

ケストナーの虚像と実像

——三谷幸喜作・演出『国民の映画』におけるケストナーの人物造形——

竹内拓史

1. 導入

2011年に初公演された三谷幸喜作・演出の劇『国民の映画』は、主人公のナチス宣伝相ヨゼフ・ゲッベルス¹が、ドイツの「映画界の総力を結集して」²ハリウッドの『風と共に去りぬ』を超える「世界に誇れる最高の国民の映画」を作成するために様々な映画人を集めるという話である。もちろんこの設定そのものは架空のものだが、劇中には当時実在した多くの映画人が登場し、所々に実話がちりばめられている。

¹ 本稿における『国民の映画』登場人物の名前の記載は、パンフレットの表記に従った。例えばゲッベルスの名前 Joseph は、「ヨーゼフ」と表記するのが一般的だが、本稿ではパンフレットに記載の「ヨゼフ」とする。

² 本稿の『国民の映画』からの引用は、下記 DVD による。『国民の映画』（三谷幸喜作・演出、本広克行監督、2011年、PARCO 出版）

³ この映画が純粋な記録映画（ドキュメンタリー）ではなく、時系列を入れ替えたり、後撮りしたカットを挿入したりしていることはよく知られていることである。しかし『国民の映画』内でも、『意志の勝利』には「物語性は皆無だ」とのヤニングスの批判に対して、リーフェンシュタールは「『意志の勝利』はドキュメンタリーです」と主張する。

劇中の晩餐会に招かれたのは、ナチスの党大会を記録した『意志の勝利』³の映画監督レニ・リーフェンシュタール、自らの保身のためナチスに靡いた当時の人気俳優エミール・ヤニングス、『メトロポリス』で人気を博した若手俳優グスタフ・フレリヒ、当時既に大俳優でありゲーリングによってプロイセン枢密顧問官に任命されていたグスタフ・グリュンドゲンス、デンマーク出身ながらドイツの映画界で活躍していた女優ツァラ・レアンダース、架空の人物でゲッベルスの愛人という設定のエルザ・フェーゼンマイヤー、そして作家のエーリヒ・ケストナーである。

密かにケストナーに想いを寄せていたゲッベルスの妻マグダは、夫からその夜最後の招待客がケストナーであることを知らされると、信じられないといった面持ちで驚きを隠さないが、驚くのは観客も同じである。マグダが驚いた理由は、単に彼女がケストナーに想いを寄せていたからだけではない。彼女の台詞を借りれば、ケストナーはナチスがその「本を焚き火にくべた」「国家の敵」であるし、彼が「信念を曲げるとは思えない」ので、ケストナーの「本を大衆の面前で燃やしたゲッベルス」の家になど「まさか来るわけない」最たる人物のひとりなのだ。また招待客の一人であるレニ・リーフェンシュタールも「エーリヒ・ケストナーと言えば、反政府主義の危険人物」であり「ずっと政府を批判して」きたので、そんな人が「(ゲッベルス)大臣の申し出をそう簡単に受けるとはとても思えない」⁴と言う。また劇中のケストナー自身の言葉を借りれば、彼はナチス政府にとって「危険分子」であり、「政府を批判し」たために、「本はすべて発禁処分、新作を発表することもできなくなった」人物である。劇中でマグダやリーフェンシュタール、ケストナー自身が述べるこれらのケストナー像は、戦後の典型的な

⁴ 括弧内は筆者による

⁵ ケストナーがナチスに抵抗した作家と戦後の日本で認識されてきたのは、高橋健二によるケストナーの紹介が大きく影響していると考えられる。(参照:高橋健二『ケストナーの生涯 ドレースデンの抵抗作家』駸々堂出版、1981年。高橋健二『作家の生き方 シュトルム カロッサ ケストナーの場合』読売選書、1972年)

もののひとつと書いていいだろう。日本でもケストナーは児童文学者としてだけでなく、反戦、反ナチスの人として広く知られているため⁵、ゲッベルスがケストナーを招待したというだけでも観客は十分驚くのだが、ゲッベルスはさらにその招待にケストナーが応じたと告げる。劇の前半で観客は、そのゲッベルスの言葉を半信半疑のまま筋を追うこととなる。そして実際にケストナーがゲッベルス邸に現れると、今度はゲッベルスの言葉に応じたケストナーの意図を探ることとなる。まさかあの反体制の運動家で反ナチスのケストナーが、映画の脚本を書くようにとのゲッベルスの要望に応じるためだけに来たとは考えがたいからだ。

しかし観客の期待はここでも裏切られる。ケストナーがゲッベルスを訪問した目的は、まさに脚本を書くというゲッベルスの要請に応じるためだったからである。それどころか、ゲッベルスに露骨に媚びを売っていたヤニングスやフレリヒまでもが、ナチスによるユダヤ人絶滅計画を知るとゲッベルスたちを「悪魔の手先」と呼び、映画出演を断ってゲッベルス邸をあとにするのに、ケストナーは「僕はやりますよ、大臣」と言い切り、さらに「いい本書きます。約束します。いつでも声をかけてください」と続け、ゲッベルス邸に残る。ナチスの顔とも言える宣伝大臣であるだけでなく、自分の執筆禁止に関する最高責任者でもあるゲッベルスに進んで協力するこのケストナーの姿は、ケストナーという人物に対するこれまでのお決まりの評価——第三帝国の時代も亡命せずにドイツにとどまり「ナチスへの抵抗」⁶をした作家とは大きく異なる。ケストナーは去り際に「僕はあなたが思っているような人間じゃあない」とマグダに言うが、このようなケストナーはマグダだけでなく「私たちが思っているような人間」でもなかったと言えるだろう。ケストナーと共にゲッベルス邸に残り変わらぬ協力を申し出たもうひとりの人物はリーフェンシュタールであるが、その彼女が史実では、ナチスに協力

⁶ 高橋健二『作家の生き方 シュトルム カロッサ ケストナーの場合』206頁。

したと批判され戦後の映画界からほとんど干され、劇中では「私は大臣たちのやっていること（ユダヤ人絶滅計画）にまったく異論はありません」と臆面もなく言い切ることもまた、劇中でのケストナーの立場をより明らかにしている⁷。本稿では『国民の映画』でこのようなケストナー像が造形された背景を探るとともに、その効果を考察してみたい。

2. 『国民の映画』におけるケストナーの人物造形

上述のマグダやリーフェンシュタールの台詞からも分かるように、『国民の映画』では、ケストナーはいわゆる国内亡命者としてナチスを批判する人物としても描かれている。ケストナーが「咲くや大砲の花」をはじめとする反戦の詩を書いていたことは事実であり、ナチスを批判していたのも事実である。それにもかかわらず劇中のケストナーはゲッベルスの依頼に握手でもって応え、国民的な大作映画を作るという計画に参加する。この行為は上記の「事実」と一貫性を欠いており、劇中のマグダの言葉を借りれば、「世界中のあなたのファンを失望させる」行為であるが、ケストナーがゲッベルスの要請に応じた理由は、彼自身の台詞で明らかにされる。

「作家がものを書けない辛さをどんなに説明したところで、みなさんには分からないでしょう。書きたい。ただ書くだけじゃだめだ。発表したい。世間とつながっていたい。僕の精神はもう限界だった。そんなときに話をもらえば、そりゃあ飛びつくよ。それがたとえ悪魔の誘いだったとしても」

⁷ リーフェンシュタールは第二次世界大戦後に最終的にはナチ協力者ではなかったとの判決を勝ち取った。だがその後も多くの批判、中傷を受け映画界からほとんど干されてしまった。1954年に監督、主演した映画 „Tiefland“ が興行的に失敗すると、次の映画 „Impressionen unter Wasser“（2002年公開）を撮るまで半世紀近く待たねばならなかった。

理由として挙げられるのは、作家であるにもかかわらず書くことを禁じられ精神的に追い詰められたことである。確かに当時ケストナーがナチスにより執筆を禁じられていたのは事実である。しかし劇中のケストナーはさらなる理由を挙げる。

「ところが大臣は僕の絶対に人には言えない、とっておきの秘密をどこからかかぎつけていた。僕は母が父とは別の男と結ばれてできた子ども。相手は町医者。そして彼はそう！ つまり僕には半分彼らの血が入ってるんです。結局僕は命が惜しかった。誰だって収容所に行きたかないでしょ」

ケストナーの本当の父親がユダヤ人であるというのはよく知られるまことしやかな「噂」であり、その真偽のほどは別として⁸、三谷が劇中にこの逸話を挿入すること自体は不思議なことではない。だがその「噂」は、ユダヤ人の血が流れていたにもかかわらずドイツにとどまり続けたケストナーの勇気を讃えるために引き合いに出されることが通例であるし、そもそもこの噂が事実であるとの証拠はいまだに見つかっていない。当然ナチスがそのことを理由にケストナーを脅していたという事実もない。だからこそ「命が惜しかった」のでナチスに屈したというケストナー像を三谷がわざわざ造りあげたことは特筆にあたするし、そこには三谷の何らかの意図があったと考えるべきであろう。

三谷がこのようなケストナー像を作り上げた根拠のひとつは、当時実際にナチスの肝いりで作られた映画『ほら男爵の冒険』の脚本をケストナーが手

⁸ ケストナーの父親が主治医のエーミール・ツィンマーマンであるとの噂には確かな根拠がなく、あくまで噂の域を出るものではない。(Vgl. Hanuschek, Sven: Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners. München, Wien 1999, S. 45 f.)

がけたという事実にある。劇の最終盤にゲッベルスの執事フリッツが登場人物のその後を解説するが、そこでケストナーは次のように紹介される。

「エーリヒ・ケストナー様はその後もベルリンに残り、戦後はドイツ文壇の中心となりました。なぜ『ほら男爵の冒険』を書いたのか、ケストナー様は生涯語ることはありませんでした。」

このナレーションにより、三谷がこの劇でケストナーをどのような人物として描きたかったかがより明らかになる。というのも、劇中で映画の脚本をゲッベルスに依頼されたケストナーは既述のように、「いい本書きます。約束します。いつでも声をかけてください」と応える。そのため、実際にはゲッベルスに請われてケストナーが『ほら男爵の冒険』の脚本を書いたという事実は無いにもかかわらず、このナレーションはそのことを強く匂わせるからだ。

『ほら男爵の冒険』は、ドイツの映画会社 UFA (Universum-Film AG) が創立 25 周年を記念して 1943 年に製作したもので、650 万ライヒスマルクという戦時中には考えられないほどの莫大な制作費があてられた⁹。そこにナチスの決定があったことに疑念を挟む余地はないが¹⁰、これはケストナーがナチスに靡いたことを直ちに意味するわけではない。もちろん『国民の映画』で描かれるように、ケストナーがゲッベルスに直接頼まれたという資料もどこにもない。考えられるのはこの映画を企画したフリッツ・ヒプラーの計らいでケストナーがこの仕事を得ることができたということであるが、このヒプラーにしても直接ゲッベルスに会って話を通すことなどはとうていできる立場にはなかった¹¹。いわんやケストナーがゲッベルスに直接会って頼ま

⁹ Hake, Sabine: German national cinema. New York, 2002, S. 98.

¹⁰ ナチスは UFA の株を大量に取得し人事権や経営権に介入し、1942 年には完全国有化した。

¹¹ Vgl. Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 295.

れたなどということはありません。しかし『ほら男爵の冒険』執筆の件について、実際にケストナーが戦後にきわめて慎重にわずかのことしか語っていないのも事実である¹²。彼が多くを語らなかった理由のひとつは、この仕事をケストナーに取りはからったヒプラーが、悪名高い反ユダヤ映画『永遠のユダヤ人』の制作にも関わっていたことであろう。この映画は「ユダヤ人たちの生贄屠殺についてのオリジナルフィルム」¹³であり、第三帝国が反ユダヤ主義の煽動のために作成した映画であった¹⁴。彼は「ゲッベルスの代理」¹⁵とも言える人物であり、戦後アメリカ軍に身柄を拘束されたが、ケストナーは彼のために釈明書を書いている¹⁶。またケストナーがこのナチスのお墨付きで作成された『ほら男爵の冒険』執筆により大金を手にしたのは確かであるし¹⁷、当時執筆を禁止されていたケストナーに『ほら男爵の冒険』の台本執筆許可を最終的に出したのが、ゲッベルスであったのも確かである¹⁸。ケストナー自身は『ほら男爵の冒険』を執筆することになった「経緯は単純ではない」¹⁹とだけしか述べていないが、戦後にナチスとの関連をアメリカによって調査されていたケストナーが、慎重を期してこの仕事についてなるべく多くを語らなかったのは当然とも言える。そのため『ほら男爵の冒険』の脚本執筆については今でもすべて明らかになっているとは言い難い。しか

¹² Vgl. Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 304.

¹³ Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 295.

¹⁴ 例えばこの映画には「鼠はペストのような病気をもたらす。ユダヤ人も同じだ」というナレーションが流れ、同時に鼠の映像が流れる場面がある。(飯田道子『ナチスと映画』中央公論新社、2008年、122頁)

¹⁵ Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 294.

¹⁶ Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 295.

¹⁷ 『ほら男爵の冒険』執筆のため1942年のケストナーの収入は11万7000ライヒスマルクほどであった。ケストナーは翌年の収入を1万5000ライヒスマルクほどに見積もっているので、この映画の脚本執筆で彼がいかに大きな金額を受け取ったかが分かる。(Vgl. Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 277.)

¹⁸ Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 296.

¹⁹ Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 157.

しそこにケストナーのナチスへの「ささやかな妥協」²⁰を見ることは、一般的ではないとはいえ、後述するスヴェン・ハヌシェクのケストナー伝に見られるように的外れなことではない。そしてゲッベルスに頼まれて『ほら男爵の冒険』の脚本を書いたことを強く匂わせる三谷の脚本は、いわばこのようなナチス時代のケストナーのグレーな部分を誇張したものであると思われる。

三谷がこのようなケストナー像を造りあげたもうひとつの根拠は、ハヌシェクのケストナー伝であると思われる。三谷は戯曲を書くにあたっての参考文献にスヴェン・ハヌシェク著、藤川芳朗訳の『エーリヒ・ケストナー 謎を秘めた啓蒙家の生涯』²¹を挙げているが、このハヌシェクのケストナー伝はそれまで明らかにならなかったケストナーのグレーな部分に焦点をあてた画期的なものであった。ハヌシェクはケストナーの伝記を書くうえで徹底して一次文献にこだわり、それまで公表されていなかった膨大な日記と手紙を詳細に調べた。その結果浮かび上がったケストナー像は、実はナチスの政権奪取後は「ナチスに抵抗した作家」などではなく、「彼ら（「白バラ」のメンバーをはじめとするナチスに抵抗し極刑に処せられた人々）以外のすべての国民と同様にケストナーも、おこなっていたのは抵抗でなく妥協」²²に過ぎなかった。ケストナーが見られる恐れのない日記をわざわざ読みにくい書体で書いたにもかかわらず、そこに一言のナチス批判も書かなかったというハヌシェクが明らかにした事実は²³、ケストナーがナチスに反対していなかったということを意味するわけではもちろんない。しかし、少なくとも1933年以後のケストナーを「抵抗作家」と呼ぶことに異論が出ることは理解できる。そして三谷はこのハヌシェクのケストナー伝を参考にし、「積極的にはナチスに迎合しなかった」ケストナー像をさらにデフォルメして、芸

²⁰ スヴェン・ハヌシェク著、藤川芳朗訳『エーリヒ・ケストナー 謎を秘めた啓蒙家の生涯』白水社、2010年、521頁。

²¹ 上掲書

²² 上掲書、521頁。括弧内は筆者による。

²³ 同上

術活動の自由と金のためナチスに迎合したケストナーというキャラクターを作りあげたのだ。

3. 『国民の映画』におけるケストナー像の効果

果たして三谷が造りだしたこのようなケストナー像は劇中で、また劇を超えてどのような意味を持ちうるのだろうか。上述のように劇中のケストナーは、執筆を禁止された反政府、反ナチの芸術家でありながら、執筆への飢えと金のため、ナチスの宣伝相ゲッベルスによる映画脚本の執筆依頼を受けるいわば変節の人物であり、理想的な国民作家という私たちのこれまでの期待を裏切る人物である。このキャラクター造形は、ゲッベルスやヒムラー、ゲーリングらのナチス高官のそれと対をなしていると言える。

三谷はゲッベルスのキャラクターを作り上げる際に「こんな愉快な人間だけでも、狂気に走った」²⁴人物にすることに腐心したという。そしてそれは決して逆の「ああいう狂気に走った人間なんだけど、愉快な部分もあった」²⁵という描き方ではいけなかった。なぜなら三谷は、最初からゲッベルスを悪役として描くことに違和感を覚え、「人間味溢れる部分があったにも関わらず、結果的にああいうことになってしまった（原文ママ）」²⁶とみなすべきであると考えたからである。換言すれば、ナチスの蛮行は最初から悪人や狂人であった者たちによるものではなく、「人間味溢れる」私たちと同じ人間による行為であることを観客に認識させたかったということであろう。

ゲッベルスの人物造形に関するこのような三谷の意図は、とりあえずは成功していると言っていいだろう。小日向文夫演じるゲッベルスは、服装などの一部の外面的な要素を除けば、例えば思想的な面や人間的な面で、ステレオタイプなナチスの要素は終盤までほとんど見られない。映画を心から愛す

²⁴ 『国民の映画』パンフレット（PARCO 出版、2011年）、38頁。

²⁵ 同上

²⁶ 上掲書、39頁。

るがゆえの滑稽な様子と周囲の人物たちとのやりとりは、ナチスの蛮行とその蛮行においてゲッベルスがどんな歴史的な役割を果たしたかを、観客にほとんど忘れさせてしまう。それどころか観客は、ひとりのごく普通の喜劇的人物としてのゲッベルスに共感すら覚えるだろう。しかし劇の終盤で、それまで二時間以上にわたりユーモアと笑いに包まれ和やかに進んできた場は一気に凍りつく。ささいなことから、慎ましやかで礼儀正しい執事フリッツがユダヤ人であることが親衛隊隊長のヒムラーにばれてしまい、彼の強制収容所送りが避けられないこととなるのだ²⁷。さらにそれを受けてゲッベルスは、それまで映画の話をしていた時と変わらない調子で唐突に「我らの長年の夢——ヨーロッパのユダヤ人の数を「5年以内にゼロにする」という「ヨーロッパにおける彼らの生物学的除去」——に関してヒムラーやゲーリングと話し始める。彼らは淡々と、しかし熱意を持って、強制収容所送りが決定した「除去」されるべきユダヤ人フリッツを前にして、その「夢」について話し続ける。新しい毒ガスによりどれほど効率よく「彼ら」を「処理」できるようになり、いかに「夢」の実現へと近づいたかと。同じ人間が口にする「夢」であっても、この夢と国民的映画を作るという夢はとうてい同列に語ることでできない、はるかにかけ離れたものである。観客はナチスが行った歴史的事実を再び思い出し、自分が共感さえ覚えかけていた人物が、映画を語るのと同じ熱心さを持って平然とユダヤ人絶滅計画について口にする姿に戦慄を覚える。我々と変わらない芸術を愛し「人間味溢れる」人間と、ユダヤ人絶滅計画という夢を熱心に語る狂気を内包する人間が、一個の人間としてごく自然に矛盾なく存在しうるのだという事実を唐突に突きつけられるのである。この点で劇中のゲッベルスは三谷の意図する人物像を忠実に体現していると言える。

²⁷ ナチス政権では、強制収容所も親衛隊の指揮下に置かれており、その長官であるヒムラーのもとでいわゆるホロコーストが組織的に行われた。

²⁸ ナチスによって収容所に送られたのは周知のようにユダヤ人だけでなく、その他にロマ人や障害者、同性愛者、政治犯なども送られた。

この演出を効果的なものにするには、当然ながら劇終盤までいかにゲッベルスを共感できる人物に造りあげられるかが重要になる。共感の度合いが強ければ強いほど、観客はナチスによるユダヤ人虐殺を忘れそんな人物に共感してしまっていた自分自身により大きなショックを受けるのである²⁸。だがユダヤ人絶滅計画の話が出た後では、当然ながら観客はゲッベルスに共感することはできない。そして結局は観客がゲッベルスに共感できなくなるということは、三谷の意図とは逆に、やはりゲッベルスはナチスの人間であり、自分とは異なる「悪人」であり「狂人」であったのだという考えを観客に持たせかねないということである。

同じことはヒムラーにも言える。ゲッベルス邸の植木を荒らす害虫を毒で駆除した後に、「虫だって命があるんだ」、「害虫と言ってもそれは人間の都合でそう呼んでいるだけのこと。彼らに罪はないんです」と言う彼に観客は共感を覚えかけるが、毒ガスを使うといかに効率よくユダヤ人を殺せるかを嬉々として語る彼の姿を見た後では、害虫についての先の彼の台詞もただただドロテスクで、とうてい共感できる人物ではなくなってしまう。

それに対して最後まで三谷が意図する人物像をより切実な形で体现しているのがケストナーである。劇終盤でゲッベルスの招きに応じた理由が明らかになるまで、ケストナーはゲッベルスやヒムラー、ゲーリングを面前に辛辣なナチス批判を展開する唯一の人物であり、その意味でもっとも共感できる登場人物である²⁹。この人物像は、金と命のためにゲッベルスに協力すると宣言することで覆されるのだが、これは「人間味溢れる部分があったにも関わらず、結果としてああいうことになってしまった」という人物像をゲッベルスとはまた別の角度から体现していると言える。つまり、三谷の上述の言

²⁹ 例えばゲーリングへの「あなた方にもう少し知恵があれば、そして我々国民にもう少し勇気があればこの国もここまで酷くならなかった」との台詞に見られるように、劇中のケストナーはナチスを直接的に非難する一方、自分たち国民にも批判の矛先を向けている。また彼の批判は、「思想を奪い誇りを奪った」ナチスに協力するリフェンシュタールやヤニングスにも向けられる。

葉はゲッベルスの人物造形について語ったものではあるが、ケストナーの人物造形についても当てはまるし、むしろ以下の理由からケストナーにこそ相応しいとも言える。

劇中のケストナーはゲッベルスの要望に対し「いつでも協力しますよ」とは言うが、劇中でも歴史的事実としても彼は当然ナチス党员ではなく、ナチスに積極的に協力したという事実も確認されていない。また金のための脚本執筆というユダヤ人絶滅と比較すれば些細なことで葛藤する姿は、それが些細なことであるとはいえ、自尊心と金の問題であるという点で現代の私たちにとってもより卑近な問題であると言えるし、むしろ問題が些細なことであればあるほど、その葛藤する姿に観客はより強い共感を抱くこととなるだろう。そのため観客は彼の言動の矛盾や問題を自分にとって身近で切実なものとして考え続け、ゲッベルスに対する共感が結局は自分とは無縁な非日常的な問題や恐怖へと変化してしまいかねないのとは異なり、ケストナーへの共感彼の変節が明らかになってなお消えることがないどころか、よりいっそう強くなりうるのだ。これにより三谷の意図を最後まで損なうことなく体現し続けることができる。史実ではナチスにむしろ対立するはずのケストナーをこのような人物に仕上げることで、「結果的にああいうことになってしま」う人間の姿を、より多角的にかつ身近で切実な問題として描くことに成功しているのだ。

4. 「開かれた劇」³⁰としてのケストナー像

以上のように『国民の映画』におけるケストナーは、三谷の描こうとする「人間味溢れる部分があったにも関わらず、結果としてああいうことになってしまった」人間の姿をゲッベルスと共に体現している。しかしこのケスト

³⁰「開かれた劇」については以下を参照：Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960.

ナー像は劇内だけにとどまらないより広い射程を持つ可能性がある。

この劇は最後に登場人物たちのその後が語られて幕となるのだが、ケストナーのその後についての説明がこの劇に「開かれた劇」としての特徴を与えている。他の登場人物たちのその後が単なる説明に終始しているのに対して、ケストナーのその後についての説明は「なぜ『ほら男爵の冒険』を書いたのか、ケストナー様は生涯語ることはありませんでした」と極めて曖昧であり、観客がケストナーのその後について想像をめぐらす余地を多分に残すものになっている。

わざわざこのようなナレーションを最後に入れたのは、上述のとおりナチスに靡いたケストナー像を描くことで三谷の意図する人物像を提示するためだった。しかし引用からも分かるとおり、ケストナーについてのナレーションは極めて恣意的ではあるが、評価は決して断定的なものではない。三谷のケストナーの人物造形とこのナレーションは、確かにナチスに靡いたケストナーを強く示唆する。だがこのナレーションは、ケストナーが『ほら男爵の冒険』の脚本を描いた真意は分からず、謎のままであると言うにとどめていられるとも言えるのだ。さらに三谷の提示してきたケストナー像がこれまで一般的だったケストナー像と乖離しているため、ケストナーとはいったいどんな人物だったのかという疑問が劇後に残されることとなる。「すべての歴史劇は開かれたまま終わる」³¹と言ったのは実在のケストナー自身であるが、『国民の映画』もやはり開かれた劇であり、その最大の要因はその後のケストナー像が曖昧なまま終演となり、観客の想像にゆだねられることにあるだろう。

では開かれた劇としてこの劇の射程を劇外の実在のケストナーまで広げた場合、どのような考察が可能であろうか。最後にそのひとつの可能性を提示してみたい。

³¹ Kästner, Erich: Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises 1957. In: Büchner-Preis-Reden 1951-1971. Hrsg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Stuttgart, Philipp Reclam jun 1972. 52 f.

実在のケストナーが、『ほら男爵の冒険』執筆の経緯について生涯多くを語らず、その背景にアメリカによる取り調べがあったと考えられることは既に述べたとおりである。その一方で、ケストナーはナチス政権時代に自分がどれだけ危険な立場にいたかについては戦後に繰り返し述べている。たとえば1957年のゲオルク・ビューヒナー賞の受賞記念講演で彼は、次のように述べている。

1933年5月に焚書が実施され、文学火葬大臣が憎んでいると名指しした25人の中に私の名前もあったのです。私その後ドイツで作品を発表することは、厳しく禁じられました。その後の数年間で私は二度逮捕され、独裁制が崩壊するまで監視下にありました。（中略）それにしても私たちには、人々がドイツ文学史上もっとも大きなそしてもっとも卑劣な焚書の事実を、すっかり忘却してしまう気はないにしても、故意に過小評価しているように思えます。³²

これはナチスによる政権奪取以前からナチスを批判してきたケストナーから、戦後わずか15年ほどですでにナチス時代のことを忘れつつあるドイツ国民への警鐘と考えられる。だが、ケストナーの主張にはしばしば事実と確認できないことや故意に隠されているものもある。例えば、ケストナーが「その後ドイツで作品を発表することは、厳しく禁じられ」たのは確かに事実だが、『ほら男爵の冒険』を執筆して大金を得たことは当然のごとく触れられない。また1961年に戦時中の日記として公刊した『45年を銘記せよ』で、ケストナーが実際には日記に書かなかったことを大幅に付け加えていることも指摘されている³³。その一方でナチスの幹部の中では例外的に高い評価を与えていたゲッベルスに関する記述は、『45年を銘記せよ』では削除さ

³² Kästner, Erich: a. a. O., S. 45.

³³ Vgl. Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 321 ff.

れている³⁴。このような「書き換え」をおこなった意図は推し量るしかないが、ハヌシエクの主張するようにケストナーがナチス時代に実は一切ナチス批判をしていなかったのならば、このようないわば大げさとも言える戦時中の体験や書き換えは『ほら男爵』について多くを語らなかったのと同じ理由、つまり自己保身のためになされたと考えることも外的外れではないだろう。もちろん愛人や隠し子のスキャンダルも大きな要因ではあっただろうが、戦後ドイツ社会に対する批判や反ナチスとしての作家をアピールする一方、ケストナーが自分の実生活を明かすことに抵抗があり極めて慎重だったことは、このことから理解できる。またケストナーは、『エーミールと探偵たち』や『点子ちゃんとアントン』などの痛快な児童文学の作家として一義的に陽気な人物と見られることに大きな抵抗があったという³⁵。これらのことから、彼は抵抗作家、皮肉家としての自己像を強固にすることに腐心する一方で、その内面を明かすことも一義的なケストナー像を持たれることも極力避けていたと言える。

『国民の映画』も、これまでの定番のケストナー像とは異なるケストナーを提示するとともに、最終的にはケストナーが『ほら男爵の冒険』の脚本を書いた理由を曖昧にしこの劇を開かれた劇とすることで、一義的なケストナー像の提示を拒んでいるとも言える。これによりケストナーが作りあげようとした抵抗作家という姿は、少なくともこの劇中では曖昧にならざるをえない。ならばこのようにすでにどれが実像でどれが虚像が分からないほど入り乱れたより複雑で多角的なケストナー像は、実在のケストナーが造りあげようとしたものとは異なるとはいえ、少なくとも一面的で統一的なケストナー像を拒んでいるという点では、彼が望んだものであるのかもしれない。

³⁴ ケストナーは、ゲッベルスが自分の映画を観た後に満足の意を表したと日記に書き、時局が切迫してなければゲッベルスは彼に賞を出したであろうと母親宛ての手紙で書いている。(Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 297.)

³⁵ Vgl. Hanuschek, Sven: a. a. O., S. 10 f.

ケストナーの虚像と実像（竹内 拓史）

『国民の映画』という劇自体が閉じられないままであるのと同時に、この劇が提示するケストナー像も、いまだに謎を残す実在のケストナーの生と相俟って開かれたままであると言えるだろう。