

『動物園物語』

—そのわかりにくさ—

中島 祥子

はじめに

エドワード・フランクリン・オールビー(Edward Franklin Albee, 1928-)の処女作『動物園物語』(*The Zoo Story*, 1958)は、夏のある昼下がり、孤独に心を消耗しきった男ジェリー(Jerry)が、ニューヨークのセントラルパークのベンチに座って読書に没頭する全く見知らぬ男ピーター(Peter)に話しかけることに始まり、最後にはピーターを怒らせ、自らを殺害させるという一幕劇である。

この作品が発表された当時のアメリカは、1945年に第二次世界大戦をいわば無傷で終え、戦後のお決まりの産業パターンと言える軍需産業の平和産業化によって生産力と消費が飛躍的に伸び、経済が上向きになった。カナダに生まれ、後にアメリカ国籍を取得する経済学者ジョン・ケネス・ガルブレイス(John Kenneth Galbraith)は、1958年に発表した『ゆたかな社会』(*The Affluent Society*)の中で、このアメリカの経済状況を、まさに表題のままに「ゆたかな社会」という言葉で表した。貧困が常に一般大衆の生活につきまとう「暗い窮乏の時代」からとうとう抜け出したのである。

同時に、家庭電化製品が出回り、そこに暮らす人間たちはさまざまな面で間接的に操作されるいわば高度管理社会へと変貌していった。テレビの普及を取り上げてみると、それがよく理解できる。

第一次世界大戦後にラジオが普及したというが、二度目の大戦後には情報を、聴覚ばかりか直接視覚に訴えるテレビが一般家庭に入り込んだ。1946年にはテレビのある家庭は8,000世帯程度であったが、4年後には390万世帯に膨れ上がったという(Norton, 813)。

『動物園物語』の主人公の一人、ピーターの家庭にもテレビがある。しかも

二台もあり、一台は子供専用だというのだ。これがこの時代の中産階級家族の生活と言ってよいのかもしれないが、親は親、子供は子供の生活が行われ始めており、他者との関係はもとより親子の関係における間接化が既に見られる。

聴覚だけでなく視覚にも訴えるために、ラジオよりも大きな宣伝効果を持つテレビは人びとの購買力を高めるのに一役買った。たびたび繰り返されるコマーシャルによって、アメリカ人としての生活様式の規範が提示され、アメリカ人であればこうあるべきだ、あの商品を買うべきだという、いわば強迫観念に人びとは囚われるようになっていったのだろう。ここに、いわゆる「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」(American Way of Life) という価値観の始まりを見ることができる。ウィル・ハーバーク (Will Herberg) は『プロテスタント、カトリック、ユダヤ』(Protestant, Catholic, Jew, 1955) の中で、「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」について以下のように述べている。

The American Way of Life is individualistic, dynamic, pragmatic. It affirms the supreme value and dignity of the individual; it stresses incessant activity on his part, for he is never to rest but is always to be striving to “get ahead”; it defines an ethic of self-reliance, merit, and character, and judges by achievement: “deeds, not creeds” are what count. (79)

アイヴィーリーグ (Ivy League) の一校、コーネル大学 (Cornell University) でアメリカ史を講じ、名著『国民と国家—アメリカ合衆国の歴史』(A People & A Nation: A History of the United States, 1994) の主幹を務めたメアリー・ベス・ノートン (Mary Beth Norton) は、その著書で “Television was a crucial force in the evolution of both the consumer culture and *family togetherness*. (813, italics mine)” と述べ、テレビが人間関係、特に家族に大きな影響を及ぼしていることを示唆している。

1950年代当時、コメディ、アクション、クイズ、西部劇など、あらゆる世代向けにさまざまな番組が放送された。その中でも人気の番組に、中西部の町スプリングフィールド (Springfield) に住む中流階級のアンダスン (Anderson) 一家をめぐるホームドラマ『パパは何でも知っている』(Father Knows Best, 1954-63) がある。

この番組は、当時の家族の在り方の模範のような受け止められ方をした。父親は優しく、何でもできる、物わがりの良い人間で、家族の絆は堅い。アンダスン家のような家族を「演じ」られれば、自分たちの家庭も幸せな家族として満足できるものであると人びとは納得するようになっていった。そしてテレビで宣伝される品物を買えば、「理想の家庭」になることができる、そう考えるようになったのである。従って、人びとはテレビを食い入るように見た。人気のテレビ番組の時間帯にコマーシャルが始まると、あたかもそれが合図であるかのように、放映地域のトイレの水が一斉に流されるという調査の結果がそれを裏付けていると言える。(Halberstam, 185)

この時期に家庭を持つ年齢になった人びとは、20年代初めのアメリカにこの世に生を受けた世代である。当時のアメリカは第一次世界大戦を終えて活気に満ちあふれ、経済的好況が続き、国民の生活は豊かなものであった。しかし彼らがかもっと多感であったであろう時期のアメリカは、1929年に世界大恐慌(Great Depression)を経験し、1939年から6年間、第二次世界大戦参戦という厳しい時代を迎えていた。経済的にも、精神的にも辛い時代を過ごしてきた彼らが、テレビで放送されるホームドラマの理想的な家族の絆に憧れ、そうなりたいと感じるのは当然のことであろう。

また、隣近所の人たちがどのような生活をしているかなど、のぞきに行かなくてもテレビが教えてくれた。食べ物やテレビが宣伝するものを買ってくれば、隣の家庭と同じものを食べているという安心感が生まれるし、衣類や家具もテレビに映るものを手に入れば、皆と同じように生活できているのだと満足できたのである。それこそリースマン(David Riesman)が『孤独な群衆』(*The Lonely Crowd*, 1950)で述べているように「他人志向型」(other-directed types)の人間が生まれてきていたのである。

他者の行動や考え方に極端に敏感になって、自分以外の人間はどう考え、どう行動しているのかが気になり、それを知らうとしたがる傾向が強くなったのである。つまり自分で考えた結果、行動するのではなく、他者を基準とした行動をとるのである。

『動物園物語』のある場面で、ピーターはジェリーに「本当は女の子ではなく、男の子が欲しかったのだらう」と言われ、“everyman wants a son.” (Albee, 9)と話を一般化させて自分の気持ちを素直に表そうとしないのである。これでは自分の意志がまるで無いと言って差し支えないだろう。

家族の絆が強調されることは、結果として社会的には家族を孤立させることとなり、戦後の急激な郊外化現象のなかでは、隣近所との直接的な触れあいはますます稀薄になって人間関係の間接化が強まった。

1947年に議会で37,000マイル（およそ59,200キロ）のハイウェイ建設が認可され、1956年にはアイゼンハワー大統領（Dwight David Eisenhower, 1890-1969）がハイウェイ法（Interstate Highway Act of 1956）に署名して42,500マイル（およそ68,000キロ）のインターステイトハイウェイの建設に着手することとなった。そして全米にハイウェイが張り巡らされ、どの家庭も自動車を所有するようになる。この時代を表してよく言われる「一家庭二台の自動車」時代である。

一台は夫が都市部へ通勤するのに、もう一台は妻が子供の送り迎えや買い物に使うのだ。そして休日にはハイウェイにのって家族とどこか、例えば1955年にカリフォルニア州アナハイムにできたディズニールランドに代表されるような、家族と一緒に楽しめる娯楽施設に向かう。隣近所との付き合いより、家族と過ごす時間を重要視したのである。隣近所と話さなくともテレビを見れば、他の家庭の様子は把握できた。皆が一様に、テレビを「お手本」とした生活を送っていたからである。

しかし、考えてみればこうした生活は本物の人生を送っていることにはならない。自らの人生を自らが送っているのではなく、自分以外の何かに送られている人生に他ならないのだ。オールビーはそんな生活の実態に気づいていた。

オールビーと『動物園物語』の誕生

ところで、『動物園物語』の作者であるオールビーとは一体どんな背景を持つ人物なのだろうか。この芝居を観終えた時、私の心に浮かんできた思いは二つであった。この作品をどう理解したらよいのか、そしてこの作品を世に送り出した作家とは一体どのような人物なのだろうかということである。

オールビーは生後二週間でニューヨークの、ある家庭に養子としてもらわれた。実の両親がどのような人物であるかということは明らかにされていない。養父の父の名にちなんでエドワード・フランクリン・オールビー三世（Edward Franklin Albee III）と名づけられた。この祖父はヴォードヴィルの有力なプロデューサーであり、キース＝オールビー劇場（Keith-Albee Theater

Circuit) を所有する大富豪であった。

オールビーは物質的には何一つ不自由のない生活を送った。豪華な邸宅に、山のようなおもちゃ、家庭教師に召使。乗馬を習い、ピアノのレッスンを受け、冬はマイアミで過ごし、夏にはロングアイランド湾でヨットの訓練をした。養母フランシス (Frances) は、オールビーにニューヨーク社交界の一員となるべく教育を受けさせたいと考え、小さな頃からこのようにさまざまな習い事をさせたのである。

五歳の頃には運転手つきのロールスロイスで、マチネーのブロードウェイの芝居を見に行くようになった。こうした経験や、劇場を所有する祖父の存在によって、オールビーは幼少期から芝居に慣れ親しんでいたのである。

しかし不平家の養父、そして養父より 23 歳も若い元マネキン・ガールの養母からたくさんの愛情を注がれ育ったわけではなかった。特に厳格で口やかましい養母フランシスとは折り合いが悪かったようだ。養母はおとなしい養父をいつも尻に敷いていたのである (現代演劇研究会、1980: 3)。

養母は 1940 年、オールビーが 12 歳になるとニュージャージーにある寄宿学校のローレンスヴィル (Lawrenceville School) に入学させた。しかし度々授業に出席しなかったため、退学させられてしまう。

その後もいくつかの寄宿学校を転々としたが、最終的にプレップスクールの一校であり、現在のチョート・ローズマリー校 (Choate Rosemary Hall) の前身であるチョート (Choate) に腰を落ち着けることとなった。そして、そこで詩作に夢中になった。チョート卒業後、トリニティカレッジ (Trinity College) に進学するものの、ここでも授業に出席せず退学を余儀なくされる。さらにコロンビア大学 (Columbia University) にも籍を置いたが、やはり学業をおろそかにした結果、中退となる。

ちょうどこの頃亡くなった父方の祖母が、10 万ドルの信託財産を遺してくれていた。元金は 30 歳になるまで受け取ることができなかったが、毎週 50 ドルの利息をもらえることになったオールビーはこの金を持って、芸術家や作家が多く集まるニューヨーク市マンハッタン南部のグレニッチヴィレッジ (Greenwich Village) で生活を始める。

グレニッチヴィレッジでの生活は常に作曲家のウィリアム・フラナガン (William Flanagan, 1923-69) が一緒であった。フラナガンの紹介で 1953 年にオールビーは劇作家のソーントン・ワイルダー (Thornton Wilder, 1897-

1975) に出会い、劇を書いてみたらどうかと勧められる。その結果生み出されたのが『動物園物語』だったのである。

『動物園物語』は、ニューヨークではプロデューサーの目に留まることはなく、フラナガンの手によってイタリア、スイスへと送られ、最終的にベルリンのシラー演劇工房 (Schiller Theater Werkstatt) で、『ゴドーを待ちながら』 (*En attendant Godot*, 1952) で知られるサミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-89) による『クラップ最後のテープ』 (*Krapp's Last Tape*) と二本立てで上演されることとなった。その評価は高く、それから4ヶ月後の1960年1月にオフ・ブロードウェイ (Off-Broadway) の劇場で上演され、オールピーは一躍有名になるのである。

しかし、なぜ『動物園物語』は発表当時、アメリカで評価されなかったのだろうか。

50年代以降の演劇界

戦後のアメリカ社会は、芝居の観点からすればノーベル文学賞を受賞していたオニール (Eugene O'Neill, 1888-1953) は既に鬼籍に入っており、テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams, 1911-83) やアーサー・ミラー (Arthur Miller, 1915-2005) の時代であった。ウィリアムズの『ガラスの動物園』 (*The Glass Menagerie*, 1945) や『欲望という名の電車』 (*A Streetcar Named Desire*, 1947)、それにミラーの『セールスマンの死』 (*Death of a Salesman*, 1949) は戦後アメリカ演劇を代表する傑作と評され、現在に至るまでアメリカのみならず世界中で人気を博し、観る人の心の琴線に触れ続けている。

アメリカにミラー、ウィリアムズが活躍していたのはさまざまな意味でごく普通のことであった。戦後のアメリカ社会は保守化が進んでいたからだ。

ミラーは男性を主人公に脚本を書いていた。代表作『セールスマンの死』では主人公ウィリー・ローマン (Willy Loman) は、その人生の結末はともかく、ローマン家の中心人物として描かれ、まさに『パパは何でも知っている』のパパ的ところが、例え彼の若き日であるにせよ、見られるのだ。またウィリアムズは女性を軸に脚本を次々と発表した。代表作『欲望という名の電車』では、南部の没落貴族的な女性ブランチ・デュボワ (Blanche DuBois) が時代の変化に適應できず、ポーランド人と結婚した妹、ステラ (Stella) のところに身

を寄せるものの、ここでも結局は自分の居所を見つけられずに身を滅ぼす羽目になる姿を描いた。そこには「何でも知っていて、何でもしてくれる」パパは不在なのである。ブランチに必要な存在は、仮象としての人生を認めてくれるパパであって、実在としての人生を教えてくれる妹の夫、スタンリー (Stanley Kowalski) ではない。

政治的保守化については、でっち上げだったマッカーシズム (McCarthyism) がひいては、アメリカをヴェトナム戦争へかかわるようにしむける潜在力になったことを考えればよい (Solberg, 87)。

マッカーシズム旋風の中での 1953 年、ミラーは 17 世紀ニューイングランドに起こった魔女裁判を題材にした『るつぼ』(*The Crucible*) を発表した。この作品を発表した意図は自らも巻き込まれた非米活動委員会 (Un-American Activities Committee) による思想統制を批判することであったが、ここで取り上げるべくは、むしろ一般家庭における保守化である。

1963 年に『女らしさの神話』(*The Feminine Mystique*) を著したベティ・フリーダン (Betty Friedan) はその著書で次のように語っている。

By the end of the nineteen-fifties, the average marriage age of women in America dropped to 20, and was still dropping, into the teens. Fourteen million girls were engaged by 17. The proportion of women attending college in comparison with men dropped from 47 per cent in 1920 to 35 per cent in 1958. A century earlier, women had fought for higher education; now girls went to college to get a husband. By the mid-fifties, 60 per cent dropped out of college to marry, or because they were afraid too much education would be a marriage bar. (Friedan, 16)

第二次世界大戦中、男性に代わって労働力不足を補った女性たちは、戦争が終わると家庭に戻るかと思いきや、戦後の急激な経済発展により労働市場への参入が増加した。しかしその一方で、伝統的な役割分担、すなわち女性は良き妻、良き母親であるために専業主婦として生きるべきだとする世間の目は依然として根強く存在していた。

女性が抱えるこうしたジレンマを、自身の経験から本に著したのがフリーダ

ンであったが、既に触れたように、アメリカ人にとっての家族のあり方は、殊にテレビによってその規範が示され、その中で良き父親、母親像が固定化していた。「理想の家庭」を持つことが女性にとって何よりの幸せであるという認識が、若い女性たちの間でも広まっていたのである。女性だけでなく、若い男性の間でも家族の存在意義は大きなものとなっていた。『パパは何でも知っている』のパパがアメリカン・ウェイ・オブ・ライフには不可欠な存在になっていた。何事も万能にこなす、家族を大切にする、優しいパパ。それが彼らの理想であった。

しかし、『セールスマンの死』の主人公ウィリー・ローマンの、二人の息子に対する姿勢、妻リンダが冷蔵庫が壊れたと言っては夫に依存する姿からは、父親が「理想の家族」の犠牲になる姿が垣間見られる。「理想の家族」を追い求めたウィリーは、それだけに悲劇的の人生を送った。そして『動物園物語』のピーターもまたその犠牲者の一人なのである。

People can't have everything they want. You should know that; it's a rule; people can have some of things they want, but they can't have everything. (Albee, 24)

人生にはルールがあり、どうにもならないことがいくらかでもあるという、ピーターの半ば諦めかけた思いが伝わってくるかのような台詞である。他者と同じレールに乗って人生を過ごさざるを得ないピーターやウィリーには、明るい未来は見えてこないのであろう。

一方、ヨーロッパでは第二次世界大戦という悲劇的事件の後の「人間関係の間接化」、「他者との調和ある関係の難しさ」、あるいは「人や物からの疎外」など、極めて高度な哲学への傾斜が見られていた。それはウジェーヌ・イヨネスコ (Eugène Ionesco, 1912-94)、サミュエル・ベケット、アルトゥール・アダモフ (Arthur Adamov, 1908-70) らによって代表される一群の作家によって、もっぱら演劇という形式で提示されていた。いわゆる「不条理演劇」である。不条理演劇は、人間のおかれている不条理な状態、人間の存在の追求、まさに上に記した「人や物からの疎外」という悲劇的内容を戯画化、笑劇化するものである。

オールビーが第一作目として1958年に発表した『動物園物語』はジェリー

とピーターというお互いに全く無関係な二人を主人公にし、住んでいる社会も家庭も、そして生き方も違う人間同士の不自然な、以下に詳述するような、いわゆる「不条理」な関わり合いを芝居にしたものであるため、ブロードウェイで受け入れられるはずもなかった。ブロードウェイが求めたものは、ミラーやウィリアムズらが描く、素直に理解できる作品であった。ブロードウェイは商業演劇のメッカであり、観客が理解に苦しむような、お金にならないものを取り上げるはずもない。何十万ドルもの費用をかけての興行で黒字を出すことが大前提なのである。

当時のブロードウェイは家族連れ、子供連れが足を運び、楽しめるところで、興行の安全性が確実な作品以外は取り上げられることがほとんどなかった。そのためオールビーのような新人作家の、しかも時代の先を読み込む先駆的な作品を受け入れる土壌がなく、彼の作品は評価されるはずもなかった。したがって結局は哲学的にも、演劇的にも時代の先端を行っていたヨーロッパで評価を受けたのである。

アメリカへ戻ってきたときも、依然として伝統と保守性を重んじるブロードウェイで取り上げられることはなく、実験劇場的でアングラ的色彩の濃い、ストレイト・プレイ (straight play) などを中心とするオフ・ブロードウェイのプロヴィンスタウン劇場 (Provincetown Theater) で取り上げられたのである。それが1960年1月14日のことであった。

1960年といえば、オールビーと同世代である作家、ジャック・ケルアック (Jack Kerouac, 1922-69) や詩人のアレン・ギンズバーグ (Allen Ginsberg, 1926-97) らを代表とする1950年代のビート世代 (Beat Generation) から、ヒッピー (hippy) 世代へと移行する次期である。大統領が綿々としてプロテスタントであったところへ、カトリック、しかもアイリッシュ・カトリックが大統領選に打って出られる変化を起こしていた時代へと変わっていた。50年代の保守化に辟易した世代がビート世代を軸に登場し始めていたのである。オフ・ブロードウェイへ芝居を観に行く層はそうした世代であったに違いない。

『動物園物語』に見られる不条理

『動物園物語』を観て誰もが不自然に思うだろうことは、初めて会った人間に、相手が明らかに嫌がっているにも関わらず、それを無視していつまでも一方的

に語りかけるジェリーの存在であろう。しかしピーターはどうだろうか。ジェリーを疎ましく思うのであれば、その場を立ち去れば済むはずだが、彼は最後までベンチから離れようとしなない。

ピーターは40代初め、中肉中背の身体はツイードのスーツに包まれ、パイプを吹かし、鼈甲縁の眼鏡をかけている。この眼鏡だけでも彼の裕福な生活を察することができるが、経済的に豊かな、イーストサイドに住む寡黙な人物として描かれている。一見すると「ゆたかな」アメリカ社会で、誰もが理想的だと思いきこんでいる生活を送る男である。一方のジェリーはかつては高級住宅街であったが、今ではもうその面影もない、スラム化したウェストサイドにある「褐色砂岩の下宿屋」(brownstone rooming-house)で間借り生活をする、他者から孤立した孤独な人生を送る30代半ばを過ぎた男で、風采のあがらぬおしゃべりな、しかもそれまでの人生に翻弄され、情緒的にも、精神的にも不安定になり、極度の疲労感を感じている人物として描かれている。

ピーターがいつものようにお気に入りのベンチに腰を下ろして読書をしているところに、まったく見知らぬ男ジェリーがふらりと近寄って、動物園に行ってきた話をし始める。ピーターは嫌々ながらつい耳を傾け、結局はジェリーの話に引きずり込まれていくのだ。

嫌がるピーターにあれこれ話をしているうちに、ジェリーは、ピーターがセントラルパーク東側の3番街と74丁目に近い高級住宅に住み、出版社で重要なポストに就いていて、妻と二人の娘、それに二匹の猫と二羽のセキセイインコまで飼っていることを知る。しかしジェリーは、ピーター自身は娘よりも息子、猫よりも犬を望んでいるのだろうか、自分の希望は叶わずに、妻や娘の気持ちで全てが決められるのだろうかを推測する。

Cats! But, that can't be your idea. No, sir. Your wife and daughters? (Albee, 9)

ピーターは無言でうなづく。その推測はピタリあたっているのだ。

なんとという皮肉だろうか。人生に翻弄され、孤独に暮らすジェリーにはごく当たり前の家族像が見えているのに、一見「理想的な家族」と「理想的な生活」を送っているピーターには現実にはどうにもできないことがあって、しかもそれは心の奥にしまっておかねばならないのだ。いや、ピーターが送っている生

活など、アメリカ国民なら誰もが同じように目指す「理想の家庭」であってジェリーには全てお見通しなのである。しかしその「理想の家庭」の中で暮らしている当人には、自分が何をすべきか、どう考えるべきかは見えていない。自分ではどうすることもできないのだ。

しかしピーターはなぜ本音を出せずにいるのだろうか。それは、「理想的な家族像」を壊すことになるからである。テレビの中のものわりの良い父親が、平和な家庭には不可欠である。本音を語ることなど必要ない、テレビと同じように毎日を過ごせば、悶着も起こさずに静かに暮らせるのである。それに比べて、次のように本音を素直に吐露するジェリーの方がよほど人間らしい。

But every once in a while I like to talk to somebody, really *talk*; like to get to know somebody, know all about him. (Albee, 9)

陽がさんさんとふりそそぐセントラルパークを、妻や娘を連れだって一緒に散歩するでもなく、読書という孤独な行動のなかに一抹の平安を見いだしているピーター。読書をするベンチだけが、彼が全てから解放される場所なのである。その一抹の平安、自由、解放感を奪われたくないという気持ちを抱きながら、一方ではジェリーという存在が気になる。

ピーターにとってジェリーの立場は、言ってみれば仮象ではなく、実在としての自らの孤独な人生そのものなのである。だからジェリーの話を見殺しにして、その場を立ち去ればよいにもかかわらず、ついつい本を閉じたままそこに居続けてしまうのだ。ピーターは自分自身とジェリーとを重ね合わせているのである。

だがジェリーのあまりにもしつこく、理不尽な話しかけに我慢できなくなって、その場を意を決して立ち去ろうとすると、ジェリーは再び動物園の話を持ち出して彼を引き止めようとする。話を続けながらジェリーは、ピーターが腰掛けていたベンチを奪おうとし始める。自分にとって唯一、心の平安を感じられるベンチを奪われまいとピーターは必死で抵抗するのだ。

Look, you; get off my bench. I don't care if it any sense or not. I want this bench to myself; I want you OFF IT! (Albee, 25)

泣かんばかりの形相で、分別のあるはずのピーターがベンチに固執して激し

く抵抗する様に、ジェリーは “Do you know how ridiculous you look *now*?” (Albee, 26) と漏らすのが、これまで不合理な行動をしていたのはジェリーの方ではなかったか。

ジェリーはナイフを取り出し、ピーターの足下にそれを放り出す。

There you go. Pick it up. You have the knife and we'll be more evenly matched. (Albee, 27)

そして彼につかみかかり、あざけり、パンチを食らわせる。まもなくピーターは危険を感じてナイフを拾う。そこを狙ってか、ジェリーは “So be it!” (27) という言葉と共に、ナイフに自らの身をもたせかけるのである。

死に瀕しているというのに、ジェリーは微笑をうかべてピーターに感謝する。さらにピーターに責任がかからないように指示を出すのだ。

Hurry away, Peter. Wait... Wait, Peter. Take your book... book. Right here... beside me... on your bench... my bench, rather. Come... take your book. Hurry... Peter... very good. Now... hurry away. Hurry away... (Albee, 28)

人生に疲れ切っているジェリーは命を絶つことを考えていたのである。だが自分一人ではそんな胆力を持ち合わせてはいなかったのだ。ワシントン・スクエア (Washington Square) から動物園までのおよそ5キロの道程を、一人で孤独感に苛まれながら歩き続けてきた結果、ピーターに遭遇し、殺してもらうことを勝手に想定するのだった。

そんなこととは知らないピーターは、自分の目の前の現実をどのように把握してよいのか当惑する。ピーターは「理想の家族」から離れて一人お気に入りのベンチに腰を下ろす時間が一番重要なのだと述べる。

I've come here for years; I have hours of great pleasure, great satisfaction, right here. And that's important to a man. I'm a responsible person, and I'm a GROWNUP. This is my bench, and you have no right to take it away from me. (Albee, 26)

それが仮象としての現実であっても、実在としての現実として受け止めてきたピーター。ジェリーはさまざまなりとりを通して、そんな彼を目覚めさせるべく奮闘したのである。

It's one of those things a person has to do; sometimes a person has to go a very long distance out of his way to come back a short distance correctly. (Albee, 11)

このジェリーの台詞は、ジェリーが自分はどこからやって来たのかをピーターに説明する場面でのものである。人生は自分の力で歩むべきもので、他者の真似事で満足するものではない。自らが考え行動して何かを得ようという気持ちこそが、人間に必要なものである。何かを得るのに、そう簡単にはいかないことであろうが、障害が目の前に立ちふさがっても、それを避けて回り道をしていけば、必ず最終的には目指すものにたどりつけるという、近道ばかりのピーター、いやピーターのような人生を送る人間に対するジェリーの警告なのだ。

死の間際、証拠隠滅を図ろうとピーターに指示を出すジェリーは「君のベンチ」、「僕のベンチ」と言うが、彼らにとって「ベンチ」とは一体何なのか。オールビーのインタビューをまとめた『エドワード・オールビーを理解する』(Understanding Edward Albee, 1987) には、以下のようなオールビーの言葉が見られる。

When I wrote the play... I was making a living delivering telegrams, and I did quite a bit of walking. I was always delivering telegrams to people living in rooming houses. I met all those people in the play in rooming houses. Jerry, the hero, is still around. He changes his shape from year to year. (Albee, 27)

ジェリーが住んでいるのは「褐色砂岩の下宿屋」であるが、作者であるオールビーは『動物園物語』の創作中、そうした下宿屋に暮らす人びとの生活を目の当たりにしていたのである。ジェリーとピーターの二人に共通するのは、虚構の人物であろうと実在の人物であろうと、自らの居場所が求められない「疎外された人間」であるということだ。そんな二人が居場所、すなわち「ベンチ」

を求めて争った。しかし「疎外された人間」は、作品の中だけに存在するのではない。オールビーが実際に出会った下宿屋の人びとこそ、まさに「疎外された人間」なのである。こうした人間が輩出され始めていることに、オールビーは心を致していたのではないだろうか。

参考文献

- Albee, Edward. *Edward Albee's The Zoo Story and The Sandbox*. New York: Dramatists Play Service, Inc. 1999.
- Bloom, Harold (ed.). *Edward Albee: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House Publishers. 1987.
- Friedan, Betty Naomi Goldstein. *The Feminine Mystique* (first published in 1963). New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1997.
- Halberstam, David. *The Fifties*. New York: Fawcett Books. 1993.
- Herberg, Will. *Protestant, Catholic, Jew*. University of Chicago Press. 1955.
- Kernan, Alvin B. *The Modern American Theater: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1967.
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. Penguin Modern Classics. 1949.
- Norton, Mary Beth (et al). *A People and a Nation: A History of the United States*. (sixth edition). Boston: Houghton Mifflin Company, 2001.
- Riesman, David. *The Lonely Crowd*. New Haven: Yale University Press. 1961.
- Roudané, Matthew Charles. *Understanding Edward Albee*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1987.
- Solberg, Winton U. *A History of American Thought and Culture*. Tokyo: Kinseido, 1983.
- Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. Penguin Modern Classics. 1947.
- Zinn, Howard. *A People's History of the United States: 1492-Present* (Perennial Classics). New York: Perennial, 2003.
- エドワード・オールビー著、鳴海四郎訳『オールビー全集2』東京、早川書房、

1986年。

現代演劇研究会編『現代演劇2』東京、南雲堂、1967年。

現代演劇研究会編『現代演劇4』東京、英潮社、1980年。

大橋健三郎、斎藤光、大橋吉之輔編『総説アメリカ文学史』東京、研究社、1975年。

F・パッペンハイム著、栗田賢三訳『近代人の疎外』東京、岩波書店、1960年。

猿谷要『物語アメリカの歴史』東京、中央公論社、1991年。

高島邦子『エドワード・オールビーの演劇—モダン・アメリカン・ゴシック—』
京都、あぼろん社、1991年。

