

ベルンハルト・ライヒ 「ドイツのアンチファシズムの劇作の方法論について」¹⁾

Bernhard Reich: « Zur Methodik der deutschen antifaschistischen Dramatik » (1937)

演劇を公開することは、作家にとって、劇作にまつわる仕事を実に価値あるものにする。この仕事のためならば、作家は、劇作上の手作業が必然的にともなう困難をいとわない。だから、18世紀におけるブルジョア革命の、イデオロギー的な準備期間のなかで、まさにあの攻撃的な要素の数々——レッシングや、シュトルム・ウント・ドラング〔「疾風怒濤」〕の人々、若きゲーテ——が、演劇において、彼らの力のうちで最も確かな揚力を見出したのだ。

ドイツのアンチファシズムの劇作家は、この4年、自分の劇場を持っていない。ドイツ国外の、オーストリアやチェコスロヴァキア、スイスのドイツ語の舞台はそれぞれどこか、自発的に自己統制をした。ツューリヒ劇場は、哀れな規則のなかの、称賛に値する例外だ。演劇が上演される見通しを失うことは、戯曲への、作家の関心を台無しにする。本として出版される戯曲作品が提供するものは、真の劇作家にとっては、弱い代替物だ。彼は不機嫌になり、劇作上の形式の難しさが、彼にはいまや、克服不可能なものに思われる。

アンチファシズムの劇作は、一種、生産性に乏しくなった。ゲオルク・カイザーが沈黙し、ハインリヒ・マンやリーオン・フォイヒトヴァンガーが劇作から距離を置き、アルフレート・ノイマンが沈黙している。アンチファシズムの劇作——この劇作は、まだヒトラーの治世の前は少なくとも、量的な面で活発だった——の、一般的に相当の力を持ったアンチファシズム文学運動における割合は、数としてはわずかだ。ほんの少しの不屈の者（と言おう）が、今も戯曲を書いている。だが、成功している！ 彼らの戯曲は、上演されている。ドイツ語の舞台上、外国語で、特に、ソ連で。この作家たちは、戯曲に興味を示さなくなった仕事仲間たちに対して、ドイツのアンチファシズムの戯曲がドイツの外の演劇をどう攻略できるかを、示してみせる。よって、私には、この4年のアンチファシズムの戯曲作品についての概観のなかで、主にアンチファシズムの劇作の方法の問題を述べ、作品の詳細な分析は後回しにすることが、意味のあ

ることのように思われる。

アンチファシズムの劇作は、ファシズム治世下でのドイツの抑圧に対して、初めは人種劇で応えた。ベルトルト・ブレヒトは喜劇『とんがり頭とまる頭』〔のちに『まる頭ととんがり頭』と改題〕を完成させたが、これを彼は、ファシズム独裁が打ち立てられる前に開始していた。フリードリヒ・ヴォルフは戯曲『mamロック教授』を書き、フェルディナント・ブルックナーは戯曲『種〔しゅ〕』を書いた。これらの作家のもとで、人種にまつわる〔ファシズムの〕嫌悪感が、とりわけファシズムを実に憎むべきものにした、ということは推測すべきでない。だが、彼らはまさにこの素材を形にすることを通じて、最大限に広い観客層の共感を呼び起こすことができることを望んでいた。だから——人種劇が時を同じくして書かれた。

素材はこの三つの劇作品で似通っている——しばしば、それぞれどこか、これらのなかで、同じ事実が機能している——けれども、主題も方法も、同様ではない。

たとえば『mamロック教授』は、テーマからすれば、人種劇ではない。ユダヤ人種への帰属は、実のところ、避けがたい対立への、個別のきっかけを作っているにすぎない。この対立において、誠実で原則にこだわる民主主義者のmamロックが、ファシズムと衝突せざるを得なくなっている。気骨のある、自立した、ヒューマニズムの美しい理想を考え続ける人格は、ファシズムのドイツでは、もはや息ができない。ファシズムは根本的に、そのような「時代錯誤的な」輩を取り除く。人種についての扇動はいつでもいいという立場をとる観客も、作品が進むにつれ、電撃を受けたようになり、その共感mamロックの性格に、その憎しみは人類の強姦者たちに向けられる。だから『mamロック教授』の上演は、ユダヤ人の抑圧や弾圧の描写に表向きの関心だけが用意される国々においても、アンチファシズムのデモを、結果としてもたらすことができたのだ。

フリードリヒ・ヴォルフは、その偉大な、人を見る目によって、教授の人物像を形作った（他の人物はスケッ

1) [訳注] 初出: *Das Wort*. 1/1937, Moskau. 翻訳に際しては以下を底本とした。*Kritik der Zeit. Antifaschistische deutsche Literaturkritik 1933-1945*. Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig, 1981.

ち的に、あるいは平板に描かれるにとどまる)。その舞台向きの質を通じて、マムロックの人物造形は、シュトックマン、ベルンハルディ教授やトラウムルススの家族に並ぶ。

マムロックを人々は愛するが、何となく不満である。ヴォルフは私に語った。ある少年が彼に、ワルシャワでの上演時、こう言ったそうだ——マムロック教授は英雄のように闘うが、小心者のように死ぬ、と。この発言は特徴的で、マムロック家の組織的な弱さを予感したもののだが、核心を突いてはいない。マムロックは、死ぬことを理解してはいるが、闘うことを理解してはいない。ファシズムが生まれる前のドイツでも、ファシズムのドイツでも、そうではない。みずからの理想を守ることができなかった、ブルジョア民主主義の闘争方法の崩壊、それが、ヴォルフの戯曲の〈物語の教え〉である。

フェルディナント・ブルックナーも、その劇作品のなかで、真っ直ぐに、はっきりと認識できる教訓を導く。ふたつの種〔しゅ〕がある。片方——粗暴な動物の種——は、いまやドイツで覇権を握っている。もう片方は、気骨のある、精神的に強靱な人格から構成される。後者が、ドイツ人の真の種——「隠れたドイツ」である。この考えが明確になるように、ブルックナーは、ある素朴な物語——ユダヤ人女性のヘレーネ・マルクスとアーリア人学生のカールランナーの恋愛関係が、どう壊れるか——の礎石の上に、非常に複雑な、精神的展開の階層を重ねる。性格の弱い、繊細なカールランナーが、「強制に従って」自己統制をするのだ。彼がファシストとして体験することは、ファシズムに対する彼の憎しみと、彼の受動的な自由を深化させる。ファシズムに対しての、カールランナーの個人としての抵抗は、自殺行為的だ。彼を待ち受ける運命は、ファシストたちによって「逃走中に撃たれる」ことである。

ブルックナーは、一時期ファシズムに加担した者の証言を、アンチファシズムへ動員しようとするが、この方法はブルックナーの劇作品において、完全な成果には至らない。

気骨のあるヘレーネは愛されるが、カールランナーはそうではない。ファシズムに対する憎しみは、曇った感情によって減退するが、この感情は、カールランナーの、本質的に無駄な、自殺行為的デモンストレーションに付随するものである。ひとは最後に、作品から、またその出来事の数々や人々から離れて、暗く、はっきりしない感覚だけを、後遺症としてこむる（感覚であって感情ではなく、いわんや、解明を促す認識でもない）——ある「空虚な哀悼」、とヘーゲルなら言うだろう。ドイツで起きることの意味も、そこで破壊された力が作用を及

ぼし続ける可能性も、作中で固まらない。「真の」種の帰還を、「隠れたドイツ」の帰還を、確かにするものは何か？ その敗北を導くものは何か？ それははっきりしないままだ。この作品は完全に、ただ、場面を中断する雰囲気の中にある。印象深く、賢明な、徹底的に感じられる、詩人ブルックナーのルサンチマン〔怨恨〕の中にある。繊細な精神的研究の中にある。作品は、造形されたものとしてそこにあるのではない。そして、ブルックナーがその内容を、実に多くの、実際の事実と筋で満たすにもかかわらず、内容は、心に刻まれない。中身が固まることがないのだ。

しかし、人種にまつわる憎悪を煽り立てることは——「ごみと火からの、この取るに足らない生まれの」——、すなわち、ファシズムが行う営みは、プレヒトの喜劇にとっては、単なる材料というばかりでなく、組み立てられた素材でもある。プレヒトが完全に、陰險なイリュージョンの精査において調達する、几帳面すぎる正確さによって、彼は、「なぜなのか」を指し示す。そのやり方を、目的が伴うということを、指し示す。ファシズムによって始められた人種差別の、あの悪魔のような政治的オートメーションの結果を、指し示す。

彼は、いかに現実の人間関係が——階級闘争の社会的なそれが——人種闘争の虚構のそれに置き換わるかを示す。純血種の平民は、繰り返し、不都合な側に来る。なぜなら、平民だからだ。平民であるカラスは、最終的に、誰に対して武器を向けるのかを知る。厚かましい詐欺、空虚な自慢話、嬉々として反論を主張すること、矛盾のなかで永遠に何度も言い間違えること、そして結びに詐欺師たちが暴露され追われること——ファシズムのこうした生〔せい〕の状況は、古典喜劇の宝庫だ。プレヒトのファシストたちは、ファンタジーに満ちたポートレイトだ。どうやって彼らが政府の下級役人の衝動や情熱を膨らませるか、どうやってそのさいにいつも中庸にとどまるか、そしてどうやって——たとえば公平の感情——この営みにおいて、忌まわしい重荷の、血のつながった姉／妹となるか。これが、イベリア人女性であるこの人物の、ポートレイトの忠実さを左右する。また素晴らしいのは——総督の人物像だ。どうやって、社交的な気高さのなかで、筋の進行のなかで、マキアヴェッリ的な政治がなされるか、そしてどうやってこれが、喜劇の終わりに、政治的な賭博師の享樂的な生〔せい〕の態度へと溶解していくか。これは卓越している。彼に向かって下ってくる、迫り来る歴史の嵐の車に対して、彼は勝ち誇り、最小のチャンスを——不可能の「もしかしたら」を——持ち出して、異論を唱える。プレヒトの戯曲はファシズムについての戯曲であり、喜劇である。当

然だ。ブレヒトの喜劇は、芸術の分野において、しっかりと根を張っている。彼の政治的な喜劇は、ヴォルフやブルックナーと違い、ドイツで実際に起きた事件をほとんど含まない。彼がそうしたものを取り上げるときは——ちょうど鍋料理のように——それは有機的には機能しない。ブレヒトは、起こるかもしれない事件を取り上げる。『とんがり頭とまる頭』を、ある異国、ヤフーへと、置き換える。彼は、現在からの筋の流れを、ある筋の線のなかで展開させるのだが、これは、シェイクスピアの『尺には尺を』から持ってきたものだ。しかし、作品の主たる線が、実に明らかに、実際のプロセスの流れを受け入れるので、いろいろな転回点や断絶においてファシズムが反映されることにより、それはファシズムの、実に明らかなイメージに至る。繰り返しにくい、ある非常に独特な方法によって、たとえ話が、ここで具体化する。歴史的なコスチュームが人物たちや出来事の数々の現在性を、虚構が真実の中身を保証する。

人種劇のあと、第二のテーマ設定として続くのは——大規模な革命的階級闘争や、農民戦争の描写（ペーター・ニッケルの『ぶどう園』）、ハンガリー・ソヴィエトの描写（ユーリウス・ハーイの『タイス川の堤』）、ウィーンの革命的な闘争の描写（フリードリヒ・ヴォルフの『フローリーツドルフ』）だ。アンチファシズムの劇作の歴史的な素材は、アナロジー〔類比〕の助けによって、敗北の理由を、現在において明確にする。それらは、予防的なものとして考えられている（アンチファシズムの物語文学も歴史アナロジーの助けを求めている——ハインリヒ・マン、リーオン・フォイヒトヴァンガー、グスターフ・レーグラ、アンナ・ゼーガースなど）。ニッケルとヴォルフは革命的な群衆の闘争の描写を、劇作における年代記の、より適切な形式のなかへ持ち込んだ。

劇作における年代記の形式には、欠陥がある。このことは、シラーのプログラム——政治的闘争だけでなく「人類の美的教育」を通じて抑圧のシステムを撤廃するプログラム——に即したものであるばかりではない。それだけでなく、劇作の年代記のなかで真の芸術的高みを達成できるのか否か、という恐れに即したものである。シラーは政治的・歴史的素材を、無味乾燥に過ぎるとして、「非政治的」だとして、拒否した。政治闘争を遂行する人々がどう生きるか、彼らはどのような気分なのか、彼らは何者なのか。それは、年代記のなかでは、あまりにも展開しにくい。平板な、ドクトリン的な、図式的な描写が、そこでは容易に生じる。実にいきいきとして感情に訴えはするが、はかないものでもある効果が、こうした作品にはついてまわる。シラーが、ど

こであれ、困難があったにも関わらず、政治的・歴史的な年代記の形式を修得するための力を奮い起こさなかったことは、まったく理解できる。アンチファシズムの革命的芸術家が、生〔せい〕のための政治的な闘いの意味を洞察することから、政治的・歴史的な素材にもとづいて偉大で有効な芸術作品を制作するという動機を勝ち取ることは、まったく自明のことだ。ペーター・ニッケルは今のところ、まだあまりにも、劇作についての経験を積んでいない。結果として、彼の戯曲『ぶどう園』は、成功に至っていない。フリードリヒ・ヴォルフには、この経験がある——彼は『カタロの水兵たち』、『哀れなコンラート』を書いた。これらの仕事の一方で、彼は、劇形式の物語『フローリーツドルフ』で、政治的環境の描写を、闘士の人生の広範な造形の上に、築こうと努めている。彼は詳細にウィーンの英雄の生き方や考え方を示し、性格と、テーマ——闘争の中で、革命的な英雄的精神を勝ち取ること——とを、厳密に区別する。そのさい、なおいくらかは、単なるアプローチやヒント、詩的意図にとどまっている。私個人は、法廷でのヴァイスルの弁明に満足していない——闘争への革命的な呼びかけ、オーストリアのファシズムに対する告発は、完全でなければならない。とてつもない人生経験の力や、未来への最も確かな洞察によって。それが人物に欠けており、よって、演説は、効果的で心を揺さぶるレトリックのうちにとどまっている。素材の時局性、遂行の勢い、そして、政治的・闘争的な誠実さが、モスクワでの上演時、戯曲をある深い効果へと導いたのだった。

ユーリウス・ハーイは、再度、『タイス川の堤』で、ハンガリーのソヴィエトが力を失っていった様子を示そうとする。だが直接の素材を提供するのは、逆に、評議会権力の、ある場所での勝利である。17人の農民が、何日も、反革命軍の大砲の数々を前にして、ある堤を守る——堤にひびはない。決壊すれば、タイス川の洪水が、この場所での赤軍の敗北を決定づけることになる。しかし、彼らは自分たちの畑を洪水から守る。それによって、革命も守られる〔＝阻まれる〕。

〈物語の教え〉は明らかだ——ハンガリーでの革命は、もし、プロレタリアートの気取らない同志や、働き者の農民たちが、革命の目標に関心を寄せていたら、勝利していたはずだった。つまり、あの教訓と同じだ。もし、民族が統一されていたら、ひとつの革命的な党によって闘争へと導かれていたら、民族は、勝利していたはずだった。このことが、ヴォルフやニッケルの戯曲では、明らかに際立っている。

ユーリウス・ハーイはこの戯曲で、人生のための教訓をだんだんと明らかにすることにもこだわっているが、

彼は、政治的な出来事を素材として前面に出したいのではない。そうではなく、この素材を、家族内での人間関係の変化を手がかりにして、**見えるように**しようとしている。ハーイの戯曲では、一見、イプセンの戯曲でのようなことが進行する。つまり、ある住居が舞台であり——何人かの人物が、ただ行動する——、歴史的な筋が、場面の後ろで起こっている。大砲の響きが聴こえる。特別委員のテレックは、堤の検査結果について報告する。ある速報が、赤軍の崩壊を物語る。

ハーイは、素材を包括することを断念し、段階をつけることから始める。この家族は三世代で——祖父、娘、甥、孫娘とその夫である。ひとつの家族——三つの世界観。祖父は——年老いた48年世代、中間の世代は——典型的な反革命的ブルジョア、若者たちは——革命家である。ハーイが見出すのは、相反する力の自然な積み重ねではない。彼は、構成する。48年世代は、かつて結婚によってある豊かな家族の一員になり、長いこと、そうして大地主として呑気に暮らし、社会的なものの始まりにおいて、国民的革命の展開を歓迎する。そのために彼は闘った。彼は、社会的な革命の側につく。だが、彼が辿った人生は、革命の火花をとっくに窒息させていた。だから全体として、人物とその行いの仕方は、不自然に機能する。ハーイの作品は、ハンガリー革命の敗北で終わる。ハーイは、次のようにする——赤軍は、解散の途中、急いで通り過ぎる。家族は、孫娘の夫を救おうとする。予測されるのは、甥の親戚たち、ハンガリーの将校たち、反革命軍で貢献する彼らが、大地主の屋敷にやってきて、逃走を巧みに成し遂げるだろう、ということだ。だが、そうはならない——やってくるのは、ルーマニアの将校たちである。つまり、救いの可能性はない。そのとき、老人は農夫たちを、武装した、近くのチェコ国境を破る試みへと組織する。闘争の意志は、破られなかった。ここで、作品は終わる。

批判されるのは一般的に、「楽観的な」結末である。図式的だと見なされるのだ。そうかもしれない。だが、忘れてはならない。そのようなフィナーレの図式において、時代の快活な精神が作用しているということ。シェイクスピアの図式的な結末は、その戯曲を、原則として、英雄たちの虐殺で結ぶ。英雄は、死屍累々の原野としての自分の世界を去る。何十年かして、イギリスの革命の打撃が、封建秩序を粉碎する。結末の図式は、その内に、未来の予言を含んでいた。また、それにともない、結末の図式は、かの瞬間へのどんな忠実な導入よりも、またその特性の、どんなに枝分かれした、段階づけられた描写よりも、いきいきとして、真実らしかった。

革命的な芸術家は、自らの作品の世界を去ることがで

きない。極めて深く、革命の力が無敵だということを信じていることがなくては、去ることができない。自分の時代のあらゆる絵に、彼は、この真実で、署名したく思う。これは、彼の当然の権利だ。

昨年、アンチファシズムの劇作家たちは、ある新しいテーマで仕事をした。彼らはファシズムの、ドイツにおける非合法の闘争の、ヒロイズムに関する自分らの詩作品において、証言を行おうとしている。

現在の闘争のヒロイズムは、変化した要請に沿って、また、新しい形式に沿って、その独自性を備えている。

私はだいぶ昔、ある文学史で、古い日本の小説の内容紹介を読んだ。小説の題名も文学史の題名も失念したが、内容は覚えている。次のようなものだった。ある日本の騎士が、主人の殺害の復讐をする。復讐の目標のために、彼は徹底的に、生活の伝統や規範を破る。かつて品行方正だった彼は、自堕落な生〔せい〕の彷徨に身をゆだね、妻を追い出し、子供たちの教育を疎かにする。この策略は成功する。生活習慣の変化から、考え方が変化したと殺人者は推論し、彼を追跡することを、そして、監視することをやめる。騎士は、次の機会に、自分の主人を殺したこの殺人者を殺害する。

この小説での日本の騎士のヒロイズムは、アナロジーによって、実にはっきりと、私たちの、非合法の闘争者たちのヒロイズムを描いている。

非合法の革命闘士のヒロイズムは、どの国境においても、じっとしてはならない。バリケードのヒロイックな闘士は、その行いと理想の美しい調和において、自らを世界に対して示すことを許される。この幸福を、非合法の者は、諦めなければならない。世界の前でのこの調和に、合わせなければならない。そして必要となれば、それを世界のために引き裂かなくてはならない。彼は、ある所与の道徳的緊張のなかで生きる。味方のところで、沈黙していなければならない。静かに、彼の愛する人々からの不当な蔑視を、耐えなければならない。彼は、同志の不幸のさい、表情を歪めることを許されない。必要となれば、同志を、闘争集団の能力を確かにするために、犠牲にできる。

アンチファシズムの物語は、当初、非合法の英雄たちを描くのが慣わしだった。彼ら英雄たちは、あらゆる苦痛にもかかわらず、何も口外せず、真っ直ぐに死への道を歩んだ。近年、アンチファシズムの詩人は、こうした「図式的な」描写ではもはや満足しない。詩人は、殉死した革命の証人たちを「人間らしくすること」に尽力する。詩人は彼らに暫定的な弱さの特徴を与え、彼らも否認の時間のなかで示した。これらの特徴は、まったく

現実そっくりの特徴だが、それらが本当の真実となるのは、それらが独特の、私がさきに描写しようと試みた、ヒロイズムの描写から現れるときだけだ。過去の描写習慣における、人物の図式化主義は、主として、現実における英雄たちの変化によって生じた。英雄的に死ぬことを理解している英雄たちに代わる、勝利することを理解している英雄たちに代わる、現実の英雄たちの変化によって、生じた——そしてようやく最後になって、英雄たちの生〔せい〕の、弱い時間の不在によって、生じた。

たとえば、一幕物『ベッシー・ボッシュ』の作者、ベーター・ニッケルは、これを理解しなかった。彼は革命家の女性、ベッシー・ボッシュの人物像を「人間的にする」が、その主な手段は、彼女が感じ取る、否認だ。ベッシー・ボッシュは、秘密警察の手に落ちたボーイフレンドを救おうとし、そのさい、裏切りによって、このボーイフレンドを、身代金と引き換えに自由の身にする、という考えをめぐらせる。彼が今まさに処刑されるということを知ると、彼女は、計り知れない絶望の中で、自殺しようとする。最も弱い時間の否認の克服は、性格的に、より重要で決定的な特徴だろう。革命的な英雄を描写するためには、そうだ。しかし、それは、英雄が私たちの前で、英雄の強い時間のなかで生きるときだけだ。これが、ニッケルには欠けている。これは、ヴォルフのところにはある。

ヴォルフは、実に明らかに、ドイツでの非合法労働の描写に専念している彼の戯曲『トロイの木馬』で、この問題に向き合っている。深い感動によって、ヴォルフは悲劇的な雰囲気強めているが、この雰囲気は、非合法労働者の筋の周辺で生じている。その印象は、ますます心を揺さぶるものになる。なぜなら、若い人々が——19歳そこそこだ——、ファシズムに抗し、彼らの青春をめぐって闘い、また、彼らの年月をこえ、深刻きわまりない衝突を経て、完熟する人々だからだ。

テオドーア・ファンタの戯曲は『無名戦士の子供たち』というが、劇の中身にふさわしいのは、おそらく別の表題、たとえば——『追い立てられる少年、惑う少年』だ。戯曲の魅力はおそらく、次のことにある。私生活の道徳的な腐敗の雰囲気、思春期のエロティシズム、不誠実さ、そして大人たちの盲従のなかで、何人かの、若者の真っ直ぐさをなお自らの内に持っている少年たちが、ファシズムのドイツでだまし討ちに遭う、ということだ。しかし、ファンタはこの事件の効力を弱める。若者のファシズムの環境に、はっきりした輪郭が、ないままなのだ。ファシストであるフンプナーの人物像は、この輪郭を明確化する助けにはなっておらず、この人物は、あまりに主観的な陰険さで造形されている。ファンタ

は、ファシズムの、その血なまぐさく非人道的な営みの、反動的な面を、強く描写することを避けている。そして、これを、実際はどうでもよい、子供たちの生活に関する材料の、豊富な量で代替しようとする。彼は賢い6歳のハンスという人物を作り上げ、このハンスは、不快な質問で両親を絶望へと導く。あるいは、エッリとマルゴットの遊びを絶望へと導く——彼らは大人ごっこをし、それによって、忌々しい日常の慣わしを指し示す。くわえて、ファンタは似非表現主義的なやり方で、つながりや関連、材料の上を、かすめて消えるので、その側面でも、芸術的な明確さが、感じ取れる形で損なわれている。

ユーリウス・ハーイの劇作品では、実にさまざまな素材を造形する努力が作用している。戯曲『タイス川の堤』に横たわっているのは、ハンガリーの評議会時代にに基づく歴史だ。『野蛮人』ではミトリダテスの最期。『トッケンブルクの哀れな男』ではスイスの貧困の歴史。最新の戯曲『持つこと』では、ハーイは再び、自分の故郷に還る。作品の舞台はハンガリーで、ある村の、夫を毒殺した女たちに対する、有名な刑事裁判が、素材をある道徳劇にしている。さきの『野蛮人』は、ローマと野蛮な小アジアの競い合いの闘い（および帝国主義的な植民地政策のいくつかの側面）を目指す、実際には、目標を外れる。なぜなら、歴史的に、ローマの闘いのほうが進歩的だったからだ。『トッケンブルクの哀れな男』は興味深い試みである。貧しい人々の苦難の歴史から、つまり、民族の歴史から、創作をしようとする試みだ。亡命者であるハーイはここで、スイス人たちに、ある非常に多い素材領域を指し示さずにはいられなかったが、展開において、それはアネクドト的にとどまっている。彼の戯曲『持つこと』において、ハーイは特に、ある非常に密な、リアリスティックな言語——自然主義的な生意気さからも、開かれた修辭的言語からも等しく離れた——を見出したが、これは、芝居で確実に、その効果を発揮するだろう。非凡なのはマリーという人物で、小さな村の少女だ。彼女は自分の胎児を、ある大きな宿屋に隠そうとし、ひとりの裕福な男との結婚を決断する。そしてすぐ、婚礼の翌日、彼に毒を盛る。あらゆる注意や計算を無視する、この性急さにおいて、生〔せい〕と幸福へのとてつもない憧れが、彼女のナイーヴな表現に至る。個人的な幸福や愛を売ることでも富を予測するという、断固とした拒否もそう。この純真さによって、ハーイのマリーは、戯曲『闇の力』の女たちとは区別される（この女たちは、どんな自然な出口も見出さない退廃から、罪を犯す）。マリーという人物のなかには、作品が備える、価値に富むものがある。主題が備える、心をつかむものがある。あいにくハーイはこれには専念せ

ず、マリーという人物を、誤った線へと導く。マリーは、所持し、持ち、ものの奴隷になる。ただし、資本主義批判はなお、1890年の自然主義者たちの対立項の伝統のなかにあるままだ。ハーンが備えているのは、素材の、明らかに巨大な多様性である——それ自体、またそれだけで、非常に肯定的な事実のそれだ——これは政治的な芸術家であるハーンの、行き過ぎた慎重さから来るもので、芸術的な戦略の問いにおける不確かさを指し示している。新しい素材のなかでのどんな試みも、ハーンにとっては、彼の芸術的・政治的作業の戦略的転回の、新たな試験を意味する。この点で、ハーンは「カモフラージュ」の催眠状態下にある。

革命的な文学は、近年、成功裏に、芸術の訓練に背を向けた。芸術の訓練は、その正しい術語を誇りとしていたが、豊かで深い、心を揺さぶる、そして術語においてその反映を見出した、生〔せい〕を、示すことができなかった。よってその成果は——初めから、自分にとっての幅広い効果を狭めた作品群だった。この欠陥を最も確かに克服できるのは、私たちのアンチファシズムの同時代作家たちが鏡を突きつけるとき、つまり、彼らが、探されずにいる真実において、幸福、解放、平和、そして自由への、民族の憧れを描くときだ。その詩人が、そこに民族が反映されて見つかるという、人物群や人間関係を見出すとき、そのとき彼は大衆の心を見出すのだ。だが一部の人は、この欠陥の克服を、次のように想像した。さまざまな幻想や伝統のしぼりのなかにいる、プロレタリアートの、気取らない同志を顧慮して、術語や内容は「カモフラージュ」されなければならない、と。いわゆる中立的で周縁的な主題が見出されなければならない、と。直接的な革命的素材を出発点にする必要はなく、

その描写を弱めて「人間的なもの」へ関心を引かねばならない、と。素材の鋭い緊張は、調和させられた。これを多くの場合で行ったのがユーリウス・ハーンだが、これはファンタも行ったし、ある点ではニッケルも、戯曲『ベッシー・ボッシュ』で行った。私の意見では、これは、ある粗野な誤解だ。必要なのは、本当の大衆芸術だ。大衆の心を揺さぶり、間近に迫る決断の闘いのために、彼らを教育する芸術だ。

アンチファシズムの劇作は、ドイツの外の劇作と対比され、障害がありながらも、いきいきとして、戦闘能力を備えている。それほど多くはない戯曲の数々のなかに、その強い生命力を、劇場や書物において証明した、一連の作がある——『とんがり頭とまる頭』はコペンハーゲンでの上演が実現したし、『マムロック教授』も同様だ（スイス、スカンディナヴィア諸国、オランダ、アメリカ、ソ連で）。『種』は、チェコ、アメリカ、スイスで、ユーリウス・ハーンの『タイス川の堤』とペーター・ニッケルの『ベッシー・ボッシュ』はチェコで、『トッケンブルクの哀れな男』はスイスで、『フローリーツドルフ』と『トロイの木馬』はソ連で。これは、わずかな成果ではない。ファシストたちに初演リストを膨らませることを許している、国民社会主義的で自己統制された劇作による大量生産物は、いくつかの（実にわずかの）笑い話さえ、ドイツ語が話される地域へ輸出することが、ほとんどできていない。さらに言えば、ドイツの芸術の自給自足の実践は、次のように結果している。何らかの芸術伝統が維持された外国は、明らかに、国民社会主義の危険思想的で怪しげな生産物との関係を、絶っているのである。

（訳：萩原健）