jtk2004013

自伝と劇のあいだ—『わたしの劇へとつながる人々』研究

伊藤ゆかり
山梨県立女子短期大学　一般教育

Original

***Between an Autobiography and a Play: A Study of* People Who Led to My Plays**

Yukari ITO
Liberal Arts, Yamanashi Women's Junior College

キーワード：アドリアンヌ・ケネディ、『わたしの劇へとつながる人々』、自伝、風景
key words：Adrienne Kennedy, *People Who Led to My Plays*, autobiography, landscape

ABSTRACT：

Adrienne Kennedy's long essay, *People Who Led to My Plays* is unique as an autobiography. It is more her theatrical work than an autobiography which is supposed to linearly tell what happened to an author. The work is similar to her own plays especially in two aspects: one is how she depicts her identity through the techniques used in her plays, such as juxtaposition and repetition. Here her identity is multiplied, with each fragment conflicting with or dissolving into one another.

Another aspect is the representation of space in both her plays and her autobiography. We can see from her autobiography how obsessed she has been with the room since her childhood. Her obsession has caused her to write works in which landscape is one of the most important elements. What is to be seen as well as what is not to be seen is equally significant in the landscape. In the autobiography, Kennedy creates a landscape from people she has known through her life. The landscape makes us aware of the unseen landscape full of violence, which erupts itself in her plays. Thus, Kennedy reveals through her autobiographical essay how she develops her own theatrical writing.

アメリカの黒人女性劇作家 Adrienne Kennedy（1931 ～）が 1987 年に発表した『わたしの劇へとつながる人々』*People Who Led to My Plays* は、彼女の作品の中でもきわだって特異な地位を占める作品である。冒頭でケネディは、本を書いた契機について語っている。彼女の劇が上演されるようになり、なぜそのような劇を書くようになったのか、誰に影響を与えられたのか、しばしば人が尋ねてくるので、それに答えるため、そもそもの最初から説明し始めることにしたと言う[(1)]。つまり、劇作家になるまでの経緯を書いた作品であると述べているのである。

本はまず美しい白黒写真をちりばめた造本で目をひく。載っている写真は、幼いケネディや彼女の息子など作家自身の家族写真もあれば、映画スターのブロマイドや報道写真もあり、ケネディの人生にとって重要な意味を持つものばかりである。これらの写真のために、作品は視覚的な楽しみを与える自伝となっている。

一方、見出し語が添えられた、時には一つのセンテンスからなり、時には文にすらなっていない、思い出を語る文章を読んでいくと、我々読者はこの作品が通常の自伝の枠からはみ出すことに気づく。作品全体は 6 章に分かれ、「小学校」「中学校」「高校」「大学」「結婚と出産」そして「航海」と題されて、1936 年から劇作家としてのデビュー直前の 1961 年までのケネディの人生を大雑把にたどることはできる。しかし断片的な詩のような

文章からは、明確な時間軸にそったケネディの人生の物語は浮かんでこない。むしろ彼女についての物語が、手が届くところにありながら、つかまえようとすると逃げていくような感覚を我々は持つ[2]。自伝的といわれる劇を書いてきたケネディが、唯一散文で書いた「自伝」的エッセイでありながら、『わたしの劇へとつながる人々』は、ケネディの劇作品を読んでいるような気にさせる。まさにAlisa Solomonが指摘しているように、「イメージの演劇を本のページ上へと移し変えた」と思わせるのである[3]。本論文では、この自伝と戯曲との類似性について考えていきたい。

I

ケネディの劇に関して最も頻繁に言われることは、自己の分裂または断片化ということである。この指摘が処女作における主人公の設定からきていることは言うまでもない。『ニグロのおもしろ館』*The Funnyhouse of a Negro*（1964）の主人公Sarahは、「彼女自身」として、ヴィクトリア女王やハプスブルク大公夫人、さらには男性であるパトリス・ルムンバとイエス・キリストといった存在を持つ。また続く作品『フクロウが答える』*The Owl Answers*（1965）では、主人公Claraが、「クララ・パスモアであり、処女マリアであり、私生児でありフクロウである」と設定されている[4]。主人公がいく人ものまったく異なる登場人物に分かれる、という非現実的かつ極端なアイデンティティの分裂の表現が、ケネディの作品における大きな魅力である。また。1989年以降、彼女は「アレクザンダー劇」*The Alexander Plays*と呼ばれる一連の劇において、劇作家Suzanne Alexanderを主人公としている。スザンヌは、ケネディを思い出させながらも、重要な点で異なる設定となっているが、そのずらし方こそが主人公の造形を考える上で興味深い。それでは『わたしの劇へとつながる人々』においては、自己はどのように描かれているのだろうか。

まず目を引くのは、語りにおいて重なり合う時間である。ケネディは単純に過去の出来事や自分を回想するのではない。短い文章の中に、過去のケネディ、回想をしている現在のケネディが入れ替わり現れる。時間がはじめて多層化されるのは、回想が始まって4ページ目の、日曜日の恒例だった家族のドライブを語る文章である。午後早い時間にごちそうを食べた後、父の車でどこに行ったか詳細に述べながら、彼女は彼の職場について次のように語る。

> The Y had a "ballroom," a large room painted blue where I would one day have my wedding reception and where, as a teenager, I saw my father give many talks at Y banquets. Down the hall from the "ballroom" were rooms where guests at the Y stayed…small single bedrooms with plaid bedspreads and a desk. My brother and I peeked into the rooms that were empty. How could I or any of us know that it would be in one of these rooms where my father would spend the last days of his life, sick from emphysema, divorced from my mother and bereaved of his second wife? (6)

読者は幼いケネディ姉弟がドライブを楽しんだあと、父親の職場の探検に胸躍らせる様子を思い浮かべる。そうかと思うと、十代のケネディや彼女の結婚式を想像し、さらに、晴れがましい日々をおくったはずの父親が、離婚を経て、ついには孤独な死を迎える姿、父の死を嘆くケネディまでも想像することになる。

一度このような時間の移動を経験すると、章の題名に明記された年代をそのまま鵜呑みにすることは不可能になる。それぞれの文章のはじまりこそ章題にそってはいても、実際の文章における時間はもっと重層的かつ流動的である。たとえば、ひとつの文にすら過去と作品執筆当時のケネディが同時に登場することがある。Deborah Thompsonはケネディがエリザベス・テイラーについて「美しければ、世界中があなたのものになる」と書いた文（99）を分析し、1953年から60年にかけての若いケネディの声と、1987年のケネディの自らへの皮肉をこめた声の両方が聞こえると指摘している[5]。読者はこの複雑な時間の流れを追うように求められており、そのなかで、紙面に現れる幼いケネディや成長したケネディなど異なる年齢の彼女の姿を同時に見つめることになる。時間軸にそって徐々に成長していくたった一人のケネディではなく、微妙にずれつつ重なり

合うさまざまなケネディと出会うのである。

ケネディは異なる年齢における自身の姿を示すだけではない。『わたしの劇』では、しばしばケネディとほかの人間との外見上の比較がなされる。幼い頃の彼女が大叔母や祖母に似ていると言われる文が何度か現れる。しかし、彼女が似ていると言われたいのは、「みんなが見つめ、きれいだと言う」母だった（22）。どんなに母のようになりたかったか、ケネディは繰り返し書いている。こっそりと母の付け髪を借り、リップスティックやマニキュアをつけたという少女が一度は試すような行為も、彼女にとっては切実な思いがあってのことだった。幼くして寄宿制の学校に入れられたジェイン・エアと母とがケネディの中で同一視されるようになってから、その願望は特に強まる。「自分が幼い頃の母であることを想像しようとした」と、ケネディは書く。「『ジェイン・エア』を読んで以来、母がお話をきかせてくれると、それが自分に起こったことだとほとんど信じるくらいだった」と第1章の終わりでケネディは述べている（36）。さらに、第2章の最後で、彼女にとって母は最も美しい女性であるのに、誰もが自分は母とまったく似ていないと言うので、成長しても母のようにはならないことが悲しかった、と記す。そして、「大人になったわたしの顔は、いつもなにか欠けているように見えるだろう。母の顔ではないのだから」という文で2章を締めくくっている（51）。読者は、祖母や大叔母の顔とどこか重なるケネディ、そして血のつながりを感じさせるとしても似てはいない母の横に立つケネディを思い浮かべる。さらに、母の外見に憧れるあまり、その内面を自分のものにしたいと思ったケネディの欲望の強さに驚かざるを得ない。

母になりたいという願いにみられるように、誰かほかの人間になりたい、他の人間になったらどうなるだろう、という思いは、自意識が育ちはじめた子どもがよく抱く思いであろう。「わたしはなぜわたしなのか」という疑問を持つのと同時に、「もし他のだれかだったら」と子どもは思い、「他の人間である自分」に対する欲望や好奇心、恐れを感じる。

ケネディも作品全体を通し、ほかの人間になることについて繰り返し語る。冒頭で映画『青い鳥』に言及し、幸福の青い鳥をつかまえるには長い階段を登っていかなければならない、という感想を書いている。主人公になった気分で想像しているのだ。やはり映画に夢中になって、ごっこ遊びで友達と順番にヒロインを演じたことも語られる。実際に人前でほかの人間になったこともある。小学4年生ではじめて劇に出た時は処女マリアを演じたし、高校の演劇の授業でジェイン・エアに扮して「クラス中が夢中になったことを、わたしすら感じとれた」（63）。

このように子どもらしく架空の人物になりたいという願いを抱いたり、演じたりする一方で、ケネディは有名ですばらしい人間になりたいという夢を繰り返し述べる。処女マリアを演じた時のエピソードを語る直前に、彼女は自分の名前の由来を説明している。母は妊娠中に観た映画の主演女優の名前をつけたのである。そのことを聞いた時のことを、ケネディは、「名声と魅惑に対する好奇心をかきたてられたのは名前のせいだということを、その時どうして知ることができただろう？」と書く（10）。女優の名を娘に与えた母親は、ケネディを映画に連れて行ったり、秘密の話をきかせたりして可愛がるだけでなく、勉強で同級生に負けないように励まし、人より秀でたいと望むよう仕向けた人物でもあった。また、父親もマリアン・アンダスンやエレノア・ローズヴェルトのことを頻繁に語り、彼女たちのような素晴らしい女性になって欲しい、と強くケネディに言ったという。両親が娘に求めたのは、母と同じ教師か、父と同様のソーシャルワーカーになることだったらしいが、文学を愛するようになったケネディが、作家、しかも有名な作家になりたいと思うようになったのは当然のことといえよう。結婚し息子を産んだ後、作家になりたいという思いがますます募り戯曲を書くようになってから、エリザベス女王やエリザベス・テイラーなどの同名の有名な女性たちのことを考えながら、「スーパーでの買い物やほかの母親たちとの噂話を超越しなければならない」と決心した、と彼女は記している（87）。

「誰かほかの人だったら」と思う時、自分が望まないものに変身したり、苦境に立つ可能性も考えずにはいられない。童話を読んで、自分が主人公だったら「悪い王様に立ち向かえるだろうか？誰か助けてくれるだろうか？」と不安を抱いたことが、作品のはじめの方に語られるし（4）、いばら姫のように百年間も眠りたくないとも書く。だが最もこわいのは、眠っている間に怪物やミ

イラなどになってしまうことだ。特に映画で見た狼男は恐ろしく、長い間母親に眠っているとき人はどうなってしまうのかを繰り返し質問したという。そして、「変身、アイデンティティの変化こそが20年後にわたしの作品を支配するテーマとなる。わたしの劇や物語の登場人物も、驚くべき速さで変身する」と、自らの創作への影響について書いている (16-17)。狼男についての文章は、結婚後を描いた5章にもあらわれる。そこには背広姿の、顔中に毛が生えた狼男の写真が載っており、ケネディは第1章の文章を再び繰り返す。ただし、そこでは「まもなく登場人物たちは驚くべき速さで変身するのだ」と言い直し、我々は狼男の影響力をあらためて感じるとともに、ケネディが作品を次々と生み出す時期が近づいていることを知る (95)。

ケネディが作家になりたいという夢について頻繁に語るために、Regenia Gagnier は、『わたしの劇』には比較的問題化されていない芸術家の成長が描かれている、と評する[6]。しかしこの作品の中心は、ケネディが作家となることを望み、少しずつその実現に近づくことではない。彼女が母にも、作家にも映画スターにも、ジェイン・エアにもなりたいと願い、そのような身近にいる現実の人間や、架空の人物、有名な人物が欲望の対象として並列に置かれていることが重要なのだ。我々は、ケネディが取り上げるさまざまな人物を、彼女がなりたい、またはなるのが怖い存在として見るようになる。それはケネディの自己をどのような人間にもなりうる、定まった形のない、流動的なものとして見ることでもある。ケネディの自己という複合体を構成するそれぞれは、主婦としてのケネディと作家を夢見るケネディのように対立するものもあれば、少女時代の母や大叔母のように重なり合い、溶け合うものもある。第5章の写真にある狼男が背広を着ているように、変身中のものもある。このようなアイデンティティの描かれ方は、まさに我々がケネディの劇において見出すものなのである。

ここで我々は、書名の意味をあらためて考える。冒頭での人々からの問いかけにもかかわらず、『わたしを劇へと導いた人々』ではなく『わたしの劇へとつながる人々』と名づけられた意味である。ここで言う人々とは、彼女が劇作家になるのに直接影響を与えた周囲の人物や作家、詩人にとどまらず、彼女の劇の登場人物となる人々、すなわち映画スターや映画、小説の登場人物、歴史上の人物を含む。そして何よりもケネディがなりたい、またはなりたくないと思った人々、言い換えればケネディ自身を指すのだ。Kimberly W. Benston は、ケネディの内省によって読者が導かれる先にあるのは、作者ではなく、人々がいる場所 (a locus of "people") だと述べる[7]。時間を行き来し、実在の人々から架空の人々へ、またその逆へと視線を動かしつつ、我々は伝記的事実から成るケネディの人生ではなく、彼女の自己の一部となったいろいろな人々に出会うのである。

II

『わたしの劇へとつながる人々』は、断片化が可能で多角的かつ曖昧な自己の描き方において、ケネディの作劇と一致するのだが、もう一つの重要な要素は空間の用い方である。演劇における風景を主題とした論文集『風／景／演劇』*Land/Scape/Theater* (2002) のなかで、Marvin Carlson は、ケネディ劇における風景について、舞台装置があらわす心理の投影としての風景とことばが作り出す風景とが混じりあい、強烈な舞台になっている、と評している。彼が例として挙げているのは、『ニグロのおもしろ館』のジャングルやホテルの部屋、『フクロウが答える』のロンドン塔などである[8]。『わたしの劇』における次の1節は、ケネディの思考においてどれほど部屋が大きな意味を持つかを明示し、カールソンの評と呼応するものがある。

> My father's room and my grandmother's front room with its leather settees and Victrola and the parlor at my great-aunt's house that my brother and I were allowed in only one hour on Sunday — it was a room of settees, ferns, china cabinets and photographs of all of the five sisters — are without a doubt the most influential and powerful rooms of my life.
>
> It is still why I try to grow ferns that do not live; why I arrange every apartment with a clustering of photos. And why, finally, after years of searching — for their environment

— my characters live in powerful, influential rooms, almost to the exclusion of the outside world.（59）

しかし『わたしの劇』に描かれる部屋や風景に注目してみると、それらはカールソンが挙げた劇中の風景とはまったく異なることに気づく[9]。Elinor Fuchs は　Leo Marx の論を紹介し、アメリカの風景を支配するイデオロギーとして、文明を否定する「原始主義」、自然をすべて文明化し有効利用しようとする「実用主義」、その中間の「牧歌主義」の３つを挙げている[10]。『おもしろ館』におけるジャングルは原始的風景の好例であるし、『フクロウ』に見られるロンドン塔やニューヨークの地下鉄も、都会に位置するとはいえ、主人公が同一化したいと願う西欧文明を否定し、制御できない暴力を想起させる風景であることから原始主義に含めることができる。また『オハイオ州殺人事件』*Ohio State Murders*（1992）は大学の図書室ではじまり、その静かな雰囲気は『わたしの劇』に最も似ているが、描かれる町や大学には常に暴力へと発展しかねない敵意があり、主人公が出席する英文学の講義にも死の影がつきまとう。

一方『わたしの劇』に目を転じると、わずかな例外を除いて、原始的な風景はほとんど見られない。作品にあらわれる風景は、むしろ牧歌的といってよいものだ。先に引用した、ケネディにとって最も影響力の強い父や祖母たちの部屋にしても、大事に育てたシダの葉が印象的な、手入れの行き届いた部屋である。部屋だけでなく、祖母や大叔母の家は、生垣やモクレンの木、ペチュニアに囲まれ、ポーチには籐椅子、家の中ではだるまストーブに薪が燃える、自然と調和した、ケネディにとって「世界中で一番美しい家」だった（35）。さらに両親の故郷であるジョージア州の町自体が、「日曜学校でもらったエルサレムの絵のようで、風景は金色と赤と白でできていて、野原から教会へと人々は列を作って歩いていく」と、その牧歌的光景を描写している（85）。

このような自然と文明の融合を、結婚後夫の仕事で赴いたアフリカの土地にも見出すことができる。確かにケネディは木のてっぺんにハゲタカがとまる村へも、野生の白馬が駆ける浜辺にも行ったが、この光景はホテルの贅沢な部屋における大使とのお茶と並列して書かれるためもあり、手におえないほど原始的な風景には思えない。それどころか、ケネディは、ガーナの風景の色はジョージア州の風景を思い出させると述べ、アフリカの地の牧歌的世界を強調する（122）。

ケネディの劇における風景と『わたしの劇』における風景との違いが示唆することを考える前に、風景という概念を西欧にもたらした風景画について Una Chaudhuri が論じている文章を紹介したい。

The founding paradox of perspective as employed in landscape painting is that it appears to "give" us the world — especially the natural world, its favorite subject — just at the very moment that it removes it from us — or rather, us from it — most decisively. That we do not notice the loss is not surprising given what we gain: a mechanism for producing the imminently useful conviction that the world can be mastered by the eye.[11]

チョウドゥリは、つづいて遠近法による背景画が確立した後の額縁舞台をみる観客について次のように書いている。

True, this new mode of spectatorship recast the ideal spectator as a sovereign, giving him a model of individuality, centrality, and authority to aspire to: the position in the auditorium from which the perspectival effects were seen to perfection. But the bargain was a Faustian one: the average spectator's chances of actually sitting in the "duke's seat" were nil, just as bleak as his or her chances of actually "mastering" the social world.[12]

風景画を鑑賞する人間も、遠近法による舞台を見る観客も、どちらも自らの眼差しが世界を支配しているという感覚を楽しむことができる。しかし、どちらも作り手が見せている世界を見ているのみで、自分が排除されている世界があることに気づかないのである。

風景を描くことは、何を見せるかに関するきわめて意図的な制御を含むことを念頭において、もう一度『わたしの劇』における空間を考えると、我々はそこに強い制御の意志を見出す。父や祖母、大叔母の居間を再現しようと、ケネディはいくら枯れてもシダを育て、アパートに住めば必ず大量の写真で美しく飾る。また、25歳のときに作家デュ・モーリエの写真を見て、彼女の書斎とできる限り似るように窓の近くに机を置き、時には写真のなかのデュ・モーリエのようなポーズをとってみたことを語る(99)。『わたしの劇』全体を通して、しばしばケネディはすみずみまで神経がゆきとどいた空間へのこだわりを示す。

本論文の最初にふれたように、『わたしの劇へとつながる人々』という本自体が、細心の視覚的配慮とともに作られている。本の表紙及び裏表紙はえんじ色を基調にしているが、これは作品中に繰り返し出てくるケネディの母のスクラップブックや、ケネディの愛読書だったシェリーの詩集、『タンホイザー』の台本が皆赤い表紙だったことから来る。特にスクラップブックは、「時々人生を母の赤いスクラップブックを見るように見ている気がする」と書くほど、彼女にとって大切なものである(91)。その本を模したということは、『わたしの劇』がケネディにとってのスクラップブックであることを意味している。

スクラップブックで特に重要なのは、言うまでもなく写真である。なかでも映画スターの写真が非常に多く、映画に対する一貫した強い関心を示している。とりわけ好んだ映画を用いて、ケネディは1976年に『映画スターは白黒映画で』*A Movie Star Has to Star in Black and White*を発表した。そこでは、主人公Claraの昔の部屋や、瀕死の弟がいる病室などを舞台に、映画俳優そっくりの俳優たちが『陽のあたる場所』、『革命児サパタ』といった映画の一場面を演じる。いろいろな解釈を誘う手法だが、映画及び映画俳優を風景として自らのコントロール下に置こうとする試みとも言えるのではないだろうか。ケネディは、映画の場面を風景にすることによって、そこに主人公の心理を映し出しているのだ。『映画スター』では、クララの家族が映画の脇役を割り当てられ、しかも彼らはクララの持つ家族写真のままの姿をしていることが多い。『わたしの劇』において、ケネディはワイルダーの『わが町』やウィリアムズの『ガラスの動物園』のように、自分の家族を舞台上に表現したいと強く思っていた、と述べているが(81)、その望みをここで実現したことになる。我々はそこに自分が制御できる家族を作り出したいという欲求を感じざるを得ない。

再び『わたしの劇』における写真に目を転じてみよう。ケネディは本の原稿を出版社に持ち込んだときに、写真も原稿に貼って一緒に持っていった、とインタビューで語っている[13]。どの写真をどのページに、どのように配置するかに関して強い制御の意志が働いていることは間違いない。このように考えると、『わたしの劇』における写真もケネディの作り出した風景のように思えてくるのである。スクリーン上に写真や映像が映し出される舞台のように、われわれはケネディの文章とともに、写真が作り出す風景を見つめる。さらに写真と文章とのレイアウトも不思議な効果を作り出す。特に結婚後を語る第5章の86ページ以降、作家や芸術家などの有名人についての短い文章が増え、それは、作家になりたいとますます切実に願うようになったケネディが、さまざまな作品に触れては有名人について考える様子を示すようだ。95ページには、繰り返し名前が言及されるテネシー・ウィリアムズやマーロン・ブランドなど5人の写真が整然と配置され、まさにケネディの劇へとつながる人々が劇の背景画のように、そして風景のように掲げられている。写真と文章からなる風景をみつめるうちに、我々は、はじめに紹介したソロモンの書評にあるように、ページ上に移し変えられた舞台をみる観客になっていることに気づく。

このようにケネディは、『わたしの劇』という本全体を制御された舞台空間のように作り上げているのだが、風景の全てを制御することは不可能である。チョウドゥリが論じているように、風景画とは、画家が鑑賞者に見せようと思ったことのみを描き出したものである。そこにはコントロールされずに排除されたものが必ず存在する。すなわち、風景とは見えるものと見えないものが両方あってはじめて成立するものなのだ。ケネディはこのことに非常に意識的な作家である。彼女が映画スターの写真に固執するのは、ブロマイドが公のイメージのみを見せ、制御できないスターの内面は決して見せない、その対比に惹かれるからかもしれない。そのようなケネディが演劇という表

現媒体を選んだのは必然であろう。演劇も見えるものと見えないものがあってこそ成立する。作り手は舞台上に見せたいもののみを表現するが、それは同時に舞台上で見せられるものしか表すことができない、という限界を意味する。この限界を逆手にとって、ケネディは一つの舞台に見えないはずの複数の場所を同時に表現するという手法をとったのだ。

『わたしの劇』においても、見えない空間へのさりげない言及が見られる。ケネディが幼い頃家に泥棒が入ったエピソードが語られるが、その犯人は仕事帰りの父のあとをつけて家に入り込み、夜まで屋根裏で隠れていたことが後でわかる。隅々まで知っているはずの家の中に、思いがけない悪が隠れうる空間があるのだ。さらに作品中最も恐ろしい風景は、道路をはさんで向かい側にある学校の運動場に建ったオレンジ色の塔であろう。それは、第２次大戦中にドイツ軍か日本軍の急襲に備えて建てられた見張りの塔だという。夜になると白い光をケネディの家に浴びせる恐ろしい塔が建ったのは、ヒトラーのせいだった、とケネディは書いている。オレンジ色の塔のある風景には、その中には現われないものの世界中を支配するかもしれない悪の存在が示唆される。見えないものが象徴するのは、子どものうちは気づかない苦しみの存在だ。平和であった町に戦争の影響があらわれ、幸せなはずのケネディの家で母がこっそりと泣いているように、この世には制御できない暴力があふれ、またどんな家族も苦悩から逃れられない。そのことに気づく日がやってくることを、風景の描写によってケネディは提示している。

風景において見えないものに注意を向けると、われわれ読者はケネディが巧妙に見えないままにしたものの中に、彼女の劇で描かれる原始的な風景の萌芽を発見することができる。アフリカでの風景がその代表的なものである。ハゲタカや野生馬の描写の後で、ケネディは夜眠る時にフクロウの声に悩まされた経験を語っている。朝木々の間にフクロウを見つけようと思っても見つからず、でも夜になると、まるで彼らが部屋の真ん中にいるかのように鳴き始める。この時の経験が、『フクロウが答える』における、祭壇が燃えている教会で主人公がフクロウとなる破壊と混乱の場面へとつながることになる。そしてアフリカでの経験と、その後ローマですごした時に知った両親の離婚の衝撃が作品の中で結びつき、ローマ遺跡の写真を欲しがる主人公が登場し、最後にジャングルが舞台を支配する『ニグロのおもしろ館』が作られる。さらに『映画スター』において、サパタを演じるマーロン・ブランドが妻の血だらけのシーツを何度も取り替える場面が示すように、作者が制御するはずの映画の場面すら、原始的風景となる。このように『わたしの劇』において語られないもの、見えないものは、劇において暴力的風景となって爆発する。我々もそれを知っているからこそ、一見牧歌的な風景描写を深く読み込み、同時に彼女の作劇の過程をかいまみる。つまり『わたしの劇』は、自己の描き方において劇と一致し、また写真を含めたレイアウトでケネディの劇を見ているような気にさせながら、同時に劇作家がどのように劇を作るのかを読者に示す作品なのだ。

『わたしの劇へとつながる人々』は、ケネディがヨーロッパからニューヨークに戻ったところで終わる。数ヶ月のうちに自分はオフ・ブロードウェイの演劇運動に加わり、その運動はアメリカ演劇史上重要な位置を占めることになる、と彼女は締め括っている。このような演劇史の作家紹介に出てきそうな文章は、またも読者に書かれていないことを読み取るように誘う。我々は、その後書かれることになるケネディの作品が、ひとりひとりにとって今どのような力を持つのかをあらためて考えるのである。

注

(1) Adrienne Kennedy, *People Who Led to My Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1987) 3. 以下同作品からの引用はすべてこのテキストから行ない、括弧内に頁数を示すこととする。

(2) Werner Sollors は、『わたしの劇』がケネディに関する正確な伝記的事実を確立するわけではない、と書いている。Sollors, "*People Who Led to My Plays*: Adrienne Kennedy's Autobiography," *Intersecting Boundaries: The Theatre of Adrienne Kennedy*, ed. by Paul K. Bryant-Jackson and Lois More

Overbeck (Minneapolis: U of Minnesota P, 1992) 13-14. また、Elin Diamond も、ケネディへのインタビューにおいて、この本はケネディが誰に影響を与えられたのかを語っておらず、それが魅力となっていると言っている。 In *Speaking on Stage: Interviews with Contemporary American Playwrights*, ed. Philip C. Kolin and Colby H. Kullman (Tuscaloosa: U of Alabama P, 1996) 129.

(3) Alisa Solomon, "Stardust Memories: Adrienne Kennedy Shows and Tells," *The Village Voice*, 3 Nov. 1987: 61.

(4) Adrienne Kennedy, *The Owl Answers, Adrienne Kennedy in One Act* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988) 25.

(5) Deborah Thompson, "The Fiction of Postmodern Autobiography: Adrienne Kennedy's *People Who Led to My Plays* and *Deadly Triplets*," *MELUS* 22 (1997): 66.

(6) Regenia Gagnier, "Feminist Autobiography in the 1980s," *Feminist Studies* 17 (1991): 139.

(7) Kimberly W. Benston, *Performing Blackness: Enactments of African-American Modernism* (London: Routledge, 2000) 232.

(8) Marvin Carlson, "After Stein: Traveling the American Theatrical 'Landscape'," *Land/Scape/Theater*, ed. by Elinor Fuchs and Una Chaudhuri (Ann Arbor: U of Michigan P, 2002) 148.

(9) 『ニグロのおもしろ館』と『オハイオ州殺人事件』における風景については、拙論「おもしろ館からオハイオへ—A・ケネディ試論—」『山梨県立女子短期大学紀要』第34号 (2001) を参照のこと。また、Marc Robinson も、ケネディの作品における風景や部屋について、彼の著書 *The Other American Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1994) の中で論じている。

(10) Elinor Fuchs, "Reading for Landscape: The Case of American Drama," *Land/Scape/Theater* 31.

(11) Una Chaudhuri, "Land/Scape/Theory," *Land/Scape/Theater* 19.

(12) Chaudhuri 20.

(13) Kennedy, interviewed by Diamond, *Speaking on Stage* 130.