

トーマス・マンにおけるパロディーの意味

禿 憲 仁

序

今日、我々は「パロディー」(Parodie)という言葉を目にしたり、また活字を目にすることがよくある。或いは、「これはあの作品のパロディーであるとか、あの表現のパロディーである」等と意識されることも屢々あり、思わず微笑したり、苦笑させられたりする。と言うのも、現代は「パロディーの氾濫」と言っても過言ではないほどの社会状況を生み出し、文学はもとより、演劇、音楽、映画等、様々な領域において、その価値判断はともかくとして、パロディーが機知に富んだ一表現法として安易に、かつ幅広く用いられているからである。換言すれば、現代という時代はオリジナリティーの欠如した時代と言えるだろう。ここで言う「パロディー」とは、単に一表現法を意味するのみならず、それによって生み出された作品そのものまでも含めた概念を意味していることは言を俟たない。しかしながら、これらを一々区別して説明することは、かえって混乱を招きやすく、従って、ここでは誤解の恐れのない限り両者を含めた「パロディー」として捉えていくことにする。今日でこそ手軽に、ごく一般的に用いられるパロディーもギリシャ時代には、「滑稽叙事詩」即ち「叙事詩のもじり」(アリストテレス『詩学』より)と理解され、叙事詩という限られた範疇にのみ有効な表現法であったが、その後、パロディーの意味は次第に拡大解釈されていき、その活動領域も芸術分野の細分化と歩調を併せるかのように広められていったと言える。

また我々自身、パロディーに対して決して受け身的であるばかりではなく、それどころか、むしろ積極的に日常の会話のなかにもちょっとした洒落・もじり（パロディー）といったものを差し挟むことによって、我々自身と相手との間に一種の遊戯的・知的緊張感を生み出し、同時に会話そのものを楽しいものに、フモーリッシュなものに仕立てあげたりもしているのである。いわば、パロディーを「知的遊戯」として楽しんでいる訳である。

もちろん、相手がパロディーに気付かない、もしくは、何のパロディーか即座に理解出来ない可能性も十分ありうるわけで、その場合、パロディーは宙に浮いた形になり、パロディーがパロディーとしての機能を果たせないばかりか、会話の相手に気まずい思いをさせる危険性も孕んでいると言える。

ベーダ・アレマンは会話におけるイロニーについて、ニーチェの言葉を引用して、次の様に説明している。（『イロニーと文学』：山本 定祐訳 より）

会話の相手同志の間での誤解の最も確かなしるしは、そのうちの一方がイロニーを会話のなかに挟み、他方がそのイロニーを理解することができないということにある。

イロニーとパロディーが相手に理解されないことから生ずる誤解にはニュアンスの違いがあることを差し引くとしても、これはそのまま会話におけるパロディーにも当てはまるのではないだろうか。そして、会話におけるイロニーやパロディーが成立し、十分に機能するためには、会話の相手同志の間に何か共通の体験や知識といったものが必要不可欠になる。即ち、パロディーの原典・素材、イロニーの背景に対する共通理解がなければ、これらは単なる一方通行、話し手の一人よがりになってしまうだろう。それ故、パロディーの対象とされる素材・原典に関して言えば、知名度の高いもの、世間一般によく知られた

もの、例えば、聖書、伝説、聖典、諺、箴言、更には、偉大な詩人や作家、巨匠の傑作などがよくその対象として採りあげられることになる。その意味において、今日の情報過多とも言える社会的状況がパロディーの成立を容易にし、同時にパロディー受容に果たす役割は大きいと言えるのである。

本稿では『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』(Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull)を初め、『ファウストゥス博士』(Doktor Faustus),『ヨゼフとその兄弟たち』(Josef und seine Brüder),『選ばれし人』(Der Erwählte)など数多くのパロディー作品を著したトーマス・マンにとって、パロディーがいかなる意味を有していたか、また有していったのかを、いくつかの作品を取り上げながら考究していきたい。そのためには、ゲーテとマンのパロディー観、マンが最初にパロディーに取り組んでいったきっかけ、また、取り組まざるを得なかったとも言える当時(第一次世界大戦時)の彼を取り巻く時代的背景を出発点として、その後のナチスに頑強に抵抗し続けたアメリカ亡命時代(第二次世界大戦時・戦後)までの彼の「非政治的」姿勢にも少しずつ触れていくつもりである。

第一章 ゲーテとマンとパロディー

パロディー…私はパロディーについてじっくり考えてみるのが一番好きである。柔らかい玉の緒にも似たパロディーには、考えることも多ければ、思いをめぐらすこともたくさんある。また、パロディーには、芸術に伴なうあらゆる瞑想のなかで、最も風変わりで、快活な、そして最も情愛のこもった瞑想が伴う。パロディーとは敬虔な気持ちで行う破壊、微笑みながら別れを告げることである。…(既に在るものを)維持しながら模倣することであるが、その模倣が既に冗談であり、誹謗になっている。また

パロディーは、愛するもの、神聖なもの、古いもの、高度な手本を、ある段階において、諸々の内容を織り込みながら反復することである…

(Parodie … Über sie sinn ich am liebsten nach. Viel zu denken, viel zu sinnen gibts beim zarten Lebensfaden, und bei allen Besinnlichkeiten, die die Kunst begleiten, ist diese die seltsamst-heiterste und zärtlichste. Fromme Zerstörung, lächelnd Abschiednehmen … Bewahrende Nachfolge, die schon Scherz und Schimpf. Das Geliebte, Heilige, Alte, das hohe Vorbild auf einer Stufe und mit Gehalten zu wiederholen, …)⁽¹⁾

これは、『若きヴェルターへの悩み』のヒロイン、ロッテのモデルであるシャルロッテ・ケストナー(旧姓 プフ)が、1916年9月にヴァイマールでゲーテと再会したエピソードを題材とする、まさに「ゲーテ パロディー」とも言うべきマンの長編小説『ヴァイマールのロッテ』(Lotte in Weimar)の第七章で老ゲーテ(67歳)がパロディーについて語る下りである。マンはこの長編小説を1936年11月11日から1939年10月26日までの凡そ三年足らずの間に書いているが、この期間というのは実は、旧約聖書を原典とするパロディー大作『ヨゼフとその兄弟たち』の第三巻を仕上げた後、第四巻の執筆にかかるまでの期間に当たるのである。即ち、彼が本格的にパロディーに取り組み出していた頃で、それ故、一応老ゲーテの口を借りてはいるものの、ここには明らかにマン自身のパロディー観が打ち出されていると言える。

これについて解説を加えることは後にすることにして、それではゲーテ本人はパロディーについてどのように捉えていたのだろうか？

彼は、1824年6月26日付けのツェルター宛の手紙で、パロディー化・トラヴェスティー化について以下のような見解を明らかにしている。

私はあるゆるパロディー化、トラヴェステイー化を徹底的に嫌っている事実を決して隠そうとは思わない。しかし、私はこのムカムカする輩が美しいもの、高貴なもの、偉大なものを引きずり降ろし、結果的にそれらを破壊してしまうからというただそれだけの理由で嫌っているのである。

(Wie ich ein Todfeind sei von allem Parodieren und Travestieren hab ich nie verhelt ; aber nur deswegen bin ich's, weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große herunterzieht um es zu vernichten ;)⁽²⁾

『ヴァイマルのロッテ』に見られるゲーテのパロディー観とはかなり趣を異にしているという印象は免れえない。つまり、ゲーテ本人はパロディー、あるいはトラヴェステイーそれ自体に対してさほど好意的・肯定的ではなく、それどころか、むしろ敵意さえ抱いているという訳である。パロディーがパロディーとして受容される一つの条件として、その原典・素材が世間一般によく知られた、知名度の高いものに限定されるということは前述したが、その意味では、ゲーテのように自己の傑作がパロディーの恰好の標的にされる可能性、危険性を十分すぎるほど秘めた、また、実際に標的にされた偉大な芸術家にとってみれば、当然すぎる意見であろう。そして、ゲーテがパロディー及びトラヴェステイーを嫌う最大の理由はこれらが有する原典破壊という一面的・ネガティブな性格ゆえであることをわれわれは見逃してはならないのである。即ち、このツェルター宛の書簡で表明されているゲーテのパロディー観はパロディーを作る立場からではなく、悪質のパロディーによって傷つけられた、いわば被害者の立場から述べられたものと言えるだろう。確かに、この表明の発端になり、問題にされているのはシェイクスピアの『トロイラスとクレンド』(Troilus

und Cressida) ではあるが、しかし、ここで思い起こされるのは、1775年に出版されたクリストフ・フリートリッヒ・ニコラーイの『若きヴェルターの喜び』(Freuden des jungen Werthers) であり、それに関する逸話である。

周知のように、これは『若きヴェルターの悩み』のパロディーであり、理性を重視する啓蒙主義者の作者ニコラーイは、ゲーテのヴェルターがピストル自殺することに批判の矛先を向け、ヴェルターのピストルと鶏の血を装填したそれとをすり替えるという滑稽な方法によって自殺を防いだうえ、更に、ヴェルターとロッテをめでたく結婚させているのである。ゲーテは『詩と真実』(Dichtung und Wahrheit) 第三部のなかで、ニコラーイのこのパロディーに触れ、皮肉一杯にこの作を彼の出世作だと評した後、作者のニコラーイ自身の性格を独善的・排他的だと手厳しく非難している。そして、「しばらく経ってから私は、ひそかな、悪意のない報復をするつもりで『ヴェルターの墓の上のニコラーイ』という短い諷刺詩を作った (Dann verfaßte ich, zur stillen und unverfänglichen Rache, ein kleines Spottgedicht, „Nicolai auf Werthers Grabe“⁽³⁾)」と、ゲーテ自身「目には目を、パロディーにはパロディー」で応酬した事実を告白し、更にニコラーイによって救済されたその後のヴェルターとロッテの間で交わされる会話を決して上品とは言えない散文で書いたゲーテはそこにニコラーイを登場させ、辛辣とはいえないものの、滑稽な調子で彼を描き出している。こういった事実からしても、ニコラーイのパロディーに対するゲーテの怒りが相当なものであったことが窺われるのである。

しかし、パロディーは本来、このように原典破壊・攻撃を唯一目的とするものではなく、一般にはグレルマンの指摘するように、「狭義のパロディーとは、まじめな原典の形式的要素を保ちながら、しかし、それに相応しくない表現方法で内容を変えてしまうことによって生ずる滑稽さを狙った一種の模倣と解される。(Im engeren Sinne ist unter Parodie eine Nachahmung zu

verstehen, die komisch wirken will, indem sie formale Elemente der ernstgemeinten Vorlage beibehält, aber den Inhalt in nicht dazu passender Weise abändert.)」⁽⁴⁾ 換言するなら、狭義のパロディーは、原典との落差から、或いはパロディーによって引き出された原典の意外な側面から生ずる滑稽さをその効果として狙った模倣と捉えられるのである。ここで、トラヴェスティーとの違いが問題になる。即ち、狭義のトラヴェスティーは、パロディーとは内容と形式に対する模倣の仕方が逆で、先のゲーテの言葉にも見られるように、当然両者は区別して論じられるべきであろうが、本稿で用いるパロディーという語は、狭義のトラヴェスティーも含めた広義のパロディーであるということをここで断っておきたい。

ゲーテはまた、同じ『詩と真実』のなかで、第三者的・批評家的立場からパロディー、もしくはパロディストについて以下のように述べている。

（このような）パロディー風の作品を判断するには、何よりも先ず原典の高尚で、美しい題材を思い浮かべ、このパロディストが実際にその題材から弱点や、滑稽な面を取り入れているかどうか、何かを借りだしているかどうか、或いは、模倣というみせかけの下で、もしかしたら自ら素晴らしい発明を産み出していないかということを見なければならぬのだ。

(…daß man vor allen Dingen bei Beurteilung solcher parodistischen Werke den originalen, edlen, schönen Gegenstand vor Augen haben müsse, um zu sehen, ob der Parodist ihm wirklich eine schwache und komische Seite abgewonnen, ob er ihm etwas geborgt, oder, unter dem Schein einer solchen Nachahmung, vielleicht gar selbst eine treffliche Erfindung geliefert?)⁽⁵⁾

即ち、我々パロディーを受け取る側からすれば、パロディーの方にのみ目先を奪われがちであるが、真にパロディーを理解し、評価するためには、何よりも真面目な原典に対する十分すぎる理解が優先されるべきである。そうして初めて原典とパロディーとの比較が可能になり、そこに両者の落差が生じ、滑稽さが浮き彫りにされてくるのであって、パロディーの単なるうわべだけの模倣・改作・もじりの面白さ、原典に対する嘲笑・揶揄に同調するだけではパロディーを本当に理解したことにはならないと言う訳である。同時に、パロディストもその模倣のなかでただ原典破壊・批判のみを前面に押し立てるばかりではなく、原典および作者の真意を十分把捉し、尊重した上で自らの創意工夫を企て、独自のものを織りこまなくはならないと警告しているのである。

先のツェルター宛の書簡、そして、この警告に見られるゲーテ本人のパロディー観を踏襲し、自ら消化した上で、マンはこの章の冒頭に引用した『ヴァイマルのロッセ』における老ゲーテのパロディー観を案出したのである。いわば、この老ゲーテのパロディー観は、ゲーテ自身のパロディー観に対するマンのパロディーと言うことも可能なのである。そして、そこに見られる「敬虔な気持ちで行う破壊 (fromme Zerstörung)」、*「微笑みながら別れを告げること (lächelnd Abschiednehmen)」、*また、「維持しながら模倣すること (bewahrende Nachfolge)」といった表現に特にマン独自のパロディーに対する姿勢が窺われると言える。つまり、マンのパロディーはその原典となる古い題材をただ単に非難・攻撃するばかりではなく、その根底には原典に対する深い愛情が伴い、破壊・解体の裏面には敬虔なる気持ちが含まれているという訳である。換言すれば、既存の古いもの・伝統・原典に寄せる愛とその破壊・解体という背反する二面的性格を有するマンのパロディー観が密かに打ち出されているのである。更に、「冗談 (Shherz)」という言葉に見られるようにマン自身はパロディーを「極めて真面目な遊び (ein Spiel tiefsten Ernstes)⁽⁶⁾」の一種として捉え

ている点に注目すべきであろうがこれについては後述することにする。

次の第二章以下では、如何にしてマンがこのゲーテの、否マンのパロディー観を自己の創作技法のなかで確立し、実践していったか、或いは作品において具体的にどのように生かしていったかを、第一次大戦以前に着手された『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』(以下『クルルの告白』と略記する。筆者注)と、第二次大戦前後に書かれたトロア・コント (Trois Contens) なかでも、『掟』(Das Gesetz) と『選ばれし人』(Der Erwählte) を機軸に比較検討し、探っていこうとするものである。

第二章 第一次大戦前後のマンのパロディー

マンのパロディー作品のなかでは、1910年5月末から6月初旬頃に執筆が開始された『クルルの告白』が最初のパロディーと言えるが、途中凡そ四十年間にも及ぶ執筆中断も含め、何度か執筆、中断が繰り返されたことも手伝って三部構成の第一巻が完成したのはマンの死の前年にあたり、結果的には彼にとってこれが最後のパロディー作品にもなっているのである。その上、この『クルルの告白』はマンにとって唯一未完に終わった作品であるという他に、幾つかの特色があり、彼のパロディーを論じていくには避けては通れない長編小説なのである。

マンが『クルルの告白』に着手した1910年前後の主な作品といえば、1909年の『大公殿下』(Königliche Hoheit)、それと12年の『ヴェニスに死す』(Tod in Venedig) がある。前者について、マン自身「素材的には宮廷物語の衣装をまとい、今度は私的な事情のもとに、—(中略)— 楽天主義的な方向に転じた芸術家の存在が、またしても論議されるわけです。(…、in > Königliche Hoheit <, steht wiederum die Existenz des Künstlers zur Diskussion, stofflich als Hofgeschichte eingekleidet und diesmal, unter dem Einfluß privater Um-

stände —(中略)— ins Optimistische gewendet.)⁽⁷⁾」とか、「今度もまた自分の生について語った (…, erzählte ich, auch diesmal, von meinem Leben.)⁽⁸⁾」と後に解説を加えている。

後者、即ち『ヴェニスに死す』はもともとゲーテの最後の恋愛であると共に、最大の危機ともいべきウルリーケ体験、つまり、70歳のゲーテが19歳のウルリーケに夢中になり、結婚まで決意するが周囲の反対にあい、断念せざるを得なくなって取り乱すという「ひどい、美しい、グロテスクでショッキングな物語」(eine böse, schöne, groteske, erschütternde Geschichte)⁽⁹⁾を素材とするパロディー作品になるところのものであった。しかし、グルタフ・マーラーの死、マン自身のヴェニス滞在が契機となり、更に「その当時の私には、ゲーテの形姿を呼び出す勇気がなかったし、また自分にそのような能力があるとは思えなかったのも、それは断念しました。(Damals hatte ich es nicht gewagt, die Gestalt Goethe's zu beschwören, ich traute mir die Kräfte nicht zu und kam davon ab.)⁽¹⁰⁾」と後述しているように、突如風向きが変わり、結局は、初期のマンの作品に共通の「芸術家気質一般に対する憂鬱で、懐疑的な批判 (die melancholisch-skeptische Kritik am Künstlertum überhaupt)⁽¹¹⁾」をモチーフとし、「美」への愛に陶醉して「死」に身を委ねる一作家の破滅を描いた作品に仕上げたのであった。

また、その当時のヨーロッパにおいて次第に孤立化が進んでいたドイツにとってこの『ヴェニスに死す』が完成された1912年にはイギリスとの関係はもはや絶望的な状態にまで進行しており、更に翌13年にはフランスとの関係も悪化し、遂に14年の第一次大戦勃発という最悪の事態を迎えるにいたったのである。後年マンはこの『ヴェニスに死す』とその成立時期の関係について次のように回顧している。

私の感情にとって決して偶然ではない、一つの時代の転換期におけるこの立脚点と、この物語が私の内面生活のなかで、ある最後の最後のもの、ある結末を意味する限りにおいて、演ずる役割とは見事に一致している。

(; und diesem für mein Gefühl nicht zufälligen Standort an einer Zeitenwende entspricht genau die Rolle, die sie in meinem internen Leben spielt, insofern als sie darin ein Letztes und Äußerstes, einen ⁽¹²⁾ Abschluß bedeutet :)

1901年に出版された長編小説『ブデンブローク家の人々』(Buddenbrooks) はもちろん、その後の『トーニオ・クレーガー』(Tonio Kröger), 『トリスタン』(Tristan) を中心とする初期短編はマンにとって極めて自伝的色彩の濃い作品であるが、それは同時に、新興のブルジョワジーが台頭していく一方で、没落の一途を辿っていった前世紀の市民階級の最後の一人としての自覚のもとに、芸術家「精神」と市民的「生」の対立命題をめぐる苦悩した「市民的芸術家」マンが自己の立脚点、芸術家存在を改めて客観的な立場から掘り下げ、問い直すという、基本的な姿勢から書かれた作品でもある。その意味において、『クルルの告白』を含めて第一次大戦前のこの時期に著された『大公殿下』及び『ヴェニスに死す』は『ブデンブローク家の人々』からの延長線上にあり、「『ヴェニスに死す』まで続いた私自身の道では、それ以上進むことも、それを越えることもできなかった (Auf dem persönlichen Wege, der zum ⁽¹³⁾ Tod in Venedig geführt hätte, gab es kein Weiter, kein Darüber-Hinaus)」とマン自ら認めるように『ヴェニスに死す』は第一次大戦という時代の転換期と共に、この一連の作品群の一応の区切りとなっているのである。

また、1910年7月30日にはマン家という運命共同体 (Schicksalsgemein-

schaft)⁽¹⁴⁾」における「いわば一種の暗黙の協定に対する違反を犯した (Sie handelte sozusagen gegen eine stillschweigende Abrede.)⁽¹⁵⁾」とマンが評した妹カルラの自殺、翌11年5月にはグスタフ・マーラーの死、更に12年3月には妻のカーチャが肺炎カタルでスイスのダヴォスにあるサナトリウムに入院、見舞いに訪れたマン自身も5月から三週間入院、その間、妹カルラと交際のあったテオドル・レッシングとの確執、また『ブデンブロック家の人々』の登場人物をめぐるモデル問題等、マン自身を取り巻く個人的諸問題、そして、ドイツが刻々と戦争への道を歩み始めているという国情もあってマンは苦悩し、精神的にも危機的状態にまで追い詰められていったのである。1913年11月8日付、兄ハインリッヒ・マン宛の書簡において、マンは益々悪化していく自らの健康・精神状態をかなり自暴自棄的な調子で表現している。それを見ると、当時のマンは、上述したような様々な個人的、精神的悩みから生ずる疲労、迷い、倦怠、或いは、自己の作家としての才能にたいする懐疑に苦しみ、終局には、生まれつき彼の心に巣くっている「死への共感 (Sympathie mit dem Tode)⁽¹⁶⁾」が日増しに強まっているとまで告白しているのである。兄に対するマン自身の甘えを差し引くとしても、この頃のマンが相当な危機状態であったことは否定できないであろう。

そうした状況のなか、1914年8月1日、とうとう第一次大戦が勃発したのである。

『ヴェニスに死す』で作家としての転機を迎えたマンは、ダヴォスでの三週間に亘る自らのサナトリウム入院体験を契機として、1913年9月9日より『魔の山』を執筆していたが、戦争が始まると直ちにこれを中断して、『戦時随想』(Gedanken im Kriege)を書き、雑誌『ディー・ノイエ・ルントschau (新展望)』11月号に寄稿したのを手始めに、続いて評論『フリードリッヒ大王と大同盟』(Friedrich und die große Koalition)、更に、翌年には『ストックホルム

「スヴェンスカ・ダグブラーデト」編集部に寄す』(An die Redaktion des Svenska Dagbladet 《, Stockholm)という書簡を発表して対戦国であるイギリス、フランス両国を厳しく非難すると共に、戦前においては「非政治的」(unpolitisch)であったと自認するマンがここでドイツ支持の姿勢を明確に打ち出したのである。

『戦時随想』のなかでマンは「文化 (Kultur)」と「文明 (Zivilisation)」とを対立するものとして捉え、ドイツを「文化」、イギリス、フランスを「文明」として位置づけている。そして、「文化」という概念を、「纏まり」(Geschlossenheit)、「様式」(Stil)、「形式」(Form)、「態度」(Haltung)、「趣味」(Geschmack)、「世界のある種の精神的組織化」(gewisse geistige Organisation der Welt)と定義し、それと対立する「文明」を「理性」(Vernunft)、「啓蒙」(Aufklärung)、「鎮静」(Sänftigung)、「礼儀正しさ」(Sittigung)、「懐疑化」(Skeptisierung)、「解消」(Auflösung)、「精神」(Geist)と独自の定義づけを行っている。また、「政治」を「デモクラシー」や「文明」の問題として捉える一方で、「道徳」は「文化」と「魂」の問題として位置づけ、「ドイツ魂はあまりにも深遠なものなので、このドイツ魂にとって文明は、高度の概念、或いは決して最高の概念たりえないのである。市民化という腐敗、無秩序さはドイツ魂にとっては、ばかげた凶行である。(Die deutsche Seele ist zu tief, als daß Zivilisation ihr ein Hochbegriff oder etwa der höchste gar sein könnte. Die Korruption und Unordnung der Verbürgerlichung ist ihr ein lächerlicher Greuel.)」とドイツ魂、つまり「文化」支持の立場からこれを擁護すると同時に、これに対立する「文明」国たるイギリス、フランスを切り捨てているのである。

更に、マンは、ドイツ的本質 (deutsches Wesen) が厄介なものであり、問題のあるものなので、「一人のドイツ人であることは、容易なことではない。イ

ギリス人の場合ほど快適ではないし、フランス語で生きるほど明確で、愉快な事柄では決してない。(Es ist nicht einfach, ein Deutscher zu sein, — nicht so bequem, wie es ist, als Engländer, bei weitem eine so distinkte und heitere Sache nicht, wie es ist, auf französisch zu leben.)⁽¹⁸⁾」と、イギリスとフランスの国民的気質の単純さを揶揄し、ドイツ国民は「偽善ぶって、軽薄に文明をひけらかすような趣味には反対する。(es ist gegen seinen Geschmack, von der Zivilisation ein scheinheiliges oder eitles Aufheben zu machen.)⁽¹⁹⁾」と両国を暗に批判している。そして、このドイツ的特性を地上から抹殺しようと望むものの、即ち対戦国であるイギリスとフランスは途方もない罪を犯していると決めつけ、また「ドイツは今日のフリードリヒ大王である。(Deutschland ist heute Friedrich der Große.)⁽²⁰⁾」と公言して憚らず、評論『フリードリヒと大同盟』では、七年戦争におけるプロイセンの立場を第一次大戦時のドイツに置換して、中立国ザクセンへのプロイセンの侵略と、中立国ベルギーへのドイツの侵略を同じ平面から論述し、この侵略はドイツにとっては不可避であり、必然的なものであったとこれを正当化する立場をとるに到ったのである。そして、マンはこの戦争を、西欧「文明」に対するドイツ「文化」擁護のための防衛戦であると結論づけているのである。

これらのマンの戦時評論に対して猛然と反論を加えてきたのが、実兄、ハインリッヒ・マンとロマン・ロランであった。前者は『ゾラ論』(Zola)において、また後者は『戦争を越えて』(Au dessus de la mêlée)において、間接的に、或いは直接的にマンのドイツ支持論を厳しく非難してきたのであった。戦時評論を書き上げて「[今日の時局]に対する自己の債務を弁済し終えた() dem Tag und der Stunde 《meine Schuld entrichtet zu haben》⁽²¹⁾」と信じていたマンにとってこの二人の反撃は思いがけないものであったようであるが、しかし、マン

は再びこれらに応酬するかたちで、1915年11月から、18年3月まで二年と四ヶ月ばかりをかけて、「道もないジャングルを切り開いて行く (ein wegloses Sich-durchs-Gestrüpp-Schlagen²²)」と後に自らその辛苦、困難さを形容した膨大なエッセイ『非政治的人間の考察』(Betrachtungen eines Unpolitischen)を著して、「文明の文士」(Zivilisationsliterat)たるハインリッヒ・マン、及びロマン・ロランと激しく対抗したのである。

マンはこの『非政治的人間の考察』執筆開始時の自己と第一次大戦との関係について、以下のように述べている。

戦争によって生活の軌道から引き離され、招集された数十万人の人々が、長年に亘って本来の職業が仕事から離され、遠ざけられたように、私の身にも同じことが起こったのだった。私を招集したのは国家でも、国防軍でもなく、まさに時代そのものであった。

(Wie Hunderttausenden, die durch den Krieg aus ihrer Bahn gerissen, >eingezogen<, auf lange Jahre ihrem eigentlichen Beruf und Geschäft entfremdet und ferngehalten wurden, so geschah es auch mir; und nicht Staat und Wehrmacht waren es, die mich >einzo-gen<, sondern die Zeit selbst :)

つまり、マンにとってこの『非政治的人間の考察』は本来の作家活動から離れた、まさしく精神的従軍の意味をもち、時代の要請に応ずるかたちで書かれたドキュメントであり、芸術作品ではない。しかし、マン自身が語っているように、「芸術家精神」(Künstlertum)から生み出された芸術家の作品、つまり、「自己の根底を揺り動かされ、自己の存在意義を脅かされ、疑問視されること

になった芸術家精神から生まれ、これ以外のいかなる種類の創作にも完全に向いていないことが明らかにならざるを得なかったこの芸術家精神の危機的な惑乱状態から生まれたもの (es entstammt einem in seinen Grundfesten erschütterten, in seiner Lebenswürde gefährdeten und in Frage gestellten Künstlertum, einem krisenhaft verstörten Zustande dieses Künstlertums, der sich zu jeder anderen Art von Hervorbringung als völlig ungeeignet erweisen mußte.)⁽²⁰⁾」なのである。確かに、この書は、先の『戦時随想』や、『フリードリヒ大王と大同盟』を貫く基本的姿勢、即ち「文明」と「文化」の対立論をさらに発展させて、「文明」と政治、文学、デモクラシーを同一のものとして把捉して、保守主義的、愛国主義的立場からこれらを攻撃、誹謗し、同時にドイツ的特性、「文化」を擁護している。しかし、単に西欧「文明」に対するドイツ「文化」の擁護を唯一目的として書かれたばかりではなく、マン自身の「作家精神」「芸術家精神」そのものに対する危機意識から、或いはこれらを改めて問い直すという理念から生みだされた、いわばマンの血肉の書と言える性格を備えたものなのである。それ故、ハインリッヒ・マンやロマン・ロランに対するマンの反撃が、ある時は極めてイローニッシュに、またある時には激越な調子を帯びてくるのは至極当然のことであろう。この『非政治的人間の考察』は十二編の論文と序文で構成されているが、なかでも、「文明の文士」(Der Zivilisationsliterat), 「正義と真理に抗して」(《Gegen Recht und Wahrheit》)と題する章においてこれらは顕著である。

ロマン・ロランから「誇りといきり立つ狂信の発作にかられて、自国にあびせられたきわめて手ひどい非難を、なりふりかまわず自国の装飾と名誉の肩書に仕立てあげようと苦心している。(In einem Wahnsinnsanfall des Stolzes und des gereizten Fanatismus sucht Mann um jeden Preis seinem Lande einen Schmuck und Ruhmentitel aus den schlimmsten Vorwürfen zu ma-

chen, die man dagegen gerichtet hat.)」⁽²⁵⁾と中傷されたマンは「正義と真理に抗して」のなかで、ロマン・ロランを名指しに、彼の『戦争を越えて』こそ既にその表題からして、ヨーロッパ中を巻き込んだこの大戦下において、戦いを「越えて」というのはいかにも不遜な態度であり、生气溢れる精神の持ち主なら中立という立場もとりえないはずだという理由で、「完全な自己欺瞞 (eine ausgemachte Selbsttäuschung)」⁽²⁶⁾の書であると決めつけている。更にマンは、「文化」と「文明」の対立命題はロマン・ロランが指摘するようにこの戦争が始まって以来初めて、いわば付け焼き刃的に生み出されてきたものでは決してなく、ずっと以前から考察してきた問題であるという事実を明らかにするとともに、芸術は理性と敵対関係にあるとするカルメンの作曲者ビゼーの芸術観を論拠に、先述した彼の戦争評論に見られる「文化」と「文明」の対立論をここで改めて展開している。それを引用すると、

文明も（文化と）同様に精神的なものであるばかりか、むしろ「精神そのもの」でさえある。即ち、理性、教化、懐疑、啓蒙、そして、最後に「解體」という意味での精神である。それに反して文化は芸術的に組織化し、構築し、生を維持し、生を浄化する原理を意味すると私は考えたのである。

(Ich sage mir, daß Zivilisation nicht nur ebenfalls etwas Geistiges, sondern vielmehr und sogar *der Geist selber* sei, — Geist im Sinne der Vernunft, der Sittigung, des Zweifels, der Aufklärung und endlich der *Auflösung*, während Kultur im Gegenteile das künstlerisch organisierende und aufbauende, lebenerhaltende, lebenverklärende Prinzip bedeute.)⁽²⁷⁾

一般に、「文化」と「文明」を区別する普遍的解釈というものがあるとすれば、

マン自身も指摘しているように、前者は精神的なもので、後者は物質的なものと言えるだろう。しかし、マンは「文明」も最終的には解体という意味において「精神そのもの」、国家の解体まで志向する精神的原理であると定義し、更に、「文化は結合であり、文明は解体である。(Kultur ist Bindung, Zivilisation Auflösung.)」⁽²⁸⁾と規定しているのである。そして、マン自身は国家を解体し、戦争のない世界を創造するであろうこの「文明」、或いは「文明」の未来を信じていると告白している点は注目に値する。そこではこう表現されている。

私は文明の未来を信じている、どうして信じてはいけないのでしょうか？
文明とは未来そのもの、進歩そのものである。そして、もちろん平和主義は文明の責務であり、根本的には本来の主要責務である。文明は純粋と平和を欲する。つまり、文明は文学であり、精神であるからである。

(Ich glaube an ihre Zukunft, und wie sollte ich nicht? Sie ist die Zukunft und der Fortschritt selbst. Natürlich ist der Pazifismus eine Sache der Zivilisation, im Grunde ihre eigentliche und Haupt-Sache. Sie will Reinheit und Frieden, denn sie ist die Literatur, sie ist der Geist.)⁽²⁹⁾

また、「文明の文士」の章では、その表題からしても分かるとおおり、もう一人の論敵、マンの言葉を借りるならば、ドイツの「政治化、文学化、知性化、急進化 (Politisierung, Literarisierung, Intellektualisierung, Radikalisierung)」⁽³⁰⁾、即ち、「民主化 (Demokratisierung)」⁽³¹⁾を標榜する民主主義精神の代表者で、敵国フランスの側から祖国ドイツ、特にマン自身を標的に攻撃してきたハインリッヒ・マンを相手にマンは反論を試みているのである。ハ

インリッヒ・マンは「ゾラ論」でドレフェス事件を扱っているが、そのなかで彼は、「二十代の初めに早くも意識的に、世間にもてはやされて世に出るようなことは、若いうちに枯渇するさだめを負うた人間のすることだ。(《) Sache derer, die früh vertrocknen sollen, ist es, schon zu Anfang ihrer zwanzig Jahre bewußt und weltgerecht hinzutreten.《》)」と明らかにマンをあてこすったり、「真理と正義に抗する者は、下劣な者、滅びゆく者の部類に属する。瞬間と歴史のどちらかの選択にあたって瞬間を選んだ者は、あたら才能をもちながら、結局は座興をとりもつ寄生虫の役割にすぎないことを告白したことになる。

(man steht gegen sie (Wahrheit und Gerechtigkeit) und gehört zu den Gemeinen, Vergänglichen. Man hat gewählt zwischen dem Augenblick und der Geschichte, und hat eingestanden, daß man mit allen Gaben *doch nur ein unterhaltamer Schmarotzer war.*《》)と極めて辛辣な調子で、ドイツの特性、「文化」擁護論を展開したマン自身を非難したのである。

マンはこれに対する報復の意をこめ、この兄の中傷・誹謗を逆手にとってイロニッシュに引用し、「真理と正義に抗して」と題する章を書いたのであるが、特にこの章と「文明の文士」の章で激しくハインリッヒ・マンに反撃している。それというのも、兄の種々の罵詈雑言がマンの作品に向けられたものではなく、マン自身の個人的、人間の本質、強いては彼の芸術家精神に深く関わるものであっただけに痛く傷つけられたからである。そして、マンは「文明の文士」には「高慢な軽率さ (eine dünkelfahrlässige Fahrlässigkeit)」⁽³⁴⁾が見受けられ、「もはや芸術家でもなければ、人間でもない、狂信にこりかたまつた教条主義の石頭でしかない。(dann bist du kein Künstler mehr und auch kein Mensch: dann bist du ein in Bigotterie verknöchertes Doktrinär und Schulmeister.)」⁽³⁵⁾とこれまた手厳しくやり返しているのである。

以上のように、マンは自己保身のため、つまり自己の芸術家精神の基盤を保持するため、先の戦争評論に引き続いてこの『非政治的人間の考察』でも彼独自のドイツ「文化」擁護論を展開し、西欧「文明」、政治、デモクラシーの代表者としての兄ハインリッヒ・マン、そしてロマン・ロランと激しくやりあった訳であるが、この「文化」と「文明」の対立命題が『非政治的人間の考察』を貫く一本の支柱であるなら、序文でも語られている通り、「この（マン自身の）芸術家精神そのもの、その自己探究と自己主張のあらゆる基盤の検討（eine Revision aller Grundlagen dieses Künstlertums selbst, seiner Selbsterforschung und Selbstbehauptung⁽³⁶⁾）」、即ち自己省察がもう一方の支柱になっているのである。特にそれは「内省」（Einkehr）の章において顕著であり、また、マン文学を特色づけるイロニーについては「イロニーと急進主義」（Ironie und Radikalismus）において詳しく論じられている。

「内省」のなかでは、特にマンの精神的、かつ芸術的教養の基礎形成に多大の影響を及ぼした「永遠に結ばれた精神の三連星（ein Dreigestirn ewig verbundener Geister⁽³⁷⁾）」、つまり、ショーペンハウアー、ニーチェ、そして、ヴァーグナーについて語られている。要約すると、ショーペンハウアーという「超ドイツ的精神体験（ein überdeutsches Geisteserlebnis⁽³⁸⁾）」がマンの愛国主義の源泉の一つになり、ヴァーグナーの芸術をニーチェの批判、芸術家精神批判という媒体を通して体験したことがマンの芸術、及び芸術精神理解の基盤になっている。更に、ニーチェからは「反急進的で、反ヒリズム的な、反文学的理念であり、極めて保守的な理念であり、ドイツ的な理念（eine anti-radikale, anti-nihilistische, anti-literarische, eine höchst konservative, eine deutsche Idee⁽³⁹⁾）」である「生の理念（die Idee des Lebens⁽⁴⁰⁾）」の影響を受けたとしている。そして、この「内省」の章は非常に興味引かれる文で結ばれている。即ち、

結局、パロディー以上に「知的」なものがあるだろうか。大戦前に既に、ドイツの教養小説、発展小説、即ち偉大なドイツ的自叙伝を詐欺師の回想録という形でパロディー化するところまで達していた者は、ドイツ精神の主知主義的解体作業に参加していたことになるのだ…

(Zuletzt, was wäre > intellektueller < als die *Parodie*? Man hat teil an der intellektualistischen Zersetzung des Deutschtums, wenn man vor dem Krieg auf dem Punkte stand, den deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman, die große deutsche Autobiographie als Memorien eines Hochstaplers zu parodieren …)

マンが大戦前の1910年5月下旬から6月初旬にかけて、彼にとっては最初のパロディーである『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』の執筆を開始したことは既に述べたが、この『クルルの告白』はその後の彼のパロディーと異なり、マンと同世代の实在のルーマニアの詐欺師マノレスクの回想録を一応その手本としていることも特徴として挙げられる。マノレスクはマンより4歳年上の1971年の生まれで、16歳の頃からフランスを中心にヨーロッパ中を股にかけて泥棒・詐欺旅行を続けていたが、ウィーンで一人の貴族と知り合ってから、その名前を騙って、自ら「ラホヴァリー大公」と名乗り、泥棒貴族として益々本業に精をだすかわら、次々と女性遍歴を重ね、アメリカにまで脚をのぼして活躍した有名な詐欺師である。しかし、晩年は貴族という称号や神通力を失っていく時代の波には勝てず、彼自身、右腕骨折、切断と次第に不幸も重なり、遂には1940年、40歳という若さで、しかも無一文の状態での世を去っている。マンの『クルルの告白』はこのマノレスクの回想録からいくつかのエピソードを拝借しているが、実際マンがマノレスクの回想録に興味をそそられたのは、

マン自身の言葉を借りるなら、その自叙伝風の直接法、即ち、一人称形式の文体であった。事実マンの作品中、一人称形式で書かれたものは、この『クルルの告白』を除くと1897年に著された初期の短編『道化者』(Der Bajazzo) だけである。元来、マンの小説には可視的、或いは不可視的な全知神的存在の「語り手 (Erzähler)」や、「物語の精神 (Geist der Erzählung)」が登場して、三人称形式で物語が進められる。この「語り手」や「物語の精神」というのは「確かに物語のなかにいるのだが、かと言って彼は物語そのものではない。彼は物語を包んでいる空間ではあるが、物語は彼を包む空間ではない。(つまり)彼は物語の外にも出られるのであって、存在の方向転換により物語を論ずる立場に自己の身を置く (: der Erzähler ist zwar in der Geschichte, aber er ist nicht die Geschichte; er ist ihr Raum, aber sie ist nicht der seine, sondern er ist auch außer ihr, und durch eine Wendung seines Wesens setzt er sich in die Lage, sie zu erörtern.⁽⁴²⁾)」ことも出来るのである。そして、これら「語り手」や、「物語の精神」を媒介として、作者のマン自身と作中人物、また作品そのものとの距離が保たれ、客観性が生ずる。ところが、一人称で物語が進められる短編「道化者」は、マンの初期短編に屢々みられるモチーフ、市民社会に同化出来ずに苦悩し、終局には挫折する芸術家(精神)の本質を鋭く抉るという、マンにとって自伝的色彩の濃いモチーフを素材としているため、作者マンと主人公、また作品そのものとの距離・客観性を生み出すことが困難になっている。それに対し、同じ一人称、直接法で書かれている『クルルの告白』の場合、詐欺師である主人公クルルの自伝・告白という形式をとっているので、”Ich“と作者マンの間には距離があり、客観性は保たれていると言える。しかし、「語り手」という媒体によって三人称形式で物語を展開していく、いわゆる従来の叙事文学形態を継承するマンにとって、一人称という直接法を用いて、しかもそこに客観性を生み出していくというのはそれほど容易な事ではなかったに違

いない。後にマンは「極めてデリケートなバランスを保つ離れ技ともいうべき、このクルルの回想録を長い時間保っていくことは言うまでもなく困難であった。

(Den Krull'schen Memoirenton, ein heikelstes Balancekunststück, lange festzuhalten, war freilich schwer,)⁽⁴³⁾」と述懐しているほどである。そして、『クルルの告白』執筆には、前述した通り、四十年近くに及ぶ中断を含め、執筆、中断が何度か繰り返された事実がそのことを裏付けている。

このようにマンは『クルルの告白』の原典を實在の詐欺師の粗雑な回想録に求める一方で、先の「内省」の章の結びで表明されているように、「ドイツ教養小説、発展小説という偉大なドイツ的自叙伝」をパロディー化する意図も備えていたのである。更に、『クルルの告白』がいわゆる悪漢小説の流れを汲むグリーンメルス・ハウゼンの冒険小説『ジンプリツィシムスの冒険』(Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch)のパロディーに類するものであることは容易に想像出来るところである。マン自身も後年ヘッセに宛てた書簡のなかで『クルルの告白』に触れ、この断片を「本格的な悪漢小説に仕上げるというのはいかがでしょうか。(was würden Sie sagen, wenn ich das Felix Krull-Fragment zu einem richtigen Schelmenroman ausbaute,)⁽⁴⁴⁾」などと述べているのである。マンはドイツ教養小説と冒険小説の関係を『魔の山入門』(Einführung in den >Zauberberg<)のなかで、ドイツ教養小説とは「冒険小説の高尚化と精神化に他ならない(anderes als die Sublimierung und Vergeistigung des Abenteuerromans)⁽⁴⁵⁾」とイローニッシュに定義づけをおこなっているが、それでは、ドイツ教養小説の倫理を逆転して、詐欺師の冒険譚へ置き換えるという『クルルの告白』は、さしづめドイツ教養小説の低俗化、非精神化ということになるのであろうか。言い換えれば、マンはこの『クルルの告白』が単なる低俗小説に墮する危険性を十分に孕んでいることを覚悟の上でパロディー化したと言えるのである。その意味においても、マンにとって『クルルの告白』は「極

めてデリケートなバランスを保つ離れ技」であったであろう。また、マンは1915年8月3日付、パウル・アマン宛の書簡のなかでもこの『クルルの告白』は「あの偉大な自伝『詩と真実』のカリカチュアであり、文体自体もこれをパロディー化したものである (die Karrikatur der großen Autobiographie und im Styl selbst eine Parodie auf »Dichtung und Wahrheit«⁽⁴⁶⁾)」ことを明らかにしている。即ち、『クルルの告白』は詐欺師の告白・自伝という形態をとる以上、ともすれば低俗な大衆小説に陥りそうになるのを、マンは文体面でゲーテの大自然叙伝『詩と真実』をその手本とすることによって防いだとも言えるのである。同時に、そこにはかってマンが『トーニオ・クレーガー』において「少し大胆かも知れませんが、詩人になるためには、何か刑務所みたいなものに通じている必要があるといえるのではないでしょうか。(Man könnte daraus, mit einiger Keckheit, folgern, daß es nötig sei, in irgendeiner Art von Strafanstalt zu Hause zu sein, um zum Dichter zu werden.)⁽⁴⁷⁾」と表現した「芸術家」と「犯罪者」の関係、共通点をパロディーというイロニッシュな方法で明らかにしようとした意図も窺えるのである。それはマンにとって「芸術と芸術家のモチーフの新しい転換 (eine neue Wendung des Kunst-und Künstlermotiv)⁽⁴⁸⁾」を意味したが、その根底には「芸術家を一度、詐欺師と捉えることは我々を本質的な発見に導く (Es führt zu wesentlichen Entdeckungen, wenn man den Künstler einmal als Betrüger fasset.)⁽⁴⁹⁾」と主張するニーチェの批判的な芸術家観の影響がはっきり見て取れるのである。そして、このモチーフは、少年時代のクルルが父親同伴で初めて劇場を訪れ、舞台上の華麗な男優と楽屋で出会った吹き出ものだらけの男が同一人であると知って愕然とするエピソードに顕著である。しかし、詐欺師クルルの場合は少し異なる。つまり、彼はホテルのボーイを演じているのでもなければ、ヴェノスタ侯爵を演じているのでもない。どちらもクルルであって、どちらもクルルでないのである。クルルはどん

な人物にでもなりきれ、どんな人物にでも自己を同化させてしまう能力を身に備えているのである。言い換えれば、彼には実体がないということになる。エーリッヒ・ヘラーはこれに関連して、クルルが仮面とか演技の力を借りずに様々な自己同一性を創造していくことにより、マン文学の特質とされる「市民(生)」と「芸術家(精神)」の対立命題は、喜劇的な形で調和されていると評価をくだしている。

以上述べてきたように、『クルルの告白』はマノレスクの回想録をはじめ、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスター』を代表とするドイツ教養小説、或いはピカレスク・ロマンの流れを汲む冒険小説、更にはゲーテの大自然叙伝『詩と真実』と様々な手本をもつパロディーでそれぞれが有機的にモンタージュされて仕上げられた作品なのである。マンは1916年に書いた短いエッセイ『自伝的小説』(Der autobiographische Roman)のなかで教養小説、発展小説を「ともかくドイツ的で、典型的にドイツ的な、正当で国民的な小説の一変種 (eine Spielart des Romans, die allerdings deutsch, typisch-deutsch, legitim-national ist)⁴⁹⁾」と位置づけているが、このドイツの教養小説をパロディー化した『クルルの告白』は先に引用した「内省」の最後にも表明されているように、まさにドイツ的特性の破壊、解体の意味をもっているのである。即ち、マンが「文明の文士」やロマン・ロランに対して保守的、愛国的な立場から必死に擁護したドイツ的特性、「文化」の知的解体作業に参加していたことになる。皮肉といえば皮肉であるが、それは作家として危機的状況を迎えていた彼にとって進まざるを得なかった道でもあり、パロディストとしての第一歩になったのである。マン自身、その間の事情について、「私自身の存在と本質は文明の文士のそれと比較して異質でもなければ、対立的でもない (daß meine eigenes Sein und Wesen sich zu dem des Zivilisationsliteraten viel weniger fremd

und entgegengesetzt verhält.)⁽⁵⁰⁾」という事実があり、文明の文士はドイツの現状を憂慮し、ドイツの進歩、即ちドイツの政治化、文学化、民主化を望んでいるが、マン自身一方ではそれは必然であり、不可避であると認めているのである。しかも、この進歩は運命的なものであるから、自然にやってくるものであり、彼自身この進歩に対して一役買っていることをはっきり自覚している。にもかかわらず、彼は自分でもはっきりしない理由からこの進歩に対して「ある種の保守的な反対 (eine gewisse konservative Opposition)⁽⁵¹⁾」をしてしまうと自己分析しているのである。視点を変えるなら、「作家精神そのものは、こことあそこ、肯定と否定、胸中に宿る二つの魂、困ったことにふんだんに存在する内的葛藤やら、対立やら、矛盾といった問題性の産物であり、表現である (Schriftstellertum selbst erschien mir vielmehr von jeher als ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an inneren Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen)⁽⁵²⁾」と認識していたマンにとって、「文明の文士」は実は一方の自分自身の反映であり、それに対して、ドイツの進歩を不可避なものと理解しながら、またそれに協力している自分を意識しながらもなおかつその進歩に抵抗を続けるもう一方の自己、天邪鬼ともいえる自己、つまり、実際に、いついかなる場所でも反対派を構成し、しかも十分承知で見込みのない守勢にたつのは保守的な反対意志である。(Der erhaltene Gegenwille ist es, der in Wahrheit immer und überall die Opposition bildet, der sich in der Verteidigung befindet, und zwar in einer, wie er genau weiß, aussichtslosen Verteidigung.)⁽⁵³⁾」とマンが説明するところの反対意志をもつ自己が戦いを挑んだところに彼の作家精神の存在意義があるというわけである。換言すれば、マン自身の作家精神の根底における自己葛藤が『非政治的人間の考察』として結実したとも言えるのではないだろうか。そして、西欧文明、進歩といった時代

の波にややもすると押し流されながら、必死にこれに抗い、その一方で彼が愛し、擁護したドイツの特性を彼自身の芸術家精神のなかで保持していくためには、もはやパロディーしかマンには残されていなかったと言うのは言い過ぎであらうか。

先述した『戦時随想』や『非政治的人間の考察』を読んでみると、マンほどドイツの特性を愛した作家はいないのではないかと思われる。そして、彼は「愛」について「愛く」という言葉に知的な名称を与えるとすれば、それは「関心く」ということになる。……関心とは賛美ではない、それは批判であり、しかも、意地の悪い、悪意さえひめた批判である、(Der intellektuelle Name für >Liebe < lautet > *Interesse* <, …… es ist die Kritik ; und zwar die böse und selbstgehässige Kritik.⁶⁴)と定義しており、ドイツの特性、伝統をこよなく愛したこの時期のマンにとっては、愛するゆえの批判・解体ともいうべきパロディーへの道しか進むべき方向がなかったと思われるのである。それゆえに、マンにとって最初のパロディーとなった『クルルの告白』のもつ意義は大きい。マンは後に『略伝』(Lebensabriß)のなかで、1922年に発表された『クルルの告白』の断片『幼年時代の書』(Buch der Kindheit)について、「……これは、私の伝統に対する関係を描いたものであり、この関係は愛に満ちたものであると同時に解体力のあるもので、私の作家としての〈使命〉を規定している。(……es gestaltet mein Verhältnis zur Tradition, das zugleich liebevoll und auflösend ist und meine schriftstellerische >Sendung< ⁶⁵bestimmt.)」と回顧しているが、これはそのまま彼のパロディー観に結びつくのである。重複するがここでもう一度『ヴァイマルのロッセ』のなかで表明されているゲーテ、否マン自身のパロディー観を引用しておこう。

パロディーとは敬虔な気持ちで行う破壊、微笑みながら別れを告げること

である。……(既に在るものを)維持しながら模倣することであるが、その模倣が既に冗談であり、誹謗になっている。

第三章 イロニーとパロディー

前章で、マンのパロディー志向への過程、或いはその基本的姿勢といったものを『非政治的人間の考察』及び、『クルルの告白』を中心に論述してきたが、この章では彼のイロニーとパロディーの関係について少し触れておこうと思う。

『非政治的人間の考察』の最後の章「イロニーと急進主義」(Ironie und Radikalismus)ではこの両者を対立概念として捉え、精神的人間である限りはイロニカーであるか、急進主義的であるか、そのどちらかを選択をする時があると述べられている。そして、その選択は、「生」と「精神」のどちらを絶対的論拠とするかによって決定される。ここでもやはりマンは「文明の文士」を意識しており、前者がマン自身の立場であり、後者がハインリッヒ・マンを指すことは言を俟たない。更に、マンは自己の立脚点を明確にするためにもイロニーを「芸術的一要素 (ein künstlerisches Element)⁵⁶⁾」として捉え、芸術の使命とイロニーとの関連について、次のように規定している。

芸術の使命は、外交用語で言えば、生と純粹精神の双方と同じように友好関係を維持すること、保守的であると同時に急進的であることにある。即ち、精神と生との中間位置、仲買者の位置を占めることに芸術の使命がある。ここにイロニーの源泉がある。

(Ihre Sendung beruht darin, daß sie, um es diplomatisch zu sagen, gleich gute Beziehungen zum Leben und zum reinen Geist unterhält, daß sie zugleich konservativ und radikal ist ; sie beruht in ihrer Mittel-

und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben. Hier ist die Quelle der Ironie⁽⁵⁷⁾……)

かって、マンは『トーニオ・クレーガー』を中心とする初期短編において「芸術」を「生」に対立する「精神」と同一視し、また戯曲『フィオレンツァ』(Fiorenza)では、逆に「芸術」を「生」と融合して、「精神」に対置させたが、ここでは「芸術」は「生」と「精神」の中間に位置すべきであり、そこに芸術の使命があると展開している。更に、マンの胸中に宿る二つの魂ともいうべき「生」と「精神」の相互間にはエロスが作用すると言う。そして、マンの場合、「生のためにする精神の自己否定(die Selbstverneinung des Geistes zugunsten des Lebens)⁽⁵⁸⁾」がイロニー、つまり、愛するがための自己否定・批判ともいうべきエローティッシュ・イロニーになったのである。(尤も、「生」の側には自己否定・批判の能力はなく、専ら「精神」の側からの自己否定・批判ではあるが、)これは特に『トーニオ・クレーガ』において顕著であったが、『非政治的人間の考察』の場合、マンはこの中間の立場、即ち、エローティッシュ・イロニーの立場を忘れてしまった、否、意識的に無視している感がある。つまり、マンはこの書においては、ドイツ的特性、或いは「ドイツ的理念」とされる「生の理念」を擁護するために、ただ対立する立場からのみ一方的に「文明の文士」、政治、デモクラシーに鋭い矛先を向けているのである。中間の立場を放棄したこの書はそれ故、「芸術家の作品であって芸術作品ではなく、(Künstlerwerk und kein Kunstwerk)⁽⁵⁹⁾」まさに「論争の書」なのである。それに対し、前章において既に論述したように、ドイツ的特性、またマン自身の表現を借りるなら、「典型的にドイツ的で、正当に国民的な小説の一変種」であるドイツ教養小説のパロディー化でもある『クルルの告白』はマンにとって、愛すべきドイツ的特性を自己の芸術家精神のなかに保持するがための解体・改作であり、

エローティッシュ・イロニーの立場と一脈通じているのではないだろうか。なぜなら、エローティッシュ・イロニーの基本的姿勢は、マンが自己の内奥に宿命に存在する「生」と「精神」の中間位置から両者に対して批判矛先を向けることであり、『クルルの告白』も実際にはマンの内面における市民的「生」と芸術家「精神」の葛藤をモチーフにしており、そのパロディーの立場は『非政治的人間の考察』の論点からすると、「文化」擁護の立場にありながら、「文化」たるドイツ教養小説の解体に参加する立場にあるという自家撞着を引き起こしているのである。それは同時に、強力な解体力を有する「文明」の側に与することであり、いわば「文化」の自己否定を意味するからである。もちろん、このようにイロニーとパロディーを同一平面から論ずることに問題がない訳ではない。イロニーは内容に関するものであり、パロディーは形式、即ち、文体に関わる問題であるからである。それ故、H・マイアーはパロディーを「形式のイロニー (Ironie der Form)⁽⁶⁰⁾」と位置づけているが、いずれにせよ、パロディーはマンにとってエローティッシュ・イロニーの一表現形式・手段であったと言えるだろう。

またマンはイロニーと保守主義の関係について、両者は親密な関係にあり、「イロニーは保守主義の精神と言えるだろう (Man könnte sagen, daß Ironie der Geist des Konservativismus sei.)⁽⁶¹⁾」と捉え、マンの芸術家精神に多大の影響を及ぼしたニーチェ、ゲーテを例に挙げて、従来からドイツ的精神は保守的であり、今後も民主主義化されずに、保守的であり続けるだろうと希望的、楽観的な見解を明らかにしている。そして、自らは、「保守主義的? もちろん、私は保守主義者ではない。というのは、たとえ私が意見の上では保守主義であることを欲しても、私は、結局作用を及ぼすものとしての私の性格からして、やはりどうしても保守主義的にはなれないからである。私のような場合にあっては、破壊的傾向と維持的傾向とがぶつかり合っており、もし作用などという

ことが問題になり得るとすれば、ここで生じてくるのはまさにこの二重の作用なのである。(Konservativ? Natürlich bin ich es nicht; denn wollte ich es meinungsweise sein, so wäre ich es immer noch nicht meiner Natur nach, die schließlich das ist, was wirkt. In Fällen wie meinem begegnen sich destruktive und erhaltende Tendenzen, und soweit von Wirkung die Rede sein kann, ist es eben diese doppelte Wirkung, die statthat.⁽⁶²⁾)⁽⁶²⁾と⁽⁶²⁾いみじくも自己分析しているように、まさにマンの芸術家精神の本質とも言うべきこの「破壊的傾向」と「維持的傾向」の同居というアンビヴァレントな状態から生じた二重の作用こそマン独自のイロニー、即ちエローティッシュ・イロニーを生み出し、パロディー志向へと繋がっていったのである。

第四章 第二次大戦前後のパロディー

第一次大戦時には本来の作家活動から逸脱したかたちで『戦時随想』、『フリードリヒと大同盟』に続いて『非政治的人間の考察』を著し、ドイツ的特性、「文化」擁護の立場から「文明の文士」や、ロマン・ロランと、換言するなら、ヨーロッパ文明、政治、デモクラシーと激しく闘ったマンであったが、1918年のドイツの敗戦後、本業に戻るべく19年には大戦中執筆を中断していた長編小説『魔の山』に再びとりかかり、1924年9月28日にこれを完成している。この『魔の山』は現在のドイツ文学史の上ではゲーテの『ヴィルヘルム・マイスター』、或いはノヴァーリスの『青い花』等と共に教養小説のジャンルに分類されているが、マン自身は『魔の山』自体も『クルルの告白』とはややニュアンスの違いはあるものの、ドイツ教養小説そのものを近代化することを狙ったパロディーとして位置づけており、「ドイツ教養小説の歴史が(この『魔の山』によって)パロディーのうちに幕を閉じるのです。(die Geschichte des deutschen Bildungsromans parodierend abschließt)⁽⁶³⁾」とまで言い切っている。ここでは、

ドイツ教養小説という文学的一ジャンルをパロディー化した『魔の山』が後に、教養小説の一つとして位置づけられるという厳然とした事実があり、この長編小説のパロディー性が問題になるところであろう。即ち文学的一ジャンルのパロディーというのは何を基準にしてパロディーがパロディーとして成立しうるのか、或いはパロディーの域を越えてそのジャンルに属するものとして認められるのかという問題である。しかし、本稿では『魔の山』について詳しく触れるつもりはないので、ドイツ教養小説の近代化を計ったとされる『魔の山』のパロディー性については、問題提議にとどめ、また機会を改めて考察してみたい。

マンはこの『魔の山』執筆中の1922年10月15日に、ベルリンのベートーヴェン・ホールで『ドイツ共和国について』(Von Deutscher Republik)という講演を行っているが、これは本来『ディ・ノイエ・ルントschau』11月号、即ち、ゲールハルト・ハウプトマンの六十歳誕生祝賀特集号に掲載するための原稿を前もって公開講演の形で朗読したものである。この講演については、第一次大戦中には愛国主義的、国粹主義ともいえる立場からヨーロッパ「文明」、デモクラシーをあれほど敵対視したマンが、敗戦後革命によって生まれたヴァイマル共和国を支持する立場をとったことから、彼の「転向」が問題になり、これまでもマン研究者の間で、様々な論議をよび、物議をかもししてきた、いわく因縁のある講演である。この年の6月24日、ヴァイマル共和国の外務大臣であったユダヤ人、ヴァルター・ラーテナウがヴェルサイユ条約に不満を抱いていた右翼の青年たちに暗殺された事実はマンに激しいショックを与え、この『ドイツ共和国について』を書かせる一つの契機になったことは周知の事実であり、また、当時の右翼、国粹主義者達が反ユダヤ主義を公然と掲げていたことも、ユダヤ人と深く関わりのあったマンにとって「転向」への道が急速に開かれていった要因の一つでもあっただろう。マン自身は、「転向」に対する様々な方面

からの批判に答えて、後に付加された序文のなかで次のように書いている。

私は志操の変化などというものを知らない。ことによると考えは変えたかもしれない——しかし志操を変えたことはない。しかし、考えというものは、詭弁的に聞こえるかもしれないが、常に目的にいたる手段、ある志操に奉仕する道具にすぎない、

(Ich weiß keiner Sinnesänderung. Ich habe vielleicht meine Gedanken geändert——nicht meinen Sinn. Aber Gedanken, möge das auch sophistisch klingen, sind immer nur Mittel zum Zweck, Werkzeug im Dienst eines Sinnes,⁽⁶⁴⁾)

ここで共和国に対して励ましを与えているのは『考察』の進路の正確な、今日にいたるまでの断絶のない継続であって、その志操は変化がない。あの書の志操、即ち、ドイツ的人間性の志操は否定されていない。

(Dieser republikanische Zuspruch setzt die Linie der > Betrachtungen < genau und ohne Bruch ins Heutige fort, und seine Gesinnung ist unverwechselt, unverleugnet die jenes Buches: diejenige deutscher Menschlichkeit.⁽⁶⁵⁾)

即ち、マンは戦前と戦後では確かに考え(Gedanken)は変わったかもしれないが、志操(Gesinnung)は決して変わっていないと主張しているのである。つまり、考えというのは信念というものに到達するための手段であり、道具にすぎないというわけだが、マン自らもある程度認めているように、かなり苦しい

弁明であることは否定できないところである。

そして、「転向」とか「豹変」という誇りをうけながらもマンが支持したドイツ共和国（現実には、ヴァイマル共和国であるが）は、その後、賠償問題では一応の落ち着きはみたものの、1929年秋に世界恐慌の嵐が吹き荒れると、忽ちその影響をうけ、失業者の数は日増しに増大していき、それとともに共和国に非協力的な立場を貫くヒトラー率いるナチスに次第に勢力を奪われていった。そして、ついに1932年1月30日、ヒトラーが首相になると同時にヴァイマル共和国は事実上崩壊してしまうのである。このヴァイマル共和国時代にマンは先の『魔の山』をはじめ、『旧約聖書』『創世記』を原典としたパロディー『ヨゼフとその兄弟たち』（四部作）の第一部「ヤコブ物語」(Die Geschichten Jakobs)、及び第二部「若いヨゼフ」(Der junge Josef)を書き上げている。その間各地へ講演旅行をしているが、33年2月11日のオランダへの講演旅行は結果的に彼にとって亡命への第一歩を意味することになったのである。

同年3月27日の日記には祖国から閉め出され、浮き草のような生活を強いられることになってしまった当時のマンの苦渋が読み取れる。「私を敵視し、奸策を弄しつつ、威嚇的な身振りで私に門を閉ざしている故国を後に、旅から旅への、一時凌ぎの不安定な生活が今日も続く。(Dies provisorische und ungewisse Reise-Dasein bei feindselig und tückisch bedrohlich verschlossener Heimat geht weiter.)」そして、その半年後の9月28日にようやくチューリッヒ近郊のキュスナハトに居を構え、一応生活は安定したかのようにだったが、36年にはとうとうドイツ国籍を剥奪され、38年に今度はアメリカへ正式に入国する。その翌年9月1日ドイツがポーランドに侵入して第二次世界大戦が勃発する。その間、つまり1936年8月23日にマンは『ヨゼフとその兄弟たち』の第三部「エジプトのヨゼフ」(Josepf in Ägypten)を書き上げ、この年11月11日からほぼ三年かかって本稿の第一章でも引用した『ヴァイマルのロッセ』をアメリカで

完成している。かって『ヴェニスに死す』において一度はゲーテその人を描きだそうとして断念したマンの計画がこの『ヴァイマルのロッセ』という「ゲーテ パロディー」によってようやく日の目をみたのである。エーリッヒ・ヘラーが「この第一級の創造的エッセイにおいては、忠実な引用と感情移入による創作が混ざり合って、詩と真実との意義深いと同時にいかがわしい混淆を生み出している。(, einem schöpferischen Essay ersten Ranges, in welchem wörtliches Zitat und einfühlsame Erfindung sich zu einer so denk-wie fragwürdigen Mischung von Dichtung und Wahrheit verbinden.)⁽⁶⁷⁾」と評した『ヴァイマルのロッセ』であるが、ゲーテとシャルロッセの再会が実現する第八章の午餐会の席上、マンはゲーテに中世末期にエーガーの市で起こったとされるユダヤ人大量虐殺事件に触れさせている。そこでゲーテはユダヤ人の音楽と医学の才能を称賛し、文化に対するユダヤ人の多大の貢献を認め、「地上の問題に宗教的なもののダイナミズムを与えるユダヤ人の傾向と能力こそは、ユダヤ人が地上の未来を形成するのになお重要な役割を演ずる使命を授かっていると推論される。(……, und eben ihre Neigung und Fähigkeit, irdischen Angelegenheiten den Dynamismus des Religiösen zu verleihen, lasse darauf schließen, daß sie berufen seien, an der Gestaltung irdischer Zukunft noch einen bedeutenden Anteil zu nehmen.)⁽⁶⁸⁾」と述べ、更にドイツ民族とユダヤ民族の類似性を強調すると共に、ユダヤ人に対するのと同様ドイツ人に対する諸民族の潜在的な憎悪がいつしか世界的規模で爆発するであろうと憂慮している。この長編小説が第二次大戦勃発の年に完成され、反ユダヤ主義を掲げるナチスがドイツ民族、ゲルマン民族の優位性を理論化するためにゲーテをも利用した事実を考え合わせるとき、この第八章のゲーテのユダヤ人称賛、肯定論の真の意味が一層明確になってくると言える。即ち、この場面は反ユダヤ主義を標榜するナチス、非人道的な国粹主義者達に対する反論であり、『ヴァイマルのロ

ッテ』におけるアクトゥエルな部分である。またこの『ヴァイマルのロッセ』自体、ナチスによって意図的に歪められたゲーテ像を事実と虚構を複雑に絡め合わせた独自のパロディーによって修正を計ろうとした、言わばナチスの手からゲーテを取り戻そうとしたマン自身の真摯な姿勢の表明であると言える。

大作を仕上げた後は苦勞しない作品を書くことにしているとマン自らも言うとおり、彼はこの後『すげかえられた首』(Die vertauschten Köpfe) という短編小説にとりかかり、1940年7月末にこれを書き上げている。そして、8月に入ると、直ちに中断していた『ヨゼフとその兄弟たち』の第四部「養う人ヨゼフ」(Josef, der Ernährler) の執筆を開始し、1943年1月4日にこれを完成している。更に同じ『旧約聖書』の「出エジプト記」即ち、モーセの十戒発布物語をモチーフとする短編小説『掟』を1月18日から3月13日までのたった二ヶ月足らずで仕上げたマンは後に『ヨゼフとその兄弟たち』の執筆開始から完成までの凡そ十六年間を「波瀾に満ちた (geschichtenvoll)⁽⁶⁹⁾」と表現しているが、上述したようにこの十六年間、種々の講演や評論は別にして、小説の分野において彼はほとんどパロディーに心血を注いでいると言っても決して過言ではない。そして、これらのパロディーには特にゲーテとフロイトの影響が色濃く反映しているのである。『ヴァイマルのロッセ』で「》最も美しい高みに昇りつめた星《であるゲーテとの神秘的合体 (die Unio mystica mit Ihm, dem Stern der schönsten Höhe⁽⁷⁰⁾《)》を試みたマンはその実、『ヨゼフとその兄弟たち』もゲーテからきっかけを得ているのである。ゲーテは「詩と真実」第一部第四章のなかで、ヘブライ語を学ぶために『旧約聖書』を勉強したと回想しているが、そこに「ヨゼフの物語を改作することは、すでに長い間わたしの念願だった。(Die Geschichte Josefs zu bearbeiten war mir lange schon wünschenswert gewesen⁽⁷¹⁾;)」という記述がみられ、事実その作品は完成され、製本されたと記されている。つまり、マンは「ヨゼフ物語の改作」というゲーテの

計画をそのまま継承して『ヨゼフとその兄弟たち』という大パロディーを仕上げたことになる。またマンの『すげかえられた首』はインド学者、ハインリッヒ・ツィムマーの論文『インドの世界の母』(Die indische Weltmutter)を通じて知ったインド神話のパロディーであるが、「首のすげかえ」というモチーフはゲーテの三部作『パーリア』(Paria)と共通するものである。

マン自身は1941年4月19日付、ケーテ・ハンブルカー宛の書簡で『すげかえられた首』に触れ、「ゲーテの『パーリア』とは近い関係にあり、パーリアの記憶がこのアドリブに一役買ったかも知れない。けれども、これを書いている時にゲーテのことは一度も考えなかった(Die Bezugnahme auf den Paria lag nahe, und unterbewußt mag die Erinnerung daran eine Rolle bei dieser Improvisation gespielt haben. Aber ich glaube nicht, daß ich dabei auch nur ein einziges Mal an Goethe gedacht habe,)⁷²⁾」と記している。確かにマンの『すげかえられた首』はゲーテの『パーリア』に比して、心理的描写法が目立ち、結果としてインド説話の神話性を希薄なものにしてしまった印象は拭えない。しかし、この時期のインド神話の「首のすげかえ」というゲーテと同じ素材を扱った作品を残していることに意義があるのではないだろうか。即ち、「首のすげかえ」というグロテスクなモチーフを架け橋として、あらゆる人間の平等性、カースト制度批判を基本的理念とするゲーテの『パーリア』を想起させることによって、逆に人間の尊厳、平等性を踏みにじり、ユダヤ人に対して非人道的な立場をとるナチス、ファシストを暗に批判していると捉えられるからである。

また大作『ヨゼフとその兄弟たち』の後の短編小説『掟』はやはり『旧約聖書』「出エジプト記」を原典にしているものの、マンはフロイトの『モーセ』[即ち、『人間モーセと一神教』(Der Mann Moses und die monotheistische Religion)], 更にゲーテの論文『荒野のイスラエル』(Israel in der Wüste)を

も参考資料としている。『掟』のモーセ像についてマンはフロイトのモーセエジプト人説。半分借用するもとに、「ミケランジェロの彫刻したモーセの顔つきではなく、反抗する民衆と言う素材と取り組んで、意気沮喪する敗北を重ねながら仕事を続けていく、苦勞の多い芸術家として描くために、ミケランジェロその人の顔つきを与えた（… gab ich meinem Helden die Züge - nicht etwa von Michelangelo's Moses, sondern von Michelangelo selbst, um ihn als mühevollen, im widerspenstigen menschlichen Rohstoff schwer und unterentmutigenden Niederlagen arbeitenden Künstler zu kennzeichnen.⁽⁷³⁾）」と明らかにしているが、同時にその背後に「この掟に対して、私が新しい法の石版を掲げる日が到来するだろう。……我々はいわゆる十戒に対して戦いを挑んでいるのだ。（The day will come when I shall hold up against these commandments the tables of a new law. … Against the so-called ten commandments, against them we are fighting.⁽⁷⁴⁾）」と宣言して憚らないヒトラーの姿が見え隠れしているのである。即ち、マンは人間の礼節を説き、良心を備え、イスラエルの民を自由へと解放したモーセ像を描き出すことによって；逆にモーセの説く人間の礼節を無視し、ユダヤの民を迫害し、ドイツ民族を戦争の泥沼へと誘ったヒトラー、及びナチスの非人道的行為を浮きだたせようとしたのである。『掟』の結末部分に「しかし、現われて来て、》十戒はもはや効力を失った《などと言う人間は呪われよ。（Aber Fluch dem Menschen, dem da aufsteht und spricht: > Sie gelten nicht mehr.⁽⁷⁵⁾）」とモーセが叫ぶ箇所があるが、これこそはまさにヒトラーにむけられたマン自身の悲痛な叫びであった訳である。

このように、マンはヴァイマル共和国時代から第二次大戦時にかけて数々のパロディーを著したが、あえてこれらのパロディーの共通点を挙げるとするならば、そのいずれにもゲーテ、フロイト、神話が関与していることである。マンは生涯を通じてゲーテを師と仰ぎ、よき指導者として深く敬愛し、創作の面

においても多大の影響を受けているが、特に作品や講演においてそれらが顕著になるのはゲーテ生誕百年の1932年以降、即ち、このヴァイマル共和国の崩壊時期、ヒトラー・ナチス台頭以降なのである。

またマンは講演『フロイトと未来』(Freud und die Zukunft)のなかで「創世記」における神と人間との契約の心理学を、神話小説『ヨゼフとその兄弟たち』において表現しようとしたと述べているが、かつて『非政治的人間の考察』のなかで、「心理学は決して文化形成の作用をもたず、最高度に進歩的な破壊作用、最高度に文明的な作用をもっている。(Die Psychologie wirkt also nichts weniger als kulturbildend, sondern im höchsten Grade fortschrittlich zersetzend, im höchsten Grade zivilisatorisch.)」⁽⁷⁶⁾と否定的見解を表明したマンにとって、この時期には心理学は「神話をファシズムの非開化主義者どもの手から取り上げ、神話をヒューマンなものへと」⁽⁷⁷⁾機能転換する《手段 (das Mittel, den Mythos den faschistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane umzufunktionieren.)》へと変貌していったのである。同時に心理学的手法をふんだんに採り入れた戦闘的とも言えるほどの積極性を備えたこの時期のパロディーはマンにとって、やはり(聖書)神話、ゲーテをファシスト、ナチスどもの手から奪い返すという重大な使命を担っていたのである。

第二次大戦中の1943年の早春に、僅か二ヶ月足らずで短編小説『掟』を書き上げたマンは、その二ヶ月後に中世の民衆本を原典としたパロディー『ファウストゥス博士』に取り掛かり、終戦後の1947年1月末にこれを完成している。そしてその丁度一年後の1948年1月に、前記した『すげかえられた首』、『掟』と共にマン自らが自己のトロア・コントを形成すると評した『選ばれし人』に着手し、1950年11月末頃に完成している。『ファウストゥス博士』の主人公レーヴァキューンは人形芝居のオペラ組曲を作曲する際にその素材を伝説集『ゲス

『タ・ロマノールム』(ローマ人行跡)に求めるが、マン自身もこの書物のなかの「教皇グレゴール生誕物語」に興味惹かれ、中世のドイツ詩人、ハルトマン・フォン・アウエの『グレゴリウス』を原典としたパロディー『選ばれし人』を著したのである。この二つのパロディー、即ち『ファウストゥス博士』では、悪魔と契約した芸術家の悲劇を、『選ばれし人』では二重の近親相姦と贖罪のモチーフを継承しながらも、その実、二度に亘って戦争を引き起こした祖国ドイツ、及びドイツ人の罪に対する贖罪、そして神の恩寵に寄せる期待が主要テーマとして描かれていることは注目に値する。即ち、戦時中、様々な講演、評論を通して直接的に、またパロディー作品によってアレゴリーッシュにナチス・ヒトラーに対抗したマンもドイツ人としての強烈な自覚のもとに、敗戦後の祖国ドイツの将来を憂い、神の恩寵に縋らざるを得ない自らの気持ちをこれらのパロディーに具象化したのではないだろうか。「我々に負債として残されたものを帳消しにしてくれるものは、この恩寵以外には何も有りません。(…… die Gnade, …… und bei der allein es steht, das Schuldiggebliebene als beglichen anzurechnen. 一)」と後に述べているマンである。

結 び

以上、第一次大戦以前に着手されたマンのパロディー『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』から第二次大戦前後までのいくつかのパロディーを採り上げ、またその時々には彼の政治的姿勢、或いは彼の生来の芸術家精神を参照しながら、彼のパロディー観、及びそれぞれのパロディーに秘められた意味について考察を試みてきたが、マンにとってパロディーは決して単なる知的遊戯・冗談に止まらず、彼の芸術家としての使命を決定づけるほどの重要な意義をもち、更には彼が経験した時代そのもの、及び彼の政治的姿勢と緊密な繋がりを持っており、それ故に極めて真摯な態度から生み出されたものなのである。フ

エーリクス・クルルは「のんきな態度は私の主義ではありません。冗談をやってみるときにこそ真剣になるのが私の主義です。つまり、非常に真剣に取り組まなければならない冗談があるからで、そうでない冗談は無意味です。冗談が有意義になるのは、当事者が本当に真剣になるときだけです。(Leichtlebigkeit ist nicht meine Sache, gerade im Spaß nicht ; denn es gibt Späße, die sehr ernst genommen werden wollen, oder es ist nichts damit. Ein guter Spaß kommt nur zustande, wenn man all seinen Ernst an ihn stezt.)」と述べているが、これこそは「冗談」とか「極めて真面目な遊び」と自らも認めているパロディーに対するマンの真剣な取組み姿勢を的確に表現していると言えるのではないだろうか。

そして、作家として、人間として危機的状況下にあった第一次大戦前に、ドイツ「文化」、ドイツ的特性擁護の立場から、これらを自己の作家精神のなかに保持せんがために生み出されたマンのパロディーは、その後、第二次大戦中まで、ナチス、ファシストどもから、ゲーテ、(聖書)神話、及びドイツ人の人間性を奪い返すための手段・武器へと変容し、更に、敗戦後は自らを含むドイツ人の贖罪と神の恩寵に対するマン自身の期待・願望がこめられたものへと、いわば彼の一貫した志操と共に歩み続けたのである。

テキスト及び参考文献

Thoman Mann : Gesammelte Werke in 13 Bänden. (S. Fischer, 1974)

; 註のローマ数字はその巻数を示す。

Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. (Hamb. と略す)

Hans Wysling (Hrsg.) : Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann I. II. III.
(Heimeran)

註

- (1) Bd. II, S. 680-681
- (2) Hamb. Bd. 4, S. 112
- (3) ibid. IX, S. 591
- (4) Reallexikon, S. 630
- (5) Hamb, Bd. 9 S. 271
- (6) Bd. X, S. 399
- (7) Bd. X III, S. 146
- (8) Bd. X I, S. 571
- (9) An Elisabeth Zimmer, 6. 11. 1915
- (10) Bd. X III, S. 148
- (11) ibid. S. 149
- (12) ibid. S. 150-151
- (13) ibid. S. 151
- (14) Bd. X I, S. 121
- (15) An Heinrich Mann, 4. 8. 1910
- (16) ibid. 8. 11. 1913
- (17) Bd. X III, S. 538
- (18) ibid. S. 544
- (19) ibid. S. 545
- (20) ibid. S. 533
- (21) Bd. X II, S. 9
- (22) Bd. X I, S. 128
- (23) Bd. X II, S. 9
- (24) ibid. S. 12
- (25) ibid. S. 166
- (26) ibid. S. 163
- (27) ibid. S. 169
- (28) ibid. S. 170
- (29) ibid. S. 171
- (30) ibid. S. 68

- (31) *ibid.*
- (32) *ibid.* S. 190
- (33) *ibid.* S. 194
- (34) *ibid.* S. 200
- (35) *ibid.* S. 203
- (36) *ibid.* S. 12
- (37) *ibid.* S. 79
- (38) *ibid.* S. 73
- (39) *ibid.* S. 85
- (40) *ibid.* S. 84
- (41) *ibid.* S. 101
- (42) Bd. IV, S. 821
- (43) Bd. X I, S. 123
- (44) An Hermann Hesse, 25. 11. 1947
- (45) Bd. X I, S. 616
- (46) An Paul Amann, 3. 8. 1915
- (47) Bd. VIII, S. 298
- (48) Bd. X, S. 122
- (49) Bd. X I, S. 702
- (50) Bd. X II, S. 67
- (51) *ibid.*
- (52) *ibid.* S. 20
- (53) *ibid.* S. 67
- (54) *ibid.* S. 75
- (55) Bd. X I, S. 122-123
- (56) Bd. X II, S. 573
- (57) *ibid.* S. 571
- (58) *ibid.* S. 25
- (59) *ibid.* S. 12
- (60) Hans Mayer: Thomas Mann. Werk und Entwicklung S. 197. (Berlin, 1950)

- (61) Bd. X II, S. 583
- (62) *ibid.* S. 585
- (63) Bd. XIII, S. 147
- (64) Bd. X I, S. 809
- (65) *ibid.* S. 810
- (66) Thomas Mann; Tagebücher 1933-1934 S. 19 (S. Fischer)
- (67) Erich Heller; Thomas Mann. *Der ironische Deutsche.* S. 13
- (68) Bd. II, S. 733
- (69) Bd. X I, S. 670
- (70) *ibid.* S. 147
- (71) Hamb. Bd. 9 S. 141
- (72) An Käte Hamburger, 19. 4. 1941
- (73) Bd. X I, S. 154-155
- (74) THE TEN COMMANDMENTS: Ten Short Novels of Hitler's War Against the Moral Code / Preface S. 13 (by Herman Rauschnig) (Simon and Schuster) 1944
- (75) Bd. VIII, S. 875
- (76) Bd. X II, S. 171
- (77) An Karl Kerényi, 18. 2. 1941 (Bd. X I, S. 629)
- (78) Bd. X I, S. 303
- (79) Bd. VII, S. 516-517