

[翻 訳]

ハイデ・アイレルト 『トーマス・マンと演劇』

六 浦 英 文 訳

ウィーンでの『ヨゼフ』*Joseph* 長篇小説の自作朗読会の折に、「ドラマのこと」と自分が「ドラマに向いていない」ということが話題になったとき、トーマス・マンは、悠然として動じることなく、「叙事詩は昇華された退屈である」という告白で応えた（1935年1月29日付、『日記』）。

しかし、自分がドラマに「向いていない」というこの事実認識は、比較的後期の苦痛に満ちた洞察に基づくものであった。というのも、若き作家の功名心は、まさしく舞台での圧倒的な成功に向けられていたからだ。そして、すでに長篇小説作家として名声を確立した1913年においても、トーマス・マンは、自分の心に影響を及ぼし続ける演劇への大望の根拠を述べ、「おのれの夢が一度それほどまでに肉体的なものに変容する様を見るという、非常に奇妙な体験、というよりはうっとりするような体験」をしたために、「孤独な長篇小説作家」である自分が魅惑されてしまったことを理由に挙げたのであった（DüD I, 193）。

すでに、トーマス・マンが最初に文学的に書き記したものは、家庭内の人形劇場のために作られたドラマの台本であり、「弟や妹たちと一緒に、両親と叔母たちの前で催す演劇上演のための土台となる上演予定表」（DüD I, 193）であった。1894年から1895年にかけて、トーマス・マンは、ミュンヘンで韻文によるメルヒェン・ドラマ——『老王』*Der alte König*——の野心的な計画に没頭していて、ミュンヘン・レジデンツ・シアターにおける上演を「夢見ている」（BrGr, 8, 27）。1895年、トーマス・マンはミュンヘン大学演劇協会に加入する。この協会はエルンスト・フォン・ヴォルツォーゲン（Ernst von Wolzogen）の演出のもとで、イプセン（Ibsen）の『野鴨』*Wildente* を上演している。このことに深く関与したために、トーマス・マンは大商人ヴェルレの役を引き受けている。

結局のところ、トーマス・マンの演劇的野心は、1906年の「非演劇作品」、「否演劇作品」というべき『フィオレンツァ』*Fiorenza* において頂点に達する。不十分で、ほ

とんど失敗に終わったこの演劇作品の演出の試みの一つ一つを、没年まで、トーマス・マンは、期待に満ちて、感動に浸りながら追っている。リヒャルト・フォン・シャウカル (Richard von Schaukal) とアルフレート・ケル (Alfred Kerr) の嘲笑的でこき下ろすような演劇批評によって「完膚なきまでに」傷つけられたトーマス・マンは、この二人の批評家を決して許さなかった。

この『フィオレンツァ』失敗の背後関係を探る前に——「遺恨」は決して関係ない、というあらゆる断言にもかかわらず——、初期のエッセイ『演劇試論』*Versuch über das Theater* (1908年; X, 23-62) が優位に格付けされるべきであるし、評価されるべきである。演劇に関する問題が「肉に刺さった鉤爪」となっていた、とトーマス・マンは告白した。こうして、雑誌『北と南』*Nord und Süd* のために書かれたこの寄稿論文は、トーマス・マンと演劇との中心的・包括的な対決を表すことになる。

このエッセイの論証の重点は三つある。第一は、ドラマが優位に置かれる伝統的なジャンル詩学に対する反証の試みである。この「学校教師」風旧習墨守的判断に対して、マンは、近代長篇小説とドラマとの美的同等性ないしは近代長篇小説の内容的優位というテーゼを突きつける。

長篇小説は、肉体と性格としての人間の認識にかかわるあらゆる点でドラマよりも精緻、完全で、知識に富み、良心的で、深みがある [……]。叙事的な語り口はおしゃべりではない、[……] そしてそれがどのような皮肉な無拘束性、どのような繊細極まりない間接性をもちうるかを知ったものなら、長篇小説が技術の洗練度にかけてはドラマに少なくともひけを取ることはない、ということがわかるのだ。(X, 29, 32)

第二は、非時代的で子供じみた幼稚な「民衆娯楽」としての演劇の地位を格下げすることである。

執拗にごまかしたが、手品の道具を揃えもち、入場料引き換えの覗きの楽しみを与える演劇、劇場、——鈍感な大衆に対する芸術の代替物、[……] 比較的高級な——そして必ずしも高級ではない——児童としての演劇 [……]。演劇は、最高、究極のものを提供するどころか、むしろ考えられるかぎりでも最も素朴な、子供らしい、大衆的な種類の芸術である (X, 34f.)。

第三は、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner) の諸作品の上演の場としての

劇場だけを、主観的な根拠に基づいてではあるが、唯一弁護することである。

この途轍もない、いかがわしい作品、この賢明で巧妙な、憧れに充ちて老獪な魔術、劇場のほかには存在しないこの定着した演劇的即興、——私を生涯劇場に結びつけているのは事実こういうものであり、これのみなのだ。(X, 37)

この驚くべき論旨転換によって、それ以前に擁護してきた基本的見解と諸矛盾が生じることになるのだが、マンは、それに劣らず驚くべき論法によって、つまりヴァーグナーを場面の叙事詩人 (der szenische Epiker) へと様式化することによって、それらの諸矛盾を緩和しようとした。

その上、トーマス・マンは、このエッセイで、ドラマに対抗して、芸術作品を、すなわち、自分自身が代表となっている心理的長篇小説を復権しようとしただけではなくて、同時に——叙事的/演劇的という古典的対立概念を、屁理屈をこねて逆転させたり、玉虫色の新定義によって——、自分自身の失敗作となった劇作品『フィオレンツァ』をも間接的に復権させようとした。つまり、作者の論難的・憤激的強調の中に、この劇作品の性格の特異性——や欠点——を再認識するのはまさにたやすいことなのである。

しかし、抒情性というか、観覧に供される行為の不足というか、何よりもまず舞台上での言葉の支配は、舞台用に圧縮された小説としてのドラマに対して、すでに何かを示しており、ドラマの本質は、言葉少ない、息を呑む動きにあるなどと信ずるべきではない。(X, 49)

このエッセイの二つの基本的見解——叙事的芸術ジャンルの現代性への告白、および演劇の見戯的で幼稚な根源要素や効果要素の強調——を、トーマス・マンは、抑制した形ではあるが、(1929年のハイデルベルク祝祭劇の開幕に際して執筆された)『演劇論』*Rede über das Theater* おいても、心の奥底にとどめていた。そして1936年においてもなお、トーマス・マンは、長篇小説を、自らの「散文作家的特性に基づいて、[……] 代表的、支配的な文学的芸術作品」と指定し、「ドラマと抒情詩は、長篇小説に比べれば、古風な [文学] 形式です」と述べている (Br I [書簡集 I], 412)。

しかし、不満を抱いて、演劇から距離を置いているにもかかわらず、トーマス・マンは、亡命の歳月に至っても、きわめて規則的に劇場に通い、好奇心を抱き、活発な批判精神を持っている観劇客であり続けた。というのも、何度も告白しているように、

トーマス・マンは、最初のミュンヘン時代に、宮廷劇場での唯一の『トリスタン』*Tristan* 上演を見逃すことはなかったし、『ハムレット』*Hamlet* 上演のあとで、「自分は、舞台からはおそらくもう（二度と）得られないであろうほど個人的に感動し、ショックを受けている」、こんなことは、ほかには「せいぜいヴァーグナーの夕べのときぐらいのものだ」というような印象を書きとめたりもしているからだ。（BrGr, 110）。のちに、マックス・ラインハルト（Max Reinhardt）の劇場演出が、トーマス・マンには、「ほとんど今日最も興味深いプロデュース」（Br I, 77）であるように見えた。1933年まで、ハンス・プフィツナー（Hans Pfitzner）とブルーノ・ヴァルター（Bruno Walter）との友情によって、ヴァーグナー作品の演出とも無関係に、音楽演劇（Musiktheater）が前面に出てくる。これに反して、亡命の最初の数年間に、なかならずチューリヒ、ウィーン、プラハ、ザルツブルクでの滞在時に、トーマス・マンの関心は言語演劇（Sprechtheater）に向けられる。この場合、『日記』の記述が証言しているように、トーマス・マンの無条件の高い評価は、シェークスピアとドイツ古典作家たちに向けられている（チューリヒのシャウシュピール・ハウスでの『ヴァレンシュタイン』*Wallenstein* 演出について、トーマス・マンはたとえば1937年11月25日にこう書いている。「何という輝き、何という歴史的息づかい！」）。これに反して、同時代の作家の場合には、的確で辛らつな判断を控えることはしない。たとえば、「過剰なポエジー」（1935年2月2日付、『日記』。ツックマイアー [Zuckmayer] について）、「悲劇的ごみ」（1937年3月15日付、『日記』。ベナツキー [Benatzky] について）、「がさつで、議論の余地のあるできそこない」（1937年9月16日付、『日記』。クニッテル [Knittel] について）、「ナンセンスな作品」（1937年10月28日付、『日記』。ヴェルフェル [Werfel] について）、といった調子である。

同時期に、マンは、映画の芸術的可能性の問題に取り組んでいる。マンは、映画を——他人の不幸を喜ぶ気持ちもないとはいえないであろうが——演劇に対抗させた。「かくも鋭い刺激によって映画館が劇場に対して勝利を占めるというのは、分かり過ぎるくらいよく分かる」とマンは記している（1937年3月20日付、『日記』）。そして、いわゆる『演劇』エッセイでおこなった初期の攻撃的発言の中でのように、マンは、「叙事的」資質の同時代的優位性を暗示している。「映画は画面で物語るのだ。[……] 映画は記憶の技術を心得ている、心理的暗示を心得ている、人間と物との細部を描くことを心得ている。したがって、戯曲家はほとんどそれに学ぶことはないが、小説家はたびたびそれに学ぶことができる。」（『映画について』*Über den Film*, X, 900）

しかし、トーマス・マンは、自分の叙事的作品の中で、劇場訪問や演劇上演を繰り返し描くことによっても、劇作家としての失敗を相殺した。たいていは、ストーリー

の決定的な段階が、主要人物たちのそういう体験によって強調されたり、背景において描かれたりする。その際、『ヴァイマルのロッテ』*Lotte in Weimar*において、テオドル・ケルナー (Theodor Körner) の哀悼劇『ロザムンデ』*Rosamunde* がイローニッシュに破壊された形で描写されている例のように、言語演劇にそういう風にストーリーの決定的な段階を強調するという機能が与えられるのは、もちろんただ一例だけである。ちなみに、このような機能に関しても、音楽演劇が支配的役割を演じているケースは、たとえば、『ブデンプロック家の人々』*Buddenbrooks* と『小男フリーデマン氏』*Der kleine Herr Friedemann* における『ローエングリーン』*Lohengrin*, 『ヴェルズンゲンの血』*Walsungenblut* における『ヴァルキューレ』*Die Walküre*, 『道化者』*Der Bajazzo* における (そしてまた、『フェーリクス・クルル』*Felix Krull* の大好きなオペラとしての) 『マルガレーテ』*Margarete*, 『大公殿下』*Königliche Hoheit* における『魔笛』*Der Zauberflöte*, である。

トーマス・マンにとって演劇への決定的な衝動が、リヒャルト・ヴァーグナーの音楽演劇に発していることは争う余地がない。トーマス・マンが、「劇場の真っ只中でひとり深い幸福の驚嘆すべき幾時間」(X, 841) を味わうことができたのは、ヴァーグナーのおかげである。しかし、このように個人的に魅了されただけではなく、ヴァーグナー体験は、作品を形成する場合にも影響を与えた。ヴァーグナーの名前は、マン自身が告白しているように、自分の「芸術的思考と行為」(X, 840) のすべての上に君臨していた。ヴァーグナーの影響は、まず第一に「叙事的手法」そのものと関係している。なかんずく、例のライトモチーフ技法 (Leitmotivtechnik) —— 「動機、自己引用、象徴的形式、はるかな距離を越えて廻り言語的にも意味的にも関連づけること」(X, 840) —— と関連していて、この技法は『ブデンプロック家の人々』において初めて十二分に展開されたものである。しかし、ヴァーグナーの影響は、『ヨゼフ』小説の執筆にいたるまでたどることができるのである。トーマス・マンにとって、ヴァーグナーの『ニーベルングの指輪』*Der Ring des Nibelungen* 神話的四部作という記念碑的な壮大な構想と、マン自身による神話の心理化との間には、明らかに親和性があった。だから、トーマス・マンは、アメリカでの亡命時代にも、「神々のたそがれ」*Götterdämmerung* の響きを聴きながら、自分が「ヨゼフの領域」(1939年11月26日付、『日記』) の中にいるように感じていたのである。

テキスト

Heide Eilert: *Thomas Mann und das Theater*. In: Helmut Koopmann (Hrsg.):

Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 327-342.

ただし，文献リストを割愛させていただいた。

付記：

本稿は2003年度「大阪経済大学特別研究費」の成果である。