

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

Zu der amerikanischen Aufführung von Brechts "Mutter"

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-03-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小川, 正巳, Ogawa, M. メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2181

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



ブレヒトの『おふくろ』の

アメリカ上演について

小川正巳

1935年、アメリカの「演劇組合」(Theatre Union)は、その第五回公演として、ブレヒトの『おふくろ』を上演することになった。『おふくろ』の作曲家ハンス・アイスラの、アメリカ共産党のアジプロ部門の文化嘱託であったV.J.ジェロームへの推薦によるものであった。V.J.ジェロームは「党の文化ボス」と言われている。

1933年2月亡命以来、その最も重要な表現手段である劇場から引きはなされていたブレヒト。1933年6月にクルト・ヴァイルの作曲でバレエ『七つの大罪』が上演されているが、それはあくまで依頼仕事であり、また亡命地デンマークにはすでに『夜の太鼓』を上演して、ブレヒトに心酔していた王室劇場の女優ルート・ベルラウを中心に演劇グループがあったが、それは小範囲の活動であった。1935年の始めにエルヴィン・ピスカートルなどの招待でモスクワにブレヒトが出かけて行ったのも、「ソヴェト連邦がマルクス主義の作家が生活し仕事をするのに適した国かどうか」⁽¹⁾を調べるためであった。ここで、ブレヒトが敬愛したアジプロ劇団のマクシミン・ヴァレンティンが「ドニエプロプロトウスク・ドイツ地方劇団」を設立するが、「間もなくここでも古典遺産の育生に移行しなければならなくなり、あらゆる実験的試みの決定的な打切りののち、劇団の党に献身的なものたちはエンゲルスのドイツ・アカデミー劇場を引きうけた」⁽²⁾、そしてピスカートルの実験劇場をつくる計画は挫折している。ブレヒトの反訳者であり、友人であるセルゲイ・トレチャーコフも、ブレヒトが最も高く評価していた演出家マイエルホリド

(1) Klaus Völker ; Bertolt Brecht, eine Biographie. 1976 Hanser Verlag S. 222

(2) ibid., S. 224.

も、1934年の第一回ソヴェト作家大会で採択された社会主義リアリズムによって、衰退を見せはじめていた。一方1930年の長篇詩『巨大な都市ニューヨークの消えさった名声』以後批判的になるが、第一次大戦後の「アメリカ神話」を信じて、それを作品のなかで追求してきたブレヒト⁽³⁾。そのようなブレヒトが「演劇組合」の申し出にいかにも大きな期待をかけたかは想像される。

1935年8月の終りに、ブレヒトはその亡命地 Skovbostrand で、「演劇組合」の一員であるポール・ペータースの脚本を受けとっている。私たちはこの脚本の一部を、ブレヒト全集で読むことができる。原作の第一幕が、⁽⁴⁾「万国のウラソワ」というタイトルと、「トゥエルのペラゲア・ウラソワの部屋」というト書のあと、いきなり女主人公の「私は恥しいよ……」というモノログで始まっているのに対して、ポール・ペータースの脚本は、女主人公のモノログが始まるまでに、次のようなものが加えられている。まず「早朝のペラゲア・ウラソワの台所と居間。おふくろは息子のためにスープを煮ている。パウエルは、シャツのカラーのボタンをはめながら、小さな隣室からはいってくる。手には本を持っている」というト書と、それに続く対話、

パウエル お早う、かあさん。

おふくろ まだ五時だよ、パウエル。

パウエル わかっているよ、かあさん。ぼくは今朝は早起きしたのだ。しななければならない仕事があるからね。

おふくろ (心配そうに、息子を眺め、それから頭をふって) しなければならない仕事ね。(ストーヴのところにもどって、スープをかきまわしながら) パウエル。

パウエル (本から顔をあげて) 何です、かあさん。

このように改作は全面的におこなわれ、特に、全体が長すぎるという理由

(3) 外大論叢、第27巻、拙稿『ブレヒト・アメリカ・映画』参照。

(4) Bertolt Brecht Gesammelte Werke 17, Schriften zum Theater 3, Frankfurt a. M. 1967. S. 1042ff.

で、第三幕は削りとられていた。ブレヒトはそのような脚本を拒否し、脚本家にこう書いている、「私としては、自然主義を避けようと極力努力してきました、というのは労働者運動は偉大で簡潔な形式を必要とすると思ったからです。私は常に、環境に支配されることをおそれてきました、というのは若しそうなれば、人物の行動の仕方は観客に常に環境から説明され、主体的要素は、その政治的態度が正しくあろうが、また間違っていようが、すてさられるからです⁽⁵⁾」。脚本は拒否したが、上演を拒否したわけではないブレヒトは詩の形で『「おふくろ」に関して、ニューヨークの労働者劇団「演劇組合」にあてて』という手紙を送っている。

同志たちよ、諸君が

この小作品を読んで当惑しているのはわかる。

節約した言葉は

諸君には貧し気に思えよう。この報告のように

ひとびとは表現しないと諸君は言う。私は

諸君の脚本を読んだ。ある箇所には「お早う」を、

他の箇所には、「ハロー、お前」を入れている。大きな舞台を

諸君は家具で一ぱいにした。キャベツの臭いが

かまどからにおってくる。勇敢な女性がげなげな女性になり、歴史が日

常になる。

驚嘆のかわりに

諸君は、息子をなくする母親への同情を求め⁽⁶⁾る。

ブレヒトと「演劇組合」との不一致は最後まで解決されなかった。ブレヒトの脚本拒否に対して、やはりジェロームのすすめで、「演劇組合」は、その一員であるマヌエル・ゴメスを調停のために派遣する。ゴメスはニューヨーク行きの船の切符をわたす。ブレヒトは10月7日に出発する。アメリカ

(5) K. VöKer, S. 238.

(6) GW17, S. 1055f.

では始めは順調にいったが、やがて訳者のポール・ペーターズと演出のヴィクター・ウォルフソンが干渉してきた。ブレヒトは無理解の壁にあたって、次第に激してきた。初演二週間前に音楽監督の仕事に侮辱的な罵倒の言葉を投げかけて、現場から遠ざけられる。一座でブレヒト、アイスラーを理解したのは、舞台装置家モルデカイ・ゴレリックだけだった。再びジェロームの調停が求められる。エリザベート・ハウプトマンを仲介者として、ゴメスとの話し合いが行なわれる。そして約束が結ばれた、しかし実際には約束通りには行われなかった。初演は失敗だった。新聞の批評は散々であった。しかしブレヒトとアイスラーは希望をすてなかった。二人は初演後の労働者の観客を当てにしていた。そのためには、約束通り「政治的、芸術的にふさわしい形式」にもどすための練習を求めた。しかし初演のあとの練習は規則にはなかったし、劇団は成果に一応満足していた⁽⁷⁾。

ブレヒト自身、共産党の雑誌『ニュー・マッシュズ』に『ニューヨーク上演の批評』を書いているが、そのなかでやはり次のように言っている「『おふくろ』上演のさいにおこった一連の問題はすべて、容易に組織されうる労働者の協力によって解決されえたものである⁽⁸⁾。その一例として、労働者なら反戦プロパガンダの場面である第三幕の削除には賛成しなかつただろうとする。それでは『おふくろ』と労働者の観客との直結をさまたげるものは誰か、をブレヒトは上演数日後に、モスクワで同じ苦しみを味わっているピスカートルに次のように書いている、「全く一般的に言って一つの経験をしました、すなわち所謂左翼演劇とはもう何の関係をもたないことという。左翼演劇は少数の一族によって支配されていて、その一族のなかでは劇作家が優勢です。左翼演劇はブロードウェイの最悪のプロデューサー・システムを行っています、ブロードウェイの専門的知識もないのに。この専門知識といってもそう大したことはありませんが、やはりそれ相当なものです⁽⁹⁾」。そしてクラウス・フェルカーは、この左翼演劇を支配する一族のなかで優勢な劇作家

(7) K. Völker, S. 241 f.

(8) GW. 17. S. 1049. ,

(9) K. Völker, S. 242 f.

として、ブレヒトはクリフォード・オデッツを考えていたと述べ、さらにブレヒトはオデッツの『レフティを待ちながら』には関心をもっていたが、その『パラダイス・ロースト』は討議に附すべしとしたと述べている。⁽¹⁰⁾

新しい叙事的演劇としての『おふくろ』をもってアメリカの、特に左翼演劇に働きかけようとしたブレヒトが、以上のように容易に受け入れられなかった理由としては、勿論その叙事的演劇の新しさによるが、それとともにヨーロッパと違うアメリカの演劇、特にその左翼演劇の流れというものに適應しなかったこと、さらに左翼演劇一般の時代的な流れの変化も基因するようである。

所謂左翼劇 (social significant plays) がアメリカにおいて盛んになるのは、大恐慌 (1929) 以後である。そしてその大恐慌に対応するためのニュー・ディール政策 (1932) が、特に1935年以後それに拍車をかける。政府 (Works Progress Administration) による演劇人の失業救済のために始められた「聯邦劇団 (Federal Theatre, 1935~1939) がかずかずの社会劇を上演したことが、そのことを物語っている。しかし1939年第二次大戦勃発、1940年恐慌対策から軍事体制への切りかえとともに、所謂左翼劇は衰える。共産党の「労働演劇連盟」 (League of Work's Theatre, 1932~1934) が発展的解消して、1935年に生れた「新演劇聯盟」 (New Theatre League) も次第に中央集権制を支え切れず、1940年に地方に分散化して、1941年に解消している。1933年に左翼演劇の職業劇団として生れた「演劇組合」も1937年の共産党作家ジョン・ハーワード・ローソンの『進軍歌』 (Marching Song) を最後として解散している。ルイス・シェーファーによって、社会劇の大衆路線として『ピンと針』を1936年に創った「労働舞台」 (Labor Stage) も1941年に閉じている。上述の「聯邦劇団」が閉じるのも1939年である。「恐慌下のどのブロードウェイの劇団よりも共産党の支配下にあったと執拗に糾弾された」⁽¹¹⁾

(10) *ibid.*, S. 243. なおブレヒトの作業日記 (1938~1955) では、1942年5月30日にはじめてアイスラーに連れられてオデッツは、アメリカ亡命のブレヒトのところに姿をあらわし、早速「レフティを待ちながら」の話になっている。以後ブレヒトはアメリカ滞在申ししばオデッツと、特に映画の話をしている。

「グループ劇団」(Group Theatre)も1931年に発足して、1937年に他の二人の演出家リー・ストラスパークとチェリル・クロフォードがやめたあと、⁽¹²⁾ ハロルド・クラマンひとりで維持してきたが、1940年に閉じている。

左翼演劇は共産党のアマチュア劇から始まった。ドイツ語で演じる「プロレトビューネ」(Proletbühne)、「労働者実験劇団」[Workers' Laboratory Theatre, WLT, 1934年からは「行動劇団」(Theatre of Action)], 「演劇集団」(Theatre Collective)。特に「プロレトビューネ」は、ソ連、ドイツで盛んであったアジプロ劇を新に導入した。「アジプロ劇は、マルクス主義の教理を説明するために、様式的演出で上演された。それはルーズに構成されたエピソードでできていた。それは、性格の代りに諷刺的な漫画を提供した。その俳優はじかに観客に話しかけた、そしてそれは出し物に観客が参加するように呼びかけた」⁽¹³⁾。共産党が三十年代初期にアジプロ劇を好んだのは、その「明快に革命的スローガン」のためであって、「劇場主義」のためではなかった。WLTも1930年から1934年までアジプロ劇を演じるアマチュア劇団であったが、1933年の『新聞売りの少年』を転期として、1934年には「行動劇団」に変わった。新しい劇団は「リアリスチックな芝居を室内で上演するために、完全にプロの土台のうえに再編成された」⁽¹⁴⁾。

1932年に共産党によって設立された「労働者演劇聯盟」は、全国のアマチ

→ (11) Morgan Y. Himelstein ; Drama was a Weapon—The Lefty-wing Theatre in New York 1929~1941. Rutgers University Press 1963. P. 155. (この本は田島博教授にお借りしたので、この場所でお礼申し上げます。なおこの本はアメリカの左翼演劇の流れの詳細を知るのに有益であった、ただ非アメリカ活動委員会、冷戦を経たあとのアメリカの立場から、三十年代の左翼演劇において、たとえそれが事実だとしても、世評とは違って、共産党の影響は弱かったことを熱心に実証しようとしているのが目立つ)

(12) 「グループ劇団」に関しては、その幹部演出家であるハロルド・クラマンが書いた劇団の歴史が参考になった、Harold Clurman ; The Fervent Years—the story of the Group Theatre and the Thirties. New York 1945. なおこの本に関しては「時代の重要な倫理的、社会的な専心事項をみつかった作品に最も熟練した完全な演劇的表現を与える」という「グループ劇団」設立の趣旨の、「社会的」より「倫理的」に終始主眼をおいてきたという著者の主張(たしかに共産党のいぶきのかかった俳優委員会と著者との絶えざる闘争史ともいえるが)が目立つ。

(13) ibid., p. 17.

(14) ibid., p. 25.

ェアの左翼劇団に対して、政治的にも芸術的にも、中央集権的機能を果たすことを目標とした。そしてその芸術的指針としては、「アジプロ劇は労働者のステージの本来の形式であるが、ブロードウェイ風のリアリスチックな劇も許される、もしそのような因襲的な劇がその内容において、アジプロ劇と同じ高度の政治性をもつならば」⁽¹⁵⁾。「労働者演劇聯盟」の仕事は、アマチュア劇団に対する中央集権的機能を果たすことのほかに、1934年から始められた「新演劇の夜」(New Theatre Nights)の試みがあった。結果的に言えば、前者はうまく行かなかったが、後者は可成の成功をおさめた。1934年の「新演劇の夜」として上演されたアート・スミスとエリア・カザンによる『ディミトロフ』は、様式的アジプロ劇の劇場性とリアリスチックな劇の人間の感情とを結びつけることによって、クリフォード・オデッツの『レフティを待ちながら』への道を拓いた。1937年の「聯盟」の東部地区会議において、二つの意見が対立した、一方は正統派で、時事的問題をあつかうマルクス主義的生粋のアジプロ劇を擁護し、他方は統一戦線の観点から、革命劇のより広汎な考えを弁護し、反動的偏見とたたかうのならどのような劇も是認した。そして「聯盟」は1935年1月に、後者に路線を変更して、新に「新演劇聯盟」(New Theatre League)と名乗った。「新演劇聯盟」のプログラムは、「アメリカの演劇を最高の芸術的、社会的水準に集团的に発展さすこと」と「戦争とファシズムと検閲制度と闘う演劇」⁽¹⁶⁾である。1935年8月によく第7回世界インター大会は人民戦線路線を採択している。正統的マルクス主義的の考えと、ファシズムに対する抵抗から生れた統一戦線路線との対立は、しかし、後者が支配的になっていきながらも、底流としては解消されることなく、以後作品批評の面で様々な形で出てくるようである。「新演劇聯盟」はその最初の「新演劇の夜」として、1935年1月に「市民レパートリィ劇場」(Civic Repertory Theatre)でクリフォード・オデッツの『レフティを待ちながら』を上演して成功している。この成功は、既に述べたように、アジプロ劇とリ

(15) *ibid.*, p. 33.

(16) *ibid.*, p. 55.

アリスチックな劇の結合によるものであるが、さらにそれはオデッツが所属していた「グループ劇団」の俳優たちのプロとしての優秀な技術にも負っていた。「新演劇の夜」のこのような成功は、その以後は続かなかった。

その同じ「市民レパートリィ劇場」で、同年12月にプレヒトの『おふくろ』を上演した「演劇組合」は、1933年に「左翼演劇のプロによる上演を貧乏なプロレタリア及びそのシンパの娯楽と啓蒙のために提供する」という目的で設立された。従ってそれはアマチュアの共産主義の党員に対して、プロの芸術的問題と、ブロードウェイでプロレタリアが安い料金を観劇できるという財政問題とを解決しようとしたのだ。Himmelsteinも「プロレタリア演劇に献身するプロの劇団は実際アメリカにおいて演劇的新現象であった」と言っている⁽¹⁷⁾。財政問題から、Eva Le Gallienneの古典的レパートリィ劇団の以前の拠点である14番街の安い「旧市民レパートリィ劇場」を借りた。プロの芸術的問題のためには、スタディオ・グループを組織して、「グループ劇団」で用いられていたスタニスラフスキーの「方法」である即興を学習したが、財政問題が思わしくゆかなかったので、この試みも成功しなかった。

「演劇組合」は表むきは統一戦線の組織であったが、共産党はそのなかで支配権を得ようとしていた。そこに常に論争の種があった。

「演劇組合」は1933年11月のジョージ・スクラーとアルバート・マルツの『地上には平和』を皮切りに、1937年2月のジョン・ハーワード・ローソンの『進軍歌』を最後として、その間全部で七つの上演を行っている。プレヒトの『おふくろ』上演は第五回目の上演になるが、その前に第二回公演として、1934年4月に劇団員のポール・ペータース（プレヒトの『おふくろ』の反訳、脚本をつくった男）とジョージ・スクラーの『スティーヴドア』(Stevadore)が上演されている。これは白人の女を強姦したという濡れぎぬで殺された黒人スティーヴドアのために、白人の労働組合員の援助を得て闘う黒人たちを扱っている。Himmelsteinはこれに関して次のように書いている、「『スティーヴドア』の結末の場面は、対話と演出で現実であるという幻想

(17) *ibid.*, p. 59.

が与えられているが、生活的に言って真実ではなかった。ブルジョアの悪徳に対するプロレタリアの美德の勝利は、伝統的なメロドラマにおける道徳的美徳の勝利と同じように非現実的であった。ペーターズとスクラーは未来を描いたのだ、南部黒人と共産党の同盟のイメージにおける成功を、あたかもそれが実際に一週間前にニューオールリアンスでおきたように。作者たちはこうしてかれらの同志を、未来のコンミュニズムの勝利の一つを実際に見るといふ代理的戦慄を与えることによって鼓舞しようとしたのだ⁽¹⁸⁾。そしてこれを<社会主義リアリズム>として、それがメイエルホリドの実験的演出である<フォルマリズム>に対するソヴィエト政府による反動政策として三十年代初頭のモスクワに由来するとしている。そして「社会主義リアリズムはソヴィエト連邦においても、アメリカ合衆国においても、共産党の愛好する様式となった」と言っている⁽¹⁹⁾。1932年4月のソ連における唯物弁証法的創作方法を追求してきたラップの解散、それから1934年8月の第一回ソヴェト作家大会における社会主義リアリズムの採択。さらに1929年（7月）のコミンテルン第10回プレナムにおける「社会ファシズム論」決定に対して、1935年8月の第7回コミンテルン大会における人民戦線の承認。それらの政治、芸術路線の転換がいかに左翼陣営に混乱を与えたかは、ソ連本国、ドイツ、日本等において私たちは見ることができる。政治的な統一戦線路線の転換がアメリカに与えた混乱は、私たちはすでにその一端を見てきたが、果してここで指摘されているように『スティーヴドア』が新なる芸術路線である社会主義リアリズム理論に支えられたものかどうか。何よりもまず社会主義リアリズムが採択された第一回ソヴィエト作家大会の期日、1934年8月と『スティーヴドア』の上演の期日、1934年4月がひっかかる。次いでこの作品に関する批評を、Himmelstein は紹介しているが、それによると、自己批判してコンミュニズムに回心したばかりのジョン・ハーワード・ローソンはラディカルに、南部の黒人と同盟を組んだのが白人の労働組合としているが、これはは

(18) *ibid.*, p. 59.

(19) *ibid.*, p. 66.

っきりとコミュニストのグループとすべきであると批評したのに対して、同じ劇団員のリストン・M・オークは統一戦線の立場をとる「演劇組合」としては、これでよいと反論し、党もオークの反論を認めている。つまり『ステューヴドア』において問題になったのは、芸術的に新しい社会主義リアリズムのことでなく、相変らず統一戦線という政治的事柄であったようだ。芸術的問題がおこるのはむしろ第五回公演、プレヒトの『おふくろ』だった。

『おふくろ』の前に、第3回公演として、ドイツの革命作家フリードリヒ・ヴォルフの『カッターの水兵たち』が1934年12月に、第4回公演として、ジョー・コヴァルスキーをあつかった劇団員のアルパート・マーツの『黒坑』(Black Pit)が1935年3月に上演されている。プレヒトの『おふくろ』上演については、Himmelstein はまず賞めて、「『演劇組合』が提供してきたより因襲的な形式のリアリスチックな劇とは違って、内容においても形式においても全面的に『革命的』といえる劇をついにこの新劇運動はもった⁽²⁰⁾」。そしてかれはプレヒトの「叙事的演劇」を具体的に説明する。次いでこの上演の問題性に移ってゆく、まず「プレヒトの演劇的方法はアジプロの手法に似ていた、同じようにエピソードの形式と教育的目的において。『おふくろ』全篇はマルクス主義の議論を一ぱいに展開していたが、この劇の政治的教訓は1935年の左翼的観客には余りにも分りきったものであったから、その増大された長さ⁽²¹⁾はただ観客の退屈を強めるためにだけ役立った」。プレヒトは対照的に、上述の『ニュー・マッシュズ』の批評で、すでに一部引用したが、こう書いている、「決して政治的訓練をうけた労働者なら劇団の次のような主張には同意しなかったであろう、観客にとって重要なことは、劇が二時間以上続かないこと、大きな(といっても7分の長さだが)反戦のプロパガンダの場面である第3幕を無条件に削除しなければならないなどという主張に⁽²²⁾」。

Himmelstein は続ける、「プレヒトが意図したような高度に劇場的上演を提供

(20) *ibid.*, p. 65.

(21) *ibid.*, p. 66.

(22) *GW.* 17. S. 1049.

するかわりに、演出家ヴィクター・ウォルフソンは、実験的劇場性をリアリズムに従わすことによって、アメリカの観客の心をとらえようとした⁽²³⁾。このようなウォルフソンの努力にもかかわらず、「この劇は劇団の常連たちには未だ劇としては余りにも実験的であり、政治論としては余りにも分りきって見えた⁽²⁴⁾」。この「政治論としては余りにも分りきって」いることに関して、Himelstein は、社会劇の大衆路線をゆく「労働舞台」がその『ピンと針』のなかのスキット「小さな赤の学校」で、ストライキをしようとしている労働者の一人が観客にむかっていう科白を紹介している、「皆さんも御自分でこのような結論に、ある時、また別の時に、到達したかも知れませんが、だかばくたちは皆さんのお知恵を当てにはしていません」。そして「この最後の言葉は『おふくろ』の失敗を要約している、つまり『おふくろ』はアメリカのプロレタリア大衆の知恵を侮辱したのだ⁽²⁵⁾」とする。

「劇としては余りにも実験的である」に関しては、コンミュニズムの新聞批評を見てみよう。M. J. オルギンは「この劇のブレヒトのオリジナルな構想は好きだが、『演劇組合』の演出は余りにもリアリスチックだった」と述べており、マイケル・ゴールドは「演劇組合」はプロレタリアのアメリカ生活から書かれたダイナミックな社会主義リアリズムの劇を上演するはずだったと断定したうえで、「アメリカの大衆に最も接近したスタイルがある、ダイナミックな社会主義リアリズムはアメリカの一つの劇団が献身するに値しないだろうか⁽²⁶⁾」と問うている。この問題を Himelstein は次のように総括している、「この劇団の唯一の演劇的実験であるブレヒトの『おふくろ』はコンミュニストたちからも剣もほろほろにあつかわれた、というのも1935年にはコンミュニストたちは<革命的な>、すなわち実験的な演劇の形式はもはや必要ではないと感じていたからである。<新しい>ジャンル——社会主義的リアリズム——が見出されていて、それはすでに『スティーヴドア』によ

(23) Himelstein, p. 66.

(24) " , " .

(25) ibid., p. 67.

(26) ibid., p. 67.

って成功裡に証明されていた。マルクス主義者たちは、コンミュニストの英雄と資本家の悪漢の出る古いメロドラマが党にとってのより鋭利な武器であることを発見していたので、プレヒトの芸術的な劇場主義にはもう関心はなかった⁽²⁷⁾」。

ソ連本国においては、すでに述べたように社会主義リアリズムを打だすためには、唯物弁証法的創作方法を批判し、その方法の提唱者ラップを解散させなければならなかった。「ラップ解散から二年後の第一回ソヴェト作家大会が社会主義リアリズムを打だしたときはすでに、ドイツでは実質的にはプロレタリア革命文学はなくなっていた。社会主義リアリズムがドイツ・プロレタリア革命文学にとどいたのはやっと亡命時になってからであった」。しかしその社会主義リアリズムの理論的形成者ともいわれるジョルジ・ルカーチは、ドイツ・プロレタリア革命作家同盟の機関誌『リンクスクルヴェ』(1929—1932)において、最後まで主流派としてその批評活動をやめてはいなかった。日本においても、社会主義リアリズムがとどいたのは、1934年のナルプ解散後であるが、社会主義リアリズムの紹介が行われ、社会主義リアリズム論争が展開している。アメリカの場合、『スティーヴドア』が社会主義リアリズムであるかどうかはおくとして、プレヒトの『おふくろ』上演に対しては、はっきりマイケル・ゴールドは「ダイナミックな社会主義リアリズム」を対置させている。「コンミュニストの英雄と資本家の悪漢の出る古いメロドラマ」が社会主義リアリズムかどうかは、これもまたおくとしても、明らかにアメリカの左翼劇界はリアリズムをより新しい武器であると認めていた。それには三十年代初期において、共産党が「劇場主義」のためではなくて、「明快に革命的なスローガン」の故にアジプロ劇を愛好したことが重なってくる。すなわち統一戦線に踏みきった党にとっては、アジプロ劇はもう古かった。大勢はリアリズムで、「芸術的劇場性」はアジプロ劇と結びあわされて、<いまさら>という感をもったようだ。左翼演劇を支配する一族に阻まれて、直接労働者に働きかけることができなかったという痛恨をプレ

(27) *ibid.*, p. 73.

ヒトにいだかせた『おふくろ』の上演は、むしろ以上のようなアメリカの大勢によって受け入れられなかったと言えよう。Himelstein は「演劇組合」についてこう書いている、「入場料金は安く、出し物はプロによるものであったが、ニューヨークの労働階級のほんの僅かのパーセンテージしか見に来なかった、そしてそのパーセンテージは『おふくろ』のような劣った出し物のあいだはさらに減少した」⁽²⁸⁾。

ブレヒトの『おふくろ』上演に対して、揶揄した「労働舞台」の『ピンと針』こそ、共産党が古いと判断したアジプロ劇の、アメリカの再生と言えよう。1933年に始められた「国際婦人衣裳労働組合」(International Ladies' Garment Workers' Union) のアマチュア演劇活動を土台として、1936年にルイス・シェーファーは「労働舞台」(Labor Stage) を発足させた。シェーファーは「労働者が劇場にゆくのはまず第一に娯楽のためだという前提のもとに、ブロードウェイ風のミュージカル・レビューを、違った観点から出すことにきめた、すなわち『労働舞台』は組織化された労働の見地からの諷刺的な歌とスケッチを提供する」⁽²⁹⁾。それが『ピンと針』だった。これは版を改めながら、成功裡に1941年まで続いた。共産党が求めて得られなかった大衆路線をこのアジプロ劇のアメリカの再生は成功させた。共産党は「労働舞台」を支持した。

ブレヒトの『おふくろ』を受け入れさせなかったアメリカ、特にその左翼劇場のリアリズムという大勢について。共産党は「労働者演劇聯盟」, 「新演劇聯盟」を通じて、全国のアマチュアの劇団に対して中央集権的機能を果そうとしたが、同時にプロ劇団の養成、既成のプロ劇団への働きかけを終始続けてきた。それが両聯盟を通じて行われた「新演劇の夜」であり、「演劇組合」であったわけである。「新演劇の夜」の最大の成功は、既に述べたように1935年1月のクリフォード・オデッツの『レフティを待ちながら』であった。その成功の一端は、これも既に述べたように、「グループ劇団」の一員

(28) *ibid.*, p. 72.

(29) *ibid.*, p. 76.

であるオデットの劇作家としての才能とともに、「グループ劇団」のすぐれた技術をもった俳優たちの参加に負っている。党はこの優秀な劇団を丸ごと影響下におこうとしたが、この劇団の俳優たち (Actors' Committee) には影響力を持ちえたが、この劇団の幹部である三人の演出家ハロルド・クラーマン、チェリル・クロフォード、リー・ストラスバーク、特にこの劇団を最後まで維持したクラーマンの抵抗を克服することができなかった。「演劇組合」にしても、これもまた既に述べたように、そのプロとしての技術を開発するために、成功しなかったとは言え、「グループ劇団」で用いられていたスタニスラフスキーの「方法」を学習するスタディオ・グループを発足させている。

「グループ劇団」とスタニスラフスキー・システムとの関係について、ハロルド・クラーマンのその劇団史からひろってゆけば、まずかれのパーリー勉学時代にすでに、「ニューヨークに発つ前の、モスクワ芸術座」を見ていた。⁽³⁰⁾ 次いでクラーマンが最初にはいった劇団 Macgowan-Joues-O'Neill が、モスクワ芸術座の脱落者リチャード・ボレスラウスキイを指導部に招くことによって著しく変わったのを眼にしている。⁽³¹⁾ 次いで「シアター・ギルド」で、やがて「グループ劇団」の首脳部となるリー・ストラスバークと親しくなるが、ストラスバークはそのときすでに「アメリカ実験劇場」(American Laboratory Theatre) という、始めてモスクワ芸術による俳優技術がアメリカの学習者に教えられていた新しい学校で、ボレスラウスキイとオウスペンスカヤのコースに通っていた。⁽³²⁾ ストラスバークの優れた演出力に打たれて、クラーマンもその学校にはいる。二人によって、新劇団の計画がたてられ、1931年夏、秋の第一回公演のための合宿が行われるが、そのリハーサルの方法は「有名なスタニスラフスキーまたわモスクワ芸術座のシステム」⁽³³⁾ であった。そのシステムのなかでも特に強調されたのは「即興」と「情緒的記憶

(30) Harold Clurman ; The Fervent Years. p. 5.

(31) *ibid.*, p. 7.

(32) *ibid.*, p. 11.

(33) *ibid.*, p. 42.

(affective memory) の練習」であった。1933年のシドニー・ギングスレイの『白衣の人々』の成功のあとで、まずストラスバーグと、クラーマンの妻ステラ・アードラーが、次いでクラーマン自身、ソヴィエト連那の芝居見学に出かけている。クラーマンは10日間のモスクワ滞在中、そこの演劇活動の豊かな多様性に圧倒されている。その帰りクラーマンとステラ・アードラーはパリでスタニスラフスキーに出あっている。「ステラと私はかれを訪ねた。かれはただちにかれの心を最大に占めているもの、演劇について語った。毎日午後かれはブローニュの森に数時間日光浴をするために出かけた。かれは心臓病をわずらっていた、そして昨年はイタリアでソヴィエト政府から派遣された医者⁽³⁴⁾の看護のもとですごしていた。スタニスラフスキーは私たちにブローニュの森に同伴するように求めた。ステラと私は多く質問した。スタニスラフスキーはすべての質問に心から注意ぶかく答えてくれた。かれは私たちにまた来るように求めた。私たちは前日残していたものを取り上げるために、翌日の午後再びブローニュの森に出かけた。ステラ・アードラーはこの三年間スタニスラフスキーのシステム又は方法のある観点について悩んでいた。かの女はもはや演技に喜びを見出さなかった、かの女は断言した、多分これはあの呪わしい方法のせいであると。スタニスラフスキーはたちどころに言った、『もしシステムがあなたの助けにならないなら、それを忘れなさい。だが多分あなたはそれを間違っ⁽³⁵⁾て用いているのでしょう』。かれは、かの女のむつかしいと思っているシーンをかの女とともにやってみることを申し出た⁽³⁴⁾。クラーマンはアメリカに帰ったが、ステラは残って、五週間毎日スタニスラフスキーと練習した。そのスタニスラフスキーとの練習のステラのレポートは、その夏の劇団の合宿に大きな影響を与えた。そのレポートによれば、「かの女は、われわれのスタニスラフスキー・システムの使用法は間違っていたことを発見した。『情緒的記憶』の『練習』の不当な強調はわれわれの俳優活動をゆがめていた⁽³⁵⁾」。劇団へのスタニスラフスキー・システ

(34) *ibid.*, p. 138.

(35) *ibid.*, p. 139.

ム導入者であるリー・ストラスバーグは反対した。しかしかれもやがてステラのレポートを承認し、かれ自身はスタニスラフスキーの方法の「改新」をとることになった。ストラスバーグはモスクワでメイエルホリドの出し物に最も印象をうけていた。クラーマンもモスクワの演劇の多様性に触れて、はじめてストラスバーグの呪縛から解放されたと述べている。……

要するにアメリカの左翼演劇は、共産党を含めて、アマチュア左翼劇から、プロ演劇に眼を転じたとき、そのプロ演劇の演技、演出の修業のモデルとして、スタニスラフスキーに代表されるモスクワ芸術座のシステムを、「グループ劇団」を介して、当然のこととして受け入れていた。そしてそのことは社会主義リアリズムという理論よりも一層確実に、その演劇を演技、演出の側からリアリズムに規定することであった。

だがそのプロとしての優秀性の故に丸ごと影響下におこうとした「グループ劇団」のスタニスラフスキー・システムに対しても、そのシステムが、最後まで支配をこぼんだ「グループ劇団」によって養成されたが故に、社会主義リアリズムの共産党は批判的でなかったわけではなかった。クラーマンの劇団史もふれていることであるが、要するに「この劇団で用いられているリハーサルの方法における心理主義への重点の故に、社会劇の上演は、社会的論点よりも、人物の個性を強調した。これは反個人主義的であったコミュニストたちの大変不愉快なことであった。ジョン・ハーワード・ローソンは『グループ劇団』の『内向性』と『心理主義』について苦情を言っている」⁽³⁶⁾

『おふくろ』を受け入れなかったアメリカにやがて亡命せざるを得なかったブレヒトはそのアメリカ亡命生活の末期、1947年9月15日の『作業日記』にこう書いている、「ここ合衆国でもスタニスラフスキー・システムは商業演劇に対するプロテストを意味し、一つかみの真面目な俳優はその寺院をたてている、⁽³⁷⁾勿論市場のなかにはあるが」。

(36) Himelsteiu, p. 181.

(37) B. Brecht ; Arbeitsjournal 1942 bis 1955. Werkausgabe edition Suhrkamp. S. 488.

<付記>

スタニスラフスキー・システムの牙城「グループ劇団」が1936年3月に上演したエルヴィン・ピскарトルとレナ・ゴールドシュミットによって叙事的演劇の方法で脚色されたドライサーの『アメリカの悲劇』の劇化『クライド・グリフィシスの訴訟事件』に対しても、アメリカのリアリズムの大勢は噛みついて、「語り手の分り切った説明はストーリーの動作と情緒をそこなう」、「プレヒトの『おふくろ』におけるような社会の余りにも単純化された解釈はマルクス主義の観客の啓蒙にも、普通の観客の転向にも役立たないだろう」、「ウルトラ芸術形式を用いようという『グループ劇団』や『演劇組合』の一部での『ピскарトル』やその他の試みは少なければ少いほど良い。何千という観客が『スティーヴドア』を見るために集ってくる理由の一つは、それが単純で卒直なストーリーを語っているからだ」という批評、つまりは「『おふくろ』への攻撃、『スティーヴドア』への賞讃によってわかるように、党はヒットラー以前のドイツでプレヒトやピскарトルが上演した『時代おくれ』な実験的作品よりも、社会主義リアリズムの劇に味方したのであった」⁽³⁸⁾。

(38) Himelstein, p. 171f.