



Title	<書評>『ナチスと闘った劇場：精神的国土防衛とチューリヒ劇場の「伝説」』葉柳和則 編 春風社 2021年
Author(s)	北島, 玲子
Citation	独文学報. 2021, 36-37, p. 75-82
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98420
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

書評

『ナチスと闘った劇場
——精神的国土防衛とチューリヒ劇場の「伝説」』

葉柳和則 編

春風社 2021年

北島玲子

8年にわたる共同研究の成果である本書は、チューリヒ劇場の歩みを、スイスのナショナル・アイデンティティ形成の過程として検証し、それに大きく関わったスイスの爱国的文化運動「精神的国土防衛」に光をあてた力作である。

評者はスイスについても演劇についても門外漢である。任にはふさわしくないことを自覚しつつも、あえてこの書評に取り組んだのは、本書を貫く問題意識に興味を覚えたからである。20世紀ドイツ語圏作家の散文作品を研究対象にしてきた者にとって、チューリヒといえばまずは、ナチスに追われた作家たちの亡命・滞在の地、あるいは第二次大戦後、ドイツやオーストリアに戻れなかった（戻りたくなかった）作家たちの帰還の地、仕事の提供場所である。ナチスに汚染されなかったドイツ語圏都市の存在は、ドイツ語で執筆していた作家にとってきわめて重要な意味をもっていた。もちろん、中立国スイスが枢軸国と経済的結びつきを保ち続け、亡命を求めて押し寄せたユダヤ人や避難民の多くを国境で送り返したことなどが今では知られているが、避難場所としてのチューリヒ、あるいはスイスというイメージが大きく揺らぐことはない。したがって、チューリヒ劇場がナチス時代に亡命演劇人を受け入れ、ナチスが禁じた多数の作品を上演し続けたこと自体に驚きはなくとも、「ナチスと闘った劇場」という「伝説」が、「ナチスに抗して中立と自由を守り抜いたスイス」という国家神話と不可分であることを全面に打ち出す本書の視点は新鮮であった。

19世紀末に設立されたチューリヒ劇場がスイスを代表する劇場へと変貌していくのは、1926年に劇場を買い取ったフェルディナント・リーザーが、亡命演劇人たちとともに、他では上演できない作品を舞台にかけるようになったときからである。リーザー時代のあと、1938年に総監督となったのが演出家オスカー・

ヴェルターリン。ヴェルターリン時代は1961年まで続いた。本書は3つの時代区分に従って構成されている。第1部「リーザー時代」は1933年の変革期からリーザーが1938年に亡命するまで、第2部「ヴェルターリン時代Ⅰ」はヴェルターリン就任から終戦まで、第3部「ヴェルターリン時代Ⅱ」はドイツの敗北からドイツ分断までの時期を主として扱っている。

本書の要となる概念「精神的国土防衛」(Geistige Landesverteidigung)については、序論(葉柳和則)で詳しく解説される。1933年頃から人口に膚炙し始めたこの語は、国境の外部から侵入してスイスの国民統合を脅かす「非スイス的なもの」から、「スイス的なもの」を守ろうとする文化運動の総称である。「非スイス的なもの」には多様なものが含意されていたが(「都市」や「ユダヤ人」もそれにあたる)、「共産主義」と「ナチズム」への危機意識が広まるにつれ、精神的国土防衛は統一的な政治運動となる。さらには1938年、連邦政府がスイス文化の保護と振興を謳う「文化教書」を議会に提出して以来、精神的国土防衛はスイスの国策として機能していく。「文化教書」の特徴として編者がまず注意を促しているのは、防衛対象として想定されているドイツについては具体的な記述がなく、スイス内部の結束を固めることが強調されている点である。それはナチスにスイス侵攻の口実を与えるのを防ぐためであると同時に、スイス特有の文化状況の反映でもある。異なる4つの言語圏が共存し、しかも互いの文化的差異が大きいため、国家としての統合意識を保つための理念が必要とされたのである。こうした統合理念として呼び出されるのが1291年の出来事に由来する「誓約者同盟」という建国の物語である。自由と独立を守るためにカントン同士が同盟を結び、強国の支配に対抗した建国の精神を新たに覚醒させ、精神的な抵抗の力を涵養する必要性が力説される。

外部の侵入から自国を守る精神の力が強調される「文化教書」によって、精神的国土防衛は全体主義的国家の精神的国民動員と同様の性格を帯びるにいたる。愛国心と危機感の高揚を狙う内国博覧会「ランディ39」が1939年に開催され、検閲の一翼を担うべく、スイス作家同盟による文学作品の検閲制度も確立される。ナチス時代のスイスでは「全体主義に抗する全体主義」という逆説が存在したのであり、精神的国土防衛は、非スイス的なものを排除する強大な力として作用する。しかし一方で「文化教書」においては、スイスの統合理念をナチスの全体主義に対抗するものとして意味づけることが目指されている。「ヨーロッパ

的かつ普遍的な理念」、「諸民族と西洋諸文化による精神的共同体という理念」がスイスの国家理念として標榜され、スイスがナチズムとは「別様のヨーロッパ」、多様性を内包するヨーロッパ文化の保護者として定義される。精神的国土防衛のもつこうしたふたつの側面、一方で外からの異質なものを排除し、他方で多様性のなかの統一を求める傾向は、本書全体を通して繰り返し確認される。

3部からなる本論は、それぞれ最初に編者による「概観」が置かれ、そのあとに各論が第1部では2編（第1章、第2章）、第2部では3編（第3章から第5章）、第3部では3編（第6章から第8章）配されている。

第1部の「リーザー時代」。それまで娯楽作品の上演が中心であったチューリヒ劇場は、ナチスの「強制的画一化」から逃れてきた演劇人を積極的に雇用し、ナチズムの人種政策をあからさまに批判する時事劇を上演して、チューリヒ劇場の地歩を築いた。それは文化政策としての「スイス化」、「外国人過多」から劇場を守るという動きに反するものであったが、公の助成金を必要としない私立劇場であったチューリヒ劇場は、「亡命者・ユダヤ人・マルクス主義者の劇場」としての存在を示すことができた。しかし1938年、オーストリアがナチス・ドイツに併合されると、ユダヤ人であるリーザーは退陣し、フランスを経てアメリカに亡命する。

第1章（市川明）ではふたつの上演を扱っている。1933年のフェルディナント・ブルックナー『人種』世界初演と、1934年のフリードリヒ・ヴォルフ『マンハイム教授』（上演タイトル『マムロック教授』）上演である。両作品はヒトラー政権下でのユダヤ人差別をリアルタイムで描いていて、その上演はチューリヒ劇場史上、特筆すべき出来事であった。しかし『マムロック教授』上演をめぐる騒動は、チューリヒ劇場が非スイス的存在として非難の眼差しにさらされていたことを端的に告げている。この作品にはナチスの人種政策に抗して闘う共産主義者が登場し、それをラングホフが演じた。上演翌日には極右による「反チューリヒ劇場」集会が開かれ、『新チューリヒ新聞』には、亡命演劇人に「もっと節度を」と警告する記事が書かれる。チューリヒ劇場は保守的市民層や親ナチの圧力と闘いながら、ナチスに抵抗する劇場としての姿を世界に示した。

第2章（市川明）では、劇場のスイス化が要請される時代にあって、チューリヒ劇場の基盤が築かれる過程が、劇場の実態（リーザーの運営方針、俳優やドラマトウルクとの関係など）とともに具体的に叙述される。リーザーは亡命作家の

作品を上演するとともに、シェクスピアを重要なレパートリーとし、ドイツの古典作家も重視した。ただしそうした古典の上演においても「時代と向き合う」姿勢はかわらず、ショーやピランデルロなどの現代演劇も取り上げた。チューリヒ劇場は、その「抵抗の美学」によってスイス文化の異物として見なされる一方で、時代と切り結んだ新たな演劇の発信地として注目されるようになる。

第2部「ヴェルターリン時代Ⅰ」では、新たに総監督に就任したヴェルターリンが、リーザー時代の遺産を継承しつつも、スイス的なものを統合原理とする精神的国土防衛と折り合いをつけ、チューリヒ劇場を国民的劇場へと成熟させていく時期が対象となる。ヴェルターリンは精神的国土防衛を、国境の外からくるものに身を閉ざすのではなく、それに自らを開いていくことだと再定義した。それによって排除主義的な精神的国土防衛とは異なる方向性を打ち出し、リーザー時代の抵抗の精神をスイス的なものへと接続させ、精神的国土防衛との共存を可能にしたのである。彼はリーザー時代の亡命演劇人を再雇用するとともに、スイスの俳優グレートラーを重用し、ソポクレス、シェクスピア、シラーといった古典を取り上げる一方で、ドイツで禁止された現代劇を積極的に上演した。ただし、それらを寓意劇として演出するところにその特色がある。それはナチスやスイス当局に介入の口実を与えないための方策であると同時に、多様なものに通底する普遍性を保護することこそがスイス的であることを示すための方法でもあった。

第2部の各論では、この時期を画した上演として、スイスの国民的演劇となつたシラーの『ヴィルヘルム・テル』(第3章：中村靖子)、世界初演されたブレヒトの『肝っ玉おっ母とその子どもたち』および『ガリレイの生涯』(第4章：市川明)、上演回数が最も多かったスタインベックの『月は沈みぬ』(第5章：葉柳和則)が取り上げられる。

ナチスはシラーをプロパガンダとして利用し、スイスの建国神話を扱う『ヴィルヘルム・テル』(『テル』と略記)もドイツの劇場の重要な演目であったが、1941年6月以降、スイスのゲリラ兵をもちあげる『テル』の上演は禁じられる。一方チューリヒ劇場において『テル』は、グレートラーがテル役を演じ、繰り返し上演されてスイスの国民劇になる。大国の侵略に抵抗して自由を勝ち取る物語は、こうしてスイスの国家イメージ形成に大きな役割を果たす。ただし3章において強調されるのは、『テル』において「自由」は近代化を通してではなく、大昔の伝統を復活させることによって実現されていることである。『テル』に見られ

るこうした原初的なものへの憧憬は、「ナチズムの感染から免れた国」という戦後イスの自己像が、ユートピア的な自然状態の保管庫というイメージの投影であることを通底している。戦後、イスの代表的作家となるフリッシュが『テル』を脱構築した作品にも言及しつつ、イスの建国神話として機能する『テル』とイスのナショナル・イメージの関係が批判的に前景化される。

1940年代にチューリヒ劇場でブレヒトの4作品が世界に先駆け上演された。とりわけ反戦劇である『肝っ玉おっ母とその子どもたち』(ギーゼ主演)が1941年に、権力と闘う科学者を描いた『ガリレイの生涯』(シュテッケル主演)が1943年に初演されたことは、ナチスと闘うチューリヒ劇場の上演史に輝く快挙である。「距離化による生産性」を引き出すために、ブレヒトが時事劇から寓意劇へとシフトしていたことも幸いしたとはいえ、チューリヒ劇場での上演は、亡命中の北欧では上演先を見つけられなかったブレヒトにとっても大きな意味をもっていた。しかしこの章においても、イスの「中立」がナチス・ドイツに利する一面をもっていたこと、ブレヒトが抱いていた自由の国イスにに対する違和感、ブレヒト劇とチューリヒ劇場の演出方法のずれなどが指摘され、チューリヒ劇場とイスにまつわる神話の解体の視点が見て取れる。

第二次大戦中に、国民劇『テル』(40回)をしのいで最も多く上演されたスタンベックの『月は沈みぬ』(71回)は、独裁国家に占領された北部ヨーロッパの小国(ノルウェー)のレジスタンス運動をテーマにしている。1940年のナチスによるノルウェー侵攻を連想させるこの作品の上演をチューリヒ劇場は最初しぶったが(バーゼルで先に上演される)、上演後は市民たちの抵抗の物語として受容され、イスの国家イメージ形成に貢献した。上演されたドイツ語版は、原作の英語版に比べて具体性を弱めた寓意劇となっている。ナチスおよびその意向をくまざるを得ないイス当局への配慮の結果であるが、その寓意劇を見た観客は、そこに時事的状況、歴史的状況を重ねることができる。占領者が知性と人間性を備えた存在として描かれているため(そうした人物造形はフリッシュ、デュレンマットにも影響を与える)、この作品はアメリカの文学研究で無視され続け、ドイツ語圏の文学史でもこの上演がなかったことにされているという指摘も興味深い。

第3部では、終戦前夜からドイツ分断までのヴェルターリン時代が扱われる。イスは第二次大戦で中立を守り、戦禍を免れたが、そのためには枢軸国と通商関係を保ち、文化政策においてもナチスと妥協することが必要だった。しかし戦

後スイスは、そうした過去を忘却したかのように、ナチズムに抵抗して中立と独立を守り抜いたスイスという物語を強化していき、チューリヒ劇場はそのスイスの象徴的存在として伝説化される。精神的国土防衛は戦後も国民統合装置の一翼を担い続け、排除対象のナチスが崩壊すると、その標的を共産主義に移していく。

ヴェルターリンは大戦中に亡命者たちを重用し続ける一方で、スイス人の雇用も増やして劇場のスイス化にも努めたが、スイス作家の作品が演目になることは少なかった。ナチスへの抵抗という結節点を失ったチューリヒ劇場は、戦後、フリッシュとデュレンマットを座付き作家として採用し、スイス人の作品を上演することに力を注ぐ。フリッシュの『ほら、また歌っている』が第6章（中村靖子）で、デュレンマットの『聖書に曰く』が第8章（増本浩子）で論じられる。

1945年3月に上演されたフリッシュの『ほら、また歌っている』では、人道に反する命令を受けた人間の態度決定がテーマとなっている。この作品は、命令する者を裁くのではなく、命令された者の罪が「権力を前にした精神の不能」として問われていると解釈され、ナチスに対する糾弾が相対化されているという非難を招くが、フリッシュが問題化したのは、ナチスの犯罪を告発することではなく（ドイツが自分たちの罪を自覚するのに、スイスを必要とはしない）、スイスという国家の、権力を前にした精神の不能である。第二次大戦中の出来事をスイス人が簡単に忘れてしまうのは、「歴史は勝者によって忘れられる」（アスマン）からであり、命令された者の自己弁明の声が聞こえないかのように、命令によって殺された死者たちが歌い続けるのは、それに対する告発である。

チューリヒやバーゼルよりも閉鎖的な都市ベルンで生まれ、大学進学時期にスイスが国境を閉じたデュレンマットにとって、強国にはさまれた「自由の砦」スイスは「監獄」としてイメージされていた。彼の『聖書に曰く』は1947年にチューリヒ劇場で初演されて大きなスキャンダルを引き起こす。ミュンスターの再洗礼派王国を素材にしたこの作品は、ひとりの人間によって共同体が破滅するという歴史上繰り返されてきた現象を「集団の狂気」として提示するが、それがキリスト教のコンテクストで行われたことが挑発だと受け止められる。とりわけ、国民的俳優グレートラーが演じた市長がぼろぼろの衣服をまとい、ヒトラーを連想させる王ともども処刑された場面では、「スイス的なもの」への侮辱を感じた保守的な観客が席を立ち、若い人々は喝采を送った。

フリッシュもデュレンマットもナチス時代と重ねうるテーマを扱いながら、そ

れをナチス批判として提示するのではなく、スイスにも克服すべき過去があることを観客に突きつけた。二人はスイスの国家イメージ形成に加担することを峻拒し、やがて散文の領域に執筆の中心を移す。国民的俳優として祭り上げられることに嫌気がさしたグレートラーもチューリヒ劇場を去る。

戦後、チューリヒ劇場が求心力を失っていった要因として、ナチスという強大な敵を喪失したことと並んで、新しいドラマトゥルギーを生み出せなかつたことが挙げられる。第7章（ヴェルナー・ヴュートリヒ）はブレヒトとチューリヒ劇場の関係に焦点をあて、その問題を論じている。1947年11月に亡命先アメリカからスイスに戻ってきたブレヒトは、『ソポクレスのアンティゴネ』を使った演劇実験をチューリヒ劇場ではなく、クール市立劇場で行う。書き割りもなく、感情移入に基づく心理劇を解体する実験的な演劇はチューリヒ劇場の演劇スタイルとは相容れず、クールのあとで行われたチューリヒ劇場での上演は失敗に終わる。1948年にはチューリヒ劇場で『プンティラ旦那と下僕マッティ』が世界初演されるも、1947年に予告されていた『コーカサスの白墨の輪』初演も、『三文オペラ』新版上演も果たされなかつた。チューリヒでも反共キャンペーンが始まり、ブレヒトは1949年にはベルリンへ移る。チューリヒ劇場は寓意劇にかわる新たなドラマトゥルギーを見いだせなかつたが、ブレヒトにとってスイスの舞台での経験は、ベルリーナー・アンサンブルでの活動の下準備となつた。

最後に置かれた「展望」（市川明）においては、戦後のチューリヒ劇場の総括および今日にいたる活動の紹介がなされるが、これまで触れた部分と関係する点だけを挙げておく。1950年の『三文オペラ』を最後に、1950年代にはチューリヒ劇場でブレヒトの作品は上演されなかつたが、その後またチューリヒ劇場とベルリーナー・アンサンブルの関係は続く。前衛演劇や実験演劇には開かれていたチューリヒ劇場に、新たな風を吹き込もうとした1969年のレフラーによる革新運動は頓挫する。戦後のチューリヒ劇場を支え、そこを去つたフリッシュとデュレンマットについては、1961年の『アンドラ』世界初演のこと、フリッシュのスイス軍隊批判『ヨナと古参兵』が1989年に、非戦を訴えたデュレンマットの『アハテルロー』が1988年に上演されたことなどが言及されている。

本書の功績は何よりも、チューリヒ劇場の歴史を「精神的国土防衛」という文化運動と連動させつつ、きわめて具体的に記述したことにあるだろう。枢軸国とナチスの侵攻を受けた国々に囲まれ、中立国といえども占領の危機にさらされた

状況下で、スイスが独立と中立を守り抜いた経緯が、政治的軍事的な側面も踏まえながら、文化政策に即して克明に語られるとき、一般的なスイスのイメージは解体される。しかし翻ってそれゆえに、ナチス時代にチューリヒ劇場が多数の亡命演劇人を受け入れ、他では上演できない作品を上演し続けたことの意味はそれだけ大きいことが改めてわかる。作品の上演には、作品の出版よりもはるかに多くの要素が絡み合う。ナチスと折り合いをつけつつ「スイス化」を目指す当局の検閲をかいくぐりながら、チューリヒ劇場がどのようにして問題作を上演していったか、あるいは上演を断念したか、そのさいのさまざまな葛藤、確執などが丹念に描かれ、劇場史としてきわめて読み応えのある書物となっている。劇場という場で繰り広げられる社会的文化的な力のせめぎあいにスポットを当てた本書において、例証として取り上げられた個々の作品がていねいに論じられていることも忘れてはならない。一般的にはあまり知られていない作品にせよ、よく知られている作品にせよ、それぞれのコンテキストにおいて説得力のある細やかな解釈がなされ、ときには思いがけない指摘に目がさめる思いもさせられる。

このように注意深く細部を積み上げつつ本書は、ナチス時代に批判と疑惑の眼差しを向けられ、ときにスイスの文化政策と妥協しながら行われたチューリヒ劇場の活動が、戦後、ナチスに抗して中立と自由を守り抜いたスイスという国家イメージの象徴として神話化され、ナチス時代のスイスの過去を隠蔽する機能を担ったという観点を明確に打ち出している。「精神的国土防衛」という文化運動の重要性を知らしめたこととも相まって、この書物は今後、20世紀のスイス文学を考察するさいの不可欠な文献となるだろう。

編者を含め5名の執筆者は、基本的な認識を共有しながら、それぞれの立場から各論を展開していく。論の前提づくりがその都度なされ、扱う時間幅も配置された時期だけに限定されることもあり、最初は各論がどのように繋がって全体の流れを形成していくのかを見通すことが必ずしも容易ではない。しかし読み進むにつれ、それぞれのパートが相補的に作用し合って全体の道筋を浮かび上がらせ、アプローチや論の重点の置き方の違い、共通の枠組みの異なる文脈からの提示が、本書に広がりと深まりを与えていることがわかってくる。貧しく刈り込んだ書評では伝わらないそうしたスリリングな面白さを味わうためにも、この豊穣かつ刺激的な書物が広く読まれることを願う。

(きたじま・れいこ 上智大学名誉教授)