慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ルビッチとシュンツェルの幕間に : トゥホルスキーの映画草稿『シャボン玉』(1931)について
Sub Title	Zwischen Lubitsch und Schünzel : Kurt Tucholsky : Seifenblasen (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	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.54 (2017.) ,p.83- 104
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20170331-0083

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.

ルビッチとシュンツェルの幕間に
――トゥホルスキーの映画草稿『シャボン玉』（1931）について＊

山　口　祐　子

1.『シャボン玉』（1931）：失われた草稿の行方

ドイツ映画界でトーキー映画が圧倒的多数を占めた 1931 年は，トゥホルスキーにとって，映画製作元年となるはずだった。1931 年 6 月，ネーベンツァールのネロ映画社との契約の下，トゥホルスキーが『シャボン玉 Seifenblasen』という映画の脚本を執筆中であることが，映画評論誌『リヒト・ビルト・ビューネ』で報じられている[1)]。監督には，G.W. パープストが予告されていた。しかしこの草稿は映画化に至らず，さらにトゥホルスキーの死後しばらくは，消失したと考えられてきた。しかし 1974 年，タイプ打ち原稿がトゥホルスキーの妻マリー所有の資料館で発見され，その概要が公表された[2)]。原稿はマリーの死後マールバッハの国立文学資料館に収蔵されることとなったが，1990 年に作家生誕 100 周年を記念して

＊本稿は，平成 27–28 年度慶應義塾学事振興資金による研究成果の一部である。

1）Tucholsky, Kurt: *Gesamtausgabe Texte und Briefe*, herausgegeben von Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp, Gerhard Kraiker, Reinbek 1996 ff. [= GA], Bd. 15, S. 144. 以下，全集からの引用は（GA 巻号/頁数）と記す。

2）Mörchen, Helmut: „Kurt Tucholsky als Theater- und Filmautor“, in: *Wirkendes Wort*, Düsseldorf H2/1981 (Jg. 31), S. 61–73.

回顧展が開かれた際も，その存在はカタログに明記されず，長らく一般公開されることはなかった[3]。最終的には著作権失効後の 2011 年 7 月，批評版全集第 15 巻に収録されようやく公開が実現した（GA15/400–462）。2016 年の末には「映画になるはずだった物語」の副題で，ローヴォルト社より単行本化されるに至っている[4]。

この単行本の表紙は，ある映画のヒロインの写真で飾られている。ラインホルト・シュンツェル監督『ヴィクトアとヴィクトーリア Viktor und Viktoria（邦題「カルメン狂想曲」）』（1933）での燕尾服のレナーテ・ミュラーである。彼女はヴァイマル映画の終幕を飾ったともいえるこのレヴュー映画で，女装の男性歌手を演じる女優，つまり女性のふりをする男性のふりをする女性を演じたのだった。この作品には，同監督によるフランス語版（『ジョルジュとジョルジェット Georges et Georgette』，1934）や，英国でのリメイク（ビクター・セヴィル監督『まず女の子 First a Girl』，1935）がある。1956 年には，西ドイツでカール・アントン監督の下，同名のミュージカル映画が製作されている。しかしおそらく最も一般に知られているのは，ジュリー・アンドリュース主演によるミュージカル・コメディ『ビクター／ビクトリア Victor/Victoria』（1982）だろう。ヴァイマル共和国期の異性装文化を反映した異性装コメディー[5] は，今やハリウッド映画とドイツ映画の相関関係を示すジャンルの一つとみなされ，シュンツェルのそれは，異性装を論じる際の重要な参照点とされている[6]。

3）筆者は 2002 年の夏に同資料館にてタイプ打ち原稿を閲覧する機会を得たが，閲覧の際には筆記用具の持ち込みが原則として禁じられるなど，厳格な制約がかけられていたと記憶している。

4）Tucholsky, Kurt: *Seifenblasen. Eine Geschichte, die ein Film werden sollte. Mit einem Nachwort von Michael Töteberg*. Reinbek bei Hamburg Januar 2017.

5）本稿では Crossdressing の訳語として，「異性装」を用いる。

6）Arnold-de Simine, Silke: „Crossdressing, Remakes, and National Stereotypes. The Germany-Hollywood Connection“, in: Ginsberg, Terri

パープストの構想は，おおよそ以下の通りであった。かわいらしいが舞台の才能には特段恵まれていない若い女優エレンが，双子の兄とつつましく暮らしている。兄が外国で職を得て出て行ったので，彼女は生活のためにヴァリエテの舞台と契約を結ばざるを得なくなる。彼女は出し物の前にナンバーカードを舞台で掲げる役を務める。毎晩舞台袖で待つだけのエレンは，ある女装芸人（Damenimitator）が大当たりをとっているのを目にするが，彼が女性を表現するやり方に納得がいかない。彼女には，彼の仕事には「女性 Frau」の本質的な特性が見えておらず，それは「女らしさ Weiblichkeit」とは無関係で，そのうえ時代遅れの外見ばかり模写されているように見える。そこで彼女は，兄の服を使ってフレッドと名乗り，別のヴァリエテに女装芸人としてデビューする。観衆は大喜びし，彼女は大成功を収める。ある時，青年ゲオルクは舞台上のフレッド＝エレンに一目ぼれする。後に女装芸人として自己紹介したフレッド＝エレン，ゲオルクとその婚約者グレースとの間に，奇妙な三角関係が芽生える。フレッド＝エレンへの恋心に思い悩んだゲオルクは，フレッドを殺して自分も死のうとピストルを手にフレッドの下へ向かう。しかし最後にフレッドが女性だと分かり，二人は結婚する[7)]。

単なる服装倒錯ではなく「女性のふりをする男性のふりをする経済的に困窮した若い女優」という設定とその形姿は，『ヴィクトアとヴィクトーリア』でレナーテ・ミュラーの演じたスザンネと見事に重なっている。た

(Hrsg.): *A Companion to German Cinema.* Blackwell Publishing 2012, S. 379–404.; Kardish, Laurence: „Transatlantic. Weimar and Hollywood“, in:*Weimar Cinema 1919–1933. Daydreams and Nightmares.* The Museum of Modern Art, New York, 2010, S.13–23; Lehnert, Gertrud: „Transvetisismus und Film: „Victor/Victoria“, in: Dies.: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte.* Hamburg 1997, S.100–110.

7）Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *G. W. Pabst.* Berlin 1997, S. 233–235, wieder in GA15/1294–1297.

だし，パープストによるメロドラマ風殺人未遂のシーンは，トゥホルスキーの草稿では完全に削除され，結末も変更されている。異性装による男女の入れ替わりをコメディーとして楽しませ，作品全体をシュンツェルのレヴュー映画に近づけているのは，トゥホルスキーの脚色によるところが大きい。以下，本稿では，トゥホルスキーによる脚色部分に注目しつつ，ヴァイマル映画における異性装コメディーとして，この草稿を読み解いていきたい。

2. トゥホルスキーと映画（1913–1935）

まず，トゥホルスキーが映画をどのように観ていたかをまとめておく。戯曲評や書評と比べて，彼が生涯で残した映画評は 30 本程度と圧倒的に少ない。その論調は映画愛好家からは程遠く，「映画というジャンルそのものに対して極度に批判的」[8] だといえる。トゥホルスキーにとって映画は芸術ではなく産業であり，娯楽であった。これは，演劇評論誌『シャウビューネ』の編集主幹であり，トゥホルスキーの精神的父親の役割も果たしてきたジークフリート・ヤーコプゾーンが映画の極端な反対者であったことも大きい。しかし，トゥホルスキーはローザ・ヴァレッティやエミール・ヤニングスら舞台俳優から転身した映画俳優と長年親交があり，ムルナウによる『ファウスト』（1926）のプレミア上映にも出席している（GA18/118）。20 年代初頭には，コンラート・ファイトとも度々顔を合わせていた。『シャウビューネ（演劇舞台）』は，1918 年に政治や社会問題も扱う『世界舞台』へと改称していたが，ヤーコプゾーンの死後 1928 年には，同誌にも映画部門兼文化部門担当者として，ルードルフ・アルンハイムが起用される。好むと好まざるとに関わらず，トゥホルスキーは映画と無縁でいるわけにはいかなかったのだ。1913 年から 1930 年ごろまでに映画（界）について書かれたこれらのテクストを，ヴァリエテの演目としての短編から長編芸術映画へ，サイレントからトーキーへという映画の

8）ハーニッシュ，ミヒャエル『ドイツ映画の誕生』東京，1995 年，493 頁。

発展段階を参照しつつ読むと，彼が当時最新の映像メディアを一歩引いた視点で眺めていることがわかる[9]。

トゥホルスキーの映画評は1912年に初めて登場し（GA1/59），翌1913年にその半数以上が集中して書かれている。1913年といえば，ドイツ初の長編芸術映画『プラーグの大学生 Der Student von Prag』が封切られた年である。加えて，知識人たちの間で映画の芸術的価値について論じられた一連の論争（通称「映画論争」）が，『シャウビューネ』誌上においてもピークを迎えた年であった[10]。映画をめぐる議論の際，トゥホルスキーは映画を「映画産業」と呼ぶことが多い。彼にとって映画は芸術ではなく，まず「私を楽しませてくれるもの mich unterhalten」（GA1/334），つまり娯楽であり，将来の映画は「ためになるか元気づけるか楽しませてくれるものになるだろう――ただ，退屈させることだけはあってはならな

9）トゥホルスキーと映画の関連については，批評版全集のコメントに加え，以下の先行研究も参照。Habel, Frank-Burkhard: „„Der Film hat mit der Kunst nichts zu tun“. Kurt Tucholsky und das Medium Film“, in: *Kurt Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005 „Wir leben in einer merkwürdigen Zeitung*“ St.Ingbert 2006, S. 67–82; Siems; Renke „Film – mediale Gastronomie des Auges“, in: Ders.: *Die Autorschaft des Publizisten. Schreib- und Schweigeprozesse in den Texten Kurt Tucholskys.* Heidelberg 2004, S. 295–332. ドイツ映画史における初期映画の技術的発展及びヴァイマル映画の映画史上の区分については，ハーニッシュ1995（脚注8に同じ）に加え，以下を参照：Prinzler, Hans Helmut: „Die unruhige Republik. Deutsche Aufbrüche 1918–1933“, in: Ders. (Hrsg.): *Licht und Schatten. Die großen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik.* München 2012, S. 15–51; Jacobsen, Wolfgang u. a. (Hrsg.): *Geschichte des Deutschen Films.* Stuttgart/Weimar 2004; ハーケ，ザビーネ『ドイツ映画』山本佳樹訳，長野（鳥影社），2010年。

10）GA1/522.「映画論争 Kinodebatte」の詳細については以下を参照。Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte.* Tübingen 1978; *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm.* Marbach a. N. (Marbacher Katalog Nr. 27) 1976.

い」（GA1/335）ものだった。高尚文学に属する小説や戯曲の映画化については，フランスでのゾラの同名作品の映画化『ジェルミナール Germinal』（1913）を例外として，全く評価していない。同じ年に製作された，ゲルハルト・ハウプトマン原作の『アトランティス Atlantis』やマックス・ラインハルトの事実上の監督デビュー作『ヴェネツィアの夜 Eine venezianische Nacht』に対しても同様である（GA1/175, 373ff, GA2/133f.）。『カッコウ王子 Der Prinz Kuckuck』（1913）のように，当時の映画批評で絶賛された映像化作品に対しても，否定的な見解は変わらなかった（GA3/362ff.）。

他方，トゥホルスキーが肯定的な評価を与えたのは，スラップスティックの喜劇俳優たちであった。フランスのマックス・ランデーや，シャルル（モーリッツ）・プリンスである（GA1/241f., 356ff.）。こうした最初期の映画評は，トゥホルスキーの映画に対するイメージが，ヴァリエテの演目の域を出ていないことを示唆しているとも考えられる[11)]。ベルリン育ちのトゥホルスキーは，ドイツで初めて映画上映の場となったヴァリエテ「ヴィンターガルテン」の常連でもあった。アントンとドーナト・ヘレンフェルト兄弟の『ついに一人きり Endlich allein』をはじめとする喜劇については，マックス・マック監督の同名映画ではなく，舞台での同兄弟の演技，とりわけ彼らのベルリンなまりを交えた台詞回しや身振りを絶賛する演劇評が残されている（GA1/125ff., 268f., 310ff.）。

総じて，トゥホルスキーが映画を肯定的に評価する際には，プロットではなく俳優の身振りや仕草，そして映像上の演出が根拠となる。『プラーグの大学生』（1913）や『ゴーレム Der Golem』（1914）は，「偉大なヴェーゲナー映画」と呼ばれた（GA/101）。ジョー・マイの『愛の悲劇 Tragödie der Liebe』（1923）は，マイの大胆な編集とヤニングスの仕事ゆえに，世界的成功に値するとしている（GA6/103ff.）。身振りという点に関していえば，チャップリンは別格だった。『午前一時』（1916），『担

11）Siems, a. a. O. (wie in Anm.9), S. 301f.

え銃』（1918）や『黄金狂時代』（1925）について，いずれも絶賛している（GA5/436ff., GA6/35f.,GA7/545ff., GA9/366ff., 574f.）。中でも『キッド』（ドイツ初演 1923）については長文の論評が残されている（GA6/107ff.）。トゥホルスキーによれば，この映画には「まともな内容はない」が，チャップリンは抑圧された者の心を持ち，存命中の映画監督の中で最も繊細で，俳優の中で最も賢明な頭脳をもっている，つまり「頭で感じ心で考えている」（GA6/110）。チャップリンが笑えるのは「原本能に訴えかける」（GA6/119）からであり，その「絶対的な動きのもたらす純粋な滑稽さ」（ebenda）はもはや言葉で説明できないが，すべては意識的になされているという。プロットよりもパフォーマティヴな身振りや仄めかしに注目した評価である。一方，第一次世界大戦を経て急速に巨大化した映画産業に対して，トゥホルスキーは辛辣な態度をとり続けた。ルビッチによる歴史劇の大作『マダム・デュバリー（米国公開名『パッション』）』は，「粗野な心理的駄作」（GA3/362）と呼んで切りすてた。

ヴァイマル共和国成立の年である 1919 年，エルンスト・ルビッチは生涯で最も多作な一年を送っている。彼の監督作品としては『マダム・デュバリー』以外に 7 本，計 8 本もの映画が封切られていた。この年の 12 月，ペーター・パンターの筆名で映画評を書くことになっていたトゥホルスキーは，ルビッチの『花嫁人形 Die Puppe』をこき下ろすつもりで映画館に足を運ぶ。「失望」と題されたその映画評は，「しかし心地のよいものだった」という書き出しで始まり，この映画は当初の予想に反して「きれいに彫琢されたお遊び」だとして次のように続いた。

> お楽しみの数々は，ただ古めかしいだけで見苦しいところがなかった，人形が本物の女の子だという事実は，解剖学的な証明ではなく，彼女がネズミを怖がることによって証明され，地口は害のないもので，練り上げられた文体のいくつかは実に機知に溢れている（GA3/448）。

翌年，ドイツ映画からもトゥホルスキーがその芸術性を全面的に支持する作品が登場した。『カリガリ博士』である。封切り直後の 1920 年 3 月に『世界舞台』誌に掲載された映画評の中では，登場人物の造形におけるホフマンの影響，舞台装置や俳優の演技に加えて，ここでも画面上に直接表現されないことによる仄めかしの効果が賞賛されている。

> いくつかの映像は頭にこびりついて離れない：縦長の小部屋に閉じ込められた殺人犯，動き回る人々のいる街路，薄暗い路地―これらを映像化するには，奇跡を信じなければならない。（中略）ある殺人が明らかになる―灰色の壁に映った影絵として。そして，全てを見せられるよりも，仄めかされたもののほうがどれほど恐ろしいかを，改めてみせつける。我々の想像力を使いこなすことのできた映画はほかにない。そしてこの作品の中で，さらわれた女性から叫び声が聞こえること，（聞く耳を持っているのなら）本当に耳に入ってくること―これは忘れられないものとなるはずだ（GA4/102）。

しかし同年の国家映画法施行の際，トゥホルスキーは啓蒙映画（性教育映画）の青少年への影響を危惧するとして，検閲に賛成している（GA4/400ff.）。1928 年以降は，言論の自由の観点から，検閲反対の立場を明確に押し出すようになる（GA10/605ff., GA14/284f.; GA15/185ff.）とはいえ，このことは，映像に対するトゥホルスキーの二律背反的な姿勢を示すものでもある。左翼知識人としてのトゥホルスキーは，映像の扇動力を政治活動に応用することにきわめて積極的だった。1920 年代を通じて，この認識は徐々に修正されていくが，基本的には「映像を通した啓蒙，なかでも映画を通した啓蒙活動は，高く評価しても評価しきれるものではない。読むときには，好き勝手に読まれるかもしれない――直観のほうがより強烈だ」（GA4/397）としている。

1924 年頃から 1929 年までのいわゆる相対的安定期は，サイレント映

画の黄金期と重なる。しかし 1923 年には既にトゥホルスキーは政治活動に挫折しており，ベルリンを離れ，フォス新聞在外特派員としてパリに居を移している。フランスでは前衛映画に触れる機会も得ていた。しかしルネ・クレールの絶対映画『幕間』（初演 1924）にせよ，ルットマンの抽象映画にせよ，その芸術性よりは，むしろ観客の反応に注目した感想を残した（GA7/36f., GA8/471）。マン・レイの実験映画『ひとで』（1928）についても，ガラス越しの映像というアイデア以外は「間違って理解された表現主義」だと述べられるにすぎない（GA10/471）。反戦映画『ビッグ・パレード』（キング・ヴィダー監督，ドイツ初演 1927）は，公式上映の一年前にベルリンで観ているが，ドイツでの需要については懐疑的であり，チャップリンほどの関心は示していない（GA8/432f.）。エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（ドイツ初演 1926）にしても，上映を巡る一連の騒動に対して検閲反対のコメントが出されてはいるが，作品そのものに関してはほとんど触れられていない。それでも，サイレント映画については一定の理解を示し，「最良の映画テクストは，全く登場しないテクストだ」として，中間字幕をできるだけ排すべきだとする文章を載せている（GA9/346ff.）。1929 年 1 月には，大衆紙『テンポ』の編集部の依頼で，ヴァン・ダイクとフラハティの共同監督作品『南海の白い影 White Shadows in the South Seas』（1928）を観賞する。これが作家の経験した初めてのトーキー（サウンド）映画であった。映画のコンセプトには共感し，トーキー映画には音と映像による「新しいフォト・モンタージュ」の可能性はあるとしつつも，「トーキー映画が勝つのなら，我々は偉大な芸術を失うだろう。チャップリンは無言だ」との感想を残した（GA11/34）。

1930 年 1 月から，トゥホルスキーは公式にスウェーデンへ移住する。同年 9 月，カスパー・ハウザーの筆名で，「トーキー映画製作所のテル」という小噺が『世界舞台』に掲載された（GA13/323ff.）。ミーファ（MIFA）という架空の製作会社の下でなかなか進まないシラー作品の映画化という設定で，エーリヒ・ポマーやローベルト・リープマンら，ウー

ファお抱えの映画関係者がこき下ろされた。その後も，アメリカの映画産業を意識した文脈で，映画（産業）についての批判的な評論が続く。映画は「常に小市民のために働く産業」（GA13/454）であり，様々な仲介業者の手を経てようやく成り立つために書籍と比べてはるかに自由度が少なく，加えて検閲によって製作者の意図が台無しにされてしまうことが，繰り返し指摘されている（GA13/163ff., 470ff., GA15/7）。1931 年 11 月 3 日付『世界舞台』には，トゥホルスキーの次のようなアフォリズムが掲載された。

> 昔々あるところに，ある映画会社とある作家との間で結ばれた契約がありました。その契約は，会社によって立派にきちんと履行されました。それは，写真が発明される少し前のことでした（GA14/435）

この一節は，当時ネロ社とブレヒトとの間で起きていた『三文オペラ』の映画化を巡る訴訟事件を揶揄していると同時に，トゥホルスキー自身の映画業界に対する見方を暗示しているとも言われている。『シャボン玉』の企画についての第一報が報じられてから 1 年以上が過ぎた 1932 年 8 月，『フィルム・クリーア』誌には「眠っている企画」と題した記事が掲載され，脚本は完成したが撮影に至っていないことが伝えられている（GA15/1294）。1933 年 1 月下旬，『映画とその世界』誌が作家と映画関係者との共同作業について行ったアンケートに対して，トゥホルスキーは以下のように答えた。「映画の経営陣は作家の間で評判がよくない。軋轢には終わりがない［中略］。私自身の経験に関して言えば，［作家たちから寄せられた映画界への］苦情は理解できる。私は映画でひどい経験をした」（GA15/250）。自身の経験とはすなわち，『シャボン玉』をめぐるトラブルを指していた。作家の存命中に映画化が確認されているテクストは，1928年にフォス新聞に掲載された小噺「チーズの穴はどこから来るの？」（GA10/351ff.）のみである。18 分程度の前座的な短編映画として，1932

年 8 月にベルリンで封切られたとの記録が残されている[12)]。

1933 年から 1935 年 12 月に死去するまで，この亡命作家は事実上断筆状態にあった。しかし医師であり経済的にも精神的にも支えとなっていたヘドヴィヒ・ミュラーに宛てて，膨大な私信が送られている。「Q 日記」と呼ばれたこれらの私信からは，彼が晩年も映画鑑賞を続けていたことがわかる。ルビッチも製作に参加したオムニバス映画『百萬弗貰ったら』（1932）や，『吾輩はカモである』（レオ・マッケリー監督，1934）でのマルクス兄弟のスラップスティックについて，好意的な記述が残っている（GA20/83; GA21/111）。特徴的なのは，かつての演劇評や映画評と同じく，作品というよりはむしろエリザベート・ベルクナー，クローデット・コルベール，フランソワーズ・ロゼーといった主演女優の演技が評価されていることだ（GA20/253, 524; GA21/36）。

最晩年の 1935 年 9 月，別の女性に宛てた私信の中で，トゥホルスキーは過去の映画に関する発言を大幅に修正した。曰く，自分は 1913 年の時点で観客が映画に飽きてしまうだろうと信じ，「この賞賛すべき制度の意義を見抜いていなかった。1918 年から 1919 年にかけて，私は何一つわかっていなかった。私の最も愚かな仕事は，この頃書かれたものの中にある」（GA21/351）。トゥホルスキーが映画について「制度（Institution）」という語を選んでいるのは示唆的である。トゥホルスキーは，映画が作家性を有した高尚芸術であると明言したことはない。しかし，映画が社会的制度として，自身も身を置く娯楽産業の中心に位置づけられ，また大衆教化のメディアとして機能していたことは認めていたのだ。では，そのような職業作家が自らトーキー映画の脚本を書くことになったとき，どのように「ためになり，元気づけ，楽しませる」脚色を施したのだろうか？

12）Habel, a. a. O. (wie Anm.9), S. 77.; Hosfeld, Rolf: *Kurt Tucholsky. Ein deutsches Leben.* München 2012, S. 241.

3. 作品分析

3–1. 登場人物とプロット

脚本というよりは「シーンの連なり」（GA19/311）と呼ばれたこの草稿は，49 シーンからなり[13]，「パープストのアイデアに基づく芝居」との副題がついている。原稿は，遅くとも 1931 年 8 月下旬には完成していたとみられる。

ヴァリエテを舞台にした登場人物の造形には，トゥホルスキーのカバレットでの仕事が生かされている。女装芸人は，ドイツでは遅くとも 19 世紀後半には登場しており，20 世紀初頭のカバレットやヴァリエテでは定番の演目であった。またトゥホルスキーは，映画のモチーフでもある「女装芸人の真似をする女性」と，実生活で長年親交があった。カバレット歌手のグシー・ホルである。ホルはコンラート・ファイトやエミール・ヤニングスの妻として知られていたが，シャンソンの歌い手でもあり，女装芸人の物真似で人気を博していた。トゥホルスキーは 1913 年に彼女の舞台を見て以来のファンとなり，彼女にささげたシャンソンも作詞している。1931 年にグシー・ホルとエミール・ヤニングス夫妻に宛てた書簡には，「テーマは与えられていたが，解決するのは大変難しかった。これこそマンマ［ホルの愛称］向けの役だ」（GA19/311）と書かれている。

ヒロインの容姿は，パープストの指示に基づき「現代の女の子でありフラッパー」に合わせられている。ただしパープストは「彼女の姿の中では男性と女性の境界が溶け合って」いることが，観客に意味深長な印象を与えるよう指示を出し，同性愛を主題化しようとしている（GA15/1295）。トゥホルスキーもまた「決してズボン役（Hosenrolle）ではない」

13）単行本では「明らかな誤植」としてシーン 3 以降の番号が修正され，最終シーンは 49 となっている。本稿は一次文献として批評版全集収録のタイプ打ち原稿を採用しているため，2 度登場するシーン 2 については前者を 2a, 後者を 2b と表記し，以下シーンの番号は批評版全集に合わせる。

（GA15/414）と但し書きをつけ，主人公の形姿を次のように指定する。主人公のバーバラには双子の兄がいるが「彼らは互いに似ている。どちらも全く同じ体格で，髪の分け目も同じ，どちらも同じ頭の形をしていて，ものを考えるときに軽く鼻先をたたくというささやかな癖を持っている」（GA15/401）。しかし，それ以上の解釈は加えられていない。

パープストの原案で主人公エレン＝フレッド，ゲオルクとその婚約者グレースとされていた登場人物は，草稿では主人公バーバラ＝パウルス，その婚約者グレースと友人グレゴール（ゲオルクに相当）に名前と設定が変わっている。これにグレースの元パートナーで，やや女性的な雰囲気のプリティ氏が加わり，草稿では2組のペアの間で駆け引きが繰り広げられる。登場人物リストの中には，トゥホルスキーがカバレットの舞台や小噺で用いてきたお気に入りのキャラクターたちがいる。バーバラの兄の戦友で，ベルリン方言が口癖のハインリヒや，「電話」である。決定的な出来事やストーリーの説明は，映画『グランド・ホテル』（1932）の冒頭シーンのように，しばしば電話での会話や，電話回線の混乱を介してなされている。

プロットに関しては，ライバルの劇場支配人からの脅迫とその解決（シーン 24–27，30），ヴァルト湖への列車の旅シーン（33–47），逃げ出したバーバラを追いかけるカーチェイスのエピソード（シーン 42）が，新たに挿入されている。しかし最も本質的な変更は，殺人未遂のプロットの削除である。というのも，多くのメロドラマと同様，パープストのメロドラマにおいて女性たちが深刻な苦境に陥るのは，一種の必要条件でもあるからだ。これは中産階級のヒロインたちも，決して例外ではない。『喜びなき街』（1925）でグレタ・ガルボが演じたグレーテは，父親や上司によって経済的に困窮し，高級娼婦のサロンへ向かう。『懐かしの巴里 Die Liebe der Jeanne Ney』（1927）のジャンヌは父を最愛の恋人に殺され，伯父やならず者に命すら狙われる。『淪落の女の日記 Tagebuch einer Verlorenen』（1929）でルイーズ・ブルックスの演じたテュミヤンは，子供と生き別れた挙句女性矯正施設に送られ，娼婦へと身を持ち崩す。トー

キー第一作の喜劇『エーファを巡るスキャンダル Skandal um Eva』（1930）ですら，ヘニー・ポルテンの演じた教師が，養子を巡る周囲の誤解と偏見に悩まされていた。こうした困難はいずれも，幸福な結末や救済を迎えるための準備段階として機能している。しかしトゥホルスキーの脚本では，この種の深刻なプロットが，完全に削除されている。これは，パープスト的メロドラマの要素が取り払われるということでもある。その結果，ヒロインの相手役が見る夢のシーンは，パープストの原案とトゥホルスキーの脚色との間で決定的に異なる機能を果たす。前者において，ゲオルクの夢に登場する髭面のエレン＝フレッドは，誤解とはいえ同性愛的感情をゲオルクに自覚させる（GA15/1297）。パープストにとってこの夢は，殺人の動機となってプロットを深刻化するための必要不可欠な要素である。一方トゥホルスキーの見せる夢は，アキレスの神話に基づいてなされる（シーン 44，GA15/460）。それは戦争を避けるために女装して暮らしていたアキレスが，ボールをついズボンをはいているかのような仕草で受け取るという，昼間の出来事を反転させたもので，相手役のグレゴールにとっては，謎解きの推進力となるにすぎない。

3–2. スタイル

次に，叙述のスタイルについて検討する。まずパープストの原案にはない構成として，枠構造がある。冒頭シーン（1）と最終シーン（48）がプロローグとエピローグの役割を果たしており，物語内部の世界を子供の人形遊びに見立てるという設定が加えられている。シーン 1 から本編への導入部分については，やや長いが全体を引用する。

> ―「何して遊ぼうか？」と子供の声がする
> ―「今度はお人形で遊ぼうよ！」と別の子供の声がする
> それから初めてフェード・イン，子供たちの手が何体かの人形で遊んでいるのが見える。人形はどことなく本作の登場人物の姿に似ている。

ただしこれらがすべて登場人物を正確に模倣したり，そのような外見をしたりする必要はない。子供たちの手はひっきりなしに人形に着せかえをして喜んでいるが，その結果，女性の人形に男物の帽子が載り，女性の人形が男性のような外見になる。これはかなり子供らしく単純で滑稽なやり方で。それに合わせて一人の子供がこう歌う／小さなハンスは Hänschen klein/ 一人で行った ging allein ／グレートヒェンでいたかった！ Wollte gerne Gretchen sein! ／それから手は，二体の盛装した人形をそれぞれ椅子に座らせる：男の子一人と女の子一人。全体が靄の中に消え，あとは小声でささやく子供たちの声だけが聞こえる。すると／シーン 2a. バーバラとパウル，兄と妹が，ごく平凡な造りの部屋の中で机に向かって座っている（GA15/401，以下略）。

着せ替え人形の男装や「小さなハンス」の女装パロディーは，いわば序曲として物語内部を暗示する。この人形芝居を使った枠構造の演出は，ルビッチの『花嫁人形』の冒頭シーンを連想させる。そこでは，まずルビッチが監督としてカメオ出演し，おもちゃ箱の中から人形の家のセットを組み立てる。組みあがったセットに彼が人形を置くと，人形が登場人物（ランスロー）に変化して動き出すことで物語が始まっていた。この点について，トゥホルスキーがルビッチを参考にしたと明確に述べた事実はない。しかし作品の導入としてきわめて似通った状況が設定されており，そのアイデアがパープストではなくトゥホルスキーによるものであることは，示唆的である。さらに真相が発覚するきっかけとなった出来事にも，演出上の類似点がみられる。男装のパウルス＝バーバラは，ボールを受け止めるときについスカートを広げるかのような仕草をしてしまうが，この出来事は，相手役のグレゴールにパウルスが本当は女性だと気づかせる布石となる。社会的ジェンダーによって規定された仕草が決め手となる点で，ルビッチの『花嫁人形』を想起させる。人造人形に扮したオッシーは，ついネズミを怖がったことで，人間の女の子だと認識された。そしてこのエピソ

ードは，トゥホルスキー自身がその映画評で言及していた点であった。

ところでルビッチには，男装コメディーの原点ともいえる作品がある。『男だったら』（1918）である。『花嫁人形』と同じオッシー・オズワルダ主演のこのコメディーでは，オッシーがタキシード姿で夜の舞踏会に繰り出し，偶然出会った後見人と「男同士の友情」をかわす。この作品には，スラップスティック風のドタバタが詰め込まれており，『牡蠣の王女』（1919），『白黒姉妹』（1920），『山猫リュシカ』（1921）などと並び，ドイツ時代のルビッチによるコメディーの重要作品とされている[14)]。トゥホルスキーはルビッチの歴史劇は酷評していたが，コメディーの演出においてはかなり似通ったものを目指していたといえる。トゥホルスキーの『シャボン玉』にも，しばしばストーリーとはあまり関係のないドタバタ劇が登場し（シーン 10，35，36，39），その舞台がヴァリエテであることから，トーキー映画でありながら，劇中劇やその見世物としてのパントマイム劇が登場する。

エピローグに相当する最終シーンでは，BGM には映画に出てきたすべてのメロディーが互いに混ざり合って流れると指示されたうえで，再び「今度は何して遊ぼうか？」という子供の声が登場する。そして冒頭と同じ子供たちがシャボン玉を空に飛ばす様子が示され，その後は「シャボン玉だけが浮かんでいく――たくさんの，たくさんのシャボン玉が，より高く，より高く浮かんでいき―そしてはじける」（GA15/462）。音楽の使い方は，レヴューのフィナーレでの常套手段である。さらに子供のおもちゃとしてシャボン玉が登場することで，タイトルの意味も変化する。原案では，ヒロインの髭剃りをする姿を目にしたために相手役のゲオルクが悪夢

14）ドイツ時代のルビッチ作品については，以下の映像資料及び参考文献を参照：*Madame Dubarry/ Als ich tot war.* Eureka 2014; *Lubitsch in Berlin. Six Films by Ernst Lubitsch, 1918–1921.* Eureka 2014; ハーニッシュ 1995（脚注 8 に同じ），329 頁 –422 頁 ; Hake, Sabine: *Passions and Deceptions: the early films of Ernst Lubitsch.* New Jersey (USA) 1992, besonders S. 37–57, S. 81–138.

にうなされる（GA15/1297）。ここで「Seifenblasen」とは髭剃り用の「シャボンの泡」であり，いわば男性の小道具を象徴するものだった。しかしトゥホルスキーはこの「泡」を子供のおもちゃ（＝シャボン玉）として，物語外部の世界に置く。高く浮かんでははじけるシャボン玉は，儚さそのものの象徴にもなる。

トーキー映画ならではの試みとしては，まず，かつて自身が提案した「音と映像のモンタージュ」を思わせる演出がみられる。ある時は「声の嵐（Stimmengewirr）」によって会話が中断され，無音シーンと音声入りのシーンが交互に登場し，またある時は列車の車輪の音やカッコウ時計の音がセリフに聞こえるような工夫が施されている（GA15/404, 411, 430, 448）。プロットの進行を妨げない形でバーバラやグレゴールの歌うシャンソンが挿入され，最後にフィナーレが流れるという構成は，トゥホルスキーが 20 年代にルードルフ・ネルゾンのために書いたカバレット・レビューの形式を踏襲するものである。

> 登場人物の造形においても叙述のスタイルにおいても，『シャボン玉』で施された脚色には，パープストよりはるかにルビッチ・タッチを思わせるものが多い。トリュフォーは，かつてルビッチについて「ルビッチのルビッチたるところは，主題をけっして直接的には描かないということだ」と述べたが[15]，これはトゥホルスキーにも共通する演出である。物語内部のラストシーンで決定的な場面がカットされるよう脚色したのが，その好例だろう。バーバラが女性であると分かったグレゴールは，彼女に歩み寄る。そこでシーンは切り替わり，次のシーンはその翌日の帰りの列車内となる。二組のペアとその「友人」グレゴール，という組み合わせはシャッフルされている。プリテ

15）トリュフォー，フランソワ：「ルビッチは映画の君主であった」山田宏一訳。『ルビッチ・タッチ』国書刊行会　2015 年　所収，365 頁 –374 頁。引用は 369 頁。

ィ氏が連れてきた女友達マルゴットが一人残る。本編は彼女のセリフ「それで誰が私にキスしてくれるの？」で終わり，エピローグに続くのである（シーン 46–47, GA15/461f.）。

4. 不況ガールの異性装コメディー

すでに述べたように，ドイツ映画には異性装を主題とした一連の作品群が存在する。のちにハインツ・リューマン主演で映画化もされた舞台『チャーリーの叔母さん Charleys Tante』が 1894 年にベルリンで初演され大評判となったことがきっかけとなり，「スカート役 Rockrolle」と呼ばれる女装役の登場する映画が量産されている[16]。中でもヴァイマル期から 1930 年代前半にかけて，ドイツ映画は異性装コメディー得意とした[17]。クルト・ボア主演の『パッペンハイム侯爵 Der Fürst von Pappenheim』（1927，現在は消失）やラインホルト・シュンツェル主演の『地上の天国 Der Himmel auf Erden』（1927）のような女装コメディーと並んで，男装の女優達も存在感を発揮している。『女ハムレット Hamlet』（1921）のアスタ・ニールセンは，女性の社会進出に伴い男性化した「新しい＝強い」女性の象徴とされている。エリザベート・ベルクナーは，20 年代初頭にラインハルト劇団でシェイクスピア劇の男装役を演じ評判となっていたが[18]，その後パウル・ツィナーとのコンビで『フィレンツェのヴァイオリ

16）Kiss, Robert J: „Von Charleys (Jüdischer) Tante zu Viktor und Viktoria. Männliches Cross-Dressing im Theater und Film 1864–1933“, in: *Spaß beiseite, Film ab. Jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945*. Edition text + kritik 2006, S. 133–144

17）同時代のドイツ喜劇映画については，以下を参照：*Die deutsche Filmkomödie vor 1945. Kaiserreich, Weimarer Republik und Nationalsozialismus*. Katalog für Cinefest. 1. Internationales Festival des deutschen Film-Erbes. Hamburg 2005

18）トゥホルスキーは，1923 年にラインハルト劇団での『お気に召すまま』でベルクナーが演じた男装役（ロザリンデ）を絶賛している（GA6/39ff.）。

ニスト Der Geiger von Florenz』（1926），『ドナ・ジュアナ Doña Juana』（1928）などの男装コメディーに主演し，銀幕の人気者となった。

一方，同性愛を主題化した啓蒙映画やメロドラマで問題となっているのは，あくまでも生物学的ジェンダーであり，そこに社会的ジェンダーの倒錯でもある異性装が介在する余地はきわめて少ない。マグヌス・ヒルシュフェルトの『第三の性』を理論的支柱とした『ほかの人と違っている Anders als die Anderen』（1919） や，『つながれた性 Geschlecht in Fesseln』（1928）の男性たちは，服装よりその身体が問題となる。パープストの『パンドラの箱』（1929）のルルは高級女性誌『淑女』の愛読者であり，彼女を慕う女性秘書もまた，流行のスーツとミニスカートに身を包んでいる。レオンティーネ・サガンの『制服の処女』（1931）では，制服の女子生徒たちは言うまでもないが，女性教師もまた，19 世紀の女性のような装いですらある。部分的に異性装の姿で同性愛の仄めかしがなされるのは，同時代のハリウッド映画である。『モロッコ』（1930）でディートリヒが披露したタキシード姿（と女性に接する態度）や，『クリスチナ女王』（1934）でのグレタ・ガルボの男装の女王（とその使用人に向けた態度）であろう。

ニールセンにせよ，ベルクナーにせよ，ディートリヒやガルボにせよ，彼女たちの演じたのは，ズボン役と呼ばれた演劇的伝統に基づく男装の麗人である。他方，『ヴィクトアとヴィクトーリア』のレナーテ・ミュラーは，「普通の女の子」の可愛らしさを表象している。1930 年代前半には，同様の若い女の子を主人公とし，同時代の不況を背景とした男装コメディーが各地で登場した。ドイツでは 1933 年 11 月に，ドリー・ハース主演の『ダルマッセホテルのボーイ Der Page vom Darmasse Hotel』が封切られている。ウィーンでは，フランツィスカ・ガールを起用した『ペーター，ガソリンスタンドの女の子 Peter, das Mädchen in der Tankstelle』（1934）が撮られた。ハリウッドでは，1935 年にジョージ・キューカーがキャサリン・ヘップバーンを主演に『男装』を撮っている。このタイプの異性装

コメディーの若きヒロインたちは，特段強いわけでも，男性を惑わす宿命の女の役割を担うわけでもない。彼女らは皆 20 代の，ヴァイマル共和国期において「ガール型」と呼ばれた中産階級の女性たちだ[19]。彼女たちは髪を短く切り，性的な成熟を感じさせず，少年少女の両性具有的な可愛らしさを身体的特徴としている。『シャボン玉』のヒロインにも，同様のことがいえる。女性ファンが彼女に投げかけるセリフからは，バーバラの両性具有的な形姿が推測される。「私，こんな男の人見たことないんです，こんなに男らしい人，でもこんなに女らしいのに―あなたみたいに」（GA15/422）。『ヴィクトアとヴィクトーリア』でのレナーテ・ミュラーは，異性装コメディーに典型的な不況ガールとしてのバーバラ役に最適であっただろう。この作品のスザンネもまた，舞台を終えたあとの少年のような姿で，映画の中の女性観客を熱狂させていた。

彼女たちの異性装のきっかけはタブーの打破ではなく，経済的困窮や承認欲求にある。したがってこのタイプの異性装コメディーにおいては，衣装の交換という社会的ジェンダーコードの交換によって生じたズレに対する女性側の当惑がポイントになる。パトリス・ペトロは『ヴィクトアとヴィクトーリア』における喜劇的状況のほとんどは，男装によってスザンネの感じる極端な居心地の悪さによってもたらされていると述べているが[20]，この指摘は他の異性装コメディーにも該当する。『シャボン玉』には，このタイプの異性装コメディーで用いられるエピソードが揃っている。バーバラは紳士用トイレに入るのに戸惑い，ウィスキーを勧められていやいや飲む。舞台での成功と引き換えに女性ファンたちから追いまわされ，これに辟易して，グレースと（偽装）婚約までするのだ。

19）1930 年前後の中産階級の女性たちの表象を「ガール型」の新しい女と呼ぶことについては，以下を参照：田丸理砂『「女の子」という運動：ワイマール共和国末期のモダンガール』春風社，2015 年。

20）Petro, Patrice: *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany.* New Jersey 1989, S. 154ff.

『シャボン玉』は，このようにルビッチを嚆矢とし，シュンツェルに継承された1930年代前半の異性装コメディーの系譜に連なるものと考えることができる。しかし周到に用意されたプロットは，多くの異性装コメディーが陥る荒唐無稽な展開を回避している。例えば，異性装コメディーの多くは，保護者的男性からのプロポーズによるハッピー・エンドで終わる。パープストの原案にある「真相がわかったとたん，結婚へ」という急展開は，同時代の異性装コメディーの中では決して珍しいものではない。だが，トゥホルスキーの草稿は，決して甘いだけのシンデレラストーリーに終わっていない。2組のカップルは確かに結ばれるが，プリティ氏の女友達マルゴットは一人残る。彼女の「私にキスするのは誰？」という問いかけに対して，映画で答えが用意されることはない。その上，すべては子供の遊びであり，夢物語だというエピローグが続く。それは語られた物語内部の世界自体の儚さを示すと同時に，観客を現実に引き戻す機能も果たしている。また主人公が結婚に至らず，結末に余白が残ることで，観客は映画を判じ絵のように楽しむことができる。これは同時期に書かれた中編小説『グリプスホルム城』」（1931）など，トゥホルスキーの文学作品にも共通する戦略である[21)]。最終的に観客に結末を委ねるそのスタイルは，トゥホルスキー・タッチといってもよいだろう。

映画を産業であると断じ，興行と考えていたトゥホルスキーは，厳しい現実に基づいた夢物語を書くだけの技＝Kunstを持つ職業作家でもあった。活字を扱う際には，5つの筆名を使い分け，『フォス新聞』の教養人から『労働者絵入り新聞』の労働者まで，グラフ雑誌『テンポ』の読者から『淑女』の中産階級の女性たちまで，誰に宛てて書くのかを常に意識しつつ，幅広く書いた。トリュフォーがルビッチについて述べた次の一節は，

21）『グリプスホルム城』については拙論を参照：山口祐子「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』について」，『ドイツ語学・文学（慶應義塾大学日吉紀要）』第52号，85頁–110頁。

一字一句，トゥホルスキーにも当てはまる。

> 映画作家には，ふたつのタイプがある。画家にしても小説家にしても同じなのだが，たとえ絶海の孤島にいても，すなわち観客とか鑑賞者とか読者なんかいなくても仕事ができる芸術家のタイプと，逆に見てくれるひと，読んでくれるひとがいなければその甲斐がないという口実のもとに仕事を投げ出してしまう芸術家のタイプだ。ルビッチが後者であることは言うまでもないだろう。ゆえに，観客なしのルビッチは存在しないのである。だが，大事なことは，ルビッチにあっては，映画ができあがってしまってから観客が必要となるというのではなく，観客はむしろ映画的創造の内部に，すなわち撮影と同時に，共存しているということなのだ。観客は映画の一部なのである[22)]。

ついに観客を見つけられず，読者も失ったトゥホルスキーは，1935 年 12 月 21 日，亡命先のスウェーデンで死去した。

22）トリュフォー，前掲書（注 15 に同じ），369 頁。