

〔翻 訳〕 (Übersetzung)

テレンス・ジェイムズ・リード
「短篇小説 [トーマス・マン『ヴェニスに死す』
(*Der Tod in Venedig*)] の解釈について」

六 浦 英 文 訳

『トーニオ・クレーガー』(*Tonio Kröger*)と並んで、短篇小説の領域で私の最も価値のある作品として認められている物語『ヴェニスに死す』は1912年に出版された。¹⁾このように、ある現代の古典作家が、過去のある作品がすでに当然のごとく成功を取めたことについて、距離を置いて査定しつつ、発言している。芸術が完成した文学史的事実となった、つまり、ある「分野」(Gebiet)で「示範演目/定番作品」(Darbietung)となったのだ。まさしくこのテキスト『ヴェニスに死す』は、実際に、そういう推移を容易にし、冷却期間を要するような話を下準備していたかのように見える状態なのだ。このテキストのなかでは、トーマス・マンのこの上なく凝縮された模範的な文体に驚かされるのだが、その卓越した言語と厳かな調べが、いかがわしい素材を高度に文学的なものへと救い出しているのである。あるいはギリシア神話とギリシアの思想材との織物に人は驚嘆する。しかしこれはおそらく、意識しつつ創作する学匠詩人 (*poeta doctus*) だけがなし得たことなのかもしれないのだ。つまり、どう見ても、あらかじめ名人芸であることが額に刻印されている一作品なのである。

ところで、名人芸であることを承認することが、芸術(人生はもとより)の難しい要求を見ないふりをすることによって、同時にその名人芸を貶めることを意味することがあり得るとすれば、それはひとつのイロニー (Ironie) である。芸術上の解決方法が純粹になればなるほど、——シラーが言うように、「無より湧き出るとともに、すらりと軽やかに」²⁾、——達成されたものの輪郭を目で追うことは容易になる。したがって、逆説的だが、芸術に対する感受性を研ぎ澄ますには、楽々と達成されたように見えるものの仮象を見破ることが必要なのだ。それゆえ例えば『ヴェニスに死す』では、「もともととても不可能な構想」(*unmögliche Conception*)³⁾ という発言の経緯を認識することが重要である。この構

1) [原注] 『略伝』(*Lebensabriß*) 1930年, GW [=Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1974.] XI, S. 415. ([……]内は訳者注。以下同様)

2) [原注] シラー (Friedrich Schiller) 『理想と生』*Das Ideal und das Leben*, 第9連。

3) [原注] 1911年10月16日付エルンスト・ベルトラム (Ernst Bertram) 宛て書簡; TM/Bertram [トーマス・マン『エルンスト・ベルトラム宛て書簡集』(Thomas Mann: *Thomas Mann an Ernst Bertram*.)

想のために、トーマス・マンは結末部の解決方法（当初は見つけることができなくて嘆いた⁴⁾を、ぎりぎり直前まで「ひどく緊張し、心配」(schrecklich angestrengt und besorgt)⁵⁾することになった。あるいは、字匠詩人（実際にはまだそうではなかったが）と称される人物の背後に、苦悩のなかでギリシアの源泉を初めて発見し、その後、みずからの体験を明らかにするため感動しつつも疑問を呈した揺れ動く人物の心情を感じ取る必要がある。そのうえ、このようにおおいに賞賛された文体そのものは、完成に向かう洗練された仕上がりとではなく、進歩的な構成が投げかける道徳的な問題の一つとして捉えることが重要である——これによって、名人芸、あるいは少なくとも、あまりにも意識的に努力しつつ発揮された名人気質が、道徳的に疑わしいものとなった。

名人芸と名人気質についての考えが、『ヴェニスに死す』の前の数年間に持続的にトーマス・マンの関心を引いた。1905年にマンは兄ハインリヒ (Heinrich Mann) にこう書いている。「ほくももう三十歳で、そろそろ一代の傑作を考えてもよい時期です」⁶⁾。マンは『ブデンブローク家の人々』(Buddenbrooks) 以来、この処女作に匹敵する作品はなにひとつ生み出してはいないということを意識していた。「『フリードリヒ』(Friedrich)、『マヤ』(Maja)、ほくが書くつもりは短篇などは、傑作になるかもしれませんが」(マンは半年後にそう書いている)、「が、ほくは、すでに計画の段階で疲れはて、執筆開始を躊躇っている状態です」⁷⁾。戯曲『フィオレッツァ』(Fiorenza) (同じく1905年)は『フィアスコ』(Fiasko [=失敗作の意])⁸⁾になった。第二の長篇小説である『大公殿下』(Königliche Hoheit, 1909年)は、『ブデンブローク家の人々』を考慮に入れると簡単に書けるはずであった。ハインリヒ宛てのいくつかの手紙のなかでは、創作意欲の喪失、ためらい、精神的沈滞、立ち往生、枯渇が繰り返し問題になっている。いまや次から次に、まさに放り出すように本を生み出す兄にまなざしを向けながら、弟は、「創造性は、『もしかすると [……] 軽薄の形式にすぎないのかもしれない」⁹⁾、困難と躊躇だけが真剣さと深みを示すのだ」と、中途半端な理屈で自分を慰めざるを得ない。

トーマス・マンが、1909年以来計画していたエッセイ『精神と芸術』(Geist und Kunst)

Briefe aus den Jahren 1910-1955. Pfullingen: Neske 1960) S. 10.

- 4) [原注] 1912年4月27日付ハインリヒ・マン (Heinrich Mann) 宛て書簡；トーマス・マン/ハインリヒ・マン往復書簡集 [Thomas Mann-Heinrich Mann: *Briefwechsel*. 1900-1945. Hrsg. von Hans Wysling. 3. erweiterte Ausgabe. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1995] 以下 TM/HM と略記, S. 160 [Heinrich Mann-Thomas Mann: *Briefwechsel*. Hrsg. von Katrin Bedenig und Hans Wißkirchen in Erweiterung der Edition von Hans Wysling. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2021, S. 234. 以下 HM/TM と略記].
- 5) [原注] 1912年5月3日付アルベルト・エーレンシュタイン (Albert Ehrenstein) 宛て書簡, Br I [Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1961], S. 95.
- 6) [原注] 1905年12月5日付ハインリヒ・マン宛て書簡. TM/HM, S. 113 [HM/TM, S. 171].
- 7) [原注] 1906年6月11日付ハインリヒ・マン宛て書簡. TM/HM, S. 124 [HM/TM, S. 183].
- 8) [原注] 1905年2月18日付ハインリヒ・マン宛て書簡. TM/HM, S. 105 [HM/TM, 162f.].
- 9) [原注] 「反ハインリヒ」(Anti-Heinrich) という表題で覚書 (Notizbuch) 7 に. TM/HM の導入部 (第30ページ) に掲載されている。

のなかには、扱うコツをつかもうとした諸問題と諸志向があり、それらも不快の原因になった。変転する文学的風景のなかで自分を見まわす、意識する知的作家として、マンは、いまこそ外面の芸術 (eine Kunst des Äußerlichen) が登場するときだと気がつく。つまり、分析と「批評」ではなく、「美」と「造形」が切り札だ、という認識である。この認識によってはじめて真の「詩人/作家」(Dichter) であることが認証されるのだ。トーマス・マンは「罵倒に負けない感情の純粋な強さ」¹⁰⁾ を持つ若い世代を観察する。この世代は、マンとその同世代の作家たちにとっては典型的であった心理学と病理学的関心をすでに乗り越えているのだ。「ここには、必要以上に早く時代遅れになってしまうかもしれないという、われわれにとっての危険が存在する。」ここから導き出される結論は、ほとんどシニカルなものと言ってもよい。「ハウプトマン (Gerhart Hauptmann) は熱心に接点を探しているし [……] ホーフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal) も自分なりに妥協点を見つけ出そうとするだろう。時代の要求は、われわれの内なる健康なもの一切を洗練させることだ。」要するに、認識に飽きたデカダンスと一切を分析する自然主義とは、新しい再生の思考に席を譲らざるを得ない。そのために、自己の初期の分析的諸傾向 (私は——二十歳で心理学にはまり込んだ) を拭い去らねばならない。それはまさに若気の過ちというべき初期の傾向であったはずである。昔からトーマス・マンの認識の教師であったニーチェ (Friedrich Nietzsche) は、いまではしかし新しい運動の守護神である「生の哲学者」(Lebensphilosoph) として、のちの認識につかれた雰囲気の中で、「真理への愛における若者の狂気」¹¹⁾ について語りはしなかつただろうか？ 時代の趣味の変化に計算づくで反応することが、進歩的生の自明の帰結に解釈しなおされる。すなわち、成熟した年月が、まさにこの新しい青春を目の当たりにして期待通り、新しい出発の可能性を提供してくれるのだ。

この感情の状態の、不自然なものとの間の混合 (矛盾とは言わないまでも) は、『ヴェニスに死す』の直前に成立したシャミッソー (Adelbert von Chamisso) についてのエッセイの章句のなかに正確に反映されている。まるで、トーマス・マンの作家としての時間のすべてを、独自の体験の光に照らしてみた題材を理解するごとくに。「シャミッソーはみずからの苦悩を一冊の本に仕立て上げた後、困難な蛹の状態を急速に抜け出して成長し、落ち着きを得、家父となり、アカデミー会員となり、巨匠として尊敬されるので

10) [原注] この引用と以下の3つの引用は『精神と芸術』(Geist und Kunst) 手稿本の覚書第103番からに由来する。TMS (Thomas Mann Studien) I の297ページ以下に掲載されている。

11) [原注] 『ニーチェ対ヴァーグナー』(Nietzsche contra Wagner) のエピローグ2番 (Werke. Hg. von Karl Schlechta. 2. Auflage. München. 1960. Bd. II, S. 1060f) に。ちなみに、この節は、「大いなる疑惑の深淵」(Abgrund des großen Verdacht) のあとで「いっそう危険な第二の無垢」(zweite gefährlichere Unschuld) を告知し、「スペテヲ理解スル」(tout comprendre) 原理を「お行儀が悪い」(unanständig) として退け、美しい「表面」(Oberfläche) に対するギリシアの愛をほめたたえることによって、驚くほど正確に、『ヴェニスに死す』のモチーフの布置を先取りしている。トーマス・マンは、少し前にこの節を目にとめていた。すなわち、マンは『精神と芸術』覚書43番のなかで、そこから引用している。

ある」¹²⁾。したがって成長は強制的に行なわれるのだ。残されるのは、もはや望んでいないものでしかない。人は——同業者仲間からの「親方/巨匠」(Meister)という称号には、望んでいないものという響きも残っているのだが——修行を終えて、地位を確立した専門家よりも社会的な認知を求めるものだ。まったく不自然な発展を遂げるアシェンバハとの親近性は明白である。

しかし、そういう巨匠欲に対する批判的な見解もすでに用意されていた。1905年の覚書には、こう記載されている。「自己自身に対する高められた尊敬、自己への増大する信頼、壮大な視覚的効果(「ドラマへの発展」、私のドイツ的「短篇小说」)、自己を国民的要素として、自己をそもそも国民的であると受け止める傾向、文学史への眼差しなど。これは、共通性にはまったく力点を置かずに、ただただ典型的であるように表現されるべきである。(私はこういう人物でありたいとは思わない)。成功が、野心的な欲求を抱くようにそそのかすのだが、その欲求にこたえることができないで破滅する(zu Grunde geht)〈原文のまま〉、そういう話を書くためには、幻想と〈遊びにおけるまじめさ〉を十分に有する一人の芸術家の苦悩と悲劇的混乱が示されなければならない」¹³⁾。

こういう「巨匠気質の悲劇」(Tragödie des Meistertums)¹⁴⁾を味わう主人公の可能性として、ゲーテさえも考察の対象となったらしいのだ。しかしその間に、トーマス・マン自身が明白に、より強くみずからの問題を「まじめに受け止め」始めていたことが、そういう虚構にかかわる議論をより必然的な方向へ向かわせ、潜在的な関心を増大させたにすぎない。しかし、そういう虚構にかかわる議論が、名作への準備にしがみついているこの数年間の他の計画をすべて、すぐには実行に移さなかった可能性もあるし、「巨匠たることの悲劇」(Tragödie der Meisterschaft)に内実を与える、他の方向への体験と衝動に向かわなかったかもしれない。しかもその上、虚構にかかわる議論が、あやうくまったく別のものになっていたかもしれないし、批判的なものにはまったくならなかったかもしれないのだ。

1911年の夏、「わずかばかりの」仕事と「中枢神経系の一時的な疲労」¹⁵⁾に至る長期の体調不良を経て、トーマス・マンはヴェニスで数日を過ごした。この滞在は、「一連の奇妙な事情や印象」¹⁶⁾をもたらし、そのなかでも「個人的・抒情的な旅行体験」(persönlich-lyrisches Reiseerlebnis)¹⁷⁾は、ポーランドの少年との出会いであった。そこから驚くべき

12) [原注] GW IX, 57. 「考えてもみてください、私は36歳になるのです。こうなるとアカデミックな性向を感じるものです」。上記で引用されたアルベルト・エーレンシュタイン (Albert Ehrenstein) 宛て書簡も参照のこと。

13) [原注] 『覚書』 7, 153ページ以下。Herbert Lehnert: *Thomas Mann Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer 1965, S. 125 に引用されている。

14) [原注] 1915年9月10日付けパウル・アマン (Paul Amann) 宛て書簡。TM/Amann (頻繁に)。

15) [原注] 1911年3月24日付けハインリヒ・マン宛て書簡; TM/HM, S. 157 (HM/TM, S. 230)。

16) [原注] 『略伝』 1930年; GW XI, S. 123。

17) [原注] 19320年7月4日付カール・マリア・ヴェーバー宛て書簡; Br. I [=Thomas Mann: *Briefe 1898-1936*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1961], S. 177。

ことに、芸術的な根源的衝動が芽生えたのだが、『幼な児の歌』(*Gesang von Kindchen*)を書くという決意を固めたのは1919年になってからである。

まだ覚えているか？ ひときわ高い酩酊感、ある法外な感情が、あるときおまえの上にもやってきて、おまえを圧倒した、両手で額を掩って身を横たえたほどに。そのときおまえの魂は讃歌のように立ち上がり、格闘する魂が涙を流しながら歌声に向かって殺到していった。だが、悲しいかな、すべてはもとのままだった。そこに客観化する努力が始まったからだ、頭を冷やす自己抑制が——見よ、おまえの酔いしれた歌が道徳的な寓話になってしまうぞ。¹⁸⁾

この回顧の調子は、トーマス・マンが本当に「詩人/作家」なのかどうかという、いまだ悩まされている古い問いを扱っているため、切ないものとなっているのである。讃歌の調子を維持できなかったこと、詩の形式を維持できなかったことは、マンにとって、自分が目指していた詩人魂 (*Dichtertum*) の「ひそかな敗北」を意味する。この「欠陥」を、散文虚構作品 (*Prosafiktion*) の成功という「美德」に転換できたことは、ほとんど慰めにはならないだろう。

この半ば暗号化された一節への言及は、一年後にカール・マリア・ヴェーバーへの手紙で確認される。おそらくそれは、トーマス・マンのすべての自己解釈のなかで最も率直なものであろう。同性愛的感じ方を「否定あるいは拒否」することを望んでいるかのような誤解に対して、マンは抗議しているのだ——というのも、その感じ方は、マンにとって、「条件付きで」手に入るものではなく、「ほぼ必ず [……] 精神を持っているから」、マンはそれに敬意を表しているのである。というのは、ヴェニス小説も、「讃歌的なものを核とし、讃歌的な起源を持つ」からである。このアプローチの変容は、「無責任で・個人主義的な要素を発散する抒情詩のディオニュソスの精神と、客観的に拘束され道徳的・社会的に責任をもつ叙事詩のアポロ的精神との違い」によって説明される。そしてマンは、先ほど引用した『幼な児の歌』の一節に言及し、「私の性質の必要性から行われなければならなかった、客観化の苦しい過程」を述べている。

この変身、あるいは、少なくとも抒情詩から叙事詩への最初の決定的な一歩は、かなり早くから実行されたに違いない。新しい構想に関する現存する最も古いコメントのなかで、トーマス・マンは、ヴェニスから戻って一ヶ月半後に、自分が持ち帰った「かなり奇妙な事柄」、つまり「年をとった芸術家の少年愛についての事例を扱った、真面目で純粋な調子の短篇小説」について語っている。「あなたは、〈フーン、そういうもんですか!〉とおっ

18) [原注] GW VIII, S. 1069. 『酔歌』 (*Das trunkene Lied*) [KSA 版では『夜にさすらう者の歌』 (*Das Nachtwandler-Lied*) という標題に変更されている] は、ニーチェの『ツァラトゥストラはこう語った』 (*Also sprach Zarathustra*) の最後から2番目の章の標題である。Werke. Bd. II [Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1973], S. 551.

しゃる。しかし、とてもまともなものなのです」¹⁹⁾ このやりとりは明るくユーモラスに聞こえるが、このテーマは、「奇妙な事柄」(sonderbare Sache)、「事例」(Fall)としてすでに距離が置かれていたようである。苦悩、心配、努力、不可能な構想、見出せない結論、そして最後には「いずれにせよいつかは完成させなければならない」という、後にマンを悩ませる嘆きの数々は、おそらくこのトーンが少し明るすぎ、無頓着だったこと、それでも「客観的なものにする苦勞」がまだ大部分残っていたことを証明している。

これまでは、文化的背景や体験資料を参考にして、伝記的に分類しながら話を進めてきた。しかし、この方法には限界がある。『ヴェニスに死す』は、例えば『トーニオ・クレージャー』のように、主人公と作者が同じことを体験し、考え、結論を導き出すことによって、「その明晰さと率直さにおいて、非芸術的なほど」²⁰⁾の告白をしたというような意味では、自伝的ではない。たしかに『ヴェニスに死す』にも、物語る作家と語りの対象である主人公の作家との間にはとても多くの共通性がある。トーマス・マンが、主人公を通して自分自身について何かを語り、何かを経験することができるためには、とりわけ、人間のタイプ、出自、文学的過去について共通性がなければならなかった。しかし、両者の道は分かれる、言い換えれば、アシェンバハの道は、トーマス・マンにとって、まだ可能性のある方向へ投影され続けられるまでは、しばらくは平行して進行する。アシェンバハは、トーマス・マンよりかなり年上である、したがってアシェンバハの作品は、トーマス・マンの作品とほとんどあからさまなほど重なっているし、さらにまた、作者が最初に思い描いた、あるいは目指した業績を背後に持っている。こうして『ヴェニスに死す』は「実験」(Experiment)²¹⁾となる。しかしこの実験のために、トーマス・マンは、自分のヴェニス旅行の諸体験をこの年上の人物に移設しようとして、奇妙な方法で再びその登場人物に追いつかなければならないのである。このような展開が予想される場合、精神的な帰結はどうなるのだろうか。これは、作家と登場人物との間のよりいっそう大きな違いに私たちを導く。すなわち、アシェンバハは、のちになってようやく不完全なかたちで自分自身を理解するように、最後になって（これはつまり、完成した小説では、最初から、という意味だが）、本来の姿として理解されるようになった、ということである。つまり、アシェンバハは、トーマス・マンが実例によって検証してみせた運命に向かって進んでいくのだ。ちょっと見ると単なる逸話に見えるものが、——疲れはてた一人の作家が休暇旅行に出かけて、美少年に恋をして、伝染病に汚染された町の危険を無視して、コレラで死んでいく——関連した意味をもって来る。仕事から逃れる主人公アシェンバハが求めているのは「今の生活とは何の関連もないもの」なのだが、一方、作者のトーマス・マンは豊かな関係性を創り出すのだ。

アシェンバハが英国式庭園を散歩した瞬間から、ヴェニスのビーチで倒れるまで、すべ

19) [原注] 1911年7月18日付フィーリップ・ヴィトコップ (Philipp Witkopp)宛て書簡, Br. I, S. 61.

20) [原注] 1906年3月28日付クルト・マルテンスあて書簡, Br. I, S. 61.

21) [原注]『非政治的人間の考察』(Betrachtungen eines Unpolitischen), GW XII, S. 301 および S. 517 を参照のこと。

ては必要不可欠な関係性の網でつながっている。例えば、この晩年の情熱の発生は、もっとも正確にアシェンバハの作家的規律とその挫折に結びつけることができる。アシェンバハの増大する疲労は（自分自身が自覚しているように）、これまでの己の作品に命を吹き込む感情を長年にわたって抑制してきたことから来るものだ。「では今になって、抑圧された感情が、己を見捨て、己の芸術をこれ以上担ったり、翼を与えることを拒むことによって、復讐するのか？」ひそかに——このことは、太古のままの原生林の光景を見れば明らかである——アシェンバハは、感情を蘇らせるような根源的な体験を求める。ヴェニスに到着するやいなや、アシェンバハは意識的に「感情の遅まきの冒険」の準備をするようになる。アシェンバハが自覚していないのは、ディオニュソス的なものの恒常的存在である。初めは、専制的に抑圧されたみずからの芸術実践の構成要素として存在し、次に、半ば恐れ、半ば熱心に感情を解放する経験を求める意識として存在し、最後に、もつれ合いが深まる段階で、少年への次第に抑えがきかなくなる感情として存在する。すなわち、「これは陶酔であった。そして老年を迎えたわれらの芸術家は、躊躇することなく、いや貪欲にこの陶酔をよろこび迎えた」。人生の規律や感情の抑制から、最後に生まれるのは——この一連のモチーフには、結局、物語の全行程が含まれているのだが——「放縦」(Zügellosigkeit) である。しかし、ディオニュソス的なものそのものは、「異国の神」(fremder Gott) についての晩年のオルギア [=古代ギリシアのディオニュソスの密儀および密儀の際の集団の乱飲・乱舞を伴う忘我的陶酔状態] 的な夢のなかで初めて、アシェンバハに明らかにされる。それはミュンヘンで見知らぬ男を見たときにすでに予告されていたものが実現されるのだ。というのも、この異国の神によって、アシェンバハは、ディオニュソス的自己表現現象に特徴的である、「自己の内部が奇妙に拡大されていく」のを、そのときすぐに実感したからである。

ディオニュソス的な圧倒的力の前段階の場合とまさに同様に、アシェンバハがタッジオの外見に最初に抱いた芸術家の興味が、この作家の本質と発展から正確に導き出される。アシェンバハは、成熟した巨匠として、ますます強く外見の美しさに目を向け、(単純化された) 道徳の名の下に、分析やいわゆる「品のない心理主義」を放棄したのである。こうしてアシェンバハは、背信的な美学をめぐるもつれ合うことになるが、「もはや自己批判をする気持ちがなくなっている」ので、それを知ることはできないし、あるいは知ろうともしない。芸術への欲求が、人格や行動を根底から形作ってきたのだ。(ヴィスコンティ (Luchino Visconti) の映画版で音楽家に替えられた主人公と比較してもらいたい。ヴィスコンティの芸術にはこれらの宿命的な傾向のどちらも内在していない——事件経過 (Geschehen) の根源をほとんど残酷なまでに根こそぎ奪ってしまったのである)。

同様に豊かな関係を持つのが、行動の舞台となる「二様に解釈できる都市」(zweideutige Stadt)²²⁾ ヴェニスで、そこには華やかさと汚さが混在し（「アラビア風の窓縁が、薄く濁っ

22) [原注] ゲオルク・ジンメル (Georg Simmel) は、1907年にヴェニス-エッセイのなかでこの定式を創り出した。1932年5月25日付のエーリカ・マンとクラウス・マン (Erika und Klaus Mann) 宛てのトーマス・マンの書簡 (Br. I, S. 317 および DüD I [Dichter über ihre Dichtungen. Bd. 14: Tho-

た水に映っている」)、美しいファサードとその背後に潜む暗い秘密は、アシェンバハの内的プロセスと呼応している。さらに、島々と水路、陸地と「揺れ動く水」の混乱した交互作用によって、アシェンバハが予言的に見た「島々と泥沼と、泥土を押し流していく水路とからなる原始の荒地」と同じように複雑に建て増しされた建造物が、コレラを発生させるのである。アシェンバハは、自分の運命を全うするために、「なにも虎のいるような」遠くまで旅に出る必要はないのだ。

ミュンヘンの放浪者、ゴンドラの船頭、バラード歌手など、旅に同行する人物も豊かな人間関係を築いている。表面的には偶発的な周辺現象だが、よく見ると、控えめに示唆される外観の類似性によって密接に結びつきがあり、実際、最終的にはアシェンバハにはなく、読者に見えるはずの神秘的な同一性として明示されるのだ。アシェンバハ自身のなかでは、タッジオだけが「神話的な想像」を呼び覚まし、「優しい神のように」姿を現す。しかし、そんなタッジオも、結末部に初めて、その神話的な意味を明らかに示すのだ——死者の国への魂の導き手、死者タチノ魂ノ導キ手ヘルメス (Hermes psychagogos) として。

そして最後に、病気そのものは、一見すると物語のなかで最も自然な瞬間であり、それぞれのより高い象徴的な意味を排除している瞬間なのだ。コレラの起源はインドのガンジス川デルタ地帯で、つまりは伝統的にディオニュソスの勝利行進に結び付けられる国に由来するものである。アシェンバハのビジョンに出てくる竹藪のなかで威嚇する虎は、ディオニュソスの馬車を引っ張る猛獣を連想させる。ディオニュソス的なものそのものは、トーマス・マンも知っているエルヴィン・ローデのギリシアの宗教に関する著作のなかで、伝染病として比喩的に表現されているが²³⁾、しかしそれは同時に、ニーチェの『悲劇の誕生』(*Geburt der Tragödie*)——トーマス・マンの思考と作品のなかでは昔から根本的な文書であるが²⁴⁾——の概念世界に関しては、人間的で特殊に芸術的心理についての一般的問題と触れ合うところがある。致命的な感染というあからさまな事実が、これほどまでに関係性豊かであることはほとんどないであろう。

このように、表面的には写實的に描かれた世界が、全体としては、偶然的なものすべてが意味を持つという、より深い一貫性 (eine tiefere Kohärenz) に基づいている。ある出来事や動機が、表向きは必要な関係のネットワークから解放されて、「無関係」になる、つまり何か「たまたま」、「偶然に」、「何らかの理由で」起こるといふ、偶然性があちこちで問題になる。例えば、アシェンバハが帰ろうと思って朝食の席から立ち上がるのが遅

mas Mann. Teil I. Hrsg. von Hans Wysling und Mitwirkung von Marianne Fischer. Frankfurt a. M.: Heimeran/S. Fischer 1975, S. 435 を参照のこと。

23) [原注] ローデ (Erwin Rode), *Psyche* II, 42ページ以下を参照のこと。

24) [原注] 『覚書』I, S. 69によれば、トーマス・マンは1893年から、当時すでに『悲劇の誕生』を購入していたらしい。その20章の最後に、ディオニュソス-インドという連想が記載されている (「インドからギリシアへのディオニュソスの祝賀パレード」), *Werke* I, S. 113. -アポロ的/ディオニュソス的という観念複合体 (Gedankenkomplex) が、トーマス・マンの全作品の基本形 (Grundmuster) となっている。T. J. Reed: *Thomas Mann. The Use of Tradition*. - 2. Auflage. Oxford 1996 [初出1973年], S. 403ff. を参照のこと。

れたとき、「たまたま、ちょうどその時、タッジオがガラスのドアから入ってきた」。「たまたま」というのは、アシェンバハのより深い動機から目をそらすための言い換えである。この言葉で、筋書きは進展するのだが、同時に疑念を招き、アシェンバハがみずからの運命をどの程度作り出しているかが示唆される——というのも、彼の迷いから、出発の失敗、密かに望んだ滞在期間の延長、最後のもつれ、そして最終的にはアシェンバハの死という「好都合な不運」(gefügige Mißgeschick)が続くからである。偶然であることを装う技法は、アシェンバハの目で物事を見ることだが、それにもかかわらず批判的な距離を保って物事を見るための一つの手段である（ほとんど気づかないほどの体験話法の開始と中断もその一つである）。

しかし、それは技術的な問題であるだけでなく、もっと根本的な問題でもある。そのような道徳的動機の結び目がまだできていない物語の〔第一章の〕第三段落ですでに、「偶然、停留所とそのあたりにも、まったく人影がなかった」と書かれているのだ。馬車も見あたらないし、石工の仕事場にも何も動くものはない。この第一段階では、私たちは、ウンゲラー通り、シュヴァービング地区、フェーリングー街道といった見たところ現実の世界にいるようであり、そこではまさしく、まったくドラマチックな出来事のない日常生活の偶然の世界が広がっている。しかし、ここでもすでに薄気味のわるいものが薄い壁の向こうに待ち受けている。ディオニュソスと死の使者の最初の人物である不気味な放浪者が登場する（演劇用語が使われている）ことになる。舞台となるのは、石工場の「被葬者のいない第二の墓地」の向かいにある霊園の斎場である。突然現れたこの人物がどこから来たのか定かではない。アシェンバハとちょうど同じように、その人物はその直後に、姿を消して「行方が定かには分からなく」なる。すべての上演は、まさしくこの孤独な散歩者のために行われるのであり、アシェンバハは、その後も死の軌跡を辿りながら本質的に孤独であり続ける。だから、停車場とその周辺が閑散としていて、交通量がなくなっていなければならないのだ。

「偶然に」(zufällig)という言葉はこの文では二通りの機能を持っている。アシェンバハの動機を問題にする場合のように、この「偶然に」という言葉によって、「もしかしたら、言っていることの逆が本心ではないのか」という懐疑がかすかに脳裏をよぎる。同時にしかし、この要請を認めようとしたくないのならば、逆に、本当に意図していることを、形式のために、覆い隠そうとするのも当然である。というのも、アシェンバハの物語にとって、このあらかじめ定められた運命の推移は、古代の意味での「運命」(Schicksal) (神話の人物たちの扮装をして出てくる運命はなおさらのことだが)がもはや当然とされない日常の世界で行われるものであるからだ。語り手はディオニュソスや死の使者について公然と語ることはできないし、アシェンバハが「連れて行かれた」とも言えない。これには、自然科学や健全な人間の理性、そして最終的には文学的リアリズムによって、とっくに解明された世界観(Weltsicht) (迷信とまでは言わないまでも)が含まれているのだ。確かに、決定性(Determiniertheit)という、現代的な、自然主義的な概念は存在する。しかし、これは運命という概念とはまったく異なるものであり、他の文学的手段によって把

握されるべきものである。それにもかかわらず、このことを言わなければならないとすれば、同時に、語り手は、リアリズムの慣習を誠実に守っているように見せることで、絵空事という非難から身を守らねばならないからだ。しかしその場合、アシェンバハ自身も次第に感じるように、二通りの意味を持つ曖昧で、表向きは確信に満ちているにすぎない主張が、漠然とした不安を呼び起こすこともあるのだ。アシェンバハにとっては、「それは旅に出たいという気持ちであって、それ以外のものではなかった」と言って不吉なものを無視し、例えば、近づいてくるディオニュソスの暴力性を否定することは、まだしばらくは可能であろう。しかし、読者にとって長い間そうであったように、アシェンバハにとっても、結局は、「万事の調子が狂っているような気がし、なんとなく世界が夢のなかでのようによそよそしいものとなり、奇妙なものへ変わっていくような心地だった」のである。運命的なものが、文字通りの現実として保証されることなく暗示されるので、「そういう」現実には、不安定になり、精妙な方法で運命的なものに潜入され、影響を受けるのだ。

しかし、なぜこのような手の込んだことをするのだろうか。よりによって、このリアリスティックな語り手は、なぜこのような「運命」を語りたがり、神話的な手段に頼り、それをまた現代的な言葉でごまかして、もっともらしく語らなければならないのだろうか。もともと自然主義に熟達した作家である人間には、近代的な決定性を表現するための手段をすべて自由に使うことができたのだ。アシェンバハが度を越したアポロ的理性によって抑圧されたディオニュソス的感情の再発を味わう運命にあったとすれば、そして、アシェンバハの没落が最初から確実だったとすれば、その過程はニーチェの諸概念と『ブデンブローク家の人々』の作者の心理的明晰さによって分析的に照らし出され得るだろう。しかし、これは1910年頃に疑問視されていた価値観そのものであり、新しいものを求めていたトーマス・マン自身にとって、すでにタブー視されていた方法であった。すなわち、心理学、分析、それらは過去ノモノ (passé) であったからだ。

そして、なんと！ 思いもよらぬことに、理想的な素材が姿を現し、これによって、同じ結果を他の方法で実現できるようになったのだ。ヴェニスでの滞在は、「いくつかの奇妙な事情と印象の連続」をもたらし、その「生得の象徴的意義」は実に驚くべきものとなった。不気味な人物たちや事件はどれも発明する必要がなかった。「これらはすべて現実の人物であり、現実の事件なのであり、もともと取り入れたのにすぎないのだが、それでいてまことに不思議にも構成上の暗示能力を持っていることがわかったのである」。情動心理学、芸術家的傾向、文化的決定要因は、一つのものともみなされ、具象的・総合的なもの——一言で言えば、「造形的なもの」(plastisch)——として形成することができた。確かに、アシェンバハの内面的なプロセスは、注釈的に述べられた部分や、経験話法の箇所でも明示的に表現されているが、全体的には、象徴的表現としてあらわされている印象が強いことに変わりはない。放浪者の姿とガンジス川の光景が、まずアシェンバハの精神の規律を乱し、冒険的な船旅とゴンドラの怪しい船頭との旅が、自分の意志のさらなる崩壊を示し、若さを装った船上の男が、後には自分も化粧術に頼る男の没落を表現している。さらに加えて、象徴的に言えば、背景として、また造形を促す喚起として描かれるのが、美し

い都市である。この都市は、「半ばはおとぎ話のような世界で、半ばは外国人を落とし込もうとする罫の性格を持っているのだが、その腐ったような空気の中かで、かつては芸術が耽溺的な繁栄ぶりを示し」ていて、トーマス・マンの手によって再現されたのである。美しいタッジオについてはなおさらのこと、——棘を抜く少年として、あるいは、「海の崇高な、深い眺めによって [……] 箔をつけられ、背景を」ともなう「立像」の姿として、さらにまた、アシェンバハが、みずからの作品を「言語という大理石の塊から」生み出すのと同じ創造意志が働いていると見ている「神々しい彫刻」(göttliches Bildwerk)として——繰り返し「造形的」に描かれる。

造形家グスタフ・フォン・アシェンバハと造形家トーマス・マンが出会ったのは、何よりもこのタッジオを賞賛する叙述の中かである。「礼賛と研究」(Andacht und Studium)と「繊細な官能の喜び」(zarte Sinneslust)という表現は、まさにアシェンバハの美的・感覚的な考察と一致しているが、この箇所語り口も、反語家であるトーマス・マンの散文には他にほとんど見られない、献身的な真剣さ、感動によって特徴づけられている。この箇所で、そして第4章全般で、トーマス・マンが語った物語の「讃歌的性質を持つ中核部」(hymnisch geartete Kern)がやはり最も強く感じられるのではないだろうか。ここでは、明るい太陽の光が差し込む浜辺とアシェンバハののどかな白昼夢のイメージを高めるために、賛歌に特有のギリシア語風のほめかしとダクチュルス(長短短格/揚抑抑格/強弱弱格)の暗示という二段構えの変化が集中的に行われている。

したがって、ここでも同様に、「客観的に統御され、道徳的・社会的に責任ある叙事詩のアポロ的精神」が優位になるように、「無責任に・個人主義的にあふれ出る抒情詩のディオニュソス的精神」が排除される過程の幾分かを見て取ることができるので、物語は別の方向に流れていく。

そして実際、新たな方向性を示すためには、例えば、ギリシアの美の哲学からの引用が続いた後、距離を生み出す決まり文句として、「熱狂したアシェンバハはそう考えた、そう感じる事ができたのだ」という言葉を、ほんの少し、控えめに挟むだけでよいのだ。あるいは、もっと精緻なのは、タッジオの美しさがプラトンの美化されたその直前にある一節の変容である。ここで特に示唆的なのは、本文をそれと関連する仕事上の覚書と比較することである。覚書では、トーマス・マンが理解したプラトンの教義を自分自身の言葉で要約し、すでに主人公(「その人物」)の体験世界に組み込んでいる。

[覚書]

無限なものが一つに丸く固まり、大地の上に完全な美として立っている、ひとりの人間の姿として描かれる——陶醉と崇拜。——

その人物は見る、永遠の諸形式を、美そのものを、さまざまな美しい形式が湧き出る唯一の根拠を。

この覚書に対する本文：

[……]そして抑えがたい恍惚感のうちに、アシェンバハは、この注視によって、美そのものを、神の思想としての形態を、あの唯一の純粋な完璧さを把握しえたと思じた。それが精神のなかに生きている完璧さであり、その人間的な模写と似姿とが、ここに軽くやさしく、礼拝のために打ち建てられているのである。それは陶酔であった。そして躊躇することなく、いや貪欲に、老年を迎えた芸術家はこの陶酔をよろこび迎えた。

すでに、導入部分の言葉が、覚書ではなされなかった体験を相対化している。つまりこの覚書では、第一に、思考あるいは知覚をあらわす一つの動詞によって問題視されることさえもなく、原則が示されるからである。「その人物は見る」という句も、認識論的に疑う余地のない事実を弱めることなく、主張している。しかし、本文では「熱狂」(Schwärmen)と「信仰」(Glauben)が問題となっていて、さらに「陶酔」(Rausch)という注意書きで埋め尽くされ、まさに老年を迎えた芸術家こそ、そういうことに敏感でなければならないという暗黙の宣言(implizite Erklärung)がなされている。確かに「陶酔と崇拜」と(Rausch und Anbetung)いう表現も覚書にあるが、最終判断としてではない。この表現はまだ肯定的に評価されるべき体験の一部として、その途中にあるのである。それによって、「永遠の諸形態」(ewige Formen)に対する観想が損なわれることはないし、陶酔はそれと並行して十分に存在しうるものである。それどころか、もしかすると期待されるものでさえもある。

覚書と本文との違いも、両者の間の関係を示すためのものとしてではなく、単に典型的なものの違いとして処理されなければならない——それは、あたかも、本文に完成させる場合に初めて、覚書に書かれたキーワード的なものが、とにかくうまく処理され、道徳的承認が行われるかのように、なされなければならない。要するにそれは、著者の成立史的証言と手書き資料の顕著な一致を葬り去りたいということだろう。このことは、手書きの覚書の種類と量からも確認できる。というのは、プラトン(Platon)の『パイドロス』(Phaidros)や『饗宴』(Gastmahl)、プルタルコス(Plutarch)の『エローティコス』(Erotikos)といった対話集からのトーマス・マンの抜粋は、やはり、アシェンバハにふさわしい古典古代の教養を形成するために必要な細部や顕著な関わり合いをはるかに超えており、最初から批判的に見るべきものであろう。抜粋した文章を選別することにも、重要箇所を下線を引くことにも示されているように、自分の身に起こったことをより深く理解しようとする姿勢がここにかがえる。後天的なものが、後になって初めて、アシェンバハの「教養としてのギリシア精神」(Bildungsgriechentum)、すなわち、「体験する人物である主人公」——つまり虚構の人物——「が用いる補助手段であり精神的避難所にすぎないもの」²⁵⁾とならざるを得なかった。こうして受容されたギリシャ人の対話に基づいて、インスピレーションと文学の再生を扱った別の物語を構築することさえできたかもしれない。昇華した愛によって高貴になったアシェンバハ、船上の偽りの若者を対照的な卑しい人物

25) [原注] 1915年9月10日付パウル・アマン宛て書簡, TM/Amann, S. 32.

に変えたかもしれない真の若返り、つまりまったく別の『ヴェニスに死す』を構築することさえ可能だったかもしれない——芸術家の死について、もしまだ他の形で語られていたならばの話だが。

それにもかかわらず、ギリシアの思想家たちの肯定的な教え——すなわち同性愛の高貴さ、それを通じた高次の作品と高貴な行為への熱狂、精神的に生み出されるものと肉体を備えた子どもたちによって生み出されるものとの同等性、そしてこれらすべてのものの根底にある神の原型のイメージとしての美への信仰——そういう教えが、長い間、納得できなかったのであるが、それがこの短篇小説に形態を与えているのである。アシェンバハが、浜辺で「タッジオのいる前で仕事をし、書きながら少年のからだつきを手本にし、自分の文体を、自分に神々しく思われる少年の肉体の線に従わせ」ようとする欲求を感じたエピソードは決定的である。プラトンの教義によれば、この企図は非の打ち所がない。というのは、「ついに我々は、芸術の習得においても、エロスが指導した者だけが輝き賞賛されるということを、そして、神が酔わせなかった者はみな影に隠れ栄光のないままであることを、知ったのではないだろうか。[……] 言葉において、そこでなら、エロスは確かに統御することができる」からである。これは、キーワード (Stichwort) と物語モチーフ (Erzählmotiv) という構図に要約されて、その後「エロスと言葉」(Eros und Wort) と読ばれることになる。(言葉において——そこでなら、エロスは統御することができる。[……] 浜辺での仕事。) その後、このモチーフから、「洗練された一ページ半の散文」が生まれる。この散文は、次ノ作品トシテ (*opusculum postumum*)、「近いうちに多くの人々の嘆賞を引き起こすはずになっていた」。結局のところ、それは達成できたのか？ いや、それどころか、まさに「芸術家にわいてくる靈感の源泉を知ったら」、読者層は「当惑し」、「たじろぐ」であろうという考えによって、ほとんど逆になってしまうのだ、——そしてそうになってしまうのは、何よりも、アシェンバハが「疲れ果て、打ちのめされたようにさえ」感じ、「まるで放蕩の末に」、みずからの良心に非難されているように思えるということのためである。

アシェンバハ (とその作者) は、プラトンの教えに従って生きたり、ないしはプラトンの生き方を賛美するほど十分にギリシア人ではない、ということを示しているだけなのだろうか。このことは部分的には正しい。というのは、トーマス・マンがカール・マリア・ヴェーバー (Karl Maria Weber) への手紙の中で述べているように、この作品では、「体験する主人公に内包されている、〈ギリシア的〉なものとは全く無縁な、プロテスタンティック・ピューリタニック (〈市民的〉) 根本体質が語られているだけではなく、私自身の根本体質も問題になっているからです。言い換えれば、情熱そのものおよび情熱一般に対する私たちの徹底した不信関係と徹底した悲観的關係が問題になっているからです」²⁶⁾。しかし、そのさい、プラトンとプルタークも、アシェンバハおよびアシェンバハとタッジオとの関係を判断する基準を提示していることを忘れてはならない。第5章でのアシェンバハ

26) [原注] カール・マリア・ヴェーバー宛て書簡、前掲書。

が、若返り化粧をして、汗だくになって少年の尻を追う男になるとき、己が最低の状態に陥っていることが明らかになる——典型的な同性愛者としてではなく、前もって描かれた経歴の初期段階にとどまったままの人物の状態として、である。この人物は「美そのものを〔……〕神の思想としての形態」を崇拜し続ける代わりに、たったひとつの美の典型にほれ込んだ者である。「優しい神」(zarter Gott)は「偶像」(Abgott)に変貌した、そして同様に、「規律」(Zucht)から「奔放」(zügellos)へと移行するモチーフの変化となっていて、警句のように没落全体を包み込んでいる。そして、すでにかつての幸先のよい段階で、これは酷罰なのだ、という警告がすでに鳴っていたとすれば、もしかすると、それはすでにその時——浜辺での仕事のときにはいよいよ本格的に——、愛の神がもたらすはずの酷罰の問題ではなく、あらゆる意味でより深く感動的なディオニュソスの酷罰が問題となったからかもしれない。どうやら、もはや自己批判をしなくなったアシェンバハでさえ、そのことを自分の良心でおぼろげに感じ取っていたようである。

トーマス・マンの抜粋では、ギリシア人の理論の影響を受けた、ほとんどピューリタンのとさえ言ってもよいような、批判的な諸要素が、むしろ背景にある。全体として見れば、これらの諸要素によって、哲学の初心者で美の崇拜者が、「美の大海の岸辺に連れてこられ、〔……〕その永遠の美を見始め」、それゆえ、「終わりに至り、完成され、聖別される」という理想の実現に至るまでの発展を辿ることになる。というのも、岸辺と眺望という比喩は、小説の最後の場面でも本質的なものであるからであり、そこではもう一度、反転して、あるいは少なくとも疑わしい符号を伴って現れるからである。このことこそ——、そっけない仮説が再び許されるとすればだが——トーマス・マンが構成の最終段階で「結論を見出すことができなかった」ことの説明として役立つかもしれない。このプラトン主義的な結論が、アシェンバハの情熱を「肯定的に」扱うために計画されたものであったとすれば、次第に批判的になっていった構想には無用に思えたに違いない——作者と主人公の立場の相違を把握するのに適した手段であると判明するまではだが——、「自分には、まるで……のように思えた」[《ihm war, als ob ...》]という)アシェンバハにとって、タッジオが「前途に大きな希望を抱かせる怪物」、もしかすると、一種の芸術家の神格化を暗示しているとすれば、一方で、作者と読者にとっては、このシーンは死の確実性によって覆い隠されてしまう²⁷⁾。

しかし、トーマス・マン自身の「ピューリタンの体質」だけでなく、ギリシア人自身が美哲学的な熱狂を抑制した厳格さもまた、物語の道徳的実体とテーマの解決に寄与したのである。しかもそれはどうやら、トーマス・マンの人生、仕事、受容において重要な周辺人物となるはずの者によってのみ伝えられる必要があったらしい。1911年秋、ゲオルク・ルカーチ (Georg Lukács [セゲディ＝ルカーチ・ジェルジュ・ベルナート Szegedi Lukács György Bernát のこと])、あるいは当時の公的な呼称によればフォン・ルカーチは、新ブ

27) [原注] この解釈によって、すでに以前私が提示した成立史の理論に対するチェーザレ・カセス (Cesare Cases) の明敏な批評が考慮されるかもしれない (Cases, *La morte a Venezia*, introduzione [『ヴェニスに死す』序論], S. 16)。

ラトン主義的色彩の強いエッセイ集『魂と形式』(*Die Seele und die Formen*)を出版した。そのなかでもとりわけ、フランスの小説家シャルル＝ルイ・フィリップ(Charles-Louis Philippe)についての『憧憬と形式』(*Sehnsucht und Form*)と題されたエッセイに、トーマス・マンは心を奪われた。そこでは、憧憬から哲学したというソクラテスの行為が問題となっている。——ソクラテスは、自分自身の感情や信奉者たちの感情を真理を求める衝動に変えたという意味でも、特に『饗宴』において、憧れをすべての精神的成長の原動力に高めたという意味でも、憧憬から哲学したのである。しかし、愛はあくまでも「小さな憧憬、満たされる憧憬」であり、より高次の形式を人生において実現することはできない。なぜなら、「憧憬は不平等なものをつににするが、同時に、それらが一つになる望みをすべて打ち砕く」²⁸⁾からである。これらの定式は、トーマス・マンの初期のテーマ設定、それどころかそのテーマの定式にさえ類似している²⁹⁾——、それゆえ、マンがこのエッセイに感銘を受けたと感じ、その悲観的な結論を心に刻んだとしても不思議はないだろう。

ソクラテスは、自己の憧れを、到達不可能であるが、あらゆる人間の憧れの最高の目標である知的観照(*die intellektuelle Anschauung*)を頂点とする哲学に変えていた[……]。しかし、そのような飛躍高翔(*Aufschwung*)は、人間にも詩人たちにも常に拒まれたままであるだろう。彼らの憧れの対象は、それ自体が重大な意義を有し、自己-自身-意志する生(*ein sich-selbst-wollendes Leben*)を持っている。彼らの飛躍高翔は常に悲劇であり、その時、主人公と運命がフォルム(*Form*)となるに違いない。³⁰⁾

遅くとも、このプラトンの美と愛の教義についての解釈を読んだとき、トーマス・マンは「大いなる成就」(*große Erfüllung*)のユートピア性を悟ったのかもしれない。というのも、ルカーチ的な議論の一部は、覚書のなかのテーマに関する決定的な議論にも、小説の本文自体にも現れているからである。しかも、夢想的で超現実的な回顧と内省の中で、アシェンバハは、みずからの悲劇を、実際上の打開策がないと理解されるプラトン主義の文脈に位置づけることによって、ついに明らかにする。「ツィターによる認識」(*Erkenntnis bei der Cisterne*)が最終章のためのモチーフの配列のなかに書かれている。

それゆえ、物語は、すべてを整理する認識を磨き上げる。確かに、この認識は一見「奇妙な夢の論理」(*seltsame Traumlogik*)としてあっさり片づけられているが、しかし、この段落の冒頭にある嘲笑的な「彼 [アシェンバハ] はそこに座っていた。巨匠」(*Er saß dort, der Meister*)などの言葉からは、アシェンバハが「放埒なもの」(*das Verworfenne*)を拒絶した「言葉の重み」(*Wucht des Wortes*)を彷彿させ、今では信用を失墜したもの

28) [原注] ルカーチ (Lucács), 『魂と形式』(*Die Seele und die Formen*), 199ページ以下。

29) [原注] たとえば『フィオレンツァ』(*Fiorenza*)を参照せよ。終わりごろにこう書かれている。「二つの世界のあいだに永遠に親しみ合うことのない和解させがたい関係がいつ生じたか、あなたは其の徴(しるし)をお知りになりたいのですか? その徴とは憧憬です!」GW VIII, S. 1061.

30) [原注] Lucács, *Die Seele und die Formen*, S. 203.

と思わざるを得ない、あまりにあからさまな道徳主義的見解が聞こえてくるのである。それゆえ、われわれもまた、この道徳を説く声を信用しない。なぜなら、われわれは、いまでは、より繊細な判断を下したり、むしろそれを要求したりするような物語のプロセス全体を俯瞰しているからだ。例えば、第5章のアシェンバハが、抑えがきかなくなってタッジオを追いかけ、コレラの危険を家族に知らせようとしめない姿は、嫌悪の対象と見えるとしても、この極端さも、語り手が早い段階で立案し、その細かい連関に従った多くの決定要因の一貫した結果として理解できるのである。(この疑問を解明するための創作覚書のタイトルが「第二章から第五章への関係」であるのはそのためである)。確かに、アシェンバハ自身の後期の洞察は不完全なものかもしれない——その認識は常にプラトンの対話の思考世界のなかでしか動かず、異国の神についての夢を見るにもかかわらず、ディオニュソスには一言も触れていない(この夢は、後にハンス・カストルプの雪の夢のように忘れられたり、それとも抑圧されさえしたのだろうか)。それでも、読者はこの出来事の基本層について知っており、作者は読者にすべてを委ねた。こうして、道徳的妥当性の深淵に至るがゆえに、認識と理解を拒絶したアシェンバハは、みずからが認識させられ、理解させられたのである。そして、すべてを理解するということは、すなわち……

まさにこのことによって、この短篇小説は、輝きを放ち、造形的であるにもかかわらず、またそれに加えて、分析的作品になり、——結局は極めて「まともな」(anständig)——心理主義的な作品になるのである。その作者は、アシェンバハという人物と運命を通して、形式、おおらかさ、認識への敵意といったものが導く第二の深淵に目を向け、その破滅の縁から戻ってきたのである。実験の後——いや、正確には実験の過程で——、作者はこれらの道のうち最初の、自分にとって馴染みのある世界に戻る道を見つけた(もしかしたら、この道は、ただこんなふうにして奈落に沿っているだけなのだろうか)。のちに、一つ一つの作品が、「われわれの本質を、断片的にはあるにせよ、その範囲では緊密に具象化したもので、われわれの本質を知る方法は、骨が折れるが、このような具象化の方法一つしかないのである。」そして「そういう具象化の際には、かならず、あっと驚くようなことがいくつも出てくるのは不思議なことではない」と言ったのは、このことを念頭に置いてのことだったのかもしれない。

この物語は、自分自身について経験をさせるという意味で、何よりも「道徳的寓話」(sittliche Fabel)である(しかし、いずれにしても、語られた放埒に対して特殊な有罪宣告をするという意味では、まったくない)。この物語は、「この特別な芸術家」(dieser besondere Künstler)であるトーマス・マンとその不可避の限界に適用できる一連の冷静な洞察を与えてくれるのだ——例えば、人は正しく意志的に自分を変えることはできず、「巨匠性と古典性のわざとらしく不自然な特徴」(gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität)はもろい見せかけに違いないし、同じように、再生を過度に熱心に追求することが、克服すると称するデカダンスの一側面を示す以外の何ものでもないということだろう。さらに、ヴェニスに滞在する以前からすでに存在し、そこでの個人的な体験を通じて初めて焦眉の問題となり始めた考えが浮かんでくる。つまり、芸術家の官能的・精神的タイプ

は常に危険にさらされ続けなければならない、そして、この永遠のボヘミアンは社会の支柱として、あるいは学生たちの模範的スタイルとして十分に役に立つほど堅固にはなり得ない。というのも「巨匠的な態度を示すわれわれのスタイルは虚偽で痴愚」だからだ。

しかしこれによって、公式に認められた文化はどれも価値を損なうだけでなく、小説のスタイルがそれ自体を打ち消し、自己自身をあからさまなほど巨匠のように装う権威を弱め、自己自身を道徳的に問題視する。この時期のトーマス・マンは、——すでに見てきたように——巨匠の完璧な技巧と巨匠の地位を意識的に求めており、みずからのキャリアを心理的、病理的なものから、造形的、正統的、模範的なものへと導こうとする気持ちがあった。マン自身も、ヴェニスの浜辺で執筆をし、「より健全な精神性」(gesündere Geistigkeit)の「新しい擬古典性」(neue Klassizität)を期待した³¹⁾。これは、タッジオの美しさとヴェニスの美しさと、そこに供給された象徴性とは思い通りにフィットした芸術的な意志であった。また、ギリシアの題材も、このような意図と深く結びついていることがわかった。時代と「折り合いをつける」(arrangieren)ハウプトマン(Gerhart Hauptmann)の試みは、「突然ギリシア人」(plötzlich ein Grieche)になることに本質があったのではなかろうか³²⁾。また、トーマス・マンは、小説の完結の少し前(つまり、すでに内的な主題の変容を経た時期)に、外見上はイロニーなしに、自分には成功したと思われる「古典古代を模倣する章」(antikisierendes Kapitel)を賞賛したのではなかったのか³³⁾。その結果、「陶醉した歌」(das trunkene Lied)が実現不可能なものであることが明らかになった時、高貴な様式はこの短篇小説の「讃歌の根源」(hymnischer Ursprung)にも忠実であり続けたのではないだろうか。だから、作者は、自分の物語が不条理ニ(ad absurdum)陥ったスタイルに対して、依然として責任を負っているのではないだろうか。

それすらも、この複雑に入り組んだ物語群のなかの複雑な物語には、シンプルすぎるかもしれない。というのは、作品のなかの非常に多くのモチーフや思考が変容するのと同様に、この様式にも新たな意味を与えられねばならなかったからだ。トーマス・マンは、自分のなかで起こっていたこと、自分の手で生み出されたものを理解した後で初めてこのことを理解したのかもしれない。『ヴェニスに死す』が出版された直後は、ともかくも、マンは、そのことについて「自分では全然わからない」(völlig ohne eigenes Urteil)状態であった³⁴⁾。しかし、短篇小説の文体に対するマンの関係が、その小説に固有の論理の結果としてどの程度変化したかは、遅くとも批評家の反応が出揃った時点で明らかになったと言ってもよいであろう。作者と人物の外見的な類似性に目を向け、根本的な違いに目を向けず、巨匠のような雰囲気や「司祭の雰囲気」(hieratische Atmosphäre)³⁵⁾を一個人の

31) [原注]『リヒャルト・ヴァーグナーの芸術について』Über die Kunst Richard Wagners; GW X, S. 842.

32) [原注]『精神と芸術』, 覚書84。これによって、1908年に出版されたハウプトマンの旅のルポルタージュ『ギリシアの春』(Griechischer Frühling)が暗示されている。

33) [原注] 1912年4月2日付ハインリヒ・マン宛て書簡, TM/HM, S. 159f. (HM/TM, S. 233)。

34) [原注] 1912年10月21日付エルンスト・ベルトラム宛て書簡, TM/Bertram, S. 12.

35) [原注] 1915年9月10日付パウル・アマン宛て書簡, TM/Amann, S. 32. 同個所の注釈も見よ。そこ

主張として付与してしまったのである。さてこれは、われわれがすでに明らかにしたように、トーマス・マンのある種の衝動に合致するものであったかもしれない。しかし、ともに響きあう批判的分析的な要因や、物語の悲劇的な結末を考えると、完全に事実であるとは言い切れない。すなわち、実験の価値や結果が見落とされてしまうことがあるのだ。しかし、アシェンバハは、自分自身に厳しく思えるこのような高度なスタイルの責任を負わなければならなかった。巨匠のようにありたいというスタイルから、巨匠でありたい人間を特徴づける手段が生まれたのだ。体験話法や暗に示される観点が、統語論上は証明できないところでも、アシェンバハの自己意識、生活習慣、世界観を伝えていた一種の共感的な「擬態」(Mimikry)³⁶⁾が問題となっていた。したがって、スタイルは、役割の構築、対象への言語的適応であるかもしれない。この独創的で納得のいく自己解釈によって、トーマス・マンは曲がった部分を再び正すことに成功している。つまり、『ヴェニスに死す』のスタイルとは言わないまでも、少なくともメタスタイル (Meta-Stil) には信頼を寄せることができるのである。芸術、技巧、芸術家は、徹底的な嫌疑をかけられた後で、ふたたび元の権利を回復するのだ。

テキスト

- A) Terence James Reed: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns.* München/Wien: Carl Hanser (Literatur-Kommentare, Bd. 19) 1983, S. 147-166.
- B) Heinrich Detering und Stephan Stachorski (Hrsg.): *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung.* Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2008, S. 42-59.

翻訳に際しては、Aを参考しつつ、Bを底本とした (BはAの作品解釈部分を基盤にし、注釈部分を編成し直したものである)。また、トーマス・マン作品訳出に際しては、新潮社版『トーマス・マン全集』および関連訳書を参照させていただいた (ただし、文脈の関係で訳文に変更を加えたところもある)。付記して感謝申し上げます。

なお、本文と原注における〔……〕内は訳者注である。

には批評からの抜粋も採録されている。

36) [原注] パウル・アマン宛て書簡、同個所。『非政治的人間の考察』のなかで、トーマス・マンは物語に「巨匠の文体をいささかパロディふうを用いた」(GW XII, S. 90) ことについて語っている。すでに1914年1月7日付のハインリヒ・マン宛ての書簡のなかではこう書かかれている。「フォン・アシェンバハが言いそうな『世間的な』用事の嵐」(第3章の冒頭を参照せよ)。