

集団の声、集団の身体

1920・30年代の日本とドイツにおけるアジプロ演劇





集団の声、集団の身体

1920・30年代の日本とドイツにおけるアジプロ演劇

Kollektive Stimmen, kollektive Körper

Agitproptheater in Japan und Deutschland in den 1920er und 30er Jahren



会期
2007年
11月24日(土)～
2008年
1月20日(日)

会場
早稲田大学
演劇博物館2階
企画展示室 I

入場無料

Dauer:
24.11.2007(Sa.)-
20.1.2008(So.)

Ort:
Theatermuseum a.d.
Universität Waseda,
Sonderausstellungs-
raum I
(Kikaku-Tenjishitsu I)
im 1. Stock

Eintritt frei

1 イントロダクション

アジプロの身体と声

ベアーテ・ヴォンデ

(萩原健訳)

「芸術はアクチュアリティーを先取りする」

(ハイナー・ミュラー)

私は1970年代末から80年代初め、いわば遅れてやってきた者としてプロレタリア演劇を研究していたが、この70年代という時期、プロレタリア芸術運動は、東独の(また部分的に西独の)演劇学⁽¹⁾における研究の重点ただけでなく、日本文化研究の中心的なテーマでもあった。当時の課題はドイツでも日本でも第一に、1920・30年代の原典の整理、全体像の提示、IATB(国際労働者演劇同盟)やIRTB(国際革命演劇同盟)の書類の編纂、とりわけ当時の人々の、おおむね伝記的な素材の編纂およびそれについての解説だった。IATBやIRTBの書類としては、ヴァンゲンハイムや千田是也、村山知義、松本克平のものがあった。国をこえた傾向やその国独自の特徴を把握し、特にイデオロギー的な傾向と左翼的な政治的内容を、いわば〈手早く演出された言葉で舞台に反映させること〉が研究の課題だった。したがってこれは本質的に、上演の実践を大雑把に記述し、舞台のための文学を政治的に分析することだった。

アジプロ隊〈ユング・ガルデ(青年親衛隊)〉のリーダー、ヘルベルト・クライアーは、1958年、シュヴェリーンで開かれた素人演劇会議の代表委員たちにある旗を手渡したが、これは1930年に日本のアジプロの人々(千田是也ほか)が贈り、ナチス期と戦中を生きのびたものだった。つまり東独では、労働者による素人演劇や民衆芸術運動が觀念上、アジプロの遺産と見なされていた⁽²⁾。その後1920・30年代の独日プロレタリア演劇運動の密接な関わりは理論でも実践でも忘れられてしまったが、この伝統は70年代によみがえる。日本の代表者たちは東独の労働者演劇祭に参加し、またその逆に、移動の制約があったにもかかわらず、80年ごろ、東独の素人演劇運動のオブザーバーが日本の労働者演劇祭に派遣されている。

89年に壁は崩壊したが、それ以前に何ひとつ革命的な民衆運動はなかった。その後の90年代は国の半分が状況に適應する努力をしていた。また共産主義・社会主義の過去は東西の不均等な婚姻締結のあと、評価の低いもの、あるいは恥ず

べきものとして話題になった。こうしたことが背景にあって、アジプロという概念そのものが、じきに完全に忘れ去られた。10年から20年の間に世代交代が行なわれ、この概念は急速に廃れたのだった。少なくとも現在のベルリンでは、若い人々や学生はこの概念をもはや理解しておらず、この言葉は彼らにとって軽蔑の対象として知られているにすぎない。

アジプロという概念をめぐるのはこうした世代間の相違にくわえ、ドイツではさらに、相反するシステムのもとで行われた社会化に基づく東西の理解の違いがある。私の大学の(演劇学と関わりのない)同僚たちにアジプロという概念について尋ねたかぎり、次のような結果だった。すなわち、東独出身者はただちに革命的な芸術行為を連想した。新しい芸術的・社会的な形式の探求、力強く声高な運動、プロレタリアの大群衆が進歩的な芸術家とともに行なう、エネルギーで自らを意識した意見や要求の表現、といったものである。これに対して、同年代の、西側で育った友人たちの意識下では、むしろそれは評価の下がった、あるいは単に歴史上の、政党によるプロパガンダの政治的概念という理解が支配的である。当事者の伝記で伝えられている芸術形式は、彼らの目にはほとんどとらえられていないのである。

ドイツにおいてアジプロという概念は元来、1924年からの、また27年から33年までの、労働者による独立した素人演劇隊を指す。そしてこれは、おびたしい数の人々が参加した、ドイツ共産党の選挙プログラムやテーゼ、政策を広めるための運動および上演実践だった。ピスカートアのプロレタリア演劇が、大劇場における美的模範を、また〈赤いレビュー〉のリズムを〈発明〉し、これにより、出し物を連続させるプログラムを基調としたアジプロ隊の発生を促した。しかしピスカートアは主として大劇場で上演を行ない、また彼が職業芸術家だったため、厳密に言えば彼のプロレタリア演劇をアジプロ運動に数え入れることはできない(確かにこの運動は、彼の画期的な仕事を、また国際的なレベル(IATB/IRTB)での影響を抜きにしては考えられなかっただろうけれども)。ピスカートアの政治演劇は、その開かれた形式によって、彼以降の職業演劇と演劇構想のための基準を据え、またその後も立ち返るべき場所となった。だがその一方、素人によるアジプロは、強制的にその運動を終えさせられて以後、学術的にも公衆の意識の上でもここに消滅してしまっているように思われる。それは時折、無意識的な参照の対象として姿を見せる程度にとどまっている。

たとえさしあたり独日の運動に的がしぼられていても、こんにち、視覚的慣習や年齢層、国境をこえて〈アジプロにおける身体と声〉のような主題に迫るための前提は複雑きわま

りない。規模、時間的な進行の度合い、芸術的な特異性が、この国際的な運動に関わったあらゆる国々で異なっていた。ソヴィエト・ロシアはプロレトクリトとシーニャヤ・ブルーザ（青シャツ隊）によってドイツの運動に先んじており、国際的な運動の原動力、また先駆けだった。日本で1924年に築地小劇場が設立されたとき、ピスカートアはすでにドイツで大劇場のプロレタリア演劇のための美学的モデルを生み出し、ドイツ共産党は雨後の筍のように現れるアジプロ隊を後押しした。この火花は、たとえばオーストリアへはやや遅れて飛び散った。「ソヴィエトのプロレトクリトの影響下に、明らかに政治的な演劇についての議論がドイツで1919年にすでに始まっていた一方〈中略〉、オーストリアにおける最初の萌芽的な試みはようやく1925年になってから認められる」。オーストリアにおけるアジプロ運動は1930年代初めによりやく形成されたのだった⁽³⁾。

日本では当時、新劇の歴史がようやく始まったばかりだった。それはいわばセミプロによってなされ、その傾向が主として左翼的というものだった。このために、日本での素人演劇・職業演劇の制作者が置かれていた状況は、歴史的にみてドイツとは異なっている。つまりドイツのアジプロ運動は——少なくとも意識的なレヴェル（ドイツ共産党の政策）では——ブルジョア演劇から拒否されるか、無視されている。ドイツのアジプロが当時、商業主義的な娯楽文化から多くの要素を借用していたということは別問題である。

どの世代に属しているかということ、異なる社会化に基づいた相反する見方のどちらに立つかということとはともかく、いま私たちは皆、メディアの世界への慣れが示すように、イメージの罠に陥る危険に、またテレビの前であれ、このように展覧会においてであれ、選択的なイメージ、短縮された経緯によって意見を構成する危険にある。私たちはイメージやテキストを通じて、私たちが体験しなかった時代へとさかのぼる。機械のようにグループで同時に決然と動き、社会の類型や階級の代表者を示し、大声で熱弁をふるったり歌ったりする、力強い、若い労働者たちのイメージを、私たちは内在化させるだろう。そしてそのあと、実に集団的でダイナミックな、素人的で創造的な、演劇的な手段を用いた政治運動を記憶にとどめるだろう。そのさい、私たちが顧慮しないことがある。それはまた、首尾一貫性のない意見の多様性のなかで、そしてメディア的にコントロールされたこんにちの政治的な幻影の世界のなかで、私たちが抑圧されることに慣れ、もはやほとんど想像できないことである。それは、この種の演劇が、どこであれ、極端な、死活にかかわる条件のもとで行なわれていたということである。これは、媚を売るような、単なる集団創造的なレジャー活動ではなかった。たとえユー

モアいっぱいに行なわれていようと、これは実に真剣な、極限状態での闘争だった。アジプロとは、演劇的な何かか認められる以前のもの、すなわち、欠乏や空腹、不眠、終業後の長い稽古、あらゆる身体的・精神的労力、検閲、禁止、家宅搜索を意味している。リアルで生々しく、危険なもの。暴力との直接的な対決。右翼の人々からの殴打、警察による拘束。アジプロ隊に属するという事は（集団セラピー的に）解放的であると同時に、命を危険にさらすことだった。アルバイトでも趣味でもなく、ことの本質のため、プロレタリア階級闘争のための尽力であり、頭から心から、身体から声から、すべての存在を賭けたものだった。こんにちの日本で、プロレタリア詩人の小林多喜二が1933年に秘密警察に殴打されて死んだことを誰が記憶しているだろうか？ 無政府主義者の詩人エーリヒ・ミューザームが34年に収容所で殺害されたことは？ ひよっとすると、アジプロを正しく受容するためには、輪郭があいまいなメディア・デモクラシーから激しい階級闘争へ、娯楽芸術から「武器としての芸術」へ、チャンネルを切り替えられるように、犠牲者のリストを添えなければならぬのかもしれない。アジプロの活動家たちが闘っていたときの条件を追体験し、うっすらと感じ取り、数秒鳥肌を立てて、そのとき初めて、私の目からすれば、こんにちの視点から美学的・演劇学的な観察をすることが許される。この独特の形式は、こうした特別な環境を抜きにしては理解することができないのである。

こんにち、アジプロが労働者の素人の演劇的かつ闘争的な表現として、実践的な需要を指向した大衆芸術的アヴァンギャルドの最初でかつそれ以来二度と達成されていない頂点だったことは否定できない。このアヴァンギャルドは、その団結力で後世の職業芸術家のアヴァンギャルドに深い衝撃を与えた。それは失敗を通じてのものだったり、一人が複数の活動の場を持つことによるものだったり（日本）、あるいはこれに真に注目し驚嘆した叙事的発展としてのもの（プレヒト）だったりした。これ以前も以後も、直接日常生活で新聞のようにアクチュアルに活動し、また国内外にネットワークのあった大衆演劇運動はない。この国際的なネットワークの最も太い綱は、独ソ間に（これは残念ながらスターリンの〈粛清〉で潰えた）、また独日間にあった。その限りにおいてアジプロの時代は、築地小劇場によるドイツ表現主義作品の上演に始まり、プロット（日本プロレタリア演劇同盟）ベルリン代表としての千田是也、プレヒト受容、ハイナー・ミュラーと続く、独日演劇の継続的交流の重要な里程碑だった。

本展覧会のテーマは一見すると、現在の演劇研究でよく見られる〈流行〉にはまったく即していない、驚くべき新しいものである。なるほど、演劇における身体や声、ジェンダー

の違いから見た身体構想、群集と権力、集団の身体、政治とパフォーマンス、90年代以来の新しい政治演劇、特にメディアのシステムを通じた政治のアクチュアルな植民地化との関連での演劇についてはおびただしい数の本や論文があるが、アジプロそれ自体に取り組んだものとなると、比較的新しいものはなく⁽⁴⁾、また身体と声という側面からこれをとらえたものはまったくない。さらに言えば、労働者演劇についての重要な研究はすべて50年代末から70年代にかけて行われ、その後は長いこと、思い出したように扱われるだけである⁽⁵⁾。私たちは長い休止の後、再び意識の中に現れ新しく観察されるべき未開拓の地、あるいは休閑地へと足を踏み入れるのである。

フィーバツハはすでに70年代、研究のテーマは30年ごとりにヴァイヴァルを迎え、その間は、次の世代が研究の新しいアプローチを発見するために休止せざるを得ない、と予言していた。その通りだと言っていいだろう。30年が過ぎ、「アジプロにおける身体と声」がここで主題となり、一方のドイツでは、ピスカートアの演劇を除いて⁽⁶⁾アジプロは依然としてアクチュアルな論説の主題にはなっていないが、まさに再び表現主義やダダイズムをめぐる議論がされている。

アジプロ運動を見るこんにちの目にとっては、ペーター・リュームコップフがすでに1976年、『表現主義の詩131』の序文で記していることが私には有益に思われる。「表現主義はこんにち私たちの目にどのように映るだろうか？単に歴史的なものだろうか？」数え切れない刊行物を考えると、「これは実際、古典的な事例として説明しなければならない」。しかし「これはその一方で、大きな活力を保ち続けたエネルギーの束であり、そう簡単に鎮められるものではなく、ある特定の見方からすれば、一種の隠れた、時代の共同体のもので」明らかにされるものなのかもしれない。これは「社会的圧力と芸術表現との関係が新たに問題となっている社会にとって、無関心ではいられない問いなのである」⁽⁷⁾。

アジプロ演劇を扱う本展覧会は、私たちの不安定な休止状態のただ中で、これからの時代を先取りするものである。「芸術はアクチュアリティーを先取りする」というハイナー・ミュラーの言葉は私たちにとって、私たちが想像する以上に真実のものとなるだろう。

注

- (1) Richard Weber: Proletarisches Theater und revolutionäre Arbeiterbewegung 1918-25. Verlag Gaehme, Henke, Köln 1976
- (2) Daniel Hoffman-Ostwald: Agitprop 1924-1933, Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister, 1960, S. 63.
- (3) Jürgen Doll: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar, 1997
- (4) 例外はDollの前掲書だが、これはオーストリアにおける運動の概観であり、ドイツの運動に関するものではない。
- (5) 1993年にPeter Diezel (Hrsg.): Wenn wir zu spielen scheinen. Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern が出版されているが、ここに収められたテキストはすでに1980年代初めに公開されている。同書はこれらのテキストを壁崩壊後にあらためて編集し、注釈を付して出版したものである。
- (6) Holger Kuhla/Wolfgang Mühl-Benninghaus: Vom Politischen Theater zum Theater der Politik, Grenzerfahrungen der subversiven Kraft des Theaters in der Berliner Republik an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. In: Birgit Haas (Hg.): MACHT - Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990, Würzburg: Kingshausen & Neumann GmbH, 2005, S. 247ff. あるいはErika Fischer-Lichte: Politisches Theater als (kultur-) revolutionäre Aktion. Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik. In: Horst Fritze: Montage in Theater und Film. A. Francke Verlag GmbH Tübingen und Basel, 1993, S. 97-120.
- (7) 131 expressionistische Gedichte. Herausgegeben von Peter Rühmkorf, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1976, S. 7.

ベアーテ・ヴォンデ

Beate Wonde

ベルリン・フンボルト大学日本語・日本文化センター職員。1973～78年、同大学で日本学を専攻、79～81年、早稲田大学に留学、日本プロレタリア演劇を研究、千田是也氏に師事。81年にフンボルト大学助手。ベルリン森鷗外記念館が設立された84年より記念館の維持と運営につとめる。執筆家として各雑誌に記事を寄稿するほか、日独文化や芸術をアツカッタ展覧会や講演会を企画運営するなど、幅広い活動を行っている。