

ヴォーゲル劇における移動する登場人物

伊藤ゆかり

Moving Characters in the Plays by Paula Vogel

ITO Yukari

Abstract

Some of the plays by Paula Vogel, especially her major ones, put emphasis on mobility whereas her other plays depict the characters who remain where they are. One of the remarkable qualities about Vogel's work is the contrast between mobility and stasis, particularly when it is found in the same play. For instance, in *The Baltimore Waltz*, a brother and his sister are taking an imaginary trip to Europe while the brother is dying on a bed in a hospital. Their imaginary trip shows intensified movements of the characters while the hospital bed becomes a symbol of stasis and confinement.

Another element to be mentioned is who is moving among the characters. *The Baltimore Waltz* relates how the sister attempts to take on the position of a dying person; in *The Mineola Twins*, the audience wonders who refuses to move, staying in a closed space. The other significant element is whether a character is forced to move or willing to move. It is particularly important whether a female protagonist has the initiative about moving. The process toward claiming the initiative is the main plot in *How I Learned to Drive*. Thus mobility, with its dynamics and contrast with stasis, makes Vogel's plays very attractive to the audience.

キーワード：ポーラ・ヴォーゲル 『ボルティモア・ワルツ』 『ミネオラ・ツインズ』
『わたしが受けた運転のレッスン』 移動性

Key words : Paula Vogel, *The Baltimore Waltz*, *The Mineola Twins*, *How I Learned to Drive*, mobility

およそ30年間劇作および大学における劇作指導に携わるなかで、Paula Vogel (1951～) が出版した戯曲は8作と決して多くはない。だが、彼女は、AIDS、家庭内暴力、小児性愛など論議を呼ぶ題材を用いて、笑いと暴力が混在する独特の劇世界を作り上げてきた。ヴォーゲルの作品は、移動に重点をおいたものと静止を強調したものの2種類に分けることができる。彼女の名を一躍高めた『ボルティモア・ワルツ』*The Baltimore Waltz* (1990) と『わたしが受けた運転のレッスン』*How I Learned to Drive* (1997) は、旅行や車の運転という移動そのものをテーマとした作品である。また、『ミネオラ・ツインズ』*The*

Mineola Twins (1996) のように、ほぼ30年間にわたる双子姉妹の変化と移動を描き出すものもあれば、『クリスマスの長い家路』*The Long Christmas Ride Home* (2003) では、祖父母の家でのクリスマスとその行き帰りが劇の中心となっている。

他方、いくつかの戯曲はある一つの場所を舞台とし、登場人物がそこに留まり続けるか、離れられない様子を描く。Shakespeareの『オセロー』*Othello*を基にした『デズデモーナ』*Desdemona* (1993) は、宮殿の裏部屋を舞台とした短い作品である。デズデモーナは、さまざまな場所へと旅することを夢みてオセローと結婚するものの、

結局は夫と暮らすキプロス島から出ることができないまま、死を迎えようとしている。『最古の職業』*The Oldest Profession* (1988) は、マンハッタンのブロードウェイにあるベンチに毎日集まる70代から80代の売春婦たちの会話から成る。売春婦たちは一人また一人と死んでいき、残された者は、最後の拠り所であるかのように、ベンチに座り続ける。そして『赤ちゃんをいれて7人』*And Baby Makes Seven* (1984) は、ニューヨークにあるアパートを舞台に、架空の子どもたちを作り上げるレズビアン・カップルを描く。劇の最後になって初めて観客は通りの音をきき、主人公たちのアパートが何百という似た家の一軒であることを意識させられる。しかし、いったん外に向かった視点は、それぞれの家でそれぞれの夜を眠らずに過ごす家族へと向けられ、ここでも家にとどまったままの人々の存在が示唆されるのである。

演劇は、多くの場合、ひとつの舞台を用いるという制限をもつ。その制限のなかで豊かな劇空間を表現しようとする、『デズデモーナ』や『赤ちゃん』のような室内劇がよい例であるように、台詞や照明を使って一つの舞台設定を最大限効果的に用いるか、場面を変えながらいくつもの舞台設定を劇に持ち込むしかない。ヴォーゲルは、前者のような劇を書く一方で、場面を繰り返し変えて、移動の感覚を表現する劇を生み出してきた。特に移動が強調される作品では、同時に静止や一つの場所にいつづけることから来る閉塞感も描かれ、その対比が劇の大きな魅力を作り出している。本論では、とりわけ興味深い移動と静止の対照がみられる3作品を取り上げることとする。

I

Christopher Bigsby は、ヴォーゲルの作品について次のように書いている。

Vogel's plays do, indeed, take her audiences on a journey they would not ordinarily take but what is unusual about that journey is not only that it frequently takes them into the world of the fantastic

and the bizarre but that it liberates them from a Manichaean frame of mind, from a binary mode of thought.¹⁾

上記につづいて、ビグズビーは『ボルティモア・ワルツ』における旅を論じるのだが、この作品では、まさに通常では体験し得ない、空想的かつ奇妙な旅行が描かれる。ここで主人公の Anna と兄 Carl が赴くヨーロッパ旅行は、2人の空想上の旅行であり、現実には、AIDS にかかったカールが入院しているボルティモアの病院のロビーに妹はいる。すなわち、劇の設定自体が移動と静止の二つを共存させているのである。この設定は、劇が誕生した経緯と関係する。戯曲への序文において、ヴォーゲルは、1986年に兄カールにヨーロッパ旅行に誘われたが、スケジュールと財政的理由により断った、と記している。その時彼女は、兄が AIDS にかかっていることは知らなかった。カールは2年後に亡くなり、『ボルティモア』は、ヴォーゲルの言葉を借りれば、「想像のなかにだけ存在しているヨーロッパへの旅」を描いた作品なのだ。²⁾ ヴォーゲルは、カールが自らの葬式について指示した手紙を引用しており、そこでカールは、「おばあちゃんとパパ・ベンと同じ墓に眠るしかないのなら、ときどき訪ねにきてほしい」と妹に書いている ([5])。ここには、死によって、墓の中に留まりつづける兄と、兄の記憶とともに生きつづける妹という移動と静止の対比が見られるのである。

このような状況で書いた作品において、ヴォーゲルは空想上の旅行にさらにひねりを加える。不治の病にかかったのは妹のアナであり、彼女がかかったのは、子どもがいない女性教師がかかりやすい、小学校で児童と同じトイレを使ったことによって感染するという「後天性トイレ症候群」、つまり ATD である。³⁾ アナとカールは治療法を求め、同時にアナは今まで経験のなかったセックスを楽しむためにヨーロッパ旅行に出かける。この旅行を通して移動がいかにか描かれているかをまず考えたい。

2人はパリ、続いてアムステルダム、ベルリン

などのドイツ諸都市、そしてウィーンを訪れる。まず注目すべきは、兄妹の旅行が通俗的なイメージに満ちていることである。最初の滞在地パリで、アナはレストランで知り合ったウェイトーとセックスをする。ウェイトーがベッドの中でフランス語をアナに教える場面では、異国情緒が強調されている。ルーブル美術館に行ったカールが、模範的な観光客として、そこで見た美術品の数々に感動する様子が平行して描かれる。兄妹の振舞いは、パリ滞在をいかにも通俗的なものにしてている。彼らの旅行は、家でテレビや映画、雑誌を見て想像する旅以上の何ものでもない。それを象徴するのが、カールがドイツへ向かう電車の中で、アナがいやがるにもかかわらず、ドイツの観光名所のスライドを見せる場面である。

(SLIDE: *Gutted ruins of inner-city Baltimore near the Jones-Fall Expressway; rubble and obvious urban blight.*)

CARL: Alas, poor Köln. Practically wiped out by airplane raids during World War II, and yet, out of this destruction, the cathedral of Köln managed to survive—one of the most beautiful Gothic churches in the world, with a superb altar painted by the master artist of Köln, Stefan Lochner.

(SLIDE: *An impoverished storefront church, a black Evangelical sect in Baltimore.*)

CARL: Let's see—what do we have next?
(37)

引用からわかるように、カールはハイデルベルクやケルンなどの説明をするのだが、映し出されるスライドは、ボルティモアの風景ばかりであり、しかも都市の醜いところやわびしさが強調される写真である。兄妹は、実現を切望した旅行に出発し、多くの場所を移動するのだが、結局のところ想像上の旅行であることの限界を示すかのように、その旅行は借り物のイメージに満ちた旅行であり、実現する価値があるのか疑われる。

空間的な移動と同時に、心理的な移動とも言え

る死に対するアナの心境の変化も描かれる。戯曲における説明を借りれば、「エリザベス・キューブラー・ロスによると、死を迎えつつある患者が病において旅する6つの段階があるのだ」(26)。最初は否定と孤独、2番目に怒り、つづいて「キューブラー・ロスの体の下敷きになってやれば、わたしは良くなるの?」と言い出す取引の段階がくる(27)。その後に鬱状態、5番目に受容、そして最後の6番目に希望が訪れる。常識で考えれば、ある程度の時間がかかりそうな過程は加速され、パリ滞在のわずか数日間でアナは6番目の希望の段階に達する。そのために、本来滑稽さが入る隙のなさそうな心理描写すら、笑いを誘う。さらにヴォーゲルは、パリを離れオランダに向かう兄妹に、キューブラー・ロスが知らない7段階目の変化として、欲望が訪れると説明する。死を受容した後に、死とは正反対に位置するはずの強い性的欲望をアナは感じる。ほのかな希望と安らぎに到達したはずのアナの静かな心境はここで否定され、劇はセックスの相手の変化という別種の移動へと導かれる。

2人の旅にさらにめまぐるしい変化の感覚を与えるのは、映画から借りてきたイメージである。発端となるのは、カールが後生大事に持ってきたぬいぐるみの兎である。旅に出る直前に、カールは、大学時代の友人だというハリー・ライムに、アナを治せるかもしれない医者のことを電話で尋ねる。すると、ハリーはカールの願いをきき入れつつ、兎のぬいぐるみを持ってくるよう示唆する。カールは、空港での手荷物検査のたびに神経質になり、ぬいぐるみの中に何かがあるかのように振舞う。ハリー・ライムという名前だけでなく、ぬいぐるみに対するカールの様子は、犯罪映画やスパイ映画を思わせる。そればかりでなく、「第三の男」と名づけられたトレンチ・コートに赤いベレー帽の男が、旅行中ずっと兄妹を尾行する。犯罪映画との結びつきは、ついにカールがウィーンでハリー・ライムと観覧車で会う場面で、最高潮に達する。『第三の男』の台詞を用いながらハリーとカールは、アナの病気のための治療薬の話をし、最後は兎のぬいぐるみを争って、ハリーは

観覧車から転落する。

カールとハリーが会っている頃にアナが訪問している「後天性トイレ症候群」を治療するという噂の医者は、汚れた実験着を身につけ、白髪のかつらをかぶって、片手だけ黒い手袋をしていて、見るからに怪しげな姿である。そのうえ彼が提唱する治療法は尿を飲むという、マッド・サイエンティストそのものの方法なのだ。ここで、劇は、犯罪映画のパロディであるだけでなく、SF映画かホラー映画のようになる。医者はアナの前で尿を飲んで見せ、おびえる彼女に迫っていく。アナが彼の正体を暴くべくかつらをとろうとすると、医者は突然ドイツ語で「兄はどこだ？」と訊ねる。彼は、かつらと眼鏡をとって、劇の最初にあらわれた医者に戻る。「ばかノ 兄さんを一人きりにしたなノ」と医者に言われ、アナはホテルの部屋に戻る(55)。ホテルの部屋でベッドに横たわったカールは、目を見開いたまま、体は硬直して動かない。アナが懸命に兄を起こし、椅子の上に座らせると、カールは人形のようにアナと踊りだすものの、よろめいて再びベッドに倒れこむ。そこに医者が現われて、カールに白いシートをかける。このようにアナの病気を治す医者との会見という旅の重要な目的が果される場面で、その目的は否定され、旅そのものも否定されてしまう。想像上の旅は終わり、現実のカールの死へと劇は戻るのである。

劇の最後の場面は、医者とアナの会話である。医者はアナに兎のぬいぐるみを渡す。彼女はぬいぐるみを抱きしめ、兄が子どもの頃大事にしていたぬいぐるみで、兄をちょっと驚かせようと思って持ってきた、と医者に説明する(56)。そもそも兎のぬいぐるみとは、何を意味するのだろうか。愛らしいぬいぐるみは、子どもに安心感を与える、無垢と安らぎの象徴であるはずだ。それをカールがヨーロッパ旅行で持ち歩くのは、犯罪映画のパロディゆえのように見せかけつつ、実のところカールが子どもの時の思い出と安らぎを必要としているからにはほかならない。すなわち、ここに AIDS による死におびえる現実のカールが示されているのだ。そして、想像上の旅行におけるカールが、

ぬいぐるみと同じように動くことができずベッドに横たわったとき、彼はぬいぐるみという安らぎを必要としない死者となるのである。ここで移動は終わり、静止の状態が訪れる。

もうひとつ無視できないのは、人称代名詞のもつ重要性である。それはカールがアナに行なう外国語のレッスンにもっとも明確にあらわれる。劇の冒頭でアナはいろいろな言葉を、外国語のレッスンのように話し、外国に行ったことがないのは知らない言語がこわいからだ、と観客に打ち明ける。そのような外国語嫌いのアナに、6ヶ国語を話すカールは少しずつ外国語を教えていく。最初は代名詞の主格から始まり、カールは英語、フランス語、ドイツ語、そしてオランダ語で「わたし」と言うのだ。3番目のレッスンは、次のようなものである。

THE THIRD MAN: Lesson Number Three: Pronouns and the Possessive Case. I, you, he, she and it. They and we. Yours, mine and ours.

VOICE OF ANNA: There's nothing I can do. There's nothing you can do. There's nothing he, she, or it can do. There's nothing we can do. There's nothing they can do. (14)

このレッスンにつづいて、カールは、費用は自分もつから、と妹を旅行に誘う。「あなたのお金なのよ」とすまながるアナに、カールは「僕たちのお金だ」と答える。このように代名詞が繰り返される様子を見ると、「わたし」「あなた」「彼ら」といった代名詞が交換可能なものと思えてくる。カールの死、すなわち「彼」の死は「わたし」の死になり得るのである。それこそが、この劇が生まれた理由である。人称代名詞を何度も何度も交換することで、誰が病気になり、誰が死んでいくのかを曖昧にしていく。それはアナが不治の病にかかったという空想へと変化を遂げ、それによって、死を迎えようとするカールの苦痛を、アナは自分のものとして体験しようと試みる。

『ボルティモア・ワルツ』はその試みを描いた劇である。

戯曲の最初に、ヴォーゲルはパフォーミング・アーティストであり、AIDSで死去したロン・ヴォーターの言葉を引用している。彼は、「僕自身のことをいつも、その場にいない他の誰かの代わりに存在している人間と考えてきた。そして今ですら、観客の前において気分がいい現在でさえ、誰かの代わりに行なっているという気持ちに戻ってくる」と述べている（[3]）。まさに、アナはカールの代わりとして、ヨーロッパ旅行や死ぬまでの心境を想像しようとしているのだ。そして、この代わりという感覚こそ、ヴォーゲル自身が兄カールとの関係において抱き続けているものである。彼女は、『クリスマスの長い家路』を出版する際、カールから届いた手紙をあわせて載せている。手紙への説明として、ヴォーゲルは、家族の中でカールこそが作家となるはずで、自分は献身的な妹としてカールの書いたものを集める役割だったと述べている。⁴⁾カールが作家の夢をあきらめ、早世したいま、ヴォーゲルはカールの代わりに書くという意識を持っていると考えられる。

もちろん外国語のレッスンで代名詞を換えるように、死んでいく当事者を交換することはできない。それがわかっているからこそ、アナが経験する死までの6段階は7段階となり、笑いの対象となる。また兄妹の旅行は、想像すれば想像するほど、嘘っぽい作りものの旅行となっていく。それでもなおアナは共有をあきらめない。アナは第5段階の受容に達成した時に、自分が死んだら誰か良い人を見つけてほしいとカールに言い、「そんな話をするな」と兄に止められても、以下のように語る。

ANNA: I've got to talk about it. We've shared everything else. I want you to know how it feels...what I'm thinking...when I hold your hand, and I kiss it...I try to memorize what it looks like, your hand...I wonder if there's any memory in the grave? (28)

ここで死後相手がどうなるかを思っているのは、アナでもありカールでもある。交換可能な心理状態に兄妹は達しようとしている。この思いは、そのまま兄カールに対する劇作家ポーラ・ヴォーゲルの思いでもある。同時にヴォーゲルは、カール以外のAIDSに苦しみ死んでいった人々や、その人々を愛しつつ生き残った人々についても思いをはせている。そして、AIDSに限らず、さまざまな状況において死や苦痛と闘う人々と、その思いを共有しようという試みがあれば、彼らの苦しみのうち一部分は起こらずにすむかもしれないと、ヴォーゲルは訴える。先に引用した外国語のレッスンで、アナは「わたしにも、あなたにも、彼にも彼女にも、できることは何もない」と言っている。しかし、劇が終わったとき観客が思うのは、苦しんでいる人々のために誰もが何かしらできることはある、ということなのだ。David Románが述べるように、AIDSのような現実において、空想は分かち、はぐくみ、記憶すべきなのである。⁵⁾

劇はカールとアナがワルツを踊る姿で終わる。兄妹の想像上の旅行は、ベッドに閉じ込められている兄の苦しみを共有したい、というせっぱ詰まった願いから生まれた移動であった。旅行において、時に狂騒的に、時にホラー映画の登場人物のように動いていた兄妹は、ここでは、ごく自然に、ゆるやかに動く。死者も墓の中に閉じ込められることなく、生者とともに動き続ける可能性を示す場面である。

II

『ミネオラ・ツィンズ』は、『ボルティモア・ワルツ』以上に激しい動きと移動の感覚に満ちた劇である。その一つの要因として、時間的移動がある。劇の最初の2場はアイゼンハウアーが大統領である1950年代、つづく2場はニクソン政権下の1969年、そして最後の2場でブッシュ大統領時代の1989年を描き出し、これら3つの時代を喧騒に満ちた事件によってつないでいる。くわえて空間的移動もある。双子の故郷であるニューヨーク州ナッソー郡に位置する町ミネオラとマン

ハッタンを主な舞台とし、『ボルティモア』ほど大きな距離の移動はないものの、大都会と郊外の町の明確な対比が距離感を出し、そこを移動する登場人物の暴力的かつ激しい動きが強調される。さらに、登場人物の配役と演技の指定がある。主人公の双子 Myrna と Myra は同じ女優が演じるようになっており、2人の息子や恋人たちも、それぞれ同じ俳優が演じることが可能である。そのうえ劇の後半に登場する Sarah を除いては、いずれの登場人物も常に興奮状態であることを期待されている。これら3つの要素がからみあい、ヴォーゲルの作品中もっとも騒がしく、顕著な移動の感覚をもたらす作品となっている。同時に、『ミネオラ』は『ボルティモア・ワルツ』と同様に、移動と閉塞の対照が鮮烈な作品である。この対照がどのように生まれ、どのような効果をもつのか、主人公の双子について考えながら、みていきたい。

マーナとマイラは、マーナの方が豊かな胸を持っている以外はそっくりな一卵性双生児である。ヴォーゲルは彼女たちについて、マーナが「良い」方の双子、マイラが「悪い」方の双子だと登場人物紹介において役割を明確にしている。⁶⁾ 実際、第1場と第2場で登場する17歳の双子たちをみると、マーナが婚約者の Jim と一線を越えない模範的な高校生なのに対し、マイラは複数の男性とセックスを経験しているらしい不良少女である。またマーナは、女性は男性に頼るべきだと考え、高校生のための主婦コンテストでの優勝をめざす、彼女が正しいと信じるジェンダーに従う少女である。彼女は、1989年にはアングロ・サクソン系アメリカ人の正しさをラジオや著作で訴え、中絶反対運動を繰り広げる女性となっている。一方のマイラは、成長してベトナム戦争に反対する過激派となり、1969年にミネオラにある銀行に押し入った挙句、警備員を傷つけて指名手配犯となる。そして1989年になると、恋人セアラとともに人工妊娠中絶のための運動をしている。つまり、双子はそれぞれ保守的なアメリカと、既成の価値に反対し続けるアメリカの象徴であり、ヴォーゲルはあえて前者を「善」、後者を「悪」と呼ぶ。しかも同じ女優によって演じられることから、ビッグズ

ビーが指摘するように、2人は分裂した感性、ひいては分裂した国家の2つの面をあらわし、暴力によって結ばれる2つのアメリカ像の象徴なのである。⁷⁾

しかし、善と悪は交替する。17歳のときのマイラは、ケルアックの『路上』を読んで退屈だとうちあける一方、ジェームズ・ディーンが事故死を口にするに泣かんばかりになる。ジムは、マーナに頼まれて、マイラのあやしげなアルバイトをやめさせようとやって来て彼女とセックスをしようとするのだが、女の子は男とは違うと言って、彼女を怒らせる(125)。マイラは、保守的な小さな町の中で、自由な生き方を懸命に模索しているのだ。69年に銀行強盗をした後マンハッタンに隠れたマイラは、カナダへの逃亡を助けに来たマーナの息子 Kenny に、強盗事件を後悔して、怯えてヒステリー寸前の精神状態を見せつける。そして、1989年において、彼女はレズビアンとの恋人とともに中絶擁護のために活動しつつ、息子 Benjamin との関係に悩む母でもある。漫画的な人物設定でありながら、マイラは、伝統的なアメリカの価値観に従えず、自分の価値観を追究しようとしながら悩む、ごく普通の女性として描写されている。

一方のマーナは、最初の場面で、彼女が定義するところの女性らしさ、すなわち無知で家事がうまく、処女であることを大切にすると語りつつ、第2場の最後で、マイラを殺してやると「メディアのように叫びながら」ジムとマイラがいるモータルの部屋に入ってくる(128)。彼女の良い子ぶりは、この時点で崩壊するのである。1969年になると、マーナは明らかにパラノイアになっており、実際母とマイラの決断により、精神病院で電気ショックの治療を受けたことがわかる。夢の場面から察すると、拘束衣を着せられたこともあるらしい。マーナは、助けると見せかけて、マンハッタンに隠れているマイラのことを警察に告げるし、1989年には、とうとうマイラが活動する中絶クリニックに爆弾をしかける。病的なのは、「良い方の双子」であるマーナなのだ。

このような双子の対比は、同じ人間の二面性や

アメリカという国の二面性を象徴する以外に、なにを示すのだろうか。ひとつには、既に述べたように、主な舞台となる大都会と小さな郊外の町の対比がある。強盗事件をひきおこしたマイラが身を潜め、第5場ではマーナがラジオ番組を持っているマンハッタンは、過激派も保守派も受け入れる、どんなことも起こりうる場所である。それに対して、双子たちの生まれ育った町ミネオラは、ヴォーゲルがインタビューで述べているように、画一化そのものという風景の場所なのだ。⁸⁾ ミネオラはそれほど悪い場所じゃない、というジムのことばに、17歳のマイラは反発する。

MYRA: (*Exploding*) What is there to do in Mineola? Go to bingo, go to the PTA, fight over whether or not *Catcher in the Rye* should be allowed in our libraries! Mineola's so dull, there wasn't even a Red Scare here! In Mineola, people keep their blinds up because *nothing happens* on a Saturday night. (119)

1969年にマーナの息子ケニーは、「あそこで何をしろっていうのさ? 学校で『ライ麦畑でつかまえて』を許可すべきかどうか議論しろって?」と、ほぼ同じような言い方で、郊外の町のつまらなさを訴える(153)。10年近く経ってもまったく変わらない、停滞し閉塞した空間なのである。

しかし、マイラはもちろん、マーナもミネオラでの生活に愛着を示さないにもかかわらず、結局は故郷の町に戻るしかない。第6場の舞台は、ナッソー郡にあるマイラが働く中絶クリニックである。劇の終盤で、双子はともに故郷の近くに戻るようになる。さらに重要なのは、場面の途中に4度挿入される双子のみる夢の場面である。夢であるため明確にはされないとはいえ、主な舞台はミネオラと思われる。最初の夢の場面は、マイラたちが高校にいるところで始まるし、2番目の夢の場面は、マーナが治療を受けた精神病院である。4番目の場面では、マイラたちは故郷の自分の家にいる。夢の場面のうち3番目だけが、ラジオ番組を

収録中のマーナを描くことを考えると、マンハッタンのラジオ・スタジオかもしれない。しかし、ラジオ局にかかってくるのは、「誰もここにはいないんだ。少し話さないか」というジムだったり、疎遠になっている息子ケニーの幼い娘だったり、マーナにミネオラでの日々を思い出させる存在ばかりである(168)。

夢の場面は、郊外の町が双子を呼び戻しつづけることだけでなく、2人が閉塞空間から離れられないことをも示唆する。劇の最初の場面が夢の場面だが、17歳のマイラは授業中に核爆弾の攻撃を受け、マーナを探して校舎の吹き抜け部分へと歩いていく。吹き抜けの一番下に隠れているマーナのことを、マイラは、子宮の中にいるときのようOの字に丸くなり、自分から隠れていようとしている、と描写する(100)。また3番目の夢の場面、マーナが聞くのは、核爆弾攻撃のサイレンが鳴ったときの避難方法を確認する自分とマイラの声である。

MYRNA: We can make it home before the blast. Mom says we're to climb into the shelter and lock it, if she and Daddy don't make it home.

MYRA'S VOICE: And after the blast, Mom says not to unlock the door. Not even if she and Daddy beg us too.

MYRNA: There's enough water and canned lima beans to last us six months of nuclear winter.

MYRNA AND MYRA'S VOICE: We'll take care of each other. Okay? (170)

あくまでも仮定の話とはいえ、外界がどうなっているかわからず、親からも離れて、シェルターに閉じこもることを想像する姉妹のやりとりは、観客に強い印象を与える。⁹⁾

このように劇中で表現される空間およびそこでの双子の言動や夢とあわせて、時間的移動について考えたい。およそ30年という期間を扱いながら、1969年にも1989年にも濃い影をおとして

いるのは、唯一年が特定されない 1950 年代であり、特に核爆弾攻撃への恐怖である。劇の冒頭でマイラが夢みる終末の光景は衝撃的であるし、そのなかで校舎の隅に閉じこもるマーナや、シェルターに隠れることを確認しあう双子の姿は、50 年代に思春期を迎えた者の核戦争への根強い恐怖を伝えている。また、核爆弾は落ちてこないものの、第 6 場でマーナがしかけた爆弾が爆発し、観客は劇の冒頭の場面を思い出すことになる。さらに、双子は、1969 年になると 2 人とも高校時代を懐かしむのである。50 年代の政治状況をもたらした恐怖をひきずりながら、同時に青春をすごした時代を 2 人は忘れることができない。50 年代との強い結びつきを考えると、その後の双子たちの空間的および時間的移動が、なぜあれほど騒々しいのか納得がいく。『ボルティモア・ワルツ』における旅行は、せっぱ詰まった状況における想像上のものではあっても、カールとアナが望んだ、その意味では自発的な旅行である。それに対して、マーナとマイラがそれぞれ行なう移動は、時代や自らの状況から考えての必要に迫られてのものであり、自発的なものとはいえない。しかも、どちらも意識のどこかで 50 年代に閉じ込められており、そこから逃げ出したいという思いと戻りたいという思いが交錯する。これらを断ち切るために、たとえ望んだ動きではなくても、時代の波にのって動き続けるしかない。

劇の終わりに近い最後の夢の場面は、時代がさらにさかのぼり 16 歳の双子の寝室である。同じ寝室を使いながら、仲が悪い姉妹は、部屋を半分に区切ってお互いに相手の場所には入らないことになっている。しかし、雷がひどく、こわくなったマイラは、マーナのベッドに飛びのる。眠ったふりをし続けるマーナに、マイラはあやまり、「もう少し仲が良くなれば、と本当に思ってるの」とささやく (184)。すると突然マーナが起き上がり、マイラにキスをする。¹⁰⁾ここで姉妹は第 2 場および 3 場で初登場した時とまったく違った顔を観客にみせる。戯画化された、アメリカの象徴のように正反対の特徴をもつマイラとマーナが、戯画化や象徴化を超えた存在として浮かび上がるの

だ。伝統的正しさにこだわり、そこから逸脱するマイラを徹底的に攻撃するマーナも、衝動的に行動に出ては後悔するマイラも、時代に弄ばれながら空間的、時間的移動を行なってきた。そして精神病院に閉じ込められたことのあるマーナはもちろんマイラも、核攻撃や閉じ込められることへの恐怖を抱き続けている。観客はこのような主人公たちを愛すようになる。John Simon は、『ミネオラ・ツインズ』について、姉妹愛の美しさを描き、どれほど憎みあっている、彼女たちには絆を結ぶ可能性がある、と上演評に書いている。¹¹⁾我々は、互いへの憎しみを極端な形で行動に移す双子に笑いながら、時代の中で変化を余儀なくされる彼女たちに痛みを感じつつ共感を抱くのである。

III

『ボルティモア・ワルツ』における移動は、想像上の旅であるがゆえの自由と限界を登場人物に与え、他方『ミネオラ・ツインズ』において、双子は年月による強制的ともいえる移動をせざるをえない。それに対して、『わたしが受けた運転のレッスン』は、どれほど強制的な移動であるかが、ほかの 2 作品よりもはるかに重要な要素となっている。それは、「わたし」すなわち Lil' Bit が、11 歳の時にはじめて Uncle Peck に自動車の運転を習うだけでなく、彼の愛と性的欲望の対象となることと関係する。つまり、主人公が行なう移動がベックによる強制的なものであるかを観客は検証することになるのだ。また、ほかの 2 作と同様、この戯曲にもさまざまな移動がある。リル・ビットが成長する様子を描く時間的移動や、自宅や学校、レストランなどの空間的移動のほか、自動車の移動そのものも重要な要素であることは言うまでもない。これらの移動や、閉塞感について考えたい。

『運転のレッスン』で特に興味深い要素のひとつは、移動手段である自動車の中に主人公たちがいる場面が、しばしば最も静的であることだ。それは劇が始まってすぐ観客に提示される。冒頭で、中年の女性リル・ビットが舞台であるメアリーランド州の郊外にある故郷について説明をし、

「1969年。わたしはすっかり年をとり、全世界を皮肉にみている、なにもかもわかっている。つまり、わたしは17歳で、初夏の夜、暗い小道の近くに車を止め結婚している男と一緒にいる」と、みずからの物語を語り始める。¹²⁾ 車内にいるリル・ビットと叔父のペックは、並んだ椅子に座って前方を向き、体がふれあうことは決してない。たわいない話をしながら、ペックはリル・ビットのブラジャーをはずすのだが、それもパントマイムで行なわれる。次に彼は1回だけキスをしてもいいかを尋ね、親指を宙に動かし、乳房を大きく囲むような動作をしたあと、祈りをするかのようにうなだれて、乳首にキスをする。観客は、2人が車内にいるという設定ゆえに、閉鎖空間からもペックの性的行為からも逃げられないという圧迫感を持つと同時に、一切触れることなしに行なわれる性的行為に息をのむ。見ているだけで我々は、ペックが経験しているであろう触感を共有するのだ。

さらに衝撃的なことに、劇の最後で我々は、このような性的行為はリル・ビットが11歳のときに始まったことを知らされる。母の反対を押し切ってペックと2人きりでドライブに出かけたリル・ビットに、ペックは運転を教えてあげようと言いつた。彼は膝の上に姪をのせて、ハンドルを握らせる。運転をするうちに、ペックはリル・ビットの胸をさわる。言葉を失ったリル・ビットの代わりに、劇中でさまざまな登場人物を演じる「10代のコロス」が彼女の台詞をしゃべる。

(Peck puts his hands on Li'l Bit's breasts. She relaxes against him, silent, accepting his touch.)

TEENAGE GREEK CHORUS: Uncle Peck— what are you doing?

PECK: Keep driving. *(He slips his hands under her blouse)*

TEENAGE GREEK CHORUS: Uncle Peck— please don't do this—

PECK: —Just a moment longer . . . *(Peck tenses against Li'l Bit)*

TEENAGE GREEK CHORUS: *(Trying not*

to cry) This is not happening.

(Peck tenses more, sharply. He buries his face in Li'l Bit's neck and moans softly. The Teenage Greek Chorus exits, and Li'l Bit steps out of the car. Peck, too, disappears.)

(90)

ペックが退場すると、成長したリル・ビットが、「その日わたしは自分の体の中で生きるのをやめた。首から上へと逃げていき、それからずっと頭の中の「炎」の中で生きている」と語る(90)。11歳のリル・ビットは、車内にいるだけでなく、ペックの膝の上で彼の体に包まれ、二重の閉鎖空間のなかにおいて、逃れようのない状況に入り込む。そのうえ、以来頭の中の「炎」のなかで生きようになった、という言葉から、彼女の閉塞感は大人になっても続いていることがわかる。「炎」とは、ペックがあるとき姪に話した言葉である。彼によれば、腹の中に炎がある人間は金をもうけて成功しようとするし、自分のように心に炎がある人間もいれば、リル・ビットのように頭に炎があって作家や科学者になる人間もいるのだ(70)。情熱をそそぐ対象について語ったと思われるが、リル・ビットがはじめて性暴力を受けた時を思い出して言うときには、自分の思考に閉じこもり、体全体で性を楽しむことができなくなったことが示唆される。¹³⁾ この事件を念頭に、あらためて劇の冒頭の場面をふりかえると、相手にふれることのないペックもリル・ビットも、それぞれの肉体の中に閉じ込められているようだ。

車内での性的行為ほどではないが、ペックとリル・ビットが2人である場面は、静的な閉鎖空間が多い。良い例が13歳のリル・ビットが、ペックの地下室で写真をとってもらった場面である。音楽に合わせて体を動かすリル・ビットをペックは撮影するが、ここでリル・ビットを演じる女優のスチール写真が、『プレイボーイ』誌風の写真や、ヴィクトリア朝のアリス・リデル風の写真とともに、スライドで観客に示される。リル・ビットの肉体が、スチール写真の中に閉じ込められると言えよう。これらの閉鎖空間において、彼女がペッ

クとの性的な関係から自らの意志で抜け出すことは難しく思えてならない。

ペックによる性的行為をたどっていくと、劇における閉塞感ばかりが強調されるが、『わたしが受けた運転のレッスン』は、当然のことながら移動の感覚をも観客に提供する。それは、過去の出来事が、起こった順番ではなく前後して語られることにも由来する。Stefan Kanfer は、時が砂時計の砂のように前後して動き、強調される部分も変わっていく、と述べている。¹⁴⁾ また、「十代のクロス」や「女性クロス」たちが登場する場面は、さまざまな登場人物が現われ、慌しい、時には熱に浮かされたような雰囲気がある。リル・ビットの学校生活を語る時、そこには10代の若者たちが示す性的関心の強さや、ここ以外のどこかに移動したいという焦燥感が混じり合った、落ち着いた世界が描かれる。一方リル・ビットの家族が出る場面では、時代の変化やリル・ビットの成長がみてとれる。彼女の家族たちは、性器の特徴を愛称にするという奇妙な習慣を持つのだが、これは、リル・ビットの胸がずいぶん大きくなったという話につながる。また、14歳で結婚した祖母は、昔はその年で結婚したと言い、セックスをする年齢について思いがけない視点をもたらす。さらに祖母と母がリル・ビットの育て方、とりわけ性についての考え方で対立する場面では、3世代における性愛についての大きな変化を観客に示し、リル・ビットの11歳から40歳前後までの約30年よりもさらに長い年月における一家族の変化を考えさせる。

同時に、リル・ビットと家族の場面から、叔父のペックがリル・ビットにとって特別な存在であることがよくわかる。祖父は、すぐに性的な話題でリル・ビットをからかい、大学で学びたいという彼女の願いを馬鹿にする。対照的に、ペックは、ほかの男性にはない配慮と理解を父のいないリル・ビットに示す。彼は、戦争のためか、それとも彼自身の家族との関係のためか、時に暗く憂鬱な気分にとらわれることがあり、それゆえにしばしば酒に逃げる自らの弱さを自覚する人間でもある。だからこそ、彼は他の人々の弱さに対しても敏感

であり、また日一日と成長するリル・ビットがもつ知性や身体的な美しさに敏感なのだ。Rebecca Mead が述べるように、ペックは観客にとってもリル・ビットにとっても魅力的なのである。¹⁵⁾ しかも、ペックは、リル・ビットが初めて免許を獲得して長距離を運転したときにはレストランでお祝いをするので、家以外の場所に移動する喜びを教えた人間でもある。彼女は望みどおり大学に進むが、ペックの理解と励ましがあってこそ、そのような新しい世界に移動できたと思えることもできよう。

これにとどまらず、ペックは、リル・ビットに自分や周りのものをコントロールする力を与える。それが運転のレッスンである。ペックは、「車をコントロールしている時は、車と運転する君と道しかない。そしてそれは誰も奪えない力だ」とリル・ビットに教え、さらに「男のように運転をしてほしいんだ。攻撃的になって、他の男が何をしようとしているかわかるようになるんだ」と、運転の秘訣を語る(50)。運転を教えるだけでなく、先を読み、コントロールする力を持つことの素晴らしさをも彼は姪に教えるのである。

そして、結局のところ、運転を教えることで、ペックはリル・ビットに彼の元を離れる力を与えたことになる。大学に入ると、彼女はペックと距離を置くようになるが、彼は逆に18歳の誕生日を迎えたリル・ビットに、妻と離婚をするから結婚したい、と告げる。リル・ビットは断り、もうペックと会わないと宣言をする。リル・ビットは先を読んで、2人の関係が自分はもちろん家族にとっても害になるだけと考え、すっぱりとペックとの関係を絶つ。誕生日の祝いを最後に、ペックと二度と会わないのである。残されたペックは、アルコールに溺れる生活となり、妻も職も運転免許も失い、リル・ビットと別れて7年後、ついに地下室への階段から落ちて死んでいるところを発見される。

リル・ビットはというと、あれほど願っていた大学に入ったものの、勉強に専念できず、混乱した気持ちを抱えて、寮の部屋に閉じこもり酒を飲み始める。ペックとの閉鎖空間を抜け出ても、自

ら別の閉鎖空間に入り込むのだ。その混乱のなかで彼女は叔父と別れるのだが、結局退学になり、その後も迷走が続く。職のない友人の家に泊まりながら、仕事が見つければ働き、夜になると自殺への衝動を感じながら車を走らせたと言う(21)。その迷走状態からいかに脱したか、彼女は語らない。リル・ビットが語るのは、ペックとの関係であり、そこで自分が果たした役割である。11歳の時母にドライブを反対されて、彼女はペックのことをうまく扱えると断言している(88)。さらに、13歳のクリスマスには、1週間ペックが酒を我慢したら、家族には秘密で2人だけで話してもいい、と申し出るのだ(71)。リル・ビットはみずから進んでペックとの閉塞空間に入っていったのである。そこにはペックへのまぎれもない愛情があったであろう。また、女性としての自分の成長を確かめたい気持ちもあれば、ペックに対して自分がどのような力を持つのか知りたい気持ちもあるのだろう。彼女自身説明しがたい心理かもしれないが、なににせよ、Andrew Kimbroughが論じるように、ペックとの関係における自らの責任をリル・ビットは自覚し、その関係がペックを死に至らしめたという事実と彼女は向かい合っている。¹⁶⁾そして、リル・ビットは観客に語ることによって、自身の責任から逃げずに、過去と折り合いをつけようとしているのである。

劇の最後はリル・ビットが車を運転する場面である。

LI'L BIT: Ahh . . . (*Beat*) I adjust my seat. Fasten my seat belt. Then I check the right side mirror—check the left side. (*She does*) Finally, I adjust the rearview mirror. (*As Li'l Bit adjusts the rearview mirror, a faint light strikes the spirit of Uncle Peck, who is sitting in the back seat of the car. She sees him in the mirror. She smiles at him, and he nods at her. They are happy to be going for a long drive together. Li'l Bit slips the car into first gear; to the audience:*) And then—I floor it. (*Sound of a car taking off.*

Blackout) (92)

Robert Brustein は、この終わり方について、リル・ビットはすべてを超越した状態になっていること、また最後の台詞は挽歌のような口調だ、と指摘する。¹⁷⁾ 運転についての作品でありながら、車内の静けさや閉塞感ばかりを強調していた劇が、ここで初めて車の疾走感そのものを観客に体感させる。我々はリル・ビットとともにアクセルをいっぱい踏み、なにもかもをコントロールして走る喜びを感じる。力を持つことが必ずしもコントロールすることとは限らず、ペックのように少女を頭の中の炎へと追い込むこともあれば、リル・ビットのように叔父を死に追いやることもある。その過去を消すことはできないし、キンブローが書いているように、損なわれたリル・ビットの心が修復されることはない。¹⁸⁾ しかし、運転する間は、ペックを殺した後悔や、自らが損なわれたことへの苦悩をコントロールすることができる。それゆえ、ペックが後部座席に幸せそうに座っているのだ。そして、観客はリル・ビットともに長いドライブへと自らの意志で出かけていく高揚感を持つ。

ヴォーゲルの劇に見出す移動の感覚は、疾走感のこともあれば、狂騒や狂乱からくともある。登場人物は強制的に時代にひきずられて移動することもあれば、自ら進んで走り始めることもある。いずれにせよ、暴力や苦悩に満ちた世界のなかで、時に強い閉塞感を抱きながら移動をつづける登場人物たちは、ヴォーゲルの劇世界の魅力を体現するのである。

注

- 1) Christopher Bigsby, *Contemporary American Playwrights* (Cambridge: Cambridge UP, 1999) 289.
- 2) Paula Vogel, "Playwright's Note," *The Baltimore Waltz, The Baltimore Waltz and Other Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1996) [4]. 以下、同戯曲からの引用はすべてこのテキストを用い、頁数を括弧内に示すこととする。
- 3) 『ボルティモア・ワルツ』は AIDS という題材に漫画的な笑いをを用いた珍しい例だと思われる。その馬鹿馬

鹿しいような滑稽さが、ビグズビーの言う「奇妙さ」なのだが、ニューヨークでの初演時には、このような笑いと AIDS との結びつきに不快を示す批評家もいた。たとえば、John Simon は、上演評で、「AIDS やホロコーストのような主題は笑い事ではなく、ポーラ・ヴォーゲルのような作家から守らなければならない」と結論づけている。John Simon, "Old Wine in New Bottles," *New York Mar.* 2, 1992: 57.

他方、Gerald Weales は、『ボルティモア』を AIDS について書かれた最も滑稽な劇だと言いながら、ばかげた喜劇を押しつけるように悲しみがあらわれる、と述べる。Gerald Weales, "Final Acts," *Commonweal Apr.* 24, 1992: 18.

- 4) Paula Vogel, "Letters from Carl," *The Long Christmas Ride Home* (New York: Theatre Communications Group, 2004) 79.
- 5) David Román, "The Baltimore Waltz," *Theatre Journal* 44 (1992): 522.
- 6) Paula Vogel, *The Mineola Twins, The Mammary Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1998) [96]. 以下、同作品からの引用はすべて同テキストを用い、頁数を括弧内に示す。
- 7) Bigsby 317, 318.
- 8) Paula Vogel, interviewed by Kathy Sova, "Time to Laugh: An Interview with the Playwright," *American Theatre* Feb. 1997: 24.
- 9) 4つの夢をそれぞれマーナとマイラのうちどちらが見ているかは一応提示されているが、場面が進むうちに双子たちが夢を共有しているような感覚が生まれる。つまり、高校が核攻撃的となる夢や、マーナがマイラにキスをする夢を2人は同時に見ているように思えるのである。
- 10) ヴォーゲルは、『ミネオラ・ツィンズ』において、兄弟が口をきかない仲になり、敵同士へと分裂することもあるなかで、たとえ夢の中であっても、話し合い、分裂がなくなる瞬間を書きたかった、と述べている。Vogel, interviewed by Sova 24.
- 11) John Simon, "Sisterhood Is Comical," *New York Mar.* 1, 1999: 96.
- 12) Paula Vogel, *How I Learned to Drive, The Mammary Plays* 7-8. 以下、同作品からの引用はすべてこのテキストを用い、頁数を括弧内に示すこととする。なお、リル・ビットの役は11歳から40歳過ぎを一人で演じることになっているが、ヴォーゲルは、演じる女優によってリル・ビットの現在の年齢は変わってよいし、それに合わせてリル・ビットが自分の現在の年齢を言う台詞が変わる、と説明している ([6])。
- 13) 11歳のリル・ビットにベックが行なったことは、明らかに性的な暴力であるが、2人は、実際には一度もセックスをしないまま関係が終わる。
- 14) Stefan Kanfer, "Li'l Bit O' Incest," *The New Leader* June 30, 1997: 22.
- 15) Rebecca Mead, "Drive-By Shooting," *New York Apr.* 7, 1997: 46.
- 16) Andrew Kimbrough, "The Pedophile in Me: The Ethics of *How I Learned to Drive*," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 16, 2 (2002): 54.
- 17) Robert Brustein, "Homogenized Diversity," *The New Republic* July 7, 1997: 28.
- 18) Kimbrough 62.