

映画におけるホロコースト描写の一考察 —ユダヤ系監督と非ユダヤ系監督の比較の視点から—

前 田 譲 治

梗概

非ユダヤ系監督によるホロコースト描写を分析すると、その舞台である収容所を、心地よさや愉快さの存在余地がある空間として脚色する傾向が顕著であることが判明する。そこには、史実を完全に無視して、純粋な虚構としてホロコーストを描写しようとする姿勢を指摘できる。他方、ユダヤ系監督によるホロコースト描写は、史実の再現性を視野に入れつつ、現実的に展開する傾向が見られる。また、ユダヤ系監督による作品においては、ホロコースト描写が全く不在の場面においても、ホロコーストを強く意識した上で映像が構築される方向性を指摘できる。この在り方は、アメリカのユダヤ系小説家が執筆した短編小説にも共有されている。さらに、ユダヤ系を弾圧する立場にあるドイツ兵の描写基調に注目しても、非ユダヤ系監督とユダヤ系監督との間には、正反対の方向性が認められる。以上の考察を通して、民族性が惹起する対ユダヤ系暴力に曝されがちで、自己の民族性に対する意識が必然的に鋭敏化せざるを得ない立場に置かれているユダヤ系と、そのような状況とは無縁な非ユダヤ系の各々の、ホロコーストに対する認識の在り方が根本的に異なるものにならざるを得ない事実を明確化した。

キーワード

『ライフ・イズ・ビューティフル』、『シンドラーのリスト』、
スピルバーグ、ポランスキー、マラムッド

序論

ユダヤ系の Steven Spielberg 監督・製作による *Schindler's List* (1993) は、時のドイツの政権党 Nazi の主導の下、600万人のユダヤ系が殺害されたホロコーストを題材として取り上げた最初のハリウッド映画と位置付けられている (Vankin 423)。しかしながら、公開後の本作に対しては、ホロコーストをテーマパーク化した点、救済されたユダヤ系がドイツ人の視点から描かれている点、想像を絶する出来事を映像化した点等に関して多種多様な批判が寄せられている (Hansen 132-33)。このような批判の噴出にも関わらず、その後、非ユダヤ系監督による *La Vita È Bella* (1997)、ユダヤ系監督・製作による *The Pianist* (2002) という、何れもホロコーストを重要な背

景とする大作映画が公開されている。ここで注意したいのが、ユダヤ系監督が映画に描いたホロコーストと、非ユダヤ系監督によるホロコースト描写の二種類が存在している点だ。ユダヤ系監督のスピルバーグによるホロコースト描写に関しては多くの論考が多様な視点から展開されてきた。しかしながら、非ユダヤ系監督によるホロコースト描写に関する論考は皆無に近い状態である。そこで、非ユダヤ系によるホロコースト描写の分析も行いつつ、ユダヤ系監督と非ユダヤ系監督のホロコーストを描く際の姿勢に、如何なる差異が認められるのかを明示したい。それを踏まえて、ユダヤ系と非ユダヤ系、各々のホロコーストに対する現実認識に、どのような本質的な差異が認められるのかを明確化したい。

I

最初に、非ユダヤ系イタリア人Roberto Benigniの監督・脚本による『ライフ・イズ・ビューティフル』に登場するホロコースト描写の特質について考察したい。本作では、イタリア在住のユダヤ系一家がイタリアとドイツの同盟関係ゆえに、ドイツ兵が運営する強制収容所に入れられる。その際に父親 Guido は、息子 Giosue に嘘を語り続けることによって、死と隣接した収容所の現実を子どもから隠そうとする。つまり、人々はゲームを行うために収容所に集合しており、そのゲームで最初に1000点を獲得した優勝者に、本物の戦車が賞品として与えられるとの嘘をガイドは述べる。その直後に、将校が収容所内の規則を説明するために、親子が入居したバラックに入ってくる。被収容者たちの母語であるイタリア語が話せない将校は、ドイツ語をイタリア語に通訳する人物を被収容者の中に求める。ガイドは、ドイツ語を全く理解できないにもかかわらず、通訳の適任者として名乗り出る。その際にガイドは、嘘を真実として子どもに信じ込ませるために、収容所内の規則に関する将校のドイツ語の説明を、収容所内で行われるゲームの規則の説明として、虚偽の通訳を行う。つまり、将校の発言をジョズエが耳にして喜ぶ内容にガイドは改竄している。結果的に、強面で堂々たる体躯のドイツ人将校による威圧的な口調の発言と、ガイドの捏造による幼児的な台詞（通訳内容）の組み合わせが、多大なユーモアを醸し出す。また、この場面は「楽しいよ」という、ジョズエを安心させるためのガイドの発言と共に終了する。その直後の新たな場面は、ガイドの苦悶の表情を伴った重労働の描写で始まる。その結果、ガイドの最後の発言と、変遷した場面の冒頭の描写の間に見られる対照性がブラックユーモアを醸し出している。以上のような作中のユーモアの生成の点で、見落とせない脇役がいる。

収容所においてユダヤ系の健康状態を判断し生殺の判断を下す医師は、ガイドの旧来の知己である。この人物は、頓知を問うクイズに極端に拘る諧謔的人物像を一貫して呈している。医師は、被収容者とは私的な対話を許されていないため、ガイドとの秘密裏の対話を希望している旨をガイドに示唆する。ガイドは、知己であることを頼りに、医師に家族の逃亡の便宜を図ってもらえること

を期待し、医師と二人のみの対話が可能な状況を必死で目指す。その結果、二人のみで言葉を交わせる状況に至ったガイドは、一家の解放に関する会話が展開することを予期して極限まで緊張した表情を浮かべる。しかしながら、その直後に医師が熱意を込めて口にするのは、相変わらずクイズに関する話題である。その際には、クイズの話題に没入している医師の傍らで、ガイドは、医師の便宜による逃亡が不可能である事実を突き付けられ呆然としている。ブラックユーモアに支配されているが、この二人のやり取りの描写も諧謔性を伴っている。この医師は、収容所でユダヤ系を弾圧するドイツ兵の一員として活動しながら、諧謔的で人間味のある描写の点で一貫性を保持している。以上の通り本作においては、収容所内の様々な状況がユーモアの素材として転用されている。ガイドを演じている俳優は、高名なコメディアンである。そのような役者の属性に合せた作風となっている。そのため、笑いやユーモアが生じる余地が収容所内には存在するという世界観を本作は提示するに至っている。この世界観と通底した視点が本作には散在する。この点について以下に考察したい。

まず、ガイドがジョズエを収容所内の様々な場所に連れて行く場面が複数回、登場する。さらには、子どもで唯一、生存しているジョズエは、ドイツ兵の目を逃れ単独で収容所内を自由に徘徊している。つまり、収容所は、被収容者の行動の自由を伴う場としても描かれている。しかしながら、ガイドに連れられてバラックから外出したジョズエは、女性所員に見つかる。そもそも、労働力にならない幼少のユダヤ系は収容所では生存を許されておらず、この時点でジョズエの命は危機に瀕する。ところが、ジョズエは所員からドイツ兵の子弟と誤認され、他のドイツ人子弟と共に宿舎に連れ帰られ菓子を振舞われる。ジョズエが所員に連れ去られる直前に、ガイドがイタリア語しか話せないジョズエに絶対に発話を行わないよう厳命したことが功を奏すのだ。しかしながら、ドイツ人子弟と同席しているジョズエは一度だけ誤ってイタリア語を発し、それは大人のドイツ兵に聞き咎められ、ジョズエの素性が露呈寸前に至る。しかし、偶然その場でドイツ人将校への給仕を行っていたガイドは、即座にジョズエの危機的状況を認識し、ドイツ人子弟相手にイタリア語の日常会話の練習を即興で始める。この結果、ジョズエのイタリア語は、その練習中に発話されたものとの印象を形成することにガイドは成功し、ジョズエを死の危機から救う。このように、父親の才覚と機転の如何によっては子どもが楽しく過ごせる場として収容所は描写されている。他方、幼児は労働力とはならないため、収容所に到着直後に皆が虐殺されていた。このようなジョズエの愉快的体験の描写は、収容所の既出の悲惨なイメージを、希薄化させるに十分である。このように、収容所の描写基調には一貫性が認められる。

他方、収容所のユダヤ系が居住するバラックは、“no floors, no sanitary facilities” (Dwork 360) という環境にあり、ジョズエが入浴や散髪を行えるはずもなく、洗濯されていない同一衣服を長期間着用しているはずだ。このような状況に置かれ続けながら、数名程度の顔馴染のドイツ人

子弟の中に混じっても、ジョズエの素性に疑念は向けられない。しかも、ドイツ兵から菓子を提供された後のジョズエは寝入った状態で、給仕の仕事を終えたガイドに抱かれてドイツ兵に誰何されることなくバラックに帰り着いている。以上の諸設定は不自然極まりない。そもそも、労働力となりえない子どもは収容所到着直後に老人共々、全員が殺害されていた。ところが、ジョズエのみが子どもの中で唯一例外的に、ガイドと共にバラックに同行し、それを、周囲に多数配置されているドイツ兵も看過する。また、ジョズエに食料が支給されるはずもないのだが、彼は、ガイドに配給される僅かなパンで生存している。結果的に、ガイドが食料なしで生存する設定が生じている。このような極めて不合理な諸設定と引き換えに、先に確認した、愉悅の存在余地を伴う空間としての収容所のイメージは作り出されている。

さらに、将校への給仕の仕事を終えたガイドは、食堂に偶然置かれていた蓄音器とレコードを用いて、拡声器を通して収容所内に音楽を長時間流す。その音楽は、結婚前のガイド夫妻の絆が強まった劇場で流れていたオペラの楽曲であり、夫婦にとって思い出深い曲である。その曲を女性用バラックの屋内で耳にしたガイドの妻は、音楽を流しているのが夫である事実と、音楽に込められた夫の情愛を即座に汲み取り、窓辺で一心に音楽に耳を傾ける。上記場面以前の箇所においても、ガイドは無人の放送室の拡声器を無断で操作し、妻に対する愛情を込めたメッセージを収容所内に発信している。その際には、ジョズエまでもがガイドに促され、母親へのメッセージを発信している。このように、夫婦間の物理的な隔絶にも関わらず、家族間の愛の交流が可能な場として収容所は脚色されている。しかしながら、以上のような、ユダヤ系が収容所内の環境に関する重大な操作を行っても処罰を全く受けない設定は、不自然極まりない。なぜなら、以下の引用の通り、収容所内でユダヤ系は行動の自由を究極的に剥奪され、ユダヤ系は些細な理由に基づく苛烈極まりない処罰の対象となっていたからだ。

If a guard or supervisor thought the line was not straight enough, or did not like the way a man's hat fit on his head or that a woman was wearing a kerchief that day—in other words, for reasons that were no reasons—those prisoners would be punished, beaten or possibly shot. . . . They [Jews] would eat grass—and be beaten if they were caught. . . . (Rogasky 90-91)

そもそも、ジョズエの声を場内放送で流すことは、生存を許されていない幼少のユダヤ系が放送室周辺に存命している事実をドイツ兵に周知することになり、ジョズエの命を脅かす行為に他ならない。再び、描写の現実性を大幅に犠牲にすることによって、被収容者の精神的充足が存在しうる余地が収容所に設けられている。このような雰囲気維持を作品が一貫して目指していることは、ユ

ダヤ系の殺害の描写の特徴からも顕著に読み取れる。

本作において、流血や残虐性を伴ったユダヤ系の殺害描写は絶無である。例えば、ガイドの叔父がガス室に入る準備を強いられる場面では、脱衣の途中で画面が他の場面に変遷する。これ以降、叔父は登場せず、殺害されたことが推測されるが、彼の殺害は暗示に留まっている。ユダヤ系の殺害描写の中で最も大きな存在感を有するのは、主人公ガイドの殺害である。その際にドイツ兵に連行されたガイドは物陰に入り、観客の視界外に至る。その直後に物陰から銃声が聞こえ、次いでドイツ兵のみが物陰から再び姿を現す。やはり、ガイドの殺害は暗示に留まり、その様子は観客の目に直接触れない。しかも、彼の殺害に関しては、輸送される妻を追って彼が収容所からの脱走を企てた点が要因として設定され、不条理な形では生じていない。加えて、殺害される前にガイドがドイツ兵によって捕捉される際に、彼は女装した状態で建物の壁面にぶら下がっている。この設定ゆえに、彼が殺害されるプロセスにコミカルな要素が混入する。その上、彼が殺される直前には、金庫様の容器の中に隠れているジョズエが、容器の小窓からガイドが連行される様子を目撃する。その際に、ガイドは行進を行っているがごとき、膝を高く上げる剽軽な歩行を行い、哀調を帯びこすすれ、コミカルな雰囲気再び彼が殺害される場面に混入している。当然、彼の動作は容器の中にいるジョズエの視線を意識して、ジョズエの愉快な心象の喚起を目指したものである。加えて、射殺直前に極めて短時間ながらも、ガイドは子どもとの別れの挨拶を視線によって交わしている。この点でも収容所は、空間的距離を超越した形での、家族愛の交歓が可能な場として設定されている。以上の諸設定は、主人公の殺害から観客が受ける緊迫感を大幅に緩和する。主人公の殺害という最大級の悲劇の導入にも関わらず、既に確認した作品基調は揺るがない。

最終的にジョズエは、彼が置かれた危機的状況を全く知覚することなく、日常生活の中でゲームを続けているとの意識を失うことなく、健全な状態で生存しおおせている。ガイドはジョズエに対して、ゲームに優勝すれば実物の戦車が賞品として与えられると偽っていた。他方、終戦によりドイツ兵が放棄した収容所から外に出たジョズエ（終戦などの周囲の状況を全く理解していない）は、収容所のユダヤ系を解放するため進軍してきた米軍戦車と遭遇し、戦車への同乗を許可される。このような偶然の出来事を通して、ガイドの虚偽のストーリーは真実に転化する。つまり、本作は、親の愛情によって、収容所の過酷さと恐怖とから子どもを完全に保護できるという世界観の点で一貫している。ガイドの妻も無事、健全な状態で解放されており、彼女の描写を通して、虐殺を回避する空間として収容所は位置付けられている。以上の描写も余りにも非現実的といえる。なぜならば、終戦時に連合軍によって解放された、収容所内のユダヤ系は、“starving skeletons”という状態にあり、連合軍兵士から善意で与えられたチョコレートやジャムを食した際に消化できず死に至ったのが現実であるからだ（Gilbert 809）。以上の通り、本作では現実の再現を徹底的に放棄することにより、ホロコーストが展開している収容所には多様な快適性が侵入する余地が存在する

という世界観を展開している。

II

『ライフ・イズ・ビューティフル』に認められた作品基調を、ユダヤ系のスピルバーグ監督による『シンドラのリスト』のものと比較したい。まず、被収容者の生殺を判定する身体検査の直前には、女性たちが針で指から出血させ、その血を顔全体に薄く塗ることにより、血色が良い印象を必死で作り出している。これは、血色の悪さが不健康な印象を与え、労働に不適と判断されて処刑されることを回避するためである。このように彼女たちの切迫感を描くことにより、収容所のユダヤ系が死と隣接した状況に置かれている事実が効果的に表現されている。身体検査の結果、健康者と判定され当面の処刑は免れ、緊張感から解放された女性たちは、処刑が決定した集団を尻目に喜びに浸る。その最中に女性たちは、処刑のための別の収容所に向かう幼児が満載されたトラックを目にする。(幼児は労働力とならないため全員が殺害される設定は、『ライフ・イズ・ビューティフル』と同一である。) 当然ながら、わが子を運搬している可能性があるトラックを見た母親たちは狂乱する。以上のシークエンスも、自らの死を免れたことへの安堵に浸る余地すら与えられない、収容所内の過酷な実情を効果的に表現している。

視点を変えて、同一場面における幼児の行動に目を向けると、トラックの目的地が処刑を行う収容所である事実を察知した一部の利発な子どもは、トラックに向かう隊列からの逃走を試みる。その際に多くの子どもはドイツ兵により拘束されるが、首尾よく逃走できた子どもの中には便槽の汚物の中に身を浸して隠れようとする者すらいる。このような描写は、子どもたちを支配する猛烈な恐怖感を効果的に伝えている。究極的な恐怖に駆られなければ、便槽に身を浸す選択などあり得ないからだ。ドイツ兵も、処刑される運命を子どもが察知しないように、子ども向け音楽を拡声器で流して子どもに唱和を促している。このような収容所内に、『ライフ・イズ・ビューティフル』で見られたような、子どもが幸運に遭遇できる可能性は絶無である。

以上のような、収容所内の過酷さを前景化する作品の方向性は一貫しており、生殺の判定が下される身体検査では全員が全裸を強いられている。このように、ユダヤ系が動物と同列に処遇され、人間としての尊厳を完全に否定されている様子も直截的に描かれている。この在り方は、Auschwitz 絶滅収容所に到着した女性たちが一斉に極端な短髪へと散髪される様子の明示の中にも読み取れる。また、その描写は、“Women’s hair was clipped close to the skull, dropping in heaps to the floor” (Rogasky 88). という事実を反映している。収容されたユダヤ系の頭髪は工業用の資源として活用されていた (ベーレンバウム 310)。このように本作は、ホロコーストにまつわる史実を再現している。他方、『ライフ・イズ・ビューティフル』では、ガス室での処刑前の老人や幼児たちが脱衣を強制されるが、下着の状態に至った時点で別場面に移転し、全裸状態の描写

は回避されている。被収容者の生殺を決定する健康診断の際も、全員が下着の着用を許されている。このように、『ライフ・イズ・ビューティフル』は、現実の過酷さの再現性という点において、『シンドラーのリスト』とは好対照をなす。この点に関して、以下にさらに考察したい。

『シンドラーのリスト』において、虐殺されたユダヤ系の死体が焼却される場に居合わせた登場人物は、焼却作業を強制されているユダヤ系、ドイツ人将校を問わず、ほぼ全員が布で鼻を覆い臭気に対する不快感を露呈している。ここには、死体が猛烈な腐臭を放つという、現実にも当然起こる状況が再現されている。運搬される幼少の少女の腐乱死体の場合、頭部がクローズアップされる。しかも本作は白黒映像で本編が構成されている中であって、彼女のコートのみがパートカラー（赤）に彩られている。この少女は存命時にも僅かに登場し、その際も同様にコートがパートカラー（赤）で着色されている。白黒映像の本編を例外的に彩り、観客の注目を必然的に喚起する赤色は、この少女（生前と死亡後）に係る二ヶ所のみ登場する。しかも、二ヶ所のみ登場する赤色は、共に主人公 Oskar Schindler の視点を通して提示される共通性を持つため、観客の脳裡で連結せざるを得ない。結果的に少女の死骸は、死骸として完結した状態で登場するのではなく、少女の生存時の様子が付随する形で提示されている。そのため、存命時の幼気な少女が、無残な腐乱死体へと変容した事実との直面を観客は強いられる。つまり、作中で無数に殺害されているユダヤ系の一死体が、多大な存在感を観客に対して有するように緻密に計算されている。このような形で、無名のユダヤ系の一死体に絶大な存在感を賦与することは、無数のユダヤ系の殺害が作中で具体的に描かれているホロコーストの存在感を圧倒的なものとする。

他方、『ライフ・イズ・ビューティフル』にも、人間の背丈の数倍の高さにまで山積された大量のユダヤ系の死体が登場する。この場面では、ホロコーストの悲惨さが作中で最も直截的に描かれている。死体が登場する直前の場面において、ガイドはジョズエを背負って夜の収容所内を歩いている。周囲には霧が立ち込めている設定のため、死体の山の直近まで接近して初めて、ガイドは死骸の山を認識し慄然としている。この設定は、死体の山に悪臭が完全に不在であること、すなわち、死体が現実的には描かれていない事実を物語る。現実的に死骸が描かれていたとすれば、このように、大量の死体の直近まで臭気を知覚せずに接近する設定はあり得ない。しかも、濃霧が立ち込めた照明の乏しい夜間という状況設定のため、個々の死体の詳細な状態は確認できない。ジョズエもガイドに抱かれた状態で完全に寝入っており、死体の山を目撃する恐怖体験を完全に免れている。このように、死体描写が観客に与える衝撃も最小限となるように計算されている。その上、本作で最も明確に殺害が描かれているユダヤ系は、行動が常に家族愛に貫かれ、観客が強い共感を覚えざるを得ないガイドである。当然ながら、観客が強く感情移入する、作中で存在感が最も大きな主人公の殺害は究極的に鮮明な印象を観客に残す。このあり方は、すでに確認した通り曖昧にしか描かれていないホロコーストの観客の脳裡における存在感を、相対的に狭小化させる。この点でも、本

作は『シンドラーのリスト』と対極をなす。

『シンドラーのリスト』におけるホロコースト描写の基調は、収容所所長 Amon Leopold Göth の人物像の分析を通して、より鮮明となる。彼は高台に設置された宿舎のテラスからのライフル銃の狙撃により、作業中のユダヤ系を理由もなく複数、殺害している。殺害を終えた所長は室内に戻るが、ベッドには愛人と思いき若い女性が全裸で横たわっている。ここに至り、全裸の女性を放置して所長はユダヤ系の殺害に没頭していた事実が判明する。ユダヤ系の射殺に飽きた所長が女性に対して最初に行う行動は、ユダヤ系の命を奪った銃弾の空葉莢をレバーの操作によって女性に向けて射出する悪戯である。他方、ゲートの女性に対する性欲の旺盛さが作中では反復的に描かれている。つまり、ユダヤ系の殺害に対して所長が覚える喜びは、彼の旺盛な性欲を圧倒するほどに強烈である事実が伝えられている。全裸の若い女性の巧みな配置によって克明化する収容所長の究極的加虐性は、ユダヤ系のおかれた運命の過酷さを効果的に表現する。このような characterization がなされているゲートの描写について、別視点から考察したい。

本作では、“Throughout the film, no one can predict when or why a German will choose to shoot a Jew . . .” (Langer 9). と評される通り、不条理な形でユダヤ系が殺害され続けている。例えば、建築中の建物の工法に問題があり、現状の工法を継続すると建物が倒壊する危険性を適切に指摘したユダヤ系建築士を所長は処刑している。その直後に所長は、処刑した建築士の指摘に従って工法を改めるように部下に指示しており、彼の殺人に際しての狂気が際立たされている。先に見た通り、所長は確たる理由もなくライフル銃でユダヤ系を殺害し続けていた。つまり、死の不可避性が本作のユダヤ系の置かれた状況の本質となっている。また、銃弾が命中したユダヤ系の頭部から噴出する多量の血や、銃弾の命中により変形した頭部、倒れた後に地面に拡散する出血などの様子なども克明に描写されている。地面に血が拡散する一場面では、雪に地表が覆われている設定を採用し、白と血の色彩（黒色で表現）とのコントラストが白黒映像でも最大限、目立つように計算されている。このように、虐殺の凄惨さを仔細に映像で表現する傾向を本作は有している。以上の描写基調を踏まえて、収容所内のユダヤ系工員とゲートとのやり取りの意味合いを考察したい。

所長は一人のユダヤ系工員に蝶番の製作を命令し、その際に作業時間を計測する。直前に所長はユダヤ系労働者に余剰が生じている事実を強調している。彼は作業の効率性如何によっては、その工員を処刑することを仄めかしている。命令された工員は極限的な緊張の下、非常に円滑に蝶番の作成を終了する。しかし、所長は工員の技術力を賞賛する一方で、早朝から作業に従事しながら彼が少数の蝶番しか製造できていない事実を問題視し、即刻、処刑を決定する。屋外に連れ出された工員の後頭部に向けて所長は即座に銃撃を試みるが、撃鉄が銃弾を打つ音が聞こえるのみで不発に終わる。その銃は間欠的に五回ほど引き金を引かれるものの、不発の連続が続く。そのため、所長

は予備の銃を取り出して再度の銃殺を試みる。しかし、何度引き金を引いても、当初の銃と同じく撃鉄の音が響くのみで不発は続く。その結果、所長は激昂して工員を銃で激しく殴打するが、周囲にいる同僚の銃を用いて射殺するには及ばない。所長は気紛れで先の工員を殺害しようとしていたため、彼はその後、殺害の対象にはならない。

ここで、映画の登場人物が殺害の危機に瀕した場面における、観客の緊張感の持続性について考察したい。そのような場面で観客が覚える緊張感や恐怖感が持続するのは、殺される可能性が高いと観客が認識している人物が殺される（あるいは延命が確定する）までの期間である。当然ながら、登場人物の延命の確定、あるいは、殺害が描かれた後には、高まっていた観客の緊張感・恐怖感は弛緩する。先の場面では銃殺の際に、二丁の銃の度重なる不発という極めて稀な偶発的事態が起きていた。しかも、不発に対処するための、銃の部品点検が何度も繰り返され、その際には、銃の不具合に関する将校同士の会話も介在する。その結果、殺害される運命が確定したはずの工員が最終的に延命することが判明するまでの期間が、異様に長く延伸されている。その分、観客が緊張感や恐怖感を強いられる期間は大幅に延長される。

所長がユダヤ系を銃殺する他の場面では大半が、所長と射殺されるユダヤ系の二人の全身を画面に収める撮影法が採用されている点にも注目したい。この撮影法は、本場面で一丁目の銃の不発が描かれている最中には使用される。しかしながら、二丁目の銃での銃殺が試みられる場面では、仰角に据えられたカメラによってユダヤ系の顔面と背後から後頭部に向けられた拳銃とがクローズアップでフレーム内に収められるアングルに変更になる。常識的に考えて、二丁連続して銃に不具合が生じる可能性が絶無に近いことを考慮すれば、二丁目の銃が取り出された時点で工員の死は確定したとの認識を観客は持つだろう。工員の死を観客が確信した正にその瞬間に、先に確認した、他の場面に比して、銃撃が行われた際の頭部の損壊状況がより仔細に描写されるカメラアングルに変位されている。しかも、銃殺の際の多量の血の噴出や頭部の変形を本作は生々しく描き続けてきている。これらの諸要素が絡むため、観客の恐怖感は最大限に増幅されるだろう。

そもそも、既に確認した通り、収容所内の描写基調はユダヤ系の死の不可避性であった。この基調の下、二丁目の銃の登場によって工員が惨殺されることを観客に強く確信させた上で、その確信に反する形で工員が生存に至る過程こそが、観客の恐怖感を喚起する構成となっている。観客の恐怖感を喚起せんとする、場面に潜在する意匠を観客が映画鑑賞中に少しでも感知すれば、当然、観客の恐怖感は減退する。しかし、先に確認した構成にあっては、そのような観客の状況が生じてくる可能性は絶無であろう。このような構成の背後には、観客に究極的な恐怖を提供せんとする監督等の緻密な計算を指摘できる。ユダヤ系が虐殺される場面にすら緊迫感が欠如している『ライフ・イズ・ビューティフル』とは対照的に、ユダヤ系が殺されない場面においてすら観客に極度の緊張感を強いるのが本作なのである。しかしながら、銃撃の不発によって工員が殺害を免れる設定の導

入はストーリー展開上、必須ではなく、仮に不在でも作品は成立する。ストーリー展開への寄与の度合いが低い、独立性の高いエピソードが挿入されている。ただし、先の工員の技術力の高さはシンドラーに知れ、彼が経営する工場で働くことになる。

作品終末において、ナチの一員としてユダヤ系労働者の搾取を行ったがゆえに戦争犯罪人として逃亡するシンドラーを、彼に命を救われた約1100人のユダヤ系が見送る。先の工員はこの場面に登場し、シンドラーが逮捕された際に有益となる、工場の全ユダヤ系の署名付きの文書をユダヤ系の代表としてシンドラーに手渡している。シンドラーに救われるユダヤ系が個別的に描かれる度合いは低く、結果的に本作に対しては、“The complaint that Jews are not sufficiently characterized” (Langer 9). という批判も見られる。この点を考慮すれば、彼は、シンドラーに命を救われたユダヤ系の中でも、とりわけ大きな存在感を有している。しかしながら、彼は、シンドラーの対ユダヤ系の博愛性以前に、二丁の銃の連続的な不具合という稀有な偶然によって延命していた。ここで、本作がシンドラーの、“put his own life on the line by shielding them [Jews] from Nazi executioners” という行動と、彼の “selfless savior” (Vankin 425) という属性に焦点を当てている点に注意したい。このような彼の人物描写を視野に入れれば、シンドラーへの謝意の表明によって一人脚光を浴びる工員が、偶然の集積が最大の要因となって生存している設定は、作品基調との調和の点から判断すれば、最適とはいえない。しかしながら、その場面で工員が大きな存在感を賦与されているあり方は、元来、前後のストーリーとは不連続であった銃の不発のエピソードを、作品のストーリーに有機的に組み込む上で、効果を挙げている。ここにおいて、銃の不発のエピソードがストーリーから独立した状態を回避しようとする作品の意匠を読み取れる。では、なぜ、そのようなストーリーの本流と連結する上で難儀が伴うエピソードを敢えて導入したのか。それは、現実に収容されていたユダヤ系が感じていた恐怖を、観客に万分の一でも追体験させようと監督が試みた結果であると想定すれば説明がつく。ユダヤ系被収容者が置かれていた過酷な状況を、いかに極小とはいえ、読者に体感させようと監督は意図しているのだ。

本章における以上の議論と、本作に見られる、“[Spielberg] used black-and-white filmstock and primarily handheld cameras to produce a documentary-like aesthetic that captured the look and feel of wartime newsreels. . .” (Kendrick 166). という撮影手法とは関連している。以上のような撮影手法の採用の結果、ただでさえ凄惨なユダヤ人殺害の描写に圧倒的な現実感が加わるからだ。本編終了後に登場する、カラー映像のエピローグは現実を録画したドキュメンタリーとなっている。そのエピローグにおいては、作中においてシンドラーによって命を救われたユダヤ系、その子孫、シンドラーの存命中の妻らが、シンドラーの墓に参る様子が、テロップによる氏名の紹介と共に撮影されている。ここに至り、シンドラーのみならず、端役のユダヤ系にすら、実在の人物が採用されていたことが明らかになる。このエピローグも、本編中の凄惨なユダヤ人殺害が虚構

ではないことを取り立てて強調している。以上の通り、観客の印象に強く残る凄惨な迫害描写をユダヤ系監督は極めて緻密な計算の上に展開している。

III

スピルバーグの監督・製作による *Saving Private Ryan* (1998) においても、既に確証された、監督の対ホロコースト認識の相似形を確認できる。本作はホロコーストが展開していた時期を時代背景とするが、あくでもフランスにおける、ドイツ軍と米軍との戦闘に焦点を当てている。より具体的には、兄弟が全員戦死した、一人の二等兵を戦場で探索してアメリカへ帰還させるために、危険な戦場に八名の米軍兵士の小隊が派遣され、その小隊が道中で関与する戦闘が描かれる。そのため、ドイツ国内でのユダヤ人弾圧やドイツ占領下の地域にあった強制収容所などは一切登場しない。当然ながら、ホロコーストに関する具体的、直接的な描写や言及も皆無である。その一方で、作中で焦点を当てられる八名の米軍小隊の一員、Stanley Mellish がユダヤ系であることが作品冒頭で以下の通り判明する。戦場において、年少のドイツ兵の遺品である、Hitlerjugend 仕様のナイフを戦友から渡されたメリッシュは30秒以上に渡って激しく鳴咽する。その際にメリッシュは、「これは今や、ユダヤ系の安息日のパン切り用のナイフだ」と述べている。これは冗談めかした発言だが、彼がナイフとユダヤ系とを強く連関付けている事実を物語っている。この点から、メリッシュの長時間吐露される激情は、ホロコーストで虐殺されたユダヤ系同胞への想いに起因していると推察できる。他方、メリッシュがナイフに示した激情は、ナイフを思慮なしに渡した戦友を大いに戸惑わせている。このような二人の兵士の描写の結果、一分未満のエピソードながら、ホロコーストに対する当事者と非当事者との視点の差異が効果的に提示されている。以上の通り、作品冒頭からホロコーストへの鋭敏な意識の潜在を汲み取れる。さらに、後の場面において小隊の一員である狙撃兵が「自分がヒトラーの狙撃に成功すれば、この戦争は終わる」と発言し、Adolf Hitler に言及している。ヒトラーこそが、“In matters of extermination [of Jews], Hitler had the last word; he was the prime mover” (Burrin 149). との指摘の通り、ホロコーストでユダヤ系を虐殺した首謀者と一般的に認識されている。このように、ホロコーストの直接的描写は本作に皆無ながら、ホロコーストに関する示唆が反復されている。

さらに後の場面において、ユダヤ系兵士メリッシュは、連行されているドイツ兵捕虜たちに、自分がユダヤ系である事実を、胸に付けているペンダントを顕示しつつ、ドイツ語で五回も強調している。彼が捕虜に対して誇示するペンダントは、ダビデの星と呼ばれるユダヤ系の象徴である。ドイツやその占領下の国々では、一方的にユダヤ系がドイツ兵から虐殺されている。ドイツの勢力下では虐殺される立場のユダヤ系が逆にドイツ人を拘束し、生殺権を持つ側に転じている事実を誇示する形で、メリッシュはドイツ兵捕虜を嘲笑している。つまり、この場面にもホロコーストに関す

る暗示の再来が認められ、ホロコーストに対する鋭敏な意識の持続を確認できる。この意識が一場面の構成を完全に支配するほどに先鋭化する事実を、以下に確認したい。

先のユダヤ系兵士メリッシュは作品終末部においてドイツ兵と一対一の白兵戦を行い、ナイフで刺殺される。このドイツ兵は白兵戦の最中に、ドイツ語を多量に発声している。ところが、ドイツ語の発話に対応する英語字幕は全く付随しない。つまり、ドイツ語による発話は特段の意味内容を有していない。そうであるならば、ドイツ語の発話の導入は、メリッシュを刺殺する敵兵を、ドイツ兵として明示するための方策と判断できる。ドイツ兵であることが特に強調された敵兵がユダヤ系兵士を刺殺する際のナイフは、ユダヤ系兵士の必死の抵抗ゆえ、非常に緩慢に彼の胸を貫く。つまり、ユダヤ系兵士の死亡前の苦痛が殊更、延長されている。加えて、メリッシュと共に戦っていた戦友は、部屋に乱入してきたドイツ兵の銃撃を喉に受けるが即死には至らず、喉から血流を噴出させつつ床上で激しく七転八倒する。このような非業の死を遂げた戦友の傍らで、ドイツ兵によるメリッシュの惨殺は行われる。結果的に観客が、“I was stunned by the scene. I could barely sit still for it or look directly at the action” (Rosenberg 286). という反応を示すまでに、その殺害は凄惨に映る。

以上の通り惨殺されるユダヤ系兵士は、ナイフで刺し貫かれる部位（胸）に、既出の通りユダヤ系を象徴するダビデの星のペンダントをつけていた。しかも、彼を刺殺するドイツ兵は、本作に無数に登場する、国家に帰属するドイツ国防軍兵士ではない。そのドイツ兵は迷彩服の襟のSSの紋章が示す通り、ヒトラー直属の警護部隊、強制収容所監視部隊などが1939年に統合されて誕生した（クノップ 283）、武装親衛隊の一員である。その武装親衛隊は、「東欧ユダヤ人の大量処刑」を実行している（ロンゲリヒ 265、ベーレンバウム 202）。さらに、戦時中に武装親衛隊が「圧倒的な部分を構成」した親衛隊（芝 10-11）の幹部は、アウシュビッツなどの絶滅収容所の設置や運営も行っている（ベント 148-50）。つまり、全ユダヤ系の象徴が位置している部位を刺すのは、ドイツ兵であることが特に強調され、かつ、ホロコーストの遂行に関して「種々の仕事を引き受けた」（ロンゲリヒ 265）親衛隊の一員なのだ。すでに確認した通り、作中ではホロコーストへの示唆が三回も反復されていた。それゆえ、「明確に定義された外敵と戦う」（クノップ284）ドイツ国防軍よりも、ホロコーストへの関与の度合いが強い武装親衛隊によるユダヤ系兵士の殺害は、必然的にホロコーストとイメージ的に連結する。しかも、ホロコーストのイメージと連結された惨殺は、既に確認した通り究極的に凄惨な様相を賦与され、この構成には『シンドラーのリスト』との類縁性を読み取ることが可能である。

以上の通り、ユダヤ系監督の作品では、ホロコーストが直接的に描かれていない場面においても、ホロコーストの存在を意識した上で場面が構成されている。この点を踏まえると、スピルバーグ監督による *War of the Worlds* (2005) において、エイリアンの熱線によって殺害される人々の人体が灰様の物質に変化する設定は注目に値する。元来は人体であった灰様の物質は殺戮現場から遠く

離れた主人公たちが位置する地点にも大量に降り注ぐ。この描写は、『シンドラーのリスト』において、虐殺されたユダヤ系の死体が焼却される場面において、焼却が行われている丘陵地から遠く離れた市街地にまで多くの灰が飛来し、地面や車に降り積もる様子とイメージ的に連なる。このような、二作品の類似性を視野に入れると、『宇宙戦争』のエイリアンの歩行戦車の高所に位置する本体部分に設置されたライトが夜間に点灯され、捕獲・殺戮対象たる多数の人間に照射される設定も注目に値する。これは、歩行戦車が人間の捕獲・殺戮を、より能率的に行うための方策である。この描写は、『シンドラーのリスト』において夜間にアウシュビッツ絶滅収容所内に入線した汽車から多人数のユダヤ系が一斉に下車する際に、逃亡を試みるユダヤ系の捕捉のために、塔の上部からライトが照射される状況の再現となっている。照明の輝度が強烈過ぎるため、時折、場面の大半が光の中に埋没してしまう点と、高所から照射されている光が地上にいる人々の視点から捉えられているあり方が、二作品に共通している。このように、現代を舞台としたSF映画にすらホロコーストに関連したイメージが複数、沈潜している。

以上に確認できた、スピルバーグによるホロコーストの描写基調は、ユダヤ系アメリカ人小説家執筆の作品にも指摘できる。Bernard Malamudの短編“The Loan”の舞台は、第二次大戦後のアメリカで、時代的にはホロコーストは終了している。LiebとBessieという貧しいユダヤ系夫妻が経営するパン屋に、リーブの昔からの友人Kobotsky（ユダヤ系）が借金の工面に来る。その際、カバッキが妻の墓石の費用を工面しようとしている点を慮り、リーブは借金に応じようとする。しかし、以前にカバッキはリーブからの借金を返済しなかった前歴があるため、ベシーは夫に強固に反対する。

ここで、作品終末に焦げたパンが、“charred corpses” (191) との隠喩の形で登場する点に注目したい。「黒こげの死体」という隠喩の直前には、“Hitler’s incinerators” (190) との表現がベシーの回顧に登場している。そのため、これら二つの表現の間には、必然的に強い連鎖関係が生じる。結果的に、黒焦げのパンはアメリカに存在するにもかかわらず、ホロコーストのユダヤ系の犠牲者を想起させる。つまり、二つの表現の選択と配置は、このようなイメージを生み出すように計算されている。

さらに、ベシーはパンが焦げている臭気に気づいた際に、“Screeching”と“a cry” (191) という反応を示す。その際の、“screech”は恐怖、苦痛に起因する叫びを表現する。ベシーの絶叫の直後に煙は擬人化され、“A cloud of smoke billowed out at her” (191) という表現の通り、彼女めがけて押し寄せている。この直後の文に含まれている、「黒焦げの死体」(191)の登場後、ベシーの描写は完全に無くなり、作品にはカバッキとリーブしか登場しない。他方、叫び声を上げる直前まではベシーは長広舌をふるっていた。しかも、長広舌を行うのは、三人の登場人物の中でベシーのみである。つまり、圧倒的に大きかったベシーの存在感が「恐怖に起因した叫び声」の後、

唐突に消滅する過程が描かれている。そうであるならば、殺到してきた煙によって、恐怖の叫び声と同期してベシーが抹消されるイメージが形成されている。加えて、ベシーとパンとの同質性が、“Bessie, her face like the inside of a loaf” (188) という比喻により暗示されている。そのような、彼女と一体化したイメージを賦与されているパンは、既に確認した通り「黒こげの死体」(191) に変貌していた。以上の二つの設定は共に、ホロコーストの犠牲者の中にベシーが取り込まれるイメージを生成している。つまり、慎重な単語の選択、配置によって、ホロコーストの恐怖が時空を超えて、ホロコーストが起きていないはずのアメリカにまで到達するイメージが創出されている。この作品構造は、まさに、『プライベート・ライアン』や『宇宙戦争』に確認できたものと、軌を一にしている。このような、映画と文学作品の共通性からは、ホロコーストが、それを直接体験していないユダヤ系の意識下においても絶大な存在感を有している事実が読み取れる。

IV

『戦場のピアニスト』も『シンドラーのリスト』と同じく、ユダヤ系 (Roman Polanski) によって監督・製作されている。本作は、原題が示す通り一登場人物に焦点を当てており、ホロコーストを描くことを主眼としてはいない。しかしながら、主人公はポーランドのワルシャワ在住のユダヤ系であり、ドイツの侵攻後はゲットーでの生活を強いられる。その際のゲットー内はリアルに描かれ、餓死したと推測されるユダヤ系の死体が散乱している。その死体も、一部が白骨化している様など、極めてリアルに描かれている。その後、ゲットー内のユダヤ系に対するドイツ兵の処遇の具体的描写が登場するが、その際にドイツ兵は、自力での起立が不可能な老人を、家族の眼前で車椅子ごと建物の高層階から路上へと投下して殺害している。老人が道路に激突する瞬間の描写は割愛されているが、高齢者への極限的に無慈悲な対応を際立たせる描写となっている。また、ゲットー内に見られる、ドイツ兵に銃殺されたと思しき出血を伴ったユダヤ系の死体には、幼児も含まれている。あるいは、労働者数の調整のために、ユダヤ系労働者を集団から無作為に抽出して、路上に寝転がらせて順次、銃殺する際にも、頭部からの出血が路上に拡大していく様子が詳細に描かれている。やはり、ユダヤ人虐殺に関して、その凄惨さが直接的に描写されている。しかも、作品冒頭の数分間はノイズが多く見られる白黒映像が採用されている。つまり、本編が数十年前に撮影されたドキュメンタリーフィルムの再生であるとの印象を与える冒頭となっている。ここには、虚構を必然的に含む映画内容を、より現実的なものとして観客に印象付けようとする方向性を指摘できる。以上の在り方には、『シンドラーのリスト』に関して既に確認したホロコースト描写の特質との類縁性を指摘できる。

しかしながら『戦場のピアニスト』で最も登場時間が長く、従って最も存在感が大きなドイツ人将校 Wilem Hosenfeld の人物像は注目に値する。つまり、ホーゼンフェルトは偶然遭遇した、廃

屋に身を潜めていた主人公のユダヤ系ピアニストにピアノ演奏を命じ、演奏終了後には彼がユダヤ系であることを認識しつつも彼を見逃している。それどころか、後に将校は主人公の飢餓状態を慮って食料を何度も持参し、また、厳寒の気候を配慮し軍用コートも譲渡している。最初に渡された食料の包みの中には、最初に遭遇した際に主人公が缶詰の開封に難儀していたことを配慮して、缶切りも入れられている。これは、将校の思いやりの篤さを伝える。以上の諸描写は、ユダヤ人虐殺に加担しているドイツ人将校の描写の点で、『シンドラーのリスト』とは極めて異質である。

しかし、ここで見落としてならないのは、以上の博愛的行動が、ソ連軍の接近によりドイツの敗戦が切迫しつつある中で取られている事実に焦点が当てられていることだ。つまり、将校が主人公を見逃した場面の直後に、周囲の兵の対応から部隊の最高責任者であると推測されるホーゼンフェルトは、砲撃音が鳴り響く中、複数の書類に署名を行っている。これは、部隊が置かれた状況が激変しつつある事実を示唆する。すなわち、部隊で戦局を最も的確に把握する立場にあるホーゼンフェルトは、通常の戦局において主人公を救ったのではない事実が、殊更に示唆されている。加えて、ホーゼンフェルトが負傷した状態でソ連軍の捕虜となっている場面が、後に登場する。この場面において彼は、ユダヤ系ピアニストの命を救った事実を、偶然通りかかった解放後のユダヤ系音楽家に訴え、保身を図っている。これらの諸状況の付加の結果、主人公に対する将校の博愛的対応は、ドイツ敗戦後の保身を意識した上での行動と解釈できる余地が生じてくる。しかも、ホーゼンフェルトから譲渡された軍用コートの着用が仇となって、ドイツ軍撤収後に主人公はドイツ兵と誤認され、遭遇したソ連軍から射殺される寸前に至っている。つまり、譲渡されたコートが偶然的集積の結果、ユダヤ系主人公の落命を招きかねない様子が描かれている。このように、ホーゼンフェルトがユダヤ系に対して純然たる博愛性を発揮したという見方を阻害する設定が複数、準備されている。この点に関しては、以下の通り別視点からも確認できる。

作品終了直前のテロップは、主人公を救ったドイツ軍将校が実在の人物である事実と彼の本名を伝える。彼は個人的な信条により、ナチが虐殺の対象としたポーランド人とユダヤ系に保護的な姿勢を示し続けた人物であった（ヴェット 66-67）。つまり、主人公が廃墟において将校から殺害される可能性は、実質的に皆無であった。他方、作中のテロップは、ホーゼンフェルトの思想信条の本質に全く言及しない。その上、主人公と初対面の際の将校は常に極端な無表情であるため、表情から彼の感情を推し量ることは不可能である。さらに、主人公は将校と初対面の際に、殺害に至ることなく将校が立ち去った直後には、安堵から落涙している。ここにおいて、将校に殺害されることへの恐怖に、主人公が苛まれ続けていた事実が判明する。明らかに、将校の本心は主人公にも判然としていない。以上の通り、ホーゼンフェルトが主人公を見逃した動機は全く明示されないまま作品は終了する。その結果、彼が主人公のピアノ演奏を聞き、その技量に感銘したために、例外的に主人公を見逃したという解釈の余地が生じてくる。その後になされた、将校による主人公への食料

の提供に関しても、先に指摘した通り、保身を企図した結果との解釈を促す状況設定が複数、導入されていた。このように眺めると、彼の信条の本質がユダヤ系に対する博愛性である事実の表面化を、最後に至るまで回避せんとする作品の方向性が判明する。この在り方には、ドイツ人将校が観客の共感の対象となることを可能な限り回避しようとする意識を読み取ることができる。そうであるならば、『シンドラーのリスト』に認められる、ドイツ人将校ゲートを、“a degenerate murderer”、また、“deeply corrupt” (Vankin 424) という属性の持ち主として、従って、観客の唾棄の対象として描きだそうとする方向性との類縁性が、『戦場のピアニスト』にも指摘できる。

二作品の将校の描写の共通性に注目したが、厳密には、ゲートはナチ党の私的軍隊である親衛隊所属である一方、ホーゼンフェルドは正規軍たるドイツ国防軍所属である。しかし、当時のドイツ軍の詳細に関する知識を持ち合わせていない大半の観客の視点からは、二人の将校の属性の差異は定かではない。そもそも、親衛隊ほどではないにせよ、ドイツ国防軍もユダヤ人虐殺に加担している (ベンツ 89, 94-96, ベーレンバウム 204, Friedländer 154)。ゆえに、ユダヤ系の視点から見ると、両者に多大な差異は認められないだろう。つまり、ユダヤ系の虐殺に関与した組織に所属する人物の描写が辛辣な点で、両作品は同根といえる。

他方、『ライフ・イズ・ビューティフル』に登場するドイツ人将校たちは、ガイドの虚偽の通訳を看破できず、また、クイズの答えの案出に没頭する形で道化を演じ、場面の諧謔性の醸成に複数回、寄与していた。また、収容所内の秩序を根本から破壊するガイドの勝手な諸行動を、ドイツ兵は不条理極まりない設定ではあるが看過し続け、結果的に寛容性が際立たされていた。これらのドイツ兵の在り方は観客の心地よさを不可避的に喚起する。ドイツ兵は、ガイドを殺害する点を除けば、観客の共感と無縁ではいられない。しかも、ガイドの殺害を含めて、ドイツ兵によるユダヤ人殺戮の直接的描写も絶無であった。ホロコーストでユダヤ系を殺害する立場にあるドイツ兵の描き方にも、非ユダヤ系監督とユダヤ系監督との間には、究極的な隔絶が認められる。

結語

非ユダヤ系監督による『ライフ・イズ・ビューティフル』においては、ユダヤ人虐殺が正面から描かれている時でさえ、ホロコーストの過酷さを直視しようとする姿勢は絶無であった。ホロコーストは、あくまでも家族愛をより感動的に描写するための方策として活用されているに過ぎない。そこに見られる、ホロコーストにおけるユダヤ系の苦悩の描写は、微温的としかいえない。加えて、ホロコーストが展開している現場は、そこに、観客が娯楽性を見出さざるを得ない空間として設定されている。このような描写は、ホロコーストの現実を視野に入れれば、ファンタジーを志向していると評価しても良いだろう。一方で、ユダヤ系監督によるホロコースト描写からは、迫害されるユダヤ系の心理状態や実情を、観客にリアルに伝えようとする姿勢が伝わってくる。彼らは、ホ

ロコーストの渦中でユダヤ系が直面した恐怖を、観客に極小であれ作中で追体験させる方向性を志向している。さらには、ホロコーストの現場から離れた場所の描写でさえ、ホロコーストに対する意識によって統轄されているケースが認められた。このように、ユダヤ系監督と、非ユダヤ系監督との間には、作中に読み取れるホロコーストに対する認識に関して、越えがたい断絶が存在している。

ユダヤ系のスピルバーグ監督は、高校時代に彼の民族性に起因して級友に殴打された経験があることを明かしている (Rosenberg 286)。作家 Philip Roth も、彼がユダヤ系であることに起因して、高校時代に暴徒に襲われた経験を生々しく語っている (26-30)。他のユダヤ系作家である、Leslie Fiedler (161) や Arthur Miller (27) の自伝を紐解いても、反ユダヤ的暴力の対象となったり、反ユダヤ的暴力の脅威を認識したりした過去の経験が一樣に語られている。このように、ホロコーストを直接は体験していないアメリカ生誕のユダヤ系も、彼らの民族性が不条理な暴力を誘発する事実との直面を強いられている。ユダヤ系が必然的に置かれる以上の状況は、対ユダヤ系暴力の究極形たるホロコーストに対するユダヤ系の意識を、否が応でも鋭敏化させざるを得ないだろう。そのような環境とは無縁の非ユダヤ系の人々が、ユダヤ系の過去の苦悩を我が物として共有することの困難性こそが、ユダヤ系と非ユダヤ系による映画の対置を通して鮮明化するのである。

Works Cited

- Burrin, Philippe. *Hitler and the Jews: The Genesis of the Holocaust*. Trans. Patsy Southgate. London: Edward Arnold, 1994.
- Dwork, Debórah and Robert Jan van Pelt. *Holocaust: A History*. New York: W·W·Norton & Company, 2002.
- Fiedler, Leslie. *Fiedler on the Roof: Essays on Literature and Jewish Identity*. Boston: Godine, 1991.
- Friedländer, Saul. *Nazi Germany and the Jews, 1933-1945*. New York, Harper, 2009.
- Gilbert, Martin. *The Holocaust: A History of the Jews of Europe during the Second World War*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985.
- Hansen, Miriam Bratu. "Schindler's List Is Not Shoah: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory." *Visual Culture and the Holocaust*. Ed. Barbie Zelizer. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 127-151.
- Kendrick, James. *Darkness in the Bliss-Out: A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*. New York: Bloomsbury, 2014.

- Langer, Lawrence L. *Admitting the Holocaust: Collected Essays*. New York: OUP, 1995.
- Malamud, Bernard. "The Loan." *The Magic Barrel*. 1958. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980. 183-91.
- Miller, Arthur. *Timebends: A Life*. London: Methuen, 1987.
- Rogasky, Barbara. *Smoke and Ashes: The Story of the Holocaust*. New York: Holiday House, 1988.
- Rosenberg, Warren. *Legacy of Rage: Jewish Masculinity, Violence, and Culture*. Amherst: U of Massachusetts P, 2001.
- Roth, Philip. *The Facts*. 1988. Harmondsworth: Penguin, 1989.
- Vankin, Jonathan and John Whalen. *Based on a True Story: Fact and Fantasy in 100 Favorite Movies*. Cappella, 2005.
- ヴェッテ、ヴォルフラム. 『軍服を着た救済者たち：ドイツ国防軍とユダヤ人救出工作』. 関口宏道訳. 東京：白水社、2014.
- クノップ、グイド. 『ヒトラーの親衛隊』. 高木玲訳. 東京：原書房、2003.
- 芝 健介. 『武装SS：ナチスもう一つの暴力組織』. 東京：講談社、1995.
- ベーレンバウム、マイケル. 『ホロコースト全史』. 芝健介訳. 東京：創元社、2002.
- ベンツ、ヴォルフガング. 『ホロコーストを学びたい人のために』. 中村浩平他訳. 東京：柏書房、2004.
- ロンゲリヒ、ペーター. 「親衛隊・警察」. 『ホロコースト大事典』. ウォルター・ラカー編. 原田一美訳. 東京：柏書房、2003. 260-68.