

# マン兄弟の確執 — 1903~05年 —

(その 7)

## 三 浦 淳

### IX. トーマス・マンの結婚とハインリヒ・マン (承前)

#### (3) エッセイ『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド Gustave Flaubert und George Sand』—— 青年期の総決算

1905年1月14日から2月3日にかけて、<sup>(47)</sup>ハインリヒ・マンは『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド』というエッセイを書いた。

まず注意すべきは、この日付である。トーマスの結婚式の準備から来るごたごたを並べた母の手紙を受け取り、式には出られないと返事をし、何とか式に出ておくれと母から再度の要請があったのが同年1月上旬、トーマスの結婚式が2月11日であった。こうしたさなかにこのエッセイは書かれているのである。この頃、母の再三の懇願にもかかわらず結婚式への出席を拒んだ彼は、恐らくは孤独のどん底にあったことだろう。彼のそうした心象風景はこのエッセイからも読みとることができるし、また以上のような状況を踏まえて内容を吟味するなら、彼がこの時期何を考えていたかがはっきりするはずである。

『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド』は、題材から見ればタイトルのおおり、フランスの作家フローベールとサンドを比較しながら論じ、前者を批判して後者を称揚したものである。フローベールはハインリヒにとって長らく尊敬すべき大作家であり、そのサンド宛て書簡集は愛読書の一つであった。しかしここに至るまでのハインリヒの足どりを知る者にとっては、このエッセイは大いなる告白の書である。すなわちフローベールに託しておのれを語り、フローベールを批判することでそれまでの自分を批判し、逆にサンドを称揚することで自分のこれからのあり方を展望しているのだ。危機にあったハインリヒが青年期を総決算し真正面から自己と対決を行ったあかし、それがこの作品

なのである。

一般にはハインリヒのエッセイというと後年の『ゾラ』が代表作に挙げられるが、『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド』も認識の深さと表現の鋭さにおいて決してそれに劣るものではない。『ゾラ』は（ドレフュス事件当時のフランスに置き換えられてはいるものの）帝政ドイツ批判という分かりやすいテーマを含み、また旧弊な自国人批判に尽力する知識人ハインリヒ・マンというイメージと合致するが故に有名になったが、ハインリヒの生涯における大転回を告白した書として、また文学理解の細やかさと社会的方向性の明確さが並存した作品として、このフローベール・エッセイも看過し得ない重要性を持っている。

私がこの点を特に強調するのは、その重要性にもかかわらず一般に『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド』への認識が十分行き渡っているとは思われないからである。本論でも再三引用している Mendelssohn のトーマス・マン伝は、トーマスと並んでハインリヒにもかなりのページをさいているが（そしてそれはトーマス・マンを扱う場合、きわめて正しいやり方であると言えるが）、このエッセイに関しては出版されたという事実だけに触れているだけで内容には一切言及していないし、前項で批判した新しいトーマス・マン伝3冊はいずれもこのエッセイを一顧だにしていない。

一方ハインリヒ・マン関係文献は、これほどひどくはないが、どちらかというところのエッセイで示された政治的な方向性に焦点を当て熟年期の思想へのつながりを重視しているものが多く、その分、トーマスとの関係や『ウンラート教授』にも見られた或る種の人恋しさには余り光を当てていない。

例えば Klaus Schröter は、ハインリヒがここで《自己批判を行いつつ芸術家への懐疑を表明した》として彼自身の生き方との関連性は指摘しているが、<sup>(48)</sup>文庫版の著作家解説シリーズ故のページ数の制約もあってか、あとは以後の彼の社会思想とのつながりを指摘するだけにとどまっている。Volker Ebersbach も、ハインリヒが精神的に近いフローベールを分析しつつ《自分のそれまでの行路をより深く診断している》としているものの、<sup>(49)</sup>社会内での芸術や作家の位置といった、社会分析的な側面に重きをおいている。Jürgen Haupt も、この時期のハインリヒの危機が孤独感や作家として弟トーマスに知名度で遅れをとったことから来ており、危機からの脱却を示す作品の一つが

このエッセイであるとして、自伝的な記述が見られることは指摘しているが、やはりつつこんだ分析はしていない。<sup>(50)</sup>

Michael Wieler も、ハインリヒが新たな生き方を決定し定式化した最もはつきりした証拠がこのエッセイだとしつつ、それまでディレッタントイズムとして現れていた唯美主義芸術家風の生き方から実際的な（つまり社会的な）人間主義への方向転換がなされたと述べているだけで、このエッセイを書いたハインリヒの個人的な動機に踏み込んでいない点では同じである。<sup>(51)</sup>

『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド』について、初出のテクストを再録した一冊の研究書をものした Renate Werner は、自伝的要素を織り込んだ厳しい自己対決のあかしがこのエッセイだと正しくその意義を評価しており、<sup>(52)</sup>ハインリヒの思想的遍歴や社会的背景との関連を詳述するとどまらずに特に「自伝的な諸関連」の章を設けている。しかしそこで指摘がなされているのは、あくまで創作に関わるマン兄弟の姿勢とフローベールとの関連であって、生身の人間としてのハインリヒの苦悩や思考には余り目が向けられていない。

その点では、研究者よりもむしろハインリヒを知る同時代の作家の方が、このエッセイの自伝的・告白的要素に敏感だったかも知れない。彼らは恐らく作家としての直感で、ここに展開されたハインリヒの生々しい自己裁断を見て取ったのではあるまいか。ゴットフリート・ベンは、《ハインリヒ・マンが自分自身について、自己の内的葛藤について語った、唯一の長大でドラマティックなモノローグ》〔フローベールについて語られている〕華麗な装いを取り除くと（…）著者自身の姿が現れる》と評し、<sup>(53)</sup>ヴィルヘルム・ヘルツォークは《どの単語もどの文章も、全てがモノローグであり、告白である》と述べている。<sup>(54)</sup>

また学者でも、フランス出身のゲルマニスト André Banuls はアプローチの仕方が異なっていて、エッセイ中のフローベールの独白箇所が少なからずハインリヒ自身のことを述べたものだとしているし、<sup>(55)</sup>このエッセイは《彼の「感情教育」が完了したこと、ようやく彼も「平凡であることの歓喜」〔これは『トーニオ・クレーガー』中の表現〕に関与できるようになったことを証明している》と述べるなど、<sup>(56)</sup>トーマスとの関係に触れながら実際の生き方との関わりが重要だという点を見落とさずに指摘し、深い理解を示している。<sup>(57)</sup>

この作品が小説ではなくエッセイであるということ自体にも注意を向けるべ

きであろう。1890年代半ば頃のハインリヒが『二十世紀』誌の編集人兼発行人としておびただしいエッセイを書いたことは本論IIで触れたが、以後彼は小説にのみ心血を注ぎエッセイの筆をとることがなかった。ここでおよそ十年ぶりに本格的なエッセイに手を染めたという事実がすでに、それまでの「芸術のための芸術」的な作家から、社会性を重視しアンガージュマンに身を投じる行動的な作家への変身を暗に物語っている。<sup>(58)</sup>

ちなみにこのエッセイはまだ邦訳もなされていなかったもので、私は『新潟大学教養部研究紀要』第24集（1993年6月）に本研究の一環として訳出しておいた。

さて、全7章からなるこのエッセイの内容を簡単に要約してみよう。

- ① 小説家フローベールの文学史的な位置づけ。シャトーブリアン、バルザック、ユゴー、ゴッティエ、モーパッサンらとの関連で、客観的描写を完成しフランス小説の頂点に立ったフローベールの作風をきちんと分析評価する。
- ② そのフローベールが若い時分はロマン主義に心酔していたこと。おのれの心の叙情的な部分を抑圧することで小説家として名をなしたこと。
- ③ フローベールは生活全てを文学の完成のために捧げ、他を省みなかった。
- ④ フローベールと対蹠的なサンドの生活と文学観。社会変革のために革命への参加も厭わず、小説を書くにあたっては芸術性よりは人間性・社会性を重視する。
- ⑤ サンドとの交際により人間性に目覚めるフローベール。その証拠は短篇小説『素朴な心』である。

以上のような構成だが、先に述べたようにフローベールの描写にはハインリヒ自身が重ね合わせられているので、それを考慮に入れて読むと種々興味深い箇所が見られることに気づくであろう。そもそも本論IIで述べたように、『ボヴァリー夫人』のような同時代の風俗を写實的に描いた作品と、『サランポー』のような遠い時代の異国を物語性を重視して描いた作品を交互に執筆したフローベールを、ハインリヒも『逸楽境にて』と『女神たち』を書くことで模倣していたのだった。

例えば、『女神たち』の唯美主義をトーマスが批判したことは本論IIIで述べたとおりだが、このエッセイの第3章こそはハインリヒ側の反批判に他ならな

い。フローベールは自作『サランポー』がこうむった批判に次のような感想を抱くのだが、背後にひそむのはトーマスに対するハインリヒの反駁なのである。

《世人は皆この作品が技巧的だと言う。つまり俺は連中を欺くのに成功し過ぎたという訳だ。自分の過敏な心を光の束やらっぱの響きの中にうまく隠しおおせたので、誰にも作者の心が分からなかったのだ。(…)ところがこれら美しい事物、ほとんど人間らしさをとどめぬ遠方の人物たちを生み出すために苦悩しなければならないことを、誰も知らないのだ。魂のこもらない美などと人はたわごとを言う。彼らは芸術家について知らなさすぎるので、芸術家が気軽に美を生み出せると思ってしまう。彼らは美というものに通暁していないので、美はいつの間にか仕上げられるものと信じ、のみをまだ手にしたまま苦悩が背後にひそんでいることなど考えてもみないのだ。》<sup>(59)</sup>

美ははたから見えるほど簡単に生み出せるものではないというハインリヒの反論は、なかなか説得的ではあるまいか。

トーマスへの応答は他の箇所にもある。第3章の内的独白部分でフローベールが

《市門の外でジプシーたちが緑の馬車からこちらをうかがっていると、俺の内部には何かしら親近感が湧いてきたものだ》<sup>(60)</sup>

とつぶやく箇所だ。弟の『トーニオ・クレーガー』で主人公が《僕は緑の馬車に乗ったジプシーじゃないんだ》<sup>(61)</sup>と思う箇所への返答である。トーニオの《ジプシーじゃない》というつぶやきは無論イローニッシュなものであって、名門の家庭に生まれながら詩を書いたりしている自分とジプシーとの親近性を反語的に暗示しているのであるが、ハインリヒはフローベールのつぶやきを借りてぢかに自分をジプシーのだと表現したのであった。なおフローベールその人も1867年6月12日付けのサンド宛て書簡で、ジプシーを見ると興味をそそられると書いている。<sup>(62)</sup>

さらにトーマスへの応答が見られる部分を挙げよう。やはりフローベールの内的独白部分で、完成度の高い小説を書くことに没頭する余り生活を犠牲にしてきた自分を批判して、

《俺はこれまで生きてこなかった。俺は賤民同然だ。最低辺部同様、この高みにだって賤民はいるのだから》

と述べる箇所である。<sup>(63)</sup>この「賤民 Paria」という表現は、そのままの単語ではないが、弟の類似の表現に対する答と見ることができる。トーマスは兄を手厳しく批判した1903年12月5日付け書簡で、《十年前、八年前、五年前のことを考えてごらんさい。あの頃兄さんは私の目にどう映っていたでしょうか。あの高雅な趣味人気質からすれば、私なんぞは徹頭徹尾賤民的で野蛮で道化師のごとくに見えたものです》と書いた。<sup>(64)</sup>この場合の「賤民的」は plebejisch であるが、トーマスが兄に対する自分のあり方を表そうとして用いたキーワードとして重要な単語である。彼がこの時期に書いた文章には同じ単語が幾度か使われているからだ。或る女流作家の小説の書評にこと寄せてトーマスが兄の『女神たち』を批判したことは本論Ⅲで述べたが、その中でも《賤民・下層民たる我々は、ルネッサンスの男たちに嘲笑されながら、女性の文化・芸術的理想を誉め讃える》<sup>(65)</sup>とされていた。「賤民・下層民 Plebejer und Tschandals」が、ニーチェ主義に依って唯美主義的芸術の高みから凡俗を嘲笑する「ルネッサンスの男たち」、すなわち兄のような高踏的な芸術家と対比させられている。念のため単語の意味を整理しておく、Plebejer は古代ローマの平民や中世の市民権なしの無産階級を示し、Tschandals はインド・カースト制度の賤民の中でも最もいやしまれた階層（トーマス・マンはこの単語をニーチェで知っていたらしい。<sup>(66)</sup>ニーチェの愛用語を使ってニーチェ主義を批判した訳である）、Paria はインド・カースト制度の賤民である。この時期までにハインリヒの目に触れる範囲でトーマスが Plebejer という単語を用いた例は以上の二つであるが、これ以外にも同じ単語を二度ほど用いている。<sup>(67)</sup>

芸術家を凡俗とは無縁な高みにある人間と規定し、おのれとの対比において兄こそそうした芸術家なのだとするトーマスの態度が、この単語に象徴的に現れている。そしてハインリヒは、フローベール・エッセイの上記引用箇所、芸術に没頭している一見高踏派風の間でも凡俗と同じように辛酸をなめ感情を揺さぶられるものなのだ」と反論しているのである。

こうして、この時期トーマスがハインリヒに対してとった態度への返答でもいふべきものが随所に見られるが、フローベール像によってこれまでの自分を総括しようとする以上、これは避けられないことであつたらう。トーマスは『トーニオ・クレーガー』などでいわば兄を規定することによって自分自身をも規定したのだから、弟の勝手な規定に対してきちんと対応するところからハ

インリヒの自己規定は始まらざるを得なかったのである。別の言い方をするなら、弟の自己規定に触発されて兄の自己規定は始まったのであった。

このエッセイで描かれたフローベール＝ハインリヒ像がめざしているのは、一つには弟の規定に対抗して、「高踏芸術家」と言われる人間がいかなる経緯から一見そう見える存在になったか、実際にはどんな内面の葛藤を抱えているかを指摘することであり、もう一つは、そういう芸術家を乗り越える道を示すことである。

前者について言うなら、フローベールの作家としての成り立ちを説明するハインリヒの筆は簡にして要を得ている。ロマン主義の洗礼を受けて若年期を過ごしながら、その後の醒めた時代を生きなくてはならず、おのれのロマンティックな心情を抑圧し弾劾するために「客観的描写」を生み出し、『ボヴァリー夫人』を書くフローベール。同様に幻滅の書である『感情教育』。しかし一方で遠い時代の異境を舞台とした『サランポー』や『聖アントワヌの誘惑』を書き、抑圧されたおのれの資質を解放しないではいられないフローベール。そして小説という芸術の完成のために人間的な感情を抑え、私生活を犠牲にしたフローベール。

それを描くハインリヒの筆は、トーマスの結婚式を目前にしてこのエッセイが書かれたという事情を考える時、きわめて暗示的に映る。なぜなら、このエッセイのテーマの一つは「独身」であるからだ。フローベールは一生独身を通じた作家であったが、このエッセイの第3章を形作っている内的独白の出だしの文句はこうである。

《どうして俺はこうなってしまったのだろうか。世間から離れて住まい、四十歳になってまだ独身だなんて》<sup>(68)</sup>

ちなみにこのエッセイを書いた当時のハインリヒは、34歳の誕生日を目前にしていた。

そして小説という芸術の完成に没頭する彼の肉体的衰えと孤独が、やはり内的独白の形で指摘される。

《自分を見てみるがいい。もうどれだけ作品に痛めつけられていることか。修道服みたいな上着の中で丸まった肩。ガリア風口ひげを生やした顔は昔は丸くてふっくらしていたが、魂の苦闘のせいで今は見る陰もなくやつれている。仕事に抑制を欠いて赤く染まり、眼の回りが落ちくぼんでいるの

だ。グロテスクな生へ嘲笑を浴びせてきたお陰で臉には皺がよっている。眼差しはこの哄笑すら一仕事だったと言わんばかりにどんよりしている。はげ上がった額の上で一方の眉がびくりと痙攣すると、ロマン主義の髪の毛が、若気という嘘の残滓のごとくに耳の下へと落ちてゆく。俺はもう四十歳で、このガレー船から脱出できる希望もない。また、そうしたいとも思わないのだ。一つの作品のもたらす苦しみが終わると、同時に情熱のもたらす薬効も失せてしまう。俺はこの情熱を、金切声を上げてかきむしらずにはおれない発疹に喩える。》<sup>(69)</sup>

そして結婚も話題に上る。サンドに結婚を勧められたフローベールはそれを断わって、

《一生自分という人間を他人に任せるには、私は余りに潔癖です》  
と言うのだが、これをハインリヒは、行動し生きることを不潔と見て芸術に没頭する自分を純粹と見なすものと批判する。<sup>(70)</sup>そしてフローベールとの結婚を望みながら遂げられなかった女流作家ルイーザ・コレに言及し、彼も結婚を考えたことがない訳ではなかったと述べる。

《昔、彼がまだ自分の弱点を知らずそれを誇りに思っていた頃、実人生を送る余地を残しておこうと心の奥底では考えていた。それはまるで持ち家の所有は諦めた町に宿屋だけは確保しておこうとでもいうかのようだった。当時パリの恋人がいた。無論聡明な女性で、彼が筆を投げ捨てクロワッセから自分のところに駆けつけてくるのをいつも待っていたのである。彼は自分が強いと感じていた。今すぐ、時計が鳴ったら、作品の抱擁から身をもぎ離し、その女性の抱擁に身を委ねる——彼にはできないことだったのだろうか。彼はそうはしなかった。それは力試し以外の何であつたらう。だがそれは、「仕事」をやめて生きようとし始めるや、彼を襲う良心の呵責、空虚さと後悔への予感だったのである。》<sup>(71)</sup>

そしてルイーザは彼の生涯を見通していたのだと述べる。

《ちなみに彼を見抜き裁いた人間がいた。世捨て人や禁欲主義者は周囲から好かれなくても驚いてはならない。彼らの最も鋭い批評家は女であろう。実際若いフローベールの愛したその女は、彼との顛末から作り上げた物語の中で全てを先取りして書いている。彼が人生の初期にいたその段階で、のちに彼の仇敵たちが嗅ぎつけたこと全てを先取りして認識していたので



ある。何年も何年もどうして一つの作品を書いていられるのかしら。それも喧噪からほど遠い田舎でなんか。これで成果が上がるとは彼女には思われない。彼はまだ無名だから、その交際で彼女の周囲に騒ぎが起こることもない。おまけにこの恋人ときたら、彼自身を与える代わりに手紙をよこして孤独の素晴らしさを述べたてるのである。情熱に身を焦がしながら肉体と心はターボルの嫉妬深い神に捧げている荒野の聖人たちに似ている。ここでの神は芸術という名だ。しばらくはそれで人を感じさせられるだろう。だがその後でこう言われている。「自分の体を傷つければ自分が豊かになるなどと思っているこれら芸術の小オリゲネスたちは、一体どんな芸術を望んでいるというのでしょうか！」しまいには女の憎悪が本の中に漏れ出てくる。この憎悪は、感覚と自然が精神と芸術とに抱く不信感と一体になっている。『ボヴァリー夫人』の完成を許さぬこと、少なくとも邪魔をすることが恋人たる女の職務だという訳だ。彼女はしかし失敗した。彼はおのれを彼女と仕事との双方に配分することをしなかったのである。こうして彼は愛情を受ける資格を喪失した。》<sup>(72)</sup>

また、五十の声を聞く頃になって母や親しい友人に次々と死なれ、悲嘆と孤独の中に生きる初老のフローベールをハインリヒは、

《この老独身者にはもう妻をめとるための、或いは年に六カ月をパリで暮らすためだけの十分な財産もなかった》<sup>(73)</sup>

と描写する。フローベールはサンドにこう訴えるのだ。《今私は一人に、完全に一人になってしまいました》と。<sup>(74)</sup>そしてそういうフローベールの様子を見たサンドは、《自分の息子にしてもいいと思うような男の子がどこかにいないのですか。いたら養子になさい》と手紙に書いて、結婚はせずともせめて家族を作るよう勧めるのである。<sup>(75)</sup>

結婚をし新しい家族を作ろうとしているトーマスの姿を目の当たりにして、ハインリヒが何を考えていたかは、以上のように文中に少なからず挿入されている「独身」や「結婚」や「家族」に関わる記述から明らかではなからうか。

一方、「芸術」に打ち込む余り袋小路に陥ったフローベールを乗り越える道は、ジョルジュ・サンドによって示されている。

《彼は平和と自然の人間ではなかった。芝生の上に横たわると、草が自分の上まで伸びないかと不安になる男だった。彼は芸術の人間だったのだ。

芸術はジョルジュ・サンドにとって何だったろうか。芸術のために煩悶するのですって？ 未来の人間を驚かす完璧さを求めて？ 「健康で若々しい才能はいつでもインスピレーションが湧くものです。」「風が私の古い堅琴を気の向くままに奏でます。ある時は高く、ある時は低く、ある時は間違えて。」外面に関してはちょっとばかり嘘をついて、小説をあとから「ローカル・カラーで色づけて」も構わない。心が正しく鼓動しているなら、作品が彼女自身や他の人たちの気に入るなら、そのくらい何だと言うのだろう。芸術は生に奉仕しなくてはならない。》<sup>(76)</sup>

「芸術は生に奉仕しなくてはならない」——これこそは、このエッセイのエッセンスとも言うべき言葉である。フローベールの芸術とサンドの芸術との対比は別の箇所でもなされている。サンドの劇作『あだし男』の上演を見て感涙にむせんだとフローベールは彼女宛ての手紙で報告するのだが、ハインリヒはこれを解説して以下のように述べる。

《彼は彼女の作品を芸術作品として吟味したのではなかった。彼の意識にこのことが上らなかったのは、或いは後になってようやく上ったのは、そして彼女の人間性の力が芸術という固定観念をしぼし彼の意識から駆逐してくれたのは幸いなことだった。芸術は彼にとって生の断念と放棄であり、生への冷酷な支配であり、仮借なく人間性に対峙しその最後の審判者となるものであり、そして芸術家を容赦なく消耗させるものだった。それに対し、ここでは芸術は生と盟約をかわし、万人に好意的で、芸術を生み出す者にとっても軽やかなものとなっていたのである。》<sup>(77)</sup>

「人間性」や「生」と結びついた芸術、それこそがサンドの芸術であり、自ら生きることをせずに冷徹に生の営みを解剖するフローベールの芸術とは異なるのだとハインリヒは言う。そしてサンドは民衆と結びつき、革命を嘲笑せず恐れず、労働者のように感受し思考し、人類の未来と進歩を信じたのだと。

ハインリヒによれば、フローベールはそうしたサンドの芸術観に同意せぬままに彼女の人間性に惹かれて交際を続けたが、晩年彼女に感化されて、『三つの物語』に収録された『聖ジュリアン伝』と『素朴な心』を書いたのだという。『素朴な心』についてはこう述べられている。

《彼はいつにない速筆で作品を完成させ、ジョルジュ・サンドにこれを見せようとした。彼女が自分に示してくれた善意に感謝して手に接吻したい

と思った。だがそれはかなわなかった。彼女は直前に死んでいたのである。「ノアンの奥様」は沢山の貧しい人たちに祝福された。素朴な心をもって（そしてだからこそこの事実を知るよしもなかったが）彼女はおびただしい祝福を刈り取ったのだった。》<sup>(78)</sup>

民衆に近いところで生き、社会生活に奉仕するために作品を書いたが故に、彼女は沢山の人々から惜しまれたのだ、それは「芸術」に没頭して孤独に生きたフローベールとは正反対だったのだとハインリヒは書くのである。

さて、以上のようなフローベール・エッセイの内容を、この時期にハインリヒがおかっていた立場に照らし合わせて考えるなら、その意味は明らかだろう。これまでのおのれの生き方はフローベール同様に芸術に凝り固まった不自然なものだった、そこから脱却して、サンドのように民衆や社会と触れ合う生き方をしなくてはならない、「芸術は生に奉仕しなくてはならない」——これこそがこのエッセイで表明されたハインリヒの宣言だったのだ。トーマスが『トーニオ・クレーガー』で「芸術家」に決別の意を告げたとするなら、ハインリヒにとっての『トーニオ・クレーガー』は『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド』だったのである。

後年のハインリヒに見られないでもなかった、理念が勝ってやや論の運びが単調になるような欠点はここにはない。フローベールの文学的意義を正確に評価し、また彼の私生活の細かい感情の變も比較的ていねいに追っている。サンドの人間性を指摘する場合でも、空疎な概念が先行して生身の肉体性がないがしろにされるようなことはない。その意味で、このエッセイはハインリヒの代表作の一つと言うに値するのである。

ちなみにトーマスは後年、1919年に或る雑誌とのインタビューで、兄をエッセイストとして評価していると述べ、ゾラ・エッセイと並べてこのフローベール・エッセイを推賞している。<sup>(79)</sup>本論Ⅷ(1)で述べたように、トーマスは結婚の半年前に友人イーダ・ボーエトに手紙を書き、おのれに真剣な関心を抱く者こそが真の作家なのであり、自分をうっちゃって美を賛美したりするような作家は駄目だと述べて、兄を批判しているが、その意味で言えばハインリヒはこのエッセイによって自己の本質を仮借なくえぐり出したのであり、トーマスもそうした部分には一目おかざるを得なかったということなのであろう。

ここで改めて若いハインリヒの歩んだ道を振り返ってみよう。ニーチェ風に言うなら、彼はいわば三様の変化を遂げたのであった。三様とは彼にあっては、「ボヘミアン——芸術家——知識人」という名だ。実際、『ギュスターヴ・フローベールとジュールジュ・サンド』を読むと、フローベールに仮託してこの三つの段階がはっきり提示されている。

最初ロマン主義に陶酔しておのれの人生を歩み始めた時、フローベールはボヘミアンだった。やがて時代の変遷によって追い越されてしまうにせよ、それが幸福な時期であったことは間違いない。ボヘミアンの生活とは、文学や絵画の創造に従事していようと、第一義的には市民社会の規範から離脱し自由を謳歌するところにその特色がある。フローベール・エッセイには、すでに過去のものとなってしまったボヘミアン時代を惜しむように回想する箇所がある。イタリアの風物に陶酔した若いハインリヒの姿と二重写しになる叙述だ。

《客観的な小説のスタイルを作り上げた彼は、叙情詩を内に隠していた。

若かった頃、ロマン主義の嵐のもたらした風が彼の田舎まで届いた。彼も仲間も胸が裂けるほどにこれに酔い、周囲の平凡な人間と自分は違うのだと感じた。彼らは盗賊の生活や貴婦人との愛や回教のための戦いを夢想した。何より初期のヴィクトル・ユゴーに夢中になった。短剣を持ち歩き、実際にそれを使った。死ぬ者もいた。パリの思想上の流行は、遅れて、すでにパリではすたれ始めた頃彼らのもとに届くのだった。例えばエンマ・ボヴァリーが夢想的な少女時代を送っていた修道院もそうだったように。この若い娘の成長期に頭脳を形作った想像や欲望——これに対してはほどなく現実全体が敵対し始める運命だったのだ。現実の犠牲になる者がいた。エンマ・ボヴァリーも犠牲になった。とりわけそれは、実際には見たことがなかったパリがいつも彼女を惑わす火であり続けたからだ。フローベールはパリを見た。そしてわが身とパリを比べて恥ずかしいと思った。それでも自分の若い心の感じた中から紙に書かざるを得なかったことがあった。情緒ある散文、十一月の空のように雲の立ちこめた散文、尊敬するシャトブリアンへの思い、生誕の地と墓。それらはこの『『ボヴァリー夫人』を書き始めた』瞬間から断罪され、お倉入りとなった。彼は成熟した人間として世に出るために、自分の青春期を抑圧した。》

《こうして彼はおのれの過去を征服せんと出陣する。いまだ自分の中に生

きている若者との闘いに従事するのである。だがこの若者は、最初にロマン主義に遭遇した世代では根強い生命力を保っているようだった。フローベールの親しい友人ルイ・ブイエは生涯ボヘミアン時代を忘れぬ詩人であり、のちにやってきた時代、彼自身も生きなくてはならなかった時代に腹立たしい思いをし続けた。だからフローベールのペシミズムもまた熱狂的なロマン主義時代にその淵源を持っていたのである。詩人のロドルフォは絶望の余り蒼ざめて冬の屋根裏部屋に籠っている。汲めども尽きぬと信じていた詩の原稿で燃やした暖炉の火は、消えてしまっている。仲間たちはどこに行ったのか。月は沈み、ミミは死んでしまった。》<sup>(80)</sup>

そしてボヘミアン時代に訣別したフローベールは、小説の完成に心血を注ぐ「芸術家」になる。芸術家はやはり市民社会に距離をおきながらも、「芸術」という信じるべき価値を持っている点でボヘミアンとは区別される。しかしこの価値観には矛盾がつきまとう。普通の市民には理解できない、芸術家自身やそれを囲む一部の人間にしか理解できない高邁な芸術——しかし市民に認められなければ芸術家は芸術家としてのプライドと地位を保てないのだ。トーマスが『ブッデンブローク家の人々』で得たような成功に到達し得ていなかったハインリヒには、これは他人事ではなかった。

《これほどの断念、これほどの自己抑制が少なくとも名声をもたらしてくれたなら！ フローベールは懷疑主義者の体質を持ち合わせてはいなかった。彼の精神性が平凡な人々の喧噪を軽蔑していたにせよ、彼の感性は周囲から認められることを渴望していた。彼はこう感じた。「永続性のあるものを創作するためには、名声を莫迦にしてはならない。」そして『サロンボー』がほどほどの成功しか収めなかったことにひどく苦しんだ。》<sup>(81)</sup>

そして芸術という価値を信じきって人間社会から遠ざかる時、その生き方には一種不健全な部分が生じてくる。芸術作品を苦勞して作り上げた後に残るのは空しさだけだ。

《それから？ それだけだった。からになった麻薬のびんを前にしての不安と絶望だけが残った。ここで芸術は、一人の人間を完全に手中に収め高慢さを植えつけてしまったから、この人間ははや部屋から出ることもできなかった。彼は神経が鋭敏になっていたから、どこに出ても現実の容赦のなさど莫迦莫迦しさに打ちひしがれ、泣いたり喧嘩を始めたりするのだっ

た。行動せよと強制されるたびに、彼は人生への倦怠感を覚えた。生はいつでも彼にとって芸術に仕えるグロテスクな操り人形に過ぎなかった。そして彼はひげをそりながら鏡の自分を見つめると哄笑しないではいられなかった。しかし沢山のポーズをとらせて用いた操り人形は厭わしい滑稽さを持っていたので、彼は自分の鏡像に向かってナイフを喉に突き刺したい衝動に駆られるのだった。》<sup>(82)</sup>

そもそも「芸術家」は人間として成熟していないのではないか。実社会を知らず、いつまでも未成熟な青年のような人間、それが芸術家なのではないか、そんな疑問がフローベールの独白の形で提示される。

《よくよく考えてみると俺には自分がまだ若者みたいに思われる。やつれて神経過敏で、成熟することが不可能な若者のようだ。いまだに、行動しようとするや否や、幻滅に陥りかねないと感じてしまう。なぜなら俺は、二十歳の青年のごとき無私の理想、物事に精通していないが故の純粋に空想的な考えを持つ一方で、理論的なペシミズムをも持ち合わせているからだ。いまだに生に実際的に関与したことがなくこれまでどんな隊列にも加わったことのない人間のようなペシミズムを。(…)俺は社会的に言えば学校を卒業した時と同じ地点にいるのだ。》<sup>(83)</sup>

そして芸術家なる人間は、市民社会の中であってどのような位置づけをなされるべきなのか。ハインリヒの筆はここに来ると、鮮やかな分析の冴えを見せる。

《フローベールは万事にわたって自分の出身階級と対立していた。しかし彼の敵たちは（そして彼らの後にはニーチェも）、この市民階級憎悪者自身が市民に他ならないことを発見したのだった。彼が市民でなかったら奇妙なことになろう。笑いの餌食にしている当の対象に何らかの形で属さずに、優れた風刺文学を生み出せた人間(…)などいたためしがないのだ。》<sup>(84)</sup>

《芸術家についてジョルジュ・サンドはより優れた、人間的な考え方をしていた。「絶対的な文学者など存在しません。」なぜなら芸術家はそれ自体独立したタイプではなく、終わりに立つ者であり、種族の末裔であり、また種族の極めて精妙に震える頂点でもあるから。芸術家は一つの階級を形成しない。芸術家は自分が出てきた階級の精髓に過ぎない。》<sup>(85)</sup>

以上のような「芸術家」としてのフローベールの意義と限界は、そのまま

『女神たち』という唯美主義的長篇を書いたハインリヒ自身の姿を暗示している。そして晩年になってサンドの社会性や人間性を理解するフローベールは、ちょうどこのエッセイを書いた頃のハインリヒの転回と二重写しになるのである。

《俺を非難して従わせようとする珍しい人間がまだここにいたとは。俺を熱心に治療して根本から再生させようとする人間がいるとは。では再生はまだ可能なのか。それまでこの友情を彼は、晴やかな遊戯ではあっても根本においては非実用的なものとして見ていたのだった。だがこの友情は、二人のいずれもが自己の領域にとどまることを不可能にしたのだろうか。そして、自己の人間性をいつまでも限定して考えてはならないだろうか。今、彼は親しげな声に耳を傾けた。今初めて真剣に。彼女は望んでい。彼が今ようやく自己の善意と愛情に耳を傾けてくれることを、そして素朴な人たちの愛に共感を覚えると告白してくれることを、心の底から出たものを作品化してくれることを。》<sup>(86)</sup>

といっても、老いたフローベールはもうサンドのように積極的に社会にアンガージュしていくことは不可能だった。だが34歳になろうとしているハインリヒにはそれが可能なのだ。ハインリヒはこうして「知識人」になる。市民から離れた高邁な芸術を作る人間ではなく、社会のあるべき姿を予見し、万人のためになるような活動をする知識人に。市民と彼の距離はこの三段階目にして克服される。

以上のような「社会性」は、フランス共和制や民主主義を理想とし、この模範によってドイツの現実を斬るという方向性故に、まさに「知識人」の存在を——ハインリヒ自身の存在を——合理化するものであり、あるべき方向性を示すというよりは現実の醜悪な側面を描写することに力を注ぐドイツ自然主義の社会性とは異なるものであった。<sup>(87)</sup>

さて、このエッセイの意義と出来ばえをきちんと評価した上で、しかし同時にその欠点をも指摘しなくてはならないだろう。

ハインリヒはここでフローベールとサンドの対照性を強調する余り、ややフローベールに対して苛酷になっている。例えばルーズ・コレとの関係を見るなら、ルーズは決して純情なおぼこ娘ではなく何人もの有名人と浮名を流し

たプレイガールだった訳だが、先での引用でも明らかなようにこのエッセイからはそうした側面はまるで分からない。一方的にフローベールの身勝手さだけが槍玉に上げられていて、まるでルイーザは清廉潔白で全面的に被害者であるかのごとき印象を読者は持ってしまう。

またフローベールが可愛がっていた姪カロリーヌとの関係がほとんど無視されているのも、論の運びを都合よくするための単純化である。カロリーヌはフローベールの愛妹の遺児であるが、彼女の夫が事業に失敗した際にフローベールは財産の大半を投げうって救済し、ために自分が生活に窮するようになってしまう。このエッセイではその事実は一応簡単に触れられてはいるが、《こうしなければ自分自身を観察するのが耐え難くなったろうからだ》<sup>(88)</sup>と実にそっけなく斬り捨てられている。

以上のような欠点は、単に論理上の都合から来るのではなく、実はハインリヒの認識上の欠陥につながるものであるが故に、決して軽視できない。表層的な言い方をすれば、ハインリヒは「女」に甘いということである。これはルイーザの扱いにまず現れているが、より深層から見ると男と女を対比させるハインリヒの思考法に由来している。第5章ではこう述べられている。

《男と女がお互いの本質を究めようとする時いつでもそうであるように、この友情においては女性の天才の方が客観的で現実に足をつけたものであることが明らかになる。ジョルジュ・サンドの最も初期の作品にもすでに、男にはなし得ない生理学的な観察が現れていた。病人の介護や子供に関する女の細々とした深い知識、肉体的な異常をとらえる感覚。不変の理想を語りつつ生をでっちあげるなどということ、彼女はしない。彼女は苦虫を噛みつぶしたような夢想家に対して、あなたは「幸福」を余りに実体的なものと考えすぎているようだ」と示唆する。自分は珍しい植物を見つければ満足する。たとえそれが野糞のすぐそばに咲いていようと。彼女にとって小説は人生の外への逃避ではない。歴史の中にすら彼女は芸術への手段ではなく、人間的なものへと至る手段を見いだした。彼女は歴史の中へ入ってゆく。歴史から外へ出はしない。彼女は歴史から現在と模範を作り出す。》<sup>(89)</sup>

ここで私が問題にしたいのは、実際のサンドがそういう人間だったか、女が一般にそうであるのかといったことではない。ハインリヒにとってサンドはフ



ローベールに欠けているもの全てなのであって、こうした認識の布置結構が、これ以前のハインリヒとこれ以降のハインリヒとで根本的に変わっていないのではないか、そしてそこに「知識人」ハインリヒ・マンの特徴と限界があるのではないかというところなのである。

『女神たち』におけるヒロインの扱いを思い出してみよう。かの長篇三部作においてはヒロインのアッシイ公爵夫人ヴィオランテが作品の全てであって、彼女に近づく男たちは皆弱い人間、精神的に下位におかれた人間であった。『愛の狩猟』にあっても、ヒロイン・ウーテは部分的にはクロードに批判されはするが、結局クロードの遺産の残りを得るという形で生き延びクロードは死ぬ。『ピッポ・スパーノ』でも直情径行で健康な少女ゲンマに対して作家マリーオは臆病な男である。これが、作家ハインリヒ・マンの「男＝自分、女＝他者」という図式であることはすでに本論VI(2)で述べた。ハインリヒが「女」に甘いと私が言うのはそういう意味である。ただ、これまでは「女＝他者」はあくまで自分とは対極的な存在であって、憧れに満ちた眼差しを向けはしても、この存在が自分とどう関わりを持つかは曖昧なままに放置されていた。それがここにきて積極的な意義を帯びることになったのである。「女＝他者」はサンドの生き方を經由して、彼女の抱いた社会性重視の文学観に移し換えられ、ハインリヒはこの文学観に同化してゆく。「芸術は生に奉仕しなくてはならない」が彼の新たな目標となるのだ。

これを先にIX(1)d)で引用したフランス共和制擁護の文章と並べてみれば、ハインリヒのめざす方向は明白であろう。ドイツ帝政からフランス共和制へ、芸術のための芸術から社会のための芸術へ、そして自分はそれを実現するために積極的にアンガージュしてゆく「知識人」になる——これこそがここでハインリヒが確定したプログラムだった。一般に人がハインリヒ・マンの名を聞いた時にまず思い浮かべるイメージは、ここで誕生したのである。その意味で「知識人 *Intelleluelle*」という単語が、フランス共和制擁護の文章に現れているのは象徴的なことであつたと言えよう。

なぜなら、そもそも「知識人 *Intelleluelle*」という言い方が登場したのは、フランスのドレフュス事件で、ドレフュス支持派の呼称として用いられたのが契機だったからである。<sup>(90)</sup>ドレフュスが終身刑を宣告されたのが1894年、この判決への疑惑が広まり始めたのが96年、ゾラが有名な『私は弾劾する』を

発表したのが98年、そしてドレフュスの無罪が確定するのが1906年だった。この『ギュスターヴ・フローベールとジョルジュ・サンド』は1905年の執筆であるから、ハインリヒはここではっきりと一つの潮流を選びとったのだと言っていい。

すでに1904年4月10日付け Ewers宛て書簡で彼はドレフュス事件に言及してこう述べた。

《ドイツの軍事法廷ならドレフュス事件のような真似を十回はやっていただろう。民衆か、少なくともましな人間が権力者の野蛮に対抗して振るう理想主義的な力が、この国には欠けているからね。フランス人にはこの力があるのだ。(…) フランスのことを考え、それからヴィルヘルム二世のことを考えると僕らのことが恥ずかしくなってくる気持ちを抑えきれない。》<sup>(91)</sup>

上述のフランス共和制擁護の文章を書くわずか半年前に出された書簡であるが、この論法はハインリヒの思考法の特徴を余すところなく示している。フランスで実際に起こったスキャンダラスな事件を見てフランスを批判するのではなく、むしろドイツで同じ事件が起こった場合を想定して自国を恥じる論法。これは、或る意味で後発資本主義国の知識人の姿勢そのものである。フランスは現実としてよりは理念として存在する。先進国知識人の理念は、本国でよりはむしろ植民地で声高に唱えられ、また実現もされやすいという事情を考える時、<sup>(92)</sup>上記の書簡はハインリヒ・マンが一つのタイプとしての知識人に変化してゆく必然性をうかがわせるものと言っていい。それはこの転回以前から彼につきまどっていた二元論的な思考法が——「女＝他者」という思考法が——生み出したものに他ならなかった。「他者」が自己実現の目標に転じた時、新たな自己として——しかし他者に同化したハインリヒからすれば批判すべき新たな「他者」であるが——取り込まれたのは帝政ドイツだったのであり、二元論自体はいささかも疑われることなく温存されたのだった。彼が十年後に『ゾラ』を書くのは必然的な道程であった。

さて、ハインリヒのフローベール論に戻ろう。トーマスが兄と自分とを対照させて、つまり兄をだしに使う自分の進むべき道を確定した際、兄を一面的に見ていたように、ハインリヒもこのエッセイによってフローベールを断罪しておのれの新しい生き方を宣言した時、フローベールを不当に遇していた。先

に述べたようにそれは「女」への甘さにつながり、フローベールの「人間性」を過小評価する姿勢となつて現れる。すなわち、芸術創造と実生活との素朴な混同がここにはある。

そもそも、「芸術」の純粹性を信じる人間は生身の人間との交際を軽視すると決まっているのだろうか。そして「社会性」を重視する作家は、いつでも現実生活において立派な態度をとっているのだろうか。批評家ティボーデはこの点について『フローベール論』の中でこう述べている。

《キリスト教は、人間は神の恩寵によってしか救済と栄光に到達し得ないと言う。芸術家とはそこに到達し得ないものなのだ。彼に代わって彼の作品が到達するのである。芸術家が自分と離れたところですぐれた作品を作ることにはある。が彼の生活そのものがすぐれた作品になっている例はまずない。しかしその努力はしていいはずだ。その努力を勇敢になすことは立派であり、そしてフローベール以上にその努力をなしたものはいないのだ。

(…) フローベールの貴重な書簡はいずれも文学的生活の問題にもとづいたものばかりである。そこでは文学は (…) かたわらに他に何物も存在せぬ一種の即自体となっている。それは芸術のための芸術という理論的な問題ではない。それは芸術のための生活という実際的な問題であり、芸術家の意識にたえずつきつけられる問題、それも (…) 往々にして悲劇的な形でつきつけられる問題である。なぜなら、文学生活か、それとも政治・宗教・社会・家庭といった他の形の生活か、そのどちらかを選ばねばならない時期が必ず来るからである。(…) [カッサーニュ『芸術のための芸術の理論』は次のように言う。]「[...] フローベールも[他の『芸術のための芸術』派も]きわめて誠実な人間であったことはよく知られている。[...] 彼らはこっそり目立たぬように、友人には無私で忠実で献身的な行為のわずかずをなし、家庭的には立派につとめをはたしたのである。」これに対して、道徳主義すなわち善のための芸術は、多くの作家の場合、平凡で低俗で貪欲な流派であった。》<sup>(93)</sup>

そしてティボーデは、文学生活が純粹なものに映じるのは作家の無名時代である、と述べつつ、その比喩として《共和制が美しく見えるのは帝政下においてである》と言う。無論、1922年に書かれたこのフローベール論は、時代的に見てもハインリヒのフローベール・エッセイよりも有利な場所で成立したのだ。

しかし文学作品の成立と人間との関係について、根本的な洞察力の相違を私は認めざるを得ない。

また、短篇小説『素朴な心』について、ハインリヒはこれがサンドの人間性をフローベールが受け入れたしるしであるとするのだが、ティボーデは同じ作品について次のように言う。

《この作品は、あっさりとは気楽に、ぢかに感動して作られたような印象を与えるが、実際には三週間かかって七ページというふうに、フローベールはいつものように辛苦してこれを書き上げたのだ。彼は描写には苦勞して、描写の部分は相当に削除している。いっそう正確さを期するため、机の上には剝製のおうむをおいていた。》<sup>(94)</sup>

こうして、一大転換期におけるマン兄弟は、おのおのの認識に欠落部分を抱えていた。これは彼らの作家的資質をあわせ見る時、決して無視できない要素と言えよう。

## 註

- (47) Renate Werner: Heinrich Mann „Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand“ Text, Materialien, Kommentar. München (Carl Hanser) 1976 S.43
- (48) K. Schröter: Heinrich Mann. S.61
- (49) V. Ebersbach: Heinrich Mann. S.110
- (50) J. Haupt: Heinrich Mann. S.37f. 44f.
- (51) Michael Wieler: Dilettantismus-Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg (Königshausen & Neumann) 1996 S.261
- (52) Werner, a.a.O. S.73
- (53) 邦訳『ゴットフリート・ベン著作集』第2巻、東京（社会思想社）、1972年、22ページ以下。ただしここでの引用は拙訳による。Vgl. Werner, a.a.O. S.124
- (54) Werner, a.a.O. S.124
- (55) Banuls: Heinrich Mann. S.80
- (56) Banuls: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich. S.126
- (57) 本論II（連載第1回）の註(30)で述べたことを、私はここで改めて繰り返した

いという誘惑に抗しきれない。一般にドイツのゲルマニストの論考を読むと、思想的関連や社会的背景については詳細な分析が見られるが、生身の人間である作家の息吹きや悩みといったものが無視されがちなのに物足りなさを覚えることが少なくない。その点、フランスのゲルマニスト Banuls の論考は、『トーニオ・クレージャー』に見られるトーマスの、文学的というよりはむしろ人間としての生き方そのものに関わる生々しい懊悩が、フローベール・エッセイでハイน์リヒにも現れたのだということを見抜いて、私としては共感を覚える。文芸学者のお国ぶりの違いを感じざるを得ない。

(58) Vgl. H. Dittberner: Heinrich Mann. S.141

(59) 拙訳68ページ, AA, Bd.XI Essays.I. S.87 Vgl. R. Werner, a.a.O. S.129f. (拙訳は『新潟大学教養部研究紀要』第24集〔1993年6月〕所収)

なお、本論Vで言及したハイน์リヒの短篇小説『ピッポ・スパーノ』にも類似した表現がある。作家たる主人公は次のように独白する。《(…) 俺の重苦しい不安を人に気取られまい。ご婦人や偉大な芸術作品や健康な男に接すると引け目を感じることもだ。生命がたぎり血が踊っているように見える俺の作品が、その実一ページ仕上げるのに半日間呻吟し、後で健康のために体操をしなくてはならないということも。そんな内実を知られてたまるものか。完璧な美の背後には苦悩が立っているし、それもまだのみを手にしたままでのだ。》AA, Bd.8 S.298, GW, Bd.17 S.20

(60) 拙訳69ページ, AA, S.89

(61) VIII, S.275, 291

(62) フローベール『ジョルジュ・サンドへの書簡』中村光夫訳, 東京(創元社), 1939年, 44ページ。Vgl. Banuls: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich. S.118

また R. Werner はハイน์リヒが二十歳前に書いた短篇小説『寄る辺なし Haltlos』に「現代のジプシーたち」という言葉で始まる詩を挿入していることに言及し(なお Werner がこの指摘をした当時はまだドイツでも『寄る辺なし』は印刷された形で公刊されておらず, Werner は気づかなかったようであるが, この詩はハイน์リヒ自身ではなく, オーストリアの女流作家 Ada Christen の書いたものである。H. Mann, GW, Bd16 S.632ff.), マン兄弟のジプシー・モチーフの出発点がここにあるかも知れないとしているが(Werner, S.126), 時期的に離れすぎており, むしろ(Werner も後で述べているが)ドイツ文学の伝統的なジプシー・モチーフを考えた方がよからうと私は思う。なお, マン兄弟の本格的な確執のきっかけになったハイน์リヒの長篇『愛の狩猟』にもジプシー・モチーフが見られる。ここでは詳述はしないが, トーマスの『トーニオ・クレージャー』とハイน์リヒの『愛の狩猟』及び『ギュスターヴ・フローベールとジョル

- 『ジュ・サンド』のツプシー・モチーフは、明確に二人が互いの作品を意識しつつ書いたものと考えてよからう。
- (63) 拙訳69ページ, AA, S.90
- (64) THBW, S.32
- (65) XIII, S.387
- (66) Vgl. Thomas Mann: Essays. Bd.I Frankfurt a. M. (Fischer) 1993 S.317
- (67) トーマスはノート7に《貴族的でひややかなハインリヒに比べれば僕は感じやすい賤民 Plebejer であり》と記し、(ノート7, 112ページ以下: Notizbücher 7-14 S.83)『大公殿下』でもクラウス・ハインリヒに《僕はいつでも感じていたし分かっていました。あなたの方が僕ら二人の中で貴族的で高いところに立つ人間なのだ、僕はあなたに比べれば賤民 Plebejer に過ぎないと》(II, S.158)と言わせている。
- (68) 拙訳68ページ, AA, S.87
- (69) 拙訳69ページ, AA, S.89f.
- (70) 拙訳74ページ, AA, S.97f.
- (71) 拙訳74ページ, AA, S.98
- (72) 拙訳74ページ, AA, S.98f.
- (73) 拙訳83ページ, AA, S.114
- (74) 拙訳83ページ, AA, S.114
- (75) 拙訳84ページ, AA, S.115f.
- (76) 拙訳76ページ, AA, S.102
- (77) 拙訳78ページ, AA, S.105
- (78) 拙訳86ページ, AA, S.119
- (79) Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955. hg. v. Volkmar Hansen und Gert Heine. Hamburg (A. Knaus) 1983 S.44
- (80) 拙訳65ページ以下, AA, S.82ff.
- (81) 拙訳68ページ, AA, S.87
- (82) 拙訳73ページ, AA, S.97
- (83) 拙訳70ページ, AA, S.90
- (84) 拙訳79ページ, AA, S.106
- (85) 拙訳79ページ, AA, S.106f.
- (86) 拙訳85ページ, AA, S.117
- (87) Vgl. Werner, a. a. O. S.104-107
- (88) 拙訳74ページ, AA, S.98
- (89) 拙訳77ページ, AA, S.103

- (90) ルイ・ボダン『知識人』野沢協訳，東京（文庫クセジュ・白水社），1963年，6ページ以下。ダニエル・ベル『二十世紀文化の散歩道』正慶孝訳，東京（ダイヤモンド社），1990年，254ページ以下。
- (91) H. Mann: Briefe an Ewers. S.407
- (92) ルイ・ボダン『知識人』，77ページ以下。
- (93) ティボーデ『フローベール論』戸田吉信訳，371ページ以下。訳文は一部変更してある。
- (94) 同上，229ページ。