

クイア・カップルの亡霊と遺産 — テネシー・ウィリアムズの*Cat on a Hot Tin Roof* —

貴 志 雅 之

- I. 冷戦体制下1950年代の異端者狩り
- II. ビッグ・ダディの誕生日——家父長の死の宣告とプランテーション相続競争
- III. 同性愛カップルの遺産——プランテーションを巡る一族物語
- IV. ブリックの苦悩とメンダシティ
- V. 二つのヴァージョン——「オリジナル」と「プロードウェイ」
- VI. クイア・ポリティクス演劇テキストとしての出版された『猫』
- VII. 最終章、テキストに浮遊する亡霊——Mendacityをも包む Tolerance

I. 冷戦体制下1950年代の異端者狩り

冷戦当初の1950年代、ジョセフ・マッカーシー上院議員と非米活動委員会によるマッカーシズムがアメリカで猛威を振るう。その取り締まりと弾圧のターゲットは、共産主義者だけではなく、デイヴィッド・サヴランはこの当時の状況を詳述している。要約すれば以下の議論である。

1940年代末から50年代、下院非米活動委員会は共産主義者破壊分子と同様の厳しい弾圧運動を同性愛者に対して展開した。ジョセフ・マッカーシーとその支持者は、ハリウッドが共産主義者に侵略されているだけでなく、合衆国政府と軍隊に同性愛者が潜入し、彼らの存在が国家安全上深刻な危機を招くものだと論じた。50年代末までに、反同性愛者運動は政府と軍隊をはるかに越えた範囲にまで広がり、警察の狂信的な風紀犯罪取り締まり班は多数の男女をゲイ／レズ・バーで検挙し、地方紙はこれらの「変質者」の氏名住所を掲載した。

マッカーシー上院議員とケネス・ウェリー上院議員は、共産主義と同性愛者の繋がりを訴え、両者とも道徳観の低い人間で、アメリカ政府の脅威であると主張した。こうした主張は、国内における不穏分子封じ込めを正当化し、冷戦下におけるヘゲモニー確立に有利に働き、共産主

義と結託したかのように非難された同性愛者に対する同性愛恐怖症パニックは、社会生活、性生活のプライバシーと政治組織に対する前代未聞の監督強化を正当化した (Savran 84-86)。

こうした1950年代、アーサー・ミラー (Arthur Miller) が17世紀セイラム魔女裁判の平行として赤狩りを告発する『るつぼ』 (*The Crucible*, 1953) によってマッカーシズムに果敢な戦いを挑んだことはよく知られている。一方、40年代の『ガラスの動物園』 (*The Glass Menagerie*, 1945), 『欲望という名の電車』 (*A Streetcar Named Desire*, 1947) ですでに不動の地位を築いていたテネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams) は目立った政治的演劇活動を展開していない。しかし、2度目のピューリッツァー賞受賞作となった『やけたトタン屋根の上の猫』 (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955) が、当時クローゼットの同性愛者だったウィリアムズと異性愛主義ブロードウェイの演出家エリア・カザン (Elia Kazan) との攻防と妥協の産物であったこと、しかもカザンがかつて非米活動委員会の軍門に屈していたことを考えれば、同性愛をめぐる50年代アメリカ演劇の政治力学を浮上させる演劇テキストとして『やけたトタン屋根の上の猫』の重要性は自ずとクローズアップされる。そして、ここで注目されるのが、本作品執筆の意図である。ウィリアムズはそれを第2幕のト書きのなかで次のように記している。

The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one man's psychological problem. I'm trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy, flickering, evanescent—fiercely charged!—interplay of live human beings in the thundercloud of a common crisis. (114; underline mine) ¹⁾

本稿は、ウィリアムズが捉えようとした「一つの人間集団における経験の本質・実体」、つまり「共通の危機という嵐のただ中にある生きた人間の相互作用」の意味を、「クイア」、「亡霊」、「欺瞞」をキーワードに解きほぐき、冷戦時代当初の1950年代における劇作家ウィリアムズの政治戦略的演劇テキストとして『やけたトタン屋根の上の猫』を読み直す試みである。

II. ビッグ・ダディの誕生日——家父長の死の宣告とプランテーション相続競争

『やけたトタン屋根の上の猫』は大腸がんで死期が近いビッグ・ダディの所有する巨大プランテーション相続問題をめぐる長男夫婦と次男夫婦の相続争いを背景に、次男ブリックと妻マギーの夫婦関係、ブリックと今は亡き彼の親友スキッパーとの同性愛疑惑を巡る父と子の真情の吐露を中心に展開する。議論の出発点としてまず問題としたいのは、相続人・継承者の候補者となる二人、長男グーパーと次男ブリック、そしてそれぞれの夫婦の対照性である。

メンフィスで企業の顧問弁護士をするグーパーは、妻メイとの間に子供が5人、さらに6人目をメイが身ごもっている。ブリックより8歳年長で、社会的地位もあり、ビッグ・ダディの闘病生活が始まった当初から、この28,000エーカーにのぼる巨大農園の経営にも関与している。一方、フットボールのスター選手を引退後、テレビのスポーツ・アナウンサーとして名の知られるブリックは、スキッパー死後、アル中同然の酒浸りの生活を送る。妻マーガレット（マギー）との間に長らく夫婦の営み、ましてや子供もなく、無論、父親の農場経営に助力した様子も窺えない。さらに、開幕当初、ビッグ・ダディ65歳の誕生日の前夜、午前3時に高校のグラウンドでハードルを越えようとして、足首を骨折。松葉杖がなければ、動くこともできない姿で舞台に登場する。つまり、一方に弁護士という社会的身分と経営能力、将来の後継ぎとなる子供に恵まれた異性愛カップルのグーパーとメイ夫婦、他方、性生活と子供がなく、同性愛疑惑を持たれるアル中のブリックと貧しい家の出の妻マギーという次男夫婦。当然、後者は巨大農園の責任ある後継者として不適格と判断されてしかるべきだろう。しかし、舞台では、相続人として適任者の条件を備えたかに見える長男夫婦は子供も含め、欺瞞、強欲、野卑、醜悪のイメージがつきまとい²⁾、狡猾で、意地悪い、強欲な夫婦として描かれる³⁾。

ビッグ・ダディ、ビッグ・ママともに長男グーパーを忌み嫌う。事実、ビッグ・ダディは、この作品のキーコンセプトとなる“mendacity”（欺瞞・虚偽）の話題から、2幕、“Pretense! Ain't that mendacity? Having to pretend stuff you don't think or feel or have any idea of? [...] Pretend to love that son of a bitch of a Gooper and his wife Mae and those five same screechers out there like parrots in a jungle? Jesus! Can't stand to look at 'em!” (108) と言い、さらに、将来大農園という遺産を遺す相続人として、長男夫婦がいかに忌むべき存在であるかとを以下のように語る。

I hate Gooper an' Mae an' know that they hate me, and since all five same monkeys are little Maes an' Goopers. [...] I hate Gooper and his five same monkeys and that bitch Mae! Why should I turn over twenty-eight thousand acres of the richest land this side of the valley Nile to not my kind? (110)

そして、3幕、グーパー夫婦から末期ガンにあるビッグ・ダディの運命を告げられたとき、ビッグ・ママが求めるのは、グーパーではなくブリックである。彼女は、“I want Brick! Where's Brick? Where is my only son?” (142)、“Oh, Brick, son of Big Daddy! Big Daddy does so love you!” (157) と言う一方、“Gooper never liked Daddy.” (143) と長男を切り捨てている。

一方、ブリックに対する両親の思いは対照的である。上記のブリックを求めるビッグ・ママ

の言葉に加え、2幕でビッグ・ダディは、“You [Brick] I do like for some reason, did always have some kind of real feeling for—affection—respect—yes, always.... You and being a success as a planter is all I ever had any devotion to in my whole life!—and that’s the truth.... I don’t know why, but it is!” (108) と語り、ブリックを自らの後継者に決めていた点を明らかにする。

つまり、異性愛カップルの長男夫婦とその家族は、見る者の嫌悪の対象として観客に提示される一方、ブリックはアル中で身を持ち崩しながら、両親の愛情と期待を一身に背負う人物、親友スキッパーとの関係と彼の死を巡って葛藤にあえぐ主人公として登場する。異性愛主義社会で正常とされる異性愛夫婦がネガティブな存在として表わされているのに対して、性倒錯者・異常とされる同性愛の嫌疑をかけられたアル中の次男とその妻は、観客の同情と感情移入を誘う主人公、ビッグ・ダディからこのプランテーションを相続する正統後継者として描きだされているのである。作品全体を通して、セクシュアリティを巡る対抗言説は正常と異常、常軌と逸脱のスケールとなる異性愛主義の規範とは相反する逆のイメージで両者を表わす。セクシュアリティにかかわる支配的イデオロギーを転覆・攪乱する相続競争の参加者二人（二組）の関係を、どう捉えればよいのか。そのヒントはすでに引用したビッグ・ダディのグーバーを言及した言葉、“Why should I turn over twenty-eight thousand acres of the richest land this side of the valley Nile to not my kind?” (110) の “not my kind?”, つまり「わしとは違う」にある。言い換えれば、自分とは異なる長男とは対照的に、次男ブリックは「自分と同じ種」の人間、継承者としてふさわしい者となるわけだが、その理由はビッグ・ダディ自身もわからないと言う。その理由こそ大農園の継承問題とスキッパーを巡るブリックの苦しみにかかわる問題、本稿で取り上げる中心課題を解く鍵となる。この鍵を求めるためには、舞台となる巨大プランテーションの生成と発展の歴史を辿る必要がある。

Ⅲ. 同性愛カップルの遺産——プランテーションを巡る一族物語

ジョン・M・クラムは、相続争いの対象となるプランテーションが、ジャック・ストローとピーター・オチェロからビッグ・ダディが相続したものである点に着目し、「財政的および性的な点から、この二人の恋人の遺産が本作品の中心にあり、妥協的異性愛関係に対峙するものである」と指摘する。そして、ストローとオチェロがウィリアムズ作品の他の同性愛者に共通した、か弱いマイナスのステレオタイプのイメージとは異なり、巨大プランテーション経営という男性的事業に成功することで、「女性的」世界ではなく、男の言説と力の世界に結びついていると論じている (Clum 128)。クラムは、「ト書き以外では、ストローとオチェロに対して肯定的な言葉は口にされることはなく、劇展開のなかでブリックのホモフォビアによる非

難の的となる」（Clum 128）と但し書きはしているものの、重要なことは、「男の言説と力の世界」と結びついた実業家同性愛カップルによってプランテーションが創設され、二人の継承者となったビッグ・ダディによってデルタ地帯最大の農園（53, 155）に築きあげられた点である。そのプロセスをブリックの妻マギーは1幕で“[...] he [Big Daddy] was just overseer here on the old Jack Straw and Peter Ochello place. But he got hold of it an’ built it into th’ biggest an’ finest plantation in the Delta—I’ve always *liked* Big Daddy...”（53）と語り、2幕では、ビッグ・ダディが自身の半生として物語る。10歳で学校をやめ、重労働をかさね、ストローとオチェロに拾われて彼らのもので現場監督となり、やがてストロー死後、オチェロの共同経営者となってプランテーションを現在のように発展させてきた自らの生涯を以下のように2度にわたって語る。

I made this place! I was overseer on it! I was the overseer on the old Straw and Ochello plantation. I quit school at ten! I quit school at ten years old and went to work like a nigger in the fields. And I rose to be the overseer of the Straw and Ochello plantation. And old Straw died and I was Ochello’s partner and the place got bigger and bigger and bigger and bigger and bigger and bigger! (77)

—I seen all things and understood a lot of them, till 1910. Christ, the year that—I had worn my shoes through, hocked my—I hopped off a yellow dog freight car half a mile down the road, slept in a wagon of cotton outside the gin—Jack Straw an’ Peter Ochello took me in. Hired me to manage this place which grew into this one—When Jack Straw died—why, old Peter Ochello quit eatin’ like a dog does when its master’s dead, and died, too! (116-17)

1幕、2幕を通じて繰り返し強調されるのは、ジャック・ストローとピーター・オチェロからビッグ・ダディへの継承ラインと継承される遺産であるプランテーションの重要性である。さらに注目すべきは、創始者カップルと継承者を繋ぐセクシュアリティ、つまり同性愛という特性である。本作品テキスト冒頭に付された“Notes for the Designer”には、開幕前より舞台となるブリックとマギーの寝室に刻まれた創始者二人のセクシュアリティが以下のように記されている。

It is Victorian with a touch of the Far East. It hasn’t changed much since it was occupied by the original owners of the place, Jack Straw and Peter Ochello, a pair of old

bachelors who shared this room all their lives together. In other words, the room must evoke some ghosts; it is gently and poetically haunted by a relationship that must have involved a tenderness which was uncommon. (15)⁴⁾

このプランテーションの大邸宅の寝室には当初より「稀に見るやさしさ」にあふれた関係性を持った同性愛カップル二人の思いが亡霊となって浮遊する。そして、二人の後継者となったビッグ・ダディもまた、若い日々、同性愛体験を経験していたと考えられる。2幕、スキッパーとの同性愛関係を疑われていると悩むブリックに対し、ビッグ・ダディは“I knocked around in my time. [...] I bummed, I bummed this country till I was—[...] Slept in hobo jungles and railroad Y’s and flophouses in all cities before I—” (115) と語りかけるが、それを聞いたブリックは、“Oh, you think so, too, you call me your son and a queer. Oh! Maybe that’s why you put Maggie and me in this room that was Jack Straw’s and Peter Ochello’s, in which that pair of old sisters slept in a double bed where both of ‘em died!” (115) と激昂する。つまり、“I knocked around in my time.”が持つ響き、「うろつきまわる」／「いかがわしい相手とつきあう」という若き日のビッグ・ダディを示す言葉が即座にブリックに「クイア」を暗示する。アラン・シンフィールドは、上記のビッグ・ダディの言葉に言及して、「パイオニアであり実業家として成功した家父長ビッグ・ダディにとり、パイオニア精神はクイアであることと相容れないものではなかった」として、「反体制的セクシュアリティが問題ではなく、自己抑圧と社会的拘束が問題であると示すことで、『やけたトタン屋根の上の猫』は1950年代と対決している」と論を展開している (Sinfield 198)。

さらに、サヴランも、“I knocked around in my time”に言及し、ビッグ・ダディが同性愛因子の保因者であり、若き日の放蕩の代償、「ソドミーの報い」(wages of sodomy)として大腸ガンに冒されていると分析。この病がウィリアムズ作品の同性愛経済において致命的負債を示す通貨になると論じている (Savran 101-02)。無論、ビッグ・ダディはビッグ・ママと結婚し、2人の息子をつくり、65歳の現在もなお、性の対象として女性に対する欲望は一向に衰えてはいないから、ホモセクシュアルというよりはバイセクシュアルと捉えた方が妥当だろう。

いずれにせよ問題は、ビッグ・ダディがストローとオチェロからプランテーションと経営能力だけでなく、二人のセクシュアリティも継承した、あるいは共通のセクシュアリティを有し経営手腕にも優れていたからこそプランテーションの継承者になったと推測される点である。つまり、プランテーションの経営者=家父長は、資本主義経済にあってプランテーション創設と経営拡大を図る男性的力=マチズモとホモセクシュアリティ (あるいはバイセクシュアリティ)、この両者を内在する (両性具有的) 存在だと言える。ストローとオチェロからビッグ・ダディという経営者二代にわたるプランテーション事業の成功・拡大は、異性愛主義・家父長

制の資本主義社会（支配的イデオロギー社会）への同（両）性愛実業家（＝性的逸脱者）の挑戦的、体制転覆的参入だと捉えられる。そして、彼らの次代の継承者となる資質を持った者、潜在的同性愛気質と家父長的経営者能力を併せ持つとビッグ・ダディが期待する人物として浮上するのが次男ブリックなのである。これが、ビッグ・ダディ本人も定かではなかった理由、ブリックの幼少当時から兄グーパー以上に彼をビッグ・ダディが可愛がってきた理由に他ならない。

そして、クローゼットの同性愛者、亡きスキッパーと自分との関係、スキッパーをめぐる妻マギーとの夫婦関係に苦しむブリックの葛藤と苦悩は、この特殊なプランテーションの第三代経営者となる同性愛的志向性をもつ者が1950年代アメリカ社会で直面する問題を映しだしている。

IV. ブリックの苦悩とメンダシティ

本論考第2章の冒頭で触れたように、『やけたトタン屋根の上の猫』の焦点は、次男ブリックと妻マギーの夫婦関係、ブリックと今は亡き彼の親友スキッパーとの同性愛疑惑を巡る父と子、夫と妻の互いの真情告白に置かれる。ビッグ・ダディによるブリック鼯屑があるとはいえ、プランテーション相続レースの勝利を決定づけるのはブリックとマギーの嫡子誕生である。ブリックは夫婦の営みを拒否し、酒浸りの生活を送っているが、それはかつて夫とスキッパーの同性愛を疑ったマギーが、スキッパーに自分と性交渉を持つように誘ったことに起因する。マギーはそうすることでスキッパーが同性愛者でないことを立証できると持ちかけたのである。しかし、マギーと交渉を持てなかったスキッパーは、自らの同性愛に直面して、ブリックに告白。ブリックに拒絶され、最後にはアルコールで身を持ち崩し、自己破壊的な死を迎える(123-24)。この事件がトラウマとなってブリックの現在の停滞状態を引き起こしている⁵⁾。

問題となるのは、2幕、ビッグ・ダディとの話し合いのなかで噴出するブリックの“mendacity”（欺瞞、虚偽）に対する嫌悪とホモフォobic言説、さらにはそれらと彼の自己嫌悪との関係性である。ここで、ブリックは「メンダシティ」＝「欺瞞」に対する嫌悪感を消そうと酒を飲むと言い、メンダシティが“lying and liars” (106) と同意語で、しかも「一人の人間とか一つのウソでなく[・・・]すべて、何もかもが・・・」(107) と答える。ここで、ビッグ・ダディが口にするのが、自分が我慢しているグーパーとメイ家族の「見せかけ」と嘘、妻であるビッグ・ママへの自分の見せかけの愛情である。そして、本を書けるほど精通したと言うメンダシティが社会を生きる必要悪であるかのようにビッグ・ダディは次のように語る。“I’ve live with mendacity!—Why can’t you live with it? Hell, you got to live with it, there’s nothing else to live with except mendacity, is there?” (108)。実際、ここで焦点化されるメン

ダシティは本作品を通じてプランテーション相続問題、夫婦関係で頻出する。ビッグ・ダディの末期の大腸癌を結腸癌と偽ってビッグ・ダディとビッグ・ママに告げる家族と医師。遺産相続目当てに親に取り入る一方、父親の死に備え、自ら管理者となってプランテーションの委託管理手続きを進めるグーパー。さらには、第3幕でブリックとの子供ができたことと嘘をつくマギーなど、偽善、欺瞞、嘘を含めメンダシティは、家族においてさえ、人間関係に偏在する悪習として底流する。ブリックはそうしたメンダシティへの嫌悪ゆえに酒を飲むというが、父と子の話し合いは、ブリックの嫌悪の対象が実は自分自身のメンダシティであるという事実を明らかにしていく。

トマス・P・アドラーは、『やけたトタン屋根の上の猫』は、同性愛の告白を前に誤った対応しかとれず、その失敗の挫折感からさらに自己嫌悪と罪悪感を募らせた主人公の姿で始まるとしたうえで (Adler 149)、メンダシティに対する嫌悪にもかかわらず、ブリックが隠蔽しているものが、スキッパーの死に自ら道徳的に関与した点であると論じている (Adler 150)。ここで注目すべきは、第2幕のト書きでブリック自身のメンダシティの核心をウィリアムズが分析している点である。以下はその日本語訳である。

ビッグ・ダディがこわごわと苦しげに、一方ブリックが猛々しく激しい口調で話している話題は、自分たち [ブリックとスキッパー] の関係でスキッパーが死んでまで否定しようとした容認しがたい話に及んでいく。かりにその話が実在していたとして、彼らが生きる世界で、「まことしやかな顔をしている」ためには、やはり、それを否認するしかないだろう。そうするしかないという事実が、ブリックの「欺瞞」の核にあるのかもしれない。その欺瞞に対する自分の嫌悪感を、ブリックは酒にまぎらわしているのである。それがブリックの挫折感の根源にあるのだろう。あるいは、おそらく、彼の挫折感は、単に、この事実の一つの現れにすぎず、そのもっとも重要なものですらないのかもしれない。(114-15)

このト書きの後、息子の苦しみの原因を掴んだビッグ・ダディは、ブリックが見ようとしなかった真実を彼に告げる。以下がそのやりとりである。

BRICK:

Yes!—I left out a long-distance call which I had from Skipper, in which he made a drunken confession to me and on which I hung up!—last time we spoke to each other in our lives....

[.....]

BIG DADDY:

Anyhow now!—we have tracked down the lie with which you’re disgusted and which you are drinking to kill your disgust with, Brick. You been passing the buck. This disgust with mendacity is disgust with yourself.

You!—dug the grave of your friend and kicked him in it!—before you’d face truth with him!

BRICK:

His truth, not mine!

BIG DADDY:

His truth, okay! But you wouldn’t face it with him! (124-25)

マギーと男女の関係が持てなかったスキッパーは、ブリックへの自らの同性愛を自覚し、その思いを長距離電話でブリックに告白する。それをブリックが拒絶し、結果としてスキッパーを死に追いやる。ビッグ・ダディがブリックに突き付けるのは、彼が酒の力で消そうとしてきたメンダシティへの嫌悪が、実は「友だちの墓を掘って、その中に相手を蹴り入れた」自分自身、相手と共に真実をまともに見ようとはしなかった自分に対する嫌悪であるという真実に他ならない。そして、この直後、ブリックが逆襲としてビッグ・ダディに伝えるのは、末期ガンによるビッグ・ダディの迫りくる死とそれを偽ってきた家族のメンダシティである⁶⁾。

ここで重要なことは、自分に内在する潜在的同性愛に対するブリックの恐怖と罪悪感が何に起因しているかという点である。ブリックは、スキッパーとの友情を“*Skipper and me had a clean, true thing between us!—had a clean friendship, practically all our lives [...]*” (120) と言いつつも、その稀有な純粋性ゆえに、“*It was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal*” (121) と認め、彼らの関係がノーマルとは言い難いほど本物であったとしている。言い換えれば、彼らの純粋すぎる友情をブリックにノーマルではないと思わせる規範、つまり、支配的異性愛主義イデオロギーがブリックの性的価値判断を決定し、さらには、スキッパーの告白と彼との潜在的同性愛関係についてブリックに自己嫌悪と罪悪感を引き起こしたのである。この点で、メンダシティ嫌悪にもかかわらず、ブリックがスキッパーの死に対する自らの道徳的関与を隠蔽するとのアドラーの指摘は的を射たものである (Adler 150)。自らの隠蔽行為という欺瞞性、それに付随する罪意識と潜在的同性愛への恐怖と罪悪感、ブリックの強い同性愛嫌悪ディスコースとなって表面化する。と同時に、同性愛に根差したブリックの恐怖と罪悪感、ホモフォビア言説、さらには松葉杖なくしては人に頼らざるを得ないブリックの脚の負傷が象徴する喪失感、家父長制異性愛主義からの逸脱行為（逸脱未遂）が招く望ましからぬ状況として描きだされ、結果として、この支配的イデオロギー規範の強化・再確認のメディアとして作動することになる。

しかし、またここで思い起こさねばならないのが、プランテーション創始者同性愛カップルのポジティブなイメージである。それは、遺産争奪に躍起となるグーパーとメイの異性愛夫婦の偽善性、抑圧されたクローゼットの同性愛者スキッパーの自己破壊、彼の死に関与し、ブリックとの子を儲けることでプランテーション相続を目指すマギー、さらには同性愛トラウマに苦しむブリック自身のメンダシティ、というマイナス・イメージと著しい対照をなす。寝室に漂う「稀に見るやさしさ」に満ちたストローとオチェロの愛の名残だけでなく、二人にメンダシティの痕跡は見出しがたい。二人が同じ寝室を30年間にわたって共にした点から、自らの同性愛を隠蔽していたとは考え難い。少なくとも二人の同性愛は公然の秘密であったと考えられる点で、彼らは世間に対して欺瞞はなかったと察せられる。また、彼らがどのようにプランテーションを設立し、経営したかは不明であるが、ビッグ・ダディが彼らに拾われ、監督から共同経営者さらに継承者となったように、優秀な人材を登用し、育てる寛容の精神とプランテーションを拡大する経営能力に優れていた。つまり、二人の同性愛にメンダシティは見出しがたい一方、二人は偽善・虚偽が横行する資本主義経済システムのなかで生き延び、巨大農場を営み、実業家の手腕を有していたと考えられるのである。また、ビッグ・ダディという有能で、彼らと近似値を持つ性的志向性を有した人物を継承者とした点で、この巨大プランテーションとその経営者ポリット一族にとり、ストローとオチェロは寛容と愛を併せ持つファウンディング・ファーザーズとして、死してなおその精神（=霊）が舞台となる寝室とプランテーションに宿っているのである。

つまり、異性愛主義の支配的イデオロギーの抑圧的・偽善的力と、同性愛創始者カップルの寛容と愛情の精神、以上二つの勢力がせめぎ合う場として、相続遺産となるプランテーション、延いては『やけたトタン屋根の上の猫』の作品テキストが浮上する。そして、このせめぎ合いは、作品の上演と出版をめぐる二つのテキスト・ヴァージョン問題へと波及していく。

V. 二つのヴァージョン——「オリジナル」と「ブロードウェイ」

『やけたトタン屋根の上の猫』をめぐる必ず指摘されるのが、演出家エリア・カザン指示によるブロードウェイ上演用の第3幕書き換え問題である。この書き換えがなされた「ブロードウェイ・ヴァージョン」は、1955年3月24日ニューヨークのモロスコ劇場で初演を迎え、694回の上演を記録。この年のピューリッツァー賞とニューヨーク劇評家協会賞を受賞する。しかし注目すべきはウィリアムズがこのブロードウェイ・ヴァージョンと自ら上演を望んだ「オリジナル・ヴァージョン」の両方を同じく1955年にNew Directionsより出版された同作品の初版テキストに併載した点である⁷⁾。しかも、2幕に続く3幕に「オリジナル・ヴァージョン」のものを据え、そのあとに二つのスクリプト・ヴァージョンを併載する理由を説明した

“Note of Explanation”と題する注釈をはさんで、“Act Three as Played in New York Production”と題する「ブロードウェイ・ヴァージョン」第3幕が掲載される。それだけオリジナル・ヴァージョンへの思い入れが強いものだったが、“Note of Explanation”に記されたカザンによるブロードウェイ上演用の第3幕書き換え要求箇所は以下の3点だった。(1) ビッグ・ダディを3幕に登場させる；(2) 前の幕で父親と話し合うという劇的な経験をしているのだから、その結果として、3幕ではブリックの性格に変化を生じさせる必要がある；(3) マギーの性格をより観客の共感と呼ぶ、受け入れやすいものに修正する(167-68)。この内、ウィリアムズが容認できたのは、第3点のみ。マギーを描くにつれて、さらに彼女に魅力を感じるようになっていったのがその理由である。第1点も意に沿うものではなかったが、もっとも受け入れがたかったのが、第2点のブリックにかかわる問題である。その理由を同じく“Note of Explanation”のなかで次のように記している。

. [...] I felt that the moral paralysis of Brick was a root thing in his tragedy, and to show a dramatic progression would obscure the meaning of that tragedy in him and because I don't believe that a conversation, however revelatory, ever effects so immediate a change in the heart or even conduct of a person in Brick's state of spiritual disrepair. (168)

つまり、ブリックほど精神的に荒廃した人間にそれほど容易に急速な変化が訪れることはなく、にもかかわらずブリックの性格を安易に変えてしまえば、彼の悲劇の根底にある精神的麻痺も彼の悲劇の意味自体も不明瞭なものになってしまう、という主張である。しかし、カザンが要求したこの変更はここでウィリアムズが明かす以上の危険性を孕んでいた。

問題となるのは3幕、マギーが嘘の妊娠宣言をするときのブリックの態度の書き換えである。オリジナル・ヴァージョンでは、マギーの妊娠発表を嘘だと決め付ける兄グーパー夫婦の非難にマギーが曝されている間もブリックは一貫して沈黙を守る。そして二人になった寝室で、「今夜、嘘からまことをつくるの」（つまり本当に子供を作る）というマギーの言葉に、ブリックは「何も言うことはない」と返答する。舞台の最後は、ブリックに必要なやさしい愛情を持っているというマギーに、悲しげな笑みを浮かべ“Wouldn't it be funny if that was true?”というブリックの言葉で幕が降りる(165-66)。スキッパーと自分の友情を壊し、自分をスキッパーの自己破滅的な死の引き金を引いた共犯とし、彼の死と自身の同性愛疑惑をめぐる罪悪感に苦しませてきてもおお、愛という言葉で嫡子を作り、プランテーション相続に固執する。ブリック最後の言葉は、そのような妻に対するシニカルな思いの表れと受け取れはしないか。少なくとも、そこに何の迷いもない男の姿は見出しがたい。

これに対し、ブロードウェイ・ヴァージョンでは、兄夫婦の攻撃から、ブリックが夫として妻マギーを擁護。最後二人になった寝室で、ブリックは彼女に“I admire you, Maggie”とささやき、ベッドに腰を下ろす。マギーは電気を消し、ブリックの横に跪き、次のように呟いて、やさしく彼の頬をなでる姿で幕となる。“Oh, you weak, beautiful people who give up with such grace. What you need is someone to take hold of you—gently, with love, and hand your life back to you, like something gold you let go of—and I can! I’m determined to do it—and nothing’s more determined than a cat on a tin roof—is there? Is there, baby?” (215)。この変更がなされたブロードウェイ・ヴァージョンは当初ウィリアムズが構想した作品展開を180度変えるものだったに違いない。この変更により、一時的に同性愛の危機に瀕したブリックが、妻の愛によって同性愛トラウマという病を克服。正常な異性愛主義の男性に戻る、あるいは生まれ変わり、嫡子をつくり次の家父長として巨大プランテーションを継承することで、家父長を頂点とした異性愛主義一族の理想的継承物語が成立するからである。言い換えれば、クローゼットの同性愛者スキッパーの告白を撥ねつけ自己破壊的な死に向かわせたブリックは、結果的にスキッパー破滅への青写真を描いたマギーの願望を受け入れ嫡子を作ることで、異性愛主義社会の規範に取り込まれてしまうのである。

一方、「やけたトタン屋根の上の猫」のように、懸命にビッグ・ダディのポリット一族 (the Pollitts) の家にしがみ付こうともがき苦しんだマギーは、ブリック正常化への治癒を促した貞淑な妻、貧困から身を起し巨大プランテーションの次期ファースト・レディとなるアメリカ的シンデレラ・ストーリーのヒロインへと変身する。スキッパーの同性愛と自殺は、家父長制一族を襲い、駆逐された疫病の寓話として後景化し、ブリックとマギーの契りに結実する異性愛秩序の前景化と、ブリックという新たな家父長誕生への道が示唆されるのである。

以上のとおり、ブロードウェイ・ヴァージョンでは同性愛が排除され、異性愛主義血族継承物語が完結する。この点で、ホモフォobicなヘテロ大衆をターゲットとするブロードウェイ・コマーシャルズムを見越してウィリアムズに書き換えを迫ったカザンの読みが興行的成功に繋がったのは言うまでもない。また、カザンが共産主義とともに同性愛者をも標的とした非米活動委員に屈した転向者となっていたことを考え合わせれば⁸⁾、3幕書き換えによるブロードウェイ・ヴァージョンは同性愛を周縁化する国家的ポリティクスを内在するテキストだったと言える⁹⁾。つまり、冷戦下、国家権力による共産主義者と同性愛者弾圧・取締の政治力学とブロードウェイ・コマーシャルズムの政治学、この両者の圧力により改変された、支配的イデオロギー迎合型の異性愛主義テキスト、同性愛へのネガティブ・キャンペーン・テキストとしての様相を呈するのである。

VI. クイア・ポリティクス演劇テキストとしての出版された『猫』

ウィリアムズはなぜ、自分の主張を曲げてまでカザンの演出を必要としていたのか。アルバート・J・デヴリンは、わずか60回で幕を閉じた1953年初演の『カミノ・リアル』（*Camino Real*）の失敗をその大きな要因としてあげている（Devlin 97-98）。『やけたトタン屋根の上の猫』の成功はその失敗から脱出し、ブロードウェイの劇作家として復権を告げるものだった。そしてそのためには、何としてもカザンの演出が必要だった。事実、カザンはウィリアムズとの本作品制作のコラボレーションについて、“It was Williams [...] who wanted the commercial success, and he wanted it passionately.”（Kazan, *A Life* [New York: Alfred A. Knopf, 1988], 544; qtd. in Devlin 105）と語っている。それが、3幕書き直しを行ったブロードウェイ・ヴァージョンとなって成功を収めたのはすでに述べた通りである。無論、この事情を記した“Note of Explanation”を読んで、ウィリアムズが意に反した書き換えを行ったことについて、利益のために芸術的統一性を犯したと酷評する批評家もいた（Murphy 99）。つまり、ブロードウェイ上演と興行成績のために、カザンの要求を飲み、自らの意志・芸術性を犠牲にした。この点で、ウィリアムズ自身もまた作品の登場人物と同様に「メンダシティ＝欺瞞」を免れていないのである。

しかし、隠れクイア劇作家の意識・無意識的願望と商業主義的成功願望の折り合いをどのようにつけるか。確かに、同性愛カップルへの言及と彼らの亡霊が漂う寝室、ビッグ・ダディのセクシュアリティの性的志向性についての言及は、依然として、クイア性の残像を舞台に残す記号として機能する。しかし、ウィリアムズが彼のクイア演劇戦略による逆襲を図ったのは、二つのヴァージョンを併載した出版テキストに他ならない。

ウィリアムズは“Note of Explanation”のなかで、演出家と劇作家のコラボレーションが孕む危険性と、カザンの演出の必要から書き換えを行った事情を記したあとで、改めて読者にオリジナルとブロードウェイ、二つのヴァージョンの比較対照を促している。それによりオリジナルの優位性を示唆しているが¹⁰⁾、これに関連して重要なのが、同じくこの出版テキスト冒頭に付されたエッセイ、「人と人」（“Person-to-Person”）をウィリアムズが次のような言葉で語り始めている点である。

Of course it is a pity that so much of all creative work is so closely related to the personality of the one who does it.

It is sad and embarrassing and unattractive that those emotions that stir him deeply enough to demand expression, and to charge their expression with some measure of light and power, are nearly all rooted, however changed in their surface, in the particular and

sometimes peculiar concerns of the artist himself, that special world, the passions and images of it that each of us weaves about him from birth to death, a web of monstrous complexity, spun forth at a speed that is incalculable to a length beyond measure, from the spider mouth of his own singular perceptions. (3)

このエッセイの冒頭、つまり、1955年初版の『やけたトタン屋根の上の猫』テキストの冒頭でウィリアムズが語るのは、作品が作者の私的な感動と関心事に根差した特殊な世界であり、作者の人格と志向性を収斂・結晶化した創造物だという点である。しかも、ウィリアムズを評してよく使われる言葉「リリズム」はこのエッセイで複数回登場し、それにはすべて「私的な」という形容詞がつき、“Personal [personal] lyricism”と表わされている。ウィリアムズにとり、作品は作者自身の私的世界を私的な叙情的表現で描く創作物、誰よりも作者自身が熟知した世界の産物であるとする表明である。

このエッセイの言葉は、『やけたトタン屋根の上の猫』を「読む」読者へのウィリアムズ自身からのメッセージ＝但し書きであるのは言うまでもない。そして、オリジナルとブロードウェイの両バージョンを併載し、その比較を読者に促すウィリアムズの意図がどこにあるのかは自ずと見えてくるはずである。それは、「私的リリズム」によって描いたオリジナルに込められたクシア劇作家ウィリアムズの真意と、演出家を含め誰よりも作品を熟知している作家の存在¹¹⁾、そしてオリジナルを書き直さず得なかった演出家カザンと劇作家の自分自身との関係性、以上の問題の表明と、その背後に潜むホモフォobicなアメリカ政治・文化状況と支配的イデオロギーに対する告発ではなかったか。

ウィリアムズがこだわったオリジナル・バージョンでのブリックの沈黙は、スキッパーを死へ追いやったマギーと自分自身が持つヘテロ・イデオロギーに対するブリックの反逆的沈黙であったように思われる。マギーの共犯者となること、それは異性愛システムに取り込まれ順応・同化し、権力機構の一部に吸収されることを意味した。そしてそれはウィリアムズが断固受け入れがたいことだった。1955年の初版以降、自らの全集にこれら二つのバージョンを併載したウィリアムズの行為からは、ヘテロ社会からの逃亡者 (fugitive) となりながらも、ホモセクシュアルの存在＝亡霊をヘテロのテキストに滑り込ませる劇作家ウィリアムズの巧妙な戦略が浮かび上がってくるのである。

Ⅶ. 最終章、テキストに浮遊する亡霊——Mendacity をも包む Tolerance

以上の議論から、本稿冒頭で掲げた問い、「一つの間人集団における経験の本質・実体」、つまり「共通の危機という嵐のただ中にある生きた人間の相互作用」の意味について現れてきた

解釈をまとめることで、この小論の最終章とする。

1950年代冷戦下アメリカで、赤狩りとともになされた国家権力による同性愛者摘発と弾圧は、より強固なホモフォビア・オブセッションを一般市民と共同体に植え付ける。それは、何の疑問もなく支配的イデオロギーに動かされ、規範的性的志向性と異なる個人＝同じ同胞を差別化・排除するという民主的共同体意識そのものの侵食・内部崩壊状況という「共通の危機という嵐」をもたらす。この「嵐」を投影するものとして、作品世界と作品上演・出版を巡る状況が映し出される。つまり、同性愛（「クイア」）カップルの「亡霊」が漂う寝室を舞台に、ブリックの「クイア」疑惑・トラウマを中心に展開するポリット一族の「欺瞞」に満ちた遺産相続劇、ブロードウェイとアメリカの政治状況を背景にした『やけたトタン屋根の上の猫』上演を巡る演出家カザンとクローゼットの劇作家ウィリアムズのコラボレーションと攻防、さらに同作品の出版テキスト問題である。そこで、本稿の3つのキーワードとした「クイア」、「亡霊」、「欺瞞」がどのように働いたかは見てきたとおりである。なかでも、「欺瞞」は、作品内世界の中で展開される「メンダシティ」だけでなく、現実の作品上演・制作そして出版にかかわる「メンダシティ」、さらに政府の冷戦政策とその下で生きるアメリカ国民の「メンダシティ」をも示唆するものだった。

南部プランテーションを舞台とした『やけたトタン屋根の上の猫』は、アメリカ国家権力により吹き荒れた「共通の危機という嵐」と、その象徴的舞台となったブロードウェイに対するウィリアムズの状況と反体制的クイア言説の実践をメタフォリカルに映し出す。確かに、「猫」のマギーは、ブリックを夫婦の営みという異性愛主義に引き戻す力、言い換えれば、ストローとオチェロ（の亡霊）に表象されるホモセクシュアル・ディスコースに対する家父長制社会からの対抗勢力に映る。しかし、「やけたトタン屋根の上」にいる彼女の状況は、異性愛主義イデオロギーの監視下でホモセクシュアル・テキストを作品に刷り込ませようと苦闘する作者ウィリアムズの悲壮な姿と類似する。この点で、「ランチは私だ」と語ったウィリアムズにとり、ブリック、スキッパー、そしてストローとオチェロだけでなく、マギーもまた彼のもう一つの分身と言えるだろう。自らの性的アイデンティティを仮面とクローゼットで隠蔽し、同性愛ディスコースをカモフラージュしつつ演劇テキストに忍ばせる。そうすることでブロードウェイという巨大プランテーションにおける自らの継承権を懸命に守ろうとする、もう一人の「やけたトタン屋根の上の猫」、作者ウィリアムズ自身の姿が浮上する。しかし苦闘する劇作家の姿だけではない。クイアが生きる上での精神的支柱、マキシムとなる言葉もまた舞台に残る。ビッグ・ダディが2幕でブリックに語る言葉“*One thing you can grow on a big place more important than cotton!—is tolerance!—I grown it.*” (120) の“*tolerance*”=「寛容の心」である。それをビッグ・ダディはストローとオチェロ二人から学んだに違いない。その言葉は、クイアとヘテロの差異はもちろん、社会的規範のさまざまな制限・圧力をも吸収し、自らの内部

にある他者と異なる異質性・逸脱性を受け入れ、生きるに必要な「メンダシティ」をも許容する、そのような大いなる「寛容の心」である。少なくとも、ホモフォビアの世界にあって、それはウィリアムズ自身が養うべき心、また社会に生きる性的・人種的に異質な個人が互いに持つべき心としてウィリアムズが願いを込めた精神性だったと思われる。そして、ビッグ・ダディの後継者となるべく嫡子誕生に向けて、ストローとオチェロがベッドを共にした寝室で行われるであろうブリックとマギーの夫婦の営みには、同性愛カップルのセクシュアリティと寛容の心が刷り込まれ、ブリックを継ぐ次の継承者へと引き継がれていくのである。

ブロードウェイ上演で異性愛主義テキストへと回収されたかに見えたストローとオチェロの「亡霊」は、出版テキストのオリジナル・ヴァージョンのなかで寛容というゴスペルを持ったウィリアムズのクエア言説を運ぶ新たなシニフィアンとなって偏在する。そして、初演・初版から半世紀以上過ぎた21世紀の現在、出版流通のグローバル・ネットワークを通してホモフォビア社会へと浮遊・侵入し続け、さらなる潜在的クエア共同体をつなぐメッセージと性的志向性の違いを受容する「寛容の心」を発信し続けていく。これが、死してなお浮遊する亡霊＝クエア劇作家ウィリアムズの巧妙な演劇テキスト『やけたトタン屋根の上の猫』の新たな読みとして本稿が提示するものである。

注

- 1) 本稿では、本作品の引用・参照ページは*The Theatre of Tennessee Williams, Vol.III.* (New York: New Directions, 1971) 所収のテキスト*Cat on a Hot Tin Roof*による。
- 2) こうしたイメージはグーパー夫婦の子供たちを揶揄してマギーが使う言葉“no-neck monsters” (17) あるいは“*They don't have necks*” (18, 24) を始め、以下のような台詞に現れている。

BIG DADDY:

[...] . Should I or should I not, if the jig was up, give you this place when I go—since I hate Gooper an' Mae an' know that they hate me, and since all five same monkeys are little Maes an' Goopers. [...] I hate Gooper and his five same monkeys and that bitch Mae! (110; underline mine)

MARGARET:

I've never seen such malice toward a brother” (150). / “This is a deliberate campaign of vilification for the most disgusting and sordid reason on earth, and I know what it is! It's *avarice, avarice, greed, greed!*” (150-51; underline mine)

- 3) 以下の3幕でのグーパーの台詞は彼の狡猾性と偽善が暴露された時、親をも脅迫する人柄を表すものとして特に注目される。

[...] . I don't give a goddam if Big Daddy likes me or don't like me or did or never did or will or will never! I'm just appealing to a sense of common decency and fair play. I'll tell you the truth. I've resented Big Daddy's partiality to Brick ever since Brick was born, and the way I've been treated like I was just barely good enough to spit on and sometimes not even good enough for that. Big

Daddy is dying of cancer, and it's spread all through him and it's attacked all his vital organs including the kidneys and right now he is sinking into uremia [...]. I am asking for a square deal, [...] I'm not a corporation lawyer for nothing. I know how to protect my own interest. (151-52)

- 4) ストローとオチェロの関係性を表す“a tenderness which was uncommon”は、ブリックが自ら語ったスキッパーとの関係性に類似する：“Normal? No!—It[Brick and Skipper's friendship] was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal. [...] It was a pure an' true thing an' that's not normal” (121).
- 5) 竹村和子はイヴ・K・セジウィック (Eve Kosofsky Sedgwick) の『クローゼットの認識論——セクシュアリティの二〇世紀』(*Epistemology of the Closet*, 1990) と『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』(*Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, 1985) に言及して、「セジウィックの主張は、男たちのあいだに友情関係、師弟関係、同志愛、主従関係、ライバル関係などの密接な絆があり、その絆が強ければ強いほど、それを同性愛と解釈されないように、同性愛嫌悪がパラノイア的に強力になり、同時に、彼らの異性愛を証明するために、女を彼らの絆のそとに性的対象として外在化させる女性蔑視も、はっきり刻まれているというものだ」と指摘している (29)。ブリックのトラウマはこのパラノイアによるスキッパー拒絶とそれに起因する彼の自殺によって引き起こされた罪悪感と自己正当化の葛藤によるものだと考えられる。
- 6) ここで、メンダシティを嫌悪しているブリック自身がビッグ・ダディに向かって、“Mendacity is a system that we live in. Liquor is one way out an' death's the other...” (127) と告げるのは皮肉である。
- 7) これ以後、出版されたNew Directionsの全8巻の『ウィリアムズ全集』、第3巻 (*The Theatre of Tennessee Williams*, Vol.III, 1971)、つまり本稿で参照するテキストと、2000年にThe Library of Americaから2巻本で出版され*Tennessee Williams: Plays. 2 volumes.*の第1巻、*Tennessee Williams: Plays 1937-1955*にも両バージョンが併載されている。
- 8) カザンがマッカーシズムの非米活動委員会に屈した転向者 (内通者) となったのは52年4月。ジョセフ・マッカーシーは、上院の非難決議を受け54年12月に失脚している。しかし、後に国内治安委員会として改称され、60年代後半からその活動が事実上消滅するまで非米活動委員会は存続した。つまり、『やけたトタン屋根の上の猫』のブロードウェイ初演の55年でも、同委員会の影響力は、同性愛と共産主義者に対する社会的偏見・抑圧とともに、働いていたと思われる。
- 9) アラン・シンフィールドは、カザン指示による3幕書き換えのブロードウェイ・バージョンに加え、1958年上映の映画版での書き換えが、ブリックの人格から同性愛を削除し、クイア抑圧を図るものであったと指摘している (Sinfield 199)。
- 10) 事実、アリス・グリフィンが1990年ブロードウェイでのリバイバル公演にも言及して、オリジナル・バージョンの3幕がブロードウェイ・バージョン以上に、登場人物と作品の芸術的全一性、いずれに対してもより忠実であると論じている (Griffin 165)。
- 11) この考えは、初版テキスト出版から2年後、1957年9月30日の演劇情報誌*Playbill*に掲載したエッセイ“Author and Director: A Delicate Situation”のなかで、より具体的に表現されている：

Here we encounter the sadly familiar conflict between playwright and director. And just as a playwright must recognize the value of conceptions outside his own, a director of serious plays must learn to accept the fact that nobody knows a play better than the man who wrote it. The director must know that the playwright has already produced his play on the stage of his own

imagination [...]. (97)

引証文献

- Adler, Thomas P. *American Drama, 1940-1960: A Critical History*. New York: Twayne, 1994.
- Clum, John M. *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: St. Martin's Griffin, 2000.
- Delvin, Albert J. "Writing in 'A place of stone': *Cat on a Hot Tin Roof*." *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Ed. Matthew C. Roudané. New York: Cambridge University Press, 1997. 95-113.
- Griffin, Alice. *Understanding Tennessee Williams*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1995.
- Murphy, Brenda. *Tennessee Williams and Elia Kazan: A Collaboration in the Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992.
- Sinfield, Alan. *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Williams, Tennessee. *Cat on a Hot Tin Roof. The Theatre of Tennessee Williams, Vol.III*. New York: New Directions, 1971. 1-215.
- . "Author and Director: A Delicate Situation." *Tennessee Williams, Where I live: Selected Essays*. Ed. Christine R. Day, New Directions, 1978. 93-99.
- . *Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. New York: The Library of America, 2000.
- 竹村和子 「フェミニズム——攪乱と格闘のスリルのなかで」『現代思想——総特集 現代思想を読む230冊』（臨時増刊第29巻15号 2001年11月）23-29頁。

（貴志 雅之，大阪大学大学院言語文化研究科言語社会専攻教授）

The Queer Couple's Ghosts and Heritage: Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof*

One can reasonably assume that Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof* is a meta-text which represents Williams' own stance on Broadway commercialism, American Cold War politics and campaigns against queers as well as communists in the 1950s. On the surface, Maggie the Cat is apparently a counterforce against the homosexual discourse represented by Jack Straw and Peter Ochello (or their ghosts). However, she shows a striking similarity to another cat on a hot tin roof, namely, Williams himself. For Williams struggles to secure the inheritance of an enormous plantation called Broadway while concealing his sexual identity and camouflaging his homosexual text in his plays under the surveillance of the dominant heterosexual ideology. Williams once said, "Blanche is me." Maggie is also his alter ego just like Brick and Skipper. Likewise, the ghosts of Straw and Ochello, whose role as other spokespeople for Williams' gay discourse was overshadowed on the heterosexual Broadway stage due to Elia Kazan's direction, reappear more forcefully with their gospel of "tolerance" preached by Big Daddy in the "original" version printed together with the "Broadway" version of the third act in the 1955 published text. So now in the 21st century, more than fifty years after the first production, the ghosts of the gay couple keep floating as agents of Williams' queer discourse through a global distribution network of publications to infiltrate into homophobic societies, sending the message of connecting potential queer communities and the message of "tolerance," which tolerates differences and even the mendacity prevailing in the world.

(KISHI, Masayuki, Professor, Osaka University, Graduate School of
Language and Culture, Studies in Language and Society)

