

## 著者と併走する物語

—イルムガルト・コインの『すべての国の子ども』について—

Eine Geschichte, die die Autorin begleitet

—Zu Irmgard Keuns „Kind aller Länder“

田丸 理砂

Risa TAMARU

1938年12月、アムステルダムの出版社クヴェリド<sup>1</sup>から、イルムガルト・コインIrmgard Keun(1905-1982)の小説『すべての国の子ども (Kind aller Länder)』が上梓される。両親と亡命生活を送る10歳の少女クリイの視点から語られる物語は、亡命時代にコインが発表した最後の作品である<sup>2</sup>。クリイはドイツの亡命作家である父と母とヨーロッパ各地を転々とし、金策に走る父に時に母子はホテルに置き去りにされ、また一度はクリイと父は二人でアメリカに渡るものの (三人で向かうはずだったが、手違いから母はアメリカ行きの船に乗船できなかった)、彼女たちは再びヨーロッパに残る母の元に戻り、家族が勢揃いするところで物語は終わる。

- 
- 1 1915年アムステルダムで創業された出版社クヴェリドに、1933年にドイツ語出版部門が開設され、ドイツの出版社グスタフ・キーペンホイアーの元共同経営者フリッツ・ランツホフがその責任者となった。ナチ時代、アルフレート・デーブリー、アンナ・ゼーガース、リオン・フォイヒトヴァンガー、ハインリヒ・マン、ヨーゼフ・ロート、ヴィッキイ・バウムなどの亡命作家たちの作品がクヴェリドから刊行された。Vgl. Baltschev (2016)
  - 2 コインは1936年5月4日に亡命を決意しドイツを去るが、1940年にはシャルロッテ・トゥラロウという名の偽造旅券でドイツに帰国していた。Vgl. Häntzschel (2001), S.71-114.

イルムガルト・コインは、ワイマール共和国時代に出版された二作品、デビュー作『ギルギーわたしたちのひとり (Gilgi - eine von uns)』(1931)、続く第二作『偽絹の女の子 (Das kunstseidene Mädchen)』(1932)の成功によって、ワイマール共和国時代の作家としての印象が強い。とはいえコインが作家として活動できたのはワイマール末期の二年余りにすぎず、2017年に刊行されたイルムガルト・コイン作品集全三巻(第一巻:ワイマール共和国 1931-1933、第二巻:ナチ・ドイツと亡命 1933-1940、第三巻:戦後とドイツ連邦共和国 1946-1962)<sup>3</sup>からは、コインの代名詞とも言えるワイマール期の二作品発表後も、彼女が旺盛な執筆活動を行っていたことが窺える。

コインの作品は、ナチ政権下のドイツでは「アンチ・ドイツ的傾向のアスファルト文学」として禁書リストに挙げられ、押収されることとなった。また新たな作品の発表も帝国著作院の会員でないことを理由に断られ、1936年1月6日には帝国著作院への加入申し込み手続きを行うも受理されず、1936年4月11日にコインはドイツで秘密裏にアムステルダム出版社アラート・デ・ランゲと契約を結ぶ。彼女はその後ドイツを脱出し、同年5月4日、亡命先のベルギーのオーステンデに到着する<sup>4</sup>。

亡命時代、コインは『すべての国の子ども』のクリイよろしく、ヨーロッパ各地を移動しながら、小説四作品を発表している。刊行順に挙げると、第一次世界大戦期からワイマール共和国初期に

---

3 2017年8月18日付の „Börsenblatt“ 掲載記事 ‚Editionsreihe mit Autorinnen des 20. Jahrhunderts. Wallstein bringt vollständige Werkausgabe von Irmgard Keun‘ によれば、現在ドイツでは20世紀の女性作家の作品集編纂プロジェクトが進んでおり、その第一弾としてコインの作品集が出版された。2018年にはアネッテ・コルプの作品集が上梓されている。

[https://www.boersenblatt.net/artikel-editionsreihe\\_mit\\_autorinnen\\_des\\_20\\_jahrhunderts.1358520.html](https://www.boersenblatt.net/artikel-editionsreihe_mit_autorinnen_des_20_jahrhunderts.1358520.html) (2019/01/05最終閲覧)

4 田丸(2008)86-87頁、参照。

かけての子ども時代をふり返る『子どもたちが遊ぶのを禁じられた女の子 (Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften)』(1936)、ナチ政権下の1936年3月のフランクフルトを舞台とした『真夜中過ぎに (Nach Mitternacht)』(1937)、同じくナチ時代のベルリンからパリへと向かう列車のコンパートメントで乗り合わせた乗客の様子を描いた『急行列車三等車 (D-Zug dritter Klasse)』(1938)、そして本稿で取り上げる『すべての国の子ども』である。このうち『子どもたちが遊ぶのを禁じられてた女の子』だけが先のアラート・デ・ランゲから<sup>5</sup>、ナチ時代のドイツおよび亡命を扱ったそれ以外の作品はすべてクヴェリドから出版されている。

亡命作家を父に持つ子どものパースペクティヴから語られる『すべての国の子ども』は、亡命者であることを描くとともに、コインの作品集の編者が注釈で指摘するように「作家性／作家とはなにか (Autorschaft)」を問う物語でもある (2. 818-821)。以下本論ではまず「亡命時代に作家であること」について、本作およびコイン自身の言葉や他の作品から考察し、そのうえで本作の語りの特徴に注目し、亡命中の著者と物語の係わりを探る。

## 1. 父ペーターに見る亡命時代に作家であること

ドイツからベルギーのオーステンデへの亡命直後、コインはアメリカにいる恋人アルノルト・シュトラウス<sup>6</sup>宛ての手紙 (1938年5月23日付) の中で次のように記す。

- 
- 5 アラート・デ・ランゲの当時のドイツ語出版部門の担当者はクヴェリドのランツホフとドイツの出版社グスタフ・キーベンホイヤーで元同僚だったヴァルター・ランダウアーとヘルマン・ケステン。
  - 6 コインは1932年10月に演出家で作家のヨハネス・トゥラロウと結婚していたが、1933年春、ベルリンでユダヤ人医師アルノルト・シュトラウスと出会い、恋愛関係に入る。ユダヤ系であったシュトラウスは1935年にアメリカに渡っていた。

……ちょうど出版社から本を受け取ったところです。アルフレート・ノイマン『新カエサル』、アルフレート・ノイマン『帝国』、ヨーゼフ・ロート『百日天下』、ベルト・ブレヒト『三文小説』。すべて歴史物——もはや誰も現代小説を書こうとしない。なんとなくみんな、同時代小説に取り掛かることに物怖じしているように見える——物語が今日と対置されていないという点で<sup>7</sup>。

ナチ時代、ドイツ語圏からの亡命作家たちの多くが歴史的題材を扱った作品を書いたことは知られている。危機の時代であるからこそアクチュアルなテーマを取り上げることが重要だと考えるコインは、亡命時代についての回想記『亡命の光景 (Bilder aus der Emigration)』(1947)の中でも同様の批判を繰り返している。ここでは上記の引用以外にさらに、「シュテファン・ツヴァイクのロツテルダム・フォン・エラスムスについて」(の小説)、トーマス・マン『ワイマールのロツテ』、「ハインリヒ・マンのアンリ四世について」(の小説)、「フォイヒトヴァンガーがネロについて」(の小説)が挙げられている(3. 71f.)。もっともドイツ国外であっても、とりわけドイツと接した国々では、ナチ政権下のドイツに批判的な「同時代小説」を書くことは、けっして容易なことではなかった。

先に亡命時代に発表された四作品のうち、最初の『子どもたちが遊ぶのを禁じられた女の子』以外はコインが当初契約していたアラート・デ・ランゲからではなくクヴェリドから刊行されたと述べたが、これには当時のオランダでの出版事情が係わっている。

亡命期第二作『真夜中過ぎに』において、コインは果敢にもナチ政権下のドイツの状況を描き出す。SA (ナチ突撃隊) やSS (ナチ親衛隊) に鋭い批判の目が向けられ、ヒトラー、ゲーリングら

---

7 Keun (1990), S.173.

も名指しで揶揄されている。この作品は元々アラート・デ・ランゲから出版されることになっており、刊行に先立ち1936年10月25日から『パリ日刊新聞』でも連載が始まり、好評を博していた。しかし小説の内容を知ったアラート・デ・ランゲの取締役フィリップ・ヴァン・アルフェンは、隣国ドイツからの圧力を恐れて、コインとの契約を一方的に打ち切る。結局、同年暮れ、クヴェリドが出版を引き受け、1937年初めに『真夜中過ぎ』は刊行された。本書は世界各地で反響を呼び、報道はアメリカの『ニューヨーク・タイムズ』からソ連邦の『イズヴェスチア』にまでおよび、オランダ語、デンマーク語、英語、ノルウェー語、フランス語にも翻訳された<sup>8</sup>。ちなみにクヴェリドは1933年から1935年まで、クラウス・マン編集による政治色の強い亡命文芸雑誌『蒐集 (Die Sammlung)』の発行元でもあった<sup>9</sup>。

『すべての国の子ども』では、反体制作家の父ペーターの活動に関連付けて、一家がドイツを脱出し帰国できない理由が以下のように述べられている。

父さんはもうドイツにいたくなかった。ドイツ政府は父さんの友だちを刑務所に入れ、父さんは好きなことを言ったり、書いたりすることが禁じられたから。(2. 549)

……わたしたちはドイツに戻れない。そうしたらわたしたちは刑務所に入れられてしまう。というのも父さんはフランスや別の国の新聞に、ドイツ政府には我慢ならないと書いていて、それについて本も出しているから。(2. 552)

---

8 田丸 (2008) 86-87頁、参照。

9 Vgl. Häntzschel (2001), S.75.

こうした記述から、ペーターの姿には、コインが肯定的に評価する現代的なテーマに挑む作家像が投影されていることが窺えるものの、本作品では彼の執筆した記事や本の具体的内容についてはまったく触れられていない<sup>10</sup>。ただし作品中登場するペーターの熱狂的ファンの存在や、アムステルダム在住の編集者クラブが語った、クリイの父親の最新作は最高傑作だったけれど、まったく商売にならなかった(2. 653)という言葉によって、ペーターが社会的にそれなりに認知された作家であるということは示唆されている。

他方、本書では亡命状態にある作家のいくつかの行動パターンがなぞられている。アムステルダム、ベルギーのオーステンデ<sup>11</sup>、パリは同じヨーロッパに位置し、ドイツ語圏からアクセスしやすいとあって、本国での執筆が難しくなった作家たちの多くが最初に向かった場所であった。本書では宿泊費の払えないペーターは、高級ホテルに妻子をいわば質草に置いて金の工面に走るが、この設定は、コインがオーステンデで知り合ったウィーンのジャーナリスト一家からヒントを得たようである(3. 62-64)。また新作を約束／空約束しては金の前借りをするペーターと、彼の作品は高く評価しているものの、繰り返しの金の無心に次第に態度を硬化させていく編集者クラブの姿には、当時の作家たちを取り巻く現実が反映されているのだろう。コインがベルギーに亡命したのは、前述の通りドイツでの作家活動の可能性が奪われたからであり、彼女が亡命時代の1936年から1938年のわずか二年の間に四つの小説を発表しているのは、たんに同時代小説を書くという使命感に駆られてというだけでなく、物語を執筆することこそが、作家としてのコインの経済的手段だったからである。『真

---

10 Vgl. Rohlf (2001), S. 147.

11 例えばWeidermann (2014) では、1936年ベルリンオリンピック前夜のオーステンデのドイツ語圏の亡命作家たちの様子が描き出されている。

夜中過ぎに』を執筆中のコインは、オーステンデから婚約者シュトラウスに宛てた1936年8月11日付けの手紙に、次のように記している。

仕事、仕事、仕事、それしかしていない。ロート（\*ヨーゼフ・ロート）<sup>12</sup>とわたしは目下執筆オリムピックのまっただ中。たいていは夜のうちに彼がわたしよりよけいに頁数を稼ぐ。さっき『パリ日刊新聞』からわたしの小説（\*のちに『真夜中過ぎに』が『パリ日刊新聞』に掲載）がほしいとの連絡があったの。なんとかして彼らから前払い金を手に入れたいんだけど。そして原稿が完成したらランゲ（\*アラート・デ・ランゲ）からさらなる契約と前払いを搾り取るつもり。……<sup>13</sup>（\*部分は筆者補足）

ようするにドイツやオーストリアといったドイツ語圏での出版が望めない（それは同時に多くの読者の喪失を意味する）当時、亡命作家たちには、できるだけ多くの作品を発表するしか金を稼ぐ方策はなかったのである。

しかしながらペーターに亡命作家の特徴一般を認めることにはいささか留保が必要であろう。ザビーネ・ロールフは『すべての国の子ども』の作品論の中で、家族を置き去りにしては長期間連絡もないまま各地を転々とするペーターの姿に、亡命作家タイプというよりは、『ギルギ——わたしたちのひとり』のギルギの恋人の作家マルティンにも通ずる、むしろボヘミアン・タイプの芸術家像を見いだしている。ペーターの金への無頓着さ、女性にだらしないところ、市民的価値観への嫌悪は、彼が今置かれている状

12 1936年夏にコインはオーステンデでヨーゼフ・ロートと知り合い、1938年1月までふたりは恋愛関係にあった。

13 Keun (1990), S. 182.

態とは関係なく、亡命する前からもそうであったろうことが推測されるというのである<sup>14</sup>。実際、ペーターはドイツにいるときから家族の集うクリスマスが大嫌いだったし、市民的価値観を体現する姑（クリイの祖母）は、彼の天敵である。そしてこうした自己中心的で自由人の父の本質を子どものクリイは冷静に見抜いている。

父さんはわたしたちのことを愛しているときもあるけど、全然そうでないときもある。そんなときには母さんもわたしもどうしようもない。(2. 542)

## 2. 錯綜する時間と場所

物語中、場所と時間が次々に入れ替わるのが『すべての国の子ども』の語りの特徴である。ここでは物語の現時点／場所に唐突に過去の時間が入り込むだけでなく、クリイの関心によって語られるテーマも次々とめまぐるしく変化していく。

クリイの語りは例えばこんな具体に展開する。最初はヴィザのことを話題にしていたのだが、そこから彼女の連想はヴィザが切れた際にそれを取り締まる制服姿の警官へと飛び、さらにいきなり過去にクリイがポーランドに行ったときに税関でクリイの人形の家とペットのカメが取り上げられそうになった話になる。そしてすぐに今度は物語の現時点のブリュッセルの場面へと移り、町のにぎやかな交差点の真ん中で華麗に手信号で交通整理する警官をクリイがうっとり眺める様子が語られる (2. 553)。

以下では本作の構造を理解する一助として物語の時間に注目したい。そこでまず進行中の時間／場所と回想の場所を分けて整理する。以下は【進行中の時間における場所の移動】と【回想に登場する場所】の二つに分けて場所を羅列したものである。なお【回

---

14 Vgl. Rohlf (2001), S. 160-163.

【回想に登場する場所】の並び順は時系列に沿ったものではなく、物語で語られた順番による。またカッコ内に記した時期は、筆者が前後関係および作者の伝記的データ等から推測したものであり、作品中には具体的な西暦等は書き込まれていない。地名については国名と都市名が入り交じっているが作品における表記に従っている。

【進行中の時間における場所の移動】(補足のない箇所は親子三人)  
①ブリュッセル (クリイ+母、1937年秋) \*その間、父はブダペスト、ワルシャワ、リヴィウを移動②アムステルダム (クリイ+母) \*父、ベルギー、アムステルダム③パリ (1937年末) ④マルセイユ (クリイ+母) ⑤ヴェンティミーリア (\*イタリアとフランスの国境の町) (クリイ+母) ⑥ボルディゲラ (\*イタリア) (クリイ+母+祖母) ⑦ニース⑧アムステルダム⑨アメリカ——ニューヨーク、ノーフォーク、ヴァージニアビーチなど (クリイ+父、1938年5月) \*母はアムステルダムに残る⑩アムステルダム (1938年7月)

#### 【回想に登場する場所】

①オーステンデ (進行中の時間の直前の夏) ②ブリュッセル (進行中の時間①の直前) ③ポーランド(1936年12月) ④ウィーン(1937年3月頃?) ⑤フランクフルト (亡命直前) ⑥リヴィウ (1936年12月) ⑦ポーランド (1937年2, 3月) ⑧ウィーン (1937年3月) ⑨ポーランド、リヴィウ⑩ザルツブルク (1937年3月) ⑪ウィーン⑫ドイツ⑬パリ (1936年) ⑭ポーランド

上記はクリイが実際に訪れた地名を、進行中の物語と回想の中からピックアップしたものだが、作品で言及されている都市名や国名を数えると約30になるという指摘もある<sup>15</sup>。作品中ではこれ

らの複数の時間と場所、【進行中の時間】と【回想】が複雑に入り交じり、本書を読みながら時間の流れを時系列的に把握することを難しくしている。

ところで『すべての国の子ども』という作品の評価は、まさにこの時間と場所の錯綜をどう判断するかによって意見が分かれている。たとえばイングリット・マルヒレヴィッツは『イルムガルト・コイン——生と作品』のなかで、『すべての国の子ども』は売れ行きを第一に考え、コインが精神的にも肉体的にも限界の中で書いた作品であり、芸術性の欠如は顕著であると述べ、その失敗の原因は時間構造の錯綜にあると指摘している<sup>16</sup>。一方、コインの作品集の編者は「亡命者たちがますます絶望や喪失感を募らせる様子がこの作品のテーマとなっているだけでなく、それは少なくとも二つの方法、すなわち場所と時間との係わり方および子どもの語り手の採用という点から、ナラティブの構造的原則にもなっている」(2. 816)と言い、時間と場所の錯綜をむしろナラティブの手法と肯定的に捉えている。

『すべての国の子ども』の発行時期(1938年12月)とコイン自身の伝記的事実を考慮に入れると、作品中のおおよその時間の経過を推測することができる。作品中言及されている場所は亡命期間中コインが実際に来訪した場所であり、訪問の順序は時系列的にも物語にほぼ一致する。たとえば1937年の年末をパリでヨーゼフ・ロートと過ごしたコインは、1938年1月初めにロートとは決別し、2月にケルンに住む母とイタリアのボルディゲラで落ち合い、3月にはニースに行き、5月半ばに婚約者シュトラウスの住むアメリカに向かっているが<sup>17</sup>、クリイの旅程は季節も含め、ほぼこの通りである。

15 Vgl. Delabar (2005), S. 207.

16 Vgl. Marchlewitz (1999), S. 138-150.

17 Vgl. Häntzschel (2001), S. 96-98.

しかし物語の時間を詳しく検討すると、そこにはいくつかの綻びが認められる。たとえば【回想に登場する場所】の中で④に挙げたウィーンの箇所に注目してみよう。ここではクリイたちが1年前にウィーンで会った医師ピウスの自殺が話題になっている。クリイが「もうわたしたちはウィーンにもピウスおじさんのところにも行けない。ドイツがすべてを占領しているから」(2. 560)と言っていることから、クリイが母とブリュッセルに滞在している物語の現時点が1938年3月12日のオーストリア併合以降と示唆されている。けれどそうすると【進行中の時間における場所の移動】①ブリュッセルが1938年秋、クリイたちのアメリカ行きは、1939年5月となり、物語の終わりは出版時よりも先の時間になってしまう。もちろん作品中具体的な暦は言及されていないので、将来のことを書いても問題はないが、刻々と変化する時代状況を描いている本作の特徴から、またこの作品に限らず、コインのこれまでの現実にも即した作風からも、これは著者による設定のミスである可能性が高い。同様のことが②のアムステルダムにも当てはまる。ここでは1938年9月のミュンヘン会談のニュースが仄めかされている場面が挿入されているが(2. 605)、季節の点では合っているものの、これに従うと②の滞在時が本書刊行直前の9月ということになり、①ブリュッセル同様、物語上の時間の整合性を欠く。こうした緻密性の欠如には、当時の彼女が置かれた限界的な状況の中で、コインには芸術的美的作品を考える余裕がなかった、というマルヒレヴィツの指摘は当たっているのかもしれない<sup>18</sup>。しかしながらこれは時間と場所の錯綜する語りが一種の戦略であることを否定するものではない。

『すべての国の子ども』は旅立ちや国境越えのスペクタクル

18 Vgl. Marchlewitz (1999), S. 149.

よりもむしろ、永続する生のリアリティとしての亡命状態を描き出している。落ち着くべき家のない存在、絶え間ない場所の移動と旅は——少なくともその語り手には——ノマドの状態を示しているのだ<sup>19</sup>。

またヴァルター・デラバーは『すべての国の子ども』という作品の特徴を「いつまでも続く亡命状態 (Perpetuierung des Exils)」と名付けている<sup>20</sup>。

タイトル『すべての国の子ども』はこうした落ち着くべき家のない (ohne Zuhause) 「絶え間ない場所の移動と旅」を続ける主人公クリイの「ノマド的状态／いつまでも続く亡命状態」を示唆しているのである。

### 3. 「子ども」のパースペクティヴの可能性

クリイの「ノマド的状态／いつまでも続く亡命状態」を表現するには、時間と場所の錯綜とともに、本作における「子ども」のパースペクティヴからの語りが非常に有効である。以下本章では「子どもに小説は書けるのか」「『子ども』とはだれか」「『子ども』のパースペクティヴの可能性」について考察する。

#### 3. 1. 子どもに小説は書けるのか

ある日、クリイの母はヨーロッパのどこかを移動中の父からの手紙で、(存在しない) 新作原稿をだしに編集者クラブから金を前借りするよう指示を受ける。ホテルで母が身支度をしている間にクリイは一足先に母とクラブの待ち合わせ場所のカフェに現れ、もしかすると自分が父に代わって小説を書こうとでも思っ

---

19 Rohlf, Sabine (2001), S. 144.

20 Vgl. Delabar (2005).

たのか、編集者のクラブに「子どもに小説は書けるか」とたずねる。

「クラブさん、小説ってたくさんの方が書けるものなの？」

「なんでたくさん？だれだって小説は書けるさ」

「でもうちの母さんは小説なんて書かない」

「そいつは驚いた」

「それじゃこのウェイターも小説を書くの？」

「もちろんさ」

「みんな小説を書かなければいけないの？」

「いや」

「それじゃどうしてうちの父さんはそれをするの？」

「それは彼ができるからさ」

「他の人はそれができないの？」

「ああ、ほとんどの人がね」

「それじゃあどうしてその人たちは小説を書くの？」

「連中はそれができないの知らないからさ」

「クラブさん、それじゃあ子どもは小説を書けるの？」

「いや。でも小説を書く人間は子どもだけだね」

「でもうちの父さんは子どもじゃない」

「いや子どもさ」

「でもそんなのうそだ、父さんはクラブさんと同じくらい大きいもの」

「わたしよりずっと大きいよ」

「それじゃあクラブさん、子どもはこれまで一度も小説を書いたことがないの？」

「ないね」

「がんばり屋で真面目ないい子だったらそれができると思う？」

「思わないね」

「それじゃあタイプライターを練習してもだめなの？」

「だめさ。おいおいどうしたんだね、クリィ…」(2. 574) (\*  
下線は筆者による)

この両者の軽快なやりとりは二重の意味で興味深い。第一に、子どもであるクリィが語るという設定は、クラッペの子どもには小説を書けないという主張への反論になっていること。第二に、とはいえ読者には著者がおとなであることは自明なので、クラッペの言う子どもは小説を書けないという主張自体には矛盾はないのだが、クラッペの「小説を書く人間は子ども」と隠喩的表現が、本作では文字通りの意味で用いられ、「小説を書く人間は子ども」という設定になっているからである。

### 3. 2. 「子ども」とはだれか

「女の子 (Mädchen)」という語はコインの作品を考察する時に重要なキーワードの一つである。21歳の速記タイピストが主人公のコインのデビュー作『ギルギ——わたしたちのひとり』では、その冒頭で「女の子ギルギ (das Mädchen Gilgi)」という表現が繰り返され、「女の子」ギルギと印象づけようという著者の意図は明白である。コインの第二作で代表作の『偽絹の女の子 (Das kunstseidene Mädchen)』では「女の子」という語そのものがタイトルとなっている<sup>21</sup>。一方、亡命時代第一作、1936年に刊行された小説『子どもたちが遊ぶのを禁じられた女の子』のタイトルにも同様に「女の子」という語が使用されているが、ここでの「女の子」は最初の二作とは異なり、「若い女性」のことでなく、「幼い女の子」を意味する。もしかするとワイマール共

21 ワイマール共和国時代のコインの作品については拙著、田丸 (2015) を参照していただきたい。

和国末期に発表された「女の子」を主人公とした作品のインパクトが鮮烈だったため、アムステルダム の亡命出版社から本を出すにあたり、そのヒットに便乗しようとあえて「女の子」という語を使用したのかもしれない。いずれにせよ著者は年齢にかかわらず、「女の子」という語およびそのイメージを積極的に利用してきたと言えるだろう。

これに対し、『すべての国の子ども』では、いわばこれまでの読者の期待を裏切って、タイトルに「子ども (Kind)」という語が用いられているだけでなく、作品中では「女の子」という語の使用は極力避けられているように見える。語り手であるクリイ自身はみずから「女の子」とは認識しておらず、クリイに対して「女の子」という語が使われるのは、他のだれかが彼女に呼びかける時のみである。たとえば、クリイの父を崇拜する女性が彼に向かって「わたしならこの野生の小さな蕾から世にも美しい娘へと咲かせてみせますわ」(2. 556) (\*下線部の原語Mädchen) と言う箇所、あるいは先に引用したクリイとクラッベの会話の続きで、彼が10歳のクリイに「…ほんとうに素敵なドレスだね、もうきみはこんなに大きな女の子だから、膝の上に乗せることはできないね…」(2. 575) (\*下線部の原語Mädchen) と話しかける場面などが挙げられる。ただしそれ以外「女の子」という語は作品中ほとんど出てこない。またクリイについては彼女のジェンダーを想像させる表現は非常に少ない。なるほどおもちゃの人形セットとお店屋さんセットを持ち歩いているが、彼女の自慢の首飾りは穴の開いた少額コインを輪にしたものであり、当時の映画の子役スター、シャーリー・テンプルに似ていると言われてもちょっと喜ばない。

一方、クリイの両親の人物像は、ジェンダー的観点から見て、きわめてステレオタイプの造形されている。ボヘミアン的芸術家タイプの父は自由人を気取りながらも、経済感覚に欠け、思い

つきで動く彼の生き方そのものが妻を抑圧し、家族の負担になっていることに気づこうとしない。美しい母は典型的な耐えるタイプの女性であり、穏やかな家庭生活を願い、自立を望まず、当てにならない夫をひたすら待ち続ける。またその女性的な外見は彼女の拠りどころでもある。母と同じジェンダーをもつクリイではあるが、クリイには美しい母に憧れる様子は微塵も認められない。

わたしと母さんはとてもよく似ている。ただ母さんのほうがわたしよりも青い目をしていて、足も太いし、他の部分もずっとふっくらしている。それから母さんの髪の毛はきれいに梳かされ、頭の後ろでふわっと丸められている。わたしの髪は短くて、いつもぼさぼさ。母さんのほうがわたしよりずっときれい、でもわたしのほうが母さんよりも泣かない。(2. 531)

「わたしのほうが母さんよりも泣かない」で示されたクリイのたくましさは、彼女が育つ危機的状況の中で培われたものといえるだろう。

母さんはヴィザが切れては泣き、すべてが昔のほうがずっと簡単だったと言う。でもわたしは、すべてが簡単だった昔には生きていなかった。だからわたしにはすべてがけっこう簡単に見えるし、泣く必要はない。(2. 553)

鏡の前で母さんは鑿をあて、顔の左右にカールがかかるようにすると、美しく見える。美しく見えると、勇気が出てきて、ホテルのホールを通り抜け、よその人たちと話をし、借金を頼むことができる。わたしはそのために美人に見える必要はないし、そんなこともしない。(2. 559)

クリイにとって母の美しい女性的外見は弱々しさのコノテーションであり、クリイのもつたくましさとは相容れない。また妻子の存在すらも時に忘れたかに見える頼りない「男性的」な父もクリイがなりたい自分ではない。

クリイはこうしたおとなたちをじっと観察し、子どもを「子ども扱い」するおとなに不信感を募らせる。

死んだら天国に行けるとおとなはわたしに説明しようとする。わたしは、おとなたちが子どもをばかにして、子どもはおとなの言っていることをすべて信じると思っていることに我慢できない。もしも天国ではお金が必要はなく、ただで生きられるなら、どうしてそれでも分別あるおとなが心配や怒りを抱えながら地上にとどまりたいというのだろう。(2. 616)

クリイによって語られるおとなとは、世の中の常識に囚われた存在である。そしてそれを示唆するのがステレオタイプ化されたジェンダーなのではないか。一方、クリイに代表される「子ども」は、いわばジェンダーニュートラルな存在として、おとなに対置されている。そしてこうした立ち位置こそが、従来とは異なる亡命状態の見え方の呈示を可能にしているのだ。

### 3. 3. 「子ども」のパースペクティブの可能性

「子ども」のパースペクティブを採用することによって、アンデルセンの『裸の王さま』の子どものような自由な語りが可能になることは容易に想像できる。こうした語りは、世間の常識のおかしさを露呈すると同時に、切迫した状況下では、ある種の軽さとユーモアの効果をもたらす。

旅券とヴィザがなければ、国境は越えられない。わたしは一

度は国境をちゃんと見てみたかった。でもそれはできないと思う。母さんもわたしにそれを説明できない。母さんが言うには「国境っていうのはね、国と国とを分けるもの」なんだった。最初は、国境って天まで伸びる垣根みたいなものなのかなと思った。ああわたしはなんてばかだ、それだったら汽車は通り抜けられないじゃない。国境は地面でもない、だってもしそうなら、よその国から出なくちゃいけない、そこに入っちゃいけないって言われても、国境の真ん中に座ったり、その上を駆け回することはできるはずだもん。[……] だけど国境には足を踏み入れることはできない。それは列車に乗っている時にだけ、お役人の力を借りて、存在するもの。(2.552) (\*下線筆者)

下線部の通り、国境があるという前提で旅券やヴィザは存在する。そして亡命者の亡命者たるゆえんは国境があるからだ。しかしながらクリィによれば、実体的な国境の存在は説明できないけれど、それを取り締まる人がいることによって、国境が立ち現れてくるのだと言う。クリィによる「国境」は『裸の王さま』の王さまの衣装に似ている。その存在を信じてふるまう人がいることによって、周囲はその存在を信じ込むのである。

本作品におけるこうした語りの特徴についてロールフは、物語はクリィに明らかにされたことの表面、ないしはその境界の上で進行している<sup>22</sup>、と指摘し、さらに以下のように述べる。

一見してシンプルな説明とウィットは、それゆえ子どもの言葉の一義的な解説を無効にする。この小説では、たとえば、空腹、食事、待機、悲哀、懇願、不在、宿泊、生、死といったモチーフが、様々なコンテキストの中で繰り返し現れることで、

---

22 Rohlfs, S. 183.

滑稽な言い回しの両義性から生じる記号の不規定性が強化、構造化される<sup>23</sup>。

ところで「表面」あるいは「目に見えるもの」に特化した語りは、本作に限らず、コインの作品の特徴である。主人公のドーリスが日記をつける設定の、コインの代表作『偽絹の女の子』では、小説の冒頭、ドーリスは「映画みたいに書きたい」と記す。

それでわたしは思ったの、すべて書き記すのがいいんじゃないかって。というのもわたしは非凡な人間だから。わたしが考えたのは日記を書くことじゃなくて、だってそれは年寄りがすることだし、18歳の女の子にとってちゃんちゃらおかしいもの。わたしは映画みたいに書きたい。わたしの人生は映画みたいだし、それ以上になるかも。(1. 233) (\*下線筆者)

ドーリスは、「日記」（ここではおそらく内面を掘り下げた内省や省察というような意味だろう）ではなく、映画のように（視覚的な）記述をしたいという。たとえば『偽絹の女の子』ではドーリスは、次のように言う。

もしもある金持ちの女が、ただ金のためにある年寄りと結婚して、何時間もその男と寝て、けなげそうに見えたら、その女はドイツの母で立派な妻である。もしも金のない女が、すべすべの肌が気持ちいいからという理由で、金のない男と寝たら、不潔だとか売女ということになる。(1. 288)

ここでは厳密な分析や明確な意見が述べられているわけではな

---

23 Rohlf (2001), S. 183.

いが、目に見える現象をなぞることで、ジェンダーとセクシュアリティをめぐる世間の価値観に疑問が投げかけられている。

しかしながら、『すべての国の子ども』において、コインが「表面」や「目に見えるもの」に特化した、子どものパースペクティヴからの語りを採用した背景には、おそらく当時の彼女の置かれた状況が密接に係わっている。それゆえ、戦略と言うよりは、もしかするとこのようにしか書けなかったとも言えるかもしれない。なおこれについては以下、第4章でさらに考察したい。

#### 4. 著者と併走する物語

1937年暮れに『急行列車三等車』を脱稿したコインは(2.799)、シュトラウスに宛てた1937年クリスマス付けの手紙の中で次回作『すべての国の子ども』の構想について言及している<sup>24</sup>。そのほぼ一年後の1938年12月、『すべての国の子ども』が刊行されていることから、仮にこの手紙の後すぐに執筆に取り掛かったとしても、コインが本作品完成に要した時間は正味一年足らずということになる。この間にコインは年末年始パリ、2月から4月ニース、ボルディゲラ、4月から5月アムステルダム、5月から7月アメリカ(ニューヨーク、シュトラウスの住むヴァージニアビーチ)に行き、7月中にアムステルダムに戻っている。第2章で指摘したように『すべての国の子ども』では、ほぼこれと同じ時期に同じ場所に訪れる設定となっており、ヒントとなった出来事と作品執筆との時期の間隔が非常に短いことがわかる。

こうした前提を踏まえ、本作で「子どものパースペクティヴからの語り」が採用された理由として二つの可能性を呈示したい。ひとつは自身もリアルタイムで亡命者であった著者にはみずからおよび他の亡命者の命を危険にさらすような題材は扱えなかった

---

24 Vgl. Keun (1990), S. 232.

ということ。たとえば亡命作家たちが歴史小説を執筆することに批判的で、小説にはアクチュアルなテーマを取り上げるべきだと主張するコインでさえ、『亡命の光景』のなかで、亡命中は、旅券やヴィザの偽造、あるいは亡命者の中には胡散臭い連中もいたことなどは書けなかったと述べている(3.74)。こうしたとき子どもの視点による対象の表面にとどまる語りであれば、社会の裏側あるいは複雑さに直接触れずに済むのではないか。もうひとつの理由としては、この物語は、著者の亡命体験といわば併走する形で短期間に執筆されたため、戦略的というだけでなく、そもそもある題材を掘り下げる余裕は著者にはなく、見たままを記すことしかできなかったということが考えられる。その際、子どものパースペクティヴからの一見ナイーブな語りは、先にも指摘したように、おとなの矛盾、亡命生活の理不尽さを明らかにするとともに、緊迫した状況にありながらも、ある種のユーモアをもたらしという点で非常に効果的である。

とはいえおとなの著者には、ドイツで執筆を禁じられ、やむなく国外に出ることを選択せざるを得なかった作家として、時として彼女がおかれている現状に何か言いたい気持ちももたげていることもあったはずだ。

……この世のすべての災いは不安から始まる。わたしには、なぜ人びとが神のことを、口輪や手錠でわれわれを拘束して走り回らせる、近代的な独裁者の一種であるのか理解できない。ドイツでこんな厄介ごとが起こったのは、そこでは人びとがはじめてから終わりまで不安にさせられているからだ。子どもが生まれるや、その子はもう父母を怖がるようにいわれ、そのうえ父と母を敬わなければならなかった。何ために？子どもが親を愛していれば、どっちみち彼らを敬うものだし、愛していなければ、親に尊敬など与えられるはずはない。それゆえ父

親はまずはじめに、自分の子どもが彼を恐れることを求める。なぜなら彼も自分の父親が怖かったから。さらに学校の教師への恐れ、教会での親愛なる神への恐れ、軍隊や他の組織の上官への恐れ、警察への恐れ、人生に対する恐れ、死への恐れが続く。ついには国民は不安の言いなりになり、不具にさせられ、不安のエクスタシーのなかで生きることを強いる政府を選んでしまうのだ。(2. 617) (\*下線部は原語ではすべて,Angst)

これはクリイの父、作家のペーターがオランダの人たちと話した際に語った言葉である。ここからはコインが当時のドイツの現状をどのように考えていたかを推察することができるだろう。引用記号が用いられているとはいえ、ドイツ社会を冷静に分析するまなざしは、10歳の子どもが語る物語に挿入された文章としてはそぐわない。

場所と時間の錯綜を論じた第2章で、マルヒレヴィツによる『すべての国の子ども』批判を紹介したが、その中でマルヒレヴィツは本作について、売れ行きを第一に考え、コインが精神的にも肉体的にも限界の中で書いた作品であり、芸術性の欠如は顕著であると述べ、その失敗の原因は時間構造の錯綜にあると指摘していた。しかしながらこうした錯綜をむしろ肯定的に捉え、本作品は、著者の意図を超え、亡命の現実を文学的に描出していると評価することもできるのではないか。『すべての国の子ども』についてドーリス・ローゼンシュタインは、「この小説の中で亡命は起きている」と指摘する。上記引用に見られる「子どものパースペクティヴからの語り」<sup>25</sup>の逸脱部分も含め、『すべての国の子ども』はドイツ国外を転々とする著者に併走する亡命をめぐる物語なの

---

25 Rosenstein (1991), S. 361.

である。

---

## 【Literatur】

Keunの作品／書簡

Keun, Irmgard: Das Werk. Band 1. Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933. / Band 2. Texte aus NS-Deutschland. Texte aus dem Exil 1933-1940. / Das Werk. Band 3. Texte aus der Nachkriegszeit und der Bundesrepublik 1946-1962. Im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Wüstenrot Stiftung herausgegeben von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Göttingen: Wallstein. 2017. \*引用に際しては本文中に（巻数.頁数）を記す。

Keun, Irmgard: Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1990.

上記以外

Baltschev, Bettina (2016): Hölle und Paradies. Amsterdam, Querido und die deutsche Exilliteratur. Berlin: Berenberg Verlag. 2016.

Bronsen, David (1981): Joseph Roth. Eine Biographie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1981.

Delabar, Walter (2005): Überleben in der kleinsten Größe, Einüben ins Weltbürgertum. Zur Perpetuierung des Exils in Irmgard Keuns Roman *Kinder aller Länder*. In: Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente. Hrsg. v. Stefanie Arend / Ariane Martin. Bielefeld: Aisthesis Verlag. 2005. S. 205-216.

Häntzschel, Hiltrud (2001): Irmgard Keun. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2001.

Marchlewitz, Ingrid (1999): Irmgard Keun. Leben und Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1999.

Rohlf, Sabine (2001): Exil als Praxis - Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen. München: edition text + kritik. 2001.

Rosenstein, Doris (1991): Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre. Frankfurt a. M.: Peter Lang. 1991.

Weidermann, Volker (2014): Ostende. 1936, Sommer der Freundschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 2014.

田丸理砂 (2008) 「イルムガルト・コイン——ワイマール共和国末期に現れ

---

たベストセラー作家」ゲルマニスティネンの会編（光末紀子／奈倉洋子／宮本絢子）『ドイツ文化を担った女性たち——その活躍の軌跡』鳥影社 2008. 78-95頁.

田丸理砂（2015）『「女の子」という運動——ワイマール共和国末期のモダンガール』春風社 2015.

【付記】本研究には平成30年度科学研究費助成事業（学術研究助成基金助成金）基盤研究（C）の交付を受けた。