

# ケネディ劇における映画的手法

伊藤ゆかり

## Cinematic Devices in Adrienne Kennedy's Plays

ITO Yukari

### Abstract

Adrienne Kenney's passion for movies has led to her use of cinematic devices and screen images for all her work. In her early plays, *Funnyhouse of a Negro* and *The Owl Answers*, she uses cinematic devices such as dissolves and flashbacks for scene changes and metamorphoses of the characters to reveal the agony caused by violence on the bodies of the African American heroines. Her later plays have made more subtle use of screen images, especially in the plays with playwrights as their protagonists. One remarkable example is *A Movie Star Has to Star in Black and White*, in which the heroine sees not only her favorite movie stars but also her family as characters in the movies. As a result, all the characters are like apparitions or images on screen, and the audience finds less pain of the characters. Her plays in the 1990's again display the violence toward and the agony of the characters though they still have the quality of screen images. Whereas *The Ohio State Murders* and *Sleep Deprivation Chamber* both contain scenes and images like those in documentary films, they present corporeality of the characters who suffer from violence.

キーワード：アドリアンヌ・ケネディ、映画的手法、映像、『フクロウが答える』、『映画スターは白黒映画で』、『オハイオ州殺人事件』

key words: Adrienne Kennedy, cinematic devices, screen images, *The Owl Answers*, *A Movie Star Has to Star in Black and White*, *The Ohio State Murders*

Adrienne Kennedy の劇作を特徴づけるものの一つに、映画への強い愛着がある。言うまでもなく、彼女の代表作の一つは、ハリウッド映画についての劇とも言える『映画スターは白黒映画で』*A Movie Star Has to Star in Black and White* (1976) であり、また『映画クラブ』*The Film Club* と題された小品もある。映画が前面に出ていない作品でも、たとえば『オハイオ州殺人事件』*The Ohio State Murders* (1992) では、主人公の Suzanne が、いかに『戦艦ポチョムキン』に魅せられたかを詳しく語る。このようにケネディは、繰り返し映画を重要なモチーフとしているが、この情熱が幼少期に遡ることは、自伝的エッセイ『わたしの劇へとつながる人々』*People Who Led to My Plays* (1987) から見ることができる。そこでは、アド

リアンヌという名前が映画女優からとられたことが語られるし、エッセイ全体を多くの映画スターや映画からの写真が彩る。それだけでなく、エッセイで書かれている映画スターへの憧れや、怪物に変身することへの恐怖は、ケネディの登場人物造形における映画の強い影響を明白に表すものである。

ケネディに対するインタビューにおいても、当然映画がしばしば話題となる。とりわけ興味深いのは、Lisa Jones によるインタビューにおけるやりとりである。劇作と映画との関係について、ジョーンズは以下のような発言を行なう。

I find that your work does this amazing thing:  
It uses cinematic devices—voiceovers,

dissolves—without any of the clichés or visual tricks of cinema. Far from duplicating film, you’ve made the reinterpretation of film language a literary project. Not just in a work like *Movie Star*, which cites actual film scenes, but in a piece like *June and Jean*, where the staging stands out as particularly cinematic.

これに対して、ケネディは、「完成した作品、良い作品について言えば間違いなく、全面的に映画からとっています」と断言している。<sup>1)</sup>

ジョーンズが指摘するように、ケネディは一貫して映画的手法を用いながら、その独特の劇世界を作り上げてきた。本論では、主に視覚的效果をとりあげ、ケネディがどのように映画からの影響を作劇に活かしているか、第1作『ニグロのおもしろ館』*Funnyhouse of a Negro* (1964) から『眠りを奪われた部屋』*Sleep Deprivation Chamber* (1996) までをたどりながら検証したい。

## I

初期の代表作である『ニグロのおもしろ館』と『フクロウが答える』*The Owl Answers* (1965) は、映画的手法が直接的に用いられた作品とみなすことができる。はじめに『おもしろ館』について考えたい。映画的手法という観点でとらえると最もわかりやすいのは、異質な場所が次々と現われる舞台設定である。劇の舞台は Sarah の部屋であり、ケネディの説明では、舞台の中心をセアラの部屋、残りを Queen Elizabeth Regina や、Duchess of Hapsburg、Patrice Lumumba、Jesus といった彼女自身たちのための空間とするとうまく機能する、という。<sup>2)</sup> セアラの部屋はヴィクトリア女王の像が目立つ程度のごく普通の部屋だが、彼女自身の一人であるヴィクトリア女王の部屋は墓石のような巨大なベッドとシャンデリアがある部屋であり、またハプスブルク大公夫人の部屋は大理石の床に白い花で囲まれたベンチのある舞踏室である。このような異空間の混在について、映画で使われる、2つの画面をわずかずつ融合させたり、徐々に重ね合わせるディゾルヴの手法が取り入れ

られていると考えると、観客にとって最も理解しやすい。特に注目すべきなのは、クライマックスの場面である。ここで舞台はジャングルとなり、赤い太陽が出て、いろいろなものが飛び、黒っぽい草が生い茂るという、観客を圧倒する異様な光景となる。しかも他の場面と異なり、ジャングルは舞台全体に広がる。それは、まさにディゾルヴによって新たな画面が古い画面と重なりながら、やがてスクリーン一杯に広がる様子そのものである。また、この場面は劇中最も長く、「夢の中ですべてが停止したように、ゆっくりと演じられる」(20) と指定されている。すなわち、スローモーションの映像である。さらに照明について、ケネディは、ジャングルが全ての部屋にはびこって、「暴力とほの暗い照明、気味の悪い黄色」で照らすように求めている (20)。これも、スクリーン全体を照らし出す照明の指示を思わせる。このようにケネディは、『ニグロのおもしろ館』において、舞台転換の方法や演技のスピード、照明という点で、映画的手法を取り入れているのである。

同時に我々が忘れてはならないのは、これらの映画的な視覚効果が最終的に際立たせるのは、セアラおよび彼女自身たちの生身の肉体であることである。映画では俳優たちの身体がスクリーンに映し出されるだけだが、演劇の本質は目の前にいる観客と同じ生身の人間にある。観客は、ハプスブルク大公夫人の頭からごっそりと抜けた髪の毛や、血だらけのセアラの父親、首吊り自殺をしたセアラの姿を舞台上に見る。いかに非現実的な場所で幻想的な場面がくり広げられていようとも、登場人物たちの肉体は、流れる血や傷の痛みを観客に想像させて、常に生々しい。舞台上に我々が見る彼女たちの肉体は、現実においても内面においても白人に支配されてきた黒人への身体的および心理的暴力の象徴となるのである。

つづく第2作『フクロウが答える』は、場面がめまぐるしく変わる作品である。舞台は、「ニューヨークの地下鉄であり、ロンドン塔であり、ハーレムにあるホテルの一室であり、サンピエトロ大聖堂である」。<sup>3)</sup> ただし舞台は地下鉄の車両の形をしていて、地下鉄の音が聞こえることから、主人

公の Clara Passmore は地下鉄に乗っていて、彼女の意識の中でいろいろな場所に移動すると考えられる。この作品における舞台設定は、『おもしろ館』のセアラの部屋以上に強烈な印象を我々に与える。たとえば、冒頭の場面描写である。

The scene should lurch, lights flash, gates slam. When THEY come in and exit they move in the manner of people on a train, too there is the noise of the train, the sound of moving steel on the track. The WHITE BIRD'S wings should flutter loudly. The gates, the High Altar, the ceiling and the Dome are like St. Peter's, the walls are like the Tower of London. (26)

地下鉄とサンピエトロ大聖堂、ロンドン塔とが混在し、場面が揺れ、光が点滅する様は、暴力的といたいほど観客を混乱させる。ディゾルヴの手法を用いた画面の重なりを想像することもできるものの、異質な場面が滑らかに交替するのではなく、無理やり同じ画面に同居しているようだ。さらに、この作品では、音が場所の移り変わりにおける効果を高めている。引用部分においては、地下鉄のゲートが閉まる音や、電車が走る音、鳥の羽ばたきが、場面の混沌を作り出し、クララを心理的に追いつめる。観客にとっても、それらの音はクララへの心理的暴力と結びつく。なかでもゲートが閉まる音は、ほとんど場面が切り替わる度に用いられる。それは、クララが幻想の中で白人の父と訪れるロンドン塔では、塔の門が閉まる音となり、父の死体が運ばれるサンピエトロ大聖堂の礼拝堂の扉が閉まる音、クララが黒人の男と行くホテルの部屋のドアの音、鳥を閉じ込める鳥かごの戸の閉まる音となる。それらすべての音がどこにも行き場がなく、居るべき場所が見つからないクララの絶望を高めるのである。

『フクロウが答える』と『ニグロのおもしろ館』の重要な違いは、第1作では主人公のみが複数の登場人物となるのに対して、『フクロウ』では主要登場人物がすべてさまざまな人間に変身することである。主人公クララは処女マリアであり、私

生児であり、フクロウであるし、私生児の黒人の母は、牧師の妻であり、アン・ブリンである。これら登場人物の変身を描く際ディゾルヴの手法が必要となる。変身は、場面の移り変わりと同様に唐突である。クララの母を例にとれば、アン・ブリンとしてクララの話に熱心に耳を傾けていたと思えば、その返事は私生児の黒人の母に変わることであったり(29)、部分的には黒人の母であり、部分的には牧師の母としてクララに近づくのである(43)。とりわけ後者はディゾルヴにぴったりの変身だということが見てとれよう。ケネディは、エッセイ『わたしの劇へとつながる人々』において、狼男などの怪物への変身を描く恐怖映画の影響について述べ、自分の劇における登場人物たちは「驚くほどの速さで変身する」と書いているが、『フクロウ』における変身に特にあてはまる言葉である。<sup>4)</sup>

映画的な手法が使われるのは、舞台設定と人物描写にとどまらない。場面が変わる際に、場面が1と4分の1回転する、あるいは、反時計回りに1回転するという指定がしばしば見られる。これらの指定は、カメラが回転して新たな視点から撮影を始める様子を想像させるのである。

以上のように、『フクロウが答える』においては、ディゾルヴや映画的なカメラワークを想起させる手法が使われているのだが、劇全体が与える印象そのものに映画的手法を見出すことができる。各場面は、さまざまな場所へと移り変わり、登場人物もさまざまに変化し、一つの場面が始まったかと思えば、別の場面の挿入によって唐突に中断される。短い場面をつなげていくフラッシュバックの手法が劇全体に見られるのである。既に述べたように、舞台の形から考えれば、作品は地下鉄に乗っているクララの意識を表現していると解釈できるが、この枠組み自体が不確かになるほど、場面は次々と変わっていく。移り変わる場面において、相反するいろいろな要素が混在する。たとえば、劇のクライマックスで、主要祭壇の横でクララと黒人の男が争う場面では、セックスと神の救いへの希求、死とが混ざり合う。あたかも、場面が脈絡なく、矢継ぎ早にあらわれる映画を見てい

るようなのだ。

そこで思い出されるのは、Georgie Boucher がケネディの劇について、人種差別主義者のイデオロギーと黒人女性が担わざるを得ない歴史への介入だと述べていることである。<sup>5)</sup>『フクロウ』は、この介入を舞台上で視覚的に行なっている作品だと言えよう。クララが白人の父と共に英国での休日を楽しもうとすると、そこにチャーサーやシェイクスピアといった、時代の異なる人物が登場する。クララが抱いている英国への憧れと実の父親への思慕を打ち砕こうとする白人たちの介入とみることができるし、逆に、英国の文化と歴史に対する黒人女性の介入とみなすことができよう。このように主人公と白人の登場人物たちが互いに介入しあう様子を見ることは、歴史が断片化される過程を見ることである。我々観客は、歴史に統一性を求めることは不可能であること、統一的な歴史とは支配する者が作る歴史にすぎないことを知るのだ。これら介入の象徴が、劇の最後におけるクララのフクロウへの変身である。黒人の男をナイフで刺そうとした後クララは倒れ、羽根が舞い散る中、うなだれて、両手で顔を隠す。そして突然フクロウのようになって、頭を上げ、空を見つめて「アウ…アウ」と言う (45)。人間の姿を保ちながら、フクロウとして鳴くことしかできなくなったクララは、人間とフクロウが介入しあった姿であり、ディゾルヴの瞬間で止まったような姿をしている。悪夢に現われるような、理屈では説明できない奇怪な変身であるが、ここまで劇をみていた観客にとっては必然的な姿かたちをした肉体として、クララは舞台上に存在するのである。

ケネディの作品は短いものが多く、『ニグロのおもしろ館』も『フクロウが答える』も例外ではない。また、いずれも若い黒人女性の内面を徹底的に探り、それを舞台化したという意味では私的な空間を舞台とした作品である。ケネディはこのような作品に、多くの観客が見ることを前提とした表現媒体である映画の手法を用いた。同時に演劇ならではの特質を最大限に活かし、観客に主人公の痛みすら感じさせるような生々しい肉体を舞台上に作り上げたのである。

## II

1970年代以降のケネディ劇における最も重要な特徴は、ケネディ自身が一部分投影された劇作家が作中に登場することである。『映画スターは白黒映画で』には、『フクロウが答える』の主人公と同じ名をもつ Clara が新進劇作家として登場し、さらに『オハイオ州殺人事件』および『眠りを奪われた部屋』を代表作とする一連のシリーズでは、劇作家 Suzanne Alexander が主人公となる。これらの作品においても映画的な手法は使われるが、劇作家を主人公として劇作の過程そのものを描くなかで、前節で取り上げた2作品以上に巧みな使い方となっている。はじめに、劇作家を主人公とした作品への橋渡しとみなすことができる『死せるエセックスと共にすごす夕べ』*An Evening with Dead Essex* (1973) における映像の使い方を分析することとする。

小品『死せるエセックス』はケネディの作品のなかでも特異な劇である。ヴェトナム帰還兵である黒人青年 Mark Essex がニューオーリンズで6人を殺し、12人を傷つける乱射事件を起こし、警察によって射殺されるという実際の事件を題材とし、この事件を劇にして上演しようとする人々のリハーサルを描いている。当然登場人物は演出家と俳優たち、及びスタッフとなるのだが、一応年齢設定はされているものの、名前は演じる俳優本人の名前を用い、本人自身を演じさせるという指示がある。<sup>6)</sup> いわばドキュメンタリーのように劇を作る過程を描くのである。作中で、劇のタイトルが『死せるエセックスと共にすごす夕べ』となることが示唆され、最後のリハーサルが進む中で劇が終わる。ここで非常に興味深いのは、多くの写真をスクリーンに映し出しながら劇が進むことである。リハーサルを行なう場所は映画会社のスタジオで、床と家具が黒っぽく、フィルムを入れた缶のぎらつくような銀色と丸めたポスターの白が目立つ舞台設定になっている (118)。この設定によって、観客がみる写真は、映画フィルムの1コマ1コマとしてスクリーンに映し出される像、すなわち映像となる。我々は、ニュースやドキュメンタリー映画の静止画像をみるように、ス

クリーン上の像をみる。つまり、この作品は、劇を作る過程についての劇であると同時に、映像に関する劇と考えることができる。

最初に映し出される映像は、エセックスの母親である。この像は何度か劇中で映し出される。同様にくり返し映し出されるのは、少年の頃のエセックスで、時には彼の美しい微笑みに焦点が当てられる。兵隊姿のエセックスの映像もあれば、故郷である中西部カンザス州の町やそこに住む白人たちの映像、ニューオーリンズでエセックスが暮らしていた部屋も映し出される。百を超える弾丸で体じゅう穴だらけとなって死んだエセックスの死体も含まれる。また、スタジオに置いてあるポスターが広げられると、それは B52 機やヴェトナムの子どもたちなどヴェトナム戦争に関する写真であることがわかる。さまざまな映像を使って、演出家と演出助手はエセックスの人生と彼が起こした事件を説明する。劇のはじめで、エセックス少年を映しつつ、俳優たちが愛国的な歌「我が祖国をうたう」‘My Country Tis of Thee’ を歌うことからわかるように、神とアメリカの理想を信じていたはずの少年が祖国に裏切られ、人を殺し、銃殺されるに至ったという捉え方で、事件が描かれている。

映像という映画の基本ともいえる媒体の使い方に関して、この作品で最も興味深いのは、最終場面である第3場の夜の場面である。リハーサルが最後の段階にきて、俳優たちが疲れきっている中、演出家は、自分たちは今エセックスと共にいると告げ、事件を報道する切抜きを読んでいく (132)。しばらくの間スクリーンには何も映し出されないう。ようやくエセックスの射殺死体が映し出されると、長い沈黙が続き、俳優たちが聖書の一節を読もうと言い出す。ルカによる福音書の一節を全員がゆっくりと、たどたどしく読む中、照明が暗くなっていき、そこに兵士姿のエセックスが大きく映し出された後舞台は真っ暗となって、劇は終わる。ここで示されるのは、映像がそれを見る人々に及ぼす力である。劇の最後で、明らかに、俳優たちはエセックスや彼の母の苦悩を自分たちのもののように感じている。女優は「今わたしは

現場にいる」と言っ、自分がエセックスとなったように、彼が射殺された時に死体の傍らにあったマグナム銃のことを語る。続いて、ずっと何も映っていなかったスクリーンにエセックスが映ると、エセックスの母が読んだように、聖書を読みたいと言うのだ (134)。スクリーンに何も映らない時間があるからこそ、エセックスの映像は強い影響を与え、見る人々に彼の苦痛を想像させる。演出家も含めた全員が聖書をすらすらと読めないのは、神に祈りたくとも、エセックスと同様に神の力を信じられなくなったかのようなようである。そして、本来劇の作り手である演出家も俳優も、劇の最後では映像を見つめる観客のような存在となっていることに我々は気づく。E. Barnsley Brown は、エセックスの人生と死について誰も真実を知ることとはできず、彼は暗号であり続けると書いているが、だからこそ、登場人物たちは皆映像をみつめ、真実について考えるしかない。<sup>7)</sup>『死せるエセックスと共にすごす夕べ』という題名の劇自体は、リハーサル最終日までいきながら、開演の兆しもないまま終わるが、劇の作り手たちが観客になったとき、作り手たちが死んだエセックスと共に過ごした夕べは完結する。このように作り手たちを変え、劇を完結させるのが、この劇における映像の力なのである。

映像が人に及ぼす力を考えさせるのは、『映画スターは白黒映画で』も同様である。この作品は、劇作家である主人公クララと、その夫、両親、弟を描く自伝的な家族劇でありながら、ハリウッド・スターそっくりの人々が映画の有名な場面を演じつつ家族と主人公の台詞を語るという、非常に凝った設定を持つ。劇作家とその家族を描くと同時に、ハリウッド映画文化に対する優れた批評にもなっている傑作であるが、初期の2作品について分析したように、まず劇中の場面転換についてあらためて考えたい。

『映画スター』における場面は、クララの弟が昏睡状態で横たわる病室と、ハリウッド映画からの場面との2つに分けることができる。場面の転換は主にフェード・アウトや照明の当て方によって行なわれるが、非常に滑らかで、『フクロウが

答える』に見られるような、心理的に登場人物を追いつめるような場面転換や場面の異様な共存は見られない。しかし、一見滑らかな場面転換のなかに、我々は画面の重なりを意識する。その一つは、ハリウッド・スターそっくりの俳優たちが劇中で演じる場面と、実際の映画の場面である。劇中で取り上げられる3つの映画のどれも見ていなかったとしても、観客は、元の映画と作品の中で演じられる場面との違いを意識せざるを得ない。一見映画とまったく同じように演じながら、台詞はクララや家族のものであるだけに尚更である。さらに、クララ及び家族が語る台詞に注目すると、今度は、黒人が主要人物を演じる場面を思い浮かべるのだ。その場面は、往年のロマンチックなハリウッド映画を黒人キャストで演じる場面かもしれないし、黒人の家族を描く映画かもしれない。いずれにせよ、『映画スター』における映画からの引用の場面は、重層的な映像を示唆するのである。

このような場面の重層性に気づいたとき、観客は作中における劇作家の存在をも同時に意識する。夫 Eddie は、クララのセリフをしゃべる Jean Peters 役の女優に対して、彼女は自分の人生を白黒映画のように見ている、と批判する。さらにエディは、クララの両親が若い時の写真を見ているジーン・ピーターズに対して、両親の若い日々について書きたいという気持ちがわからない、その頃の両親のことを知らないのに、と言う。<sup>8)</sup> クララが若い頃の両親を劇で描きたいと考えるに至ったきっかけのひとつは、両親の写真と考えられる。この点は、像を映しながら劇を作っていく『死せるエセックスと共に過ごす夕べ』と同じと言える。しかし、『死せるエセックス』で演出家と俳優たちが皆映像を見つめるうちに観客となるのに対し、『映画スター』の場合、登場する人々は、映画スターはもちろんクララの家族たちも、映画の登場人物のような人間になるのだ。しかも、彼らの存在感は、見る者を観客にするほどの力を持つエセックスの映像に遠く及ばない。前節で述べたように、本来演劇において観客が見るのは、生身の肉体を持った人間である。ところが『映画ス

ター』の登場人物たちは、クララという劇作家であると同時に映画の大ファンである人物の視線とおすことで、スクリーンに映る像と同じ存在になってしまう。唯一劇作家としてのクララは、映画の登場人物というよりは、作品を書くために周囲の人物を見つめ続ける存在となるものの、その一方で、自分の台詞を映画女優に語らせることで、自分自身すら映画の登場人物の一人に変える。Marc Robinson は、クララについて、自分自身から逃げているケネディの自画像だと論じているが、確かにクララが自分をスクリーン上の人物に変えることは逃避とみなすこともできる。<sup>9)</sup>

この結果、クララの流産や出産、夫との別居、両親の離婚や弟の交通事故など、人生における危機的状況が描かれるにもかかわらず、作品には初期作品に見られた生々しさが感じられない。象徴的なのは、クララが執筆中である戯曲の一部を読む場面である。戯曲は『フクロウが答える』に他ならないのだが、クララの朗読から、実際に書かれた作品に登場する生身の肉体をもつ主人公を想像することは難しい。唯一肉体の生々しさを感じさせるのは、『革命児サバタ』 *Viva Zapata* の一場面で、Marlon Brando がジーン・ピーターズの血だらけのシーツを替える場面である。劇中繰り返されるこの場面において、シーツの血はクララや母の出産と結びつくのだが、とはいえ血はクララの劇作の象徴である黒インクともなり、やはり肉体性のみの強調ではない。『映画スター』は、スクリーンを見つめる作家のまなざしによって登場人物がスクリーン上の像となる劇なのだ。Herbert Blau は、ケネディの登場人物について、分身のような人物たちが互いにフェード・インとフェード・アウトを繰り返す幽霊 (apparitions) のような存在だと指摘する。<sup>10)</sup> ケネディの劇に見られる映画的性質を捉えた、まさに『映画スター』の登場人物を言い表す指摘だと言える。

以上みてきたように、1970年代におけるケネディの劇は、劇を書く、作るという過程を描き出すと同時に、スクリーンに映し出される像を、初期作品以上に意識的に用いた作品となっている。そこではスクリーン上の映像の力があまりにも強

く、登場人物はそれらを見る観客のような存在となるか、スクリーンに映る影のような存在となるのである。

### Ⅲ

最後に取り上げるのは、劇作家スザンヌ・アレグザンダーを主人公とする一連の戯曲である。スザンヌもクララと同様に映画への愛着を示すが、劇における映画の扱いはクララとはかなり異なる。たとえば、小品『演劇サークル』*The Dramatic Circle*を見てみよう。行方不明となった夫 David を待つ間のスザンヌを、ケネディは何作か書いており、『演劇サークル』はそのひとつである。不安のあまり体調が悪くなったスザンヌが、せめて気分転換できるように、と医師 Freudenberger は、彼女と義理の妹の Alice を彼の自宅で行なう演劇サークルに誘う。演劇といっても、役を決めて小説の朗読をするというもので、読むのは『吸血鬼ドラキュラ』*Dracula* である。『ドラキュラ』といえば小説よりも映画を思い出す人が多いほど、何度も映画化されている作品である。そのために、劇において『ドラキュラ』からの引用が挿入されるたびに、我々は、まさに映画の一場面が挿入されるように、その場面をみるようになる。

『演劇サークル』におけるスザンヌは、彼女が演じるドラキュラの犠牲者 Lucy のように、スクリーン上の像を思わせるはかなさを持つ。しかし、この劇では、スクリーン上の映像のような、影のような人物を『映画スターは白黒映画で』とはまったく異なる方法で用いている。フロイデンバーガー医師は、夜中にスザンヌとアリスの住まいの庭を、白髪のかつらをかぶり、足を引きずりながら歩く姿を2人に見られる。劇の終わり近くで、アリスに、なぜ幽霊のような様子で歩いていたのか、と質され、彼は「幽霊 (apparition) のようになりたかった」と答える。デイヴィッドが戻ってきても困難は続くはずで、スザンヌにそれに対して心の準備をさせたかった、と言うのである。<sup>11)</sup> フロイデンバーガーは、演劇サークル以外の場所で、意図的に自らスクリーン上の影となる

のだ。しかも、劇の最後でスザンヌたちが再会するデイヴィッドは老人のように足をひきずり、黒髪が真っ白に変わった、フロイデンバーガーが演じたとおりの姿である。行方不明の間デイヴィッドの身に何がおきたか明確な説明はないものの、心理的・身体的暴力があったことはまちがいない。それは同時に妻スザンヌへの心理的暴力を意味する。デイヴィッドの老人のような姿も、フロイデンバーガーの幽霊のような姿も、『映画スター』における登場人物たちとは異なり、スザンヌとデイヴィッドに対する暴力の跡をきざみつけた肉体なのだ。『演劇サークル』は、映画及びそのスクリーン上の影のような存在を我々に意識させつつも、痛みを感じさせる肉体を提示するのである。

劇作家スザンヌを主人公としたシリーズにおける代表作『オハイオ州殺人事件』も、スクリーン上の像と肉体の生々しさが混在する劇である。特に興味深いのは、建物や風景をスクリーン上の映像のように扱っている点である。『ニグロのおもしろ館』においてセアラの部屋から奇妙な空間が作られたように、ケネディは常に独特な方法で空間を構成するが、とりわけ『オハイオ州』における空間は強い印象を観客に与える。この劇は、著名な劇作家となったスザンヌが母校であるオハイオ州立大学で行なう講演の練習をしているという設定だが、その冒頭でキャンパスについて以下のように語る。

I used to write down locations in order to learn the campus: the oval, behind the green, the golf hut, behind Zoology, the tennis courts beyond the golf hut, the Olitangy River, the stadium off to the right, the main library at the head of the Oval, the old union across from the dorm, High Street at the end of the path, downtown Columbus, the Deschler Wallach, Lazarus, the train station. The geography made me anxious.<sup>12)</sup>

スザンヌが講演の練習をしているのは大学の図書館である。高い窓から黒っぽい大学のホールと

降り続ける雪が見えるという舞台設定になっている(27)。そのような設定で上記のような詳細な風景の描写をきくと、観客は窓の向こうに広がるキャンパスを想像する。しかも、そこに雪が降っている光景は映画の一場面のようなものである。<sup>13)</sup>『映画スターは白黒映画で』をみながら舞台上の光景に重なる映像を想像するように、この劇に関しても、我々は、語るスザンヌに重なるスクリーンをみることができるのだ。とりわけ1949年の若いスザンヌが登場し、現在のスザンヌがいる前で過去が再現されるようになると、いわば過去を描く画面と現在の画面を観客は同時にみることになる。

『オハイオ州』は、英文学講師のRobert Hampshireと愛し合うようになり妊娠するが、2人の関係を明かせないまま、大学に合わないという理由で退学となり、生まれた双子の赤ん坊はハンプシャーに殺害される、という若き日のスザンヌの体験を、現在のスザンヌが語る劇である。そのなかで、一貫して語られるのは、「大学は1949年と同じように暗い風景がつづく場所だった」という現在のスザンヌの台詞が示すように(27)、過去においても現在においても彼女を不安な思いにさせる建物や風景である。地理への不安は、同時に強い関心をも意味し、若い頃のスザンヌがハンプシャーとつきあうきっかけになったのは、『ダーバヴィル家のテス』*Tess of the D'Urbervilles*を語る彼の授業に魅せられたからである。特に小説の舞台ウェセックスの地図を彼が黒板に描いて地名を挙げるのを、スザンヌは食い入るように見つめる(30)。地理は2人を結びつけるのだ。<sup>14)</sup>また、建物との関連で同じく印象的なのは、若いスザンヌが友人Irisと観に行った『戦艦ポチョムキン』についての描写である。映画に強く引きつけられたスザンヌは、監督についてアイリスに尋ねる。彼女から渡された説明の文章をくり返し読むようになるのだが、ここで彼女が声を出して読むのは、永遠に続くような階段だったり、ペテルスブルクにある冬宮や、ばらばらになった皇帝の像など、建物や風景に関わるものばかりである。あたかも、『ポチョムキン』はスザンヌにとっては建物や風景を紹介する映画のようなのだ。

劇における建物や風景の描写はどれも印象深いが、なかでも、スザンヌが娘の一人を誘拐されて殺された後に、同じ寮に住んでいた白人の女子学生たちが犯人ではないかと疑う際の描写は忘れがたい。彼女たちは廊下の一番端にある部屋に住んでいて、スザンヌたち黒人の学生には決して話しかけず、彼女とアイリスが廊下を歩いていると、くすくす笑いながら部屋のドアを閉めてしまう。スザンヌは白人の女子学生たちの敵意にうちめされたように感じ、彼女たちを憎む(52-53)。それゆえ、なんの根拠もないと知りつつ娘の死と彼女たちを結びつけるのだが、スザンヌの疑いは、白人学生の敵意だけでなく、その部屋の位置にも起因していると思われる。暗い大学の建物の端にある空間は、黒人学生に対する敵意や差別意識、そしてスザンヌが地理に関して抱く不安をひとつに集めた場所なのである。だからこそ、ハンプシャーが、スザンヌの留守に下宿先を訪れ、もう一人の娘を殺して自殺した後、スザンヌは何ヶ月も寮の廊下を描き続ける。

以上のような建物や風景について、観客は映画を想像するように目の前に描く。降る雪が画面を白くし、『戦艦ポチョムキン』のような白黒の画面に影のように映る風景を想像するのである。ケネディは、『映画スター』において登場人物をスクリーン上の像にしたように、ここでは戯曲で描かれる空間をスクリーン上の像に変えている。登場人物たちも、現在のスザンヌが講演の原稿を読みながら記憶にある人々を思い浮かべているように、映画の回想シーンにおける登場人物のような存在となる。若いスザンヌを愛しながらも、娘たちを殺したハンプシャーでさえ、輪郭がはっきりしない、影のような人物である。しかし、『映画スター』と異なり、『オハイオ州』は影のような風景と人間を描きながら、主人公の痛みについては、初期作品に劣らないほど生々しい表現で語られる。その最もよい例は、スザンヌの頭の傷である。『ニグロのおもしろ館』において、セアラのちぢれた髪の毛とその髪が抜け落ちる様子が彼女の苦悩の象徴であったように、ここでも頭が苦痛の象徴となる。大学生活、とくに寮での生活にス



トレスを感じ、スザンヌはカーラーを頭に強く巻きすぎて、頭皮から出血してしまう(54)。さらに、頭皮の傷を彼女がどれほど気にし、枕に血が付くとどれほどおびえたかが語られている(61)。劇の中で3人が死ぬにもかかわらず、暴力があからさまには描かれない作品の中で、この箇所は流された血とその痛みを観客に確かに想像させるのだ。スザンヌの血を流す生身の肉体が描写されるからこそ、2人目の子どもが殺されたショックの中で、彼女が赤いインクで寮の廊下を書き続けたことを話すとき、観客は、彼女がどれほどの苦悩に耐えたかを思いめぐらす。現在のスザンヌが語り終わると、図書館にある何百という本の山と、雪の光景がみえる窓を照明は照らし、劇は終わる(63)。映像のような景色を背景に、ハンブシャーら白人による身体的・心理的暴力の中かろうじて生き延びたスザンヌの肉体を観客に示して終わるのである。

最後に『眠りを奪われた部屋』について考えたい。この劇と今まで取り上げた作品の多くとの違いは、ドキュメンタリー映画のような要素を多く含む点にある。同様にドキュメンタリー映画的な要素が見られる『死せるエセックスと共に過ごす夕べ』が、既に終わった事件をどのように劇にするかという過程に焦点をあてるのに対して、『眠り』は、事件の経緯を丹念に追う。これは部分的には、作品の題材が、ケネディの息子であるAdamが警察から不当に暴行を受けたうえ逮捕された実際の事件であることに起因していよう。劇では息子の名前はTeddyとなり、彼の逮捕、取調べや弁護士との会見、裁判の場面などが断続的に現われ、観客は徐々に事件の全貌をつかんでいく。また劇の最後は、彼への暴行をもう一人の息子David, Jr.が録画したビデオの一部である。これらの場面によって、『眠り』はケネディの劇としては例外的に、現実の社会における暴力を記録する作品となっている。

とはいえ、上記のような事件に直接結びつく場面だけでなく、夢のような場面が繰り返し現われるために、作品全体は写実性とは程遠い。最も印象的なのは、スザンヌが育ったオハイオ州クリー

ヴランドの場面である。テディやスザンヌがクリーヴランドの様子を語るのだが、クリーヴランドは洪水で没して学生が近づけなかったり、「テディの話では、彼は私の父が1943年に芝生を刈っているのを見た」とスザンヌが語る、など現実から奇妙にずれたクリーヴランドなのである。<sup>15)</sup> それでいて、ここにはドキュメンタリーのような味わいがある。ちょうど都市とその歴史を描くドキュメンタリーで過去と現在の風景が現われるようなのだ。劇の冒頭に登場し、その後も繰り返される『ハムレット』Hamletのリハーサルの場面も同様である。テディの普段の生活を記録しているようでありながら、そこにディゾルヴの方法でスザンヌの幻想が重なっていく。『眠り』は、擬似ドキュメンタリーの幻想場面が全編にわたって映像のように登場する劇だといえよう。

重要なのは、『眠り』が、影のように現われる夢の場面を多く含みながら、同時に『オハイオ州殺人事件』と同様に、登場人物の生身の肉体を描き出していることだ。テディに対する暴行及び逮捕に直接関わる場面は当然のことながら、夢の場面にも、スクリーン上の一場面のようにありつつ、登場人物の不安や苦痛を想像させる効果がある。たとえば過去の故郷の場面は、スザンヌの親の世代の生活と、ひいてはアメリカにおける黒人の歴史を想起させる。それは同時に、かつては差別と戦う著名な人物であったテディの叔父であるMarchが行方不明となっていることを思い出させる。劇の終わり近くで彼は無事に戻ってくるものの、我々は、長年の活動に疲れ、若い人々から忘れられて、さまよい歩く老人の不安と孤独を想像する。また、『ハムレット』の稽古中に俳優が「眠る王の殺害」と場面を告げると、スザンヌはテディが王殺しで有罪を宣告され、残酷に処刑される様子を夢に見る(6)。まさにはかない夢として語られる台詞であり、初期の『ニグロのおもしろ館』や『フクロウが答える』のように、血や傷などの暴力の象徴があからさまには用いられないが、静かな中に不安と暴力への恐怖をかきたてる。そして、これらの苦痛に満ちた描写の最後にくるのが、劇をしめくくるビデオの場面である。不起

訴が決まった後に、照明は法廷にただ一人座るテディを照らす。彼は弁護士の事務所で家族と観たビデオを思い出す。殴られているテディを映したビデオは暗く、彼の叫び声が聞こえる (72)。何もかもが影の中でありながら、映像には確かに苦痛が記録されているのだ。その苦痛は、ビデオを思い出すテディの肉体にも刻み込まれている。パウチャーは、ケネディはアイデンティティと暴力とをむきだしの肉体の上に位置づけていると論じているが、<sup>16)</sup>『眠り』では、ビデオ画面と肉体がともに暴力の跡を残す場所となる。

Timothy Murray は、映画に対する演劇の優位を肉体性に見出すハーバート・ブラウに同意しつつ、肉体の存在を強調することが、黒人の肉体を舞台上に表現するアメリカ黒人演劇に対する期待の源となるかもしれない、と述べる。<sup>17)</sup> アドリアンヌ・ケネディは一貫して映画的手法を劇に取り込んできた。映像を対比的に用いて登場人物の傷ついた肉体を生々しく浮かび上がらせる作品もあれば、登場人物が映画のスクリーン上の影のような存在として描かれる作品もある。しかし、いずれにせよ、人間が映像のような、はかない存在となる可能性を知りつつも、ケネディは、消せない痛みを刻み込んだ人間の肉体を我々観客に提示し続けるのである。

## 注

- 1) Lisa Jones, "Beyond the Funnyhouse: A Conversation With Playwright Adrienne Kennedy", *The Village Voice*, 16 April, 1996: 42.
- 2) 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。
- 3) Adrienne Kennedy, *The Owl Answers, Adrienne Kennedy in One Act* 26. 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。
- 4) Adrienne Kennedy, *People Who Led to My Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1987) 17.
- 5) Georgie Boucher, "Fractured Identity and Agency and the Plays of Adrienne Kennedy", *Feminist Review* 84 (2006): 86.
- 6) Adrienne Kennedy, *An Evening with Dead Essex, The Adrienne Kennedy Reader* (Minneapolis: U of Minnesota P, 2001) 117. 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。
- 7) E. Barnsley Brown, "The Clash of Verbal and Visual (Con) Texts: Adrienne Kennedy's (Re)Construction of Racial Polarities in *An Evening with Dead Essex* and *A Movie Star Has to Star in Black and White*", *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*, ed. by Kimball King (New York: Garland, 1997) 197.
- 8) Adrienne Kennedy, *A Movie Star Has to Star in Black and White, Adrienne Kennedy in One Act* 99.
- 9) Marc Robinson, *The Other American Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 139.
- 10) Herbert Blau, *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern* (Bloomington: Indiana UP, 1987) 60.
- 11) Adrienne Kennedy, *The Dramatic Circle, The Alexander Plays* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1992) 105-106.
- 12) Adrienne Kennedy, *The Ohio State Murders, The Alexander Plays* 27. 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。
- 13) 『オハイオ州殺人事件』の初演では、実際に大学のキャンパスが舞台後方の大きな2枚のスクリーンに映し出されたことを Jeanne Colleran が紹介している。Colleran, "Refusing to Re-cover: Adrienne Kennedy's *The Ohio State Murders*", *Staging the Rage: The Web of Misogyny in Modern Drama*, ed. by Katherine H. Burkman and Judith Roof (Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1998) 100.
- 14) またスザンヌは、ハンブシャーによるアーサー王に関する講義に出てきた深淵 (abyss) という単語を強く心に刻みつける (56)。コレランは、ハンブシャーにとってスザンヌが深淵だと指摘しているが、スザンヌとハンブシャーに共通するのは、地理への強い関心だけではなく、風景と自分自身の不安、危険を結びつける傾向なのである。Colleran 101.
- 15) Adrienne Kennedy and Adam P. Kennedy, *Sleep Deprivation Chamber: A Play* (New York: Theatre Communications Group, 1996) 32. 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。
- 16) Boucher 96.
- 17) Timothy Murray, "Screening the Camera's Eye: Black and White Confrontations of Technological Representations", *Modern Drama* 28 (1985): 116-17.