

若きトーマス・マンのイロニーに関する一考察

禿 憲 仁

»Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer.«^⑤

私は二つの世界の間立っています。どちらの世界にも安住していません。その結果、僅かばかり生きにくい思いをしています。

これは、『トーニオ・クレーガー』(Tonio Kröger)の中で、主人公トーニオが画家リザヴェータに自己の立場を表白した部分である。二つの世界とは、市民の世界と芸術家の世界、換言すると「生」(Leben)の世界と「精神」(Geist)の世界である。このトーニオの立脚点、即ち、両極の中間位置が若きトーマス・マンのイロニー(Ironie)の源泉である。

この小論においては、彼の初期作品である『ブッデンブルック家の人々』(Buddenbrooks)、『トリスタン』(Tristan)、『トーニオ・クレーガー』を採り上げ、夫々のイロニーを比較検討しつつ、登場人物と「生」、或いは、「精神」との繋がりやを明確にすることによって、若きマンのイロニーの特質を究明してみたい。

*

イロニーの語源はギリシア語の *εἰρωνεία* で、元来、「擬装」という意味である。それは、「言おうとすることの逆をほのめかす(暗示、表現する)言い回し」^⑥、即ち、間接的・婉曲的表現法であり、レトリックの一つとして用いられた。その後、対象に対する嘲笑(Spott)、『否定(Vernichtung)』批判(Kritik)の要素が加味され、次第に

優位を占めるようになる。Ernst Behler はこれを「Klassische Ironie」(古典的イロニー)と呼び、他に「Roman-tische Ironie」(ロマンティッシュ・イロニー)、「Tragi-sche Ironie」(悲劇的イロニー)を挙げて、イロニーを三種に大別している。ロマンティッシュ・イロニーとは、フリードリッヒ・シュレーゲルがフィヒテの絶対自我の哲学に影響を受けて提唱したイロニーで、「芸術家、或いは人間の自由の表明」^⑥である。それは、著者と読者、及び著者と作品との文学的關係において成立する。悲劇的イロニーとは、ドラマにおいて、観客が主人公にとって未知の運命を知っていることから生ずるイロニーであり、運命のイロニーとも言われる。

一般に、「Ironie」「Irony」という語に対して、「反語」^⑦とか、「皮肉」という原義に即した邦訳がなされているが、いずれにせよ一にして全ではない。しかし、両者の融合形、「反語による皮肉」がイロニーの最も代表的、且つ基本的形態であることは事実である。それは反意語で以て真意(批判・非難を含む)を表現するわけであり、その多くは、肯定の語による否定の形で現われる。これを、キルケゴールは、「現象(言葉)は本質(思想・意見)ではなくて、本質の反対である。」^⑧と規定している。その結果、「主

体は否定的に自由」^⑨になるのである。即ち、自分の言ったことが真意と逆のことであるから、言ったことに関して、自分に対しても、他者に対しても自由(責任性の欠落した自由)になり得るわけである。イロニーが真剣・真面目さに欠け、遊戯・ふざけの性格をもつ擬装と言われる所以であらう。しかし、不真面目さの裏面に往々、真面目さが隠蔽されていることを見逃してはならないのである。

ところで、イロニーニッシュな表現を分析・解明する際、その背景を充分把握しておくことが必須条件となる。さもなくば、イロニーは存在意義を半ば失うこととなる。確かにイロニーは一方通行でも成立するだろうし、又、イロニーニッシュな表現自体を主眼とし、聞き手(読者)に真意の理解を積極的に要求しない自己満足的イロニーも存在するだろうが、真意伝達というイロニー本来の義務は放棄されることになる。いわば、片肺イロニーである。

*

「反語」は言語が内包する二面性・反意指向性を有効に利用したものであるが、その他「反語」を活用した、或いは批判・非難を主目的とする諷刺、暗示、比喩、等もイロニーニッシュな表現法として用いられる。マンの場合、文学(特に叙事文学)の時間芸術性を生かして、同一語句、及

び類似語句の反復をイロニーシユな表現法として駆使していることが注目される。この様に、イロニーは多種多様な形式で表現され、自然その解釈も統一性を欠くこととなる。「他の人が見ないところに私がイロニーを見ることもあり得る」^⑥わけである。マンはイロニーについて語る際、幾度かゲーテのイロニー観を引用している。「イロニーとは少量の塩である。これがあって初めて食卓の上のものが美味しくなるのだ。」イロニーの作用、効果を的確に捉えた比喩である。無味乾燥な直接的表現と異なり、イロニーは表現に「ピリッ」とした味付けをし、風味を豊かにする。量が少なすぎると味は半減し、逆に多過ぎると嘔吐を催す危険性も秘めているのである。マンは続けて、ゲーテはイロニーと芸術的客観性 (künstlerische Objektivität) 即ち、芸術が対象に対して保つ距離 (Abstand) とを同一視したと説明し、彼自身もイロニーとはこの客観性・距離であると明言している。

*
*

さて、冒頭の『トーニオ・クレীগー』の一文が示す通り、マンのイロニーは「生」と「精神」、市民と芸術家の対立を背景にしている。ここで言う「生」とは、マンの言葉を借りるなら、「精神をもたないもの、及び非精神的なもの

に備わった愛らしさ、幸福、力、優美さ、快適な正常性^⑥」である。マンは、父親から典型的な市民の血を、——「人生を真面目に送ること」(des Lebens ernstes Führen) を、母親から芸術家の血を、——「楽天的な性格、即ち、芸術的感覚志向」(die »Frohatur« aber, das ist die künstlerisch-sinnliche Richtung)^⑥を継承した。つまり、トーニオと同じく、異種の血の混淆、混血児として、市民的「生」に慣れる性向と、芸術家「精神」に慣れる性向との葛藤に煩悶し、両者のアンティテーゼを宿命的課題として追求したのである。特に初期作品には、市民からの疎隔を経験し、自己の遊離的・特異的存在に苦悩する真面目で、繊細な神経をもった主人公が数多く登場するが、それは、まさしく若きマン自身の姿でもある。『シャミッソー論』(Chamisso) において、「イロニーとは、常に苦悩を転じて優越を生み出すことである」^⑥と述べている様に、イロニーは若きマンの内的苦悩の救済手段でもある。

マンのイロニーを論ずるには、Erzähler (語り手) の存在に着目する必要がある。「Erzählerは……(中略)……ロマンティッシュ・イロニーのお気に入り手法であった。」と Reinhard Baumgart が解説しているが、マンのイロニーもこの Erzähler をフルに利用している。Erzähler

は作品の客観性と緊密な関係にある。つまり、作者と作品との距離を具現しているのである。『ファウストゥス博士』(Doktor Faustus)のツァイトブルームほど明確な形姿をとっていないが、自伝的色彩の濃い初期作品にも Erzähler の存在は可視的と言えるほど読者に意識される。しかるに、作者マン、Erzähler、作中人物の三者は決して一体ではなく、夫々の間に距離が窺われる。Erzähler は読者の眼前に物語の情景を克明に描き出し、読者作中に引き入れる役割の他、時によって積極的に作中人物を批判、弁護する面もある。即ち、Erzähler には一種の感情移入が認められる。「生」と「精神」の対立をモチーフとする初期作品に即して言うなら、Erzähler が両者に対して、冷静に、一定の距離を保って批判・弁護するのである。作者マンは、Erzähler と作中人物の両者を客観視するという最も深遠で複雑な位置を占めている。これが、三者の本来の位置である。しかし、心情的には Erzähler と対立する立場に立つこともある。何故なら、Erzähler という存在は、いうまでもなく作者マンの分身であり、しかも時によっては対立するもう一方の作者マンの具象でもあるから。従って、Erzähler の否定が作者マンの肯定を意味したり、又、その逆も成立したりする。作者マンは Erzähler とい

う分身と作中人物をコントロールして真意を表現していると言えるだろう。ここで、Erzähler と作者マンの位置関係と、両者のイロニーの対象の相違を簡略に解説することにする。マンは後年、「私の若い頃の作品である『ブッデンブローック家の人々』……(中略)……、この中に著しくイロニーが見出されるとは思いません。これは寧ろペンミスティックなフモールの書物なのです」と述べているが、もちろんイロニーは含まれている。問題はその対象である。Erzähler は経済的・政治的に19世紀のリューベックを支配し、贅沢と虚栄心に満ち、排他的で形式のみを重んじる上層市民階級(ブルジョアジー)と、その「生」にイロニッシュな眼を向けている。「精神」の域を出ることなく、作者マンは Erzähler のイロニーの矛先を受ける市民的「生」を擁護する立場にある。先述した如く、Erzähler は作者マンと時には対立する分身であり、又、「生」と「精神」の葛藤はマン自身の内奥における問題でもある。故に、Erzähler が「精神」界に属する人種であれば、作者マンは必然的に「生」の世界の住人になるのである。さもないとマンの内的均衡は保てなくなる。『ブッデンブローック家の人々』では、Erzähler のイロニーが市民的「生」に向けられるのに対して、作者マンは「生」的人物

を媒介として自らのイロニーを「精神」ではなく、「生」と「精神」の両者がその内で衰微していく社会全体、もしくは、弱肉強食の原理がまかり通る市民社会の仕組みそのものに向けている。つまり、この作品では、Erzählerと「生」即ち作者マンのイロニーはすれ違っているのである。マンをして「ペシミスティックなフォーマルの書物」といわしめた一要因がそこにあると思われる。その結果「生」と「精神」の対立はそれ程表面化しないのである。『トリスタン』では、Erzählerのイロニーと「精神」的人物を媒介とした作者マンのイロニーはより鋭く、辛辣に市民的「生」に向けられ、「生」的人物を媒介とした作者マンのイロニーは芸術家「精神」にも照準を合わせている。それ故、「生」と「精神」の対立が明白になるのである。『トリーノ・クレイガー』になると、マン独自のイロニー、「精神」と生の中間の位置「仲介者の位置」(Mittel-und Mittelstellung zwischen Geist und Leben)^⑤を占め、両方に対する公平なイロニーが確立される。そこで初めて、主人公「Erzähler」作者マンの立場が合致する。三者共、中間の位置に立つわけである。しかし、それは客観性の喪失を意味するのではなく、「生」と「精神」に対して公平で平衡が保たれる客観性の成立を意味する。同時に、それは対

立する「生」と「精神」の相互間にエロス(Eros)の働きの知覚したエロティックシエ・イロニー(erotische Ironie)の誕生でもある。

*

『ブッデンブローック家の人々』には「ある家族の没落」(Verfall einer Familie)という副題が添えられ、四代にわたるブッデンブローックの家の崩壊までの家族史と共に、市民的「生」が漸次「精神」化し、終局には、芸術家「精神」に到達するまでのプロセスが描かれている。全編の半分以上、三代目のトーマスとその妹・アントーニエ(愛称・トリーニー)、そして弟・クリスチャンの生涯が対照的に、且つイロニッシュに描出されている。トーマスは三代目の嫡男として生まれ、年若くして商業界に足を踏み入れる。そして、相応の威厳と風格を身につけ、次第に市民的「生」を代表する人物に成長していく。しかし、その反面、彼は弟・クリスチャンと同様、芝居とか、小説といったものに心惹かれる資質も持っていた。クリスチャンと異なる点は、彼がそれを生活に順応させる術に通じていたことにある。トーマスはやがて、芸術家の血を引くゲルダと結婚するが、この二人の結びつきがブッデンブローック家に異種の血、音楽的、芸術的素質を混入することになる。そ

れはブッデンブローク家解体の第一歩でもあった。

クリスチャンを、Erich Heller は「生への意志を放棄した精神のカリキュア」^⑤と命名している。『トーニオ・クレーガー』において、トーニオが一時期デカダントな生活を送るが、クリスチャンはまさに当時のトーニオである。

即ち、クリスチャンはデカダンスの表徴とも言える。そして、最終的には彼は「生」でもなければ、「精神」でもなく両者から遊離した否定的な意味での中間的存在としてハンプルクへ逃避するのである。つまり、「あれでもなければ、これでもない」(ein Weder-Noch)^⑥存在である。一方、トーマスは、市民社会に生きるには余りにも多すぎる教養・知識を身につけ、次第に「精神」界への道をたどることになる。逆に彼の身だしなみに対する配慮は増々過敏になっていく。それは内面(精神化)を隠すための疑装・仮面であり、イロニーそのものの性格規定にも合致する。晩年のトーマスは内面的には「精神」の世界に住しながら、外面的には常に「生」である。つまり、「あれでもあればこれでもある」(Sowohl-Als auch)^⑦存在で丁度、クリスチャンと表裏を成しているのである。それ故、両者は激しく対立することになる。

もう一人の主人公、トーニーは初代ヨハン・ブッデンブ

ロークと同じく、典型的な市民的「生」(ショーペンハウアーの言葉を借りるなら「意志」(Wille)である)として登場する。「精神」とか認識とは全く無縁の「生」である。故に、Erzählerのイロニーは彼女に集中する。彼女の支柱になるのは、ブッデンブロークという家名であり、自分がその家族の一員であるという自負であり、上層市民階級の威厳と品位である。この純真無垢な「生」は二度も離婚を経験する。そして、彼女は「…dass ich kein dummes Ding mehr bin, und weiß, was ich vom Leben zu halten habe」^⑧(私はもう愚かな女じゃないわ、人生をどう考えるべきかも知っているわ)と断言する。トーニーは好んで、しかも誇らしげにこの「Leben」(人生)という語を用いる。「人生を知っている」という表現とそのヴァリエーションは読者の微笑を誘発し、本来悲劇的人物像であるべきはずの彼女が一変して喜劇的人物像と化してしまふ。というのも、離婚体験と「人生」という含蓄ある言葉のアンバランスがイロニッシュな響きを提供するからである。しかし、作者マンの意図はこの「生」を冷笑することにあるのではなく、「生」はあくまで「生」の世界に踏み留まるべきで、認識(精神)の世界へ無理に入るべきではないと警告することにある。そして、Erzählerがト

「ニーをして「人生を知った(婦人)」と形容するとイロニー効果は倍增するのである。この場合、Erzählerは自己の言葉(人生を知った)が明らかに自己の本質と反対であることを自覚しながら、トニーと自己を同一化している。そこには、Erzählerの意地悪い密かな嘲笑が窺える。この「人生」云々の表現は、トニーを描くライトモチーフ(Leimotiv)である。マンはヴァーグナーを敬愛したが、彼のライトモチーフ技法を自己の文体(イロニー)に同化吸収したのである。Hans Mayerは、「ライトモチーフは叙事的事柄においては、時間の超越性、硬直(麻痺)の要素を意味する」と言及している。「人生」云々のライトモチーフは、トニーの市民的「生」が恒久不変であり、彼女が内面的(精神的)に高揚することは有り得ないことを示唆しているのである。又、Erzählerが彼女に表現していることの裏を返せば、作者マンがトニーの人間性、素朴さ、健康的な快活さを愛している事実が明白になるのである。そして、この「生」を媒介として自らのイロニーを「精神」に返礼することなく、冷酷無慈悲で狡猾な社会そのもの(グリーンリッヒ、ベルマネーダー、や新興のブルジョアであるハーゲンシュトローム家、等に

具現化されている)に向けている。だから、「生」と「精神」の対立はほとんど見られず、作品全体がほのぼのとした印象を与えるのである。僅かに、晩年のトーマスと四代目のハノーに「生」と「精神」の葛藤が認められるが、それほど激しいものではない。前者は『意志と表象としての世界』に救済を見出すが、その直後には「生」への愛を告白する。つまり、「生」に対するペンシスティックな愛を抱いて他界する「精神」である。後者は芸術家「精神」の表徴であり、「生」に対して畏怖の念を抱き、特異的存在という自己認識が同時に「生」に対する誇りであったので、「生」と対立することは意識的に忌避したのである。

*

『トリスタン』では、「生」と「精神」の対立は一層顕著になる。主人公シュピネルを「精神」、商人クレタヤーンを「生」とみる見方は正しい。『ブッデンブローク家の人々』に登場する「精神」には「生」も併存しており、それ故ディレンマに陥って苦悩する謙虚な「精神」であるのに、シュピネルは「生」を嫌悪・否定し、軽視するペンシスティックな「精神」の化身である。しかもシュピネルの「精神」は、死と美を同一視するロマンティッシュな唯美主義的「精神」である。マンは、「生のドラマを進める

ために不可欠な「仇役」^⑥をこのシュピネル的「精神」に求めたのである。一方、クレタヤーンは、『ブッデンブローク家の人々』のトーニオと異なり、「精神」に対して挑戦的な英国かぶれの気障な「生」である。従って作者マンは、シュピネル的「精神」を媒介に、この「生」にイロニーを向け、同時に、「生」を擁護するためというより、寧ろシュピネル的「精神」にスケプシッシュになり、これを批判することに重点を置いて、「生」(クレタヤーン)をして戦いを挑ませるのである。マンは『トリスタン』のモテーターを『トーニオ・クレীগー』と同じく、「平凡で健康な生に対する精神的なものの面映ゆい愛、憧憬と沈鬱な嫉妬と極く僅かの軽蔑……とが混ざり合った愛」^⑦であると解説しているが、『トリスタン』のそれについては少しばかり首肯しがたいのである。というのも、作品には、クレタヤーンとシュピネル、つまり、可愛げのない市民的「生」と唯美主義的芸術家「精神」の対立のみが表面化し、両者間の愛は微塵も窺われないからである。シュピネルの、クレタヤーン氏の細君に対する愛は、果して、「精神」の「生」に対する愛と名付けうるものだろうか。それは唯美主義者の「美」に対する愛で、決して「生」に対する愛ではないと思われるのである。何故なら、彼女は父親から芸術家の

血をひいた、いわば「精神」的人種である。つまり、シュピネルの愛とは、「精神」から「精神」への愛、自己愛ともいえる種のものである。シュピネルは、彼女に対して二種類の呼称を区別して用いる。一方は、「Frau Klöterjahn」(クレタヤーン夫人)であり、もう一方は、「Herrn Klöterjahn's Gattin」(クレタヤーン氏の細君)である。そこに、「生」と「精神」、及び「美」の相互関係が暗示されている。前者の呼称の場合、彼女はクレタヤーンと同族の人種、つまり、市民的「生」という印象を与える。「美」が「生」に吸収されているとも言える。ところが後者の場合、クレタヤーンと細君は別個の存在、つまり、「美」が「生」から分離した印象を与える。シュピネルが好んで後者の呼称を用いるのはそういった意識が働いているのである。Erzählerも彼女を「Herrn Klöterjahn's Gattin」と表現する点から判断すると、やはりシュピネル的「精神」と同じ立場である。マンの初期短編には往々「美」が出現するが、「美」は「常」に「生」の中に見出される。ブロンドの髪と碧い眼をもつ市民の中に。もっとも『ブッデンブローク家の人々』のトーマスの妻ゲルダ、『トーニオ・クレীগー』のトーニオの母にも「美」は見出されるが、「美」そのものはそれほど問題にはなっていない。つま

り、マンにとって、「美」が本領を發揮するのは「生」と結合した時と言える。そこにシュピネルとの根本的相違がある。クレタヤーンの息子、アントーンも市民的「生」の素質十分である。Erzählerはアントーンと母親、換言すると、市民的「生」と「美」・「精神」の関係を「アントーン・クレタヤーン二世は非常なエネルギーと粗暴さでもって、生活の中に自己の位置を占領し、確保していくのにひきかえ、若い母親は穏やかな、静かな炎を燃やしながらか次第に消えていくように思われた。」と表現している。市民化が「美」・「精神」の領域を侵蝕していくというわけである。これは、『ブッデンブローク家の人々』の市民的「生」が精神化することによって崩壊するというモティーフと逆行を成しているが、いずれにせよ、市民的「生」と「精神」の対立が静かに、流動的に描出されている。又、シュピネルには「美」と言葉に対する絶対崇拜と自負がある。それを市民的「生」に對抗するための武器として用いれるが、トリーニオ・クレীগーは言葉にやるせない不信任感を抱いていた。言葉と感情の間に越えられない深淵が存在することを充分認識していたからである。『トリスタン』は言葉で総てを片づけてしまふ文士(Lierrant)の側、ロマンティックな唯美主義的、シュピネル「精神」の側から描

かれた作品である。『トリーニオ・クレীগー』はシュピネル的「精神」とは別種の「精神」の立場から、市民的「生」と芸術家「精神」のアンティテーゼを採り上げている。シュピネル的「精神」と異なる「精神」とはつまり、市民的芸術家的「精神」である。これこそ、若きマンの芸術としての立場・姿勢であり、併せて、彼のイロニーの本源なのである。

*

『トリーニオ・クレীগー』は主人公トリーニオの内奥における市民的「生」と芸術家「精神」の葛藤がモティーフになり、それと並行して、彼の人生観・芸術家観の推移が描かれる。又、前述した如く、この作品では Erzähler と作者マンが「生」と「精神」の中間位置にあって、両者を客観視するのである。前二作のイロニーは主に批判に傾注されたが、ここでは、客観的距離に重きが置かれている。その表現法としては、やはりライトモティーフが多く用いられるが、それは一種の韻の働きをし、作品全体を詩的、音楽なものへと高めている。以下、イロニー解釈も物語の流れに沿って、ライトモティーフの分析を中心に展開していくことにする。

少年時代のトリーニオは夢想的な芸術家の卵として、自ら詩を創作するが、教師や同級生から不評を買う。トリーニオ

は彼らを軽蔑するが、反面彼自身、詩作を、つまり、芸術的なことを常軌を逸するものと考えていた。そして、噴泉 (der Springbrunnen)、『胡桃の老樹 (der alte Walnussbaum)』海 (das Meer) を愛す一方、市民的「生」を代表し、美しくはあるが愚かなインゲやハンスを愛し、彼らと同じ世界で人間らしく生あることを望んでいた。『Wir sind doch keine Zigeuner im grünen Wagen, sondern anständige Leute, Konsul Krögers, die Familie der Kröger...』(我々は決して緑良の車に乗ったジプシーではない。我々はまともな人間なのだ。領事クレーガー家の人間なのだ...)『Zigeuner』は「ジプシー」であるが、もちろん「ボヘミアン」を意味している。クレーガー家の一員であるという自覚が芸術界に立ち入るのを妨げる歯止めになっている。それは又、市民でありたいという願望の反映でもある。それ故、『Dannals lebte sein Herz』(その当時彼の心は生きていた)のである。これら三種のライトモーターは、トーニオの内面における市民的「生」の有無、及びそれに対する愛情の軌跡を示唆している。ところが、父の死、母の再婚を契機にトーニオは故郷、「噴泉、胡桃の老樹」を捨て、詩人として新しく出発する。同時に、精神と言葉の力が彼に社会の裏面にある究極的なもの『Komik

und Elend』(滑稽と悲惨)を認識させ、又、南国への旅の体験も手伝って、彼は次第にペシスティックな創造者へ転身する。それと共に、「彼の心は死に、愛情も消えてしまふ」(註⑤)。そして、「デカダントな生活を送るようになる。... daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein。」(すぐれた作品は苦しい生活の圧迫のもとにおいてのみ生れること、生きようとする人間は創造しないと、そして完全に創造者であるためには死んでいなければならないこと)、これは、トーニオがデカダントなペシスティックな創造者であった頃の芸術(家)観であり、マシニ本来の思考ではなく、一種のポーズである。デカダントなペシスティックな創造者とは市民的「生」に対する愛が欠如し、そこから離脱した非人間的創造者である。『トリスタン』のシュピネル的芸術家「精神」に近似している。やがて、トーニオは、ペシスティックな詩人として成功する。がしかし、彼の魂の奥底に残存していた市民的「生」が再び頭をもたげてきて、彼の芸術家「精神」と対立し始める。その結果、彼はペシスティックな芸術家という自己の存在に懐疑的になり、苦悩する。そして、この小

説の頂点、女流画家リザヴェータとの会話へ進展する。ここでは、トーニオが芸術家「精神」を攻撃する。つまり、「精神」の自己否定が現われるのであるが、それは、マンのニーチェ体験に因由する。「私の場合、生のためにする精神の自己否定(『Die Selbstverneinung des Geistes zugunsten des Lebens』)はイロニーになった。これは一つの倫理的態度であり、これについては、生のためにする精神の自己否定、自己裏切りであるという以外に解釈、規定の仕様がなない」とマンは説明を加えている。「生のために」。何故か?、トーニオが「生」そのものを愛していたからに他ならない。しかし、『トリスタン』におけるシュピネルの「美」に対する盲目的、絶対的な愛とは本質的に異なり、深い洞察と、認識が含まれた愛である。即ち、「憧憬と沈鬱な嫉妬と極く僅かの軽蔑が混ざり合う愛」なのである。後年、マンは愛について、「愛(Liebe)という言葉に知的な名称を与えるなら、関心(Interesse)ということになる。……(中略)……関心とは贅辞ではなく、批判(Kritik)であり、それも意地悪い批判である」と記している。マンの愛は、厳しく意地悪い批判と同質であるというわけである。これが、マンのエローティシエ・イロニーである。エローティシエ・イロニーとは愛するが故の

批判であり、従って建設的、創造的な意図が含まれた批判なのである。その概念を「生」、及び「精神」批判に当てはめると、市民的「生」を愛するがための市民的「生」批判であり、同時に芸術家「精神」の自己否定であり、又、芸術家「精神」を愛するがための芸術家「精神」批判であり、同時に市民的「生」批判となるわけである。両側に対する公平なイロニー、両刃の剣としてのイロニーである。

一時期、ペンシスティックな創造者であったトーニオに再び、市民的「生」への愛が芝生える。それは『Ich liebe das Leben』(私は生を愛する)という告白に明らかである。トーニオはもはや、ペンシストでもなければニヒリストでもないのである。リザヴェータはトーニオを『Sie sind ein Bürger auf Irrwegen, Tonio Kröger ein verirrter Bürger』(あなたは道に迷った市民です。トーニオ・クレイガー、迷える市民です。)と命名する。芸術の世界へ迷い込んだ市民というわけである。彼は彼女の指摘に一応満足し、今度は北方の国、デンマークへ旅する。彼の父、「あの背が高く、冥想的な碧い眼をもち、細心に身じまいをし、ボタン孔に野花をさしていた紳士」の影響であると同時に母親への反感である。父親と母親云々のライトモティーフもほぼ並行して用いられる。父親が市民的

「生」、母親は芸術家「精神」を意味するのは云うまでもない。南国への旅は「精神」への、北国への旅は「生」へのトリーニオの、マン自身の志向、愛情を暗示しているが、同時に南国への旅は「生」への、北国への旅は「精神」への反感・抵抗をも意味する。

この旅の途中、彼は詐欺師と間違えられたり、嵐に遭遇したり、ハンスとインゲを目撃したりする。そして、市民的「生」への郷愁が彼を襲うが、宿命的芸術家という自己認識も同時に生まれる。トリーニオにとって「生」と「精神」、市民と芸術家の対立問題は彼の市民性・人間性と、市民的「生」に対する愛の一致、及び自己の宿命的芸術家「精神」、市民的芸術家「精神」の認識によって克服されるのである。そして、自己の立場をこの小論の冒頭文で表現する。それは又、相互にエロスが作用する「生」と「精神」の中間位置であり、両者に対して十分な距離を保って均等に批判するエロティッシェ・イロニーの本源でもある。更に、トリーニオはこの市民的「生」への愛こそ、自己の創造源であるという見解に達する。

*

結局、若きトーマス・マンの究極的な目的は、「生」と「精神」、市民と芸術家を対立するものとして理解すること

とはなく、逆に調和し得るものとして捉えることだったのである。換言すると、「生」と対立しない「精神」を確立することが主目標であったように思われる。マンは自己の内奥における両者の葛藤を経験し、苦悩した結果、両者間で相互に働きかけるエロスを知覚し、更にそれを自己の芸術家「精神」に融合し、『トリーニオ・クレীগー』に現実化することによってアウフヘーベンしたのである。つまり、パラドックスを孕んだエロティッシェ・イロニー、市民的芸術家「精神」の完成によってである。

Beda Allmann は、「フモールの裏面に一種の善良さが備わっているとすれば、機知に富んだイロニーという、もっと知的な領域の裏面は激しい怒りと絶望という心の動きを含んでいる」と、フモールとイロニーの相違を説明している。「愛ゆえの批判」又、「肯定ゆえの否定」と定義づけられる若きマンのエロティッシェ・イロニーはそれ故、フモールとイロニーの中間位置に存立すると云えるのではないだろうか。イロニカーと見られるよりフモリストとして見られる方を好んだマンである。

Text, Thomas Mann: Gesammelte Werke in 13 Bände.
Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1974. (註) のローマ数字
はその巻数を示す。

註

- ① Bd. VIII Tonio Kröger S. 337.
 ② Ernst Behler; Klassische, Romanische, Tragische Ironie S. 9.
 ③ *ibid.* S. 11.
 ④ Sören Kierkegaard; Gesammelte Werke: Über den Begriff der Ironie.
 ⑤ *ibid.*
 ⑥ Bd. XII Betrachtungen eines Unpolitischen S. 581.
 ⑦ Bd. XI Humor und Ironie S. 801~802.
 ⑧ Bd. XII S. 26.
 ⑨ Bd. XI Lebensabriß S. 98.
 ⑩ *ibid.* S. 98.
 ⑪ Bd. IX Chamisso S. 56.
 ⑫ Reinhard Baumgart: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns S. 55.
 ⑬ Bd. XI S. 803.
 ⑭ 作品中「Lübeck」の文字は見えながら、後にメンは『ヘッデンブロック家の人々』に關して「最古のドイツ植民地たるハンザ同盟都市とらう私の故郷を舞台にして」を」と述べてゐる。
 ⑮ Bd. XII S. 571.
 ⑯ Erich Heller; THOMAS MANN, Der ironische Deutsche S. 35.
 ⑰ Bd. XII S. 91.
 ⑱ *ibid.* S. 91.
 ⑲ Bd. I Buddenbrooks S. 386.
 ⑳ Hans Mayer; THOMAS MANN S. 195.
 ㉑ Bd. XII S. 20.
 ㉒ HANS WYSLING; THOMAS-MANN-Studien Bd. III S. 83.
 ㉓ Bd. VIII Tristan S. 221.
 ㉔ *ibid.* S. 275.
 ㉕ *ibid.* S. 281.
 ㉖ *ibid.* S. 290.
 ㉗ *ibid.* S. 290.
 ㉘ *ibid.* S. 291~292.
 ㉙ Bd. XII S. 25~26.
 ㉚ *ibid.* S. 75.
 ㉛ Bd. VIII S. 302.
 ㉜ *ibid.* S. 305.
 ㉝ *ibid.* S. 274.
 ㉞ Beda Allemann; Ironie und Dichtung.

尚、邦訳に際しては、『新潮社の「トーマス・マン全集」を参照した。(本学助手 ドイツ文学)