

ユルゲン・クレツァー

『芸術は移し替えのプロセス…ミヒヤエル・エンデとの対談』

訳 石田 喜敬

あなたの伝記的な事柄については、比較的、わずかなことしか知られていません。かつて、あなたのお父様である、エトガー・エンデに関する対談の中で述べられた発言を除けば、あなたのテキストは — 他の作家たちと比べると — あなたの来歴について、著しくわずかなことしか明らかにしていません。エッセイの分野でも、あなたはどちらかというところ控えめです。『エンデのメモ箱』¹は、その点で明らかに異なっていますね？

ええ、この本の中で、私は — そもそも初めて — 非常に個人的な考えや、覚書、スケッチ、下書きなどを公にしました。その中には自伝的な覚書もあります。

少しの間、伝記的な事柄に立ち止まらせていただきたいと思います。私は、ある覚書を読んだのですが、それによれば、あなたは15歳の時に、注目に値する徹底さで、あることを拒否されました。1945年に召集令状を受け取ったとき、あなたは軍隊から逃亡なさった…。

まさに、この話を私は、とりわけ『エンデのメモ箱』の中で詳しく書いています。私がどのように戦争の終結を経験したかについて、さらに、私が最終的に、どのようにして「バイエルン自由行動」(Freiheitsaktion Bayern)に参加したか、つまり、軍隊から逃亡した、実際のところについて…、さら

に、私がほんの微力ながらも、どのように寄与できたかについてです。

第三帝国で育った若者にとって、そのような行為に及ぶのは、本当に尋常ではないことです。このことは、諸々の圧力を経験しなければならなかった、あなたのお父様と関係があるのでしょうか？

もちろんです。私は終戦当時、十四、五歳でした。そして、私としては自分があたのとき、あらゆる点について、政治的に大きな考えを持っていたのだ、と主張するつもりはありません。私は単に、実家の状況によって、反対側の立場へ押しやられていたにすぎないのです。私の父は、画業禁止令を受けており、非常に多くの人々と同じように、シュールレアリストとして「頽廢芸術」の烙印を押されていました。ですので、私が当時の社会状況のすべてに対して、心の中で対立する立場を取っていたことは、そもそも、はじめから明らかなことでした。私には、それ以外の道は残されていなかったのです。

当時、どのようにして事が起きたのか、おっしゃっていただけませんか？

このことは、件の新しい本の中で、詳しく書かれています。様々な自伝的な覚書のうちのひとつです。その他にも、私の子ども時代の、ちょっとした思い出が、いくつか出てきます。ご存知でしょうか、私のコンセプトには、作家あるいは芸術家は、そもそも自分の作品の陰に隠れているべきだ、というものがあります。私は、芸術家が何らかのトーク・ショーで絶え間なく質問されて、あらゆることについて意見を述べなくてはならないような、いわば特別な人間である、などという、今日支配的な意見には、まったく与していません…。芸術家は本来、むしろ、手工業者に近い存在であり、その作品によって、彼が作るものによって、能力を発揮し、認められるべきだ、と私は考えています。その際に、その人柄は大して重要ではありません。

さて、あなたのご著書は、いつも、具体的に特定できる時間と場所の一線を画したところに、その居所を定めていますね…。

私が思うに、私たちが良心的に描くことのできる唯一の現実、私たちが自身が創り出す現実です。私は、文学における、いわゆるリアリズムの概念について、大きな困難を抱えています。もしも、誰かある人が、自分はありのままの現実を描写している、と主張するならば、その人は嘘をついているか、もしくは馬鹿者かのどちらかです。現実をありのままに描写するというのは、一分の一の縮尺で地図を作ることを意味することになるでしょう。それが可能になるのは、おそらく困難であるという点を、ひとまず度外視するとしても、私は疑問に思うのです。これは、そもそも何のためなのでしょう？このような現実の二重化は、何のために行われるのでしょうか？もし、そこで意図されていることが、現実の特定の観点を、つまり、例えば、社会的な問題や、世の中の問題を取り上げることであるとすれば、その場合、私たちは、またもや、虚構に行き着くことになります。それは、当の本人が認めていない虚構でしかありません。私には、はじめから虚構と認めて創り出されている現実を、言葉から形作られる現実を描写することの方が、より誠実だと思われます。このことは正直に認めておきたいのですが、私には自分がよく知っている、誰かある人物を描写することはできない、と感じています。私はますます本題から外れて、逸脱してしまうことになるでしょう。ですが、それとは逆に、私には創り出された登場人物を描写することはできません。というのも、それは私が創り出したものでしかないからです。このことは、まさしく私が、いわゆる幻想的な物語を書くことを試みている理由なのです。

作品を書きはじめて、もうどれくらいになりますか？私は、1943年から執筆をはじめられたという記述を読みました—これは正しいのでしょうか？

ええ、あの頃、私は13歳で、学童疎開収容所のひとつにいました…。当時、主要な文学や詩に取り組んでいた、幾人かの相部屋の仲間たちによって、私はそもそも初めて、ドストエフスキーの小説や、ノヴァーリスに触れたのです。ノヴァーリスを私は当時、発見しました。彼は私に深い感銘を与えましたし、今日まで私の導きの星の一人です。私たちはあの頃、夜中に時々、収容所から抜け出して、山に登りました。それから — 13歳の少年なら誰でもそうするように — 山の丘の中腹で、月明かりと懐中電灯の明かりのもとで、自分たちを感動させた作品を朗読し合いました。それに、当時、私たちが自分で書いていた作品も朗読しましたね…。

それで当時、何を書かれたのですか？

もちろん詩ですよ！13歳で詩以外に何を書くでしょうか！それも単に、詩が長編の物語よりも短い、というだけの理由です。それに短いものは、長いものよりも完成させるのが簡単だ、と考えているわけです。後になってから、もちろん、この意見は変わりましたが。

『ジム・ボタン』の前にも、何か出版しようとなさいましたか？

ええ、私はあの作品以前にも、すでに、かなり多くの作品を書いていました。戯曲を複数書いてましたね — 私は、そもそも劇場向けの作品を書きたかったのです。そのような理由から、私はまず、俳優になって地方に行き、そこで舞台に立ちました。なぜなら、私はこの方法で、どのように芝居が書かれるのかを学びたかったからです。それに、私には大学で学ぶだけのお金もありませんでしたしね。劇場との契約を、私はある日、解消しました。なぜなら、一本の喜劇作品を書き上げたからです。その作品には、人々が先を争って殺到することになるだろう、と私は確信し、それを携えてミュンヘンへ戻りました。それから、ミュンヘンの演劇関係者全員を、私の父のア

トリエに招待し、その戯曲を朗読しました — 残念ながら、彼らは、私が最後のページを読んだ後に、何のコメントもすることなく、朗読の前に中断していた会話へ移っていきました。結局、私は、そこにぼつんと座るかしかなく、お金も、契約も、もうまったく何もかも、無くしてしまったのです…。その後、私はミュンヘンのカバレットのために、原稿を書くことをはじめました。当時は — カバレット全盛の時代でした — ミュンヘンだけでも、常設の文学・政治カバレットが五つありましてね、それらのカバレットのために、私は出し物を書きました。ちなみに、今ではとても有名になった「爆笑射撃協会」(Lach- und Schießgesellschaft)にも書いていたのですよ。このような回り道を経てから、私はバイエルン放送局の人々と再び知り合いました。そうして、フリーランスとしても糊口を凌ぐ機会を与えられたのです。それから、この時期に、私は『ジム・ボタン』を書きました。『ジム・ボタン』の原稿を — ひょっとしたら、この話はすでにご存知かもしれませんが — 私は二年もの間、十二を超える出版社に、代わる代わる送ったのです。あの原稿は、最終的にティーネマン出版に受け入れられるまで、すべての出版社に断られました。あれ以来、私はこの出版社のもとにいます。

それらの出版社は、原稿を断った理由を述べたのでしょうか？

『ジム・ボタン』は当時、比較的新しい類の作品でした。作品全体が有している、メルヒェンや冒険物語、諸々のサイエンス・フィクションの要素を、あのように、はばかりことなく混ぜ合わせたものは、何といても、多くの子どもたちの遊びたいという欲求に、大いに適ってはいるのですが、当時はまだ斬新なものでした。あの頃、多くの担当者には、この作品をどのように受け止めたらいのか、分からなかったのです。返事の手紙には、いつも、こう書いてありました。「ええ、これはまったくすてきな作品ですね。ですが、残念ながら、弊社の出版方針には、そぐいません」。その後、あの本が出版されて、そのすぐ次の年に児童文学賞を取ったとき、それらの出版

社の多くが、私にこんな手紙をよこしました。「かの魅力的な本に対して、お祝いを申し上げます — さて、私どものために、また何かすてきな作品をお書きになるつもりはありませんでしょうか…。これに対して私は、彼ら自身が送ってきた断りの手紙を、コメントをつけずに返送しました。

あなたは、どのように作品をお書きになっていますか？ 主要なテーマがある程度、念頭にあるのでしょうか？

それは非常に様々ですね。私は本当に、何の構想もなしに、二番目の文がどのようになるのか、そして、作品全体が、どのような結末を迎えることになるのか分からずに、『ジム・ボタン』の最初の文を書きはじめたのです。この作品の場合は、物語は本当に、本と共に生まれました。そして、作品を書いている間、私自身も部分的には、話がどのように進むことになるのか、非常に興味津々でした。他の物語の場合、例えば『モモ』では、おおよそのコンセプトが念頭にありました。それはもちろん、作品を執筆していく間に、非常に大きく変わっていきましたが。そして『はてしない物語』では、またもや事情は異なりました。あの作品では、私は、そもそも中盤からはじめたのです。私が『はてしない物語』で書いた最初の文は、今日の第十二章にあたります。あの本は、私の出版者が、イタリアの私の家で、ある晩、暖炉にあたって、赤ワインの瓶を何本か開けながら、私がそろそろまた本を一冊書くべきだ、と言ったところから生まれました。そこで私は、自分のメモ箱を取り出しました。その中には、様々なメモのうちでも、特に「一人の少年が本を読んでいる間に、文字通り本の中に入り込み、ひどく苦勞して、そこから再び抜け出す」と書かれた、一枚のメモがありました。そのとき、私の出版者は、こう言いました。「それはよさそうだ。君はそれをやるべきだよ」。そして、私は彼に言いました。「そうかい、でもこれは長い話にはならないよ。せいぜい 100 ページくらいの物語だ」。「へえ、そいつはいいじゃないか。それなら、また短めの物語が書けるよ。君の本は、そうでなく

でも、いつもみんな分厚すぎるし。それじゃあ、来年の予定に入れておいていいかな？」「それなら」と私は言いました。「たぶん、100ページくらい書くことになるよ」。その後、私は仕事に取りかかりました — そして、時にはそういう題材が、手元から爆発的に広がるのが、本当に起きるのですね。最初の疑問はまさに、このようなことが、その身に起こるのは、一体どんな少年だろうか？というものでした。誰もが文字通りに物語の中へ入れるわけではありません。つまり、そのような人物は、あのようなことが起こりうるような、ある種の素質を持ち合わせていなければならないのです。こうして次第に、バスティアンの人物像が生まれました。他方で私は、こう自問しました。実際に読者の参加を強要し、読者がその中に入らざるを得ない物語とは、一体どのようなものでなければならないだろうか…。このようにして、徐々にファンタジーエンは生まれました。しかし、その後、それは、あらゆる方面へ広がりましたし、様々なアイデアも、あらゆる方面から私の方へやってきました。こうして、全体がそもそも、どうにかひとつの形を得るまで、私は本当に手一杯になってしまったのでした…。

ええ、話は繰り返し中断していますね…。

そうです。そして、私はそのことを読者に対して示したかったのです…。本の中では、あるとき一度、登場した人物が、後にはもう二度と出てこない、ということが頻繁に見られます。しかし、私は読者の注意を次のことに向けようと思いました。つまり、ここでは今、一本の緯糸がストーリーから離れて残っています。もしお望みなら、自分でこの続きを創作することができますよ、ということです。読者はメインの筋に集中しなくてはなりませんからね。ですが、私はこの物語では、今日、本になっているものよりも、およそ五倍もの分量を書きました。この本が明確な姿形を、納得のゆく体裁を得るようにするために、この他の部分をすべて、私は再びカットしたのです。さもなければ、人は本筋から離れた幾千もの支流に迷い込んでしまうか

もしれません。

執筆の段階や、形にする段階には、どのようなものがありますか？原稿の作成は手書きでしょうか、タイプライターでしょうか…？修正はたくさんされますか？

私はいつも、まず手で書きます。私の原稿には、矢印や斜線、上下の書き込みなどが、うようよしていますよ。ある程度進んでからようやく、ちょっとした客観化の補助として、原稿をタイプで書きます。それが、どのように読めるかを見えるためです。その後、たいていは、もう一度、丸ごと手直しをしますし、新しく必要になることも出てきますね…。後から徹底的に手直しを入れなかったページというのは、過去に1ページたりとも思い出せません。

どちらかという、手直しの方が多いのでしょうか？

ええ。これはおそらく、私の仕事の仕方が、そもそも、ほとんど作家のそれではない、ということに幾分基づいています…。— ひょっとしたら、それは画家の息子という私の出自も関係があるのかもしれませんが— どちらかという、私は、そもそも画家のように仕事をしています。画家たちはよく、まず最初に、絵のどこか一角からはじめるということを行います。そうすると、そこには特別な色彩であれ、さらに描き続けられることを要する何かであれ、何らかのものが生じます…。このようにして、徐々に、その絵全体を描いていくのです。最初は決まったコンセプトがあるのですが、そのコンセプトは途中で変わりますし、そうなれば、目的地の方向もまた変わってきます。

私は、ことばの響きもそうだと思います。

ええ、ことばの響きもそうですね。私は、とてもゆっくり書きますし、コンピュータや録音機のように、作業を早める手段を必要としません。なぜなら、私はよく、数分間か十五分間、それどころか、もっと長い時間、たったひとつの文に腰を据えて、それを吟味することを試みるからです。その文が音の響きも持つようになるには、それをどのように、ひねらなければならないだろうか…。それはイメージであるだけではありません。それはメロディーでもあるのです。

原稿が仕上がるのは、どういうときだとお考えですか？

かつては、一行たりとも、私の妻と相談せずに出版したことはありませんでした。彼女は女優として、並外れて強い言語感覚を持っていましたし、私の書いたものをすべて、いつも私の前で朗読しなければなりません。なぜなら、私はよく、そのときになってから、それがうまく行っているかどうか、耳で聞いていたからです…。ですが、最初の妻が亡くなった後、私は自分にこう言いました。今からは、これを自分でやってのけなければならない。もし、ここで学ばなかったなら、もうこの先学ぶことはない、と…。

あなたがお読みになっているものについては、あなたが出版された『M・エンデが読んだ本』(Frankfurt a.M. 1983)が、おおよその見当を与えています。あなたは、前書きの代わりに「親愛なる読者への四十四の質問」を、この本の冒頭に置かれましたが、特にそのことについて、ここで是非お伺いさせていただきたいです。少なくとも、そのひとつは「美に対する願望は、美しく取り繕うことに対する願望でしょうか？」なのですが。

このことは、私には非常に決定的な問いであるように思われます。私たちの現代文化の、あらゆる活動においては、美の問いというものが、そもそも、まったく議論されなくなっています。ある芸術作品が美しいかどうか

かは、もはや問われていません。もちろん、私はすでに、この問題を取り上げています。人は世紀の変わり目の、いつかあるときに、いわゆる新しい真実性（Wahrhaftigkeit）の潮流の中で、美が結局のところは、美しく取り繕うことである、という考えを展開しました。しかし、私は、例えば、イーゼンハイムの祭壇画は、何も美しく取り繕っていませんし、それにもかかわらず、美しいと思います。ゴヤの『反逆者の射撃』は、美しい絵です。それは恐ろしい絵ではありますが、美しいのです。そして、これと同じことはもちろん、特定の音楽 — 『春の祭典』 — にも、あるいは、小説にもあてはまります…。シェイクスピアの『マクベス』は、恐ろしいにもかかわらず、とにかく美しい。何かを美しくするために、真実と恐ろしさは、まったくもって隠される必要はありません。私が思うに、芸術の課題は、諸々の事物を変容させることです。つまり、単にそれらを、あるがままに描くことではないのです — ここで私は、まさに後者のことについて、大きな疑問符を付け加えたいと思います。なぜなら、私はそれが、どのようにして進められるのか、分からないからです。芸術は、あるものを何か他のものへと変容させるプロセス、移し替えのプロセスです。この移し替えのプロセスは、もしそれが成功すれば、常に美を目的としています。ですが、これはもちろん、絶対に、美しく取り繕うという意味ではありません。

本を読むことは、書くことに対して、どれくらい強い影響を与えていますか？ 荘子の胡蝶の夢のたとえは、『愛の夢』に行きついているように思われます — とても美しいヴァリエーションの中に、こういうものがあります。「彼は彼女を夢見ていると、彼女がちょうど夢見ているように、彼が夢見ていると、彼女が夢見ていると、彼は夢見ている（…）ここでは、二人のうちのどちらが、どちらを夢みているのだろうか？」²

私には直接的な師匠がいる、とまでは言えませんが、文学はもちろん、私に対して途方もなく大きな影響を与えました。私の最近の大きな読書体験

は、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの作品との出会いでしたし、それ以前だと、タニア・ブリクセンの作品との出会いがありました。彼女は残念ながら、ドイツではサファリ作家とみなされていますね。彼女の生み出したものの偉大さに関して言うと、私がためらいなくステイーブンソンと同列に扱うであろう小説家なのですが、人々には、まったく理解されませんでした…。

その点ではきっと、映画化された作品も影響を及ぼしていますね。

彼女の物語作品は、何とも奇妙なことに、ドイツでは、ほとんど注目されませんでした。ついでに言うと、ボルヘスもほとんど知られていませんね。これは外国では、まったく違っています。あなたは日本やイギリス、あるいは、フランスで、ボルヘスを話題にすることなく、文学について話すことは、ほとんどできません。彼は本当に、現代文学における偉大な人物の一人ですよ。

それでしたら、マルケスも気に入っておられるに違いありませんね。

もちろんマルケスもです。

あなたは以前、今日、我々を取り巻く世界のイメージを、内的なイメージに移し替えること³が、本来の芸術の目標であり、周囲の世界と内面の世界の荒廃に対抗する「心の中の植樹」⁴である、とおっしゃられました。それと同時に、世界的なユートピアの喪失が認められますし、あなたは繰り返し、このようなユートピアの可能性の欠落を、議論的になさっています。前世紀に由来するものの中から、あなたは、二つのポジティブに意図されたユートピアを挙げています。それらは、ずっと以前から、ヤヌスの頭のような両面性を表しています。つまり、ジュール・ヴェルヌの技術的なユートピアと、カール・マルクスの社会的なユートピアです。因果関

係の連鎖から手を引くこと、自発的に新しいことをはじめること、文化の問題としての人類の問題 — これらは、あなたがだまかにお示しになった、ユートピア像のための論点のいくつかです。あなたにとって、文化とは何を意味しますか？ どういった点に、ユートピアの要素のチャンスを見ておいでですか？

文化とは、私にとって、人間が自分を取り巻く世界を、自分の内面の世界に一致するように形作ることを意味しています。ゴシックの大聖堂は、外部へと移された内面の世界ですし、その中で、人間は自分自身を再び認識します。ルネッサンスのパラッツォもそうですし、ギリシャの神殿もそうですし、中国のパゴダもそうです — 人間はそもそも、その文化を有しているところでは、自分の内的な世界を、それは同時に価値のある世界でもあります。この世界を、外の世界へと作り変えることしかしていません。私には、このことが現在では完全に欠けているように思えるのです。私たちは多くのことを忘れてしまいました…。私たちが、外部の世界以外に、私たちを取り巻く世界以外に、内面の世界を持っていることを、そして、諸々の事物に価値を、あるいは、無価値を与えるのは、本来、この内面の世界であることを。私は、来たる世紀が特に、この問いを中心に据える世紀になるだろう、と思っています。私たちは、今世紀において、外的な類の手段なら、数えきれないほど発見しましたが、これらの手段を、そもそも何のために使うべきなのかは、分からずにいます。人は、人工衛星を周回軌道へ打ち上げるために — そして同時にサッカーの試合を中継するために、どれほどの莫大な消費が必要になるのかを、少し想像してみなければなりません。サッカーの試合に反対しているわけではありません。そんなことは、まったくなく、私は本当に、サッカーの試合には反対していません。ただ、そこで投げられた、知力のこの莫大な消費は、事の趣旨であったはずはない、というだけです。つまり、この問題が意味しているのは、こういうことです。私たちが、そこで手に入れた、すべてのものは、一体何のためにあるのでしょうか？ これま

でのところ、それらはすべて、より高い快適さと、娯楽産業のためだけに役立つ事物でしかありません。

あなたは以前、「内なる世界の荒廃」という言葉も使われていましたね。私はしかし、この社会が構造化されているのと同じように、このような不和が、より増大することになるだろうと思います。子どもたちが、仕事の邪魔になる理由となっているだけでもそうですし、あるいは、例えば、子どもたちが、時間との付き合いを — あなたのテキストにおいて、非常に重要なモチーフですね — いかに関験するか、という点でもそうです。両親たちが、仕事に従事しているときには、家族の生活のための時間というものは、ますます少なくなっていく、家族の関係も、ますます壊れていきます…。あるいは、これとは正反対に、失業しているために時間が有り余っているという理由もあるでしょう…。

そうですね。私は、昔の連邦共和国と新しい連邦共和国の間にある、生活のスタンダードの違いが、純粋な浸透現象の理由から、ここ数年のうちに均一化されることになると思っています。もちろん私にとっては、これによって、資本主義が、いかにして、その双子の敵なしに、それだけで存続していくことになるか、という問いには答えられていません。私たちは、これから二十年のうちに、資本主義体制の大きな危機を経験することになるだろう、と私は思っています。

おそらく、生活のスタンダードと関係のある何かではなく、かつてヴェリー・ブランドによって投げかけられた、生活の質に対する問いと関係のある分野において、何かが変わらなければならないのではないのでしょうか。

ええ、その通りです。それに生活の質というものは、とりわけ文化的な問いです。つまり、内的な価値の、内面の世界の問いです。それは、私が思う

に、倫理や宗教などのあらゆる問いと結びついています。それから — この世界が、さらに存続していくと仮定して — 少なくとも、あらゆる国民が、自分たちのアイデンティティを失うことなく、そこに自らが持つ最上のものを持ち込むことのできる、ひとつの人類の文化のようなものが、初めて生まれるチャンスがあります。私のユートピアも、そのようなものです。つまり、私たちがようやく、私たち自身を、ひとつの大きな人間の家族として理解しはじめる、というものです。この家族は、何といたっても共に、この惑星に住んでおり、お互いに関心を抱き合いはじめてもいます。それゆえ、私たちの文化と、ほとんど正反対のものである、東アジアの文化を理解することが、私の大きな関心事としてあるのです。私が思うに、もし、人がエコロジーの問いから出発して、本来的な価値の問いに至るまで、文化的な問いに至るまで、諸々の事柄を、私たちが今、回しているのと同じように、そのまま回していくとするなら、私たちにとって教訓となる出来事が生じることになるでしょう。そして、この出来事は、人類にとって何世紀にも渡って耳の中で鳴り響く、平手打ちとなることでしょう。

『モモ』の作家とご一緒しているのに、時間が足りなくなってきましたが、締めくくりに「同業者仲間」について質問をさせていただきたいと思います。『魔法のカクテル』では、ベエルツェブープ・イルヴィッツァーの本棚の中に、その存在意義が極めて疑わしい小さな(!)幽霊たちの中でも、「特別に恐ろしくて小さい怪物、いわゆる、本のあら探し屋、世間一般では、屁理屈屋、あるいは小さいことに拘る人とも呼ばれている」⁵が出てきますね。

このことは、風刺を越えて、ひとつの重要な問いを投げかけています。つまり、文学は、そもそも文芸批評やドイツ語の授業を通じて伝えることが可能なのか…？

そうですね、ご存じでしょうか。この本のあら探し屋はですね、これは、

ちょっとした私的な冗談でして、批評家たちをからかったものです。ちなみに、批評家たちも私的な冗談で私の名前をからかったのですが。私の名前〔訳者注：エンデ（Ende）は「終わり」という意味〕は、あらゆる言葉遊びを招くものですし。そこには何か、批評家と作家^{フェーデ}の間の友好的な対立のようなものがあり、それは、この二つの職業が生まれて以来、ずっと続いています。私は、本の批評が、本に対する興味を引き起こすための助けになりうると思っています。もちろん、私を怒らせることもたくさんあるのですが。つまり、ある種の教師ぶった人や、ある種の知ったかぶりの人、そしてとりわけ、特に私たちのドイツで支配的な、ひどいアカデミズムです。あの界限では、誰も読まない本が、高く称賛されています。しかし、私の意見では、文学の使命というもの、読者に達することにあります。それはもちろん「市場に合わせて」書くために、人が精神的な跪拝を絶対行わなければならない、などということからは、かけ離れています。この二つを行える可能性はあります。つまり、最上の知識と良心に従って書くことと、それにもかかわらず、読者に達することです。ある種の示威行為や文学的な類の秘教性は、本当の質のしるしには、まだ程遠いです。その点では、私たちの文化営為の中で、私の感情を非常に害することが、まだ若干あります。ついでながら、この点で私は、新しい本『エンデのメモ箱』の中で、大いに鬱憤を晴らしています。

あなたの最も有名な本『はてしない物語』（1979）は、『モモ』（1973）と比べると、過去にも現在にも、非常に異なる論評を受けています。クリスティーネ・ネストリンガーや、ペーター・ヘルトリングのような、同業の作家たちは、好意的でない批判を行っていましたが…。

過去にはいわゆる「モモイスト」や「バステリアニスト」がいましたし、今日でもまだ存在しています。一方の人たちは、まさに片方の本をひいきにしますし、他方の人たちは、別の本をひいきにします。それに、実際にあの

二冊の本が、非常に異なる結果を招いたので、私はそのことも理解しています。私は、そもそも私の全人生に渡って、ある原則を守ってきました。それは、決して同じ本をもう一度書かない、というものです。一度、詩的な世界を見つけたら、その仕事の残り、その人生の残りをかけて、その詩的世界の中に留まり、その世界を、さらに拡大するだけの作家が少なからずいますね。でも私には、その都度、何かまったく新しいことをはじめたい、という気持ちがあります。もし、私が、ひとつの世界を、ある程度、作り出せたとするなら、そのとき、私にはすでに、まったく新しい世界を発見したいという欲求が、もう一度、まったく何にもとらわれず、最初からはじめたいという欲求があるわけです。さもないと、特に人は一冊の本で成功を取ってしまうと、絶対に成功しなければならぬ、という一種の強制状態に、いとも簡単に陥ってしまいます。そうすると、結果として、その都度出される新しい本が、以前の本よりも、良いものなのか、悪いものなのか、という問いや、同じ価値のものを生み出すことに、もう一度成功したのか、という問いが、否応なしに生じることになります。このことを避けるために、私はいつも、そもそも互いに比べ合うことが、まったくできないような本を書くことを試みています。『モモ』は『ジム・ボタン』と関係がありませんし、『はてしない物語』は『モモ』と関係がありません。そして、『魔法のカクテル』もまた『はてしない物語』と関係がありません。そこには、形式的にも、語りの態度全般にしても、テーマにしても、それぞれ完全に別のストーリーがあります。そこで変わらずに残っているのは、物語ることに対する私の欲求、創作することに対する私の欲求、言葉遊びに対する私の欲求です。これらが変わらずに残り続けるものであり、つまりは、私の仕事道具なのです。

ミヒヤエル・エンデとユルゲン・クレツァーが対談を行なった。

原 注

- 1) Michael Endes Zettelkasten. Skizzen & Notizen. – Stuttgart, Wien 1994. (邦訳：ミヒャエル・エンデ『エンデのメモ箱』エンデ全集 18・19、岩波書店、1998年)
- 2) Ders.: Trödelmarkt der Träume. Mitternachtslieder und leise Balladen. – Basel 1986. – S. 36f. (邦訳：ミヒャエル・エンデ、丘沢静也他訳『夢のボロ市・ハーメルンの死の舞踏』エンデ全集 10、岩波書店、1997年、59ページ)
- 3) Erhard Eppler; Michael Ende; Hanne Tächl: Phantasie/Kultur/Politik. Protokoll eines Gesprächs. Februar 1982. – Stuttgart 1982. – S. 37. (邦訳：エアハルト・エプラー、ミヒャエル・エンデ、ハンネ・テヒル『オリーブの森で語りあうーファンタジー・文化・政治』エンデ全集 15、1997年、51ページ)
- 4) Joseph Beys; Michael Ende: Kunst und Politik, ein Gespräch. – Argental 1989. – S. 102. (邦訳：ヨーゼフ・ボイス、ミヒャエル・エンデ、丘沢静也訳『芸術と政治をめぐる対話』エンデ全集 16、岩波書店、1996年、157ページ)
- 5) Michael Ende: Der satanarchäolygenialkohöllische Wunschkunsch. – Stuttgart, Wien 1989. – S. 27. (邦訳：ミヒャエル・エンデ、川西美紗訳『魔法のカクテル』エンデ全集 12、岩波書店、1997年、24ページ)

あとがき

対談が終わった後、ミヒャエル・エンデはさらに、東ドイツ版の『モモ』には、章がひとつ欠けている、と補足的に述べた。この点について尋ねると、彼は手紙で、特に以下のことを書いてくれた。

「東ドイツ版の『モモ』についてはこうです。1973年に、この本が西ドイツで出版された後、東ドイツでは『モモ』は、まず「国家転覆的」とみなされ、発禁となり、輸入されることも許されませんでした〔ユルゲン・クレッツァー注：他の「印刷物」にもそのような処置がとられていた〕。数年後（…）、ソビエト連邦で、この本のロシア語翻訳が出版されました。ただし、その前に（ポーロニヤの書籍見本市で）ジジが語る三つの物語のうちの一つを、つまり、地球を丸ごと新しく作ろうとして、そのために理性を失った、マルクセンチウス・コムヌスの話を、カットしなければならない、という申し合わせが、私との間でなされました。「この節はロシアの読者には哲学的すぎるから」だそうです。まあ、いいですよ、もし本当に、この節だけをカットするのなら、それでよしとしましょう、と私は当時、言いました。それから、その次の年に、東ドイツでも『モモ』〔ユルゲン・クレッツァー注：1984年〕が出版されましたが、そこでも、この同じ節がカットされていました。ですので、この版を持っている人は、決してオリジナルの版を手にしていないのです」。

解 題

訳出したのは、*Deutschunterricht* 誌に掲載された、エンデ晩年のインタビュー記事 „Kunst ist ein Übersetzungsprozeß ... Gespräch mit Michael Ende“. In: *Deutschunterricht*, 47. Jahrgang, Juli/August 1994, Heft 7/8, S. 338-345. である。ⁱ 原注と、あとがきも原文に収録されている。対談では、当時出版されて間もない『エンデのメモ箱』を皮切りに、エンデの来歴（特に戦争体験と、作家として成功するまでの経緯）や、職人としての作家像、文学におけるリアリズムの問題、主要な作品執筆の背景と執筆の方法、美と芸術の問題、内面の世界と外部の世界の関係、文化の問題、作家としてのポリシー、物語執筆の原動力など、多岐にわたるテーマが話題になっている。

インタビューの中でも、しばしば言及されているが、それらは『エンデのメモ箱』以外の対談や著作においても、エンデが繰り返し語ってきた内容と同一である。主なものでは『オリーブの森で語りあう』(*Phantasie/Kultur/Politik*, 1982)、『闇の考古学』(*Die Archäologie der Dunkelheit*, 1985)、子安美知子との対談『エンデと語る』(1986年)、『芸術と政治をめぐる対話』(*Kunst und Politik*, 1989)、田村都志夫との対話集『ものがたりの余白』(2000年)などが挙げられる。

今回のインタビューの中で目を引くのは、ノヴァーリスに関する発言である。作家として成功して以降、エンデはドイツ・ロマン主義の継承を試みていることを度々公言している。遅くとも、1977年のインタビューで「(…) 私は、いい意味でのドイツ的なもの、ドイツのロマン派に戻って書いているつもりです」ⁱⁱ という発言が確認できる。1981年の *ZEITmagazin* 誌のインタビュー記事では、「私はまったく意識的にロマン主義の伝統を引き継いでいます。もしあなたがロマン主義を雰囲気ではなく、一般的な態度の問題としてとらえるなら、私はロマン主義者です」ⁱⁱⁱ と彼は述べ、1994年の同誌のインタビューでも「私はまったく明らかにドイツ・ロマン主義の後継者です」^{iv} と発言している。

数あるロマン主義者の中でも、エンデにとって重要なのは、ノヴァーリスであった。『エンデのメモ箱』所収の「まったくドイツらしい」(*Typisch Deutsch*) の中で、エンデは自分の芸術と文学の祖先として、ロマン主義の作家を挙げ、ノヴァーリスをその筆頭に挙げている。^v 今回のインタビューによれば、ノヴァーリスの影響は少年時代にまでさかのぼる。エンデは、執筆をはじめた13歳の頃に、疎開先でノヴァーリスを知り、深い感銘を受けたという。その影響は生涯続き、ノヴァーリスは、彼の「導きの星の一人」として、「精神的な父親」^{vi} の一人として、あるいは「偉大な師 (großen Lehrmeister)」^{vii} として、作家としてのエンデを導くこととなった。

自身の作品におけるロマン主義、およびノヴァーリスの継承について、エンデは具体的な発言をいくつか残している。「まったくドイツらしい」と、ある学生宛の書簡^{viii} の中で、彼は『モモ』の長い副題と「メルヒェン・ロマン」(*Märchen-Roman*) というコンセプトに関して、ロマン主義を意図していたことを明らかにして

いる。さらに、『モモ』の冒頭には、今日収録されているアイルランドの童謡ではなく、ノヴァーリスの無題の詩「もはや数と図形が…」(*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren*…)を挿入する構想があった。^{ix}

ノヴァーリスの影響は作品だけに留まらない。エンデは、ノヴァーリスの「もはや数と図形が…」を1980年11月26日に行われたドイツ児童文学アカデミー大賞受賞時の講演、および『エンデのメモ箱』所収の「ある中央ヨーロッパ原住民の思い」(*Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen*)の末尾に引用している。^xこの講演の中でエンデは、客観的に証明される事実のみを真実として扱い、主観的・擬人観的な世界像を否定する近代以降の自然科学を批判し、これに対して「自分を世界の中で、そして世界を自分の中で経験し、再認識する、人間の創造的な能力」^{xi}としてのポエジーを提示する。そして、ノヴァーリスの「もはや数と図形が…」の引用によって、そのような擬人観的なポエジーを指針とした新しい自然科学の到来に、期待を寄せるのである。

エンデの言う「ポエジー」もまた、ノヴァーリスとの直接的な関係を有している。^{xii}『ファンタジーエン事典』(*Das Phantásien-Lexikon*, 2009)に所収されている、1981年10月25日付の読者宛ての書簡において、エンデはポエジーと芸術を「外的なイメージを内的なイメージに、そして内的なイメージを外的なイメージに変容させること」^{xiii}と定義し、「世界はこの「ポエジー化」(ノヴァーリス)によってのみ、人間にとって住みよいものになります」^{xiv}と述べている。これに加えて、彼は講演と同様に「人間が自分を取り巻く世界の中で、自分自身を再認識するときのみ、逆に言えば、人が世界のイメージを、自身の魂の中で再発見するとき、人は世界において、自分が故郷にいると感ずることができる」^{xv}と続けている。これらの発言を見る限り、エンデがノヴァーリスを意図して述べた「ポエジー」は、内と外のイメージの相互変容作用と、自己の再認識の双方を、同時に含むものと理解できる。

今回のインタビューにおいて、エンデは「ポエジー」という語こそ使っていないものの、このような、人間の内面と外部の事物の相互的な変容と、人間存在の再認識について、芸術や文化という文脈から語っている。芸術は、美を目的として「あるものを何か他のものへと変容させるプロセス、移し替えのプロセス」であるとされる。文化は、自分の周囲の環境を、内面の世界に一致するように形作ることであり、内面の世界が反映された外部の世界において、人は自身を再認識するとされる。そしてエンデは、21世紀には、人間にとって本来的な価値を生み出す、この内面の世界が、中心的に問われることになる、と予見する。少年時代から生涯にわたって続いたノヴァーリスの導きは、作品における引用や構想といった文学的なものだけに留まらず、彼の思想の本質的な部分にまで及んでいたことがうかがえる。

注

- i) テクストの入手にあたって、長野県信濃町黒姫童話館に所蔵されている資料（黒姫童話館資料番号：03AE001）を参照させていただいた。以下、童話館で入手した資料には、資料ファイル番号を付す。
- ii) ミヒャエル・エンデ、高杉一郎「〈対談〉「メルヘン・ロマン」をめぐる」『図書』331号、岩波書店、1977年、10ページ。
- iii) Dieter E. Zimmer: *Der Mann, der unserer Zeit die Mythen schreibt*. In: *ZEITmagazin*, Nr. 24, 05. 06. 1981, S. 46.
- iv) Steffi Hugendubel: *Ich bin ein Nachfahre der Romantiker*. In: *ZEITmagazin*, Nr. 47, 18. 11. 1994, S. 50. (黒姫童話館資料番号：01DA016)
- v) Vgl., Michael Ende: *Michael Endes Zettelkasten. Skizzen und Notizen*. Stuttgart, Wien: Weitbrecht Verlag in K. Thienemanns Verlag, 1994, S. 266.
- vi) Michael Ende, Jörg Krichbaum: *Die Archäologie der Dunkelheit. Gespräche über Kunst und das Werk des Malers Edgar Ende*. Stuttgart: Edition Weitbrecht in K. Thienemanns Verlag, 1985, S. 153. (邦訳：丘沢静也訳『闇の考古学』エンデ全集17、岩波書店、1997年)
- vii) Steffi Hugendubel: a.a.O., S. 50.
- viii) 1993年1月20日付の大学生宛の手紙（黒姫童話館資料番号：01M035 [an U.F., 20.01.1993]）を参照。この書簡は、学生からの問い合わせ（黒姫童話館資料番号：02LB012 [von U. F., 07.01.1993]）に対する返信であり、その中でエンデは、ロマン主義と自分の関係について、このエッセイと同一の内容を述べている。
- ix) 1973年3月8日付の叔父ヘルムート宛書簡（黒姫童話館資料番号：02F051 [08. 03. 1973. An Helmuth Ende]）を参照。その中でエンデは、ノヴァーリスの詩を motto として収録することを一時は考えていたものの、ノヴァーリスで自分を飾ることに対して、要求が高すぎると感じ、本全体がノヴァーリスの詩の解釈にしかならなくなるリスクを避けて、詩の収録を断念したと述べている。書簡ではノヴァーリスの詩のタイトルは明らかにされていないが、この詩が「もはや数と図形が」(*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren...*)であったことを、田村都志夫が明らかにしている。田村都志夫『エンデを旅する — 希望としての言葉の宇宙』岩波書店、2004年、68ページ参照。
- x) Vgl., Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*. Vortrag anlässlich der Verleihung des Großen Preises der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur am 26. November 1980. In: *Jugendbuch magazin*, 31. Jg., H. 1, 1981, S. 17. od. „*Literatur für Kinder*“? Rede anlässlich der Verleihung des „Großen Preises der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach 1980“, 28. November 1980. In: *Neue Sammlung. Göttinger Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft*, 21. Jg., H. 4, 1981, S. 316. u. *Michael Endes*

Zettelkasten, S. 69.

- xi) Michael Ende: ... *den Menschen in der Welt wieder heimisch machen*, S. 16. od. „*Literatur für Kinder*“?, S. 315f.
- xii) エンデのポエジーとノヴァーリスのポエジーの関係については、拙論 „Yoshitaka Ishida: *Die Welt muss romantisiert werden. Poesie bei Michael Ende und Novalis*. In: Hans-Heino Ewers (Hrsg.): *Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang*. Berlin: Peter Lang, 2020, S. 31-42.“ を参照。
- xiii) Roman Hocke, Patrick Hocke: *Die unendliche Geschichte. Das Phantásien-Lexikon*. Stuttgart: Thienemann Verlag, 2009, S. 17f. (邦訳：丘沢静也、萩原耕平訳 『「はてしない物語」事典』、岩波書店、2012年)
- xiv) Ebd., S. 18.
- xv) Ebd., S. 18.