

フリードリヒ・ヴォルフ 「ファシズムのドラマトゥルギー、反ファシズムのドラマ トゥルギー」¹⁾

Friedrich Wolf: « Faschistische und antifaschistische Dramaturgie » (1934)

ドイツにおける、そしてソヴィエトにおける、プロレタリアのドラマトゥルギー。両者はすでに何年も前から、広範には言えぬまでも、強い絆で結びついている。かたやトラーヤブレヒト、そして私ヴォルフの戯曲がソヴィエト連邦で上演され議論の俎上にのぼり、かたやビリ＝ペロツェルコフスキ、キルシオン、グレボフ、トレチャコフ、カターエフといったソヴィエトの劇作家による作品がドイツで上演されている。すでにファシズム化しつつあった1928年以降のドイツへ、ソヴィエト演劇がかように進出し得た理由はいくつかある。ピスカートアのような革命主義の演出家たちが『左からの月』や『インガ』などの作品を舞台にのせていたこと。われわれ革命主義的演劇人がドイツでそれと知られた劇場監督たちに、われわれの仕事との関わりを示しながら、彼らの作品の上演を検討してほしいと働きかけたこと。その結果として、たとえばフランクフルトにおけるトレチャコフ『吼えろ中国』のみごとな上演が実現したのだった。ベルリンの新聞雑誌で「事件」として繰り返し詳細に論評されたこれらの舞台は、トレチャコフやキルシオン、カターエフのニューヨーク、パリ、コペンハーゲン、チューリッヒでの上演と呼応しつつ、海を越えて連帯の橋を架けてきたのである。

ソヴィエトの戯曲と正面から向き合うことは、われわれ自身の革命的、ゆえに反ファシズム的なドラマトゥルギーを支えるものとして、われわれの仕事にとってきわめて重要だった。しかし一方で、いくつかの市民劇場がたとえばカターエフの『円積法（解決不能問題）』を、われわれの抗議もものかは反ソヴィエト的戯曲へと強引にねじ曲げもしたのだった。なぜこんな例を持ち出すのか。その理由はひとつ、つまり、ソヴィエト演劇の前提条件なり課題は、西側の帝国主義的・ファシズム国家におけるそれとは歴史的発展の現段階において根底から異なっている、ということを言いたいがためだ。テーマ設定に関してもそうだし、形式の問題の処理のしかたに関しても、まったく別物なのである。

ソヴィエト連邦の労働組合が、あるいはSSSR（UdSSR）の企業やソヴィエト青年団たるコムソモールが、内戦と再建時代を描く初期の戯曲に引き続いて今後は新たな、より上等でより快活な個人の生を、ドラマとして、あるいはコメディとして描いてほしいと作家に求めること。それは無敵の社会主義を築き上げた国家の登場という歴史的状況において、きわめて妥当なことである。だが一方で、西側資本主義国家の演劇人たちは、いったいどのような生を描きうるのか、描かねばならぬのか。そこでは大衆の生の現実とはどのようなものなのか。大衆は目の前の演劇人に対して何を期待しているのだろうか。その答えはあきらかだ。西側に生きるわれわれの、本当の生の現実を描くこと。ファシズムの化けの皮をはぎ、「左転換」や「社会政策的キャッチフレーズ」の欺瞞を暴くこと。さらには、「国民〔ナツィオン〕」「父なる国家」といった仮面の背後には次の帝国主義的戦争が身を潜めているのだと喝破すること。あるいはまた、西側労働者に警告を発し、レーニンとカール・リープクネヒトの「敵は自国にあり！」といういまだ輝きを失わぬスローガンのもとで、彼らの精神の動員を果たすこと。素材的観点だけからみても、それは第一級の演劇人にとってふさわしいテーマではないだろうか……。

そして、これらの目を引く素材群は、それ自体すでに血の通った現実として現前しているのではないだろうか。ネロとローマの大火を想起させるあの帝国議事堂の火災とそれにつづく大虐殺を思い起こそう。古代アテネの大法廷たるアレオパゴスでのソクラテス裁判やヴォルムス帝国議会でのルター裁判にも劣らぬ、あのディミトロフ裁判を、思い起こそう。1934年6月30日の「バルトロメウスの夜」を、「指導者＝総統〔フューラー〕」がレームを筆頭とする突撃隊を大量に射殺したあの「長いナイフの夜」を、ウィーンでのナチス一揆でドルフス首相が暗殺された事件を、あるいはオーストリア労働者の2月蜂起を、思い起こそう……。これらの出来事はすべて、わずか1年の間に生じたのである！

1) [訳注] 初出: *Internationale Literatur*, 5/1934, Moskau. 翻訳に際しては以下を底本とした。Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1967.

ソヴィエト演劇はこのような事象を、このような並外れた素材を、いまだその掌中に掴もうとしない。確かにソヴィエト演劇は自国にきわめて多数のヒロイックな素材を抱えているし、数多くの出来事が目の前に列をなして専門的な検証を待っているのではある。しかし私はこの禁欲の根本原因を、USSRにおけるまた別の生の現実に向かい合う態度に、そしてまた、この文章の最後に言及するつもりで、ドラマの形式という要素の捉え方に、見て取りたいのだ。

西のわれわれの生のリアリティ、われわれの階級状態、われわれの歴史的状況が、政治的な闘争劇を要求してきたのだし、今もまだその要求は続いている。ファシストたちのグループにはふたりの才能ある演劇人、ハンス・ヨーストとヨーゼフ・クレーマースがいる。両ファシズム作家の作品はどれも、プロパガンダ（この場合「ジャーナリスティック」と言ってもよい）の色が濃厚である。彼らの戯曲はここドイツで、ファシズムの意に沿う形で大きな影響力を行使してきた。ヨーストは1918年に、（当時ドレスデン国立劇場で活動をはじめたわれわれと同じく）表現主義を標榜する戯曲である『王』の執筆に取りかかるが、すでにそこには「民族共同体」という社会政策的フレーズから「指導者原理」に至るまでのファシズムの芽が胚胎していた。じきに彼はプロパガンダを表に出した歴史作品を書きはじめ、ルター劇『預言者たち』、ハイパーインフレ時代が舞台の「がめつい資本家」批判『両替商と商人』、「ヴェルサイユ条約」を批判し「国民的高揚」を賛美する『シュラーゲター』を執筆する。これらの戯曲はどれも人間を描いている。誤った視点からではあるけれども、少なくとも人間の姿は描かれている。一方でクレーマースの作品は、より「客観的」で冷ややかだ。戯曲『マルヌの会戦』で彼はドイツ敗戦の責任を問う。そして「強者」の不在こそがその原因だとする。この「客観的な」戯曲は、なるほど巧みに出来ているのだ。ある種の擬装があるとはいえ、結末できわめて明確な問題提起、明確な主張がなされている。このような主題設定、このような形式の付与のみが、今の西側諸国では効果を持つのである。今や西側の民衆には、政治に関わる問題が喫緊の課題として重くのしかかっている。だからこそ、さまざまな疑問への答えを舞台の上にも求めようとする。この冬は飢えがやってくるのか？ 誰が仕事を与えてくれるのか？ 何が救済を与えてくれるのか？ そしてファシストたちはその間に、「鋼鉄のロマン主義」をもって、形は違えど結局は同じ答えを答えるのだ——英雄的な人間だけが、兵士だけが、「東の生存圏」の獲得だけが、あなたたちに救いをもたらしうるし、実際に救いをもたらすのだ！ と。塹

壕の「民族共同体」を賛美するヒンツェとグラフの前線劇『果てしなき道』から、バイヤーの『デュッセルドルフ受難劇』、ツェアカウレン『ランゲマルク』、スウェーデン王グスタフ一世を描いたフォルスター＝ブルクグラフの劇『皆がひとりに、ひとりが皆に』までの戯曲はすべて、「戦士」の育成、兵士の育成へと向かって編まれている。

今、西側にいるわれわれの反ファシズム演劇は、人々の個人崇拜に対峙するだけでなく、絶望のなかで追及し希望を持ち隊列を組む民衆の、切実な問いかけにも答えねばならない。われわれはここ西側で、史上最大の階級間闘争を目前にしている。強大だが零落しつつもあるブルジョア階級は持てる権力手段のすべてを動員してきたし、文芸の最前線でもそれは同様なのである。まずはドイツで宣伝省という特異な省庁が設立された。宣伝相ゲッベルスは、大規模な民衆の演劇組織を作ろうと試みた。労働戦線の、かの「歓喜力行団」の演劇である。われわれ革命的・反ファシズム的演劇人は、それとは別のやり方で動員をかけ宣伝をしながら、この重要な最前線に介入せねばならないのだ。ヒトラー以前の時代、ピスカートア劇場がその舞台で、あるいはベルリンの「青年民衆舞台」や、ライプチヒ、デュッセルドルフ、ハンブルクの俳優集団が、ブレヒト、ヴァンゲンハイム、ヴォルフの戯曲を携えてドイツのめばしい劇場に巡業公演することで、来たるべき世界をヒトラー的世界に対置してきた。そして演劇史において希なことには、観客、公安警察、SA（突撃隊）の爆破作業班が、よってたかつてわれわれの上演に極めて能動的に介入してきたのだ。ゴーリキー／ブレヒトの『母』上演中の舞台上で主演のヘレーネ・ヴァイゲルは逮捕され、シュテッティーン〔現ポーランド、シュチェチン〕市民劇場での『青酸カリ』公演ではカトリックの生徒たち〔ナチスが設立した寄宿制ギムナジウムの生徒〕がビール瓶と棍棒を手に舞台に殺到し、バーゼルではガス弾が俳優や観客に向かって投げられた。ピスカートアは取るに足らぬ負債を理由に逮捕され、中世のしきたりに則って「債務者拘留所」へ投獄された。しかしわれわれの前線部隊だって、「国家反逆的」だとして禁止されたわれわれの作品を通じて総動員をかけたのである。1932年11月、ドイツ共産党が600万の票を集め怒濤の進撃をする。それに対置されたものこそ、ヒトラーと国会議事堂炎上事件だったのだ。炎上、殺人、虚偽。それがファシストの持ち出した論拠だった。

しかしわれわれは、やるべき事をやり続ける。ブレヒトは新しい戯曲『とんがり頭とまる頭』〔のちに『まる頭ととんがり頭』と改題〕を書き上げたところだ。その

中で彼は、人種理論にもとづく「超人〔ユーパーメンシュ〕」と「劣等人〔ウンターメンシュ〕」という愚かなファシスト的言辞をデモンストレーションするのだ。ヴァンゲンハイムはモスクワのドイツ語劇場で活躍している。そして私はといえば、ヒトラーのドイツに抗う戯曲『ママロック教授』がMOSPS〔モスクワ地方職業組合ソヴィエト劇場〕の劇場の演目に乗っているし、ワルシャワでも何度も上演され、10月にはニューヨーク公演も控えている。

アメリカでも革命をめざす演劇は近年大いに発展しつつあり、質的にも高いレベルに達している。アルバート・モルツとジョージ・スクラーの作品『港湾労働者』、そして帝国主義戦争に反対する戯曲『地上の平和』は、ニューヨークの極めて優れた職業劇団である「シアター・ユニオン」で昨年1年に200を超える回数上演された。

同志ラデックは沈黙を守っている。彼は質的にすぐれた西側の革命演劇を知らないのか、あるいはそれを過小評価しているのか。西側のプロレタリアートは、われらを少しも過小評価などしていない。彼らはわれわれの書く戯曲のために奮闘し、独自の観客組織を作り上げてきた。たとえばベルリンの、かの「青年民衆舞台」、そのほか多くの俳優団体が結成された。3年前にモスクワのメイエルホリド劇場に客演した「青年俳優集団」もその所属なのだ。一方でブルジョアジーだってわれわれを軽んじてはいない。ファシズム以前のドイツにしてすでに、法的概念としての「文学上の国事犯」というレッテルを、文学史上はじめて、われわれに貼り付けたのだった。われわれの本はヒトラーのドイツにおいて真っ先に燃やされ、われわれの戯曲はすでにブリューニング独裁のさなか、市民劇場で上演中に警察命令で中断され禁止

され、SAによってぶちこわされたのだ……。

西側の劇場は、ドイツの演劇は、「偉大な形式」をとりながら、今後も政治的な演劇で有り続けよう！西側の政治の最前線で、ドラマトゥルギーと演劇はとびきりの役割を演じよう！われら西側の工業国は、ソヴィエト連邦のように建設をめぐるテクニカルな問題を抱えていない。われわれの側では政治的な問題こそが重要なのだ。われわれの準備は万端だ。西側にいるわれわれがこの地の帝国主義国家と闘い、この地の権力者からその仮面を引きはがし、闘いを呼びかけるという仕事に、ドラマという形式は適っているはずだ。社会主義建設の国での演劇や生の現実とは異なって、われわれ西側の人間は戯曲のなかでデモンストレートし、仮面をはぎ、警告せねばならない。アメリカの革命演劇の「偉大な形式」のなかにも、それと同様の内容や形式をわれわれは見出す。念頭にあるのは『地上の平和』や『港湾労働者』である。このような、西側の階級状態や歴史的状況による留保のついた内容と形式を「ジャーナリスティック」なものとして片づけてしまえると思うのは、なんとばかげたことだろう……。もちろん政治的闘争劇は、それが芸術的な質を確保してはじめて、真の武器となるものだ。たとえばシラーの傾向劇『たくらみと恋』、ビューヒナー『ヴォイツェック』、あるいはモリエール『タルチュフ』がそれぞれの時代においてそうだったように。

今の時点で、ソヴィエト演劇と資本主義国での革命演劇とで特に担うべき課題がかくのごとくに異なっている、最終目標は同じである。われわれ西の演劇人も、より良き、より美しき生を描く戯曲の書ける日が近い将来やってくると信じて、力の限り闘っているのだ！

（訳：本田雅也）