

異分野協働の観点から見た『ブリキの太鼓』

—小説と映画の間—

依岡 隆児

Die Blechtrommel vom Gesichtspunkt der

interdisziplinären Zusammenarbeit

— zwischen Roman und Film —

Ryuji YORIOKA

言語文化研究 徳島大学総合科学部

ISSN 2433-345X

第 29 卷 別刷 2021 年 12 月

Offprinted from *Journal of Language and Literature*

The Faculty of Integrated Arts and Sciences

Tokushima University

Volume XXIX, December 2021

異分野協働の観点から見た『ブリキの太鼓』

—小説と映画の間—

依岡隆児

Die Blechtrommel vom Gesichtspunkt der interdisziplinären Zusammenarbeit

— zwischen Roman und Film —

Ryuji YORIOKA

Abstract

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Verfilmung des Romans „Die Blechtrommel“ von Günter Grass. Die Verfilmung wird unter interdisziplinären Aspekten analysiert. Die Adaption entstand im Jahre 1979 unter Mitwirkung des Autors unter der Regie von Volker Schlöndorff. Schlöndorff und Grass, die beide großen Respekt vor den Leistungen des anderen haben, wollten keine treue Adaption des Romans, sondern ein ganz neues filmisches Werk. Durch einen Vergleich des Filmdrehbuchs mit dem Roman und Schlöndorffs Tagebuch soll deutlich gemacht werden, wie die ergänzende und schöpferische Zusammenarbeit von Schlöndorff und Grass möglich wurde.

はじめに

ギュンター・グラスはもっぱら政治活動の面で話題となってきたが、実際は政治だけでなく異分野との間でさまざまな協働を展開してきた作家である。出

版社・書店や映画制作者、音楽家、メディアとのコラボ活動、ならびに自身の文学と造形芸術の相補的活動は、社会に開かれた創造の新しい可能性を指し示してもいた。本論では文学のアクチュアリティはこのような異分野との協働という「マルチディシプリン」な展開にあると考える。グラスの文学との協働については従来、文学と政治活動、造形芸術と文学といった形で個々の分野との関連で取り上げられてきたが、それらの複合的活動の全貌をとらえる包括的な視座を欠いていた。一方でグラス自身は、多くのインタビューや対話において異なるディシプリンの協働の意義を繰り返し発言している。たとえば、2002年のダニエラ・ヘルメスとの対話「思索する暇などはない」では詩と造形芸術を交互に行う創作方法や造形芸術の手法を詩作の方法にも取り入れていること、さらに古いモチーフを新しいメディアで形作るのを好むことを述べているし、1996年のベルンヒルト・ボイエとの対話「ディシプリンを変えて、対象に留まる」では対象に向き合うことにこだわりつつ、完璧になることを避けるために作品がうまくいくと今までのディシプリンを替えるようにしていると、彼の創作活動の複合的特徴を明かしている¹。

ここでの異なるディシプリンとは必ずしも造形芸術に留まるものではないだろう。政治的の市民活動はもとより、映画制作（『ブリキの太鼓』『女ねずみ』『頭脳出産』など）、自らの記念館や文学賞、財団の設立や作品の出版にあたっての出版社との協働作業、自作の翻訳のための翻訳者会議の開催、作家が積極的に関与する独立系書店の開業や雑誌の刊行、文化イベントの開催、マイノリティ支援活動などがあり、それらのマルチな活動は市民社会の中に文化風土を培ってきた。実際、グラス没後も、彼の関与した出版社（シュタイデル社）や書店（「作家たちの書店」）は存続し、リューベックのギュンター・グラス記念館は地域から世界に文化を発信し続けているし、彼が生前創設したマイノリティ支援のための財団も継承されている。このように、グラスはさまざまなディシプリンと対話的に協働し成果を残してきたのである。

そうしたギュンター・グラスの活動の中から、ここでは『ブリキの太鼓』の映画制作を異分野協働の一例として取り上げる。『ブリキの太鼓』は国際的な評価も高く、その映画化を望む声も多かったが、それが実現したのは1959年の原作小説出版の20年後のことだった。原作者のグラスが映画化を渋っていたため

¹ Kein Raum für Spekulationen (Günter Grass im Gespräch mit Daniela Hermes, 2002) und Die Disziplin wechseln, beim Gegenstand bleiben (Günter Grass im Gespräch mit Bernhild Boie, 1996). In: Günter Grass: Gespräche 1958–2015. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Timm Niklas Pietsch. Göttingen 2019, S.605 und S.503.

とされるが、映画化の経緯をみていると、グラスは実際には映画化自体を拒絶していたわけではないことがわかる。グラス自身は、シュレンドルフが監督候補に挙げたとき、面談をしてはじめて彼なら映画の「美学」でやってくれると確信している²。そのプロセスからは、グラスが映画化に消極的だったのではなく、むしろ対話の相手として映画を作ってくれる人を待っていたことが明らかになる。すなわち、異分野に開かれた姿勢をもともと持っていたグラス自身は、そもそも「小説の映画化」を求めていたわけではない。映画のディシプリンで素材を扱い、映画として独立した作品になることを望んでいたのである。

では、なぜシュレンドルフだったのか。文芸映画を多く手掛けてきた技巧派のシュレンドルフは、なぜグラスに気に入られたのだろうか。シュレンドルフ自身は、その原作者の撮影段階における介入に戸惑い、世界的な人気作の映画化に多大なプレッシャーを感じていて、当初はグラスの意向を図りかねていた。しかし作業する中で、二人は徐々に相手のやり方を認め合うこととなり、異分野協働を行い、映画の完成をみた。したがって、こうした『ブリキの太鼓』の映画化は、単なる小説の映画化ではないのだ。ところが、映画『ブリキの太鼓』の映画評や論文の多くは映画作品としての技術的側面や原作との差異をアダプテーションやインターメディアの事例として分析するばかりで、グラス研究の側面からなされる作家の映画制作への関わりについての論考は管見の限りでは見当たらない³。むしろ文芸映画制作といえば、映画分析が主となり、原作者

² アルニム・ハルスベルクによるインタビュー。原題は「いかにブリキの太鼓たたきは獅子を捕まえたか？あなたは映画をご存じ？第41回ベネチア国際映画祭審査委員としてのギュンター・グラスとのインタビュー」『ライン・メルキュール／キリスト教徒と世界』ボン、1984年9月7日。Ich habe zuviel Respekt vor dem Filmmachen. In: Günter Grass Werke BandX. Darmstadt und Neuwied 1987, S.321.

³ 『ブリキの太鼓』の文学と映画の関係については、メディア比較やそれぞれのパースペクティブの差異と関係が論じられてきたが、それらにおいては原作者グラス自身の映画的手法へのこだわりや積極的関与のあり方、あるいは彼自身の異分野との相補的・対話的な協働への志向性が必ずしも主題ではない。ただしマトリネクが作家と映画人のディシプリンのコラボ的關係を指摘して、それをグラスの文学と芸術の二つのディシプリンとの関わり方と関連づけてはいる。しかし、彼は専ら映画における語りの変更についてシュレンドルフの小説的要素の映画への応用技法を中心に論じていて、二つのディシプリンの対抗的で創発的な関係性にまでは十分に言及していない (Vgl., Thomas Matrince: *Perspective and Reality. Chimematic Transformation of Narrative Perspektive in Schlöndorff's Die Blechtrommel*. In: Christiane Schöndorf (Hg.): *Processes of Transposition*. New York 2007, 169-190.)。また、ヘステリーは『ブリキの太鼓』のインターメディア性を指摘して、モデルネの不条理性、異化効果を映画に持ち込んだとして、グラスが小説でユダヤ人や強制収容所問題の弱さを批判されてきたことに対して、映画においておもちゃ屋マルクスの強調によってその補完を試みたことと分析している (Ingerborg Hoestery: *Das*

は映画制作に単に協力・援助したと見られがちだが、そうではなくて、ここでは作家が自身の協働的志向性から異なるディシプリンを意識しつつ、文学と映画の対等な立場での対話的關係を構築し、相補的で創造的な共同作業の中で『ブリキの太鼓』を新しい独立した映画作品として制作していったと考える。

そこでここでは、こうした関係を異分野協働（インターディシプリン）という視座から捉え、以下、映画の脚本を元に原作と映画の異同を確認しながら、グラスの異分野協働的活動を検証する。本論はそれと同時に、現代のアダプテーション研究においてもユニークな事例を提供することで、現代社会における文学の協働的關係構築の新しい可能性を示唆することを目指すものである。

1. グラスとシュレンドルフとの関係

1984年の第41回ベネチア国際映画祭で審査員に選ばれたグラスは、その時のインタビューで、自分が映画ファンだったことを打ち明けている。ダンツイヒでは映写技師をしていた叔父がいたこともあり、戦前から映画館通いをしていた。好きな映画は『自転車泥棒』と『パドーレ・パドロネ』。明言はしていないがブニュエル・ファンでもあった⁴。

世界的成功を収めた小説『ブリキの太鼓』の映画化は、このもともと映画にこだわりのあった原作者グラスが没するうちにすでに20年が過ぎて、やっと1979年に実現した。監督としてはフェリーニなども考えられたが、自己流にこだわるフェリーニは退けられた⁵。また、プロデューサーのフランツ・ザイツは当初、ロマン・ポランスキーの監督・主演を考えていたが、最終的には文芸映画を手がけてきたフォルカー・シュレンドルフに依頼した。

したがってグラス自身がシュレンドルフを選んだわけではない。しかし、結果的にシュレンドルフのことをグラスは気に入ったようだ。バイエルン放送のインタビューで、グラスはシュレンドルフが「自分の美学で、映画作りの美学

Literische und das Filmische. Zur dialogischen Medialität der Blechtrommel. In: Hans Adler and Jost Hermand(Hg.): Günter Grass. Ästhetik des Engagements. New York 1996.)。ヘステリーはたしかに映画と小説の対話性という点を指摘してはいるが、それを十分には展開していない。映画制作でのこのマルクスの扱いについてのグラスの関わり度合いは不明であるばかりか、ここではこうした小説の補完を映画において実現したという作家の関わり方が問題というよりは、作家と映画監督の刺激し合う関係性における創造性の喚起の方が重要である。本論では、異分野協働的關係こそがグラス特有のマルチディシプリンによる創作のあり方に通じるものとする。

⁴ Ebd., S.320.

⁵ Das war der Wilde Osten. „Die Blechtrommel“ von Volker Schlöndorff.Nr.19 vom 4.5.1979.In:Blumenberg: Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976-1980. Frankfurt am Main 1980, S.205.

で、素材をアダプテーションする力と想像力を持っている」と見てとり、彼なら「作家のシンタックスや双対文構造をカメラの光学 (Optik) に翻訳することができる」と確信したと述べている⁶。グラスは単に演出された映画を求めているのではなかったの、文学特有の構造を映画作りの「美学」と技術に移して制作できるという点を自作の映画監督としての評価の決め手にしていた。グラスはまた先述のインタビューでは、「シュレンドルフは今でもドイツ映画ばかりで広まっているわけではない天才信仰を持っていない。私たちは互いに職人のように話すことができ、互いを批判しながら互いの話をしっかりと受けとめている」⁷と述べている。シュレンドルフの職人性への信頼と、互いの批判し合える開かれた関係を重視していたことがわかる。グラス自身も職人的な作家、手仕事を基本とする造形芸術家でもあったから、この点は大きな評価点だったのである。

だが、シュレンドルフについては当時、スタイルのない監督と評されることもあった。「まとめるスキルはある」が、サーカス好きで、なんでも盛り込み、盛りだくさんの「力業 *Krafttakt*」にしてしまうと⁸。「職人的」というのは、ここでまとめるスキルがあるということでもあるが、これは同時に「スタイルのなさ」とみなされることもあり、盛り込みすぎとも言われる結果にもなりかねない。評価の分かれるところである⁹。また、グラスはシュレンドルフが「質問者」だったことが監督に選ぶ決め手だったとも言っている。1978年の映画制作記者会見で彼は、シュレンドルフの挑発的な問いかけによって自分たちは対話していける、この映画制作を文学の映画化以上のものにしたいと、述べている。「彼が発した問は主題の核心を突いていて私を喚起し、質問を経て、ついに私がとっくに私の手を離れたつもりでいた作品をあらためて胸に受け返さなければならぬ程のものだった。シュレンドルフの喚起力のある質問のおかげで、私はこの映画のセリフづくりに協力するまでに至ったのである」¹⁰。このよう

⁶ Aus der Sendung Notizbuch, Bayerischer Rundfunk 6.10.1978. In: Volker Schlöndorff., Die Blechtrommel“ Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt und Neuwied 1979, S.24.

⁷ Ich habe zuviel Respekt vor dem Filmmachen, a.a.O., S.321.

⁸ Das war der Wilde Osten, a.a.O., S.207.

⁹ “Kinozeit”の1979年の映画評では、個々のシーンにおける技法が、スラップショット (ソファのうへの情事、ナチス示威行進)、ヒーローもの (ポーランド郵便局襲撃)、マカロニウエスタン (音楽も含めてラストシーン)、ヒッチコック・サスペンス・ホラー (出産シーン、階段落ち) などに関係づけられていた。ebd., S. 206.

¹⁰ Ausschnitte aus einer Pressekonferenz mit Günter Grass, Volker Schlöndorff und Franz Seitz in Berlin am 30.6.1978. In: Schlöndorff, a.a.O., S.21. (「ギュンター・グラス」『ブリキの太

に、シュレンドルフの原作理解と原作者の自分への質問によってグラス自身がこの小説ともう一度向き合うことができ、映画作りに協力する気になったというのである。すなわち、このような形で、グラスは映画監督に対話の相手を求めているのである。

またシュレンドルフがオスカル役に大人や「小人」の俳優を使う映画を創ってはいけないことを理解していた点も評価している。アメリカのある監督がオスカルをふつうの大人の体格にしようとしたのに対して、シュレンドルフはオスカルが子どもであるべきだという見解を示していたが、これはグラスの意向に沿うものだったのだ。

さらに同じインタビューでは映画化の意味について、グラスはこう述べている、「それによって豊かにすることが起こらなくてはなりません。単に口真似したりするのは本の読者で映画を見に来た人には拒絶されるでしょう。というのも、観客は映画館では本が可能にするが映画になって初めて実現するものを体験したいからです」¹¹。単なる本の模倣ではなく、映画だからできるものを見せることで、「豊かにすること」が重要なのだとしている。ここからも、グラスが原作に忠実な映画を望んでいたのではないことは明らかである。この点においても、シュレンドルフはグラスが抱く映画制作のイメージに最も適う監督だったのである。

映画の撮影は、1978年7月から始まる。第二次世界大戦のきっかけとなったダンツィヒのポーランド郵便局の戦闘シーンである。ロケ地としては、現クロアチアのザグレブを選んだ。ここにはドイツ帝国時代に作られていたのと同規格の公共建築が残っていたのだ。その後、8月にはノルマンディでリリパット劇団が慰問に訪れるシーンを撮る。8月後半から9月にかけてグダニスクで撮影し、9月下旬から11月にかけてはベルリンで残りの撮影である。その後、翌年2月まで編集作業が続く。

ドイツ・フランス・ポーランド合作だった。ジャン＝クロード・カリエールと制作者ザイツ、監督シュレンドルフの三人による共同脚本で、ロケ地を訪れたグラスも対話の脚色で協力、あるいは「介入」している。主演はオスカルの父役がマリオ・アドルフ、母役はアンゲラ・ヴィンクラー、オスカル役は同じ出演者で八百屋のグレフ役だったハインツ・ベンネットの息子ダーフィットであ

鼓』の脚色について」『ブリキの太鼓』映画パンフレット（東宝株式会社事業部、1981年）に転載）

¹¹ Ich habe zuviel Respekt vor dem Filmmachen, a.a.O., S.321.

る。たまたま父のハインツの知り合いから話を聞いたシュレンドルフによって、抜擢された。撮影当時 11～12 歳だったが、彼自身も成長がとまっていた。当初より「小人の映画」にはしたくないと思っていたシュレンドルフは、オスカルは「小人」ではなく、子供の姿であることにこだわっていた。またオスカルは「俳優が演じた子供」であってはいけないとも考えていた¹²。この配役が映画の成否のカギだった。幸い、公開当初から、プロの俳優の中でダーフィット少年は素人だが、秀逸。無分別さ (Unvernunft) を表現したと評価された¹³。叔父のヤン役はポーランドの国民的俳優ダニエル・オルブリフスキーである。ただ後述するように、彼はポーランド的誇りを主張するという演技が目立ちすぎ、監督もグラスも不満だった。ユダヤ人の玩具屋マルクス役はフランスの歌手シャルル・アズナブールで、彼はグラスの小説を読んでいて、出演を熱望していた¹⁴。彼自身が移民の一家の出身だったことも、この映画出演へのこだわりの背景にはあっただろう。

結果として、カンヌ映画祭のパルム・ドールとアメリカ・アカデミー賞の外国映画賞を獲得した¹⁵。映画は 144 分で普通の映画に較べるとかなり長い、それでも原作の第 3 部の戦後部分は扱っていない。こうした小説の構造に対する大きな変更はそのほかに、小説では 30 歳で精神病院の患者となった大人のオスカルが語り手であるのに対して、映画ではオスカルの子供の声のままでナレーションがなされた点もある。さらに原作のエピソードや脇役は相当大胆に削除されているが、実はこうした変更・削除はある程度、原作者グラスの意向でもあった。

グラスの映画制作への関わりとしては、映画構想段階でシナリオのチェックでのやりとりや、ロケ地訪問と対話シーンのアドバイスなどである。このあたりの経緯は拙著「『ブリキの太鼓』の映画化をめぐる—文学と映画のコラボレーション—」(『RHODUS』No.18, 39-52, 2002 年)を参照してもらいたい。当初はシュレンドルフもこの原作者の「介入」に対し、抵抗感を覚えていた。

¹² シュレンドルフ「原作について—ダーヴィットについて」(前掲書、『ブリキの太鼓』映画パンフレット)。Vgl. Aus der Sendung Notizbuch, Bayerischer Rundfunk 6.10.1978. In: Schlöndorff, a.a.O., S.23.

¹³ Das war der Wilde Osten, a.a.O., S.207f.

¹⁴ Schlöndorff, a.a.O., S.53.

¹⁵ ドイツでの公開当初の映画評としては、F A Z (1979 年 4 月 28 日)での映画は原作のラジカルさがなくなったと批判的なものや、S D Z (1979 年 5 月 4 日)でのうまく映像言語を見つけているという好意的なものがあった。Edger Neis: Günter Grass: Die Blechtrommel. (Königs Erläuterungen und Materialien. Band 159 /159a) Holland 1989, 86-90.

「『プロテスタント風でデカルト風だ』と彼は我々のシナリオについて言った。それには時代のイラショナルな侵入が欠けている。すべてが悲劇的にぶつかりあい、砕ける結節点が、と。彼は一方で、もっと強固なリアリズムを求め、他方でイラショナルなものへの勇気をより多く求める。現実の一部としてのファンタジー、オスカルの実を」¹⁶。グラスは最初の試写を見てこのように「プロテスタントすぎ」だと批判している。図式化すぎるとして、より多くの非合理性・情動の表現、あるいはファンタジーを求めていたのである。

だが、こうした批判も対話の相手としてのシュレンドルフを信頼してのことだった。グラスは映画と文学の協働＝「コラボレーション」という意味から、関与しようとしていた。シュレンドルフもやがて、グラスが映画と文学に一線を画し、文学手法を強制しないで協力しようとしているのだとわかり、自らの映画手法を押し通すことができるようになった。グラスによるシュレンドルフの評価は、先述のインタビューによると、「私がシュレンドルフに好感を抱くのは、彼が『ブリキの太鼓』を映画化しなかったということなのです。彼は語りのポジションを本質的に変え、本でよりずっと単純に映画的に作り、それゆえまったく別の光学にたどり着いたのです。そしてこれが私には面白かったのです。私には馴染みだがすでに疎遠になった素材が別の才能によってあらたに見られるということが。シュレンドルフは私に反感をもたせるようなことをしませんでした」¹⁷。映画『ブリキの太鼓』は原作に忠実と見られがちだが、グラスが小説の映画化を目指すことなく、重大な語りのポジションの変更を許容し、映画の「光学」、すなわち映画のディシプリンで見るとを評価していることがわかる。シュレンドルフに失望することはなく、そればかりかグラスは20年前の自作の小説を映画というメディアによって別の観点から見直すことができたことを収穫（「豊かにすること」）と感じていたのである。

このように、シュレンドルフとの関係において、グラスは『ブリキの太鼓』の映画化に単に原作者として映画制作に協力したのではなく、自らも対話の相手として映画制作に関わったのである。それとともに、このような協働の作業からは、グラスが文学自体を開かれたディシプリンとみなしていたことも明らかになるだろう。

2. 映画における変更点の分析

クラウディア・ケレクスはアダプテーションの型にあてはめて、シュレンド

¹⁶ Ebd., S.49.

¹⁷ Ich habe zuviel Respekt vor dem Filmmachen, a.a.O., S.321.

ルフは「トランスフォーメーション」型と「イリュージョン」型にあたるとしている¹⁸。その他の型「文学材料依存」型、「ドキュメント」型にはあたらないという。確かにここでは小説の大幅な「変形」が見られる。それではその「変形」とはどのようなものだったのだろうか。以下、小説と映画の比較を通して具体的にみていく。

原作からの大きな変更点としては、前述したように、原作の第2部までしか描いていない点と語り手のナレーションを子どもの声に変えている点がある。原作の三分の二しか取りあげず、第二次世界大戦後はカットしている。主人公のオスカルが戦後は成長して背むしになるというオスカルの変化の映像化がネックになるためだ。逆に映画では第3部をカットしたことで、子供の姿をしたオスカルのままで一貫性が保てた。さらに、多くのエピソードや脇役の登場人物もカットしている。そればかりか撮影はしたのに、カットしたシーンもある。

『映画としての「ブリキの太鼓」』によると、ノルマンディでの尼僧の天上シーン(「トーチカ・ドーラ6」「トーチカ・ドーラ7」)¹⁹も公開時にカットされた。グレフの「バランスのとれた」死(「グレフの地下室」)も撮影されていたが²⁰、同じくカットされた。こうしたカットの多くは、グラス自身の意向でもあった。

「これ以上は先延ばしにできなかった。今日、私たちはその映画をギュンター・グラスに見せなければならなかった。『それは二時間半にするつもりだったのですか?』と、明かりが再びついた時、彼は最初に尋ねた。『パンパンに詰め込みましたね…… 私は本のことは忘れて、ひとつの映画を見ていましたよ。これはリアリスティックなメルヒェンと呼びたい……』

大西洋での尼さんの昇天はなくてもいいし、同様に八百屋のグレフの死もいらないと彼は言う。グラスが言うには、映画の終わりには死者が多すぎる。そしてそのことがマツェラートの死を先取りしながら、弱めているという²¹。

このように、グラスは最初の試写を見て、本を忘れて、ひとつの映画を見ていたと感想を述べるが、一方で「パンパンに詰め込」んでいるという印象を持ち、さらなるカットを示唆している。後半の「死者」が多すぎる点も批判し、

¹⁸ Klaudia Kerekes : Untersuchungen zu der „Blechtrommel“ von Günter Grass und zum gleichnamigen Film von Volker Schlöndorff. Frauengestalten um Oskar Matzerath. (Diplomarbeit) Norderstedt 2011, S.16.

¹⁹ Volker Schlöndorff, Günter Grass: Die Blechtrommel als Film. Frankfurt a.M. 1979, S.152f.

²⁰ Ebd., S.163.

²¹ Schlöndorff, a.a.O., S.121.

これが効果を弱めているとする。グラスがここでも一貫して映画としてこれを見ようとしていたことがわかる。

また戦時中に母を亡くしたオスカルを施設に引き取ろうとする役人にマツェラートが強硬に抵抗して施設に行かせなかったシーンもカットされた。このシーンはマツェラート役を演じたマリオ・アドルフが気に入っていた。グラスも試写で見て気に入っていて、ここを映画の一つのポイントとみなしていたが、結果的にカットする。アドルフはグラスに抗議したが、グラスからは、カットしたのはそういう施設が1944年時点にはドイツには存在しなかったためだと説明される。それでもアドルフはくいさがったが、結局このシーンが復活することはなかった²²。ちなみに、同じくアドルフの回想によると、グラスがロケ地に来たとき、マリアとの情事のシーンを撮るところだったが、グラスはアドルフにこれは「力任せの愛のない性交だ、ほとんど強姦である」と指示していたという²³。

語りの構造の変更とディテールのカットについては、さらに全体の流れと時間短縮のこともあった。そもそも映画の物理的制約を考慮するのは映画制作者側の仕事であるはずだ。ではなぜグラス自身は積極的に構造の変更、特にシーンのカットを支持したのだろうか。原作者としてはこうしたデリケートなシーンはなんとしても残したいと思うはずである。父親のマツェラートの人物像は単なる喜劇的存在ではなく、料理好きで不倫する妻を一途に愛する男であり、実の子かどうかはさておいて子供を愛するという人の好きを持っている。一方、映画ではオスカルへの父親としての強い思いを表すはずの、オスカルを施設に入れることに対して役人に抗議するというシーンがなくなり、すぐにナチス党員になるといった、もっぱらオポチュニスト的な特性がますます目を引くこととなった。この点については、映画が母アグネスと息子オスカルとの関係を強調するあまり、この父子関係を脇に回してしまったことも推測されるが、原作者のグラスがこのシーンを、そのできの良さと小説の複雑で味わいのある関係性をも犠牲にしてまでも、あえてカットしようとしたのは、むしろ映画としての一貫性と単純化原理を活かそうとしていたからではないだろうか。

²² Mario Adolf: Himmel und Erde. In:Uwe Neumann (Hg.) :Alles gesagt? Eine vielstimmige Chronik zu Leben und Werk von Günter Grass. Göttingen 2017, S.646.ただし、2010年のディレクターズ・カット版のブルーレイ (Cinefil Imagica Blue-ray) では、このシーンは復活している。ここではその他に、「ラスプーチンの供宴」とファインゴルト登場シーンも復活を遂げている。

²³ Ebd., S.645.

ただ他方で、こうした映画の単純化のあまり、小説の重要な設定が微妙に観客に伝わらないということも起こっていた。たとえば、ヤン・ブロンスキー役のダニエル・オルブリフスキーについては、ポーランド的誇りを主張するというイメージが目立ちすぎ、監督もグラスも不満だった²⁴。オスカル之母の従兄ヤンがスラブ系少数民族であるカシューブ人であるにもかかわらず、ナチスの示威運動に出かけるマツェラートにドイツ側につくように助言される際にきっぱりと「私はポーランド人だ!」と言い放つシーンでは、ヤンが「ポーランド人」であり、そのことを誇りに思っているような演技になっている。しかし実際のところは、カシューブ人であるヤンは純粋なポーランド人でも、ましてやドイツ人でもなく、オスカル之母が映画のラストシーンで言うように、その間で「頭を叩かれて」生きてきた民族の人間なのである。そのあたりのニュアンスを、オルブリフスキーがどれほど理解していたかは疑わしい。映画の中でヤンがポーランド愛国主義者のように見えてしまうとすれば、それは映画の単純化のせいである。むしろ、それはまたこの役者がポーランドの国民的俳優だったこととも無縁ではないだろう。

キャスティングについては、オスカルは「小人ではない!」とし、ヤンについては「ポーランドすぎない」ことを求めていたが、先述したようにヤンにはポーランド性が出すぎていた。オスカル之母役は二人の役者が演じたのだが、ここからはその存在へのこだわりが感じられる。

カメラワークについては、ローアングルでオスカル之視点を表し、オスカル之視点を映画之支点にしていた。そのため、出産シーンでは180度回転カメラも使っている²⁵。

ダンツィヒ之市場之シーンでは虹彩絞り (Irisblende) で時間之経過を示し、さらにフェードイン、フェードアウトも効果的に使っている。特撮としては、出産、ウナギ取り、ガラス割り、尼僧之天上之シーン等がある。オスカル之出産シーンでは、フェードインしてその後フェードアウトしている。この技術については、ケレケスは映画之絶えず起るカットバックゆえに目立たない回顧に対応しているとしている²⁶。

²⁴ Schlöndorff, a.a.O., S.93.

²⁵ 「オスカルが見るものを私たちは映画に撮らなくてはならない。彼は私たちが立脚点であり、客観的な歴史の語りではない」というシュレンドルフの言葉を引き、オスカルはアナーキーな人物で、映画でも小説でもクロック (刻時装置) Taktgeber として機能しているとする説もある (Anonym: Die Bedeutung der Rolle von Oskar Matzerath in der „Blechtrommel“. Eine Analyse von Buch und Film. Flensburg 2015, S.6)。

²⁶ Kerekes.a.a.O., S.51.

編集の面では、テンポを出すため、カット・省略を行っている。脇筋や脇役の扱いでも大胆なカットがあった。歴史的映像・録音をモニタージュシ、現実の同時進行を表現している。

同時進行については、シュレンドルフはこう述べている、

「こうしてまた、オスカルは出来事の同時性においてさっさと二次的なものに優先権を与え、しばしば出来事から身を引く。たとえば、ロシア人がマツェラートの地下室に入ってきたときには、砂糖袋の蟻などに」²⁷。さらに、「ちなみに、ギンター・グラスは、役案内の大部分をすでに作っていた。おのおのの役者は小説の中に自分の役についてなん頁もなん章も書かれてあるのを見る。書かれてあることや説明は、そうでないとすれば、自分で作り出さなくてはならないのだが、あらかじめ与えられているのだ。自分の人物への橋渡しということになる。我々の役者はみな、数か月来、その小説に取り組んでいた。みんなディテールと削除されたシーンや文章、筋を見つけて、それらをまた、持ち込もうとする。私もそうしたいと思う。他方、私たちは手の中にストップウォッチを持って仕事をしている。というのも、映画は二時間半以上の長さになってはいけないからだ。私たちはそういうわけで、繰り返し、同時的筋の流れと多くの個々の事柄を一瞬のうちに作り出そうとする」²⁸。

小説の同時進行的筋の展開や脇役たちのディテールの表現については、グラスがロケ地に役案内を書いて持ってきて役者に与えていたため、シュレンドルフたちはそうした小説世界の背景を理解しそれを映画に持ち込もうとするが、映画の時間的制約ではフルに展開できない。そのために映画の画面の中にそれらの同時進行を取り込む工夫がなされたというのである。シュレンドルフはグラスの原作の同時進行表現を理解し、それを映画的表現において実現しようとしていたと考えられる。

ただ映画においては、こうした同時進行の表現は必ずしもうまくはっていない。ダンツィヒのラーベスヴェークでオスカルが子どもたちを引き連れて行進するシーンは、ハーメルンの笛吹き男のパロディである。その背景にはメインがいて、「インターナショナル」をトランペットで吹いており、またヘルベルトは通りかかったナチスの行進にトマトや石を投げている。だがこうした脇役たちの意味付けは小説を丹念に読んだ者にとってもわかりづらい。背景にとどまり、見過ごされるだろう。そもそも映画ではヘルベルトの死にいたるエピソード（「ニオペー」の章）は完全に飛ばされているし、トランペット吹きのマイ

²⁷ Schlöndorff, a.a.O., S.58.

²⁸ Ebd., S.72.

ンの猫殺しの事件も扱われないからだ。それにもかかわらず、マインはやがてナチスに入るがそのいきさつは省略しているのに、アグネスの葬儀で唐突にナチスの制服を着て登場する。一方、その傍らにいるヘルベルトはいつの間にか共産主義者となっている²⁹。さらに、八百屋のグレフが機械いじりを趣味にっていて、少年愛嗜好があることは背後に貼ったポスターで示されている³⁰。こうした脇役・脇筋はカットせずの一つの画面に入れ込むという手法を多用したため、ディテールの盛り込みすぎという印象を与えてしまうのである。

冒頭の野戦病院のシーンでは、「マツェラートは料理に感情をこめられる」というマツェラートの人となりを表すために原作では語り手が繰り返し使っているフレーズを、給仕女たちに背後で言わせている³¹。港の市場（1920年）では三人で散歩しているが、図式的にポーランド人（カシュープ人）、ドイツ人の関係が、マツェラートの隣でママとヤンが背後で手をつないでいる三角関係によって暗示されている。ケレクスによると、祖母（カシュープ人）が物思いにふけて三人を見ているまなざしにはイロニーがある³²。市場でアグネスは二人の男と行く。マツェラートは彼女の腕を取る。別の手ではしかし、彼女はヤンの手を探しかかむ。ここにはたしかに最初から特別な三角関係が示されている。マツェラートの背中その後ろで触る手はアグネスとヤンの明らかな、そしてそれにもかかわらず秘密の関係が示されるという³³。だが、このシーンはあまりに図式的すぎる。原作の方では、オスカルがヤンを実の父親と推定していて、あくまで記憶の中でヤンと母との不倫を疑うという想像上の設定となっていた。映画ではその曖昧さを映像という形で明確化せざるを得なかったと考えるべきだろう。

またケレクスはこの市場のシーンがこの小説の異なる章から引き出して映画の中では時間的に前後するものとして提示されていると解釈しているが³⁴、これは時間短縮のテクニックともいえる。さらに同時に祖母が市場に座ったまま年をとっていくところは *Irisblende*（虹彩絞り）で時間の経緯を表現している。

音楽については、フランス人で映画音楽の巨匠モーリス・ジャールをアメリカから招聘した。彼は暗示と対比を効果的に使っている。戦闘シーンには静かな音楽で、弦楽によって幻想性を醸しながら、一方で切り裂くような音響を使

²⁹ Schlöndorff, Grass, a.a.O., S.92.

³⁰ Ebd., S.46.

³¹ Ebd., S.28.

³² Ebd., S.29.

³³ Kerekes, a.a.O., S.54.

³⁴ Schlöndorff, Grass, a.a.O., S.50.

っている。また、ジャガイモ畑と母の埋葬のシーンでは同じ音楽を使っている。ケレクスは、こうした音楽で強調されたシーンも重要であるとしている³⁵。マツェラートの葬儀の後に祖母がオスカルを訪問するシーンで、私たちは最初の音楽が響くのを耳にする。ここからは、あたかもオスカルがジャガイモ畑の祖母のそばにいるかのように感じさせられるというのだ³⁶。たしかに、最初の祖母が座るジャガイモ畑のシーンは、最後にも出てくるようにして、変化していく時代と土地に根付いて変化しない祖母を対比させている。音楽の効果でもこの点を強調し、歴史的な背景を映画的表现に変えテーマ性をきわだたせている。映画ではたしかにこうした原作にはない「粹」へのこだわりが随所に見られるのである³⁷。

小説にはないシーンとしては、母とヤンの愛のひとときやマリアを新しい母として登場させるシーンがある。またロズビータとの出会いと別れを短縮して、2シーンに収めている。ロズビータとのこの出会いと誘惑の間に数年が過ぎる小説とは逆に、映画ではこの二つのシーンは直接前後して示される。ケレクスは、母との関係とロズビータとの関係の対比が映画的处理の点でも見られるとする³⁸。ただマリアとは違って、ロズビータは第二の母というよりは、恋人、オスカルが初めて出会った同類のパートナーとしてそれなりの時間を費やして描かれているとも考えられる。

また、祖母の独白とその娘でオスカルの母であるアグネスとの対話は、グラスが映画のために書き加えたものである。祖母と母とのつながりとともにカシュブ人の土着性を強調し、波乱万丈な歴史の中で時間的な一貫性を与えている。同様に、祖母の顔のアップは深い感情を吐露している。土着性へのこだわりや登場人物の多義的造形（彼らへの批判と愛着＝愛憎）には映画としての解釈がうかがえる。

³⁵ Ebd., S.19.

³⁶ Ebd., S.53.

³⁷ この「粹」へのこだわりについては、大江健三郎も言及している。映画で最初と最後にカシュバイのジャガイモ畑のシーンを出すという「粹組」が、「小説のなかで祖母さんのいう、カシュバイ人は移住できぬし、ポーランド人にもドイツ人にもなれぬ、ここに残り、ただ頭を叩かれているほかにないとの、痛切な言葉を強く証明するのである」と解説して、映画的構造で小説世界を照らし出しているとの見方を示している。さらに大江はここではナレーションがオスカルの子供の声だった点に驚いていて、映画的「変形」を指摘している。また「カシュバイ人（カシュブ人）」がポーランド人と同じではないという、多くの論者が見落としてしまう点も正確に読み取っている。大江健三郎「『ブリキの太鼓』小説と映画」『朝日新聞』1981年4月7日東京 夕刊 5面。

³⁸ Ebd., S.68.

ケレクスはオスカルと女性たちとの関係を中心に論じ、グレフ夫人との関係などは脇に追いやり、映画が母と息子の表象中心に描いている点を、賞賛している。この内面的で誕生以来不変の関係が映画では美しく表現されていることに驚いたとして³⁹、映画では母・息子関係が小説よりもより強く強調されたという見方を示している。ただ、映画での母と息子の関係の強調のためのみならず、脇役・脇筋のカット・短縮は映画的時間の制限のためでもあった。映画表現では小説の表現の複雑さを犠牲にせざるをえないという小説と映画という二つのディシプリンの間の葛藤があったことは明らかである。

さらに、小説『ブリキの太鼓』のもう一つの特徴であるモノへの執着という点では、映画には物足りなさがある。この点については、澁澤龍彦も指摘している通り、小説に散見するモノへのこだわりは、馬の首による鰻漁シーン以外には見られない⁴⁰。拙著『ギュンター・グラスの世界』でも触れたが、ニオベ一像、トーチカ、家族のアルバム、背中の傷痕、沸騰散、蟻の行列など、こうしたモノへの偏執が小説にリアリティを与えていたと考えられるが⁴¹、映画ではそれが十分に活かせていない。こうした視点がオスカルの語りにも干渉していたのだが、映画ではこのようなモノからの干渉も語りの単純化・明確化のために排除せざるを得なかったと考えられる。

このように見てくると、映画化を可能にするためには小説を変形（トランスフォーメーション）するしかなかったことがわかる。第3部は断念され、語りのパースペクティブは子どものオスカルのナレーションや音楽の繰り返し、省略と強調のメリハリによって表現されたのだ。シュレンドルフの原作の解釈がどこまであったかはさておき、一見、原作に忠実に見えるが実は映画的原理を随所に追求した結果がこの映画だったのである。

3. 文学と映画の協働

シュレンドルフ『撮影日記』によると、1977年6月30日に初めて彼がグラスを訪問した時に、先述したように、グラスは最初の脚本を見せられて「プロテスタント的」と批判し、時間の非合理的な侵入を可能にし、すべての悲喜劇がからまっている結節点を作ると注文をつけていた。ところが翌78年5

³⁹ Ebd., S.62.

⁴⁰ 澁澤龍彦「ブリキの太鼓 あるいは退行の意志」『イメージフォーラム』（7月号）第2巻、第9号、1981年、21頁。

⁴¹ 依岡隆児『ギュンター・グラスの世界—その内省的な語りを中心に』鳥影社、2007年、44頁。

月 14 日に再訪し、改稿したシナリオを見せたときには映画はリアルに、もっと幻想・ファンタジー・非合理的なものをというグラスの要求に応えるものになっていたのである。「5月 14 日／再びグラスのもとへ。ほぼ最初の訪問から一年ぶりで、今回は完成したシナリオを持って。今度のはもっとカトリック的になり、あまり合理主義的ではなくなっていて、いずれにせよ、またしても分量は増えて、約二時間半の映画となっていた。私たちはもう一度、対話を書き直していったが、我々は二人ともそれを大いに楽しむ」⁴²。原作者と映画人との建設的な対話はこうして構築されていく。1979 年 2 月 24 日の撮影後のシュレンドルフの証言には、「やっと仕事が終わって、私たちはもっとざっくばらんに話せるようになった。ギュンター・グラスのダンツィヒでの控え目さが留保のではなく、信じてはもらえないのだが、はにかみ屋のせいであるということに気づくのが遅すぎた。（中略）それゆえ、彼は介入しようとは思わなかったので、それで試写で見たことをなんらかの形で評価したり、認めたりということもしなかった。私たちはこの態度を当時誤解していた」⁴³とある。ここからは、シュレンドルフが当初誤解していたある種のはにかみも含めてグラスを人間として理解するようになったが、そのプロセスにおいてはグラスの注文や要求に反発しながらも向き合っていたことが推察される。

また、前章でみたように、そうした映画的效果を發揮するために、原作者自身が小説的な要素を犠牲にしてまでも小説的表現をカット・短縮することを推奨し、映画的效果を高めようとしていた。ここからは映画のために小説の多層的構成や複雑な人物造形はカット・短縮することが必要だとグラスが考えていたことがわかる。先述のように、インタビューでグラスは、シュレンドルフは映画として小説をよりシンプルに映画的にしてくれた。慣れ親しんでいるがすでに自分から遠い存在になっている題材を別の才能が新しい目で見させてくれたことに興味をひかれたと述べている⁴⁴ように、文学的素材を別の視点から見させることで、そこに潜在するものを照らし出す点に映画化のメリットを見ていたのである。

また映画では、小説の内的世界をより対話的にとらえることが試みられていたともいえる。シュレンドルフはグラスと違って戦後世代だ。グラスより 12 歳若い。終戦のときに 6 歳で、ほぼ戦後世代である。グラスとの関係のついて

⁴² Ebd., S.52.

⁴³ Schlöndorff, a.a.O., S.121.

⁴⁴ Ich habe zuviel Respekt vor dem Filmmachen, a.a.O., S.321.

は、この戦争のリアルな体験はないという点で、演出におけるリアリティの問題があった。

シュレンドルフは当時、グラスのこの有名な本を読んでいなかった。1977年4月23日にその本を読んだと『撮影日記』で告白している。彼はこの映画の仕事を「挑戦」として受けとめた。1977年6月30日にグラスを最初に訪問したとき、彼は演出家としてこの本でフィクションとされている世界をこのフィクションが生きた現実であった作家とは違う解釈をしていたとして⁴⁵、本の後ろに「現実 Wirklichkeit」を、作家がそこから出発した現実を探すのだと述べている⁴⁶。

このように、映画化にあたって監督が一代若かったということが、小説の内的世界に別の新しい光を当て、オリジナルな作品世界を創造させたことが推察される。すなわち、「このフィクションが生きた現実であった作家」と同じではないという自己認識が、作品世界に新たな解釈をもたらし、創造性につながっていったと考えられる。

原作者のグラスの生のリアリティを持ちえないがゆえに、シュレンドルフはこの映画はスクリーンに映し出されたイラスト化された文学などではなく、自立した芸術作品であることを目指したのである。グラスの方もそれに応えて、脚本づくりに積極的に関わることになる⁴⁷。

この点については、拙論で述べたように、粉川哲夫によると、シュレンドルフはもともとドイツ嫌い、ドイツ人でなくなろうとフランスの映画を学んだ人だったから、このドイツの小説の映画化には「白紙」で挑めた⁴⁸ともいえる。しかし、原作の言語的世界に太刀打ちするには、具体的イメージに迫るしかないと考え、脚本にフランス人を加え、まずフランス語で書いてみたのである。そうして、この作品に「外人」として迫ることで、その言語的世界に対抗しようとしたと考えられる。

実際、映画ならではの技法にもこだわりが見られる。たとえば、音楽・音響効果は、映画独自の表現技法である。最初と最後のジャガイモ畑のシーンやマツェラートの埋葬シーンに同じ音楽が響いていることで、その間の関連性が示唆されている。さらに役者の表情は一覧性のある形で複雑な思いを表現できる。

⁴⁵ Schlöndorff, a.a.O., S.13.

⁴⁶ Ebd., S.48.

⁴⁷ Ebd., S.13f.

⁴⁸ 粉川哲夫「自由都市ダンツィヒの失われた名誉」『キネマ旬報』1981年4月号、94頁。

その意味で、ラストシーンでの祖母の顔のクローズアップは映画的手法である。

映画の語りは言葉による事実説明ではない。たしかにオスカル（子ども）の声のナレーションが物語の枠になっていて、言葉の説明が入っている。だが、このナレーションは子どもの声であることで、ある種の「あてにならない語り手」の語りになり、一義的説明とならないようにしている。ちなみに原作での語りは大人（30歳）とはいえ精神病院患者によってなされると設定されていて、やはりあてにならない語り手だったのである。この構造があるゆえに、ある種の幻想性、不条理性が表現できたともいえる。

映画的手法とグラスが考える同時進行は、実はグラスの小説でも好んで用いられている。単に時系列で物語が進行するのではなく、カットバックや繰り返しによる回想の挿入は彼の小説の語りでもある。こうした手法は映画化においても当然用いられる。シュレンドルフも小説を映画人として読んだとき、それぞれの場面が映画構成としてとらえやすかったと述べている。1978年のグラス宛の彼の手紙にはこう書かれている、「作業は純粋に楽しかったです、シーンごとに映画として思い描こうとしました、それもこの小説を知らない24歳以下の人達のために。というのも、彼らが映画の観客なのだから。繰り返し驚いたのは、本を厳密に追っていくと、それぞれの状況がいつの間にかシーンになっていくことでした」⁴⁹。このように映画制作は「24歳以下の人たち」、すなわち戦後世代で小説『ブリキの太鼓』も知らない若者たちを対象にしていたという。また、シュレンドルフを驚かせたのは、脚本に起こすにあたって、小説のシーンを読んでいくと、グラスの小説の一時に多くのことを集中させるこうした同時進行的表現は映画的にできていることである。グラスが小説にも映画的手法（同時進行）を取り入れたのは、彼の文学の師であるデーブリンの手法の影響である。したがって、グラスの小説自体がもともと映画のだったともいえる。この点ではグラスが他のディシプリンを積極的に取り入れて創作活動を展開していたことから明らかにできる。グラスは小説を書くとき詩にしたり、スケッチにしたり、版画や彫刻にしたりしている。こうしたマルチディシプリな創作のあり方が小説創作にもフィードバックされ、小説の中に映画的要素を取り入れさせたのである。

『ブリキの太鼓』映画制作後も、グラスとシュレンドルフは協働を続けた。シュレンドルフはグラスに『頭脳出産』の共同脚本を頼まれ、アジア旅

49 Volker Schlöndorff: Brief an Günter Grass. In: Alles gesagt? a.a.O., S.264.

行まで一緒にしたが、これは映画には至らなかった。だが、さらに森の死についての映画化にも声をかけられたのである。

先述のアルニム・ハルスベルクとの対話では、グラスは『『頭脳出産』で脚本のようなもの、散文の一種を書き始めた。脚本や映画製作者の資料ではなくて、映画の想像から始まる散文の一形式として。それは現在形の語りで、直説法で、できるかぎり飾り気なくというのが、私がいいと思うディシプリンだったのです。そしてこうした散文がまた別の散文を挑発します。対抗色として、対抗テーマとして」と述べていたように⁵⁰、直説法で語られる散文が、飾り気ないという点で映画とつながり、またそれらがディシプリンの違いゆえに葛藤を引き起こしながら新たな散文と映画を生み出していくという「対抗的」関係に言及していた。

さらに同じインタビューで、「文学と映画は二つのまったく異なるメディアではないですか？」という問いに対して、グラスは、こう答えている。

「文学は今世紀初めにジョイスが見つけた大きな発見から栄養を得ています。今日の文学は外から読み取れる以上に内的独白・対話によって多くのことが起こるという見方の向こうに戻ることはもはやできません。私にはこれらの発見が映画にも影響したかどうかはわかりません。ただ手仕事から見れば、きつといつもまったく違ったように見えることでしょう。作家は言葉で映像を作らなくてはなりませんし、映画人はおそらく同様な映像の力を手にいれようとする時にそのことの多くを忘れなくてはなりません」⁵¹。

ここでは、文学は言葉で、映画は映像で考えるというように文学と映画はまったく異なるメディアと見えるが、現代文学の「内的独白・対話」の手法が映画に影響したかどうかはさておき、手仕事の面から見ると作家は言葉で映像を作るのであり、映像の力を得ようとする点では作家と映画人は相通ずると、グラスは述べている。ここでは彼は、映画と文学の異同を指摘しつつより本質的な関係に着目しているのだ。これはまた、造形芸術を並行してきたグラスだからこそともいえるが、一方で外的な専門分けに安住することなく、異質なディシプリンと対話し協働することで可能となる創造性を示唆するものでもあるだろう。

おわりに

⁵⁰ Ich habe zuviel Respekt vor dem Filmmachen, a.a.O., S.321.

⁵¹ Ebd., S.322.

以上本論では、ギュンター・グラスの小説『ブリキの太鼓』の映画化をめぐって、その文学と映画という相異なるディシプリンの中でグラスが創造的な作業を展開してきたことを映画の脚本資料を元に個々のシーンからみてきた。またそれとともに、映画の過程をシュレンドルフの日記や手紙、グラスのインタビューなどから明らかにし、その協働的創作の真意を探ろうとした。

『ブリキの太鼓』の映画化においては、単なる小説の映画化ではなく、映画という別のディシプリンに変形することで小説世界を客観視し、別の光をあてることにもなった。すなわち、小説と映画は協働において、それぞれの専門の本質を気づかせるとともにそれを客観視することを可能にしたのだ。互いに独立したディシプリンであることがこうした対抗的で生産的な関係をもたらしたといえる。その後のグラスの異分野の人々との積極的なコラボレーション活動の展開にとって、この『ブリキの太鼓』の映画化の経験は大きな意味を持つことになった。グラス自身はその後も、こうした異分野協働のなかで、新しい形式や可能性に開かれていくということを楽しむようになる。こうした複数のディシプリンが対話するという関係は映画との関係にとどまらず、その後の彼の他の創造においても大きな意味をもっていたのである。本論では映画関連以外の活動にまで論及することはできなかったが、こうした観点でのグラスの異分野協働の分析は、現代の文学創作のあり方自体にも新しい可能性を示唆しうるのではないだろうか。

グラスの異分野協働的活動は多岐にわたり従来の文学のイメージを大きく変えたが、それは他の活動と安易に協調するというものではなく、異なるディシプリンと妥協することなく向き合い、対照的に自らの独自性と可能性を確認するという性格を有していた。こうしたグラスのコラボ活動に見られる多岐にわたるマルチディシプリンな対抗的協働をさらに取り上げて考察し、衰退する文学が再生するための方策を探ることが今後の課題となるだろう。