

昨日の世界のための語りの技法： ウェス・アンダーソンの『グランド・ブダペスト・ホテル』 におけるツヴァイク・ルネサンス

田 中 ちはる

共同執筆者たちとともにオリジナルストーリーに基づいた脚本を自ら執筆することを旨とするアメリカの映画監督ウェス・アンダーソンは、全く知らない作家だったステファン・ツヴァイクの『心の焦燥』(*Beware of Pity*, 1939)¹を読んで衝撃を受け、すぐにツヴァイク的な映画を作りたいと思い始めた。²その後彼の作品を次々とむさぼるように読んでいったアンダーソンは、彼の世界観全体を映画化するように、企画を進化させていき、その結実が『グランド・ブダペスト・ホテル』(*The Grand Budapest Hotel*, 2014)になる。³1881年にオーストリア・ハンガリー帝国に生まれたユダヤ系オーストリア人であるツヴァイクは、1920年代や30年代には絶大な人気を誇っていた作家であり、ファンが家の敷地内に入ってくるのを防ぐために、家にバリケードを作らなければならないほどだった。ところがナチスの台頭とともに彼の作品は焚書の憂き目に遭い、それまでは所狭しと並べられていた書店から、彼の作品は(比喩的にいえば)ほぼ一夜にして消滅した。人気絶頂時の彼の作品は、世界各国語に翻訳されていた。その後もドイツやフランスなどでは引き続き読まれつづけたが、英米圏ではツヴァイクという作家は、その存在すらほとんど知られていなかった。⁴

ツヴァイクの作品のほとんどが英語に翻訳されるようになり、市場に出回るようになったのは、2008年ごろからのことである。⁵ノーベル賞受賞を待つスコットランド作家と呼ばれたこともある⁶アリ・スミスは、2008年のタイムス文芸付録に、「今年私が本当に読んだことを忘れない小説は、ステファン・ツヴァイクの恐ろしいほどに魅惑的な『心の焦燥』である」⁷、と書いた。この「ツヴァイク・ルネサンス」によって彼を知り衝撃を受けた読書人やクリエイターたちの中に、アンダーソンもいたということになる。⁸

それにしても、小説を読んでほぼすぐにその脚色を考えたという、アンダーソンにとってのツヴァイクの魅力とは、一体何であったのだろうか。『グランド・ブダペスト・ホテル』のエンド・クレジットには、著名な原作者の名前が入ると同じように最初の一画面を使って、ステファン・ツヴァイクにインスパイアされた、ということが書かれている。アンダーソンは、自らツヴァイクの作品の選集の編集まで行っている。⁹しかし、映画は『心の焦燥』や彼の他の小説のストーリーが、直接大きく使われるという意味での、アダプテーションにはなっていない。ではアンダーソンはツヴァイクの何を換骨奪胎して、何にインスパイアされて、彼の代表作の一つとってよい作品を、作り上げることになったのだろうか。本論ではアンダーソンが一見全く作風の異なるツヴァイクの作品の何をどのように翻案したのかを、双方の作品をその目的のもとに精査することによって解明していく。

1

ツヴァイクの小説の何がアンダーソンに響いたかを理解するためには、まず初めに、彼がツヴァイクを読む以前から創りつづけてきた作品の構造を顧みることが、役に立つだろう。フランソワ・トリュフォーの『大人は判ってくれない』(*Les quatre cents coups*, 1959)を見て映画監督になることを決めたというアンダーソンは、¹⁰トリュフォーらが主張し実践した「作家主義」の21世紀前半のアメリカにおける紛れもない継承者であり、外的に自分に起こる事件という即物的な意味ではなく、自らの精神性という意味合いにおける自伝的な要素を、私小説的でなく作品化することに、関心を示してきた。そのためハリウッド映画的な意味でのリアリズムの作品におけるより、語りおよび時間性と空間性をめぐる問題が、作品の構造を考える上で、遥かに重要になってくるのである。アンダーソンと彼のそれぞれの作品における共作者たちは、映画を虚構の小説のアダプテーションとする方法や、語りによる距離感の実験を、さまざまな形で行っている。

『ザ・ロイヤル・テネンバウムズ』(*The Royal Tenenbaums*, 2001 以下『テネンバウムズ』)は、アンダーソン自身の家族の物語を出発点としつつも様々な要素を盛り込み、グラス・ファミリーが出てくるサリンジャーの一連の小説や、オーソン・ウェルズの『偉大なるアンバーソン家の人々』(*The Magnificent Ambersons*,

1942)の影響のもとに作られた、¹¹ テネンバウム家の家族の物語である。各エピソードが章立てになっており、全体が実際には存在しない小説の物語を語っていく、という形で進行していく。養女である妹（グウィネス・パルトロウ）と密かに恋におちていた次男（ルーク・ウィルソン）は、その感情を長年抑圧したまま大人になる。テニスプレイヤーになった彼は、試合中に急にそのことに気づき、以来テニスができなくなってしまう。結婚している妹もうつ状態に陥り、長男（ベン・ステイラー）も妻の事故死の衝撃から回復できず、みな人生の危機に瀕しているところに、家を出ていた父親（ジーン・ハックマン）が、ひょっこり帰ってくる。何の工夫もなく語れば、かなり深刻そうな家族の話かもしれない。サウンドトラックに使われている、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドのニコヤニック・ドレイクといった、青春時代の苦悩を自伝的に語るように歌うミュージシャンたちの楽曲も、メランコリックな親密さの雰囲気醸し出す。アンダーソンはここに、ウェルズ譲りの、物語に出ている人物とはまったく無関係の全知の語り手（アレック・ボールドウィン）を導入し、小説仕立ての物語を語らせる。外側から被さるようなこのナレーションによって、この物語に必要なコミカルな距離感が、作り出される。

『ダージリン急行』(*The Darjeeling Limited*, 2007)では、バイク事故で瀕死の状態から生還した長男（オーウェン・ウィルソン）が、弟二人（エイドリアン・ブロードイ、ジェイソン・シュワルツマン）とともにインドに「精神的な自己発見」の旅に出るが、それはじつはインドで尼になってしまい父親の葬儀に来なかった母親（アンジェリカ・ヒューストン）に会いに行く旅でもあった。ここには作家である三男ジャックが、書いている小説を兄たちに見せ、彼らが実際の人物が何をするところがよかった、などとコメントするたびに、「人物は虚構です」と答える、というギャグがある。ここでは映画作家たち（脚本はアンダーソン、ローマン・コッポラ、シュワルツマンの合作）が虚構化された自分たちの精神の物語を書いており、それを私小説的なものと考えられるかもしれない観客や批評家に、「作家」が虚構だ、と念を押す。しかし自分の体験が象徴化されて入っていることも、おそらくは事実であろう。そうした作品の「真実性」の構造が、批評家への揶揄と同時に自分に返ってくるものとしても、笑いのタネにされているのである。

『トリュフォーの思春期』(*L'Argent de poche*, 1976) や『大人は判ってくれな

い』に影響を受けているという『ムーンライズ・キングダム』(*Moonrise Kingdom*, 2012) は、ボーイスカウトから失踪した12歳の孤児の少年が、1年前から文通していた同い年の本好きの少女と「駆け落ち」をして、野外で束の間ハネムーン・キャンプ生活を送るが、ほどなく警察やスカウト隊長、少女の両親たちによって発見されてしまう、という子供時代のロマンス・ストーリーである。ここには、たとえば彼らの行き先を大人たちが思案していると、緑の帽子と赤いジャケットというクリスマスカラーの立ちで、唐突に彼らの前に出現して解説を始める、全知の語り手のような人物が現れる。この「語り手」を演じているボブ・バラバンは、トリュフォーが科学者役で出演したスティーヴン・スピルバーグの『未知との遭遇』(*Close Encounter of the Third Kind*, 1977) に、彼のアシスタントかつ英仏通訳者役で出演した俳優である。『未知との遭遇』撮影時の記録も出版している¹²バラバンを、解説者・物語進行のアシスタントのように使うのは、トリュフォーへの目配せであることはいうまでもない。

ここでアンダーソンは、ソートン・ワイルダーが『わが町』(*Our Town*, 1938) で用いているのと同様な、映画の中の世界と無関係な「語り手」を、映画の中に登場させている。全知の語り手の人物がクリスマスカラーの衣装で現れるのは、天が助けてくれるといった、お伽話のような効果を持たせるためだろう。基本的には語り手なしの普通のリアリズム映画のように撮りながら、随所に彼が現れて喋り出すことで、ハリウッドのリアリズム映画におけるようなあからさまな虚構性や、真実性に欠ける「本当らしさ」(verisimilitude、本当らしく見えるに過ぎないもの) が、覆されるのである。

それでは時間と空間の問題は、どのように扱われているのだろうか。『テネンバウムズ』は、現代のニューヨークの虚構化された世界を舞台とした小説の映像化、という形式を取っている。物語は家の中の閉塞的な空間で展開することがほとんどであり、それだけに父親が長男の息子たちをあちこちに連れ出して遊ぶ短い動的な場面の清涼感が、際立っている。『ダージリン急行』ではやはり設定は現代であるが、場所を(彼らの創作による)インドに移し、人物たちを列車に乗せて移動させることで、同じような家族の物語をより軽やかかつファンタジックに展開させてい

る。

『ムーンライズ・キングダム』になると、舞台は現代から過去に移され、物語は1965年のニューイングランドの島に設定される。この島はアンダーソンの友人夫妻が実際に住んでおり、彼が何度も訪れたことのある、車もなくすべてのものがとても古い実際の島を、虚構化した場所である。¹³ また、時代はアンダーソンの生まれる4年前に設定されているが、物語は彼の思春期の幻想の作品化である、と彼は述べている。¹⁴ 当時の彼が実際に熱烈に片想いしていた思い出を軸に、そこから当時想像していた世界を映像化した、ということだ。彼のイマジナリーな自伝、といってもよいかもしれない。

このようにアンダーソンは、イマジナリーな時間が確保された空間の中に、何らかのかたちで「語り手」を作品の中に介在させることによって、虚構性を保ちながら象徴化された真実性に深く踏み込む、最良のバランスを発見しようとしているのである。

2

このような語りの実験をつづけていたアンダーソンがツヴァイクにおいて、心を掴まれた大きな理由のひとつは、その語りの形式にあると思われる。映画は、現代の読者である若い女性が『グランド・ブダペスト・ホテル』という本を読んでおそらくは感銘を受け（でなければ来ないであろうから）、今は亡き作者の銅像の前に佇む冒頭のショットの後、1985年にその本の著者が物語を語り始める、という枠構造になっている。アンダーソンによる重要な付け足しである冒頭のショットの意味については、最後に論じるが、その後の枠構造は、まさにツヴァイクの小説に特徴的なものだからである。

もっともこうした枠構造は、ツヴァイクの独創というわけでは無論ない。メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』（*Frankenstein*, 1818）は、北極探検隊の隊長が姉に向けて書いた手紙という形式になっており、北極海でヴィクター・フランケンシュタインを救出した彼が、ヴィクターが彼に語る物語を書き留める、という形式になっている。マーロウが彼の体験を語る形で物語が進んでいくジョセフ・コンラッドの『闇の奥』（*Heart of the Darkness*, 1899）も、枠構造による小説の代

表的なもののひとつであるといえよう。ツヴァイクはとりわけこの形式を愛好しており、枠構造はツヴァイクの小説を定義する、その本質的な特質のひとつといってもよいものなのである。

詩人として出発したツヴァイクは、短編ないし中編小説に特化した作家であり、伝記も数多く書いている。生前に完成して出版された長編小説は、『心の焦燥』のみである。ツヴァイクが小説に枠構造を使うのは、それが自分ではない人物の告白をそのままの形で伝えるための、最適な方法だからである。『フランケンシュタイン』や『闇の奥』において、語り手の繰り出す数奇な物語は、個人の物語を超えた闇や恐怖の次元に読者を誘っていくが、ツヴァイクの枠構造の小説はあくまでも、語り手の自伝的な物語であり、そういう意味での語り手の告白になっている。『心の焦燥』は長編であるだけに、優柔不断によって状況に飲み込まれていくことへの心理的な恐怖が描かれているともいえるが、『フランケンシュタイン』や『闇の奥』のような象徴的次元とは、やはり異なったものである。ツヴァイクは、自分より一世代上であるが、同じオーストリア・ハンガリー帝国に生まれたユダヤ人であるフロイトを尊敬しており、フロイトもツヴァイクの小説を称賛していた。¹⁵ ツヴァイクの小説は、良き (respectable) 市民として生活しながら、そうした日常性を逸脱するような情熱 (パッション) を心に秘め、行動にすら移してしまう、そしてそのことを語らずにはいられない、市井の人々の物語なのである。

アンダーソンもまた、リスペクタブルな人生を強いられていた市井の人間たちが、逸脱によって心を解放していく物語を、創りつづけてきた。『テネンバウムズ』では、ビジネス・スポーツ・執筆に天才性を発揮して成功していた一家の息子・娘たちが、抑圧に気づいて危機に陥り、放蕩な父親の一時的な帰還によって治癒されてゆくし、『ムーンライズ・キングダム』でも、少年は、実際のアンダーソンが想像するだけにとどまっていた憧れの女の子との駆け落ちを、実行してしまう。そうした人生の物語の語り方を、様々な形で模索していたアンダーソンの前に、ツヴァイクの小説が次々に英訳されて現れた。彼がすぐにその映画化を考えたのは、そのような経緯を経てのことだったと考えられる。

では『グラント・ブダペスト・ホテル』の語りは、どのように進行していくの

か。またアンダーソンは、具体的にツヴァイクの何を翻案したのだろうか。以下ではその点について、分析していくことにする。

『心の焦燥』は、全国で数人しかいないマリア・テレジア勲章の受勲者である退役軍人のホーフミラー大尉に出会った「作家」が、彼の話をはほぼそのまま書き留める、という構造になっている。冒頭近くで「作家」はこのように書く。

There is nothing more erroneous than the idea, which is only too common, that a writer's imagination is always at work, and he is constantly inventing an inexhaustible supply of incidents and stories. In reality he does not have to invent his stories; he need only let characters and events find their own way to him, and if he retains to a high degree the ability to look and listen, they will keep seeking him out as someone who will pass them on. To him who has often tried to interpret the tales of others, many will tell their tales. (Zweig, 2014, from *Beware of the Pity*, 'Introduction')

作家のうちには間断なく想像力が働いており、作家は無尽蔵の貯えのなかから小止みなく事件や物語を作り出して行くのだというあまりにも世上一般のものとなっている観念こそ、この上なく誤ったものなのである。実は、作家は創作するかわりに人物や事件がおのずから発見されて来るのにまかせていさえすればいいのだ。これらのものは、作家が研ぎすまされた眼と耳の感覚の力を保持しているかぎり、絶えず彼を自己の再現者として求めているのである。幾度となく人間の運命を解き明かそうと試みたものには、多くのものが自己の運命を語る。(5)¹⁶

アンダーソンは現代の読者である少女を引きの画面で捉えたのち、場面を1985年に移行させ、カメラに向かった75歳の小説の著者(トム・ウィルキンソン)に、字句は変えているがほぼ同じ内容のセリフを語らせている。『心の焦燥』では「作家」の手になる興味深い数ページのプロローグののち、ホーフミラーが彼の経験を語り出すのだが、アンダーソンは作家の口上ののち、時代を1968年へとさらに移

す。つまり物語が彼に対して語られたのは1968年であり、その後作家は治療のために南アメリカへ赴き、長い世界放浪の旅に出て、ヨーロッパには長年戻らなかった、というのだ。この20年弱の間に作家がどのようにこの物語を書いていたのかは明らかにされていないが、出版された小説の背表紙には冒頭に現れるのと全く同じ年恰好のトム・ウィルキンソンの写真が使われており、小説の出版は1985年と考えられる。作家が世界放浪の旅に出ていたこの20年弱の期間は、東欧が共産主義国家であった時期に相当する。

1968年8月、作家病の治療のために今は寂れたグランド・ブダペスト・ホテルに滞在している58歳の作家（ジュード・ロウ）に、年老いたゼロ（マーリー・エイブラハム、若い時のゼロはトニー・レヴォロリ）が、彼がホテルのオーナーになった経緯を話しはじめる。戦争で家族を殺され、難民となったアラブ系のゼロは、何の教育も経験もない状態から、グランド・ブダペスト・ホテルでベルボーイとして働きはじめる。つまりこれはゼロの物語なのだが、ゼロが語るのには実際の彼のメンターであったグスタフ（レイフ・ファインズ）の物語であり、ここにさらなる枠構造が生じている。

これについては、全編一人称で語られる、ツヴァイクの『感情の混乱』¹⁷ (*Confusion*, 1927) という中編が、参考になるだろう。『感情の混乱』は、「さまざまの人間をその作品から描写し、彼らの世界の精神的構造を解明するために一生を費やしてきた」(6) 大学教授が、自分の精神的な生命の開花のもっとも深い秘密についてはまったく執筆していないことに気づき、その秘密を語り始める、という話である。それは大学時代、彼が恩師に熱狂し、恩師の仕事を手伝って親しく付き合っていた時代の、回想である。彼に対して冷ややかに振る舞っていた恩師は、じつは彼への愛情を隠していたのであり、彼も誰をも恩師以上には愛したことがない、という衝撃の告白で終わるこの物語は、大学教授の物語であると同時に、あるいはそれ以上に、恩師の秘密を明かす物語になっている。ツヴァイクの枠構造は、語り手に自分の物語をさせながら、その人物が語る対象の人間的な豊穡さ（秘密）を語る、人間性の二重の描写という機能を持っている。ゼロが語るグスタフの物語も、まさしくそのようなものである。

もっとも、『感情の混乱』の学生よりさらにゼロに近いのは、『心の焦燥』のホー

フミラーである。ホーフミラーは、貧しい家庭の出身であることから軍隊教育を施され、家族から切り離されて、貧乏な将校としての集団生活を送っていた。それがふとしたことからケケスファルヴァ公爵の邸宅に毎日招かれるようになり、上司に罵倒されながら軍務を行なう昼の生活と、上流社会で女性たちに囲まれながら過ごす優雅な夜の生活という、二重生活を送ることになる。

アンダーソンがそこから設定を「盗んだ」¹⁸というもう一つのツヴァイクの長編、『変身の魅惑』（*Post Office Girl*, 1982）にも、同様な状況が描かれている。『変身の魅惑』では、第一次大戦中に父を亡くし、母は病床にある貧しいオーストリアの郵便局員クリスティーネが、アメリカの見知らぬ上流の親戚に招待されて、スイスの高級ホテルに滞在することになる。叔母の衣装を借りた上流のホテル暮らしにすっかり馴染んでしまい、元の生活に戻りたくないと考えていた矢先、クリスティーネは叔母の都合でホテルから追い払われる。

遺稿から発見された死後出版の小説である『変身の魅惑』は、枠構造を取らず冒頭から三人称の語りで進行していく一方、随所に人物たちの意識の流れのような自由間接話法が使われている。この小説が、数奇な体験をしつつも今は良き市民としての生活を送る大人の回想という従来の構造と違うのは、主人公が回想するような身分にはならないからである。ホテルから追われた彼女は貧しい親戚と恋に落ち、彼が貧困を脱するために企てた周到な強盗計画の記述ののち、それを遂行することもなく、いわば現在進行形のまま、この小説は終わってしまう。これを書いたのちのツヴァイクが第二の妻ロッテとともに、自らの命を断つからである。¹⁹

『心の焦燥』に戻ると、その語りの構造としてさらに興味深いのは、ほぼ全編をなすホーフミラーの語りだけでなく、酒場の別室で長々と医者がある彼に語る、ケケスファルヴァ家の事情の話を含んでいることである。そのようにして主人公も読者も、『闇の奥』のマーロウがジャングルの深部に入っていくように、人間性の迷宮の深みに誘われていく。ケケスファルヴァ邸の以前の持ち主だった公爵夫人は、夫にも子供にも先立たれ、彼女の死をただ待ち設けている親戚たちに遺産を相続させることを阻むため、気が弱く善良なお附きの女性を、相続人にした。邸宅には貴重な絵画作品や彫像なども所蔵されていた。夫人が亡くなったところに、ユダヤ人の小作人の息子で代理人のレオポルト・カニッツが現れる。カニッツは、女性の世間

知らずに付け込んで、邸宅を安値で乗っ取ってしまう。ところが彼女は、持て余していた邸宅の処理をしてもらったことを、彼に感謝する。金だけが神だったカニッツは、女性の邪心のない人間性を目の当たりにして恥入り、不意に真摯な感情に襲われて、彼女に求婚した。そして貴族となってケケスファルヴァ公爵と改名し、彼女が亡くなるまで幸せな結婚生活を送った、というのである。ここにも今は公爵である人物の「秘密」という主題や、「変身の魅惑」の主題が、繰り返されている。

アンダーソンはツヴァイクから、今までの彼の作品には存在しなかったモチーフである、貧しい階層の若者が、上流社会の只中にアウトサイダーとして投げ込まれ、次第に馴染んでいき、彼の視点から上流社会における経験を語るという結構を、引き継いだ。またホテルのコンシェルジェ、グスタフが、財産を狙われた裕福な未亡人マダム D (ティルダ・スウィントン) の殺人事件の犯人にはめられるというプロットは、『心の焦燥』における上記のエピソードの借用と思われる。ゼロは「ゼロ」からホテルのオーナーになるが、グスタフ自身も貧しい出自で、ベルボーイから叩き上げてコンシェルジェになったという「秘密」を終盤で明かす。彼らは「変身の魅惑」の主人公なのである。

以上、アンダーソンがツヴァイクから翻案したと思われる内容や語りの形式について、いくつかの分析を試みた。次節ではさらにゼロの物語以上に物語の主題そのものであるといえる、グスタフの人生の物語とツヴァイクとの関連について、考察を進めていく。

3

前節で言及した小説以上に、『グラント・ブダペスト・ホテル』にとって重要であるかもしれないツヴァイクの作品は、『昨日の世界』(*The World of Yesterday*, 1942) である。これはツヴァイクの自伝なのだが、ツヴァイクの世界観を現しているために、普通の意味での自伝とはやや趣を異にする。それがどのようなものであるのかは、ツヴァイク自身がはしがきで述べている。私は私の自我の物語を書くような人間ではないのだが、自分たちの世代には、内奥の存在まで掘り返されるようなあまりにも大きな試練が起こったので、私は自分たちの世代の運命を画面で見せて、それに言葉を付け加える証人という役割なら果たしたいと思った、というので

ある。自分がその役割を果たしうるのは、「オーストリア人として、ユダヤ人として、作家として、ヒューマニストと平和主義者として、その都度、まさにこれらの地震が最も烈しく作用した場所にあった」(4)からである。じつにツヴァイクらしい言い方である。彼の小説のほとんどが枠構造で書かれ、彼が伝記を多く書いたことの原因が、ここに言い表されている。

アンダーソンが編纂したツヴァイクの作品のアンソロジーは、『グランド・ブダペスト・ホテル』の一章のタイトルから『十字鍵協会』(*The Society of the Crossed Keys*, 2014)と題されているが、その中で彼は『昨日の世界』のうち「安定の世界」、「春の目覚め」、「生の万象」そして「ヨーロッパの輝きと影」の四章を選び、丸ごと収録している。これらはグスタフという人物や、彼のグランド・ブダペスト・ホテルの造形の精神的なバックボーンを成していると思われるので、そのうち特に重要と思われる部分について述べていく。

「安定の世界」はツヴァイクの父の世代、すなわち彼の子供時代の話である。ツヴァイクの父は慎重堅実に事業を拡大していくことによって裕福になり、名誉職や勲章の類を一切断った「善きユダヤ人ブルジョワ」(22)であって、「自分の力の完璧さ」から「貴族性」を手に入れた(28)。常に「良い」家の出身の人間と付き合いことを強制された子供たちには、「良い」家族という概念が似非貴族性の諷刺的笑劇のように感じられたが、ツヴァイクは後になってからそれがユダヤ人の本質のもっとも奥深く、もっとも秘密にみちた傾向のひとつを表現しているものであることを理解する。ユダヤ人は富を得ることからより高度の精神的・文化的な層へのぼって行くことで人間的な、普遍的な文化に適合し、ユダヤ人街(ゲットー)生活で強いられた狭量さから、自己解放しようとした。「変身」の主題は、こうしたユダヤ人の運命の象徴的表現でもあったようである。

ウィーンは芸術への愛が共通の義務として通っており、ユダヤ人ブルジョワは芸術の理解と鑑賞の担い手および創造者となった。ウィーン天才性は特に音楽的なのだが、あらゆる民族上の、あらゆる言語上の対立を自己のうちにおいて調和せしめることだったのであり、その文化はあらゆる西欧文化の総合だった。その地に生き、活動した者は、狭さや偏見から自分が自由であるのを感じていた。ヨーロッパ人たるのに、この地よりも容易な場所はなかった。そしてそれは明らかな階層と落

ち着いた推移とを持つ秩序づけられた世界であり、性急さのない世界であり、機械や自動車や電話やラジオや航空機はまだなく、人々はゆっくりと生活していた。しかし、とツヴァイクは付け加えるのだが、その時代の人々は、心をしめつけはするが同時に拡大するような危機と問題とを、素通りして生きていたのである。

「春の目覚め」でさらにツヴァイクは、自分たちが青春時代を過ごした社会においては、絶えざる不安と気取りのうちにあって、あらゆる刺激を防ぐため、生のあらゆる形態における不道徳性がつねに追跡され、実際には絶えず不道徳的なものを考えるように強制されたことに言及する。青春にとっては自然の法則によって当然幸福と歓喜とを意味するはずであるところのものが、少数の者にしか許されず、結果として性産業や性病が蔓延った。今日（当時）の若者には、自分たちの青春に生気を与えた精神的なものごとに対する畏敬の念、遠慮と羞恥との秘密に満ちた抑制などは失われているかもしれないが、彼らは不安と抑圧から自由で、天真爛漫さと自信との感情を存分に味わっている、とツヴァイクは綴る。

つづく「生の万象」は大学時代の回想である。大学時代、勉強は戦略的に最小限にして文学的創作に精進した彼は、それが生の万象を示してくれる人生の大学であり、彼の人生でもっとも幸福な時であったとしている。詩集を出版してリルケに送ると、リルケは彼に初期の詩の限定版を、献辞入りで送ってくれたが、それは彼の青春の最も貴重な思い出の一つだった（もちろんそれは消失してしまった）。新聞の文芸欄編集者に作品を見てもらい、彼に「外国にあってのみ、人は距離をおいて考える習慣を身につけるのです」（164）と教えを受ける。定期的に文芸欄に作品を発表しはじめたツヴァイクは、狭い世界の「良い」社会に疲れ、強いられることも監督されることもない「悪い」社会を欲して、ベルリンの大学に転学する。ベルリンでは、新しい文学が、いっそう活発に、いっそう衝動的に振る舞っていたからである。彼は自分の小説の読者がその中に、あらゆる強烈な、束縛されない人々に対する偏愛を認めるだろう、と書くが、その原型はこのエキゾチックな都会でツヴァイクが魅惑された、目標もなく単に生きているということに情熱的にとり憑かれた人々にある。安定の父の時代のウィーンの芸術愛や品性を自らの内面に認めつつ、そうした古典主義の均整を突き破るエラン・ヴィタルの進りをもまた、ツヴァイクは愛し、作品に生かしたのである。

「ヨーロッパの輝きと影」には、それまでに記された彼の外遊や作家修行、彼の尊敬するヨーロッパの芸術家たちとの交流のクライマックスとその終焉が書かれている。それはヨーロッパにおける最後の信頼の歳月であり、それを若くして体験したことの無いあらゆる人を「哀れまざるを得ない」(291)、とツヴァイクは書いている。彼らの周囲の空気は死んでもいかなかったし、空虚でもなく、そのなかにはその時代の振動とリズムとが含まれており、その空気はそのリズムを彼らの血のなかに浸み込ませ、心臓と頭脳との奥深くまで伝えた。誰もが時代の一般的な隆盛から力を自己のなかに吸い込み、集団的な確信によって個人の確信を高めていった。そして「この世界信頼の時代をともに体験した者だけが、それからのちのすべては退歩であり、暗転であった、ということを知っているのである」(291)。

そうした統一ヨーロッパの世界市民的連合の理想は、40年の平和の間に鬱積したダイナミズムの暴力的な爆発によって、悲劇的な結末を迎えることになる。

アンダーソンが選んだ以上の4章は、作品全体の前半の主要部分ということができる。その終わりに第一次大戦が始まって、後半ではツヴァイクがフランスやイギリスに亡命しながら、当時の芸術家たちと交流し、精力的に芸術活動や平和運動を行う様子が書かれている。本文はイギリス時代、イギリスがドイツに宣戦布告したというニュースを聞いた「敵国人」(642)であるツヴァイクが、荷物をまとめ、ついにヨーロッパを去るところで終わっている。その後のブラジル亡命時代のことは書かれていない。その終わりには遺書がついており、作品全体が遺書であるということもできる。まとめると、階級意識に基づき抑圧を代償としてリスペクタビリティを保っていた両親の世代に反抗した20年代世代に属するツヴァイクは、ウィーンという芸術の都で世界市民的理想を抱きつつ成長し、さらにより新しい時代の活気に満ちたベルリンでフロイトを知り、より解放された精神の物語の創作を志向するようになっていく。『昨日の世界』を読み解くことで、アンダーソンがグランド・ブダペスト・ホテルをそのような「昨日の世界」のヨーロッパの象徴として造形しその運命を語っていること、そしてグスタフはツヴァイク自身に強くインスパイアされた虚構的再現であることが、理解されるのである。

4

『グランド・ブダペスト・ホテル』でゼロが語る物語の始まりは、1932年である。もちろんこれは虚構の設定であって、そのイメージはツヴァイクが『昨日の世界』で描いた、第一次大戦前および第二次大戦前のヨーロッパだろう。グスタフのいた時代のグランド・ブダペスト・ホテルは、「昨日の世界」を虚構化した空間である。文学的著名人であるばかりでなく道徳的な権威になることが自分の目的だ、と1918年にロマン・ロランへの手紙に書いたツヴァイクは、サロンの集まりを数限りなく計画し、²⁰ 芸術家や名士たちが一堂に会する空間を作った。こうしたエピソードも『グランド・ブダペスト・ホテル』の設定に、一役買っているかもしれない。

視覚的にはアンダーソンは、米国議会図書館のサイトで見ることのできる、二十世紀初頭のヨーロッパの風景写真を大量に見て研究し、²¹ ホテルのセットは、現存する百貨店の建物の内部に組むことで、その雰囲気再現した。²² ホテルマンの制服なども、当時の制服の写真をもとに、正確にデザインされたものである。²³ グスタフは、戦前のヨーロッパの象徴的な場所であるグランド・ブダペスト・ホテルを統括する、完璧なコンシェルジュである。彼は、ツヴァイクの記した「昨日の世界」の精神を体現する人物なのである。

それにしても、なぜホテルなのだろうか。それはホテルという設定が、家庭的に根付くことなく居住できる場所であるからである。もともとアンダーソンはホテルという舞台設定を好み、『ダーズリン急行』のプロローグとして、「ホテル・シュヴァリエ」(‘Hotel Chevalier’)という短編も作っている。『テネンバウムズ』では、家を出て行った父親はホテルに住んでおり、金がなくなって家庭に戻るが、仮病がばれて追い出され、ホテルのベルボーイとなる。父親には少し背の低い(一種子供のような)インド人の召使(クマール・パラナ)が同行しており、映画の終盤では彼らがベルボーイの制服を着て、並んで現れる。制服姿のグスタフとゼロは、彼らの再現といえるだろう。家族を失ったゼロにとってグスタフは、父親のような存在であり、ホテルはまさにそうした擬似父子関係の「家庭」として相応しい。『ダーズリン急行』の特急列車や、やはり擬似父子をモチーフにした『ライフ・アクアティック』の潜水艦は、さまざまな国籍や出自の人物が集まってともに長い旅をす

る、定住しない人々のための場所である。さまざまな国籍の人々が集まるという点で、それはツヴァイクのコスモポリタニズムの理想を体現してもいるだろう。故郷を喪失し、亡命につぐ亡命を余儀なくされる前のツヴァイクは、短期移住的な旅行を好んで行っていた。アンダーソンも、ニューヨークに拠点を置きつつ、パリをはじめとするヨーロッパに住むなど、世界各地を旅行しつづけている。

『グラント・ブダペスト・ホテル』の場合、ホテルが歴史的な変遷の舞台になっているということも、重要である。1932年は、「昨日の世界」のほぼ最後の年という設定になっている。当時のホテルの様子が描かれる最初の部分で、グスタフと食事をしているマダム D が不安を現している場面があり、グスタフは彼女を落ち着かせて家に帰す。この不穏な空気は、自由なヨーロッパ世界を崩壊させつつあるまさに一触即発な戦争前夜の空気の、換喩的表現になっている。なぜならその後、新聞を抱えたゼロがあわててグスタフにそれを見せにいく場面が変わり、その新聞の一面には戦争勃発か、という見出しが大きく出ているのだが、当面彼らにとって問題なのは、その下のマダム D 死亡の記事である、というジョークが仕込まれているからだ。マダム D が息子の雇った殺し屋によって殺され、その罪がグスタフに擦りつけられるという、彼にとっての重大事件は、戦争勃発とほぼ同時の事象として、映画の中で進行していく。『グラント・ブダペスト・ホテル』は戦争映画ではないが、個人的な悲劇が、その背景に巨大な不吉な影を投げかけている戦争と同時に進行するという、巧妙なプロットが仕掛けられているのである。『心の焦燥』で、半身不随の娘に一方的に愛され、医者を変えた公爵一家の（悪気があるわけではないが）陰謀ともいってよいような泥沼にはまっていくホーフミラーの運命は、人々の理性や善意を信じているうちに戦争の沼に引きずり込まれた人々の運命を、現しているのかもしれない。結末は異なるものの、²⁴グスタフの運命は、ホーフミラーの運命をなぞっているとも言える。

ともあれグスタフ（＝ツヴァイク）の文化世界は、戦争によって蝕まれ、踏みつけにされ、壊滅させられてゆく。ホテルはナチスによって没収され、自由な市民のユートピア的な場所から、軍人の住居に姿を変え、果ては銃撃戦の舞台となる。ジュード・ロウの演じる作家が年老いたゼロの話を書く 1968 年の世界では、私有財産であるホテルは共産主義政府によって没収されそうになり、ゼロはマダム D か

らグスタフを経て相続した全財産と引き換えに、その所有権を死守する。今やコンシェルジュはまったくやる気のない人物で、グスタフが誇りにしていた完璧な優美さやサービスは、前時代の遺物となっているのだが、それでもゼロはホテルに来ては従業員部屋に滞在する。グランド・ブダペスト・ホテルは歴史の変遷とともにその相貌を変え、歴史的運命を物語るトポスなのである。

世界市民であることを理想としたツヴァイクは『昨日の世界』において、第一次大戦前にはパスポートが存在しなかったと書いているが、これを受けてアンダーソンは映画内で二度、列車の中での旅券検査の様子を描いている。一度目はマダムDが殺されたニュースを見た二人が、彼女の邸宅に駆けつける際の、「昨日の世界」の残余の時期の出来事である。正式な旅券を持っていなかった難民のゼロを、ルツ軍警察が暴力的に取り締まろうとすると、ヘンケルス大尉（エドワード・ノートン）が現れる。ヘンケルスは子供の時グランド・ブダペスト・ホテルに両親とともに宿泊し、グスタフにとっても良くしてもらった経験があり、ゼロに暫時旅券のようなものを与えて助けてやる。

二度目は映画の終盤で、同様の出来事がゼロの恋人アガサも含めて反復されるが、この場面だけ白黒になる。『シンドラーのリスト』（*Schindler's List*, 1993）の歴史的部分が白黒で撮影されていることなどを髣髴とさせるこの場面で（『シンドラーのリスト』でナチスの将校を演じたのはレイフ・ファインズである）、グスタフは同じようにゼロをかばい、ヘンケルスが与えた暫時旅券を見せる。そこにはもはやヘンケルスのような人道的な人物が現れるはずもなく、暫時旅券は無惨に破り捨てられ、抗議したグスタフは、呆気なく銃殺されてしまう。すでに侵略され、破壊されていた「昨日の世界」の象徴的存在は、ここで完全に抹消されてしまうのだ。

この映画を一見してまず気づくのが、三種の画面アスペクト比の混合であることを、最後に言い添えておくべきだろうか。少女が小説を抱えてツヴァイクの墓詣をする現代の場面は、現代映画のヴィスタサイズ、ゼロがジュード・ロウの「作家」に物語を語っている60年代の場面はスコープサイズ、メインの物語が進行する30年代が、スタンダードサイズになっている。画面の縦横比率までその時代のものに揃えたのは、まったく価値観の異なるその三つの時間軸がこの映画で

混合して物語を紡いでいることを視覚的に現す、アンダーソンらしい仕掛けである。「昨日の世界」の人道的価値観を身体を張って守ろうとしたグスタフの物語が、優美さや品位の破壊を旨とする政権の時代に年老いたゼロによって伝えられ、それを作家が書き上げるのにさらに20年近くかかる。文化の累積を担ったその本は、30年近い年月を経た読者によって、読まれることも可能なのだ。箱の上に箱を何重にも重ねた時間性の飛躍する語りの構造が、アスペクト比の違う画面によって、強調されている。

観客は冒頭の女性読者ととともに、この物語を読み継いでいくことで、ツヴァイクが、あえなく潰える結果になったとはいえ、グスタフ同様守ろうとした価値を、心の中に守りつづけていくことができる。さらにツヴァイクの本を手に取り、戦争の暴力によって破壊された文化価値に、思いを致すことになるかもしれない。アンダーソンは、ツヴァイクに倣った枠構造を、映像的にもさらに凝った方法で用いることで、グスタフの物語の失われた価値を、現代という時代に蘇らせ、伝えることに成功した。このようにして『グランド・ブダペスト・ホテル』は、スタジオシステムと妥協のないインディペンデント作品でありながら、現代の観客にも広く愛される、完成度の高い作品になったのである。

Bibliography

- Acocella, Joan. 'Introduction'. Zweig, 2012.
- Anderson, Wes. *The Royal Tenenbaums* (2001). Criterion, 2001.
- . *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004). Criterion, 2014.
- . 'Hotel Chevalier' (2007). *The Darjeeling Limited*.
- . *The Darjeeling Limited* (2007). Criterion, 2010.
- . *Moonrise Kingdom* (2012). Criterion, 2015.
- . *The Grand Budapest Hotel* (2014). Criterion, 2020.
- . *The Grand Budapest Hotel. Screenplay*. Faber, 2014.
- . *Leçon de cinéma avec Wes Anderson*. ARTE cinéma, 2017.
- <https://www.arte.tv/fr/videos/073343-003-A/lecon-de-cinema-avec-wes-anderson/>
- Anderson, Wes and George Prochnik. 'A Conversation with Wes Anderson'. Zweig, 2014.

Bailey, Paul. 'The Resurrected Master: The Subtle Fiction of Stefan Zweig'. Zweig, 2009.

Barry, Sebastian. 'Best Books of 2016-Part Two'. *Guardian*, 27 Nov 2016.

<https://www.theguardian.com/books/2016/nov/27/best-books-of-2016-part-two>

飯塚信雄「シュテファン・ツヴァイクの遺稿－『変身の魅惑』について」ツヴァイク、1986.

Levasseur, Jennifer. 'Lost World of The Grand Budapest Hotel's Stefan Zweig'. *The Sydney Morning Herald*, 23 April 2014.

<https://www.smh.com.au/entertainment/books/lost-world-of-the-grand-budapest-hotels-stefan-zweig-20140423-372uq.html>

Perkins, Claire. *American Smart Cinema*. Kindle. Edinburgh UP, 2012.

Prochnik, George. *The Impossible Exile: Stefan Zweig at the End of the World*. Kindle. Granta, 2014.

Seitz, Matt Zoller, ed. *The Wes Anderson Collection*. Abrams, 2013.

---. *The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel*. Abrams, 2015.

'The Making of *The Grand Budapest Hotel*'. Anderson, 2020.

Vanwesenbeeck, Birger and Mark H. Gelber eds., *Stefan Zweig and World Literature: Twenty-First-Century Perspectives*. Kindle. Camden House, 2015.

Vanwesenbeeck, Birger. 'A Stefan Zweig Revival?'. Vanwesenbeeck et al eds., 2015.

Weisberg, Jacob. 'The World According to Wes'. *Conversations with Slate. Slate*, 25 May 2012.

http://www.slate.com/articles/podcasts/conversations_with_slate/2012/05/wes_anderson_the_complete_slate_interview_.html

Weintraub, Steve. 'Wes Anderson Talks *The Grand Budapest Hotel*, the Film's Cast, His Aesthetic, Shifting Aspect Ratios, and More'. *Collider*, 24 Feb 2014.

<https://collider.com/wes-anderson-the-grand-budapest-hotel-interview/>

Zweig, Stefan. *Beware of Pity*. Trans. Phyllis and Trevor Blewitt. Intro. Joan Acocella. Kindle. New York Review Books Classics, 2012. 『ツヴァイク全集 6 心の焦燥』大久保和郎訳、みすず書房、1974.

---. *Journey into the Past*. Trans. Anthea Bell. Forward by Paul Bailey. Kindle. Pushkin Press, 2009.

- . *The Post Office Girl*. Trans. Joel Rotenberg. Afterward by William Deresiewicz. Kindle. Sort of Books, 2011. シュテファン・ツヴァイク『変身の魅惑』飯塚信雄訳、朝日新聞社、1986.
- . *The Society of the Crossed Keys: Selections from the Writings of Stefan Zweig*. Trans. Anthea Bell. Kindle. Pushkin Press, 2014.
- ツヴァイク、ステファン『ツヴァイク全集1 アモク』渡辺健他訳、みすず書房、1973.
- .『ツヴァイク全集2 女の二十四時間』関楠生他訳、みすず書房、1973.
- .『ツヴァイク全集3 目に見えないコレクション』相馬久康他訳、みすず書房、1974a.
- .『ツヴァイク全集19 昨日の世界I』原田義人訳、みすず書房、1973.
- .『ツヴァイク全集20 昨日の世界II』原田義人訳、みすず書房、1973.²⁵
- .『感情の混乱』ツヴァイク、1974a, 3-108.

¹ アンダーソンはすべて英語版で読んでいるため、ここでは英訳の題名を示すことにする。日本語訳の題名は、邦訳の題名に従う。

² Weintraub を参照。

³ 彼が友人のヒューゴ・ギネスとともに、共通の知人をモデルにして書いていた物語を、ツヴァイクと合体させたという。Weintraub また Seitz, 2015, 31 を参照。

⁴ Acocella, Vanwesenbeeck, Bailey を参照。フランスでは長年シェイクスピア、アガサ・クリスティに次ぐ人気作家の座にあるという。Levasseur を参照。

⁵ 註4の文献のほか、アンダーソン自身も、たまたまおそらくは出版されてほどなかった『心の焦燥』を手に取り、なぜこの作品を今まで知らなかったのか、と衝撃を受けていると、次々と別の作品が英訳で入手できるようになった、とその経験を語っている。Anderson and Prochnik を参照。戦後も英訳がまったくなかったということではないが、再発見された作家としてほとんどすべての作品が翻訳されるようになったのは、21世紀になってからのことである。

⁶ Barry を参照。

⁷ Pushkin Press の *Beware of Pity* の紹介ページにおける引用。<https://pushkinpress.com/books/beware-of-pity/>

- ⁸ コリン・ファース、カズオ・イシグロ、サルマン・ラシュディなどもツヴァイクのファンだという。Levasseur を参照。
- ⁹ *The Society of the Crossed Keys*. 編者の名前は書いていないが、この選集の冒頭に置かれたプロチェニクとの対話において彼はアンダーソンが「春の目覚め」をこの本において選んでいて嬉しいと言っているので、作品を選んだのはアンダーソンであると思われる。また、この本はアンダーソンがキュレーターを務めたという記事 (Levasseur) もある。
- ¹⁰ Anderson, 2017 を参照。
- ¹¹ Perkins, chap 3 を参照。
- ¹² Bob Balaban, *Spielberg, Truffaut & Me : An Actor's Diary*, Titan Books, 2003.
- ¹³ Seitz 2013, 280.
- ¹⁴ Weisberg を参照。
- ¹⁵ Anderson and Prichnik を参照。
- ¹⁶ 英訳で 'writer' となっている部分は日本語訳で「詩人」と訳されているが、ここでは「作家」に修正している。
- ¹⁷ 日本語訳で 100 ページ以上になる中編であるので、短編扱いとせず『』で示した。
- ¹⁸ Anderson and Prochnik を参照。
- ¹⁹ 『変身の魅惑』の訳者飯塚信雄はそのあとがきで、「夢破れたクリスティーネの恋人として登場する若き建築技師フェルディナントには、ナチスに国をうばわれた亡命者ツヴァイク自身の怒りと悲しみがこめられており、その人と破滅的な運命を共にすることになるクリスティーネには、ツヴァイクの第二の妻ロッテの、運命に対して従順な性格が二重映しされるようになる。／つまり、この長篇小説は、ツヴァイクとロッテ夫妻の人生の歩みに合わせて変貌し、やがて、作品と作家の人生とが一体となり、文学という次元を超えてひとつの結末にいたるのである」(336-337) と書いている。しかし、「文学という次元を超えて」という部分に関しては、そのような形で残された遺稿はそれ自身「文学」であると筆者は考える。
- ²⁰ Prochnik, chap 8 を参照。
- ²¹ Anderson and Prochnik を参照。
- ²² 'The Making of *The Grand Budapest Hotel* を参照。
- ²³ Seitz, 2015, 89.

²⁴ ホーフミラーは生き残って物語を語り、グスタフはゼロの物語の最後に銃殺される。

²⁵ 『昨日の世界 II』は、『昨日の世界 I』からページ数が連続している。