

# ケネス・タイナンと感情の共同体 ニューレフト勃興期の英国演劇

川 島 健

## はじめに

ケネス・タイナン (Kenneth Tynan) の批評家として活動期は、他の英国劇評家たちの活動の期間と比較すると異様に短い。W・A・ダーリントン (W. A. Darlington) は48年間、ハロルド・ホブソン (Harold Hobson) は45年間、第一線で劇評を書き続けていた。それにたいしてタイナンの劇評家としての活動はわずか10年強に過ぎない。彼のプロの劇評家としてのキャリアは1952年『イヴニング・スタンダード (Evening Standard)』専属になったときからはじまる。1963年に国立劇場が設立された際に、ローレンス・オリヴィエ (Laurence Olivier) 芸術監督のもと文芸主任を任されたとき、彼の劇評家のキャリアは途絶える。その活動期の短さにも関わらず、劇評家としてタイナンの功績は大きい。オズボーン (John Osborne) の激賞だけでなく、ブレヒト (Bertolt Brecht) をイギリスに紹介し、イヨネスコ (Eugène Ionesco) と論争を繰り広げた。タイナンは演劇界の変革を記録しただけではない。漣を立て、潮流をコントロールし、大波を演出した扇動者でもあった。

劇評家タイナンの評価はその文才にあるといっても過言ではない。ロバート・ブルスタイン (Robert Brustein) はその特徴を“his capacity for description” (Brustein, 26) といい、またストップパード (Tom Stoppard) は“His gift for describing what he saw and heard was close to genius” (Stoppard, XV) と賛辞を惜しまない。舞台を再現するタイナンの言葉は踊るようであり、愚作を

貶す劇評は華麗な比喩と気の利いた皮肉で彩られていた。しかし文才への賛辞は、タイナンが社会主義者である事実を背後に隠し持っている。例えばブルスタインは“he had a weakness [...] for leftist theater” (26) とその傾向をタイナンのキャリアの瑕疵として語っている。マイケル・ビルントン (Michael Billington) は、スターを崇拝するタイナンの指向とマルクス主義の信条は常に緊張関係にあったが、そこから独自の文体が生まれてきたという (Billington)。本稿の目的は、タイナンが駆使する修辞と社会主義リアリズム演劇への擁護のロジックの関係を分析することにある。英雄やスターを求める彼の書き方と、連帯と絆を礎にする社会主義への信仰が独特のレトリックとして結実するさまを分析し、熱を煽るようなタイナンの劇評に潜む問題点を浮かび上がらせたい。

## ニューレフト

19世紀末から階級闘争に言説を提供してきた英国社会主義と左翼は、チャーチル内閣とイーデン内閣のもと大いなる敗北感を味わった。また1956年のスターリン批判、ハンガリー動乱によりその信頼は国際的にも下落した。その屈辱とともに、18世紀半ば教会と王室を中心とする権威を名指す言葉であった「体制 (establishment)」という言葉が、戦後の保守体制を広く意味するものとして蘇った (Chun, 6)。しかし社会保障制度の整備などにより物質的に恵まれた「無階級社会 (classlessness)」 (Hoggart, 142) において、「体制」がなにを意味するのか合意があったとはいえない。むしろそれは世代闘争の文脈で、前世代全般を名指す、曖昧な言葉として用いられていたようだ。社会主義は新たな問題を見つけだし、連帯を刷新する必要があった。古い社会主義思想から差別化を図るために生まれてきたのがニューレフトであった。

ニューレフトの特徴のひとつは国際主義といえる。その宣言ともいうべきテキストでE・P・トンプソン (E. P. Thomson) はその担い手を次のよ

うに定義する。“a generation which learned of Belsen and Hiroshima when still at elementary school; and which formed their impressions of Western Christian conduct from the examples of Kenya and Cyprus, Suez and Algeria” (Thompson, 2)。国際的な問題に開かれた世代の思想としてニューレフトを位置づけるトンプソンの指摘は正しい。1960年に創刊された『ニューレフト・レビュー (New Left Review)』の前身のひとつ『ユニバーシティ・アンド・レフト・レビュー (Universities and Left Review)』は1957年春に創刊された。初代4人の編集者の平均年齢は24歳であり、全員がイギリス以外の生まれであり、初代編集長スチュワート・ホール (Stuart Hall) はジャマイカ生まれで、1951年にウィンドラッシュ号で渡英して来た (Chun, 13)。ニューレフトは若さと国際主義の幸福な結婚を目的にしていたといってもいいだろう。例えばそれは早くから第三世界との関係構築に英国社会主義の未来をみていたピーター・ワースレイ (Peter Worsley) の洞察に現れている (Worsley, 19-20)。しかしそのような研究は例外的だ。“[The issues of imperialism and underdevelopment] were strikingly given little weight in major works that appeared during the first wave of the New Let” (Chun, 78) とリン・チュンが指摘する通り、ニューレフトはその志とは裏腹にナショナルな文脈に足枷をはめられていた。

## タイナンの「生」

タイナンの劇評家時代はニューレフトの形成期と重なっている。彼もまた体制への怒りとオールドレフトにたいする幻滅を共有していた。彼が若手社会主義劇作家たちを応援するのは、“the futility of Socialism” (Tynan, “Three”, 214) を明かしてくれるからだ。社会主義が無効であることを示す社会主義作家を応援するというアイロニーは、タイナンの社会主義思想にたいする複雑な態度を示している。

タイナンの批評軸は世代論と特徴づけられる。1957年に『オブザーバー

『*Observer*』誌主催で戯曲コンテストを開催した際には、戦後以降の時代設定の作品に限定した。応募作品が限定され過ぎるという批判にたいしてタイナンは次のように答える。“this objection overlooks the competition’s primary aim, which is to spur playwrights to interpret their own era in its own language” (“*Matter*”, 158)。タイナンの劇作家たちへの要望は、戦後という時代を若さで論じることである。1956年の春のシーズンを振り返るエッセイでタイナンは若手作家の活躍を祝福する。“Most of our elder playwrights have abdicated: excluding revivals and spectacular reviews, more than half of the shows in London as I write are the work of writers under forty” (“*Hindsight*”, 121)。このときまだ30歳になっていなかったタイナンが、同年代の劇作家に求めたのは、現代という時代を肯定すること、若者たちの声を表象することであった。反面、ピーター・ブルック (Peter Brook) やピーター・ホール (Peter Hall) がシェイクスピアなどの古典を演出、上演することを才能の浪費と手厳しく評価する (“*Hall*”, 174)。

1954年に『オブザーバー』誌に移籍直後のタイナンの劇評は、英国演劇の行き詰まりを憂い、権威に挑む好戦的な口調に満ち溢れている。題材と設定がいつまでも変わらぬことを難じる「無関心 (“*Apathy*”)」(1954)では、カントリーハウスとその周囲の田園風景を描く舞台を「ロームシャイア・プレイ」と呼称している。“Loamshire is a glibly codified fairy-tale world, of no more use to the student of life than a doll’s house would be to a student of town planning. Its vice is to have engulfed the theatre, thereby expelling better minds” (“*Apathy*”, 37)。「ロームシャイア」はブルジョアの価値観に支えられた、ウェストエンドの劇作家のファンタジーのことだ。それは1950年代のリアリティを映しだすことを拒否した世界だ。タイナンはそのような英国演劇の「病」 (“*Dead*”, 40)を診断する。1955年の劇評「検死 (“*Post Mortem*”)」は英国演劇界を解体し、その病理を探るテキストだが、そのタイトルにもタイナンの見識は反映されている。

タイナンが求めたのは、同時代を生きる人間の多様性と雑居性を描くことであった。“We need plays about cabmen and demi-gods, plays about warriors, politicians, and grocers – I care not, so Loamshire be invaded and subdued. I counsel aggression because, as a critic, I had rather be a war correspondent than a necrologist” (“Apathy”, 37)。「半神半人 (demi-gods)」、「戦士 (warriors)」はここでは架空の人物あるいは前近代的な人物の象徴であろう。タイナンは英国演劇界を、そのような想像力と、タクシー運転手、政治家、食料雑貨商などを正確に描くリアリズムが同居するような場にしたいと望んでいる。英国演劇を雑多で多様な個性で満たしたいと思っているのだ。劇評家の仕事は戦場記者に譬えられる。様々なジャンルのせめぎあいを報告することこそ彼の使命だと思っているのだ。しかし、タイナンの立ち位置は明らかに、新しい社会主義を目指す、オズボーンらの若手作家に近い。

本稿が着目したいのは、そのような作家の作品を称賛するときにタイナンが用いるレトリックである。体制への不信を表す際の「率直さ (candour)」と自己の信条にたいする「熱烈な敬意 (passionate respect)」、あるいは「生に向かう態度 (an attitude towards life)」 (“Hindsight”, 121) がタイナンの評価の基準だ。シーラ・ディラニー (Shelagh Delaney) の『蜜の味 (*A Taste of Honey*)』の劇評では、登場人物が「リアルな人間」であり、「生きることへの熱意 (the zest for life)」 (“Lennie”, 187) が与えられていることを評価する。その作品には「生活の匂い (the smell of living)」があり、この若い作家が「人生の驚異 (the wonder of life)」 (“Lennie”, 188) を経験していると褒め称える。タイナンの劇評のキーワードは「生 (life)」だ。しかしそれは具体的な対象を指すための言葉ではない。それ自体は明確な意味内容を持たない。むしろタイナンは、そのような空虚な記号にたいしてとるべき態度 (attitude) や熱意 (zest) を重視しているようだ。そのほかにもタイナンの劇評には頻出する「情熱 (passion)」、「感情 (feeling)」など態度の熱量を示すような言葉は「生」の類語と考えてよい。

## リーヴィスの影響

「生」はタイナンの独創ではない。それは当時のニューレフト界隈で広く使われた言葉だ。ダン・レベラート (Dan Rebellato) は「生」がニューレフトとその影響下にある当時の演劇批評、特に劇評雑誌『アンコール (*Encore*)』を特徴づける言葉であったと指摘し、その源泉をF・R・リーヴィス (F. R. Leavis) の批評にもとめる (Rebellato, 19-25)。そもそもニューレフトは、階級的連帯を強調するオールドレフトを乗り越えるために浮上した概念だ。ジョージ・オーウェル (George Orwell) のルポルタージュが寄り添ったのは、貧しい炭鉱町や漁村で遅しく生きる男たちであった。そのような1930年代のオールドレフトにたいして、ニューレフトは文化主義を掲げるとともに、資本主義への批判を深化することを目的にした。社会主義とヒューマンイズムの融合を試みるニューレフトが、リーヴィスと彼が主催した文芸誌『スクルーティニー (*Scrutiny*)』の「産業資本主義に対峙する英文学批評のプロテストの伝統」(Chun, 27) に共鳴したとしても驚くことはない。代表作『偉大なる伝統 (*The Great Tradition*)』(1948) でリーヴィスはイギリス文学の伝統を柱に第二次世界大戦後の荒廃した社会の再構築を訴える。その目論見で重要な概念が「生」なのだ。D・H・ロレンス (D. H. Lawrence) の言葉を借りながら、ジェーン・オースティン (Jane Austen) における「生の態度 (an attitude in life)」(Great, 8) に着目し、フローベール (Flaubert) の形式へ執拗なこだわりとは対比的に、イギリス作家たちを“a vital capacity for experience, a kind of reverent openness before life, and a marked moral intensity” (Great, 9) によって特徴づける。「生」は、産業革命以前に存在したという有機的共同体の痕跡であり、戦後の産業資本主義から身を守るための堡壘であった。読書とはそのような痕跡を辿り、失われた伝統を再興する試みといえる。

ペリー・アンダーソン (Perry Anderson) は、リーヴィスの「生」が「論

理的循環」にあることを指摘する。“Leavis’s whole method presupposes, in fact, a morally and culturally unified audience” (Anderson, 52)。「生」が訴える相手はすでにそれを潜在的に知悉した存在であり、半ば本能的にその前にひれ伏している。特にリーヴィスの、ヘンリー・ジェイムズ (Henry James) の解釈においてそれは顕著だ。“But an English reader can know how well James renders essential characteristics of English civilization and representative English types [...]” (Leavis, *Great*, 146)。イングランド人がヘンリー・ジェイムズを読むことの効力は、新たな知見を得るためというよりは、自らのイングランド性を確認するためだ。『共通の探求 (*The Common Pursuit*)』(1952) でリーヴィスは、優れた詩は読者に考えることを促すのではなく、詩語のなかに入り込むようにいざない、それと一体となること求めるという。テキストをこのような「生」や「精神」の観点で読み進めることは、それを受けとる感性と感受性が読者のなかにすでにあることを前提としている。そのために読者は予め「理想の読者」(Leavis, *Common*, 212) でなければならない。リーヴィスの「生」は少数エリートの意識を目覚めさせるものだった。

## 観客の問題

リーヴィスの影響を告白する際にレイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) が強調するのも「生」や「経験」という言葉だ。リーヴィスを評する次のような言葉が、ウィリアムズが抱くイメージを表している。“as a man who communicates a whole experience, a distinctive way of thinking and feeling, to the life of his generation” (Williams, “Our Debt”, 246-47)。レバラーは触れていないが、リーヴィス的な「生」の最も有力な継承者は劇評家時代のタイナンである。彼の日記には先述の『共通の探求』からの引用があり、その影響の大きさの証左となっている (Tynan, *Diaries*, 323-24)。資本主義の汚染から「生」を守り、有機的共同体の記憶の伝統を継承するために、リー

ヴィスが依拠したのが作者／読者の関係であったように、タイナンも、商業主義とブルジョアの価値観に「生」という概念を対置し、舞台と客席の再構築を試みた。アラン・シンフィールド（Alan Sinfield）は、タイナンの功績を素晴らしい芝居を見つけたことだけでなく、新たな観客層を見つけたことにもあるという（Sinfield, 177）。タイナンは若手劇作家たちには「新しい観客」（Tynan, “Three”, 213）が必要だと度々強調している。「生への態度」を訴える相手、それを共有するような存在が必須というのだ。

この時代の観客の問題は根が深く、複数の文脈で考える必要がある。まずは英国演劇では、テレンス・ラティガン（Terence Rattigan）を中心にした論争が思い起こされる。「思想劇について（“Concerning the Play of Ideas”）」（1950）でラティガンは、ジョージ・バーナード・ショー（George Bernard Shaw）以降の社会主義リアリズムを対象に、思想やイデオロギーを前面に押し出す劇作の伝統を批判する（Rattigan, “Concerning”, 241）。ラティガンの批判が多く、反論に晒されたのは想像に難くない。1953年に編まれた全集に付けられた序章でその論争を振り返るラティガンは、「エドナ叔母さん」なる人物を虚構して再反論を試みる（“Introduction”, XII-XIII）。演劇が第一義に観客のためのものであること、そして観客の大部がブルジョア層から構成されることを指摘し、その典型として「エドナ叔母さん」なる人物が虚構される。驚くような金持ちではないが、食うに困らぬ独り身の有閑夫人。劇場に純粋なエンターテインメント以上のものは求めないブルジョアの典型。そのような人物こそが演劇を支えているとラティガンは訴える。ラティガンの反論によって、演劇と思想をめぐる議論が、商業演劇における経済的基盤の合理性へと論点がずれてしまったことは否めない。思想を忌避する、エンターテインメントの消費者の典型として「叔母さん」を造形するラティガンのジェンダー観も問題だ。しかしそれまで語られることが少なかった観客の存在を可視化しようとしたラティガンの試みは評価されてもよい。

このような問題の背景として、演劇の目的を再確認しようとする動きが各



方面からあったことは考慮すべきであろう。演劇への助成がはじまった1950年代は、チケット販売に依存しない劇場・劇団経営が可能になった時代だ。オズボーンの『怒りを込めて振り返れ (*Look Back in Anger*)』は、アーツ・カウンシルの助成を受けたイングリッシュ・ステージ・カンパニーによって制作された。それはH・M・テナントなど、商業演劇プロダクションからの脱依存を示し、チケット購買層として「エドナ叔母さん」のようなブルジョア有閑階級に媚びを売る必要がなくなったことを意味する。

観客の問題とリンクするのが教育制度の問題である。戦後の福祉改革により高等教育の間口が広がり、また奨学金が拡充した。そこ結果、かつてならば進学を許されなかったような若者たちが大学に入学してくるようになった(太田)。そのような学生が1950年代の劇場観客席を埋めた事実が報告されている(Sinfield, 237)。『怒りを込めて振り返れ』の主人公ジミーが、20世紀に作られた新設大学の出身と設定とされていることの意味を看過してはいけない(Osborne, *Look*, 40)。ジミーは客席の戦後世代の若者の「声を増幅させる反響板」(Wardle, 125)として機能したのだ。

### 『怒りを込めて振り返れ』評

オズボーンもまた観客の存在を意識し、そこに呼びかける言語を模索していた。『怒りを込めて振り返れ』上演後に発表されたエッセイ「奴らはそれをクリケットと呼ぶ (“They Call It Cricket”）」(1957)でオズボーンは次のようにいう。“I want to make people feel, to give them lessons in feeling. They can think afterwards. In some countries this could be a dangerous approach, but there seems little danger of people feeling too much — at least not in England as I am writing” (Osborne, “They”, 65)。「感情のレッスン」は感情を爆発させ、伝播することだ。「考えること」はそのような感情の爆発によってはじめて可能になるという。感情が共感や思考に先行し、それらを可能にするものならば、

それは人間性の条件といってもいいだろう。ワードル (Irving Wardle) は後年『怒りを込めて振り返れ』の上演を思い返し、この劇的モメントは登場人物間にあるのではなく、「暴力的なほど、思いやりのない主人公と観客との間」にあるという。「舞台と観客席が剣闘技場になった」(Wardle, 125)。オズボーンは劇場を興奮と熱狂を共有する場に変えたのだ。

タイナンが『怒りを込めて振り返れ』に飛びついたのは、その「生に向かう態度」がオズボーンの「感情のレッスン」と共鳴したからだ。劇評「若者たちの声 (“The Voice of the Young”）」(1956) では、主人公ジミーが“abundantly alive” (“Voice”, 113) であることを称賛する。主人公ジミーの理不尽な怒りは正当化しうるかとタイナンは問いかける。それにたいしてジミーが「活き活きとしている (come to life)」以上、そのような問いかけは無意味だと自ら答える。ジミーの“the presence of such evident and blazing vitality” (113) を前に、そのような問いは学術的とさえいう。怒りの矛先が定まっていなくとも、その熱量が高ければ正当化されるというタイナンの議論は、なにを語るかではなく、いかに語るかという「生」の論理を裏付けている。対象や目的の不明確さは、熱意や態度によって正当化されるというのがその主張だ。

このような論調によりタイナンは、ジミーを作品のコンテキストから切り離し、その人物像を拡大解釈し、自分の信条を投影していく。

*Look Back in Anger* presents post-war youth as it really is, with special emphasis on the non-U intelligentsia who live in bed-sitters and divide the Sunday papers into two groups, ‘posh’ and ‘wet’. [...] All the qualities are there, qualities one had despaired of ever seeing on the stage – the drift towards anarchy, the instinctive leftishness, the automatic rejection of “official attitudes”, the surrealist sense of humour (Jimmy describes a pansy friend as ‘a female Emily Brontë’), the casual promiscuity, the sense of lacking a crusade

worth fighting for and, underling all these, the determination that no one who dies shall go unmourned. (“Voice”, 113)

タイナンは若者たちの不平不満をジミーが吸い上げていることを指摘し、このような苛立ちが観客との一体感を醸成しているという。明確な主張はないが、「官僚的な態度」を本能的に拒否し、すべての死者にたいして敬意を示そうとする慈悲。拠るべき主義がないにもかかわらず、保たれるある種の倫理性。それらすべてをタイナンは「本能的な左翼性 (the instinctive leftishness)」に起因させている。それは理論的に構築されたものというよりは、動物的な直観に近い。事実、ジミーの言葉が理性よりも本能へ訴えると力説するタイナンは、ジミーとその妻アリソンを「若い動物」(112) に譬える。

次の段落でタイナンはジミーの憤怒のコンテクストを分析する。補助線はテキスト内から引かれるのではなく、広く社会的な問題から求められる。

One cannot imagine Jimmy Porter listening with a straight face to speeches about our inalienable right to flog Cypriot schoolboys. You could never mobilise him and his kind into lynching mob, since the art he lives for, jazz, was invented by Negroes; and if you gave him a razor, he would do nothing with it but shave. The Porters of our time deplore the tyranny of “good taste” and refuse to accept “emotional” as a term of abuse; they are classless and they are also leaderless. Mr. Osborne is their first spokesman in the London there. (“Voice”, 113)

英国的体制への反抗と併せて国際的な問題が述べられる。第一次大戦後にイギリスに一方的に併合されたキプロスでは、第二次世界大戦後、独立運動が盛んになる。「キプロスの生徒たち」への言及は、イギリスの統治政策に、ジミーは抗議するであろうというタイナンの想定だ。一方、唐突にみえる

ジャズへの言及は、ジミーがトランペットを演奏し、次のように発言することに依拠する。“You like it all right. Anyone who doesn’t like real jazz, hasn’t any feeling either for music or people” (Osborne, *Look*, 46)。ジミーはジャズへの理解を人間の感受性の指標としている。タイナンはこの台詞から自由でアナーキーなジミー像を導き出し、彼が有色人種への偏見とは無縁であることを示している。<sup>1</sup>

ジミーは左翼的な倫理を本能として持つ若者の象徴として提示されている。「感情的」とは通例男性的価値観にはそぐわぬ属性だが、ジミーにとっては否定的な表現ではないとタイナンはいう。むしろそのような感情の発露こそが若者たちに訴え、共感を呼ぶと考えているのだ。『怒りを込めて振り返れ』評はタイナンなりのニューレフトの解釈だ。大衆生活と切り離され、硬直化してしまったオールドレフトを乗り越えるため、若者のエネルギーに期待し、その視座を植民地問題と国際主義に開いていく。その媒介としてあったのがジミーの性善説的な左翼本能であった。それは左翼が大義を失うことでぽっかりと空いてしまった空隙に、リーヴィスの「生」を当てはめることであった。失われた有機的共同体の痕跡の代わりに本能が措定されたのだ。そのような「生」への、ジミーの熱狂的で暴力的ともいえる態度への共振を促すことで、若者たちの連帯を作り出すことがタイナンの目的といえよう。それは階層もリーダーもない「ポーターたち」の水平な共同体だ。その共同体はイデオロギーや理念に立脚していない。明確な対象をみいだせぬ、苛立ちの感情により連帯が作られる。社会主義の大義は失われたが、その思想は感情／共感的なものとして再回収される。タイナンの英雄を求める指向と社会主義への信条がここで結合している。しかし、このような共同体形成には論理的な問題はないか。彼らをまとめる「感情」は「本能」に淵源を持つ。ならば「感情」によって結ばれる共同体は、結局は本能を担保するものでしかなく、極めて閉鎖的なものといえないか。

## ナショナリズム

オズボーンの次作『エンターテイナー (*The Entertainer*)』(1957)でも黒人音楽への憧憬が重要なモメントになっている。夢も希望も失った中年コメディアン、アーチャーはかつてカナダの酒場で歌う黒人女性歌手の歌声に魅了されたことを思い出す (*Entertainer*, 70)。それが、仕事に恵まれず、家族も崩壊の危機にあるアーチャーの閉塞状況に射す一縷の光であるならば、ジミーがジャズに込めた希望と同質のものだ。ところが、タイナンの『エンターテイナー』への劇評には前作へのような熱狂はない。アーチャーの黒人女性歌の思い出もおざなりに言及されるだけだ。タイナンがこの作品をものたりなく感じているのは明白だ。その原因は次のように特定される。“the author’s failure to state the case for youth” (Tynan, “Whale”, 170)。ブルースへの憧憬を吐露する、年老いて、生命力も欠如した中年男にタイナンは「生に向かう態度」、「本能的な左翼性」が見いだせなかったのだ。「本能的な左翼性」は全てのものに共有されているわけではない。それは若さの特権なのだ。

「生に向かう態度」と「本能的な左翼性」は排他的なカテゴリーだ。それを担うべきヒーロー像をタイナンはかなり絞り込んでいる。特に労働者階級の言葉遣いの重要性を力説する際に彼のバイアスは顕在化する。前記した「検死」(1955)は劇作家の「耳」の問題に焦点を当てるユニークな劇評だ。英国戯曲家の多くが低所得者層の話し方を知ったかぶりをしてしていると告発し、大衆の言葉をきちんと聞き取れぬ聴力が英国演劇の病原と弾劾する。“In writing plays the ear is paramount: when that withers, everything withers” (Tynan, “Post”, 77)。この主張からは、労働者階級の卑俗でリアルな言葉を聞き取る「耳」こそ演劇再生の糸口とするタイナンの考えが浮かび上がる。しかしここに彼の狭隘なナショナリズムがのぞいているのを見逃してはいけない。この主張の直前の次のような文章がある。“I seriously doubt whether our knowledge of the ways in which the English use their tongues has been perceptibly

broadened by any native dramatist since Galsworthy” (“Post”, 77)。言語は多様化してきている。社会主義が労働者階級への関心を深めて以降、その階級の言葉も単に卑俗なものとして片付けられることがなくなった。ゴールズワージー (John Galsworthy) が『銀の箱 (*The Silver Box*)』(1906)、『闘争 (*Strife*)』(1909)などで格差社会を様々な階級の言葉の書き分けで描出したことは周知の事実であろう。問題は、タイナンの関心が、ゴールズワージーに続く「ネイティブ劇作家」が現れないことに向けられている点だ。彼にとってイングランドの言葉の多様化は、ネイティブの劇作家に聴取、再現されて意味がある。

1954年の「死せる言語」も英国演劇の惨状の原因を言語に求める。シェイクスピアの時代から英語はフランス語やイタリア語などとの混融で豊穡さを獲得してきたことを、それがこの国の演劇に滋養を与えてきたことを指摘する。しかし近年はそのような状況に変化があるという。

For half a century we have watched similar process in America, where a clash of immigrant tongues has produced the same experimental play of language. In England the riot is over. Lexicography has batted on the invaders, and our dictionaries swell with the slain; a memorable phrase flies sometimes from a typewriter into print, but seldom a larynx into a listening ear. (Tynan, “Dead”, 41)

アメリカでは言語の多様化が演劇を活性化した。イングランドでも移民の受け入れによって英語が多様化してきたが、その雑駁な言葉は劇作家の耳に届いていないという。そのような現実と切り離され、構築された世界に「ロームシャイア」という呼称をタイナンが与えたことはすでに確認したとおりだ。しかしここで気になるのは「イングランドでは騒乱は終わった」というタイナンの断定だ。移民の受け入れによる言語の豊穡化の時期は終わり、あとはそれを利用した劇作が登場するのを待つばかりとでもいうようなニュアンス

が伝わってくる。

ここに続く部分では、ディラン・トマス (Dylan Thomas) の『アンダー・ミルクウッド (*Under Milk Wood*)』(1954) が生き活きと日常語を用いていることを例外として評価するが、トマスがウェールズについて書くウェールズの作家であり、イングランド人でないことをタイナンは付言する。問題はそこに後続する部分だ。“The sudden onslaught of a million immigrants of mixed nationalities might help. Until then, I propose an ‘agonizing reappraisal’ of our theatrical status, which is now that of a showroom for foreign goods” (“Dead”, 41)。「外国製品のショールームとなっている」英国演劇界を苦々しく思いながら、当座はそれを「悶々と再評価しよう」と提案する。一方でタイナンは、移民たちの来襲が社会を多様化してくれることを微かに期待している。それが外国作品に塗隠される英国演劇の空洞を充填してくれるのではと望みをかけているのだ。

しかしそのような移民たちが筆を持ち、自ら声を発すべきという発想はタイナンにはない。卑俗な言葉遣いを舞台に取り入れることを要求するタイナンが、レトリックとして用いる「耳」はあくまでもイングランド人の耳なのだ。そこで聴取された言葉は、イングランド人の口によって再現されなければならない。移民や労働者の言葉は、このような器官を一方通行で通過することで価値を与えられる。つまり、タイナンが思い描く理想の英国演劇において、常に中心に据えられたのは白人のイングランド人であったのだ。たとえ人種問題がテーマであっても、虐げられたものが直接発言することではなく、若き白人男性を主人公とし、激しい口調で論じさせことが肝要であった。彼らの有り余るエネルギーの捌け口として人種的、政治的弱者は言及されるに過ぎず、後者が自ら語ることは期待されていない。あくまでの第三者として登場する、不可視の存在なのだ。

## 最後に

1971年4月20日付のタイナンの日記に興味深い記述がある。アメリカはソルダッド刑務所に収監されていたブラック・パンサーの活動家たちが看守に射殺される、通称ソルダッド・ブラザーズ事件（1970）に言及しながら、タイナンはジェイムズ・ボールドウィン（James Baldwin）との会話を思い起こす。“I recall arguing with him twelve years ago, when he was battling for integration and equal opportunity: I begged him to find the answers in Marxism rather than racism”（Tynan, *Diaries*, 43）。人種問題の解決法をマルクス主義に見いだすように論ずるアドバイスは、彼のマルクス主義への傾倒ぶりを示すだけでなく、人種問題の根深さを過小評価していることも露呈する。奴隷制度と階級を一緒くたにすることで、差別と搾取の問題を混合する過誤を犯している。たとえ私的な記述とはいえ、タイナンは浅薄の誹りは免れ得ないだろう。ここではボールドウィンとの会話が1959年頃のものであることをおさえておきたい。それはタイナンが社会主義リアリズム演劇に援護射撃をしていた時代だ。当時彼のビジョンには、自らの声で主張する黒人などの人種的被抑圧者は映っていなかった。代わりに、彼らへの共感を熱く語る白人が理想化されていた。彼の劇評にも、日記にあるような奴隷制度／階級問題の混乱が浸透している。タイナンのなかで、人種問題は階級問題に隷属し、その正当性を保証する道具になっていることは否めない。

1950年代から60年代にかけて英国演劇界に目立つ移民、有色人劇作家はいなかったのは確かだ。したがってこの点でタイナンを批判するのはお門違いかもしれない。しかし、『怒りを込めて振り返れ』が初演された1956年は、トリニダード島出身のサム・セルボン（Sam Selvon）の小説『ロンリー・ロンドンナー（*The Lonely Londoners*）』が出版された年であった。またジョージ・ラミング（George Lamming）の記念碑的評論集『亡命の喜び（*The Pleasure of Exile*）』は1960年に出版されている。移民劇作家の存在は薄かったが、そ



の文化は少しずつ実を結びつつある時代であった。先の「移民の来襲」のくだりはこれを意識したものであろう。

国際主義がニューレフト全体の課題であったことを思い出そう。第三世界との連携の可能性を垣間見ながらも、果たせなかったそのジレンマは、タイナンの劇評に体现されている。抑圧されたものたちへの共感を称揚しながらも、それが具体的にどのように結晶化するのか想像できてない。そのような曖昧さは「生」という概念に反映されている。タイナンの「生」は明確な対象を持たない概念だった。そのロジックは、明確な目的、対象、倒すべき敵が見えない不安を、「生」にたいする態度と熱量で覆い隠そうとしたのだ。タイナンの煽情的で挑発的な劇評は、感情によって結ばれた共同体を目指したものであった。共感は、黒人やキプロスの少年たちのような、人種主義、植民地主義の犠牲者により啓発された。しかしタイナンにとってそれが大切なのは、若者たちの結束を促す触媒であったからだ。抑圧されたものの声は、英国劇作家の耳に聴取され、その言葉によって再構成され、そして観客席に座る戦後世代の若者たちに届けられることが重要であった。それは閉じた世界であった。そこには移民たちも黒人たちもいなかった。

#### Notes

- 1 タイナンの「若者たちの声」に関しては拙稿「若者、ジャズ、社会主義：『怒りを込めて振り返れ』の1950年代」ですすでに分析をしている（川島, 7-9）。本稿では左翼的性向をヒューマニズムと接続するタイナンの思考を強調する考察になっている。

## Works Cited

- Anderson, Perry. "Components of the National Culture". *New Left Review*. No. 50 (July-Aug, 1968).
- Billington, Michael. "Tynan's Gift Was to Make Criticism Glamorous and Sexy". *The Guardian* (24 September, 2001).  
 < <https://www.theguardian.com/g2/story/0,3604,556948,00.html>>
- Brustein, Robert. "The Art of Kenneth Tynan". *The New Republic* (Aug 23, 1980).
- Chun, Lin. *British New Left*. Edinburgh University Press, 1993.
- Harold Hobson. "A New Author". *The Sunday Times* (13 May, 1956).
- Hoggart, Richard. *The Use of Literacy: Aspects of Working Class Life*. Chatto & Windus, 1957.
- Leavis, F. R. *The Common Pursuit*. Chatto & Windus, 1952.  
 —. *The Great Tradition*. Chatto & Windus, 1962.
- Osborne, John. *Look Back in Anger. Plays One*. Faber, 1996.  
 —. "They Call It Cricket". *Declaration*. Ed. Tom Maschler. MacGibbon & Kee, 1957.  
 —. *The Entertainer*. Faber, 1962.
- Rattigan, Terence. "Concerning the Play of Ideas". *The New Statesman and Nation*. Vol. 39 (1950).  
 —. "Introduction". *The Collected Plays of Terence Rattigan*. Vol. II. H. Hamilton, 1953.
- Rebellato, Dan. *1956 and All That: the Making of Modern British Drama*. Routledge, 1999.
- Sinfield, Alan. "The Theatre and its Audience". *Society and Literature: The Context of English Literature*. Ed. Alan Sinfield. Methuen, 1983.
- Stoppard, Tom. "Forward". Kenneth Tynan. *Theatre Writings*. Nick Hern, 2007.
- Thomson, E. P. "The New Left". *The New Reasoner*. No. 9 (Summer, 1959).
- Tynan, Kenneth. "Apathy". *Theatre Writings*. Nick Hern, 2007.  
 —. "Art for Our Sake". *Theatre Writings*.  
 —. "Convalescence". *Theatre Writings*.  
 —. "Dead Language". *Theatre Writings*.  
 —. "Hall and Brook, Ltd.". *Theatre Writings*.  
 —. "Hindsight View". *Theatre Writings*.  
 —. "A Matter of Life". *Theatre Writings*.  
 —. "Lennie Laughton". *Theatre Writings*.  
 —. "Look Behind the Anger". *Theatre Writings*.  
 —. "Post Mortem". *Theatre Writings*.  
 —. "Three for the Seesaw". *Theatre Writings*.

- .“The Voice of the Young”. *Theatre Writings*.
  - .“A Whale of a Week”. *Theatre Writings*.
  - . *The Diaries of Kenneth Tynan*. Ed. John Lahr. Bloomsbury, 2001.
- Wardle, Irving. “Thieves and Parasites: on Forty Years of Theatre Reviewing in England”. *New Theatre Quarterly*. Vol. XIII, No 50 (May, 1997).
- Williams, Raymond. “Culture is Ordinary”. *The Everyday Life Reader*. Ed. Ben Highmore. Routledge, 2002.
- .“Our Debt to Dr. Leavis”. *The Critical Quarterly*. Vol. 1. No.3 (Autumn, 1959).
- Worsley, Peter. “Revolution of the Third World”. *New Left Review*. No. 12 (Nov-Dec, 1961).
- 太田直子「イギリス1944年教育法再考：戦後教育史研究の枠組みを越えて」、首都大学東京『人文学報 教育学』第31巻（1996年3月）。
- 川島健「若者、ジャズ、社会主義：『怒りを込めて振り返れ』の1950年代」、『同志社大学英語英文学研究』第99号（2018年3月）。

## Synopsis

### Kenneth Tynan and the Community of Sentiment: New Left and English Theatre in the 1950s

Takeshi Kawashima

This paper aims to analyse Kenneth Tynan's theatre reviews situated against the background of the New Left in the 1950s. The paper focuses on how his sympathy for young playwrights was at variance with his sociological mindset.

British socialism lost credence and popular legitimacy when, in 1956, the public witnessed Khrushchev's secret speech against Stalin, the Hungarian uprising, and the Suez Crisis. Being born out of this multifaceted collapse, the New Left developed a mission to distinguish itself from the Old Left as well as criticise the 'Establishment'. However, their challenge was to achieve a renewed sense of unity; in particular, they were trying to build a new sense of solidarity with the young and the Third World.

Kenneth Tynan's career as a theatre critic (1952–63) overlapped with the burgeoning era of the New Left, and he naturally shared their anger against the Establishment and the disillusion of the Old Left. With his enthusiastic praise of social realism plays, he managed to boost the reputation of young anti-Establishment intellectuals. Tynan famously acclaimed John Osborne's *Look Back in Anger* (1956) and helped put it on the map culturally and politically. Tynan's review of this play is remarkably different from his other writings; instead of examining the structure of drama and the relationship

among the characters, his overenthusiasm for the play takes its protagonist Jimmy out of the dramatic context, wherein he freely adds different aspects to the character. From Jimmy's passionate devotion to jazz, for example, Tynan elicits an anarchic nature and instinctual Leftness which are never explicitly mentioned in the play. In Tynan's review, Jimmy is elevated to a heroic rebel against British imperialism and is fighting for racial minorities. Tynan's appeal to the youth, however, is incompatible with his support to the then emerging Third World which remained within the imperial structures of colonial mentality.

By investigating Tynan's theatrical writing in contrast to the texts of New Left critics, I would like to demonstrate that Tynan's perhaps unbridled enthusiasm for the young reflects a nationalistic bent. Therefore, I examine the way in which his argument fails to give voice to the writers of the Windrush generation.