

戯曲にしばられず、劇場にしばられず

——両大戦間期のドイツにおけるアジプロ演劇について

萩原 健

はじめに

1920年代後半から30年代の初めにかけて、ドイツでは左右両翼の対立抗争が激しさを増し、その流れの中で各地にいわゆる〈アジプロ隊 Agitprop-Truppe〉が出現した。これはドイツ共産党のアジテーションとプロパガンダ、すなわち扇動と宣伝を目的とし、既存の劇場以外の場所も上演の場として移動公演を展開するという、労働者を中心とした集団だが——〈劇団〉ではなく〈隊〉と呼ばれていたことに、移動公演を原則としたその活動の内容がうかがえるだろう——、その数は、1926年に2隊、27年には4、5隊だったのが、28年には42隊、29年には62隊、と急速に増加した⁽¹⁾(この数字は27年から31年までドイツ労働者演劇研究のためにベルリンに滞在した千田是也によるもので、彼は複数のアジプロ隊と交流し、共同作業も行っているが、これについては後述する)。

なぜ当時のドイツでこれほど急激にアジプロ隊が増加したのだろうか？ まず思い起こされるのは当時の社会的・政治的状況である。その頃のドイツではいわゆる〈黄金の20年代〉の経済的活況が翳りを見せ、29年には世界恐慌が起こって、低所得の労働者層がヴァイマル共和国政府に対する不満をいっそう募らせるようになり、また中間層も半ばプロレタリア化して、失業した俳優の多くが労働者との団結を深めるようになっていた。このような状況がアジプロ演劇の爆発的な拡がりの大きな理由だったことに疑いはなく、こうした動きについては平井の『ベルリン』や『ダダ／ナチ』(ともに三巻本)、あるいはホフマンの『集団の演劇 Theater der Kollektive』などから知ることができる。だが理由はそれだけだったのだろうか。当時のアジプロ演劇には労働者層を引きつける何らかの新味もあったのではないだろうか。また、平井の先行研究は演劇に限らず両大戦間期当時の文化事象全体を視野に収めた文化史研究であり、ホフマンのそれは当時の労働者演劇全般に関する一次資料を集成し注釈を施したものとどまっているばかりか、そもそも壁崩壊前の東独における研究である。21世紀の現在において両大戦間期のドイツ・アジプロ演劇を考えた場合、その姿は新しい形をとって浮かび上がるのではないだろうか。本稿では、当時の代表的なアジプロ隊の実践を具体的に点検することにより、劇作家研究・戯曲作品研究を主とした従来のドイツ演劇研究でおざなりにされてきたアジプロ演劇に光をあて、その見取り図を、また、その独自性および演劇史における意義を明らかにしたい。

1. ドイツ・アジプロ隊運動——その背景

ドイツ・アジプロ演劇の手本となったのは何よりもソヴィエト・ロシアにおける演劇だった。ロシア革命の翌年に成立したドイツ共産党(KPD)はソヴィエト・ロシアの文化政策にならい、労働者による労働者のための芸術・プロパガンダ活動を主導するようになった。そしてロシアで労働者の文化団体〈プロレトクリト〉が発足し、世界各国の同胞に同様の組織の設立が呼びかけられると、これに応じて、たとえばベルリンでは〈プロレタリア劇場〉が創設された。また革命3周年を記念し、俳優・観客あわせて数万人を動員して革命の光景の再現を試みた群集劇『冬宮襲撃』(1920)と同様、ドイツでも群集劇がライプツィヒを中心に上演された(1920年～24年)。あるいはKPDの主導ないし後援のもと、たとえば劇作家ヴァンゲンハイム Gustav von Wangenheim は共産党シュプレヒコール『労働の合唱 Chor der Arbeit』(1922)や『七〇〇〇7000』(1924)を制作、演出家ピスカートア Erwin Piscator は、歌や踊り、器械体操などを採り入れた共産党大会のためのレヴュー『赤いレヴュー Revue Roter Rummel』(1924)や『にもかかわらず! Trotz alledem!』(1925)を演出した。

このように第一次大戦後、共産主義のプロパガンダを図るドイツ・アジプロ演劇運動の基盤は徐々に整ってきたが、その確立、および拡がりを決定づけたのは1927年の二つの出来事だった。一つはロシア・モスクワの移動劇団〈青シャツ隊^{シニヤ・フルーザ}〉のドイツ客演、もう一つはKPD肝煎りの〈共産青年同盟(KJVD)第一アジプロ隊〉の活動の開始である。

〈青シャツ隊〉はモスクワのジャーナリスト専門学校の学生が1923年に結成した劇団で、名称は青いシャツとズボンというメンバーの制服に由来している。彼らは場所や条件を選ばない移動舞台を身上としていたが、これは赤軍兵士や労働者のクラブ活動から生まれたいわゆる「生きた新聞」の伝統を引き継いだものだった。「生きた新聞」とは、新聞から題材をとり、五・六人の出演者が登場し、国内外の事件を観衆に知らせたあと、シュプレヒコール、合唱、アコーデオンの演奏、器械体操などを行うもので、冒頭の事件報告は時に寸劇仕立てで行われた(この背景には当時のロシアの低い識字率があった)。〈青シャツ隊〉はこうした「生きた新聞」の活動を手本とし、プロの台本作家を擁する劇団として成立した最初の劇団だった。ダンスやパントマイム、アクロバット、体操などのアトラクションをふんだんに取り込んだ

彼らの舞台は同時代のロシアの大衆文化を集約したものであり、また彼らは劇作家のマヤコフスキーや演出家のメイエルホリド、映画監督のエイゼンシュテインとも深く連帯していた点で独特だった。この〈青シャツ隊〉の成功に刺激され、間もなくロシア各地に同様のグループが結成されていき、いわゆるシーニヤ・ブルーザ運動が展開されるのだが、26年10月にモスクワで全体会議が開かれたときにはこの運動に5000のグループ、10万人のメンバーが所属するまでの規模になっていた。

〈青シャツ隊〉とシーニヤ・ブルーザ運動の活発な活動については同時代のドイツに十分伝えられていた。そして1927年、国際労働者救援会(IAH)ドイツ書記局による〈青シャツ隊〉の招聘が実現し、10月5日から12月18日までのドイツ巡演が行われる。そのうちベルリン公演(10月7日~9日)は、先述のピスカートアが9月に旗揚げしたばかりの個人劇団ピスカートア・ビューネの拠点であるノレンドルフプラッツ劇場で行われたが、その内容は次のようなものだった。まずソヴィエト中央紙を擬人化してローマの剣闘士の衣装を身につけたメンバーが行進したあと、寸劇『中国での事件』が演じられ、アトラクション体操が挟まれて、再び寸劇『フォードとわれわれ』、『〈十月〉後十年』、『赤軍』が演じられる。そのあとジャズバンドの演奏があり、寸劇『新しい生き方のために』、パロディー劇『ヨーロッパのダンス』が演じられ、ロシアの歌の合唱、ハーモニカのソロ、女性労働者の歌と踊り、即興が行われて結びとなる。

この上演を評して、10月12日の『赤旗』(ヴィルヘルム・ピーク評)は「観客の大多数は〈シーニヤ・ブルーザ〉の言葉を理解しないけれども、身振り、動き、抑揚がかれらの意志をわからせてくれる。かれらが宣伝しているのは、われわれの問題である。それはまた直ちに、〈シーニヤ・ブルーザ〉と労働者たちの間に、きわめて緊密な関係を生んだ」といい、「この劇団の演目は最良のプロパガンダである。それは直接労働者の生活から出て来て、われわれの理念の宣伝に役立つ」⁽²⁾と記して、〈青シャツ隊〉の上演が労働者による労働者のための演劇の手本であることを強調している。また千田是也もこれを観て、「その軽快で多彩でファンタスティックな演技に惚れ込んだ、と書き留めている⁽³⁾。巡演はその後もドイツ各地で成功を収め、彼らがロシア革命10周年祝典に登場したことで反響は最高潮に達し、最終公演は二度日延べされて、12月18日、再度のベルリン公演(於・アードラースホーフ)で締めくくられた⁽⁴⁾。

この〈青シャツ隊〉のドイツ客演は独ソ両国の労働者演劇にとって初めての直接的な接触であり、ドイツ各地での公演後、これに刺激された多数のプロレタリア演劇グループが直ちにアジプロ隊を結成した。ただしここで注意しておきたいのは、〈青シャツ隊〉の客演だけが契機だったのではなく、これに先立って共産青年同盟(KJVD)の第一アジプロ隊が設立されており、これが〈青シャツ隊〉の客演後、その活動を活発化させ、他のドイ

ツ・アジプロ隊の大きな手本になったということである。

KJVD 第一アジプロ隊の前身は俳優マクシム・ヴァレンティーン Maxim Vallentin がベルリン・ヴェディング地区の若い共産主義者たちを組織してつくった〈ヴェディング演芸隊(演劇隊)〉である。これが1927年にKJVDの指定を受けて再組織され、KJVD 第一アジプロ隊となったのだが、その第一回公演が、同年の復活祭にハンブルクで開かれたドイツ青年会議のさいに上演されたレヴュー『警報 ハンブルク~上海 Alarm - Hamburg-Schanghai』だった。彼らの制作方法はピスカートアの『赤いレヴュー』のその延長線上にあり、音楽も流行歌のメロディーを組み合わせたものではあったが、彼らはここで〈アジプロ隊演劇〉という、それまでのドイツにはなかった新しい労働者演劇の形態を確立した(なお『警報~』は、同年にKPDが「中国から手を引け!」というスローガンのもと、中国に干渉する列国のためのドイツの武器供給を阻止する抗議行動を起こすと、『中国から手を引け! Hände weg von China!』と表題を改めて公刊された)。

そしてその後まもなく、〈青シャツ隊〉のドイツ客演に刺激を受け、やがてKJVD 第一アジプロ隊は〈青シャツ隊〉と同様の集団演劇組織に発展していく。翌1928年3月21日(第三回青年の日)、ケムニッツでアジプロ劇『ハロー、仲間の青年労働者たち! Hallo Kollege Jungarbeiter!』を上演したさい、彼らはここで〈赤いメガホン〉を名乗り、さらに29年1月からはKPDとKJVD中央宣伝部の協力で月刊誌『赤いメガホン』が刊行されるようになった。これはアジプロ劇上演のための寸劇、モンタージュ場面、シュプレヒコール、歌、詩、政治解説、演出の手引きなどを掲載したもので、ドイツ労働者演劇連盟(ATBD)の『労働者舞台』とともにドイツ労働者演劇の主要機関誌となった。

なお〈赤いメガホン〉は、ピスカートアや劇作家・演出家のプレヒト Bertolt Brecht と仕事をしていた作曲家ハンス・アイスラー Hanns Eisler と共同作業を行っていたことでも注目される。アイスラーは1927年末からメンバーとなり、作曲家・ピアノ奏者・指揮者として29年初めまで活動、28年の『ハロー』ではオーケストラを指揮したが、彼はこの〈赤いメガホン〉で、プロレタリアの音楽の実践という、彼にとって決定的に新しい方向を見出したのだった⁽⁵⁾。

2. アジプロ隊運動の展開

〈青シャツ隊〉、そしてKJVD 第一アジプロ隊および〈赤いメガホン〉という二つの大きな刺激を受けて、その後ベルリンでは〈コロネ・リンクス(左縦隊)〉、ラインラントでは〈西部部隊〉、ドレスデンでは〈赤いロケット〉、シュテッティンでは〈赤い目覚まし時計〉⁽⁶⁾など、ドイツ各地で瞬く間にアジプロ隊が結成され、本稿の冒頭に記したように、1927年から29年までにかけて、その数は急速に増加した。

そのさなか、1928年4月8日にドイツ労働者演劇同盟(DATHB)の第10回大会が開かれ、同盟の主導権が社民党派から共産党派に移り、名称はATBDとされ(単語の順序を変えたのみ)、本部がライプツィヒからベルリンに移されて、国際労働者演劇運動の一つとしての組織替えがなされた。このさい、芸術顧問には作家で批評家のバラージュ Béla Balázs が就任したが、翌29年5月、当時アジプロ隊ドイツ・ローテン・ブルーゼン〈赤シャツ隊〉とともに仕事をしていたヴァンゲンハイム(先述の共産党シュプレヒコール『労働の合唱』『七〇〇〇』の作者)に芸術顧問が交代すると、ドイツの労働者演劇運動の大勢がアジプロ隊的な方向を志向するようになった⁽⁷⁾(なお千田是也はこのヴァンゲンハイムと29年初めに知り合い、彼を通じて、〈赤シャツ隊〉主宰でATBDの新委員長に選ばれたアルトゥール・ピーク Arthur Pieck やATBD芸術顧問(当時)のバラージュを知り、同年3月にATBD全国代表者会議に出席、以後ヴァンゲンハイムとの連帯の中で〈赤シャツ隊〉の正式メンバーとなり、ドイツ・アジプロ演劇の活動に意欲的に参加していく)。

さて、このように展開していったアジプロ隊だが、上演の具体的な内容についてみると、〈赤いメガホン〉も、他の多くのアジプロ隊も、形式としては雑多な出し物がかかるがわる繰り広げられるレビューにならったものであり、先述のピスカートア演出による『赤いレビュー』と『にもかかわらず!』を大きな手本としている。とはいえ彼らはこれにくわえ、別のジャンルを参考にし、あるいは、別の方面からの影響を受けてもいた。

その一つはカバレット(風刺寄席)である。例えば、1929年5月の労働者弾圧(「血のメーデー」)を機に発足したローター・ヴェディング〈赤いヴェディング〉は、映画館や屋外プール、菜園団地⁽⁸⁾に、あるいは労働者のデモのさいに登場し、多様なプログラムや機知に富んだ内容で際立っていたが、隊歌『赤いヴェディング』はエーリヒ・ヴァイネルト Erich Weinert が作詞し、アイスラーが作曲したもので、このヴァイネルトが辛辣な政治批判や社会風刺で知られたカバレティストだった。ヴァイネルトはまた、書店主で出版社主のレオン・ヒルシュ Leon Hirsch の主導で1926年秋に結成されたヴェスベン〈雀蜂〉の中心メンバーでもあり、この〈雀蜂〉は半ばアジプロ隊的なカバレット団として、ベルリン・ミッテ区のレストラン〈ハッケベアー Hackebär〉を本拠とし、プロレタリアを主な観客として、ベルリン各所の酒場、特にドイツ共産党の催しに出演していた⁽⁹⁾(なおこうしたヴァイネルトの活動は、ロシアにおいて〈青シャツ隊〉と連帯していたマヤコフスキーのそれを思い起こさせる)。

そしてもうひとつ、ドイツ・アジプロ隊の活動を特徴づけていた要素として体操がある。体操はピスカートアの『赤いレビュー』ですすで取り入れられていたが、〈コロネ・リンクス(左縦隊)〉など、まさに体操にその源を発していたアジプロ隊もあった。また興味深いことに、千田是也はこの〈コロネ・リンクス〉のメンバー

とも接触している。彼はドイツに到着してまもなくピスカートアの劇場に出入りし、ここで〈コロネ・リンクス〉の前進であるシュプレヒコール・グループの女性指導者トラウテ・ノイマンと知り合い、グループの練習を見学した。その光景は次のように記されている。

このグループはATBDではなく、労働者スポーツ連盟〈フィヒテ(松)〉のハイキング部に属していて、メンバーは八十人ぐらい。学校の体操場を借りて練習をしていた。大部分は若い男女の労働者だったが、やはり中年・老年の連中がかなり混ざっているのが眼についた。

このグループは、さまざまな擬音器械のほか、太鼓、ラッパ、ファンファーレ、ティンパニーなどを備えた騒音オーケストラをそのメンバーでつくっており、いろいろの装置に应用できる黒、赤の幕や照明器具もかなり十分に持っていた。

その翌年ATBDのパンフレットに彼女[ノイマン、引用者注]が書いた文章を読むと「無産者シュプレヒコールとは階級意識に目覚めた革命的労働者の集団作業。その内容は労働者階級の闘争以外にはない」「吾々の欲する事柄を明快に、誤解の余地なく表現し、革命への道を準備すること」「すべての動作は明瞭で、技巧を弄さず、真実でなければならぬ……殆どポスターのともいえる簡潔で的確な言葉に動作をぴったり合わせ……あらゆる個性的なものを切り棄てること」「最小限の、最も低廉な手段を用いて最大の効果をあげること」を力説している。

だが、[中略]この種の大シュプレヒコールはその後しだいに小型化され、この〈フィヒテ〉所属のグループなども、やがてトラウテ・ノイマンの手を離れて、〈コロネ・リンクス〉というアジプロ隊に再編成され、ATBDの指導下に置かれるようになった。[下線は引用者]⁽¹⁰⁾

このようにアジプロ演劇は、受け手として労働者を念頭に置いたために、旧来の教養主義的な演劇では重視されなかった、歌や音楽、体操など、いわば観る者の感覚に働きかける表現手段を多用した。そして彼らアジプロ隊の政治的メッセージは、個人と個人が行う対話だけでなく、集団で行われる合唱やシュプレヒコール、あるいはそれに動きを交えた動きのコーラスベヴェーグ・グループという形で伝えられた。

また動的・視覚的な要素についてさらに言えば、ダンスが取り入れられたり、図解的な小道具が多く用いられたりもした。千田是也がヴァンゲンハイムと共同で制作し、アジプロ隊〈赤シャツ隊〉が主体となって制作された『レビュー・インペリアルismus』はそのような動的・視覚的要素を活用した上演の好例である。脚本は〈反帝世界連合〉本部が集めた資料やレーニンの『帝国主義』をもとにして書かれ、千田は仮面や小道具を制作するとともに〈日本帝国主義〉の役で出演もし、鎧をつ

け、高下駄を履いて「タップ・ダンス式剣舞」をしたという⁽¹¹⁾。

アジプロ隊はしかし、労働者の観客の興味をひきつける歌や音楽、体操といったような要素だけを充実させたわけではない。その一方では、「生きた新聞」の伝統にならった、同時代の社会問題を伝える寸劇の部分にも力を入れていた。そしてこうした動きに刺激され、従来の職業演劇の場で、同時代の社会の矛盾を告発することを意図して発展したのがいわゆる時事劇である（なおこの時事劇は、冷徹なまでに感傷的なものを排し、個人の内面よりもむしろ同時代の社会の動きに焦点を当て、これを客観的かつ簡潔にとらえることを旨とした当時の文学潮流〈新即物主義〉にくみするものだった）。

時事劇を積極的に上演した代表的な集団としては、第一次ピスカートア・ビューネの頓挫（1928）で失職したメンバーから成る〈青年俳優集団〉^{グループ・ユンガー・ショウシュピラー}が挙げられる。例えば彼らが28年にベルリン・タリーア劇場で初演したランペル Peter Martin Lampel 作の『感化院の暴動 Revolte im Erziehungshaus』は激しい議論を巻き起こし、ドイツの感化院改革の呼び水となった⁽¹²⁾。あるいは29年9月6日にベルリン・レッシング劇場で初演されたヴォルフ Friedrich Wolf 作の『青酸カリ（シアンカリ） Cyankali』は、共産党員で医師だった作者ヴォルフが青酸カリによる墮胎というテーマを扱い、数年来なされてきた性革命論議、墮胎を禁止する刑法218条を撤廃せよとの主張、そしてこの1929年に深刻になってきた不況を背景に、望まざる妊娠に苦しむ婦人労働者の実態を明らかにするという内容で、〈青年俳優集団〉による上演は大成功を収め、翌30年1月から4月にかけてはドイツ各地での巡業が行なわれた。また婦人労働者の置かれた悲惨な境遇というテーマは同時期に複数の劇作家が取り上げており、そのひとつ、クレデ Carl Credé 作の『刑法218条』はピスカートアが29年に失業俳優を集めて組織した〈ピスカートア集団〉^{コレクティブ}によって上演され、これもドイツ巡演を実現させる成功を収めた（なおこれらの上演の成功は失業俳優の自主公演運動の契機ともなった⁽¹³⁾）。

3. 1930年前後の変化——反ナチスのプロパガンダへ

以上のように、戯曲を主眼とせず、また既存の劇場を必ずしも上演の場所とせず、さまざまな場で多様な形をとって展開されてきたアジプロ隊運動だったが、1930年前後になると、それまで積極的に前面に押し出されていた、歌や音楽、集団での合唱やシユプレヒコール、それに動きを交えた動きのコーラス、体操など、観客の感性に働きかける表現手段が控えられるようになる。その背景としては第一に、いたずらにスローガンを叫んだり戯画化を極端にしたりするのは当局の弾圧を受けやすくなったということがある。また不況が進んで29年秋には世界恐慌が起り、失業した中間層をナチスが支持層に取り込み始めたこともアジプロ隊の方針転換の大

きな理由だった。つまり、ナチスのこの動きが多くのアジプロ隊に危機としてとらえられ、共産主義的世界観に始めから共鳴する労働者層だけでなく、より広い社会層の取り込みが企てられるようになったのである。千田の言葉を借りれば、「労働者俳優たちは、従来のアジプロ番組の思想的、芸術的紋切型を脱して、恐慌の重圧にあえぐ失業労働者、農民、小企業家、知識人たちに資本主義の本質を、事実^{ツァイト}に即しながら〈科学的〉に証明し、幅広い反ファシズム統一戦線に引き入れることができるような、新しい創造方法の探究に向かっていた⁽¹⁴⁾」のだった。

この方向への第一歩が、1930年10月16日、〈赤いメガホン〉がベルリン・ヴェディングの〈ファロス・ホール Pharusäle〉で上演した『ソヴィエト権力のために Für die Sowjetmacht』だった。これは彼らが共産主義青年インターナショナルの招きで29年秋にソヴィエト・ロシアに客演したさいの体験に基づいて制作された作品だが、全三部からなるその内容は次のようなものだった。序幕のあと、まず第一部「内戦から社会主義的復興へ」では、第一次大戦と内戦時のロシアを回想する場面、新しい建設の時期を示す場面が続いて、今日のドイツを示す「階級闘争、連帯、革命。選べ、ドイツの労働者よ！」の場面が、そして「1917年、ロシアの労働者と農民は革命を選んだ！」の場面と五ヶ年計画の場面が演じられる。つづく第二部「ソヴィエト市民の社会的・文化的な歩み」では、プロレタリア独裁と五ヶ年計画が勤労者の社会的・文化的な生活に及ぼした作用が語られるとともに、ナチスのデマゴギーの嘘が暴露され、「国民的自由は階級闘争だけが獲得できる！」という主張がなされる。そして最後の第三部「ソヴィエト連邦の防衛」では、資本主義世界の危機が、またソヴィエトを支援するための〈十字軍〉（=赤軍）が組織され始める様子が示されたあと、作品と同名の歌『ソヴィエト権力のために』が合唱され、これが「われわれはわれわれの血をソヴィエト権力のために与える！」という誓いで結ばれ、上演もまた結びとなる⁽¹⁵⁾。千田によれば、この上演は〈赤いメガホン〉の隊員の情熱や技術水準の高さ、形式の新しさ、特にアンサンブルの見事さによって、労働者だけでなく、職業演劇人にも深い感動を与えたという⁽¹⁶⁾。

そして、やがてこの「職業演劇人」たちの側からも同様、ナチスに対する対抗勢力をつくるための上演を制作する動きが起こる。その先駆けは、失業俳優が中心となった〈ピスカートア集団〉が1931年1月、ベルリンの労働者地区街の中心にあるヴァルナー劇場で初演したヴォルフ作『タイ・ヤンは目覚める Tai Yang erwacht』だろう。これはナチスを名指しして批判したものでないが、制作当時のドイツと中国の状況が似通っていることを観客に示し、中国革命時、階級全体の幸福を求める新しい中国人として目覚める主人公の少女タイ・ヤンを、観客が自身を重ねるべき人物として示すことで、観客を共産主義勢力に共感させようとする上演だった。そして、俳優と観客、舞台と客席を一体化させ、舞台の出来

事が現実の出来事に密接に関わるものであることを観客に理解させるために様々な工夫がなされた。例えば上演の冒頭についてみると、幕は最初から開いており、舞台は何もない裸舞台に近く、俳優は客席から普段着で登場し、始め日常の会話をかわし、それから次第に自分の役になっていき、戯曲の内容を演じていった。また舞台上ではスローガンや統計を記した横断幕が広げられ、客席の側でも二階席の手すりから同様の幕が吊り下げられた(装置はハートフィールド John Heartfield による)。

この『タイ・ヤンは目覚める』が上演された1931年1月、KPD中央委はファシズムの危険についての過小評価を批判し、ファシスト独裁に対する統一行動、その一環としての知識人対策の改善を呼びかけ、これに応じてATBDは労働者演劇のみの育成を主眼とした従来の態度を改め、進歩的な作家や演劇人との結びつきを強化しはじめる。そんな中、ヴァンゲンハイムは彼の助力を求めに来た若い失業俳優たちと〈劇団1931〉を結成、これに千田是也も参加した。この劇団の特色は、千田いわく、どのような革新的思想や創造方法をもつにせよ、職業俳優はほとんどが中産階級の出身である、ということをはっきり自覚した職業俳優が、自分たちと同じ中産階級に属する観客を主な対象とし、彼らを労働者階級の味方にする、という明確な政治的目標をもって芝居を創っていく点にあった⁽¹⁷⁾。そしてこの姿勢のもと、旗揚げ公演『鼠落とし』(1931)が制作された。その内容は、失業したサラリーマンのフライスイヒ(「勤勉」の意)が、過去のブルジョア的な生活に始め固執するものの、次第に労働者層との連帯に目覚めていく、というもので、『ハムレット』の同名の劇中劇『鼠落とし』のように、フライスイヒと同じ、あるいは似た境遇の中間層の観客が、この上演を手がかりにして自身の置かれた状況を自覚する、ということが意図されていた。そして『タイ・ヤンは目覚める』の上演と同様、俳優はときに「役を演じる俳優」として舞台に登場し、また舞台と客席の間を行き来して、観客に傍観者の姿勢を、つまり彼らに関係のない物語の展開を追うのだという姿勢をとらせなかった。上演は大当たりをとったが、これはもちろん、彼らがナチスから強く敵視されることを意味するものでもあった⁽¹⁸⁾。

こうしてアジプロ隊およびそれに共鳴する職業演劇人たちは、1930年前後、反ナチスのプロパガンダを活発に展開し始めた。だがそれから間もなくの1931年4月2日、緊急大統領令(3月28日)に基づいて、アジプロ隊が集会に登場することを原則的に禁止する警視総監令が発せられ、労働者演劇は非合法的活動を強いられることになる⁽¹⁹⁾。そして33年、ヒトラーが全権を掌握すると、〈劇団1931〉を皮切りに、ついにドイツのアジプロ隊、およびアジプロ隊が関わった劇団は強制解散させられ、ピスカートアやヴァンゲンハイム、ファレンティーンなど、多くの演出家や俳優が亡命を余儀なくされたのだった。

おわりに

〈赤いメガホン〉に始まり〈劇団1931〉に終わったドイツ・アジプロ演劇運動はわずか5年ほどの命ではあったが、この運動は、数多くの新たな試みの揺籃となった、いわば演劇の実験室だった。そこではシュプレヒコールや動きのコーラス^{ペヴェーゲン・グス・コル}、体操やダンスなど、身体表現の持つ可能性が模索され、あるいはレビューやカバレットという、それまでの演劇が切り捨ててきた、いわゆる高尚な芸術ではないロー・アートの要素が積極的に取り入れられた。こうした試みは同時代の劇作に多大な刺激を与え、『青酸カリ』の作者ヴォルフなどは33年の文で、「どれほど演出家ピスカートアが、プレヒトやヴァンゲンハイムが、また私自身が、どれほど私たちが自らの仕事においてアジプロ舞台の形式的要素に負っているかは前々から強調していたことだ」⁽²⁰⁾とその影響を認めている。また同時代の戯曲に与えた影響だけでなく、舞台そのものについてみてもドイツ・アジプロ演劇は独特である。ここでは戯曲のテキストも、また上演場所としての劇場も絶対視されていない。つまり、上演が行われる前、実現されるべきものとして想定される〈作品〉よりも、上演中に観客に与えられる〈作用〉が、言い換えれば、〈作品美学〉ではなく〈作用美学〉が主眼となっており、こうした特徴は現代の〈ポストドラマ演劇〉(レーマン)とも類縁性をもつものである。戯曲からも劇場からも自由であろうとした1930年前後のドイツ・アジプロ隊の活動は、当時のドイツの劇作に新たな可能性を示した点で演劇史上重要であり、そして演劇史の一章として過去の出来事であるにとどまらず、その実践の点で、現代の演劇研究・パフォーマンス研究においても今後注目されるべき演劇なのである。

注(1) 千田(1975)、187～188頁。

(2) 平井(1981)、456頁。

(3) 千田(1975)、172頁。

(4) 以上、〈青ジャツ隊〉については Hoffmann/Hoffmann-Ostwald(1977)、S. 239ff.、千田(1975)、187～188頁、亀山、108～109頁、平井(1981)、452頁、468頁参照。

(5) 以上、KJVD 第一アジプロ隊および〈赤いメガホン〉については Hoffmann/Hoffmann-Ostwald(1977)、S. 208ff.、千田(1975)、187～188頁、平井(1981)、415～416頁、452頁、471頁、平井(1982)、36頁参照。なお『ハロー』については脚本とファレンティーンによる解説が Hoffmann/Hoffmann-Ostwald(1977)、S. 297ff. に収められている。

(6) これは〈劇団1931〉(本文で後述)に参加した、千田是也の妻イルムガルト・クリムが所属していたアジプロ隊で、千田は31年の帰国後、自身が参加したアジプロ隊をこれにちなんで〈メザマシ隊〉と名づけた(なお〈メザマシ隊〉は32年2月から34年7月まで存続した)。

(7) 以上、KJVD アジプロ隊と ATBD の活動の展開については千田(1975)、170頁、188頁、平井(1982)、

40～41頁、118頁、128頁、137頁参照。なお1929年にはKJVDアジプロ隊の第一回全国大会が開かれ、KJVDの全アジプロ隊がATBDに加わり、その中で党フラクション活動を強化すること、労働者劇団のアジプロ隊化をはかることが決定された。この結果、ドイツの革命的労働者演劇運動の中にATBD党フラクションとKJVDアジプロ隊センターが並存することになったが、次第に後者の演劇面・文化面の活動の指導がATBDに移され、1931年以後、KJVDのアジプロ隊は完全にATBDの指導下に置かれた(千田(1975)、188頁参照)。

- (8) これは市内や郊外に設けられた大規模な菜園のことである。敷地は一定の広さで区切られており、それぞれの区画が、主に市内の集合住宅に住む、自分の庭を持たない各家庭に割り当てられている。
- (9) ヴァイネルトとその周辺については平井(1981)、217頁、364頁、同(1982)、191頁参照。なお『赤いヴェディング』はのちに最も普及した反ファシズム闘争歌となった(平井(1982)、191頁参照)。
- (10) 千田(1975)、171頁。
- (11) 千田(1975)、192～193頁。
- (12) 『感化院の暴動』はランベルが〈青年俳優集団〉のために2週間で書きあげた戯曲で、そのたたき台となったのは、同じ1928年、ランベルが34歳のときに著したルポルタージュ『苦悩の若者 Jungen in Not』である。青少年問題に関心を寄せていた彼は、模範的とされたあるプロイセンの感化院に6週間滞在し、このルポルタージュを書いた。
- (13) 時事劇を上演した劇団については平井(1982)、104頁、168頁参照。ちなみに〈青年俳優集団〉は1932年1月、マキシム・ゴーリキー原作、ブレヒトとアイスラーの翻案による『母』を、カスパー・ネーアーの装置、ブレヒトの演出により、ベルリンの「コメディエンハウス」で初演した。ブレヒトが「非形而上学的、非アリストテレス的演劇」と呼んだこの作品はブレヒトが亡命する前の最後の演出作品である(平井(1982)、410頁参照)。
- (14) 千田(1975)、286頁。
- (15) Hoffmann/Hoffmann-Ostwald(1977), S. 197-227、平井(1982)、285頁参照。
- (16) 千田(1975)、286頁。
- (17) 千田(1975)、213頁。なお千田は、〈劇団1931〉の結成が「ATBDの職業演劇人対策の一環でもあった」一方、ヴァンゲンハイムにしてみれば、「自活しようとする失業演劇人のルーズな集まりのために作品を供給したり、演出を引き受けたりするだけではつまらない、アジプロ隊のような創造集団——明確な政治的目標を持って、同じ階級に属する観客を相手に芝居をつくる恒久的な集団——を、職業俳優の手でつくるのでなければ意味はない、と考えたのであろう」と推測している。
- (18) 『鼠落とし』の上演の詳細については拙稿(2006)を参照されたい。
- (19) 平井(1982)、336頁参照。
- (20) Wolf, Friedrich: Aufsätze über Theater, Berlin 1957, S. 34. In: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald(1977), S. 14-15.

参考文献

- Hoffmann, Ludwig / Hoffmann-Ostwald, Daniel (Hg.) (1977): Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. 2 Bde. Berlin (Henschel) [後出のL. ホフマン/G. クラット(1979): 労働者階級と演劇(未来社)の7～80頁はこの2巻本の第1巻導入部の翻訳である]
- Hoffmann, Ludwig (Hg.) (1980): Theater der Kollektive. Proletarisch-revolutionäres Berufstheater in Deutschland 1928-1933. Stücke, Dokumente, Studien. 2 Bde. Berlin (Henschel)
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main (Verlag der Autoren) [ハンス・ティース・レーマン(2002)(谷川道子・新野守広・本田雅也・三輪玲子・四ツ谷亮子・平田栄一朗訳): ポストドラマ演劇(同学社)]
- 亀山郁夫(1996): ロシア・アヴァンギャルド(岩波書店)
- 千田是也(1975): もうひとつの新劇史(筑摩書房)
- 萩原健(2006): 覚醒のための娯楽～〈劇団1931〉旗揚げ公演『鼠落とし』の演出(1931)について——両大戦間期の日独演劇(1)——[早稲田大学演劇博物館『演劇研究』29号、17～36頁]
- 平井正(1980): ベルリン 1918-1922 悲劇と幻影の時代(せりか書房)
- (1981): ベルリン 1923-1927 虚栄と倦怠の時代(せりか書房)
- (1982): ベルリン 1928-1933 破局と転回の時代(せりか書房)
- (1993a): ドイツ・悲劇の誕生 ダダ/ナチ 1913-1920(せりか書房)
- (1993b): ドイツ・悲劇の誕生 2 ダダ/ナチ 1920-1925(せりか書房)
- (1994): ドイツ・悲劇の誕生 3 ダダ/ナチ 1926-1932(せりか書房)
- L. ホフマン/G. クラット(1979)(千田是也・佐藤祐司訳): 労働者階級と演劇(未来社)