

娘として母として：ケネディ劇における家族

伊藤ゆかり

Daughterhood and Motherhood: Families in Adrienne Kennedy's Plays

ITO Yukari

Abstract

Adrienne Kennedy has often focused on the family in her plays, which is reflected in her statement that writing about a family is the only thing she is good at. Nevertheless, her works are far from traditional American family plays; she has written plays to show the audience the difficulty of writing a family play. *Funnyhouse of a Negro* investigates the agony of the heroine. Though her suffering is closely connected with her relationship with her parents, her keen awareness of the impossibility of telling about her own confused self results in the impossibility of talking about her parents. *A Movie Star Has to Star in Black and White*, based on Kennedy's biographical facts, is centered on the act of writing itself. Despite the protagonist's many stories from her family history, our attention is attracted to how she writes a play about her family. *Sleep Deprivation Chamber* is Kennedy's only play that can be regarded as a family play. As it describes the playwright's experience of the police's unjust violence to her son, the audience can find fragments of unfinished family plays in it. Through Kennedy's works, we can realize the utmost difficulty of depicting the agony African American families have undergone.

キーワード：アドリアンヌ・ケネディ 家族劇 『ニグロのおもしろ館』 『映画スターは白黒映画で』 『眠りを奪われた部屋』

Key words : Adrienne Kennedy, family plays, *Funnyhouse of a Negro*, *A Movie Star Has to Star in Black and White*, *Sleep Deprivation Chamber*

Adrienne Kennedy は、第1作『ニグロのおもしろ館』*Funnyhouse of a Negro* を発表した1964年以来、ほとんどの劇で家族を題材としてきた。このことについて、ケネディは、彼女の創作姿勢を示すものとして引用されることが多いエッセイ「発展するイメージ」"A Growth of Images" (1977) において、「わたしが関心をもつのは自伝的な作品だけだ」と述べ、さらに次のようにつづけている。

Autobiographical work is the only thing that interests me, apparently because that is what I do best. I write about

my family. In many ways I would like to break out of that, but I don't know how to break out of it. In fact I would really like to write more about the people who were before my own immediate family, like my grandparents and their family. I have two children, but I've never been able to write about them.

I feel overwhelmed by family problems and family realities. I see my writing as being an outlet for inner, psychological confusion and questions stemming from childhood. I don't know any other way.¹⁾

また、あるインタビューにおいては、自分の家族そのものについて書いているわけではないが、メタファーとして用いているのは事実だ、と説明している。²⁾ これらの言葉から、自分の家族を題材としているかどうかは別として、ケネディにとって、作品の出発点がしばしば家族であることは間違いないと言えよう。しかし、家族を出発点に書くといっても、それらの作品は、写実的手法によって家族関係を描き、家族それぞれの心理を掘り下げる伝統的なアメリカの家族劇からは程遠い。むしろ、浮かび上がるのは家族劇の否定と呼ぶしかないような作品群である。言い換えれば、家族を舞台上で表すことは決してできないことを、ケネディの作品は観客に示し続けている。本論では、そのような視点で初期から最近までのケネディ劇を考えていきたい。

I

自己の原点であるはずの家族を描くのは不可能であることを強烈に示す作品が、『ニグロのおもしろ館』である。主人公 Sarah は自らの存在を問い続けるが、受け入れられる自己を見つけられないまま、劇の最後で首吊り自殺に至る。セアラは、黒人の若い女性としての姿のほかに、Queen Victoria Regina と Duchess of Hapsburg、Jesus と Patrice Lumumba という4人の登場人物として舞台上に現われる。³⁾ いずれも歴史上の人物であるとはいえ、時代も国も性別すら一様ではない人物たちが「彼女自身」と規定される。この設定によって、セアラが自分の存在をいかに矛盾に満ち、混乱して不安定なものとして捉えているかを、演劇的に表現しているのだ。

劇は、セアラの自己紹介から始まる。英文学を専攻したこと、白人の恋人 Raymond のこと、ローマ遺跡などのヨーロッパ文化へのあこがれ等を、彼女自身たちは入れ替わり立ち替わり、繰り返して語る。登場人物8人のうち5人がセアラ自身であることを考えると、初演の演出を担当した Michael Kahn が言うように、劇は大部分彼女のモノログから成るとみなすことができる。⁴⁾ 観客がみているのは主人公の内面なのである。

自己紹介には、当然のことながら、セアラの両親に関する話も含まれる。それらがまず示すことは、両親との関係がセアラに苦悩をもたらす要因となっていることである。観客は台詞から父と母の状況を推測する。母は、結婚後に夫への愛情が薄れたにもかかわらず、夫に強姦されて、その結果セアラを産んだ。そして、ついには精神病院に入ったらしい。父は、宣教のために妻とともにアフリカに赴いたものの、黒人を救う夢に挫折したと思われる。時系列に沿って説明されることのない、断片的な記述をつなぎあわせて、観客はこのような推察をしながら、セアラの別の姿である4人の人物が、両親と密接に結びつくことに気づく。白人と間違えられるほど肌の色が薄い母は、ヴィクトリア女王とハプスブルク大公夫人と重なり合う。ヨーロッパ貴族である2人の白人女性は、セアラがどれほど慕っても、愛を返してはくれない母と同様に、強い憧れの対象である。2人の女性に対して、人々を救うことを夢見たセアラの父は、宗教あるいは政治によって人々を救済することをめざしたイエスとルムンバと結びつく。そう考えると、セアラたち5人の登場人物は、セアラを娘とし、父と母が2人ずついる奇妙な家族のように見える。

だが、5人が擬似家族に思えるにつれて、逆にセアラの両親の真の姿は観客から見えなくなり、劇は家族劇から遠ざかっていく。歴史上の人物に基づきつつ、グロテスクに変形された4人は、セアラにとっての父と母を極端に表現した姿にすぎないことを我々は痛感するのである。そのとき観客は、彼女が語る父と母の過去そのものに疑念を抱く。セアラが本当に夫による強姦によって生まれた娘かどうか、証明するものは何もない。むしろ想起されるのは、黒人男性による白人女性の強姦という、白人の恐怖が作り出してきた神話である。それをセアラは母の身に起きたこととして語っている可能性がある。劇のはじめに現われる、白いネグリジェを着た母親らしき人物は、夫に強姦されたことを訴え、夫を「野生の黒い獣」と呼ぶ(4)。彼女の姿は悲痛なものであるが、それもセアラの幻想かもしれない。

疑念は新たな疑念を招く。たとえば肌の色である。母は肌の色が薄いのに対して、娘の肌は父の黒い肌との中間のような色だ、という次のような台詞が繰り返される。

ALL. He never tires of the journey, he who is the darkest one, the darkest one of them all. My mother looked like a white woman, hair as straight as any white woman's. I am yellow but he is black, the darkest one of us of all. How I hoped he was dead, yet he never tires of the journey. It was because of him that my mother died because she let a black man put his hands on her. (20-21)

白と黒の中間という肌の色は、白人の世界と黒人の世界の狭間にいると自覚しているセアラにとって、大きな意味をもつ。しかし、根拠となるはずの母の肌の白さは事実かどうか分からない。そのうえ、『おもしろ館』において、セアラがあこがれる白という色は、決して肯定的に描かれることがない。ヴィクトリア女王とハプスブルク大公夫人の顔は、白っぽい黄色の仮面か、メイクアップをしていると説明され、身につけているドレスは、安っぽい布地でぞっとするような白だと描写されている(2-3)。美しい純粋な白が存在しない劇世界において、母の肌の色の白さを強調されても、観客はそこに嘘くささを感じざるを得ない。

過去が不確かなのは、父も同様である。母親からアフリカで救い主となる夢を与えられながら、逆にその地で妻と不仲になり、娘にも拒絶される父の物語は、アフリカ系アメリカ人の歴史の中からはたやすく作ることができると思えてならない。観客が抱く疑いを強めるのが、劇の最後においてレイモンドが言う台詞である。首吊り自殺をしたセアラをみつめながら、彼は「こいつは変な嘘つき娘だった」と言う(23)。セアラが話したことはすべて嘘なのかもしれない。同時に、彼女を嘘つきと言うレイモンドにしても、事実を語っているかどうかはわからない。レイモンドと下宿屋の

女主人は、セアラに関する事実を告げているようにみえるが、登場人物一覧において、Funnyhouse Man および Funnyhouse Lady となっている(1)。2人とも、セアラの悪夢の舞台であるおもしろ館の住人なのだ。実際、劇の最後で2人がセアラの父について話すとき、その内容は食い違う。何もかも不確かなおもしろ館において、両親の過去に関する事実を決して確定できないことを、観客は劇の最後に再確認するのである。

セアラが両親について事実とも作り話ともつかない話しかできないことこそ、彼女の苦境を示している。セアラができることは、両親の世代の黒人が共有していると思われる物語を語ること、もしくは、事実両親に起きたことであっても、黒人の歴史において共有された物語のように語ることだけなのである。黒人としての自己も、白人文化へのあこがれも捨てられないセアラは、白人と黒人がからみ合う歴史について語ることはかろうじてできる。しかし、そのようなセアラの自己形成に直接的な影響を与えたはずの両親について語ることを、彼女は断念するしかない。自分に最も近い存在であるがゆえに、語りたい欲求は強いが、それゆえにこそ逆に真実の姿を伝えられないことを自覚している。自分について語る時にすら5つの姿を必要とし、しかも繰り返しを多用してようやく語るセアラに、どうやって父や母の苦しみを語るができようか。両親を語ることばをもたないことは、語ること自体ができないことに等しく、セアラは死という沈黙を選ぶ。⁵⁾

『フクロウが答える』*The Owl Answers* (1965)の主人公 Clara Passmore も、セアラと同じ苦悩を抱える。母がつかの間姿を見せる時以外に両親が登場しない『おもしろ館』と異なり、この劇ではクララの父と母も登場人物となるものの、クララが処女マリアとなり、私生児、さらにはフクロウとなるように、黒人の母は牧師の妻となり、Anne Boleyn になる。父も、町で一番裕福な白人の男であり、死んだ白人の父であり、同時に黒人の牧師である。また、舞台となる場所すら定まらず、ニューヨークの地下鉄であり、ロンドン塔であり、ハーレムのホテルであり、サン・

ピエトロ大聖堂なのだ。父と母にあたる登場人物が次々と異なる人物に変わるの、クララが娘としての愛情と安らぎを誰に求めるべきかわからないからであろう。彼女は、町で一番金持ちの白人男性と、彼の家で料理を作っていた黒人女性との間の娘らしく、父に娘として認められることを望んでいたにもかかわらず、その機会はないままに父は死ぬ。主人である白人男性が黒人女性に子どもを産ませるといふ、セアラの物語の裏返しともいえる神話から、クララも逃れられないのだ。白人の血をひくクララにとって祖国ともいえる、憧れの英国への旅を夢見ても、白人の父の娘とは認められない悪夢はつきまとう。最終的には、クララは多すぎる父親像、母親像に追いつめられて、セアラと同様に言葉を失い、居場所を見つけられずに飛び続けるフクロウとなる。クララがセアラと異なるのは、人間の言葉を失ってもフクロウの声を持っていることだ。その声がいつの日か自己および親について語る新たな言葉を獲得する可能性を残して、劇は終わる。

以上みてきたように、『ニグロのおもしろ館』と『フクロウが答える』は、両親との関係を自己の出発点としながら、親と語ることも親について語ることもできない主人公を描く。そもそもセアラもクララも文学を愛し、言葉への愛着が人一倍強い。セアラは、紙にことばを幾何学的に記すことに夢中になり、英国詩人 Edith Sitwell を真似た詩を白い紙に次々と書いて、一日の大半を過ごしている(6)。白人が使う言葉への執着や、白人女性になりたいという願いを書くという行為に向けることで、彼女は生きている。他方、クララは父をきちんと埋葬するよう頼む手紙や、英国への旅の様子を父に伝える手紙を書き続ける。⁶⁾ 書くことで、父とのつながりを必死で示そうとするのだ。このように2人は文字を書くことを生きる支えとしてきた。だからこそ、言葉を思いどおりに使えないことは耐え難く、語るができないことを痛感した時、ともに自己否定へと向かうのである。

II

『ニグロのおもしろ館』と『フクロウが答える』の主人公は、どちらも娘として親との関係に苦悩する。これに対して、1976年に初演された『映画スターは白黒映画で』*A Movie Star Has to Star in Black and White*の主人公 Clara は、息子を持つ女性であり、娘であると同時に母として家族について考える立場にある。さらに、この作品はケネディ自身の人生をほぼそのまま扱った劇とされる。実際主人公は新進劇作家であり、作品で引用される執筆中の劇のひとつは『フクロウが答える』である。初期作品において家族劇を書くことの困難を明らかにしたケネディは、自身の伝記的事実を用いた劇において、どのように家族を描いているのだろうか。

『映画スター』には、クララの両親、交通事故に遭い昏睡状態となった弟、そして別居中の夫 Eddie という4人の家族が登場する。彼らを描くに際して、ケネディは『熱情の航路』*Now, Voyager*、『革命児サパタ』*Viva Zapata!*、『陽のあたる場所』*A Place in the Sun* というハリウッド映画3作を用いた。劇の冒頭で、Columbia Pictures Lady が、主役をそれら3作の映画に主演した俳優たちが演じ、脇役をクララの家族が務め、クララは端役を演じるという説明をする。⁷⁾ つまり、映画スターたちにそっくりな白人の俳優たちが映画の場面を演じ、クララが言うべき台詞も映画の主演女優が語る。このような手法によって、『映画スター』は、映画というメディアの白人中心主義を暴き出すと同時に、同じメディアを黒人の一家族を描くために利用していると言えよう。

同時に、『映画スター』は、ケネディが自伝的な作品に新たな視点で取り組んだ作品である。『おもしろ館』や『フクロウ』は、ケネディの人生を扱ういわゆる自伝的作品ではないが、そこに描き出された黒人女性の内面はケネディの内面を反映しているという意味で、ケネディ自身についての劇である。内面についての自伝である2作品に対して、『映画スター』は、いわば外面についての自伝となっている作品なのだ。前述したように、劇は、劇作家としてのデビューや夫との不仲、

両親の離婚、弟の事故などケネディに起きた出来事を取り扱ってはいる。しかし、それ以上に、『映画スター』は、劇作家として活動を始めた時期までのケネディにとって最も重要なものである家族と映画に焦点をあてているのである。第一に、ケネディを作家の道へと導いた存在として家族がいる。両親はともにケネディに名声を得るという夢を与えた。父は NAACP で活躍し、たびたび新聞に載るような人物で、ケネディは父親を誇りに思っていたと言う。⁸⁾ 父以上にケネディと強い絆で結ばれていた母について、母は自分に成功してほしかった、とケネディは語っている。⁹⁾ さらに夫は、作家になりたいというケネディの願いを周囲の誰もまともにとってくれないときに、彼女の話に耳を傾けてくれた唯一の存在である。¹⁰⁾

もうひとつ重要なのは映画である。1987年に出版されたエッセイ『わたしの劇へとつながる人々』*People Who Led to My Plays* は、家族と映画が作家ケネディを育んだことを明らかにする。映画についての描写は多く、そもそもアドリアンヌという名前は、母が妊娠中に観に行った映画の主演女優の名をとってつけられたことを我々は知る。この名前のおかげで、名声に対する好奇心をかきたてられるようになった、とケネディはエッセイに書いている。¹¹⁾ しかも映画は、自分以外の人間になりたいという衝動へとケネディを導いたメディアである。Elin Diamond は、Bette Davis になりたかったというケネディの言葉を分析し、彼女の劇をアイデンティフィケーションの劇と呼んでいる。¹²⁾ 確かに自分以外のものになることへの強い欲求と恐怖が、『ニグロのおもしろ館』や『フクロウが答える』をはじめとするケネディの作品の根底にある。興味深いのは、『つながる人々』に描かれている、フランケンシュタインや狼男、吸血鬼の映画についての反応である。眠っている間にこれらの怪物になってしまうことを恐れて、ケネディは、何度も母に眠っている間に人間には何が起きるのかを尋ねたという。¹³⁾ 変身することの魅力と恐ろしさを感じとっているエピソードだといえよう。このように両親は最も身近な存在として、映画は日常とかけ離れた人物を見せてくれ

るメディアとして、作家ケネディを生み出す刺激となった。くわえて、どちらも、今の自分とは異なる、誰もが注目する有名な人物へのあこがれと、そのような人物になりたいという強い望みをケネディに与えた。自伝的事実を用いた劇を書くにあたって、これらを取り上げるのは当然のことなのである。

自伝的事実に基づいた劇を書く上でさらに重要なのは、書くことが前面に出ていることである。ここでケネディが関心を抱いているのは、自伝的な内容を劇の中に組み込んでいくのではなく、自分の人生に起きたことから劇を作るという行為自体である。劇を作るとは場面を作り、役を作ることであろう。それを明示するために、劇の内容とはかけ離れた映画の一場面を用い、しかも白人中心の映画のなかに黒人家族のための役を作った。また、台詞を作る際は、ケネディは黒人女性の台詞を白人の映画スターに与えた。場面、登場人物、台詞という劇の基本的な要素に関して、観客に最も強い違和感を抱かせる設定にすることで、我々の関心を、劇作そのものへと向ける。

そしてハリウッド映画の場面とクララが書く行為とが並置されることで、観客は、書くことは苦痛と危険に満ちた行為であることを理解する。一例として挙げられるのは、結婚生活をめぐる父と母それぞれの苦悩についての記述である。1929年の Atlanta で若い父と母がロマンティックに登場する場面があり、2人が幼なじみであることが語られる。母は、当時町で最も評判の良い若者だった父と結婚したが、時には夫を殺そうとするほど夫婦間に争いが絶えなくなり、ついに離婚に至った。映画のようなロマンティックな要素はまったくない、ありふれた結婚の破綻とみなすことができようが、そこには、妻と夫それぞれの苦しみや悲しみ、喜びがあったことを観客は想像する。同時に、その両親を、古典的アメリカ映画では脇役にしかたれない存在として書く、クララの作家としての手法に我々は目を向けずにいられない。映画との対比が強い印象を与えるのは、事故に遭った弟に関する記述も同様である。クララは昏睡状態の弟を見ながら、かつて兵士としてドイツに赴いた弟に、

「ヨーロッパはどうか？」とロマンティックな答えを期待して訊ねたことを思い出す。弟はしばらく黙っていたが、「ドイツ人とたくさん戦った」と答え、酒を飲み始めた(90)。映画に出てくるようなロマンティックな兵士の役を弟に与えようとした自分の愚かさと残酷さを、クララは思い知る。

また、夫エディは、クララに対して次のような指摘をする。

CLARA. Eddie says I've become shy and secretive and I can't accept the passage of time, and that my diaries consume me and that my diaries make me a spectator watching my life like watching a black and white movie.

He thinks sometimes . . . to me my life is one of my black and white movies that I love so . . . with me playing a bit part. (99)

インタビューにおいて、ケネディは「よく家族のことを劇の中に登場しているように見たものです」と話しているが、それを思い出させる台詞である。¹⁴⁾ 自分自身や身近な家族を、映画や劇の登場人物のように見ることは、誰にでもあり得るであろう。だが、作り手の視線で家族を見つづけ、それを作品として書いていくことは、家族のあいだの亀裂を深める危険をも伴う。家族たちを脇役としたり、彼らに合わない枠組みを与えれば、なおさらその危険は大きくなる。にもかかわらず書かずにはいられない、作家が潜在的に持つ傲慢さ、冷徹さをもケネディは暴き出す。しかも、彼女の手法の技巧は、ハリウッド映画の感情的で甘い表現と対比されるからこそ、なおさら際立つ。

書く行為に重点が置かれる以上、主人公の家族に焦点は当てられず、初期の作品同様、劇は家族劇になることはない。『映画スター』は、先に述べたように、母としての主人公が描かれる点も興味深いのだが、ケネディは、母になること自体を強調しない。主人公クララにとって母となること、産むという行為は、第一に血を流すことである。

流産をして死ぬのではないかとおびえていた時に、兵役についていた夫は、朝鮮から帰る努力さえせず、それがきっかけでクララは離婚を考えるようになった。このような背景を考えるとなおさら、出血はクララにとって生々しい体験であるし、妊娠と流産、出産は人生における大きな転機であるはずだ。にもかかわらず、母としてのクララに焦点が当てられることはない。エッセイ「人生を変えた段落、一節そしてページ（抜粋）」"Paragraphs, Passages, and Pages That Changed My Life (Excerpt)" (2005) は、ケネディが作家をめざして苦闘していた1950年代について書いていて、『映画スター』における描写と一部重なる部分がある。そこでは、子育て中の母であり、主婦でありながら、同時に作家になろうとするケネディの苦労が描かれる。つまり、母としてのケネディと、書き手であるケネディの両方を読者は見ることができる。『映画スター』では、このエッセイとは対照的に、母であることはクララが対応する必要のある状況の一面として描かれるだけで、中心は作家としてのクララである。

ケネディは母となる行為の象徴である出血についても、焦点をずらす。次に引用するのは、『革命児サパタ』の主演である Marlon Brando が、出血のため真っ黒になった Jean Peters のシーツを繰り返しベッドから引き剥がす場面である。

JEAN PETERS. He hadn't been at Columbia long before I got pregnant again with Eddie Jr.

(MARLON BRANDO listens. They kiss tenderly. She stands up. She is bleeding. She falls back on her bed. BRANDO pulls a sheet out from under her. The sheets are black. Movie music.)

JEAN PETERS. The doctor says I have to stay in bed when I'm not at the hospital. (From now until the end MARLON BRANDO continuously helps JEAN PETERS change sheets. He puts the black sheets on the floor around them.) (91-92)

Deborah R. Geis は、この場面について、シーツはクララの原稿用紙であり、黒くなった血はインクなのだ、と論じる。¹⁵⁾ 劇の中で視覚的効果が最も大きい場面であるが、その効果は、観客にとって、赤いはずの血がまさに黒インクと重なることから生まれる。同じ場面が繰り返されることで、出血は、母となる変化よりも劇作のメタファーとして機能する。シーツの場面をとおして、ケネディは、主人公が母になるという重大な変化すらも書く行為と結びつけ、陣痛を書くことの苦痛へと変える。そのような視点で考えれば、劇の題名は、Marc Robinson が指摘するように、映画スターは白い紙に黒い文字で書かれなければならない、という意味になるのである。¹⁶⁾

III

1996年に初演された『眠りを奪われた部屋』*Sleep Deprivation Chamber* は、ケネディの息子 Adam が経験した警官による暴力と不当な逮捕を題材とした劇である。劇作家 Suzanne Alexander を主人公とした一連の劇のひとつとして息子と共に執筆し、劇中では息子の名前を Teddy としている。事件が起きた夜から、テディに対する警察の告訴が却下されるまでを夢の場面を交えて描くなかで、テディをどうにかして救おうとする家族の苦闘が焦点となる。Robert Vorlicky は、この作品について、家族劇の伝統の核心に近づいた作品だと評し、さらに、現代のアフリカ系アメリカ人家族についての物語と呼び、以下のように書いている。

At its strongest moments—the theatrically varied interplay between the distinct "realities" experienced by parent and child—the play strikes close to the heart of the tradition of American domestic family drama. More importantly, perhaps, Adrienne and Adam Kennedy have written a compelling contemporary story about African-American family life, one that joins the rich portraits already

created by Lorraine Hansberry and August Wilson. Unlike Hansberry and Wilson, however, the Kennedys are voices of the 1990s. Their time is now, their experience is immediate—and their vision of America is uncompromising and disturbingly bleak. They challenge us, collectively and individually, to break out of our own sleep deprivation chambers.¹⁷⁾

たしかに『眠りを奪われた部屋』を家族劇とみなすことができよう。ただし、家族劇を書くことの困難を知るケネディが書いたのは、未完成の家族劇である。

観客は『奪われた部屋』について、家族劇として何かが不足しているという感覚を持つ。そのひとつの原因は、家族が全員で同じ空間を共有することがないことである。何よりも母であるスザンヌは、息子や前の夫であるその父 David と一緒にいることがない。劇の冒頭で、彼女は、Antioch College の演劇学部における舞台稽古を見ながら、化粧テーブルに向かって執筆をしている。¹⁸⁾ その後も、家族と電話で話すことはあっても、事件のあった Virginia 州 Arlington に行くことはなく、離れた場所で息子を助けるための手紙を書き続ける。もちろん空間的に離れていても、テディのために苦しむ家族には一体感がある。そもそも空間を共有しなくとも家族劇は成立するはずである。しかし、この劇の場合、ほかの場所にいる家族は、別の新たな劇の登場人物となるのでは、と思わせる。それをよく表しているのが、テディの叔父である March Alexander の失踪である。一見テディの事件とはまったく無関係な老人の失踪は、見知らぬ人に助けられて戻ってくるという形で唐突に終わる。マーチが黒人の地位向上のために長年社会と闘ったことを考えると、テディへの不当逮捕と合わせて、アメリカ社会における根深い人種差別の歴史を示すエピソードとみなすことはできる。が、それ以上に観客が気になるのは、マーチの失踪と帰宅をめぐる謎めいた雰囲気である。マーチの無事を息子に知らせる時、スザ

ンヌは「Chavezさんという男の人がビューイックで連れて帰ってくれた」と言う(43)。奇妙なほど詳細な説明に、我々は、彼を中心とする物語が終わっていないと感じ、そこに新たな劇の可能性を見出すのである。

さまざまな場所で異なる劇が進行している印象は、『奪われた部屋』における幻想的な場面においても共通する。示唆的なのが、テディが『ハムレット』*Hamlet*を演出していることで、劇の冒頭も『ハムレット』の稽古場面である。『ハムレット』は多くの古典的悲劇と同様に家族の崩壊が描かれるが、ここで出てくるのは父王の亡霊の台詞である。『奪われた部屋』が進むなかで観客がみるのは父王や道化 Yorik の墓だが、『ハムレット』が家族全員を巻き込む暴力を描いていることを我々は知っている。舞台稽古の場面において、観客は暴力と死の予感に満ちた別の家族劇の断片を目撃することになる。

ここで『眠りを奪われた部屋』を、1993年に発表された散文作品「スザンヌ・アレクザンダーによる61歳の誕生日に書いた学生への手紙」"Letters to My Students on My Sixty-first Birthday by Suzanne Alexander"と比較したい。同じ事件を題材とする「学生への手紙」は、戯曲と対をなす作品であり、興味深い違いを見出すことができる。2作品における最大の違いは登場人物の設定である。「学生への手紙」において失踪するのは元夫であるデイヴィッドであるし、夫の妹である Alice への言及が多く、さらにスザンヌについての戯曲を書いている女性劇作家が登場する。また、娘の Patrice に関する描写は、散文の方が圧倒的に多くなっている。とりわけ注意をひくのは、スザンヌとアリスおよび女性劇作家の関係である。義理の妹アリスは『映画クラブ』*The Film Club*と『演劇サークル』*The Dramatic Circle*に既に登場しており、前者において、詩人であり歴史家だったが、喘息の発作で亡くなった、と記されている。先行する2作品において、アリスはスザンヌのことを心配し、助けようとしていたのに対し、「学生への手紙」に現われるアリスは、かなり異なる印象を我々に与える。彼女はス

ザンヌの作品分析を行なうとともに、伝記的事実についても書いており、それをスザンヌは嫌っている。さらに、スザンヌは、娘のパトリスについて、アリスと共通点が多く、娘自身アレクザンダーの血をより濃く受け継いだと感じているらしい、と述べる。父方の家族と母方の家族との間の対立を暗示する言い方である。このような、書くことと娘をめぐる義理の姉妹の確執は、家族関係を扱う新しい劇が生まれる可能性を示している。

名前が特定されない女性劇作家とスザンヌの関係も、同様に興味深い。女性劇作家は、スザンヌが滞在している Ohio 州の地元の作家であり、スザンヌ・アレクザンダーを主人公としてケネディが書いた『オハイオ州殺人事件』*The Ohio State Murders* (1992) はこの地元の作家が書いたという設定となっている。スザンヌは、地元の劇作家が自分の人生を題材とするのに抵抗を覚え、一方の劇作家は、スザンヌに軽蔑されていると感じており、2人の関係は良好とはいいがたい。そして、地元の劇作家は、娘の結婚式のためにニューヨークに行った際、電車の中で事件に巻き込まれ、銃で撃たれて即死してしまう。書くことをめぐる力関係が問題になっているものの、スザンヌと地元の劇作家との物語は唐突に終わりを告げる。地元の劇作家の家族に関する物語もあり得るが、それも展開されることはない。同じ題材が劇となる過程で、アリスや地元の劇作家の物語は削除された。それによって、テディの逮捕をめぐる苦しみ家族の劇により重点が置かれるが、事件の現場や弁護士とのやりとり、法廷の場面によって、家族劇は分断され、拡散し、未完成の印象がますます強くなっていく。

『眠りを奪われた部屋』において、家族劇は時間的にも拡散している。夢の場面で、テディが1940年代に母の故郷である Cleveland を訪れたことを語る。そこでは、スザンヌの父が芝生を刈ったり、祖母がスザンヌたちの面倒をみていた、と言う(32)。第二次大戦中のスザンヌの家族を劇にすれば書かれるであろう場面が語られるのだ。

このように『奪われた部屋』が時間を遡るのは反対に、1994年初演の『2000年に母である

こと』*Motherhood 2000* は、『奪われた部屋』の家族劇が近未来へと移されたような劇である。荒廃したニューヨークに住むスザンヌは、テディに暴力を振るった警官を見つける。彼は旅役者となっていて、スザンヌはその劇団に加わり、奇跡劇の上演中に警官を殺すのである。人種偏見から暴力をふるった警官がイエスを演じる、というその対比が不気味な効果を上げているが、このイエスには聖母マリアはいない。聖家族の存在が考えられないイエスなのだ。さらに『母であること』では、スザンヌの家族はまったく登場せず、生死すら不明である。ここで劇作家は子どもがいないまま、それでも「母であること」を、危険に満ちたニューヨークで生きる目的としている。この劇は『奪われた部屋』よりも前に上演されたが、後に完成された劇があってこそ家族劇の断片となる作品なのである。

現在および過去のクリーヴランド、アーリントン、ワシントンや近未来など、さまざまな場所で家族劇の断片が見つかるが、そこに加わるのが、スザンヌが書く手紙である。テディを救うために彼女は州知事や NAACP などにあてて多くの手紙を書く。一例が、州知事に宛てられた次の手紙である。

SUZANNE:

Dear Governor Wilder:

I've received replies from the police chief, senators and county manager. I have a new list. But why should we have to defend ourselves with letters of character when we are innocent? All our lives we have tried to fit in American society and improve our society.

I've had two letters from Senator Robb.

My son said the D.A. said to him he seems nice but how can she be sure. He says she's a white woman with ruffled blouses.

I have photos of Teddy when he

was president of the African-American students group at Riverdale and his speeches. I send them to you.

I keep dreaming of suffocation.(20)

スザンヌが書く手紙はすべて、弁護士が指摘するように、息子のために何かできることをしようとする母が必死の思いで書いた手紙である。手紙の中で、スザンヌはテディがどんなに素晴らしい息子であるかを書き、彼女たち家族が模範的な市民であること、またマーチの功績までも書き綴る。あたかも手紙を読む人間をも自分たちの家族の一員にして、家族劇の登場人物にしようとするかのようだ。ここで、彼女は母である劇作家として書いているのである。

同様に書く作家を主人公としつつ、『映画スターは白黒映画で』において、母としてのクララよりも作家としてのクララが中心となった。また同じ事件を題材とした「学生への手紙」では、前述したように家族劇の断片を見つけることもできるが、それ以上に作家としてのスザンヌに注意が向けられる。読者は、なぜスザンヌが手紙を書き、また、なぜ手紙は学生宛なのかといった疑問をもち、その疑問は、作家が書くという行為への強い関心となる。さらに、この作品では、スザンヌとアリス、もう一人の劇作家という三者の、書くことをめぐる力関係が重要な要素となっている。これに対して、『奪われた部屋』においては、ケネディは、スザンヌに手紙や劇中劇など形を変えつつ、一貫して家族について書く劇作家の役割を与えると同時に、家族劇の母という役割をも与えた。このとき、ケネディとスザンヌは重なり合う。ケネディは、劇作家として、未完成の家族劇を空間的にも時間的にも拡散させることで、テディが直面したような暴力に苦しむ家族が、アメリカ中いつ、どこにいてもおかしくはないこと、そして彼らの苦しみが簡単には終わらないことを我々にみせつける。息子のアダムは、『奪われた部屋』を彼と同じように警察から不当な取扱を受けた経験をもつすべての黒人男性に捧げているが、ケネディは、母として、直接の被害者だけでなく、彼らの家族

のためにも劇を書いたのだ。

『ニグロのおもしろ館』と『フクロウが答える』においては、家族について語りたくとも語れない主人公の内面が徹底的に追及され、『映画スターは白黒映画で』では、家族を題材として作家が書く行為に焦点が当てられた。また『眠りを奪われた部屋』は、未完成の断片的な家族劇となっている。このように、ケネディは、家族を劇作の出発点としつつも、完結した家族劇を書くことの困難を示してきた。それでも、彼女は、家族劇を書くことができないということを劇によって書き続けるか、家族劇の断片を積み重ねるしかない。そのような形での家族劇があり得ることを観客は教えられる。Michael Feingold は、ケネディの劇を評し、ほかの黒人作家が描く苦痛は、黒人たちだけの苦痛であるのに対し、ケネディの描く痛みは、その力強さ、直接性のゆえに我々すべてのものとなる、と述べる。¹⁹⁾ アフリカ系アメリカ人の家族劇をあくまでも断片的に書くことによって、または書けないということを示すことによって、ケネディの作品は、黒人の家族劇であると同時に普遍的な家族劇となったのである。

注

- 1) Adrienne Kennedy, "A Growth of Images," *The Drama Review*, 21,4 (1977): 42.
- 2) Wolfgang Binder, "A MELUS Interview, Adrienne Kennedy," *MELUS*, 12,3 (1985): 107.
- 3) Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro, Adrienne Kennedy in One Act* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988) 1.以下、同作品からの引用はすべてこのテキストを用い、本文中の括弧内に頁数を示すこととする。
- 4) Howard Stein, "An Interview with Michael Kahn," *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, ed. by Paul K. Bryant-Jackson and Lois More Overbeck (Minneapolis: U of Minnesota P, 1992) 191.
- 5) 『ニグロのおもしろ館』においては事実の確定がほとんど不可能であることを考えると、セアラの自殺も、事実なのか幻想なのか判断することは難しい。だが、仮に幻想だとしても、首を吊った姿がセアラの自己否定を表していることは間違いない。
- 6) Adrienne Kennedy, *The Owl Answers, Adrienne Kennedy in One Act* 31, 36.
- 7) Adrienne Kennedy, *A Movie Star Has to Star in Black and White, Adrienne Kennedy in One Act* 81. 以下、同戯曲からの引用はすべてこのテキストを用い、本文中の括弧内にページ数を示すこととする。
- 8) Paul K. Bryant-Jackson and Lois More Overbeck, "Adrienne Kennedy: An Interview," *Intersecting Boundaries* 10.
- 9) Binder 107.
- 10) Adrienne Kennedy, "Paragraphs, Passages, and Pages That Changed My Life (Excerpt)," *Theatre*, 35,3 (2005): 12.
- 11) Adrienne Kennedy, *People Who Led to My Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1987) 10.
- 12) Elin Diamond, *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater* (London: Routledge, 1997) 117.
- 13) Kennedy, *People Who Led to My Plays* 16.
- 14) Bryant-Jackson and Overbeck 9.
- 15) Deborah R. Geis, "'A Spectator Watching My Life': Adrienne Kennedy's *A Movie Star Has to Star in Black and White*," *Intersecting Boundaries*, 177.
- 16) Marc Robinson, *The Other American Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 142.
- 17) Robert Vorlicky, "Sleep Deprivation Chamber," *Theatre Journal*, 49 (1997): 69.
- 18) Adam P. Kennedy and Adrienne Kennedy, *Sleep Deprivation Chamber: A Play* (New York: Theatre Communications Group, 1996) 5. 以下、同作品からの引用はすべてこのテキストを用い、本文中の括弧内に頁数を示すこととする。
- 19) Michael Feingold, "Blaxpressionism: *Funnyhouse of a Negro* and *A Movie Star Has to Star in Black and White*," *The Village Voice*, Oct. 3, 1995: 93.

(本稿は 2009 年 10 月 10 日日本アメリカ文学会第 48 回全国大会において行なった研究発表の原稿に加筆したものである。)