

実母の鎮魂を遅れさせた幾つかの要因

さらに一七歳で父親を亡くしたエルロイは、麻薬漬けの日々を送り、生活費を万引きで賄い、公園で野宿して暮らし、あまつさえ上流の娘がいる邸宅への不法侵入を繰り返しては、何度か警察の厄介になって、小説に描く警官の暴力を身をもって体験した。

デーヴィッド・クライン警部補が、ドイツ系のルーテル派の家庭で育ちながら、ドイツ・ユダヤ系と間違われていることを過剰に意識しているように、エルロイもワスプの家庭に生まれながら、ヒリカーという実母の姓からドイツ系か場合によってはドイツ・ユダヤ系と思っていたふしがある。しかし自伝に発展する母親探し（まさに自伝はエルロイの「母をたずねて三千里」なのだ）の過程で、ウイスコンシンの母の郷里ではヒリカー一族がワスプであることを系図的に突き止めるのである。

エルロイの作品では、右の種々の理由から高度管理社会的現実（むしろ非現実）は描かれない。だから郊外の扱いには、特別な視点が無い。しかし彼の実母は、エル・モンテという、都心北東部、東西横断の州間高速一〇号線と南北縦貫の州間高速六〇五号線の交差点近くの郊外で深夜に強姦・殺害され、人通りのない道端に遺体を捨てられた。

アメリカには五〇年代までは、大体において都市と小さな町と農村があるだけだったが、世界に先駆けての高度管理社会の幕開けの五〇年代、その種の社会の中核となったのが、新たに開発された、歴史のない「郊外」という居住区だった。これは七〇年代には古びて、さらに都心を離れた（外輪郊外）が開発され、一層、生活空間

の漂白が進行する。

しかし前述のように、ヒスパニック人口が白人を凌駕しているロスとその周辺では五〇年代にできた（内輪郊外）は、白人からヒスパニックにとって代わられる形になった。エル・モンテは、元々はここに集中していた白人の農場で季節労働者として働いていたメキシコ系が町に住み着き、エルロイの実母の殺された五八年ころ、白人人口を凌駕し始めていた。今日のエル・モンテは、ヒスパニックの大集中地帯、イーストLAの東の一角で、途中に八〇年代に割り込んだ中国系のニュー・チャイナタウン、モントレー・パークがある。実母と最後に目撃された容疑者も、「浅黒い男」とされているのである。

実母の凌辱・殺害、犯人未発見の状況に耐える保護膜として紡いだ「狂った世界観」、美貌のまま殺された母への近親相姦的妄念にひきずられた歪んだ女性観、母親殺しの真犯人への一体化（その相手がヒスパニックだった可能性）、麻薬漬け、犯罪漬けのホームレス暮らしと市警との暴力的接触、父親を通して至近距離にあったものの、後に切り離されたハリウッド、そして中流への基盤となるはずだった郊外が結果的にメキシコ系移住者に乗っ取られること——これらが無いまぜになって、エルロイの小説世界へと発酵していったのである。そして功なり名遂げて、ヘレンという妻を得た安堵感から、エルロイは「狂った世界観」とともに、「荒れ狂う自らの人生ゆえにままならなかった遅ればせの母への鎮魂を、『わが母なる暗黒』で行ったことになる。

（おち みちお・英語圏比較文化）

●総持集●ジネムス・エルロイ

ロサンゼルスが悪魔祓い

ジネムス・エルロイ／マイク・デイヴィス／アンナ・デヴェア・スミス

日比野啓

この薄明の時

は中間の時です。

それは夕闇の時間であり、

どっちつかずの、曖昧な時間

です。

非明瞭さ。

謎。

さまざまな両面性

LAで起きたことなかで

私たちが理解したいのは蜂起です。

それこそまさしくLAの蜂起が見かけとは違ったものになりうる

瞬間、見かけとは

違ったものであった瞬間なのです。

薄明の中でそれを眺めると

三つのこと

がわかります。

一つは、日の光の中で見るもののはっきりした輪郭

それがあるからこそ私たちは日の光を秩序づけることができるの

ですが

は消えてしまうということです。

そこで私たちはものの境界線をもっとぼやけた形で見るようになります。

ります。

逆説的に言えば

このぼやけた薄明

のおかげで

日の光が私たちに見せないようにしていた

この事件と他のたくさんのお事が交差する様子を

私たちは見ることができるようになります。

私たちは薄明の中でもっと意味づけしなくてはならないし、

私たちはその行動の一部にならなくてははいけない

私たちは意味づけなくてはならない

私たちはもっとはっきりと輪郭を示さなくてははいけない

しかし同時に薄明の中のものそれ自体が

私たちがどのようにその出来事の輪郭を描いているのかということ

とを

私たちに自覚するように促すのです。私たちもまたその事件を作り出した当事者です。

その一方で、日の光の中では、

その出来事とその明瞭さを

どういうわけか

見かけどおりのものとして考えます

そして私たちはそれに反発しなくてはならないのです。

『Twilight # 1: Homi Bhabha, Literary critic/Writer/Scholar』 (Anna Deaver Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992*, New York: Doubleday, pp. 232-234)

憑依の伝染

一言で言ってしまうと、エルロイを読む醍醐味とは「何かを取り憑く」という体験がさまざまなレヴェルで味わえることにあるのではない。ここで言っているのは、エルロイの小説の登場人物がいつも何かに取り憑かれたように行動している、ということだけではない。バルザックやドストエフスキーの全体の小説を志向するエルロイの偏執的な筆致もまた、事件の細部までを余すところなく書き尽くしたいという欲望に彼が「取り憑かれている」ことを示している。小説の中で描かれる猟奇的犯罪や「変態」^{クワイア} 性行為を通じて伝わってくる暗い情熱も、人に取り憑いて離れないものである。読者はこれらの魅力に憑かれ、まるで熱に浮かされたようになってエルロイの分厚い長編を一気に読み通し、自分もまた「取り憑かれていた」ことを知る。こうして憑依はいくつもの隠喩の層を

横断して現実まで「伝染」していく。

エルロイの大半の小説の舞台となるロサンゼルスもまた、さまざまなものに「取り憑かれた」都市である。洒落たブランドショップの立ち並ぶロデオ・ドライブに行けば、消費衝動に取り憑かれた買物客に出会うことになる。あるいはウィルシャー・ブルヴァールのプラネット・ハリウッドでは有名人病に取り憑かれた自称女優たちがウェイトレスとして働いているのを見ることができ、サンフランシスコ・ヴァレーでは彼女たち主演のボルノビデオが量産されている。メルローズ・アヴェニューのトイショップにはオリエンタリズムの夢に取り憑かれたアニメオタクたちが群がる。

エルロイと同様、ひたすらロサンゼルスのことを書いてきた批評家マイク・デイヴィスは *City of Quartz* (一九九一年) でセキユリティに取り憑かれた人々が公園やショッピングモールなどの公共空間を「私物化」し、ホームレスや貧しい若者を駆逐していく様子を描き、アメリカンドリームに取り憑かれたロサンゼルス郊外、かつての製鉄所の町フォンタナの住民たちがこの八〇年間に資本家に食い物にされてきたかを迫力ある筆致で丹念に追っていく。あるいは *Ecology of Fear* (一九九八年) では、地震や山火事、台風や洪水といった、自然災害にまさに文字通り取り憑かれたとしかいえない九〇年代のロサンゼルスは、自分たちの利権のことしか考えないデヴェロップパーや建築業者と、彼らと結託した政治家たちによる環境破壊のおかげで一層ひどくなったと力説する。陽光が燦々と降り注ぎ超現代的な高層ビルが建ち並ぶこの都市が持つ独特の非現実

感、人工的に管理された環境の中で暮らすことによる生の実感の喪失が、人の欲望を歯止めのかかないものにし、化け物じみたものに変えるのだ、というのは八〇年代によく言われたことだ。たしかに個人の幻想という点ではそうなのかもしれない。だが九〇年代に入って立て続けにロサンゼルスを襲った天災はこのような理由では説明できない。当時の感覚としては、何か禍々しいもの、超自然的な存在がロサンゼルス全体を覆っている、と感じるほうが普通だったろう。だがそれは本当に突如降りかかってきた災厄だったのか？

取り憑かれた人々は、自分の内側で自分ではない何ものかが蠢いているのを感じる。主体の裡において体験されるこの他者性はだが、ラカンふうにいえば対象aであり、決して分節化されることのない「私」じしんである。ロサンゼルスという場所も、自らであるとは認識できない要素、つまり象徴界に取り込むことができないにもかかわらず自らの一部であるものが、繰り返し立ち現れるという危機に見舞われていたのではないだろうか？ 換言すれば、ロサンゼルスに取り憑いていたのは去勢されたファルスの幻想である。たとえば九四年のロス大地震のような、言語による記述が不可能な体験としてのカタストロフィーは、現実起きたことでありながらもまるで悪夢の中の出来事のように感じられる。そうした経験をしてきた人間にとって「もともと地盤が弱かった」「危機管理体制がなっていないかった」という「他者の語らい」を聞いたとしても、自分のことを言われているという実感はなくも湧かないだろう。もっと正確に言えば、自分のことを言われているという認識はあるが、それを「実

感」として、自らの一部として、抱え込むことはできないのである。

この段階にとどまる限り、去勢されたファルスの幻想は繰り返して生じる。自分でありながら自分でないものは取り憑いて離れない。しかしそれを言葉という他者に託して自らの外に追いやることもまた不可能なのだ。この化け者を、悪魔を追い払うためには祈禱師^{チリジヤ}を呼ぶしかない。なぜなら祈禱師は取り憑いていた悪魔を身体から出ていかせようとするのではなく、まず別の人間の身体に悪魔を乗り移らせ、それから祈伏するからだ。依代を用いた悪魔祓い。エルロイやマイク・デイヴィスが行っていることはこれである。彼らはロサンゼルスに取り憑いていたさまざまな災厄を呼び起こし、読者の身体に乗り移らせる。彼らの言葉は「呪文」として作用し、取り憑いた災厄を別の人間の身体に乗り移らせたり、その後それを退散させることはできるが、直接取り憑いたものを「分析して」追い出すことはできない。

ロス暴動

だがここに一つ、彼らが被い忘れた災厄が残っている。ロス暴動だ。一九九一年三月に起きたロドニー・キング暴行事件は、強盗で保釈中の黒人青年キングがハイウェイでスピード違反を犯して逃げる途中、ロス市警の四人の白人警察官に殴打されるという、ロサンゼルスではごくありふれた警察による暴力の事例(一九九〇年にはこうした警察の暴行の犠牲者にたいして一一三〇万ドルが市によって支払われている)だった。しかし暴行の様子を近くに住人がビデオ

に撮影し、それをCNNなどのテレビ局が全国に放映したことから騒ぎは大きくなった。それまでも人種差別的言動が目立っていたロス市警本部長ダリル・ゲイツを罷免せよという声も高まった。しかし本当のクライマックスは翌年四月にやってきた。大方の予想を裏切って、告発された四人の警官のうち、三人に無罪判決が下されたのだ。この様子もまたテレビで生中継され、サウスセントラルの教会での抗議集会に集まった二〇〇〇人を超える群衆は暴徒化した。商店の略奪、公共物の破壊、家屋への放火、金品の強奪が次々に行われた。ブラッドレー市長は緊急事態宣言を出し、ウィルソン知事は州兵を召集したが、ロサンゼルスは三日間の無秩序状態に陥った。最終的に死者五八八人、負傷者二三八三人を出してロス暴動は終息した。

しかし実際の被害状況以上にロサンゼルスに混乱をもたらしたのは、人種問題の複雑さ、根深さだった。六五年のワッツ暴動は、黒人対ロス市警（の白人）というわかりやすい対決の構図の中で起き、正義の所在も明らかだった。しかし九二年のロス暴動ではそのような単純な黒白の決着をつけることができなかった。なるほど事件が起きたのは伝統的に黒人人口が集中していたサウスセントラルであったし、被害者は黒人、彼を殴打した警官も、そしてそれを見守っていたとされる十数人の警官も、一人のアジア系およびラテン系をのぞいて無罪判決を出した陪審員たちもみな白人であった。だがキング暴行事件が明るみに出た約二週間後に、酒屋でジュースを盗もうとした黒人の少女が韓国系店主によって射殺されるという事件が起き、コリアンアメリカン対黒人という新たな対立がクローズアップ

の前年、ニューヨーク州ブルックリン・クラウンハイツで、ルバヴイチ派（ユダヤ教ハシデイズム派の一つで、超正統派として知られる）の指導者^{レベ}を運ぶために隊列をなしていた三台の車のうち一台が赤信号を無視して別の車に衝突し、その勢いで舗道に乗り上げてガイアナ系黒人の七歳の男の子一人を殺し、もう一人に重傷を負わすという事件があった。クラウンハイツには、第二次世界大戦のときにナチスドイツの迫害から逃げてきた正統派ユダヤ教徒のコミュニティと、ジャマイカやガイアナ、トリニダード・トバコといったカリブ海諸国からの移民のコミュニティがあり、両者は長年反目し合っていた。したがって、ハシデイムが運営する民間の救急車が血を流している子供たちを尻目に運転手と同乗者たちを救出したという（誤った）噂が広まると、衝突から一時間も経たずに黒人とハシデイムがお互いに罵り合い、闘い始めたのはある程度予想されたことだった。黒人たちは警官に石、瓦礫、ビンなどを投げつけ、住居や商店を襲った。オーストラリアからクラウンハイツを訪れていた二九歳のハシデイム、ヤンケル・ローゼンバウムが黒人青年の集団に襲われ、刃物で刺されて死亡した。警察は犯人と思われる一六歳のレムリック・ネルソンを直ちに逮捕したが、暴動はその後三日間続いた。スミスはクラウンハイツ事件に当事者として関わった人々に加え、この事件を政治ショーに仕立て上げた宗教指導者や人種問題の専門家、一般市民や知識人たちにもインタヴューを行い、それらを一人芝居として舞台上で再現してみせた。時事的な題材を扱い、しかもネイション・オヴ・イスラムの指導者コンラッド・ムハンマド師や、

ブされていたのである。暴動が起きたとき、サウスセントラルの隣という地理的条件も災いして、コリアンタウンは黒人ギャングたちの襲撃を招くことになった。だが当時一般に信じられていたのとは異なり、黒人が大挙してコリアンタウンに押し寄せたという事実はなかった。実際には、数十人のギャングたちが銃や車で店先を荒しただけで、しかも彼らはすぐに姿を消した。その後略奪を行ったのは、韓国人店主のもとで働いていたブルトリカンたちで、彼らは安全のため郊外の自宅に閉じ籠もっていた主人のいないすきを狙った。こぞどろにすぎなかった。しかし黒人は白人ばかりではなくアジア系も襲っているという不気味な噂はロサンゼルス中に広まり、この都市の人種間戦争が泥沼化していることを痛感させたのだった。

ロサンゼルスに取り憑いた人種間の怒りや憎悪を、エルロイやマイク・デイヴィスにかわって被ってみせたのが、ロス暴動に取材した作品『トワイライト』を生み出したアンナ・デヴェア・スミスだった。スミスは一九五〇年に生まれ、現在スタンフォード大学で教鞭をとっている女優兼劇作家である。彼女はすでに一九八〇年代初めから『On the Road: A Search for American Character』と題したシリーズで、人々にインタヴューを行い、それらの断片を一言一句違わずに話し方やインタヴュー時の立ち居振る舞いも含めて、彼女自身の一芝居で再現してみせる、という作品をいくつか作り上げていた。

そんな彼女を一躍有名にしたのが、このシリーズの一環として一九九二年五月一日ニューヨークのパブリックシアターで初演された『Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities』だ。そ

元ジェームズ・ブラウンのマネージャーで、公民権運動家のアル・シヤープトン牧師といったメディアに頻りに登場する有名な物真似が見られるこの作品は多大なる反響を呼んだ。『Fires in the Mirror』はオフ・ブロードウェイの作品に与えられるオビイ賞を獲得し、ピユールツァー賞演劇部門にもノミネートされた。

トワイライト

『Twilight: Los Angeles, 1992』はこれに続く『On the Road』シリーズの作品であり、ロサンゼルス^のマーク・テイパー・フォーラムで一九九三年に初演され、一九九四年にはニューヨークのパブリックシアターやコートシアターで再演された。インタヴューした相手は、前作の二四人から二〇〇人に増えた。そのうち舞台上に登場するのは約二十五人である。『Fire』のときと同様、ロドニー・キングの叔母アンジェラ、暴動が発生すると黒人群衆に運転していた大型トラックから引きずり出され暴行を受けた白人のレジナルド・デニー、あるいは引退してラジオのトークショーのホストを努めているダリル・ゲイツ前ロス市警本部長といった、直接関わりがあった人々の他に、ビル・ブラッドレー市長、マキシム・ウオーターズ下院議員、市民運動家マイケル・ジンザンのような政治家たちや無名の一般市民が登場する。あるいはマイク・デイヴィスやホミ・ババ、演出家ピーター・セラズー・ユージン・オニールの自伝的な四幕劇『夜への長い旅』の、しみつた父親が切れている電球を取り替えようとしていない、というエピソードを物語り、この父親が現在の合衆国である

という——といった文化人も顔を出す。

だがアンナ・デヴェア・スミスの作品に性別・人種・階層・年齢の異なるさまざまな人間が出てくるからといって、それらを政治的正当性の理念のもとに、代行「表象」という原理を通して政治と演劇の類似性・近接性を確認するものである、と単純に理解してはならない。中国系アメリカ人のパフォーマンクス・アーチストで、スミスとほぼ同年代（四六年生まれ）のピン・チョンは一九九二年からはじめた *Unruly Events*（「有害分子」）シリーズでこの種のコミュニケーション演劇の試みをすでに実践していた。クリープランド、ミネアポリス、シアトル、ニューアーク、ロツテルダム、東京（「ガイジン」という題で一九九五年池袋の東京芸術劇場で上演された）、シカゴ、そしてニューヨークと、彼とそのカンパニーは行く先々で地元に住むさまざまな人種・国籍の人々と接触し、舞台に立つように説得する。舞台上上がった人々は自分の名前を名乗り、自分が外国人としてそのコミュニケーションに生きていて経験したさまざまな出来事や感情を観客に向かって率直に語りかける。言うまでもなくキーワードは「共生」であり、観客はマルチカルチュラルなアメリカ（あるいは世界）という「現実」を受け入れることを促される。

巧妙に装われた政治性に鼻白む思いをすることはあるものの、髪の毛も肌の色も目の色も異なる人々が舞台にずらりと並び、多少の訛りをまじえて自分の体験を語りかける場に居合わせるのはたしかに感動的な体験である。肉声で語られる「告白」を聞くと、どんなに疑い深い観客でも、耳を傾けてしまう。たんなる表象でしか

りしているものが、すでに「公的な」色彩を帯びてしまっている。underpresent されていた人々が present されるようになったからといって、「表象」代行」という制度そのものにつきまとう胡散臭さがなくなったわけではない。

だがアンナ・デヴェア・スミスの作品はピン・チョンのコミュニケーション演劇が陥っている、真実を表象する装置としての演劇という嵐からかろうじて免れている。なるほど、彼女へのインタヴューを読むと、彼女がピン・チョン同様「善意」にあふれており、マルチカルチュラル／マルチヴォイスの共同体・アメリカという幻想を構築することに「役買っているように見える。しかしインタヴューした人々の口ぶりや仕事を彼女が模倣してみせるという一点において、それは全く違ったものとなっている。なぜならそれは「物真似」でしかないからだ。いくらカツラをかぶり、メイキャップを施し、それらしい衣装を着込んでいたとしても、そこにいるのは紛れもないアンナ・デヴェア・スミス本人であるからだ。演ずる人物との「距離」の提示、舞台上における演じる者と役柄の二重の存在という点にプレヒトの異化効果の影響を見てとることは容易である。だがプレヒトが唱えた（いささか公式化されたらしいのある）叙事的演劇とスミスの作品が決定的に異なる点は、後者の「演じる者と演ぜられる者の乖離」には明確な意図があるわけではないことだ。そこには最近のハリウッド映画に顕著な「モデルにできるかぎり忠実に」という偏執的な意図は感じられないかわりに、意識して批評的距離をとる努力がされているわけでもない。敢えていえば、スミ

ないものを欠け甲斐のない真実だと信じ込ませるといふ詐欺の口を演劇は何千年とやり続けてきたわけだが、中でもこの手のドキュメンタリー性を追求したものは上等の部類に入るだろう。しかも、*Unruly Events* シリーズは政治演劇でしばしば使われた党派性の強い「ドキュメンタリー演劇」（たとえば、アメリカの左翼運動華やかなりし一九三〇年代にはそのものずばり「生きた新聞」というものがあつた）と違って、「本人」が出演している、嘘があるはずがない、というわけである。

だが少し考えてみればわかることだが、たとえ観客が——あるいは演じている当人たちですら——舞台の上では真実が語られているのだと固く信じていたのだとしても、彼らの「告白」とはあくまでもピン・チョンが考えた枠組みにうまく収まるようにあらかじめ加工されたものにはすぎない。もちろんそれは「私はこれこれこういう時に人々が無意識に抱いている人種差別意識に打ちのめされた」「言葉がうまく使えないためにいつも人知れず疎外感を感じている」といった、この場で語られるべき言説が出演者の口からドンピシャのタイミングで出てくるようにピン・チョンが巧みに操作しているという単純なことではない。ここで問題となっているのは、文化人類学者が聞き取り調査の際に直面しているのと同じ問題、つまり、語る側の善意や聞き手の善意によって語るべき内容は歪曲されてしまうということである。相手が聞きたいことあるいは話したいことを勝手に想定した上で話したり聞いたりするゆえに「語りたこと」とはどこかに消えてしまう。「私的な声」として語ったり聞いた

スの演技は「自分の物真似は似ているはずだ」という彼女自身の思い込みによって支えられているのだ。そして観客はスミスが模倣している対象のリアルさに感心するのではなく、彼女が熱心に真似していることに感じ入るのである。

この点でも彼女は巫女に似ている。文化人類学者たちは儀式においてシャーマンが実際に神懸かりになることはまれである、ということ報告してきた。イタコの口寄せに顕著に見られるように、それは文字通り「儀式」であり、熱を込められることがないまま（時にはやる気がないのではないかと思われるほど）「型通り」に行われる。シャーマン一人の超人的な力によって突如として非日常的な空間が出来し、儀式に参加していた人々はいつの間にか狂乱の渦に巻き込まれていく、という一般に流布されたイメージとは違って、たいていの儀式は「地味」であり、儀式として成立するためには、参加者が巫女のやっていることを肯定し、効果があると思ひ込まなければならぬのだ。

スミスの作品でも、人々はアンジェラ・キングが、ブラッドレー市長が、マイク・デイヴィスがスミスに取り憑いたと信じることを要求される。そうしなければ、スミス本人がさまざまな見方をしているという、陳腐なものであるにせよ——が提示される、ということに観客は疑いを抱いているわけではないが、アイデンティティという真実のいわば根幹に関わる部分の「捏造」のプロセスに自分たちも加わることで、語られる内容の正当性についてある種の疑い

を抱きつつ聞くことになることは確かである。

こうして見ていくと、同じ悪魔祓いといってもアンナ・デヴェア・スミスの行っていることはエルロイやマイク・デイヴィスのそれとははつきりと異なることがわかる。後者は取り憑いた悪魔を読者の身体に乗り移らせることを目的としているのに対し、前者は自分の身体に乗り移らせてみせるのだ。どちらが衝撃的であるかは一概には決められないだろう。時として人は、自ら体験するより間近にいて見るだけのほうが影響を受けることがあるからである。しかしいづれにせよ、彼らの試みは言語の秩序によって支配されている私たちの知覚を、身体の変容を通じて変えていこうとするという点において共通している。

マルチカルチュラリズムのお題目を超えて

冒頭に掲げたホミ・ババのインタヴューにおける発言が、「光」と「薄明」との対比を通し、言葉による理解の限界を説いていることは明らかである。人種間の憎悪という繰り返しの幻想、自らの一部でありながらなかなかそれを認められないもの、に取り憑かれたロサンゼルスは、マルチカルチュリズムとか共生といった言葉を用いてそれを追い払うことができないでいる。だからこそ、ラカンに依拠してポストコロニアリズムを論ずるババは、いったん「薄明」に、つまり想像界に退いて事件を見直すことを提案する。よくも悪くも言葉の一元支配を貫徹しようとするアメリカ社会にあつて、あらゆる問題は言論によって解決しなければならぬとい

いう前提を疑うことは難しい。しかしそうした言葉による秩序を作り替えていかなければ立ちいかなくなるほど、人種問題をはじめとする社会の断絶は深刻になっている。他者の身体に取り憑いた幻想を共有することで、身体を想像界の領域で捉え直すことがスミスの観客に対する戦略だとすれば、作品の終わり近く、スミスが舞台上ババになりきって冒頭の台詞を言うとき、それはまた今まで実践してきた自らの方法論の理論的根拠を示すことにもなっている。

だがもっと印象的なのは、作品の最後に登場するギャングの構成員、トワイライト・ベイの発言だろう。彼は当時抗争を繰り返していたギャング団同士の「手打ち」を進めた一人であり、タイトルの「white」は彼の渾名からとられている。トワイライトが説明する自分の名前のいわれは奇妙なものだ。「お前は同年代の子供の二倍頭がよい」と言われて育った彼はある日、*White* という言葉と、知識や真理の象徴である *White* を組み合わせて自分の名前を作ったことを思いついたのだと得意そうに語るのである。インディアンの名づけを思わせるその「野生の思考」は、既成の言語・文化秩序に対する抵抗を実践していることを示している。「トワイライト」に登場するマイク・デイヴィスは、幾多の自滅行為をくりくり抜けてきた結果としてのギャングたちの休戦を奇跡だと高く評価するのだが、それは彼がそこに従来法の支配を超えたところで自己防衛のための自己組織化の動きを見ているからである。全体としてデイヴィスはギャングについて「大人と子供の間の戦争だ」という悲観的な見方を崩してはいないが、トワイライト・ベイのほうは *"I can't forever*

twell in darkness" (*Twilight*, p. 235) と前向きな意見を述べると。もちろんそれが示しているのは、既成の大人社会の秩序に彼が組み込まれていくということだけなのかもしれない。しかしスミスもまたそこに希望を見ていることは間違いがない。こうして舞台上では、スミスの身体に取り憑いていた人種間の憎悪が退散していくのを見ることができる。それはエルロイを徹夜して読み終えた朝、すうつと体が軽くなるのを感じる（頭はまだ痺れたままなのであるが）のとよく似ている。

註

(1) しかしもちろんそれも程度によりけりである。たとえば、バックステージもののミュージカル「コーラスライン」(一九七五)においても、オーディションに集まった黒人、ユダヤ系、プエルトリカン、チヤイニーズといったさまざまな人種のダンサーが、オーディションの一環として演出家や他のダンサーたちの前で「告白」を行うという場面があった。ダンサーたちは台詞を喋るのなら構わないが、自分のプライベートなことを話すなんて、とためらう。だが彼らは次第に心を開き、隠された自分の思いを明かすようになる、という構造はビン・チョンの作品と全く変わらない(まあ、それを言うのならば、ゲイ演劇の嚆矢とされる「真夜中のパーティー」であってもIBMのコマーシャルであっても変わらないのだが)。だが実際に四四人のダンサーにインタヴューしてできたのが、この作品で語られるそれぞれ別のダンサーの「多様な」体験とは、人種のステレオタイプの理解にものとづいた陳腐な物語でしかない。黒人のリッチーは自分の性体験を赤裸々に語り、ユダヤ人グレッグはゲイであることを告白し、プエルトリカンのポールは生活のためにオカマショーで働いていたところに

何も知らない両親が訪ねてきたときの屈辱を涙ながらに語る。予定調和はビン・チョンの作品よりもはるかに徹底しており、意外な発見の喜びはそこにはない。

(2) 松尾貴史(キツチュ)によるテレビ朝日系「徹底討論 朝まで生テレビ」のバロディ「徹底討論 朝までナメてれば」というビデオがある。その中で松尾貴史は田原総一朗・大島渚・宮崎緑などが興奮して口角をばさばさ物を真似してみせる(しかも討論なので、カメラが切り替わるたびに別人になりかわった彼ががり立ってたり涙ぐんだりする)のだが、もともと容姿がそれほど似ていないということもあって、おかしさよりもある種の不気味さを感じるような作りになっている。スミスが行っていることはこれによく似ている。つまり本来の目的——集団トラウマとなるような出来事についてさまざまな意見を聞くという目的であれ、暴走があらかじめ予定されている討論番組を茶化してみせるという目的であれ——以上に、本人の「なりきり」ようが前面に出ているゆえに、当惑してしまうのだ。

(3) スミス自身は、自作について以下のように語っている。

「私にとって、キャラクター作りは常にゆれ動いているものです。自己と他者との間を行き来することなのです」(*Free in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities* (1997), xxxvii)

Jacqui Reinet, "Performing Race: Anna Deavere Smith's *Fire in the Mirror*" (*Malden Drama*, vol. 39, 1996) において「カリカチュア、プレビトの言うゲストゥス、そして(エリン・ダイアモンドとホミ・ババの言う)擬態——それぞれの要素が入っている」と指摘する (p. 609)。

(4) スミスの演技スタイルが巫女であることを最初に指摘したのは Richard Sechnur だった。彼は慧眼にもスミスのことを論じると人種問題にすぐ話が行くが、自分の関心は「黒とか白とか人種のこと」「black-white race thing」にはない」と言い切った論を進めている (*The Drama Review* 37, 4 (T140), Winter 1993, pp. 63-64)。