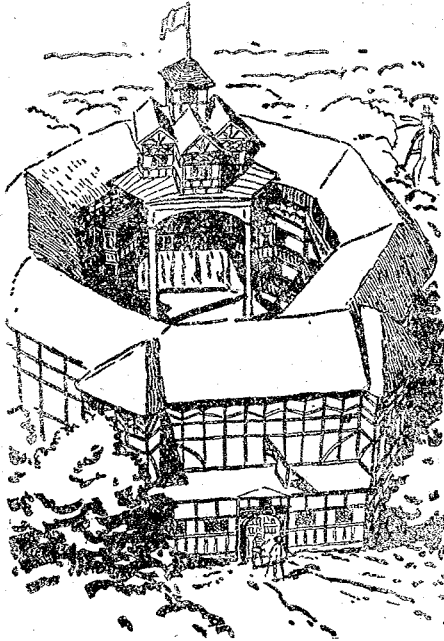


演劇の協同性

グループ・シアターの場合

木村俊夫



From "King's Company."

ざと意義に於て、断然他を圧しているように思われる。
このグループ・シアターについては、この劇団の生みの親とも云うべきノロルド・クラーマン (Harold Clurman) によつて書かれた *The Perseus Years* (N. Y. Alfred A. Knopf, 1945) なる書は、吾々はなかりくわしい事情を知ることが出来る。

主としてこの書を通して読みとられるグループ・シアターの存在は、単にアメリカ演劇史のみならず、「演劇」そのものの根本性格に於ても、種々興味ある示唆を与えてくれる。所謂スタニスラフスキ演技法 (Stanislavsky method)、「オデッ」 (Clifford Odets) その他の座員達や外部の人々との交渉、他の劇団との相違、広くは三十年代アメリカの世相等々、又それぞれに興味は深い。當時のこの劇団の活躍より自体については別に述べることとして、以下にはこのグループの誕生から解散に至るまでを大きく貫いている特徴と、その持つていたと思われる今日的な意味について述べてみたい。グループの立つていた立場——指導者々々

三十年代にブロードウェイの内外にあつた数多くの演劇運動の中でも、グループ・シアター (The Group Theatre) は、「連邦劇団」計画 (Federal Theatre Project) と共に、その存在の大き

ラーマンの意見を通じて、吾々は吾々が現代アメリカ演劇をみる一つの角度を与えられるものと思う。

雜誌 *Theatre Arts* (Monthly) の中にこの劇団についての論述がかなりあり、又週刊の *The New Republic* の演劇欄に、しばしばクラーマン自身が寄稿を行っているのは、このグループの理解を更に深めてくれる。クラーマンは近く又新しい演劇論の書 (*Love of the Theatre*, Little, Brown & Co.) を世に問う豫定とのことであるが、その中で語られるでもあろう意見は、以下にクラーマンの意見として述べる内容と大体に於て異なるところのないものであろうと思う。

記述の便宜上、クラーマン自らも述べていることであるが、このグループ・シアターの存在は成功であつたと同時に、失敗でもあつた、という断定をまづ掲げておく。失敗であつたというわけは、こうしたグループの存在等は、当時にあつては到底長期にわたつて存在し得るはずがなく、事実結成後わずか十年にして解散となつてしまつたこと、即ちこの劇団が不可能な基礎の上に立つていた、ということである。又それにも拘らず、これが成功でもあつたというわけは、こうした失敗を承知の上で、とも角十年の存在をつづけ、数々のすぐれた作品を上演し、解散後も、その曾つての座員達の多くが、謂わばグループ的な意識を持ちつづけながら、現代アメリカ演劇・映画界に活躍していることと共に、このグループの抱いていた理想が、実は今日のアメリカに於ても持ち得る立派な夢である、ということのためである。

今殊更らに成功・失敗について云々したのは、実はこれ等の観

念が、広くアメリカ思想の流れの中で、そして又今問題となるグループのあり方を律する上に、甚だ重要な役割を果していることのためである。今それについて細説する豫給はなすが、(この問題について詳しくは、例えば Merle Curti: *The Growth of American Thought*, N. Y. Harper & Brothers, 1945) などを参照のこと) 重なる障害を克服して、「自助自立」し、自らの「繁栄」をとげるといふ、実は一般的で何でもないようなものの考え方が、アメリカ人の場合は異常な強さで彼等の意識と行動を導いている。吾々はパンを腕にかかえて漫歩する若きフランクリン等に「よき昔」のこうした意識の持主をみることも出来よう。現代に於ても、この成功の観念の強さに変りはない。併し時代が現代に近づくにつれ、それを甚だ暗い陰影がとり囲んでいることが屢々であることを、吾々は否むわけには行かない。この謂わば個人主義的な思想と、それに対置される Collectivism のからみ合ひが、他の何処にもまして現代アメリカに於て問題とされるのであると思われる。アメリカ人の様々な生活記録の中で、'beating' (立派に社会の成員となること)、'success', 'failure' 乃至は 'frustration' 等の言葉に吾々は如何に屢々出会うことか。唯昔しのメラ色の夢とはうつつて代り、今ではそれは制度の批判、乃至は人間の孤独の克服の問題ともなつて、甚だ切羽つまつたひびきを打ち出している。吾々はこれ等の観念をめぐつてアメリカ文学——わけてもリアリズム文学展開の図式を作成することも出来ようかと思ふ。多くの例があげられ得ようが、例えば現代小説中の「アメリカの悲劇」(*American Tragedy*) 「アメリカ」(*U. S. A.*)

「バビット」(Babbie) 「スタツ・ロニガン」(Studs Lonigan)等の大作が、いづれもこの問題をとりあげ、批判している。現代演劇の世界に於てもことは例外ではない。社会不安の激化した三十年代に、これをテーマとした作品はわけても多いが、二十年代にも、例えばライス(Elnor Rice)やオニール(Eugene O'Neill)の諸作品でさえもが、この意識にみちみちている。さて又今次の大戦以後にも漸くリアリズムの復活が本格的になつて来ると、この問題も又装いを新たに於て登場して来た。アーサー・ミラー(Arthur Miller)の「セールスマンの死」(Death of A Salesman)はその典型的なものであるが、「グループの子」オデツの劇壇復活第一作品「ビッグ・ナイフ」(The Big Knife)も又この問題をテーマとしている。

さてグループの業績とか、理想とかを問題にするにしても、それは結局上演脚本のとりあげ方を通じて論ぜられなければならないのであるが、グループが数多く扱つた作品の内、公演したものでだけ二十を少し超えるほどある。その最初のポール・グリーン(Paul Green)の「コナリの家」(The House of Connelly)以後、殆んど全て社会的関心のはげしく示された作品を以つて構成されている上演目録の内でも、ロソンン(John Howard Lawson)の「成功物語」(Success Story)とか、「アメリカの悲劇」の脚色である「クライド・グリフィス事件」(The Case of Clyde Griffith)それにオデツの「ゴールデン・ボーイ」(Golden Boy)等では、とりわけ顯著にこの「成巧」が問題とされている。尤もへりかえ

して云うが、この「アメリカ的」なテーマは、グループの上演作品に現われるだけではなしに、それ等と相前後して他に数多く制作されている。

元々このグループ・シアターがシアター・ギルド(Theatre Guild)の若い座員を中心に結成された動機も、ギルドがプロドゥエイの商業主義になんてしてしまつて、根本的な芸術上の指導原理を持たなくなつて、芸術団体であるというより、商人になつてしまつたことに對する不満から發している。それならば積極的にグループ結成の意図は何であつたのか。元より前述のクラーマンの書中の方々で、このことについて述べられているが、此所には第三者のみた見解を紹介することにする。

ノリス・ホートン(Norris Houghton)は当時プロドゥエイに存在した様々の劇団について述べてゐる一文(Theatre Arts Monthly 1938 June 所載)の中で、グループの意図は、かりにグループによつて云わせてみるとなるならば、このような言葉で云い表わせるであらうとして、次のように相關連した四つのことを述べている。

「(一)芸術はそれが發生する民衆と密接かつ直接の關係を持つべきものである」と吾々は信ずる。(吾々はアメリカの劇団である——吾々の上演作品 キングスリ(Sidney Kingsley)の「白衣の人々」(Men in White)メルヴィン・レヴィ(Melvin Levy)の Gold Eagle Guy オデツの「レフティを待つ間」(Waiting for Lefty)グリーンムの「ジョニー・ジョンソン」(Johnny Johnson)等はアメリカ材をとる作品である)

(二) 古典研究はもとより價値あることではあるが、同時に劇場の大きな機能の一つは、自国の、現代の演劇を上演することである、と云いたい。(この故にクリフ・フォード・オデッを生んだことは、吾々の用いるであろうどんな演技体系よりも吾々には大切なのである)

(三) 吾々は真に進歩的な時代の思想を表現したい——此所に進歩的とは各人が参加し得るようなもつと充満且つ生き生きとした生活を得んがため、自分を解放しようとする大衆の希求を表現する、という意味である。

(四) 最後に吾々はこうした生き方を妨げるような謬つたアイデア・オロギーに戦いを挑みたい。(吾々がオデッの「ゴールデン・ボーイ」を上演するのもこのためであつて、名声や物質的利得と成功とを混同するアメリカの傾向と、この作品は戦つていると信ぜられる)『(一)(二)(三)(四)の数字は便宜上訳者が挿入』

グループの真意は右の要約の中によく傳えられているように思われる。それは社会的視野に立つリアリズムの宣言であり、ジーン・ネーサン (Jean Nathan) 等の罵倒 (例をば George Jean Nathan: *Encyclopedia of the Theatre*, Alfred K. Knopf, 1940 中) の Social Significance の裏や George Jean Nathan: *The Theatre Book of the Year 1948-1949*, Alfred K. Knopf 中の *The Big Knife* を参照) する如き、当時流行でもあつた「社会的意味」の強調である。三十年代、わけても前期は、左翼の思想が會つてないほどアメリカに有力となつた時期であり、演劇の世界に於ても、所謂パンフレット・ドラマの多かつたことも事實で

あつた。併しグループは決して「非アメリカ的」思想を持つた劇団ではなかつた。しばしばこの劇団が左翼グループのチャムピオンとして概括されてしまふ謬ちははつきり訂正されなければならぬ。革命をアジることのみが「社会的意味」を持つものである、との妙な風潮が当時にあつたことは否定出来ないが、グループ・シアターの意図する「社会的意味」には、そうした小兒病的解釈とは自ら異つた内容が与えられている。そしてそれはそれなりに仲々重要な意味を持つてゐることは後に述べるとおりである。

さて、以上ホートンによつて要約されたグループの立場を、ふえんしてみれば次の如くなる。

クラーマンがまだシアター・ギルドに属していた頃、やがてグループのもう一人の指導者となる管のリー・ストラスバーグ (Lee Strasberg) を知り、おたがいにひきつけられて、やがて親しい關係に入ることになる。大体一九二五年頃のことであつたようである。ストラスバーグの方は、当時モスコウ芸術座の演技法

をアメリカに紹介したボレスラフスキー (Boleslavsky) 等のアメリカン・ラボトリ・シアター (American Laboratory Theatre) で、親しく例のスタニスラフスキー式演技を学んでいたが、そうした演技の面から作品に入つて行くストラスバーグと、演劇を未だ文学の一部とのみ考えて、主として脚本の内容をばかり問題としていたクラーマンとは、たがいの演劇論をたかかわせている内に、兩方ともに、よりはつきりした、もつと共通した演劇観を

持つに至る。その結果、演劇の價値は所詮は全体的構成に於て把握されねばならないこと、即ち脚本のみならず舞台装置、衣裳、俳優達の協力、それに見物も参加してはじめて完成される統一体において把握されねばならぬという事を体得した。この協同の芸術である演劇が持つ統一なるものはゴードン・クレイグ (Gordon Craig) の説く如き、抽象的な好みと技法技巧について云われた統一ではなく、演劇が社会に發生し、演劇構成の成員が社会に基礎を持つものである以上、劇場以前の統一——つまり背景にある社会の構成員の生活思想感情の統一なる地盤の上にはじめて成立し得るものである、という結論に至る。劇の技巧も、美人生から遊離した技巧ではなく、内容との結びつきに於て考えられ、現実的價値 (life value) の見地からみなければならず、演劇の協同性、又社会の協同性を知るならばスター・システムの如きは採用出来ないこと、つまり政治の領域においてデモクラシーを信ずるのならば、そのデモクラシーは演劇の内部にも反映されねばならない、という信念が形成された。併し、實際個々のアメリカ人の生活は孤独である。クラーマンはこれを *no-togetherness* と呼んでいる。この孤独を克服してコミュニオン (Communion) をとげるためには、つまり劇場が中心祭壇となつて、真にコミュニオンの場所となるためには、そのままであるならば孤独である各要素が一つのブレイ・アイデア (Play Idea) に結集されねばならない、ということになる。

そして演劇が社会の中に發生し、社会に奉仕するものであるならば、演劇は少くとも他のエンターテインメントと異り、社会の人々

の志望、信念、情感に力を及ぼして、人間を人間らしく生かす働きに参加するものでなければならぬ。ここにははしくも芸術は「悦ばすためのものか、益するためのものか」(art prodesse, aut delectare) なる古い問題が頭をもたげているが、クラーマンは決して単なる芸術の巧利的立場に立つていない。しかつめらし、又退屈な舞台よりは、わけもなく見物にくつらいた娯楽をあたえる *by show* の類に、実は真の演劇はひそんでいることを彼ものべている。

脚本の撰擇においても執拗に現代アメリカの作品をとりあげて来たグループの方針 (Maxwell Anderson の *Night over Tass* に描かれる時代は一九世紀中葉にさかのほつてゐることは事實であるが、それがグループによつてとりあげられたについては、現代の困難な環境に立ち向うたくましいダイナミックな人生態度を鼓吹するという甚だ現実的な意図がこめられてであつたことは、当時クラーマン自らが声明している) も、実は此所に根を持つていたわけである。尤もグループ以前の様々な演劇運動史をみれば、外国の作家、作品をとりあげるよりは、アメリカの劇作家、アメリカの作品を開発し、舞台をアメリカの民衆と直結しようとの主張が熱心にくりかえされたことが判る。一つにはこうした先人達の努力があつたがために、アメリカ演劇は二十年代からすばらしい開花をみせることが出来たのである、とも云える。併し、こうした主張をはじめにかかげてたち上つた、例をば、プロヴィンスタウン劇団 (Provincetown Players) もワシントン・スクエア劇団 (Washington Square Players) もが、前者がクック (George

(Oran Cook)の手をはなれた時に、又後者がシアター・ギルドと改称された時には、いづれもはじめの主張とは矛盾するほど数多くの外国作品が上演目録の中に加えられて行つた。そしてそれは商業演劇との妥協を意味するものであつた。アメリカに於て、殆んど一切の非商業的意図を持つた演劇活動が、やがてブロードウェイの中に吸収されてしまうことに、吾々は魔術的とも云うべきブロードウェイの力をまざまざみせつけられるのであるが。又上記諸団体が外国作品をとりあげるようになったについては、他に理由もあつたとも云えるが(例えばアメリカの作品の貧困、又アメリカ社会の外国への強烈な関心等)。ともあれ、グループ・シアターの結成は、今のべたシアター・ギルドへの謂わば叛逆であつた。クラーマン自身が、曾つて七芸術 (The Seven Arts) に就つて熱心にアメリカ的演劇の生長を説いたワルド・フランク (Waldo Frank)とも密接な関係を持つてゐることは甚だ興味がある。グループがその誕生から解散に至るまで、アメリカ作家の作品上演を以つて押し通し得た背後には、又オデッ、ショー (Irwin Shaw) マドレー (Robert Ardley) キングスリ、グリーン、アンドン (Maxwell Anderson) 等、多くの劇作家の寄与があつたことにもよるが上演作品の選擇は決して容易になされたものではなかつた。吾々は主張をあくまで貫いたグループの旺盛な意欲には敬意を表さねばなるまい。

さて演劇は「自然にかかげた鏡」である、と云われるが、グループは大きい社会の中に、一つの社会を形成して、その小社会の中に、それを囲むアメリカ社会の明日の鏡を——未だ実現されな

いアメリカの夢を実現させようと試みたのであつた。

グループの基づく演劇観は大体以上の如きもので、その演劇の協同性を説くところは、原論的にはむしろ常識に属するものであつて、素朴でこそあれ、何等新味はなさそうであるが、それがあくまで観念的な処理に終らなかつたところに大きな特色を發揮したのであると思われる。

グループと同じように三十年代に活躍した劇団組織の数は多い。その中であつて、グループは以上の如き立場に立つて極めてユニークな存在となり、やがてはブルクス・アトキンソン (Brooks Atkinson) によつて「アメリカ随一の劇団」との賞讃を得るほどの声價を得たのであつた。併し、その声價が、演劇の市場性への妥協を通じて得られたものでなく、一貫した芸術的立場を貫くことによつて得られたものであることが、銘記されねばならない。クラーマンはシアター・ギルドについては「(ギルドは)平均された好尚の線に立つて時代の流れに適應することによつて導かれるという政策をとつてゐる。この意味でギルドはグループやその他同種の劇団よりずっと頑強であつた。真物の買手目あてに広いブロードウェイ市場に賣りに出すためには、至る処から借り、凡ゆるものを用いたのであるから、アメリカ観劇家達の中道を正しく反映していた」と断じ、又オーソン・ウェルズ (Osson Welles) のひきつたマーキュリー・シアター (The Mercury Theatre) の「新版ボヘミアニズム、真面目さの根本的欠除、豫想された道から『平氣の平左で』すぐにそれしてしまうことの出来る結構な能力」を批判的にみる誇りを抱いてゐるが、一言にして

云えば、それは前にも述べた如く、芸術的主調を貫こうとするグループに比して、市場的に安易な成功を博さんとして、根本の指導原理を見失つたものに対する自負なのである。

云うまでもなくこうした演劇への情熱は、単に演劇のみえの關心からは生れて来ない。それは人間性、社会に対するはげしい情熱があつてこそ生れる。さて、アメリカに於てはマルクスの思想は大体において不評判であるように見られるのであるが、一九二九年の経済恐慌以後、三十年代、特に前期にはアメリカの思想界も大ゆれにゆれて、この頃結成された劇団中に、数多くの左翼グループを算えることが出来る。

演劇の協同性を説き、社会的意義に重点をおくグループ・シヤターも、明らかに進歩的である。上演目録にもその傾向ははつきり見えている。例えばオデッの「レフティを待つ間」は労働組合主義を唱つており、「醒めて唄え」(Awake and Sing)や「チャーデン・ボーイ」にもマルクスの世界への思慕が見えている。その他の作品においても「進歩的」傾向は顯著である。(但しグループ・シヤター末期にはサローヤンの「わが心はハイランドに」(William Saroyan: My Heart's in the Highlands)をとりあげたものもしているが)。クラーマンその他の座員達は二・三度ロシアを訪れ、その国の社会と演劇の実際をみて、アメリカの人々に比べてロシアの人々が「健全」であつたとの印象を傳えており、その観察はやはり親ソ的ではある(今日に於ては果して如何であるか)が、併しクラーマンはインデヴィデュアルな人の問題を

さしおいて、コレクティヴな世界には飛躍出来ないのであり、自分達は絶対に自分達の血の通つた経験で獲得したものでない限り、いかなる体制もうのみに出来ないと説く。

前述のようにグループのとりあげた作品はアメリカに取材した作品ばかりであるが、演劇に於てもあくまでアメリカ的なものを、と主張するクラーマンは、その背景にある思想社会の問題についてもあくまでアメリカ的なものでなければならぬ、と主張する。それで純左翼の連中からは、グループはシヤター・ギルドの左、労働者グループの右にある中道派だとの刻印を押され、又友人達からも、何故自分の演劇論の当然の帰結に足踏みするのか、と責められ、又純左翼のリアリズムに対して、グループは安易なロマンティシズムに立つている、と非難される。

グループに育つたオデッ自身の最近の「田舎娘」(Country Girl)までの劇の傾向をみると、オデッ自身も決して明確な社会学上のイデオロギーの持主ではなく、彼の特徴はむしろあふれるばかりの個性の充分な伸長を阻む外部社会に対する抗議にあると云える。初期の作品における「ストライキだ!」との絶叫は、実は個性の爆發がそうした "Tyrant message" を発したまでと解せられる。つとに「レフティを待つ間」がオデッにとつて書かれた時にも、クラーマンはオデッに後で自分が守り得ないような主張はさせたがよい、と忠告している。ともあれ、その抗議についてクラーマンは予言に通ずる抗議と、甚だ意味深い言葉を使つているが、オデッの作品が他の左翼作家の作品と異り、その中の人物に非常に人間味がよく出ている、と評されるのも、個性の尊嚴の自

覺から出発するグループが仕込みが大いに影響しているように思われる。

一九四一年に一應このグループが解散になつた理由は、結局あの戦争の年となつた四十年代の思想の後退性、クライマンによればアメリカ社会における奇妙な経済的——倫理的状態に帰せられる。一九三一年から四一年まで、このグループ・シアターは存在し続けたとは云え、その間実にいばらの道であつて、数度互解、分裂の危機を迎えたが、時代の *aspiration* な空氣に支えられてとも角十年の命を保ち得たわけである。省みてみると、ブロードウェイの商業主義を非難して独自の芸術的立場に立つていながら、自分達はアメリカの代表的劇団になるのだ、という意識から、結局ブロードウェイをはなれず、商業主義を非難しておき乍ら、実際の上演は商業的地盤に立つてやらなければならなかつたこと。金を中心とする冷い個人主義の社会に対して演劇そのものの原理からコングレヴィズムを唱え、明日のアメリカの夢の実現を意図しながら、即ち個人主義社会の中に一つの理想的な社会を持つことを念願したに拘らず、そのグループは結局、社会の他のどの団体からの支持もなく孤立し、対社会的には抵抗、隔絶を以つて向うこととなり、座員皆の私生活までもこの問題にはげしくなやまされつづけていたこと。そうかといつてあくまで外国の出来合いのイデオロギーに頼らず、自分達アメリカ人の人間性への熱い信頼に立つていたこと等、このグループのはらんでいた問題は多い。クライマンの色々に云つている言葉の一つであるが、「グループは実は孤立していたのであるから、もはやグループとしては存

在不可能であつた。グループ・シアターは失敗であつた。何となればいかなる個人も一人で生きて行くことは出来ず、いかなるグループも孤立して行くことは出来ないからである。グループが健康な命を、その潜在力を充分完成出来るようになるには、他のグループからの支持が必要であつた——このことがなければそのグループがいかなる精神を持ち、いかなる能力を持つていても、血液のめぐらなくなつた身体の機関のように、そのグループはつぶれてしまふ。」といつてゐるのは悲痛である。この言葉にグループ・シアターのみならず、一般近代演劇運動の持つ根本問題があるように思われる。

こうした点から考えれば、グループの存在は明らかに謂わば非現実的であり、失敗であつたわけであるが、しかもその業績が徒勞であつたとは決して云い得ない。三十年代が無駄さわぎの *aspiration* でなく、立派な夢の実現を迫つた *aspiration* の時代であつた、と断じ、クライマンは自らの回顧録の表題を *The Nervent Years* と名付けている。三十年代におけるあの左翼思想の勃興も、実はロマンテシズムの一表現にすぎなかつたのである。クライマンはこのグループの解散は文化の発達に溝を作つてしまつた、とまで云つて、自分達グループの存在意義を強調している。

グループの解散以後にも、又新しいグループ結成の試みが二三なされたやうであるし、又今度の大戦以後にもこの系統をひくグループの結成が考慮されたこともあつたやうであるが、(グループの糸をひいてホリウッドに *Actors' Laboratory Theatre* なるも

のが結成された、とも或る書には傳えるが、それが果してどんなものであるのか、今詳らかにしない。唯現在 Actors' Studioなるものが、リー・ストラスマーグやオデッ等、グループと關係の深い人々によつて作られ、その producing organization として活躍し、オデッやステラ・アドラ (Stella Adler) が新進劇作家・俳優の養成に努めているようである。

座が解散となつてしまつた今日になれば、曾つての各座員の現在には様々の變化の起つたことは當然豫想しなければならぬ。

ともあれ、チェリル・クロフォード (Cheryl Crawford) マイケル・ゴードン (Michael Gordon) サンフォード・ワイズナー (Sanford Meisner) フランチャント・トーン (Franchot Tone) ブロムバーグ (J. E. Bronberg) モリス・カノフスキ (Morris Carnovsky) アート・スミス (Art Smith) ステラ・アドラー、ルサー・アズラー (Luther Adler) アレグザンダ・カークランド (Alexander Kirkland) フランシス・マヤーワー (Francis Farmer) ショーン・ワヤット (John Wyatt) ショーン・ガーフィールド (John Garfield) リー・カーク (Lee Cobb) モデカイ・ゴアリク (Mordecai Gorelik) 等、有名な監督・俳優・舞台装置家達の名はグループの存在と切つても切れないものである。そして一九二八年における仲間の内、二九才のカノフスキが最年長であり、一九三一年における座員の平均年齢が二七才であつた、という点よりみて、クラーマン (一九〇一年生れ) はじめ旧座員の多くは今尚活躍期にあると云える。勿論演技について云へば、グループの特色は主としてその採用したスタニスラフスキー式演技法

を通じて現れるものである (クラーマンは「セルスマンの死」や「ブリガドーン」(Brigatoon) 上演に際して、カザン (Ella Kazan) とクロフォードの指導を通じてこのシステムが見事に生かされたことを述べている。)

クラーマンの「弟子」と紳名されるエリア・カザンの名はわが国に於てさえ有名になつてゐる。オデッの「レフティを待つ間」に出演してから、オデッ同様グループに育つた彼は今監督として演劇・映画の世界に目ざましい活躍をしている。劇における「セルスマンの死」「欲望という名の電車」(Streetcar Named Desire) や、更に映画に於て五一年度ヴェニス國際映画祭で特賞を得た「欲望という名の電車」に於て、彼の声價は確立されたと云い得る。彼が「ケインシー・ジョーンズ」(Casey Jones) を送り出した、監督として手がけた劇・映画作品はもはや二十を超えている。そして彼のとりあげる作品には、少數の例外を認めないわけには行かないが、グループ好みが色よく滲み出て、演劇の世界では戦後リアリズムの復活に大きな寄与をなし、映画のとり扱ひに於ては、とりわけドキュメンタリ的手法と、はげしい社会的關心のおりこみ方に於て異彩を放つてゐる。

クラーマン自身は前述の如く、現在ニュー・レパブリック誌等にしばしば寄稿して、時々の上演作品に寸評を試みるといつた程度ではなく、アメリカ演劇の現在及び將來の根本問題について論陣をはつてゐる。彼が近く単行本として新たな演劇論を発表する豫定であることも既にのべたが、尙最近ではヘルマンの「秋の庭」(Julian Hellman: Autumn Garden) を監督し、ヘルマンの「メ

ロキ」を開かせよ」(S. N. Behrman: *Let Me Hear the Melody*)の監督にもあたるといふことである。

例のオデッは戦後「ビッグナイフ」「田舎娘」の作品を以つて、ハリウッドより劇壇に復帰した。前者は評判も悪く、事実失敗であるが、後者に於て立ち直りをみせているらしく、これからの彼の作品がどんな展開をして行くかに非常な興味を持たれるわけである。

三十年代の産物であるグループ・シアター自身は解散になり、そのままの組織は未だ出来ていないものの、以上のようにグループ出身の監督、俳優、劇作家達が現代アメリカ劇壇の方々に活躍している今日、又特に「セールスマンの死」に於て四十年代に長く忘れられていた庶民の成功・挫折の問題が見事に演劇の世界に復活された今日、以上のような人々を通じて、グループの理想がどんな現われ方をして行くかに大きな期待が持たれる。

最後に、如何に演劇の原理に立つて真のコミュニオンの確立を目ざしても現実の世界は個人利慾の世界であり、人間一人一人は斯るコミュニオンを夢として抱き乍らも、実は一人一人隔絶された孤独な魂の持主であり、妥協に生きている現在においては、真のリアリズムは結局この世界に放り出された孤独な個人の問題から出発しなければならず、そうした作品に於てはやはり作品の立つ現実の問題、個人対社会の隔絶、闘争がまづとりあげられ、最後にすばらしい人間性を唄いあげるにしても、まづそれは批判、反抗の声として叫ばれるところに、現代リアリズム演劇自体の問題はひそむと云えよう。グループ的演劇観はむしろ平板なリアリ

ズムの超克を豫定している。

クラーマンはエリオット(T. S. Eliot)・ブライヤン(Christopher Fry)・サルトル(Jean Paul Sartre)等によつて代表される現代英・佛劇壇に對して、未だに古いリアリズムに執着するかに見え、現代アメリカの日常生活に取材することの多い——つまりたたくましい、なまな現実的関心が、未だに保持されていることに現代アメリカ演劇の一特色をみとめ、演技法に於ても、古い傳統を背負う英・佛型に對して、アメリカに於ては「現実的」な調子が一般的であることを指摘している。即ちイギリスの俳優からは比較的に技巧の感じを多くうけ、アメリカの俳優も監督も技巧としての演劇にはげしい熱を持つに對して、アメリカの俳優は社会人としての資質の一部である深い個人的情緒のはげ口を演劇に求めてゐる。この故にアメリカの演劇はイギリスの演劇よりずつと現実的に近く見える、と。(その優劣は別の問題である)。これをアメリカ的であるということが許されるならば、グループのとつた道こそ正しくその線上にあるものである。併しながら、作品の上演を媒介する劇壇機構の弱点に對しても鋭い批判が行われている。それは一言にして云えば、演劇芸術の健康な成長を阻む、市場性の暴力であり、芸術的——経済的に組織化された基礎を持たない劇壇人の不幸な孤独である。演劇は「興行」として投機家の好餌となり、しかも上演費の回収は、普通六ヶ月続演の好成績を持たなければなし得ないトバク性を持つ。劇作家は自己の問題をみつめ、探求するために沈潜する閑さをも持たず、従つて彼の「改善」は

主 流 パ ッ ク ナ ン バ ア

◆ 復刊第一號

去 年 の 雪	矢野峰人
十七・八世紀のオセロ批評	斎藤勇
ジョン・ハーシー論	上野直藏
ゴールドウエル論	太田藤一郎
オニールと海	木村俊夫
作家	西村光治
	原田弘

◆ 復刊第二號

戦争と文学	ロバート・グラント
ルネサンスの情意論	加藤さだ
リアリズムとその倫理性	丸山雅男
フィールディングの「悪」	浜田公一
キーツの愛の書簡	絹笠梅二郎
H・ジエイムズの文学	太田幹雄
スペンダーの現代米文学論	竹村寿夫
オニールと海(二)	木村俊夫

◆ 復刊第三號

現代英国詩の性格	高橋源治
ラフカディオ・ヘルン	矢野峰人
ロバート・バーンズ論	奥村治
トマス・ハーデー研究	石井寛爾
創作と批評	片山春一

自己の問題をめぐつてではなしに、市場での成功を狙つての改善——策略と墮してしまふ。異常な人気意識が劇作家俳優をとりかこむ。(▲成功以外の別の基準がなければならぬ。週に二万弗もうけなければならぬ劇場で実験など出来るものではない。失敗することも又可能であらねばならぬ。それが芸術家全ての権利である)とエリア・カザンも云つている) この安易な「成功」意識の克服こそが、劇壇人一人一人のみならず、劇壇そのものの問題である。俳優達も自分達の利益のために、様々の組合・連盟を結成しており乍ら、現代の上演制度に於ては、たえず生活に対する不安——社会又劇壇に「Jobbs」出来ない、という不安にさらされ、卑屈となり、そして出来る作品はおちつきのない皮相なものに終る危険を持つている。そして持続的な修練をつむ機会が得られない。彼等には彼等の基礎となり、彼等を競争えではなく、協力に導く組織を与えねばならぬ。そしてアメリカ演劇はもつと広汎な大衆層の奨励の得られる機会を持たねばならない、とクラーマンは説く。

現代アメリカ演劇は、その量は勿論、質的にも仲々すぐれたものである、と思えるが、グループの持つ如き演劇の理念に立てば、現代のアメリカはまだ真の演劇の時代ではない。今日アメリカ全州には地方の自立劇場が非常に普及して演劇と社会集団との密接なつながりへの希望が一つの面で実現されつつあるわけであるが、ブロードウェイ内部にある、以上のグループ的要素の今後の動向は大きい期待を以て注目しなければならぬと思う。