

Telling / Making *Her* Story

——Marina Carr とアイルランド演劇の語りの伝統——

舟 橋 美 香

1

1998年9月から99年3月まで、私は、ダブリン国立大学（University College Dublin, 略称 UCD）のアングロ・アイリッシュ文学・演劇学科の修士学科で、アイルランド（共和国と北アイルランド）の作家についてのセミナー・講義を受けながら、アイルランドの演劇を見る機会に恵まれた。その間のダブリンでの観劇体験から、劇における身体性のもつ潜在力を存分に生かした舞台に、とくに勢いがあったように思われる。

たとえば、フラン・オブライエン（Flann O'Brien）の『スウィム・トゥ・バーズにて』（*At Swim-Two-Birds*, 1939）を、アレックス・ジョンストン（Alex Johnston）が脚色した同名劇は、好評につきピーコック・シアターで再演されたものだが、ポストモダンな原作小説の抱えるメタ・フィクションの遊戯性と、脱構築された神話世界と現実の往来を、からくり箱のような装置と白黒の映画投影などを利用しながら、役者の語りと身体性をフルに活用することによって観客に感知させる、活力と遊び心に満ちた舞台であった。また、コーナル・モリソン（Conall Morrison）の演出による、19世紀のダブリン出身の劇作家ディオ・ブシコー（Dion Bouchicault）の代表的なメロドラマである『コリー・ボウン』（*The Colleen Bawn*, 1860）のアベイでの再演は、アイリッシュ・ミュージカルとも呼べるようなじつに楽しいスペクタクル劇であった。もう一つ、小説からの脚色作品として、やはりアベイによる『タリィ・フリン』（*Tarry Flynn*）のロンドンのロイ

ヤル・ナショナル・シアターにおける客演公演（98年8月）を挙げたい。パトリック・キャヴァナー（Patrick Kavanagh）の1948年出版の自伝的小説を、コーナル・モリソンが脚色監督したこの劇においては、「諸外国の（たいていは英国の、のちにはアメリカの）文化の都会的で物質的な価値観に対抗するものとして、牧歌的な理想の場、『炉辺』として、アベイ・シアターにかかる劇の前景となっていた」⁽¹⁾ 田舎の台所が、びっくり箱のような舞台装置によって、パロディ化され、象徴的に解体される。その舞台を縦横無尽にかけまわる役者たちのにぎやかな活力あふれるコリオグラフィーは、その場におさまり切れない主人公タリィ・フリンの想像力の羽ばたきであり、母の世界である台所を離れることによってしか、自己実現を可能としないことを悟った若者の言葉にならない衝動を、複数の役者によって肉体化したとも言えるものであった。また、98年のダブリン・シアター・フェスティバルの一環として、オリンピア劇場で初演された『塵土の中のダイヤモンド』（*Diamonds in the Soil*）は、ゴールウェイを拠点に、独特のストリートパフォーマンスを繰り広げてきた演劇集団マクナス（Macnas）が、初めてアイルランドの伝説以外を素材として、画家ヴァン・ゴッホの生涯を取り上げた感動的な舞台で、舞踏的要素を多く取り入れたモダンな舞台は、浮世絵を思わせる深く美しいブルーの照明や、アジアの読経を音楽に使うなどの試みによって、現代の新しい劇場の広がりを強く意識させた。

このようなアイルランドの劇場における身体性の強調、「肉体的なパフォーマンスのエネルギー」は、アンナ・マクマランも、1990年代後半の流行として指摘していることであるが、彼女は、この動きの端緒を、1990年のアベイによる、ブライアン・フリール（Brian Friel, 1929-）の『ダンシング・アット・ルーナッサ』（*Dancing at Lughnasa*）と結びつけている（Mcmullan, 90）。フリールのこの劇は、アイルランドの田舎にも近代化の波が押し寄せてきた1936年の夏の二日の出来事を、舞台に甦らせる。第

一幕の、ラジオから流れるアイリッシュ・ダンス・ミュージックによって引き起こされるマンディ（Mundy）家の五人姉妹の踊りは、それぞれの「性格から出ていると同時に、なにか深くほんものの情動の前触れである動きのパターン」（Friel, 22）となり、それは、五人の女優のアクチュアルな身体性によって、言葉では表すことのできない制御不可能な衝動や抑圧されたエネルギーの発露として、観客を圧倒する。パトリック・メイソン（Patrick Mason）の演出によるアベイの90年の公演は、ロンドン、ブロードウェイでも成功を収め、世界的なヒットとなったのだが、98年秋のアイルランドは、アイルランドの劇作家フランク・マッギネス（Frank McGuinness, 1953-）が脚色し、パット・オコナー（Pat O'Connor）が監督した同名映画が公開され、マンディ姉妹の長女を演じたメルル・ストリープのアイルランド訪問も相まって、二度目の『ルーナッサ』フィーバーの趣を呈していた⁽²⁾。

1960年代以降のアイルランド演劇は、イエーツ、シング、オケイシー、ベケットらの劇の革新性を再び取り戻し、劇の可能性を広げようとする新たな挑戦の中から生み出されてきた。その中心的な役割を果たしてきたのが、フリールとトマス・マーフィー（Thomas Murphy, 1935-）であろう。清水重夫氏は、マーフィーについての解説の中で、「語り」「喜劇性」「歴史意識」をアイルランド演劇の3つの特徴として挙げている（227）。フリールの『ルーナッサ』が、アイルランドの劇に「抑圧されていた身体的なものへの回帰」（Mcmullan, 90）を、五人の女性人物の踊りに託し、その一方で、語りの伝統をマイケル（Michael）にゆだねたとするならば、マーフィーの『バリヤガンガーラ——笑いのない町』（*Bailegangaire*, 1985）は、老女モモ（Mammo）に、伝統的な語り手の役割をゆだね、彼女と二人の孫娘との女優三人だけの舞台を作り出している。彼がこの芝居を執筆するに至ったのは、彼の『闇を切り裂く警笛——鉄の男』（*A Whistle in the Dark*）のロンドン初演（1962年）の晩に、一人の女性観客から、「トム、あなたは女

性についてはなにもわかってないわ」と言われたことに端を発するという (Roche, *CID*, 147)。

さて、アベイ・シアターは、1998年のダブリン・シアター・フェスティバルの十月七日から、若い女性劇作家、マリーナ・カー (Marina Carr, 1964-) の新作を上演した。『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』 (*By the Bog of Cats*) である。この劇は、まず、言葉の劇である。言葉のもつ、暴力的とも呼びうる恐ろしいまでの力は、孤独な闘いをつき進む女性主人公の運命と密接に結びつきながら、悲劇に向かって彼女を駆り立てていく。それは、まさに、「恐ろしい美が生まれる」 (Yeats, 228) 舞台であった⁽³⁾。

カーは、アイルランド演劇の伝統を意識しながら、現代に生きる女性の抱える問題を中心に据えた劇を発表している若手のホープであり、女性の劇作家の作品が上演されることがまれであるアイルランドの演劇界の現状のなかにあって、じつに例外的な地位をすでに確立していると言ってよいだろう。このことは、フェイバー&フェイバー社が、早くも1999年に、この作品に後述の既刊の三作品を加えた四作品を、彼女の選集第一巻として出版したことからも伺われる。すでに、彼女の劇はアメリカでも上演されており、彼女の劇作家としての評価は、アイルランド内のものにとどまらず、今後ますます広く世界に認識されていくであろうことが期待される。とはいえ、日本ではまだ知られていないと思われるので、彼女の現在までの出版作からの引用をまじえながら、カーの劇の特徴を、とくに言葉の力と「物語を語る・生成する」伝統とをからめて、考察してみたいと思う。

2

マリーナ・カーは、アイルランド共和国の中部地方、オフアリー県に1964年に生まれ、ユニバーシティ・カレッジ・ダブリン (UCD) を卒業後、1988年にサミュエル・ベケットで修士号をとるために同大学院に入学した。彼女の最初の劇『ウラルー』 (*Ullaloo*) は、1989年のダブリン・シアター・

フェスティバルでリーディングの形で発表され、1991年に、アベイ劇場に付属するピーコック・シアターで上演された (Grant, 63)。第二作『ロウ・イン・ザ・ザーク』 (*Low in the Dark*) は、1989年にダブリンのプロジェクト・アート・シアターで、第三作の『鹿たちの降伏』 (*The Deers Surrender*) は、ダブリンの劇場の演劇学校のために書かれ、1990年に上演された (Grant, 63)。これに続く『この愛なるもの』 (*This Love Thing*, 1991) までが、不条理演劇の流れを汲むアヴァンギャルドな色合いの強い喜劇的作品であったようである (Murray, 236)。アイルランドの現代演劇が、サミュエル・ベケットの大きな影響のもとにあることを、アンソニー・ローチは、その現代演劇論で強調しているが (Roche, *CID*, 5 et. al.), カーの場合、UCDでの修士過程で選んだ作家がベケットであったこともあり、コミカルな身ぶりを多用したベケットの不条理劇の影響を、出版第一作となった『ロウ・イン・ザ・ダーク』に、強く見ることができる。

『ロウ・イン・ザ・ザーク』は、ベケットふうの名前をもつベンダー (Bender) とビンダー (Binder) という母娘に、バクスター (Baxter) とボーン (Bone) という二人の男性、これに加えて、頭からカーテンに身を包んだ、その名もカーテンズ (Curtains) という女性がからむ、おかしな劇である。女性二人は、舞台片側の電話付きのトイレ付浴室で暮らし、ベンダーの生んだ覚えきれないほどの子どもの世話をやっつけ仕事のようにひよいひよいとこなす。一方、男性は舞台のもう片側にスペースをもち、壁の煉瓦積み作業に従事しながら、ときに女性の服を身につけ、第二幕ではご懐妊に至る。バクスターはカーテンズの恋人、ボーンはビンダーの恋人という設定になっているので、女性たちはときどき、男性のスペースを訪問する。劇は、短い場面から構成され、ぽんぽんと小気味よく繰り出される短い会話と、どたばたとした人物間で繰り広げられる動きによって、伝統的な男性らしさ・女性らしさには、疑問が投げかけられ、既成の男女の役割は交換され、転倒され、パロディ化される。ベンダーとビンダーは、帽

子(きわめて『ゴドーを待ちながら』を思い出させる小道具)を頭にかぶって男性役をやってみせる。一方、男たちは、代わる代わる、女性らしいと彼らが信じる女性のシンボリックな小道具であるハイヒールやらネックレスを身につけ、編み物をしたり、マニキュアをしたりしながら、かつての恋人や、現在の恋人たちの役割を演じてみせる。ベケットの劇『ハッピー・デイズ』(*Happy Days*, 1961)の半分地面に埋まった女性、ウィニー(Winnie)のバッグのように、ハンドバッグも重要な小道具として、大活躍する。

ベンダーは、さんざん子どもを産んで、娘のビンダーからあきれられているが、まだまだ産む性であることにこだわっており、男性からの電話がかかってくると、それがなにかの支払いを求める事務的な用件にすぎないとわかってくるにもかかわらず、ばかばかしくも真剣に、娘と受話器の取り合いを演じる。その直後に、以下の場面が展開される。

ビンダー（ささやき声で） 閉経，メノポーズ，メン オ ポーズ，

へーいーけーい、男 ど ま り！

ベンダー やめなさい！（ビンダーを叩きはじめる）

ビンダー メノポーズ、閉経、体は熱くて、子宮はからっぽ。

ベンダー（彼女を追いかけている）やめてよ！やめなさい！

ビンダー　子宮はからっぽ，お墓はいっぱい！

ベンダー やめなさいってば！（2幕4場，123）

と、こんな具合である。子どもっぽい身ぶりも相まってどうにもおかしいやりとりではあるのだが、二十代半ばのベンダーに対して、「五十代。魅力的だが、年をとりつつある」(65)という作者の設定にも明らかなように、たぶん男性に対して「これまでずっと身をかがめる (bend) 以外になにもやってこなかった！」(113) ベンダーという女性には、閉経は、人生の墓場への入り口となる。彼女にとっては、受胎の可能性を失うことが女性性

を失うことであり、それは、彼女がたいして母性的な女性ではないことを舞台上で露見させているにもかかわらず、ゆゆしき事態であり、彼女の表明するあせりと恐怖は、多くの女性があきらめをもって克服しなくてはならない苦々しい現実であろう。このような、いわば、「人生の下り坂にかかりつつある」(Carr, *The Mai*, 54) 女性の焦燥感と苦悩は、後のよりリアリスティックな劇においては、喜劇性を剥ぎとられた形で呈示され、分析されることになる。

さて、二組の男女に絡みながら、独自のスタンスを保つのが、カーテンを身に纏った女性登場人物カーテンズだが、彼女は、「北をめざす男と南をめざす女」の話を絶えず紡ぎつづける。このカーテンズの語る話は、劇の中では、断片的に挿入され、ばらばらにしか語られないのだが、劇の終幕で、一つの長い物語となる。

そんなふうにして、その男と女は、何百万の男と女たちと、ふたまたに別れた道で一緒になった。何百万もの男たちが、何百万もの女たちに向かってこう言った、「きみを忘れはしないよ」。何百万もの女たちが振り向いて、こう言った、「私たちも忘れないわ」。そんなふうにして、男たちと女たちは別れた。男たちは北をめざし、女たちは南をめざした。二人が出会う前に、男と女は夢を見た。それは、同じ夢だった、このところだけちがっていたけれど。男が見たのは、自分が北東寄りの北で女に会った夢。女が見たのは、南西寄りの南で男に会った夢。夢が終わるずっと前に、男も女も気がついた、自分達は北東寄りの北でも、南西寄りの南でも会ってはいなかったんだと、もっと悪いことに、二人は一度も会わなかったんだと。そして、もっと悪いことには、二人は、決して会わなかっただろうし、ぜったい会えなかっただろうし、けっして会えないだろうし、ぜったい会わないのだと。テーマ音楽が演奏され、彼女は向きを変え、歩き去ろうとする。

ある日、男は、窓の外を眺めて、「そろそろだ」と言った。そこで、彼は自転車にまたがり、地球じゅうを自転車に乗って回り、海じゅうを経巡った。ある晩、彼が街道を走っていると、自分の行く手に女がいるのを見かけた。「おれの道からどけよ」と彼は叫んだが、彼女はそうしようとしなかった。「おれにはどっちかできるんだぞ」と男は言った、「おまえをぶっ倒すか、止まるかだ」。彼は両方ともやった。「あんた」と彼女は言った、「もしあんたに度胸があって自転車を降りて私といっしょに来れるんなら。」（2幕10場，139-40）

劇は、彼女のこの語りをもって終わる。なぞなぞのようにも響く彼女の物語は、男女の間の埋めようもない溝と、にもかかわらず、お互いに幻想を抱きながらも求めることをやまず、別れては出会う何百万もの男女の物語の集約である。男の暴力と意気地のなさ、女の抵抗と挑発。それは、永遠の運動と逡巡を繰り返しながら、繰り返された何百もの物語の始まりである。

3

マリーナ・カーは、『ロウ・イン・ザ・ザーク』において、根元的な男女の葛藤を、ベケット的な不条理と笑いに包み、どたばた喜劇の形で役者の身体とせりふを使って表現する一方、それをどこでもない場所、あるいは、どこでもありえる場所の普遍的な物語として、不思議な女性人物カーテンズによって語らせたわけだが、カーへの評価は、四十歳の女性主人公をタイトルにした、よりリアリスティックな劇『ザ・マイ』(*The Mai*)によって、より確かなものになった。この作品は、1994年に、ピーコック劇場で初演され、オブザーヴァー紙において「ユージン・オニールの作品に匹敵する」と賞賛され、その年のダブリン・シアター・フェスティバルで、最優秀新作劇賞を受賞した⁽⁴⁾。

『ザ・マイ』は、結婚生活、あるいは、その場である家にいつづけることができない男を夫にもつ同名主人公を中心に据えた作品である。教師として働くマイは、夫の不在の間も子どもたちを養育し、彼女の愛するアウル・レイク（ふくろう湖）のふちに瀟洒な家を築き上げる。劇は、彼女がいつか戻ってくるであろうと待ち続けていた音楽家の夫、ロバート（Robert）の五年ぶりの帰還で始まり、マイの湖への入水自殺を示唆して幕を閉じる。マイ、祖母、二人の妹、二人の叔母に、娘のミリー（Millie）、つまり総勢七人の女性に対して、男性登場人物はロバート一人という舞台構成は、きわめて女優の比重の大きな芝居である。なかでも、マイの長女ミリーは、登場人物として劇の動きに加わるばかりでなく、語り手役もつとめる。彼女は、「過去と現在、歴史と民間伝承を融合させ、すべての家族の物語がそうであるように、親密で独特で、心を騒がせ、愛情にあふれ、見覚えのある一つの物語をつくりあげる」⁽⁵⁾。

ミリーの果たす二重の役割は、『ルーナッサ』のマイケルを思い起こさせる。フリールの『ルーナッサ』にあっては、ナレーターのマイケルによる「語り」は、役者の身体性をきわめて強調する動きである「踊り」と、ときに並置され、ときに反発しあるいは補強しあいながら、劇を作り上げる。過去・現在・未来は、ときに逆転され、並置され、万華鏡のようにお互いを照らし出す。同じように、ミリーも、過去と現在をときに交錯させたりオーバーラップさせたりしながら、劇に重層的なパースペクティブを加えていく重要な役割を担っている。クリストファー・マレイは、『ザ・マイ』を、「ブライアン・フリールに対するフェミニストとしての鋭い反撃」とするマイケル・コヴェニー（Michael Coveney）の言葉を引用し、ミリーが二重の役割を果たすことにおいて、『ルーナッサ』との類似を指摘している（Murray, 236）。

また、二つの劇は、『ロウ・イン・ザ・ダーク』におけるカーテンズのようなストーリーテラー、語り部のような人物を抱えている。『ルーナッサ』の

ジャック伯父さん (Uncle Jack) と、『ザ・マイ』のフレクローンおばあちゃん (Grandma Frachlán) である。ジャック伯父さんは、宣教師としてアフリカに赴き、25年間らい病者収容所で働いた後、アイルランドに戻ってきたものの、故郷の気候にも言語にもなじめなくなった人物として設定されている。タイトルのルーナッサとは、八月一日にアイルランドでかつて祝われてきた異教の神ルー (Lugh) のお祭りである。フリールは、静かに暮らしてきた五人の姉妹たちの田舎の家に、アフリカの土着信仰をたえず語るジャック伯父さんを放り込むことによって、アイルランドのキリスト教の根っこにあった (ありつづけている) 異教的な収穫祭の興奮を甦らせる。それは、とくに、五人姉妹の長女で教師をしている敬けんなカトリック信者であるケイトの頑なさや狭量さを揺るがし、彼女までも、踊りの渦の中に巻き込んでいくことになる。

もし、ジャック伯父さんと、彼のアフリカについての話が、女性たちを踊りへ、一瞬ではあるが魂の解放とでも呼べる動きに誘ったと考えるならば、フレクローンおばあちゃんの話は、どうであろうか。自称「四分の一がチュニジア人、半分がモロッコで、半分がスペイン」(37) のフレクローンおばあちゃんは、劇中において自分のルーツをめぐる話を絶えず語るのだが、なんといってもお得意なのは、彼女の愛する死んだ夫、「九本指の船乗り」と自分とのおとぎ話のようにむつまじい夫婦の物語である。そして、もう一つ、マイたちに繰り返し語られるのが、彼女たちの死んだ母エリー (Ellie) の話である。きわめて優秀で大学まで進んだエリーは、しかしながら、妊娠したために結婚させられ、四人目の子どもを死産したときに死んだという。ところで、フリールの『ルーナッサ』は、ジャック伯父さんを兄にもつ五人姉妹とマイケルの二世代のドラマであったが、カーの劇は、(1)フレクローンおばあちゃん、(2) (その娘であり、エレンの姉である) ジュリー (Julie) とアグネス (Agnes)、(3) (エレンの娘の) ザ・マイと、その妹のコニー (Connie) とベック (Beck)、(4) (マイの娘の) ミリーという

四世代の女性たちを舞台に載せる、きわめてにぎやかな女系のドラマであるが、この劇で物語を語るのは、じつは、フレクロンおばあちゃんばかりではない。ナレーターのミリーはもちろんのこと、ほとんどの女性が、彼女の物語を語る。その物語のなかに甦るのが、死んで不在のはずのエレンであり、エレンの影のような存在が、彼女たちの生を支配しているかのような印象を抱かせる。とくに、「エレンにどんどん似てくるわね」「声がそっくりだわ」と叔母たちに言われ、「フレクロンおばあちゃんがいつもそう言ってる」(35) ことを認めるマイは、死んだ母の影を背負った人物として設定されており、彼女の人生は、まるで、エリーの夢やぶれた人生の繰り返しのよう感じさせられる。

『ザ・マイ』は、物語を語る女性たちの語りのタペストリーであるのだが、同時に、マイとほかの人物たちとの会話をコラージュのように配し、マイの生を多角的に呈示する。また、会話の場面は、この劇の抱える悲劇に対して、滑稽な笑いを提供したり、緊張をやわらげる役割も果たしている。とくに、婚前交渉の危険を説く活動に熱心なジュリーとアグネス叔母の二人組は、身体を駆使したおかしみのある身ぶりと、衰えをしない旺盛な好奇心によって、笑いを誘う。カーは、この劇で、世代による違いを、ゲール語の影響を強く残すフレクロンおばあちゃんと叔母たちの使う言葉と、ゲール語がたまに挿入されるマイたちの世代の言葉づかいに、うまく映し出している。また、この叔母たちは、自分達のコネマラ特有の言葉に対して、マイと子どもたちの「お上品なアクセント」を、「このあたりのしゃべり方を身につけなかった」(33) ためと指摘している。

さて、『ザ・マイ』の第一幕は、待ちわびていた夫の帰還によって、はなやぐマイを描いて始まるが、その一年後の夏の一日を描く劇の第二幕は、彼女の幸福に亀裂が入り、ふたたび危機に瀕していることを冒頭から明らかにする。彼女は、夫の浮気という現実の前で、「あと三、四年したら閉経を迎える」(54) 自分の肉体を強く意識し、再び夫が自分のもとを去るとい

う不安に囚われている。「ただ立ち上がって出て行くのよ、あるいは、彼を叩き出せばいい。この家を建てたのはあなたなんだから！」と現実的な忠告をするコニーに、マイは、「でも彼はまだ私の夫なのよ。あなたにも誰にも、彼のことをどうこう言わせないわ。私には子どもたちのことも考えないといけないし」(53)と応じている。しかし、カーの劇は、夫に対して、「あなたは、私がどんなことでも耐えられると思ってる、最近のあなたが私を見る目つきや、私を軽蔑して、私がかんばってかんばってやってきたことを端から踏みつけてくやり方やら。あなたは、そんなどんなことでも私が我慢できるって思ってる、でも、私には、できないわ」(66)と言うマイが、我慢の限界に達する瞬間を、舞台に載せる。ふだんのマイが示す落ちつきや静かで洗練された言葉は、品のない悪罵の奔流となって、夫に投げつけられる―「このくそったれのうそつき！(You're fuckin' liar!) あなたが私と会ったとき、私は大学のオーケストラのチェロ奏者だったのよ！私はもう文学士をとって、修士論文を半分仕上げてた！あなたが私をだめにしたのよ」(49)。

「アイルランドの女性の文化は、歴史的に見て、あきらめの文化で、…家を守るために置き去りにされた者の文化である。男性は『外へ』行っている間、女性たちはなおざりにされる」(Keohane, 281)。マイの人生は、まさにこのようなアイルランドの女性の典型のようにも思われる。「ロバートと私たちがどこが違ってるか、わかってるでしょ、ロバートは、私たちがしたいって夢見てることをやってるのよ」(53)というマイのせりふには、夢と現実を融合させることができない自分の人生に対する悔しさと、それをいとも簡単にやってのける夫への羨望と嫉妬を読みとることができる。マイは、妹のベックから、「かわいそうなシンデレラ」(61)とからかわれるのだが、カーの劇は、妹たちとの会話を通して、そのようなマイの生のありようとその原因を分析していく。フレクローンおばあちゃんの物語りのせいで、「あまりにも希望を抱きすぎるようになり……なにかすばらしい

ことが起こることを願わないではいられなくなった」(55) ために、自分を「囚われた」(54) と感じ、現実を生き続けることを難しくしてしまったことを。「私は、人生で美しいものすべてを、そんなつもりはなかったのに、ひとつひとつ、この手からこぼしてしまった。みんなこんなのかしら、それとも、私だけ？」と言うマイに、ベックは、「あなたは、どうしようもないロマンチストよ」(55) と断じ、現実目に向けているようにしむけている。しかし、マイは、過去の自分の紡ぎつづけていた夢とそれを生み出してきたフレクローンおばあちゃんの物語を考えることをやめられない。まるで、それは、彼女にかけられた呪縛のようである。

カーの劇は、フレクローンおばあちゃんの話による犠牲者が、マイばかりではないことも明らかにしている。叔母ジュリィは、どのように、フレクローンおばあちゃんが、マイの母エリーを虜にしたのかを語る。

彼女があの子をあの罪もない男と結婚させたのよ。……彼はただエリーと結婚して、フレクローンに彼女をあずけてほっといた。毎年夏に戻ってきては、また彼女を妊娠させて。それで、おばあちゃんは、始終、あなたのお父さんのことを悪く言って、しまいエレンは彼のことを嫌って、見下すようになったんだよ。彼はちゃんと綴りができなかったんだけど、彼の手紙をフレクローンおばあちゃんはばかにしたもんだから、エレンは、彼に手紙を書くのをやめてしまった。それに、そのあいだじゅう、彼女は、あの娘の頭を、叶うことのない希望でいっぱいにしてしまった、大学にいたときのことや、どんなに優秀であったかとか、たぶんあと数年したら大学に戻って勉強できるとか、しょっちゅう話してたから。それで、エレンは、ただ焦がれる気持ちばかり強くなって、自分が失ってしまったものの大きさを、どんどん強く感じるようになったのよ。それに、なにが一番よくなかったかわかる？一番よくなかったのは、エレンはおばあちゃんを慕って尊敬し

てて、彼女が言うことをなんでも信じてたってこと。それが、彼女を殺したんだよ、出産のせいじゃない、ちがうね、あの娘の魂はこわれちゃったのさ。(1 幕, 40)

物語りの魅惑と魔力は、シングの『西の国のプレイボーイ』(*The Playboy of the Western World*, 1907) などのアイルランド演劇の大きなテーマの一つである。カーは、この劇において、アイルランドの炉端で語られてきた伝統的な物語りを舞台の上で再現し、その魅惑と恐ろしいまでの力を、それに呪縛されたエリーとマイ母娘の悲劇を描くことによって、観客に感得させようと試みたのではないだろうか。この劇においては、女性たちをとりまく現実が、自然な日常会話から浮き彫りにされる一方、そこから生まれる夢・お話・物語、つまり、フィクションがたえず生成され、語られる。そしてまた、その信じられていた物語の虚構性が暴露される瞬間も描かれている。たとえば、死んだエリーが語りのなかで甦ったように、マイたちの不在の父が、ベックの語りのなかで舞台に現れる。ベックは、現実の父と対決することでみずから発見したことを語る——「私が会ったのは、感じのいい穏やかな物腰の男だった。かれらと一緒にお茶をいただいたのよ。彼には、ティーンエイジの娘が二人いるの。……それに、彼は、あんたが信じ込ませようとしてた、字も書けない田舎者なんかじゃなかった。……それに、彼がなんて言ったと思う？ 最後に私がきみを見たとき、きみは、子ども用のベッドからじっと見つめてたんだよ、って。だから、私、もうすこしで言いそうになった、どうして私を抱き上げて連れってくれなかったの、あのえらそうな気が狂った女たちの家から、って！」(60)。

これは、ベックの語る父の話である。しかし、彼があまり文字が書けなかったことは、フレクローンおばあちゃんばかりでなく、ジュリーも語っていた。そもそも、事実とはなんだろうか。また、物語・夢は、現実と対峙され、退治されるべきなのだろうか。もし現実があまりにも苦々しいも

のであったら、ひとは、それを別の物語にして、伝えようとするのではないだろうか。マイの娘のミリーは、自分の息子のために、彼の父親の物語を作り上げる——「あなたのパパは、エル・サルヴァドールのドラマーだった」と(56)。もし男性系の歴史(his/tory)が、事実を追い求めたとするなら、彼女らの紡ぎ出す話(her story)は、夢を織りあげる。まるでフレクローンおばあちゃんの語った話のように、奇妙にカラフルな彩りで。つまり、カーの劇は、どのようにして彼女たちの物語りの伝統が継承されるのかを物語ってもいるのだ、その危険なきらめきとともに。

ローチは、フレクローンおばあちゃんは「劇の中の放浪者(The Tramp)」であり、彼女の異国風の存在性と彼女の抱える物語り、それが神話と伝説の世界につながっていることによって、彼女たちの置かれた環境を拡大させている」と考察している(Roche, *Woman*, 159)。しかし、カーの劇において神話と伝説の世界とを結ぶ役わりは、むしろ彼女よりも、マイの娘であるミリーに与えられているように思われる。

ミリーは、第一幕の終わりで、マイが執着している地であるアウル・レイクの名前が、もとのゲール語では、「夜の婆の湖、あるいは、暗い魔女の溜まり」(41)であり、その名前の由来である土地の伝承を観客に物語る——花の王に恋をした山の神の娘が、魔女の呪縛によって囚われた恋人に気づいてもらえず泣き暮らし、自分の流した涙の湖に突き落とされて死んだと。カーは、民間伝承や神話的なものを、劇中の人物を支配するもの、避けられない不気味な運命のようなものとして利用し、それを、マイの運命の予言のように観客に呈示していると考えられる。この伝承に呼応するように、この劇は、マイの「どうしてかはわからないけれど、ロバートなしには生きていけないのよ」(72)という娘ミリーへの静かな語りかけのあと、鴨と白鳥の飛び立つ音に水音がして、静寂で幕となる。

4

『ザ・マイ』につづく『ポーシャ・コ克蘭』(*Potia Coughlan*)は、国立マタニティ病院からの委託作で、ピーコック劇場で1997年に初演された。

『ザ・マイ』『ポーシャ・コ克蘭』『猫が沼のほとりで』の三作品には、多くの共通項がある。まず、主人公が女性であり、夫、あるいは夫に近い存在との葛藤を抱え、そのことごとくが、自殺という形で生を終える。必ずしも死が劇の終幕に訪れるわけではないのだが、いずれにせよ、彼女たちの生は苦しい闘いとして呈示され、劇は、その死への接近の原因を徐々に明らかにしていく過程となる。クリストファー・マレイは、『ポーシャ・コ克蘭』までのマリーナ・カーの劇を評して、「政治よりも神話が、彼女のナラティヴを形成している」とし、ポーシャを「現代の劇のメディアと呼んでもよいだろう」と指摘している (Murray, 237 & 238)。ポーシャは、自分の子どもたちに対して愛情を抱けない女性として造形されているが、彼女は子殺しには至らない。とはいえ、ポーシャの毒をもった舌 (言葉) は、まさにメディア的である。マイの中にも、その萌芽を見ることができた女性の言葉による抵抗は、その自己破壊的な潜在力をより暴力的な形にして、ポーシャから『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』の主人公、ヘスタ・スウェイン (Hester Swane) に受け継がれることになる。

フランク・マッギネスが、カーの『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』初演のパンフレットのために書いた文から、引用したい。

マリーナ・カーはなにを信じているのだろうか。思うに、ギリシャの神々だろう——ゼウスや、ヘーラーにパラス・アテネ。彼女は、ギリシャ人たちが知っていることを知っている。死は、大きな国である⁽⁶⁾。そして、彼女のそれは、大きな想像力で、つねに、生者と死者との境界線を渡る。……私は、彼女の劇がとても好きだ、それが暗闇に投げ

かける光のゆえに。その情熱は恐ろしいものだが、それは屈したりしない。彼女は、彼女の真の文学上の祖先、エミリー・ブロンテの容赦のない声に耳を傾けてきた。臆病者の魂は、彼女のものではない。恐怖に立ち向かい、彼女は恐れない。彼女の舞台は、もっとも暴力的な意味で、ヒロイックである。……マリーナ・カーの劇にあっては、なにが起こるかをだれも予測できない、避けられないものを除いては。

『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』は、悲しみについての劇だ。だから、おかしくなければならない。死についての劇だ、ゆえに結婚式がその中心にくることになる。言わなければならないことについての劇、ゆえに最後には沈黙がくるだろう。憎しみについての劇、ゆえに愛がその心臓部にある。……マリーナ・カーはなにを信じているのだろうか。はっきりしたことは言えないが、私が確信しているのは、この劇において、彼女は、ギリシャ語で書いたということだ。

(McGuinness)

カーも学んだ UCD で、dramatist in residence として教えているマッギネスは、98-99年の大学院のアイランドの現代の劇作家についてのセミナーで、彼女のこの劇をとりあげた。彼のこの文は、彼女の劇の真髄を言い当てている。舞台上で上演されるのを見ると、役者の生み出すコミカルな演技を伴って、カーの劇のおかしさが実感される。恐ろしさと美しさは、そのようなおかしさ、人間の滑稽さと対比されて、ますます際だち、畏怖と悲しみに観客を誘う。残りの紙面で、あえて私はこの劇から、幕開きの場面を紹介し、彼女の劇世界を味わっていただきたいと思う。

幕開きと言っても、98年のパトリック・メイスン演出、モニカ・フロウリー美術による『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』の初演の舞台には、幕はもともとない。赤く染まった背景幕以外、ほとんど暗い舞台に、一人の女性が、なにかをずるずるひきずって登場する。そこに、彼女をじっと

見つめる男がいる。シルクハットをかぶり、黒い長外套に身を包んだ彼の姿は、生きる時代を間違っただけの現れた者のように映る。男は、彼女に名を問われ、自分を「幽霊愛好家 (ghost fancier)」と名乗る。「そんなもの聞いたことない」という女に、彼は、「幽霊がいるんだから、幽霊愛好家もいる」と応じる。二人の会話から、そこが、猫が沼とでも訳せるだろうか、アイランド特有の暖炉の燃料であるターフ（泥炭）がとれる沼状の湿地が広がるボッグであること、女が「自分の影のように」(13) 引きずっているのが、彼女のむかしからのなじみの黒鳥の死体であることが、わかってくる。劇の不気味な先行きは、この二人の会話から、明らかになる。

幽霊愛好家 向こうのキャラバンに住んでるのか？

ヘスタ 以前はね。今は、小道のほう。家の中にね、ま、一度も「うち」って気はしたことないけどね。ところで、幽霊愛好家さん、なんの幽霊を墓から暴いて食らおうっての？

幽霊愛好家 ヘスタ・スウェインという女だ。

ヘスタ 私がヘスタ・スウェインだよ。

幽霊愛好家 そんなはずはない、きみは生きている。

ヘスタ たしかに生きてるし、これからそのつもりよ。

幽霊愛好家 （困惑したようにあたりを見回して）今は夜明けかい、それとも日暮れ？

ヘスタ どうして知りたいの？

幽霊愛好家 とにかく教えてくれ。

ヘスタ 夜明けとも日暮れとも言える時間だよ、光はおんなじだからね。でも、夜明けだよ、ほら、お日様が昇ってくるのが見えるだろ。

幽霊愛好家 では、私は早すぎたんだ。日暮れと間違えてしまった。すまなかった。

立ち去ろうとする、ヘスタは彼を止める。

ヘスタ 早すぎたってどういうこと？ あんた誰？ いったい？

幽霊愛好家 こんなふうにきみを邪魔して申し訳ない。いつもはこんなことはしないんだが。

帽子をちょっと挙げ、立ち去る。

ヘスタ (彼を呼んで叫びながら) 行かないで！—私は死ぬわけにはいかない—娘がいるのよ。(第1幕第1場, 14)

この舞台においては、生と死の境界線はじつに希薄である。ふつう起きようもないことがこの舞台においては可能であることを感じさせる出だしである。幽霊愛好家などという人を食った名前にもかかわらず、また、彼の礼儀正しい振る舞いにもかかわらず、彼が、中世のダンス・マカーブルの人を死に誘う死神であり、彼の「早すぎた」登場が、生き続けることを当然と信じていたヘスタに、「メメント・モリ」を思い出させる。実際、劇は、ヘスタと彼との死の踊りで終わるのだが、ここでヘスタの発する叫び声は、彼女と生とを結ぶあやうい絆とも言うべき娘の重要性を、観客に強く印象づける。

『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』は、現代アイルランド版メディアの劇として読むことができる。このことについては、主人公のヘスタが、トラベラー、あるいは、ティンカーと呼ばれるアイルランドの放浪民として設定されていることと、彼女の揮う言葉を中心に据えて、べつのところで考察した⁽⁷⁾。『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』は、「アイルランドの歴史に書かれることはなく、アイルランドの社会から除外されているばかりでなく、歴史も故国 (homeland) ももたないとみなされた」(Mac Laughlin, 9) ティンカーが、歴史 (history) としての彼女の語り (her story) をもつことを、証明しようとしたカーの野心作であり、マリーナ・カーを「劇に、語り部 (storyteller) の技能を再興したひとり」であるとするローチが

指摘するように、ヘスタは、「ほかの誰かの物語を語るのではなく、彼自身の物語を語っている」「シングの劇のなかの放浪者」たちの伝統の継承者であると考えることができるだろう (Roche, *Woman*, 160)。

カーの劇と、エウリピデスの劇との違いをいくつかあげておこう。父の地を追われたメディアの子どもは、二人の息子であるが、カーは、彼女の劇の主人公にたった一人の娘を授ける。その娘を、ヘスタは、母と同じ、ジョシイ (Josie) と名付ける。母に置き去りにされながらも、母の帰還を待ち望み、「母の地」であるボッグ・オブ・キャッツを離れることに断固として抵抗するヘスタは、薄れゆく母の記憶を取り戻そうと、母についての語りを求めてやまない。カーは、ヘスタの知っている母ジョシイの像が、ひとの語りのなかで甦るジョシイの姿によって、ゆがみを生じ、ときに逆転される瞬間を、幾度も舞台に載せる。

また、カーは、この劇で、エウリピデスの劇の中では、ただ語りの中にだけ登場した女性、舞台の上では不在の存在であったメディアのライバルに当たる女性を、肉体と声を持った人物として、舞台に上げる。キャロライン (Caroline) の壊れやすい磁器のような存在性と、彼女もまた、死んだ母への恋慕を抱き、その母亡き後、ヘスタが親代わりをつとめた時期もあったことが、二人の会話から、徐々に明らかになる。母への哀しいまでの恋慕によって、ヘスタとキャロラインは結ばれ、キャロラインとの場面からは、ヘスタの暴力性の下に秘匿されているもろさ、優しさが、観客に明かされる、まるで、キャロラインに反射された光のように。

そしてヘスタは、自分が殺した弟のやさしい幽霊から、他ならぬ母が自分が死んだと彼と父に告げたことを聞かされる。ヘスタによる娘ジョシイの殺害の前に、観客はヘスタが、母の語り、彼女の舌 (Mother's tongue) によって殺されていたということを知らされるのである。

残念ながら紙面がつきてきた。ヘスタの母を取り戻そうとする「物語り」を、やはり弟の幽霊を登場させ、母と娘の愛憎をえぐり出すドラマ『ポー

シャ・コ克蘭』とをからめて、またべつの機会に論じてみたい。

注

- * 本稿は、日本アイルランド協会文学研究会例会（1999年10月23日、於立教大学）における口頭発表「Marina Carr の劇—*By the Bog of Cats*（1998）を中心にして—」をもとに、大幅に改稿したものである。
- (1) Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*, 80. この書からの引用は、Roche, *CID* と略し、ページ数を論文中に記す。
 - (2) 1990年のこの劇についての批評は、Harris, 45-46 を参照されたい。なお、この劇のダンスの場面が与える希有な「純粋に劇場的な瞬間」（Harris, 43）は、映画化作品においては、『タリィ・フリン』のコリオグラフィーを担当したデイヴィッド・ボルジャー（David Bolger）を擁してもなお、ハリスも指摘しているように、希薄化した印象しか見る者に与えない。このことは、99年10月に東京国際舞台芸術フェスティバルの一環として、新宿パークタワーホールにおけるイリーナ・ブルック（Irina Brook）演出によるフランス語による上演と比較すると、より強く実感させられた。
 - (3) Marina Carr, *By the Bog of Cats*. Directed by Patrick Mason, designed by Monica Frawley, with Olwen Fouéré as Hester Swane, and Conor MacDermottroe, Pat Leavy, Pauline Flanagan, Tom Hicky, Joan O'Hara & others. なお、この劇の演技によって、オルウェン・フウェアレイは、*Evening Herald* の主演女優賞を得た。
 - (4) Anthony Roche, 'Woman on the Threshold', 143. 以降、この論文からの引用は、Roche, *Woman* と略し、文中にページ数を付す。
 - (5) *The Mai* の背表紙に引用されたアメリカでの成功（McCarter Theatre, Princeton）に対する Joycelyn Clarke の *The Sunday Tribune* の劇評。
 - (6) この表現は、『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』第三幕の、ヘスタの弟の幽霊のせりふ、'Death's a big country.'（60）に由来している。
 - (7) この点については、舟橋の小論「マリーナ・カーの『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』—現代アイルランドの『メディア』」を参照されたい。

引証資料

- Carr, Marina. *Low in the Dark. The Crack in the Emerald: New Irish Plays*. Ed. & Intro. David Grant. London: Nick Hern Books, 1990; 2nd ed. 1994.
- _____. *The Mai*. Loughcrew, Co.Meath: Gallery Press, 1995.
- _____. *Potia Coughlan*. Loughcrew, Co. Meath: Gallery Press, 1998.

- _____. *By the Bog of Cats*. Loughcrew, Co. Meath: Gallery Press, 1998.
- Friel, Brian. *Dancing at Lughnasa*. London and Boston: Faber and Faber. 1990.
- 舟橋美香 「マリーナ・カーの『ボッグ・オブ・キャッツのほとりで』—現代アイルランドの『メディア』」, 青山誠子編『女性・ことば・ドラマー英米文学からのアプローチ』彩流社, 2000.
- Grant, David. Introduction. *Low in the Dark*. By Marina Carr. *The Crack in the Emerald* 63.
- Harris, Claudia W. 'The Engendered Space: Performing Friel's Women from *Cass McGuire* to *Molly Sweeney*.' *Brian Friel: A Casebook*. Ed. William Kerwin. New York and London: Garland Publishing, Inc. 1997. 43-75.
- Keohane, Kieran. 'Traditionalism and Homelessness in Contemporary Irish Music.' *Location and Dislocation in Contemporary Irish Society: Emigration and Irish Identities*. Ed. Jim Mac Laughlin. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1997. 274-303.
- Mac Laughlin, Jim. *Travellers and Ireland: Whose Country, Whose History*. Cork: Cork UP, 1995.
- McGuinness, Frank. 'Writing in Greek.' The programme of *By the Bog of Cats* by Marina Carr. Dublin: Abbey Theatre, 1998.
- McMullan, Anna. "'In touch with some otherness': Gender, Authority and the Body in *Dancing at Lughnasa*," *Irish University Review: A Journal of Irish Studies, Special Issue-Brian Friel*, Vo.29 No.1 (1999) , 90-100.
- Murray, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror Up to Nation*. Manchester & New York: Manchester UP, 1997.
- Roche, Anthony. *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*. Gill's Studies in Irish Literature. Dublin: Gill & Macmillan, 1994.
- _____. "Woman on the Threshold: J.M.Synge's *The Shadow of the Glen*, Teresa Deevy's *Katie Roche* and Marina Carr's *The Mai*," *Irish University Review*, 25 (1995) , No.1: 143-62.
- 清水重夫 「トマス・マーフィー・ノート」. トマス・マーフィー, 清水重夫・的場淳子・三神弘子訳 『現代アイルランド演劇1 トマス・マーフィー』東京: 新水社, 1992. 224-240.
- Yeats, W. B. 'Easter, 1916.' *The Poems*. Ed. Daniel Albright. London: Everyman, 1994; 1998.