

若いトーマス・マン（十四）

—— 小説と小説家のあいだ ——

岡光一浩

* 承前

（二） 詩を書く少年の恋

若い友情体験の二年後、トーマスは恋をする。「金髪のインゲ、インゲボルク・ホルム。ゴシック式の噴水が高く尖って、幾重にも立ち並んでいる広場のそばに住んでいるホルム博士のこの娘に、トーマス・クレーガーは十六歳になったとき、恋をした。」（二八二）。小説『トーマス・クレーガー』の第二章はこのように始まるが、その恋は、一流の家が輪番で自宅に自分たちの子弟を集めて、舞踏や礼儀作法を教えるために催す、あるダンスの講習会でのことであつた。トーマスは、「金髪のおさげ」で「青い目」のインゲをすでになんども目にしてしたが、そのダンスの際にある照明のもとで、彼女が女友達と交わす「なんでもないひとつの言葉」や、その時見せる彼女の「一種特別なしぐさ」に心をときめかす。そしてその夜、彼は一人になると、インゲの面影や声の響き、話し方をまねて、身震いをし、それを愛だと感じる。すでに十六歳になつていたトーマスは、それまでの様々な経験から、「愛は多くの苦痛と圧迫と屈辱とをもたらすに違いないこと、そしてそればかりか、平和を乱して心に様々な旋律を満ち溢れさせることによつて、あるものにまとまつた形式を与えて冷静に何か完全なものを作り出す落ち着きを奪つてしまうこと」（二八二）をよく知つていた。しかし、今や彼は、この愛を受け入れ、「冷静に何か完全なものを作り出す」ことよりも、その愛によつて「豊かで生き生きとして」いたいと思う。その思いは、「か

つてまだトーニオが小さな愚かな少年だったとき、ハンス・ハンゼンを見詰める際に時々感じたものよりはるかに強い歓喜だった。」(二八二)。第二章では、こうした、詩を書く十六歳の少年トーニオの愛と憧れのテーマが集中して描かれる。しかし、この愛も、ハンスへの友情と同様、報われることはない。それは、トーニオの恋するインゲが、金髪で青い目をした「陽気な」(lustig)少女であることから明らかのように、市民的「生」を表すハンス・ハンゼンの女性版であり、「まともな普通の人々」(die Ordentlichen und Gewöhnlichen)の側に属する人間だからである。——詩を書く少年のその「報われないう恋」が、どのようなものであつて、彼がその恋によってどのように悩み、なにを生み出していくのかを、第一章と同じ金髪碧眼の主人公インゲを相手に繰り広げられる第二章のダンスの場面からしばらく追つてみよう。

異なる存在としての認識

ダンスの講習会で、トーニオは、自分が「他の仲間たち」とは異なる存在であることを認識させられる。ダンスのモティーフ——これはトーマス・マンの初期作品においては、例えば、『小男フリーデマン氏』や『道化者』などに見るように、なんとしばしば描かれていることだろう。そして、そうしたダンスの場面においてはいつも、精神的な人間や市民的アウトサイダー、芸術家的人間は、その場に憧れながらも失望を味わい、自己の失墜や墮落のきっかけを与えられる。ダンスとは、ニーチェの『悲劇の誕生』によれば、ディオニュソスの「生」の陶酔の象徴であるが、この小説ではそれは、「講習会」であることよつて、市民的に儀式化されたものとなつてゐる。それゆゑに、トーニオがその講習会からそつと抜け出した時、トーニオに好意を寄せる少女が転んでしまうのも当然なのである。さて、そのダンスの講習会には毎週、舞踏と礼儀作法を教えるために、ハンブルクからフランソワ・クナークなる人物が出向いて来ていた。このクナーク氏については、「絹めいて黒いフロックコートが、なんと見事に彼の太つた腰にぴったり合つてゐることか。ズボンには柔らかなひだを作って、幅広の縞子ひもで飾られたエナメル靴の上に垂れてゐる。そして彼の茶色の目は、それ自身の美しさを物憂げに喜びながら、

あちこち見回している……」(二八三)と、揶揄的に誇張して説明される。ナルシ스의自己満足にひたるクナーク氏に対するグロテスクさを前面に押し出した語り手のこの説明は、後にダンスを間違えるトーニオを彼が笑い者にすることに對する、あらかじめなされた巧妙な復讐なのであろう。トーニオ自身もこの男を、「なんと不可解な猿であらう。(……)」(二八四)と心中で思うが、その思いは全体的に、愚劣な俗人性に對する弾劾というべきものに満たされている。しかし、トーニオのこうした自信に満ちた思いはすぐにも撤回されてしまう。クナーク氏の方を、我を忘れたような微笑みを浮かべながら見詰めている目があり、それが、こともあろうに、トーニオの恋するあのインゲだったからである。そのことにトーニオは驚き、失望もするが、また同時に、自分を納得させる。「クナーク氏の目付きは、なんと安らかに落ち着いていることだろう！彼の目は事物の中を見ることはない。事物が複雑になり、悲しくなるところまでは届かないのだ。彼の目は己が褐色で美しいということしか知らない。しかしそれだからこそ、彼の態度はあんなに誇らかなのだ！そうだ、彼のような歩き方ができるためには、愚かでなければならぬ。愚かになれば愛嬌も出て、人に愛されるのだ。インゲが、金髪の愛らしいインゲがあんなふうにしてクナーク氏を見るわけは実によく分った。」(二八四)。クナーク氏を揶揄しながらも、トーニオは、自分のように事物を複雑に見る者には、快活で「まともな普通の人々」からの愛は得られないこと、そうした人々の愛は己と同族の人々へ向かいがちなことを認識する。

彼は、仲間たちとの疎隔性を認識せざるを得ない。しかし、そんなトーニオの方に目を向ける人物もいた。大きな黒い目をした、「ダンスの時よくころび」(二八四)、詩をつくることに興味をもつ夢想的な女性マグダレーナ・フェルメーレンである。しかしトーニオにとっては、このマグダレーナが自分に恋していることなど、なんの意味もないことであつた。トーニオの愛していたのは、このマグダレーナとは対照的な、「詩みたいなものを書いているからこそ、自分を軽蔑しているに違いない金髪の陽気なインゲ」(二八四)だつたのである。なんとも屈折した愛であらう。その愛は次のように説明される。「彼はインゲを見つめた。幸福と嘲笑とをみなぎらせている彼女の切れ長の青い目を見つめた。すると妬ましいような憧れ

が、彼女から除け者にされ、彼女とは永遠に縁のない者だといつらい急迫する苦痛が、胸に居座つてひりひりと燃えるのだった……。』(二八四)。トーニオは、自分がインゲに愛されることのないことを知り、そのことに失望しながらも、それでもやはり、つまり理解が得られなくとも、いや、軽蔑しているに違いないゆえに、彼女に強い憧れや愛を感じるのである。

「私は眠りたい、しかしあなたは踊らなければならない」

やがて、円になり四人ずつ組になつて踊る社交ダンスのカドリードルの練習が始まる。運良く(或いは、運悪く、というべきか)トーニオは、インゲと同じグループになり、彼女のそばに近づいたり離れたり、時々、彼女の髪や服に触れさえする。そのとき彼は、心の中で思うのである。「僕は君を愛しているんだよ、いとしい愛らしいインゲよ」(二八五)と。トーニオは別に、インゲに話しかけるわけでもない。インゲは、トーニオの気持ちなどにも知らないかのように、熱心に快活に踊っている。それを見て、彼の心にはひとつの詩が浮んでくる。彼女に対する苦しい思いを、シュトルムの美しい詩の一節に託して、彼の心は、「私は眠りたい、しかしあなたは踊らなければならない」(Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen, 二八五)とつぶやく。この詩句は、シュトルムの『ヒアシンス』(Hyazinthen, 一八五二年)。という詩の中にある一節であり、マンは後に、この詩の「品位のある情のこまやかさ」や、「限りなく感情のこもった象徴のリフレイン」、「チェロの音のように漂い鳴り響いて、感覚と憂愁と愛の倦怠に満ちていること」を高く評価している。トーニオの心に浮んだこの詩句の、眠りたい「私」と、踊らなければならない「あなた」とは、それぞれトーニオとインゲのことであり、トーニオはインゲに對して、あなたは、私の心も知らないで陽気に踊っているが、私は、あなたへの思いを抱いて眠っていたい、と心の中で思っている。しかし、トーニオがこの詩句に託してつぶやいた真意は、そのことにあるというよりはむしろ、自分自身の心の状態を独白したところにある。「私」と「あなた」、その両方ともトーニオ自身の内面のことであり、「私」においてはトーニオの感情が、「あなた」においては彼の意識や心が表現されている。インゲに對する愛の感情に浸っていたいのに意識を起

こして器用に身体を動かしてダンスをしなければならぬという思いを、トーニオは、「私は眠りたい、しかしあなたは踊らなければならぬ」という詩句で表現し、自分の心を的確に表すその「素晴らしい詩句」に自分の全身を委ねている。

しかし、この詩句には、そうしたインゲに対するトーニオの愛の問題だけでなく、もつと複雑な、トーニオの生き方に関わる態度が暗示されていることを、後の第八章では知ることができる。そこではもう一度この詩句が取り上げられ、その点が明らかにされる。デンマークのオールスガールの海浜ホテルで催されるダンスパーティーで、トーニオはかつてのインゲとおぼしき女性に遭遇する（併せて、第一章に登場したハンスとおぼしき人物も出てくる）。なにかも第二章のダンスの講習会とだぶって見えるトーニオの心にあの詩句が再び思い起こされる。「彼女を見つめていると、彼の心にふとある詩句が思ひ浮かんだ。それは彼が長らく思い出さずにいたものだが、それでいて非常によく知っている親しいものだった。私は眠りたい、しかしあなたは踊らなければならぬ。この詩が語っている憂鬱で北方的な、誠実で不器用な感情の鈍重さは、彼のよく知っているものだった。眠る……つまり、行動とかダンスとかを始める義務などもたずに、甘く物憂く自足して安らぐ感情に、単純に全面的に身を委ねて生きること、そのことに憧れながら——、それにもかかわらず踊る、つまり、機敏に精神を集中して、難しいうえにも難しくて危険な芸術の剣の舞いを演じること、そうしなければならぬ、しかも、愛しているのに踊らなければならないというところにあるみじめな矛盾を、一度でも全く忘れてしまうことはないのだ……」(三三四)。「私は眠りたい、しかしあなたは踊らなければならぬ」というシュトルムの詩の一節の、「憂鬱で北方的な、誠実で不器用な感情の鈍重さ」は、トーニオの「よく知っている親しい」ものであったが、その「眠り」と「踊り」とは、ただ単にインゲに対する愛の感情に浸っていることができず、身体を動かして踊らなければならないという悩みを語っているだけではなかった。つまり、「眠る」とは、「感情に、単純に全面的に身を委ねて生きる」ことであり、「踊る」とは、「精神を集中して(……)難しくて危険な芸術の剣の舞を演じる」ことであって、ここには「まともな普通の人々」と芸術的人間との対比が明確に表現されている。第八章においてはこの詩句は、芸術家存在を問題としていて、芸術に携わる者の「普通

の人たち」との違いが、「感情」に身を委ねることと、「精神」を集中させることにおいて示されているのである。なにも考えないで眠りたい、物事を見つめることをやめて君のように普通の「生」でありたい、しかしそう思いながらも芸術家のもつ意識がいつも現れてしまう——そうした芸術家の抱える悩みをこの詩句は問題としている。そのような、第八章でこの詩句が問題とする芸術家の苦悩が、第二章では、明るい「生」の人の快活な踊りを見てトーニオが感じる苦しさとして先取的に暗示されている。

精神的故郷としての『イムメンゼー』

トーニオは十六歳の少年でありながら、他の仲間たちとは異なる芸術家的性格ゆえに、愛しているのに踊らなければならぬという屈辱的な矛盾に悩まされる。その思いに煩わされながら、彼はカドリールを踊る。しかし、クナーク氏の指示に対してもうわの空で、婦人たちが旋回する際、うっかりそれに混じって一緒に踊ってしまう（二八五）。あたりには忍び笑いが生まれるが、さらに、そのトーニオの間違いをクナーク氏がおおげさな身振りで非難し、ひどくおどけたものに仕立てたために、まわりの誰もがそれにつられて笑い出し、それは高笑いとなる。この笑いは、その講習会に参加している市民たちの、トーニオに対する嘲笑であり、クナーク氏の身振りに明らかなように、アウトサイダーをそこから排除しようとする軽蔑の笑いでもある。トーニオはそこを出て行かざるを得ない。そして彼は、自分がどのような人間なのかをはっきりと認識する。トーニオはそつと部屋を抜け出し、ひそかに廊下へ出て、両手を後ろへ回しながら、ブラインドを降ろした窓の前にたたずみ、見えるはずのない窓の外の景色に見入る。しかしそれは振りをしていただけであって、「悲しみや憧れに満ちた自分の心のなかを見ていたのだった。」（二八六）。彼の心は、次のように吐露される。「なぜなぜ、僕はここにいるのだらう？なぜ自分の部屋の窓辺にすわって、シュトルムの『イムメンゼー』を読みながら、時々、クルミの老木が重苦しくきしんでいる夕方の庭を眺めたりしていないのだろうか？そこぞ、僕のいるべき場所であるのに。他の連中は踊るなら踊るで、

元氣に器用にやっているといい……いやいや、それでもやはり僕の居るべき場所はここなのだ。インゲが近くに居ることが分かるここなのだ。たとえひとりぼっちで離れて立っついて、そのサロンの中のざわめきや、グラスの触れ合う音や、笑い声の中から暖かい生活の響きがある彼女の声を聞き分けようとするだけのことにしてはだ。」(一八六)。前半の「……」までの文章は、自分の場所はダンスの仲間たちのところではないのに、自分はどうしてここにやってきたのか、という後悔の気持の表明であり、それ以降の文章は、それにもかかわらず自分の居場所はここで、自分とは違った存在であるインゲを愛するのだ、違うからこそ彼女に魅かれるのだ、というトーニオの屈折した感情を表現している。それは、状況こそ第一章の友情とは異なるが、すでに私たちの知っているトーニオの感情でもある。

しかし、そのこと以上にこの文章で注目しておきたいのは、なぜトーニオがシュトルムの『イムメンゼー』(Immensee, 一八五〇)を読むのか、という点である。『イムメンゼー』を読みながら、「時々、クルミの老木が重苦しくきしんでいる夕方の庭を眺める」のが自分に相応しい居場所だとトーニオは考える。「クルミの老木」についてはすでに見たように、噴水、ヴァイオリン、海などとともに彼の愛したものであり、彼の少年時代を形成したものであった¹⁰。そしてそれらと結び付く象徴として、ここでは『イムメンゼー』が持ち出されている。マン自身、一九三〇年の『テオドル・シュトルム』というエッセイの中で、なぜトーニオが『イムメンゼー』を読むのかについて、次のように述べている。「今世紀の初め、ひとり若い作家が一編の抒情的な短編小説を書いた。ひとつの胸の中に生き続ける、市民的北方的な感情のふるさとと、厳しくで冒険的で冷たく熱狂的な芸術と精神との葛藤が、その小説の主題であった。主人公の父親は、若い作者の記述するところによると、思慮深く青い目をした、へいとも胸のボタン穴に野の花を指している〈背の高い〉憂いに沈みがちな人であった。この記述は決して作者の自伝的な事実に基づいたものではないが、そうかといって、思いつきでも単なる空想でもなかった。作者の思い描いたその姿は、この人物の登場する作品がもつ二重の文化的素性、つまり、ドイツ的郷土的で、同時に優雅であるという素性の、感情ないし意識から生まれたものである。つまり、この物語の精神的父親である、シュト

ルムと、パリの友人たちから「柔和な巨匠」と呼ばれたスキタイ人ツルゲーネフとが融合して、あの背の高い、憂いに沈んで思慮深い、髭の白い、胸のボタン穴に野の花を指した……主人公の父親の形姿を作り上げたのである。」¹¹前半は、小説『トーニオ・クレীগー』の主題についての説明であり、後半は、トーニオの父親が、シュトルムとツルゲーネフを「精神的父親」として、その二つが融合して出来上がったものであることを述べている。すなわち、「クルミの老木」と同様、『イムメンゼー』は、トーニオの精神的故郷であった。そしてそれゆえに、彼は『イムメンゼー』を読むのである。

勿論、トーニオが、ダンスの講習会から抜け出て、父の庭を前にして読むのが『イムメンゼー』であるのは、両方の小説の主人公とも、疎外や孤独、幻滅しながらの希望やセンチメンタルな憧れに満たされ、「普通の人々」の市民的な世界と対立しているからでもあろう¹²。しかしそのこと以上に、この第二章では、『イムメンゼー』の抒情性と哀愁は『トーニオ・クレীগー』の基調的雰囲気や低音部を構成し、はるかに深く溶け込んでいる。第一章ではシラーの『ドン・カルロス』が再三引用されて、トーニオの孤独のバリエーションを明らかにしているが、一般的に『トーニオ・クレীগー』は、シュトルムの全的引用だと言ってもよく、シラーよりもはるかにシュトルムの世界に近い。第六章においても、帰郷したトーニオは、かつてのわが家の部屋から戸外を見ながら追想に耽る際、「風にきしみ、ざわめく」「クルミの老木」の重々しい音とともに、「よく知っている本」「一冊の優れた文学作品」として『イムメンゼー』を想起している。この小説には、他にも『トリスタンとイゾルデ』『ハムレット』『第九のシンフォニー』『意志と表象としての世界』『最後の審判』などの多くの作品からの引用があり、マンの自己形成や作家気質が、いかに多くの作品と結び付いているかを明らかにしているが、『イムメンゼー』ほどに、『トーニオ・クレীগー』の基調を作り出し、その低音部を形成している作品はないであろう。すでに見たように、元々『トーニオ・クレীগー』は、「苦渋と憂愁を帯びた」「シュトルム風的情緒小説」¹³として書き始められたのであった。

さて、ダンスの講習会から抜け出て、ひとり、窓を前にして自分の心の中をのぞき込むトーニオは、その後も続けて、自分の内面を告白する。「おまえの切れ長の、笑っている青い目、ああ、金髪のインゲよ！ おまえのように美しくて朗らかにいられるためには決して『イムメンゼー』を読んだり、自分でもそういうものを作ってみようなどしてはならないのだ。それは悲しいことなのだ……。」(二八六)。この文章は、現在形で表されており、トーニオ自身の内的モノローグであろう。しかし次の文章は、体験話法として、過去形は現在に、三人称は一人称に訳すべきトーニオの内的告白である。「インゲはここへ来てくれてもいいはずだ！ 僕が出て行ったことに気付いて、僕の気持ちを察して同情からだけでも、そつと僕の後を追ってきて、僕の肩に手をかけ、私たちのところへ入っていらっしやいよ、愉快になりなさいよ。私はあなたが好きなのよ、と言ってくれてもいいはずだ。」(二八六)¹⁴。そして、さらに次のような文章が続く。「そう思った彼は、後ろの方へ耳をすましながら愚かにも緊張して、彼女が来てくれるのではないかと待った。しかし彼女は決して来はしない。そんなことはこの世では起こらないのである。」(二八七)。最後のふたつの文章「しかし彼女は決して来はしない。そんなことはこの世では起こらないのである」には様々な解釈が加えられるが、それらは、彼女が来てくれるのを待っているトーニオの内的告白と考えるべきであろう。主観を示す副詞の多用は、語り手の報告とは考えられないゆえである¹⁵。

さらに、体験話法で表された内的告白の文章が続く。「インゲも、他のみんなと同じように、僕をあざ笑ったのだろうか。彼女のためにも僕のためにもなんとか否定したいところだが、確かに、彼女も僕をあざ笑ったのだ。それにしても、僕が『婦人の旋舞』と一緒に踊ってしまったのは、彼女の近くにいることに夢中になったからだけなのだ。それがどうしたというのだ？ おそらく、みんなははずれ笑うのをやめるだろう。例えば、最近ある雑誌が僕の詩を採用してくれたではないか？ もつとも、その雑誌がつぶれてしまって、あの詩は出版されることはなかったのだが。いずれは僕が有名になって、僕の書くものがすべて印刷される日が来るのだ。そうになったら、インゲ・ホルムが感心するかしないか分かるだろう。……いや、感心することなんてないだろう、本当に、それは確かだ。いつも転んでばかりいるマグダレーナ・フェルメーレンなら、確

かにあの女なら、きつと感心するだろう。しかし、インゲ・ホルムは決して感心しはしないだろう。青い目の陽気なインゲは。そうなら、すべてむだというものではないか。」(二八七)。前半の文章は、インゲが自分のことを笑って、自分に目を向けないことに対するトーニオの非難であるが、ここで注目すべきは、初めてトーニオが、「物を書く」芸術家的人間としての心境を述べていることだろう。自分が「物を書く」ことに成功しても、インゲは自分を笑うだろうかと問いかげ、確かにそうなくても、彼女は笑うのを止めないだろうと揺り戻す。そしてさらに、そんなインゲだからこそ自分は愛するのだ、と締めくくる。第一章から続くトーニオの屈折した愛が、芸術家的人間の心として表現されている。こうしたトーニオの、嘲笑の是認についての確認は、父親の叱責や、ハンスによる名前の非難、そして後の自分の逮捕事件などに対する是認とともに、この小説では再三繰り返されているが、それは、トーニオの芸術家としての自己認識を強化する働きをしている。

しかし、芸術家的人間を意識したトーニオの心は痛まざるを得ない。「自分の中に不思議な力がいくつも軽やかに、しかも憂鬱に動いているのを感じながら、自分の懂れている人々がそれらの力に對して、朗らかなくせに近寄りたいたい態度を取りながら對立していることを知るの、非常につらいものだ。」(二八七)。トーニオは、「感じ」ながらも、「知ら」なければならぬ。「認識する芸術家」であることに悩む。今やはっきりと、「私は眠りたい、しかしあなたは踊らなければならぬ」という詩句は、感じる自分と認識する自分、温かいなまの心に耽りたい心と、芸術家としての、つまり書く人としての冷たい見透すような心との葛藤に悩む芸術家の問題として捉えられる。明らかにここでは、芸術家としての基盤や素地が意識されている。心の中には、「愛」(lieben)「感じ」(fühlen)「たまげ」(fürchten)「眠り」(schlafen)「たい」という気持ちがあるのに、また一方では、「踊り」(tanzen)、「知ら」(wissen)なければならぬ芸術家としての心も湧き出てきて、トーニオは苦悩する。

「当時、彼の心は生きていた」

トーニオの「まともな普通の人々」への接近は、恋においても失敗に終わる。「しかし、ひとりぼっちで除け者にされて、希望もなく、降ろされたブラインドの前に立ち、悲しい思いに沈んで、外が見えるようなふりをしていたが、それでもトーニオはやはり幸福だった。当時、彼の心は生きていたからである。」(二八七)。インゲへの愛もうまくいかない、でも、トーニオは幸福であるという。インゲが彼のダンスの際の不器用さを笑うからこそ、トーニオは彼女を愛するのであり、その時、彼の心は生きていた。この作品にしばしば現れる逆説であり、秘められた目標でもある。それを、語り手は次のように説明する。「彼の心は、インゲボルク・ホルムよ、おまえのために暖かく、悲しく脈打っていたのだ。そして彼の魂は自分を否定することに幸福を感じながら、金髪の、明るくて、すこぶる陽気な、普通で小さなおまえという人格を抱きしめていたのだ。」(二八七)。トーニオは、自分を否定することに幸福を感じながらインゲを愛する、という。勿論、トーニオには、インゲは「遠くて、縁のない、異様な存在にしか見えず」、彼の疎外感は大い。そのことに、彼はなんども悩まされるが、「幸福とは愛されることではない。(……)。それは、嫌悪のまじった虚栄心の自己満足だ。幸福とは愛することであり、おそらく、うわべだけでも、少しずつ、愛する対象に近づくことなのだ」(二八八)と自分を納得させる。そして、彼は誠実(Hreie)に、「インゲボルクよ、僕は生きているかぎり、君を愛す」(二八八)と心の中で誓う。しかしその一方で、彼は、かつて憧れで夢中になったハンスのことを思い起こし、今やその気持が自分の中に全く無くなっているのに気付く、赤面もする。そうして時が経ち、そうこうするうちに、トーニオの心の中のインゲに対するあの誠実さも消えていく。そうした心の変化に、彼は「恐れや悲しみ」を感じ、その変化に抵抗しようとするが、その努力の焰も、しばらくすると、いつのまにか騒ぎも起こさず音もなく、やはり消えていってしまう。トーニオは、この世で誠実というものはやはり不可能なのかと驚き、幻滅しながらも、仕方なく肩をすくめ、「自分なりに、この世で目覚しい仕事をいくつも成し遂げようという欲求と力」(二八八)に従って、自分の思っている道を行こうと考える。

このように、トーニオの十六歳の時の体験と第一章の体験とは、恋と友情といった異なった事例によって語られるが、観想、モティーフ、形象、状況とも酷似していて、唯一、本質的な違いは性の相違だけである¹⁶。H・クルツケが、この小説は「形象以前の原状況の繰り返し」¹⁷であると指摘するように、この後も、強い規則性をもつて綱領のような文章が繰り返し続く。トーニオは金髪のインゲに恋し、彼の心は自己と同化できないものへの憧れに満たされるが、それも報いられることはない。「普通の人々」からの愛や同情が彼に向けられることは、「この世では絶対に起こり得ぬ」ことだった。トーニオの、「自分の言葉は彼女の言葉ではなかった」という思いは痛切であったが、それでも、彼の心は幸福だった。そして、彼は自己否定しながらも、誠実にインゲを愛そうとする。そして、その痛みを通して、まさしく彼の心は生きていたのだった。しかし、その誠実さも時間とともに消えていく。そこには、芸術家的人間としての自信の芽生えもあつたはずだ。第一章と第二章は、同じようなテーマの繰り返しであるが、そうした芸術家的人間としての意識がここでは明瞭になっている。そのことが、ふたつの章の違いであろう。この後、トーニオはまっすぐ、「生」への焰を忘れた芸術家としての道を突き進んでいく。

「提示部」(第一・二章)のための Exkurs

ここで第一章と第二章の問題を整理しておきたい。というのも、すでに指摘したこの小説の音楽的構造¹⁸からすれば、この二つの章は提示部 (Exposition) にあたり、構造的には全体の構成の枠となるべきものを形成しており、内容的にもここには、主人公トーニオが作品全体をとおして展開する芸術と生についての省察の基盤が提示され、その手始めとして、市民的「生」との出会いによって悩むトーニオの存在が描かれているからである。

この二つの章でまず確認しておかねばならないことは、十四歳の主人公トーニオが尋常な「生」の関与から締め出された

芸術家的・知的な人間として登場していることだろう。そしてその彼の折々の意識や状況は、金髪碧眼、噴水、クルミの老木、海、父母、緑の馬車に乗ったジプシー、『ドン・カルロス』、馬の本、ダンス、笑い、『ヒアシンス』、『イムメンゼー』などの様々なライトモチーフを用いて明らかにされる。そして次に注意すべきは、そのトーニオの芸術家存在に対する市民的存在の代表者として、すでに、ハンス・ハンゼンとインゲボルク・ホルムという二人の少年少女が充てられていることだろう。すでに述べてきたように、ハンスがトーニオとことごとく対照的な少年であることは、その風貌や振る舞いによって明らかである。プリュネットの髪に黒く翳りのある目をした南方的な風貌で「夢みるようで、少々おぼろげとして」トーニオに対し、ハンスは金髪碧眼という北方的な風貌や古典的な美しさをもっている。そしてそこには、トーニオの繊細な精神や芸術家精神、芸術家のもつ認識力に対比する形で、ハンスの美しくて遅しい「生」や市民性、市民のもつ生命力が示されている。さらに、ハンスのその美しくて遅しい「生」、市民性の役割は、第二章では、同じ金髪碧眼のインゲボルク・ホルムに引き継がれる。しかし、金髪碧眼 (Blondheit und Blaugigkeit) で繰り返されるハンスとインゲの市民性の意味する点にも注意しておかなければならない。その金髪碧眼は二人を活動的「生」(via activa) のモデルとして、瞑想的「生」(via contemplativa)¹⁹ の原型であるトーニオに対立させてはいるが、必ずしもニーチェのいうディオニュソスの「生」の象徴ではない。マン自身が『略伝』²⁰ で指摘するように、それは、ハンスとインゲにおいては、「金髪の野獣」(Blonde Bestie)ではなく、「獣性がほとんど取り除かれた」「無精神性」(Geistlosigkeit) を意味している。つまり、トーニオに対立する人物として登場するハンスとインゲは、人間的な尋常さをもった市民的「生」の代表者なのである。

こうしたハンスやインゲに、トーニオは憧れにも似た愛の気持ちを抱くが、それは、彼らが市民的な礼儀正しさや正当さを持ち、「生」や世界となんの問題もなく調和しているからであり、認識に左右される芸術家存在である自分とは「逆で正反対」(Widerspiel und Gegenteil) であるからである。しかしその一方、市民的な人間の健康で尋常な「生」は「無精神性」で愚鈍に思われるゆえに、トーニオにとって軽蔑に値するものでもあった。そのため彼は、彼らに対して愛をもちながらも、

第一章の下校時のハンスへの友情や、ディオニュソスの「生」の陶酔が象徴されるダンスを背景に生まれるインゲへの恋が描かれる第二章において、孤独感や疎外感を味わわなければならぬ。とりわけ、それは、彼がダンスの場を逃れ、ブラインドの降りた窓を前にして自分の内面を見詰めざるを得ないインゲへの恋においてことのほか大きい。しかし、そうした、彼を「生」から締め出すものが、彼の感じる認識であり芸術家精神であったことは、彼がその後「ドン・カルロス」や『イムメンゼー』に安らぎを見出すことから明らかであろう。このように、トーニオがハンスやインゲに抱く感情は、愛や憧ればかりでなく、妬みや軽蔑を含んだ複雑で皮肉的なものであった。しかしそれはまた、苦しみをもたらしはするものの芸術家的人間としての彼の長年の憧れの対象でもあった。なぜ、苦しみなのに憧れなのか。トーニオがハンスやインゲに憧れを感じたのは、そこにただ単に市民性があつただけでなく、そこに芸術家的人間として創作の基盤を感じたからでもあつた²⁾。つまり、逆説的な言い方だが、その憧れによつて生み出されるこそ、創作を志す彼の本当に求めたものだったのである。

市民を芸術の味方にできなくとも良いのである。隔たりばかりが露呈され、ハンスやインゲに対する彼の感情はアムビヴァーレントなままであるが、彼にとつてはそれで良かった。「まともで普通の生」から除け者にされているという感情をもちながらも、彼はその近くに居る。しかし、近くにおいて幸福に満たされはするものの、余計者だという彼の意識は消えない。そうした認識に悩まされる芸術家的人間の繊細さを、トーニオは『ドン・カルロス』の「愛されずに、孤独で泣いている」フィリップ王によつて説明し、この王を自分の存在の典型とするが、その時「トーニオの心は生きていた。」余計者という意識に悩まされながらも、いや、それゆえにこそ、芸術家的人間の心は生きていたのである。第二章でトーニオがダンスの場を逃れ、『イムメンゼー』に思いを馳せ、「そんなものを自分でも書こう」とするのも、その時、芸術家的人間としての彼の心が生きていたからである。彼は、金髪碧眼で、生き生きと陽気に笑うインゲと違つた人間であることに悩むが、また一方では、「生」から除け者にされた苦しみこそが、芸術家的人間の心を育むことを知っていた。「生」から離れていなければなら

ない苦しみの中でも、芸術を生み出す新たな意志は失われない。いや、降ろしたブラインドの前で自分の内面を見詰めたとき感じる「悲痛」や「憧れ」こそが、芸術家としての新たな認識を自覚させ、彼の芸術家精神を豊かにするのである。自己の内面の深みを見詰める心理学は、人間存在を総合的に認識しようとするトーニオには欠くべからざることだった。繰り返すが、「生」から除け者にされた苦しみの中でも、いや、それだからこそ、芸術を生み出す新たな意欲が生み出され、「当時、トーニオの心は生きていた」のである。

トーニオはこの後さらに、自分の存在の苦悩と危機意識から「生」や市民性への憧れを強めていき、そうした憧れが小説全体のテーマともなるが、その全体における彼の内面が、第一章の最後で説明される十四歳の彼の内的な意識——「当時、トーニオの心は生きていた。その中には憧れと憂鬱な嫉妬と、ほんの少しばかりの軽蔑と胸一杯の清らかな幸福感があった」（二八一）——と同じものであることは、小説の最後にもこれとほぼ同じ文章が繰り返されることから明らかである。勿論、小説の最後とはその意味の重さは異なるが、十四歳のトーニオの意識は、「三十歳を少し越える」までのトーニオの「生」と精神との存在をかけた葛藤のすべてを先取りしている。

*⑧短編小説『トーニオ・クレীগー』（一九〇三年二月発表）

一 肯定・否定の評価の中でどう読むか。

二 成立の経緯

三 受容

四 高い人気と肯定的評価の理由

(一) 抒情性・音楽性

(二) 青春の痛み——自分のアイデンティティを見つけようとする人の「詩的ハンドブック」

(三)「文学」のあるべき姿を求めて

以上、『山口大学独仏文学』第二十六号掲載

五 読解の試み

(二) 詩を書く少年の友情

以上、『山口大学文学会志』第五十五巻掲載

- 1 小説『トーニオ・クレীগー』(Tonio Kröger) のテキストとして、Thomas Mann Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974, VIII,S.271-338を使用し、文中に、その頁数を記した。なお、トーマス・マンの他の作品についても上記の全集を使用したか、それらについては注に、その巻数、頁数、作品名の順に記した。
- 2 Helmut Jendriek: Thomas Mann Der demokratische Roman, Bagel Verlag, Düsseldorf, 1977, S.192.
- 3 Inge Wild: Thomas Mann Tonio Kröger, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main, 1994, S.35f.
- 4 ダンスの先生フランソワ・クナークは、主人公トーニオ・クレীগーとは対立的な人物であるが、両者ともその名前と姓は対立的な、芸術家的要素と市民的要素との結合でもって示されている。しかし、クナーク氏が市民的社交形態の美化を通して虚栄的な自己演出をするのに対し、トーニオはその中間を維持し、二つの要素の総合を目指している。

(Ibid.)

5 Ibid.

6 Theodor Storm Gesammelte Werke in sechs Bänden, Bühl Verlag, Herrliberg-Zürich, 1945, I,S.34.

Hyazinthen

Fern halte Musik, doch hier ist stille Nacht,

Mit Schlummerduft anhauchen mich die Pflanzen;

Ich habe immer, immer dein gedacht;

Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen.

Es hört nicht auf, es rast ohn Unterlaß;

Die Kerzen brennen und die Geigen schreien,

Es teilen und es schließen sich die Reihen,

Und alle glühen; aber du bist blaß.

Und du mußt tanzen; fremde Arme schmiegen

Sich an dein Herz; o leide nicht Gewalt!

Ich seh dein weißes Kleid vorüberfliegen

Und deine leichte, zärtliche Gestalt.——

Und süßer strömend quillt der Duft der Nacht

Und träumerischer aus dem Kelch der Pflanzen.

Ich habe immer, immer dein gedacht;

Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen.

(遠くでは音楽を奏でています けれどもここは静かな夜です／まどろむような匂いを込めて 木々が私に呼吸を吐きます／いつまでも私はあなたを思っています／私は眠りたい けれどもあなたは踊るんだという。／いつ止むともない様子です／灯火かがやき提琴の音かん高く／踊りの輪は閉じたり開いたりして／みんな顔をほてらせてるのに あなたは着い顔をして／それでもあなたは踊るんだという 男の腕があなたに捲きつき／ああ あなたが暴力にいませんよ／私には見える 白い服を着て軽やかに／やさしく踊り去るあなたの姿が——／けれども木々の花の中から夢見るように／甘やかに夜の香りは漂い流れます／いつまでも私はあなたを思っています／私は眠りたい けれどもあなたは踊るんだという。) 世界名詩集大成六、ドイツ篇Ⅰ(井上正蔵訳)、平凡社、昭和三十五年。

7 IX.S.250. (Theodor Storm)

8 Martin Neubauer: Thomas Mann Tonio Kröger, Philipp Reclam, Stuttgart, 2001, S.33f.

9 Warum, warum war er hier? Warum saß er nicht in seiner Stube am Fenster und las in Storms > Immensee < und blickte hie und da in den abendlichen Garten hinaus, wo der alte Walnußbaum schwerfällig knarrte? Das wäre sein Platz gewesen. Mochten die anderen tanzen und frisch und geschickt bei der Sache sein! ... Nein, nein, sein Platz war dennoch hier, wo er sich in Inge's Nähe wußte, wenn er auch nur einsam von ferne stand und versuchte, in dem Summen, Klirren und Lachen dort drinnen ihre Stimme zu unterscheiden, in welcher es Klang von warmem Leben. (二一八)。主語が三人称単数でありながら「僕」と訳し、過去の文であり、全体が地の文のようでありながら、そこにトーニオの心の中が描かれているとして現在に訳したのも、これらの文章が、その前の文章「……心のなかを見ていたのだった」を受け継ぐ体験話法の文章と考えたからである。

10 この四つの形態は、この小説にしばしば繰り返されるライトモティーフのひとつであるが、すべて、作者トーマス・マンの若い頃の思い出のなかにあるものである。彼の両親の家には噴水やクルミの老木があり、彼はよく母親のピアノに

- 合わせてヴァイオリンを奏でていた。また、近くの海トラウヴェシユンデは彼が夏の日々を過したところでもあった。
- 11 IX.S.247. (Theodor Storm)
- 12 Martin Neubauer: Thomas Mann Tonio Kröger, S.34.
- 13 Hans Wysling: Dokumente zur Entstehung des >Tonio Kröger <, in: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, (Thomas Mann I), Francke Verlag, Bern und München, 1967, S.62.
- 14 Sie müßte kommen! Sie müßte bemerken, daß er fort war, müßte fühlen, wie es um ihn stand, müßte ihm heimlich folgen, wenn auch nur aus Mitleid, ihm ihre Hand auf die Schulter legen und sagen: Komm herein zu uns, sei froh, ich liebe dich. (286)。第二章のインゲはトーニオの恋する実在のインゲであるが、後の第八章の終わりでもう一度繰り返し返えされるこの文章では、インゲはすでに人間のひとつのタイプとなり、トーニオにとっては自分を認識と孤独の苦い世界から解放してくれる「誰かある人」jemandとして一般化されている。第二章の「同情からだけのことにしろ、(……)」という文章が第八章で省かれているのは、長い放浪の果ての三十歳の青年においては、すでにこうした願いの不条理さは、その理性のなかで十分認識されているからであろう。
- 15 Und er horchte hinter sich und wartete in unvernünftiger Spannung, daß sie kommen möge. Aber sie kam keines Weges. Dergleichen geschah nicht auf Erden. (287)。Aber以下の二つの文章は、ふつう次の三様に考えられる。①ふたつの文とも語り手の報告②前の文が語り手の報告で、後の文がトーニオの考え③ふたつの文ともトーニオの考え。——②として日本語に訳されているものも多くあるが、筆者は③と考える。本文にも書いたように、「彼女の来てくれるのを待った」後のトーニオの心境が描かれていると考えたことと、初めの文に keines Weges、後の文に auf Erden という主観を強める表現があることがその理由である。体験話法では副詞が大きな役割を果たす場合が多く、二つの文章とも語り手の報告ではないと言える。

- 16 Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann Eine Jahrhundertzählung > Tonio Kröger <, in: Thomas Mann und die Seinen, Deutsche Verlags-Anhalt, Stuttgart, 1987, S.96.
- 17 Hermann Kurzke: Thomas Mann Epoche-Werk-Wirkung, Verlag C.H.Beck, München, 1991, S.100.
- 18 以前、この小説の構成を、「三つの楽章で構成された悲歌」という評者の見解に従って、提示部、展開部、反復部から成る古典的ソナタ形式と指摘したが、小説の第三章と最後の第九章の位置付けを考えれば、提示部（第一・二章）、展開部 Durchführung（第三・四・五章）、再現部 Rekapitulation（第六・七・八章）、終結部 Koda（第九章）の四つからなる普通のソナタ形式とする方が妥当かもしれぬ。（Hermann Wiegmann: Die Erzählungen Thomas Manns, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1992, S.106.）
- 19 Helmut Jendriek: Thomas Mann Der demokratische Roman S.188.
- 20 XI. S.110. (Lebensabriß)
- 21 トーニオがハンスに憧れた理由として、「ハンスが美しかった」という美的な点もあろう。トーニオがハンスに友情を感じたのはただ単に彼のもつ市民性だけではなく、芸術家精神の持ち主として、自分の芸術家としての創作の基盤である美をハンスに感じたゆえでもある。つまり、トーニオは芸術家的人間として、市民性と芸術家精神の総合をハンスに見たのである。そのことは、彼がハンスに対して『ドン・カルロス』の芸術的な素晴らしさと人間的な深さを強調していることから分る。（Helmut Jendriek: Thomas Mann Der demokratische Roman, S.189f.）

(三) 作家への道とその前提

小説『トーニオ・クレীগー』の第三章では、芸術家的人間トーニオの、「文士」(Literat)でなく「作家」(Dichter)へ

の決意と、それを目指す展開の初期段階が概括的に描かれる。しかしそれは、語り手の報告に終始し、しかもあまりにも簡潔であるため、この小説の核心といふべき次章における「芸術家とはなにか」についての対話のための予備的資料提供の感を否めない。この小説の構成を内容から大雑把に分ければ、第一章と第二章、そして後半の第六章、第七章、第八章が抒情的な章で、第四章と第九章が概念的な言葉による告白の章、そして第三章と第五章が、抒情的な章とそれまでの章が総括して語られる概念的な章との繋ぎの章といふことができる。つまり、この第三章と第五章のこの小説のなかで果たす役割は、橋渡しをする繋ぎの、「幕間の口上」ということになる。しかしそれだからといって、この第三章のもつ重要さはいささかも変わらない。M・R・ラニツキは、ここに具体的な内容が描かれていないことを嘆いているが²²、むしろ、ここで詳細にそれが描かれては二番煎じにならう。ここで描かれるべき詳細は、すでにこれまでのマンのいくつもの短編小説で描かれていて、ここではそれが概括的に報告の形で説明されている。

第三章は、この小説全体を貫くテーマへと導く入り口の役目を果たすとともに、芸術と「生」との「葛藤と対立」というこの小説の中心的テーマを煮詰める次章のための重要な基盤となるものを、すでに提供している。いや、そのように言つては、この章の重要さを軽くすることになるかもしれない。この章がなければ、次章でのこの小説の中心テーマの展開は不可能であり、すでにこの章からそのテーマの検討は始まっている、と言う方が的確であろう。その意味で、この章におけるトーニオの展開は大きなターニングポイントを担っており、簡潔な短い報告でありながらも、それが十四年以上にわたる期間の出来事の報告であることから、そこで語られている事柄は重要であり、それを具体的に把握しておかなければ、これからのトーニオの成長にまつわる展開も理解することはできない。

故郷との決別

さて、友情や恋において、「誠実」といった温かい愛情などこの世では不可能であることを体験したトーニオは、それに

驚愕し幻滅しながらも、冷え切った自分の道を行かざるを得ないと考える。そして、その彼の思いを後押しする出来事が起る。彼の生まれ育ったクレーガー家の長であつた父方の祖母が亡くなり、それを追うように父も死に、母は音楽家と一緒
に南方へ逃げ、繁栄を誇つたクレーガー商会も解散となる。古くから続いていたクレーガー一族も没落の運命にさらされ、
トーニオの故郷への思いも、その故郷に結び付いていた彼の「かすがい」や「きずな」も、時の流れとともに緩み、今や、
あの少年時代にハンスやインゲに対して抱いた愛や憧れもなかつたかのように、彼は故郷との結び付きを難なく切り捨てて
しまう。「こうして彼は、破風のまわりに湿つばい風がひゅうひゅうと吹いている、ごみごみした故郷の町を見捨てた。少
年時代の親友ともいふべき、庭の噴水やクルミの老木を見捨てた。あれほど愛していた海をも見捨てていつた。そしてなん
の苦痛も感じなかつた。」(二八九)。トーニオは精神的に故郷や少年時代を、純粹な「生」や温かい心を捨てたが、それ
も、なんとも思わなかつた。もうこれで彼の行く道も決まつたも同然であつたが、彼には、これからどうすべきかなにも分
からなかつた。元々彼は、どうすべきかに結論を出せるように少年時代を送つたわけでもなかつた。いろんな可能性がある
ようにも彼には思われたが、結局不可能性の方が大きかつた。深く結び付いていた故郷との決別は、そんなに簡単には、彼
に新たななにかを生み出させはしなかつたのである。しかし、故郷との決別は、新しい存在を求める始まりのしるしである
ことは確かだつた。

市民的「生」を無視して「精神と言葉」に奉仕するデカダンな作家

トーニオはなんの目算もなく、南へ行く。おそらくミュンヘンだろう。マンの自伝のとおり、母の血がトーニオをリュ
ベックから南のミュンヘンに引っぱつたのである。この南への移住は、トーニオの、決定的な故郷からの、少年時代からの、
つまり市民的「生」の血からの離反を意味した。しかし、そうした市民的「生」の消滅は、芸術家的人間トーニオにおいて
は、それに対立する芸術的要素の増大に繋がっていく。彼は今や、市民的「生」から遁走して、精神的な自由を求めようと

する。

やがてトーニオは、少年時代や故郷などを、「長い間自分を取り囲んでいた粗野で低級なもの」(二八九)と見なし始め、それらに対して胸一杯の嘲笑を浴びせるようになっていく。そして、市民的「生」から無視され、自分からもそれを切り捨てた人間として、彼は、「精神と言葉」(Geist und Wort)に仕える仕事に就くしかないと考える。「彼は、この世で最も崇高なものと思われる力、それに仕えるのが自分の天職であると感じられる力、自分に高貴と名誉とを約束してくれる力、無意識にして物言わぬ生の上に微笑をたたえつつ君臨する精神と言葉の力に、全身全霊を捧げた。」(二八九)。トーニオは、「生」というものを無視し、「精神と言葉」に身を捧げて、「認識から創造」における苦悩と喜びに自分の全存在を向ける作家になろうとする。それはまさしく、十九世紀末に支配的な、市民的「生」を軽蔑した芸術家のあり方だった。「無意識にして物言わぬ生の上に微笑をたたえつつ君臨する精神と言葉の力」とは、確かに、あのG・フロベールが当時の作家の理想とした感情無視という概念を書き換えたものであった²³。

しかし、作家としてのこうした仕事の仕方は、トーニオにありとあらゆるものを手中に握らせてくれた。「その力は彼の眼差しを鋭くして、人々の胸をふくらませる大げさな言葉を見抜かせ、人々の魂や彼自身の魂を開いて見せ、彼に透視力を与え、世間の内面や、言葉と行為との裏にある一切の究極のものを示してくれた。」(二九〇)。これはすでに、小説「幻滅」が描いた世界だった。そして、この小説同様、トーニオも、その代償を被らざるを得なかった。彼は「滑稽と悲慘」という辛酸をなめ、ひどい孤独に見舞われる。このように、トーニオの作家への道にはまず「滑稽や悲慘」が訪れるが、彼はそうした孤独の中でも、あらためて「言葉と形式」に対する喜びに酔いしれていく。魂の認識だけで表現の喜びがなかったら、彼の作家としての生活は陰鬱なものになったからである。ここに現れる、言葉に対する強いパトス、その背後にある「滑稽と悲慘」、これはまさしく、世紀末文学の文脈にある事柄であった²⁴。

官能的・性的な芸術の体験

その後トニーオは、さらに南の国へ行く。そこで彼は孤独を深めることになるが、一方では、その地は彼の作家としての信念を固める「イニシエーション」の場所にもなっていく²⁵。当時、世紀末には、すでにその南の国——おそらく、作者自身の自伝からすれば、イタリアであろう——では、官能的で性的な芸術が盛んだった。市民的「生」を無視し、「精神と言葉」に仕えていたものの、その確固たる信念をまたもっていなかったトニーオがその芸術に誘惑されるのは、その成熟度から言っても簡単だった。「彼は芸術の空気を、ひそかな生みの喜びのうちにうごめき、沸き返り、芽吹く常春の、なま暖かく甘美で、むせ返る香りに満ちた空気を呼吸した。」(二一九〇)。そして彼は、肉欲的な冒険に入りこみ、官能の快楽に耽った。しかし、それに没頭することはできなかつた。そうすることに、彼の中の北方的な父の血が彼にひどい苦しみを感ぜさせたのである。語り手はそのことを、前の二つの章でライトモティーフのように繰り返した「当時、彼の心は生きていた」に対比させて、「彼の心は死んでいて」、しかも「愛がなかつた」(二一九〇)という言葉で表現し、トニーオの目指す作家像がそのようなところになことを暗示させる²⁶。

トニーオは、官能の快楽に酔いながらも、市民的「生」を無視した冷たい精神性の作家であり続けた。そのため、「彼はふらふらと、はなはだしい極端と極端のあいだを、氷のような精神性と身を蝕むような官能的灼熱のあいだを、あちらこちらへと投げやられ、良心の呵責を覚えながら精根の尽きるような生活を、彼、トニーオ・クレীগーが心底から嫌悪していた極めつきの放恣で異常な生活を送るよりほかはなかつた。」(二一九〇²⁷)。イタリアの地でトニーオは、放埒で異常な精根の尽きるような生活をした。しかし、「生まれつき、緑の馬車に乗ったジプシーなんかではない」(二一九一)と叫ぶ父の血が、彼にそのことを嫌悪させ、彼は良心の呵責に悩みながらさまよったような生活を続けた²⁷。

「創作する人間になるためには、死んでいなければならぬ」

しかし、こうした「常軌はずれの冒険にはまり込んだ」生活は、彼の健康を損なう。「しかし、彼の健康が蝕まれるにつれて、彼の芸術家精神は研ぎ澄まされ、好みが厳しく精選され、精妙で繊細になり、凡俗なものに対して神経質になり、センスや趣味の問題に関して極度に敏感になった。」(二九一)。彼は生活から離れ、ただ、自分の作家としての精神だけを研ぎ澄まそうとする。この病的とも言える感情の鋭敏化・繊細化は、明らかにデカダンな作家の兆候である。このデカダンは初期のマンにとってつねに克服されるべきものであった。「デカダンは彼にとって、致命的な弱さ、超繊細、神経質な脆弱さや過敏さ、さらにまた、倦怠、要求する生の現実の活動性や一面的な活動的生 (*Vita activa*) のあらゆる価値に対する深い懷疑、大変しばしば言葉で繰り返し述べられる〈死との共感〉——そうしたものが属するひとつの現象である。またそうしたデカダンスに属するのは、現実との疎隔的な距離であり、現実から隔てられているという感情である。ちょうど、トニーオ・クレイガーやホーフマンスタールのクラウディオが体験するような感情である。」²⁸

しかし、そうした生活無視の、デカダンな生活の中で彼が生み出した作品は、発表されるとすぐにも、世間から「ユーモアと、苦悩の認識」に溢れた見事な作品だと評価され、大きな喝采を浴びた。そこで彼は、徹底的な苦悩の体験と粘り強さ、野心に満ちた勤勉さを発揮して仕事を続け、次々に非凡な作品を生み出し、作家としての自分のあり方を会得する。彼は、生きるためではなく、ひたすら作品を創造する他にはなにも求めない人間として、作家であること以外のなにも欲しない作家として、ひたすら作品を創作し続け、そのうえ、自分の作家として才能を社会に対してひけらかして、ただ「幸福に、愛想よく」社会と和して、芸術家然とした態度を社会に見せようとするような作家を否定した。そして、ひたすら「創造する者」としてだけ評価されることを望み、「良い作品は苦しい生活の圧迫のものでしか生まれぬ」「生きているだけの人間には作家としての仕事はできない」「完全に創作する人間になるためには、死んでいなければならぬ」(二九一)ことを、作家としての信念とした。芸術家や完全なる創造者であることの前提として、彼は、市民として生きていないこと挙げ、そ

のことを理解できない作家を心から軽蔑するのであった。つまり、「生」を無視したデカダンな作家——それが、自分の生まれとは多くの点において正反対のイタリアという地で、トーニオが、あるときは官能や肉欲の冒険に溺れながらもたどり着いた最終的な作家像であった。勿論、それは、イタリアの官能的・性的芸術を通り抜けたものであったゆえに、彼が故郷を捨てて作家として出発した頃のものとは異なる確固としたものであった。

『トーニオ・クレীগー』の第三章においてトーニオは、故郷を離れ、自分の行かざるを得ない道を自覚し、「無意識にして物言わぬ生の上に微笑をたたえつつ君臨する精神と言葉の力」に身を捧げ、ミュンヘンで、そしてイタリアで様々な経緯を経て、「完全に創造する人間になるためには、死んでいなければならない」という虚無的で頹廢的な作家像に到達した。今や、彼は、あの第一章の肉体的逞しさや健康さをもつハンスに対比する生命力のなさや、この第三章における確固たる生命力を示す一家の崩壊による社会的基盤の衰退、そして健康が衰えるのに反比例して生まれた芸術家精神の鋭敏化などをおし、「生」から全く疎遠で、市民的「生」から疎外された真正銘の唯美的でデカダンな作家になっていった。

しかし、その作家像を得るのにトーニオは、次章の彼が「三十歳を少し越えた」年齢だから、インゲに失恋した後の十四年以上の歳月を要したことになる。この章では、トーニオの作家への決意とそうした唯美的でデカダンな作家像を得た十四年以上の経緯が語り手によって報告の形で示されるが、その具体的な経緯やその苦悩の具体的な姿については、すでに、マン自身の他の短編小説の中で描かれていた。つまり、この第三章では、マンが一八九四年にリユーベックを離れてミュンヘンに滞在し、イタリア体験をして、一九〇三年にこの『トーニオ・クレীগー』を発表するまでのおよそ十年間を概観でき、その彼の詳細な精神的「生」については、この小説以前の短編小説において具体的に窺い知ることができる。マンについての詳細な注釈で知られるH・R・ファージェは、この章のトーニオにデカダンな作家たちの姿を見、この小説を当時のヨーロッパに流行したデカダン文学との関係で論じているが²⁹、マンがこの時期、ポール・ブルジェやジョリス・カルル・ユ

イスマンらに影響を受け、デカダンな文学的潮流に傾倒していたことは周知なことである³⁶。さて、私たちは、次の第四章において初めて、『トーニオ・クレীগー』が書かれた時期のマンに立ち至ることができる。過去が語り終えられ、今、「三十歳を少し越えた」トーニオが、この小説を書いている当時のマンの精神的「生」を、つまり、どのようにしてデカダンな文学を越えていくかを具体的に語っていく。

- 22 Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann Eine Jahrhundertzählung > Tonio Kröger <, S.97.
- 23 Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann Kommentar, Winkler Verlag, München, 1984, S.106.
- 24 Viktor Žmegač: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, Königstein/Ts, 1981, S. XLV.
- 25 Inge Wild: Thomas Mann Tonio Kröger, S.37.
- 26 Ibid., S.38.
- 27 父は、決まり文句のやうに、「いつも胸のボタン穴に野の花を指し、思慮深い青い目をした背の高い念入りの服装をした男」(ein langer, sorgfältig gekleideter Herr mit sinnenden blauen Augen, der immer eine Feldblume im Knopfloch trug. 274) と念入りに詳しく描かれるのに対し、母はいつも「彼の美しい黒髪の母」(seine schöne, schwarzhäufige Mutter) 「彼の髪の黒い、情熱的な母」(seine dunkle und feurige Mutter) (274f.) と簡単に描写される。それぞれ多少の違いはあるものの、後に、両者ともこれとほぼ同じ描写が、対比させるやうに同じ箇所(4回 (S.289, 290, 313, 337)) 出づる。しかし、この描写の中の二人の違いで重要なことは、父に比べ、母がいつも親しみをもってたっぷり描かれな点である。トーニオにとって、母親はつねに自分のマンチテーゼであり、父親の遺産ほどには支配的なものではなかった。母親の本質はいつまでも unbesinnlich なものであった。尤も、父についても、同じ表現であっても、時の変化に合わ

せて若干変わり、技巧が凝らされ、彼の父親像に対する変化も示されている。例えば、父の死に際しては表面的・外的視点が後退しているし、また別のところでは「思慮深い」(sinuend)が省略されている。しかし、両親についてのこうした描写は、単なる彼らの特徴付けに終始しているものではなく、トーニオの性格や状況を説明し、彼が芸術家的人間であることを暗示させ、さらには彼がどのような芸術家であるかも読者に知らしめるものとなっている。

28 Wolfriedrich Rasch: Die literarische Décadence um 1900, Verlag C.H.Beck, München, 1986, S.166.

29 Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann Kommentar, S.114.

30 Ulrich Karhaus: Thomas Mann, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1994, S.54.

(四) 芸術家(作家 Dichter)とはなにか

そして今、トーニオは再び、ミュンヘンに帰ってきた。「三十歳を少し越え」ていた。相変わらず彼は、芸術は「生」無視の虚無的で頹廢的なデカダンな態度においてのみ成立するという信条を引きずっていた。しかし、今の彼は、かつてほどそのことに強い信念をもてない。そんな混沌とした心をもつトーニオが、友人の女流画家リザヴェータ・イヴァノヴナのアトリエを訪問するところから、小説『トーニオ・クレীগー』の第四章は始まる。彼のそんな混沌とした状況は、彼女の描きかけの絵を見て、彼が開口一番に言う次の言葉に端的に表現される。「ついさっき、私は仕事を切り上げてきたばかりなのです、リザヴェータ。私の頭の中は、本当に、このカンバスと同じような状態です。輪郭、修正や訂正を入れて汚くなった薄い下絵、所々の色塗り。そう、今、私は、ここへやってきて、また同じものに出会ったのです。ここにある葛藤と対立、それは、家で私を苦しめていたものなのです。」(二一九三)。トーニオは心の「葛藤と対立」(Konflikt und Gegensatz)に悩んでリザヴェータを訪問したのであるが、それが、どんな「葛藤と対立」なのかについて、彼は、リザヴェータの絵を見て、

「定着剤と春の香り」との、「芸術と自然」との「葛藤と対立」だと言う。「創作する人間になるためには、死んでいなければならぬ」ことを相変わらず芸術家の信条とし、生を、自然を、感情を、人間的なものを否定してきたトーニオも、今や、そのことに強い自信がもてなくなっている。親しい友人なのに、彼が仰々しく遠慮がちにリザヴェータのアトリエに入るのも、自分の生き方に対する彼の自信のなさを示すものであろう。そんなトーニオを見て、リザヴェータは、「礼儀正しい」「育ちがよい」と冷やかすが、これは、彼の中に潜む父の血によるものであった。すでにトーニオはイタリアで、官能的で性的な芸術に悩まされながらも、「創作する人間になるためには、死んでいなければならない」作家像を堅持してきたが、今やまた、より真剣に、より真正面から、そのことに立ち向かわなければならぬ。第四章では、芸術と「生」との感傷的な葛藤がより高い次元で展開される。

「生」の芸術の都ミュンヘン

今や世紀転換期に近く、ミュンヘンでもイタリア同様、感情を重んじる「生」の芸術が栄えていた。再び、トーニオは明るい「生」の芸術に直面せざるを得ない。そのミュンヘンにどのような「生」の芸術が栄えていたかは、冒頭のリザヴェータのアトリエの描写からも明らかである。「彼女のアトリエはミュンヘンの、シェリング通りの裏手にある建物の何段か昇ったところにあった。その北向きの広い窓の外では、青空が広がり、小鳥が囀り、太陽が輝いていた。そして、その開いた引き窓からどつと流れ込んでくる春の若々しい甘い息吹きは、この広い仕事部屋に満ちている定着剤と油絵の具の臭いと混ざっていた。明るい午後後の金色の光は、遮るものもなく、ただっ広くがらんとしたアトリエに溢れていて、少々傷たんでいる床板や、小壇やチューブや絵筆などを載せた窓の下の荒削りのテーブルや、壁紙のない壁に掛けられた額縁のない習作を照らし、また、戸口の近くに立てかけてあって、凝った家具の置いてある小さな居間兼休憩室を仕切っている所々で裂けている絹のついたてと、カンパスの上の出来かけの作品、その前にいる女流画家と作家とを照らしていた。」(一九二五)。現実

もシェリング通りは、たくさんの若い芸術家や、作家や画家の卵が、自由でのんびりとした雰囲気包まれて享樂的な生活を送っていたシュヴァーピングの近くにあり、若いマンが暮らしていたところでもある。そこでの彼らの生活ぶりがボヘミアンのそれであつたことは、リザヴェータのアトリエを説明した先の引用の後半においても、また、「濃紺の、絵の具でしみだらけになつたエプロン式の仕事着を着て、低いスツールに腰を下ろし、片手で顎を支えている」(二九三) リザヴェータの姿勢好からも推測できよう。そして、そこでのトーニオの描かれ方——「彼は彼女の横に立つたまま、右手を腰にあて、左手で栗色の口ひげをせわしなくひねくりまわしていた。斜めに寄せた眉を陰気にせわしなく動かしながら、いつものように、なにげなくそつと口笛を吹いた。ひどく念入りな堅実な身なりで、落ち着いたグレイの地味な仕立ての服であつた。しかし、実に簡単に、しかも整然と分けてある黒い髪の下、仕事に苦しみぬいた額は神経質にピリピリ動いていたし、南国風のその顔は、すでに鋭く、いわばなにか堅い鑿のようなものでなぞらえ抉られたようになっていたが、口元の輪郭はひどく穏かで、顎の形も大変柔らかだつた。」(二九三)——も、一八九八年春、イタリヤからミュンヘンに帰つてきて、シュヴァーピングの芸術家たちの中に腰を落ち着けた頃の作者マンを髣髴とさせる。『ブッデンブローク家の人々』執筆時の一九〇〇年頃の写真を参考に、「葛藤と対立」に苦悩している作者マンを想像してみたい。

世紀転換期の雰囲気は、ミュンヘンを舞台としたマンの『神の剣』においても見て取れるが、次のように規定できよう。「トーマス・マンがミュンヘンという立場から見ているように、一九〇〇年頃のドイツ文化で高く賞賛されたのは、問題のない美であり、生の肯定であり、真の〈作家〉(Dichter)だけが無意識で自然発生的な自発性において行うことのできるのに相応しい〈表現力〉と解された言語芸術であつた。当時拒絶されたのは、知性であり、〈生〉(Leben)に関する批判であり、ほじくり返すようなあらゆる分析であり、それらすべては、〈文筆家〉(Schriftsteller)や〈文士〉(Literat)によつて生み出された単なる〈文学〉(Literatur)にすぎなかつた。前者は〈健全〉(gesund)であり、デカダンスに対する跳ね返りとして〈再生〉(Regeneration)が期待された。一方後者は、病理学的で、不快感を与えるものであり、それゆえに忌み嫌われ

た。」³³ 第四章の冒頭に描かれるミュンヘンのシュヴァーピングも、このように「問題的でない美」と「生の肯定」に包まれていた。ここには、ミュンヘンの雰囲気を描かれるとともに、当時のマンの生活ぶりも盛り込まれ、改めて、マンが「伝記的状况」³⁴を描く作家であることが確認できる。しかし、もっと重要なことは、このミュンヘン・シュヴァーピングが、マンの故郷リューベックとは対照的な、「緑の馬車に乗ったジプシー」³⁵たちの街だということである。今や、トーニオは、非市民的な場所に「避難所」(Zuflucht)を求めたのである³⁶。

「芸術家が人間になって、感じ始めたらもうおしまいです」

トーニオはリザヴェータとの会話を、「生」の芸術が支配的なミュンヘンでは春や感情が邪魔をして陳腐で平凡な作品しか生み出さないと行って、「中立的」なカフェに逃げ込んだ同じ作家仲間のアーダルベルトについての話から始めるが、ここには、デカダンな作家としての自分の生き方を肯定しようとする彼自身の意図がある。アーダルベルトが「春を呪え」「春は一番醜悪な季節だ」(二九四)と言うのは、血をいかがわしくむずむずさせ感情過多に陥らせる「生」の無視こそが創作する者にとつての必須な前提であるという考え方からであり、それゆえにデカダンな作家トーニオも、「ひよつとしたら、私も一緒にカフェに行くべきだったかもしれない」と同調してみせるのである。そのことは、トーニオもまた、「生」を、平凡で役に立たないものとしか見ないで深い懷疑をもって軽蔑し、それに対して唯美的・瞑想的な関係しか持とうとしないデカダンな作家であることを新たに確認させる。

勿論、最終的で決定的な結論ではないが、まずトーニオは、春とか感情とか人間的なものが創作する者にとつて否定されるべきものであることを、リザヴェータに対して言葉を替えてなんども繰り返す。春に仕事がやりにくいのは、感じてしまうからであり、創作する者は感じてはならない。感じてしまうと出来上がる作品は、「鈍重で、ぶざままで生真面目な、これ方の少ない、イロニーのない、薬味の利いていない、退屈で陳腐なもの」(二九五)となってしまう。芸術的なものを生

み出すのは、「温かい心のこもった感情」ではなく、芸術家に特有な「損なわれた、職人風な神経組織が感じる刺激と冷やかな恍惚感」なのであり、作品の中で、「人間的なものを演じ、それを思いのまま操ったり、それを効果的にうまく表現する」ためには、「超人間的で非人間的なもの」になって、「人間的なものに対して、妙に縁遠い、没交渉な関係」(二九五頁)に立っていないければならない。すなわち、創作する者は「人間的なものに対する冷たく気難しい関係」を必要とし、「人間の貧困と荒廢」を前提とする。——トニーオは、創作する作家の前提条件をそのように、「生」に対する無視の關係にあることだと説く。そしてさらに、「健康で強い感情というものは、なんといつても没趣味なものです。芸術家が人間になつて、感じ始めたらもうおしまいです」(二九六)と語つて、春や感情、人間的なものを否定してカフェに行つたアーダルベルトに同調して、自分の話を一応締めくくる。——しかし、マンは、トニーオに、なんと「温かい心のこもった感情」で熱く語らせていることだろう。M・R・ラニツキが「この作品を特徴付けているのは、へ人間的なものに対して、妙に縁遠い、没交渉な關係」ではなく、むしろ距離の欠如だ³⁷と言うのも、單なる皮肉的な冷やかしとも言えない。

ここでトニーオの言うことは、まさしく、唯美主義藝術の綱領を読むかのようなのである。彼は、相変わらず、小説の第三章から続くデカダンスの作家であり続けており、創作する者の根本的前提である「生に対する距離」を守り続けている。このような、ラディカルな反市民的とも言える「生に対する距離」化は、フロベールの唯美主義藝術を想起させる。トニーオのこの「生」への皮肉的な距離を、フロベールの言う *impassibilité* つまり「生」に対する無感覚な距離に通じるものだとして、この小説をA・バーヌルスは「フロベール小説」(Flaubert-Novelle)³⁸と名付けている。マン自身、一九〇四年のエッセイ『フランスの影響』³⁹で述べているように、彼は当時、フロベールに大いなる刺激を受けていた。デカダンな作家トニーオが創作の前提条件とするこの「生に対する距離」は、彼が、そしてマンの初期の多くの小説が「芸術家とはなにか」を問う際に、まず最初に必ず問題とする前提でもあつた。それゆえに、トニーオの、そしてマンの芸術家像の全体を見渡すために、藝術の、そして文学の「生に対する距離」について、もう少し詳しく説明しておこう。

感情過多とか人間的な「温かい心」でもって、芸術にとつて必要な、「人間的なものを演じ、それを思いのまま操ったり、それを効果的にうまく表現する」ことは可能であろうか。芸術の「様式や形式や表現にとつて可能な才能というものは、人間的なものに対して冷たくて気難しい関係を前提としている」(二一九六)のではなからうか。——そのようにトーニオは疑問を呈し、しかるに、芸術にとつては、感情や人間的なものは陳腐で役に立たないものであり、それらに対して距離をもたないで作られた作品は、平凡で退屈な、イロニーの利かないものになってしまう、と考える。——トーニオの考えをごく簡単にいえば、このようになるが、芸術を陳腐で平凡なものにしてしまう感情や人間的なものを生み出す春を、それゆえに彼は嫌うのである。まさしくその春こそは、彼にとつて「組織的な生命力や創造的な能力のメタファー」⁴⁰であり、活動的な「生」そのものの象徴だった。つまり、「生」への傾倒は、芸術の条件である距離を奪ってしまうものでゆえに、創作する者にとつては拒否すべき脅威なのである。そして、春に代表される「生」——それは、ミュンヘンに巣くう明るい官能的な「生」であり、ニーチェのディオニュソスの春の陶酔を意味した⁴¹。トーニオの考える芸術は、明らかに反ディオニュソスのなものであり、それゆえ、感情や人間的なもので表される「生」への傾倒は、彼にとつては芸術に相応しいものとは言えなかった。芸術は「生」に対して距離をもつて戯れるものであるゆえに、彼は、「芸術家が人間になって、感じ始めたらもうおしまいです」と言うのである。この考え方は明らかに、「生」への意志によって生まれる世界の苦悩の根源を、芸術家は、対象に対して美的に距離を取つて認識することによって克服し解放できるという、ショーペンハウアーの唯美主義思想の影響下にあるものである。つまり、「およそ偉大な芸術が存在するためには、自己本位な意志による一切の雑念の彼岸において事物の本質に向けられた〈明澄な世界眼〉(Klares Weltauge)のまなざしはなくてはならない、もはや美的現象としてしか体験されない世界への無我の沈潜がなくてはならない」⁴²というショーペンハウアーの思想である。感情によつて生に傾倒することなく、美的に「生に対する距離」を維持すること、それが創作する者の前提条件だった。

「人間的なものに関わらないで人間的なものを描くということに、しばしば死ぬほど疲れてしまう」

しかし、アーダルベルトに同調したトーニオも、自分の心の中に、「生」を嫌悪してそこを逃れ、「浮世離れした崇高な文学」を主張するアーダルベルトと異なるものがうごめくを感じる。彼自ら、アーダルベルトとの違いを次のように言う。

「私だって、春には神経質になります。私だって、春が呼び覚ます思い出や感情のやさしい平凡さに混乱させられます。ただ、だからといって私は、春を非難したり軽蔑したりする勇氣はないのです。というのも実を言えば、私は、春に対して、春の純粋な自然さや勝ち誇るような若さに対して、自分を恥ずかしく思っているからです。アーダルベルトがそんなことを全く感じもしないことを羨むべきなのか、それとも、軽蔑すべきか、私は分りませんが……。」(一九五)。アーダルベルトを羨むべきか軽蔑すべきか分からないとトーニオは悩むが、アーダルベルトに違和感を覚えるこの時点で、すでにトーニオには、自分の進むべき道がほぼ分かっている。彼は先の長い独白のなかでは、アーダルベルトに同調して、かつて自分の生きた「生」無視の芸術家像を肯定することから始めているが、この後、アーダルベルトが「軽蔑すべき」存在であることを明らかにし、さらに、リザヴェータの意見にも同調せず、最後に、自分の芸術家像を明確にしていく。こうして、トーニオの「葛藤と対立」の悩みは複雑な長い展開を取ることになる。

先ほどのような長い独白をしたトーニオも、すでにアーダルベルトに違和感を覚えていたゆえに、その独白後、リザヴェータに「あなたはその人についていらっしやる必要はありません」ときっぱり言われると、すぐにも前言を翻して次のように言う。「そうなんですよ、リザヴェータ。私は彼のあとをついていきません。しかもそれは、春に対して自分の芸術家精神を少々恥ずかしく思うことが時々あるからなんです。(……)リザヴェータ、私はね、人間的なものに関わらないで人間的なものを描くということに、しばしば死ぬほど疲れてしまうんです。」(二九六)。アーダルベルトと違って、春とか人間的なものに対するリスペクトを捨てきれない。それゆえにトーニオは、芸術家とはなになのか、と相変わらずじくじくと悩んでしまう。彼は作家として、「生」に対して距離をとって「人間的なものに関わらない」ことを「人間的な貧困と荒廃」と

感じ、「生」から除け者にされていることに苦痛を感じるのである。ここにはすでに、ニーチェが顔を出している。「容易に理解できることだが、芸術家は、自らの最奥の存在のこの永遠の〈非現実性〉と虚偽性に時として絶望的なまでに疲れはててしまうこともある——そして、そのようなとき、彼は、他ならぬ彼に一番禁じられているものに、現実的なものに手を出したり、現実的になろうとしたりする。」⁴³ この文章はあたかも、トーニオの注釈をしているみたいだ。H・ヘラーが言うように、この小説ではこれから、「非実在的な」芸術と〈現実的な〉生とのはるかに激烈な対決⁴⁴が始まる。

「天職」ではなく「呪い」としての文学

そんなトーニオの苦悩の表白に対して、リザヴェータは、そんなことをおっしゃるなんて、恥を知らない、あなたは、「天職」(Beruf)に堂々と「誇りと情熱を傾けて」いらっしゃる、と慰める。しかし、この「天職」という言葉に、トーニオは納得がいかない。心の中はこんなに「葛藤と対立」に悩んでいるのに、自分の仕事为天から与えられた使命とどうして言えようか、決して、そんなに単純で生易しくて、純粋な気持ちで創作しているとは決して思えない、自分のしている文学は「天職」ではなく、むしろ言うとなれば、「呪い」(Fluch)だ、そして、そう感じるのも「恐ろしく早くから」であり、その根は深く厳しいものだ、と彼は考える。「この呪いは、いつ頃から感じられ始めるのでしょうか。早くからです、恐ろしく早くからです。まだ当然、神や世界と一致して平穩に生きているはずの頃からです。自分が刻印を打たれ、他の普通のまともな人々と妙に対立しているように感じ始めるのです。イロニーや不信、反抗、認識、感情といった深淵があなたを人間たちから切り離し、ますます深く口を開けてくるのです。あなたは孤独になり、それから先はもう意志の疎通はなくなっ てしまいます。なんとという運命でしょう。心はまだ十分に生き生きとし十分に愛に満ちていて、こんな運命を恐ろしいと感じる時にですよ。……何千という人の中にあつても、自分の額の刻印を意識し、それが誰の目からも逃れられないと感じるゆえに、あなたの自意識は萎えてしまうのです。」(二九七)。文学に携わる者のその「額の刻印」(Zeichen an der Stirne)

は、他の人々に「隔絶や場違いの、知られていてかつ観察され、なにか堂々としていてかつ当惑しているような感じ」(二一九七)を与え、彼を「人間でなくて、異質で奇妙な感じを与える別のなにか」(二一九八)だと分らせ、彼らとの意思疎通をなくさせ、孤独を生み出し、自意識を萎えさせるほど強烈である。これを「呪い」と言わず、なんと言おうか、そのようにトーニオは激白する。しかしそれなのに人々は、作品の及ぼす明るく高貴な作用からそこに絶対に明るく高貴な源泉があるのだと思ひ込み、芸術家を天分の持ち主と崇め、その天分なるものが、「ひどく悪い条件のもとに生まれた、ひどくいかがわしい」(二一九八)ものであることに全く気付こうともしない。芸術作品の人間に及ぼす作用、つまり、「高揚や励まし、温かい本当の感激、刺激」(二一九九)を与える影響などとは、芸術家の内面ほど違うものはないのである。——そのように言つてトーニオは、小説を書くある銀行家を例に挙げ、彼が見事な作品を書き上げたのは、高尚な素質のためだけでなく、重禁錮刑に服したことがあることによるのだと説明する。そしてさらに大胆にも、「作家(Dichter)になるためには、なにかある種の刑務所のようなものの事情に通じていなければならない」(二一九八)と言ひ放ち、芸術家であることの「呪い」を強調する。以前に、リザヴェータが上等な服に触れてトーニオを冷やかしたとき、それに対して、彼が「ああ、服のことなんか、放つておいてください、リザヴェータ・イヴァノヴナ。この私に擦れられたピロードの上着か赤い絹のチョッキでも着てあたりをうろつきまわつて欲しいんですか。芸術家というのは、内面的にはいつも相当にいかさま師なんですから、表面的にぐらひは全くちゃんとした身なりをして、まともな人間のように振舞わなくてはならないんです」(二一九四)と言つたのも、「作家になるためには、なにかある種の刑務所のようなものの事情に通じていなければならない」と同じ脈絡の表現であろう。また、第二章のあのダンスの教師クナーク氏も、芸術に携わりながらも、反市民的なところがないゆえに、トーニオの嘲笑の対象になるのである。

こうした、芸術家の創造性は反社会性においてのみ展開されるという事情も知らずに、ディレッタントたちは、作品から「温かい心」や「本当の感激」を受けて自分でも創作ができると思ひ込むが、それは芸術家の内面とはいかなるものかを全

く知らないことによるのである。「芸術家精神の素性とか、その付随現象や条件」に関しては、しばしばひどく奇妙な経験をするが、「私は心の底では、——精神的な意味において——芸術家というタイプに対して、完全な疑い (Verdacht) を持っているのです。」(二九八)。そう言つて、トーニオは芸術家のもたざるを得ない内面の苦悩が「呪い」であることをさらに強調する。

「文学の浄化し神聖にする作用」

そのようなトーニオを、リザヴェータは考えすぎだと言ひ、別の角度から見ることのできる物事を、そのように見なくてもいいような見方で見ている、と非難する。そして、人々に及ぼす文学や文学者の影響として、「文学の浄化し神聖にする作用、認識と言葉による情熱の破壊、理解と赦しと愛への道としての文学、言語の救済力、人間精神一般の最も高貴な現象としての文学的精神、完全な人間としての、聖者としての文学者」(三〇〇)を挙げる。リザヴェータのこの指摘は、文学を苦悩からの救済という聖なる行為とみなし、作家を聖なるものへの救済者とするショーペンハウアーの美学の立場を取るものに他ならない。この小説の第四章が二人の対話でなく、実質、トーニオの独白にすぎなかつたために、リザヴェータの芸術家としての位置付けがこれまでではつきりしなかつたが、この発言によつて、リザヴェータがショーペンハウアーの美学のポジションを担っていることがはつきりする。文学には、生への意志に敵対してそれに対して美的に距離を取ることによつて、生への盲目的な衝動やそのことによつて引き起こされる苦悩を抑える力があり、従つて文学者は、美的な人間として、意志の巻き起こす現実での苦悩の中でも美的・観想的な態度によつて生から逃れることができ、生の拒絶によつて新たな苦悩を味わわずに認識によつて自己のアイデンティティを確立し、意志の克服に達することができる。⁴⁵⁾——こうしたショーペンハウアーの救済としての美学を、文学、認識、言語、文学者などに触れて端的に語っているのが、リザヴェータの指摘である。⁴⁶⁾このショーペンハウアーの定義は、当時の「芸術家たちが芸術の異常な性格を叙述し、世界に対

する彼ら自身の疎遠性を正当化しようと試みる際に、様々なヴァリエーションによって彼らに繰り返し大きな貢献を果たしてきた」⁴⁷のであるが、トーニオにとつても同様だった。しかし、こうしてここに、ショーペンハウアーの芸術観が入ってくることによって、これまでのトーニオの唯美的芸術観に歯止めがかかる。彼女のこの指摘に、トーニオはまともに返答できない。それは、彼女の指摘が、トーニオの心の中にあるひとつの心を突いていたからでもあった。

リザヴェータの「人間精神一般の最も高貴な現象としての文学的精神、完全な人間としての、聖者としての文学者」という指摘は、トーニオにとつてひとつのショックであり、彼がこれから新しく生への憧れを見せるための明確な踏み台となるものだった。その意味で、リザヴェータは実質会話に加わらず、相槌を打つだけの、なにか生きた人物とも思えないほどの軽い存在に見えるが、この章が「リザヴェータ章」と命名されるように、彼女の役割はとても貴重である。彼女の指摘は、トーニオの「胸の中に潜む二つの魂のひとつ」を映し出していて、この章の長い対話は、トーニオとリザヴェータの二つの声に配分されたトーニオの内的独白と言えるのである⁴⁸。

「認識の嘔吐」と、感情を冷却する「文学の言語」

リザヴェータの言う文学の神聖さについて、トーニオは、彼女の国の文学を挙げて肯定する。おそらくそれは、ドストエフスキの尊敬すべき神聖さに関してだと思われるが、確かに、当時の文学にとつて、ロシア的なものとは、「前文明的な屈折していないもの、つまり、本質的にデカダンスにまだ侵されていない世界の記号」であり、「素朴なるものの神話」を意味した⁴⁹。しかし彼は、彼女の指摘を、そのように一応肯定するが、また、「あらゆる認識は古くて退屈です」と言つて、当時の文学一般について否定し、彼女の指摘に対して異議のあることを述べる。これは、「生」に対して美的に距離を取るショーペンハウアーの美学に支えられた文学の否定でもあった。トーニオとリザヴェータ、これまでショーペンハウアーによって導かれてほぼ同じ文学観を共有していた二人だったが、この唯一と言つてよい彼女の発言によって二人の見解に相違

が見えてくる。トーニオにとって、あのアーダルベルトの、「生」を敵対するデカダンスの文学も否定されるべきものだったが、リザヴェータの、文学的精神が人間精神の最も高貴な現象であるとか、文学者が完全な人間であるという考え方も認め難いものがあった。おそらく、トーニオにとって、リザヴェータの考えは、古く感じられたのであろう。すでに二十世紀まぢか、芸術の救済する力が信じられるのは、「浮世離れた少々高尚ぶった人たち」だけであつて、トーニオには、芸術に宗教の役割が果たせるなど考えられなかつた。芸術に対して、「助けたり、慰めたり、光明を与えたり、ひよつとしたら自由をもたらすことができる」くらいのみ力しか、彼には認められなかつたのである⁵⁰。

トーニオには、リザヴェータほどのショーペンハウアー信奉はなかつた。それが、これまで彼が悩み続けた理由だったが、そこには確かに、「認識を時代の悪」とするニーチェが関わっている。ニーチェは、デカダンスに大きな影響を及ぼしたペシミズムの哲学者ショーペンハウアーが芸術の純粹觀照による「明澄な世界眼」によつて生の悩みから救済されるとして、芸術家の美的状態への「隠遁」をポジティブに捉えていることに反対して、「生」に価値のあることを強く主張した。つまり、こうしたニーチェの「生」の擁護を積極的に推し進めるきっかけをトーニオに与えたのは、皮肉なことだが、それとは意を異にするリザヴェータの文学の神聖さについての指摘であつた。その意味で、彼女の指摘はトーニオの新しい展開を導き出す大いなる役割を果たした。「生」敵視によつてデカダンな文学を強く主張するアーダルベルトとも、また、「生」に対する距離を維持するショーペンハウアーの立場を堅持して、その利点をあくまでも強調するリザヴェータとも異なつて、新たにニーチェに導かれて「生」への肯定を主張するトーニオ——しかし、彼の肯定するその「生」は、あのミュンヘンに支配的な明るくて官能的な「生」と同じものだったのか。ショーペンハウアーを否定し、「生」を肯定しようとする姿勢の中で、トーニオの新しい芸術家像についての模索が新たに展開される。

「生」に対して美的に距離を取るショーペンハウアーの否定を、トーニオは必然的にそうした作家にもたらされる「認識の嘔吐」(Erkenntnisckel)によつて主張し、文学は決して「天職」ではなく、まさしく「呪い」だと繰り返す。——作家は、

「世間からもたらされる悲しみもぐつと我慢し、どんな苦悩をも観察して、心に留め、組み立て、それで、存在の忌まわしい発明に対する倫理的優越を胸一杯に感じて、機嫌よくして」(三〇〇) いなければならぬ。勿論、そこには心理的洞察力を発揮するという作家としての愉しみもあるが、「元来、善意の持ち主で、柔和で好意的で、少しばかりセンチメンタルな」人種である作家には、その仕事の手におえなくなり、そのために、「すっかり心身をすり減らし、破滅してしまう」(三〇〇) こともある。それはまさに、芸術家に宿命的に付きまとう「認識の嘔吐」のためなのである。芸術家は、そうした、「ある事柄を見抜くがはやいか、死ぬほど嫌になつてくる」ハムレットのような状態に陥ることがしばしばあるが、それでも芸術家は、「感情という涙のヴェールをとおしても見抜き、認識し、心に留め、観察し、そしてその観察したものを、手と手が重なり合い、唇と唇が触れ合い、人間の目が感情が溢れて盲目となつて霞んでしまう瞬間でさえも、微笑みながらそつとわきに置いておかねばならない。」(三〇〇F)。そのことはまさしく、芸術家にとつて厭わしく、我慢のならない、腹立たしくなるほどの「呪い」でもある。また文学において、認識をとおして真理を提出した場合でも、世間は、それに対して「鈍感、無関心、皮肉的倦怠」を見せるだけなのである。どうしたら良いのか。本当に、「文学は人を疲れさせる。」(三〇一)。それゆえに、ショーペンハウアー信奉とはいかない、そのようにトニーオは説く。

マンは、後に「認識の嘔吐」について次のように言う。「『認識の嘔吐』という言葉が『トニーオ・クレーガー』の中に出てきます。これはニーチェの色彩を色濃く帯びた言葉であり、クレーガーの青春時代の憂鬱は、彼自身の素質がそこに反映しているニーチェの素質の中の、ハムレット的なものを指向しているのです。——元来は知るために生まれたのではないのに、知ることを使命として背負わされている素質なのであります。——私がああ小説の中で描いているのは、青年期の苦悩と悲しみであり、それは歳を取るにつれて、次第に明朗なもの、穏やかなものへと移り変わって行きます。」⁵¹ 芸術家が尋常な人々に「隔絶や場違い」の印象を与え、「人間でなくて、異質で奇妙な感じを与える別のなにか」であるのは、その心理的洞察による認識のせいである。そうした認識によって、芸術家は「生」から美的に距離を取るのであり、そのため、「生」

からの「隔絶」を味わい、孤独に悩まざるを得ない。そしてトーニオは、「認識の嘔吐」によって「知るために生まれたのではないのに、知ることを使命として背負わされた」芸術家の典型としてハムレットを挙げ、ショーペンハウアーを信奉する芸術家の苦悩を語る。トーニオは、認識するゆえに行為することのできない「典型的な文士」であるハムレットのような、文学に呪いを感じる文士であることを望まない⁵²。

また、その認識を形にして表現する媒体である文学の言語の働きも、人間の感情を救済するというよりは、その感情を冷却して氷の上に置くといったものではないか。作家は、その言語を駆使し、問題を「分析し、はっきりした形に言い表し、名前をつけ、表現し、語らせ」(三〇一)、それで問題は片付いたと考えるが、それは、言葉を使って、感情を手っ取り早く浅薄に片付けてしまったことにすぎないのではないか。なぜなら、作家が片付けたと思っている世間の物事は、その後、そのことになんの影響も受けず、なにも変わらず、元のまま生き続けていく。これでは、作家のする仕事も自己満足と言っしかなく、まさに無駄で、こんな仕事を「天職」と言うことなどできないのではないか。さらに、言語で世間を「片付ける」作家の言動も、社会とは無関係なところがあり、社会の中で生きたものになり得ていない。——トーニオはこのように文学の言語の非社会性について糾弾し、「認識の嘔吐」と併せて、文学が呪いであることを強調する。

そのように、「認識の嘔吐」「文学の言語」をとおして「文学の呪い」を訴え、トーニオはショーペンハウアーに導かれるデカダンスの文学を否定し、「生」肯定の必要なことを強調する。ここには、はつきりと、自分のこれまでのデカダナ芸術家像に対する反省とともに、世紀転換期に盛んな「生」を無視したデカダンスの文学に対する非難がある。「芸術家が人間になって、感じ始めたらもうおしまいです」と言いながら、また、「人間的なものに関わらないで人間的なものを描くということに、しばしば死ぬほど疲れる」とも言って悩むトーニオも、リザヴェータの「文学の浄化し神聖にする作用」についての指摘を踏み台にして、自分の芸術家像を構築する最終局面を迎える。

市民的「生」への愛

社会における文学の及ぼす作用の薄さや両者の関わりのなさによって、宿命的に呪いを背負って生きねばならない作家の悩みを訴えてきたトーニオも、結論を言うべきときになる。「やっと目標にたどり着きました、リザヴェータ。よく聞いて下さい、私は生 (das Leben) を愛しています——これは告白です。どうか、この告白を受け取って、よく覚えておいて下さい。——まだ誰にもしたことの無い告白です。」(三〇二)。この告白をするために、トーニオはリザヴェータのアトリエを訪れたのだった。しかし、「生を愛している」というはつきりとしたこの結論は、話し相手のリザヴェータの、必ずしも思っていた告白でもなく、彼女は驚く。それは、「生」を敵視したり無視したりすることに疑いをもたないショーペンハウアー支持者であるアーダルベルトやリザヴェータに向けられた非難でもあったからである。その「生」に対する愛は、『ブッデンブローク家の人々』や初期の短編小説と同様、マンのニーチェとの関わりにおいて生まれたものであったが、トーニオはリザヴェータに口を挟ませないようにすくにも、これまでの話を振り返りながら、その愛がどのような「生」であるのかについて言及する。自分はあるアーダルベルトのように、「生を憎み、恐れ、軽蔑し、或いはまた嫌悪していると世間の人から言われ、書かれ、印刷されてきました。私はそう言われるのが好きでした、悪い気はしませんでした。」(三〇二)。しかし、それは嘘であって、本当は、私は「生」を愛しているのです、しかし、「生」と言っても、リザヴェータ、今、このミュンヘンで栄えている明るい官能的な芸術を支えている「生」ではありません、と彼は言う。「私は生を愛します。(……)でも、チェザレ・ボルジアとか、彼を担ぎ上げているどこかの酔っ払いの哲学なんか考えないで下さい。あのチェザレ・ボルジアなんて、私には全く分りません。」(三〇二)。つまり、「生」と言っても、ニーチェやルネサンス期のイタリアの政治家ボルジアの、つまり、今のミュンヘンを支配している官能的で猥雑な生のことではない、と彼は言う。そして、その「生」の概念を相対化して、彼はさらに次のように説明する。「〈生〉は、私たちのような異常な者たちには、精神と芸術に

永遠に対立する、血なまぐさい偉大さや荒々しい美の幻影として、つまり、異常なものとして映っているかもしれませんが、尋常で礼儀正しく愛すべきものこそ、私たちの憧れの国ですし、私たちを魅了する平凡さをもった生なのです。ひどく洗練された奇矯で悪魔的なものに非常に深く究極的に熱狂して、無邪気で単純で生き生きとしたものや、わずかの友情や献身、信頼、人間的な幸福への憧れを、つまり、普通であることの至福 (Wonne der Gewöhnlichkeit) に対する密かな身を焦がすような憧れを知らない者は、まだまだ、芸術家とは言えないのですよ、リザヴェータ。」(三〇二頁)。昨今、精神や芸術に携わる多くの者にとつて、「生」は永遠に対立するものと考えられているが、必ずしも「生」のすべてがそうとは言えない。「尋常で礼儀正しく愛すべき、平凡さをもった」「生」は、むしろ芸術家が魅了され憧れるべきものである。そうした、「無邪気で単純で生き生きとしたものや、わずかの友情や献身、信頼、人間的な幸福への憧れを、つまり、普通であることの至福に対する密かな身を焦がすような憧れを知らない者」は、まだ本当の芸術家と言えない。——これがトーニオの告白であり、これまでの長い話を集約する結論だった。すなわち、トーニオの告白した「生」への愛は、ニーチェの超人的な「生」ではなく、尋常で普通の「生」であり、むしろニーチェの貴族的な「生」崇拝は否定されている。マンは、他のところでも、自分の懐疑的な距離を置いたニーチェ受容について、次のように述べている。「いずれにせよ、それは複雑な種類のものです、この哲学者が流行して街頭で挙げた効果、すなわち、一切の単純なヘルネサンスかぶれ、超人崇拜、チェザーレ・ボルジア式の唯美主義、当時老若のあいだに流行していた血とか美とかについての一切の大言壮語に対しては、徹底的に軽蔑の態度を示したのである。二十代の私は、この偉大なモラリストの〈不道德主義〉の相対性をちゃんと見抜いていたのだ。」⁵³

周知のように、「生」の崇拜は、世紀転換期にデカダンスに対抗して現れた動きであり、ルネサンスに対する熱狂によつてしばしば表現された。それはマンの『神の剣』においても示され、彼はそこでそれに対する批判を展開している。そしてその批判はまた、兄ハインリヒの一九〇三年の小説三部作『女神たち』に向けられたものだった。H・R・ヴァジェは次の

ように言う。「この批判は、この作品では、〈生〉を〈血なまぐさい偉大さや荒々しい美の幻影〉として崇めるあの小説三部作の通俗的ニーチェの生氣論に対する拒絶において最も分りやすく表されている。」⁵⁴ トーニオも、チェザレ・ボルジアやニーチェの「生」崇拜を否定し、それとは異なる「生」に愛を向けた。そしてその「生」の否定は、同時に、かつて彼のもっていたデカダンスの拒絶・克服を意味するものだった。「無邪気で単純で生き生きとしたもの」に対置されて退けられる「ひどく洗練された奇矯で悪魔的なもの」には、ニーチェだけではなく、デカダンスの芸術も含まれていた。つまり、その「生」は、「普通であることの至福」であることによつて、方向的には、市民的「生」と言うことができよう。

しかし、その「普通であること」がただ単に平凡で凡庸なものだけを意味するのなら、「市民的」という言い方は、厳密には正しくなからう。「市民的」とは、なにか。マンにおける「市民」を、H・ヘラーは次のように説明する。「トーマスマンが〈市民〉(Bürger)と言うとき、彼の念頭にあるのは、彼が自分の父祖たちへの追憶の中にその範例を見出したような倫理的姿勢に他ならない。」⁵⁵ しかし、この小説で登場するハンスやインゲに代表される市民は、誰もが現実性に乏しく、そのような現実の中に確固とした「倫理的姿勢」を示す「生」を維持している人たちではなく、ただの「無邪気で単純で生き生きとしたもの」の持ち主にすぎない。後に、トーニオは、自分のそうした「人間的で生き生きとした普通のもの」への愛を「市民愛」(Bürgerliebe, 三三八)と名付けているが、単にそのようなハンスやインゲだけが彼の愛の対象であるならば、その愛はどれだけの意味があるのだろうか。トーニオが愛を注ぐその「市民」のイメージは、あまりに主観的で、極めて曖昧であると言わざるを得ない。H・ヘラーは、「市民」とはなにかの意識が曖昧なまま愛を向けるトーニオを、「錯覚に囚われた人」(Opfer einer Täuschung)⁵⁶ にすぎないと酷評する。しかし私たちは、トーニオの主観に従つて、彼の愛を向ける「生」を、一応、市民的「生」と呼んで、話を進めていくことにしよう。

「精神」と「生」に対して「エロティックなイロニー」をもつ芸術家

市民的「生」への愛を告白したトーニオ、彼の愛が向けられるその市民的「生」とはどのようなものなのか。彼は、本当の芸術家になるために、「人間らしい友」が必要だと言う。これまで自分のまわりの作家たちは、「魔神や妖精や、地底の妖怪たち、認識ゆえにもの言えなくなった化け物たち、つまり文士としか言えない人たち」(三〇三)ばかりだった。そして、自分の演壇の周りに群れをなすのも、「私のよく知っている教区の人たち、つまり、あたかも初期キリスト教徒の集まりに来たような人たち」、或いは「不器用な身体に繊細な魂をもっているような、いわば、いつもよく転ぶ人たち」であり、「文学を生に対する穏やかな復讐」と考える「いつも、悩める人、憧れる人、哀れな人」ばかりで、「それ以外の、精神を必要としない青い目の人」は一人だつていない。しかし、私は、そういう「青い目」の「人間らしい友」に囲まれてみたい。でも、その希望は、そうした「人間らしい友」を自分の側に引き寄せ、味方に付けようとするためではない。——彼が愛を向けようとしたのは、ハンスやインゲのような、「青い目」して明るく人間的な尋常さをもった人々だった。では、彼はその愛をどのように彼らに向けようというのか。トーニオは次のように言う。「生を愛しながらも、あらゆる手立てを尽くして、その生を、自分の側に引き寄せたり、繊細とか憂鬱といった文学の病的な全高貴性の味方にしようなどというのは、不合理なことです。そのようにすれば、この地上に、芸術の国は拡がりますが、健康と無垢の国は減少していきます。それはいけない、今残っているものを極めて慎重に保存すべきです。瞬間写真の載っている馬の本の方がずっと好きな人を文学の方へ誘い込もうなんて考えてはならないのです。」(三〇三)。ここには、この小説が最後の目標とする「芸術家とはなにか」の最終的な結論が、イロニーをもった芸術家の由であることが暗示的に述べられている。イロニーとは、「いつも両側に向けられたイロニーであり、中間的なもの、あれでもなければこれでもないと同時に、あれでもありこれでもある。——事実、トーニオ・クレীগーも、自分を市民性と芸術家精神とのあいだに位置するイロニー的な中間的な存在と感じていた。」⁵⁷

しかし、またそこには、芸術家が愛を向ける「生」のありようも併せて示されている。芸術家が「生」を愛し、そのこと

によつてかりに「生」を自分の側へ引きずり込み味方にしようなどとすると、「生き生きと生ける者でありながら、暇に任せて芸術家になれると思ひ込むディレッタント」(三〇四)のような「生」が現れることを、彼は、自作の詩を公の前で朗読する少尉を例に説明する。しかし、「健全で無垢な」「生」が「ちよつと芸術でもやつてみるか」と考えるほどに、芸術は甘いものでないことは、それが「呪い」であることから明らかである。よつて、「自分の生命を投げ出さなくても、芸術という月桂樹の葉っぱを、ただの一枚くらいなら摘んでも良からう」(三〇五)と考えるディレッタントほど、芸術家にとつて腹の底から軽蔑に値するものはないのである。芸術家と同様、「生」にもイロニーが、もつと的確にマンの言葉で言つと、「エロティックなイロニー」(erotische Ironie)が必要なのである。彼はあるエッセイの中で、次のように言う。「トニー・クレীগー」においては、ニーチェの教養要素が急に現れてきて、その後それは、支配的であり続けることとなつた。この抒情的哲学者の酒神讃歌的で保守的な生の概念と、モラリスト的でニヒリスト的な精神に反対する、つまり、〈文学〉に反対する生の擁護とが、この短編小説を形作っている体験と感情の中で、エロティックなイロニーという形を、つまり、精神や芸術でないもの、素材で健康で礼儀正しく問題的でなく、精神に毒されていないもの、そうしたすべてに惚れ込むほどに肯定するイロニーという形をとつた。⁵⁸

すなわち、トニーオのたどり着いた、「芸術家とはなにか」の最終的な結論は、その「エロティックなイロニー」という言葉で的確に表現される。確かに芸術家にとつて「生」は、無視するに足るものであるが、デカダンスの作家アーダルベルトのように、「生」を完全に無視して、精神性の中に埋没すれば苦しくなるばかりで、この世で生きていけない。芸術家は、トニーオのように「生」を無視しながらも、その「生」に対して愛をもつことが必要である。しかし、その生も、官能的で「異常で魔神的な」「生」であつてはならない。そんな「生」に愛を向ければ、文士になるのが落ちで、本当の芸術家にはなれない。本当の芸術家になるために必要な「生」への愛、それは、市民的な「生」への愛である。しかしまた、そうした市民的な「生」への愛が必要と言つても、それに溺れるような愛であつてはならないし、またその反対の、市民的な「生」を、

自分の側に引きずり込んで味方にしようとするような愛であつてもいけない。市民的「生」をそれとして認め、理解し、保存しようとするような愛でなければならない。市民的「生」をそれ自体として認めるような愛であることが必要である。当然それはまた、「生」に対しても要求されなければならない。つまり、「精神と生」との関係においても両者に対して、そして「精神」と「生」のそれぞれに対しても、愛して愛さなまいという「エロティックなイロニー」を向けること——それが、「芸術家とはなにか」を求めるとこの小説の最終的結論であり、若いマンの全体をとおしての目標でもあつた。芸術家にとつて、市民的「生」は単なる憧れの対象ではなかつた。優越感をもつた芸術家のイロニーシユな距離の対象でもあつたのだ。

「迷える市民」として「片付けられた」トーニオ

こうしてトーニオの結論を含んだ長い独白が終わると、話し相手のリザヴェータは、満を持して、彼の悩んでいる問題に解決を与える。「はつきり言つて、あなたは市民にすぎません。(……)少し判決をやらせて言いますと、あなたは道を踏み迷つた市民です、トーニオ・クレーガー。——迷える市民よ。」(三〇五)。ここでリザヴェータがトーニオを評して「迷える市民」(em verlorer Bürger)と言つたとき、この「市民」という言葉には、トーニオが愛を向ける「生」の世界が、彼女にとつては意味の無い世界であることを示している。それゆゑ、この「市民」という表現は侮蔑的な意味も含まれていて、多くの日本語訳が敢えて「俗人」という訳を与えている所以でもある。さて、このリザヴェータの思い切つた判決に、一瞬、トーニオは驚きを隠せないが、「私は片付けられました」(Ich bin erledigt)と言つてアトリエを後にする。

しかし、一瞬沈黙した後にはトーニオが吐くこの「片付けられた」という文章は、どのような意味を含んでいるのであろうか。素直に、悩みが解決できたという喜びなのだろうか。H・イエーンドライエクは次のように言う。「この文章には二重の意味がある。会話の中でトーニオによってなされた認識についての理論的省察と関連させて、私は認識され、見抜かれ、理解され、精神によって生として片付けられたという意味にとれば、これはまさしく、リザヴェータによって正しく認識さ

れたというトーニオの告白になるであろう。しかし他方、彼の狼狽の振る舞いに関連させれば、私は否定され、もう駄目だという意味になる。この理解ではこの文章は、自分が様々な省察において懂れたもの、つまり、市民であることは実際にできるが芸術家であることはできない、というトーニオの不安の表現ということになる。この解釈からすれば、〈私は片付けられた〉という文章は、彼の、芸術家であることへの告白であり、芸術への意志の表現である、と言える。⁶⁰当然、トーニオには当時の唯美主義の文学や言語を問題視し、言語危機の意志があるのだから、前者ではなからう。彼は今や、生への愛を告白したことによって、デカダンで唯美主義的な芸術家であることはできないとして「片付けられた」のである。唯美主義的作家でもなく、また、当時盛んな「異常で魔神的な」ニーチェの「生」に熱狂するのでもなく、「尋常で礼儀正しく愛すべき、平凡さをもった」「生」への愛を告白したトーニオは、リザヴェータにとつて、「道に迷った市民」と言うに相応しい。彼女のこの批判は、トーニオにとつて、市民的「生」への愛という目標はあるものの、まだその愛をもった芸術家としてどのように自己を確立していくか分らぬ自分への励ましを与えるものであった。

31 リザヴェータが、「トーニオとほぼ同じくらいの年齢」で、栗毛でスラブ系のとても感じのいい小麦色の顔立ちをし、黒い目をしていると描かれていることから、筆者には、当時、北ドイツのフーズムから画家を目指してこのシュヴァーピングに住み込み、トーマス・マンとも親交もあつて、この地の芸術家たちの集いを描いた彼の小説『預言者の家にて』(Beim Propheten)にも「貴族での未婚の母」として登場する作家フランテイスカ・ツィ・レーヴェントロー伯爵夫人(Franziska Gräfin zu Reventlow, 1871-1917)が思い出される。彼女は、その名のとおりロシア系の、トーマス・マンとほぼ同年齢の、栗毛でとても感じのいい顔立ちをした、黒い目の女性である。彼女は、一八九五年からこの地に住み、シュヴァーピング・ボヘミアンの女王と呼ばれた。

32 この活気に満ちた明るい芸術の都の雰囲気は、マンのミュンヘンを舞台とした小説『神の剣』においても見て取れる。

- リザヴェータのアトリエの描写は、芸術の都シユンヘンを礼賛するこの小説の冒頭と重なって見える。「シユンヘンは輝いていた。この王都の華やいだ広場や白亜の柱堂、古代趣味の記念碑やバロック教会、ほとばしる噴水や宮殿や庭園の上には、青い絹の空が輝きながら張り巡らされており、この町の広々とした明るい緑に囲まれた、よく整った遠景は美しい六月初めの陽光のもやのなかに横たわっていた。ありとあらゆる小路には、小鳥の囀りとひそかな歓呼が響いている。……そしてあちこちの広場と街路には、この美しいのどかな町の急がぬ愉しげな営みがうねり、波立ち、唸りを上げている。」VIII.S.197. (Gladus Dei)
- 33 Terence J.Reed: Thomas Mann und die literarische Tradition, S.107, in: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch, Alfred Kröner Verlag, Regensburg, 2001.
- 34 Inge Wild: Thomas Mann Tonio Kröger, S.39.
- 35 マンは、堅固な市民的遺産と対比するものを表現する際、「緑の馬車に乗ったジプシー」という言葉を使った。この小説でも、この表現は、トーニオが父の血に反するものを表現する際に、再三繰り返して用いられ (S.279, 291, 317)、小説のリズムを作るライトモチーフのひとつになっている。
- 36 Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann Eine Jahrhundertzählung > Tonio Kröger <, S.97.
- 37 Ibid., S.98.
- 38 André Bannul: Thomas Mann und die französische Literatur, S.226, in: Helmut Koopmann: Thomas Mann Handbuch. X.S.838. (Der französische Einfluss)
- 39 Inge Wild: Thomas Mann Tonio Kröger, S.40.
- 40 『悲劇の誕生。音楽の精神』に見るように、「ニーチェにとって春は、ディオニュソスの「生」の陶醉の象徴だった。(Helmut Jendriek: Thomas Mann Der demokratische Roman, S.182.)

- 42 Erich Heller: Thomas Mann Der ironische Deutsche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, S.79.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid.
- 45 H・ヘラーは、ショーペンハウアーの言うことを次のように説明する。「芸術の天才は、純粹な觀照の能力の中にある。意志への服従をことわり、表現されるべき対象の觀照に完全に没入する精神力の中にある。天才性とは、(……)純粹に觀照的な態度をとる能力と忍耐力、元來は意志に奉仕するためにのみある認識をその奉仕から解放する——すなわち、意志の関心や欲求や目的を全く顧みず、自らの人格を一時的に完全に放棄し、純粹に認識する主題 (rein erkennendes Subjekt) とことつ明澄な心眼として残るゝ能力と忍耐力に他ならない。」(Erich Heller: Thomas Mann Der ironische Deutsche,S.74.)
- 46 Ibid.
- 47 Ibid.
- 48 Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann Eine Jahrhundertzählung >Tonio Kröger <, S.97.
- 49 Inge Wild: Thomas Mann Tonio Kröger, S.58.
- 50 Klaus Harpprecht: Thomas Mann Eine Biographie, Rowohlt Verlag, 1995, S.171.
- 51 IX.S.481. (Freud und die Zukunft)
- 52 Inge Wild: Thomas Mann Tonio Kröger, S.67.
- 53 XI.S.109. (Lebensabriß)
- 54 Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann Kommentar, S.119.
- 55 Erich Heller: Thomas Mann Der ironische Deutsche, S.68.

56 Ibid.

57 XII.S.91. (Betrachtungen eines Unpolitischen)

58 Ibid.

59 Inge Wild: Thomas Mann Tonio Kröger, S.58.

60 Helmut Jendreck: Thomas Mann Der demokratische Roman, S.185.

(五)「出発点」への旅

前章のトーニオとリザヴェータとの会話は春だったが、第五章は秋である。おそらくその間の時期は、「道に迷った市民」というリザヴェータの判決に対するトーニオの熟考のときであったのであろう。彼は今、リザヴェータに旅に出ることを伝える。彼女の考えからすれば、芸術家の旅であれば、ミュンヘンと同じ「生」の芸術が開いているイタリアへ、ということとしかない。でも、トーニオにとって、この旅は「息抜き」であり「逃亡」であり、イタリアへの旅ということは決してありえなかった。今や、イタリアは彼の強く非難するところでもあった。リザヴェータからイタリアへ行くのかと尋ねられて、トーニオは、憤慨したように次のように言う。「とんでもない、イタリアなんてごめんですよ、リザヴェータ。イタリアなんか、どうでもよく、軽蔑したくなるくらいです。ずっと以前には、イタリアこそが自分に相応しいところと思い込んでこどもありますが、いいですか、芸術でしよう、それにビロードのような青い空、熱いブドウ酒、甘い官能……、要するに、私はそれらが好きになれないんです。願ひ下げです。その美全体が私をいららさせるのです。黒い獣のような目をしたその南の国の、恐ろしく生き生きした人間にも耐えられません。あのラテン系の人間の目には良心というものがない。……いや、これからちょっとばかり、デンマークに言つてきます。」(三〇五頁)。ここには、美 (Bellezza) の否定をとおして、

ルネサンス唯美主義への拒否が暗示されているが、併せて、明るい「生」の芸術を謳歌しているミュンヘンに対する批判も含まれている。トーニオは、旅の目的地を北のデンマークだと言うが、このデンマークとはなになのか。彼は、昔からよく知っている好きな国であり、それは父親譲りのものだと言うが、明らかに、そこには市民的「生」への愛という彼の目標が関わっている。つまり、彼はそこに、故郷リユーベックや自分の幼年時代を髣髴とさせる、深く純粹でユーモアのある本や比類のないスカンジナビア料理、非の打ち所のない響きをもつ名前、バルト海などが体験できるゆえに魅了されるのだった。勿論そこには、それらにこそかつて自分の市民的「生」を養ってくれたものと同じものがあるという認識があった。マンは後に、この小説の北と南の対立を次のように述べたことがある。「南は、この小説において、精神的官能的冒険や芸術家精神の冷たい情熱のすべてという概念である。それに対し、北はあらゆる誠実さや市民的故郷の、すべてが深く休む感情の、あらゆる親密な人間性の概念である。」⁶¹

トーニオはリザヴェータに旅の道順を聞かれたとき、リユーベックに立ち寄ることを白状するが、そのことを彼が故郷と問わず、「ありきたりの道順で」とか「出発点へ」という言葉でもって「肩をすくめて、はつきりと赤くなって」(三〇六)恥ずかしげに言うのは、彼の心の中に、十三年ぶりの帰郷ということとともに、長い精神的放浪の末、また再びかつての自分の原点に帰って、それを自分の芸術家としての基盤にしようとすることに對する気恥ずかしさや、現在自分の生きていくミュンヘンを嫌って、しかも彼女の言葉をうっちゃって「逃げて」いくことに對する後ろめたさがあるからであろう。トーニオは今や、この旅で、自分の出発点の故郷に帰り、芸術家として自分が愛を向ける市民的「生」がいかなるものであるかを改めて確認する予定である。彼が春に告白した市民的「生」への愛は、数ヶ月経た今、実行のための準備がなされる。

このように、トーニオの旅の目的地がデンマークなのは、明らかに、父の「遺産」を求めて、市民的「生」を確認するためであった。しかしまたそこには、自伝的な要素も含まれている。すでに述べたことであるが、一八九八年九月に、マンが故郷リユーベックを経由してデンマーク旅行した際には、執筆中の『ブッデンブローク家の人々』を携えていたが、この旅

はまた、『トーニオ・クレীগー』の構想を深める旅でもあつた。彼はこの時、作家として、トーニオ同様、ハムレットの「認識」に関わる悩みを抱えていたのである。そしてまた、M・マールが指摘しているように、小説『トーニオ・クレীগー』は、アンデルセンの『人魚姫』を本歌取りとする意図をもっていた⁸²。これらのことも、トーニオのデンマーク行き要因であつたろう。

「展開部」(第三・四・五章)のための EXKURS

トーニオは、故郷リユーベックを去つてミュンヘンで市民的「生」を無視した作家として出発し、さらに、自分の芸術をより豊かで円熟したものにするためにイタリアで生活した。しかし父の血が、彼に、その地の官能的・性的な芸術に対する嫌悪や憎しみを、純潔と気品のある平和に向かう渴望を呼び起こし、彼は、「氷のような冷たい精神性と身を蝕むような官能の灼熱」という両極端の間を行きつ戻りつして、疲労困憊の生活を続けることを余儀なくされた。しかし、次第に彼は、そうした放埒無頼で異常な生活を嫌悪し、作家としての仕事のためにだけ生きようとする。そして、創作する者として、ひっそりと人目を避けて生き、「創作する人間になるためには、死んでいなければならぬ」ことを、作家としての前提とした。彼もまた、当時支配的だつた唯美的なデカダンな文学に傾倒した作家として出発したのである。

マンの『略伝』によれば、「抒情的エッセイ的な中心部分」⁸³として構想された第四章は、トーニオの親友以上でも以下でもない、ほぼ同年輩の画家リザヴェータとの対話の章であるが、トーニオの感情的に高まった主張によつて対話の機能が壊され、これまでの章のテーゼや洞察を集約する彼の芸術家像についての理論的な説明の感が強い。しかし、この章がそれまでの章の理論的なまとめであるというのは間違ひであつて、事情は逆であらう。すでに述べたことであるが、最初、この小説には「文学」(Literatur)という表題が用意された⁸⁴。つまり、まず綱領的な物語に合せてこの理論的な章ができ、その後、その具体的な例証としてそれまでの章の青春の物語が描かれたのである。その意味で、芸術家と市民との関係につい

て述べたこの章は、まさしく、トーニオの展開の中心部分として重要であり、初期トーマス・マンの芸術家としての「信条告白」(Credo)⁶⁵が表明されているものとして貴重である。当時のデカダンスの作家たち、つまり、トーニオ、アーダルベルト、リザヴェータの誰もが一樣に芸術家としての信条とした「生」を無視するショーペンハウアーの意志に対して、ニーチェの「生」への意志に基づいてトーニオがあらためてそのことに疑義を感じるこの章の展開は、まさしく、「芸術家とはなにか」についての論争であり、この章を「中心部分」とするこの小説が、芸術と生の関係をテーマとした「ショーペンハウアーとニーチェを巡ってトーマス・マンがアンガージュした闘いのドキュメント」⁶⁶と指摘されるのも当然であろう。このように、「トーニオ・クレীগー」はこの二人の哲学者に学んだ小説であったが、彼の初期の作品はことごとく、この二人の大きな影響下にある。例えば、B・クリスティアーンゼンは、その影響を次のように言う。「この二人は方法や様態は異なるものの、トーマス・マンに深い影響を与えた。二人の思想体系と出会って、彼は、自分自身の世界観に見通しを得、言葉で表現することを学び、そうして、全く決定的に、体験方法を根本的持続的な思考形式に変換することに貢献する概念的言語と方向付けを獲得した。ショーペンハウアーとニーチェは、トーマス・マンの本質を解明し、それとともに、彼の考えにとつて根拠となる働きをなした。」⁶⁷

「現実と芸術、生と文学とはその本質からして互いに疎遠である」という、世紀転換期に「時代の最も流行した芸術理論」⁶⁸とトーニオもまた格闘し、その中で彼は、呪いしか生み出さない従来「生」無視の芸術家であることをやめ、「生」への愛を告白した。しかもその「生」は、ニーチェの「血なまぐさい偉大さや荒々しい美」や「ひどく洗練された奇矯で悪魔的なもの」ではなく、「尋常で礼儀正しく愛すべき、平凡さをもった」市民的「生」であった。そして、その「生」への愛も、芸術への優位さを維持したうえで愛であった。つまり、様々な闘いを経てトーニオが到達したのは、芸術と「生」に対する距離と憧れを同時に満足させ、しかもそれぞれに対しても同じように距離と憧れを向ける「エロティックなイロニー」を保持する芸術家像であった。そして彼は、自分のそうした市民的「生」に向けた愛の正当さと、父の遺産である市民性を確

認するために、北への旅に出ることをリザヴェータに伝える。

- 61 XI.S.410. (Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises)
- 62 シンヘル・マール『精霊と芸術 アンデルセンとトーマス・マン』(津山拓也訳)、法政大学出版局、二〇〇〇年、九十四―九十八頁。
- 63 XI.S.115. (Lebensabriss)
- 64 Thomas Mann Briefe 1889-1936, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1962, S.26.
- 65 Helmut Jendreich: Thomas Mann Der demokratische Roman, S.180.
- 66 Ibid.,S.181.
- 67 Børge Kristiansen: Thomas Mann und die Philosophie, S.260f. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch.
- 68 Erich Heller: Thomas Mann Der ironische Deutsche, S.72f.