

Title	ヴァイマル共和国期における散文の諸相： クルト・トゥホルスキー『グリプスホルム城』(1931年)について
Sub Title	Aspekte der Prosa in der Weimarer Republik. Kurt Tucholsky : Schloss Gripsholm (1931)
Author	山口, 祐子(Yamaguchi, Yuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2015
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.52 (2015.) ,p.85- 110
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20150331-0085

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ヴァイマル共和国期における散文の諸相 ——クルト・トゥホルスキー『グリプスホルム城』 (1931年) について

山口 祐子

1. 課題の射程と研究の現状

1-1. ヴァイマル共和国期の「書物の危機」

1926年、雑誌『文学世界』誌上に、ザムエル・フィッシャー（1859–1934年）は「書物の危機についての覚書」を寄せた。文化出版社の社主でもある彼は、この中で、ドイツ人にとって書物が無くてもよいものになりつつある、と嘆いている。人々は「スポーツにはげみ、ダンスをし、ラジオの前や映画館で夕刻のひと時を過ごす。職場での労働のほかにやることがたくさんあって、本を読む時間など見つからないのだ」¹⁾という。

※テキスト：Tucholsky, Kurt: *Schloß Gripsholm. Eine Sommergeschichte* (1931), in: Ders.: *Gesamtausgabe Texte und Briefe*, herausgegeben von Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp, Gerhard Kraiker, Reinbek 1996 ff. [= GA], Bd. 14, S. 148–258. 以下、全集からの引用は（GA 巻号／頁数）と記す。尚、テキストの訳出には以下の英訳も参照した。Kurt Tucholsky: *Castle Gripsholm. A Novel*. Übersetzt von Michael Hofmann, New York 2004.

1) Fischer, Samuel: „Bemerkungen zur Bücherkrise“, in: *Literarische Welt* (1926), wieder in: Pföfflin, Friedrich (Hg.): *S. Fischer Verlag: von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*. Marbach 1985, S. 357ff., hier S. 357.

ヴァイマル共和国期において、映画、ラジオ、ダンスホールなど、気晴らしを提供する娯楽産業はすでに人々の生活に浸透し、いわばモダン・ライフの原型が形成されようとしていた。他方、教養市民の文化資本として特権的な地位を占めてきた書物は、大量に流通させねばならない消費財と化していた²⁾。1927年、ドイツの新刊発行点数はアメリカやフランスのそれをはるかに凌ぎ、3万7千点余りに達している。1919年には、書籍を廉価で提供することを主たる目的とした初めての会員制ブッククラブが設立され、その後同業者が相次いだ。中でも1924年設立の「ゲーテンベルク書籍組合」は、1932年の時点で8万人の会員を有し、書物は労働者の手にも届くようになった。細分化し様々な社会環境に置かれた大衆＝消費者に向けた販売戦略もまた、活発化する。1927年秋には『文学世界』誌に初めてベストセラー・リストが導入された。1929年1月、ウルシュタイン傘下のプロピレーン出版から、レマルクの『西部戦線異状なし』が発売され、百万部以上を売り上げた。ヴァイマル共和国期最大のベストセラーとなったこの作品の商業的成功は、同系列のフォス新聞に前刷りとして連載し、系列下の新聞雑誌各紙に広告を打つなどした、ウルシュタインの大規模な宣伝活動の成果でもある。フィッシャーが指摘したのは、量が質を凌駕し、「良書」が商業主義の波に翻弄されることへの危惧でもあった。

1-2. 「書物作家」トゥホルスキー

クルト・トゥホルスキー（1890–1935年）は、フィッシャーの息子世代にあたる。左翼知識人の雑誌『世界舞台』の論客であった彼は、4つの

2) ヴァイマル共和国期の読書文化については、以下を参照：Kaes, Anton: „Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik“, in: Weyergraf, Bernd (Hrsg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918–1933*. München 1995, S. 38 – 64; Reuveni, Gideon: *Reading Germany: Literature and Consumer Culture before 1933*. New York 2006; Baar, Fabian: „Literatur und Literaturbetrieb im dritten Jahrzehnt“, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 20er Jahre*. München 2008, S. 161–173.

筆名を使い分け、カバレット・シャンソンから辛辣な社会批判、文芸欄のコラム、ベルリン方言を用いた小断など、多彩なジャンルの小品を次々と発表し、ヴァイマル・デモクラシーを代表する政治的ジャーナリストとみなされている。しかし1930年頃のトゥホルスキーは、変貌するメディア環境の中で、書物作家への道を模索していた。戦闘的ジャーナリストというよりは文芸評論家であり、ベストセラー作家であり、職業作家であった。そしてまさに「書物の危機」の時代、トゥホルスキーはほぼ毎年のように書物を刊行している³⁾。1927年夏、彼はまずヴァイマル共和国期に人気のあった旅行記のジャンルで『ピレネーの書』を、シュミーデ出版から上梓した。同年12月には、それまで新聞や雑誌等、様々な定期刊行物に発表してきた記事をまとめ、初めての著作集『5PSで』をエルンスト・ローヴォルト社から刊行する。第二著作集『モナリザの微笑』は、翌1928年のクリスマスに合わせて同社から発売されている。1929年8月には、ジョン・ハートフィールドとの共同制作により、『ドイツ 世界に冠たるドイツ』が出された。写真とテキストのモンタージュから成るこの写真集は、共産党系の新ドイツ出版が出版元であった。作者自身の表現を借りれば、この写真集が政治的ジャーナリストとしての「最終的な総括」(GA19/167)となった。この後、彼の作家として地歩を固めようとする傾向に拍車がかかっていく⁴⁾。

1931年4月、すでにスウェーデンに亡命していたトゥホルスキーは、

3) Panter, Peter (d. i. Tucholsky): *Ein Pirenäenbuch*, Berlin (Verlag Schmiede) 1927, wieder in: GA9/7-196; Tucholsky, Kurt: *Mit 5 PS*. Berlin (Ernst Rowohlt Verlag) 1928; Ders.: *Das Lächeln der Mona Lisa*. Berlin 1929; Tucholsky, Kurt: *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield*. Berlin (Neuer Deutscher Verlag) 1929, wieder als Faksimilieausgabe in: GA12; Ders.: *Lerne lachen ohne zu weinen*. Berlin (Ernst Rowohlt Verlag) 1931.

4) Hepp, Michael: *Kurt Tucholsky*. Reinbek 1998, S. 126f.

著作集『5PSで』と『モナリザの微笑』の版元でもあるエルンスト・ローヴォルト社から『グリプスホルム城。ある夏の物語』を上梓した。単独の作品としては、この作品が生涯で最も長い文学作品である。作品は原稿完成ののち、発売直前の3月20日から4月26日まで、前刷りとして「ベルリン日刊新聞」に29回に分けて連載された。同年8月、トゥホルスキーはローヴォルトに次回作の企画報告書を送っている。『離婚した女』と題されたこの作品が執筆されることは遂になかったが、作家にとって最初の長編小説となるはずだった。同年10月には、同社から最後の著作集『泣かないで笑いを学べ』が発売されている。

「政治的知識人」としてのトゥホルスキーを論じた研究の中で、書物作家としての彼の活動は、これまでほとんど言及されてこなかった⁵⁾。小説『グリプスホルム城』もまた、ゲルマニスティクの領域では長らく忘れられた存在であった。しかし20世紀転換期以降、トゥホルスキーのテキストを文学研究や文化学、メディア文化論や出版文化論の中で位置づけようとする研究の流れの中で、この作品の現代性が徐々に指摘されつつある。先駆的試みとしては、エルヴェントラウトが、本作におけるフロイト精神分析学の受容を明らかにした⁶⁾。1998年には、初の批評版全集のうち1931

5) Mörchen, Helmut: *Schriftsteller in der Massengesellschaft. Zur politischen Essayistik und Publizistik Heinrich und Thomas Mann, Kurt Tucholsky und Ernst Jüngers während der zwanziger Jahre*. Stuttgart 1973, S. 61–75; Ackenmann, Irmgard u. a. (Hrsg.): *Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung*. München 1981; Raddatz, Fritz J.: *Tucholsky. Ein Pseudonym*, Reinbek 1989; Hepp, Michael: *Kurt Tucholsky. Biografische Annäherungen*, Reinbek 1999 (初版 1993 年)などを参照。但し、Mörchenは本作における登場人物とトゥホルスキーの1929年に出された社会評論「施設 (Die Anstalt)」に登場する女性像との類似性をわずかながら指摘している (S. 73ff.)。

6) Erwentraut, Kirsten: „„Auch hier: es geht nicht ohne Freud“. Schloß Gripsholm – eine kleine Sommergeschichte?“ in: Hepp, Michael u. a. (Hrsg.): „Schweden – das ist ja ein langes Land!“ *Kurt Tucholsky und*

年発表のテキストを収録した第14巻が刊行され、ザビーナ・ベッカーが作品成立事情について詳細に報告している (GA14/552-601)。2002年には複数の研究者によって「文学者」トゥホルスキーを論じた論文集が上梓されたが⁷⁾、その中でデラバルは、本作をヴァイマル共和国期末期における政治状況と私的領域を同時に反映させた恋愛物語として論じ、作品の多義性を強調している⁸⁾。ゲッツェは、本作を恋愛文学史の中に位置づけ、21世紀の恋愛社会学に照らしても読まれうる男女関係の物語として紹介している⁹⁾。トゥホルスキーの全テキストを研究対象としたジームスの大部の博士論文では、およそ3分の1が書籍化された作品と作者の長編小説の構想に関する研究に充てられ¹⁰⁾、『グリプスホルム城』については、大戦前の1912年に書かれ、本作と同じく若い男女の旅の物語であるデビュー作の小品『ラインスベルク。恋人たちのための絵本』と比較する形で論じられている¹¹⁾。ジームスは、登場人物にみられる新即物主義的傾向や、非線条的叙述など、モデルネの長編小説に特徴のないいくつかの要素を挙げるが、それらは市民的リアリズムを企図する作者トゥホルスキーにとっては「意に反した成功」¹²⁾であったと結論づけている。出版文化論および文

Schweden. Oldenburg 1994, S. 149-180.

7) Becker, Sabina/ Maack, Ute (Hrsg.): *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Darmstadt 2002.

8) Delabar, Walter: „Eine kleine Liebesgeschichte. Kurt Tucholskys *Schloß Gripsholm. Eine Sommergeschichte*“, in: Becker/ Maack, a. a. O.(Anm. 7), S. 115-142.

9) Götze, Karl Heinz: „„In der heutigen Zeit Liebe? Lieben Sie? Wer liebt denn heute noch?“ Kurt Tucholskys *Schloß Gripsholm* (1930 [sic])“, in: Götze, Karl Heinz u. a. (Hrsg.): *Zur Literaturgeschichte der Liebe*. Würzburg 2009, S. 403-420.

10) Siems, Renke: *Die Autorschaft des Publizisten. Schreib- und Schweigeprozesse in den Texten Kurt Tucholskys*. Heidelberg 2004, S. 111-215; S. 235-274.

11) Siems (2004), a. a. O.(Anm. 10), S. 122-134; S. 204f.

12) Siems (2004), a. a. O.(Anm. 10), S. 205.

学研究の領域では、リップピーが本作をドイツ語圏における書物史の文脈で論じている¹³⁾。彼は本作を「ヴァイマル共和国期の書物の危機に対応した書物」と位置づけ、ジェンダー批評および身体論的知覚との関連で分析している。

1-3. 研究方法と目的

以上を踏まえると、本稿における課題の射程は次のようにまとめられる。フロイトの深層心理学との関連においても、20世紀初頭の深刻な政治的社会的情勢に関する言及においても、あるいは、恋愛物語における男女の関係性においても、上述の先行研究では、総じてテキストに内包される多義性（多層性）の存在が指摘されている。しかし、ヴァイマル共和国期末期の書物作家ないしは娯楽作品の書き手としてトゥホルスキーを読むならば、ヴィルヘルム帝政下に書かれたデビュー作のみならず、同時期に上梓された他の著作集や出版物も参照する必要がある。とりわけ、ヴァイマル共和国期のメディア環境に鑑みれば、『グリプスホルム城』はメディア文化論および長編小説論の対象として検討することが可能である。「スポーツにはげみ、ダンスをし、ラジオの前や映画館で夕刻のひと時を過ごす」人々に囲まれた書物の危機は、メディア環境の変革によってもたらされた「書物の終焉」の時代であり、19世紀的社会構造の崩壊とともに意識されるようになった「長編小説の危機」でもあった。従って本稿では、まず作品内部に特徴的な叙述／語りの技法について分析し、書物作家、とりわけ娯楽作品の書き手としてのトゥホルスキーの「戦略」が読者にもたらす効果を検証する。分析にあたっては、同時代の著作集および作家の文芸批評を適宜参照する。最後に、ヴァイマル共和国期における散文の諸相の下に

13) Rippey, Theodore F.: “The Weimar Literature Industry and the Negotiations of *Schloss Gripsholm*”, in: Tatloch, Lynne (ed.): *Publishing Culture and the “Reading Nation”*. *German Book History in the Long Nineteenth Century*. New York 2010, S. 271–293.

この作品を検討し、その現代性を明らかにしたい。

2. 作品分析

2-1. 軽さの美学

トゥホルスキーは『グリプスホルム城』を「スフレ・オムレツ」(GA19/293)と呼び、同時期に構想されていた長編小説の準備段階と位置づけていた。本人の言葉を借りれば、「運指の練習」(同所)としての習作的意味あいもあった。しかし軽快な筆致としての「軽さ」は、トゥホルスキー作品の多くで指摘されている¹⁴⁾。さらに、その筆致をもたらすために必要な文体の簡潔さは、雑誌『世界舞台』で磨かれたものでもある(GA19/287)。1929年のある書評の中でも、トゥホルスキーは「良い文体の真の目印は、その簡潔さである——幅広く書くことはあるかもしれないが、だらだらと引き延ばしてはいけない——短さは機知のスパイスであるだけでなく、あらゆる良い文体のスパイスだ。600ページの長編小説でも短くなれる」¹⁵⁾と断言している。つまり彼は、ジャーナリストとして培われた掌編における文体の「短さ=簡潔さ」を、長編小説にも応用できると考えていたのである。このように、新聞記事で培われた「削除の技芸」(GA19/287)を書物で実践したのが『グリプスホルム城』であった。ある読者へ宛てた1931年5月の書簡の中で、トゥホルスキーは「画面をう

14) トゥホルスキーのテキストにみられる「軽さ」の特徴については、以下を参照：Siems, Renke: *Distinktion und Engagement. Kurt Tucholsky im Licht der „Feinen Unterschiede“*, Oldenburg 1995, S. 95–122; Becker, Sabina: „Gegen deutsche ‚Tiefe‘ und für politische ‚Leichtigkeit‘. Kurt Tucholskys und Walter Hasenclevers Komödie *Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas*“, in: Becker/Maack, a. a. O.(Anm. 10), S. 143–171.

15) „Das wahre Kennzeichen eines guten Stils ist seine Gedrungenheit – es kann einer breit schreiben, aber es soll nicht auswalzen – die Kürze ist nicht nur die Würze des Witzes, sie ist die Würze jedes guten Stils. Auch ein Roman von sechshundert Seiten kann kurz sein“ (GA11/108).

まく切り取るような額縁をしっかりとる」ために校正を4回行い、鉛筆を半分使い切り、校正の度に文章は短くなっていた（同所）、と明かしている。さらに7月には、ルードルフ・レオンハルト宛書簡の中でも、作品の校正について「ちゃんと軽く、風通しがよくなるように4度も塗りなおし」、「決定的なニュアンスに関するところでは、やりすぎてしまった」とさえ述べている（GA19/304）。

「軽さ」は、文体だけでなく、読まれ方の演出においても現れる。第1章第1節は、版元であるローヴォルトとトゥホルスキーの間の往復書簡という、実名を使った架空のテキストから成っている。先ず登場するのは、6月8日付ローヴォルトの書簡での作家への執筆依頼である。

ご承知の通り、私はこのところありとあらゆる政治的な本を出版してまいりましたが、あなたもこうした本には十分従事なさいました。このたび、私はやはり「文学」にいそしみたいのです。何かございませんか。ささやかな恋愛物語など、いかがでしょうか¹⁶⁾。

この依頼に対し、6月10日付「トゥホルスキー」の返信は次のように始まる。

はあ、恋愛物語…親愛なるマイスター、それはまたどういったものをお考えです？このご時世に恋愛？あなた恋愛されていますか？いきたい、いまどき誰がまだ恋愛なんてするのです？／でしたら、ささやかな夏物語のほうが。／事は軽やかにはまいりません。世間を個人的なながらくたで煩わせることに、私がいかに気のりがしないか、ご存知

16) „Wie Sie wissen, habe ich in der letzten Zeit allerhand politische Bücher verlegt, mit denen Sie sich ja hinlänglich beschäftigt haben. Nun möchte ich doch aber wieder einmal die „schöne Literatur“ pflegen. Haben Sie gar nichts? Wie wäre es denn mit einer kleinen Liebesgeschichte?“ (GA14/148)

でしょう——それはやめておきましょう。それに、私はタイプライターでもってどんな女性でも裏切るものですから、ロマンチックなことなど何一つ体験しておりません。それともお話を仕立てあげよとおっしゃる？ファンタジーは、何と言っても実業家がつものですよ、支払いができない時に。ああいう時彼らにはたくさんアイデアが出てきますよ。私どものような者には…（以下略）¹⁷⁾

これに対するローヴォルトの返信（6月12日付）では、作品＝書物の商品イメージが具体的に語られる。

人々は政治や時局のほかに、何か女性に贈ることのできるようなものがほしいのです。どれほどそれが不足しているか、あなたは全く信じてください。私が考えますのはささやかな物語です、あまりかさばらず、大体全紙15-6枚、華奢に感じられて、ハードカバーで、軽くイローニッシュで、カラフルなカバーを付けて。内容はご自由にどうぞ、あなたがなさりたいように¹⁸⁾。

17) „Ja, eine Liebesgeschichte ... lieber Meister, wie denken Sie sich das? In der heutigen Zeit Liebe? Lieben Sie? Wer liebt denn heute noch?/ Dann schon lieber eine kleine Sommergeschichte./ Die Sache ist nicht leicht. Sie wissen, wie sehr es mir widerstrebt, die Öffentlichkeit mit meinem persönlichen Kram zu behelligen – das fällt also fort. Außerdem betrüge ich jede Frau mit meiner Schreibmaschine und erlebe daher nichts Romantisches. Und soll ich mir die Geschichte vielleicht ausdenken? Phantasie haben doch nur die Geschäftsleute, wenn sie nicht zahlen können. Dann fällt ihnen viel ein. Unsereinem ...“ (GA14/149)

18) „Die Leute wollen neben der Politik und dem Aktuellen etwas haben, was sie ihrer Freundin schenken können. Sie glauben gar nicht, wie das fehlt. Ich denke an eine kleine Geschichte, nicht zu umfangreich, etwa 15-16 Bogen, zart im Gefühl, kartoniert, leicht ironisch und mit einem bunten Umschlag. Der Inhalt kann so frein sein, wie Sie wollen“. (GA14/150)

最後の返信（6月15日付）では、手紙の主である「トゥホルスキー」はこの提案を棚上げにしたまま、一時間以内に休暇のためにスウェーデンへ向けて出発すると報告する（GA14/151）。

この架空の往復書簡は、読者に様々なコードを提示している。一つには、リップーが指摘したように、当時の出版事情を反映した企画の立案や販売戦略、謝礼金の配分、想定する読者層についての、出版契約にまつわる一連の交渉の演出がある¹⁹⁾。出版史的観点から見れば、たしかにこれらの情報は、当時の出版界の実情を知るための一つの手がかりとなるだろう。しかし同時代の読者にとっては、実名の持つ言外の情報こそが、はるかにある種の宣伝として機能する。まず、手紙の書き手が「トゥホルスキー」と名乗ることで、彼については「最近政治的な本ばかり出してきた」、亡命中の政治的知識人でありベストセラー作家、という予備知識が加わる。作者のジャーナリスティックな活動を知る同時代のファンには、クルト・トゥホルスキーなる作家は「タイプライターでもってどんな女性でも裏切る」、つまりカバレットやヴァリエテで上演される芝居の艶っぽい台本やシャンソンの歌詞を書いていることが、容易に連想できたはずである。またフォス新聞などの高級紙を購読している読者層であれば、一人称の語り手の「ペーター」という愛称が、作者が文芸評論や旅行記を書くときの筆名の名前であることもすぐに気がつくだろう。注意深い読者ならば、その「ペーター・パンター」が、文芸欄のコラムに作家の親友のカールとヤーコップを度々登場させていることなども、思い出されるかもしれない。加えて、実際の『グリプスホルム城』もまた、「全紙15-6枚」、つまり120ページ程度の「かさばらない」作品だ。トゥホルスキー本人は、一人称の語り手の友人カールの設定とグリプスホルム城が実在すること以外はすべて創作であり、彼の地を訪れたことはなく、ヒロインも完全な創作であると主張している²⁰⁾。しかし問題は、設定が事実に沿っているか否かという

19) Rippey, a. a. O.(Anm. 13), S. 277f.

20) GA19/286f.

より、その「信憑性のシグナル」²¹⁾を用いた演出を受け入れるか否かである。受け入れた読者と作者との間には、その後の読みについての暗黙の契約が成立する。

作者名「クルト・トゥホルスキー」は、このように一方では主人公を連想させるコードとして登場し、物語の同時代的読みを読者に提示する。他方、上述の作者についての予備知識がない読者に対しても、この往復書簡は読まれ方を演出する。つまり、実在の設定を括弧に括ったとしても、この後に続く「物語についての物語」として読めるのだ。ローヴォルトによる、ページ数や装丁についての提案は、読者に「男性が女性にプレゼントできるような本」についての一定のイメージをもたらし。さらに、トゥホルスキーからの「いまどき恋愛？」という問いかけは、深刻な社会状況を踏まえた読者には修辭疑問と受け取ることもできるが、煩わしい男女関係は登場しないという予告とも取れる。書かれるべき直接的な内容については「軽くイローニッシュな「夏物語」というほかは、作家が自由にしてよいとされ、具体的なことは書かれていない。しかし、物質的にも筆致の上でもかさばらず、軽い、というパフォーマンスな身振りによって、作品への親しみやすさは二重の意味で宣伝されている。そして、声高に叫びたてるようなデモンストレーションではなく、あくまでもパフォーマンスにほのめかされる点に、この作品の特徴があるといえよう。

この設定の「軽さ」は、同時代の読者が本作を気軽に読める娯楽作品として受け入れることに、事実貢献したようだ²²⁾。ある書評は、19世紀のベストセラー作家であり、20年代に最もよく読まれた女性作家の一人であるクルツ＝マーラーを引き合いに出し「教養人向きのクルツ＝マーラー」

21) Delabar, a. a. O.(Anm. 7), S. 123.

22) 同時代の書評については、批評版全集の注釈(GA14/581-583)における概要のほかに、トゥホルスキー協会の編集による以下の資料も参照：Hepp, Michael (Hrsg.): „Kurt Tucholsky. Schloß Gripsholm“. Berlin 1994, S. 53-73.

と題されている²³⁾。イギリスのブック・レビュー誌*Book for abroad*の評者は、本作からローレンス・スターンを想起し、この作品の筆致は、ドイツ人の厳しい日常生活を幾分か和らげ、慰めをもたらすであろうと述べている²⁴⁾。トゥホルスキーの同僚でもあるヴァルター・ハーゼンクレーヴァーもまた、「緊急命令の時代に書かれた中で最も楽しく、メルヘンを思わせる恋愛物語の一つ」²⁵⁾であると賛辞を送っている。他方、ドイツの政治的現状から目を逸らし、ドイツに戻る資格のない作家の通俗文学とみる、冷ややかな反応も残されている (GA14/583)。

2-2. 反復による布置

その後に続く物語は、大きく「作家とその交際相手の女性が、夏のヴァカンスのためにスウェーデンに出かけ、城の一部を間借りして5週間過ごして帰国する」というメインのプロットと、「児童施設で管理者から虐待されている少女が、二人に救い出される」という第二のプロットに分けられる。そしてそれぞれのプロットに小さなエピソードや登場人物が加わりながら、最終的に統一されていく形で進行する。あらずじは、以下のとおりである。

ペーター（本名クルト）は、交際中のリュディア（通称お姫様）とスウェーデンへ五週間の休暇に出かける。ベルリンから鉄道でコペンハーゲンを経由し、その後ストックホルムまでは船での移動である。休暇中の別荘として、二人はストックホルム郊外にグリプホルム城を間借りする [第1章、第2-6節]。城に到着した翌日、散策中の二人の前に隊列を組んで行進する少女達が現れる。その晩、城の管理人から、二人は近くに児童施設があると聞く [第2章]。やがてペーターの親友カールが二人を訪ね、

23) Hepp (1994), a. a. O.(Anm. 22), S. 68.

24) Hepp (1994), a. a. O.(Anm. 22), S. 70.

25) Hepp (1994), a. a. O.(Anm. 22), S. 57.

リュディアはカールと意気投合する。児童施設のことを聞いたペーターが二人を誘って施設の近辺に出かけると、少女（アード）が飛び出してくる。彼女は施設長のアドリアーニ女史からの折檻に耐えきれなくなっていた。リュディアとペーターは、アードの母親に手紙で状況を知らせ、二人をアードの身元引受人とする手紙と小切手を送るよう手配する [第3章]。休暇を終えて去ったカールと入れ違いに、リュディアの親友であるシビレ（通称ビリー）が訪ね、ペーターはビリーに魅かれる。三人は一夜を共に過ごす [第4章]。休暇も残り二日である。ついにアードの母親から手紙と小切手が届く。それを根拠に、二人はアードをアドリアーニから引き離す。彼らはアードを連れてドイツに戻る [第5章]。

上述の筋＝ストーリーの内部で、登場人物たちとその関係は、後から現れる関係やモチーフの布石として、図式的に構成されている場合が多い。最もわかりやすいのは、男女の三角関係である。ペーターの親友カールが一週間の予定で城に立ち寄ることで、ペーター／その親友カール／リュディアという三角関係ができる（第3章）。リュディアは、カールとすぐに意気投合するが、関係はそれ以上進展しない。「もちろん彼は彼女を求めていた」²⁶⁾が、友人の女性には手を出さないという男友達同士の暗黙の紳士協定があったから、という設定である。ペーターにとってカールは「通りすがりの人だった。通りすがりの人間はいつも温厚で賢く、どんなことに対しても巧い言い方を持っていて、そして通り過ぎていく」²⁷⁾。残された二人にとって、カールは「小さな雲」(GA14/207)でしかない。カールと入れ替わりに登場するビリーとの三角関係（リュディア／その親友ビリー／ペーター）は、上述の関係の変奏として反復する。ペーターはビリーの外見や香水の薫りに、徐々に魅かれていく。そしてこの関係は、クロス

26) „Natürlich begehrte er sie“. (GA14/205)

27) „Er war ein Vorübergehender. Der Vorübergehende ist stets milde und weise, hat für alles gute und kluge Worte und geht vorüber“. (GA14/207)

ワードパズルを解きながら唐突に成立した三人での情事として、いわば一線を越えたものになる。しかしこのトリオもまた、唐突に終わる。第4章は、情事の晩で終わり（GA14/244）、第5章の冒頭ですでにビリーの姿はない。彼女は情事の翌朝無言で去ったことになっている（GA14/245）。娯楽作品として読めば、二つの三角関係は「一番美味しいところで、やめておいたほうがよい」（GA14/255）という陳腐な格言に集約される一面もある。他方、男女関係に限定せず、対人関係の物語として作品を読むと、「通りすがりの」関係においては、「親密さと距離感が二重に存在する契機」²⁸⁾が、物語られる世界の内部に遍在していることがわかる。このような関係性のモチーフは、結婚を前提としないペーターとリュディアの関係にも、疑似親子的なペーター／アーダ／リュディアの関係にも現れる。そしてカールのような「通りすがりの」人物は、ペーター自身にも当てはまるのである。物語の終盤、ドイツに戻ってきたペーターは、休暇は五週間だからよいのだと繰り返す。

「五週間」、と私は言った。「五週間だからまあよいのだ、それならすべてうまくいく」。そうさ…。気を許せるとはいえ、退屈にはならない。新しいとはいえ、新しすぎない——新鮮とはいえ、不慣れではない。一見、人生は何一つ変わらずに動いていく。[中略] 短い幸せは誰でも持てる。そして短い幸せ、そういうもの以外考えられないのだ、この世では²⁹⁾。

このように繰り返し演出される期限付きの儂い世界は、最終的に「軽

28) Delabar, a. a. O.(Anm. 7), S. 137.

29) „„Für fünf Wochen“, sagte ich. „Für fünf Wochen geht manches gut, da geht alles gut.“ Ja ... vertraut, aber nicht gelangweilt; neu und doch nicht zu neu – frisch und doch nicht ungewohnt: scheinbar unverändert lief das Leben dahin ... (...) Kurzes Glück kann jeder. Und kurzes Glück: es ist wohl kein andres denkbar, hienieden“. (GA14/257)

い」夏物語のプロットと、「深刻な」プロットでもある少女の救出劇との間に、イローニッシュな関係を結ばせる。期限付きの休暇中に挿入される少女の解放劇は、休暇という非日常において、かつ、物語という虚構の世界においてのみ、成功しているのである。1931年に書かれたこの物語は、その後の歴史的経過に鑑みれば、ディストピア的現実を踏まえて書かれたユートピアであるとも解釈できる。そしてそのユートピア的演出は、図式化された人間関係の反復によってもたらされるのである。

作中人物たちの会話の中のみ現れ、一見物語とは無関係に思えるような人物の性格が、他の作中人物の性格付けへの布石となった結果、いわば逆説的なライトモチーフとして機能し、作中人物の性格付けを曖昧にってしまう場合もある。たとえば、石鱈会社の会長秘書でもあるリュディアは、折に触れて上司である「会長」の話をする。物語られる世界の外部にいるこの会長について、リュディアは「太っていて、好奇心旺盛で、臆病で、他人の不幸を喜ぶ人」(GA14/172)で、他人の不幸を喜ぶことで「自分が人より優っていることを証明したいの」と話す(GA14/173)。他人の不幸を喜ぶというモチーフは、児童施設長のアドリアーニに対する関係への布石となる。カフカの「流刑地」を思わせる「児童流刑地(Kinderkolonie)」を統括するのは、支配欲に駆られた施設長アドリアーニ女史である。このアドリアーニに遭遇した直後、ペーターは白昼夢を見る。この中で、他人の不幸を喜ぶ者は、円形劇場奴隷の男女を猛獣に襲わせる見世物に熱狂する観衆という姿に増幅して、再び現れる(GA14/216)。さらに、他人の苦しみに快感を覚えるような感情は、サイスティックな破壊的欲求として、白昼夢から覚めた直後のペーター自身においても反復する。

その時、私の中で何かが湧き上がった、それはあまりに息の詰まるような憤りで、そのせいで、私は立ち上がって大きく息を吸い込まなければならぬほどだった [略]。不意に、私は破壊するときと同じ快

感、他人の苦しみに対する快感、そしてこの女性を苦しめることができるという快感を覚えたのだ…。ああ、善良な正義の十字軍が抱く恍惚感、この不道徳なモラルめ！息を吐き出す間に冷たい水をぶちまけて、私はそれを消し去った。この快感のメカニズムには身に覚えがあった。それは二重に危ないのだ、倫理的に基礎づけられているから。善行を積むために懲らしめる、とは…よく言われている理想だ³⁰⁾。

アドリアーニは、「児童流刑地」という権力構造の支配者である。トゥホルスキーが軍隊、司法、官僚機構から、学校や病院、会社、老人施設などに至るまでの社会施設一般を、統率者（Leiter）—抑圧者（Leidender）間の権力構造であるとして社会学的に分析した論考（GA11/459–470）の中にも、統率者としてのアドリアーニをうかがわせる記述がみられる。しかし、「他人の不幸を喜ぶ」モチーフは、会長、白昼夢の観衆からペーターへと増幅することで、最終的にペーターとアドリアーニを結び付けてしまう。

この相関関係は、ペーターとリュディアによる少女救出の世界を、勧善懲悪の物語として読むことを中断させる。ペーターもまた、会長のように他人の不幸を喜びかねず、そしてアドリアーニのように、正義を盾にする十字軍の暴挙に走りかねない。アドリアーニに対し、ペーターはことさら彼女との「近さ」を嫌う。アドリアーニがアータに迫ったとき、二人の間に割って入ったペーターは、ごく近距離でアドリアーニと対峙する。その

30) „Und da stieg in mir etwas auf, es war eine so dumpfe Wut, daß ich aufstehen und tief einatmen mußte – verwundert sahen mich die beiden an. Plötzlich spürte ich dieselbe Lust an der Zerstörung, am Leiden der andern; diese Frau leiden machen zu können ... O Wonne des guten und gerechten Kreuzzuges, du Laxier der Unmoral! Mit einem kalten Wasserstrahl löschte ich das aus, während ich ausatmete. Ich kannte den Mechanismus dieser Lust: sie war doppelt gefährlich, weil sie ethisch unterbaut war; quälen, um ein gutes Werk zu tun ... das ist ein sehr verbreitetes Ideal“. (GA14/217)

瞬間、彼は「ぞっとするような肉体的親密さ」(GA14/253)を感じるのである。

これまで見てきたように、人間関係や登場人物の性格付けにおける反復は、布置的な相関関係を編成しながら多層的に展開する。軽さの演出と並んで、この物語の叙述に不可欠な構成要素であり戦略であるといえる。このような物語を、単に読み捨てる娯楽作品として読もうとすれば、たしかに男女の刹那的な恋愛小説として、あるいはまた、旅の移動中に読むような夏の旅物語としても読める。しかし、そのように読め、かつ多義的な読みの可能性を維持している点が、この作品が単なる通俗小説とみなせないところだ。この物語について「旅物語」、「恋愛物語」といった内容によるジャンル分けをすれば、気軽な娯楽作品の域を出ないかもしれない。しかし登場人物同士の関係性の物語として読むと、物語は多義的に読め、第一のプロットと第二のプロットが次第に緊密に結び付いていく。

2-3. 「宙吊りの技法」と映画的叙述

『グリプスホルム城』には、映画的叙述が随所で現れる。最も特徴的なのは、第2章の構成と作品全体における位置づけである。冒頭に登場する児童施設でのアーダ(第1節)と、最後に彼女が自室でこれまで受けた仕打ちを回想する第5節は、これまでとは異なり三人称で語られている。第1節と第5節は、いわば「アーダの世界」として、一人称の語り手であるペーターの知らない、独立した一編のストーリーとして読める。さらに第2章では、アーダの物語が枠構造を作り、アーダについて語られたプロットの中に、休暇のプロットが挟み込まれている。つまり、第2節から第4節だけを読んでも、ペーターがリュディアと他愛のない休暇の一日を過ごすというストーリーが成立する。

図式的にまとめると、第2章はアーダの日常(第1節)／ペーターとリュディアのあるヴァカンスの一日(第2～4節)／アーダの日常(第5節)という構造になる。しかし第2章では、ヴァカンスの世界の中にア

アダがほんの一瞬登場する。ペーターとリュディアが散歩中に少女の行進を見かけ、最後尾で泣きはらした様子のアダにリュディアが思わず摘んだばかりのツリガネソウを手渡すのだ (GA14/187)。そして第5節の末尾、泣きながら眠りにつくアダの枕下には、しおれたツリガネソウが置かれている (GA14/194)。

二つのプロットが、当初全く無縁であるかのように語られ、徐々につながっていく、という構成は、当時の流行作家 B. トラーヴェンのベストセラー『白バラ』から着想を得たと思われる。メキシコ在住のこの作家の叙述の技法について、1930年、トゥホルスキーはその語りの連携に関するプロセスを「宙吊りの技法」(GA13/474)と呼び絶賛している。

作者は物語をインディオから始める。それから彼はその話を中断し、ちょっと手を挙げ、こう言う。「少々お待ちを…。」そしてコリンズ氏を登場させる。彼はまた中断する。今度はベティの話を始める。そして古い糸は、ちょうど彼が話し終えたところで、またつながれる…。こうして話は並走し、すべてがやってきてはまた出会い、一つの統一的なストーリーへと結びあわされていき、そのストーリーにたいして、これらの人間たちが全員、知らないうちに共演する。まさに、彼らが知らないうちに、というのが肝心だ³¹⁾。

『グリプスホルム城』第2章で実践されているのも、やはり中断と再開を繰り返しながら、一見無関係な登場人物を結び付けていく方法であり、

31) „Der Autor fängt die Geschichte mit dem Indio an. Dann unterbricht er die, er hebt gewissermaßen die Hand, sagt: „Einen Augenblick, bitte ...“ und nimmt Herrn Collins vor. Er unterbricht wieder; er hat es nun mit der Betty. Und knüpft dann die alten Fäden genau dort an, wo er hat liegen lassen ... so läuft das nebeneinander her, trifft sich wieder, verknötet sich zu einer einheitlichen Handlung, an der alle diese Menschen mitwirken, ohne es zu wissen. Und dies eben, daß sie es nicht wissen“.

映画叙述といえる。さらに「宙吊りの技法」は、トゥホルスキーの文学プロジェクトにとって重要なものであった。1931年10月、最後の自选著作集『泣かないで笑いを学べ』が刊行されるが、この中に再録された経済小説論「文学におけるビジネスマン」には、トラーヴェンの『白バラ』に関する情報が加筆されている³²⁾。この著作集の中に、トゥホルスキーが当時構想していた長編小説のモチーフと思われるテキストや、散文理論、長編小説論とも取れるテキストが多数収録されていることに鑑みると³³⁾、作家が長編小説における「宙吊りの技法」を重視していたことは間違いない。

また、『グリプスホルム城』執筆とほぼ同時期に、トゥホルスキーの娯楽映画のプロジェクトが進行していたことも示唆的である。1931年6月には、トゥホルスキーがネロ・フィルムと契約を結び、G.W. パープストの原案に基づいて、トーキー映画『シャボン玉 Seifenblasen』の脚本を執筆中であることが、ある映画雑誌の中で報じられている (GA15/293)³⁴⁾。

32) Tucholky, Kurt: *Lerne Lachen ohne zu weinen*. Berlin 1931, S. 177.

33) 最終著作集の位置づけについては、拙論を参照: Yamaguchi, Yuko: „Gebrauchsanweisung des Buchs: Lerne Lachen ohne zu weinen“, in: Dies.: „Am hübschesten sind eigentlich Bücher, die gar keine sind“. Kurt Tucholskys Sammelbände. Dissertation an der Keio-Universität Tokyo 2011, S. 159–211.

34) 『シャボン玉』は、撮影には至らなかったものの草稿が残されている (GA15/400–462)。その草稿には、男女の入れ替わりというモチーフや、子供たちの遊ぶ人形が人間に変身することで物語が始まるという一種の枠物語の手法がみられるが、これらは、最も早くハリウッドに進出したドイツ映画監督の一人であるエルンスト・ルビッチのロマンチック・コメディを思わせる。映画の芸術的価値について、トゥホルスキーは当初懐疑的ではあったものの、1919年以後その意見を修正し、サイレント映画における俳優のパフォーマティヴな身振りについては、かなり高く評価している。トゥホルスキーは最初期の長編映画『プラーグの大学生』や『カリガリ博士』の価値をドイツ語圏でいち早く認めた一人であり (GA4/101ff.)、またエーミル・ヤニングスとは旧知の仲で、その出演作は一通り観ていた形跡

『グリプスホルム城』には、ほかにもカット・アウエイやフラッシュ・バックなどを思わせる箇所が含まれているが³⁵⁾、こうした間メディア性は、作家の置かれた執筆環境や友人関係に影響されているともいえよう。

『グリプスホルム城』には、同じ活字メディアでも、新聞記事が書物に組み込まれるというコラージュ的な構造がみられる。『グリプスホルム城』についてリップーが述べたように、「短編小説のように装われているが、エッセイ的な思考がちりばめられ、それとなく実験的な情景の連なりであることが立ち現れる本」³⁶⁾は、ジャーナリスティックな掌編がモンタージュされることでもたらされるといえる。『グリプスホルム城』には、小話やエピソード、処世訓などがふんだんに織り込まれているが、これら数行から数十行程度の掌編には、「削除の技法」によってもたらされた新聞記事のレトリックが共通してみとめられるのである。それらは、まずテキストや段落の冒頭で読者をひきつけ、ストーリーの途中では話を中断させ、最後には「落ち」として読者に全体の内容を振り返らせたり、あるいは省察の契機を与える。第2章末尾のツリガネソウ (GA14/194) や、物語全体の結びに登場し、リュディアが操るミッシングシュ (低地ドイツ語を標準語に近づけた話し言葉) による、低地ドイツ人なら誰もが知っているとされる乾杯の定型句「古き日々に乾杯！」(GA14/258) などが、これに該当する。

このように、重苦しい主題を軽々と述べるという作者独特の「軽さの美学」は、反復する人間関係や、映画的な宙吊りの技法によってパフォーマンスに演出されている。しかしこの「映画の技法」は、読者を立ち止まらせ困惑させるための前衛的なショック療法を意図しているのではない。目指されているのはあくまでも読みやすさだ。ただし、それほどまでに暗示的な物語世界は、読者の地平によっては挿話的なプロットが見逃される

がある。

35) GA14/166, 195, 192 など。

36) Rippey, a. a. O.(Anm. 13), S. 287.

危険性もある。たとえば数行の処世訓やエピソードは、削られたとしても作品のストーリー全体には影響しない。また、第2章の構成のように、各節があまりにもエピソードとして完結している場合にも、読者は、状況によっては読み飛ばすことができってしまうのである。

3. ヴァイマル共和国期の散文と『グリプスホルム城』

3-1. 作者の文学的企図と実践の矛盾

『グリプスホルム城』に、多層的に読ませるパフォーマンスな叙述の特徴がみられることは、これまでに述べた。では、この作品は、トゥホルスキーのテキスト群や文学史の中では、どのように位置づけられるだろうか。

グンター・ニッケルは、雑誌『世界舞台』の美的プログラムに潜む19世紀的保守性を明らかにした研究書の中で、トゥホルスキーには美的プログラムと実作に矛盾があり、『グリプスホルム城』を長編小説（ロマーン）と呼ばれることを繰り返し回避していたことを指摘している³⁷⁾。また、ウーテ・マークの研究によれば、トゥホルスキーはその文芸批評の中で、同時代のモデルネの作家たちについて決して肯定的な評価を下していないことが明らかになっている³⁸⁾。文芸批評家としてのトゥホルスキーは、むしろ19世紀転換期における市民的リアリズム小説を好む傾向にあり、同時代のモデルネの前衛的手法とは無縁であった。しかし、実作に関していえば、トゥホルスキーは当時としては珍しく本人がタイプライターを操り速記術を身に着けており、一人称の語りで話し言葉を再現させる技術にたけていた。落語のような語り口や、内的独白に近い、語りの技法に凝った短編もまた数多く残している。にもかかわらず、たとえば『ユリシーズ』

37) Nickel, Gunther: *Die Schaubühne – Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm*. Opladen 1996, S. 159–174.

38) Maack, Ute: „Warum schreibt das keiner?“ Kurt Tucholskys Literaturkritik“, in: Becker/Maack, a. a. O. (Anm. 7), S. 245–276.

における意識の流れの技法には拒否反応を示し (GA9/597-605), ムーゼルやジッドの『贋金づくり』も, 「知的潜在性を感じることはできる」 (GA14/24) が, 理解できない作品であるとして, 距離を置いている。反表現主義としての新即物主義についてはそもそも懐疑的であり, ルポルタージュの中立性に対しては否定的な見解を変えなかった (GA7/100f.; GA11/324; GA14/38ff.)。

他方, 彼が支持したのは, アメリカの社会派小説である。新興中産階級であるビジネスマンを主人公に据えたシンクレア・ルイスの『バビット』は, 現代の「アメリカ版ブッデンブローク」 (GA7/212) であり, 「フローベールの気配」 (GA7/216) がするとして激賞した。ドス・パソスの『マンハッタン乗換駅』 (1925年) は, 『ユリシーズ』と同じく意識の流れの技法で知られていたにもかかわらず, 「アメリカ人は新自然主義を整えてきた。フランスの老自然主義に匹敵するにはまだ若すぎるが, 十分に魅力的だ」 (GA10/75) と高評価を下し, 「大都市の抒情詩」 (GA10/76) と呼んでいる。トゥホルスキーは, 書物作家として, 最終的には長編小説を書物で残すことを目指していたわけだが, その彼が支持していたのは, 誤解を恐れずに表現すれば「時代遅れ」の, 1900年前後のリアリズムに基づいた社会派小説なのである。

3-2. 新即物主義との距離感

しかし, トゥホルスキーは1930年前後, 抒情詩の分野において新即物主義の代表作を残している。1920年代前半の政治的カバレット・シャンソンとは若干趣が異なる, ややシニカルな「大都市の目」³⁹⁾ や「理想と現実」⁴⁰⁾ などである。ベンヤミンがエッセイ「左翼メランコリー」で, メー

39) „Augen in der Großstadt“, in: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1930), wieder in: GA13/97.

40) „Ideal und Wirklichkeit“, in: *Die Weltbühne*, am 5.11. 1929, wieder in: GA11/433.

リングやトゥホルスキーを「崩壊したブルジョワ階級のプロレタリアートの擬態」⁴¹⁾と呼んで弾劾したのも、新即物主義の代表とされるケストナーの抒情詩集についての批評の中であった。では、新即物主義の散文として『グリプスホルム城』をとらえてみるとどうだろうか。確かに、新即物主義的トポスは散見される。石罅会社の会長秘書であるリュディアは、口述筆記の際にセクハラをしかけてくる会長をかわしつつ (GA14/202)、モダンガール風の生活を送っている⁴²⁾。カールはベーターとは第一次世界大戦の飛行部隊で知り合った戦友であり、失われた世代を想起させる。彼らは、夏に休暇をとり、休暇先でも体操をし、泳ぎに出かけ、散策する。それはまさに、クラカウアーが『サラリーマン』で報告したような、新興中産階級のライフスタイルである。しかし叙述という点については、実話性の強調や報告文体、ルポルタージュなど新即物主義に特徴的とされる叙述形式⁴³⁾は、本作においてはむしろ後退している。中断や接続といった映画的表现のほうが、より決定的な意味を持っているといえよう。

3-3. 判じ絵としての物語

トゥホルスキーは晩年、手記に「その時代の子でしかないよりは、過去の父親のほうがよい」と書き残している⁴⁴⁾。彼の文芸批評にみられたリアリズム小説の規範に照らせば、『グリプスホルム城』は、まさにその時代

41) ベンヤミン、ヴァルター「左翼メランコリー」。『ベンヤミン・コレクション4』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫 (2007年) 所収、S. 601ff.

42) 20年代におけるGirl型の「新しい女性」をモダンガールと呼ぶことについては、以下を参照：田丸理沙／香川檀 (編)『ベルリンのモダンガール。一九二〇年代を駆け抜けた女たち』東京 (三修社) 2003年；田丸理沙『髪を切ってベルリンを駆ける！ワイマール共和国のモダンガール』横浜 (フェリス女学院文庫) 2010年、など。

43) Becker, Sabina: „Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Bd. 27. 2007, S. 73–95.

44) „Besser Vater d. (sic) Vergangenheit als nur Kind seiner Zeit“. (GA15/875)

の子であるところの映画的叙述が交錯する寄木細工の物語であり、19世紀的リアリズムの長編小説＝ロマンではない。しかし政治的ジャーナリストとしてのトゥホルスキーは、細分化された階層社会に生きる読者の「社会的地平が缶詰のふたほどしかない」(GA7/482)と嘆き、彼の時代において19世紀的手法が困難であることは十分に自覚していた。彼は「バルザックは天才だった——今日そういう人物がいないのは、決して偶然ではない」(同所)と述べている。

書物＝長編小説の危機の時代に生きる「その時代の子」に向けて書かれた『グリプスホルム城』は、むしろメディア環境の変化に対応すべく、トゥホルスキーが用いた掌編における叙述の技法が集約されたものとして読める。「深刻な」状況を軽々と述べてしまう修辭的身振りや、反復が作り出すユートピアの世界の中では、読者に向けて様々な省察の契機が与えられる。しかしその映画的叙述は、切断面を強調するような前衛的モンタージュというよりはベストセラーに基づく手法であり、娯楽作品としての読みも許容する。長編小説の理論と実践が矛盾する中で書かれたこの作品は、読者を選ばず読ませつつ、最終的な読み方は読者にゆだねられていく。このように「軽さ」を装った物語は、読者に対して、判じ絵のように現れる。物語の教訓を探すのは、読者である。その意味で、この作品は、トゥホルスキーの、ヴァイマル共和国期における社会派作家としての立ち位置を反映しているともいえよう。

このように、モダニズム作家たちとは距離をとり、19世紀的市民的リアリズムに郷愁を感じながらも、その手法がもはや困難だという自覚に基づいて書かれた作品が『グリプスホルム城』であるという位置づけによって、この作品のドイツ文学史における特異性を主張してよいだろう。この作品は、書物や長編小説という極めて市民的なメディアが様々な点で変革を迫られていたヴァイマル共和国末期にこそ成立しえた散文＝モザイク⁴⁵⁾なのだ。

45) „Prosa ist Mosaikarbeit“. (GA15/894)

4. 結びに代えて

『グリプスホルム城』の持つ多層性が読者にとって判じ絵となりうる傍証として、最後に、作品の映像化について指摘しておきたい。1963年の西ドイツと、2000年のドイツで、この作品は映画化されている。両者は実に対照的だ。1963年版『グリプスホルム城』（クルト・ホフマン監督）⁴⁶は、舞台を現代（1960年代初頭）に移し、現代人ベーターとリュディアの夏の旅物語としてストーリーがすすむ。スウェーデンまでの道程はほぼ忠実に再現され、アメリカ訛りのドイツ語を話すスウェーデン人旅行ガイドや、ストックホルムを訪れるドイツ人観光客（とそのマナーの悪さ）についてのユーモラスなエピソードが続く、陽気な娯楽映画である。そこでは、アーダの物語は完全に削除されている。他方、2000年に公開された映画『グリプスホルム』には、「トゥホルスキーの小説「グリプスホルム城」のモチーフより」のサブタイトルが付き、ストーリーには作家トゥホルスキーの自伝的要素と歴史性が強調されている⁴⁷。時代設定はトゥホルスキーが実際に断筆した1932年に置かれ、物語はハイケ・マカーチュ演じるリュディアの視点で語られる。黒髪でエキゾチックなヤスミン・タババイが演じたビリーには、カバレットの歌手という職業設定が加わり、主人公の友人カールはナチズムに傾倒しつつある。アーダ救出の物語はプロットの中心に採用され、ストーリー全編にナチス政権誕生前夜の暗い影

46) *Schloss Gripsholm. Nach dem Roman von Kurt Tucholsky*. 1963年公開、DVD2010年発売（Arthaus）。

47) *Gripsholm – Nach Motiven von Kurt Tucholskys Roman „Schloss Gripsholm“*. 2000年公開、DVD2001年発売（Arthaus）。この映像化作品については、主人公「トゥホルスキー」の形姿をヴァイマル共和国末期における左翼知識人の代表的存在と感じさせるために、敢えて伝記的事実と異なる演出が加えられていると主張する研究も存在する。Neuhaus, Stefan: „Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von Gripsholm (2000)“, in: Ders. (Hrsg.): *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg 2007, S. 11–29.

が漂う。そしてウルリヒ・ネーテン演ずるところの作家「トゥホルスキー」は、休暇の後そのまま亡命すると決めている。

参照可能な資料の量や研究事情の違い、映像作品としての成否はさておき、両者は同じ原作とは信じがたいほど、トーンが異なる。小説『グリプスホルム城』から、読者＝映画製作者たちは、それぞれ任意のモザイクを拾い上げ、余白を埋め、二つの異なる物語を作り出したのである。