

# ホモセクシュアル・ファンタジーとして読む *Camino Real* — Kilroy を中心に —

真野 貴世子

## 一. はじめに

Tennessee Williams は *Camino Real* (1953) (以下『カミノ』) の序文で、この作品は “my conception of the time and world that I live in” に基づいた “the construction of another world” であると主張する (Williams *Essays* 69)。<sup>1</sup> Michael Paller は『カミノ』に見られるウィリアムズのそうした社会的な視点を “It is allusive and elusive” としながらも、“*Camino Real* is one of Williams’s most political plays” (Paller “A Conscience” 158) であると述べている。Arthur Millar のように直接的に政治的主題を扱う事は少ないものの、ウィリアムズは “I am always an oblique writer, if I can be; I want to be allusive; I don’t want to be one of those people who hit the nail on the head all the time” と自身の作品の暗示的側面を強調しながらも “All my plays have a social conscience” という発言を通して、自身の芸術が常に政治性を意識していることを明示している (Paller “A Conscience” 157)。

ウィリアムズのお気に入りの作品の一つとして知られる『カミノ』だが、その前段となる一幕劇は1946年に完成していたにもかかわらず、様々な事情が絡み、中々上演にこぎつけずにいた。七年の歳月を経て1953年3月19日『カミノ』はようやく New York で初演を迎えるが、その斬新な作風はウィリアムズの周囲や観客を当惑させ、劇評、興行成績は共に振るわなかった (Williams *Memoir* 278-80)。兼ねてからウィリアムズの熱烈な賛同者でもあった *The New York Times* の Brooks Atkinson ですら、やや困惑した反応を示した。 *The New York Herald Tribune* の Walter Kerr

に至っては “the worst play yet written by the best playwright of his generation” と言ってこの劇を痛烈に批判した (Murphy *The Theatre* 138)。その劇評をめぐり、カーはウィリアムズから抗議の手紙を受け取るが、ウィリアムズへの返事の中で彼は “What terrifies me about ‘*Camino Real*’ is not what you want to say but the direction in which you, as an artist, are moving. you’re heading toward the cerebral, don’t do it” (Williams *Letters* 139) と書き残している。これは『カミノ』に見られるウィリアムズの芸術的方向性—アメリカのリアリズム演劇のコンヴェンショナルな枠組みに対する実験的姿勢—を更に非難したものだ。 “Never before had the American theatre seen a play that exploded realism in this fashion” (Balakian 69) と Jan Balakian が指摘するように、『カミノ』は主にウィリアムズの “several non-naturalistic plays” (Balakian 67) の一つとしての側面を照射されてきた。故に従来の『カミノ』の批評には、そうしたウィリアムズの反リアリズム的手法—往年の文学／史実上の人物を登場させる等の実験的側面、当時のヨーロッパの不条理演劇や表現主義を思わせる作風、シュルレアリスムの影響、そしてウィリアムズが兼ねてから主張していたプラスチック・シアターとの関連性といった伝統的なリアリズム形式に対する抵抗姿勢にフォーカスした考察が目立つ。<sup>2</sup> ウィリアムズ作品における政治性に批評的関心が寄せられるようになった近年になって、徐々にテキストのイメージリーやシンボリズムを1950年代の社会的文脈に引き寄せて解釈されるようになる。例えば『カミノ』を “an allegory about being trapped in a fascist state” (Balakian 67) として解釈したバラキアンは “*Camino real* was Williams’s response to the fifties in America, a time. the romantic ideals of nobility, truth, valor, and honor gave way to desperation” (Balakian 71) と論じている。<sup>3</sup>

たった六週間で幕を閉じたブロードウェイでの『カミノ』の惨敗の主な原因をバラキアンは “aesthetically difficult for Americans at first, but its moments of darkness contradicted an intrinsic American optimism” (Balakian 85) と述べているが、その背景には作品の持つ斬新さやアメリカ的風土にそぐわない陰鬱さという側面よりも、1950年代という時代性が直接関係していることはほぼ間違いないだろう。そのことは『カミノ』

に情熱を注ぐウィリアムズと、半ば辛辣であった周囲との温度差にも端的に表れており、規範的なアメリカ・リアリズム演劇の枠を逸脱しようとするウィリアムズの姿勢を好ましく思わない1950年代当時のアメリカ社会及び演劇を取り巻く抑圧的な思潮を映し出している。その点に関して Brian Parker は次のように述べている。

Williams worked more spontaneously on it than he had done on any previous play (or was to do on any play subsequently). And despite its relate failure on Broadway and comparatively infrequent revivals, it remained one of his favorite works because *he felt he had been imaginatively freer in creating it than theatrical circumstances usually permitted.* (Parker 42, 強調筆者)

パーカーの指摘するウィリアムズが『カミノ』を創作するにあたって感じた“freer”な感覚は、1953年という『カミノ』初演当時のアメリカ演劇界の抑圧的風潮に対する一種の反動の表れとして理解できる。当時の娯楽産業を取り巻く状況についてパーラーは次のようにまとめている。

By the time he'd finished[rewriting the full length version of *Camino Real*], Cold war fears of Communist infiltration of the government and the culture had set in. In March 1953, when *Camino Real* opened on Broadway, Senator Joseph McCarthy's Senate subcommittee investigations was in full swing, as was the House Committee on Un-American Activities, known as HUAC, which had been attempting to ferret out Communists in the entertainment world off and on since the mid-1930s. In a panic over losing sponsors and audiences, television and film executives established blacklists of writers, actors and directors whose testimony before HUAC was not deemed sufficiently patriotic. (Paller “A Conscience” 158)

『カミノ』が初演を迎えた1950年代前半は、パーラーの“At the height of a period unprecedented in its fear, paranoia, and homophobia” (Paller *Callers* 49)という記述から分かるように、ゲイ・レズビアンにとって最も過酷な時期にあたる。反コミュニズム・ヒステリーと共に激化していった反ホモセクシュアル感情は、ホモセクシュアル／コミュニストの可視化を促すと同時に、彼らをメインストリームから社会／政治／文化的に排斥しようとするオストラシズムへと駆り立てていく。

At a time when gay men and women were also targets of government-sponsored witch hunts (six weeks after *Camino* opened, President Eisenhower issued an executive order instructing heads of federal departments that “sexual perversion” was not only sufficient but necessary grounds for dismissal from government jobs),...(Paller “A Conscience”160)

ところで“*Camino Real*”というタイトルを持つ作品は二つ存在する。ブロードウェイで実際に上演された『カミノ』と“*Tens Block on the Camino Real*” (1946) (以下『10 ブロック』)<sup>4</sup> という一幕劇 (未上演)である。しかし『カミノ』には、それ以前に“*One Arm*” (1948) (以下『片腕』)<sup>5</sup> という極めて重要なピースが存在する。パーカーは『カミノ』の主たる題材について“*There are two kinds of documentation source for Camino Real: one expected, the other perhaps more surprising*” と二つを挙げており、それぞれ“*The ‘expected’ source is Williams’s early...in Mexico.*”と“*The second, surprising source is Tennessee’s well-known short story ‘One Arm’(written 1942, published by New Directions in ‘One Arm’ and Other Stories, 1944)*”(Parker 43, 47)と説明している。ウィリアムズが1946年に出版担当者に送った『10 ブロック』の草稿“*a manuscript of the play*”には“*which included Oliver Winemiller, the male prostitute from his story ‘One Arm’ (1948), as protagonist,...as characters*”(Murphy *The Theatre* 94) と Brenda Murphyの指摘するように、既に『片腕』の主人公と同姓同名の Oliver Winemiller という名のキャラクターが主人公として

登場している。<sup>6</sup>小説の中で明確にそうだとは言及されていないが、『片腕』のオリバーがホモセクシュアルであることは“male hustler[s]”(“Arm” 21)や“he fell in with another young vagrant”(“Arm” 23)などの記述から明らかである。<sup>7</sup>『カミノ』の主人公であるKilroyも明白にゲイキャラクターであるとの指摘はないが、オリバーとの間テクスト的連関を下地にした時、キルロイにはゲイの社会的文脈が端的に反映されていると言えるため、そのキャラクター造形は確実に「ゲイ」であることを意識していると分かる。

『カミノ』におけるホモセクシュアル要素を指摘する論考もあるが、その大半はウィリアムズがMarcel Proustの*A la recherche temps perdu* (1913-1927)から借りたThe Baron de Charles という公然たるゲイキャラクターに関するものばかりで、キルロイやJacques Casanova、Don Quixote などの一見ゲイであると認識されないキャラクター(のクィアさ)について触れているものは今のところ見当たらない。<sup>8</sup>

以上のようなことを踏まえ、一般的には表現主義や“the plastic theatre”との関連性を指摘されることの多い『カミノ』だが、本稿では、1950年代のゲイの於かれていた社会的状況を鮮明に表象した作品であると論じる。具体的には、一見ゲイであるとはみなされていないキャラクターに紐づけられている囚われの状態、病理化された身体、そして監視の視線という主に3つの観点を軸にキルロイのクィアさを中心に論証していく。最終的には、『カミノ』で描かれるホモセクシュアリティには、冷戦期のゲイを取り巻くホモフォビックな社会構造の中で虐げられる弱者というゲイのステレオタイプの表象の中に、当時のゲイのもう一つの大きな社会的文脈を特徴づける同性愛権利意識ないしは後のセクシュアル・ムーブメントの萌芽を想起させるホモフィル的な欲望が滑り込んでいることを明らかにしたい。<sup>9</sup>

初めに『カミノ』の主たるソースである『片腕』の主人公オリバーと、ブロードウェイ版への拡張に際してウィリアムズが入念に作り込んだと言われている『カミノ』の主人公、キルロイとの相関性を検証し、キルロイの「ゲイキャラクター」性を明確にしつつ、二人の提示するホモセクシュアルの社会的文脈を考察する。次に潜在的ゲイキャラクターであ

るキルロイが、ふと紛れ込んだ壁に囲まれた町の中で出会うジャック・カサノヴァやドンキホーテと取り結ぶ男性同士の関係を通じて、冷戦期アメリカの反ゲイ的な社会情勢にホモフィル的な絆を織りこませて、ホモセクシュアリティが表象されていることを論じる。また本稿では『カミノ』においてヘテロセクシュアリティが否定的に扱われている点に着眼する。この点は『カミノ』に登場する男同士の関係性をリベラリズムのコンテクストを通じてより強化する。総じて『カミノ』におけるホモセクシュアリティは反ゲイ表象に紛れ込ませつつ、反ヘテロセクシュアルの様相を帯びたホモフィル的な欲望として描かれていることを指摘し、このテキストには男同士の関係性だけが「自由」を獲得できるのだとするホモフィル的なロマンス／ファンタジーが埋め込まれていると論じる。

## 二. Queer Oliver / “Queering” Kilroy—冷戦期のホモセクシュアル・キャラクター

『片腕』の主人公オリバー・ワインミラーは自らを“a very clean whore”(“Arm” 40)と呼ぶ男娼であり、明確な言葉で規定はされていないが、その客のほとんどは男性である。そのことはオリバーが男の庇護のもとで食いつないでいることを伺わせる “He made the acquaintance of some wealthy sportsmen and all that season he passed from one to another”(“Arm” 24)という記述や、客の男を殺した罪で投獄されたオリバーに届けられる過去の客や恋人からの手紙が “the torrent of letters from men” や “those men”(“Arm” 28, 32-3)などと表現される点から分かる。物語の中で明確な記述はないが、オリバーは明らかにホモセクシュアル男性として描かれており、この短編小説にはとりわけ肉欲的なホモエロティシズムが提示されていることは明白である。というのはこの作品に描かれる性的な描写はほぼ男性間のエロスに関係しているからだ。例えば独房でオリバーがマスターベーションに耽る描写では、男性の性的欲望の対象とされてきたオリバーの「ホモセクシュアル」な裸体が惜しげもなく曝け出されている。

Lying nude on the cot in the southern July, his one large hand made joyless love to his body, exploring all those erogenous zones that fingers of others, hundreds of strangers' fingers, had clasped with a hunger that now was beginning to be understandable to him. ("Arm" 32)

『片腕』の中で最も印象的なホモエロティシズムの描写は、恐らく刑務所へ面会にやって来る“a young Lutheran minister” (34)との身体接触だろう。死刑の前日、彼のもとを訪れた牧師にオリバーは自分の背中をマッサージするよう頼む。“Go on,” said Oliver. ‘It feels good.’ He arched his body and pulled his shorts further down. The narrow and sculptural flanks of the youth were exposed. ‘Now,’ said Oliver softly, ‘rub with your hands’”(“Arm” 40)というオリバーの言葉に描き出される二人の「マッサージ」行為は、セックスの前戯を彷彿とさせており、明らかにホモセクシュアル・セックスの暗喩として受け取れる。David Savranはこの短編を“gay fiction”(Savran 85)と称しているが、確かに『片腕』は、ブロードウェイで成功を収めた商業演劇作家ウィリアムズというパブリック・イメージから離れた一人のゲイ男性／詩人としてのウィリアムズが、ゲイコミュニティ及び自分自身に向けて発信した密かな欲望を、特定の読者と共有しようと望んだ自己充足的なエロチカーゲイポルノ的側面があると言える。

『カミノ』と『片腕』の関連性を論じたパーカーは“Any appearance of the name ‘Oliver’ (or ‘Oliie’ for short) is a sure indication in later drafts of *Camino Real* that there is a link back to this source” (Parker 47)と述べており、オリバーをキルロイの原型であると主張するが、彼の議論はあくまで作品レベルのソースを辿ることに終始していて、セクシュアリティなどのオリバー／キルロイを感性的に結びつける間テクスト的な繋がりについては全く触れていない。そこでこの章では両テキスト間の密接な関連性を基底に、改めてオリバー／キルロイの共通項の中にホモセクシュアルな交差点を探ってみたい。

比較的明瞭な類似点は、アメリカ人の元ボクサーという設定だ。オリ

バーは “His name was Oliver Winemiller and he had been the light heavyweight champion boxer of the Pacific fleet before he lost an arm”(“Arm” 21)と紹介されている。一方キルロイは “I was the light heavyweight champion of the West Coast, won these gloves before my ticker went bad”(23)と見の上話をするモノログの中で伝えられる。地域に誤差はあるものの同じ等級で、何より身体の不具合による引退という点はまさにオリバーの設定をリフレインしていると言えるだろう。二人の外見に関しても同様のことが言える。“Oliver remained in his skivvy shirt and his dungarees which had faded nearly white from long wear and much washing, and held to his body as smooth as the clothes of sculpture”(“Arm” 22)というオリバーの描写と、キルロイの外見を記す “He was dungarees and a skivvy shirt, the parts faded nearly white from long wear and much washing, fitting him as clearly as the clothes of sculpture”(22)というト書きの記述はほぼ同じである。従ってキルロイのキャラクター造形には、単なる職業だけでなく服装、体型といった外見的要素に至るまでオリバーの設定が踏襲されていると分かる。更に二人は物語の終盤で死ぬという運命をも共有するだけでなくその死／身体が解剖の被検体として医療機関に引き渡される点においても類似している。“The body,... was turned over to a medical collage to be used in a classroom laboratory”(“Arm” 42)と記される通り、オリバーの死／身体は医学生の授業に用いられ、キルロイのものは “a Medical Instructor” と “Students and Nurses”(105)によって “the dissection”(106)を施されることになる。こうしたキャラクター造形に見られる間テクスト的一致は、名前は変更されてもキルロイとオリバーは同一の感性のもとで構築された同一人物であり、ホモセクシュアルのキャラクターであることを論証する鍵となる。

以上の間テクスト性は、あくまでもウィリアムズによる意図的な側面が強いが、以下に説明する決してそうとは言えない部分においても、二人のキャラクター造形の類似性はホモセクシュアリティと密接に結びついている。とりわけキルロイとオリバーが共に自由を奪われているという点は、はっきりとは言及されないものの二人が冷戦期の反ゲイ気運の高まる社会状況を投影されたゲイキャラクターであることの傍証となっている。オリ



バー／キルロイは共に、自由を奪われている。オリバーは刑務所の独房に、キルロイは場所も名前も分からない壁に囲まれた町の中に。“his confinement” や “the spatial limitations of his cell” そして “the little space of his cage” (“Arm” 33) といったフレーズはオリバーが捕らわれの身であることを強調する。キルロイの方も “Kilroy were trapped in a place where there no obvious physical escape” (Balakian 77) と説明されるように、知らない街の中に突然閉じ込められ、外の世界へ出る方法を断たれてしまう。キルロイは最初 “I’m in a place I don’t know what it is or how I got there!” (27) “How I git out? Which way do I go, which way do I get out?”(41) と当惑し、道行く人々に出口を聞くが、誰も理にかなった返答をしてはくれずに、途方に暮れる。機会を見計らって脱出を図ろうにも、不当に阻止されてしまう。キルロイが絶望的なほどに捕らわれの身である状態を、言葉によって最も顕著に明示しているのは、ホテルの支配人 Gutman を中心としたカミノレアルの当局にキルロイの逃走が阻止されるブロック6の終盤の場面である。退路を探して逃げ回るキルロイは、同様に追われているエスメラルダを助け、共に逃亡劇を繰り広げるが、結局最終的には双方とも追っ手に捕えられてしまう。エスメラルダは自分をジプシーの館に閉じ込めようとする母親から逃げ出したのだった。捕まった直後にエスメラルダの叫ぶ “Caught! Caught! We’re caught!”(43) という言葉は、プロローグで Sancho Panza の読み上げるカミノレアルの案内書に書かれていた “—there are no birds in the country except wild birds that are tamed and kept in—...—Cages!”(8) に呼応しており、キルロイが不自由であること／抑圧される宿命にあることを端的に象徴する。捕らわれの鳥や鳥籠というのは、ウィリアムズ作品においては頻出するイメージリーだが、本作品では自由を剥奪されているオリバー／キルロイの立場を示すだけでなく、二人を間テクスト的に結びつけるメタファーとして印象的に用いられている。

オリバー／キルロイの強固な共通点は、20世紀半ばのアメリカを生きる抑圧されたゲイの姿を反照している。1940年代から50年代のアメリカを “were extremely turbulent and decades for gay and lesbians in America.”(Savran 84) であると述べたセイヴランは当時のホモセクシュアル達の於かれていたかつてないほどの過酷な惨状を “When the war ended,

gay men and lesbians were once again harassed and subjected—and even more brutally than they had been before—to ‘Witch hunts, bar raids, arrests,’ which for many encouraged their ‘retreat’ to the closet” (Savran 84) と説明している。またパーラーの“The pattern of harassments, arrests, and government-sponsored witch-hunts continued into 1952” (Paller *Callers* 60) という記述は、ウィリアムズが丁度『カミノ』に取り掛かっていた50年代前半に、当局からのゲイに対する嫌がらせが不条理且つ、凄惨極まりない次元に達していたことを示している。

オリバー／キルロイの二人は閉鎖的な社会／空間の中に閉じ込められ、自由を奪われているだけでなく、共に不条理な公的権力に振り回され、公平な市民権を剥奪されている。こうした点も彼らのキャラクター形成が1950年代の反ゲイ的な社会状況を写し取っていることを裏書きする。オリバーは乱痴気騒ぎに乗じて客をヨットで殺した罪に問われ逮捕される。“the mechanical cruelty of the law”(“Arm” 27) と記される彼の公判は“Everything went against him at the trial. His testimony was ineffectual against the prestige of other witnesses, all of whom swore that nothing irregular had occurred on the yacht” (“Arm” 25-6)であり、公平とは言い難かった。彼の証言は事実としては全く信用されず、事実は他の目撃者の証言によって決定してしまった。その“the mechanical cruelty of the law”の結果、オリバーは電気椅子にかけられる。オリバーとは異なり、全く違法行為を犯してすらいないキルロイは更に不条理な状況におかれる。彼は“one of them’s got my wallet” (26)と訴えるが、町の“Officer”(26)は“Nobody rob you. You don’t have no pesos... You just dreaming that you have money. You don’t even have money.”(26)と言って、キルロイの言葉を真っ向から否定する。財布を盗まれたキルロイは被害者であるにもかかわらず、オリバーの場合と同様に彼の証言は当局側に全く通用しない。それでもキルロイは“I got plenty of witnesses to prove it”(39)と言って抵抗し、実際にその現場にいた盲目のLa Madrecita とバルコニーの上にあったエスメラルダを“You were a witness!” (39)と呼びかけ、財布を盗まれたことが真実であると証明してくれるように頼むが、前者は盲目の為用をなさず後者の方には無視されてしまう。

更に悲惨なことにキルロイは、“The Patsy”の職について一言も口をきくなというガットマンの命に背いたかどで不条理にも無理やり犯罪者呼ばわりされてしまう。ピエロになるのを拒んで逃げるキルロイを支配人たちは“Stop him! Arrest that vagrant! Don't let him get away!”(41)と叫んで追跡する。この不条理な状況はまさに1940年代後半から熾烈さを増した州警察などによるゲイの不当な逮捕劇を想起させる。“The Patsy”を演じさせられるキルロイの場面がゲイの迫害を思わせることは、バラキアンの言及“*The government exploits not only who are poor, but also those who are unique. Kilroy, the ruggedly individual American, refuses to take orders from Gutman, who wants to turn him into a Patsy*”(Balakian 75)に的確に示されている。カミノレアルの掟では“*refuses to take orders from Gutman*”は“*unique*”、つまり危険であると見なされ“*Arrest that vagrant!*”という事態を引き起こすのだ。ゲイの疑いをかけられ逮捕拘留された人たちは、異常者として人権を半ば無視され、無駄に長い拘束に加え、まともに証言などを取り扱ってもらえず、ただ当局の不条理な決定を待つ身になり果てるしかなかった(Loftin 41-3)。電気椅子にかけられるオリバーは、そもそも片腕という時点で、既にその身体性には“*unique*”という明瞭なゲイ的属性を付与されているが故に、ゲイであることで既に有罪が確定しているとも言わなければならない司法システムの中で無力な存在である当時のゲイの姿をより明白に浮き彫りにする。

50年代のアメリカでゲイであることが発覚した場合は、公的機関や、軍隊は勿論のこと民間の職場や学校、そして地域社会など多義に渡る場所で市民生活及び公的権利の排除を余儀なくされた(Loftin 112, 123)。間テクスト的に提示された“*witnesses*”の不能性にも象徴されるように、二人は所謂公的権利から完全に排斥された存在として描かれている。オリバーの殺人に始まり、逃亡の失敗、逮捕、拘留、死刑へと至る無慈悲に思える一連のプロットや、当局から訝しげな視線を投げつけられ、都合の良い罪状をなすりつけられるキルロイの不条理さは、こうしたポスト第二次大戦期から冷戦期にかけてホモセクシュアルを脅かしていた時代的な不安を詳細に投影していると言える。オリバーとは異なり、法に触れるような罪を全く犯していないキルロイが不当に追跡される流れは、まさに根拠のない

逮捕や嫌がらせに代表される当時のゲイに対するホモフォobicな暴力をより体現している。オリバー／キルロイのように、一見ゲイとは認識されない登場人物の直面する不条理な状態は、実は市民権を奪われていたに等しい当時のゲイの於かれていた劣悪な社会的立場を反映しているものとして解釈可能なのである。従って、キルロイがゲイであるとの指摘は一般的には見られなくとも、オリバーとの間テキスト的連関を補助線にすると、公的権力によって不当に自由を剥奪されるキルロイは、明らかに冷戦期のゲイ的属性を意識されたキャラクターであると言える。

### 三. オリバー／キルロイの病理化された身体—医学対象としてのホモセクシュアリティ

警察からの嫌がらせや不当な逮捕に加え、この時代にホモセクシュアルを脅かしていた支配的な社会情勢の一つにホモセクシュアリティの疾病化が挙げられる。“the American Psychiatric Association categorized homosexuality as a sociopathic personality disorder,...adapting the terminology and thinking pioneered by armed forces psychiatrists during the war” (Paller *Callers* 60) とパーラーが説明するように、ホモセクシュアリティは1952年に医学会で公式に疾病として分類される。このことはアメリカで1940年代後半から50年代前半にかけて、それまでは医学の分野であったセクシュアリティをめぐる議論が大衆層に広がったことを背景としている。1955年頃までに *Playboy* や *ONE* などの性にフォーカスした雑誌が次々と創刊され、セクシュアリティに対する当時のアメリカの関心の高さを伺わせている。<sup>10</sup> とりわけ“Kinsey Report”(1948)の第一弾が1948年に出版された時期を境に、従来は医学の専門領域であったホモセクシュアリティに関する様々な知見が急速に一般社会へと浸透していく (Benshoff 123)。

キンゼー報告書がアメリカ社会に最も衝撃を与えたのは、ホモセクシュアリティの普遍性を説いた点である。キンゼーは、人間の性的感情はホモセクシュアル、ヘテロセクシュアルの両方が複雑に絡まり合っており、単にホモ／ヘテロ／バイセクシュアリティといった言葉で規定しようとする

のは不十分であると論じた(Benshoff 123)。ホモセクシュアリティを生物学的に肯定する彼の視点は、ホモセクシュアルや性科学に限らず一般社会にとっても一つのパラダイム転換であった。少なくとも彼の議論は“all gay men weren't necessarily sissies”(Benshoff 122)という“a newly inflected model of homosexuality”(Benshoff 122)と産みだし、それまでの画一的なホモセクシュアル像を一掃するには十分であった。

しかし本質主義的観点からホモセクシュアリティの存在の必然性を主張したキンゼーの見解は同時に“the newly discovered ‘invisibility’ or ‘passivity’ of homosexuals only led to further hysteria”(Benshoff 122)と端的に述べられるように、“were now apparently everywhere” (Benshoff 123)となったホモセクシュアルとそれ以外の人々(ヘテロセクシュアル)との判別不可能性という新たな社会的脅威を逆説的に導き出すことにもなった。コミュニストに対する感情と同種の不安を掻き立てることになったホモセクシュアリティの散逸化と不可視化は、キンゼーの観点を批判する動きと相まって、ホモセクシュアリティを治療すべき病と見なす抑圧的な医学言説に加担する。Edmund Bergler を初めとする当時の精神医学会はホモセクシュアリティを“a curable mental illness”と捉え“curing’ homosexuality for profit”(Benshoff 125)という第二次大戦期に支配的であった信念を再強化していく。

As homosexuality became more openly discussed throughout the 1950s, various professional experts argued for their right to define and claim control over “the homosexual problem”. Moralists saw it as sin, psychiatrists as a curable mental illness, while still others maintained that it was simply a crime against the state. (Benshoff 125)

医学的見地からホモセクシュアリティを過剰に攻撃しようとする姿勢は、当時アメリカが陥っていた“a sense that the male self was so malleable and unstable in a mass culture”(Cuordileone 15)と説明されるようなマスキュリニティの危機を反映している。冷戦期におけるマスキュ

リニティの危機について論じた K.A. Cuordileone によれば、1950年代のアメリカにおけるマスキュリニティは “Masculinity (which presupposes male heterosexuality here)” (Cuordileone 16) として、既に常にヘテロセクシュアリティを暗黙の前提とするものとして理解されていた。“presumably, a male thoroughly lacking in masculinity (a homosexual) would have no sense of identity, or at least arrested or distorted sense of self—an assumption that was widely accepted in psychiatric circles in the 1950s” (Cuordileone 16) とクォーディレオンの論じるように、1950年代の医学言説においてマスキュリニティの欠如は一義的にホモセクシュアリティを指し示していたのである。マスキュリニティの喪失とホモセクシュアリティを同一視しようとする医学言説は、ジェンダー特性とセクシュアリティを混在させており、ヘテロノーマル(であると自負する)男性に対しても “a growing awareness of the fragility of the male psyche” (Cuordileone 14-5) への不安感を植え付けると共に「(ストレートの)男性としてのあるべき(ヘテロ)マスキュリニティ」を保持しなければならないのだと追い込む絶望的な強迫観念を抱かせた。

オリバー／キルロイの二人は共に、物語の現在軸において病んだ身体というイメージによってヘテロ・マスキュリニティを(既に)剥奪されている。かつてはヘテロセクシュアルであったことを匂わせつつも、物語軸の中で、二人は既に冷戦期アメリカの精神医学コンテクストでいうところの “a male thoroughly lacking in masculinity” として登場している。“I was the light heavyweight champion of the West Coast” (23) であるキルロイと “the light heavyweight champion boxer of the Pacific fleet before he lost an arm” (“Arm” 21) と紹介されるオリバーは共に、チャンピオンシップを獲った元アスリートである。アスリートの筋肉たくましい身体のビーフケーキなどは通常、マスキュリニティを顕著に表わすものとされているが、スポーツの中でもボクシングは極めて入念な体型管理と筋肉トレーニングを要する為、ボクサーの身体はとりわけ均整の整ったギリシア彫刻のような肉体美を兼ね備えているとされ “Advertisement for Charles Atlas-type (body-building)” (Benshoff 126) を思わせるハイパー(ヘテロ)マスキュリニティと密接に結びついている。<sup>11</sup>ボクサーであっ

た頃のオリバー／キルロイは遊び人のように描かれており、ハイパー・マスキュリンを誇示していたことを伺わせる。特にキルロイに関しては顕著であり、上演版『カミノ』では妻の部分を除いて削除されてしまう女性遍歴の数々を『10ブロック』ではカサノヴァ相手に得意気に語っている。<sup>12</sup>そうしたキルロイのハイパー・マスキュリニティは、心臓病による引退と共に成りを潜めることになる。“I had to retire from the prize ring because of my heart”(23)、“won the gloves before my ticker went bad”(23)とのキルロイの言葉通り、現時点でチャンプであったことは既に過去の栄光に過ぎない。オリバーの引退理由もキルロイ同様に身体的なものである。“the light heavyweight champion boxer...before he lost an arm” (“Arm” 21)と説明されている。怪我と病気という点で厳密には異なるものの、両者とも身体的な理由—健全な身体からの逸脱—でボクシングを退いた点は一致している。片腕の身体／“a heart...as big as the head of a baby”(23)を持つ身体は、逸脱していると同時に医療対象として病理化された身体でもある。二人の身体性はまさに50年代のアメリカ社会によって医学的な客体に封じ込められたホモセクシュアルの疾病化されたイメージと響き合う。

『カミノ』では、医学的権威と病んだ身体との絶対的な主客の構図がオリバー／キルロイの身体を通じて提示される。特に医者とキルロイの関係は、オリバーの場合よりもそうした権力構図を鮮明に映し出している。それは主にブロック3の冒頭で、心臓病に関して医者から指示された内容を回想するキルロイのモノログの中で提示される。更に“a low table on wheels a sheeted figure”(105)のように横たわるキルロイの死／身体の周りを“a Medical Instructor”, “Students”, “Nurses”が取り囲むブロック15の解剖のデモンストレーション場面では、「見られる」側であるキルロイの病んだ身体と「見る」側である医学的視線の絶対的な関係性が視覚化されることによってより明瞭に描かれる。この場面でキルロイの身体は、オーディエンスの他に少なくとも五人以上の医学生たちの視線の対象になっていることが分かる。キルロイの身体の状態や解剖手順を実況するインストラクターの“*There are no marks of violence on the body*”(105)や“*First we will open up the chest cavity and examine the heart for evidence*

of coronary occlusion”(106)といった言葉によって、キルロイの身体は舞台上で（非性的に、しかし）生々しいほど鮮明にパフォーマンスに構築されていく。キルロイの死／身体状態を説明するインストラクターのナレーションに沿って、医学生達／オーディエンスの視線はその度自然とキルロイの身体に集まるようになる。“Can everyone see clearly!” や “Everyone must see clearly!”(105)というフレーズが叫ばれるごとに、キルロイの身体はより一層「見られる客体」として立ち現われ、意識されていく。

オリバー／キルロイは、病んだ身体というイメージによってただ象徴的に（ヘテロ）マスキュリンを剥奪されたわけではない。実際に二人はボクサーを引退した後でヘテロセクシュアリティの領域と切り離されるのだ。片腕を失ったオリバーは “the arm had lost, and with it he was abruptly cut off from his development as on an athlete and a young man wholly adequate to the physical world he grew into.” (“Arm” 23)に示される通り、アスリートとしての人生だけでなく、本来参入するはずだった性的快楽の領域からも切り離されたことが分かる。彼が楽しむはずだった “the physical world” がヘテロエロティシズムを意味することは、ボクサーを引退したオリバーが男性に体を売る男娼になったことから明確である。腕を失った直後、しばらく言葉を話せなくなっていたオリバーは病院への入院を余儀なくされる。そして退院後まもなく “as soon as he left the hospital to look about for destruction” (“Arm” 23)とあるように、オリバーは男娼として生きようになったのである。事故を境にオリバーと女性のセクシュアルな関係を匂わせる描写は一切ないことや、刑務所に届く手紙の中に女性は一人もいないこと等から、病んだ身体性はオリバーを実質的にヘテロセクシュアリティの領域から追いやったのである。この作品では “destruction” という語に男娼行為が暗示されていることは明確だが、この語はヘテロエロティシズムを指す “the physical world” に対比しており、ホモエロティシズムを象徴していると言える。オリバーは片腕を失ったことで “the physical world” に象徴される本来享受するはずだったヘテロセクシュアリティと分断され、“destruction” と称されるホモセクシュアリティの領域へと追いやられる。怪我という病はオリバーを



ヘテロセクシュアルからホモセクシュアルへと造り替えたのである。

一方キルロイの病んだ身体はより具体的にヘテロセクシュアリティの関係性から彼を排除する。キルロイは病気の発覚後、ボクサーを引退するだけにとどまらず、医者から心臓の為にセックスをやめるよう命じられる。そこでキルロイは妻との性的関係を絶つだけでなく、彼女の元を去ることを決断する：“a real hard kiss would kill me!—So one night while she was sleeping I wrote her good bye...”(23)。医師に言われたからといって、妻と一緒にいると胸が高鳴り、病魔に犯された心臓がもたないから、セックスだけでなく彼女自体と別れるという筋書きはやや過剰である。いくらセックスを禁じられたからといって別れる程の状況ではないだろう。オリバーのように明らかに男性と関係を持つようになったとは書かれていないが“a platinum blonde the same as Jean Harlow”(88)を持つ“My real true woman, my wife”(23)の元を去るキルロイの行動は、結婚生活からの離脱を指し示しており、要するにそれはヘテロセクシュアルの欲望だけでなく健全なヘテロノーマリティの枠組みからの逸脱を象徴している。病んだ心臓を抱えたキルロイは治療に関する指導という医学のレトリックを通じて、医師からヘテロセクシュアルな性的欲望を外的に制限／管理されるだけでなく、結婚に象徴される規範的なヘテロセクシュアリティの領域から自らを排除してしまう。従ってキルロイの病理化された身体は、ヘテロノーマリティから二重に隔たれた“lacking of thoroughly masculinity”としてより顕著なホモセクシュアル的属性と結び付けられる。

ヘテロセクシュアリティを剥奪されたオリバー／キルロイの病んだ身体性は、医学の視線／言説が対象をパフォーマティブに「ホモセクシュアル化」する様子を露わにするメタファーでもある。オリバーは入院後にホモセクシュアルの男娼に、キルロイは医者にセックスを諦めるよう命じられたことで妻との結婚生活を解消せざるを得なくなった。二人の身体の病理化に伴う状況は、必ずしもホモセクシュアルだけに当てはまるのではなくヘテロセクシュアルだと自負する男性であっても、医学／社会的圧力によって「ホモセクシュアルになりうる」可能性があることを突きつける1950年代の医学言説の暴力的な権威とホモセクシュアリティの疾病化をめぐる社会不安とを浮き彫りにする。

また医学の眼差しは法的な眼差しと同様に通常は公的な視線として、対象の身体をプライベートな領域／欲望の元に持ち込まず非性化するものであると理解されている。しかしながらオリバー／キルロイの身体は、こうした視線のパブリック性を逆手に取ってホモエロティシズムという(ウィリアムズ／“クィア”オーディエンスにとっての)快楽に満ちたプライベートを明るみに曝すレンズ—表象装置として機能する。例えばオリバーのホモエロティシズムは、一重にオリバーが身体に障害を持った犯罪者であるという社会的に負のラベリングを刻印されたキャラクターであることを下地にして、更にその彼のホモセクシュアル行為を“destruction”というホモフォビックなステレオタイプに落としこむことで逆説的に表象される。それはまるでヴィーナスを描いているという名目で裸体の女性を描く／見る欲望をしたたかに隠蔽したラネサンス期の神話的モチーフに代表される「見せかけ」(或いは欺瞞)の装置と似ている。医学的視線によって表向きには非性化されるキルロイの身体は、その一見非性的に思える透明なヴェールの向こうでウィリアムズ／(クィア)オーディエンスのホモエロティックな快楽を備給する性的な対象—客の前に投げだされるオリバーの性的な身体のように—として舞台の解剖台の上に(裸体で)無防備に横たわることを許される。

この様に間テクスト的に二人のチャンピオン・ボクサーの身体に象徴されるヘテロ・マスキュリニティは疾病／怪我という身体の逸脱によって失われ、二人の身体は“the fragility of the male psyche”(Cuordileone14-5)という社会不安を投影した“a male thoroughly lacking in masculinity”(Cuordileone 16)を想起させる不健全さ／異常さを帯びることで、ナラティブ上でも、象徴レベルにおいても「ホモセクシュアル的客体」に変容したのだと言える。オリバー／キルロイの病んだ身体性はボクサーであった頃のハイパー・ヘテロマスキュリニティとあえて対比させることで、ホモエロティシズムを表象するだけでなく、アメリカ社会が対象を「ホモセクシュアル化」するパフォーマンスなプロセスを露呈するメタファーとしても機能する。

#### 四. Forbidden “hermano!” — 「監視」の視線とホモセクシュアルの欲望のマッピング

ここでオリバー／キルロイの組み合わせから『10ブロック』と『カミノ』で描かれるキルロイ／カサノヴァの関係へと視点を移したい。ジャック・カサノヴァはウィリアムズが“Legendary figure”(56)と呼ぶ“the Romantic characters borrowed from history and literature” (Paller “A Conscience” 160) の一人である。彼は恐らく町の中でキルロイの疑問に対し好意的且つ的確に答えてくれる唯一の人物である。カミノレアルの町でキルロイは、この稀代の放蕩者であるジャック・カサノヴァと出会い、意気投合する。『10ブロック』と『カミノ』で描かれる二人の関係性は基本的にはどちらも変わらないが、顕著な差異としては二人がやり取りをする場面に必ずと言って良いほど介入してくる監視の視線の存在が挙げられる。監視の視線に関して二つのテキストを注意深く検討すると、その存在は『10ブロック』では全く描かれていなかったことと、それは決まってキルロイとカサノヴァの二人が接する場面にほぼ限定して登場していることに気付く。監視の視線は、医学的視線同様に、50年代のゲイを取り巻く抑圧的な社会状況を反映したイメージであり、殊更社会的脅威としてのホモセクシュアリティ像を炙り出す。

『カミノ』における監視の視線というイメージには二つの“Camino Real”を隔てる1946年から53年を繋ぐ七年間の間に起きたホモセクシュアリティを取り巻く社会情勢の劇的な変化が投影されている。この時期は丁度第二次大戦後から冷戦期への過渡期でもある。“From 1947 to 1953, twice as many individuals were fired from the State department for suspected homosexuality than for suspected loyalty to Communism.” (Loftin 6) という記述に示されるように、この時期にゲイに対する排斥感情は急速に加速する。セイヴランは当時のホモセクシュアリティの於かれた社会／政治状況を次のように説明する。

According to Senator Joseph McCarthy and his confederates, not only had Hollywood been invaded by Communists, but the very

government and the armed forces of the United States had been infiltrated by homosexuals, whose presence, they insisted, posed grave security risks. Fanatical vice squads arrested countless men and women in gay and lesbian bars, cruising areas, and even their homes, while local newspapers printed their names and address of these “perverts”. (Savran 85)

このような風潮の中で、ホモセクシュアルを疑われることはアメリカに生きる一個人を根底から脅かす社会／政治的な恐怖と化す。自覚しているホモセクシュアルは勿論のこと、自分を（ヘテロ）セクシュアルだと認識している人々にとってもそれは耐え難い不安をかきたてるものであった。ホモセクシュアルの疑いをかけられることは政治／社会生活の主流から疎外されることを暗に意味した。その恐怖はホモセクシュアルだけでなく、自らを規範化した枠組みに位置づけたい「ヘテロノーマルな人々」に対しても絶大な影響を及ぼした。従って、ホモセクシュアルという嫌疑を軸に引き起こされる一連のパニックや社会ヒステリーゲイの逮捕やゲイバーへの過度に暴力的な取り締まり等—は、時としてホモセクシュアルだけでなく自らをスタンダードであると信じて疑わない人々までも巻き込みアメリカに生きる一個人全ての社会的尊厳を根底から崩壊させうる脅威として深く浸透していたことを物語る。“a decade of conformity and containment, both at home and abroad”(Benshoff 122)である1950年代に入るとホモセクシュアリティは、自由主義イデオロギーを掲げるアメリカ国家を乱すものと見なされたコミュニストへの恐怖に重ねられる形で、アメリカ社会の調和や秩序を脅かす逸脱／危険分子との見方が強まり、社会不安を増大させた。

ハリウッドでは、プロダクション・コードによって1934年の段階で既にホモセクシュアルの描写は全面的に禁止されていた。演劇の世界でも同様に“The New York theater, like Hollywood, was subjected to strict legislative censorship that worked in complicity with the severe ideological constraints of the period” (Savran 87)とセイヴランの述べているように “the so-called Wales Padlock Law”によって既に50年代以前か

ら“plays that ‘depict[ed] or deal[lt] with, the subject of sex degeneracy, or sex perversion”は禁止されていた。そのため“most American plays of the 1940s and the 1950s, the time sympathetic to ‘problem’ of homosexuality, were written in the language remorse” (Savran 84,87)であったとセイヴランは記している。ウィリアムズもこの時期にブロードウェイで活躍する劇作家の一人であった。故にとりわけこの時期に発表されたウィリアムズの劇作品では、ホモセクシュアリティは“the language remorse”によって婉曲化されており一見そうだとは分かりにくいものとして描かれることが多いと通常は理解されているが、結局上演されなかったという理由からか、『10 ブロック』には、“the language remorse”とはやや矛盾をきたすような直接的な表現が幾つか見られる。<sup>13</sup>

ストリートクリーナーの脅威から逃れる際に、キルロイとカサノヴァが抱き合う場面は、その顕著な例である。徐々に近づくストリートクリーナーの“piping”の音に怯えるキルロイは、カサノヴァに“Will you—hold my hand please?” (“Blocks” 149)と言う。その唐突なキルロイの言葉に対してカサノヴァは特に驚いた様子や嫌悪感も見せずに、むしろごく自然に、まるで恋人にするように “[Softly] Going?” (“Blocks” 149) と囁きながら “Casanova takes his hand and embraces his sagging shoulders” (“Blocks” 149)。キルロイと抱き合いながらカサノヴァは “Jacques [gently]: Isn’t it silly? We two old Casanovas, holding hands!... Like a pair of timid old maids at the sound of a mouse in the woodwork!” (“Blocks” 149) と叫ぶ。男同士が抱き合う状況を、老婦人—つまり女性性という別のジェンダーを敢えて持ち出して喩えることで、その場に漂うクィアな雰囲気をかえって助長し肯定してしまっている。というのは、女性性を借用することで、大の男同士が身を寄せ合い、互いの手を握り合うという一連の動作に漂うホモセクシュアル的な雰囲気は一見散らされたように見えるが、裏を返せばそのことは男性間の親密な身体接触が、あるがままに男性同士の関係性として真っ向から語ることでできないものであることを露呈してしまっているからだ。この場面は、男性同士の身体的な触れ合いが別のジェンダーの比喩を用いない限り、言語化不可能なものであることを逆説的に暴いている。加えて、キルロイに対するカサノヴァの

“Softly” や “gently” などの物腰もストレートの男性同士の描写としては違和感があり、聊かロマンスじみているという意味で、この場に漂うクィアさに拍車をかけていると言えるだろう。二人の抱擁はこの場面において必ずしも必要であるとは言えず、ストリートクリーナーの与える恐怖を表現するというよりは、単に二人の間にあるホモセクシュアル的な(或いはクィアな)空気を前景化させる要素—今日でいうゲイ・フレンドリーな表現として作用している。従って『10ブロック』で描かれるやや唐突且つダイレクトなキルロイ／カサノヴァの身体接触は、場面そのものとしては『カミノ』では抹消されているが、二人のキャラクター間に漂うホモエロティシズムを間テクスト的に補強する要素として重要な役割を果たしていると言えよう。50年代のアメリカ演劇のコンテキストに当てはめた時、この抱擁が(ホモエロティシズムを喚起するという意味で)極めて危険であることは、ブロードウェイで実際に上演された『カミノ』におけるテキスト改変の際に、こうしたホモセクシュアルを匂わせるような疑わしい箇所が全面的に削除された事実からも推察できる。

『10ブロック』で提示された直接的な身体接触によるホモエロティシズムを補完するものとして、『カミノ』では監視の視線が登場するのである。この視線はキルロイ／カサノヴァの関係性がクィアであることを示す要素になる。“being gay in the 1950s and early 1960s required paying attention to police surveillance patterns”(Loftin 87)と記されるように、監視の視線はゲイであるという「事実」よりもどちらかといえばゲイかもしれないという「疑念」の方にフォーカスする。実際にゲイである場合には言うまでもないが、そうではない場合でも、与える威力は変わらない。監視の視線は1940年代から50年代にかけてコミュニストとホモセクシュアルが共に於かれた“under scrutiny” (Heintzelman and Howard 46) な政治状況を象徴すると同時に、当局からのホモフォobicな圧力とホモセクシュアルを疑われる恐怖そのものを暗示している。監視の視線に関してセイヴランは“Homophobic panic authorized an unprecedented level of surveillance of social and sexual practices...all in the name of safeguarding the American family and the American way.”(Savran 86)と説明する。概してこの視線は、通常ホモセクシュアリティを疑われないよ

う細心の注意を払うことを内外共に跨って要請する規範意識の象徴だが、その視線の先には大抵「ホモセクシュアル的な何か」(ホモセクシュアルだと疑わしいもの)を感知していることを含意しているため、ホモセクシュアリティ、或いは明らかに断定はできないものどこか性の規範から外れたクィアな欲望全般の在りか／存在を特定する二律背反的なメタファーとして機能する。換言すれば、監視の視線はクィアな欲望を明瞭にマッピングしているのである。

ブロック5の冒頭で、キルロイがカサノヴァにあることを尋ねると、それはカミノレアルではよく思われない類の質問だから控えた方がいい、と忠告される箇所がある。この時“The Guard”は二人の様子を“stares at them suspiciously from the terrace.”(35)と訝しげに凝視している。監視の視線は、まさにこのようなカミノレアルで禁止されていることについて二人が話す場面に繰り返し登場する。この場面の二人のやりとりの最後には“*They move apart till the Officer exits*”(36)と記されていることから、二人を監視していた警察官は、そのやりとりの間中ずっと彼らを怪しんで見ていたことになる。しかし、そのことは同時に警察官の目がなければ、二人が密着する可能性があることを逆説的に曝している。この描写“*They move apart till the Officer exits*”は、二人のクィアさを制御することで逆にそのクィアさを浮き彫りにしてしまう。フェスタの場面で、キルロイがカサノヴァに二人で逃亡しようと誘った際も二人の間に不穏な空気を察した“A Guard”は“*has been silently approaching them in a soft-shoe dance....Then glancing suspiciously at the pair, he advances*”(77)と疑わしげな眼差しを二人に向けている。やはり『カミノ』における監視の視線の疑念にはホモセクシュアル的なニュアンスが潜んでいるのだ。

キルロイ／カサノヴァのやりとりの多くは、大体このような“*glancing suspiciously*”によって中断されてしまう。カサノヴァはその理由を“The exchange of serious questions and ideas, especially between persons from opposite sides of the plaza, is regarding unfavorably here.”(35)と述べている。“*suspicious*”(45)はキルロイとカサノヴァをとらえる監視の視線を特徴づけるものとして何度も登場するが、その疑念のベクトルはカミノ

レアルの当局側にとって“regarding unfavorably”な会話、或いは行動に向けられていると分かる。二人の“regarding unfavorably”なやりとりに通底するのは、何よりもまずカミノレアルからの逃亡や脱出などの解放思想である。“regarding unfavorably”な二人の会話の中で最も印象的なのは、ブロック3で二人が“the fugitive kind”と自由への切望について意気投合するファースト・エンカウンターの場面であろう。

Kilroy: Nobody thinks romantic than me!

Jacques: Except me!

Kilroy: Maybe that's why fate has brung us together! We're buddies under the skin!

Jacques: Travelers born?

Kilroy: Always looking for something! (36)

この場面を通して二人はロマンス志向と生まれながらにしてボヘミアンという気質を共有していることが示されている。マッチョなマスキュリニティを賞賛した1950年代のアメリカにおいて、ロマンスに耽溺する男性は通常、繊細で女性的な感受性を持ち、Oscar Wilde や M・ブルーストなどのデカダンスなホモセクシュアル男性作家の系譜に組みこまれ、ヘテロ・マスキュリニティの欠如した男性としてホモセクシュアル(的)であると見なされた。同様に“Travelers born”という性質も放浪というロマン主義の詩人的気質を暗示すると共に、ホモセクシュアル的属性の一面と密接に関連し合っている。それは結婚に象徴されるヘテロセクシュアル的規範と常に対峙してきた独身バチエラーという属性である。今日ではクィアな作家として名高いワイルドや Henry James の作品に登場する独身男(ジェイムズ自身も生涯独身であった)は、所謂19世紀的なホモセクシュアル男性の典型として今日解釈されている。放浪という属性は、結婚して郊外へ移り住み、ヘテロセクシュアルの家族と営む定住生活を基盤とする冷戦期のアメリカが推進した中産階級のファミリー・ヴァリューと真っ向から対峙するという意味で、まさにアメリカ社会の主流から逸脱しているとして疎外される独身者／ホモセクシュアリティの社会的立場



を二重写しにする。ロマンス／放浪に象徴される逸脱性は二人の出会いをラヴ・ロマンス化するようなキルロイの台詞“Maybe that’s why fate has brought us together! We’re buddies under the skin!”(36)によって、ホモセクシュアル的な文脈へとごく自然に収斂し、二人に芽生えた共感は巧妙に「ホモセクシュアル化」される。『カミノ』における解放欲求のシンパシーが常に“suspicious”の視線を伴うことで、必然的にホモセクシュアルの文脈を呼び起こすことは、カサノヴァとキルロイが逃亡を約束し合うブロック7で、当局側の視線を意識していることを伺わせるト書き“Then satisfied that no one is suspicious of this encounter...”(45)においても暗示されている。このト書きは“suspicious”の対象がキルロイ／カサノヴァの“encounter”であることを明確に示しており、その接触を怪しむ視線を通じて、二人が自由への欲望を共有する文脈がホモセクシュアル化されていることを伝えている。

二人に監視の視線が向けられた際の合図である“La Golondrina”(21)の口笛は、更にそうした解放欲求と“suspicious”な視線との結びつきを強化しつつ、「ホモセクシュアル化」される二人の関係性を傍証している。“If I should start to whistle ‘La Golondrina’ it means we’re being overheard by the Guards on the terrace.”(35)というカサノヴァの台詞に説明される通り、この口笛は誰かに監視されていることを互いに知らせるための合図としてカサノヴァが考案したものである。キルロイとカサノヴァのうちどちらかが監視されている事に気づいたら、常にこの口笛を吹くので、当然のことながらこの口笛は監視の視線が二人に注がれる場面には大抵登場する。別の角度から考えると、この唄は、二人の間でのみ認識／流通する「暗号」であり、他の人物にとっては単なる音声でしかないのだ。従って二人の間でしか意味を持たないこの唄は、二人が二人だけの秘密を持っていることを暗示する記号でもある。秘密は概してプライベートな空間に属するものである。つまりこの作品の中で“La Golondrina”は、監視を知らせる暗号だけでなくキルロイとカサノヴァが二人だけの秘密／プライベートを共有していることを象徴する記号として流通していることになる。『カミノ』のキャラクターの中でプライベート／秘密を共有しているのは、この二人だけである。故にこの“La Golondrina”にお

ける暗号／秘密のダブル・ミーニングは、二人にプライベートを共有させることで、リベラリズムとホモセクシュアリティのコンテクストとを共存させる見方／視線を補強する。“La Golondrina”は、監視の視線の先にある「疑わしい何か」を解放欲求と男同士の秘密という(ホモセクシュアル的な)イメージリーと密かに結びつけ、リベラリズムのコンテクストに乗じてその「疑わしい何か」を「ホモセクシュアル的な何か」へと変容させる表象装置の役割を果たす。

このような監視の視線と二人のやり取りに見られる対立構図は、まさに当局から「ホモセクシュアル的な行為をしている」と疑われないように振舞う1950年代前半のアメリカのホモセクシュアルの緊張を孕んだ典型的身振りを端的に映し出している。<sup>14</sup> 因みにこの歌は1862年にNarciso Serradell Sevilla によって作曲されたメキシコのポピュラーソングである。1861年に起きたフランス—メキシコ間の戦争で捕虜となり、フランスへ送られたメキシコ兵が望郷の念をツバメに託して綴ったものである。<sup>15</sup> 名もなき町で自由を奪われているキルロイ／カサノヴァの状態は、<sup>メキシコ</sup>故郷から遠く離れた<sup>フランス</sup>異国の地に囚われた兵士の境遇と折り重なる。

しかしながらキルロイとカサノヴァの関係性は、ゲイに対する抑圧的な社会情勢のみを反映するのではない。反ゲイ気運がかつてないほど激化した1950年代前半のアメリカでは、過激な“a crusade against homosexuals”(Savran 85)に比例するように設立されたThe Mattachine Societyをはじめとする初期のホモセクシュアル権利運動の萌芽が、都市部を中心に現れ始めていたのである。セイヴランは“This period of intense persecution also marks the beginning of the modern homosexual rights movement, with the founding of the Mattachine Society in 1951”(Savran 85)と端的に述べている。ブロック7でカサノヴァはピエロに扮したキルロイに“Before the final block we’ll find some way out of here! Meanwhile, patience and courage. Little brother!”(45)と言ってカミノリアルから一緒に逃亡することを約束する。この台詞は、まさに解放に向けた互いの欲望と絆を確認しあうホモフィル的な感性が鮮明に投影されていると言えるだろう。ここでカサノヴァは大衆の連帯を扇動するという理由から、カミノリアルでは禁止されている“hermano”(24)と同じ意味の

“brother”という語を織り交ぜている。実は“brother”という語はキルロイとカサノヴァの間で頻繁に交わされる言葉でもある。監視の視線が介入する場面で、この語が用いられていることも多い。故に当局の監視の視線は、反共的な意味合いで“hermano”という語を禁忌とすることで、その視線の先には Kommunizmus 的な連帯のみならずホモセクシュアル／ホモフィリックな感性あるいは気運を禁じているというニュアンスも潜んでいる可能性を(隠蔽しつつも)暴露している。このように監視の視線と並置される形で綴られる自由への欲望を通して、キルロイ／カサノヴァの関係性は、1960年代のセクシュアル・ムーヴメントを予期させる黎明期のホモフィリックなモメントをつぶさに描き出す。

## 五. “Homophile Fantasy” *Camino Real*—くホモフィリック・ヒーローとしてのキルロイ>と男同士の絆

これまで見てきたように、最終的に外の世界への逃亡を果たすことになるキルロイに投影されているのは、1950年代前半のホモフォビックな社会／政治思潮によって抑圧された犠牲者としてのゲイのステレオタイプだけでなく、激化するホモセクシュアル弾圧の裏側で芽生えつつあった後のゲイ・ムーヴメントへと繋がる次世代のホモセクシュアルの姿である。パーラーはカサノヴァをはじめとする“legendary figures”と“a contemporary American”(Paller “A Conscience” 160)であるキルロイを次のように比較している:“The Romantics are aware of their impotence but make no attempt to change. Only Kilroy attempts to oppose the power of the state” (Paller “A Conscience” 160)。自由を手にしたいという思いを抱えながらも、結局は現状を変えるまでは踏み切れず、男同士の絆を守り未知の領域へ行くことよりも、壁の中に留まることを選んだカサノヴァを前時代のゲイ像だとすると、体制に抵抗し、男同士の絆を貫き自由の獲得へと邁進していくキルロイという好戦的なキャラクターからは新たな時代を生きる闘うゲイ像を彷彿とさせる。

キルロイによって提示されるそうしたホモフィリックな様相を更に補強するのは、『カミノ』で描かれるヘテロセクシュアリティが解放のコンテク

ストから疎外されている点である。カミノリアルでの禁忌と折り重なって提示される自由と解放への欲望は、ヘテロセクシュアリティとは相容れないものとして描かれている。壁の外に広がる荒涼とした砂漠を見渡しながら、カサノヴァはキルロイにあそこを超えていく心の準備はできているのかと問いかける(38)。それに対しキルロイは“Maybe sometime with but not right now and alone! How about you?”(38)と聞き返す。カサノヴァは“I’m not alone.”(38)とやや曖昧に返答を濁らせると共に“No, but I’m sweetly encumbered with a—a lady...”(38)と告げる。カサノヴァの返答は、キルロイの場合とは異なり自分にはマルガリーテという相手がいることを理由に、簡単には脱出計画を企てられないことを仄めかすものだが、同時に女性との関係を自分の自由を阻む足枷であると認識していることを告白しているようにも聞こえる。言葉を詰まらせる彼は、女性を連れて逃げることにあまり乗り気でない様子を伝えている。一方でキルロイは“It wouldn’t do with a lady”(37)と率直に述べており、女性と一緒に壁の外へ逃亡する意志のないことを明確に主張する。前述したように、この場面は最終的に“He observes Gutman approaching”(37)に示される通り監視の視線に邪魔をされる。この視線に象徴されるのは、自由への欲望を挫こうとする抑圧と共に織り込まれた男性同士の親密さへの警戒及び嫌疑である。故にこの場面は、解放欲求と男同士の絆とが極めて密接にホモセクシュアル的に関連付けられたホモフィリックなモメントであると言える。このようなホモフィリックなモメントの中で、ヘテロセクシュアリティは完全にマージナライズされており、このテキストでは自由の獲得とヘテロセクシュアル・ロマンスのプロットは共存し難いことを物語っている。

『カミノ』におけるヘテロセクシュアリティ／ホモセクシュアリティの力学は、ブロック11で描かれるジプシーのフェスタの場面で最も顕著に象徴される。The Siete Mares の支配人は、フェスタの目玉であるエスメラルダの処女性回復の祭儀に必要な満月が昇るまでの余興として、カサノヴァを“the King of Cuckolds”に仕立てた“the coronation of the King of Cuckolds”(76)をフェスタの最初の出し物にする。カサノヴァは最初こそ抵抗するものの、群衆のどよめきに圧され“self-defense”(76)を捨て去り、

寝取られ王を演じてしまう。そうしている間に月は満ち、人々の注目はエスメラルダへと移行する。そこにピエロの姿のままの“The Patsy” (43) ことキルロイがコキュ王に扮するカサノヴァと邂逅する。キルロイもまたカサノヴァ同様に“The Patsy doesn’t talk. He lights his nose, that’s all” (43) というガットマンの命に抗えず、言われるがまま道化役を演じさせられていた。ピエロ化したキルロイは既にこの時言葉を話せなくなっており、鼻を点滅させることしかできなかった。つまりフェスタで再会した時、二人は互いに不条理な状況に陥っており、ほとんど自由を失いかけていたのである。しかし群衆がエスメラルダの処女性回復の儀式に魅入っている隙に、二人は互いを制圧しているコキュ王／ピエロという不本意な枷を取り除き合う。ウィリアムズによるト書き“*There he [Kilroy] snatches off the antlers and returns him his fedora. Jacques reciprocates by removing Kilroy’s fright wig and electric nose*”(77)には、二人が互いに相手を抑圧していた装飾品を取り払うことで、文字通り互いを自由にしたことが示される。そして本来の自分に戻った二人は“*They embrace as brothers*”(77)と記されるように、抱擁を交わす。『10ブロック』では単にホモエロティックさだけが強調されていた二人の抱擁は、『カミノ』では二人の男性が自由を獲得し、あるがままの自分になるというリベラリズムのコンテクストへと巧妙にずらされている。『10ブロック』ではコンテクストから浮いており、悪目立ちしていたホモセクシュアルな雰囲気は、解放された喜びを体現する行為として書き換えられたことで、セクシュアルなニュアンスは薄められて自由の獲得というこの場面のメインコンテクストと調和している。ピエロから解放された直後のキルロイの行動“*smiles at Jacques and indicates that the two of them together will take flight over the wall*” (77) は、まさに解放のコンテクストと男同士の絆とが分かちがたく結ばれていることを物語る。また“*the two of them together*”や“*the pair*”などの言葉も、二人の関係性や場面のクリアさを補強する。キルロイ／カサノヴァの関係を介して、解放欲求のディスコースと男同士のクリアな絆は常に近似値にあることが示される。

対照的にヘテロセクシュアリティは、そうしたリベラリズムの文脈と好意的に結び付けられていない。カサノヴァはキルロイのピエロの衣装

を、キルロイは反対にカサノヴァのコキュウの王冠などを取り除き合い、互いに自由を獲得したという意味で、男同士の関係は自由(に象徴される欲望の達成)と密接に関係づけられている。通常であれば物語のヒロインは、主人公の男性キャラクターの目標の実現に加担したり、自らが主人公を駆り立てる目的となるなど、主人公の運命に深く関わる存在として描かれることが多い。しかしエスメラルダは、表向きには一応ヒロインとして位置づけられているものの、その実キルロイの欲望—解放の達成を助けないどころか、むしろ全く関与しない。キルロイとエスメラルダの関係はカサノヴァのように秘密やプライベートを共有することもなく、欲望を共感し合うこともない。言わばカサノヴァとの関係には見られた心の通い合った親密さがエスメラルダとキルロイの間には感じられないのである。それどころか、彼女は逆にキルロイの自由の獲得をプロット上阻む障害になっている。

というのも、キルロイ／カサノヴァが互いを「抑圧」から解放した時、エスメラルダは自らが主役であるヴァージニティの回復の為に、ジプシーの館の中に籠りきりであり、キルロイとは会ってすらいないからである。彼女はヘテロセクシュアル・ロマンスのヒロインらしくピエロの檻に囚われたキルロイを一主人公の窮地を救いに来たりはしない。彼女とキルロイの繋がりはいくまで設定上の形式的なものであり、エスメラルダがキルロイのヒロインとして意識されるのは、フェスタの終盤で母親に言われるがままキルロイを“the Chosen Hero”(80)として迎え入れる場面のみであると言っても過言ではない。プロック6でキルロイと共に繰り広げる逃亡劇の惨敗も、自由の獲得というリベラルな物語からヘテロセクシュアル・カップルがいかに疎外されているかを(象徴的に)突きつける。キルロイはジプシーの館から逃走してきたエスメラルダを助けて、共に逃げようとするが、結局二人とも捕らわれてしまう:“Abudullah, Nursie and the Gypsy seize her again, just as Kilroy is seized by his pursers”(42)。つまりエスメラルダは、マルガリーテの規定するカミノリアルにおける愛“what passes for love”(72)に呼応するような見せかけのヘテロセクシュアル・ロマンスを紡ぐ「見せかけ」のヒロインなのである。

カサノヴァとマルガリーテのカップルにも同様のことが言える。マル

ガリーテとカサノヴァは彼がキルロイと出会う以前から、つまり物語が始まる前から恋人同士という設定だが、彼女もまたエスメラルダ同様、カサノヴァとのヘテロセクシュアル・ロマンスの中で男同士のように欲望を共有することはできず、カサノヴァの自由獲得の場面に全く関与することのない存在として描かれている。この点もエスメラルダと同じく、むしろ彼女はカサノヴァが自由を獲得するというプロットの障害になっている。フェスタの場面で、今すぐ二人きりで逃げ出そうとキルロイに誘われた際にカサノヴァは“shades his head sadly, pointing to his heart and then to the Siete Mares”(77)とマルガリーテの居るホテルの方角を指して一緒には行けないという身振りをする。その哀しげな様子からは、本当はキルロイと二人で逃げたいが、マルガリーテがいるために諦めざるをえないという心情を読みとることができ、彼女がカサノヴァの自由の獲得を阻む存在であることを物語る。キルロイ／エスメラルダのカップルに類似して、コキュ王にまつり上げられたカサノヴァを自由にしたのは、「恋人」であるマルガリーテではなく“buddy”であり“brother”のキルロイであった。更に言えばカサノヴァをコキュ王にする原因を作ったのは、別の男との情事の為にカサノヴァのもとを去ったマルガリーテ自身であることを考慮すれば、むしろカサノヴァにとってマルガリーテの存在は彼が囚われの身になるように作用していると感じられるだろう。ブロック11でキルロイによってカサノヴァが自由になった丁度その頃、彼女は別の男性とホテルに引きこもっていて、彼を助けるどころか、舞台上に姿すら現さないこともそのことを象徴している。結局彼女が登場するのは、フェスタの乱痴気騒ぎが治まる明朝になってからのことである。

ヘテロセクシュアル・カップルは決して自由を獲得できないという筋書きは、マルガリーテ自身の逃亡欲求が打ち碎かれるという運命においても裏書きされる。彼女は兼ねてからカミノリアルを出ていくことを強く望んでいた。むしろ恋人のカサノヴァよりも自由を渴望しながら、彼女はカミノリアルから脱出できる唯一正規の手段であり“one of those nonscheduled things” (54)である“the Fugitivo” (63)に運よく遭遇できたにもかかわらず、乗り込むことができずに、カミノリアルの外へ脱出する夢は叶わなかった。カサノヴァは彼女の搭乗手続きに必要な書類を盗み

持っていたにもかかわらず、彼女には誰かに盗まれたと嘘をついてそれらを渡さなかったために、マルガリーテは手続きに間に合わず、飛行機は彼女を置いて飛び立ってしまったのだった。つまりマルガリーテにとってのカサノヴァも、自由の獲得というコンテキストから彼女をはじき出す障害として作用していると言えるのだ。ブロック6や11、16でのキルロイ／エスメラルダ同様に、彼女もまたヘテロセクシュアル関係によって自由から追いやられた存在と言えよう。最終ブロックで復縁したカサノヴァとマルガリーテの結末は、歓喜と祝福のムードに包まれており、一見成就したラヴ・ロマンスのハッピーエンディングに見えるが、カサノヴァ以上に自由を切望していたマルガリーテの願いが終ぞ叶うことはなかったという事実は彼らの結末にほの暗い影を落とす。カサノヴァとカミノリアルに留まる「ロマンス的」<sup>ハッピーエンド</sup> 顛末は、彼女の渴望した自由の獲得とは対極に位置しており、彼女にとっては空虚なディストピアでしかない。フェスタごとに選ばれる男性—ヒーロー—とのヘテロセクシュアリティに結び付けられているエスメラルダもまた、キルロイに告げた“I’m just dying to Acapulco. I wish you would take me to Acapulco.”(92)という逃亡欲求を叶えることのないまま物語は幕を閉じる。彼女の運命はジプシーの館に縛りつけられている。

このようにマルガリーテ／カサノヴァとエスメラルダ／キルロイのカップルに象徴されるように『カミノ』では、ヘテロセクシュアル・カップルは悉く自由の獲得というコンテキストから切り離されていることが分かる。ブロック6の終盤、追っ手に捕まった時にエスメラルダの叫んだ台詞“*They’ve got you! They’ve got me! Caught! Caught! We’re caught!*”(43)には自由の達成というコンテキストにおけるヘテロセクシュアル・カップルの無力さが仄めかされている。ヘテロセクシュアル・カップルはカミノリアルからは脱出できず、『カミノ』では自由を手にはすることはできないのだ。

自由と捕囚をめぐるヘテロセクシュアリティとホモセクシュアリティの力学は、最終ブロックでのドンキホーテの再登場によって決定的となる。眠りから覚めたばかりのドンキホーテが、出口を探して最終逃走を繰り広げるキルロイの前に、カサノヴァに代わる逃避行の「ホモセクシ



アル・パートナー」]として現れるのだ。<sup>16</sup>ドンキホーテから“Have you got any plans?” (112)と尋ねられたキルロイは、“Well, I was thinking of — going on from here” (112)と告げる。続く“Good! Come with me!” (113)というドンキホーテの応答によってついにキルロイは自由を欲望する段階から達成する段階へと乗り上げる。二人は直ちに壁の外に向けた逃亡／冒険へ出発することで意気投合する。キルロイは新たな“brother”を、ドンキホーテはサンチョに代わる新たな“companion”を見つけたことになる。この新たなクィア・カップルは“Quixote goes through the arch with Kilroy” (114)とト書きに記されるように出口という名のアーチを潜り抜け、二人で“Terra Incognita”を目指す旅に出る。キルロイは見事カミノレアルからの逃亡に成功したのである。

捕らわれの身である自分たちの状況を鳥籠の中の鳥に喩えた“Caged birds accept each other but flight is what they long for”(54)というマルガリーテの悲哀に透かし出される(彼女の)自由への欲望を叶えることができるのは、『カミノ』ではドンキホーテとキルロイによる脱出の成功という結末に明示される通り、男同士の絆を基にしたクィア・カップルだけなのである。ヘテロセクシュアリティは、『カミノ』の世界ではリベラリズムのコンテクストにおいてことごとく無力であるだけでなく、疎外されているのだ。ウィリアムズは、男同士のクィア・カップルだけが自由を獲得できるというリベラルなホモソーシャリティまたは狭義のホモフィルの連帯を密かに想起させる結末を用意したのである。

## 結び—クィア・ファンタジーと「クィア」オーディエンス

逃亡を遂げるクィア・カップルは、“Something, yes, something— delicate, unreal, bloodless!”(73)を象徴する“The sort of violets that could grow on the moon, or crevices of those far away mountains”(73)をも実現させる。眠りから覚めたドンキホーテがキルロイに話しかけた途端 “It begins to flow” (112)と今まで枯れていた広場の泉は湧き返る。更に二人が逃亡を約束した瞬間 “The fountain is now flowing and sweetly”(113)となる。そして幕の降りる直前、キルロイと共に“Terra Incognita”へ続くアー

チをくぐろうとするドンキホーテはこう言うのだ：“The violets in the mountains have broken the rocks!” (114)。因みに『10ブロック』では、ドンキホーテのこの最後の台詞を言うのはマルガリーテであった(“Blocks” 155)。不可能性の実現を象徴するこの台詞を壁の中に残ることになったマルガリーテではなく、キルロイと共に壁の外へと向かうドンキホーテに言わせるよう変更された点は、*The Fugitivo* に乗船するよりも非現実的であると思われた砂漠の中の砂金を探し当てるようなファンタジーの実現を、ヘテロセクシュアル・カップルではなくホモセクシュアル・カップルの側に託すことに成功している。この変更点をホモセクシュアリティの表象と関連付ける論考は今のところ見当たらないが、私としては結末部分で成されるファンタジーの具現化と、キルロイ／ドンキホーテの男同士のカップルだけが自由と解放を達成するというリベラリズムのコンテクストが密接に紐づけられている点に、ホモフィル・ファンタジーとしての『カミノ』のサブテクスト的価値を主張したい。キルロイ／ドンキホーテのクィア・カップルと、カサノヴァ／マルガリーテのヘテロセクシュアル・カップルの織り成す自由(脱出の成功)と抑圧(捕囚)の象徴的対比は、『カミノ』のホモフィル・ファンタジー性を強固に裏付ける。『カミノ』におけるヘテロセクシュアリティは“I think our defense is love”(72)というカサノヴァの言葉とマルガリーテの“That’ s what passes for love at this dim, shadowy end of the Camino Real...”(112)に端的に表される。カサノヴァとの関係を“love”ではなくあくまで“That’s what passes for love”だと規定するマルガリーテの感性には、どこか自己保身的な欺瞞が漂っており、ホモセクシュアルにとってはヘテロセクシュアリティこそが欺瞞であるとも言い及ばぬ、ウィリアムズのシニカルさを垣間見ることができる。<sup>17</sup>

1950年代前半の時点ではカミングアウトしておらず、またカミングアウトなど不可能な社会思潮の中で、“an oblique writer”であったウィリアムズはさすがに公然と自身の劇作品や公の場を通じてセクシュアル・マイノリティとしての声を高らかに表明することはなかった。しかし同時代のアメリカ演劇界を生き、ウィリアムズ同様に(クローゼット・ゲイであった)William Inge と比較したBakの言及は、ウィリアムズが『カミノ』

の上演を通じて、抑圧的な時代の荒波に抗う姿勢を見せていたことを示している。

Instead of returning to the safety of the closet as William Inge had done in his theatre, Williams[sic] thumbed his nose at the American right with the production of a left-leaning *homophilliac* play, *Camino Real*.(Bak “A Broken Romance” 217, 強調筆者)

惜しくも彼の議論では『カミノ』のホモフィル性は言葉以上に掘り下げられてはいないが、“a left-leaning homophilliac play”というフレーズは、『カミノ』をクィア・リーディングするにあたって極めて甘美な布石を投じている。それは恐らくウィリアムズにとって『カミノ』という作品を特別にした“freedom”のニュアンスに通底するものである。ウィリアムズは、1953年版『カミノ』の序文で、“To me the appeal of this work is its unusual degree of freedom”(Williams *Essays* 68)と述べている。それに続く箇所でも延々と『カミノ』における解放感について書きめぐらせており、作品に流れる“freedom”の感性を強調している。

When it begun to get under way I felt a new sensation of release,...You may call it self-indulgence, but I was not doing it merely for myself. I could not have felt a purely private thrill of release unless I had hope of sharing this experience with lots of audiences to come. (Williams *Essays* 68)

ウィリアムズはこの“a new sensation of release”を自己満足の類のものではなく、“a purely private thrill of release”を共有する“lots of audience”の存在なくしては成り立たないとまで断言している。だが、彼の言う「純粹に私的な解放感というスリル」を共有可能なオーディエンスとは果たしてどのような「オーディエンス」なのだろうか。引用箇所以外にも“freedom”及び“release”という言葉は、この比較的短い序文の中で繰り返し用いられるが、作品に関してこうした「自由」や「解放」

といったタームが作者の「私的なもの」と結び付けられる先に導き出されるのは、ウィリアムズ自身のプライヴァシー<sup>作</sup>が暴露されるというスリルに伴う解放感でしかないだろう。では、この1950年代前半のホモフォビアに満ち溢れていたアメリカで、プライヴァシーないしはプライベートなもの<sup>者</sup>の露出が(罪悪感を伴いつつも時としてそれ以上の)解放感に繋がるものとは何かというパズルの答えは、隠さねばならないが表出させたいという矛盾に苛まれた(ホモ)セクシュアリティしかないだろう。解放感がスリルに転じるのは、それが既に常に(解放することを)抑圧—禁止されているからである。そのように考えると『カミノ』を通して「純粋に私的な解放感のスリル」を共に感じてほしいと彼の夢想する“lots of audiences”とはその実、(作品に表出している感受性を察してくれるであろう彼と同種の)ゲイ(もしくは広義のクィア)・オーディエンスであると深読みすることは十分可能である。『カミノ』にはゲイ・オーディエンス／ウィリアムズを解放感に耽溺させうるホモフィル／ホモセクシュアルの欲望が表象されているのだとする見方はいよいよ現実味を帯びる。

クィア・カップルによるファンタジーの実現は、ドンキホーテがキルロイに向けて言う“*Don't—pity!—your!—self!*”(112)というフレーズと共に自由の獲得という解放のコンテクストと折り重なり、ホモフィル的なメッセージを発する。それは「未知の領域」—それ自体は希望とも絶望とも区分不能な両義性を意味する場所であり必ずしもハッピーエンドを約束された場所とは限らない—へたどり着くまでも立ちはだかる荒涼とした砂漠、山々など数々の苦難によって前途多難ではあっても、叶わない願いばかりではないのだから、山の岩を砕いた葦のような一筋の希望の光を頼りにしながら自分の心を偽らずに前に歩みを進めていくことを称揚するメッセージである。そこには1950年代という苦難の時代を生きる自分も含めたホモセクシュアルに向けられた劇作家として発信者であると同時に一人のホモセクシュアル男性としてのウィリアムズの声を感じ取ることができよう。『カミノ』の序文の最後の一文である“*I only know that I have felt a release in this work which I wanted you to feel with me*”(Williams *Essays* 70)は、ウィリアムズと同種の“a release”を共に味わってくれるであろう「クィア」なオーディエンスを密かに特定していると

思われる“you”とウィリアムズとの「クィア」な関係を審らかにする。

#### Notes

- 1 以後この作品からの引用はTennessee Williams. *Camino Real*. A New Directions Books, 2008.を用い、括弧内にページ数のみを記す。
- 2 パーラーは『カミノ』を“something of a breakthrough, an example of the ‘plastic theatre’”(Paller *Callers* 66)と述べている。他に“The Plastic Theatre”と『カミノ』の関連性を考察したものにClaus-Peter Neumannの“Tennessee Williams’s Plastic Theatre: *Camino Real*.” *Journal of American Drama and Theatre* vol.6, Spring /Fall 1994, pp.93-111.がある：“It is an example of the ‘plastic theatre’ in its purist form” (Neumann 95)。『カミノ』に見られるリアル／リアリズムの概念を基に、アメリカ人であるキルロイや“The Plaza”といったリアルな設定と“symbolic dimensions”(Neumann 99)の一つである“the fountain” “the Siete Mares”などのファンタジー的な設定とを照応させつつ、作品におけるウィリアムズの“The Plastic Theatre”性を論じている。

Because of its all too sensationalist and accumulative use of nonverbal devices, the work is flawed. But, because it incorporates a world view in stage set, props, lightning and sound, *Camino Real* remains Williams’s most wholehearted attempt at “a new plastic theatre,” and that is its undeniable artistic achievement. (Neumann 111)

今でこそ不条理演劇との高い関連性を指摘される『カミノ』だが、“And it was not until the seventies that critics began to see the play as absurdist”(Balakian 85)と記されるように、1953年当時のアメリカではその観点から言及されることは、ほぼなかったことが分かる。どちらかと言えば表現主義の影響を指摘されることが多かった：“he employs expressionism, which grew up in the Germany during and after World War I”(Balakian 75-6)。

『カミノ』のシュルレアリスムの性格に関しては“a patently surrealist play such as *Camino Real*” (Savran 103)、“The action moves surrealistically the way dreams do” (Balakian 67-9) などの指摘がある。

- 3 バラクキアンは『カミノ』を“an expressionistic, political, and mythic allegory about the need for romantics”(Balakian 90)であると規定しつつ、特に冷戦期アメリカのファシスト的な社会的文脈における“The romantic spirit”の抑圧に焦点を当てている。“‘The romantic spirit’ is especially important in the *Camino Real* as a means to resist the spiritual dislocation in a post-atomic, post-industrial, godless world that *Camino* represents”(Balakian 89)と論じている。

- 4 以後この作品からの引用は“Tens Block on the Camino Real.” *Camino Real*. By Tennessee Williams, A New Directions Books, 2008. を用い括弧内に“Blocks”の表記と共にページ数を記す。
- 5 以後この作品からの引用は“One Arm.” *Tales of Desire*. By Tennessee Williams, A New Directions Pearl, 2010. を用い括弧内に“Arm”の表記と共にページ数を記す。
- 6 完成した『10ブロック』をエージェントの Audrey Woodに見せたところ、誰にも見せずにしまっておくと酷評され、ウィリアムズは大変気に病んだという (Williams *Memoir* 176)。彼女はその草稿を“not to go on with it. It was too fantastic”という理由で、商業演劇には向かないと忠告した (Murphy *Williams and Kazan* 64)。ウィリアムズは彼女の言うとおりにしてこの劇を表舞台には出さずにいたが、数年後友人である Elia Kazan をアクターズ・スタジオに訪ねた際、学生たちが『10ブロック』を演習用に用いているのを見て意気揚々としたウィリアムズはカザンとこの劇をブロードウェイで上演することで合意する。上演に向けた脚本の改訂作業に入るものの、カザンが別の劇に取り掛かってしまい、奏功しているうちに上演の計画は立ち消えてしまうのだった。
- 7 1953年に創刊されたアメリカで初のホモセクシュアル向けの雑誌である *ONE* の読者コーナーに、ウィリアムズの『片腕』に関するレビューが投稿されていたとの記録が残っている (Loftin 9 ; Savran 85)。こうした点もオリバーがゲイであり、『片腕』がゲイ小説であることを裏付ける。
- 8 例えばパーラーはパロンのことを“a very gay and outré figure” (Paller “A Conscience” 160)であり、“The Baron’s appearance, brief as it in *Camino Real*, is a landmark in Williams’s work and in the history of gay characters in the American theatre.” (Paller *Callers* 72)と述べており、アメリカ演劇に恐らく明確なゲイキャラクターを初めて登場させたことを評価している。
- 9 OED三版によると、名詞としての“Homophile”は“A homosexual person...(chiefly with historical reference) a member of the homophile movement”あるいは“A person who is sympathetic or well-disposed towards homosexual people, or supportive of their rights and interests”と定義されているが、本論では前者の意味合いで用いる。“homophile”の特徴と“homosexual”との区別は以下の通りである。

*Homophile* is sometimes used,..., in conscious to *homosexual* for the reason that its etymology emphasizes romantic rather than sexual attraction to people of one’s own sex. This use is now relatively rare outside historical references to the first phase of gay rights movement, from its emergence after the Second War until the late 1960s,...

引用部分に記される通り“homophile”は現在のLGBT界限では表立って使用される

ことは少なく、既に歴史用語と化している。しかし、この語によって提示される歴史の様相が、逆に1950年代という前セクシュアル・ムーヴメント期という特定の時代におけるホモセクシュアルの権利意識の萌芽とそれを基盤とした男同士の絆に見られる社会的文脈を際立たせるとして、本論では敢えて使用する。因みに形容詞では“Homosexual...of, relating to, or supporting the homophile movement”と定義されているが“homophile movement”とはとりわけ“the first phase of gay rights movement, from its emergence after the Second War until the late 1960s”を指す“the gay rights movement”のことである。

- <sup>10</sup> 雑誌*ONE*が刊行された1950年代前半のアメリカでは、ホモセクシュアリティの他にも様々なセクシュアリティに特化した雑誌が発行され始めており、当時のアメリカ大衆におけるセクシュアリティというトピックの浸透と関心の高さを伺わせる。Loftinは以下のように言及している。

Within a year of debut in January 1953, for example, two other notable magazines made their debuts : Robert Harrison’s *Confidential* magazine,...and Hugh Hefner’s *Playboy*, which promoted a sexually liberated “play-boy lifestyle” for heterosexual men. All three publications—*ONE*, *Confidential*, and *Playboy*—were deeply influenced by Alfred Kinsey’s famous two reports on human sexuality. (Loftin 9)

- <sup>11</sup> 現にオリバーの身体は“a broken statue of Apollo”(“Arm” 21)のようにアポロンにたとえられている。
- <sup>12</sup> 『カミノ』ではキルロイの回想に出てくる女性は妻だけだが、『10ブロック』ではカサノヴァに過去の女性遍歴を自慢気に延々と語る場面がある(“Blocks” 147-49)。
- <sup>13</sup> 『10ブロック』でのThe Charles de Baron とキルロイの邂逅の場面では、キルロイを公然と誘うパロンの台詞によって明確にホモセクシュアル的な文脈が提示されている。両者の邂逅シーン自体は『カミノ』にも残されるが、キルロイを性的対象として誘っていることが明らかな台詞：“Can you give me a time?”, “How about a light?”, “But if you should happen to find the time or a light, ask for the Baron de Charles at the desk”(130)等は削除されている。『10ブロック』におけるパロンの“normal”の解釈も彼がホモセクシュアリティであることを傍証している。『10ブロック』では自分に対するキルロイの“A normal American”(31)という言葉に対し、パロンは“I am not at normal”(“Blocks” 130)と返しており、自身の逸脱性を臆面もなく主張する。一方『カミノ』では“my normality has been often subject to question”(31)と変更されており、やや曖昧な表現に落としこまれていることが分かる。しかしながら、そうした削除箇所はホモセクシュアルな欲望が(ウィリアムズによって意図的に)描かれていることの証拠でもある。従って『カミノ』に至る段階で消えたホモセクシュアル的な表現は、

ホモセクシュアルの欲望の残痕、つまり存在を示すマッピングの印として見なせる。

- 14 二人を監視する側には常に警察官、警備員が設定されている点も実際のゲイの取り締まりの現場を想起させる。因みに “Gutman could be Hitler as much as he could be Joseph McCarthy” (Balakian 90) という指摘もある。
- 15 タイトルは『ツバメ』と訳されるメキシコのポピュラーソングである。望郷の念をツバメに託すこの歌は、ウィリアムズ作品に頻出する鳥のイメジャリーをリフレインさせる。
- 16 ドンキホーテとサンチョの関係にもホモセクシュアリティが暗示されていると言える。ドンキホーテと従者である Sancho Panza は、劇のプロローグで、名もなき町に入るゲートの前で別れる。別れ際にドンキホーテは、*Streetcar Named Desire* (1947) で Stanley が Stella の名を階下から叫ぶ有名な場面をセルフ・パロディするかのようになり “Saaaaaan-choooooooooo!(8) と叫んだ後で “—Lonely...”(8) と呟く。広場まで来てドンキホーテは眠りに落ちるが、その時彼は “when I wake from this sleep and this disturbing pageant of a dream, I’ll choose one among its shadows to take along with me in the place of Sancho... For new companion are not as familiar as old ones but all the same...”(9) と言い残す。この台詞からは、ドンキホーテにとってサンチョは人生を共にする “companion” —つまりパートナーとして位置づけられていることわかる。彼はその代わりとなる (ホモセクシュアル) パートナーをこの町で見つけようと言っているのである。劇の結末部分でその “companion” の枠にはキルロイが納まることになる。因みにこのプロローグは、実際にブロードウェイで上演された脚本には存在せず、上演後にあまりにも劇全体の内容が分かりにくいと言われたウィリアムズが後に付け加えた箇所である (Murphy *The Theatre* 93)。
- 17 マルガリーテはカサノヴァとの関係について次のように述べている。

We’re used each other. That’s what you think is love...You’d better leave me now, you’d better go and let me go because there’s a cold wind blowing out of the mountains and over the desert and into my heart, and if you with the decline of your things,...we’re used to each other, we’re a pair of captive hawks caught in the same cage, and so we’ve grown used to each other. That’s what pass for love at this dim, shadowy end of the Camino Real...(72)

Rita Colanzi はマルガリーテがカサノヴァとの the “little comfort of love” を軽視していると論じている (Colanzi 452)。



Works Cited.

- Balakian, Jan. "Camino Real: Williams's Allegory about the Fifties." *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. ed. Matthew C. Roudané. Cambridge UP, 1997, pp.67-94.
- Bak, John S. *Homo Americanus: Ernest Hemingway, Tennessee Williams and Queer Masculinities*. Fairleigh Dickinson University Press, 2010.
- "A Broken Romance: Tennessee Williams and America's Mid-Century Theatre Culture." *The Theatre of Tennessee Williams*. By Brenda Murphy, Bloomsbury, 2014, pp. 205-31.
- Benshoff, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. Manchester University Press, 1997.
- Bergler, Edmund, and Paul B. Maves. "Homosexuality: Disease or way of life?." *Pastoral Psychology*, vol.8, no.9, 1957, pp.51-5.
- Colanzi, Rita. "Caged Birds: Bad Faith in Tennessee Williams's Drama." *Modern Drama*, vol.35, 1992, pp.451-65.
- Corber, Robert J. *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. Duke University Press, 1997.
- C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama 1945-1990*. Cambridge UP, 1992.
- Elliott-Smith, Darren. *Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins*. I.B.Tauris, 2016.
- Fritscher, John. "Some Attitudes and a Posture: Religious Metaphor and Ritual in Tennessee Williams' Query of the American God." *Modern Drama*, vol.13, no.2, 1970, pp. 201-15.
- Heintzelman, Greta and Alycia Smith-Howard. *Critical companion to Tennessee Williams*. Facts on File, cop. 2005.
- Lahr, John. *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh*. WW Norton, 2014.
- Loftin, Craig M. *Masked voices: Gay men and lesbians in Cold War America*. SUNY Press, 2012.
- May, Elaine Tyler. *Homeward bound: American families in the Cold War era*. Hachette UK, 2008.
- Murphy, Brenda. *Tennessee Williams and Elia Kazan*. Cambridge UP, 1992.
- *The Theatre of Tennessee Williams*. Bloomsbury: London, 2014.
- Neumann, Claus-Peter. "Tennessee Williams's Plastic Theatre: *Camino Real*." *Journal of American Drama and Theatre*, vol.6, Spring/Fall 1994, pp.93-111.
- Paller, Michael. *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth-Century Drama*. Palgrave Macmillan, 2005.
- "A Playwright With A Social Conscience." *Camino Real*, created by Tennessee

- Williams, A New Directions Books, 2008, pp.157-62.
- Parker, Brian. “Documentary Sources for *Camino Real*.” *The Tennessee Williams Annual Review*, vol.1, 1998, pp.41-5, <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/works/0107parker.pdf>. Accessed 01 May 2018.
- Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. Harper Collins, 1987.
- Saddik, Annette J. *Tennessee Williams and the Theatre of Excess: The Strange, the Crazed, the Queer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. U of Minnesota P, 1992.
- Williams, Tennessee. *Camino Real*. A New Directions Books, 2008.
- “One Arm” *Tales of Desire*. A New Directions Pearl, 2010.
- New Selected Essays: Where I Live*. Edited by John S. Bak., New Directions Book, 2009.
- Memoir*. New Directions, 2006.
- The Selected Letters of Tennessee Williams. Vol.2. 1945-1955*. Edited by Albert J. Devilin and Nancy M. Tischler, New Directions Book, 2004.