

ケネディ劇における回想

伊藤ゆかり

Remembering in the Plays of Adrienne Kennedy

ITO Yukari

Abstract

Almost all Adrienne Kennedy's plays are so autobiographical and full of memories that they can be categorized as the memory play. Kennedy, however, fills her work with memories not to tell the audience about her past, but to evoke many questions about memories and remembrance, such as the definition of a memory or who does the remembering in her plays. Her so-called autobiographical essay, *People Who Led to My Plays*, focuses on Kennedy's never-ending remembrance of her past in order to create her work; in both *Funnyhouse of a Negro* and *The Owl Answers*, it is almost impossible to differentiate memories from illusions or the past from the present. On the other hand, both *The Ohio State Murders* and *Sleep Deprivation Chamber* concern memories of traumatic crimes. The former play makes the audience realize the impossibility of telling about traumatic memories whereas the latter insists the necessity of making every effort to remember and tell about memories to share despite the impossibility. Thus, Kennedy's plays are the memory play in which the definition of a memory and the purpose of remembering are investigated.

キーワード：アドリアンヌ・ケネディ、回想、記憶、『わたしの劇へとつながる人々』、『オハイオ州殺人事件』、『眠りを奪われた部屋』

key words: Adrienne Kennedy, remembering, memory, *People Who Led to My Plays*, *The Ohio State Murders*, *Sleep Deprivation Chamber*

Attilio Favorini は、ギリシア悲劇から現代アメリカ演劇にいたる欧米演劇における記憶の劇の系譜をたどる著作『演劇における記憶：アイスキュロスからサム・シェパードまで』*Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard* (2008) において、Adrienne Kennedy の作品を「女性たちの記憶の劇」として取り上げている。¹⁾ ケネディの戯曲を記憶の劇とみなすことに対して、異論はほとんど出ないであろう。比較的初期のエッセイにおいて彼女自身が認めているように、ケネディの劇のほとんどが自伝的であり、そこには過去に関する回想があふれているからである。²⁾ 回想と劇作品との密接な関係を見るためには、エッセイ『わたしの劇へとつながる人々』*People Who Led to My Plays* (1987) が最適であろう。我々読者は、子ども時

代の1936年から劇作家としてのデビューを直前とした時期である1961年までを描いた文章を読み、さらに載せてある数多くの古い写真を見ながら、そこそこに戯曲と共通する要素を発見する。たとえば、Queen Victoria、Chaucer、Shakespeare など、『ニグロのおもしろ館』*Funnyhouse of a Negro* (1961) および『フクロウが答える』*The Owl Answers* (1965) の登場人物の名前を、子ども時代を描く第1章に見つけることができる。³⁾ また、狼男をはじめとする怪物に変身することへの関心や映画への傾倒など、戯曲において重要なモチーフとなる要素も繰り返し語られる。さらに、両親を中心とした家族についての描写は、彼らがいかにケネディの劇作に影響を与えているかを如実に示すものである。しかし、ここで強調し

たいのは、エッセイで語られている記憶がケネディの作劇においてモチーフや題材以上の重要性を持つことである。本論文では、ケネディの作品における、過去に関する記憶および過去を思い出す回想という行為そのものについて、検証することとする。

I

『わたしの劇へとつながる人々』について、Shannon Jackson は、ケネディがマイノリティの人間にとって最も強力な道具として自分の記憶を活用していると指摘し、回想の過程を通じて、自己発見と抵抗、そして支配的な文化に対する批判の場を作り出していると述べる。⁴⁾ 確かに、ケネディが語る思い出は、ページを彩る写真による視覚的効果とあいまって、それ自体強い印象を与える描写であるばかりか、それらに呼応する戯曲の場面を想起させ、読者にとって忘れがたいものである。そして、それらの記憶が、白人に支配された文化・社会における黒人女性の存在の主張となり得る面もあるだろう。しかし、ジャクソンのように、「ケネディの記憶」という表現を用いることにはためらいを感じずにはいられない。むしろ興味深いのは、ジャクソンと同様にケネディにおけるポストモダニズム的要素を指摘する Deborah Thompson の論考である。トンプソンは、『劇へとつながる人々』および小説とジャーナルの二部構成である『死をもたらず三つ子』*Deadly Triplets* (1990) を論じる際に、経験が確固とした現実であることを否定するポストモダニズムの時代であって、作家がアイデンティティや経験を表象すること、自伝を書くことの困難を強調する。⁵⁾ 記憶を覚えている経験と定義すれば、経験を表象することの困難は、そのまま記憶を語ることと回想に基づいて書くことの難しさに通じる。トンプソンが指摘する困難は、Elin Diamond がケネディへのインタビューにおいて語っている以下のような疑問と相通じるものがある。

There's a voice in this book, a beautiful voice, but I wonder where it's situated. Is it situated

in the mind of a mature, now-famous writer, or somewhere between those amazing fantasies of childhood and the present moment? In other words, in your plays there are many voices, or many pieces of one voice, but here there's only one. A calm, reflective, affectionate voice that moves away from...or that presents certain scenes without letting them unfold.⁶⁾

常識的に考えれば、『劇へとつながる人々』は、一定の地位を築いた劇作家が過去を振り返って、自らの作品と直接関係する記憶を語るエッセイである。しかし、トンプソンとダイヤモンドが問題にしているのは、回想しているのは誰か、そもそも回想を語ることはできるのか、という点であり、それは、回想とはどういう行為かという問いかけにもなる。Jeanne R. Malkin は、ポストモダニズムの演劇においては、誰が回想を行なっているかという問いの答えは容易には見つからない、と述べているが、まさにダイヤモンドらと同じ指摘なのだ。⁷⁾ つまり、ジャクソンのように、「ケネディの」回想と言うことはほとんど不可能である。このように、ケネディのエッセイを読むことによって、読者は、過去の出来事に注意を向ける以上に、回想という行為そのものに関心を持つのである。

記憶および回想についてあらためて読者に考えさせるのは、『劇へとつながる人々』においてケネディが行なっている、記憶と劇作との関係を語る書き方、とりわけ過去形と現在形の用い方によるところが大きい。たとえば、ケネディの最も古い記憶のひとつを語る次のような描写である。

When my mother was making oatmeal on winter mornings as I sat waiting with my bowl at the kitchen table, I secretly yearned that my mother would talk *more* about people she had dreamed about. There is no doubt that a person talking about the people in his or her dreams became an archetype for people in my monologues, plays and stories. (33)

ここで読者は、最初に朝食を待つ幼い少女を想像し、次にその少女時代の願いと劇作との関係を確認する作家へと視点を移すように要求される。また、中学校時代に観た映画を語る次のような文章がある。

When Gene Tierney drowned her husband's young brother in the middle of a lake, I had no idea that sixteen years later I would find expression for the despair of one of my characters by using the same image, drowning in a lake. And it would be a main character based on myself. (48)

上記のような描写を読むとき、我々は中学生のケネディとその16年後に映画から受けた衝撃を利用して戯曲を書く作家としてのケネディの両方を想像する必要がある。

このように、ケネディは記憶を劇作にいかにかに用いたかを随所で強調し、しかも章が進むにつれ、過去を思い出すこと、それを劇作に生かしたことをより強調するようになる。それを象徴するのが、結婚し母となった時期である1953年から1960年を描く5章の扉のページで、そこには“*And still remembering childhood...*”とある[75]。この表現をさらに強調するように、本文において繰り返し“*I remembered—*”という表現が使われる。たとえば、母を思い出し、同時に母が1920年代から大事にしていた赤いスクラップブックを思い出す文章では、「時々自分の人生を母の赤いスクラップブックのように見ていると思う。その本は私にとって昔も今も強烈な魅力をもっている」と書いている(91)。ケネディは、記憶を語っていたはずの文章を、過去と照らし合わせながら現在の自分を語る文章へと変質させるのだ。回想の出だしが「わたしは思い出した」と過去形になっているが、完結した行為ではなく、5章の扉にあるような進行形の意味が強い。思い出すという行為は、作家である現在と子ども時代を結びつける行為であり、しかも、終わることなく継続する行為なのである。『劇へとつながる人々』は、記憶を語る

短文の集まりではない。一人の作家、作家としての地位を確立した完成した作家ではなく、自らの創作と過去との関係を常に確認するのを感じている作家が、記憶と回想によって作品を書いている記録なのである。その際の記憶とは、単にケネディが覚えている過去の出来事ではなく、作品を書く上で重要だとみなされる出来事であり、回想とはその重要性を確認する作業である。したがって、作品の題名にある「わたしの劇へとつながる人々」が誰であるかは重要ではない。回想によって「劇へとつながる」ことが重要なのである。

このようにケネディにおける記憶と回想を捉えようと、彼女の劇と記憶との関係を新たな視点で考えることが可能となる。まず気づくのは、『わたしの劇へとつながる人々』と、中期の作品『映画スターは白黒映画で』*A Movie Star Has to Star in Black and White* (1976) とが対をなすことである。⁸⁾『劇へとつながる人々』が一般的には自伝的エッセイと呼ばれるように、『映画スター』は、ケネディの作品のなかで最も直接的に彼女の家庭を取り上げているという点で自伝的な劇とみなすことができる。観客にとって、夫との関係や弟の事故、両親の離婚、さらに新人劇作家としての主人公 Clara の生活に関する描写が一定の興味をそそることは間違いない。だが、エッセイの焦点が回想を劇作に用いる方法にあるように、『映画スター』においても、重要なのはクララが家族を描く手法そのものである。とりわけ、映画を用いる手法が我々の目を引く。すなわち、ケネディが好きな映画3作品のヒロイン、ヒーローそっくりの俳優たちが映画の一場面を演じると同時に、クララおよび彼女の家族たちをも演じるのである。たとえば、先に引用した『劇へとつながる人々』に見られる湖におけるジーン・ティアニーの場面は、『映画スター』の最後で、映画『陽のあたる場所』*A Place in the Sun* の一場面となって以下のように用いられる。

CLARA. The doctor said today that my brother will live, he will be brain damaged and paralyzed.

After he told us, my mother cried in my arms outside the hospital. We were standing on the steps, and she shook so that I thought both of us were going to fall headlong down the steps. (SHELLEY WINTERS drowns. Light goes down on MONTGOMERY CLIFT as he stares at SHELLEY WINTERS drowning. Lights on CLARA. Movie music. Darkness. Bright dazzling image of COLUMBIA PICTURES LADY.)⁹⁾

シェリー・ウィンターズが水中に落ちる場面と、クララと母とが階段から落ちそうな姿勢になる場面とが重なり合う。喜びと絶望が混じるクララの母の激情を表現するのに、クララが観た映画の記憶が利用されるのだ。映画に関するクララの記憶とは、当然ケネディが観た映画の記憶であると同時に、『陽のあたる場所』を観たことがある観客の記憶でもあろう。このように観客自身の記憶をも利用しつつ家族をめぐる記憶と回想を劇にしようとする手法こそが、『映画スター』の最も大きな魅力であり、それはこの戯曲を、劇作の過程そのものを舞台上に表象するメタドラマとしているのである。

主人公が回想をするという形をとるのは、ケネディの第1作である『ニグロのおもしろ館』も同様である。ただし、『劇へとつながる人々』に関してダイヤモンドが、誰が回想をしているのか、と問いかけたように、『おもしろ館』についても、我々は、回想しているのは誰なのかという疑問を抱かずにはいられない。そもそも主人公である黒人の若い女性 Sarah には、「彼女自身」と設定されている Queen Victoria Regina、Duchess of Hapsburg、Patrice Lumumba、Jesus という4人の存在がある。5人がそれぞれ自分と両親の人生を振り返って語るために、単純にセアラが回想をしていると言えないのだ。さらに曖昧なのは、彼女がいつ回想を行なっているのかである。幕が上がってはじめてセアラが舞台上に登場する時、彼女の首には首吊り用の縄がかかっている。そして、劇の最後で観客はセアラが首をくくっている姿を

みる。つづいて下宿の女主人が「かわいそうに、娘は首を吊った」と言う。¹⁰⁾ 劇がここで冒頭の場面に戻るのだとしたら、我々観客がみているのは、いつの時点でのセアラの回想なのだろうか。我々は、死ぬ直前のセアラの回想を繰り返し見ているのだろうか。『わたしの劇へとつながる人々』についても、読者は回想がずっと継続するという感覚を抱いたが、ここではセアラの回想は円環を成すように繰り返されるという印象を与える。このように回想が現在進行形のまま永続的に行なわれるという感覚は、マルキンが指摘する、演劇と回想の根本的な近似性と関係すると思われる。マルキンは、どちらも「現在」の活動であり、観客と回想者双方の現在に依存し、その範囲で行なわれると述べている。¹¹⁾ 回想の対象は過去であっても、回想自体は観客の目の前で現在行なわれる。それによって、時には、終わったはずの過去の行為が終わっていないような不思議な感覚を観客は抱く。ケネディは、回想という行為のもつ特質を効果的に劇作に用いているのである。

回想という行為がいつ終わるともなく続く曖昧さをもつのなら、記憶自体が曖昧となるのも当然といえよう。前述したように、単純に考えれば、記憶とは経験したことのうち覚えているものを指すはずであるが、基盤となる経験が何を指すのか、『ニグロのおもしろ館』について考えれば考えるほど、曖昧になっていく。たとえば、セアラは、父が彼の母からイエスのように人々を救う存在になることを期待され、宣教師としてアフリカの地に赴いたことを語る(14)。しかし、アフリカの人々を救うために赴くアフリカ系アメリカ人という話には、どこか神話的なイメージがあり、本当に父の過去なのか、それともセアラがアフリカ系アメリカ人の歴史を知る中で見聞きした話なのか、わからない。また、その父を殺したというのがセアラの苦悩のひとつの原因なのだが、彼女による殺人は、恋人や下宿の女主人によってきっぱりと否定される。女主人はセアラの父が首を吊って死んだと言い、恋人は、白人女性と結婚して、今も生きていと述べる(23)。2人の見解は一致しないものの、我々観客は、セアラが父を殺したとい

う事実はないとほぼ確信できる。しかし、殺人の事実を否定しつつも、我々は劇において記憶とは何を指すのか、迷わずにはいられない。もしセアラが夢の中で父を殺していたとしたら、夢で見たことも記憶である以上、セアラは記憶を正確に語っていることになるからだ。

一方で、セアラは確固とした記憶を持ち得ない人間であることが、劇の最初で示唆されている。すなわち、白人の友人や恋人がいても、彼らに真の友情や愛を求めることのない孤独な自分の生活を説明しながら、自分は場所を知らず、場所を信じていない、とセアラは述べる。場所を信じることは希望を知り、美しさを知ることとなり、世界とつながることになるが、自分にはそれができない、と言うのである(7)。ここで思い出されるのは、演劇においては、記憶と場所とが密接に結びつくというマルキンの指摘である。¹²⁾ 場所とのつながりを否定し、人との結びつきを拒否するということは、セアラが過去に経験したことを語っているつもりでも、それを記憶と呼ぶ人間も、それを裏付ける場所も存在しないことを意味する。セアラは、そもそも記憶の基盤となるものをもたず、彼女が記憶であるかのように語るものを記憶と呼ぶことはできないのかもしれない。『ニグロのおもしろ館』は、このように回想と記憶の曖昧さを観客に示す。

ケネディの第2作である『フクロウが答える』は、記憶の定義の曖昧さをさらに強調する。この作品でも、『おもしろ館』と同様に、主人公 Clara Passmore と両親との関係が焦点となっている。セアラが自分の部屋とのつながりを否定したのとは対照的に、『フクロウ』では、舞台が「ニューヨークの地下鉄であり、ロンドン塔であり、ハーレムのホテルの部屋であり、サン・ピエトロ大聖堂」と設定されていて、舞台は次々と異なる場面になり、それぞれの場所をめぐるクララの記憶が語られる。¹³⁾ 最初に語られる話は、白人男性と黒人女性との間の私生児らしいクララが、実の父とともに英国を訪れたが、その地で父が死んでしまうというものである。ハイパークやバッキンガム宮殿を回った後、ロンドン塔で父が死んだというク

ララの話は、塔の警備がチャーサーやシェイクスピアといった歴史上の人物であることから、彼女の幻想であることはすぐにわかる。しかし、幻想であるとはいえ、そこには、一人で英国に行っただけのクララの経験が混じっている。しかも、白人の父の祖先の地としてあこがれていた英国の文学に關係する知識は、実際の出来事以上にクララにとっては大切なものである。その文学的知識から生まれた幻想も記憶と言えるのではないか、という新たな問いかけが観客に投げかけられる。『わたしの劇へとつながる人々』においても、ケネディは、小説や映画などの虚構の世界がいかに重要な意味をもつかを示している。特に『ジェイン・エア』は、ケネディにとって周囲にいる人間と同様の重要性を持っていた。これらのいわば文学的な記憶と呼べるものと、自分が実際に行なったことについての記憶を区別することの難しさを感じずにはいられない。ファヴォリーニは、ほかの人間の記憶がしばしば作家の創作過程に影響を与えることを考えると、我々の記憶は実のところ我々だけのものではないと述べるが、ケネディの劇はまさにこのことを示していると言えよう。¹⁴⁾

記憶と想像、幻想の境界をさらに曖昧にするのは、『フクロウが答える』の最後の場面である。ここでクララは突然フクロウに姿を変え、「おう…おう」と声を出すことしかできない(45)。言葉を失ったクララは、もはや記憶を語ることはできない。フクロウへの変身は、自分の記憶が耐え難くなったクララが語ることができないフクロウになることを望んだゆえに生まれた幻想なのだろうか。それとも、『ニグロのおもしろ館』が自殺寸前のセアラの回想である可能性があるように、『フクロウ』全体がフクロウとなったクララの回想なのだろうか。回想も幻想も、過去も現在もすべて曖昧になって、劇は終わるのである。

II

以上みてきたように、ケネディの劇は、回想という行為、誰が何を回想するかがいかに捉え難いかを示す「記憶の劇」である。中期以降ケネディは、自己を投影した Suzanne Alexander という劇

作家の登場人物を作り出して一連の作品を書いているが、それらの作品も回想を独特の手法で用いた「記憶の劇」となっている。ここでは、犯罪とそのトラウマに関する記憶をいかに描いているかという視点で『オハイオ州殺人事件』*The Ohio State Murders* (1992) と『眠りを奪われた部屋』*Sleep Deprivation Chamber* (1996) の2作を取り上げ、比較したい。

『オハイオ州殺人事件』は、劇作家が自分の過去を回想するという点で『映画スターは白黒映画で』と似た作品である。ここでも回想にはケネディらしい枠組みが与えられる。すなわち、著名な劇作家スザンヌ・アレグザンダーが母校であるオハイオ州立大学で講演をすることになり、深夜にその講演の練習を行なっているという設定である。講演のテーマは、彼女の作品の暴力的なイメージはどこから来ているかというものであり、それに答えるために、彼女は大学及び周辺での若き日の経験を語る。語られる経験の軸となるのは、若い大学講師である白人男性 Robert Hampshire との秘密の恋と、彼との間に生まれた双子の娘の殺害という事件である。

回想は主に劇作家である現在のスザンヌによって語られ、随所で舞台上に1949年から52年の若いスザンヌが登場する。観客がまず気づくのはスザンヌの簡素な語り口である。『ニグロのおもしろ館』や『フクロウが答える』のように、主人公が数人の登場人物によって表象されたり、死や暴力と直結する視覚的イメージが使われることもなければ、『映画スターは白黒映画で』のように、映画の場面を利用することもない。初期から中期の作品と共通するのは、出来事を起こった順序どおりではなく、後に起きたことを先に話し、観客の時間感覚を微妙に狂わせる話し方くらいであろう。たとえば、スザンヌは、大学時代の話いきなり将来の夫である David のことから始め、彼が下宿していた家がやがて自分の下宿先になることを告げてから、「それは後の話で、まず1949年の秋、新入生となった時のことです」と言う。¹⁵⁾ このような話し方を時々挿入しつつも、初期作品よりもはるかに出来事の推移を理解しやすい話し方

で、スザンヌはおよそ3年間の日々を語る。

もう一つ、観客の目を引くのは、スザンヌの静かな語り口と語られる暴力的な出来事の対比である。スザンヌが講演の練習をする場所には窓があり、そこからは黒っぽい大学のホールと降り続ける雪が見える、という設定になっている(27)。Marc Robinson が指摘するように、静かではあるが、どんな危険が潜んでいるかわからず、不安をかきたてるこの光景と、スザンヌの口調は呼応する。¹⁶⁾ 最初にスザンヌが幼い娘の死を口にするのは、大学周辺の峡谷のことを説明している時で、「1年半後にその場所で双子の娘のうちの一人の死体が発見された」と言うのだが、その口調は静かである(31)。劇が進むにつれ、彼女は、オハイオ州殺人事件と劇中で呼ばれる事件は、双子の父であるハンプシャーが、まず双子の一人を誘拐して殺し、その後、スザンヌの下宿で残る一人を殺して自分も死ぬ、というものであることを明らかにする。スザンヌが静かに、淡々と語ってはいなくても、このような悲惨な事件の衝撃は当然のことながら非常に大きく、自分は死んでしまうだろうと思った、と彼女自身認めるし、事件当時既に結婚を約束する関係にあったデイヴィッドも、スザンヌは乗り越えられないだろうと思うほどであった(61)。まさにトラウマとなる事件に彼女は遭ったのだ。

スザンヌが事件を語る際の静かさは、大学での講演のための原稿を一人で読んでいるという設定上自然だとみなすこともできよう。だが、この静かな語り口こそが、トラウマとなる経験を語ることの困難を観客に見せつけるのである。Cathy Caruth は、トラウマとなる経験について、直接的に接近することが不可能であることを指摘している。¹⁷⁾ カルースが言う接近とは、理解や表現と言い換えることができるであろう。つまりトラウマとなる経験とは、理解し、語ることを拒否するような経験である。結局のところ、スザンヌにとって、事件は今もトラウマとなっていて、その事件に関する感情や考えていることを直接表現することができず、淡々と事実を語ることしかできないのだ。事件は、いわばスザンヌの心の中にある黒

い穴のようなもので、触れることができないし、触れてはいけないものなのである。双子の娘に関する描写がまさに象徴的である。事件の犠牲者である双子について、具体的な描写はまったくない。どんな外見なのか、母親としてスザンヌがどのように2人を愛し、育てたのか、詳しく語られることはなく、双子は無言の存在のまま無言で殺されるのだ。娘たちについて最低限のことしか語らないことによって、スザンヌはトラウマの本質を示唆するのである。

さらにスザンヌは、事件の重要な要素について、直接的には関係しない出来事とあえて結びつけて語ることで、トラウマとなる経験を語る困難を示す。一例を挙げれば、加害者であるハンプシャーの暴力についてはほとんど語らず、娘が誘拐され殺された最初の事件について、大学の寮で一緒だった白人の女子学生たちを疑うのである。スザンヌは、「なぜ彼女たちに殺人が可能だと思ったのかわからないけれど、寮で廊下の一番端の部屋に住んでいた女子学生のグループを疑った」と語る。在学中、スザンヌと友人の Iris が廊下を歩いているのをみると、くすくす笑いながら部屋のドアを閉める白人の学生たちを彼女は憎んでいたのだ (52)。その憎しみが女子学生たちと事件とを結びつけるのだが、それ以上に、ハンプシャーが彼自身と娘たちに向けた破壊的な暴力への衝動を直接わが身に感じないために、女子学生と彼女との間の敵意にすり替えたのであろう。さらに、スザンヌは、ハンプシャーが娘と彼自身をナイフで刺した時に流れた血については、一切語らない。『ニグロのおもしろ館』において、頭から血を流したセアラやパトリス・ルムンバが登場するのは対照的である。スザンヌが語る血は、彼女がカーラーできつく髪を巻いたために頭皮から流れる血である。診察をした医者は、彼女の髪の毛にも頭皮にも触れようとしなかった (54)。スザンヌがかつて愛した男性と娘たちの流した血も、触れられないものなのである。ファヴォリーニは、スザンヌが語ったことが本当に起きたことかどうか問うても意味がない、と指摘するが、スザンヌの語りの焦点は、起きたことを語るができないと

いうことにあるのである。¹⁸⁾

カールスは、トラウマに関する語りについて、死ぬことの危機と生きることの危機との間で揺れ動く二重の語りがある、と述べ、「耐えがたい出来事についての物語を語りつつ、一方では生き延びたことが耐えられないと語る。語りの二重性とはこうした事態を言うのである」と書く。¹⁹⁾ スザンヌの語りは、まさに過去の事件を語りながら、現在もその事件について完全には語り得ないことを示す二重の語りである。それだけでなく、ケネディは、現在と過去両方のスザンヌを登場させることで語りの二重性を視覚化した。劇の最後、講演原稿のほとんど最後でスザンヌは、「今日まで死んだ娘たちについて人前で話すことはできなかった」と言い、2人の娘に別れを告げる (62)。ここで観客は、スザンヌの回想の枠組みについてあらためて考える。彼女の回想はあくまでも講演の練習であって、まだスザンヌは人前で双子たちについて語っていないのだ。はたして聴衆の前で練習と同じようにトラウマとなった記憶を語るができるのか、彼女自身も観客も確信をもつことはできない。

『眠りを奪われた部屋』は、『オハイオ州殺人事件』とは異なる手法でトラウマとなる犯罪の記憶を描く。主人公は『オハイオ州』と同様に、劇作家スザンヌ・アレグザンダーではあるが、一方が虚構の事件を扱うのに対して、もう一方は、劇中では Teddy という名前を与えられる、ケネディの息子で劇の共作者でもある Adam P. Kennedy が実際に体験した警官からの暴行事件について書いている。そして、トラウマとなる経験を語ることの困難を強調した『オハイオ州』とは逆に、『眠り』は、語る事が不可能であっても語る必要があることを主張するのである。

一見したところ、『眠りを奪われた部屋』は、『オハイオ州』以上に記憶を語ることの難しさを示す構成となっている。Philip C. Kolin が指摘するように、ケネディの典型的な手法である断片化が最大限に活用され、その結果、観客は登場人物の記憶をたどりにくくなるのだ。²⁰⁾ 主な舞台は、オハイオ州の Antioch College、Ohio Theatre、ワ

シントン D.C. のホテル、そしてヴァージニア州の法廷という 4 つである。²¹⁾ 劇は多くの短い場面から成り立ち、それらは、テディが父の家で警官から暴行されたにもかかわらず、逆に警官への暴行で逮捕された事件とその後の法的争いを描く部分と、それ以外の部分という 2 種類に分けられる。事件以外の主な場面としては、劇場での稽古の場面と、「夢の場面」と呼ばれる、スザンヌの幻想の場面がある。幻想の場面には、テディを無罪にしようと州知事などの有力者に書いた手紙をスザンヌが読む場面、スザンヌの夢の場面と、過去のクリーヴランドに関する場面などが含まれる。性質の異なる短い場面が次々と現われることで、観客にとって劇全体が捉えにくくなり、それは、そのまま舞台上の回想を理解することの難しさと結びつく。事件を直接描く場面も、暴行の現場をそのまま描く場面や法廷の場面だけでなく、事件についてテディや父の David が弁護士らに質問される場面があり、いくつかの異なる角度から事件が描かれる。いわば事件そのものを断片化しているのである。それだけでなく、テディの叔父 March の失踪というもう一つの事件がところどころで言及されることで、テディの事件は断片される。

断片化をさらに強調するのは、幻想的な場面である。もっともわかりやすい例は劇における最初の夢の場面で、ここでテディは文字通りばらばらにされる。

(Suzanne falls asleep. Her voice narrates dream sequence. All dream sequences have fragments of the dream acted out onstage. These fragments are identified here by DREAM SCENE.)

SUZANNE: Teddy was accused of murdering a French king again. And while he was in jail in Virginia (after being condemned) Teddy's right hand was cut off. And his body was drawn in sunder and dismembered by five horses and his carcass and quarters cast into a fire and consumed to ashes and the ashes scattered to

the wind as I yelled at the killers. (6)

また、テディがオハイオ州を襲った災害を語る幻想的な場面があるが、そこではクリーヴランドは川に沈み、周囲から分断されているのである。クリーヴランドが自然災害に遭う一方、スザンヌの自宅があるニューヨークについては、犯罪の危険に満ちていて、通りを歩くのもままならないほど荒廃した姿が語られる。どちらの都市に関する記述も、記憶なのか、夢なのか、幻想なのか、まったくわからない。いずれにせよ、ほかの都市から切り離された、崩壊の危機にある地域として描かれる。分断され、断片化されるのは歴史も同様である。テディが 1941 年や 1943 年当時のクリーヴランドで、スザンヌの父や祖母を見たと言語する夢の場面がある一方、スザンヌが 1989 年の大地震後の状況を語る場面もある。いずれも、ほかの場面と一見まったくつながらず、どこまで史的事実に基づくのかかわからない、いかにも夢らしい場面である。通常歴史を語る際は時系列にそった説明がなされ、しばしば原因と結果の関係が強調されるはずだが、ここでは歴史の連続性に焦点が当たることはない。黒人の地位向上のために長年努力をしてきた、黒人の歴史の象徴ともいえるテディの叔父マーチが、皆から忘れられ、高齢のために記憶の欠落に苦しむようになったことが象徴するように、『眠り』における歴史は断片的な形でしか描かれぬのだ。

このような断片化によって示されるのは、断片化された世界におけるテディ自身の記憶と存在の断片化である。劇の中で、テディの演劇仲間が、黒人と白人とで対応が正反対となる警察のマニュアルを読み上げる場面があるが、そのマニュアルが暗示するように、『眠り』の世界は白人と黒人の間で分断されている。また、歴史も都市も断片化された形でしか語られない。そのなかで、テディも、劇の演出家としての自分、警官の暴行の被害者としての自分、暴行の容疑者としての自分へと断片されていく。同様に、過去の経験に関する彼の記憶も断片化され、夢の記憶も断片化されるのである。この断片化は、トラウマとなる経験

について記憶することが難しいことを示すものである。あまりにも恐ろしい経験をしたために記憶が断片的になり、経験のすべてを回想することも語ることもできない、そのような状態を表現するために、ケネディは『眠りを奪われた部屋』においてさまざまな種類の断片化を試みたのである。

しかし、『眠り』は、記憶を語ること、回想することの困難を示すだけにとどまらない。この劇には、あらゆるものが断片的になるなかで、一貫して思い出そうとするテディの存在がある。警官による暴行を描く場面や、テディが事件について取調べを受ける場面、さらに法廷の場面で、しばしば事件について回想したり、考えているテディに舞台照明があたる。そして、劇の最後でも強い照明がテディにあたり、彼は、弁護士事務所であつた家族とともに暴行の現場を映像でみたことを思い出す。そこでは暗い画面のなかでテディの叫び声が響く(72)。不当な告訴が取り下げられた安堵や喜びではなく、トラウマとなる経験における最もつらかったであろう瞬間を思い出すテディの姿で劇は終わるのである。

この結末によって、観客はトラウマの克服がいかに困難であるかをあらためて知らされると同時に、『眠り』が、事件の被害者であるアダム・P・ケネディと母であるケネディの共作である意味に立ち返る。カールスは、トラウマに関する物語に耳を傾け、応える人間が、その物語の衝撃を奪うことなく、ありきたりの物語に変えたり、似たような物語として扱わないことの難しさを指摘する。²²⁾ また、岡真理は、「語り得ない〈出来事〉」を「〈出来事〉の記憶が他者と分有されるために」語る必要を主張し、「そして、そのためには、〈出来事〉の記憶は、他者によって語られねばならない」と述べる。²³⁾ 母であり作家であるケネディは、トラウマについての物語に耳を傾ける立場であり、息子に起きた出来事の記憶を語る他者でもある。アダムは、思い出すことが難しく、また思い出すだけで苦痛をもたらす経験について、思い出し続けようとする。同様に、ケネディは、息子の経験が語り得ないことであることを断片化の手法で示しつつも、語ることをやめない。2人が語

り続けようとするのは、警官からの暴行が彼らのみの経験ではないからだ。アダムは、この戯曲を、自分と同じように「警察に関して恐ろしい経験をしたすべてのアメリカ黒人男性に捧げ」ている[no page]。『眠りを奪われた部屋』において、ケネディもアダムも、出来事の当事者とその母として語ると同時に、アダムと同様のトラウマとなる経験をした人々の物語に応える他者として語っているのだ。そして、トラウマとなった彼らの記憶を、アメリカ黒人男性だけでなく、劇をみた観客、戯曲を読む読者すべてが共有することをめざすのである。

ケネディは、初期作品『ニグロのおもしろ館』、『フクロウが答える』およびエッセイ『わたしの劇へとつながる人々』において、登場人物および作家としてのケネディにとって記憶と回想がどのような意味をもつのかを問い直し、記憶と回想の捉えがたさ、曖昧さを描き出した。さらに『オハイオ州殺人事件』と『眠りを奪われた部屋』では、トラウマとなる強烈な経験を題材にして、記憶を語るという行為に新たな目を向けている。すなわち、前者においては、他者に対してトラウマとなる記憶を語るということがほとんど不可能であることを観客に実感させ、『眠り』においては、記憶や回想が捉えがたく、語るということが不可能であることを承知しつつも、思い出し、語り続けることで他者と共有する必要を訴える。このようにケネディは、記憶と回想を様々な側面から取り上げることで、「記憶の劇」がもつ可能性を追求してきたといえよう。

注

- 1) Attilio Favorini, *Memory in Play: From Aeschylus to Sam Shepard* (New York: Palgrave Macmillan, 2008) 213.
- 2) ケネディが自作について述べたなかで最も有名なのは、エッセイにおける「わたしが関心をもつのは自伝的な作品だけで、それは、わたしが最もうまくできることらしいからだ」という文である。Adrienne Kennedy, "A Growth of Images", *Drama Review* 21,4 (1977) 42.
- 3) Adrienne Kennedy, *People Who Led to My Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1987) 24. 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) Shannon Jackson, “Staging a Scrapbook: Adrienne Kennedy’s Post-Modern Art of Memory”, *The Theatre Annual* 46 (1993): 76.
 - 5) Deborah Thompson, “The Fiction of Postmodern Autobiography: Adrienne Kennedy’s *People Who Led to My Plays and Deadly Triplets*”, *MELUS* 22,4 (1997) 61-62. なお、本論文ではケネディがポストモダニズムの劇作家かどうかを論じないが、ポストモダニズムとの親和性を認めつつもケネディのモダニズム的側面をも指摘するトンプソンの論には説得力がある。
 - 6) Elin Diamond, “Adrienne Kennedy”, *Speaking on Stage: Interviews with Contemporary American Playwrights*, ed. by Philip C. Kolin and Colby H. Kullman (Tuscaloosa: U of Alabama P, 1996) 128.
 - 7) Jeanette R. Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1999) 7.
 - 8) 『わたしの劇へとつながる人々』を基にして書かれた作品として、*June and Jean in Concert* (1995) があるが、ケネディの伝記的事実との結びつきが強い『映画スター』に対して、『ジューンとジーン』は主人公を双子にするなど、『劇へとつながる人々』における空想的側面が強調されている。
 - 9) Adrienne Kennedy, *A Movie Star Has to Star in Black and White, Adrienne Kennedy in One Act* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988) 103.
 - 10) Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro, Adrienne Kennedy in One Act* 22. 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。
 - 11) Malkin 46.
 - 12) Malkin 5.
 - 13) 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。
 - 14) Favorini 9.
 - 15) Adrienne Kennedy, *The Ohio State Murders, The Alexander Plays* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1992) 28-29. 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) Marc Robinson, *The Other American Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 147.
 - 17) Cathy Caruth, “Introduction” to Part I: Trauma and Experience, *Trauma: Explorations in Memory*, ed. by Cathy Caruth (Baltimore: The John Hopkins UP, 1995) 9.
 - 18) Favorini 217.
 - 19) キャシー・カルース、『トラウマ・歴史・物語 持ち主なき出来事』、下河辺美知子訳 (東京：みすず書房、2005) 12 頁。
 - 20) Philip C. Kolin, *Understanding Adrienne Kennedy* (Columbia: U of South Carolina P, 2005) 163.
 - 21) Adrienne Kennedy and Adam P. Kennedy, *Sleep Deprivation Chamber: A Play* (New York: Theatre Communications Group, 1996) [3]. 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。
 - 22) Caruth, “Preface”, *Trauma: Explorations in Memory* vii.
 - 23) 岡真理、『記憶／物語』(東京：岩波書店、2000) 76 頁。