

エンデの『モモ』とカフカ —時間と存在への眼差し—

Endes >MOMO< und Kafka -Ein Blick auf Zeit und Sein

長田 浩
(German Laboratory)

(2022年12月26日受理)

序

ミヒャエル・エンデ (Michael Ende 1929年 -1995年) は、1983年に >Mein Lesen< (邦訳『M. エンデが読んだ本』) という自選アンソロジーを世に送っている。選ばれた作品は、どれも「私の人生のある時点において分岐点となったテキスト、私に決定的な影響を与えたテキスト、なんらかの意味で私の目をひらいてくれたテキスト、あるいは、私に問いを投げかけたテキスト」『M. エンデが読んだ本』(v-vi ページ) である。25編のテキストからなり、レッシング、ゲーテ、シラー、グリム兄弟、リルケといったドイツ文学にとどまらず、ドストエフスキー、トルキン、ボルヘス、荘子、さらに作品ではないピカソのインタビューなど多岐にわたっている。

そのなかにフランツ・カフカ (Franz Kafka 1883年 -1924年) による『断片 (Fragmente)』も含まれている。このテキストはカフカの友人であり、作家でもあるマックス・ブロートによって編まれたカフカ全集に収められている。この巻は1953年に出版され、カフカによって残された創作ノートから、アフォリズムを含む数多くの断片が載せられている¹。

ブロート版の全集が出版された時、エンデはまだ20代である。カフカは40歳の若さで亡くなっていることもあって、本格的に評価が高まってきたのは、死後ブロートによるカフカ全集が出版されてからのことである。カフカとエンデの生涯はわずかにずれているが、全集の出版とともにカフカ作品に対する様々な次元の新しい解釈と、相容れない立場の激しい論争が次々と生まれるなかで、エンデは彼を同時代の人と感じていたのではないだろうか。

エンデはカフカの膨大な断片のなかから、わずかに13の断片を紹介しているに過ぎない。もちろんその13編はエンデにとってとりわけお気に入りだったに違いないが、この小論ではそのアンソロジーに選ばれた断片にとどまらず、この遺稿集

1 Kafka, Franz, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main 1980.

なお以下のカフカの引用はこのブロートの旧版全集ではなく、新しい原典批判版全集を用いた。

の巻全体から、とりわけカフカの思考がよく現れている断片に言及しながら、『モモ』との関連性を考察するつもりである。必要があれば、カフカの小説も組上に載せたいと考えている。

「性急さ」と「時間」をめぐって

カフカは「性急さ (Ungeduld)」をつねに抱いていた人である。この遺稿集からもそれはうかがえる。たとえばそのなかに収められている 1918 年に書かれた八つ折り版のノートには、「1 月 14 日。陰鬱で、弱気で、性急で (ungeduldig)」(KKANII 69) とあり、翌日にもまた「1 月 15 日。性急で。回復。オーバークレーへの夜の散歩」(KKANII 69) とある。カフカは 1917 年の 8 月に咯血し、肺結核と診断された。その療養のために 9 月から休暇をとって、北西ボヘミアの小さな村であるチューラウに行き、1918 年の 4 月にはプラハに戻り、5 月より職場に復帰している。このノートは、そのチューラウで書かれたものであるから、「性急で」、「回復」という言葉は彼の結核の病状に由来するものだと考えられる。また 1917 年の 12 月には、彼はフェリーツェ・パウアーとの二度目の婚約を破棄しており、精神的にもかなり追い詰められていた。

ただ遺稿集にはそうした個人的な事情にとどまらない「焦り」についての記述がある。カフカは人間の「性急さ」についてこう語っているのだ。

人間のすべての過ちは、性急さであり、体系的なものを早々に打ち切ることであり、見せかけの事柄を見せかけで囲い込むことである。(KKANII 113)

焦っては事をし損ずるといった通俗的な処世訓が語られているわけではない。「人間のすべての過ちは、性急さ」というのだから、人間に本質的に欠けている点について述べているのだ。見せかけの (scheinbar) 事柄をさらに見せかけのやり方で処理するのだから、二重の意味で見せかけと言えよう。こうした見せかけは言い換えれば、人間の嘘であり、虚偽である。それこそが人間の罪だとカフカは考えていた。彼は人間の楽園における罪について次のように述べている。

二つの人間的な主たる罪があり、これからすべての他の罪は由来している。すなわち性急さとなげやり。性急さのために、彼らは楽園から追放され、なげやりのために、戻れない。しかしひよっとすると、ただ一つの主要な罪、性急さがあるだけなのかも知れない。性急さのために、彼らは追放され、性急さのために戻れないのだ。(KKANII 113)

カフカはユダヤ人であったが、ユダヤ教の信仰を持たなかったひとである。ここでは彼独自の視点から人間の罪について言及している。人間は楽園から追われ、戻ることができず、楽園と地上の間で引き裂かれていると考えていた。述べられている「性急さ」は、おそらく人間の感覚や認識、時間意識と結びついており、カフカ

はこれを人間が克服できるとは考えていなかったし、そもそも人間が「性急さ」のために楽園から追われたとすることすら、認識できないと思っていた。そうした不可能性については、彼の比喩的なさまざまな記述からも確かめられる。

彼は地上を目指すと天上の首輪に絞められ、天上を目指すと地上の首輪に絞められる。(KKANII 63)

あるいはまた、よく知られた長いトンネルの次の喩えからも確認できる。

この世の汚れた目で見ると、私たちは長いトンネルのなかで事故に遭った鉄道旅行者の状況にある。しかも事故地点では入り口の光はもはや見えないし、出口の光はごくわずかで、視線はずっと出口を探さねばならないし、絶えず見失ってしまう。その際、入り口と出口がもはや確かでなくなってしまう。(KKANII 33)

一方『モモ』においても、「性急さ」は重要なテーマであった。モモの大切な友人、道路掃除夫ベッポは、周囲から頭がおかしいのではないかとと思われる老人である。その理由というのが、彼が何かを聞かれても、ニコニコしているばかりで返事をしないからで、まる一日考えて彼がようやく返事をしたときには、聞いた相手は質問すら忘れてしまっている状態であった。でもモモだけはいつでも気長に彼の返事を待って、彼の言うこともよく理解ができた。彼女が待つことができたのはベッポの考えがよく分かっていたからである。彼の考えとは次のようなものであった。

彼の考えでは、世のなかの不幸というものはすべて、みんながやたらとうそをつくことから生まれている、それもわざとついたうそばかりではない、せっかちすぎたり、正しくものを見きわめずにうっかり口にしたりするうそのせいなのだ、というのです。(47 ページ)

ベッポの考えはカフカのように罪などという重い言葉は使っていない、しかしすべての不幸は「せっかちさ (Eile)」から来る嘘に由来しているというのである。カフカが「性急さ」を人間の罪としたのと、程度の差はあれ同一であろう。

しかしまた両者には相違もある。カフカがこの罪からは解放されることはないと考えていたのに対して、エンデはベッポに「せっかちさ」と「嘘」から逃れる術を次のように語らせているのである。少し長くなるが、エンデのポジティブな面がよく分かるところでもあるので、引用したい。

「とっても長い道路を受けもつことがよくあるんだ。おっそろしく長くて、これじゃとてもやりきれない、こう思ってしまう。」

彼はしばらく口をつぐんで、じっとまえのほうを見ているようですが、やがてまたつづけます。

「そこでせかせかと働きます。どんどんスピードをあげてゆく。ときどき目を

あげて見るんだが、いつ見てものこりの道路はちっともへっていない。だからもつとすごいきおいで働きまくる。心配でたまらないんだ。そしてしまいには息が切れて、動けなくなってしまう。こういうやりかたは、いかんのだ。」

ここで彼はしばらく考えこみます。それからやおらさきをつづけます。

「いちどに道路ぜんぶのことを考えてはいかん、わかるかな？つぎの一步のことだけ、つぎのひと呼吸のことだけ、つぎのひとはきのことだけを考えるんだ。いつもただつぎのことだけをな。」

またひとやすみにして、考えこみ、それから、
「するとたのしくなってくる。これがだいじなんだな、たのしければ、仕事があまくはかどる。こういうふうによらにゃあだめなんだ。」 (48-49 ページ)

いまのことだけを考えることの大切さが語られている。呼吸について述べている点が興味深い。これは現代で流行しているマインドフルネスの手法である。もともとマインドフルネスは仏教に由来し、原始仏教の経典で語られているものである。その影響をとりわけ日本の禅仏教は強く受けている。エンデは婦人が日本人であったこともあって、日本の禅についても知っていた。『M. エンデが読んだ本』の最後では、あとがきにかえて、エンデは読者への44の質問を挙げているが、その一つに「手をたたくとき、片方の手はどんな音をだすのでしょうか？」『M. エンデが読んだ本』(372 ページ) という質問があり、これはよく知られた禅の公案であることから、エンデの仏教への興味がうかがえる。エンデはここに一つの解決を見出していると言えるが、それは簡単なことではなく、事実、ベッポは灰色の男たちから言うことを聞けば、モモを助けてやるという嘘の策略によって、一息の呼吸とともにいまこの瞬間に集中することを忘れてしまう。

でもその掃除のしかたは、もういぜんのように、ひと足すすんではひと呼吸、ひと呼吸ついてはほうきでひとはき、というのではありません。せかせかと、仕事への愛情など持たずに、ただ時間を節約するためにだけに働いたのです。(243 ページ)

ベッポがまた昔の掃除の仕方を取り戻すには、時間泥棒の灰色の男たちから、時間の花を取り戻すモモの活躍が必要となる。「焦り」や「性急さ」は、人間の時間概念と密接に結びついている。一般に考えられている直線的な時間軸の中では、人間には達成への強い欲望があるし、なにより死という制約があるから、どうしても焦りが生じてしまう。その枠組みから逃れる必要がある。モモが物語の後半でおこなったのはそうした試みであろう。

カフカもそうした人間の直線的な時間の捉え方には疑問を抱いていた。断片の巻には次のような一般的な私たちの時間概念に対する疑念の言葉がある。彼の長編小説『審判』が論じられる際には、しばしば引用される箇所でもある。

ただ私たちの時間概念だけが私たちに最後の審判と名づけさせるのであって、本

来それは即決裁判なのだ。(KKANII 122)

原典批判版全集を編集した研究者によれば、カフカは未完に終わった『審判』を執筆した際に、主人公のKがある日突然逮捕される最初の章と、彼が死刑になる最終章をまず完成させたい²。本来、カフカは書き出してみないと物語がどこに進んでいくのかわからないタイプの作家である。そうしたタイプの小説家が結末をすぐに書いたのは、ここで引用した時間概念が彼の脳裏にあったからかも知れない。

カフカにとって、こうした私たち一般の時間概念を超えたところにあるのが、彼の言葉でいうと「所有」に対立する「存在」である。この小論では続いて、カフカのこうした言語では説明しがたい概念と、モモが訪れた時間の国との関連について考察してみたい。

本来的な「存在」と生きている「時間」

モモは大勢の時間貯蓄銀行員たちに組織を挙げて追われながらも、30分先に起きることが見通せるカメのカシオペイアの力を借りて、巧みに追っ手たちから逃れながら、マイスター・ホラのいる時間の国へと導かれる。エンデはカメが好きだったようで、自分でもカメを飼っていて、愛おしそうにカメと遊ぶ写真が残っている。ゆっくりとした歩みしかできないカメを登場させたところに、人間がもつ性急さへのエンデの批判が垣間見える。

エンデの『トランキラ・トランペルトロイ』という短編では、主人公のカメであるトランキラ・トランペルトロイが動物の王レオのままなく開かれる結婚式に招待されて、出席しようと心に決め出発する。結婚式は遠いところで行われるので、途中で出会う蜘蛛やでんでん虫、とかげ、カラスはみなそんな歩みでは間に合わないとトランキラを否定するが、それでもトランキラはゆっくりと歩みを進め、結局間に合うという物語である。トランキラには「性急さ」がなかったからこそ、間に合ったのだ。どのように間に合ったかについてはぜひ物語を読んでもらいたいののでここでは述べないが、エンデはインタビューのなかでカメについて語っていて、「存在」とカメとを結びつけている。

カメには敵がいません。友だちもいません。世界を歩いてまわって、だれの役にもたたず、だれも傷つけません。要するにそこに存在している。存在しているだけなのです。『闇の考古学』(218ページ)

『モモ』におけるカシオペイアもまた「存在」を体現していると考えられる。そうしたカシオペイアがモモを連れていってくれた時間の国に通じる通りは不思議なものであった。その狭い路地は、ゆっくり進むと逆に早く進める「さかさま小路」(174ページ)であった。原文では Niemals-Gasse だから、直訳すれば「けっしてない小路」

2 Vgl. Franz Kafka, Kritische Ausgabe. *Der Proceß* *Apparatband*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990, S. 73.

である。この小路で最初、モモは不思議な圧力を受けて前に進めないが、カシオペアに「ウシロムキニススメリ」（175 ページ）と甲羅に現れる文字で指示されて、彼女は苦もなく進めるようになる。後ろ向きに進むというのは、なんとと言う性急さの否定であろうか。そしてたどり着いたのが「どこにもない家（Das Nirgend-Haus）」(176 ページ)である。マイスター・ゼクンドゥス・ミヌティウス・ホラ (Meister Secundus Minutius Hora) という時間と結びついた名前の名札がかかっている。ただ存在しているだけのカシオペアだから、どこにもない家にモモを案内することができたのである。

ここでエンデが用いた「けっしてない小路」、「どこにもない家」というような否定表現は、またカフカの文学の根幹をなすものだ。確かなもの、肯定的なもの、土台となるものを、徹底的に否定する。カフカはそのように完全に否定することによって、逆にその否定されたものを暗示することに成功している。

カフカがそうした暗示的な技法によって、表現したかったのは、およそ言語表現が不可能な「存在」であった。カフカにおいて、「存在」に対比されるのは「所有」であるが、突き詰めていけば、カフカにとってあるのは「存在」だけなのである。

所有 (Haben) はない、ただ存在 (Sein) があるだけだ。最後の息を、窒息することを要求する存在があるだけなのだ。(KKANII 120)

あるいは、

ザイン (sein) という言葉は、ドイツ語では両方のことを意味する。すなわち「存在する (Da-sein)」という動詞と、「彼のもの (Ihm gehören)」という所有代名詞である。(KKANII 123)

ドイツ語の sein には、英語の be 動詞の用法と、英語の his (彼の) にあたる所有冠詞 (代名詞) の用法があることを使ったアフォリズムである。どちらも sein であることから、すぐ上で引用した存在のみがあるだけだというアフォリズムと同じ主張になっているところが面白い。

もちろん、最終的には存在しかないのだとしても、カフカが自分自身、本当に存在しているかと確信していたかと言えば、また話は別である。

彼は所有しているかも知れないが、しかし存在はしていない、という主張に対する彼の答えは、おののきと動悸であった。(KKANII 121)

おそらくはこの自分が「存在していない」という思いが、カフカ自身の最大のウィークポイントであり、彼を創作へと駆り立てもしたし、創作上の大きなテーマでもあったと考えられる。「存在」という言葉は、「破壊しがたいもの」、「真理」という言葉でも言い換えられている。次に見られるように、どちらも分割不可能である点で、「存在」と同じである。

破壊しがたいものは一つであって、個々の人間がそれであり、そして同時にそれはすべての人間に共通している。それゆえ、例外のないほど分かちがたい人間たちの結びつきがあるのだ。(KKANII 128)

真理は分割できない、すなわち真理がそれ自身を認識することはできない。それを認識しようとする者は、嘘そのものであるに違いない。(KKANII 130)

こうしたカフカのアフォリズムと、エンデの描いた「どこにもない家」とそこでマイスター・ホラがモモに見せる「時間のみなもと」(213 ページ)は、どれも分割不可能であるという点において共通している。ホラは「どこにもない家」にたどり着いたモモに、死の向こうにあるところについてこう説明する。「そこはおまえがこれまでになんどもかすかに聞きつけていた音楽の出るところだ。でもこんどは、おまえもその音楽に加わる。おまえじしんがひとつの音になるのだよ」(212 ページ)。先の引用にあったようにカフカにとってもまた、「破壊しがたいものは一つ」であり、「真理は分割できない」ものであったと同様に、エンデにとって究極の音楽は一つの音であった。あるいは多様性と単一性の両方を合わせもっているといった方がよいかも知れない。

モモが見た「時間のみなもと」は次のようなものである。ここでエンデはほとんど言語化が不可能と思えるものをみごとに表現している。金でできた大きな丸天井の下に池があり、水面に近いところで星の振り子が動いていて、その振り子が池の縁に近づくとつれて、花のつぼみがあらわれ、だんだんと開いていくことによって、そしてそれがまた萎れていくことによって、エンデは人間の生と死の源にある時間を表現しているのである。

やがてまた振り子は、ゆっくりゆっくりもどっていきました。そして振り子がわずかずつ遠ざかるにつれて、おどろいたことに、そのうつくしい花はしおれはじめました。花びらが一枚、また一枚と散って、くらい池の底にしずんでいきます。(215 ページ)

このときモモはこうした振り子と花とはまた別のことが進んでいることに気がつく。丸天井の差し込んでくる光の柱が、光として見えるだけでなく、そこから音も聞こえてくることに気がつくのである。エンデは時間の源を目と耳の両方から感じ取れるものとして言語化しているわけである。そしてその音こそ、モモがこれまで何度か聞きつけてきた音楽であった。

よく聞いているうちに、それは数え切れないほどの種類の音がひびきあっているのだということが、はっきりしてきました。それらはたえずたがいに入りまじりながら新しくひびきをととのえ合い、音を変え、たえまなく新しいハーモニーをつくり出しています。それは音楽のようであり、しかもまったくべつのものです。そのときとつぜんモモは気がつきました。まえによく、きらめく星空の下でしず

けさにじっと耳をかたむけていたとき、はるかかなたからひそやかに聞こえてきた音楽が、これだったのです。(217 ページ)

カフカの未完に終わった長編小説『城』では、最後まで主人公の測量士 K は城に到達することができない。「城」が何を表現しているか、あれは神であるとする解釈から始まって、さまざまな見解があり、議論があるところである。ここでそれらを詳細に検討することはできないが、私自身は「城」が表しているのは、カフカのアフォーリズムにあった「存在」「破壊しがたいもの」「真理」ではないかと考えている。だとすると、エンデが「モモ」の中で描いた「どこにもない家」とカフカの『城』は、人間存在の源であるという点で、共通していると言えないだろうか。

『城』において、K は城に行く許可を城との電話でとろうとすると、受話器から聞こえてきた声は次のようなものであった。

受話器から、K がふだん電話でこれまで聞いたことのないような声が聞こえてきた。無数の子どもの声によるハミングのようであり、——しかしまたハミングではなく、ずっと遠くの、遙か遠くの声のようだったのだが——このハミングからまるであり得ないやり方で、唯一の高い、強い声が形成され、その声は貧弱な聴覚よりも、もっと深いところへ侵入することを要求しているかのようだった。K は話すことなく耳を澄まして聞いていた。左腕を電話台の上へもたせかけて、じっと耳を傾けていた。(KKAS 36)

先のモモが聞いた音と、K が耳にした声は、似通ったところがある。どちらも数え切れないほどの、無数の音でありながら、一つのものでもあるという特徴である。物理的な聴覚にとどまらず、心の深い所に入ってくる音である。

モモは「どこにもない家」でこの不思議な音を聞いたのち、マイスター・ホラと別れて、現実世界に戻っていく。眠りから覚めると、「どこにもない家」では一日だったはずが、こちらでは一年の時間が過ぎていた。しかしモモのなかでは、「時間の花」の姿をしっかりと覚えていて、それを言葉で語ることも、歌うこともできるようになっている。つまり、モモは「時間の花」そのものであるとも言える。彼女は本当に生きているのである。だからこそ彼女は灰色の男たちと対峙できるわけである。

それに比べて城の測量士 K は、本当に生きているのであろうか。おそらく彼は本当の「存在」を内在していないがゆえに、城にいつまで経っても到達できないのである。その点では「どこにもない家」に入っていけない灰色の男たちと同様である。灰色の男たちは、銀行員として時間を数量化している。K は「存在」を測量しようとしているのである。そこにあるのは「所有」だけである。しかし本来「存在」は数量化できないものであるのだ。目に見えない心の領域のことである。

最後にもう一点、『モモ』とカフカの小説との共通点を指摘しておきたい。それは「子ども」というキーワードである。モモは「まだ8つぐらいなのか、それとももう12ぐらいになるのか、けんとうもつきません」(14 ページ)。とあるが、ともかく少女である。その子どもが、子どもたちばかりでなく大人たちをも、灰色の男

たちから皆を救うわけである。

エンデ自身の回想によれば、『モモ』のストーリーもみんな輪郭もでき上がっていたのに、本を書き上げることができなかつた理由は、「だれからも時間を盗む時間どろぼうが、どうしてモモからは時間が盗めないのかということ」『ものがたりの余白』(27ページ)をどう処理するかということであった。そして5年が過ぎて、エンデは朝食のテーブルで次のように思いつくのである。「単純なことなんです。時間が盗めるのは、時間を節約してためる人だけからなのですね。時間を節約してためない少女からは盗む時間がない。盗むものがないんです」同上(28ページ)。この時間を節約しない少女、モモの特性は、存在するだけのカメとよく似ている。

そして子どもと切り離せないのが遊び(Spiel)である。エンデにとって、文学は遊びであった。彼はそれゆえ「わたしは子どもの遊びに近づきました」『最後の余白』(42ページ)と答えている。『モモ』のなかでも、モモと一緒に子どもたちが航海ごっこをして遊ぶシーンがある。お化けクラゲと戦い、台風に襲われ、原住民に伝わる子守歌で「さまよえる台風」を鎮めるといふ冒険である。子どもたちは夕立のなか、我を忘れてこの遊びに没頭している。

一方、先に引用した『城』から聞こえてきた音は、「無数の子どもの声によるハミングのよう」(KKAS 36)であった。城と子どもがその深い特性においてつながっていることがうかがえる。また未完に終わったカフカの長編『審判』において、主人公ヨーゼフ K. の職業は、灰色の男たちと同じく、銀行員であった。彼は自分の裁判をなんとか好転させようと、裁判所のお抱え画家のティトレリの元を訪れるが、途中で子どもたちと出会い、一人の「13になるかならないかの背が曲がりぎみの」(KKAP 189)少女が子どもたちの先頭に立って、K. を画家の部屋へと導く。その際、彼女は K. に対して厳しい態度をとり、彼のことを「下品なひと」(KKAP 201)となじる。そして最後に画家が彼にそっとささやいたのは、次のような言葉であった。「この少女たちもまた裁判所に属しているのです」(KKAP 202)。ここでも裁判所と子どもたちとのつながりが語られているわけである。おそらくこの子どもたちは、「性急さ」から逃れていて、本来の時間のなかで生きている。だからこそ、裁判所にアクセスできるのである。それに対して、二人の K. は「性急さ」にとらわれていて、測量士 K. はいつまで経っても城に到達できないし、銀行員の K. は最後に「裁判所はどこにあるのだ」(KKAP 312)と叫びながら、包丁で刺され、「犬のように」(KKAP 312)死んでいく審判を下される。その姿はモモの活躍によって盗んだ時間がなくなり、消えていく灰色の男たちの運命を想起させる。

エンデとカフカは、主人公の立ち位置において、まったく逆の設定をしたわけである。むろん主人公たちのイニシャル K. はカフカの K でもある。カフカ自身は「存在」や「真理」を確信していながら、そこにたどり着くことはできないと感じていた。作家として「書くこと」によってもけっして到達できないことを分かっていた。そこにカフカの救いのなさがあると言えるだろう。

それに対して、エンデはけっして楽観視はしていないが、言葉の力を信じているところがある。それが『モモ』にもよく表れている。モモがマイスター・ホラにここでの体験を友だちに話してあげるのはかまわないかと訪ねたとき、ホラはそれは

かまわないが、できないと答えている。「それを話すためには、まずおまえの中でことばが熟さなくてはいけないからだ」(220 ページ) というのがその理由である。そして先に引用したように、時間が経過し、戻った現実世界でモモのなかで言葉が熟し、彼女は新しい言葉と力を手に入れるのである。エンデは言葉が世界を変えられると考えているにちがいない。そして「時間の源」を彼は言葉で具体的に表現した。あたかも「絵」を見ているようである。のちに『モモ』は映画化されるが、目に見えないものを描きながら、映像化が可能な作品であるとも言えよう。映画にみずから出演し、製作に協力したエンデには、一つ一つのシーンがありありと絵として映像化されていたに違いない。

ミヒヤエル・エンデのこうした絵画的な描写については、神秘的、霊的な絵を描いた父、エドガー・エンデの影響があるだろう。ナチス政権下では退廃芸術家の烙印を押され、1950 年代には妻のルイーゼと子ミヒヤエルを捨て、愛人のもとに走っているが、ミヒヤエルはいまではあまり知られていない父の絵を高く評価しており、マグリットと同様の価値があると考えているほどであり、画家と作家の違いがあるにもかかわらず、芸術家として父からの影響が大きく、「芸術というものの考え方の根本は、父から教わったもの」『闇の考古学』(162 ページ) と告白している。

そして1973年に出版された『モモ』の後、エンデは「絵」の力もちいて、「語られないもの」を因果論の論理から逃れる方向に進んでいく。彼は亡くなる直前に病床で語ったインタビューのなかで、カフカについて触れているのだ。

カフカの小説でさえ「絵」の要素はたくさん含んでいるが、それでもそのものは因果=論理的な物語です。『ものがたりの余白』(99 ページ)

エンデは同じインタビューのなかで、晩年の作品『鏡のなかの鏡』(1984 年) の創作手法について次のように語っている。

語ることは、実は「語られないもの」に、「『絵』のあいだで起きること」に注目させる、ただそれだけの役目をはたせばよいのです。『ものがたりの余白』(98 ページ)

エンデは父親から受け継いだ「絵」を用いながら、「絵」と「絵」の「間」を利用することで、カフカの暗的な技法をさらに推し進め、「本質的なことを、間の(空虚な)空間で語る」ことによって、カフカですらとらわれていたとする因果論の枠を超えようとしているのである。この小論では、「時間」と「存在」といったエンデの『モモ』と、カフカ文学の深い根底にあるつながりの一端を指摘できたと考えているが、エンデがさらにカフカの因果論を超えてどこへ行こうとしたのかについては、父エドガーの影響を含めて、また機会があれば論じてみたい。

註

エンデのテキストは次のものを使用し、文中の引用はこれらの翻訳を利用させていただいた。『モモ』の引用だけは略記号は用いず、翻訳書のページのみを記してある。

ミヒヤエル・エンデ：『M. エンデが読んだ本』、丘沢静也訳、岩波書店、1996年。

ミヒヤエル・エンデ：『モモ』、大島かおり訳、岩波書店、1993年。

ミヒヤエル・エンデ：『トランキラ・トランペルトロイ』（エンデ全集第14巻所収）、寅頭恵美子訳、岩波書店、1998年。

ミヒヤエル・エンデ：『闇の考古学』（エンデ全集第17巻）、丘沢静也訳、岩波書店、1997年。

ミヒヤエル・エンデ：『ものがたりの余白』、田村都志夫 聞き手・編訳、岩波書店、2000年。

カフカのテキストは、同じくフィッシャー社から出版された原典批判版を使用した。略記号は次の通りである。カフカの翻訳はすべて拙訳である。

KKAS = Franz Kafka, Kritische Ausgabe. *Das Schloß*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1982.

KKAP = Franz Kafka, Kritische Ausgabe. *Der Proceß*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990.

KKANII = Franz Kafka, Kritische Ausgabe. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 1992.

参考文献

池内紀、小林エリカ、子安美知子ほか：『ミヒヤエル・エンデが教えてくれたこと』、新潮社、2013年。

