

ケネディ劇における幻影としての歴史

伊藤ゆかり

History as Visions in the Plays of Adrienne Kennedy

ITO Yukari

Abstract

When examining Adrienne Kennedy's work, one cannot help but be aware of the stark contrast between two views of history presented there. One is a nightmarish view of history of African American women; the other is a romantic view of history. Her early plays, *Funnyhouse of a Negro* and *The Owl Answers*, depict how the inner struggle with African American history gives acute agony to her heroines. The more bemusing view of history is, however, the romantic history, which particularly concerns literary history. Kennedy's characters, including the writer-heroine Suzanne Alexander, idolize and are eager to be historical figures. Kennedy's yearning to be part of history can be seen in her essays or journals such as *People Who Led to My Plays* and *Deadly Triplets*. Her romanticization of history is born out of her belief in the possibility of social improvement, or, the faith in the advancement of black people in American society which is inherited from her father. Facing the dismal reality of history of racism, Kennedy had never completely gotten rid of her romantic vision of history. The nightmarish vision of history is mixed with romantic vision in *She Talks to Beethoven* and *Sleep Deprivation Chamber*. Whether nightmarish or romantic, the playwright continues to present history as illusory visions, which are neither to be defined nor understood to the full.

キーワード：アドリアンヌ・ケネディ、アフリカ系アメリカ人の歴史、『ニグロのおもしろ館』、『わたしの劇へとつながる人々』、『ベートーヴェンとの会話』

key words: Adrienne Kennedy, African American history, *Funnyhouse of a Negro*, *People Who Led to My Plays*, *She Talks to Beethoven*

Adrienne Kennedy は 1961 年のデビュー以来、寡作ではあるものの、アメリカ演劇において独特の位置を占めている。登場人物の提示方法、そこに示唆される自己の概念、プロットの進め方など、ケネディの作品には多くの興味深い要素がみられるが、ここで焦点をあてるのは歴史の描き方である。Johanna Frank がケネディを特集した雑誌で指摘するように、ケネディについての批評は、作品における個人の歴史と公的な歴史の混ざり合いをしばしば取り上げる。¹⁾ また Jeanie Forte は、自分にとってケネディ劇がもつ最大の魅力は、歴史、すなわち文化的状況の歴史的限界に関する批判

的な検証へと導く点だと述べている。²⁾ 本論文は、このように多くの作品において重要な要素となっている歴史を取り上げ、ケネディが歴史を描く際の 2 つの対照的な扱い方を検証することで、劇作家としてのケネディの特異性を明らかにしたい。

I

はじめに、初期作品『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) に描かれる人種差別主義の歴史について考えたい。ケネディのデビュー作である『おもしろ館』における登

場人物の設定には、歴史に対するケネディの鋭い洞察が反映されている。すなわち、主人公は、黒人女性 Sarah に加えて、Queen Victoria Regina、Duchess of Hapsburg、Patrice Lumumba、Jesus という4人の「彼女自身」から成る。歴史上の人物という以外は、立場も時代も、性別すらまちまちだが、いずれの「彼女自身」も主人公セアラの複雑な内面を体現する。ヴィクトリア女王とハプスブルク大公夫人は白人および白人文化に対するセアラのあこがれを、パトリス・ルムンバはアフリカにおける黒人の歴史を、そしてイエスは黒人の歴史におけるキリスト教を象徴するのである。ただし、彼らの造形は、彼らが単純に歴史および歴史的意味付けを象徴する存在ではないことを明示する。たとえば、ヴィクトリア女王とハプスブルク大公夫人は次のような姿をとる。

BOTH WOMEN are dressed in royal gowns of white, a white similar to the white of the Curtain, the material cheap satin. Their headpieces are white and of a net that falls over their faces. From beneath both their headpieces springs a headful of wild kinky hair. Although in this scene we do not see their faces, I will describe them now. They look exactly alike and will wear masks or be made up to appear a whitish yellow. It is an alabaster face, the skin drawn tightly over the high cheekbones, great dark eyes that seem gouged out of the head, a high forehead, a full red mouth and a head of frizzy hair.³⁾

セアラが抱く白人へのあこがれを体現しているはずの2人は、彼女のあこがれをあざ笑うかのように、黒人と白人の混血を連想させる容姿をもち、衣服や肌の白い色はまがいものであることを示すように黄ばんでいたり、不気味な白さである。このような外見を通して、2人はセアラがヨーロッパの白人の歴史に魅了されることの不自然さを暴きだす。⁴⁾ この人物造形が批判するのは、白人の歴史に自己同一化を求めるセアラにとどまらない

い。ヴィクトリア女王が体現する英国の帝国主義と、ハプスブルク大公夫人の夫であり、メキシコ統治に失敗したオーストリア大公マキシミアンが体現するヨーロッパ世界の帝国主義も同時に痛烈に批判されている。

一方パトリス・ルムンバとイエスは、セアラの父親につながる人物である。セアラの父は、イエスのように人々を救うという母親から語り聞かされた夢を抱いてアフリカに赴いたものの、挫折した人物として描かれる。理想とその挫折が、コンゴ共和国の初代首相でありながら暗殺されたルムンバ像に投影され、救世主という夢はキリスト像に投影されている。しかし、この2人の造形はヴィクトリア女王とハプスブルク大公夫人以上に不気味なものである。イエスはせむしで、黄色い肌をしており、他方ルムンバの頭は割られ、血がついている(7)。救世主から程遠い姿のイエスは、白人によって与えられた宗教に救いを見出すことができないアフリカ系アメリカ人の歴史を象徴し、血だらけのルムンバは、暴力による死の脅威から逃れられないアフリカの歴史を体現するのであろう。同時に、それは、セアラが父との関係につねに苦しめられてきたことを示す。彼女は、ヨーロッパおよび白人の歴史から拒絶されるように、父と結びつくアフリカおよびキリスト教の歴史からも拒絶されるのである。ここで再度強調したいのは、セアラを拒絶する歴史を象徴するヴィクトリア女王ら4人の登場人物が「彼女自身」と設定されていることである。実のところ、観客にはセアラの両親に関する客観的事実はわからず、従って両親に関係する歴史は、あくまでもセアラの視点から見たものにすぎない。4人の登場人物は、セアラの内面にある私的および公的な歴史を表わすからこそ、「彼女自身」となると言えよう。セアラは帝国主義や植民地アフリカの歴史、キリスト教の歴史を文字どおり内面化した存在であり、しかも、自らの内面から否定される存在として描かれる。

歴史から拒絶されるのは、『フクロウが答える』の主人公 Clara Passmore も同様である。クララは処女マリアであり、私生児であり、フクロウ

であると設定され、『おもしろ館』のセアラと同じく複数の姿をもつ。複数の姿をもつのは主人公だけではない。クララの母は、私生児の黒人の母であり、牧師の妻であり、Anne Boleynであるし、Goddam Fatherと名づけられた父は町で一番金持ちの白人であり、死んだ白人の父であり、Passmore牧師でもある。⁵⁾主人公自身が国や宗教といった公の歴史を象徴する姿をした『おもしろ館』とは異なり、『フクロウ』における登場人物は家族の歴史を強調していると言えよう。ただし、『おもしろ館』と同様、ここでの歴史も主人公の主観による歴史であり、クララの家族に関する事実は曖昧である。また、登場するのは人間だけでなく、白い鳥であり、パスモア牧師のカナリアであると同時に神の鳩も登場する。鳥のイメージが多用されることで、逆に人間という存在が浮かび上がってくる。

舞台設定は公の歴史を観客に意識させるものとなっていて、「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」である(26)。ニューヨークとヨーロッパ、とりわけ英国の歴史がつながるのだ。英国の歴史との関係で重要な登場人物は、Shakespeare、Chaucer、William the Conquerorである。クララは白人男性の私生児であるらしく、その父の祖先の国とされる英国にあこがれており、英語の教師として英文学の熱心な読者であることが示される。⁶⁾だからこそシェイクスピアとチョーサーが登場するのだが、彼らがクララに対して最も残酷にふるまう。劇において繰り返されるのは、クララが実の父と英国を訪れたものの父が急死してしまう、というクララの願望と不安が混ざったような場面である。父の亡骸が礼拝堂に運ばれていき、一方クララはシェイクスピア、チョーサー、ウィリアム征服王とアン・プリンによってロンドン塔に閉じ込められてしまう。父に会わせてほしいと懇願しても、彼らは「お前が父の祖先ならば、なぜお前は黒人なんだ?」と言い返し、クララが白人の娘であることを認めようとしな。彼女は、憧れの英国の作家による否定によって英国の歴史とのつながりを否定され、同時

に出自も否定されてしまう。しかも、本来「子孫」と言うべきところを「祖先」ということばを使うことによって、ケネディは歴史を再定義する。Carla J. McDonoughは、この単語の混乱について、歴史が常に存在し、過去は決して消え去ることがなく、永遠に繰り返されるという考えに基づいている、と論じる。⁷⁾歴史は、過去に起こったこと、終わったことではなく、現在も起こりつつあることであり、さらに未来にも継続されるものである。『フクロウが答える』のクララは子孫であることも祖先であることも否定され、英国の歴史と白人の家族の歴史の両方から拒絶され、しかも将来にわたって受け入れられる可能性はない。

このようにセアラもクララも歴史から拒絶され、最後に見るのは悪夢のような光景である。『ニグロのおもしろ館』においては、突然赤い太陽が輝き、物が飛び交い、黒い草がうっそうと茂るジャングルに舞台は支配される(20)。そこにイエス以下、4人の「彼女自身」が現われて、セアラと両親との関係を示すセリフを全員で繰り返す。どの「彼女自身」も、また彼らが象徴するいずれの歴史もセアラを受け入れることはなく、容赦なく彼女を追いつめる。そして、彼らが勝利を得たかのように笑い、叫びながら、走り回った後、首吊り自殺をしたセアラの姿が舞台に現われる。セアラについてはほとんど何もかも不確かであるため、自殺が事実かどうか我々にはわからない。「彼女自身」も彼らが示す歴史も、真偽は不明なまま混乱と暴力の状態に陥り、我々観客がわかるのは、その混乱と暴力がセアラの存在を否定したということだけである。

他方『フクロウが答える』では、クララの母が自らをナイフで刺した後、ニューヨークの地下鉄と思えば、ホテルのベッド、サン・ピエトロ大聖堂というように舞台が次々と変わっていく。そのなかでクララは、地下鉄で会ったらしい黒人男性から必死で逃げようとする内にフクロウに姿を変えてしまう。もともとクララと彼女の家族について事実が分からない上に、歴史が作られる基盤であるはずの場所が不確かとなり、明確に説明ができるものは何もない。クララは白人の娘として認

められず、母との繋がりも絶たれる。かといって地下鉄で知り合った男性と家族を作る可能性もありえない。考え得るすべてのつながりを失ったクララは、人間としての姿を保つことができなくなるのだ。どちらの劇も、悪夢のように、因果関係も、時間や空間の感覚もなくなったなかで、ただ主人公を追いつめ、圧迫する歴史の暴力を描き出して終わるのである。

2作品にみられる悪夢のような歴史の背景には、ケネディがつねに抱いている人種差別主義の歴史に対する憤りがある。1988年に行われたインタビューにおいて、Elin Diamondに、中学生時代に教師に人種差別的なことを言われた際の怒りについて尋ねられ、ケネディは次のように答える。

Anger will always be a part of my personality, but race, and the history of race and the part race plays in world politics, is something now that is very real to me. Hatred, you know, is a very ordinary thing—hatred, wars, racism—I’ve come to grips with that.⁸⁾

同じインタビューでさらにケネディは、アメリカの白人文化は常に黒人文化の重要性を弱めようとしているので、自分はずっと闘わなければならなかった、と言っている。⁹⁾ 白人に差別されてきた存在としての黒人を常に意識しながらも、ケネディは、社会的な問題を直接作品で取り上げ、写実的に描くことはない。彼女が選んだのは、人種差別主義がいかに差別される側の内面に入り込み、存在自体を危うくするかを舞台上に描くことだった。『おもしろ館』と『フクロウ』における暴力的な歴史の描き方は、憎しみや戦い、人種差別主義が「ごくありふれて」いるのがいかに恐ろしいことかを観客に示している。

II

以上みてきたように、初期作品における歴史の暴力は初演から50年を経ても強烈なものであるが、ケネディのその後の作品に関して我々をしばしばとまどわせるのは、まったく異なる、ロマン

ティックと言いたいような歴史の描き方があることである。それが最も明確にあらわれるのは、エッセイ『わたしの劇へとつながる人々』*People Who Led to My Plays* (1987) である。小学校に通っていた1936年に始まり、劇作家としてのデビュー直前の1961年までの回想を、写真をちりばめた、スクラップブックのような造りでまとめたこのエッセイには、回想である以上、さまざまな歴史への言及がある。しかし、そこには『おもしろ館』や『フクロウ』における暴力的な歴史を見出すことができない。たとえば、第二次世界大戦中に子どもながら耳にしたヒットラーに対する恐怖が語られるが、それすら懐かしい昔話のように語られる。また、夫とともに西アフリカを訪れた時、『おもしろ館』に登場するパトリス・ルムンバの暗殺が起こり、ルムンバへの人々の賞賛と、それゆえの嘆きが語られている。だが、事件そのものよりも、彼が後に登場人物になること、父とルムンバが重なり合う、というケネディの作品と関連する記述の方がはるかに強く印象に残る。当然のことながら、黒人への差別も言及されている。最初に出てくるのがイエスに関する記述で、イエスの忍耐強さが「黒人」として自分も必要だった、と言い、つづいて、「白人」はわたしたちを妨げようとする、それは人生には大きな難題があるということだった、と書き記す(14)。Deborah Thompsonが強調するように、「黒人」と「白人」に引用符がつくのは、幼いケネディにとって人種も民族も抽象的なものにすぎないからで、つらい現実への自覚は見られない。¹⁰⁾

このように戦争や暗殺、人種差別の脅威も、初期の戯曲のように我々を圧迫することなく、ケネディという作家を形成する上で重要な要素として、思い出話のように語られる。それはもちろんケネディが、まだ子どもで人種差別主義や暴力の実態を知らなかった頃のことを回想して語ることが大きい。¹¹⁾ しかし、エッセイの語り口が与える印象には、経験の有無以上のものが関わっている。すなわち、実在の有名な人物も、家族や親戚など身近な人物も、映画や本の登場人物もすべて同じような扱いを受けていることである。こ

の扱いのために、小説や映画の話、歴史的事実、家族や自分に起こる出来事のすべてが同種の物語のように思える。これについてケネディは、ダイヤモンドによるインタビューにおいて、3歳の時に本を読み始め、その頃は実在の人物と架空の人物、生きている人、死んだ人の区別がつかなかったと述べている。¹²⁾ 彼女は3歳の時の感覚を保ちつつエッセイを書いたのだ。

もうひとつ『つながる人々』をロマンティックな歴史の物語と呼びたいのは、小説の主人公や、実在の著名な人々になりたいというケネディの幼児期に抱く夢のような、しかし強い望みが率直に書かれているからだ。名声への憧れが最初に書かれるのは、自分の名前が映画女優からとられたことを知った際の記述である。ケネディの母は、妊娠中に Adrienne Ames の映画を観て、その名前を娘につけることを決めたことをしばしば語り、ケネディは、この名前のゆえに後になおのこと名声と栄光に好奇心をかきたてられたことを示唆している (10)。これに始まり、ケネディは繰り返し有名な人々について憧れをこめて語るのだが、特に興味深いのは、Jane Eyre に夢中になったことを語った後、次のように『秘密の花園』 *The Secret Garden* の主人公 Mary について記して、小学校時代に関する章を終えていることだ。

She too, like Jane Eyre, was “sent away,” as my mother had been “sent away.” How wonderful my mother was that she so resembled people in books. My life seemed drab next to her life. When I grew up I had to do “something”… “something” like the people in these books.

I wanted to be in books too. (37)

これらの記述から、退屈な人生ではなく、すばらしい、本に名前が残るようなことをしたいという望みがその後の人生における核となったことを読者は知る。本に名を残したいとは、すなわち歴史に名を残したいことであり、Jean Colleran が指摘するように、歴史の一部になりたいという願望である。¹³⁾ ジェイン・エアとメアリーという小説の

主人公をはじめとして、ケネディがなりたいた願う人物はほとんど白人ばかりだ。その点では、ヴィクトリア女王やハプスブルク大公夫人にあこがれて、2人を投影した「彼女自身」をもつ『ニグロのおもしろ館』のセアラと同じように思える。しかしながら、『つながる人々』では、白人女性、ひいては白人の歴史へのあこがれが『おもしろ館』のように否定されることはない。それは、一つには、ケネディの憧れの大部分が小説の主人公や作家、詩人という文学史に残る存在であったり、映画や音楽など文化史上の人物であることが要因であろう。Regenia Gagnier は、ケネディが芸術家のロマンティックなイメージに自己同一化していると述べる。¹⁴⁾ 確かにケネディにとって重要なのは芸術家という存在であり、黒人、白人の区別は問題ではないのだろう。だが、『フクロウが答える』においては、似たように思われるシェイクスピアやチャーサーへの憧れが否定的に描かれたのに対し、『つながる人々』に批判的視線はない。それどころか、エッセイにみられる著名な芸術家への強いあこがれと同一化の欲望は、ロンドンを舞台としたミステリーとジャーナルを組み合わせた『死をもたらし三つ子』 *Deadly Triplets* (1990) などにも見出すことができる。ケネディがもつ一貫した著名人への憧れがあるからこそ、『つながる人々』に見られる歴史はロマンティックに思えるのである。

『つながる人々』についても一つ指摘したいのは、ケネディが歴史に向けるまなざしには父の大きな影響があることである。ソーシャル・ワーカーとして黒人のために働く父親について、ケネディはしばしば「父は人々を救っている」と考えていた (12)。さらに両親の友人のことをうらやましく思っていた、と書き、理由として、彼らが NAACP をはじめとするさまざまな団体における活動や、教師や弁護士といった各自の職業を通して「黒人の大義」に身を捧げていたことを説明する (48)。父の仕事の根底には、懸命に働けば黒人の生活は必ず良くなり、社会的地位が向上するという信念がある。それはすなわち歴史を重ねることで社会は良くなっていくという理想でもあ

る。ガグニアは、『つながる人々』を読むことで1950年代における「アメリカ的な楽天主義」の文化的構築について知ることができる、と指摘するが、確かに楽天的と言いたいほどの歴史と社会の進歩に対する信頼をケネディが描く父親像に見出すことができる。¹⁵⁾

しかしながら、言うまでもなく、ケネディが少女時代に父をとおして信じていた、歴史的進歩の可能性は幻想である。黒人の地位向上も、まして人種差別主義が生み出す諸問題の解決も非常に困難であることを、彼女は生まれ育った地域を離れて大学に入った後に痛感することになる。にもかかわらず、『つながる人々』において、楽天的な歴史観が否定されることがないのはなぜだろうか。それは、おそらく歴史に対する視点が楽観的であろうと悲観的であろうと、歴史が虚構の物語にすぎないことは同じだからだ。前述したように、子どもの頃のケネディにとって、実際に起こったことも、起こらなかったことも同じ物語である。『おもしろ館』や『フクロウ』においても、過去は主人公の視点でみたものにすぎず、真偽がわからない以上、過去の積み重ねである歴史も同様に虚構の物語と区別することは難しい。主人公にとっても観客にとっても確かなのは、歴史が、真偽を越えて、「彼女自身」たちの造形と同じように悪夢のような幻影として主人公に迫ってくるということである。他方『つながる人々』における歴史は、子どもや10代の少女がみるロマンティックな夢のような幻影として描かれる。ロマンティックにせよ悪夢にせよ、ケネディの作品における歴史は幻影なのである。外岡尚美は、人と歴史との関係は、こだまの反響のようなもので、人間は過去からの「ささやき」や「こだま」、「驚異」に耳を傾けながら、自分に必要な「こだま」に共鳴していく、と述べている。¹⁶⁾ 絶対的に正しい歴史は存在せず、それぞれの人間が影のようにはなく、こだまのように捉えがたいそれぞれの歴史を追い求めるしかない。

Mark Robinson は、『おもしろ館』の最後で首吊り自殺をしたセアラが登場することについて、これによってケネディは、それまでの自分自身を

殺したのだ、と論じる。この結末を書いたことで、ケネディは、母や妻としての立場に自らを失うという不安や、黒人作家、女性作家、または作家ではない、という意に添わないアイデンティティを与えられる不安からも解放された、と説く。¹⁷⁾ だからこそ、ケネディは、『わたしの劇へとつながる人々』および以降の作品において、白人が支配する歴史文化に対する幼い頃からのあこがれを率直に語るできるようになったといえよう。

III

1980年代以降のケネディの劇においては、悪夢のような歴史の幻影とロマンティックな幻影がしばしば混ざり合う。この時期以降のほとんどの作品に当てはまるもうひとつの特徴は、主人公がケネディ自身を投影した Suzanne Alexander という劇作家であることだ。『ベートーヴェンとの会話』*She Talks to Beethoven* (1989) もその一つで、ケネディの戯曲としては最もロマンティックに歴史が描かれている点が興味深い。登場人物はスザンヌ・アレグザンダーとベートーヴェンの2人だけで、舞台は1961年独立直後のガーナの首都アクラに近い大学内にあるスザンヌ夫婦の家である。病が癒えていない妻をひとりにして突然姿を消した夫 David の帰りを待ちながら、ベートーヴェンについての劇を書いているスザンヌが作曲家本人と時空を越えて持つ交流を中心にしつつ、そこにデイヴィッドの失踪について語るラジオの声やスザンヌが読む日記などがはさみこまれる。

スザンヌは作家として、デイヴィッドは大学教授として著名な人物であり、しかもデイヴィッドは Frantz Fanon の親しい友人である。またスザンヌが特に愛している作曲家であるベートーヴェンをファーストネームで呼んで親しく語り合うという設定は、『わたしを劇へとみちびく人々』における名声や著名人に関する記述を連想させる。著名人と会うような有名な作家になりたい、というケネディのロマンティックな夢をそのまま劇の設定としたかのようだからだ。そのうえ、Philip C. Kolin が指摘するように、スザンヌとベートーヴェンとは共通点が多い。治らない病気にかかっている

ること、独立したばかりのガーナの首都アクラと、ナポレオン軍に攻撃されているウィーンという紛争の地に2人も住んでいること、スザンヌは夫、ベートーヴェンは最愛の甥 Karl を失いかけていたといった点である。¹⁸⁾ スザンヌは、有名な作曲家と親しいだけでなく、同一化まではいかないにしても、彼と重なり合う人物なのだ。同一化という点でさらに興味深いのは、劇の終わり方である。スザンヌがベートーヴェンの死を記述する日記を読んだ後、以下の場面がつづく。

(She cries. Music from the road, of African stringed instruments. SUZANNE rushes to the door.)

SUZANNE: David. You sent Beethoven until you returned. Didn't you?

DAVID'S VOICE: (Not unlike BEETHOVEN's.) I knew he would console you while I was absent.¹⁹⁾

デイヴィッドは無事戻り、しかも彼がいない間スザンヌが語り合っていたのは実はデイヴィッドでもあったことが暗示されるのである。夫婦が再会を果たすこと、そして2人を結びつける愛情が非常に強いことから、コリンはこの劇をケネディの作品の中で最も楽観的な劇だと呼ぶ。²⁰⁾ さらに彼は、この劇におけるスザンヌとベートーヴェンの芸術上の結びつきは、悪夢のような世界を生むことではなく、美学的、精神的な夫婦の共作へと花開く、と論じる。²¹⁾ コリンによる論が『ベートーヴェンとの会話』の明るい側面を捉えていることは間違いない。ケネディ自身が愛する作曲家であるベートーヴェンと、彼女の一部を投影されたスザンヌは、劇作家とその対象という関係を越えて友情と愛情を深めていく。また、劇の最後でベートーヴェンの死が語られても、彼はデイヴィッドという形でスザンヌのもとに戻る。観客はあたかも3人のロマンスをみているようであり、それが劇の魅力となっている。スザンヌは、ベートーヴェンに関する劇を書くという行為によって、ロマンスを作り出していると同時に、ガーナとウィーンの

歴史をロマンティックに結びつけているとみなすことができる。

しかし、『ベートーヴェン』においてはロマンティックな歴史的幻影が描かれるだけではなく、暴力と不安に満ちた歴史の脅威も存在している。最もわかりやすいのは、デイヴィッドの行方不明を報じるラジオと、ウィーンの状態を説明する日記の引用である。前者は、フランツ・ファノンの著作から引用しながら、病気で死期が近いファノンに代わって、差別や暴力の歴史との戦いをデイヴィッドが受け継ぎつつあること、それゆえにデイヴィッドは常に危険に身をさらしていることを説明する。独立を果たしたばかりのガーナには依然として政治的不安がつきまとい、その延長線上として、世界中の植民地、またはかつて植民地であったところも暴力的な歴史から逃れられない。このような状況を示唆する1961年のラジオ放送と呼応するのが、ベートーヴェンが生きた時代のウィーンにおける日記である。ナポレオン軍がザルツブルクまで侵攻し、ウィーンでは、宮廷が「まるでウィーンには戻る気がないかのように」財産を運び出そうとしているような混乱状態にある(5)。日記の描写は非常に細かいが、細かさのために、かえって全体像をつかむことができず、混乱のみが観客に伝わる。そのことは、我々が常に歴史について僅かしか知りえないように、いま起こりつつある戦争についても断片しか知りえないことを実感させる。我々がわかるのは、ウィーンの状態がせっぱつまっているように、耳がほとんど聞こえなくなり、息子のように思っていた甥を失うなか、作曲と指揮を続けるベートーヴェンの状況もせっぱつまっていることだ。ガーナにおけるラジオ放送も、ウィーンにおける日記も、芸術家たちが死と暴力の脅威から逃れることは決してできないことを明確にする。

それだけでなく『ベートーヴェンとの会話』は、ケネディが夢みる芸術家との交流と同一化はロマンティックなだけではないことを示す劇でもある。一見したところ劇はスザンヌとデイヴィッドとの再会で終わり、幸せな結末を迎えるが、実のところスザンヌの病気は治ってはいないし、デイ

ヴィッドの身の安全も保障されたわけではない。さらに劇は、同一化の危うさを浮かび上がらせる。先に述べたように、スザンヌとベートーヴェンには共通する点が多いことから、互いに重なり合う。だが、劇が終わりに近づくにしたがって、ベートーヴェンの本の中にデイヴィッドの手書きの詩がはさまれていたり、スザンヌが「デイヴィッド!」と叫ぶと、ベートーヴェンが彼女の方に振り返るなど(21)、ベートーヴェンとデイヴィッドが同一人物であることを暗示する場面が増える。そして、劇の最後ではデイヴィッドがベートーヴェンのような声で話すのである。ベートーヴェンがデイヴィッドならば、ベートーヴェンが死んだということはデイヴィッドの死も近いということなのだろうか。また、その場合、ベートーヴェンと重なることの多いスザンヌはどのようになるのだろうか。3人の重なり合う部分があまりに大きいだけに、3人ともが同じように死の脅威にさらされた不安定な存在と思える。その結果『ベートーヴェン』は、大作曲家との交流というロマンティックな幻影と、そこに潜む死の不安という幻影との対比をみせる劇となっているのである。

一見したところロマンティックな歴史の幻影を見せるような劇であっても、ロマンティックなままでは終わらないのは、ケネディの最も新しい劇『ママ、ビートルズとどんなふうに出会ったの?』*Mama, How Did You Meet the Beatles?* (2007)も同様である。題名が示すとおり、1960年代にロンドンに住んでいたときにケネディがビートルズと出会った出来事について、母である *Adrienne Kennedy* が息子 *Adam P. Kennedy* に初めて語るという設定となっている。ロンドンには著名で素晴らしい人々が過去も現在も住む地であり、自分も有名になったことで、ビートルズや *Laurence Olivier* をはじめとする、著名人に会えたことを母は話す。『わたしの劇へとつながる人々』におけるケネディの夢が実現したのだ。しかし、幸福感に満ちた日々を語りながらも、アドリアンヌはアフリカ系アメリカ人としての体験を語ることを避けることができない。「ロンドンの人たちがわたしたちによくしてくれたのは……あまりロンド

ンには黒人がいなかったから」と、言うのである。²²⁾ *Elin Diamond* は、この作品の上演評において、人種に関する語りがちらちらと現われ、それでいながら、アドリアンヌにとって、有名人と会うことが、その底に横たわるかもしれない毒のわなと同じくらい重要だった、と述べている。²³⁾ 母の話に耳を傾ける息子は、ロンドンという都市の歴史をまばゆいロマンティックなものとして受けとると同時に、人種差別という暗い影があることを知るのである。

逆に、人種差別主義の暴力的な歴史に関する劇とみなすことができる『眠りを奪われた部屋』*Sleep Deprivation Chamber* (1996)において、我々はロマンティックな歴史の幻影を見出すことが出来る。この劇は、*Suzanne Alexander* の息子 *Teddy* が不当に警官に暴行されたにもかかわらず、逮捕・起訴されてしまうという、ケネディの息子の実体験に基づいている。ケネディの作品としては珍しく人種差別主義による事件を正面から扱う劇であるが、当然のことながら写実的な手法はとられていない。テディが暴行を受け、逮捕される場面や法廷での場面と、彼が演出をしている『ハムレット』*Hamlet* の亡霊が登場する場面や、スザンヌが州知事などに手紙を書く場面が交互にあらわれる。そこに、“DREAM SCENE”と称される、過去や現在についての回想でもあり、夢のようでもある場面がところどころに加わる。劇そのものは、アフリカ系アメリカ人への不当な暴力が現在も続いていることを明示するものだが、暴力に直接結びつく場面が、それとは異なる場面の挿入によって断片的になることで、暴力の歴史はまさに幻影のように感じられる。

暴力的な幻影が支配的ななか、ロマンティックな歴史の幻影に我々が気づくのは「夢の場面」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。彼の話をはきつぐように、スザンヌは、1943年の夢では、彼女の父が芝生を刈ってから急いで野球の試合を観に行ったこと、その後にはNAACPの会議に行ったことを語る。²⁴⁾ スザンヌ自身1940年代の夢をみる。父と友人たちがやはりNAACP

の会議をしていた夏の夕方の夢である。いずれの夢にもありふれた日常の光景があらわれるが、そこには『わたしの劇へとつながる人々』などで語られる、黒人差別をなくすためのスザンヌの父たちの仕事への言及がある。彼らの活動にもかかわらず、理想の実現には程遠いことを観客は実感する。人種差別の根絶とそれによる社会の進歩という今や幻のような夢を体現するのは、テディの叔父 March である。かつては黒人の地位向上のために働いて著名だったにもかかわらず、64歳になり、記憶が衰えるようになり、若い世代にも忘れられて、突然姿を消してしまう。スザンヌと家族は、テディのことと同時にマーチについても心配する。彼は見知らぬ人の助けで無事に家に戻るものの、その姿は理想の失墜を体現するとともに、ロマンティックな幻影の痕跡でもある。

同じことは、スザンヌが手紙を読む場面についても言える。法廷でテディを救うために、スザンヌは州知事や上院議員などの有力者に懇願の手紙を書く。その中で彼女は、自分が著名な作家であり、テディもテディの父も模範となるような市民であることを訴える。『わたしの劇へとつながる人々』においてケネディが夢見たように、スザンヌは有名になったのだが、にもかかわらず息子が人種差別の被害者となることは避けられない、という過酷な現実を観客は見せつけられるのだ。同時に、手紙を書くという行為自体が、『つながる人々』において、少女だったケネディがファンレターを書いた行為の裏返しになる。その時はロマンティックな夢をみて書いた手紙が、ここでは悪夢をどうにかして避けるために書かれるのである。このように『眠りを奪われた部屋』においては、ロマンティックな歴史の幻影が皮肉に用いられるとともに、その対比で人種差別主義の歴史がなおさら残酷な幻影として浮かび上がるのである。

以上検証してきたように、アドリアンヌ・ケネディは、エッセイ及び戯曲において、時には悪夢のような、時にはロマンティックな歴史の幻影を描き続けてきた。悪夢のような幻影はもちろん、ロマンティックな幻影であっても歴史を見つめ続

けることは作家だけでなく、観客にとっても時には苦痛を感じさせる行為である。歴史に対しては人それぞれの見方をするしかなく、しかも幻のように捉えがたい。しかし、どのような歴史であっても我々は目をそむけることができず、歴史とともに生きるしかないことを、ケネディの作品は教えるのである。

注

- 1) Johanna Frank, "Reintroducing Adrienne Kennedy's *Diary of Lights*", *Modern Drama* 55 (2012): 12.
- 2) Jeanie Forte, "Kennedy's Body Politic: The Mulatta, Menses, and the Medusa", *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, ed. by Paul K. Bryant-Jackson and Lois More Overbeck (Minneapolis: U of Minnesota P, 1992) 164.
- 3) Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro*, *Adrienne Kennedy in One Act* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988) 2-3. 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。
- 4) ケネディはヴィクトリア女王にはつねに魅了されてきたと述べ、ひとつの時代がひとりの人間の名前で呼ばれることに驚かされると書いている。『わたしの劇へとつながる人々』にもしばしば見られる、ケネディの素朴とも言えるあこがれが『おもしろ館』のセアラに投影され、同時に暴力的なまでに否定されるのである。Adrienne Kennedy, "A Growth of Images", *Drama Review* 21,4 (1977) 45-46.
- 5) Adrienne Kennedy, *The Owl Answers*, *Adrienne Kennedy in One Act* 25. 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。
- 6) ケネディ自身、祖先が英国から来た可能性に気づかされて、英国に関心を持つようになったと書いている。クララも、セアラと同様に、ケネディが部分的に投影されている。Adrienne Kennedy, *People Who Led to My Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1987) 22. なお以下、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。
- 7) Carla J. McDonough, "God and the Owls: The Sacred and the Profane in Adrienne Kennedy's *The Owl Answers*", *Modern Drama* 40 (1997): 391.
- 8) 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) 134.
- 9) Diamond 137.
- 10) Deborah Thompson, "The Fiction of Postmodern

- Autobiography: Adrienne Kennedy's *People Who Led to My Plays and Deadly Triplets*", *MELUS* 22,4 (1997) 71.
- 11) ケネディが「民主的で」人種差別主義とほとんど無縁の地域で育ったことは、たとえば次のインタビューで言及されている。Wolfgang Binder, "A MELUS Interview: Adrienne Kennedy", *MELUS* 12,3 (1985) 101.
 - 12) Diamond 127.
 - 13) Jean Collier, "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) Regenia Gagnier, "Feminist Autobiography in the 1980s", *Feminist Studies* 17,1 (1991) 139.
 - 15) Gagnier 139.
 - 16) 外岡尚美、「こだまと身体—演劇研究の可能性と課題—」、『英語青年』第147巻10号(2002)42頁。
 - 17) Marc Robinson, *The Other American Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 132.
 - 18) Philip C. Kolin, "Color Connections in Adrienne Kennedy's *She Talks to Beethoven*", *Note on Contemporary Literature*, 23,2 (1994) 5.
 - 19) Adrienne Kennedy, *She Talks to Beethoven, The Alexander Plays* 23. 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。
 - 20) Kolin, "Color Connections" 5.
 - 21) Philip C. Kolin, "Orpheus Ascending: Music, Race, and Gender in Adrienne Kennedy's *She Talks to Beethoven*", *African American Review* 28 (1994): 297.
 - 22) Adrienne Kennedy and Adam P. Kennedy, *Mama, How Did You Meet The Beatles?: A True Story of London in the 1960s* (New York: Samuel French, 2009) 11.
 - 23) Elin Diamond, "*Mama, How Did You Meet The Beatles?: A True Story of London in the 1960s*", *Theatre Journal* 59 (2007): 667.
 - 24) Adrienne Kennedy and Adam P. Kennedy, *Sleep Deprivation Chamber: A Play* (New York: Theatre Communications Group, 1996) 32.