

アメリカ演劇におけるゲイ・プレイの流れ

荒井 健二郎*

Change of Gay Plays in American Drama

Kenjiro Arai

要 旨 アメリカ社会の中でマイノリティの1つであるゲイ（同性愛者の総称）たちは、長い間宗教と医学の両方から不健全であるというレッテルを貼られ、1950年代までは見えない存在、見えてはならない対象として葬られてきた。そしてゲイ・プレイも、それに追従することを強要されてきた。しかし、時代は確実に前進する。60年代という激動の時代に突入し、劇変を始めた社会に突き動かされるようにしてゲイ解放運動が起こり、69年6月28日の「ストーンウォール暴動」へと発展、大きな弾みがつくことになる。時代を味方につけ、初めてゲイを肯定的に描いた革新的なゲイ・プレイが登場し、ゲイ・プレイの夜明けを予感させるまでになる。

この論文では、アメリカ演劇の中で、傍流とみなされていたゲイ・プレイが時代の変化とともに主流に近づき、ついに合流するまでの経緯を照射する。

序 論

ここ数年の東京の演劇シーンの中で注目されることは、ゲイ・プレイの増加ではないだろうか。ブロードウェイ¹⁾初のエイズ・プレイ『アズ・イズ』(As Is, 1985)の作者であるウィリアム M. ホフマンによれば、ゲイ・プレイとは「同性愛を主題にするか、その主人公が同性愛者である戯曲」のことである。その線に沿うと、ミュージカルの『ファルセット』(Falsettos。サンシャイン劇場で上演)、『ジェフリー』(Jeffrey。パルコ劇場で上演)、『レグと過した甘い夜』(My Night with Reg。本多劇場で上演)、『クラウド9』(Cloud 9。パルコ劇場で上演)、『アナザー・カントリー』(Another Country。アートスフィアで上演)、『アメリカの天使たち・第1部：至福千年紀が近づく/第2部：ペレストロイカ』(Angels in America・Part One: Millennium Approaches/Part Two: Perestroika。銀座セゾン劇場で上演。尚、第1部上演、第2部上演との間には約1年のブランクがあり、第2部上演に際してはブロードウェイ同様、第1部と第2部の通し上演も行なわれた)があり、今秋(96年)にはブロードウェイ版と同じハロルド・プリンス演出が話題のミュージカル『蜘蛛女のキス』(Kiss of the Spider Woman。アートスフィアで上演。ストレート・プレイの形ではすでに上演されているが、ミュージカルでは初)が予定されている。

裏声という意味を表わす『ファルセット』では、ゲイ、エイズ感染者、ユダヤ人といったアメリカ社会からはじきだされた人々の人生や哀感を綴り、現代の家庭や愛の形を問いかけ、『ジェフリ

* 本学教授 アメリカ文学・演劇

ー』(96年夏に映画版がロードショー公開された)は、エイズへの恐怖心から一切の恋愛に背を向け、殻の中に閉じ込めようとする30代の魅力的な男性ジェフリーが、何げなく入った教会の神父の言葉「本当に冒瀆といえるのは歓喜の拒絶である」²⁾に励まされ、HIV ポジティブのステイヴとの恋を受け容れるまでを喜劇タッチで見せ、『レグと過した甘い夜』では喜劇仕立てながらエイズへの恐怖、孤独感や喪失感を際立たせ、以前映画化されて一大ブームを巻き起こした『アナザー・カントリー』では同性愛が悪徳とされたイギリスの1930年代のパブリック・スクールを点描し、「国家的テーマに関するゲイ・ファンタジア」というサブ・タイトルの付けられた『アメリカの天使たち』は、エイズという現代の奇病を喜劇的味付けで国家的、宇宙的な視点から描き、またトニー賞³⁾受賞作品がすぐ東京で上演されるという点でも特に注目を集めた舞台だった。しかし、一番忘れられない舞台は、2幕から成り、歴史的過去と個人史の過去のアナロジーをセクシュアル・ポリティックスの視点で描いた『クラウド9』だった。この作品のポイントは、1幕と2幕との間に100年の隔たりがあり、しかし登場人物たちは25歳しか年齢を重ねていないという芝居構造にある。つまり時代は帝国主義の時代から民主主義の時代に、人が国家や家族に従属し、義務と責任で個人ががんじがらめにされていた時代から個人の自由が第一で一見何でも可能な時代へ劇的に変っている。ところで、1幕で押しつけられた性である「男らしさ」や「女らしさ」が100年という歳月を経て、その強制という重石がとれ、「自分らしさ」を享受しているかということ、現代においても個人が幼い時以来受けてきた性についての躰や教育は旧態依然たるもので、ほとんど1880年当時のヴィクトリア朝時代と変わらないというのが作者キャリル・チャーチルの主張である。尚、「クラウド9」というフレーズは、もともとはアメリカ合衆国の気象庁が用いた気象用語で、雲の形は9つのタイプに分類され、No. 9は真夏の抜けるような青空に地上3万フィートから4万フィートの高さに浮かぶ積乱雲を指し、ここから転じて、幸福感に満ちた高揚した気持ちのことである。個人と社会・政治との綱引きの中で、いかに性が抑えつけられ、歪められる危険性を孕んでいるか、ホモセクシュアルやレズビアンが「男らしさ」や「女らしさ」を要求された時代に、その社会通念によって「自分らしさ」を隠すためにいかに悪戦苦闘しなければならなかったかをわかり易く提示していて、出色の舞台だった。

東京でゲイ・プレイが多く上演されるようになったのは、日本も成熟した社会へ突入した証なのであろうか。成熟した社会とは、人間を一面的にではなく多面的に捉え、互いの違いを受け容れる社会を指すのだと思う。まだ絶対というものが君臨していた時代には男女の愛をヴァリエーションを変えて描くだけで事は足りたが、それが崩壊し、価値観の多様化が浸透しつつある現在、愛の形も多様化し、男女の愛はすっかり色あせて、現代の愛を描くには陳腐なものとなってしまう。純愛という言葉が死語と化してしまったのが、その象徴ではないだろうか。『ファルセット』を東京で演出したマイケル・セクストンはこんなふうに語っている、「これはホモセクシュアルの生活を描いた作品ではない。人間の生き方という本質的な命題を描いた作品である。だから東京で日本人のキャストで上演する意味があるのだ」⁴⁾と。時代の確実な波が日本にも押し寄せてきたということかもしれない。

ここ数年の東京の演劇シーンで目につくことがゲイ・プレイの増加であるとすれば、ブロードウ

エイではエイズを真正面から描いたゲイ・プレイが席卷している。トニー賞でも93年度から4年連続して選出され、ブロードウェイの特質と化してしまった感がある。93年度の『アメリカの天使たち・第1部：至福千年紀近づく』（ピューリッツァー賞も受賞。尚、ミュージカル部門で『蜘蛛女のキス』が受賞）、94年度の『アメリカの天使たち・第2部：ペレストロイカ』、95年度の『愛！勇気！同情！』（*Love! Valour! Compassion!*）、創設50周年の節目にあたる96年度はミュージカル部門で『レント』（*Rent*。ピューリッツァー賞も受賞）である。この現象は、とりも直さずエイズに対するアメリカ社会の関心の強さ、混迷の深さを映し出しているものであろう。振付師で、『コーラス・ライン』（*A Chorus Line*）の演出もしたマイケル・ベネットが1987年44歳の若さで世を去ったことを筆頭に、ブロードウェイでは有能な人材が次々とエイズに倒れた。このところ新作が少なく、リヴァイヴァル作品が目につくのは、その影響ではないかと言われているほどである。

本 論

現在のゲイ・プレイはエイズ関連のものが圧倒的に優勢である。それでは、そこに至るまでの経緯は、社会・政治との関係はどのようなものだったのであろうか。ホモセクシュアルを扱った戯曲を通して照射してみたい。

The Invisible Years

映画界と演劇界の同性愛の描き方は、ぴったりと重なり合っていることがわかる。それは両方とも大衆の意識を色濃く反映させる役割を担っているためであり、大きく遊離することでは成立しえない要素を負わされているからである。映画では「1910年代、20年代には喜劇の冷やかしの対象として、黄金時代の30年代、40年代には〈友情〉の名で隠され、50年代、例えばジェイムズ・ディーンの「理由なき反抗」ではほのめかされるにすぎなかった。」⁵⁾一方、演劇の世界の10年代、20年代では、女優としても活躍したメイ・ウェストが『女装』（*The Drag*。1927）——ウィリアム M. ホフマンによれば、英語圏でクリストファー・マーローのエリザベス朝史劇『エドワード2世』（*Edward II*。1591）の次に書かれたゲイ・プレイが実に336年後の1927年に上演され、副題に3幕のホモセクシュアル喜劇と付されたこの芝居であるとのこと——や『快楽を求める男』（*The Pleasure Man*。1928）を通して同性愛の解放を訴えようとしたにもかかわらず、異性愛者のジョークの対象としてしかみなされず、彼女の意図は時代の中に埋没せざるをえなかった。30年代と40年代では、映画は〈友情〉の名で隠されたのに対し、「チェスター・アスキンの『善人』（*The Good*。1938）では‘unnatural’とか‘a baffling type’という言い方で示され、ローズ・フランケンの『とんでもない運命』（*Outrageous Fortune*。1943）では‘having “too many F cells”’で示されている。しかし、Fが何を表わしているかについて言及する者は1人もいない。」⁶⁾またテネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』（*A Streetcar Named Desire*。1948）では、ブランチが自殺した夫のアランを“‘There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn’t like a man’s,’”と述べている。映画の〈ほのめかし〉の50年代に入ると、「ルース・アンド・オーガスタス・ゲッツの『背徳者』（*The Immoralist*。1954）では“‘I will never be silent

again …… I will say what I am like!” という言い方で、ホモセクシュアルという言葉は決して使われることはなく⁷⁾、テネシー・ウィリアムズの『熱いタン屋根上の猫』(Cat on a Hot Tin Roof, 1955) では ‘not right’ ‘queer’ ‘sodomy’ ‘dirty things’ ‘unnatural thing’ ‘fairies’ ‘sisters’ ‘not normal’ と千変万化し、『去年の夏突然に』(Suddenly Last Summer, 1959) では “everything comes out, decent or not decent” と表現されている。30年代から50年代にかけては、20年代から使われだしたホモセクシュアルという言葉がゲイ・プレイの中で用いられることはなく、くほのめかし⁸⁾がせいぜいであり、時代的な締めつけの強さを伺わせる。ところで、50年代までのゲイ・プレイの中に登場するゲイの男たちのアクションの選択肢は、死か拒絶の二者択一がその特徴であった。拒絶の具体的なアクションとしては、「結婚という方法をとるか、女性との性行為によって同性愛者ではないことを証明してみせることであった。例えば、ロバート・アンダーソンの『お茶と同情』(Tea and Sympathy, 1953) のトム・リーやアーサー・ミラーの『橋からの眺め』(A View from the Bridge, 1955) のロドルフォがそうである。あるいは、その非難、中傷を乗り越えることができないとすると、自己改造をし、異性愛者としての未来を築こうと努力することであり、『とんでもない運命』のバリーや『背徳者』のマイケルにその例をみることができる。⁸⁾

このように、アメリカが激動の時代に入り、それに伴って社会が動き、社会通念が変化の兆しをみせはじめまでのゲイ・プレイで同性愛者が否定的対象を余儀なくされた背景にあるのは、同性愛を後悔や罰を要する悪徳であるとする宗教、治療を要する病気であるとする医学の両方から照射された邪悪なもの、不健全なものという社会通念があまりにも強く大衆に浸透していたことを如実に反映するものであり、ゲイ・プレイはそのことを無視できなかったということであろう。何しろ同性愛者は見えない存在、見えてはならない対象として長いこと葬られてきたのだ。彼らが Invisible な存在から Visible な対象として浮上するためには、69年の「ストーンウォール暴動」(the Stonewall Riots)まであと数年待たなければならない。

Out of the Closets and into the Shadows

60年代に入り、それまで鳴りを潜めていた問題が一挙に噴き出して来る。激動の時代の幕開けである。ベトナム戦争への突入とその泥沼化の様相、それに伴う反戦デモの激化、学園紛争と暴動の広がり、ジョン F. ケネディやマーチン・ルーサー・キングなどの暗殺と暗い世相が続く中、黒人の公民権運動やウーマン・リブ運動などマイノリティに属するグループが基本的権利の獲得を目指して蜂起、ゲイたちも突き動かされて決起、69年6月28日の「ストーンウォール暴動」へと発展する。ところで、1939年の映画「オズの魔法使い」の中の主題曲「虹の彼方に」⁹⁾で夢を歌いながらも数度にわたる結婚と離婚、睡眠薬中毒、ドラッグ中毒、ノイローゼ、自殺未遂、その挙句が22日ロンドンにおいての不注意による薬の飲み過ぎで不運なままこの世を去った女優ジュディ・ガーランドは、生きていく環境を向上させようと夢を捨てず、現実と闘ってきたゲイたちにとって、カルト的存在であった。その彼女の葬儀がイーストサイドで行なわれたのが27日。翌日の28日、気持の晴れないゲイたちは、グリニッチ・ヴィレッジにある「ストーンウォール・イン」というゲイ・バーに集まっていた。警察はいつものようにゲイたちへの弾圧を旗印に、このバーが3年も前から酒

を売っていたにもかかわらず、「酒類の無免許販売」という事実上の言いがかりのような嫌疑で突然パートナーを逮捕、バーを閉鎖しようとしたため、日頃から警察のいやがらせや横暴さに泣かされてきたゲイたちの不満がついに爆発、3日間にわたる暴動へと発展することになった。ゲイたちにとってゲイ解放運動の記念碑ともいえる「ストーンウォール暴動」が世の中に与えたものは、ゲイというものは邪悪なもの、不健全なものという従来の捉え方から特殊なスタイルをもつマイノリティであるという社会的な認識の変化を促し、ゲイ個人にもIからWeへという連帯感を植えつけることになった。社会的及び個人的なこの意識変化は、ゲイ解放運動の最大の成果となり、以降のゲイ・プレイの方向性を決定づけることにもなった。

時代に後押しされる形で、ゲイ・プレイにも確実な変化が現われてくる。64年に従来のゲイ・プレイとは明らかに異なるゲイ・プレイが相次いで登場する。ランフォード・ウィルソンの『レディ・ブライートの狂気』(*The Madness of Lady Bright*)とロバート・パトリックの『取りつかれた男』(*The Haunted Host*)の2つである。容色の衰えで次第に常軌を逸していく中年男の孤独と喪失感を描いた前者では、同性愛者であることのごまかしや言い訳を廃して、率直に自己を肯定している点で画期的であったし、後者においても同性愛とは正当なものであり、異性愛に劣るものでは決してないという主張で貫かれていた。それまでのゲイ・プレイでは同性愛が死や拒絶といったアクションをとらざるをえない否定的イメージだったことからすると、この2つの作品はゲイ・プレイが新しい時代に突入したことを感じさせるものであった。またこの64年という年は、黒人によるゲイ・プレイが発表された年でもあった。ロレイン・ハンズベリーの『シドニー・ブルスティンの窓のしるし』(*The Sign in Sidney Brustein's Window*)とリ・ロイ・ジョーンズの『洗礼』(*The Baptism*)『トイレ』(*The Toilet*)である。ただ、これらの作品の同性愛が既存体制に対するレジスタンスのメタファーとして提示されていることは、当時の黒人の立場を端的に映し出すものといえるであろう。60年代のゲイ・プレイの中で最もポピュラーなものは、ウィリアム・フリードキンが映画化もしたマート・クローリーの『真夜中のパーティ』(*The Boys in the Band*。96年の8月よりオフ・ブロードウェイのロシール・ローテル劇場で上演中)であろう。8人のゲイの男たちによるパーティーに1人の異分子が侵入することによって和やかな空気が一変、同性愛者であることの深層心理があぶりだされるというストーリーである。彼らが最も苦しみ恐れているのは、自分がゲイであることではなく、ゲイに対する社会認識の方である。実は似たようなエピソードがある。映画化に際し、出演交渉を受けた俳優たちのほとんどは、役を引き受けることで自分のキャリアがそこでストップしてしまうのではないかと恐れて、二の足を踏んだという。というのは、ゲイを演じられるのは取りも直さず本人がゲイであるからに違いない、というのが当時の大衆の支配的な考えだったからである。この作品は68年1月にグリニッチ・ヴィレッジのヴァンダム劇場で初演、同年4月14日にはオフ・ブロードウェイのシアター・フォーで開幕、爆発的なヒットとなり、1,000回を超えるロングランを記録するもののブロードウェイにトランスファーされることはなかった。このことは、60年代のゲイ・プレイがランフォード・ウィルソンやロバート・パトリックにより歴史的なスタートをきったものの決して定着したものではなく、演劇界の中でどのような位置にあったか、また大衆のゲイ・プレイに対する関心や認知がどの程度のものであったかを明確に物

語るものといえるであろう。「幸せなホモセクシュアルに会わせてくれたら、陽気な死体と会わせてやる」¹⁰⁾という主演マイケルの台詞が、当時の社会通念に裏打ちされたゲイの象徴的な深層心理ではないだろうか。

Struggle: Fear and Loathing

70年代に入り、クローゼットからでてきたゲイたちは、陽のあたる場所へでたことによって社会的風圧が一層強まり、文化のエイリアンという役割を押しつけられる。しかし、IからWeへと彼らの間に芽ばえた連帯感は弱まることなく、運動は組織化、広がりを見せていく。後半に入ると、それまでのラディカリズムに対する反動のせいにかみーイズムなどと呼ばれる安逸な自己保全、自己中心主義がはびこり、この傾向は80年代から90年代へ、レーガンそしてブッシュと続く政権のもとに社会の保守化に拍車をかけることになった。これに従い、反フェミニズム、新右翼、新宗教、反中絶の動きも再び力を増し、同性愛者、人種的マイノリティ、低所得者層、芸術家などの弱者にとっては、生きにくい時代となった。

ところで、この時代にゲイ・プレイを支えたのは、the Cino, La Mama's E.T.C.そしてthe Washington Square Methodist Churchなどのオフ・オフ・ブロードウェイの存在であり、『もしこれが愛でなかったら』(*If This Isn't Love*, 1982), 『愛の囚人』(*Prisoner of Love*, 1978), 『Tシャツ』(*T-Shirts*, 1978), 『フォーエヴァー・アフター』(*Forever After*, 1980)などの作品が生まれた。採り上げられているテーマは、同性愛嫌悪、売春、政治的理想論、恋愛関係、ゲイの子育てなどである。ただ忘れてならないことは、「こういったゲイ・プレイには1つの共通点があった。それはゲイを対象に書かれていたことであり、書き手たちはそのことを認識していた」¹¹⁾ということである。このようにゲイを対象にしたゲイ・プレイを書くことに専念した書き手もいれば、何とかして大衆の支持を勝ち得ようと努力してそれを成し遂げた書き手もいた。『ベント』(*Bent*, 1979)のマーティン・シャーマンと『トーチ・ソング・トリロジー』(*Torch Song Trilogy*, 1982)のハーヴェイ・ファイヤースティンの2人である。特にファイヤースティンは、この芝居が83年度のトニー賞ベスト・プレイに輝いたばかりでなく、自らの芝居に主演、主演男優賞も得て時の人となり、更に翌年、同性愛を扱ったブロードウェイ・ミュージカルの第1号となった『ラ・カージュ・オ・フォール』(*La Cage aux Folles*)の脚色者に指名され、これも大ヒット、84年度のトニー賞ベスト・ミュージカルに輝くという御負けまでついた。マーティン・シャーマンとハーヴェイ・ファイヤースティンが大衆の支持を獲得するために使った武器は「歴史」であり、もう一方は「ゲイを限りなく普通人に近づけたこと」であった。79年12月2日にブロードウェイのニュー・アポロ劇場でリチャード・ギアが主演マックスを演じた『ベント』は、ナチス・ドイツによる同性愛者への弾圧にスポットを当てたものである。現実と自分自身から逃避し、鏡の中の自分の本当の姿を見ようとしない、非道徳的で、軽薄な1人の男マックスが、ホルストという強烈な自我をもった他者を通じて己を知るというストーリーである。そして我々は、このマックスの物語を通じて、生き抜くこと、人間のアイデンティティの核ともいえる愛の必要性和その力の大きさを確認するのだ。「接吻、抱擁、そして同性愛的な夢想をしてはならない」と定めたナチス・ドイツの法律により、強制収容所

の中で捕虜となっているマックスとホルストが直立不動の姿勢で真っ直ぐ前方を見据えたまま、互いの体に全く触れることなく、言葉だけによって愛を確認し、オルガズムに達するハイライト・シーンを通して、30年代のナチスが支配するドイツと、保守化傾向が強くなった70年代後半のアメリカとは同じ状況にあると危惧するマーティン・シャーマンのメッセージを我々は決して見落としてはならない。

一方、ゲイ解放運動とフリー・セックスが芽吹き始めた70年代を舞台にした3部作の『トーチ・ソング・トリロジー』(第1部の『インターナショナル・スタッド』(*The International Stud*は78年2月2日オフ・オブ・ブロードウェイのLa Mama's E.T.C.で初演。以下、『子供部屋のフーガ』(*Fugue in a Nursery*は79年2月1日、『未亡人と子供、最優先!』(*Widows and Children First!*は79年10月25日、それぞれ同劇場で初演)は、ゲイの登場人物を限りなく普通人に近づけたこと、即ち同性愛者同士の結婚による配偶者やその死、養子として子供を育てること、こういった普通人と共通する家庭願望、また人間としての愛や尊敬を要求する普通人と同一レベルのプライドを描くことによって、大衆の支持をとりつけることに成功している。この芝居でも第2部の『子供部屋のフーガ』で、主役アーノルドの配偶者であるアランがゲイ嫌いのチンピラ達によって鉄パイプで撲殺されるシーンを描いて、ゲイ差別への抗議を提示してはいるけれども、この芝居のハイライトはむしろ、第3部『未亡人と子供、最優先!』の中のアーノルドとその母親との葛藤のすさまじさであろう。世の中にゲイ嫌いがいて差別や偏見を受けるのは当然としても、生を授けてくれた母親が息子の性向を受け容れようとしない悲しみや怒り。「私が人に求めるのは愛と尊敬だけ。私を愛して認めてくれる人以外、用はないのよ。ママは母親だもの、愛しているわ。でも私を認めてくれないんだったら、……………ここにいてもらう必要はないわ。」¹²⁾夫を亡くし、フロリダに引っ込んだ母親がニューヨークのドラッグ・クィーンで、トーチ・ソングを歌う歌手を生業としている息子アーノルドを訪ねた際、ささいなことでも口論となり、ついにこれまでの思いのたけを母親にぶつけたアーノルドの台詞を通して、ゲイも愛と尊敬に値する1人の人間であるというファイヤースティンの主張は、芝居の中の母親に向けられているだけでなく、大衆に向けられた熱きメッセージであることは、言うまでもない。

Finding a Voice and Facing a Backlash

70年代後半、保守化傾向が強まるのに伴い、ゲイに対する風当たりが厳しさを増す中、ゲイ解放運動は哀えをみせるどころかその組織化された運動の輪はますます広がりをみせ、社会的認知は深まっていく方向にあった。その運動のある種の頂点を示していた時期でもあったといってもいいと思う。ところが81年7月3日、ニューヨーク・タイムズに「新種のガンが同性愛の患者たちから発見された」という小さな記事が載り、そしてその記事が徐々に現実味を帯びてくるにつれ状況は一変、ゲイたちが恐怖のどん底に突き落とされたばかりでなく、社会的認知や理解は一挙に崩壊してしまふ。この新種のガンにエイズという名前がつけられたのが83年。その2年後に、ブロードウェイで初めてエイズを扱ったゲイ・プレイが登場する。ウィリアム M. ホフマンの『アズ・イズ』である。85年3月10日にオフ・ブロードウェイで初演され、同年5月1日ブロードウェイのライシア

ム劇場にトランスファーされたこの芝居は、元恋人ソールの視点からエイズに感染し自らの死を悟った主人公リッチの不安・動揺と、彼に対するソールの愛情と献身を中心に、ゲイのエイズ患者に対する差別と、彼らの死・その恐怖を描いている。生きる望みを失い、リッチと共に自殺を決意したソールは、そのための薬を買いに街へ出かけた時、ポルノ・ショップの前で突然神の啓示にも似た体験をする。その店の前の汚ない水溜まりに映る赤いネオン・サイン、それはとても美しく、その通り中が信じられないくらい美しい色の数々でキラキラと輝いていたのだ。するとソールの頭に「主は奪い、主は与える」という聖書の文句が浮かび、神が与えた命を自分の意志で断つことは許されない行為であると悟り、リッチのところへ戻るとその不思議な体験を語って聞かせる。そして、リッチにこう言うのだ、「僕はそのままの (as is) 君と付き合うよ」¹³⁾と。「僕には君が必要だ、水溜まりの楽園だ」¹⁴⁾と言って、ソールの真意を理解したリッチが2人の関係の新たな出発として慎重な性行為を提案、ソールが受け容れることで、幕が降りる。エイズに対する恐怖心に晒されながらも、生命に対する畏敬の念を決して棄ててはならないというのが、この芝居の命である。

同年4月21日、オフ・ブロードウェイのパブリック劇場で初演されたラリー・クレマーの『ノーマル・ハート』(The Normal Heart) は、『アズ・イズ』よりも政治色の強いエイズ・プレイである。尚この芝居は、Gay Men's Health Crisisの創立メンバーとして参加したクレマー自身の体験に基づいたもので、謎の疫病がゲイ・コミュニケーションを襲った1981年から、主人公ネッドが恋人フェリックスをエイズで亡くすまでをドキュメンタリー・タッチで描いたものである。ゲイの病気であるが故に何の対策も講じないばかりか疫病の存在自体を否定し、隠べいしようとする行政、マイノリティの病気だということで研究費を充当しようとしないう医薬業界、同じ理由から黙殺を続けるマスコミ。周囲の厳しい状況と闘い、次第に疫病の正体が解明されていく過程が、ネッドの、恋人フェリックスとの出会いと並行して描かれる。性行為によって感染する可能性がある以上性行為を止めるべきだと主張したネッドは、フリー・セックスが信条であるゲイたちの中で孤立、メディア戦術に対する考え方の違いから仲間の支持を失い、挙句に組織を追われる羽目になってしまう。やがて恋人のフェリックスをエイズで失った彼は、「なぜ1人きりでも彼のために闘い続けたのか、もっと方法があったのではないか」¹⁵⁾と自らを責める形で、幕が降りる。ネッドの自責の念を通して垣間見えてくるのは、エイズの恐ろしさもさることながら、社会機構の中にはびこるエゴむき出しの体質である。エイズに襲われ、絶望感に陥っている人間がそのことで死を加速されるいたましい現実、我々観客はこの芝居を通して、その現実の中で生きていることを再確認させられる仕組みなのだ。

それから2年後の87年3月19日、ライナーアム劇場で幕を開けたのが、先のハーヴェイ・ファイヤースティンがヒット作『トーチ・ソング・トリロジー』と同じように3部作の形で発表した『セーフ・セックス』(Safe Sex)である。第1部『マニー・アンド・ジェイク』(Manny and Jake)、第2部『セーフ・セックス』では、エイズに対する不安や恐怖、それを乗り越えるための相互信頼の必要性であり、第3部『きちんとした最期』(On Tidy Endings)では、エイズでこの世を去った男を愛した男(現在の恋人)と女(元妻)の葛藤とその後の相互理解である。エイズ禍にあっ

て、人間関係に必要な不可欠なものは相互理解であると訴えた『セーフ・セックス』というゲイ・プレイは、エイズに関して核心をついていないし、感傷的すぎる、と不評だった。

同年、オフ・オフ・ブロードウェイで上演された『エイズの人々』(*People with AIDS*)は上述した3作品とは全く毛色の違うエイズ・プレイである。これは20代から40代の6人のゲイのエイズ患者による個人史であり、エイズ患者であることの不安や苦悩、世間の誤解や差別に対するフラストレーションと怒りの記録である。この作品の意義は、エイズ患者から見た世間を逆照射している点であろう。彼らが提示するのは、エイズ患者に接したがる医師、恐怖心を煽りたてるだけのマスコミ、そのマスコミにすっかり洗脳され、差別的言動を加える家族である。エイズという性生活の上でも、社会生活の上でも途方もない重荷を背負い込まなければならない危機の時代にあつてこそ、同性愛者たちは「ストーンウォール暴動」以来の連帯と相互援助の必要性を再認識していることを、この作品は訴えているのだ。

80年代のゲイ・プレイの特徴を考えてみると、エイズという奇病が襲来したことでエイズ一色という様相を呈してしまったこと、そしてどのエイズ・プレイも、ゲイたちがこれまで遭遇したこともない不治の病としての恐怖心の大きさ、凄まじさを物語るように、エイズ=死という視点で描かれていることであろう。かすかに提示される希望にも巨大な死の影がすっぽりと覆い、際立つのは絶望感や悲劇の色合いの濃厚さばかりである。

しかし、90年代に入ると描き方にも変化の兆しが見え始める。トニー賞受賞作品を例にとると、ブッチーニのオペラ『ラ・ボエーム』(*La Bohème*)を原作とし、1830年頃のパリのラテン区に住む無名の芸術家たちを1990年代のニューヨークのイースト・ヴィレッジに移し変え、男女の愛だけでなく、人種を超えたゲイ同士、レズビアン同士の愛を絡め、ドラッグやエイズといった現代の病と隣り合わせに生きるレント(家賃)も払えない貧しい若いアーティスト達が、夢と現実との間で、悪戦苦闘する姿を描いたロック・ミュージカル『レント』では、未来に対する希望を鮮明にするために、ラスト・シーンを大きく変えている。『ラ・ボエーム』のラスト・シーンでヒロインのミミは結核で息をひきとるのに対し、『レント』のミミはエイズで死にかかっているのに、恋人の歌を聞いて何と息を吹き返すのだ。

『愛! 勇気! 同情!』では、3回のホリディ・ウィークエンドを通して登場する8人のゲイの男たちの中で起こる精神的な、時には実際の行為としての裏切り、お互いの喪失感や心の痛みの分かち合い、支え合い、そして夏の日を無邪気に過ごす楽しみを描く一方で、誰の身にもふりかかる可能性のある、けれども現在のところ特效薬が発見されていないエイズという病、すなわち死というものへの意識をしっかりと心の底に持ちながら、愛というものによって、愛というものを支えにすることによって、前へ向かって力強く生きていこうとする姿を強調したものとなっている。

『アメリカの天使たち』では、歴史上の人物であり、同性愛者でありながら異性愛者を演じ続けた敏腕弁護士ロイ・コーン(1927~86)を軸に、彼を取り巻くようにゲイのモルモン教徒やユダヤ人、元ドラッグ・クィーンを配し、そこより生ずる人種的、宗教的、文化的対立、更にエイズ禍を絡め、アメリカ社会の混迷ぶりと、天井を突き破って登場する天使に象徴されるように、それを突き破ってこそアメリカの未来が拓けるという決意を、国家的及び宇宙的な視点による奇想天外なス

トリー展開の中に描いている。この芝居が2年連続してトニー賞ベスト・プレイの榮譽に輝いた背景にあるのは、依然としてエイズ・パニックに追い込まれたままのアメリカ社会の危機的現状を端的に投影しているのは当然としても、作者トニー・クシュナーの巧みなユーモアやギャグによる笑い満載の舞台作りによって、その恐怖感を封じ込め、大衆の共鳴を引き出すことに成功したこともあるのではないのだろうか。東京の舞台は、演出家がブロードウェイ版と違っていてもあり、エイズの恐怖感だけが強調された重苦しい雰囲気だったが、ブロードウェイでは爆笑の連続で、弾ける舞台だった。

90年代のエイズ・プレイが80年代のものとは明らかに違うことは、死の比重が軽くなったことであろう。90年代では死は極力回避される方向にある。次に、エイズの恐怖感を薄めるために、喜劇色が強められていることである。80年代の絶望・悲劇から90年代の希望・喜劇へ、この一種の開き直りともいえる描き方の変化は、ブロードウェイのみならず、「次々と死んでいく仲間たち。笑いを忘れてしまったら後は泣くことしか残されない」¹⁶⁾現在のアメリカ社会全体を覆う閉塞感を象徴しているといえるであろう。

結 論

今後のゲイ・プレイはどのような方向を目指すのであろうか。席卷しているエイズに関しては、現在のところ明るい材料は極めて乏しい。WHO（世界保健機関）の発表によると、現在世界のエイズ感染者数は約1,700万人。そのうち発症者数は50万人強だが、実際には全世界で170万人の患者がいると推定されているというし、アメリカ・ハーヴァード大学の国際エイズ・センターによれば、世界のエイズ感染者は西暦2,000年には5,000万人から1億2,000万人に達するであろうという衝撃的なものだった。アメリカ国内に限っても、ニューヨーク、ロサンゼルス、サンフランシスコの3市における25歳から44歳までの男性、ニューヨーク、ニュージャージーの2州における25歳から44歳までの女性の死因のトップを遂にエイズが占めるようになった、と深刻そのものである。とすれば、このままエイズ・プレイが独走するのは間違いないことだろう。それに付随して、チャールズ A. リーズは「エイズへの恐怖心から、ゲイ社会の中で長期間にわたる一夫一婦制のような関係、すなわちゲイ同士がフリー・セックスを拒否して、お互いだけを見つめ合う関係を強調したものの。愛した人のエイズによる死を切りぬけようとするもの。エイズへの恐怖心から、暴力によるゲイ弾圧を描いたもの。エイズ禍がこれからも続くとして、大衆に同性愛を理解してもらうために、知識を植え付けようとするもの。」¹⁷⁾と4つを挙げている。エイズ・プレイ以外のゲイ・プレイが登場しないことはありえないと思うが、どんなタイプのものかは極めて予測しにくい。エイズ禍が治まらない現状では、エイズ・プレイ以外のゲイ・プレイが大衆の支持を獲得することは、至難の技だと思えるからである。現状でエイズを絡めないゲイ・プレイは、結局は絵空事でしかない。アメリカ国民の気持は、何とかしてこの難局を乗り越えること、その1点に集約されているはずである。その点で、『レント』のように、原作のラスト・シーンを大きく変えてまで希望を強く打ちだし、アメリカ国民の気持を代弁した作品が、これからも多く上演されていくと思う。

最後にエイズ禍がもたらしたもののなかで、良いことがたった1つだけあった。エイズが同性愛者

たちの病気だとされたことで大衆がゲイのライフ・スタイルに興味をもつようになり、更にエイズが異性愛者たちにも広がっていくにつれて、それまで傍流とみなされていたゲイ・プレイがアメリカ演劇の主流に合流できたことである。悲しい現実である。

注

- 1) いわゆるブロードウェイの劇場は、7番街から8番街の間、42丁目から53丁目の間にあり、500座席以上の劇場を指していつている。その劇場数は30あまりあるが、一定していない。そして、これより離れた場所にあつて499座席以下の劇場をオフ・ブロードウェイと俗称している。そして、オフ・ブロードウェイより更に離れて、しかもより小さい劇場で99座席以下をオフ・オフ・ブロードウェイと呼んでいる。オフやオフ・オフを付ける場合、概念的には非営利目的の劇場・劇団を指している。
- 2) Paul Rudnick: Jeffrey, A Plume Book, p. 69
- 3) アントワネット・ペリー (Antoinette Perry 1888~1946) の演劇界への功績を称えるために、彼女の仲間達が愛称のトニー (Tony) の名に因んで優れた演劇関係者に設けた賞。1947年4月6日、ニューヨークのウォールドルフ・アストリア・ホテルで第1回の授賞式が行なわれた。
- 4) 水落 潔著『演劇散歩』演劇出版社, p. 141
- 5) 秋山 登著: 映画界に「フィラデルフィア」効果——同性愛 偏見薄れ普通の隣人に——1996年7月27日朝日新聞(朝刊)より
- 6) Rees, Charles A.: Lady Bright and her children: Contemporary American Gay Drama, The University of Tennessee, 1988, p. 11
- 7) Ibid., p. 11
- 8) Ibid., p. 13
- 9) 「虹の彼方に」(Over the Rainbow) の歌詞の一部を紹介する
Somewhere over the rainbow, way up high
There's a land that I heard of
Once in a lullaby

Somewhere over the rainbow, skies are blue
And dreams that you dare to dream
Really do come true
- 10) Mart Crowley: The Boys in the Band, Alyson Publications, p. 128
- 11) Rees, Charles A.: Lady Bright and her children: Contemporary American Gay Drama, The University of Tennessee, 1988, p. 105
- 12) Harvey Fierstein: Torch Song Trilogy, A Signet Book, p. 163
- 13) William M. Hoffman: As Is, Dramatists Play Service Inc., p. 55
- 14) Ibid., p. 56
- 15) Larry Kramer: The Normal Heart, A Plume Book, p. 122
- 16) 『ジェフリー』の映画パンフレットより、作者ポール・ラドニック談
- 17) Rees, Charles A.: Lady Bright and her children: Contemporary American Gay Drama, The University of Tennessee, 1988, pp. 157~8

尚、時代区分を示す英語のフレーズはヴィト・ルッソ著『セルロイド・クローゼット』(Vito Russo: The Celloid Closet, Harper & Row) 中の時代区分を示すフレーズを引用した。