

シェクナー・プレイズ

プレイテキスト

シリーズ編集者：パトリック・ダガン

印刷版ISSN: 1754-0933 | オンライン版ISSN: 1754-0941

インテレクト・プレイテキスト・シリーズは、3つの相互関連したテーマの下で革新的なパフォーマンス・テキストを出版している：新作（台本）、パフォーマンス著作（振付スコア、創作パフォーマンス・テキスト、パフォーマンス記録などの「非伝統的」形式）、および翻訳（英語圏の観客にとって新しい著作）である。プレイテキスト・シリーズは、美的かつ文体的に革新的なパフォーマンス・テキスト、および制作の社会文化的・政治的文脈を探究するテキストを提供している。各巻には、開発、著述、パフォーマンスの過程を検証する文脈的論文と、政治的、社会的、文化的、理論的視点からテキストを論じる批評論文が含まれている。インテレクト社のプレイテキストは、例えば制作写真、デザイン素描、歴史文書、および/または活字デザインの組み込みを通じて、著作の広い歴史的・パフォーマンス的文脈を提示する巻も扱っている。本シリーズは批評的著述、脚色、翻訳、および創作過程を称賛し、テキストのパフォーマンス・プラクティス・アズ・リサーチのためのフォーラムを提供する。

本シリーズに含まれる作品：

シェクナー・ブレイズ、リチャード・シェクナー編（2025年）

肉とテキスト：飛ぶ身体によるパフォーマンス創作、サイモン・ジョーンズおよびサラ・ギッデンス編（2025年）

スコアに従って：ラヴェル三部作、マイケル・ピンチベックおよびオリー・スミス編（2024年）

ホロコースト・キャバレー：ユダヤ人ゲットーからの劇場再構成、リサ・ベシエル編（2023年）

ソロ・パフォーマンスにおける協働パフォーマンス、クロエ・デシェリー編（2023年）

ライトワーク：協働マルチメディア劇場に関するテキストと作品から、アンディ・ラベンダーおよびアレックス・メルミキデス編（2022年）

ドラマトゥルギーの行為、マイケル・ピンチベック編（2020年）

すべての物事の時間と他の劇作品、カリダド・スヴィッチ編（2018年）

時間の中の劇作品、カレン・マルベデ編（2017年）

アンドラーシュ・ビスキー『兵舎のドラマトゥルギー：身体記憶』、ジョゼフィーナ・コンボラリー編（2017年）

歴史の怪物たち、ジェームス・マクドナルド編（2017年）

ユスティティア、ボール・ジョンソンおよびシルビア・ダボウスカ編（2016年）

ジャーマン（これすべての狂おしい美しさ）および他の劇作品、カリダド・スヴィッチ編（2016年）

ユートピア、クレア・マクドナルド編（2015年）

イヴァル・クロイガーとジャンヌ・ド・ラ・モッテ、バーバラ・テバ・ルバック編（2015年）

シェクナー・プレイズ

リチャード・シェクナー

マールタ・ミニエルによる序文



Bristol, UK / Chicago, USA

2025年イギリスで初出版、インテレクト社、The Mill, Parnall Road,
Fishponds, Bristol, BS16 3JG, UK

2025年アメリカで初出版、インテレクト社、シカゴ大学出
版局、1427 E. 60th Street, Chicago, IL 60637, USA

著作権 © 2025 Intellect Ltd すべての権利を保有。本出
版物のいかなる部分も、書面による許可なしに、電子的
、
機械的、複製、録音、またはその他の方法で、検索シス
テムに保存され、または送信されることはない。

本書のカタログ記録はイギリス図書館から入手可能
である。

編集者：MPS Limited、カバーデザイナー：タニア
・モンテフスコ、カバー画像：イマジニング・オー
の最後の場面で川の端に跪くマデリン・バー。写真：
マリーナ・レヴィツカヤ。制作マネージャー：デボ
ラ・ニコシア、組版：MPS Limited

ハードバック ISBN 978-1-83595-094-4 ePDF
ISBN 978-1-83595-096-8 ePUB ISBN
978-1-83595-095-1

弊社の出版物に関する詳細については、ウェブサイトをご覧ください。そこ
では、電子ニュースレターの購読、現在のカタログの閲覧またはダウンロー
ド、および印刷中のタイトルの購入が可能です。

www.intellectbooks.com

これは査読済みの出版物である。

本書に掲載されているいずれかの劇作品を上演するための許可について
は、リチャード・シェクナーにお問い合わせください：rs4@nyu.edu。

本書の心、核、および根となるパフォーマンスを実現するために私とともに働いた多くの人々へ。



目次

List of Figures	ix
Acknowledgments	xiii
Preface: From Writer to Wrighter	xvii
From Poetic Realism to Postdramatic Metaperformance:	xxi
An Introduction to <i>Schechner Plays</i>	
<i>Márta Minier</i>	
1. <i>Imagining O</i> , 2011, 2012, 2014	1
2. <i>YokastaS</i> , 2003, 2005	60
3. <i>Faust/gastronome</i> , 1993–1994	99
4. <i>The Prometheus Project</i> , 1985	147
5. <i>Richard's Lear</i> , 1981	166
6. <i>Commune</i> , 1970–1972	209
7. <i>Makbeth, After Shakespeare</i> , 1969–1970	254
8. <i>Dionysus in 69</i> , 1968–1969	321
9. <i>Briseis and the Sergeant</i> , 1958, 1961, 1962	402
10. <i>The Blessing of the Fleet</i> , 1958, 1961	459
11. “Lot’s Daughters,” 1957	498
12. “The Last Day of FK,” 1957, 1961	516
Bibliography	531



图版

1.1:	The “Balthus Room,” modeled on the painter Balthasar Klossowski de Rola, known for his erotic depiction of teenage girls. From left to right, Caiti Lattimer, Allison Taaffe, Maga Uzo, Simona Maïcanescu, Madeline Barr, Agape aka Gabaccia Moreno, Kaitlin Overton, Julia Blauvelt, Niamh Lynam-Cotter, Melissa Krodman, Kim Snauwaert, Calista Small. Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Marina Levitskaya.	18
1.2:	“Perfume Lost,” Allison Taaffe’s Second Dispersal. In a dressing room full of written notes and perfume bottles, Taaffe recites from <i>Story of O</i> . Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Richard Schechner.	41
1.3:	“Memory Beach,” Caiti Lattimer’s Second Dispersal. Lattimer sits in a bathtub full of sand. On a wrist, Lattimer ties a response to a “remembrance.” Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Richard Schechner.	49
1.4:	Deborah Leiser-Moore and Simona Maïcanescu on the bridge as the other women swim, frolic, and drown. Kneeling to the left, Madeline Barr. Leaping from the water, Calista Small. Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Marina Levitskaya.	57
2.1:	The Understudy holds the baby, as all the Yokastas dance. From the left, Yokasta/Daphne Gaines, Yoyo/Jennifer Lim, Understudy/Sarah Kozinn, Yoko/Phyllis Johnson, Yono/Rachel Bowditch. La MaMa, New York, 2005. Photograph: Richard Schechner.	71
2.2:	Oedipus/Christopher Logan Healy embraces Yono/Rachel Bowditch after she bathes him the day he returns to Thebes. From the slide show that opens scene 8, “The Bath.” La MaMa, New York, 2005. Photograph: Matt Bockelman.	83

3.1:	Using their tail-penis as a microphone, Mephistopheles/Rebecca Wilenski interviews Faust/Jeffrey Ricketts. La MaMa, New York, 1993. Photograph: Richard Schechner.	106
3.2:	Faust at his final banquet pays off his debt to the devil—eternal damnation. From left to right, David Letwin/Narrator, Frank Wood/Waiter, Dan Berkeley/Devil, Rebecca Wilenski/Mephistopheles, Ulla Neuerburg/Hitler, Jeffrey Ricketts/Faust, Shaula Chambliss/Devil. La MaMa, New York, 1993. Photograph: Richard Schechner.	143
5.1:	Lear/Deborah Holmes curses Cordelia/Elizabeth Ruf as Richard/Paul M. Nelson looks on from his cage. From the left, standing Microphonist, kneeling Microphonist, Kent/Phillip Zarrilli, Cordelia, Lear, Young Richard/William Jordan, Fool/Barbara Cihlar, Head Microphonist/Tod Covert, Richard/Paul M. Nelson. University of Minnesota-Minneapolis, 1981. Photograph courtesy of Walker Art Center.	173
5.2:	Goneril/Rebecca Wilenski (left) and Regan/Kahlei Slick confront King Lear in <i>Richard's Lear</i> . University of Minnesota-Minneapolis, 1981. Photograph courtesy of Walker Art Center.	186
6.1:	“Sailing to America,” a scene early in <i>Commune</i> . From left to right, Mik Cribben, Stephen Borst, Jayme Daniel, Bruce White. The Performing Garage, New York, 1970. Photograph: Frederick Eberstadt.	230
7.1:	The large table at the center of the <i>Makbeth</i> environment designed by Jerry Rojo. The Performing Garage, New York, 1969. Photograph: Frederick Eberstadt.	269
7.2:	The Dark Powers hold Makbeth down on his own banquet table. From left to right, Richard Dia/Dark Power 1, William Finley/Makbeth, Jason Bosseau/Dark Power 3, and Joan MacIntosh/Dark Power 2. The Performing Garage, New York, 1969. Photograph: Frederick Eberstadt.	278
7.3:	Functions of music. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	300
7.4:	Performance instructions. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	301
7.5:	Performance instructions. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	301
7.6:	Music No. 1, Before Scene 1, “Prelude.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	302

7.7:	Music No. 1, Before Scene 1, “Prelude,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	302
7.8:	Music No. 1, Before Scene 1, “Prelude,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	303
7.9:	Music No. 2, Scene 2, “Witches’ Song 1.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	304
7.10:	Music No. 3, Scene 5, “Witches’ Song 2.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	305
7.11:	Music No. 4, Scene 6, “Letter.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	305
7.12:	Music No. 5, Scene 12, “First Banquet,” and Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	306
7.13:	Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	307
7.14:	Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	307
7.15:	Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	308
7.16:	Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	308
7.17:	Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	309
7.18:	Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	309
7.19:	Music No. 7, Scene 23, “Knocking.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	310
7.20:	Music No. 7, Scene 23, “Knocking,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	310
7.21:	Music No. 8, Scene 29, “Funeral.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	311
7.22:	Music No. 8, Scene 29, “Funeral,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	311
7.23:	Music No. 9, Scene 30, “Coronation.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	312
7.24:	Music No. 9, Scene 30, “Coronation,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	312

7.25:	Music No. 10, Scene 34, Malcom & McDuff. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	313
7.26:	Music No. 11, Scene 35, “Ceremony 1.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	313
7.27:	Music No. 12, Scene 35, “Ceremony 2.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	314
7.28:	Music No. 14, Scene 40, “Battle Scene.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	315
7.29:	Music No. 14, Scene 40, “Battle Scene,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	316
7.30:	Music No. 14, Scene 40, “Battle Scene,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	317
7.31:	Music No. 14, Scene 40, “Battle Scene,” continued. Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	317
7.32:	Music No. 15, “Funeral/Coronation” (for Scene 41 as indicated). Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	318
7.33:	Music No. 15, Scene 41, “Funeral/Coronation.” Scan from <i>Makbeth</i> music. Courtesy of Paul Epstein.	319
8.1:	Playful Dionysus taunts uptight Pentheus. On the left, Pentheus/William Shephard on the right, Dionysus/William Finley. The Performing Garage, New York, 1968. Photograph: Raeanne Rubenstein.	353
8.2:	After killing and dismembering Pentheus, Agave celebrates amidst the bloody bodies. In the foreground, Joan MacIntosh. Standing with her back to the camera, Ciel Smith. The Performing Garage, New York, 1968. Photograph: Frederick Eberstadt.	383
9.1:	The Woman/Janet Swanson shows some flowers to Patroclus/William Clark III. Briseis/Katherine Preston sits on the left. Four soldiers guard or lounge. Photograph courtesy of Tulane Theatre and Dance Department.	423
9.2:	The Sergeant presides over his own trial. From the left, Clerk/Stuart Velasco. TV Director/Edward Reid, Woman/Janet Swanson, Cheerleaders/Wendy Bessinger, Virginia Flick, Celia Scott, Carole Weinman, Judge-Sergeant/Thomas Markus, Lawyer/Robert Merritt, Briseis/Katherine Preston. Unnamed other spectators, camera people, and soldiers. Photograph courtesy of Tulane Theatre and Dance Department.	454

謝辞

カリフォルニア州立大学ドミンゲス・ヒルズ校のロルナ・フィッツシモンズ教授に感謝する。同教授は、本書をアイデアから現実へと導いた。2011年、ファウスト学者であるフィッツシモンズはファウスト/美食家を出版することを提案した。その後、フィッツシモンズはインテレクト・ブックスに私の著述および創作テキストの一群の出版を手配した。フィッツシモンズは2023年まで本書の編集者であった。その時点で、私が編集者として引き継いだ。

また、出版のためにテキストを集め、準備するために私とともに働いたミカエラ・プリンスリーに感謝する。また、多くの著作物が引用、転用された際の権利取得の複雑性を乗り越えるために私を助けてくれたメリッサ・フラワー・グラッドニーに感謝する。このテキストの「創作」プロセスについては、序文で説明している。

妻であり学者であるキャロル・マーティンに感謝する。同人と私は本書に関して頻繁に協議し、対話した。その知識と洞察は私の思考に不可欠である。

息子のサミュエル・マッキントッシュ・シェクナーとソフィア・マーティン・シェクナー、嫁のマーラ・ホバーマン、孫のジュリアン・H・シェクナーとカレブ・H・シェクナーに感謝する。彼らを喜ばせることは、本書での作業をより価値あるものにした。

最後に、この本が対象とするほぼ70年の間、私が成し遂げたことを可能にした多くの人々に感謝する。生涯を通じて、私たちは愛し、怒り、支え、攻撃し、リハーサルし、ワークショップし、対話し、その他の方法で相互作用してきた。仲間の多くが亡くなり、多くの者と連絡が取れなくなり、少数は現在も連絡先に残っている。すべての人に対して、「ありがとう！」と言いたい。

ここに出版されているテキストの中には、以前のバージョンで他の場所に掲載されたものがある。以下は、その出版履歴と主要な出典を示す。序文および各劇作品への序文は、別途記載がない限り新作である。

出版履歴および出典

イマジニング・オー
ー:

ここに初めて出版される。テキストはウィリアム・シェイクスピアの劇作品の選抜を含み、主にハムレットである。ジョン・デ・セント・ジョレ「Oの素顔」『ニューヨーカー』（1994年8月1日）42-50の選抜。セント・ジョレから許可を得た。ポーリンからの選抜

レアジュ『O嬢の物語』（1954年）、Éditions Fayard、リチャード・シェクナーおよびマリアンヌ・マイエル＝チボーによるフランス語からの翻訳、Éditions Fayardから許可を得た。

ヨカスタス：

2005年版をここに初めて出版。2003年版は『ディオニソ2』2003年：246-73、G. B. Palumbo Editoreで出版；2004年にはEikon Editorで出版された英語とルーマニア語の二言語アンソロジーにも掲載された。本は絶版である。テキストはヒポリュトス（1955年）（デイヴィッド・グリーン訳）およびメデイア（1955年）（レックス・ワーナー訳）から簡潔な選抜を含み、両方とも『ユーリピデス1』『完全なギリシャ悲劇』（デイヴィッド・グリーンおよびリッチモンド・ラティモア編）に収録されている。シカゴ大学出版局から許可を得た。セネカの『オイディプス』テッド・ヒューズ脚色（1969年）。ファベル・アンド・ファベル出版から許可を得た。アンドレア・イエーツによる5人の子どもを溺死させたという自白がアソシエイテッド・プレスによって2002年2月21日に出版された。

ファウスト/美食家：

ここに初めて出版される。テキストはクリストファー・マーロウの『ファウスト博士の悲劇的生涯と死の歴史』（1592年または1593年、1604年出版）、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテの『ファウスト 悲劇第一部』（1808年）、『ファウスト 悲劇第二部 5幕』（1832年）、およびアドルフ・ヒトラーの演説から選抜を含む。ドイツ語とドイツ語からの英語への翻訳はウラ・ノイアーブルクによるものである。

プロメテウス・プロジェクト：

ここに初めて出版される。テキストはマーガレット・バービッジの「宇宙への冒険」『サイエンス』第221巻第4609号（1983年7月28日）421-27からの選抜を含む。『サイエンス』から許可を得た。ドリス・レスリング『再：植民地化された惑星5シカスタ』1981年：198-203。

。ビンテージ・ブックス版。ビンテージ・ブックスから許可を得た。レンゾおよび紗世子木下『ピカ・ドン』（1978年）。紗世子木下から許可を得た。アニー・スプリングル「セックス教育」および「ボルノスティクス」を「アニー・スプリングル・ショー」として。アニー・スプリングルから許可を得た。

リチャードのリア王

：

ここに初めて出版される。テキストはウィリアム・シェイクスピアの『リア王』および『リチャード三世』を結合したものである。フィリップ・ザレリによる序文「リチャード・シェクナーの『リチャードのリア王』」『TDR』1981年：25、4：92-97。マサチューセッツ工科大学出版局から許可を得た。

コミュニケーション：

コミュニケーションはウースター・グループ・インク社（パフォーマンクス・グループとして営業）の許可により使用される。コミュニケーションは『急進的劇場ノートブック』（1975年：172-221）エイボン・ブックスおよび『新急進的劇場ノートブック』（1997年：127-65）アブローズ・ブックスに出版され、両方ともアーサー・セイナー編。コミュニケーションは多くのテキスト（主にアメリカの）に基づいており、その中には：ハーマン・メルヴィルの『白鯨』、ヘンリー・デイヴィッド・ソローおよびラルフ・ワルド・エマーソンの著述、チャールズ・マンソンおよび彼の「ファミリー」メンバーの声明、スピリチュアル、フォークソング、エマ・ラザラスの『新コロッセウス』（自由の女神像に掲載）、米国議会での証言、シェイクスピアおよびマーロウの劇作品、『聖書』、その他が含まれている。

謝辞

ソロー、およびラルフ・ワルド・エマーソン、チャールズ・マンソンおよび彼の「ファミリー」メンバーの声明、スピリチュアル、フォークソング、エマ・ラザラスの『新コロッセオ』（自由の女神像に掲載）、米国議会での証言、シェイクスピアおよびマーロウの劇作品、『聖書』、その他。

マクベス：シェイクスピア以後：

マクベス：シェイクスピア以後はウースター・グループ・インク社（パフォーマンス・グループとして営業）の許可により使用される。マクベス：シェイクスピア以後は1978年にI. E. クラーク・パブリッシャーズから出版された。著作権は2016年にリチャード・シェクナーに戻された。

ディオニュソス69：

ディオニュソス69はリチャード・シェクナー編、フランクリン・アダムスデザインで、1970年にファラー、ストラウス・アンド・ジルー社から出版された。本出版物のテキストはリチャード・シェクナーによって新たに編集されている。テキストはエウリピデスの『バッカエ』（1959年）（ウィリアム・アロースミス訳）およびソフォクレスの『アンティゴネ』（1954年）（エリザベス・ワイコフ訳）から選抄を含み、両方とも『完全なギリシャ悲劇』（各種日付）（デイヴィッド・グリーンおよびリッチモンド・ラティモア編）に含まれている。シカゴ大学出版局から許可を得た。

ブリセイスと軍曹：

ここに初めて出版される。

艦隊への祝福：ここに初めて出版される。

『ロトの娘たち』：

ここに初めて出版される。

『FKの最後の日』：ここに初めて出版される。



序文

執筆者から創作者へ

本書のタイトルはシェクナー・プレイズであり、「シェクナース・プレイズ」ではない。「s」がない違いは大きい。この本の多くの劇作品は、唯一の著者権や所有権の意味での私のものではない。演劇を創作すればするほど、私の著述は創作へと変わっていく。これはどういう意味か。「Wright」は「cartwrightとplaywright」のように「造り手」を意味するものである。「Wright」は古英語の「wryhta」に由来し、造り手を意味し、インド・ヨーロッパ語族の「werg」（「する」、「働く」）に関連している。何かを「wright」することは、その特定のことをする方法の職人技を習得することである。「playwright」の場合、劇作品を創作する方法である。シェイクスピアは劇作家であった。しかし、「write」は古英語の「writan」に由来し、刻む、引っ掻く、または描くを意味する。ほとんどの現代的な劇作家は名前を付けられていない：彼らは執筆者であり、創作者ではない。

本書で提示された最初の劇作品イマジニング・オーは、最も「創作的」である。本書の最後の4つの劇作品、ディオニュソス69の前の劇作品は、最も「執筆的」である。ここに提示されたテキストは、大部分において、パフォーマンスされたものである。しかし、創作は制作が終わると終わり、執筆は決して終わらない：それはリハーサルの文学的等価物である。本書で出版された各テキストは、本書を準備する際に私によって若干変更されている。執筆から創作への進展において、ディオニュソス69は転換点である。本書の劇作品は最新のものから最も古いものへと並べられているため、読者は私のアプローチで最も独創的なものから始まることになる。この文脈での「独創的」は、もちろん皮肉でパロディックスである。私は、最も独創的でないときに最も独創的である。あるいは、より良く言えば、私は最も協働的なときに最も独創的である。

執筆者シェクナーは「ロトの娘たち」「FKの最後の日」「艦隊への祝福」「ブリセイスと軍曹」を創作した。ディオニュソス69から、テキストは創作者シェクナーによって一執筆者シェクナーを含む多くの人々と協働して一作成された。例外はヨカスタスであり、その2つのバージョンは2003-05年に私とサヴィアナ・スタネスクによって執筆された。執筆者から創作者への進化の体験的基盤は、大体1962年から1968年の間、ブリセイスとD69の間の6年で起こった。これはアメリカ社会（および米国だけでなく）にとって大きな変化、成長、および混乱の時代であった。そして、私個人にとって、米陸軍での経験、自由運動、フリー・サザン・シアター、および反ベトナム戦争

運動、および出来事（別名パフォーマンスアート）の学習、イースト・エンド・プレイヤーズ、ニュー・オーリンズ・グループとの作業、私のフルタイムの教授職、および『TDR』の編集—それぞれ独自の方法で、そして累積的な全体的効果で—が私を変容させた。これらの影響の多くについて、私は各劇作品への序文で論じている。

すべてのテキスト、たとえ「執筆された」ものであっても、俳優、ダンサー、舞台美術家、作曲家、衣装、音響、照明デザイナー、ドラマトウルク、助監督、映画製作者、写真家、舞台監督、技術監督、および管理者の投入を示している：劇場を製作する熟練した人々の全領域である。しばしば、ワークショップおよびリハーサルで起こったことを、私は家に持ち帰り、そこで座って執筆した。また、様々な種類のテキストを検索した：劇作品、小説、演説、新聞記事、その他。本書で出版された各テキストでは、私の投入を明記している一時には直接引用し、時には改変する。本書の各劇作品には私の序文が先行しているため、ここで詳しく説明することはない。個別の序文は各テキストを設定し、構想、創作、執筆、創作、および指導の時点で私に起こっていたことの一部に関連付けている。

私は演劇演出家およびパフォーマー・トレーナーであり、また執筆者・創作者でもあるという事実は、演劇で働く方法を知っていることを意味する。本巻に集められたテキストは、私の演劇指導および私のパフォーマー訓練ワークショップとの関係で考慮されるべきである。私は『ディオニュソス69』以降、本書内のすべての劇作品の初演を指導した。「ロトの娘たち」のステージド・リーディングを指導した。他の前D69劇作品は他者によって指導された。成人生涯を通じて、私は本書に含まれるもののほか、多くの他の劇作品も指導した—アイスキュロス、セネカ、シェイクスピア、モリエール、イブセン、ストリンドベリ、チェーホフ、イオネスコ、プレヒト、シェパード、ウィルソン、および他者による。これらの制作の多くおよび本書で出版されたものはビデオまたはフィルムで利用可能である。テキストを創作する際に参加すると、同時に舞台化、ドラマトウルギーの調査、デザイナー、ミュージシャン、振付師、パフォーマー、および他のアーティストおよび技術者との作業を創作している。私は劇場、特に環境的および/または没入型劇場での作業に快適さを感じている。演出家としての私の経験は、私のパフォーマンス・テキストに深刻な影響を与える—キャリアが発展するにつれてますますそうである。

同等に重要なのは、28歳以来、主に大学院生を教える教授であったことである。最初にトレネン大学（1962-67）、その後ニューヨーク大学（1967-2017）である。その前は、大学院生の間に1年間、大学1年生の英語を教えていた。私はセミナーを喜ぶ、テーブルの周りに座ること、文書をハッシュ・スルー、オーディオ・ビジュアルを与えること、報告を聞くこと：活発に交換、学習、および教えることである。キャリアの初期の1950年代および1960年代に、私はウジェーヌ・イオネスコ、ヘンリック・イブセン、サミュエル・ベケットおよび他者の劇作品についてのエッセイを出版した。私は11冊の本および数十のアーティクルのほか、短編小説、詩、および1つの子どもの本を出版している。私の博士号の論文は、『義務の犠牲者』を通じてのイオネスコの劇作品（その制作ではなく）についてである。1967年に、私はニューオーリンズの『ル・プティ・テアトル・デュ・ヴィュー・カレ』で『ビクティムス』を指導した。これは私の最初の環境劇場制作だった。

学術キャリアの開始以来、私は編集者だった。『TDR』を1962年から1969年まで編集し、1986年から現在まで再び編集している。私は2つの図書シリーズの編集者である（ラウトレッジの『パフォーマンスの世界』、シーガル・ブックスの『演技』）。私の編集では、著者と密接に協力し、著述を助ける—それは彼らの思考を助けることを意味する。このような作業は根本的にワークショップおよびリハーサルと同じである：繰り返し、改訂、何が表現されるべきかについてのより良い方法を求めること。これらの相互作用および運営—教育、ワークショップ、著述、編集—は私にとって第二の性質である。私は毎日それらを実践している。

テキストを見る際に、シェクナー・ブレイズを構成する、私は何か非常に明白なことに気づく。それは私の注意をそらしていた。私の作業の多くは、古代ギリシャ悲劇およびエリザベス時代の劇場—西洋文化における劇場の2つの最大の時代に負債があり、影響を受けており、関連して製作されている。『プリセイスと軍曹』はホメロスの『イーリアド』という初期のギリシャ物語を描写している。『ディオニュソス69』はエウリピデスの『バッカエ』のバージョンである。『プロメテウス・プロジェクト』はアイスキュロスの『プロメテウス・バウンド』からの資料を含み、失われた『プロメテウス・アンバウンド』および『プロメテウス・ザ・ファイア・プリンガー』を参照する。『ヨカスタS』はソフォクレスのヨカスタの人生を4段階で発明する。エリザベス朝に関しては、『マクベス：シェイクスピア以後』は私がシェイクスピアの悲劇をスクランブルしたものであり、『リチャードのリア王』は『リア王』と『リチャード』

~~In looking over the texts that comprise *Schechner Plays*, I note something so obvious that it escaped my attention. Much of my work is indebted to, affected by, and made in relation to ancient Greek tragedy and Elizabethan theatre—the two greatest epochs of theatre in western culture. *Brise and the Scream* draws on an early Greek narrative, Homer's *The Iliad*. *Dionysus in 69* is a version of Euripides's *The Bacchae*. *The Prometheus Project* includes materials from Aeschylus's *Prometheus Bound* and refers to his lost *Prometheus Unbound* and *Prometheus the Fire-Bringer*. *YokastaS* invents the life of Sophocles's *Jocasta* at four stages of her life. As for the Elizabethans, *Makbeth*, *After Shakespeare* is my scramble of Shakespeare's tragedy, *Richard's Lear* combines *King Lear* and *Richard III*, *Faust/gastronome* is an expanded version of Marlowe's *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (also with substantial input from Goethe's *Faust*), and *Imagining O* gives voice to Ophelia and Gertrude from *Hamlet*, while excluding all of the play's male characters. Thus, of the twelve texts of this book, seven are based on, or take from, or play with texts from the Greek or Elizabethan canon. In fact, after my first two works—"The Last Day of FK" and "Lot's Daughters"—the predominant input into my playwrighting—in addition to the creativity of those with whom I have worked—has been the Greeks and the Elizabethans. Truth be told, as a writer and wrighter I am more a classicist than an avantgardist. What is most experimental and avantgarde in my work are my methods of production and actor training.~~

シェクナー・ブレイズは、古典的およびエリザベス朝ドラマの永続的かつ積極的な探究、および私の学術的、編集的、および学術的作業に関連して読まれるべきである。これらの生涯にわたる関心および活動は、私が感じ、思考し、書き、創作する方法に影響を与え、さらには決定する。

これらのテキストの1つのボリュームでの出版が、プロダクションにつながることを願う。これらのテキストの多くは特定のグループによって創作され、これらのグループのアーティストの関連および関連で形作られたが、劇作品も新しい解釈および舞台化の準備ができています。テキストを改訂することさえ。結局のところ、私および私の同僚が行ったことは他人に禁止されるべきではない。

注記

1. 1世紀以上前に、劇場の先見者エドワード・ゴードン・クレイグは次のように述べた：「私の意見では、劇作品はシェイクスピアによって劇場のマネージャーおよび俳優との密接な協力で創造された。実際に、ほぼ全体のグループの創造、制作、および演技によって [...]。劇作品は、3つの異なる期間でそれらの現在の文学的完全性に成長したと信じている。最初の期間はそれらを描いた；2番目の期間は彼らが作用し—この時期にはリハーサルおよび試演後に毎週多くの演説およびシーンさえ追加された—3番目の期間は彼らが詩人に改訂のために引き渡されたのを見た印刷される前に」（1919年）

115-16)。1967年に、『メーガン・テリーによる4つの劇作品の序文』『劇作家としての執筆者』でクレイグのアイデアについて論じた。

2. 『オックスフォード英語語源辞典』1996年：1015からの語源。

3. リチャードのリア王はフィリップ・ザレリによって導入されるもの。『マクベス迷路』はそのデザイナーブルックス・マクナマラによって導入される。『マクベス』の音楽はそのコンポーザー、ポール・エプスタインによって詳述される。ナレーター（デイヴィッド・レットウィン）は見守っている。

4. いくつかの制作のフィルムについては、
<https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>を参照
(2024年11月11日アクセス)。その他については、直接私に連絡してください：rs4@nyu.edu。

5. 『環境演劇』、拡張版、1994年を参照。

詩的リアリズムからポストドラマティック・メタパフォーマンスへ：シェクナー・プレイズへの導入

マールタ・ミニエル

読者が手にしている巻は、注目すべき且つ総括的なものである。リチャード・シェクナーの名前に関連した出版物一彼の作業についてまたは彼によって書かれた—は多くあるが、これまでシェクナーの劇作品の選抜をキャリアのすべての主要段階からアンソロジー化した巻を有していない。一方では、巻は回顧的な運動の有形成果である。後世のために慎重に選ばれ、キュレートされたテキストのセットを残そうとする試み—プロセスへの焦点および改訂、改善、調整よりも「固定」するのではなく、再執筆する傾向で知られるアーティストおよび批評家からの小さくない偉業。確かに、シェクナー自身は『パフォーマンス・サーカムスタンシズの衝突』で熟考する：

プロセス自体がパフォーマンスである。リハーサルは完成した作品よりも有益/パフォーマンス的である可能性がある。完成性の全体的構造が疑問視される。世界が未完成である場合、人々の著作はどのようなプロセスで完成させられるのか。なぜこれらの著作が完成させられるべきなのか。世界は、我々が進むにつれて創作および変更している現実である。

(シェクナー1982年：124)

はい、コレクションは時間のスナップショットを提供する可能性がある：劇作品は編集および出版の時点でそれらが何であるかである；しかし、すべては時間をかけて熟成してきた（一部は他のものより多くの時間をかけて再検討された可能性がある）。別の相補的な視点から、これは、1つの劇場アーティストの*oeuvre*を通じて、第二次世界大戦後の数十年から21世紀まで、西洋劇場の執筆および創作の最も支配的な傾向に従うことができるユニークな巻である。

リチャード・シェクナー（1934年生まれ）は、（間）分野としてパフォーマンス研究の設立者の1人として国際的に知られている。『公開領域：劇場に関するエッセイ』（1969年）、『環境劇場』（1973年）、『パフォーマンス理論に関するエッセイ：1970-1976』（1977年）、『人文主義の終焉：パフォーマンスに関する執筆』（1982年）、『パフォーマンス・サーカムスタンシズ アヴァンギャルドからラムリラへ』（1983年）、『劇場と人類学の間』（1985年）、『パフォーマンス理論』（1988年）、『儀式的未来』（1993年）、『パフォーマンス研究：導入』（2002年、2006年

、2013年、2020年）、『上、下、および周り：パフォーマンスおよび文化に関するエッセイ』（2004年）、『パフォーマンス的に想像される』（2015年）などの重要な学術出版物を備えて、彼は

パフォーマンス研究（および隣接地域）の分野をその最も声高でありかつ影響力のある人物の1人として形作るために不断に努力してきた。シェクナーはまた、1962年から1967年まで著名なジャーナル『TDR：トゥレーン・ドラマ・レビュー』を率い、その後シェクナーがニューヨーク大学に1967年に移転した際に『ドラマ・レビュー』を1969年まで率いた実績のあるジャーナル編集者である。

『TDR』の役割は「新しいアイデア、新しい作品および新しいアーティストを探ること、奨励し、周知する」（カールソン2000年：271）ための「クリアリングハウス」として重要であった。1986年からは現在に至る。注目すべき研究キャリアおよび教育者としての影響力のある作業を超えて、シェクナーは劇場演出家としても高く評価されている一特に米国、インド、ヨーロッパ、南アフリカ、中国、台湾を含む世界中の多くの文脈で創造および提示された広範なカテゴリーの著作の。

シェクナーと関連があるかもしれない1つの創造的なラベルは、劇作家または劇作家のものである一本巻が対処するもの。本巻に含まれるスクリプトのいずれかを読み、思考し、おそらくワークショップまたはパフォーマンスを検討することは、アンサンブル、ドラマトゥルギー、および脚色を含む劇場およびパフォーマンス内の無数のプロセスに関する私たちの理解を豊かにし、微妙にする。これらの劇作品一試行錯誤された劇場台本の言葉に固執しましょう—は、私たちがどのように集団（指導および促進される場合でも）リハーサル・プロセスから生じるパフォーマンス・テキストを（言葉で）キャプチャすることができるか、パフォーマンスのための既存の著作をどのように再検討することができるか、または劇場創作を通じて現代的な懸念およびイベントに対応する方法についての見解を再考させる。

身体的および創作演劇の歴史、劇場的アヴァンギャルド、およびオフオフ・ブロードウェイへの重要な貢献を備えて、劇場のための執筆者/創作者・演出家としてのシェクナーの *oeuvre* は、ドラマおよび劇場の歴史家または学生、仲間の実践者、脚色の専門家、文化歴史家、および世界劇場およびパフォーマンスの一般的な教養のあるファンにとっての視点およびスクリプトを提供する。パフォーマンス研究に精通している—シェクナーの作業の多くが学者および批評家として属するところ—疑いなくその創造的（またはクリティカル・クリエイティブ）実践と理論的な出力の間に多くの接続ポイントを識別することができる。パフォーマンス研究の学者ではない人々にとって、古典の改変へのアプローチ、パフォーマー・観客関係の実験、文化横断的な作業、または美術形式をドラマトゥルギー的に相互編織すること、または現代的な政治的イベントおよび世界観の側面をドラマトゥルギー的刺激として使用することが関心を刺激するかもしれない。同様に重要なのは、シェクナーのほぼすべての劇場テキストに存在する人類および環境全般に関する社会的/政治的解説であり、ただし独断的な方法ではない。有色人種に対するシェクナーの注意—常に劇場実践の一部であった（キャスティングまたはアンサンブル形成を含む）—も、コレクションの劇作品によって鋭い目によって識別することができ、これは劇場実践を記録するだけでなく、さらなる芸術的実験および研究のための台本も提供する。女性に多くの創造的な機会を与えることは際立っており、コレクションに含まれた劇作品のレンジで作成された多くの役割は容易に見られる。

シェクナーに触発された多くの学生、学者、実践者の中で、パフォーマンス研究の先駆者またはシェクナーの実験的演出家として知られている人は、彼がより「率直な」—ポストドラマティック（むしろドラマティック）の劇作品で始まったことに気づいているかもしれない。シェクナーの成熟したスクリプトとは異なり、これらの劇作品は必ずしもアンサンブル実践および共同創作から派生したものではなく、より伝統的ではあるが探究的な方法で著者として作成された。本コレクションはありがたいことに、最もエキサイティングに、これらの初期の作品のいくつかも含まれている：「FKの最後の日」「ロトの娘たち」

『艦隊への祝福』『プリセイスと軍曹』。今日、これらの劇作品を「新作」と呼ぶだろう—その可変的な含意のため、慎重にその句を使用する（イギリスでは、執筆者駆動の劇場創作を指す）。私たちの目的のために、「新作」は、同様に問題のあるカテゴリ、すなわち「オリジナル」著作（典型的にはシェクナーのキャリア初期の出力）の一方、および他方では脚色または確かにポストドラマティック/ポストモダンの在庫が集団から利益を受けた区別を助けるために有用な句である。

ワークショップ(通常は1960年代半ばから後期以降)。このようなカテゴリーは劇作品の議論を一定程度促進するが、脚色と「独自の」あるいは「新しい」作品はほとんど区別されない。シェクナーは彼の公開で、より目に見える劇的な成果、特にパフォーマンス・グループ(TPG)時代以降の大胆で過激な脚色を含む、その独創性で賞賛されている(現代における独創性という考えは問題があるかもしれないが)。ブルックス・マクナマラは彼を「アメリカ演劇の歴史における偉大な独創者の一人」と呼んでいる(1993: 92)。革新的で、しばしば聖域を冒す、あるいは衝撃的な脚色家であるシェクナーは、彼の脚色に、また彼のあらゆる創造的成果に、彼の署名を残す。

したがって、初期の劇作品の後に、TPG時代から生まれた一群の劇作品がある。『ディオニュソス69』、『マクベス』、『コミュニケーション』—いずれも脚色および部分的に創作テキストであるが、非常に特異的で異なった方法で(『コミュニケーション』は最も典型的ではないが)。この三つの執筆された劇作品を生み出した制作は、アヴァンギャルド成熟期の重要なイベントであると同時に、劇場におけるポストモダンリズムを告知した。『リチャードのリア王』は、TPG劇作品とシェクナーが1992年に創設した東海岸アーティスト(ECA)との仕事から発展した最新のテキスト群の中で、様式的に橋渡しするように見える。ECAアンサンブルは「古典を大胆に再想像する」、最先端の国際的な作品を提示し、「現代的な劇場と俳優訓練の従来の概念を超える」ために設立された。ECAは『ファウスト/美食家』、『カフカ後のアメリカ』(マリア・ペイル・ゲバラ演出)、『ハムレット』(2つの制作)、チェーホフの『三姉妹』、『ヨカスタス』、リアン・アマリスの『スペルディングへの遠泳』、『イマジニング・オー』の制作で高く評価されている。これらの成熟した劇作品において

、シェクナーは「ラサエスティックス」(Schechner 2001, revised 2023)で実験を行い、

サンスクリット・インド古典の理論と西洋の観念を組み合わせた俳優訓練法であるラサボックスを使用している(Bowditch et al. 2023も参照)。ECA時代の劇場台本はポストモダンな考え方で構想され、ポストドラマティック的特性を共有している。ポストモダンの特性である偶然的な遊び心は、例えば『イマジニング・オー』の変列ベースの並列場面において、成熟した劇作品で強い存在感を持つ。これらの事例は、『ディオニュソス69』、『マクベス』、『コミュニケーション』といった初期のシェクナー劇作品のドラマトゥルギーの中心における同様の(生々しく、内臓的な)偶然的な遊び心の継続である。これらのECA劇作品(およびそれらが絡み合っている各制作、およびこの本のために蒸留されてきた源)は総合作品として見ることができる。これらはTPG劇作品で革新的に実験された観客のための挑戦的な戦略を、強化し、さらに洗練させる(慣行的にはあるが、芸術的リスク感を十分に伴わせて)。この劇作品グループは、初期のより劇的な劇作品で既に目に見えていた劇的な形式と慣例の博識で確信的な扱いを実証している。

シェクナーのテキストへの関係は、『ディオニュソス69』のような挑発的なパフォーマンスで有名な人物にとって驚くべきことではないとしても、複雑で、場合によっては長年にわたって問題のあるものである可能性がある。シェクナーは劇作家の権威の軽視を批判されており(Bottoms 2011を参照)、台本がプロト・パフォーマンスまたはプロト・p(言い換えれば出発点)のほぼ1つの形態として隠れ、パフォーマンスに至る(Schechner 2020 [2002]: 39)。ここに新たに編纂された劇場台本の品揃えは別のことを示唆しており—テキストはドラマティックおよびポストドラマティック劇場テキストが重要なシェクナーに注目を促す。これは、いくつかの劇場台本が既に元の制作の時代に出版されていたという事実によってさらに下線が引かれており—シェクナーは長年にわたってこれを行うことが重要であると考えていた。キャリア中期の学術的著作『ドラマ、スクリプト、劇場、パフォーマンス』(1988 [1973])では、シェクナーはロシアンドール様式で互いに囲む4つの円の図を使用し、「ドラマ」が最も激しい中央の円を表し、その後に「スクリプト」が続く。これは人から人への伝達を必要とし、誰かがそれを知っている。導入部で私がこれらの用語を相互に使用していますが、xxiii

私は、シェクナーがこれらの区別との関わりを、劇場に関連して劇作とは何かの議論への重要な貢献であると考え。これはWorthen (2010)によって特定された劇的テキストについてのメタファーのセットスコア、青写真、情報、ソフトウェアと並んで読むのに有益である。

シェクナーの作品の多くの劇作品は古典を再検討する。この集合は、シェイクスピアの2つの脚色—『マクベス』と『リチャードのリア王』—を含み、『ディオニュソス69』、『プロメテウス・プロジェクト』、『ヨカスタス』は古代ギリシャ悲劇を修正し、『ファウスト/美食家』は伝説的なファウスト像に対応する。『イマジニング・オー』はポーリン・レアーシュの小説『オーの物語』とシェイクスピアの『ハムレット』の世界を組み合わせ、『リチャードのリア王』はエッカルト・ボイツの用語を使用した「組み換えの転用」である『リチャード三世』と『リア王』のマッシュアップである(Voigts 2018)。『コミュニオン』は単一の離散的なテキスト(他の劇作品が奴隸的な方法で源に従うわけではないが)を持たないにもかかわらず、アメリカ最近の歴史からの実際の歴史的出来事およびマーロウの『エドワード二世』、シェイクスピアの『リア王』、メルヴィルの『モビー・ディック』の一部およびソロー『ウォールデン』を創造的に再想像し、自己意識的に再演する。同時に、『コミュニオン』は国家についての神話に皮肉的に向き合い、ほぼ国家の状態に関する劇のような方法(もちろんリアリズム的な方法ではない)で。歴史(現代生活を含む)から引き出され適応した登場人物は、シェクナー『全集』の他の場所でも発生する(例えば、『ファウスト/美食家』における第三帝国に仕えた建築家アルベルト・シュベアーとヒトラー)。シェクナーは、このような借用による実験を、実生活の人物が彼ら自身を演じる程度にまで推し進める—良いシェクナー流に、彼ら自身の版(または彼ら自身と彼ら自身でない両者)を劇で演じる、『プロメテウス・プロジェクト』でのアニー・スプリングルの劇中劇のような。または同じ劇で、女性パフォーマーが彼女らがレイプされ/または虐待されたときのことを語る。『コミュニオン』では、スボルディング・グレイが「スボルディング」という登場人物を演じる。古典に答える、疲弊した解釈と議論することは脚色における与件であり、テキストへの「奴隸的執着」(Harbeck 1998: 116)に対してである。「子孫に関しては万事が可能である」とレベッカ・シュナイダーは1981年にシェクナーから聞いたことを思い出す。彼女がさらに詳しく説明するように、「子孫と先祖のいかなる個人の性質も、[...]我々が疑問を持ち続けることに開かれているならば、変化を見る私たちのものである、繰り返し、繰り返し、繰り返し」(Schneider 2011: 148)。伝達者は「単なるメッセンジャーではない」とシェクナーは上記の台本の定義で主張している(1988 [1973]: 71)。また、この確信は、既存のテキストおよび既存の文化的素材へのアプローチにも浸透している。それは、演出家/改稿者/脚色者の手で生素材と刺激として機能できる。

古典的なジャンルの現代化は、例えば『ファウスト/美食家』に見られるように、シェクナー流の正典へのアプローチの不可欠な部分である。『ファウスト/美食家』は中世の教訓劇のジャンルをポストモダン時代に、そしてポストドラマティック様式に持ち込む。もちろん、マーロウは教訓劇をエリザベス時代の劇場に持ち込み、ゲーテはロマン主義に持ち込んだ。『ファウスト/美食家』では、シェクナーがこれらから飛び出す。喜劇的なモードと悲劇的なモードおよびジャンルとともに「高級」と「大衆」文化形式をポストモダン様式で混ぜることはシェクナーの適応過程の必須要素であり、『ヨカスタス』(悲劇的なプロット構造に喜劇的なタッチを浸し込む)および『プロメテウス・プロジェクト』(古代ギリシャのドラマのドラマトゥルギー的テンプレートを解剖し、女性天体物理学者によるポストモダン・パフォーマンス講演およびドリス・レッシングのSF的思考と融合させる—これらはアニー・スプリングルのバーレスク・パフォーマンスと性的虐待およびイランで拷問されることに関する一人称の再述を含む劇である)によって実証されている。『ファウスト/美食家』のゲザムトクンストヴェルク(劇的、叙情的、叙事的、さらにはオペラさえ融合させた劇)に加えて、『イマジニング・オー』は表現様式の混合性を演劇、ダンス、視覚美術インスタレーションの組み合わせで巧みに実証している—この疑いなく

素材を(言語的)台本またはスクリプトに変えることは課題である。言語をまとめることもまた劇作品で頻繁に現れる(脚色だけではない)。別々の自然言語(『イマジニング・オー』の英語とフランス語および『ファウスト/美食家』の英語とドイツ語、『ヨカスタス』の古代ギリシャ語の触れ)、言語の歴史的版(『マクベス』)、または科学言語(『プロメテウス・プロジェクト』)、学術言語と慣例(『ヨカスタス』における「引用[...]引用終わり」の公式)、または方言(『艦隊への祝福』)といった登録の採用の場合かどうか。複数の制作(およびそれらの付随する劇)において、ハイブリッド化とリミックスはコラージュまたはブリコラージュに微調整される。『コミュニケーション』は多くの断片をもたらし、『リチャードのリア王』と『イマジニング・オー』は2つ(またはそれ以上)の根本的に削られたテキストの編み込みを実験的習熟のレベルにもたらし。

いくつかの劇作品は、逆行的な再メディア化の現代的現象(Bolter and Grusin 1999: 147)に取り組み、より新しい形態のメディア(典型的にはテレビ)を(ポスト)劇の布地に統合的に融合させ、古い文化形式を豊かにするが、同時にメディアが何ができるか、または変化する世界にどのように応答できるかについての可能な観客の知覚に課題を投げかける。

(テレビ)インタビュー(または討論番組)シナリオはシェクナーにとって繰り返し現れるメディアオンステージ比喩である。美しく舞台上のリメディア化を展示する方法で、これらの事例はシェクナーの多くの仕事のメタパフォーマティブな側面をも例示する。『プロメテウス・プロジェクト』において、インタビュアーの存在は、特に、剥き出しにされ、縛られ、猿轡をかまされたプロメテウスの物語が聴衆に「報告される」ようにする方法に大きく貢献する。以前、『リチャードのリア王』(1981)において、制作はパフォーマーの顔にマイクロフォンが確実にあるようにすることが唯一の仕事であるパフォーマー「マイクロフォニスト」の役割を特集した。これは彼らの声を増幅/メディア化するだけでなく、

、現代的な現実がメディアに包まれていることを観客に思い出させた。『ヨカスタス』は「ライブ」インタビューを異なるヨカスタスで実施する「メディア」と呼ばれる登場人物の役割を特集している。『イマジニング・オー』は、舞台上に立って上を見ている観劇者の上の大画面に映写されるフィルムインタビューを特集しており、シェイクスピアのオフィーリアが『オーの物語』の著者ポーリン・レアージュと会話するインタビューである。ここに発表されているテキストでは、パフォーマーの名前が使用されている。アガベはオフィーリアとして、クロドマンはレアージュとして。これは極めてメタ劇的で、自己参照的なジェスチャーであり、一つのレベルでは虚構と人生の複雑な相互作用と、それがどのように疑問に投げかけられることができるかに標的を定める劇場テキスト内である。段階化されたインタビューの別の表現は『ファウスト/美食家』における特に限界的な版である。ここで、ファウストを演じるパフォーマーは、プロローグとエピローグ—劇場とは何であるか、劇場の前と彼方との間の限界的空間—において別のキャスト・メンバーによってパフォーマーとしてインタビューされる。このメタパフォーマティブな装置はまたリメディア化を前景に持ってきて、劇を枠づけ、ドラマ、その「作られた信じがたさ」と循環性をシグナル化する。したがって、ファウス神話の進行中の長寿と変更可能性を思い出させる。

特に視覚的な談話番組ジャンルの喚起に関して、『ヨカスタス』における「悲劇の最も悪い媽媽」シーンは、神話的な女性の英雄—メディア、ファエドラ、ヨカスタ(別の従事中のクリタイムネスタラへの言及)—の集合の間でのソロリティのはほぼほぼ可能性に対して、各々が族父制に対する個々の戦いを繰り広げる。『ファウスト/美食家』も自身の組み込まれたテレビ談話番組を持つ。未確認の第二次世界大戦後の瞬間において—劇が私たちを連れ去る場所—我々はこれを1990年代初期にも「今日」にも当然関連付けることができる、常に動く「今」—テレビは「大衆」とのコミュニケーション用の主要な乗り物であり、明らかに煽動の乗り物でもある。舞台劇の観劇者は、テレビ放映所で実際に舞台に持ち込まれ、虚構の「バーニス・ミンスキー・ミラー・ショー」(劇場製作者バーニス・ミラーによって実演される)の「プロット化された」テレビスタジオ観客に変わり、テレビスタジオを舞台にした場面(場面16)で。この遊び心のあるメタ劇的シーンで、

劇場の観劇者には、まるでテレビ討論番組観客のように、拍手をするか笑うべき時と方法が指示される。メディアの包含はこれらの劇作品を豊かにし、グレッグ・ギゼカムがマルチメディア劇場として述べている「解釈的な方法を示唆する」方法で貢献する(2007:

8)。

これらの最近のポストドラマティック劇作品でのメディアの実験的な、時には相互作用的な、そして常にメタ劇的な採用は、シェクナーが初期の『プリセイスと軍曹』(1958)と同じくらい早くドラマ内のメディア使用への調査によって先例をつけられている。『プリセイス』の第3幕では、軍曹の法廷聴聞会は「世紀の判決」として放映され、忙しがり屋の演出家—儀式の主人の一種—は舞台上で取り決めをし、ほぼ裸のチアリーダーが公開を点火し、重い妊娠中の大名のプリセイスは彼女のフォロワーに対する明らかな義務を持つメディア有名人としてスポットライトされる。ベトナム戦争のマイ・ライ虐殺に関するプレスとの簡潔なインタビューもまた中期キャリアの『コミュン』の最後にある。『全集』

全体を通じて、主題的にも形式的にも現れて、メディアの組み込みは社会批評以上を追加した反復的な機能であった—それはシェクナーのパフォーマンス言語も豊かにした。

制作の布地におけるメディアの織り込み(およびそれらの付随する形式化された「劇」版)は、シェクナーの劇場が生のパフォーマンス自体の反射性を中央化する方法、『シェクナー劇作品』

がパフォーマンスの概念と経験—芸術家および観客の双方—にどのように取り組むかの一つの側面に過ぎない。例えば、TPG劇作品はメタパフォーマティブな要素が豊富であり、また活発にシェクナーの人間の行動それ自体がパフォーマンスであるとの思考を反映し、従って劇のパフォーマンスは2度2倍の行動であり、パフォーマー自身が日常生活のように彼ら自身であると同時に、そうではない(または、シェクナーが言うように、彼らの「彼ら自身ではない」と同時に「彼ら自身ではない」)。パフォーマンス研究のやがて開花する分野—その先駆けはシェクナーの主要なキャリア成果の一つ—この問題的な1960年代-1970年代において支配的であった。マイケル・カービーが1972年の「演技と非演技について」で理論化した。劇内のパフォーマーの実生活名を含む層化または多フレーム化されたアイデンティティを使用することはこの実験の一つの顕著な現れである。『ディオニュソス69』はパフォーマンス・グループへの多くのメタ劇的参照を持つ。これらは『コミュン』でさらに洗練され、TPGのジョークを超えたいくつかのメタ劇的ポストモダン自己参照は、プロセスに注目を促し、部分が常に制作中であり、常にアンサンブルによって交渉されていることを描く。劇の中でクレメンタインが言うように、「環境劇場、実験演劇にはもう本当にうんざりです!アーサー・ベンと映画を作ってダスティン・ホフマンと反対に星になりたいです。」また、『マクベス』、『コミュン』の直前のTPG制作、『コミュン』で言及され、パフォーマンス・グループもしくはそれ自体である。

私はすべての劇作品に新鮮な(そしておそらく多すぎる読者の)目で来ている。私は生のパフォーマンスを見ていない。導入部で仕事を開始するまで台本も読んでいなかった。パフォーマンスの記憶を持つ者—製作者または観劇者—は最も確実に異なった(そしてもちろん個別に定義された)思想、印象、反応を持つだろう。この独立した導入部の目的は、これらが展示する劇および劇場製作『全集』への批評的注釈を提供し、

潜在的な解釈的文脈または道筋を提供することである。導入部の意図は、シェクナーが劇について持つ自身の視点を繰り返すまたは肯定することではなく、その視点は完全に、そして十分に劇への個々の導入部で明確化され、例示されている。劇自体では、

特に中期および成熟した劇作品では複数の見方がある。異なる声に我々は出会い、むしろ単一の支配的な視力または著者的な象徴ではない。この導入部は単に劇の内側と劇自体の中で既に存在する多様性の複数の視点に追加するように設計されている。私の視点は、もちろん、シェクナーが劇への自身の導入部から得たもの、シェクナー自身(作品の後期段階で)と話すことから、また極めて豊かな二次

劇台本(および劇が伴う制作)についての文献。私の読みと見方は決定的に来るつもりはなく、演劇芸術家としてのシェクナー自身、その劇の編集による再検討およびその解釈とは異なることが確定的である。個別の導入部では同時にドキュメンテーションと保存であり、シェクナーが批評家と製作者の両方である。実際、シェクナーは、その人生の仕事でこれらの創造的かつ/または批評的な仕事が非常に完璧に相互に接続されている、理解できることに「行為者、批評家、理論家の間の分裂に反対する」(Schechner 1982: 15)。私自身の劇に関する取られたものは、脚色、翻訳、ドラマ・トゥルギー研究および高等教育の教育法実践者としてのものであり、両方ともこれらの専門的アイデンティティの側面の長所と限界である。シェクナー自身の導入部は劇後の創造的批評的プロセスに光を投げかけるが、私自身の仕事はこれらのプロセスを再生することはできない(私は自分自身の一部ではなかった)。私は劇自体に書いているが避けられず(そして喜ぶことに)これらの(ポスト)劇的テキストがやって来た過程について発見することに関わる。

『イマジニング・オー』

『イマジニング・オー』(2014)はシェクナーのコンセプトであり、モンクレア州立大学のアレクサンダー・カッサー劇場での複数の空間で演じられた個別および集団創作場面によって実現される。このイースト・コースト・アーティスト制作はシェクナーとベンジャミン・モッセが共同演出し、動き演出家ロアンナ・ミッチェルから重要な入力があった。『イマジニング・オー』の予備版は2011年に英国ケント大学で舞台化された。そこでシェクナーはレヴァーフルム・フェローとして在住していた。このバージョンはその後、2012年のケーララ国際劇場祭に旅立った。『イマジニング・オー』はポーリン・レアージュの1954年フランス語エロティック小説『オーの物語』およびオフィーリアの役割を『ハムレット』で構築し、その他の借用および創作場面を加える。例えば、パフォーマンスの最後の近くにやってくるコーラス「悲しい、悲しい[...]」はシェイクスピアが死ぬすべての女性登場人物の最終的な言葉のコラージュである。クレオパトラ、ジュリエット、コーデリア、ゴネリル、リーガン、マクベス夫人、デスデモナ、ガートルード、コンスタンス、ラヴィニア。ここに発表されているテキストは『イマジニング・オー』が異なるパフォーマンスで舞台化される場合、さらに発展する可能性がある。その意味では、『イマジニング・オー』は永久に制作中である。

シェイクスピアのオフィーリアに向き直すことで、シェクナーは、『プリセイスと軍曹』および『ヨカスタス』と同様に、再び、正典的なテキストについて比較的少しを言う女性登場人物に声を与える。『ハムレット』からオフィーリアの行を抽出し、新しい劇のために登場人物を想像しなおす。シェクナーは彼女が「男性が反応していなければ、そして男性がいなければどのように見えるか」「そして男性によってのみ応答されるべきではなく、および彼女の声の唯一のもの」を見つけたかった(Ivie 2014)。『リチャードのリア王』のような別のマッシュアップで、シェクナーはオフィーリアをレアージュのOー複雑な登場人物(および多くのフェミニスト、特に第二波フェミニストのケート・ミレットについては、疑いなく問題的で、心配な)と編み込み、「喜んでの性的奴隷制」の物語からシェクナーおよび彼の共同研究者が「セックスと劇場での力学の探査」に従事する(Collins-Hughes 2014)。最初の見方で興味深い対置:性的経験が高い現代的登場人物は、保護されたアーリー・モダン若い女性登場人物の同じ「舞台」(ここで、カッサー劇場の周り、および周辺の多くの空間がパフォーマンス空間に作られている)に持ってくる。彼女は任意の性的経験を持っていないかもしれないが、彼女の狂気のモーメントからの発話から我々は、彼女は少なくとも無意識的に(物理的に、はない場合は)人生の次元に従事していたはずであることを見る。

シェクナーにとって、2つの登場人物は異なる方法で、そして根本的にそう見える。共有された自殺の運命を通じてだけではなく、また様々なモチーフを通じて。例えば、彼がインタビューで説明するように、Oは「eau」(水のフランス語)のように聞こえ、オフィーリアの溺死を思い出す。水は制作において(および付随する劇において)重要なモチーフであり、その他のもの、強力なフィナーレが文字通り水である「川」で舞台化されている。シャワーは「散布」場面の一つが起こる場所である。そして何度も制作中に観劇者はスプレーまたは散布される。母音oは、もちろん、登場人物をタイポグラフィーと音で結びつけ、ゼロ、無、なし、女性性器、完全性と全滅の両方と関連付けられている(Pallister 1985: 7)。シェクナーのテキストでは、「ゼロ、なし、すべてのもの、倍増器。」精神的分析的用語では、オフィーリアの名前での「O phallos」のラカンの認識を参照するのに十分とさせる(Lacan 1982: 20)。これはすべて『ハムレット』と『オーの物語』の両方への解釈に長く影響している。フクロウのモチーフはまた2つのテキストの世界をまぜる。いくつかの文化では死の前兆であり、知恵の紋章であることに加えて、読者または観劇者(宿題をした)にレアーージュの登場人物の最終的な衣装およびオフィーリアによって発せられたあの有名な行を思い出させる。「フクロウはパン屋の娘だったと言う」(第4幕第5場)。Oはもともと小説では流行の写真家であり、モデルおよび写真撮影がこのもつれた舞台脚色でも重要なままである。Oとオフィーリアはお互いに箔(鏡または箔は『ハムレット』と『オーの物語』の双方における別の重要なモチーフ)になる。

ポストドラマティック劇作品には珍しくなく、異なるパフォーマーはオフィーリア、O、および著者—登場人物デスクロソーオーリー—レアーージュを演じる。円形劇場および最終的な場面の川に加えて、制作はロビー、舞台裏エリア、芝生を利用し、アンサンブル観客を全体または小グループに分割してガイドした。それはまたスクリーンを使用した。ポストモダン様式で—およびパフォーマーと観客の間およびパフォーマンス空間と聴衆席の間の分裂をばやかすシェクナーのやり方で—観劇者は、複数のインスタンスでパフォーマーおよび没入型環境と相互作用するよう勧誘された。例えば、劇のある時点で、彼らは「想像駅」での特定の活動の選択肢の1つを実行するよう勧誘された。パフォーマンスへの継続的な投資を通知し、「散布された想像」—パフォーマーによって創作された場面を見つければどこへの地図を受け取るために。興味深いことに、この試験に失敗する罰(または付き合わないこと)は「私たちの厳しいドラマトゥルクの規律の下でドラマトゥルギー亡命に追放される」(およびそれは実際のドラマトゥルク・キャリー・リー・オデル)。これはポストモダンの仕事の頻繁な機能であり、彼ら自身の解釈(s)、読パターン、およびメタ的に彼ら自身の人工物を参照する。「散布された」(並列または同時に動作している)「ドラマトゥルギー」と呼ばれる場面では、『イマジニング・オー』は正確にこれを行い、遊び心のあるように、教授オデル(シェクナー劇作品で初めて劇化されたドラマトゥルク)は

彼女の指定された空間に入る観客メンバーと源テキスト、リハーサル・プロセス、およびその他の重要な参照フレームワークについて話す準備ができている。しかし、これはもちろん、観客が罰の下で送られている。または彼ら自身の意志で彼女を放浪するかもしれない、むしろ脳的なセクションである。他の場所は感覚的な視覚と聴覚の経験に豊富である

物理的に形態のあるテキスト(観劇者を含む)から読み上げおよび朗読の様々なインスタンスはまたメタ劇的に劇の他の場所の人工物に前景を置く(そして観客メンバーへの「ネズミ捕り」場面での演技へのコーチングもそうである)。「これはすべて想像です」と、1つの場面で我々は聞き、レアーージュの虚構が「正直な想像」で満ちているという強調の後。

同様の文脈で、極めて博識な劇作品はオフィーリアとレアーージュの間で想像されたインタビューを集める。このフィルム場面では、シェクナーはオフィーリアの行を『ニューヨーカー』の記事からの抽出とレアーージュについてのいくつかの彼自身の発明の行と組み合わせ込む。登場人物が著者と話し

、そうすることで主体性について考えさせることについては遊び心のあるメタ劇的およびピランデロ的である何かがある。劇場および日常生活のインターカッティング—双方が演技のいくつかのソーティングに豊富—もちろん、シェクナー商標である。しかし、オフィーリアはシェイクスピアと異論を述べていない。

同様に

この非常に博識な戯曲は、オフィーリアとレアーージュの間に想像された対話を特徴づけている

彼女は間接的に西洋の正典的著者バードに言い返していると解釈することができるが、直接的には彼女は同情的である可能性のある女性著者と対話する。彼女は「何を考えるべきか分からない」と言うことができるかもしれない。起源や始まりについて話すとき、このビランデロ後のオフィーリアは「私は生まれたのではない。私は書かれたのだ」と宣言する。レアージュの雇用者でありながら恋人でもあったジャン・ポーランは、彼女に侯爵夫人のようなエロティカを女性として書くよう仕掛けたが、この対話にも織り込まれている。

レアージュは執筆過程について話し、オフィーリアは彼女の本体的状態、登場人物として書かれたことについてコメントする。彼らは互いに話しかけ、時には互いに脇で話す。ある瞬間はほぼ同じ波長にいるが、完全にはそうではない。オフィーリアとレアージュの二つの世界を層状に重ねることで、間接的にはOの世界も層状に重ねられる中で、Oを与えられた者である愛する男ルネによって彼女が与えられたOの捕虜サー・ステイーヴンが、オフィーリアが自分自身の「ロード・ハムレット」を持っていたであろうと想定するときハムレットと同じ文脈で言及される。異なる時代と虚構的（または虚構化された）人生の旅（ここでは記録映像の素材として扱われている）が単語や句（「戦争」など）に異なる含意を関連付ける方法から喜劇の効果が生じている。異なる時代を層状に重ねることは、少なくとも『プリセイストと軍曹』以来、シェクナーを魅了してきた。著者と登場人物は、もちろん同等に登場人物であり、それらを分離する本体的差異がないかのように対等に話す。しかし、もちろん、彼らは無意識のうちにそのような差異があることを強調する。この対話は、劇的登場人物の問題を超えて、一般的に女性の主体性について考えさせる。このような登場人物と著者の対話の後、観客は六つのセグメントに分割され、位相的ポストモダンの遊び心を参照するモードで、劇は各観劇者が参加する順列に依存して異なる経験であることを強調的にテーマ化する（観劇者が自分たち自身すべて持ち込むものに依存するのはもちろんのこと）。

「分散」によって、異なる観劇者は文字通り異なる空間に分散され、シェクナー、共同演出家ベンジャミン・モッセ、及び身体表現監督ロアンナ・ミッチェルと緊密に仕事をしたパフォーマーたちが短い場面を見たり相互作用したりする。これらの場面は、劇場のような長く確立された芸術形式における現在のゲーム化されたアプローチを思い出させる。したがって、分散は恐らく人生の他の領域や多くの芸術・文化消費者にとって非常に馴染み深いものであろう。これは明らかにインタラクティブな新メディアが劇場に影響を与えている創造産業革新の急速に変化する領域である。しかし、シェクナーと他のアヴァンギャルド劇場製作者は、ビデオゲームが出現する前の長い時間、観客参加を提供していたことを忘れるべきではない。これに関するシェクナーの仕事は先駆的である。

『イマジニング・オー』は批評家たちによって劇場、舞踊、インスタレーション・アートの組み合わせとして説明されている。パフォーマンスはパフォーマーと観劇者との間の一対一の相互作用の瞬間を含んでいた。強いサイト・スペシフィックでさらに没入型の気質を備えた制作は、シェクナーのTPG時代の環境劇場との実験に遡り、その晩期的な表現を提供する。『ファウスト/美食家』と同様に、二言語性は『イマジニング・オー』の重要な美的特徴である。『O嬢の物語』からの広範なフランス語抽出を聞く。さらに、一人のパフォーマーはフランス語でバラードを歌い、オフィーリアは彼女の狂乱場面でいくつかのフランス語を発する。

『ヨカスタス』

『ヨカスタス』（2005年）は、アメリカを拠点とするルーマニア系劇作家であり詩人であるサヴィアナ・スタネスクと共同で執筆し、シェクナーがニューヨークのラ・ママで演出した十二場面の戯曲である。イースト・コースト・アーティスツの制作であった。シェクナーは劇に関する導入部で共同執筆の側面を詳述している。ポストドラマティック劇場の語彙と文法を用いて、スタネスクとシェクナーはギリシャの

神話において、彼女は今や「記録を正すため」にここにいる。インターメディアを試し、気が進まないテレビと有名人文化にコメントして、『ヨカスタス』はヨカスタという登場人物を舞台の中心に置く。ソフォクレスの『オイディプス王』では有名にも舞台から出て自殺するヨカスタを、『ヨカスタス』はフェミニスト的観点から大いに回復させ、彼女をライオスとオイディプスとは別の欲望、衝動、感情を持つ女性（むしろ三人の女性と一人の少女）として非常に複雑な形で現在させ、想像し直す。スタネスクとシェクナーはヨカスタを四つの相互関連した登場人物に分割する。それらは「いくぶん姉妹のような」もので、ヨカスタの人生の異なる段階を各々前景化する。アクション映画とスーパーヒーローに夢中の幼い十代のヨヨ、「肩に大きな恨みを持つ」若いヨコ、「恒久的な至福状態」で常にオイディプスの四人の子どもの一つを妊娠しているまばゆいヨノ、そして全ヨカスタの経験を総合する、恐らく最も「ソフォクレス的な」成熟したヨカスタである。また、劇の様々な時点で小さな行動を与えられているアンダースタディという登場人物もいる。彼女はヨカスタスの対白の多くを吸収しており、劇の最終的な台詞は彼女のものである。彼女はヨカスタスの対白の最も気骨のある、最も希望に満ちた言明を猛烈なモノローグへとまとめる。このモノローグは対白のモンタージュである。ヨカスタス、すなわちその複数性がタイトルの大文字のSで強調されているものは、しばしば互いに議論する（自己の層状性を舞台化する）。彼らはまた古代ギリシャの悲劇からの他の重要な女性登場人物と相互作用するが、非常に重要なことに、遊び心のあるメタ劇的でポストモダン的な方法で相互作用する。彼らは男性の劇作家（ソフォクレス）と男性の精神分析医（フロイト）による以前の（正典的で化石化した）劇的表象に反対する発言をする。「悲劇の悪い母たち」は、エウリピデスとセネカを舞台に持ち込む場面であり、ヨカスタ、メディア、ファエドラをテレビスタジオに並置する。そこではジェリー・スプリングー風のトークショー司会者メディアが彼らに「悲劇の悪い母は誰か」について議論するよう頼む。アيسキュロスの候補クリュテムネストラは「別のネットワークと契約中で来られない」ため欠席している。三人の悲劇的母亲が悪い母として互いに上回ろうとすると、多くのキャットファイトティングがある。彼らはギリシャの悲劇のペーパーバック版を保持し、そこからその悲劇的なセリフを引用して読む。メディアは古代ギリシャ語で朗唱するメディアの録音を再生する。ヨカスタが彼女のセリフを暗唱するたび、彼女は「引用から[...]引用符の終わり」と宣言する。この方法は今や反省性を下線で囲む既知の方法である。枠内の枠である。ジョークは、ヨカスタがテッド・ヒューズの権威的な『セネカのオイディプス王』の翻訳から引用して、オイディプスを出産することについて説明するジョカスタのモノローグを配信するときに深刻になる。そしてヨノは落ち着いて浴槽で溺れた彼女の五人の子どものについて説明するアンドレア・イエーツの自白を暗唱する。4

『ヨカスタス』は皮肉的であり、多くのコミックな瞬間を持ち、イエーツの自白や他の非常に深刻なエピソードさえも、一緒に取られるとき、劇に深刻な低音と深みのあるインターテキスト的でポストモダン的な次元を与える。ジョカスタとオイディプスの深く悲劇的な神話的物語（その運命の転換がほぼばかばかしくあり得ないほど）が改作者から、より喜劇的な基調を引き出すことは珍しくない。例えば、スピモンキーの2012年『オイディプス』をとりあげよ。『ヨカスタス』は究極的には物語の深く哲学的なテーマに関心を持つ。ヨカスタスは彼らが抜け出せない行動の周期に閉じ込められているように見える。

その様子は多くの警告信号で満ちており、すべて避けられるべきもの、それはすべてもちろん神話の様々な反復に精通する観劇者に明らかであるが、ヨカスタスには明らかではない。劇は疑いなく人間の人生の一部としての盲点に対処する。各ヨカスタは他の三つを内に運ぶ。ライオスの脚を嫌悪するヨコは、ヨノのように、オイディプスの足に夢中である。

ヨカスタスは「修復的な」でフェミニスト的でもある細部を追加して、性的快感の経験などと同じ物語の弧を演じ続けることに定められているのか。観劇者および読者にとってそれはポスターするためのものであるが、キックアスなヨヨの人生を自分の手に取ることへの決意と、劇から部分的なサンプリングを増幅する力を与えるアンダースタディの陽気さのおかげで、『ヨカスタス』は観劇者と読者を

希望のしるしを残すであろう。ヨカスタスが劇の中心的登場人物であり、彼らに人生について（セックスなど）話させることを持つだけでも、このようにひどく脱構築された古典的な役割の創造的評論的死後にページが転じられたことを示唆している。制作は特にこの非常に脱構築された古典的役割を非白人パフォーマーに開放することに対して進歩的であった。2005年のアンサンブルの三人は有色人種の女性であり、2003年のヨカスタスではわずかに一人だけが有色人種であった。5

『ファウスト/美食家』

『ファウスト/美食家』（1993年）はシェクナーがイースト・コースト・アーティストズで行った最初の制作である。劇はファウスト神話を再訪し、晩期資本主義が促進する消費者文化を見るための文化的青写真として使用する。「多形的な構造」を持つ広く改作された神話であり、芸術形式とジャンルにわたるいくつかの有名な版も備えており、ファウスト神話はシェクナーの手でなければ感覚にとっての演劇的絢爛へと形作られ、ファウストが譲歩した誘惑は知覚可能で陶酔的でありながら魅力的なものになる。『ファウスト/美食家』は、中世のジャンルの慣例が創造的に再利用される、プレヒト後のモラリティの形で現代西洋文化のスナップショットであり、人類の状態について考えるようにさせられている。

この特定されない第二次世界大戦後の時代は、恐らく1990年代初期であると考えられるが、テレビは主要な大衆通信手段であり、明らかに民衆扇動の手段でもある。場面16において、観劇者は架空のヴァーニス・ミンスキー・ミラー・ショー（劇場製作者ヴァーニス・ミラーによってパフォームされている）の「エンプロット」されたテレビスタジオ観客である。観劇者は拍手するか笑う時期と方法を指示されている。これは再び遊び心のあるいくぶんメタ劇的なデバイスである。まず、劇はファウストの人生を見せ、物語る。彼は彼の欲望を満たす力と引き換えに彼の魂に抵当権を設定した男である。『ファウスト/美食家』の最初の十五場面はファウストの「教育」、メフィストフェレスが与えた力で彼が自分自身をどう楽しませるのか、グレートヘンとの彼の関係を強調する。ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの放浪時代』第三巻からこの言葉を使用することは許されるであろうが、ファウストの物語の遍歴または行商人の部分である。場面16はファウスト、彼の資本主義的、人種差別的、植民地主義的業績について自慢するファウストをフィーチャーしている。企業の「拳グループ」のCEOとしてのファウスト（ファウストはドイツ語で拳である）はアーチプロデューサー消費者である。しかし最終的に

食べさせられ、その後無理やり食べさせられた最後の晩餐の後、ファウストは自分の巨大なカールドロンに投げ込まれ、再び彼のキッチンでシェフになる。ゲーテの『ファウスト第二部』と同様のこれらの後期の場面は、広い哲学的倫理的問題を探索する。ゲーテと同様に、『ファウスト/美食家』の第一部はミクロコスモスに焦点を当て、第二部はマクロコスモスに焦点を当てている。ある時点で、シェクナーは『ファウスト/美食家』を場面15で二つの部分に分割した。

グレートヘンは獄中で彼女の処刑を待つ。これが第一部を終わりにしている。後に、シェクナーはテキストを間隔なしでパフォームすることに決定した。場面15は、ファウストが忠実にとどまり、グレートヘンを救おうとするよう引き寄せられるが、悪魔の引きが強いことを見せている。『ファウスト/美食家』の主要なプロット構造は線形であるが、ファウストを演じるパフォーマーが別のキャスト・メンバーによってファウストの役割をパフォームすることについて俳優として相談されている序幕と終幕はメタ劇的フレームである。周期性を信号するので、それは様々な反復における神話の長寿性を思い出させる。

マーロウの『ファウスト博士の悲劇的人生と死の歴史』は『ファウスト/美食家』の他の核となる原文テキストである。もちろん、マーロウは借用し改作した。6シェクナーはマーロウから寓意的な「副次的な」登場人物（悪い天使、善い天使、七つの大罪が人格化されたもの）を取っている。しかし

、これらはまた『エブリマン』や他のモラリティ・プレーの世界と関連している。これらの関連と借用は、レベルの一つで『ファウスト/美食家』が教育することを目指しているということを思い出させるxxx

(しかし恐らくまた、スリル)。しかし、安価で露骨でもなく、押し付けがましい方法では教育しない。むしろ、私たちが、劇の世界では、開発途上地域(すなわち、歴史的に以前に既に植民地化され搾取された部分)だけでなく、シェクナーの「超産業主義者」によると、惑星全体さらには太陽系さえも植民地化することを意図する明らかに遍在する消費者社会にどの程度参加しているのかを尋ねることによって。さらに、ジョン・ファウスト教授、すなわちドクター・フィスト博士は、哲学と同じくらい料理の事柄に精通しているように見える。しかし、彼はグレートヘンに神を信じると確認することを避けるためにあらゆることをする。ファウストのハブリスは、神を信じることやグレートヘンへの愛が十分であり、神は問題にならないと示唆することの彼の行為において最も明示的である(神が何であろう/誰であろう)。しかし悪魔は、ニコラスの陽気な活動に支えられた専任の一行を含む、メフィストフェレスのアンドロギナスな陶醉において実感的で魅力的に存在している。メフィストフェレスは、男性のスーツを着た女性、天使の翼、彼女の尾の端に勃起したペニスを備えた舞台上の強い存在である。グレートヘンは『ファウスト/美食家』に存在しており(神話のイテレーションの他のものと同様に)

ファウストに敬虔な選択肢を思い出させ、彼にとって遅すぎるまでに。彼女は彼女と彼女とファウストの新生児を殺すために彼女の処刑後に彼女自身を救うことができる。カトリック教会を表す(架空の)登場人物(グレートヘンの告白を聞く司祭、グレートヘンの母、彼女の教会に行く墮落した友人マーサ(ゲーテのマルテに基づいている))は偽善を体現している。対照的に、グレートヘンは本当に純粋で信心深い、究極的には人間として過ちやすい。彼女はイブ/(ほぼ)マリア登場人物で、ポストモダン的でフェミニスト的なひねりを加えて生存する(または彼女の絞首刑の後に新しい人生を得る)そして最後に到着してファウストをあざける。「あなたの富、快楽、そして威厳のすべてが何の役に立つのか?」

ナレーターは最初は適度に公正に現れるが、その外観は徐々に取れ始め、彼がルシファーであると彼は自分自身を明かすまで。それに気づいて、私たちは私たち自身がどの程度消費者社会に吸い込まれたかもしれないかを考えるように促されるかもしれない。ナレーターが対白を理解しない人の通訳として行為することにそれは対応する。ナレーターは最初は仲介的でありながら、一見して客観的である役割にそれは対応する。テキストの中に多くのドイツ語がある。しかし、ルシファーであることが判明する通訳者のナレーターの通訳をどの程度信頼できるか。これは翻訳者は背信者であるという場合か?

架空の登場人物の中にいるのは二人の実在人物である。ヒトラー(メフィストフェレスの獄中刑を務めた後、シュペーアは彼の公開の認識を改善しようとした。彼は芸術家として、そしてナチスが何をしていたかを完全に認識していない政治的無実として見られたいと考えた。ホロコーストを含む。この知覚は1990年代に厳しい精査と批判を受け、政権への彼の関与の十分な証拠が存在した。同時に、シュペーアは彼の評判を磨くために多くの公開出演を行った。彼は「良いナチス」として知られたいと考えた。ヒトラーとシュペーアという登場人物は、ヴァーニス・ミンスキー・ミラー・ショーで実質的な余地を与えられている。彼らは、多くの現代的な伝記的または歴史劇で見られるかもしれないような丸みのある伝記的登場人物として現れるのではなく、むしろ特定のことを立たせるために立つ

、ポストモダン的で高度なインターテキスト的な『劇中人物』に適合している。『ファウスト/美食家』では、彼らは寓意的な天使、悪魔、七つの大罪と異なることがない漫画である。ヒトラーの洗脳は明らかにファウストに作用し、彼の残虐性、人種差別主義、そしてネオナチズムは背筋を冷たくさせている。

ゲーテの『ファウスト』を、ジャンルまたは芸術的表現のモード(ドラマティック、リリック、エピック、さらにはオペラとバレエ)を融合させるゲザムトクンストヴェルクの表現として見ることができる。『ファウスト/美食家』は、この伝統に続きながらもまた、神話の他のイテレーションの「メタコメンタリー」である、インターメディアル・パフォーマンスの傑作である。例えば、「ピエール・エ・ヴァン」が、ファウストが支配する牛によって歌われ、最終的な場面で再演されるときにゴーノーの『ファウスト』が示唆される。

xxx

言語はまた異なる時代に従事しているので実験的である。奇妙な「汝」、「汝のもの」、「汝は望むか」、「汝は...である」、そして同様の言語マーカーが、テキストに模造マローウ的な感触を与え、時代と自然言語の両方を横断するマカロニ言語に貢献している。劇は主にイギリス英語であるが、ゲーテとヒトラーによるドイツ語テキストの戦略的使用がある。複数の登場人物は時々ドイツ語を話し、料理のものを補う言語的豊富さを提供する。正典的な文化参照は

、高と大衆文化のジャンルにわたるものであり、トロイのヘレン（マローウとゲーテで）、ロタリオ、ドン・ジュアン、シャイロック、シュワルツェネッガー、オージー・シン普森、ウディ・アレンを含む。『ファウスト/美食家』はわれわれの時代のための注目に値する（ポスト）人類詩である。7

『プロメテウス・プロジェクト』

『プロメテウス・プロジェクト』（1985年）は、1985年12月にパフォーミング・ガレージで、ウースター・グループ・ビジティング・アーティスト・シリーズの一部として演技された、古代ギリシャ神話とそれの現代的感受性と問題への訳可能性に関するもう一つの実験である。劇は主に神話の人物プロメテウス（人類に火を与えた、そして結果として多くを与えたタイタン）とゼウスの凡人の恋人イオに焦点を当てる。彼は（または神話の別の版では、ヘラが）牛に変えた。シェクナーは『プロメテウス・バウンド』（紀元前約460年）において、アイスキュロスによるプロメテウスの正典的な作品を出発点として採用する。アイスキュロスは「西洋ドラマトゥルギーの父」である。シェクナーは、アイスキュロスがダンサーを俳優に置き換えたので、彼の劇は俳優を放棄しながら、ダンサーの人物を再開することを強調している。実際に、舞踊と振付された身体表現は『プロメテウス・プロジェクト』に決定的に見えている（ほぼ牛仮面したイオスがダンサーである）

。演劇台本は当然ながら、パフォーマンスのこの次元の印象を与えることができるだけである。舞台上のイオの「増殖」がある。彼らは神話的なイオの物語を行為する責任があり、イオは「性的虐待を受けた女性の原型」として強調されており、また個人的であるか、個人的なもの、真正なものとして現在された彼らのナラティブをレイプと暴力を語る。その存在は、アイスキュロスの劇におけるオケアノスの娘たちの合唱を優しく反響させ、以前に議論された劇におけるヨカスタスの豊富さを先取りする。『プロメテウス・プロジェクト』で話す唯一の男性であるプロメテウスは、イランで拷問された彼の物語を語る。両方の場合に、意図は少なくとも2500年前の物語を今起こっている出来事にリンクさせることである。恐らく彼の他のほとんどの劇よりも明示的に政治的である『プロメテウス・プロジェクト』（現在のコレクションのために「わずかに修正された」）は、私たちにシェクナー平和主義者を現在させ、グローバル政治に関心を持つシェクナーを現在させ、私たちは『コミュニケーション』と『ディオニュソス69』のある程度でも見つけるシェクナーを現在させが、確かに安価に教条的な方法ではない。ここでも、シェクナーはわれわれの技術的に進んだ時代における人類の運命を審問し、核の消滅の脅威が私たちを幽霊化しているときである。しかし、彼は教訓をはっきりと述べていない。それでも、「プロジェクト」という言葉の選択（マンハッタン・プロジェクトなど）は、教育、研究⁸、そして科学を思い出させ、そこには講義、スライド、デモンストレーション、および「プロジェクト」のフレームワーク内で探索し、恐らく解決されるべき問題がある。シェクナーの、随伴する学術文書における実験の意図のメタファー的なカプセル化「カタルシスではなく予防接種」

は、劇場製作者がポスト・ブレヒト的ジレンマに従事していることを示唆している。観劇者が空の容器として扱われることによってではなく、政治的でありながら教条的である課題。シェクナー自身は『プロメテウス・プロジェクト』を「核戦争の過去と未来に関する積極的な瞑想」と呼んでいる。したがって、『プロメテウス・プロジェクト』は問題劇である可能性があるが、それはそれより複雑である。

xxx□□□

ハイナー・ミュラーの1977年『ハムレット・マシン』のような断片的な構造を備えて、『プロメテウス・プロジェクト』のテキストはシナリオまたは非アリストテレス的な意味の登場人物を行為するパフォーマーに起こる可能性のあるものための青写真である。『プロメテウス・プロジェクト』はポストドラマティック劇であり、ポストモダンのテキスト的でありながら中間メディア的なハイブリッド性とブリコラージュを示す。劇、すなわちパフォーマンスは

、一連の論述をもたらし、テキストの生地、素材を過度に様化することについて心配することなく、イエ引用や参照のためのポストモダンの熱狂を楽しむ。シェクナーは、彼の導入の中でその作品をコラージュと呼ぶ。宇宙物理学者E・マーガレット・パービッジのテキストとアニー・スプリングルによる軟ポルノ/パーレスク・パフォーマンス・ウィズイン・ザ・パフォーマンスに加えて、『プロメテウス・プロジェクト』は、レンゾと木下木下のアニメ『ピカドン』（1978年）からの画像を特徴としている。『エンドゲーム』を並列した場面、シェイクスピアのソネットからの行、そしてドリス・レスリングの1979年のSF小説『シカスタ』からの段落

。既存のソースの断片を、パフォーマーによって創作されたテキストと行動と融合させるこの技術は、『ディオニュソス69』と『コミュニケーション』でも見られるシェクナーがしばしば使用する戦略である。しかし、テキストの断片だけが、パフォーマンス・テキストにマージされるのではない。シェクナーは、さまざまな論述が対話に入ることを招待する。『ピカドン』からの画像のスライドは、日本中のアニメによって喚起されるものとは非常に異なるWW2の間に日本の見方についてアメリカの教授トモコ・クスハラ鋭い批判によって続きます。『プロメテウス・プロジェクト』では、私たちはクスハラの声聞きながら『ピカドン』を見ている。投影とテープ録音の不可欠な使用は、テキストに捉えられた中間メディア的性質をパフォーマンスに与える。

観客をパフォーマンスに容易にするのは、パービッジの1983年の米国科学振興協会の年次会議への大統領演説からの同じ段落を示す二つのスライドである。パービッジはこの型破りな問題劇が答えようとする質問を提示する。人生が宇宙で非常に一般的であれば、なぜ私たちはそれをまだ見つけていないのか。劇の後半で、プロメテウスは簡潔に、「彼らは光を間違えている」

と答える。その返信に向かう途中で、パフォーマンス・アーティストで性的ポルノ活動家のアニー・スプリングルは、大げさで、遊び心のある、パロディ的な性教育授業を与える。相互作用的で解放的な演説は、所有の「プロジェクト」モード。スプリングルはおそらく一種のイオであり、常に動いており、落ち着かない。シェクナーが劇への彼の導入の中で書くように、彼女は「彼女を支配しようとする者たちを支配する」。恐らく迫害されたよりもむしろ探求において、スプリングルは適切に「われわれの演劇家族制度の源」（シェクナー1986：9）であるアイスキュロスに話しかける。シェクナーのイオ、劇の後半でプロメテウスに話しかけるアーチイオは、探求中である。彼女は、彼女が到着したと信じるように彼女に信じるようにしようとした人々が信じていることを疑っている。「彼らは私に言った、それは愛だ、はい、はい、疑いの余地はなく、今、お前は見る方法...」彼女は友情を見つけることについて同じことを言われたことを想起している。「その場所」、美、秩序、「すべてが[明らかに]なり始めた」MCは、アニーを発表し、後で彼女を中断する舞台から彼女を退場させる。ポスト・プレヒト的な距離戦術として見ることができ、劇場の世界にスクリーン・メディアを挿入している。多くのスライド、スピーカーの音声、そしてプロメテウスと相互作用するインタビュアーがいる。シェクナーの繰り返されるメディア・オン・ステージのトロープである。アニー・スプリングルのシーンは、三つのイオスによって演じられたシーンが続いています。一つは、アイスキュロスに続く神話に関する関係（一つのバージョン）を述べており、二つはセクシャル虐待に関連した個人的なまたは個人的に提示された、真正なストーリーを語っています。イオに起こることに関連している。これらは、発行されたスクリプトに含まれていないため、特定のパフォーマーの経験に応じて新鮮に語られなければならないということが重要である。その後、私たちは剥ぎ取られた、縛られた、そして猿ぐつみされたプロメテウスを見ます。20世紀後期のイランの囚人は、古い神話の「プロメテウス拘束」に平行しています。彼のかすかで理解しにくい話は、増幅されている。「解釈された」、「報告された」インタビュアーが。プロメテウスは

、拷問、屈辱、そして喪失についての証言である。プロメテウスとイオが対話を持つのはこの時点で、そしてこの完全にインターテキスト的でメディア化された設定においてのみである。

xxx☒☒

観客を
パフォー
マンスに
容易にし
るのは

、パービ
ッジの
1983
年の米
国科学
振興協
会の年
次会
議の

アイスキュロスのように、プロメテウスはイオの運命を予測するが、アイスキュロスと異なり、強調は幸せな終わりではなく「[i]無限の虚無」にある。アイスキュロスでは、イオは彼女の人間的な形に回復され、彼女の子孫の一人がプロメテウスを解放する。『プロメテウス・プロジェクト』の次から最後の場面で、プロメテウスはイオに「我が心を入れる、いくつかの言葉」を求める。イオは彼を和らげるために何も言うことができない。最終的に、彼女はプロメテウスよりも自分自身にもっと発声する。「永遠に休むことのない時間が夏を隠すぞく冬へと導く。私が倒れるとき、私は幸福のために泣くであろう。」

『プロメテウス・プロジェクト』の最終場面において、アンサンブルは舞台奥で衣装から普通の服へと着替えている姿として明らかにされる。彼らは舞台前方へと進み出て、「その時点で彼ら自身の姿」として現れる。パフォーマーたちは個人としても合唱としても、ドリス・レッシングの『シカスタ』(1981)から台詞を朗読する。「それは人生そのものの保育園が毒されており、生命の種子、井戸に水を供給する泉なのである」。しかし、人間が宇宙の「創造性の轟く原動力」の単なる「一時的な現れ」に過ぎないことを知ることから得られる希望があるかもしれない。台本の以前のバージョンでは、すべてのパフォーマーが口にする最終的な言葉「忍耐」が、地球とその住民がまだここにいるという事実を前景化していた。ただし、それが人間に希望の根拠を与えるかどうかは非常に疑わしいままである。2023年の台本を読むと、このパフォーマンスにエコセクシャルなアニー・スプリングルを関与させることは、最初に見えるほどランダムではないように思われる。そして、人新世の文脈で読むと、『プロメテウス・プロジェクト』は人類の生存以上のものに対処している。

『リチャードのリア王』

『リチャードのリア王』(1981)は、シェイクスピアの『リチャード三世』と『リア王』のテキスト・モンタージュであり、シェクナーは特定の種類の劇場的コラージュを大規模に実験する機会を得た。

それは2つの劇を複雑に編み込み、実際には合併させながら、他のテキストも参照するものである。シェクナーはこの技法に長らく惹かれており、すでにコラージュをドラマトゥルギーの原理として検討していた。それは最終的には『マクベス』となった。『シェイクスピアのもう一つの側面』シーズンの一部としてウィスコンシン大学マディソン校で上演された『リチャードのリア王』は、「王になる」とする意図的なリア王の物語/劇であり、新しい作品の主要な推進者としてのリチャード三世の支配下にある(Zarrilli 1981: 92)ものであった。2つの登場人物セッとは合理化され、アンサンブルに統合され、キャラクター分割も含まれた。成人リチャードに付き添う若きリチャード、愚者と若き愚者がいた。リア王はデボラ・ホームズが演じた。この不正統的なキャスティングはプログラムを閲覧する観客からは隠されていた。プログラムは名前の頭文字ではなく完全な名前を使用していた(D. ホームズがリア王として)。ある場面では、ホームズはマスクを外して顔の隣に掲げ、観劇者に「ここに私を知る者がいるか? これはリア王ではない!」と尋ねる。

『リチャードのリア王』は、シェクナーが1980年にパフォーマンス・グループを離れた後の最初の作品であった。9 これはウィスコンシン大学マディソン校でフィリップ・ザリリの招待で開発された(ザリリは1970年代半ばにインドでシェクナーが会った実践者=学者であり、両者とも南アジアのパフォーマンスを学んでいた)。劇は大学関係者のパフォーマーによって上演された。マディソンで数回の公演の後、作品はミネアポリスのウォーカー・アート・センターにツアーした。ザリリはシェクナーと同様に、非西洋のパフォーマンス技法を学び組み込む方法を模索していた。彼は心身的なパフォーマー訓練の強い擁護者、教師、学者であった。ザリリの指導の下、制作はケララ州南インドの武術であるカラリパヤットゥを使用した格闘場面を特色としていた。

脚色を創造的かつ批評的な実践としてさらに探究することに加えて、『リチャードのリア王』はピーター・ブルック、イェジー・グロトフスキ、ユージェニオ・バルバ、アリアヌ・ムヌーシュキン、およびその他の者たちの作品でこの時代に成長する実践であった異文化劇場への貢献と見なすことができる。それは相当な

非西洋文化のパフォーマンス伝統から学ぶ方法を模索すること、新植民地主義的あるいは新自由主義的搾取なしにである。シェクナー自身は『リチャードのリア王』をインドへの旅によって大きく影響を受けたものと見ている(Schechner 1984を参照)。「リチャードのリア王」はまたパンク音楽、ダンス、および衣装も特色としていた。B-52'sとDead Kennedysが「場面の間、荒野の場面とグロスターの目をくり抜く場面で、耳を痛める水準で…聞こえ、行動に対する厳しい下音を提供した」(Zarrilli 1981: 94)。リア王の娘レーガンは「赤と黒のソーホー・モッド・パンカー」(Zarrilli 1981: 93)であった。

テキストは主に『リア王』と『リチャード三世』から派生しているが、シェクナーの作曲技法の特性的な方法で、それはまたリアの娘たちがリチャードに投げかけるシェイクスピアの様々な劇からの呪いのトーン合わせも持っている。テキストをよく見ると、リチャードの権力と支配への探求は『リア王』に接ぎ木されており、それ自体かなり削減されている。ジュリー・サunders(2015)によって使用された園芸の比喩としての脚色のための接ぎ木(部分的にジュネット1997年[1982]の超テキスト性の定義にインスピレーションを得た)は、ここで特に適切なものである。接ぎ木では、2つの異なる植物の組織が一緒に接合され、2つが共に成長し、新しい植物に変形し、在来種に新たに挿入された植物部分(穂木)は通常、新しい植物の結果の形成に支配的である。『リチャードのリア王』はまた、2つの、そうでなければしばしば脚色された、問い直された、そして挑戦されたシェイクスピアの古典の組織からの存在に負っている。それは王国、権力、および忠誠などのテーマを問題化する。ここでは『リチャード三世』は『リア王』に接ぎ木されており、リチャードは『リア王』を支配し、ほぼ乗っ取ろうとしている。もちろん、比喩は逆の方向でもほぼ機能する。リアの物語は『リア王』から接ぎ木されたキャラクターの豊かさなしに、リチャードの物語に接ぎ木されてそれを豊かにし、成長させる。リアから接ぎ木されたキャラクターの豊かさがなければ、リチャードは最高でも周期的にパフォーマンスする一人語劇を持つであろう。

『リチャード三世』からは、リチャード自身のみであるが、二重化されたキャラクターとして

。舞台指示で「就学前の少年」として記述された若きリチャードは、12歳の子どもとして話し、「『大』リチャードのクローン、分身、側近、および大リチャード・トゥー・ビー」として機能する(1981: 92)。若きリチャードは支配的で、野心的で、奔放で、全体的により多くのリチャードよりリチャードである。若きリチャードの最初の動きは、彼の成人した対応者をケージに閉じ込めることである。しかし、リチャードは唯一のキャラクター(この言葉を中程度の慎重さを持ち、劇的演劇の枠を超えて確かに使用できれば)であり、「任意の時点で行動を停止する自由を持っていた-彼は舞台上の演出家であった」(Zarrilli 1981: 93)。『リチャード三世』から『リチャードのリア王』に登場するリチャード以外のキャラクターがいないため、コーデーリアが話すレディ・アンの中のいくつかの台詞以外、それは本当にリチャードが『リア王』に強引に乗り込もうとする彼の野心を果たそうとしたケースである。リチャードはドラマトゥルギー的には、冷淡で自己中心的で淫らな操作者であるエドモンドのキャラクターとしても読むことができる。タイトル自体が、台本(および付随する制作)をリチャード・シェクナーの『リア王』

-『リア王』についての彼の見方として遊び心をもって考えることを可能にする。それは明らかに『リチャード三世』に浸されており、その実験は正統な劇場の慣例によって「投獄された」ケージに入ったリチャードであり、つまり社会によって「投獄された」ものである。

『コミュニケーション』

主要な単一の源を持たない大部分がポストドラマティックな創作パフォーマンスである1970-72『コミュニケーション』は、ここで議論される最初のTPG劇であり、「アメリカンドリームの概念、および暴力、ドロップアウト、および所有権の問題を比喩的に探究した」(Licht 1986: 154)。意図はコミュニティの概念-その複雑さのすべてにおいて-をアメリカで掘り下げることであった。アメリカの基礎的神話に大きな重要性が与えられ、それらの覇権主義と帝国主義を聚焦させている。「最初、全世界はアメリカだった!」と、キャラクターのブルースを参照して宣言する。

およびアメリカの傲慢さ。特に標的にされているのは初期入植者の歴史およびそれに関連するイデオロギーであり、プロテスタント福音主義および人種的階級制度に関する問題のある推測がアメリカについての初期の思考およびその世界における位置にどのように形作られたかに重点がある。『コミュニケーション』は「約束の地」および「丘の上の都市」として、物語と歌の布地にアメリカの神話を複雑に織り込んでいる。それはアメリカに何が悪いのか、そして「コミュニケーション」が現代のアメリカ人にとって何を意味するのかを問うている。これらのテーマの思考は時に黙示録的でありポスト人間主義的な調子を帯びている。例えば、オープニングの第2版では、「アメリカの歴史は昨夜終わった。この部屋にいる私たちは残されたすべてである」と読むことができる。言うまでもなく、劇は答えや確定的な前進の方法を提供しないが、深く根ざした偽善、自己欺瞞、および責任の問題に光を当てている。

死の谷は、十字架上のイエスが砂漠のコヨーテに出会う伝説的な場所として提示されている。『ビッグロック・キャンディ・マウンテン』は、パフォーマンスの開始近くで歌われる観劇者とキャラクターに「レモネードの泉」、「タバコの木」、および「ソーダ水の噴水」でいっぱい神話的とはいえ偽りの完璧な土地を思い出させる。

ビッグロック・キャンディ・マウンテンでは豚たち[警察]は木の脚を持っている
ブルドッグはみんなゴムの歯を持っている
そしてめんどりはゆで卵を産む
農民の木は果物でいっぱい
納屋は干し草でいっぱい
ああ、私は行こう、雪がない場所へ
風が吹かない場所へ
みぞれが降らない場所へ

ビッグロック・キャンディ・マウンテンで!

この歌の直後に、讃美歌「約束の地へ向かって」(アメリカ)が続く。しかし、このアメリカはまた、テイト=ポランスキーの家でもある(後で説明される)。ボーカル音楽は『コミュニケーション』で非常に重要であった-伝統的なものと、シェクナーがニューオーリンズ・グループ(NOG)と一緒に働いた、パフォーマンス・グループの『マクベス』の複雑な音響スコアを構成したポール・エプスタインによって新たに作曲されたもの。『コミュニケーション』はプレヒト的な方法で歌、讃美歌、およびバラードで句読点がついている。

『コミュニケーション』の皮肉なサブタイトル-「私たちの国民の青年によって夜食後に上演されるいくつかのよく知られた場面である」-はベトナム戦争だけでなく、「マンソン・ファミリー」を指しており、1969年8月8日、映画監督ロマン・ポランスキーのハリウッドの家に侵入し、彼の妊娠中の妻である女優シャロン・テイトおよび4人の他の者を殺害した。ポランスキーもマンソンもそこにはいなかった。マンソン・ファミリーの殺人の猛烈は、テレビおよびタブロイド版の天国であった。クレメンタインが自慢するように、「やあ、スパルディング、私たちが有名になったから、1時間のテレビスペシャルをやるつもりだ。それは私たちだけになる-食べて

歌って、殺して、一緒にいる。」アンサンブルはマンソンギャングとその犠牲者の両方を集団的な想起の行為で実行する。ベトナム戦争自体は「居間の戦争」と呼ばれていた。12なぜなら

、その多くは夜間のネットワークテレビで見ることができたからであり、アメリカ軍によって犯された残虐行為の報告、特に1968年3月16日のマイライ虐殺を含む。『コミュニケーション』では、グループは劇場の中心に円形に座るよう求められる15人の観劇者を指定し、「マイライの村人を代表する」。『コミュニケーション』は非リアリスト的なパフォーマンスへの実生活のコンテンツを濃縮し、舞台上のいくつかのアクション「昨夜起こった」こと、すなわちマンソンの殺人とマイライの虐殺を(距離を置いた方法で)再演する。これらの断片は『コミュニケーション』全体で演じられたり参照されたりしており、

『コミュニケーション』の皮肉なサブタイトル-「私たちの国民の青年によって夜食後に上演されるいくつかのよく知られた場面である」-はベトナム戦争だけでなく、「マンソン・ファミリー」を指しており、1969年8月8日、映画監督ロマン・ポランスキーのハリウッドの家に侵入し、彼の妊娠中の妻である女優シャロン・テイトおよび4人の他の者を殺害した。ポランスキーもマンソンもそこにはいなかった。マンソン・ファミリーの殺人の猛烈は、テレビおよびタブロイド版の天国であった。クレメンタインが自慢するように、「やあ、スパルディング、私たちが有名になったから、1時間のテレビスペシャルをやるつもりだ。それは私たちだけになる-食べて

そしてテイトの殺人は劇の終わり近くで詳細に舞台化される。『コミュニケーション』の最後の場面はテレビキャスターがボランス・キヤをインタビューするものである。同様のメディア呼起シーンは『プリセイスと軍曹』および『ヨカスタス』にある。

『コミュニケーション』はまたコミュニティについてもあった。パフォーマンス・グループはコミュニティであり、そうでなければコミュニケーションではなく、それ自体の問題と課題を持っていた。パフォーマンスはアメリカの歴史から厄介な出来事を「コミュニティ」の意味と相互に関係させ、古典的なアメリカとヨーロッパのテキストを使用してこれらの接続を探究していた。モザイク的な台本のスルーラインは「アメリカ経験」であり、それはチャールズ・マンソンによって想像されるかもしれない。テキストは異質であり、幅広い源から引き出されている。聖書の両方の遺書、讃美歌、民謡、シェイクスピアの『リア王』、『テンベスト』、『リチャード三世』、マロウの『エドワード2世』、メルヴィル、ソーロー、ロック、エマ・ラザルス、自由の女神の像についての詩、現代の広告、議会およびコートルールの証言、新聞記事、およびパフォーマンスとシェクナーによって創作された元の資料。しかし、『コミュニケーション』は引用文字列でも記録でもない。強調は「アメリカらしさ」の世界観としてイベントおよびテキストを再想像すること、これをパフォーマンスの生活に織り込むことにある。この技法は『プロメテウス・プロジェクト』および『イマジニング・オー』へ向かっている。観劇者との実時間のインタラクションはある程度『ディオニュソス69』のようなものである。

その物語劇的な弧の観点から、『コミュニケーション』はエピソード的で、緩く構成されている。物語は、そのようなものであり、ヨーロッパ人が「新世界」に来て、それを「定住させる」ことに関わっている-制作はそれらの句に埋め込まれた諷刺と矛盾の非常に認識している。

劇のテーマの発展には、観客との参加的相互作用を含む何かランダムな品質がある。マンソン殺人が観劇者の間で、そして観劇者の間で演じられるだけでなく、また述べたように、

15人の観劇者がランダムに選ばれて演劇空間の中央に座ってマイライの村人を代表している。これは『ディオニュソス69』よりも異なるレベルの参加である。この時点で、パフォーマンスがどのように続くか、あるいは続くかどうかは、観客がインタラクションへの要求にどのように応答するかに依存する。公開されたテキストはマイライ虐殺の3つの異なるバージョンを提供する。公開された台本は、読者またはリーダー参加者が劇が提供するものを経験し始めることができるように偶然的で、超テキスト的で、ほぼ「ゲーム化された」プレゼンテーションから利益を得ることができる。完全に線形なプレゼンテーションでさえ、『コミュニケーション』の時には協調的でありながら深く真摯な、観客の扱いの十分な試飲を与える。パフォーマンス・ガレージへの入り口で靴を脱ぐことを要求するより、この協調性の良い例を考えるのは難しい。パフォーマンスは彼らが「殺人」するとき、それらの靴の一部を着用する。少なくとも、衣装推論によって、観劇者は巻き込まれている。パフォーマンスが終わったら、すべての靴が劇場のスペースの中央の「波」のくぼみに投げ込まれる-マイライの村人を代表していた観劇者がいた場所。劇場を出る準備をして、観劇者は彼らの財産を主張するために残骸を分類する。

『コミュニケーション』はまっすぐな物語を提示することよりもテーマに関心がある。そして、この意味でそれはポストドラマティックであり、そのような用語がある前である。『ディオニュソス69』がテーマであり、『マクベス』が逆テーマであれば、『コミュニケーション』は総合である。鍵石である。

『シェイクスピア後のマクベス』

1969年の『シェイクスピア後のマクベス』制作により、シェクナーとパフォーマンス・グループはシェイクスピアに転じた。シェイクスピアはエウリピデスよりも非常に異なる挑戦を提示した。シェイクスピアの英語は理解できるように聞こえるが、実際のところ、その多くは今日の人々にとって理解のくく困難である。詩と全体的な意味を理解していても、多くのニュアンスを見落とすのは簡単である。『マクベス』では

シェクナーは尊敬の場所から来ている。当然のことながら、彼の意図はむしろ実験的なパフォーマンスとして、劇的なテキストをシンプルに舞台化するよりも、

劇的テキストをシンプルに舞台化することよりも、実験することを探究することであった。

その世界的には既に膨大な舞台および脚色の歴史を持っていた。パフォーマンス・グループの最初の制作『ディオニュソス69』からの経験は『マクベス』の布地に織り込まれた。

テキスト生成へのこの流動的なアプローチは、有名で損なわれない文学テキストとしてシェイクスピアの劇を扱うのではなく、創造的なアンサンブル作業のためのインスピレーションとして扱う。シェイクスピアはこの文脈で「『マクベス』の著者というよりも…その制作が作られた基本的な素材のプロバイダーとして」認識されている。シェイクスピアの劇はそれゆえ、創造的なチームの手元にある「言葉の集合」として機能した。シェイクスピアの悲劇は『マクベス』のために徹底的に書き直された-エスター・スンドル・リチティのテーマでは「再構成された」(1986)。劇は実にマイクロレベルの要素から「上方に」

ワークショップと執筆(または実際のところ、「ライティング」)を通じて再構成された。それは私がシェイクスピアでも現代的でもなく、その中間のどこかに位置する脚色のある種の言語で考えるかもしれない興味深い文体で書き直されている。主に散文的なテキストであり詩的な要素、強い音楽と音響スコア(このボリュームに含まれた)があり、スコットランドの劇からのそれ自体から認識可能な言葉、句、文で散りばめられている。実際のところ、シェクナーが本巻の劇への彼の導入で説明しているように、『マクベス』の全ての言葉は『マクベス』にあり、時に根本的に再配置されている。多くの動機と句のターンはシェイクスピアから実際のところ認識可能であり、たとえ彼らがドラマトゥルギー的に非常に変形された脱構築されたと言っていることができるかもしれない劇で再文脈化されているとしても、『マクベス』は選択肢である語彙を含み、いくつかの場合、文学的またはアルカイック化(「tis」、「thy」および他のシェイクスピア言語スタブルを含む)であるが、これらの言葉と表現はしばしば各言葉が『マクベス』からであるとしても、現代性に傾いた構文と感覚を持つ文で囲まれている。全体的な効果は観劇者を疎外するよりも含める。

シェクナーは『マクベス』の公開版への彼の前置きで、アンサンブルが詩を話す課題のために準備ができていなかったことを認めた。また「言語を話すのの物理学によって呼び起こされた感覚」に対処した。リチティが指摘するように、

ワークショップで行われた基本的な呼吸と発音の働きは、声を解放するための健全な基盤を敷いたが、それは十分ではなかった。シェイクスピアの詩は問題を複合化させた。言語の美しさ、およびそれがシェイクスピアであったという非常に事実は、俳優が言葉を通して下の行動を取得するのを防いだバリアになった。

(1986: 134-35)

それはシェクナーに対して、心理的なものに加えて、より精緻なverbo-物理的な働きを必要とすることが明らかになった。しかし、シェイクスピアの言語の力、それが提示する問題(それを指示し実行する骨化した方法を含む)、そしておそらくその偶像的なステータスは、この既に経験の豊かな演出家と後の著者=学者を驚かせたことが照らされている。後で彼はこの圧倒的な感情を「シェイクスピアを『やる』ことを止めることは私ができることではなかった」(1978: xi)と思い出した。

シェクナー自身の適切な音楽的な比喩を借りるために、劇は「モーツァルトのテーマに関するハイドンの変奏曲のようなもの」(Schechner 1978: xix)である。テキストはシェクナーが率いた実験体制から地面から建てられた。開発ワークショップシリーズは、劇からの物理化関連運動、文センテンス、および単語の周りの関連運動(シェクナーが「抗礼的マクベス」運動と呼ぶものに進化した、アンサンブルメンバーが彼らの選択の断片またはリズムの周りの拡張された関連運動を率いるのに交代し、「非常に個人的なロードマップ」(Schechner 1978:

ix)に至った)の周りで中心にされた。

シェクナーの促進で、俳優はシェイクスピア聖テキストを「生の素材」(Schechner 1978: x)として使用し、彼ら自身のファンタジーと心身反応とそれを合併させた。

シェクナーは『マクベス』で4つのキャラクター型を特定した(それを『マクベス』に転置する過程で)、制作はこの分類と、これらのキャラクター・グループによって特定され、生成された(または、ある意味で再考された)行動を劇のドラマトゥルギーの骨組みとして使用した。これらのアーキタイプのなキャラクター・グループは、者(マクベス、レディ・マクベス)、犠牲者/創立者(ダンカン、バンクォー)、アベンジャー(マルコムとマクダフ)、そして常に存在し、最終的に勝利する操作者である暗黒勢力(魔女と庶民)であった。これらのキャラクターの環境での動きと同様にそれらの衣装は何を立ち上げたかを反映した。「『者はワイン色の服を着ていた

。創立者は、オフホワイト。アベンジャーは薄茶色。暗黒勢力は深夜青。誰もが拳ボクシングシューズを着ていた」(Lichti 1986: 133)。グループは環境内のさまざまなスペースを占有し、また力闘争の一部としてスペースのために戦った。行動の中心には、観劇者が座り、多くのアクションが起こる巨大なテーブルがあった。これはマクベスとレディ・マクベスが最初に彼らの城に到着したとき、ダンカンをもてなす場所であった。これは2番目の宴が行われる場所であった。そしてこれはドラマでの主要な遭遇が行われる場所であった。このセントラルテーブル舞台の周りには、立方体の構造があり、その上とその下で場面が行われ、また観劇者が座っている。この環境はシェクナーによって特定されたカーディナル・テーマ(愛、名声、力、およびお金)と共振した。制作はミニマリストであった。唯一の小道具は「ダンカンからマクベスからマルコムまで渡されたが、それらのどれにもフィットしない重く、古風な真鍮の冠」(Clark 引用Schechner 1978: xxv)であった。

最初の計画が集合的に台本化することであったとしても、グループのメンバーはドラマトゥルギー的な構造に同意することができなかったため、シェクナーはスクリプトを配信するために演出家ライターとして彼自身にそれを引き受けた。彼は開発プロセスによって提示されたドラマトゥルギー的なアビュム(逆礼『マクベス』、「夜間に演者によって投げられた場面を無作為な順序で遊ぶこと、および9-ムーブメント『マクベス』」)を残念に思い、「最も秩序正しく伝統的な」構造化原理を選ぶことを選んだ(Schechner 1978: xvi)。それでも、パフォーマンスは「隠喩的な感覚での救済のチャンスがなく、またアリストテレス的な感覚での浄化のチャンスもない」(Hallberg 2001: 202)で、オープンエンディングの印象を与えた。疑いなく『ディオニュソス69』と共有される機能である。ヨーロッパからのいくつかの復古のシェイクスピアやシェイクスピアの啓蒙時代やロマンティック時代のような全面的なドラマトゥルギー的および言語的改変よりも、斬新さは、具現化されたパフォーマンス、掃くの美しい(そしてシェクナーの認め、時に不協和)ゲサムトクンストヴェルク、掃く、多くの場合同時行動、音楽、およびデザインである。

シェクナーは、改編は明らかに彼によって台本化されたという事実にもかかわらず、広範なワークショップ、アンサンブルの集合的な努力から浮上したことを強調している。パフォーマーは彼ら自身のファンタジー、感情、および解釈をテーブルにもたらした。シェクナーの1978年の想起では、プロセスは非常に『マクベス』のようなもので、アンサンブルのリーダーシップと権限に対する内部的な戦いに浸されていた。シェクナーの簡潔な反射では、「『マクベス』は私たちを遊び始めた」(1978: viii)。しかし、スコットランドの劇がグループを得たというシェクナーの判断にもかかわらず、『マクベス』はよく知られている古典を適応させることで、そのイディオムは現代的から遠く、没入的で身体的なパフォーマンスで作られた制作に至るという有意義な実験である。『マクベス』は正典的なドラマを再解釈し、その成分を大胆に解剖し、再配置しながら、テーマとアクションがより慣例的な悲劇の読みから大きく離れない劇を思い付いてくる。

『ディオニュソス69』

『ディオニュソス69』-シェクナーの最も有名な作品-は1968年6月から1969年7月まで、下のマンハッタンソーホーになったウースター街33番地の小さな改築された金属工場であるパフォーミング・ガレージで上演された。

『D69』(多くの人によってニックネームで呼ばれている)は米国中西部とベオグラード国際劇場祭にツアーした。エウリピデスの『バッカエ』の自由でラジカルな脚色、制作は、実験的で挑発的なパフォーマンスとして国際的な称賛を得た。シェクナーが商業的および心理的な制約の両方を破り、観劇者と俳優を結合したいという評判として得る評判を得た(Zeitlin 2004: 53)。制作は1968年6月6日、ロバート・F・ケネディが暗殺された日に開きました。これはマーティン・ルーサー・キング・ジュニアの殺害のわずか2ヶ月後、およびリチャード・ニクソンを米国大統領として選出するの5ヶ月前である。同じ年に、ジェルジー・グロトフスキ(『ディオニュソス69』の開発的な稽古に彼の影響とワークショップ演習を見つけた彼の影響に関わる影響があった)による『貧困な劇場へ』の出版を見た。『D69』はウッドストック・フェスティバルの直前に閉じられた。「ヒッピーのユートピアの物語に伝説的なステータスを想定しているイベント」(Zeitlin 2004: 51)。制作の最後の2日はブライアン・デ・パルマ、ロバート・フィオーレ、ブルース・ルービンによって撮影された。『D69』スクリプトは、「神話化された」パフォーマンスの文書化に貢献するだけでなく、新しい作品を鼓舞し、劇場とその観客についての議論を引き続けるイントリグな劇場テキストのままである(Sampatakakis 2014: 391)。制作は、シェクナーが「環境劇場」と呼ぶ特定のモードの劇場作りをもたらしのに有名な役割を演じた(Schechner 1968b, 1973)。(古典的)劇的テキストから儀式と交渉複雑なプロセスの開発に焦点を当てて、身体的に民主的であることを意図した(古典的な)劇的テキストから、広大な実験的。シェクナーはパフォーマンス・グループ(1968-80)を設立し率いるかもしれない年を通して、環境劇場を実行した。

シェクナー-経験の適応者は、当然のことながら、『バッカエ』への継続的な関心を実証していた。これは、時間をかけて思想の広い範囲のイデオロギー、テーマ的、および芸術的に異質な解釈を生成している不可解で複雑な劇である。劇の「構造的な典型性」-「秩序の破壊/新しい秩序の再生」-は「学者と芸術家が政治的の比喩として[使用]するために容易に利用可能である」(Sampatakakis 2014: 389)。ジェームス・ハーベック(1998: 27-28)が強調しているように、シェクナーは長年の主題に取り組んでいた。『若い王、嫉妬深い神』(シェクナー, n.d.)は主題の初期の劇化されたバージョンであった。『バッカエ』は都市と嫉妬深い神に犠牲にされた』(1961)はシェクナーの最初の公開された奨学金である。「温血では」(1968a)は劇についての第二のエッセイである。D69に取り組む前に、シェクナーは農村ルイジアナで設定された草案を含む改編を作成することを実験していた。彼はフォート・ポークで兵士として駐屯していた。

『D69』のために、ワークショッププロセスで劇の全体的な改編に至る自由な即興のための選ぶのではなく、シェクナーとパフォーマンス・グループはウィリアム・アーロースミスの翻訳からほぼ600行を保持-または、むしろ利用した。いくつかの場合において、これらのラインは複数回使用されました。『リチャードのリア王』と『イメージング・オー』を示唆する軽いマッシュアップでは、ソフォクレスの『アンティゴネ』(659-80)から16行、およびエウリピデスの『ヒポリトス』(215-21)からのわずかな借用もあった。フローマ・I・ザイティリンが説明しているように、

テキストの残りは、グループによって、家にいる一部によって、いくつかの部分ではいくつかの部分でワークショップで構成された。テキスト・モンタージュ、配置と変奏、および特に合唱の使用における反復、リハーサルと走行全体で手配されていた。パフォーマーは、エウリピデスのテキストを尊重する精神で彼ら自身の対話を執筆していたが、それが変更され、パラフレーズされ、またはそうでなければ個人化されていなかった。シェクナーは、個人的なエネルギーの解放とそれほど効果的に対処する劇であり、個人的な表現の限り多くを望んでいた。

(Zeitlin 2004: 64)

エウリピデスのテキストの使用に関する演出の原則は、王ペンテウス役の俳優一劇中で損なわれ、スケープゴートにされている登場人物—は原文テキストにできるだけ厳密に従うべき一方で、神ディオニュソス役の俳優—ターバイにディオニュソスの陶醉をもたらすことでペンテウスを屈辱し、破壊することに成功している登場人物—はエウリピデスの対白に自分たち自身の言葉遣いを非常に現代的な表現で注入する自由を持つべきというものであった。シェクナーが劇に名前を付けた際、1968年の大統領選挙の翌年の意味—「68年のフィンレー（ディオニュソス）への投票は69年のディオニュソスをもたらす！」—と性的姿勢の両方を指すことを意図していた。台本、舞台化、およびこの時期からの他の著作において、シェクナーはディオニュソスの革命についての彼の両価性と懷疑を明確にしている。16

D69のディオニュソスがもたらしたものは当時の評論家の意見を分かち、今なお議論されている。一方では明らかに「ヒップ親派」の寓話を強調する洗練された読み方があり、他方ではディオニュソスの革命がもたらす可能性のある危険な「陶酔的ファシズム」（シェクナー自身の言葉）を前景化する読み方があり、その中間の立場がある。シェクナーはこれが悲劇であることを強調している。その悲劇的性質を備えたD69は（やはりシェクナーの言葉で）注意警告的な物語であり、（ポスト）現代の時代のための寓話である。制作の主なテーマと可能性のある意図は、シェクナーおよび集団の他のメンバー（例えば、シェパード1991）を含む制作者自身によって、また、制作を自分で見た、あるいは頻繁に放映されるデ・パルマの分割画面映画を含むアーカイブ資料に頼った様々な批評家によって、非常に多く議論されてきた。パフォーマンスを取り巻く益々増加する文献が存在する。幅広いスペクトラムのどこに解釈が位置するにせよ、この制作—およびそれに至った集中的なワークショップと訓練—によって、シェクナーと彼の協力者たちは、古代ギリシャ劇場の流儀のように、共同体を創造し、共同性の感覚を捉えて味わう方法を模索したように見える。現代西洋文化における個人主義の優位性を嘆いて、シェクナーは（ここおよび他の場所で）個人と共同体を統合するモードを求めている。エリカ・フィッシャー・リシテは『ディオニュソス復活：グローバル化する世界におけるエウリピデスの『バッカエ』のパフォーマンス』（2014）において、シェクナーはデイヴィッド・クーパーの「共同体」の定義「孤独と他者との共在の間の実行可能な弁証法」（クーパー1970年、フィッシャー・リシテ35年で引用）から着想を得ていることを指摘している。

フィッシャー・リシテはこのパフォーマンスをディオニュソスの解放力に焦点を当てた演劇グループの一部として論じており、「ワイン—またはLSD—の神、陶醉、共同性、そして劇場の神」（フィッシャー・リシテ2014：28）と述べている。実際に、「共有された陶醉と文化革命」（フォーリー2015：163）への関心を持ち、この制作は、パフォーマーと観客の間の距離を相当に縮め、時には排除することを目指し、観劇者がパフォーマーと物理的に関わり、目的を持って構築され象徴的な環境に没入する機会を与えた。舞台監督ヴィッキ・メイ・ストラングは観客を迎えて、次のように勧めた。

環境を探索するのに時間をかけてください。様々な種類の座る場所、立つ場所、あるいは横になる場所がある非常に興味深い空間です。塔とプラットフォームの上に登ったり、その下に潜ったりすることをお勧めします。合言葉は「上に上るか、掩蔽を取る」です。

（パフォーマンス・グループ1970）

観劇者に慎重に交渉された主体性の度合いを与えることへの基本的なコミットメントがある中で、このアプローチは、現在われわれが没入型劇場と呼ぶものを開拓し、同時に現代的なサイト・スペシフィック劇場の初期形態でもあった。フィッシャー・リシテを含む一部の学者たちは、「制作が観客を操作することに近づいたのか、それとも解放したのかを『疑問に思う』」（フォーリー2015）

163)。パフォーマー自身たちが、パフォーマンスから別のパフォーマンスへの身体露出の選択について持っていたかもしれない自由がどの程度であるかは、おそらく理解しようすることは不可能であろう（そしておそらく無駄であっても）。シェクナーの過程の注釈やシェパードのような詳細なパフォーマー記述へのアクセスがあっても、S.E.ウィルマーの読み方では、シェパードは、パフォーマンスが特定の瞬間に「覗き見的なセックスショーや売春の別形態に変わる危険性があった」（ウィルマー1992：170）ことを示唆している。#Me Too歴史的瞬間以降—そして親密さディレクターの時代に—『ディオニュソス69』は非常に異なった種類のパフォーマンス作成を表していることが見える。マルティン・ブッチナーが簡潔に述べたように、「ポスト革命的な世界では、われわれはもはやそのような劇場を作らない」（2009：141）。「記念碑的」（サンパタカキス2014：391）で「道を切り開く影響力のある」（フォーリー2015：163）その時代の芸術作品であるD69は、パフォーマンスモードおよび題材の両方の観点から大胆さとして正典化されており、「アメリカの性的解放と言論の自由のための運動」（サンパタカキス2014：391）を祝い、「政治的意識における地震的な全地的シフトが起こった年」（ホール2004：7）における間に、また劇場の儀式的根を再訪した。パフォーマンスの「解放の祭典」（フィッシャー・リシテ2014：25）の舞台化に関して、その批評的受信の一部は疑いなく賞賛で満たされている。例えば、サンパタカキス（2014：391）は『ディオニュソス69』が

それ自体が革命のままである。それがテキストに潜在する性的示唆を感じた最初の革命であったからである。シェクナーの制作の後にのみ、『バックカエ』のための「ゲイ」ディオニュソスと裸体の露出がファッショナブルになり、ほぼ主流となった。

一種のトレンドセッターとして機能することで、この制作は禁忌的なテーマを前景化しただけでなく、エウリピデスの古典に対するいくつかの現代的な解釈のためのパフォーマンスパターンも導入した。それはバイオニアとなった。「『D69』がもたらした暴力と残虐行為は、『69年以降の『バックカエ』の制作の典型的な特徴となった」（サンパタカキス2014：392）。

劇の強調されたメタ劇的性質は、『D69』の議論（またはこれらの特徴に触れる議論）

ではあまり見かける側面ではないが、台本に見られる遊戯的で多層的な自己参照性は注目に値する。学者たちは、この脚色を劇場の「パフォーマティブ・ターン」（ホール2004：27）と日常的に関連付けているが、パフォーマンス（および劇）のメタパフォーマティビティのモードに関するコメントは驚くほどまれである。経験的経験（およびアイデンティティ）の日常生活と劇的に演じられたアイデンティティの層別化は、「生」（新鮮で実験的という意味で）と準ピランデッロ的の両方に感じられる。台本が登場人物名と俳優名をどのように扱うかは啓蒙的である。パフォーマンス・ペルソナと演じられた役の間には絶え間ない変動がある—この意味においても、『D69』

はパフォーマンスとパフォーマティビティの複雑さと多層性に注意を引く深くシェクナー的な作品である。フィッシャー・リシテはこの制作に関連してアイデンティティのイン・ビトウィーンネスについて深く論じているが、それをメタドラマとは認識していない。別のこみいったメタ劇的作品『コミュニケーション』は、パフォーマンス内のアイデンティティのこの種の層別化をさらに実験している。

台本は複雑で挑戦的なハイパーテキスト的に私に読まれている—実際、テキストの線形的読書を忍耐することは困難な課題である。なぜなら、それはいくつかの点で幹から枝分かれして、場面の変奏を提供しているからである。いくつかの場面は4つもの異なるバージョンを持っており、誰が役を演じるかのため、バージョン内でさらなる代替ルートがあるかもしれない—パフォーマンス・ガレージでの『D69』の1年間の上演期間中、役は常に交換されていた—パフォーマーの性別を登場人物のそれと一致させることへの関心はほとんどなかった。テキストはそれが呼吸する環境の内側をさまよう。

環境の中でそれが呼吸する。この意味において、ポストドラマティック劇場の側面に加えて、準アレアトリック的な（ほぼ）ポストモダン的なはしゃぎがここにはある。準アレアトリック的な帰結の一部は観客参加によって決定された。

1968年から2008年のパフォーマンスでのディオニュソスの徹底的な研究において、フィッシャー・リシテは『バッカエ』に関して、パフォーマンスが「元の作品を捉えることができず、テキストの犠牲またはスパラグモス—四肢切断を実行する必要がある」（フィッシャー・リシテ2014：21）と主張している。彼女は、変更、またはスパラグモスの激しさを反映する、解体、破壊、または引き裂くことが、劇を再パフォーマンスまたは脚色する際に不可避であると示唆しているようである—あたかもそれがペンテウスの解体の物語を語るることの一部として劇自体の解体を演じることの運命のようであるかのように。直前の「普通」の制作を作ることとは不可能であり、死（そしておそらく再生）に至るすべての連続した引き裂きの過程を示すだけである。半球研究所のアーカイブウェブページは、再レンダリングされたデ・バルマ映画を保有して、パフォーマンスをエウリピデスの劇の「奔放な脚色と歪曲」として適切に説明している。

劇の適応演出法を使用するために、ジェーン・バーネットの用語を使用して（2017）、以前に述べたように、異なる時間に異なる役を演じた多くのパフォーマンスを持つことが含まれていた。女性を含む4人の俳優が、それぞれの台本の変奏を持つディオニュソスの役を交替させ、常に2人のアガウェがいた。他の役も、異なるパフォーマンスを持っていた。誰もが、ある時点で、コーラスであった。劇のドラマトゥルック的な布地は儀式的である。時間は、劇の最終部分まで、歴史的瞬間に固定されていない。勝利したディオニュソスが

、寒気がするほどの専制的で報復的な選挙前大統領演説を行い、4人の俳優にまたがって変奏があり、登場人物/俳優とパフォーマンス・グループ全体のコミュニティを呪い、街、国、世界での暴動と暴力を扇動している時である。神の呪いは特定の個人を名前で対象にしている。例えば、「アガウェよ、シエル[スミス]とジョアン[マッキントッシュ]よ、私はこの運命を宣告する。[...]あなたは、アガウェを演じたのが誰であるかを決して知らないままに、惨めな人生を生きるだろう」とフィンレーはディオニュソスとして2人の俳優に言う。登場人物名と俳優名の両方の平行的で意図的に未解決の使用は、劇の終わりの部分を印付ける：「そして、レミ、アガウェよ、この運命は君の上に」；「そして君も、カドモス、ビル・シェパード。」これは、遊戯的なポストモダンなツール以上のものである。それはおいしいものとしてポストモダンな戦略ではあるが、シェクナーが劇の存在論についてどのように考えるかと深く結びついている：他の現実と相互作用する現実、他の現実を模倣していないか、単に他の現実を「表象」していない。メタ劇的な内輪ネタは演出家さえも許さない：「王家は転覆した。シェクナーは南米に行き、この劇に何が起こるかを決して見ることはないだろう。」この陳述により、俳優ディオニュソスは、シェクナー自身が彼の『マクベス』のノート（1978）でも扱う集団内の権力闘争をほめかしている。演出家の役割の意義を相対化しようとする、演出家によって明確に認められた台本の要素において演出家による試みは、逆説的にも、演出家の貢献をハイライトすることで終わり、彼の名前を前景化している。これは劇場ではまれに起こることである。原文テキストの著者としてのエウリピデスも、罰の厳しさについて非難されている：「申し訳ありません。長い昔、エウリピデスはこれらのことを書きました。」ここで、ディオニュソスは彼の劇的な存在を存在にもたらした者について話している。これらはメタ劇場とメタ脚色の喜ばしく力強い瞬間である。それでも、ディオニュソスの呪いはパフォーマンス環境の外側のマクロコスモスにも関連しており、ディオニュソスが大統領権力のために開始するキャンペーンは、破壊的な反乱以上のものではない。交替するディオニュソスによるこれらの宣言のいくつかは、切迫した環境上の懸念を指している。「あなたは数千台のブルドーザーを手に入れ、そのすべてのプラスチック製の糞を太平洋に押し込むだろう。」社会的正義の問題、ジェンダー不平等を含む、はアメリカについて深く皮肉である方法で対処されている

政治上、「私は、今後50年以内にアメリカの大統領になる女性を確実にするよう、あなたを運命付ける。」アメリカ、その政治、およびその世界における位置、アメリカの現在と未来への懸念は、これらの準預言的な演説の重要な構成要素である。アンサンブルは、例えば、大統領としてのニクソンの選出後に政治についての新しいコメントを組み込むことで、このセクションを新鮮に保った：「ニクソンは大統領職に疲れており、自殺によって暗殺を行う最初の大統領になろうとしている。」そのディオニュソスは、1974年にニクソンが彼の大統領職を辞任することになることをほとんど知らなかった。益々専制的で「パワー・パワー」飢えたディオニュソスが弁説するとき、観劇者は環境を去る。

『ブリセイスと軍曹』

このボリュームの初期の劇は、シェクナーの異なる側面を示す。初期のキャリアの劇作家として、彼は学習し、異なるスタイルを完璧にしており、それらが個別にまたは興味深い方法で混合化されるように互いに影響を受けることができるようにしている。これらの初期の傑作は、シェクナーがパフォーマンス研究の立ち上げと発展への彼の巨大な貢献をする前に、現代のおよび歴史的劇場の風景を徹底的に研究し、伝統的な劇作の方法で複数の劇を書いたことを示している。

シェクナーは、兵役数年間軍隊に参加する前に、そして彼の上流中流階級の育成から大きく異なる新しい設定と人々に遭遇することで彼の経験を広げる前に、興味深い戦争テーマの劇『ブリセイスと軍曹』を、アイオワ州の彼の修士号でのイオワ大学への1958年の英語論文として、彼がポール・エンゲルのアイオワ・ライターズ・ワークショップのメンバーであった場所で執筆した。彼は軍隊を去った後に劇を書き直し、彼の軍隊経験の一部を描いた。1962年に、『ブリセイス』はチューレン大学でステージングされ、教授ジョージ・W・ヘンドリックソンが演出した。シェクナーはチューレンで博士号を研究していた。

プロローグと3幕の中で、劇は古代ギリシャ神話を再訪し、『イリアード』のエピソード、すなわち、アキレスが戦場で勝つが、アガメムノンが自分のためにつかむブリセイスの物語を詳しく説明する。気分を害したアキレスは戦闘を拒否し、ギリシャ人がトロイ軍を倒すことを不可能にする。しかし、ホメロスのアキレスは『ブリセイスと軍曹』に出現していない。アガメムノンは小さな登場人物である。トロイのヘレンは「主要な社交界の名士」としてのみ言及されている。ホメロスはブリセイスへの注意がほぼなく、話されているラインがほとんどなく与えている。しかし、シェクナーは彼女をプレヒト的な登場人物として肉付けする。ハルベックの言葉では、『ブリセイスと軍曹』は「『イリアード』からの少女が時空的に変位させられ、戦争、過去、未来の提示を行う劇」（1998：25）である。

戦争への皮肉的な態度と中心的な個性を維持することの不可能性に焦点を当てると、劇はプレヒトの『肝っ玉かあさん』を強く反響させる。シェクナーはほぼ20年後の1975年にパフォーマンス・グループでこの劇を演出した。また、不条理な劇場との親和性もある—シェクナーの博士号論文はウジェーヌ・イヨネスコについてのものである。

『ブリセイス』では、肝っ玉かあさんの人物は、戦争後の戦争を通じて花の輪車を押しながら、体格の堅持性を持つ女性バンダーである。戦争によって彼女が自分自身を見つける政権や政治体制に関係なく、容赦なく彼女のビジネスと彼女の生存に対応している。「私は葬式市場をこれまでで最も堅い、最も利益の高いと発見した」と彼女は第1幕で言う。戦争から彼女の生活はアンナ・フィアリング、肝っ玉かあさんを明らかに喚起する。女性のアプローチは大部分が実用的である：彼女は生存のために紛争をくぐるか、給餌している。シェクナーの劇は世界平和の機会に対する深い失望を投影している。女性は、気の無い、より通りに精通していないブリセイスに度合いのサポートを貸す。より低い度合いで、そして彼女自身の生存の利益で、女性は軍曹の翼の下でも取られている。したがって、劇は、歴史の過程を変えることができない名前のない、ほぼ原型的で準プレヒト的な人物を提示しているが、彼女の主体性の境界を知るために十分に賢い頭を持っている。

歴史のコースではなく、彼女が『ロットの娘たち』という名前のシェクナーの1957年の1幕の劇でのロットの娘たちのように、生き残るために慎重に前もって計算された妥協をしている。肝っ玉かあさんは彼女の「大きな資本主義の歌」で要約している。「あなたは、あなたの布に合わせてあなたのコートを切る必要があります。」『プリセイス』の女性は花を売る間に、彼女は肝っ玉かあさんと同様に、戦争のビジネスに関与している一女性の最高の販売は葬式から来ている。

彼女の夫の殺人者を見つけて結婚することに決定して、プリセイスは彼女の運命を生き抜くことについて主張している（『ヨカスタス』でも何か非常に重要である）。「私は生まれるべき子どもたちと始める家族を持っている。あなたは这个世界に人々を殺すためにいるかもしれない。それはあなたの仕事かもしれない。しかし、それは私の仕事ではない」と彼女は、彼女の夫の殺人者は、花の女性の戦争の本によると、アキレスという名前の同じ名前を持つランダムな男に自分自身を付着させるとき、言う。しかし、このアキレスはホメロスの不機嫌な英雄ではなく、世界の無数の軍隊の中のシンプルな軍曹である。「これすべてが起きている非論理的な方法」によって困惑して、軍曹は理解できるように気が進まないし、プリセイスがスパイであることを疑う。それでも、彼は結婚についての疑いを持つ可能性のない同盟でプリセイスに同意した：彼は女性との経験を持っていたが、それらのどれも愛してはいない。プリセイスは彼女自身のアイデアを持っている：「たとえばあなたが本物のアキレスでなくても、私はあなたが兵士の全軍を従わせることを確認することができます。そうでなければ、私の父は、あなたと結婚させません。私たちは非常にクラス意識があります。」相互変更可能性のテーマ、イベントの偶然的性質、および彼らの純粋に鍛造相互接続と合理化はすべて、不条理な劇場の影響を示している。軍曹とプリセイスは、制服と戦争を行う手段が変わるが、人間の行動パターンとキャラクターの弱点が同じである異なる戦争で時間を通じて移動する。戦争自体の非常に環状的—彼女はここで異なる戦争を並置することは明らかに場合であるが—繰り返し、『肝っ玉かあさん』を再度思い出させる。劇の言語は、時間帯の層化の詭弁に注意を引き、いくつかの非常に現代的なフレーズをタイムトラベル中央登場人物の時間のニディウムに混ぜている。異なる時代からの人物間の誤解から漫才効果が出現しているため、時代横断的な劇は決して暗いものではない。

『プリセイス』は、人間の性質、キャラクターの一貫性、操作、あるいは性の戦いの時間テストされたテーマティック・トポスについて何を言うかは何らかの方法で説明されていない。この初期の劇は、シェクナー・プレイ・カタログの他の初期の劇と同様に、微妙さとパンチの両方を持っている。『プリセイスと軍曹』は、単に『肝っ玉かあさん』への堅牢な仲間として来るかもしれませんが、シェクナー劇カタログの堅い項目でもある。それは劇作家と学者による追加の上演と議論に値する。

『艦隊への祝福』

伝統的に構造化された5場面（5幕）『艦隊への祝福』は、ハリケーン前中および後のマサチューセッツ州プロビンスタウンに設定されている。若きシェクナーの、均衡の取れた登場人物の集合の自信ある操舵は、彼の中期および後期の年のパフォーマンス・グループと東海岸芸術家の象徴的な大規模アンサンブル制作を予告するだけでなく、グローバル・ステージの最高のアンサンブル・リアリズム作品の一部を思い出させるようである。ゲルハルト・ハウプトマンの1892年『織り手たち』は、劇を最初に読んだときに私に明らかで（認めさせてもらえば緩い）接続のように見えた。その後の読書では、劇はシェクナーの「ロシアの劇」になった—そしてそれで私は、チェーホフの意味—ただし、ハウプトマン参照はその関連性を完全に失っていない。

そして、確かに、ユージン・オニールの幽霊は微笑んでいる。シェクナーは、1957年の夏にプロビンスタウンでオニールの劇をむさぼるのを覚えている。彼は短期間の飲食店の店員として働き、演劇グループに参加していた。その夏、シェクナーはプロビンスタウンを舞台に『艦隊への祝福』の執筆を開始した。若い男として、オニールはプロビンスタウン・プレイヤーズの一人であり、1916年にオニールの初期の劇『カーディフへの東向き』と『渇き』の2つをステージングした。1957年の夏の終わりは、シェクナーが彼の「『ロトの娘たち』」のステージングされた朗読を持つイースト・エンド・プレイヤーズを開始した時でもあった。1958年の夏に、イースト・エンド・プレイヤーズはプロビンスタウンで完全な夏の季節をマウントした。それは『艦隊への祝福』を完成させたシェクナーがいた時である。その『艦隊への祝福』は「明確にオニール的な香り」（ハルベック1998：26）を持っている。

『艦隊への祝福』の *dramatis personae* は、接近するハリケーンから保護を求めるときに一緒に投げられる。彼らは劇の始まりで既に可能性の低いコミュニティを形成していると思われるが、嵐は彼らのコンヴィヴィアルな絆を強化し、私たちが彼らをより良く理解するのに役立つ。複数の登場人物は傷を持っているか、少なくともいくつかの種類の荷物を持っている。（その点で、ドラマはチェーホフ以上にハウプトマンである。）1938年のハリケーンの記憶は現在のアクションを投げかける一元漁師ジョン・ガスベが彼の妻と彼の仲間の漁師のいくつかを失い、彼が彼のキャリアを放棄することに至った壊滅的なイベント。ジョンは、コンラッドの『ロード・ジム』を微妙に思い出させる登場人物であり、深くトラウマを持っている—今日、彼は心的外傷後ストレス障害と診断されるかもしれない。ドラマの中盤周辺で、ボッカッチオの『デカメロン』のフレーム物語に似た状況で彼らの物語を伝える招待状—ハリケーンに対してボードアップされた家の中で長時間、小さい親しい会社に関じ込められている—拒否することは不可能である。「私たちは非常に小さな社会を形成した、ですね？」と、社会的に保守的、半教育的だが意見的な女性、ミセス・ヴロンディは言う。表面的な見かけの下には、仍ご彼女が彼女の夫である「伯爵」によって放棄されたことと折り合いをつけようとしている。ミセス・ヴロンディは、常設の哲学者ライター集団的な遺伝子が羨ましいと主張する癌から死ぬための準備をしている。フォーマルで誇張されたミセス・ヴロンディのイデオレクト、そのいずれか『ライトモチーフ』は新聞を読むことであり、また『祝福』のための解釈的なコンテクストを考えさせる誤認された劇と本の形での相互テクニク的な多くの手がかりを提供している。

劇の時空間的な使用は、バクチンのこの概念を使用して、重要である。スペースはメタフアー的な意味を運ぶ。ワーフサイド・タバーンは、それ自体、その寛大な、思いやりのある

、節酒ヘッドの所有者エドによって参照されている一船として、船上の人々は相互の会社で確定した限定された量の時間を過ごす。嵐がカタリストとして機能して、いくつかの男性の登場人物に嵐とどのように関連するかについて相互に質問させるキャラクター特性を前景化している。沿岸ポルトガルの漁師シューラーは、激しい中の外洋にいて、漁師の間で最初に—そして、私たちが集めるように、タイトルな『艦隊への祝福』で司教によって祝福される最初に。劇のタイトルは、劇が終わるにつれて外の世界で起ころうとしている儀式を指している。この祝福する人がいると、秩序の復元が示唆されます。癒しに向けた進歩。また、既にシェクナーの儀式への深い関心を示しています。

1938年の主要なハリケーンの子どもの時代の思い出によって形成され、またシェクナーの気象学への生涯の迷惑によって（ハルベック1998を参照），『艦隊への祝福』は19世紀および20世紀の現実主義劇の緊急性を持っている。「風爪」を備えた計り知れない強いパンサーとしての嵐のメタフアーは『祝福』をイプセンとチェーホフによるリリカル現実主義劇のシンボルと整列させ、マエターリンクの記号的なシンボリズムを言及することは言及されていない。ワーフサイド・タバーンで嵐によって捕虜に保つグループの相互作用は、ハウプトマンおよびゴキーの社会劇との接続を示唆している（特に『下流層』と『夏の民衆』）。季節外のプロビンスタウン・アトモスフィアは、チェーホフの小さな周辺の町『三人姉妹』を彷彿とさせ、その登場人物は『祝福』の人物と同様の方法で取り付けられている。チェーホフの参照ポイント

理想化（かつ到達不可能な）モスクワはここに、「『製造元の信頼』から『チェック』が来る」とやたら繰り返して彼女が言うときに彼女が戻る期待をしている彼女がはるか昔のニューヨークとしてそれ自体を提示する。このような最後の場所でも、古い新聞は手に入りにくい。サモワールで作られたチェーホフのティーの代わりに、私たちはサンドイッチ、アメリカンチーズ、硬いコーヒー（カーネーション提供）、ビールのスクナーを持っていく。しかしおそらくアメリカン・カルチャー・フィルターのため一劇はチェーホフのマスターピースのどれより祝うかもしれない。

『艦隊への祝福』は世界劇の古典の井戸を引き出すが、若々しいアメリカ的楽観の微かな香りを持つ。ミセス・ヴロンディの非常に期待されたチェックが到着し、チェーホフの3姉妹の到達不可能な夢とは対照的である。劇が終わるにつれて、利己的で虚無的な哲学者詩人である遺伝子（オニール？）は、祝福式をす失念しないでハッスルを行う。

『ロトの娘たち』

『シェクナー劇作集』における次に古い作品は、三つの場面による一幕劇（短い三幕劇のように見える）の『ロトの娘たち』である。ロトの二人の娘たちが父親と近親相姦するという驚くべき聖書の物語を描いている（創世記19章）。聖書では女性たちは名前がなく、「長女」と「次女」とだけ指定されている。娘たちは父親を二夜連続で酔わせることで近親相姦を仕組む。彼女たちはそれぞれ息子を出産し、その息子たちは家族の始祖となる。

『ロトの娘たち』は1957年の夏の終わりに、プロヴィンスタウンのヨット・テニスクラブでシェクナーの演出による舞台読み上げとして上演された。この劇はシェクナーが古典的テキストを改作した最初の例であり、この実践は彼の特徴の一つとなった。

登場人物が三人のみで、登場人物の心理描写よりもプロットに焦点が当てられているため、『ロトの娘たち』はスタニスラフスキーよりもソフォクレスに近い。このキャリア初期の劇は『ディオニュソス69』と『ヨカスタス』の中心にある個人の自由対宿命という将来の探求を予兆している。『ロトの娘たち』はまた、シェクナーの人生に対するユダヤ教の形成的な影響を示している。ユダヤ教に関する課外教育を受けた「ヘブライ語学校」に通い、観察的な家庭に住んでいたことに加えて、シェクナーはラビの息子で聖書とタルムードの学者であった彼の母方の祖父サミュエル・シュワルツと激しい研究を行った。シェクナーは自分自身を「ユダヤ人の無神論者」と標榜しているかもしれないが、彼はタルムード的伝統の弁証法的豊かさに精通したユダヤ人知識人である。これは彼の仕事、特に『ロトの娘たち』に明らかな足跡を残している。

実際、彼のキャリア全体を通じて、劇作から演出、共同創作、学術研究へと焦点が移ったとしても、ユダヤ文化は深い靈感を提供してきた。

『ロトの娘たち』では、長女は32歳、次女は23歳である。旧約聖書の時代、これらの年齢は出産の観点から見れば、彼女たちが全盛期をはるかに過ぎていることを意味している。言い換えれば、彼女たちの視点からは、今やるか、二度とやらないかのいずれかである。ロトと彼の娘たちは、劇の行動が始まる19年前にソドムを出て以来、洞窟に完全に孤立して生活してきた。娘たちを長女と次女と呼ぶシェクナーの選択は聖書の抹消を再現している。この指定はまた、不条理の劇場の実存主義的傾向を思い出させ、これらの神話的人物が生きた人格の抑圧を強調している。『ロトの娘たち』では、姉妹たちは彼女たちの子年時代についての異なる記憶を有し、彼女たちがどのようにして隔離に至ったのかについて矛盾した認識を持っている。長女は姉妹と共に、今や暗いロトが楽しみに参加していたエデンのようなソドムについての懐かしい記憶を共有している。彼女たちは彼女たちの母親が塩の柱に変わったという物語は童話だと主張している。長女の架空の物語は、アブラハム（ロトの伯父）がxlvi

彼女の母親を妻として彼と共に連れていったことであり、家族の他のメンバーの生存のために彼女は犠牲にされたということである。この物語の代替版では、ロトは彼の妻に彼女を自分と娘の生存のために引き渡すことで彼女を裏切り、また彼のコミュニティであるソドムとゴモラを裏切った。これらはアブラハムとエルサレムの支配者たちによって「取引」で占領され、その取引は「彼の魂を食い尽くした」。ここでファウストを予兆する可能性がある。次女は彼女たちの母親の最期に関する公式版で育てられた。それは劇のロトが怒り狂うまでそれを守ろうとするものである。

正典的な形では、長女だけが話し、彼女は姉妹たちが「我々の父の種を保存することができするため」にロトを誘惑する戦略を立てるだけである（創世記19:32、34）。『ロトの娘たち』では、女性たちは反物語を提供する。彼女たちは話す、たとえ彼女たちの選択の自由が非常に限定されていると言われていても。これらの女性を前景化するというドラマトゥルギーの決定は、1950年代と1960年代のさまざまな社会解放運動に対するシェクナーの支持と一致している。姉妹たちに彼女たち自身の物語を語る機会を与えることで、『ロトの娘たち』は『ヨカスタス』を予兆している。『ロトの娘たち』では、シェクナーは彼女たちを、個人的な優先事項と時に矛盾した意見を持つ個別化された姉妹として見ることを可能にしている。タルムード的論議に精通したシェクナーは、私たちに、より家父長制的でない観点からこの悩みの多い聖書のエピソードを見ることを招待する。「もし」シェクナーは尋ねる、「そうでなければ沈黙させられるこれらの女性たちが話すことができたか？」彼女たちは誰だったのか、そして彼女たちは本当に何を望んでいたのか？彼女たちは彼女たちが有名である近親相姦の行為以外の何かを望んでいたのだろうか？

ロトが彼の妻の喪失について悲しみながら彼の胸の中で泣く方法について疑わしいことがあるということが暗示されている。去るか去らないか、未知の都市へ行くか行かないか、変化を遂行するか遂行しないか、これらは厳密な家父長制度の中で特定の社会的位置に固定された女性にとって中心的な質問であるように見える。去るといふ選択肢の代わりは彼らの父親から子どもを持つことである。子どもを産むことができるようになるまで年をとることについて非常に心配している長女は、彼女の老いた混乱した父親と床を共にすることを選択し、彼を長年失った妻のように振舞うよう彼を騙す。長女は彼女のより魅力的で世間知らずの妹を彼女の前に押し出し、妹の運命も決定する。この物語は完全規模の解放物語ではない。しかし、限定された、感情的、知的に貧困した亡命状況の中で、女性の登場人物によって主体性の度合いが取られている。シェクナーの物語の解釈では、娘たちは「無罪」ではなく、聖書よりもより完全に肉付けされて見られている。一人の姉妹がもう一人の姉妹の自由を奪っていく。彼女の異なった、近親相姦的でない未来への希望。劇は家族の不幸の不安定な物語であり続けている。ハルベックは『ロトの娘たち』を「いくぶん実存主義的で中程度に修正主義的（ぼんやりとショー的）」であり、「議論の余地なく[シェクナーの]最高の劇の一つ」と考えている（1998:26）。

『FKの最後の日』

別的一幕劇で、シェクナーの最初に生き残っている劇である『FKの最後の日』は、不条理の劇場と実存主義の光の中で見ることができる。シェクナーは『FKの最後の日』を書いた時、エウジェーヌ・イヨネスコに関する彼の博士論文を終えたばかりだった。タイトルの登場人物「FK」は明確にフランツ・カフカを指している。初期草稿のタイプスクリプトでは、タイトル人物は「フランツ」である。カフカの『変身』（1912）では、グレゴール・サムサは大きなバグに変わり、彼の家族の疲弊と虐待で死ぬ。『FKの最後の日』では、主人公は彼の家族によってさまざまな程度に理解されず、人間らしさを奪われ、滅ぶ。

F-訪問者、母、姉妹、父などの関係によって定義される登場人物を持つ。名前を持つのではなく、劇はFの最後の日に何が起るかを語る。劇のタイトルが約束する通りxlix

劇のタイトルが約束している通りである。真の不条理主義的かつ実存主義的な方法で、タイトルの反英雄は存在の意味性と人性の究極の善性に疑問を呈する。謎めいた訪問者は、メシアのようなFの重要性を認識するよう促す登場人物のように見える。彼はFの便秘が「彼の魂の一般的な詰まりの暗号」であると発表する。

歪みの比喩もほのめかされ、世界の遊びで「全体の押し付けられた統一」の必要性があるように見える。訪問者によれば、ハムレト的またはメシア的であるが、グレゴール・サムサのような人物としてのFは、「彼の既に断片化された揺らぐ機械に新しい分裂的なくさびを運転する」のではなく、彼の正しい道に彼自身を設定すべきである。皮肉にも、もちろん、Fは彼の死を通してこの不調和の時代（または機械）の歪みをほとんど改める。彼の父親は動物的で利己的で、女性嫌悪的で残酷であり、Fの死についてはほぼ無関心である。『ロトの娘たち』が神話的な父娘関係の問題的な側面に光を当てたなら、『FKの最後の日』は不安定な息子が専制君主的な家父長によって破壊される機能不全の家父長制家族を中心化する。カフカ自身は彼の専制君主的で教養のない父親との激しい関係を持っていた。しかし、この劇は確定的な劇以上のものである。Kで、シェクナーはほぼ伝記的な登場人物を書く初期の試みを行った。父親による女性の虐待は『プロメテウス・プロジェクト』を予兆している。

今では論集に収められており、不条理の劇場は「FKの最後の日」をこのモードの巨人たちとともに研究会のオプションとしてグローバル・カノンに迎え入れることを期待しています。これは単なる推測だが、シェクナーが彼の最初の劇で規定された路線に沿って進み続けていたなら、彼はハロルド・ピンターと同等のアメリカの作品集を発展させ、強く永続的な不条理主義的な声を舞台にもたらし、米国でエドワード・オールビーの代替案となることができたであろう。

導入の結論として

パフォーマンスの巨人であるリチャード・シェクナーの劇は、私に劇場との私自身の関係について熟考するよう招待した。劇、パフォーマンス、リハーサル・プロセスについての劇。主に観客として、または学者としての能力で、また時折パフォーマー、演出家、ドラマトウルク、翻訳者、脚色者として、私の幼年期の最初の経験から今まで。私の劇的な器官はスキャンされたと感じました。脚色とドラマトウルギーの研究者として、シェクナーの「バージョン/介入/爆発」（ローゼンタール2024:59）での適応的選択肢と一般的なテキスト構成戦略は魅力的だと思いました。シェクナーが『プロメテウス・プロジェクト』への彼の導入で素晴らしく要約しているように：

私は物を見つけます。パフォーマーは物を持ってきます。私たちは発明します。私たちは盗み、適応させます。[...]「素材」が一度プロセスに投げ込まれたら、それは粉ひきの餌である。印刷されたページでは、言葉は具体的で特異である。しかし、ワークショップ・リハーサル・ルームでは、それらは流動的で、遊ばれ、前後に渡され、ジェスチャー、歌、ダンスと結合している。

頻繁に使用されるコラージュ技法は、メタ批判的で反射的な「萌芽的な」美学戦略を含み、「根本的な並置」（ハーディング2011:23）と結果として生じた異質な「脚色語法」またはシンプルな異質なパフォーマンス言語を含んでいた。これは私を特に挑戦させ、マッシュアップからグラフィティングまで様々な用語と格闘した後、より多くの反省へと私を招待するだろう。

いつでもシェクナーの劇（またはそれ以上）についてまたはシェクナーがどのようにプレイするかについて考えるとき、私はいつも別の何かについても考える。劇場またはパフォーマンス史の何か（または私の個人的な演劇記憶銀行）、劇またはプレイがそれを私のためにズームインする。これまでのところ非常にシェクナー的である。劇についての私の著述は、これらの潜在的な流れ、劇場史とのつながり、読書/観劇経験の個人的な記憶によってかなり導かれてきた。演劇的な静脈の内部地図との。しかし、私はプロセス全体を通じてシェクナーによる作品とシェクナーに関する作品を両方をサンプルしてきた。これらのより調整された読書の一部は導入に見つけられたが、シェクナーの劇をほぼ著者の著者の理論的思考の例証として読むことを避けたかった。それは可能かもしれませんが、また還元的です。それゆえに、私は例えば復元された行動よりも、メタパフォーマンスまたはメタシアターについてより多く書き、それは私自身の批評的な趣味である。

疑いなく、シェクナーの実験的パフォーマンスは、劇の蒸留として見るので、エリノア・フックスが「アヴァンギャルド、実験的、代替的、脱構築的、ポストモダン、『新しい』」と説明する劇の出現に多大に貢献してきた（1996:9）。重要なことに、ハンス・ティース・レーマン（2006年:26）はシェクナーのハプニングとベケット、ジュネ、イヨネスコの劇に関する「ポストドラマティック」という用語の先駆的な使用も認め、物語から「ゲーム」へと移行し、後者の劇作家の場合には「生成母体」となっている。シェクナーの多くの仕事、特に著者の成熟した年からのイースト・コースト・アーティストとの最近の仕事は、レーマンが定義するポストドラマティック劇の特性を共有している。「劇的パラダイムの権威の後に『後に』、劇を越えて運営される傾向があると感じる劇」、「劇的生物体の肢体またはブランチ、それらが萎れた物質であったとしても、依然として存在し、記憶の空間を形成する劇」（レーマン2006年:27）。

ポストドラマティック・モードで重要な仕事を制作し、ポストモダンの保護の下では、シェクナーの作品集では、異文化と中間的パフォーマンスでの実験によって補完されている。シェクナーの仕事の本体の少なくとも中期以降の重要な特性でもある。環境劇場での厳密でよく文書化された実験を通じて、他のアヴァンギャルド芸術家と一緒に現代のサイト固有の没入型の劇場製作の先駆けは同様である。一方、シェクナーの初期作品は現実主義と現代主義のモードとの自信を持った創造的な従事を示している。

私に関しては、私は今後、これらの劇から離れることはない。

注釈

1. ボーリン・レアージュはアンヌ・デクロスのペンネームであり、ドミニク・オーリーという名前も使用した。
2. シェクナーはこのアイデアを彼の『行動の復元』（1985a）で探求する。
3. ミレットの『性の政治』はフロイトの「女性人格」に関する観点を受動的、マゾヒスト、ナルシストとして批判している（2000:194-97）。ミレットは『Oの物語』を「そのような仮定に基づいて作られた極度の声明」と見ている（2000:195）。これは強力で影響力のある解釈であるが、『Oの物語』の受信は、フェミニスト文脈内と外の両方でかなり複雑である。これは、著者が女性であるという啓示の部分である（ケイト・ミレットが1970年に知ることができなかったもの）が、この導入の範囲を超えてこの問題に詳しく行くことがある。
4. 『ヨカスタス』の注釈5を参照（この巻）
5. この件については、例えばスタネスク（2012）とローゼンタール（2024）を参照
6. 『ファウスト/美食家』への序文を参照（この巻）。

7. 人性詩 (emberiségköltmény) はハンガリー語文学論説における別の用語で、『ファウスト』やイムレ・マダッハの『人間の悲劇』などの劇的な詩である。

8. 『マンハッタン・プロジェクト』は、米国がナチ・ドイツの前に世界初の原子兵器を開発・配備するために急いだ前代未聞のトップシークレットのWW2政府プログラムであった。1945年8月の日本に対するこれらの兵器の米国による使用は、最終的には20世紀の最も重要な歴史的出来事の一つになった。このプロジェクトは核の時代をもたらし、今日私たちの周りのいたるところで反響する永続的な遺産を残した。マンハッタン・プロジェクトは、ハンフォード、ワシントン、ロスアラモス、ニューメキシコ、オークリッジ、テネシーの3つの主要な場所で形成された。』
<https://www.nps.gov/mapr/learn/manhattan-project.htm>。2024年5月2日にアクセス。

9. シェクナーの1981年のマイケル・マッククリュアの『赤い蛇』の製作はニューヨークのパブリック・シアターでのオープン前にクローズした。マッククリュアがシェクナーがその劇をどのように解釈・演出したかに反対したため、それはクローズした。

10. 1968年、シェクナーは彼の新しいグループを『ウースター・グループ・インク』として組み込んだ。その名前は既に要求されていたため、『パフォーマンス・グループ』を企業実体として使用できなかった。1980年、シェクナーがパフォーマンス・グループを去った後、それを引き継いだ人たちはその公開名として『ウースター・グループ』を使用し始めた。

11. NOGは1966年に共同芸術監督シェクナー、エプスタイン、画家フランク・アダムスによって設立された。彼らは皆チューレーン大学の教授だった。NOGはハブニングと最初の「環境劇場」制作、エウジェーヌ・イヨネスコの『職務の犠牲者』(1967年)を舞台化した。シェクナーとジェリー・ロハにより演出され、ロハはその後、多くのパフォーマンス・グループの制作で働いた。エプスタインは『マクベス』の音楽を構成した。ある意味で、パフォーマンス・グループはNOGの探求を継続した。

12. パッチ (2017年) 『リンドン・ジョンソンの生活室の戦争』、
<https://www.nytimes.com/2017/05/30/opinion/lyndon-johnson-vietnam-war.html>を参照。2024年5月2日にアクセス。

13. ドキュメンタリーおよび逐語的劇場のそのような国際的な開拓者であるアンナ・デヴィア・スミスがシェクナーを大いに尊敬していることは驚くべきことではない (スミス2011を参照)。

14. アソシエーション練習は、パフォーマーがそれらが実行しているというときに持っていたあらゆる関連性に正確な身体的動きを調整した練習で、そのように名付けられた。言い換えれば、彼らの身体的仕事は内部の画像と感情を喚起し、これらは、順番に、動きに影響を与えた。アソシエーション練習はシェクナーが1967年のニューヨーク大学でのジェジー・グロトフスキーとリシャルド・シェスラク主導のワークショップで学んだことから取られた。グロトフスキーの最初の米国ワークショップ。

15. この広く利用可能なフィルムは1970年にリリースされた。制作のマルチフォーカスプレゼンテーション感をよりよく与えるために、フィルムの多くは、同時に2つの画像が表示されているスプリットスクリーンである。

16. シェクナーの『公的領域』(1969年:209-28)の『陶醉の政治』を参照。それ自体、ティモシー・レアーリーの1968年の同じタイトルの本を批判したもの。

MM は英国サウス・ウェールズ大学の劇場・メディアドラマの准教授である。彼女の研究興味には、脚色、翻訳、ドラマトゥルギー、シェイクスピア (特にシェイクスピアの改作)、バイオピック、伝記劇、および東中央ヨーロッパの文化が含まれる。彼女の出版物には、共編集の『ローカル/グローバル・シェイクスピア・広告』(2024年、ラウトレッジ)、『ハムレット翻訳：世界中の文化的出会いのブリズム』(2021年、レジェンダ)

、『シェイクスピアと観光：場所、記憶、参加』(2019年、E.S.I.)、『脚色、中間性、英国の有名人バイオピック』(2014年、ラウトレッジ)、および『テキストゥス』(2018年)、『多文化シェイクスピア：翻訳、転用、パフォーマンス』(2017年)、『新読書』(2012年)の特別号が含まれる。マルタ・ミニエルは『映画・パフォーマンスの脚色ジャーナル』(インテレクト)の共編集者でもある。

1

『イマジニング・オー』、2011、2012、2014

導入

三年間にかけて開発された『イマジニング・オー』（『IO』）は、三つの反復で行われた。2011年7月7日、8日、9日、12日は英国のケント大学で、2012年2月5日、6日はインドのケーララ州の第4回国際劇場祭で、9月10日、11日、12日、13日は米国モントクレア州立大学のピークパフォーマンスの一部として。各反復はわずかに異なる字幕を持っていたが、すべては『イマジニング・オー』というタイトルがつけられていた。ケントやケーララ版の卓越性を損なうことなく、ここで出版されているテキストと舞台指示は、私たちがピーク・パフォーマンスで行ったものである。このバージョンは、私の見方では、完成不可能なプロセスの最も仕上げられたものである。劇場は進行中の芸術である。

『イマジニング・オー』は、ライターからライターへの私の旅の最新の停止である。『IO』ではほとんど何も私によって書かれていない。テキストの大部分は、パフォーマーによって創作され、シェイクスピアから、そしてポーリン・レアージュの『Oの物語』（1954年）から取られた。私は、『ハムレット』とジョン・デ・セント・ジョーの1994年『ニュー Yorker』記事「Oの仮面を外す」を描いてクロードマン・レアージュとアガベ・オフィーリア間の映画での会話を構成し舞台化した。『IO』の終わりに向かって、シェイクスピアの女性たちが死ぬ最後の言葉をコーラスと一緒に縫い付けた。『ハムレット』から、オフィーリアとゲルトルーデによって話された行を取った。劇の男性の言葉を排除した。これにより、完全な文と停止し、壊れた、不完全な言葉遣いが生じた。それでも、これらの女性の言葉は非常に啓発的である。『IO』では、女性たちだけが聞こえている。『IO』の唯一の男性はミュートで、濃い赤いドレスで着られ、彼の頭全体を覆うフクロウマスクを着ている。フクロウは観劇者が複数のスペースを通じてパフォーマンスに従うべき場所を示すためにジェスチャーを行う。

『イマジニング・オー』と呼ぶことは、仕事の開発の早期にきた。「O」はオフィーリアの名前の最初の文字である。「O」は『Oの物語』の主人公の名前である。発話されたとき、「O」は「eau」のように聞こえる。フランス語で「水」。オフィーリアは溺水する。私はそれを舞台化したいと思っていた。「O」は少ないことによってはるかに多い。「O」数値はゼロ、何も、詩人ジョン・キーツがシェイクスピアで賞賛した「負の能力」である。しかし、「O」は10の係数による乗数でもある。劇では、「O」はすべての彼女の4可能性である。クロードマン/レアージュはアガベ/オフィーリアに言うように：「その顔のない、年をとっていない、名前のない『O』。ゼロ、何も、すべて、乗数。」

『IO』は、女性の観点から、エロティクス、死、文学の関係を表示、演じ、調査する。『IO』のいくつかの画像とアクションはエロティック、言語はしばしば性的、観劇者が第2の分散へのアクセスを得るために遊ぶゲームはソフトコア・ポルノのセンドアップである。私とコ・ディレクターのベンジャミン・モッセが男性であることを認識している。それでもながら、私たち、モッセ、ロアンナ・ミッチェルによってガイドされたプロセスであったとしても、女性パフォーマーが行いたいことを前進させるために試みた。私たち3人、5個別および個別チームとして働いて、パフォーマーがテキストへの彼ら自身の反応と劇的状況を探索することを可能にした。すべてこれは、私のものであった全体的概念のフレーム内で。OとオフィーリアとのそのOとオフィーリアの接合、そしてそこに私たちを導く可能性がある場所。

それは私たちを導いたのか？『Oの物語』は女性がポルノグラフィーの男性の味を想像している。そしてオフィーリアはシェイクスピアによって発明された登場人物である。『IO』では、これらの源は女性パフォーマーの個人的な物語と組み合わせられている。1985年に、『プロメテウス・プロジェクト』（この本）で私はほぼ同じパスに従った。これはアイスキュロスの『プロメテウスの絆』、ギリシャの神話、現代イランのイラン人の個人的な経験と組み合わせられている。ほぼ1人を除く女性全員。もちろん、『プロメテウス・プロジェクト』のように、男性は芸術的な仕事の重要な寄与者だった。演出家、デザイナー、映像製作者のクレジット反

So where did it lead us? *Story of O* is a woman imagining a man's taste in pornography. And Ophelia is a character invented by Shakespeare. In *IO*, these sources are combined with the personal stories of the women performers. In 1985, I followed roughly the same path in *The Prometheus Project* (this book) which combines parts of Aeschylus's *Prometheus Bound*, Greek myths, and events in modern Iran with the personal experiences of the cast, who all but one were women. Of course, in *IO*, as in *The Prometheus Project*, men were important contributors to the artistic work: directors, designers, filmmakers, the dramaturg for the Kent iteration, and so on. But the fundamental imaginary is female. I tried to keep myself out of it except to prompt the work of the others and to edit the texts I found or were given to me. But the process was complex largely because Réage sought to "satisfy" the imagination of her lover, the well-known intellectual Jean Paulhan.⁶ As Krodman-Réage says:

私が書いていたことと私自身の関係の間、そしてそれを言う方法、ジャンを魅了し、興奮させた物語は、私の親族性が私が自分自身をそれに認識することができなかった深さであることを見た。⁷

しかしながら、彼らが持つ性が「サド・マゾヒスト的」とであるという指示はない。『Oの物語』のように。結局、レアージュはポルアンを「文学人」と説明した。彼はマルキ・ド・サドに魅了されていた。レアージュが『Oの物語』で彼女とポルアンの想像力で遊んだように、私と芸術チームの残りは『IO』の中で私たちの想像力で遊んだ。オフィーリアについては、彼女は搾取された、拒否された、自殺への虐待を受けた女性のモデルである。しかし、それはすべて彼女ではない。別のオフィーリアを持ち出したかった。ハムレット、ポロニウス、ラエルテス、クラウドゥスを削除する。オフィーリアの世界からのすべての男性。彼女の言葉を応答ではなく、彼女自身の主張として聞く。私は踏みこまれた、話された、中断された、その限界を超えていた何かを聞く。しかし、彼女の地面に立つ上での無敵な主張もある。彼女の知性、機知、詩的力を表示している。『IO』では、オフィーリアは舞台中央である。Oと一緒に。どちらも彼らの生活を救うことができていない。しかし、両方とも彼らのユニークな空間、場所、声を与えられている。女性パフォーマーが彼らの独自の場所を彼女自身のスペースでそして彼女自身の声で話すことを支援したかった。

パフォーマーで働いているとき、俳優が「としてであれば」他人になる正統的な方法で「登場人物」を演じることを望まなかった。パフォーマーに彼女自身の声を実際にメタファー的に保つことを尋ねた。他人のために、他人にとって話したかったが、融合したり、完全に他人になつたりしていないこと。もちろん、性格描写があり、いくつかのプレイ演技がある。しかし、私は、演説と行動を実行する人々とともに、そばに、対話に存在することを意図した。『IO』をインストレーション、パフォーマンスアート、パフォーマーの自己のパフォーマンス、ドラマ伝統の「劇」より多くしたかった。

そして『IO』が正統的な劇ではないように、私は正統的な方法での制作を演出しなかった。私は、連合したディレクター（英国）との全制作を監督し、それからコ・ディレクター（インドと米国）のベンジャミン・モッセと振付家・動き監督ロアンナ・ミッチェル。私はいくつかのシーンを舞台化した。モッセとミッチェルは他のシーンを舞台化または振付た。彼らは多くの場合に私から独立して働いた。私はインドに行かなかったで、ケーララでは『IO』は彼女、パフォーマー、地元の創造チームに属した。実際には、私たちは3人の共同演出家だった。ニューヨークでは、『IO』の制作・舞台管理者のサラ・ルーシーがリーダーシップチームに参加した。

『IO』前の私の制作では、通常、パフォーマーを訓練し始め、パフォーマーと共に長時間教えてきた演習をパフォーマーによって制作されたパフォーマーと材料を結合することにより、ミセンシーンを創作・開発しました。『IO』のために、私はパフォーマーにハタヨガ、ラサボックス、声の仕事、その他の演習を訓練しました。『IO』のために、私はモッセとミッチェルに依存して場面とダンスを開発しました。彼らは個別および独立して働いた。個々のパフォーマーおよびグループと。私たちの3人は毎日仕事について論じるために会った。熱せられた考えの部屋では、最初に何を考え出したのかを言うのは難しい。各人は他の人に食べ、他の人に食べた。それが実際には「共同創作」である。また、パフォーマーが彼ら自身の分散を創作することを望んでいた（これらについてはもっと後で）。私は、すべてが関わる場面の間、モッセ、ミッチェル、パフォーマーと何を来ったのかを研ぎ、個々のパフォーマーで彼らの分散で働いて、デザイナー、映像製作者、プロデューサーと会うことの間に私の時間を分割した。家では、私はテキストを選択し、書き直し、再書き、編集しました。

『IO』は複数のスペースで起こったため、「ロケーション作業」は複雑だった。私のタスクは、それぞれが相当な主体性を享受した芸術家および管理者のチームを含むプロジェクトを監督および指導することだった。この複雑な有機性にこれを追加すると、『IO』のすべての反復は異なっていた。パフォーマーが誰であり、彼らと他の参加者が持ってきたものに多くが依存していたため。また異なる文化、劇場スペース、劇場外の場所に。そして決定的に観客の行動に。

『IO』の最初の反復は、2011年の英国のケント大学だった。このバージョンは、いくつかの変更に、2012年のインドのケーララ州の第4回国際劇場祭に行った。イースト・コースト・アーティストのピーク・パフォーマンス・プロダクションでは、ニュージャージー州モントクレア州、米国、2014年に、新しいパフォーマーを監査したが、モッセとミッチェルで継続して働いた。1つのパフォーマー、ニアマ・ライマン・コッターは『IO』のすべてのバージョンにあった。いくつかの変更に英国版はインドに行った。ケントとピーク・パフォーマンス・ショーのフィルムがあります。これらの各バージョンはそれぞれ異なるが、9彼らは基本を共有する。

モッセ、ミッチェル、そして私。全体的なミセンシーン。主要な非パフォーマー生成テキスト

いくつかのフィルム。実に、『IO』はその違いにもかかわらず同じである。そのコアは、異なる文化でのパフォーマー固有の主体性とそれらと空間と観客との相互作用に応じて変わったパフォーマンスでさえも保持されていた。

分散

プロセスの早期に、モッセ、ミッチェル、I、劇場の内部と周辺で舞台化された場面である2セットの『分散』を含めることにより、芸術チームの創造性を刺激し、観客の経験を多様化させることにしました。シーンは分散され、同時に起きていたため、観劇者は彼らをすべて見るができなかった。シーンは通常はソロだったが、いくつかは2人を持っていた。決して以上。演出家として、私たちはパフォーマーのシーンで激しく働いた。複数のリハーサルは同時に進行していた。私たちのディレクターはリハーサルの間を回転させた。正統的な劇場とは非常に異なる。分散はケントとインドで同じだった。モントクレアのために新しい分散が創作された。

分散は廊下、更衣室、シャワー室、階段、ロビー、カッサー劇場のメイン客席後方のスペース、劇場の近くの屋外で行われた。最初の分散では、観劇者は劇場に入場する際に番号が与えられた。パフォーマンスの後半で、彼らは自分の番号に応じて小グループに分けられ、観光客が引率されるのと同じように

自分の番号が書かれた看板を掲げている人物に従うことで引率された。2番目の分散では、観劇者は分散を経験できる場所を示す地図を使用して、好きな場所に行くことが自由であった。実際には、誰もがいくつかの分散を見たが、誰も全てを見た者はいなかった。分散の背後にある理論は、誰もが完全に経験することができない多様な劇場イベントを作り出すことである。これは舞台またはスクリーンに観劇者の注意を集中させることに依存する正統的な劇場または映画に反対している。もちろん、ハプニングその後パフォーマンスアートは、『イマジニング・オー』と同様に、同時性、不確定性、および全体性の欠如を探索している。最初のハプニング（その名前の由来である）はアラン・カブローの『6部構成の18のハプニング』（1959年）は同時性を使用していたが、最終的には誰もが全てを見た。私と共同制作者フランクリン・アダムズとポール・エプスタインはニューオーリンズグループの『4/66』（1966年）で同時性を使用した。これはケント版『IO』の45年前である。『IO』を「古典的な」ハプニングから区別したのは、分散が劇場作品の内部で、その劇場作品の一部として行われたことである。ケントでは4つの最初の分散と9つの2番目の分散があった。ケーララでは4つの最初の分散と5つの2番目の分散があった。ピーク・パフォーマンスでは6つの最初の分散と13の2番目の分散があった。

『ケント』

『イマジニング・オー』は2011年に「仕掛品？」として始まり、グロトフスキー研究の第一人者であるポール・アレイン教授に、レヴァーハルム・フェローとしてイギリスのケント大学滞在中にパフォーマンスを創作するよう招待されたときであった。クエスチョンマークは制作の意図的な探索的性質を示しており、ケントで見つかった多くのものは後の繰り返しに組み込まれた：複数のスペースを通してパフォーマンスに従う観劇者。バルテュスの部屋。同時に起こる分散場面。映画。「転換点」ダンスとテキストの中心的場面。パフォーマンスの残りを体験することを許可される前に各観劇者に特定のタスクを実行するよう要求する門番的なカーニバル的場面。覗き家。溺死。「ベッドへ、ベッドへ、ベッドへ」観劇者への別れ。『イマジニング・オー』はインスタレーションと劇場とパフォーマンスアートを組み合わせたハイブリッドパフォーマンスであった。初期の繰り返しからピーク・パフォーマンスへの最大の変更は、新しい分散、新しい門番場面、および「ドラマトゥルギー・ルーム」の追加であった。

ケントに到着する前に、私は意図していたことを記した。2011年4月11日、私はアレインに「『イマジニング・オー』の創作について」を送り、参加予定者と共有するよう望んだ：

クレオパトラがオフィーリアに会ったら何と言うだろうか？
コーディーリアはオフィーリアにどのように話すだろうか？
これらの過去の女性たちは今日の女性たちに何を言うのか？

シェイクスピアの他の女性とのオフィーリアの出会いを調査した創作パフォーマンス。シェイクスピア戯曲の言葉と女性登場人物を並べ替え、個人的なストーリーと古典的テキストを組み合わせることで構成されている。パフォーマンスはジャーマン・アーツ・ビルディング全体をライブフィード、ライブアクションのマルチメディアスクリーニング、および観客交互作用を使用する。

キャストは、女性のように考えることが何であるか、女性であることが何であるかを問われる女性と男性を含むであろう。

現在のところ、個人的な好み次第である。私自身は血生臭い怒りに満ちた演説に傾いている。復讐、死、破壊に向かう傾向のある演説。一方、フランス人のカトリーヌが英語を話すことを学ぶなど、いくつかのお気に入りがある。女性間の対白の一部は個人的な事柄を含む（『ジョン王』だと思う）。

もちろんトラジディーの有名な台詞もある。レディ・マクベス、クレオパトラ、ジュリエット、ガートルード。オフィーリア自身は言うまでもない。すべてを目の前に置いたら、どのようなテーマが浮かび上がるかを見ることができる。そして、参加者に私たちと同じようにするよう求めてくださいませんか？すべての人にアピールする場面／演説／文があるかどうか見てみましょう。

ご存知かもしれませんが、この方法で創作することの最も「脅威的な」そして「恐ろしい」ことの一つは、初めのうちはまだ存在しない人物を探すために暗闇の中で手探りしていることである。それは一種の文学的魔法のようなものである：私たちが手探りするにつれて、何かがそこにあるように見え、その後私たちはその存在の確認を探す。これはこの「テーマ」により多くのものを引き付け、私たちが発見していると思っているが実は発見しており、その後それが見つけるために前に進む。再び見つけるのに、私たちが発見したものを。ルネサンスの「新世界」のように一インドではなくアメリカであることが判明した。だから彼らは古い世界を探して新しい世界を見つけ、その後その新しい世界は人々でいっぱいであることを発見し、ヨーロッパ人はそれを征服しおよび/または絶滅させることで進められた。「発見」のなんというパターンであることか！

創作とリハーサルプロセスを通じて、私はモッセとミッチェルと創造的リーダーシップを共有した。創造過程の間、私たちは互いに多くのメールを交換しただけでなく、対面での会議も行い、パフォーマー、および創造チームの他のメンバーとも協議した。そのチームは教職員と学生、専門家アーティストと初心者を含んでいた。私たちは個人的にも集団的にも環境、舞台化、衣装、映画、音響に関して人々と協力した。テキストを使用してパフォーマーが自分の分散を形成するのを手伝った。『O物語／Histoire d'O』、シェイクスピア、および彼ら自身と私たちの想像力を使用した。私たちはドラマトゥルク・デュスカ・ラドサヴァリエヴィッチの研究と、パフォーマー、写真家、ビデオグラファー、デザイナー、ビジュアルアーティスト、テクニシャン、アーキビスト、およびプロデューサーであるアレインの全チームの研究に頼りました。『IO』のケント版とケララ版の両方では、ここに掲載されていないテキストと行動の個別の貢献が含まれていた。

ケント版では、私は私が追求していたものを正確に要約したプログラムノートを書いた：

『イマジニング・オー』は一つのアイデアから始まった：通常は一つの心の瞬間に一緒に考えられていない実体を衝突させること：シェイクスピアのオフィーリア、ポーリン・レアージュの『Histoire d'O／O物語』のO。

二人の若い女性「被害者」だが、異なる時代に異なる方法で、そして非常に異なる方法で書かれている。私たちはどのようにして生まれたことのない生き物を想像し、演じることができるだろうか？

私は主に若いパフォーマーのグループと数人の年上の同僚に私と一緒に想像するよう求めた。フランス・ポーランドの画家バルタザール・クロソフスキー・デ・ローラ、より良く知られているパルテュスからの動きの画像として解釈するために。特定のパフォーマー練習とヨガを統合するために

私は長い間訓練として使用してきた。リスクを取り、限界を超えるために。何を作るのか？扱いにくい主題についての積極的な思考：嫌悪、死ぬこと、肉体－エロティック・オブジェクト、痛みの快感と快感の痛み、思考によって腐敗した無垢、ファンタジー、そして一カンタベリー（その大聖堂は巡礼地として有名であり、有名な殺人の現場である都市）のために、同時に個別の集団的な旅を開始すること：劇的、映画の、文学的、個人的、および形而上学的。

あなたが聞くテキストはシェイクスピア『ハムレット』の大部分から、そして『O物語』からである。ドラマの素材以上に具体的な詩として扱われている。

進行中[...]途中で、完成していない；完成不可能である。私たちは飛び込んだ。飛び込んでください。

***Imagining O—A Work in Progress?* (UK)**

***Imagining O—A Dispersed Performance in Progress* (India)**

Production

Concept and director	Richard Schechner
Associate director	Benjamin Mosse
Movement and choreography	Roanna Mitchell
Texts	Shakespeare, Pauline Réage, the company
Scenic artist and owl mask	Sam Westbury
Sets and props, India	Jaya Krishnan G, Achu George, Vishnu B. Nair, Sajas Rahiman, Anun Raj
Master carpenter, India	Artist Sujathan
Lights	Ian Baird
Lights assistants, India	Emil, Sunitha, Amritha Sankar, Biju Sreedharan
TV lighting assistant, India	Subi
Audio-visual	Scott Miller
Audio, India	Suresh Chandra Das
Video, India	Elam Barati
Dramaturg	Duska Radosavljevic
Production and stage manager	Debs Metcalf Askew
Tech coordinator, India	Chandana Vemana
Stage manager, India	Saji Thulasidas
Assistant stage manager	Elena Liutkute
Assistant stage manager, India	Mani Prasad, Saran S.
Videographer	Jake Juba
Documentary videographers	Ken Plas, Alessandra Skarlatos
Scholar-observer	Carmela Cutugno
Hospitality, India	Rani Dongre
Translation from French	Marianne Mayer-Thibault, Richard Schechner
Producer	Paul Allain,

Performers

Lauren Baino
 Electa Behrens
 Niamh Lynam-Cotter
 Krysta Dennis, India
 Victoria Double, India
 Abbye Eva
 Eluned Herold, India
 Jenna Hobbs
 Cieranne Kennedy-Bell
 Rosemary Napier Klich

マリアンヌ・マイヤー・ティボー

ジェシカ・モンク パブロ
・パクラ レイチェル・エ
リノア・スミス サンディ
・ワードロップ ジェーム
ス・モファット

『イン
ド』

2012年2月、ケント制作は、現地の状況に適応させるためにと、やや異なるキャスト変更するために修正され、スリシュール、インドの国際劇場祭ケーララにツアーに行った。私はインドに行かなかった。ベンジャミン・モッセとロアンナ・ミッチェルはケーララへ制作を連れて行った。ミッチェルとパフォーマーパブロ・パクラは『IO』についての優れた説明をインドに発表した。これはケントで提供されていたものに関しては非常に多くはあったが、観劇者の関与と応答に関しては非常に異なっていた。ミッチェルとパクラから：

ケーララ・サンギータ・ナタカ・アカデミーの[10]町外キャンパスの敷地に入ると、観客は木を通してぶら下がっている光の文字列に従って広大なコンクリート倉庫スタイルの建物に入る。

スペースはモニターで満ちており、天井から吊り下げられた大きなスクリーンには映像投影が表示されるか、言葉と画像のコラージュで覆われている。ある領域では、雑然とした椅子のクラスターは豪華な赤いシルクに囲まれている。古いバスはモニターからの画像を反映している。

屋根の下の高い場所で、裸の女性がガラスの窓に対して蛾のように動く。観客は舞台装置の一部として表示されているパフォーマーを発見し始め、すべて同じ方法で座っている：イブニングガウンに、かすかに開いた口で柔らかく呼吸し、彼らの脚は部屋を離れ、レースの下着は彼ら自身のふくらはぎの周りに吊り下げられている。彼らの体は観客の眼差しに対して開放されており利用可能であり、観客は自由に歩き回ることができ、すぐに展示会の訪問者がそうするように空間を所有し始める。議論し、検査する。

知覚できないほど、パフォーマーの呼吸がハッキング音になるにつれて雰囲気が変わり、その中から言葉が浮かび上がり始める。クレッシェンドではパフォーマーが上昇し、観客は沈黙と静止の瞬間に懸念される。その後、動きの急増に飲み込まれる。今、観客は動き

移動される。時には暗黙的にアクションのフロー通じ、時には明示的にパフォーマーが命じる、招待する。彼らはオフィーリアに対処される。彼女が決してなり得なかっただろう

、支配的な女王として自分自身を繰り返している。そしてその後『O物語』からのバイリンガルで曖昧なベッドタイム朗読に引き込まれる。一人の読者がフランステキストの官能性を楽しみ、もう一人は英語翻訳の悪戯を喜ぶ。体の周りに配置され、観客に入り、半裸の体は動く絵を作成し、バルテュスの角度を反響させている。

当分の間、観客はグループに分けられ、パフォーマーのガイダンスに従うよう求められた

。彼らは建物の内部と周辺の様々な地域で同時に行われている分散場面に導かれ、その中でシェイクスピアとレアージュの言葉は、提出、愛、力、著作権、および女性と男性の動学についての主題的に豊かなタペストリーに織り込まれている。パフォーマーの前半は、Oとオフィーリアのフラグメントがすべての同じスペースに住む、彼らの過去、彼らの選択、および彼らの価値と価値のなさの感覚に対処するアンサンブル場面で達成している。

この感情的なクライマックスの後、パフォーマンスの規則に従い、誰かが彼らの行動に従うという経験に直面して、各観客は3つのタスクの1つを完了する必要があります：パフォーマーの背中にローションをこすり込む、別のものの髪をブラッシング、またはテキストで覆われた紙のドレスから一片を引き裂く。これは彼らにパフォーマンスの後半に進む権利と、第2の分散の場所をナビゲートするのに役立つマップで彼らを報酬を与える。

子宮のような建物の蛇行する通路と空洞の中で、何百本のろうそくで薄く照らされた、観客は自分の時間で歩き回り、探索することが自由である。女性は屋根の周りを歩き、サククスを演奏し、その音は通路を悩ませている。木製の覗き家は中央のスペースを占め、別の領域ではライブフィードはそれに覗き込む人たちの行動を表示している。観客メンバーは隔離されたパフォーマーに遭遇し、その中で彼らは親密なシークレットを共有する。身体接触、または単に沈黙。

最後に、サククスはすべてを中央スペースに呼び出す。複雑な合唱は覗き家の中から音が出る。その後、すべて白で着ていても、パフォーマーは出現し、観客を屋外に導く。人工河川の水は、木の枝の上にかかる光のパターンを投げる。喜んだ、静かにされた観客に囲まれて、パフォーマーは川に沈む、何度も何度も。狂ったような熱狂は時間によって徐々に疲れた繰り返しまで摩耗する。パフォーマーは1人ずつ去る。敗北した。2人の白に着た体は河川に浮かぶ。最後に、夜空の下で、観客は叫び声としずみエコーのみが残され、河川シーンは沈黙の画像に変わる。

(ミッチェルとパクラ2012年：180-81)

インドの観客はこのパフォーマンスにどのように反応したのか？モガル以前、イギリス以前のインドが明示的なエロティック画像に対して開放的であったが一カジュラホとコナーク寺院の彫像、ナタラージ寺院の石の踊り子、『カーマストラ』—現代のインドは別の話である。再び、ミッチェルとパクラ（2012年：186-87）：

演奏全体を通じて、増加する親密さはパフォーマンスのリズムを変更した。観客が演奏の後期最後の瞬間に覗き家の周りに集まったとき、私はほぼ性的な熱狂を味わった。『イマジニング・オー』に住んでいる体は互いを勧誘し、提出と要求提出、見つめと触った、見つめと触れるために露出していた。今急に木の覗き家によってセクション化され、パフォーマーはシェイクスピアで死んだすべての女性の最後の行をささやいた。沈黙、おそらく敬意を期待している。しかし、何かに対して破裂する必要があるエネルギーの波のように

、観客は話し続け、交換し続け、木を押し付け、覗き、パフォーマーがクラスタリングされている中心のスペースを占める。パフォーマーはクラスタリングされた。覗き穴が誘惑のスペルを綴るビーハインド。この熱狂は誰もが河川に導かれ続け、ここで、『le petit mort』は最終的な張力の解放として起こった。観客は笑って喘ぎながらパフォーマーが水の中で何度も何度も鋤を立てた。白いシャツが浸され始めたとき、パフォーマーの準裸性はほぼ優しさで観客の眼差しによって保持されるように見えた。2人の警察官は帽子を削除した。若い男は静かに泣いた。最後に、観客の体は密接に押し付けられ、落ち着いた水の沈黙を彼らの間に保持し、不在と記憶を通じて知覚可能な具体化と存在在。遠距離で、木を通じて、観客は去るよう促されている。遠く離れた時間と場所で書かれたシェイクスピアの言葉は、彼らを現在の世界に呼び戻しており、永続的な曖昧さを伴って：「ベッドへ、ベッドへ、ベッドへ。」

そしてミッチェル（n.d.）は未発表の反思：

ショーの俳優の遭遇は自分自身のために語る[いくつかの分散シーンに応答して]：

「中毒」では、ビッキーの[ダブル]手、彼女の中毒の象徴は、彼女を彼女が望むすべてで満たされたバケツに向かって残忍な物理的な旅を取る。1つの繰り返しでは、彼女が提出のポイントに達する前に、観客メンバーが踏み込み、バケツを彼女に持ってくる。

「ウォーターボーディング」では、保護者から不本意に観客メンバーに変わった3人の警察官が長い間留まり、拷問を見る。それは彼らのためにどのような記憶を目覚めさせるかが知ってる。俳優が実行する声は、ある時点で「それで十分です！」と呼び出す。

「喪失」では、ジェンナ[ホプス]は観客に彼女が失ったものを紙に書くよう招待する。彼女はそれを花に変える。彼女は自分自身の花で報酬を与える。オフィーリア、O's、喪失。

1つの観客フラワーは読む：「私は男の残忍さに私の体を失った。男の残忍さのためにそれは私たちがこれらのショーのようなものを作るようなものである。」
聖人は、ほとんど歩くことができない者は、彼のほうほう全体をゆっくりしかし確実に進める。観客からの拍手で、彼はゲートキープで舞台上に登り、シエラヌの[ケネディベル]背中にローションをこすり込む。ジェンナの[ホプス]髪をくしで櫛で、握手でジェンナをくしで、握手ですべての俳優に感謝している。彼は河川から彼のダウンした方法で私を通り過ぎるとき、彼は彼の手をたたき、感謝中に私にもうなずく。

1人の観客がパフォーマーを脇に連れ出し、ショーが彼にとってショッキングであることを説明している。

ショッキングなのは、他のことの中で、「私は今まで裸の女性を見たことがない」からである。

インド劇場学者スリーナス・ナイル（2012年）は『IO』に対してこの反応を持っていた：

人類の歴史は多くの点で体の物語である。それは私たちに、体がどのようにしてさまざまな宗教的、政治的、文化的文脈で代表、規律、定義、隠蔽されてきたかについて教えてくれる。特に女性の体は、歴史を通じて、ファロ／ロゴ中心的な文化的仮定の継続的な介入の場所であり、「現実」を常に文化再生産のメカニズムに欠けさせた。インドでは、「そこに」女性の体のエロティック彫刻と壁画がありますが、私たちは日常生活の中でその真実と存在を頻繁に拒否しています。この「不在」は沈黙と恐怖をもたらし、したがって

、それは搾取の対象である—「話せない」に対する暴力（強姦、殺人、侮辱、虐待など）。

『イマジニング・オー』は、パフォーマンスツールとしての女性の体を使用して女性の主体性を再開始している。このパフォーマンスは「存在」を通じて男性の眼差しを置き換え

、「話す体が見える」を通じて自分自身のストーリーを話す女性の体の。それは深く男性セクシュアリティの歴史の政治的な劇である。

『モンクレア』

ここに発表された『イマジニング・オー』のバージョンは、ニュージャージー州モンクレア州立大学のアレクサンダー・カッサー劇場の周辺で実行された。『IO』のモンクレア反復の各場面のテキストと説明は本序論に従うため、私は制作について詳細に説明しません。いくつかの重要なシーンを議論します。発表されたテキストに加えて、マット・ボッケルマンの映画は必然的に選択的ではあるが、何が起こったかの優れた表現である。『IO』の「最終」発表バージョンは、ケントで始まり、ケーララで続いたものを解決し、開く。

『ニューヨーク・タイムズ』のレビューでは、ローラ・コリンズ・ヒューズ（2014年）は次のように書いた：

この挑発的で自信に満ちた、時には耳障りな制作は、広大で歩行者の様子であり一性と劇場の両方でのパワーダイナミクスの探求である。[...]これは没入型劇場で目的があり、観客を不安定にして俳優のための安全ゾーンを作成する。奇妙で確実に意図的なのは、私たちにとってもいかに安全に感じ始めるかである。[...]しかし、それをスリルするのは、女性がどれだけ完全に支配しているかである。劣化シーンを実行しても、これらの俳優は自分自身が劣化していない。強さと反抗は定義要素である。[...]ユーモアもある。バルテュスルームと呼ばれるスペースでは、さまざまな段階の衣装と脱衣をした女性と一緒に、素晴らしい若い外観、パジャマ着の金髪の女性がレアーージュの小説から青年期の音声で喜んで読んで、言葉と楽しく衝突する。

舞台裏に吊り下げられたビデオスクリーンのペアで、オフィーリアは『O物語』の著者とチャットしている。各超大型スクリーンの1つの話し手。[...]何かある[...]オフィーリアは彼女に言う、そしてそれは『イマジニング・オー』の中心である。私たちはそれを後で再度聞いている。夜の暗く栄光のあるクレッシェンドで合唱団オフィーリアに話された、そして私たちに、私たちが女性について保っている特定の概念を作ったかについて考えるよう促す主體性、欲望、および降伏について。「私は生まれなかった」と彼女は言う。「私は書かれた。」

『イマジニング・オー』は書き直しであり、強力である。

『転換点』

このダンス・モノローグはパフォーマンスの約半分はオフィーリアとOの状況を融合させる。各女性は虐待される。各女性は彼女の話伝える方法を見つけた。『IO』の終わりで各女性は自殺を犯す。ミッチェルが振付けた転換点では、年上のO（ケントとケーララでエレクト・ベーレンスによって実行され、アメリカ合衆国ではシモナ・マイカネスク）はニアムヌ・ライマン・コッターによって実行された若いオフィーリアと相互作用する。彼らは他の女性によって形成された円の内側で実行される。彼らに近く、時々彼らと混合し、観劇者がいる。転換点は「メインステージ」で行われます。正統的な劇場作品が行われるスペース。通常は俳優のみに留保されたスペース。しかし、ここで観客とパフォーマーはスペースを共有している。マイカネスクは強い声で話し、誰もが対処している。ライマン・コッターは観劇者の間を移動し、一時に一つまたは複数に親密に話す。

女性の円は合唱団である。いくつかの重要な言葉と句を繰り返し静かに：「誤解」、「手首、足首、メンバー」、「幸福」、「確実性」、「真の愛」、「患者、患者」。ライマン・コッターとマイカネスクは時々シンプルな木の椅子に集まり、突然の強い動きのクライマックスで床にほぼ触れるまでチップバックします。女性の合唱団は一連の表現的な動きを行う（スクリプトで詳細に説明）。Oは彼女が耐えるとしての虐待について説明する。このシーンは年上のOが『O物語』を引用し終わり、「彼女が実際に彼女の劣化を楽しんだら、彼女が実際に彼女の劣化を楽しんだら、彼女が実際に彼女の劣化を楽しんだら？」と、より若い女性はシェイクスピアの「そしてすべてのキリスト教の魂、私は神に祈る。神があなたのためにいないかもしれません。」

長い沈黙の瞬間。その後、クロッドマンは突然座り、「それで、それは重かった」と言う。通常これは観劇者から何か笑いを描く。次に、ゲートキープ。

『イメージング・オー』2011年、2012年、
2014年

『ゲートキープ
』

舞台は素早くカーニバルに変身した。遊園地の音楽。明るく、点滅するライト。転換点の中心となった椅子がカーニバル・バーカーのプラットフォームになる。ゲートキープ場面の間、観客は次の場面に進む行動を実行する必要があります。ケントとケララでは、各観客は、パフォーマーの背中にローションをこすり込むか、パフォーマーの髪をブラッシングするか、言葉で覆われた紙のドレスから紙の一片を引き裂く必要があった。モンクレアでは、各観客はパフォーマーの顔に精液色の液体をフリットガンから11噴霧するか、オフィーリアの喉に花を詰め込むか、初期の十代の「バルテュス」モデルで写真が撮られるかのいずれかを実行しなければならなかった。誰かがこれらのアクションの1つを実行することを拒否した場合、第2の分散の場所を示す地図を受け取る代わりに、彼らはドラマトウルギー・ルームに「亡命」される。

『ドラマトウルギー・ルーム
』

ドラマトウルギー・ルームへの亡命は良い取引ではない。カッサー劇場のロビーの広大なスペースに、『IO』のドラマトウルク、モンクレア州立大学教授キャリアー・リー・オデル、は制作の文学的、社会的、および芸術的なルーツと側面に関する豊かな情報ディスプレイを作成して、キュレーションした。ドラマトウルギー・ルームは『IO』がほぼインスタレーションと同じくらい劇場作品であることを示している。オデル（2022年）は次のように書いている：

通常、制作ドラマトウルクは膨大な研究を行い、監督、俳優、および場合によってはデザイナーに画像、制作歴、学術、および歴史的背景を提供する。この情報は「プロトコル」と呼ばれ

、通常は制作チーム外の誰によっても見られません。ドラマトウルクはプロトコルを巨大な3つのリングバインダーに入れ、ホコリを集めるために棚の上に座る。『イメージング・オー』のモンクレア州立版については、指導チームーリチャード・シェクナー、ベンジャミン・モッセ

、ロアンナ・ミッチェルー別のアイデアがあった：バインダーからすべてのファイルを取り出し

、観客が彼ら自身のパフォーマンスで経験する素材について彼らの好奇心を満たすことを可能にしました。したがって、私たちのドラマトウルギー・ルームが生まれた。私たちは劇場のロビーを博物館スペースとして想像し直した。観客が好きなように関与できるスペースと、ドラマトウルク、私たち、カッサー劇場のロビーに構築した小さな博物館のドセントとして扱うよう頼むのは、ドラマトウルギー・ルームが観客メンバーが材料と相互作用するだけでなく、私のみと相互作用するように促すスペースとして想像しました。素材の特定の側面を観客と共有することを助けた。たとえば、オフィーリア駅は『ハムレット』の第4幕第5場でオフィーリアが一覧表示するハーブの瓶で、オフィーリアの化粧台として設置された：「ローズマリー、それは記憶のためのものである。祈ってください、愛する者、覚えてください。そしてそこはパンジーであり、それは思考のためのものである。フェネルはあなたのためにあり、コルムパイナス。あなたのための唐辛子があり、ここに私のためにいくつかの。」オフィーリアの化粧台の周りの資料は、このキャラクターが何であるか、そして彼女がどこから来たかの歴史だけでなく、ステージとスクリーン上での彼女の描写の歴史も特徴としていた。また、西洋の油絵伝統でどのように示されてきたか、グローブでの舞台化条約はどのようなものであったか、そしてシェイクスピアの劇で死ぬ他の女性が彼女と共有しているもの。

『O物語』駅は同様であり、机と日記ーオーに属しているかもしれないまたはポーリン・レアーージュに属しているかもしれない（そして、私たちがレアーージュの机として想像するものがドミニク・オーリーのものと異なるか？）アンヌ・デスクロのその駅には、ドミニク・オーリーの伝記情報が含まれていた。

彼女のキャリア、ジャン・ポーランとの彼女の関係。『Histoire d'O』の出版をめぐるスキャンダル。1950年代のバリ。フランスとそれ以外の場所でのエロティック執筆の歴史

。今日のキンク・コミュニティと『O物語』がそのコミュニティに影響を与えている。観客メンバーはOの椅子またはオフィーリアの椅子に座り、そのスペースを住み、日記を読み、ハーブを嗅ぎ、乗馬作物を拾い上げるよう促された。

『イマジニング・オー』駅は、異なる化身でショーのストーリーを伝え、ケントとケーララの制作とモンクレア州立制作のリハーサル過程からの画像とビデオ映像。床をモンクレア・キャストがラサボックス訓練中に描き、書いた肉屋紙で覆った。ラサエスティクスの文脈に関する材料を提供した。絵をかかっているバルテュスの作品を含む、キャストと芸術チームが私と共有した画像で壁を覆った。『イマジニング・オー』でのステージングとイメージに影響を与えた。

インスタレーションの一部として、自分自身を鋼骨密集コルセットと高いかかとのブーツで衣装した。したがって衣装した、観客に答え、観客を通じてガイド。初年度の執筆クラスに予備パフォーマンスに参加するよう招待し、モンクレアの州立予備パフォーマンスに参加するよう招待したが、その教授が支配星人用語にしていることを登録するための19歳の学生を覚えている。彼女の目は開いた、そして彼女は信じられないほどは「大学は異なる!」と言った。

『覗き家』

盗聴プレイは『IO』の大きな部分である。結局のところ、「劇場」という言葉は「見て場所」を意味する根に由来している。私はこれを極端に取り、『IO』のコア・テーマに結婚し、制作をエリザベス朝劇場に接続したかった。覗き家は木製の側面に穴を開けたミニチュア・グローブ劇場である。観客は、時間1つずつ、このおもちゃ劇場の内側で起こっていることをかき取るために、壁に眼を押し付けることができた。

。覗き家の内側にはのぞき穴に見えるカメラがあった。劇場の周りにはそれらののぞき穴が投影されていた。彼らは何を見た？

最初は何もありません。『IO』のほぼ大部分は覗き家は空である。可能性はまだ実現されていない。その後、2番目の分散の間、ウゾーは、裸で、『O物語』から大声で読み出している覗き家に座っている。ウゾーは自身の指示を本に書かれた自身に細心に実行する。

彼女のまぶたは軽くシャドウされた。彼女の唇は非常に赤い。彼女の胸のヒントとアレアは青いピンク[...].彼女の陰部に香水、彼女の太ももの間の溝に塗布された香水[...].彼女は鏡を見た。彼女は最初からやり直した。[...]彼女は彼女の髪を直し、彼女の顔を新しくした。[...]その後彼女は彼女の白いシャツを着た。彼女は待った。

2番目の分散の終わりに、すべての女性はウゾーに覗き家の内側に参加する。リーザーモアとマイカネスクは仕立てた暗い女性のスーツで、他の女性は白いシャツと下着の内側にある。女性の一部は「荒涼とした、荒涼とした、荒涼とした、荒涼とした」を繰り返しながら唱えている。その他の分割シェイクスピアで死ぬ女性のそれぞれによって話された最後の言葉から作られたモノログを暗唱している。モノログの最後の行の直前に、「荒涼」の唱えが停止する。その後、合唱では女性は、「バルサムのようにあまくて、空気のようにやさしく、優しく。もう越えることはできない。」フクロウは覗き家のドアを開く。マイカネスクとリーザー・ムーアが河川に行く。他の女性は覗き家の周りに円を形成する。その後、「ベッドへ、ベッドへ

ベッドへ」を繰り返しながら唱えている。彼らは河川へのさまざまなルートを取る。観客はフクロウに導かれ、女性に従う河川。

『河川』

川は各場所で異なって建設された。モンクレアでは、カッサー劇場の近くに小さな屋外アンフィシアターがある。その基地は3つの深さのオーケストラピットである。このピットは30フィートの川を修正するために修正されており、一方の端の近くに橋がある。橋の上で、マイカネスクとリーザー・ムーアが立っている。他の女性も河川の両岸に跪いている。彼らは少なくとも1分間静止したままである。夜の沈黙では、時間は長く見える。最後に、1人の女性は、縮小している—喜びの恐怖?—飛び込む。他のすべての1つを除き、フォロー。女性たちは河川で幸せに楽しくする。彼らは泳ぎ、彼らは浮上し、彼ら自身はその端を実行し、彼ら自身はバックアップする。何度も何度も、疲れるまで。女性は1人ずつ去る。最後に1人の女性だけが河川では顔を下げて死んでいる。彼女は去る。別の女性は河川の端で跪いたままである。河川では単一の白いシャツが浮かぶ。橋の上で、マイカネスクとリーザー・ムーアは顔を合わせている。彼らは会社の長老である。マイカネスクは『Histoire d'O』のコピーを保持しています。彼女はフランス語で小説の最後の言葉を読みます。リーザー・ムーアは英語で線を暗唱している。完了したら、女性は回転し、橋で背中合わせに立つ。他の女性—河川の端で跪いている人—を除き—彼らの街の衣装または点滴の白いシャツに現れる。彼らは出発観客へのプログラムを配布する。そして彼らは叫ぶ「ベッドへ、ベッドへ! 何が行われたかはやめることはできない。ベッドへ、ベッドへ、ベッドへ。」

『フクロウ』

There is only one male performer in *Imagining O*. He is in drag, garbed in a dark blood red gown, his right arm adorned with a flowing tattoo, his face and head entirely concealed by a realistic owl mask. Who is this creature? The owl is a guide who silently indicates to the spectators where they should go. The owl is a psychopomp who guides living souls—the spectators—around the space and finally to the river, a Styx. The idea of the owl came to me both from a passage near the end of *Story of O* and from Ophelia's opaque, "They say the owl was a baker's daughter. Lord, we know what we are, but know not what we may be" (*Hamlet* IV, 5: 47–49). Ophelia's lines have been explained as referring to when Christ transformed a woman into an owl after she refused him bread. And the final chapter of *Story of O* is titled "The Owl" after the mask O wears. Réage writes:

Facing the full-length mirror, O tried on each of the masks. The most singular, and the one that transformed her most and seemed to her the most natural, was one of the little owl masks (there were two), no doubt because its tawny color blended so well with her tan; the headpiece of feathers descending halfway down her back completely hiding her shoulders, and in front, to the first curves of her breasts.

I chose to not have O wear the mask because in the owl I found an indeterminate figure with multiple deep cultural reverberations. The owl with its super open eyes seems wise and hyper-aware. It is a night bird, suddenly appearing and just as suddenly vanishing. It is friendly and

foreboding at the same time, a good omen and a bad one. But why a man in a woman's clothes? I can't answer that beyond saying that *Imagining O* is a woman's piece with a male in disguise near but not in the scenes, guiding. The director?

To Do—What?

Who is “O-Ophelia” if not the hidden and silenced part of ourselves? But these O-women are imaginary, even as they inform erotics, politics, literature, fantasies, dreams, personal, and cultural histories. *IO* is an exercise in imagining—in creating from both what is and what might be: complex domains that are simultaneously facts and fictions. Facts because the theatre is factual: performers doing real things face-to-face with spectators. These two groups agree to meet at a definite place and time to do- what? Look, feel, interact, decide. This fateful meeting is no longer only live, but saturated and modified by media. Do these webs enable us? Or do they distort who we “really” are? And even, or especially, after COVID-19, and everything else separating us, isn't there an abiding need to meet in person?

Imagining O

Production

Concept and director	Richard Schechner
Co-director	Benjamin Mosse
Movement and choreography	Roanna Mitchell
Environments and lights	Chris Muller
Costumes	Oana Botez
Films and photographs	Matt Bockelman
Dramaturg	Carrie Lee O'Dell
General manager and stage manager	Sarah Lucie
Technical director	Colin Van Horn
Additional visual design	Teresa Braun
Associate lighting design	Chris Holland
Additional films	Jake Juba
Audio system design	Marc Citelli
Assistant stage managers	Nicole Mageros, Natalia Romero
Video and projections engineer	J. Ryan Graves
Build and run crew	Heather Ball, Jeffrey Cierniak, Marc Citelli, Jesse Monahan, Rocco Terranova
Project associate	Gillian P. Holmes
Translation from French	Marianne Mayer-Thibault, Richard Schechner
Assistant to Richard Schechner	Jessica Katz
Producer	Jedediah Wheeler of Peak Performances

Performers

Agape aka Gabaccia Moreno
Madeline Barr
Julia Blauvelt
Parker Denton
Melissa Krodman
Caiti Lattimer
Deborah Leiser-Moore
Niamh Lynam-Cotter
Simona Maicanescu
Kaitlin Overton
Calista Small
Kim Snauwaert
Allison Taaffe
Maga Uzo

O, OPHELIA, GERTRUDE, RÉAGE, and other personae are shared by all the women. In the text below, the names of the performers are used. Sometimes a performer is “herself,” doing self-composed texts and actions developed during work with Schechner, Mosse, and Mitchell. The OWL, performed by a male, is mute.

The staging described below is as it was in the Alexander Kasser Theater, Montclair State University, the venue for Peak Performances. “Left” and “right” are “stage left” and “stage right.” The staging is described in detail because *Imagining O* is as much an enacted-choreographed work as it is a text. For any new production, adjust the staging to fit specific circumstances.

1

AGAPE sits on a chair at the entrance to the lobby. Every spectator must pass close by her. Her upper thighs are bare, her legs spread slightly, her underpants down around her ankles. She speaks softly and repeatedly:

AGAPE:

That sucked the honey of his music vows.

*Sometimes spectators bend close to AGAPE to hear her line; sometimes they go by unmindful. The OWL moves freely through the lobby. In addition to what is usually in a lobby—ticket booth, refreshment stand, room for waiting—there is an ample “Dramaturgy Room.” Curated by Carrie Lee O’Dell, this space displays photographs, drawings, documents, notes, articles, and other materials detailing the research that went into making *Imagining O* before and during the workshop-rehearsal process.*

2

The OWL opens two main doors to the auditorium and gestures for the spectators to enter. He guides them past the seats and onto the stage. No spectator is seated in the theatre. Instead, brightly illuminated by spotlights, the women sit or lie on the seats, on small platforms built over the seats, in the balcony, at the edge of the stage. Dressed in black or dark gray, they repeat, "That sucked the honey of his music vows" in its entirety or in fragments, building to a climax. Then they jump up, laughing, and run around the theatre. Finally, all but BARR are in the balcony. BARR, in a black slip and garter belt, sits on a chair in the right aisle, her legs slightly spread. LATTIMER comes to the front of the balcony, looks out across the empty orchestra seats to the spectators on the stage, and waves her right hand in the manner of Britain's Queen Elizabeth II. The other women rush to LATTIMER from the left and right cupping their hands and whispering directly into her ears. She proclaims very loudly the words she hears. A live video stream closeup of her face is projected on two screens mounted behind her in the upper corners of the theatre.

LATTIMER:

Good my lord.

How does your honor for this many a day?

My lord, I have remembrances of yours

That I have long longed to re-deliver.

I pray you, now receive them.

My honored lord, you know right well you did,

And with them words of so sweet breath composed

As made the things more rich. Their perfume lost,

Take these again, for to the noble mind

Rich gifts wax poor when givers prove unkind.

There, my lord.

My lord?

What means your lordship?

Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?

Indeed, my lord, you made me believe so.

I was the more deceived.

At home, my lord.

O, help him, you sweet heavens!

O heavenly powers, restore him!

O, what a noble mind is here o'erthrown!

After LATTIMER proclaims the last word of her speech, the spotlight on her dims, and she vanishes into darkness. BARR begins talking.

BARR:

The taxi is moving right along, and O doesn't dare ask why René is so quiet, so still, or what all this means to him, having her there so motionless and silent, so naked and so vulnerable, so completely gloved in a black car going god knows where. He hasn't ordered her to do anything, and he hasn't forbidden her to do anything. She doesn't dare cross her legs or sit with her knees pressed together. Her gloved hands on either side of her body pressing down on the seat, bracing

herself. “Here we are,” he says suddenly. The taxi stops on a lovely avenue, under a tree—it is an oak tree—outside this small mansion, nestled between the courtyard and garden, the way the mansions of the Faubourg Saint Germain are. There are no street lights outside. It’s dark inside the taxi. Outside it’s raining. “Don’t move.” René says, “Don’t move at all.” O wonders at why such a great rush of sweetness mingles with the terror inside her, or why terror should have such a sweet taste.

As she finishes, the spotlight on BARR dims. All the other women dressed in white or light colored clothes, enter the theatre from the lobby and form two lines down the left aisle. BLAUVELT enters and walks between the women. As she passes them, the other women fall in behind her. Throughout BLAUVELT’s speech, the other women perform an arm-waving dance.

BLAUVELT:

The courtier’s, scholar’s, soldier’s, eye, tongue, sword,
Th’expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mold of form,
Th’observed of all observers quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That sucked the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason,
Like sweet bells jangled, out of time and harsh;
That unmatched form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy. O, woe is me
T’have seen what I have seen, see what I see!

The light comes up again on BARR. The other women, no longer illuminated, exit.

BARR:

Another version of the same beginning was simpler, more direct. After driving for about 30 minutes, O was taken out of the taxi and up a few steps. After going through one or two doors she was left alone in a dark room for half an hour, maybe an hour, two, I don’t know, but it seemed forever. She sinks into a dizzying absence from herself. She is someone, anyone at all; then no one, a zero. O.

BARR forms an O, a zero, with her thumb and forefinger.

To say that from the moment her lover left her, O begins to await his return is an understatement. She turns into pure vigil, waiting in the dark for light. During the day, she is a painted statue whose skin is warm and smooth, whose mouth is meek, whose eyes are always lowered. She tends the fire, pours and serves coffee and drinks, lights cigarettes, arranges flowers, and folds newspapers like- like- a little girl in her parent’s living room. So limpid, with her exposed breasts.

The light on BARR fades. She rises from the chair and exits. The OWL gestures to the spectators to follow him to the left side of the stage where in the wing the “Balthus Room” awaits.



FIGURE 1.1: The “Balthus Room,” modeled on the painter Balthasar Klossowski de Rola, known for his erotic depiction of teenage girls. From left to right, Caiti Lattimer, Allison Taaffe, Maga Uzo, Simona Maicanescu, Madeline Barr, Agape aka Gabaccia Moreno, Kaitlin Overton, Julia Blauvelt, Niamh Lynam-Cotter, Melissa Krodman, Kim Snaauwaert, Calista Small. Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Marina Levitskaya.

3

The Balthus Room is a carefully painted box set designed to look like a painting by Balthasar Klossowski de Rola, known as Balthus. Arranged in the room are women in poses resembling those of the figures in Balthus's paintings. At first, these women do not move. When they do move, they shift suddenly from pose to pose. The spectators sit on several rows of bleachers. Some remain standing or sit on the floor. In some poses, several of the women are partially or nearly totally naked.

*On the left side of the Balthus Room, SMALL sits on an armchair. SNAUWAERT is perched on the back of the chair. SNAUWAERT holds the novel, *Histoire d'O*. SMALL shows the audience the English translation, *Story of O*. Simultaneously, they read these texts, SMALL loudly, SNAUWAERT in an undertone. SMALL's voice is full of “innocent amazement,” as if a teenager were discovering something new, shocking, and delightful.*

SMALL: *Story of O* by Anne Desclos as Dominique Aury as Pauline Réage, page sixty-nine.

SNAUWAERT: *Histoire d'O* par Anne Desclos comme Dominique Aury comme Pauline Réage, page soixante-neuf.

As SMALL and SNAUWAERT read, the other women perform a “Balthus dance,” changing poses from time to time.

SMALL:

Every single day ritualistically soiled by saliva and sperm, by sweat mingled with her own sweat, she felt herself to be literally the vessel of impurity, the sewer mentioned by the Scriptures. And yet those parts of her body most constantly offended, having become more sensitive, seemed to her to have become more lovely as though ennobled. Her mouth clamped upon anonymous members, the points of her breasts hands were forever fondling, and between her wide-flung thighs, the twin ways leading into her belly, opening a whole wide world to pleasure. She was startled to realize that in being prostituted, the crucial point was- the crucial point was- nonetheless- one of dignity. She was lit up as though from within, and you could see calmness in her walk, serenity on her face, and the indiscernible internal smile you can read in the eyes of hermits. When René told her he was leaving, night had already fallen. O was naked in her cell, waiting to be led to the refectory. René was dressed as usual, in the business suit he wore every day. When he took her in his arms, the rough wool of his coat chafed her nipples. He kissed her, lay her on the bed, lay down beside her, his face next to her face, and tenderly and slowly and sweetly he took her, moving to and fro now in this, now in the other of the two roads offered to him, finally spilling himself into her mouth which, when he was done, he kissed again.

SMALL opens her mouth wide in an expression of delighted shock. SNAUWAERT reads more matter-of-factly.

SNAUWAERT:

Chaque jour et pour ainsi dire rituellement salie de salive et de sperme, de sueur mêlée à sa propre sueur, elle se sentait à la lettre le réceptacle d'impureté, l'égout dont parle l'Écriture. Et cependant les parties de son corps les plus constamment offensées, devenues plus sensibles, lui paraissaient en même temps devenues plus belles, et comme ennoblies: sa bouche refermée sur des sexes anonymes, les pointes de ses seins que des mains constamment froissaient, et entre ses cuisses écartelées les chemins de son ventre, routes communes labourées à plaisir. Qu'à être prostituée elle dût gagner en dignité étonnait, c'est pourtant de dignité qu'il s'agissait. Elle en était éclairée comme par le dedans, e l'on voyait en sa démarche le calme, sur son visage la sérénité et l'imperceptible sourire intérieur qu'on devine aux yeux des recluses. Lorsque René l'avertit qu'il la lassait, la nuit était déjà tombée. O était nue dans sa cellule, et attendait qu'on vînt la conduire au réfectoire. Son amant, lui, était vêtu comme à l'ordinaire, d'un costume qu'il portait en ville tous les jours. Quand il la prit dans ses bras, le tweed de son vêtement lui agaçait la peau des seins. Il l'embrassa, la coucha sur le lit, se coucha contre elle, et tendrement et lentement et doucement la prit, allant et venant dans les deux voies qui lui étaient offertes, pour finalement se répandre dans sa bouche, qu'ensuite il embrassa encore.

When the texts are finished, the women take new positions. One is entirely naked. The second reading is rapid, with explosive screams, hysterical laughter, maybe pleasure, maybe terror. The "Balthus women" keep changing poses. Then, some move slowly toward the audience, holding in their hands clothing they have taken off. The reading becomes so rapid that the words cannot be understood. The women drop the clothing very near to the spectators. At the end, SMALL speaks in a mocking tone. SNAUWAERT slams the door as she exits. Everyone freezes.

SMALL: Page two hundred and sixty-nine.

SNAUWAERT: Page deux cent soixante neuf.

SMALL:

O did not possess Anne-Marie. No one possessed Anne-Marie. Anne-Marie demanded caresses without worrying about the feelings of those who gave them. She surrendered with insolent liberty. However, she was tender and soft with O, kissing her mouth and breasts, holding her for an hour before sending her away. She had taken off O's irons. She told O, "These are the last hours you will be able to sleep without wearing irons. Those we will put on you in a few hours you won't be able to take off." She had softly and slowly moved her hand on O's loins, then had taken her into the dressing room, the only room in the house with a three-way mirror, always closed. She opened the mirror so that O could see herself. "This is the last time you will see yourself intact," he said to her. "Here, where you are so round and smooth, on the inside of your loins, we will imprint on you the initials of Sir Stephen. I will bring you back to the mirror the day before you leave. You won't recognize yourself. Go to sleep, O."

SNAUWAERT:

O ne possédait pas Anne-Marie. Personne ne possédait Anne-Marie. Anne-Marie exigeait les caresses sans se soucier de ce qu'éprouvait qui les lui donnait, et elle se librait avec une liberté insolente. Pourtant, elle fut tendre et douce avec O, lui embrassa la bouche et les seins, et la tint contre elle une heure encore avant de la renvoyer. Elle lui avait enlevé ses fers. "Ce sont les dernières heures, 'lui avait-elle dit,' où tu vas dormir sans porter de fers. Ceux qu'on te mettra tout à l'heure ne pourront plus s'enlever." Elle avait doucement et longuement passé sa main sur les reins d'O, puis l'avait emmenée dans la pièce où elle s'habillait, la seule de la maison où il y eût une glace à trois faces, toujours fermée. Elle avait ouvert la glace, pour qu'O pût se voir. "C'est la dernière fois qu tu te vois intacte," lui dit-elle. "C'est ici, où tu es si ronde et lisse, que l'on t'imprimera les initiales de Sir Stephen, de part et d'autre de la fente des tes reins. Je te ramènerai devant la glace la veille de ton départ, tu ne te reconnaîtras plus. Va dormir, O."

The OWL walks in front of the audience and gestures for them to rise and follow him.

4

As the audience returns, at the center of the stage they see a small brown wood table, two brown wood chairs, and on the table, two white tea cups in their saucers. Next to one cup, a paperback of Histoire d'O, next to the other, Story of O. Overhead, a projection on two large screens of the same table, chairs, cups, and books. A film begins. On one screen, KRODMAN as the author of Histoire d'O, on the other, AGAPE as Ophelia. KRODMAN is in a white women's business skirt and jacket, a glass-bead choker necklace. AGAPE wears a black negligée and a crucifix necklace. The film alternates between tight shots of the women's faces, and a view of them across the table from each other.

AGAPE: How did you meet Jean Paulhan?
 KRODMAN: We met during the war—
 AGAPE: War? Against Norway? Against Fortinbras's father?
 KRODMAN: The war with the Germans, the Nazis. We were both in the Resistance.
 AGAPE: How old were you?

KRODMAN: Thirty-four.
 AGAPE: And Paulhan?
 KRODMAN: Fifty-seven. He was very good looking. At least I thought so. And clever. Oh, so clever.
 AGAPE: A puffed and reckless libertine. Love at first sight?
 KRODMAN: Of course not. Did you fall in love with Hamlet at first sight?
 AGAPE: I do not know what I should think.
 KRODMAN: Jean was married, he had sick wife, a teenage daughter. And it was during the war. We had other things to do.
 AGAPE: They say the owl was a baker's daughter.
 KRODMAN: Pardon?
 AGAPE: Did he importune you with love? Did he take you by the wrist and hold you hard? Did he peruse your face as if he would draw it?
 KRODMAN: It was slow—but it went very efficiently, if I may use that word.
 AGAPE: Words, words, words.
 KRODMAN: Your author is keen with words too.
 AGAPE: Do you doubt that?
 KRODMAN: I didn't realize what was going on at first, between Jean and me. It wasn't the first time that someone had taken an interest in me and I was intrigued. At first, I thought it was a caprice. But, no, it was better than that.

Synchronously, the women take a sip of tea then carefully place the cups back in their saucers.

He was a wonderful person.

AGAPE: Did he make you many tenders of his affection? Did he importune you with love in an honorable fashion?
 KRODMAN: We became lovers. During the war. We had two secrets. Who we really were and who we were to each other. Dominique Aury is not the name I was born with.
 AGAPE: We know what we are, but know not what we may be.
 KRODMAN: I was born Anne Desclos. Pauline Réage is another name I used along with Dominique Aury. And you?
 AGAPE: I was not born. I was written.
 KRODMAN: Me, too, then.

Synchronously, each woman puts a hand on the book in front of her on the table.

AGAPE: Say you?
 KRODMAN: I was living at home with my parents. He had a wife with an incurable disease. And he had lots of girls, lots.
 AGAPE: What is it that they do when they change us for others? Is it sport?
 KRODMAN: He played his games. Was I jealous? No. Maybe, a little. I knew he was special. I knew I was special. But—
 AGAPE: But—?
 KRODMAN: Jean liked his women young. I was already past forty. I wanted to find a new way to show him my love that only I could express, a literary way for a literary man.

- AGAPE: How should I your true love know from another one?
- KRODMAN: Exactly. I looked deeply into Jean and into my own self. He had written a very scholarly introduction to the works of the Marquis de Sade. And I had these fantasies since I was a teenager, very violent, very sexual fantasies.
- AGAPE: No hat upon his head; his stockings fouled,
 Ungartered, and down-gyved to his ankle;
 Pale as his shirt; his knees knocking each other;
 And with a look so piteous in purport
 As if he had been loosed out of hell.
- KRODMAN: I began writing. Laying in bed, on my left side, with my feet tucked under me, a soft black pencil in my right hand, I was writing the way you speak in the dark to the person you love when you've held back the words of love too long and they flow at last. For the first time in my life I was writing without hesitation, without stopping, rewriting, or discarding. I was writing the way one breathes, the way one dreams.

As KRODMAN speaks, AGAPE draws deep breaths leading to a crescendo; she then relaxes.

The constant hum of the cars grew fainter, I no longer heard the banging of doors, Paris was slipping into silence. I was still writing when the street cleaners came by at the first touch of dawn.

- AGAPE: I shall the effect of this good lesson keep.

AGAPE touches KRODMAN's hand.

- KRODMAN: The first sixty pages flowed out of me, they wrote themselves. Why was it like that? I don't know. Probably because I had been dreaming. Not dreaming exactly but—anyway, I wanted to show what I had written to Jean. I was afraid.
- AGAPE: To speak of horrors, he comes before me. I do not know; but truly, I do fear it.
- KRODMAN: One rarely forgives in those one loves the vagaries and excesses one readily forgives in others.
- AGAPE: He falls to such perusal of my face
 As he would draw it. Long stayed he so;
 At last, a little shaking of mine arm
 And thrice his head thus waving up and down,

She demonstrates with her right hand.

He raised a sigh so piteous and profound
 As it did seem to shatter all his bulk.

- KRODMAN: Yes, Jean was excited by what I wrote. "Do you have any more?" he asked me. He instructed me, "Keep writing."

AGAPE: Words of so sweet breath composed
As made the things more rich.
KRODMAN: I wrote all summer. While we were making love, right in the middle of it,
I'd read him what I'd written. Our love was physical, it was literary, it was
everything I wanted, he wanted.
AGAPE: You are merry.
KRODMAN: What?

Synchronously, they again sip from the teacups.

AGAPE: I, of ladies most deject and wretched, I think nothing.

KRODMAN:
What fascinated and excited Jean was the relationship between what I was writing and my own—
how can I say it?—real life. I saw between what I thought myself to be and the story I was telling
both a distance so radical and a kinship so profound that I was incapable of recognizing myself
in it. I no doubt accepted my life with such patience, or passivity, or weakness only because I
was so certain of being able to find whenever I wanted that other obscure life that is life's conso-
lation, that other life unacknowledged and unshared—and then, all of a sudden, thanks to the
man I loved, I did acknowledge it, and from then on would share it with any and all. If Jean was
promiscuous with girls, I was wild with words. As perfectly prostituted in the anonymity of a
book, as in the book she was that faceless, ageless, nameless O—

*As KRODMAN says "O," both women form with their index fingers and thumbs an O which
they hold in front of their faces. As KRODMAN says "zero" they drop their hands.*

—zero, nothing, everything, a multiplier.

AGAPE: What means this?
KRODMAN: The purest and wildest love sanctions—no, demands—the most absolute
surrender.
AGAPE: Could beauty have better commerce than with honesty?
KRODMAN: When I was fifteen I knew a girl named Jacqueline. She was big, blonde, and
beautiful.
AGAPE: Did you repel her? Deny her access to you?
KRODMAN: Not at all. It was quite common in France, that kind of thing. It never hurt
anyone. But Jacqueline's parents didn't like it. They took her out of school. I
got my revenge on them, didn't I?
AGAPE: And your Lord Hamlet?
KRODMAN: I saw Sir Stephen, or someone I made into him, in a bar one night, half-seated
on a stool, silent, self-composed, and with an air of some gray-eyed prince
that fascinates both men and women.
AGAPE: And will he not come again? And will he not come again? No, no he is dead.
He is dead and gone lady.

After a pause, they synchronously sip tea again.

And he never will come again.

Pause. Then, in a different tone.

You read de Sade?

KRODMAN: Not at all. Not until I finished my own book. When I did finally read the Marquis, I realized we're all jailers, all in prison. There is always someone within us whom we enchain, whom we imprison, whom we silence.

AGAPE: That's exactly what Hamlet said. But let's move on. There are two endings to *Story of O*. In one, O returns to Roissy. In the other, O commits suicide. Which is the right ending?

KRODMAN: I didn't know how to end, I still don't know how to end. So I left it open. Why not?

AGAPE: Ay, ay.

KRODMAN: Who am I finally if not the long silent part of someone, the secret and nocturnal part that has never betrayed itself in public by any thought, word, or deed but communicates through subterranean depths of the imaginary with dreams as old as the world itself?

The following speech is said both by AGAPE in the film and by her "real self" coming through the crowd of spectators.

AGAPE: Pray you, let's have no words of this. Indeed, I'll make an end on't. Young men will do't, if they come to't; by cock, they are to blame.

When the film ends, the lights come up on the stage. The OWL and five performers enter, each holding aloft a numbered sign, from "1" to "6," as when tourists are led from place to place. It is time for the first dispersal. The stage empties; all that remains are the table, two chairs, and two teacups in their saucers.

5

First dispersal. The dispersals are short scenes—10–15 minutes—devised by performers working with Schechner, Mosse, and Mitchell. They happen simultaneously in different locations in and outside the theatre. The first dispersal has six scenes. Printed on every ticket is a number from "1" to "6." Spectators follow the OWL and five other performers who lead groups according to the numbers. In the first dispersal, each spectator sees three of the six scenes. In any new production, use the dispersals below or, even better, work out your own. Perhaps keep the texts but re-invent the staging.

The only way to see all the dispersals is to attend the performance at least twice.

5.1

TAAFFE is in a rehearsal room. She is costumed in a short black slip and spike high heels. She dances on a floor covered by other high heel shoes. The scene is illuminated only by a large blank TV screen and two mini lights on the floor. TAAFFE dances with extreme physical effort, making the sounds of her effort. She tries to zip up her slip, but cannot. She dances over to a woman spectator who, when indicated to do so by TAAFFE, zips her. TAAFFE dances while picking up as many shoes as she can. As she gets to a gymnastic bar, she drops the shoes and hangs over the bar, rocking back and forth, out of breath.

TAAFFE: Quarter to eight. Time no longer stood still.

5.2

LYNAM-COTTER, in a bright green short skirt and a black slip top leads a group to an open space and low wall under arches outside the main entrance to the Kasser Theater. There she meets LEISER-MOORE, a middle-aged woman who imagines LYNAM-COTTER to be her younger self, both O and OPHELIA. LYNAM-COTTER sits on a low stone wall. The audience hears LEISER-MOORE's pre-recorded text.

LEISER-MOORE:

How could she have forgotten?

A hundred mark is a long one for a one woman to bear; and she had borne, and borne, and borne.

LYNAM-COTTER walks to a chair, sits. LEISER-MOORE moves behind her, gently touching her shoulders.

She found herself on her back, legs raised and bent back against her, fallen into the hands of the living god.

The two women dance on and around the chair which they tip back almost to falling. The dance is intimate; the two women touch each other affectionately.

He was the hand that bound her eyes, he was the chain above the bed, and all the voices giving her orders were his voice. She might well have supposed that an appeal to his pity would have been the surest way to increase his cruelty, so great was his pleasure in wresting from her decisive proofs of his power over her.

But what respite, what delight the hand of a master who lays you down on a bed of rocks, the mark which never will fade, the love of a master who knows how to seize without pity—

LEISER-MOORE sits on the chair.

—that which he loves.

SCHECHNER PLAYS

LYMAN-COTTER *sits on her lap, then starts to leave but*
LEISER-MOORE *pulls her back on.*

Didst hear her speak?
Guess at her years,
Bear'st thou her face in mind?

They continue dancing on and near the chair.

Nobody would need to teach her anything: not to stay silent, not to leave her hands open next to her, not to slightly bend her head back.

LYNAM-COTTER *leans back.*

She was alone, sole spectator to herself, but felt herself to be totally dependent on a will that was not hers.

LYNAM-COTTER *flies.*

And happy to be so.

Together they slowly turn.

She was like those wild beasts who have been made captive and who serve as bait to the hunter, or who fold for him and attack only on his order.

LEISER-MOORE *lowers her arms after running and turning.*

And will he not come again? Pray, love, remember.
Sometimes, pale and trembling, she fell against the wall, nailed fast by her silence, leashed by her silence, and so terribly

LYNAM-COTTER *sits on the chair before she falls.*

happy to be still.

5.3

A reprise of scene 4, between KRODMAN and AGAPE. But here AGAPE performs live sitting in a small room, a large shaded floor lamp near her providing light. In the room, a library stacking cart full of books, more books under the table. On the table, a paperback Story of O. There is no chair across from AGAPE. Instead, she faces a bank of five small to medium-sized video screens. All the screens show KRODMAN.

5.4

On the second floor of the theatre sitting in a circle with spectators, the lines below are shared among BLAUVELT, UZO, LATTIMER, BARR, and OVERTON.

O, never was there queen so mightily betrayed! Yet at the first I saw the treasons planted.
 Oh most lame and impotent conclusion!
 She was left for half an hour, for an hour, for two—I don't know, but it seemed it were an age.
 O, is that all? What will you give me now
 For the same handkerchief?
 O turn thy edged sword another way
 strike those that hurt, and hurt not those that help.
 And then I know that they released O's hands,
 Until that point tied behind her back,
 And told her to undress.
 O that deceit should dwell in such a gorgeous palace!
 But fortune, O,
 She is corrupted, changed and won from thee.
 I don't know
 Just how long she remained in the red boudoir,
 Nor if she really was alone as she thought she was,
 誰かが壁に偽装された覗き穴を通して彼女を見ていたのかもしれない。
 ああ、不思議なことに、殺人がいかに容易に発見されることか
 ああ、太陽はその明日の朝を見ることはない
 ああ、戸を閉じよ！そして汝がそうしたならば、来たりて我と共に泣け。希望も過ぎ、治療も
 過ぎ、助けも過ぎたり！
 ああ、何という短慮で血生臭い所業か！これは反逆である
 ああ、ここまで来てしまったの
 か？
 もういい！そのテキストは愚かだ
 ああ、令夫人よ、もう一度語りたまえ！ああ、甘き女主人よ、
 語りたまえ！
 ああ、堅き心よ、我が側に強くあれ、
 我が心と舌の間に巨大な山を置け！
 我は男の心を持ちながら、女の力を持つ。
 女が秘密を守ることがいかに難しいことか。
 太陽は既に空高く昇っており、ブナの葉に一片の風も吹
 いていなかった。
 太陽は既に空高く昇っており、ブナの葉に一片の風も吹いていなかった
 ああ、悪魔が真実を語るとは驚くべきことか！二時間大粒で降り続いた雪はまだ降っていたが
 、
 今や柔らかくなく、硬くなっていた。それらは顔を刺した。
 ああ、許してくれ、わたしは汝を欺いた。
 彼らは真夜中の一時間前に出発した。月はほぼ満月で、高く、明るかった—
 ああ、月に誓うな、気まぐれな月に、大きな雪白い光の池を流し、その照らさぬところには濃
 い墨色の暗黒を残す月に誓うな。
 犬たちが吠えた
 ああ、今それを見つけることが
 できたなら！
 獅子は哀れみをもって耐えた

彼の王侯的な爪をすべて削ぎ落とすために。人は影から好奇心が目覚めるのを感じることができた

°「それは誰か？」人々は尋ねていた。「彼女は誰のものか？」

ああ、彼女は言葉を持たない

真夜中から夜明けの間、東の空が薄れ始める頃、月がますます淡くなる中、人々は彼女に近づき、数人が彼女に触れるほど十分近くまで来た、彼女の周りに円を形作り、そして別の円を形作った。

ああ、見よ我が女たちよ

地あの星宿森潜夜森も走、地上の王冠は溶け落ちた。

彼女は三十分間、一時間、二時間置き去りにされた一わからないが、それは一世紀のように思われた。

ああ、彼らの女王がこれほど激しく背かれたことはない！しかし最初、彼らの女王がこれほど激しく背かれたことはない！しかし最初は
叛逆が時かれるのを見た。

女たちが観劇者たちを歌唱へ導く：

彼女は死んで去った、令嬢
よ、彼女は死んで去った、
彼女の頭には青草の塊、彼女
女のかかとは石。

彼らは小さなガラスの「宝石」—小さなセロファン包装のキャンディー—の小さなボウルを観劇者たちの間で回し、観劇者たちは望めば一つ以上受け取ることができる。そしてOVERTONは観劇者たちに次の分散場面に続いて来るように指示する標識掲げる。観劇者たちが去ると、パフォーマーたちは言う：

来たれ、我が馬車よ！おやすみなさい、女たちよ、おやすみなさい、甘き女たちよ、おやすみなさい。
。

5.5

劇場の背後の小道の上で、黒い房飾りのピンクのネグリジェを着たMAÏCANESCUが椅子に座っている。彼女のそばにSMALLが、先の丸い帽子、男性用シャツ、カーキ色のズボンを着ている。SMALLは浸した布をねじってMAÏCANESCUの肩を湿らせる。
。

MAÏCANESCU：

わたしは汝を愛していることを告白しよう。

ああ、これらの男たちよ、これらの

男たちよ！

かすかな冷たい恐怖が我が血管を走り抜け、生命の熱をほぼ凍らせる。

哀れな囚人が彼の歪んだ足枷の中にあるように、今わたしは最も美味の毒で自らを養う。

わが真実の愛の情熱：

墓所のように、この百年間、わが埋葬された祖先たちの骨が詰まっている古き受け皿のように、わが心は主君の本質そのものにまで柔らげられた；そして彼の名誉と彼の勇敢な業績には、わが魂と運命を捧げた。

そしてSMALLはゆっくりと大きなバケツの水をMAÏCANESCUの右肩に注ぐ。
MAÏCANESCU が話し続ける間、SMALLはバケツの水をMAÏCANESCUの顔、体、
足に注ぎ、次に投げ、完全に彼女を濡らす。

ああ、わが主君
よ、
わたしはますます汝を愛する；ますます尋ねることが最善であると思う。思いは実際に試され
るまで夢に過ぎない。それならば愛と幸運をわが神、わが導き手としよう。

わが良き主君よ
わたしは言葉が扱うことのできるより多く汝を愛する。呼吸を貧しくし、言葉を無力にする愛
。
あらゆる方法で非常に多くわたしは汝を愛する。
不幸にして、わたしは心を口に捧げることができない。
雲に座して我が悲しみの底を見る哀れみはないか？破れよ、わが心よ
！

愛よ、わたしに力を与えよ、そして力はわたしを援助することができるで
あろう。
わが寛容さは海のように限りなく、わが愛は深い。汝に与えるほど、わたしはより多くを持つ
、
両者は限りないからである。

SMALL：
柳よ、柳よ、柳よと歌え。

SMALLはバケツの水をMAÏCANESCUの顔に直接かつ激しく投げつける。

MAÏCANESCU：
わたしは泉の叫びとココロゴの鳴く声を聞いた！
来たれ、そして我が唇の最後の温もりを取れ。閣下よ、汝とわたしは別れねばならぬが、それはそれではない。閣下よ、汝
とわたしは愛したが、それはそれではない。わたしがなしたことは汝のものである。わたしがなすべきことは汝のもの、わ
たしが持つすべてのものの一部をなすことにより、汝に捧げられたるもの。わが王君よ、汝に捧げるわが愛...は終わりなき
。

びっしょり濡れて疲れ果てた、MAÏCANESCUは椅子の上に沈む。

5.6

劇場オーケストラセクションの背部で、SNAUWAERTは観劇者たちをKRODMANが横たわる
シェーズロングのある空間に導く。KRODMANは起き上がり、女たちは両手をたたき、まるで
マイエルホリドの練習を始めるかのようにする。彼女たちは互いに近づき、手を取る。そして
KRODMANはシェーズロングに横たわる。SNAUWAERTはシェーズロングに近づき、それに
膝をつきKRODMANに向かって膝をつく。KRODMANは胸を見せるコルセットを着ており；
SNAUWAERTは全身を見せる完全に開いた黒いシャツを着ている。女たちは互いに身を寄せ、
顔はほぼ触れ合っている。

両者：ベッドは整えられた。永遠は我らの唇と眼にあった。

SNAUWAERTは身を起こし、KRODMANを見つめる。

SNAUWAERT：下を見てくれ。カーテンを引いてやろう。

彼女は振り返り、観劇者を直視する。

両者： 彼女の足は開かれた
 。

SNAUWAERTはKRODMANに足を広げるよう身振りで示す。

 広げよ
 。

KRODMANは足を広げる。そして、魅力的に。

 今だ。わたしは
KRODMAN： ピンクと黒のカーテンは引かれた。
SNAUWAERT： 膝をつけ
KRODMAN： 膝をつけ
SNAUWAERT： 広げよ
KRODMAN： 広げよ
SNAUWAERT： 窒息させられよ。ああ、良く配分された性質よ
 ！
 すべての神々が汝と共にあらん
 ことを！
KRODMAN： 来たれ、汝は我と遊ぶか、閣下よ？汝の果実ある知らせを我が耳に突き立てよ。

彼女はSNAUWAERTの胸をなでさする
 。

両者： 信じよ、わたしはよく行なうことができる。わが紐を切れ。彼女の
 の接近可能性への全てのの障害を排除せねばならなかった。

彼女たちはあざけるように性交をシミュレ
ートする。

KRODMAN： ここを留め具を外してくれ。わたしは
 誓う。汝の唇にわたしは口づけせん。

あらく吠えるように
 。

 『ハング・ホッグ』はラテン語で豚肉だ
両者： ！
 これは何ぞ？
KRODMAN： いまだわたしを知らぬか？ああ、彼はより狂っている
 のか？
SNAUWAERT： 彼は右手を後ろに振り上げ、彼女を強く叩いた。

彼女はそうす
る。

両者： 優し、閣下よ。そんなに熟する
 なかれ。

長い沈黙の後、SNAUWAERTはKRODMANに身を寄せる。

SNAUWAERT： わたしはベネチアの女性を知る、彼の下唇に触れるためにパレスチナまで裸
 足で歩いたであろう女性を。

KRODMAN : 来たれ、汝の最善をなせ
彼女が自らの口の栄光を認識していた。彼女の口。終わった。働かされた。つかまれた。握られた。押し込まれた。横たわった。記された
両者 : 歌われた。打ち壊された。揺らいた。波立つ。来たれ！来たれ！

各単語の後、彼女たちはますます激しく、親密に口づけする。情熱がパロディになる。その後さらに真剣に。

KRODMAN : 彼は手首でわたしをつかみ、強く押さえた。長くそのようにとどまった。
SNAUWAERT : ついに、彼の全身を打ち砕くように思われるほどの小さな震え。
KRODMAN : そしてそれがなされると、彼はわたしを手放す。
両者 : しおれた。投げ捨てられた。拒絶した。泣いた。去った。去った。

彼女たちはソファから起き上がり、衣服を整え、形式的に互いに演説する。

KRODMAN : その後彼は起き上がり、衣服を着て、室のドアを押し開けた。
SNAUWAERT : さらば汝。
KRODMAN : さらば汝
。

最初の分散の終わりに、ドラマトゥルクのO'DELLはピンク・黒・レースのコルセットを着て、場面から戻ってくる観劇者たちを待っている。

6

O'DELL : 教示があなたを待っている。ここに汝の場所を見つけよ。汝の教示を逃すことを望まぬであろう。

観劇者たちは劇場への主要ドアの前のロビーに集まる。臬もそこにいる。TAFFEは観劇者たちの間を歩き、彼女たちを教示し、個々に直接演説する。彼女は黒いスリッパを着ている。彼女の首の周りには細い赤い線が引かれている。彼女の態度は温かく心地よい。教示のいずれも強制されない；指輪は配布されない。TAFFEはすべての観劇者に、性別に関わらず、女性として話しかける。TAFFEは男性の観点から話す、男性であることを模倣しようとはしない。

TAAFFE : 汝らは汝らの主君に仕えるためここにいる。昼間、汝らはなされるべき家事をなんでもなす。掃除、本を戻す、花を整える、卓に仕える。それ以上に難しいものは何もない。しかし、誰からでも最初の言葉が合図で、汝らは何をしようとして投げ出し、本当のそして唯一の義務である自らを捧げることに備える、つまり貸すことに。汝らの手はもはや汝らのものではなく、汝らの胸もなく、特に汝らの体のいかなる孔も、わたしたちが探索あるいは貫通することができるものはわたしたちのものである。汝らは常に、あるいは可能な限り常に、汝らはすべてのプライバシーあるいは隠蔽への権利を失ったということを思い出すであろう。そして、この事実の思い出として、わたしたちの存在下で、汝らは決して完全に口を閉じず、足を組まず、膝を合わせないであろう。汝らはこれをするのを禁止されたことを思い起こすかもしれない。これはわたしたちと同様に汝らへの思い出となり、汝らの口、汝らの腹、そして汝らの

奥は私たちに開かれている。昼間、汝らはしたがって衣服を着ているが、誰かが汝のスカートを上げるよう命じたら、汝らはそれを上げるであろう。誰かが汝らをどのようにでも使用することを望むなら、彼は汝らを使用し、仮面なしで。しかし、この一つの留保があるであろう。ムチだ。さあ、ムチは昼と晩の間だけ使われるであろう。しかし、ムチを打つことの横で、汝は誰がムチを打つことを望もうが昼間に犯された規則のいかなる違反に対する罰として夜に鞭打たれるであろう。遅くなるために、汝の眼を上げて、汝に話しかけている人を見るために、あるいは汝を連れている人を見るために。汝は決して汝たちのいずれの顔も見ないであろう。昼着の余計さのために晩衣が汝らの性を露わにするなら、それはまさに他の方がより便利であるであろうからでなく、傲慢さのためであり、汝の眼がそこに向けられるであろう、そしてそれ以外のどこにもなく、そこに汝の主君が住むことを汝が学ぶために、誰のためのすべてのうちで汝の唇が意図されているのか。さあ、昼間に汝が今いるように通常の衣装で着ているとき、同じ規則が適用されるであろう。要求されたら、汝は衣服を開き、わたしたちが汝と終わるとき再び閉じるであろう。別の事。夜間、汝は汝らのわたしたちを敬うための唇だけを持つであろう、そして太もも広く展開されて、汝の手は背中縛られ、汝は少し前に知っていたように裸であるからである。汝は虐待されるために目隠しされるであろう。そして今汝はどのように鞭打たれ、鞭打たれ、そして

、そうだ、ちなみに、汝が鞭打たれることに慣れることは完全に大丈夫であるが、汝らは汝らの滞在の間、毎日それを受けるであろうから、これが汝らの苦しみのためより汝らの啓蒙のためのものであることを理解せよ。これがどのほど真実であるかは、誰も汝らを望まぬ夜、汝の孤独な囲われた居所で汝を待つ召し使い、その仕事は、わたしたちが与える気分ではない汝が受けるべきものを与えることである、ということによって示されるかもしれない。実は、この鞭打ちとも、汝の首の周りのリングに取り付けられたとき汝を昼間の数時間で厳しく囲われた状態に保つ鎖も、汝を苦しめ、叫ばせ、涙を流させることより少なく、汝がこの苦しみを通じて汝は自由ではなく拘束されていると感じさせることを意図している。そして汝が全く全く何か汝自身の外のものに捧げられていることを教えるために。さあ、汝がここを去るとき、汝は汝の右手の第三指に、汝を認識する鉄のリングを着けるであろう。その時まで、汝は同じバッジを着ける者たちに従うことを学んだであろう。

彼らがそれを見るとき、彼らは汝のスカートの下に汝は裸であることを知るであろう。そしてこの裸さは彼らのためのものである。誰かが汝を少しでも反抗的に見つけたら、彼は汝をここに戻すであろう。汝らは今汝の細胞に導かれるであろう。

泉とTAAFFEは劇場のドアを開く。表情なく、白い衣装を着た女性パフォーマーたちが現れ、観劇者たちを舞台へ導く。

7

転換点はオフエリアとOの状況を融合させた踊りとモノローグである。舞台の中央で、MAÏCANESCUは高い背もたれのある木の椅子に座り、LYMAN-COTTERが後ろに立ち、背を向け、椅子の上部を握っている。他の女たちは行動の周辺を標識する円の中に立つ。彼女たちは合唱団として話し、動く。観劇者たちはこの円のすぐ後ろに立つ。

MAÏCANESCU :

誰が待つ者を哀れむか？彼らは彼らの優しさ、彼らの偽りの注意深い眼差しによって容易に認識される。注意深い、そう、しかし彼らが見ているもの以外の何かに。彼らの物思いに沈んだ精神によって。小さな赤毛のモデルは彼女に彼女は妖婦のように見えると言った。

『誰のための致命的？』Oは自分自身に言った。

両者は椅子を離れ、観劇者たちの間を動く。彼女たちの二つの声は織り合わされるが、MAÏCANESCUの声ははるかに強い。MAÏCANESCUはすべての人に話しかけ、LYMAN-COTTERは自分自身に話しかけ、時々この、あるいはあの特定の観劇者に話しかける。

LYMAN-COTTER :

彼の寿衣は山の雪のように白く、
甘い花で厚くされ、真実の愛のし
ぶきで泣かれて墓へ去ったり、

明日は聖バレンタイン日、すべて
朝早くに、そしてわたしは乙女、
汝の窓に、汝のバレンタインとな
るために。

そこで彼は起き上がり、衣服を着て、
室のドアを押し開け、乙女を中へ入れ
させ、乙女はそこを去ったことはなか
った。

ジスとセント・チャリティによって、あ
あ、そして恥のために！若き男たちはそ
うするであろう、彼らがそれに来たら、
そうだ、彼らは責めるべき者である。

『彼女は言った、汝が我を転がす前に
、
汝は我に婚礼を約束した。わたしはそ
うしたであろう、かの太陽によって、
汝が我が床に来たのでなかったら。』

MAÏCANESCU :

かつて彼女は無関心で気まぐれで、言葉やジェスチャーで彼女に恋する男たちを誘惑する
ことを楽しむ誰かだったが、何も与えないで。そして後に、衝動的に、理由なしに、一度
だけ、報酬として、しかし彼らがより多く燃え上がらせるためにも、彼女が共有さえしな
い情熱をより残酷にする。彼女は彼らが彼女を愛していると確信していた。

彼女は観劇者の円の中と外を動く。他の女たちは観劇者たちの間を循環し始める。

彼らの一人は自殺を試みた。彼が連れていかれた病院から解放されたとき、彼女は彼の場所に行き、全裸になり、彼が彼女に触れることを禁止しながら、彼のソファに横たわった。

彼女は数人の観劇者に触れる。他の女たちからの低い音。LYMAN-COTTERは引き続き循環し、静かに話す。

痛みと情熱で蒼白、静かに彼女は彼を二時間石のように見つめた、彼が約束した誓いに結晶化して。彼女は決して彼をもう一度見たくなかった。彼らの何人かは彼女に屈し、彼女は彼らを控えめなホテル、狭い廊下と薄い壁のあるホテルに連れて行くであろう、他は、ぞっとして、彼女を拒絶した。彼女が取ったもの

WOMEN: mistook—
 MAÏCANESCU: or mistook as desire was actually nothing more than the thirst for conquest, and neither her mauvais garçon exterior nor the fact that she had several lovers—if you could call them lovers—nor her hardness, nor even her
 WOMEN: wrists, ankles, limbs—
 MAÏCANESCU: courage was any help to her when she met René. In the space of one week she learned fear, but
 WOMEN: happiness—
 MAÏCANESCU: certainty, anguish but
 WOMEN: certainty—
 MAÏCANESCU: happiness! René threw himself at her like a pirate at his prisoner, and she reveled in her captivity, feeling on her
 WOMEN: wrists, ankles, limbs—
 MAÏCANESCU: wrists, her ankles, feeling on all her limbs and in the secret depths of her body and heart, bonds less visible than the finest strands of hair, more powerful than the cables the Lilliputians used to bind Gulliver, bonds her lover loosened or tightened with a glance. She was no longer free? Yes! Thank God, she was
 WOMEN: light—
 MAÏCANESCU: no longer free! but she was light, a nymph on clouds, a fish in water, lost in happiness. Lost because these fine
 WOMEN: wrists, ankles, limbs—
 MAÏCANESCU: strands of hair, these cables which René always held in his hands, were the only network through which the current of life any longer flowed into her.

MAÏCANESCUが椅子に座ると、他の女たちは彼らの口を彼らの手で開けたままにする。沈黙。LYMAN-COTTERは女たちの一人に急ぎ、完全な声で話す。

LYMAN-COTTER: デンマークの美しい威厳はどこか？

沈黙。その後彼女は別の女に走る。彼女は各女に断片を話す。

女たち： どのように汝の一
 真実の愛一

LYMAN-COTTER： 真実の愛を別の者から知る？彼の帆立貝の帽子
 と杖と彼の草履靴によって。

円の中にとどまり、LYMAN-COTTERは観劇者から観劇者へと走り、各「汝」に直接演説する。他の女たちは彼らの右腕を上げる。

女たち： 願う、汝、記せ。願う、汝、記せ。
 記す一

女たちは腕を落とす。ゆっくりと彼女たちは後ろに動き、椅子に押し付けられるまで、彼女たちはその周りに密な保護の円を形成する。LYMAN-COTTERは異なる観劇者に対して各行または断片に演説する。

LYMAN-COTTER： 汝は言うか？否、願う、汝、記せ。願う、汝、記せ。
 よろしい、神よ、汝に報いたまえ！彼らは言う梟は
 職人の娘だった。主よ、わたしたちはわたしたちが
 何であるかを知る、しかしわたしたちが何であるか
 かもしれないかを知らない。神はそなたの卓にあらん
 ことを！

女たちは椅子から走り去る。それに座って明かされた、MAICANESCU。

女たち： 願う、汝、これについて言葉を持つなかれ；しかし彼らが汝に尋ねるとき、それが何を意味するかは、汝はこれを言う：実に、ああ、誓いなしに、わたしは終わりを作ろう。わたしはすべてが良くなると望む。わたしたちは忍耐しなければならない。忍耐、忍耐一

女たちは床に落ち、死んでいるかのようにじっとしている。

LYMAN-COTTER： わたしは泣かずにいることはできない、
 彼らが彼を冷たい地に横たわらせるべき
 ことを考える。わが兄弟はそれを知るで
 あらう！そしてだから汝の良き助言に感
 謝する。来たれ、わが馬車よ。

女たちは起きる。
。

女たち： おやすみなさい、女たちよ。おやすみな
 い、甘き女たちよー甘き女たちよーおやす
LYMAN-COTTER： みなさい、おやすみなさい。

歌唱。

彼は死んで去った、令嬢よ
彼は死んで去った；
彼の頭に草青い芝生、
MAÏCANESCU： 緑の草—
LYMAN-COTTER： 彼のかかとに石。

女たちはゆっくりと腕を広げ、かがみ、そして上昇する；彼女たちはこの動きを何度も繰り返す。

MAÏCANESCU： 黒に変わった、昼はもはや昼ではなく、夜はもはや夜ではなく、
両者は彼女の拷問の一部として、代わりばんこに光と闇の期間
を提供する地獄のような機械であった。冷たい水は彼女を吐き
気させた。彼女は自分が灰の像—苦い、無用な、呪われた—ゴ
モラの塩像のようだと感じた。なぜなら彼女は有罪だったから
。

女たちは回転し、手を床に投げる。シーンの残りを通じて、彼女たちはねじれ、ひねり、
息を切らし、起き上がり、落ち、そして死んでいるかのように演じる。

LYMAN-COTTER： ああ、輪がどのようにそれをしたがうか！それは偽りの執事である、彼
の主君の娘を盗んだ者である。

MAÏCANESCU： 神を愛し、彼によって夜の暗黒で見捨てられた者たち

LYMAN-COTTERは観劇者たちに架空の花を与える。

LYMAN-COTTER： あそこにローズマリーが—
MAÏCANESCU： 見捨てられているために有罪である。
LYMAN-COTTER： それは思い出すためのものだ
MAÏCANESCU： 彼らは彼らの思い出に振り返る、
LYMAN-COTTER： 願う、愛よ、思い出したまえ
MAÏCANESCU： 彼らの事柄を探して。
LYMAN-COTTER： そしてそこにはバンジーが
ある。
MAÏCANESCU： 彼女は振り返り、彼女のものを狩った
LYMAN-COTTER： それは思いのためのもの
だ。
MAÏCANESCU： 彼女が見つけたすべてはつまらぬ優しさの行為あるいは自己耽溺だった
LYMAN-COTTER： そこに汝のためのウイキョウ
がある
MAÏCANESCU： それは行為というより彼女の性格の生得的な部分だった

すべての女たちは起き上がり、観劇者たちに走り寄り、その後また走り去る。彼らは死んでいるかのように
に床に落ちる。次の行全体を通じて、女たちは起き上がり、観劇者たちに走り寄り、息を切らし、落ちる
。

LYMAN-COTTER： そしてトウ lindウが
MAÏCANESCU： ルネ以外の男の欲望を起こらせることのような。
LYMAN-COTTER： そこに汝のためのヘンルー
ダがある；
MAÏCANESCU： 彼女が気づいた男たちは、彼が与えた愛の程度まで、

LYMAN-COTTER : そして、ここにわたしのための
ものがある。
MAÎCANESCU : 彼に属する確実さは、彼女を幸せにし、彼女の幸福の杯を満たしあふ
れさせた
LYMAN-COTTER : わたしたちはそれを日曜日の恵みの草と呼ぶことが
できる。

女たちはあえぎ、足に飛び上がり、手で自分たちの口を無理に開く。しかし、音は出ない。
。

MAÎCANESCU : そしてそれまでのところ、彼への彼女の総投降は彼女を傷つきやすく
、
LYMAN-COTTER : 無責任にさせ、彼女のすべてのつまらぬ行為一
ああ、汝はその連いで汝のペジルーダを着付けねばならぬ。
MAÎCANESCU : しかし、何という
行為か？
LYMAN-COTTER : そこにデイズがある。

女たちは走り、狭い円の中で熱狂的に回転する。

MAÎCANESCU : 彼女が自分自身を非難することができたすべてのためにそれらは彼
女の思考と飛び来る誘惑であった。しかし、彼は彼女が有罪である
ことを確信していた、そして、本当に望まずに、彼は彼が何も知ら
ない罪で彼女を罰していた、それは完全に内部にとどまったからで
あるが、サー・ステイーヴンは直ちにそれを検出した：彼女の好色
。
LYMAN-COTTER : わたしは汝に何らかのスマイルを与えたであろう、しかし、わが父が死ん
だときすべてしおれた。彼らは言う彼は良き終わりを遂行した。

女たちはかがみ、地面から土をすくうように手を開く。

MAÎCANESCU :
Oは、ルネが彼女を鞭打ち、彼女を売春させたことを幸せに思った、なぜなら、彼女の情熱的
な降服は、彼女が彼に属すること、彼女の愛に証明を与えたからである。

女が椅子に座っており、別の女が後ろに立ち、椅子を前後に揺さぶる。床の上の女は腰を
上下に突き出し、性交をシミュレートする。

しかし、また、むちの痛みと恥、そして彼女に喜びを感じさせることを強制した
者たちから与えられた怒り、彼ら自身の快楽を喜びながら彼女のそれにほんのわ
ずかでも留意することなく、彼女には彼女の罪の絶対的な贖いのように見えた。

MAÎCANESCUが話す間、女たちの声のすぐ下で「いいえ」と言う。LYMAN-COTTERは
観劇者たちの間を静かに動き、次のように言う：

LYMAN-COTTER :
彼らは彼を素顔で担架で運んだ；彼は
農民農民、農民、ああ蜂蜜；

そして彼の墓には多くの涙が雨のように降った。さらばよ、わが鳩よ！汝は下へ下へと歌わねばならぬ、そして汝は彼を下へ下へと呼ぶ。なぜなら陽気な甘きロビンはわが喜びのすべてであるから。そして彼は再び来ないのか？そして彼は再び来ないのか？彼は決して再び来ないであろう。彼の髪は雪のように白かった。すべて亜麻色は彼の頭であった。彼は去った。

そして、疲れ果て、消耗した、女たちは泣く。

MAÏCANESCU :

彼女が不潔だと思った抱擁があった、彼女の胸に我慢ならぬ侮辱である手があった。彼女の唇と舌にしゃぶりつく柔らかく、下劣な、ヒルのような多くの唇があった。そして舌と性、粘性の獣、彼らは彼女の閉じた口で、前後の二重の溝で、彼女が持つすべての力で固く絞った、彼女の嫌悪で硬直した、そしてそれは彼女をまっすぐにするのには鞭のすべてがする必要があるほど長くそのままであった。

女たちは背を向けて横たわり、眼は開いている。

しかし、ついに彼女は打撃に屈し、嫌悪と忌まわしき隷属の身で開いた。

LYMAN-COTTER : そして我らは嘆きを投げ捨てた
MAÏCANESCU : しかし、すべてにもかかわらず、サー・スティーヴンは正しかったと
LYMAN-COTTER : したら？
LYMAN-COTTER : 神が彼の魂に慈悲を。
MAÏCANESCU : もし彼女が実は自分の貶められることを楽しんだとしたら？

女たちは床に横たわり、死んでいるかのようである。

LYMAN-COTTER : そして、すべてのクリスチャンの魂のために、わたしは神に祈る。神よ、汝と共にあらんことを。

LYMAN-COTTERは観劇者たちを通じて去る。長い沈黙の瞬間。その後、KRODMANは座る状態に起きる。

KRODMAN : ああ、それは重かった。

女たちは座り上がる。舞台係がKRODMANに手持ちマイクを与える。

女たち : だから、今は全く別のことの時だ。そう！そう！

女たちは素早く起き上がる。彼女たちとMAÏCANESCUは観客を通じて去る。

8

KRODMAN :

わたしたちは汝らを次の分散された想像のラウンドに招待したい。汝らの何人かは尋ねているかもしれない、これらは単に男性のファンタジーか？よく、『Oの物語』の著者Anne Deslosは彼女の本のファンタジーについて、それらはすべて正直であった、女性が男性かは言えなかったと言った。そして、わたしたちも自分たちについて言えない。しかし！わたしたちが汝らに分散された想像を探索するのを許す前に、汝らは小さな試験に合格しなければならない。

遊園地の音楽、明るく色付けされた点滅する光。高い背もたれのある椅子に立ったKRODMANはカーニバル呼び込み人のやり方と声を引き受ける。彼女は話しながら回転し、観客全体と個々の観劇者に演説する。

ああ、そう。汝、そう、汝、そして汝、そして汝—汝の各人—わたしたちの想像ステーションの一つを選んで歩むであろう。汝らはそれらの一つを選ぶ、そしてたった一つ！そして、皆よ、ここにそれらがある。

彼女は椅子を降りて、舞台上に設置された三つの「想像ステーション」のそれぞれに行く。
KRODMANがステーションに着くと、明るい光がその上に上がる。

Station One: “Shoot. Your. Waaad.” You’ll have the chance to spray one of our lovely performers—in her face.

BLAUVELT *sticks her head into circle cut out of a brightly painted flat. Another performer demonstrates using an insecticide sprayer.*

BLAUVELT: Don’t hit my eyes!

KRODMAN: Station Two: “Choke O—phe—lia!” where you have the chance to see how many flowers you can stuff down the throat of our very hungry Ophelia!

LEISER-MOORE *is bound to a board mounted on a brightly lit large disk. Suddenly, the board is tilted so her head is lower than her toes. Next to her mouth, a bowl of flowers.*

LEISER-MOORE: Feed me! These false, delicious flowers!

KRODMAN *pushes flowers into LEISER-MOORE’s mouth.*

KRODMAN: Yeah, she can take a lot, so give ‘em to her.

And, finally, over in this corner we have Station Three: “Balthus’s Photo Boudoir.” Here you’ll get your chance to have your photograph taken with one of Balthus’s beautiful models.

Part of the Balthus room moved onstage: carpeted floor, a wood frame chair. SMALL is sitting on the chair, giggling and waving to spectators. LATTIMER attends to her.

SMALL: I look 14, but I’m only 12.

KRODMAN: We'll see how far on the internet that photo goes.

LATTIMER *hands KRODMAN a sheet of paper.*

KRODMAN: I passed?

LATTIMER *nods* "Yes."

I passed!

All the performers applaud and scream. KRODMAN displays the paper, which is a map showing the location of 11 second dispersal scenes and the dramaturgy room. The 12th scene is not on the map because it roams through the theatre.

When you pass our test, you will receive one of these. It's a map that explains where to find our next round of dispersed imaginings. But if you fail—or worse—if you choose not to play, then, you will be banished to dramaturgy exile under the strict discipline of our dramaturg.

KRODMAN *points to O'DELL who is costumed in a pink-and-black steel-boned corset and high-heeled boots. O'DELL raises her arm.*

And she is righteously rough, folks.

Now you're going to have one half-hour, 30 minutes, to explore this next round of *Imagining O*. So, gentlemen and ladies, step right up to one of these stations! I'll see you on the other side.

Spectators circulate among the three stations. They socialize with each other. They earn their second dispersal maps. A few do not. These are guided to the dramaturgy room where they look at the display assembled and explained by O'DELL.

9

The second dispersal not only has scenes but also soundscapes and film clips. The soundscapes are texts from Shakespeare's plays and Histoire d'O/Story of O selected by the performers, recorded, and broadcast from speakers mounted throughout the theatre. The film clips are of actions in the theatre and in New York City projected on the theatre's walls. The texts of the soundscapes are not reproduced here. For any new production, the artists should make their own.

As with the first dispersal, second dispersal scenes are devised by the performers with input from Schechner, Mosse, and Mitchell. The second dispersal lasts about 30 minutes with some scenes taking that entire time, some performed in a loop. Spectators visit as many dispersals as they wish, staying for as long as they wish. No one can see all of them in their entirety. Some dispersals are partly improvised and include

interactions with spectators. Some scenes are repeated as spectators come and go, some are performed only once. During the dispersal, the OWL roams the space, silently guiding spectators, or simply observing.

9.1

“Perfume Lost.” TAAFFE in a dressing room backstage. She is dressed in a pink slip. All around the room, bottles of perfume. Glass jewels on the dressing table. Flowers. Many notes stuck to a bulletin board. TAAFFE greets spectators in the hall, brings them into the dressing room.



FIGURE 1.2: “Perfume Lost,” Allison Taafe’s Second Dispersal. In a dressing room full of written notes and perfume bottles, Taafe recites from *Story of O*. Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Richard Schechner.

TAAFFE:

Come in here, come play with me! Let’s do it in a high Roman fashion and made death proud to take us.

A drink in her own hand, she offers one to a spectator.

I drink to thee. Where’s my mother?

Finally among the tubes of lipstick she had in the same drawer she found one of those kiss-proof lipsticks which she did not like to use because there were dry and hard to remove.

At Roissy O had learned to take her time: she perfumed herself three times, each time allowing the perfume to dry.

In the drawer of the dressing table she found some rouge.

I bought you a nylon nightgown, René said. You’ve never had one before.

She looked like some blissful girl who had drowned, she was so, so pale.
 René had given her an atomizer which released a heavy spray of perfume whose name she didn't know, which had the odor of dry wood, marshy plants, a slightly savage odor.
 O looked at her humbly thinking the only flowers she could offer her were magnolias because their thick lusterless petals slowly turn to blisters as they fade and wither, or else camellias because their waxen whiteness is sometimes infused with a pink glow.
 But O was afraid of making a fool of herself with melodramatic flowers. One day she bought a big bouquet of blue hyacinths whose odor is overwhelming, like that of tuberose: oily, cloying, clinging, exactly the kind of odor camellias ought to have but don't.
 The odor of earth and mud which is the odor of ancient prisons and, in old chateaux, of uninhabited dungeons.

As spectators leave.

Adieu, adieu. Farewell, God knows when we shall meet again.

Sometimes, spectators say goodbye to her.

9.2

"Dripping and Drawing." Naked and wet, LEISER-MOORE stands in the Green Room in front of the shower. Artificial flowers hang from the running shower.

LEISER-MOORE:

Come, you'll play with me sir
 I am fond of habits and rites.

LEISER-MOORE describes a surgery performed on her. Then she hands a tube of lipstick to a spectator, inviting the spectator to draw on her body the location of incisions.

Irons attached to the left lobe of the belly but coming about one-third of the way down the thigh.

When the spectator is finished drawing, LEISER-MOORE indicates a basket containing strips of paper on which are written: "Please read" or "Give to O who is facing you." The spectator either reads or gives to LEISER-MOORE who reads it aloud. After a strip of paper has been read, LEISER-MOORE attaches it to the shower wall with masking tape. These actions are repeated, spectator by spectator.

Marked "Please read":

SPECTATORS:

You will never close your lips completely, or cross your legs, or press your knees together.
 A full skirt.

A sturdy, long, stiff whalebone green satin bodice hooked at the front, crossed-laced tightly at the back, and gathered tightly at the waist.

A low-cut trapezoid-shaped neckline, running from the base of the neck to the tips of the breast.
 A skirt secured tightly with a belt leaving the buttocks free.
 Green mules.
 Marks on the thighs. Cuts swollen. Welts black.
 Collar and bracelets made of leather. Clasps like a padlock.
 Two bracelet rings fastened behind the back.
 On your third finger, an iron ring.
 An attitude of prayer.
 An ebonite shaft simulating an erect male member, inserted behind.
 Three small chains connected to a leather belt around the hips
 One little chain following the furrow of the buttocks.
 Two chains following the fold on either side of the belly's triangle.
 Irons attached to the left lobe of the belly cleft coming about one third of the way down the thigh.
 Brands burned into the smooth, rounded flesh on either side of the buttock's cleft.
 A dog's chain fastened to a ring worn in the loins, pulled up between the legs, across the buttocks,
 and wrapped around the waist.

Marked "Give to O who is facing you":

LEISER-MOORE:

A bodice, chains, my refuge of silence.
 The armor comfortable and to a certain extant restful.
 A repository of impurity, the sink mentioned in the bible.
 After eight days there is no longer any need for an instrument.
 Hands made to wear iron.
 I'll be an owl.
 I'll be taken on a leash. Naked and masked.
 An Egyptian statue.
 A captive put in a freak show.
 Caressed timidly, the way you do with an animal you want to tame.
 There is nothing real about this country, which night has turned into make-believe.
 So much sweetness mingled with the terror.
 Her body was drifting away.
 I love you.
 Quick quick good hands.

By the end of the scene, LEISER-MOORE's abdomen and right thigh are marked with lipstick.

9.3

"Roaming." Not on the map given to spectators. Moving freely around the theatre, SMALL imitates as precisely as she can the way spectators walk and gesture. She also whispers into their ears lines Ophelia speaks or sentences from Story of O. Below is a selection, because the lines change from performance to performance.

SMALL:

Don't send me away.

A three-sided mirror and a fourth mirror on the wall.

I shall th' effect of this good lesson keep

As watchman to my heart.

I think nothing, my lord.

I know very well you miss her.

You are naught, you are naught.

You're obedient beauty isn't so obedient when you're not around.

One hand under her shoulders and the other in the hollow of her belly.

I was the more deceived.

You are easy.

Larded all with sweet flowers.

You will do whatever chore is given to you.

I shall obey, my lord.

He hath, my lord, of late made many tenders

Of his affection to me.

The whip will only be administered to you between sunset and sunrise.

I want to be like you. I'll do anything you tell me.

He took me by the wrist and held me hard.

Then with his left hand he took hold of both her wrists and with his right slapped her repeatedly.

O, help him, you sweet heavens!

She found herself on her back, legs raised and bent back against her.

O, what a noble mind is here o'erthrown!

Who will pity those who wait?

Pray you, love, remember.

You kiss by th'book.

I'll mark the play.

9.4

"O's Grave." Outside the backdoor to the Green Room, BARR digs a grave. Her long white shirt and white underpants become increasingly earthy.

BARR:

I, I heard the owl scream. I, I don't understand, I don't understand, understand.

O woe is me, to have seen what I have seen! See what I see! I feel like I am lost in a dream that I have dreamt before. I'm sure the dream exists and I'm sure it will end, but I don't want it to end because I'm afraid I won't be able to bear it. But I also want it to end because I am afraid of not finding out how it will end.

She gets in the grave and digs. Then she pulls dirt down on herself from where she piled it at the grave's edge. As she buries herself, she speaks intermittently.

I have a faint cold fear that thrills through my veins, That almost freezes up the heat of life.

That hurts terribly.

She digs, then pulls more earth onto herself.

Bury, bury!

Is there no pity sitting in the clouds That sees into the bottom of my grief?

More urgent digging.

I heard the owl scream and the crickets cry.

I don't understand. I wonder in my soul. The sea doesn't smell like the sea anymore.

What tongue shall soothe thy name?

More digging.

Then is it a sin to rush into the secret house of death? And make death proud to take us?

Pulls more dirt onto herself.

Bury, bury!

We must be patient. Take the last warmth of my lips.

Unhappy that I am, I cannot heave my heart into my mouth.

More digging. She rolls in the grave and growls. With full strength, she pulls more earth on top of herself.

Sir, I will eat no meat, I'll not drink, sir.

I long to die! I'm not too young! I'm 15, almost 16!!

The stroke of death is as a lover's pinch, which hurts and is desired.

Oh. Oh. I feel like I am lost in a dream that I dreamt before. I'm sure the dream exists, and I am sure it will end. But I don't want it to end because I'm afraid.

More quietly.

I refuse to look further than every day's tomorrow and every tomorrow's tomorrow, I refuse to look beyond this week into the next and beyond next week into the one after that.

Exhausted, she crawls out of the grave. Sits at its edge.

I am fire and air, my other elements I give to baser life.

Then suddenly as the second dispersal ends, she gets up, shouting.

Go away! Go away! Go away! Go away! Go! Go!

9.5

"O, Ghost." OVERTON, stands in the first row of the theatre's balcony. She wears a very long white wedding gown draped over the rail, its skirt almost reaching the orchestra seating below. OVERTON partly speaks, partly sings the text. Projected on a screen in the upper corner of the balcony, a film of KRODMAN opening her mouth as wide as she can.

OVERTON:

You have to get past the pleasure stage, until you reach the stage of tears.

I shall obey, my lord.

One of the men plunged into her belly, forced his way, made her scream.

Her mouth was not to be spared.

He told her that he loved her. "I love you, darling sweetheart."

Only use the leather whip.

The whip, the whip.

They want to make her scream; they want to make lovely long, deep welts on her thigh.

I do not know, my lord, what I should think.

Sweetness mingled with the terror in her. Her terror seemed itself so sweet.

How strange to not be able to touch one's own knees

The lips burned

The whipping left her so untroubled, so calm

Her heart beat wildly with terror.

9.6

"The Mouse's Trap." In a stairwell behind the stage, BLAUVELT invites spectators one at a time to perform with her by reading out loud scripts she has made by combining lines spoken by women in Shakespeare with passages from Story of O. BLAUVELT coaches each spectator. Only the first scene below records BLAUVELT's coaching, which varies from person to person. When they finish, she gives each a copy of the script they have performed.

SPECTATOR: All the mouths which had searched through her mouth, all the hands that had seized her breasts and her belly, all the members that had sunk into her, and who had so perfectly proven that she was prostituted had at the same time in a way sanctified her.

BLAUVELT: Thou art not holy to belie me so.

SPECTATOR: O had never understood but had ended up admitting, as an undeniable and important truth, the contradictory tangle of her emotions: she liked the idea of torture but when she was enduring it she would have betrayed the whole world to escape it, yet when it was over she was happy to have gone through with it, happier still if it had been more cruel and prolonged.

BLAUVELT: I am not mad, this hair I tear is mine. I am not mad, I would to heaven I were!

SPECTATOR: It is here, where you are so round and smooth, that I will imprint on you my initials, on both sides of where your loins split.

BLAUVELT: Would you?

BLAUVELT *gestures to the spectator:*
In my ear, right, here, in my ear.
SPECTATOR *whispers into her ear.*

BLAUVELT: Still better, and worse.

SPECTATOR, *very quietly:*
O, if I could.

BLAUVELT:
Say it to the world.

SPECTATOR, *louder:*
O, if I c o u l d !

BLAUVELT:
More!

SPECTATOR, *even louder:*
O, if I C O U L D !!

BLAUVELT:
Yell it!!

SPECTATOR, *at the top of his/her voice:*
O!! If I C O U L D !!!!

BLAUVELT *claps happily.*

BLAUVELT: Well done! Very well done! You are a good boy. Now you may mark the play.

Shouting after him.

Farewell!!

The next spectator joins BLAUVELT in the stairwell.

SPECTATOR: When she had been made ready, and powdered, eyelids lightly tinted pink, the mouth very red, the tips and the halos of the breasts darkened, the edges of the lips of the belly reddened, perfume heavily applied to the fur of her armpits and her pudenda, in the furrow between the thighs, in the furrow under the breasts, and in the heart of her palms, she was made to enter a room where a three-sided mirror and a fourth mirror on the wall allowed her to fully see herself.

BLAUVELT: Give me my robe, put on my crown; I have immortal longings in me.

SPECTATOR: You are here to serve your masters. During the day, you will do whatever chore is a given to you for the maintaining of the household such as sweeping the

floor, putting books away, arranging the flowers or waiting on tables. None more difficult than that. But you will always abandon what you are doing at the first word or gesture from whoever requires you for your only real function, to lend yourself. Your hands are not your own, nor your breasts, nor especially any of your orifices which we may rummage and sink into at will.

BLAUVELT: I'll set a bourn how far to be beloved.

SPECTATOR: What her lover wanted from her was simple: that she be constantly and immediately accessible.

BLAUVELT: Thou teachest like a fool.

SPECTATOR: I am fire and air!

BLAUVELT hands the spectator the script and bids him/her to leave. The next spectator joins

BLAUVELT in the stairwell.

SPECTATOR: What beast was't, then, that made you break this enterprise to me?

BLAUVELT: He had desired her earlier, now still he desires her. She sees him erect under the soft fabric of his gown.

SPECTATOR: When you durst do it, then you were a man. And to be more than what you were, you would be so much more the man.

BLAUVELT: He made her spread her thighs a bit.

SPECTATOR: What means this?

BLAUVELT: Then with his left hand he took hold of both her wrists and with his right slapped her repeatedly.

SPECTATOR: How tender 'tis to love the babe that milks me. I would while it was smiling in my face have plucked my nipple from its boneless gums—

BLAUVELT: —You are merry, you are keen—

SPECTATOR: —and dashed the brains out.

BLAUVELT hands the spectator the script and bids her/him to leave. The next spectator joins

BLAUVELT in the stairwell.

BLAUVELT: You have some sick offence within your mind.

SPECTATOR: Lost in her fright, she felt the hand of Anne-Marie on her loins. Anne-Marie indicated where to apply the branding irons. She heard the whistle of a flame, and in complete silence, a window being closed. She did not have the strength to turn and look. A single abominable pain shot through her, she yelled and stiffened in the ropes that held her. She never knew who pierced the flesh of her bottom simultaneously with two red-hot irons, nor whose voice slowly counted to five, nor who gave the gesture to remove the irons.

BLAUVELT: And at thy feet I kneel, with tears of joy.

SPECTATOR: But what respite, what delight the iron ring which pierces the flesh and weighs one down forever, the mark which never will fade, the hand of a master who lays you down on a bed of rocks, the love of a master who know how to seize what he loves without pity.

BLAUVELT: Great reason that my noble lord be rated for sauciness.

SPECTATOR: Would she ever dare tell him that no pleasure, no joy, no imagining came close to the happiness she felt at the liberty with which he used her, at the idea that he knew there was no limit in the way that he could, on her body, seek his pleasure.

BLAUVELT: Good king, to be so mightily abused!

BLAUVELT *hands the spectator the script and bids him/her to leave.*

9.7

“Memory Beach.” In the narrow corridor between the sets of doors at the entrance to the theatre, LATTIMER, wearing several over-sized men’s white button-down shirts, sits in a bathtub full of sand. Tiny bottles and notes are buried, candles lit. A sign reads, “Leave a remembrance,” an instruction taken from Ophelia’s “My lord, I have remembrances of yours, that I have longed long to redeliver; I pray you, now receive them.” Next to the sign, pieces of paper and pens. LATTIMER reads each remembrance, shares a moment of non-verbal response, and then writes her response on a bit of sleeve torn from a shirt and ties it on the spectator’s wrist. Some read their personalized message immediately. Others maybe not until much later extending the performance. Some spectators’ remembrances are poetic, some deeply personal, many about death and love, and at least four have lipstick kisses on them.

In the background, from a speaker a recorded woman’s voice reads from Story of O. Only some of this text is printed here—the text may vary for each production.



FIGURE 1.3: “Memory Beach,” Caiti Lattimer’s Second Dispersal. Lattimer sits in a bathtub full of sand. On a wrist, Lattimer ties a response to a “remembrance.” Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Richard Schechner.

WOMAN's *voice*:

Oceans of pain and little by little, on unfeeling shores. Close to sleep or sleepwalking. She had no more leather necklaces or bracelets and she was alone. Her own soul's spectator. But never did she feel herself to be more totally dependent on a will that was not hers, more totally enslaved and more happy to be so. Was she weary? No. By virtue of being so often outraged, it seems like she should have gotten used to the outrage; by being so often caressed, to the caresses, if not to the whip by virtue of being whipped. A dire repletion of pain and sensuousness should have thrown her little by little on unfeeling shores, close to sleep or somnambulism. But on the contrary-

Samples of what spectators wrote:

I remember sex in a rainstorm in a sunflower field.
 The smell of a beach, now sweet and sad.
 Her eyes.
 I remember a time, not long ago, in a park in the dark. We left an article of clothing each.
 Kissing in the back of a minivan.
 I remember when summers were long and you were alive.
 I lost my virginity in a hotel room.
 The gods must be crazy with my father, just to hear his laugh.
 I remember my grandmother's wrists.
 I remember the first time I orgasmed I saw the color yellow.
 I remember crying—actually howling in a baseball court at night, with a bicycle and cat by my side. I cried for 48 minutes.
 Realizing I was really in love with having my nipples bitten.
 I remember her dragon eyes, six years ago, when I first walked into the room.
 Walking over the bridge with the boy I loved.
 Of three white clouds on the horizon over the sea at Bradley Beach, during the hurricane of 1938. AWE. FEAR. DELIGHT.

9.8

"The Peep House." The peep house is a miniature Globe Theatre set up in the lobby. It is called "peep" because small holes have been drilled into its walls where spectators can press an eye to see what's going on inside. Cameras installed in the peep house project the eyes of people peering in on screens deployed around the theatre. Looking in to the peep house, people see UZO, naked except for a pair of reading glasses, reading from Story of O. After she reads an instruction, she performs the action on herself.

UZO:

Her eyelids lightly shadowed.
 Her lips very red.
 The tip and areole of her breasts pink.
 The edges of her lower lips rouged.
 Perfume on her furry armpits.
 Perfume on her pudenda.
 Perfume applied to the furrow between her thighs.

Perfume in the furrow beneath her breasts.
Perfume in the hollows of her hands.
She looked at herself in the mirror.
She started all over.

She repeats the action. Then:

Dark peony pink flowers at the tips of her breasts.
She tried in vain to make up the lips which the fleece of her loins concealed, but the rouge left no mark. Finally, among her tubes of lipstick, she found a kiss-proof lipstick which she did not like because it was too dry and too hard to remove. But down there, it worked.
She fixed her hair and freshened her face.
Finally, she sprayed on the perfume René had given her, a perfume whose name she didn't know, which carried the odor of wet wood marshy plants, a pungent, slightly savage odor.
On her skin the spray melted on the fur of the armpits and belly. It ran and formed tiny droplets.
Then she put on her white shirt.
She waited.

After completing the actions, UZO remains in the peep house until the end of the second dispersal.

9.9

"Chanteuse." On the stairway landing between the first and second floor of the theatre. MAÏCANESCU greets spectators, offers them wine, drinks with them, talks with them, and sings for them.

MAÏCANESCU:

Singing. En vérité, je finirai sans blasphème. Au secours! Ah! Fi! quelle honte!

Talking. O sentait que sa bouche était belle. O felt that her mouth was beautiful. Bouche. Mouth.

Singing. Tous les jeunes gens font ça, quand ils en viennent là. Avant de me chiffonner, dit-elle, Vous me promîtes de m'épouser. Si tu n'étais venue dans mont lit. C'est ce que j'aurais fait, parce beau soleil.

Talking. The mouths of all who had probed her mouth, the hands that had seized her breasts, her belly, all the members that had been thrust into her, had so perfectly provided the living proof she was indeed prostituted, and, somehow, in her prostitution she was consecrated.

Singing. Bonjour ! C'est la Saint-Valentin. Tous sont levés de grand matin. Me voici, vierge, à votre fenêtre, Pour être votre Valentine. Alors, il se leva et la porte lui ouvrit Et vierge elle y entra, Mais plus jamais vierge elle n'en sortit.

Talking. Would she ever dare tell him that no pleasure, no joy, no figment of her imagination could ever compete with the happiness she felt at the way he used her with such complete freedom, at the notion that he could do anything with her, that there was no limit, no restriction on how he searched for pleasure on her body?

O had never really understood, but finally had come to accept as an undeniable truth, this contrasting and yet constant jumble of her feelings: she loved the idea of torture, but while she was submitting to it she would have betrayed the entire world to escape it, and yet when it was over she was happy to have endured it, all the more happy the crueler and more prolonged it had been.

Lord, we know who we are, but know not what we may be. Que Dieu soit à votre table!

Singing. Il est mort et parti, Madame, il est mort et parti. A sa tête une motte de gazon vert, a ses talon une pierre. Son linceul blanc comme la neige des monts. Et tou garne de suaves fleur. Il est allé au tombeau sans recevoir les larmes de l'amour.

Talking. Merci. Adieu!

9.10

"Made Up for You." LYMAN-COTTER, in a black slip, sometimes upright, sometimes crawling, dances up and down three flights of a backstage stairway. As she moves, she speaks, but not necessarily in this order.

LYMAN-COTTER:

It was he who possessed and enjoyed her through those into whose hands she had been given. She bore her bonds cheerfully.

The chains and the silence, which should have bound her deep within herself, which should have smothered her, strangled her, on the contrary freed her from herself.

She lost herself in a delirious absence from herself which restored her to love and perhaps, brought her to the edge of death.

The corset which held her upright, the chains which maintained her in subjection, in the silence that was her sanctuary.

The wings, the most unnatural wings, which thou thyself hath given my woeful breast.

She had never felt so utterly subject to a foreign will, never so utterly a slave nor so happy to be one.

The bright day is done and we are for the dark.

Ah, for the dark.

O felt herself being weighed and hefted for the instrument she very well knew she was.

She dwelt joyfully in bondage.

Be not amazed, there's nothing hid from me.

She sank, lost in a delirious absence from herself which gave her into love and loving, and may perhaps have brought her close to death and dying.

Under those gazes she went to her doom.

But of all base passions, fear is the most accursed.

The more I give to thee, the more I have, for both are infinite.

I charm you by my once commended beauty.

Consider it not so deeply.

She detested her own desire.

But to which her body was saying no.

The reality of the night and the reality of the day were the same reality.

She became what he wanted her to be, as smooth and as cool as a pebble in a brook.

The stroke of death is as a lover's pinch which hurts and is desired.

There was nothing left of her to cede, he had taken everything already, and made her perhaps close to death and dying.

To you I am bound for life.

She was the gift.

In complete glory, she revealed herself: she dwelt joyfully in bondage.

9.11

"Samois¹² Suite 309." Inside a backstage small room and shower, KRODMAN and SNAUWAERT interact with a maximum of five spectators at a time. KRODMAN comes out of the shower, her body and head wrapped in towels. SNAUWAERT, sitting casually on a chair, instructs KRODMAN precisely, move by move. KRODMAN takes her orders.

SNAUWAERT: Stop. Turn around. Stop. Kneel. Bend forward slowly. Speak.

KRODMAN: The first sixty pages fell out of me, they wrote themselves.

KRODMAN kneels very close to a spectator sitting in a chair.

SNAUWAERT: Stop. Put your hand on the chair, your right hand. Speak.

KRODMAN: Why was it like that? I don't know. Maybe because I had been dreaming. Or not dreaming, exactly, but. I wanted to show him what I had written.

SNAUWAERT: Stop. Turn around.

KRODMAN crawls, approaching another spectator on the other side of the room.

Give him a smile.

KRODMAN does.

Turn. Keep turning. Move faster. And take your position again.

KRODMAN turns, crawls across the room, approaches the first spectator again.

Now move your hand a little bit more up.

KRODMAN does, almost touching, or perhaps actually touching, the spectator's inner thigh.

And speak.

KRODMAN: Her lips were burning and her mouth was dry. All her saliva was gone. An anguish of both fear and desire choked her throat—

A phone rings. SNAUWAERT opens a desk drawer and silences the phone. Then, smiling, she opens the door to the room and gestures for the spectators to leave.

SNAUWAERT: You can go. Goodbye.

They do. If there is time, the scene repeats with five other spectators.

9.12

"Imaginings and Fantasies." AGAPE invites spectators one at a time into a small room behind the coat-check on the theatre's first floor.

AGAPE:

O come, come, and welcome!

Come, you'll play with me, sir/madam?

AGAPE blindfolds herself.

We all lie on sinful fantasy. On lust and luxury, on unchaste desires.

But not here my lord/my lady.

Here all riotous madness, all strange and terrible events are welcome!

And I, I nothing but to give thee my fantasy and to hear thy own.

Do you consent to share dangers with me sir/lady?

If you do, they'll be in our memories locked,

And only ourselves shall keep the key of it.

Will you like to look upon my eyes or just to deliver thy fruitful tidings in mine ears?

AGAPE removes blindfold or not accordingly. Spectator shares, either speaking or whispering to AGAPE.

So, I thank thee.

If the spectator refuses.

O, How I regret not to be able to whip you! Get thee gone! Farewell!

The scene repeats.

9.13

"The Dramaturgy Room." In an ample space at the end of the lobby, overseen by a large banner proclaiming "Dramaturgy," O'DELL, Imagining O's dramaturg, explains her research: the author of *Story of O*, *Shakespeare*, *Ophelia*, *East Coast Artists' creative process of workshop, devising, and rehearsals*. O'DELL presides over her rich repository of documents, drawings, material items, computer files, and photographs.

10

At the conclusion of the second dispersal, the performers in each of their spaces instruct the spectators to go to the peep house.

WOMEN: Go away! Go away! You must not stay here longer. Meet me at the peep house.

Once in the lobby, the OWL guides the spectators to the peep house. All the women performers enter the peep house. They chant repeatedly:

WOMEN:

Desolate, desolate, desolate, desolate, desolate—

Spectators peer through the peep-holes. LEISER-MOORE and MAÏCANESCU are in black suits. The other women wear white shirts. Shrouds. In chorus, most of the women perform a monologue made from the last lines of all the women in Shakespeare who die. In the background, a few women continue to chant: “desolate, desolate—”

Will I hence and die?

The last leave of thee takes my weeping eye.

Commend me to my kind lord.

Right glad I am he was not at this fray.

O, farewell!

Ah, beastly creature, the blot and enemy to our general name!

Drive you to break your necks or hang yourselves!

Desolate, desolate, desolate—

Why hast thou slain thy only daughter thus?

Here she lies, sir.

Confusion falls.

Nay, I will take thee too. Say, if I do?

The laws are mine not thine.

Who can arraign me for it?

I hope, in no place so unsanctified where such as thou mayst find him.

Two voices.

Bring me word what he doth say to thee.

All but a few, singing.

My blessing go with thee.

Gramercy on his soul and of all Christian souls, I pray God, God be wi' ye.

All but a few, speaking.

And no one else but the deliveréd Empress.

All but a few, singing.

My widow-comfort, and my sorrows' cure.

All but a few, speaking.

My nails are stronger than mine eyes.

“Desolate” stops. All, speaking.

My sickness grows upon me. Ay, ay.
O,O lay me by my mistress's side.

Give me my robe, put on my crown, I have immortal longings in me.

In a very high note.

Hang me up in chains. Lay me stark naked and let the water-flies bloooooow me into abhorring.
The drink, the drink, I am poison'd!

"Desolate" resumes in the background as all but a few, speaking.

Shall we not see these daughters and these sisters?

I'll never see 't.

This is thy sheath, there rust, and let me die.

So speaking as I speak, alas I die.

Farewell! Adieu!

Thy adversary's wife doth pray for thee.

Ask me not what I know.

What, should I stay?

"Desolate" stops. All, speaking.

As sweet as balm, as soft as air, as gentle. I can no more.

The OWL opens the peep house door. LEISER-MOORE and MAÏCANESCU go directly to the river. The other women stand in a circle around the peep house. They chant repeatedly.

To bed, to bed, to bed. To bed, to bed, to bed—

Then the performers and the spectators, led by the OWL, leave the theatre. The women continue chanting "To bed, to bed, to bed." They proceed to an open air semi-circular theatre where the orchestra pit has been filled with water three-feet deep: the river with a bridge over the water near one end.

11

The women stand at the water's edge. LEISER-MOORE and MAÏCANESCU walk slowly on either side of the river behind the women. They ascend the bridge and meet at its center. LEISER-MOORE's recorded voice on a speaker recites Gertrude's "Willow" speech from Hamlet. The women around the river go very slowly from standing to bending toward the water's surface.

LEISER-MOORE:

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
There with fantastic garlands did she come
Of crowsflowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them.
There on the pendant boughs her coronet weeds



FIGURE 1.4: Deborah Leiser-Moore and Simona Maicanescu on the bridge as the other women swim, frolic, and drown. Kneeling to the left, Madeline Barr. Leaping from the water, Calista Small. Peak Performances, Montclair State University, Montclair, New Jersey, 2014. Photograph: Marina Levitskaya.

Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
And, mermaid-like, awhile they bore her up;
Which time she chaunted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element; but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

With shrieks of joy, all the women but one jump into the water. They splash, swim, cry out. Then they climb out, run around the edge, jump in again, and swim under the bridge. Happy sounds turn to terror and exhaustion. The women repeatedly jump in the water, swim under the bridge, come out, jump in again. On the bridge, LEISER-MOORE and MAICANESCU face each other silently, then turn, hold hands look at the women in the water. When a woman is too exhausted to swim, she leaves the river and goes to the theatre. Finally, one woman is left, floating face-down in the water. After some seconds, she gets out and goes to the theatre. One woman remains kneeling at the edge of the water, her hair touching its surface. Floating on the water, a single white shirt. MAICANESCU takes from her pocket a paperback of Histoire

d'O. *She reads, LEISER-MOORE translates.*

MAÏCANESCU: Dans un dernier chapitre—
 LEISER-MOORE: In a final chapter—
 MAÏCANESCU: qui a été supprimé,
 LEISER-MOORE: which has been suppressed,
 MAÏCANESCU: O retournait à Roissy,
 LEISER-MOORE: O returned to Roissy,
 MAÏCANESCU: où Sir Stephen l'abandonnait.
 LEISER-MOORE: where Sir Stephen abandoned her.
 MAÏCANESCU: Il existe une seconde fin à l'*Histoire d'O*.
 LEISER-MOORE: There exists a second ending to *Story of O*.
 MAÏCANESCU: C'est que,
 LEISER-MOORE: Which is,
 MAÏCANESCU: Se voyant sure le point d'être quittée par Sir Stephen,
 LEISER-MOORE: Seeing she was at the point of being left by Sir Stephen,
 MAÏCANESCU: elle préféra mourir.
 LEISER-MOORE: she prefers to die.
 MAÏCANESCU: Il y consentit.
 LEISER-MOORE: He consented.

LEISER-MOORE and MAÏCANESCU turn and stand back-to-back on the bridge. After a long time, they depart. So does the woman kneeling at the edge of the river.

Other women, some in their ordinary clothes, some in wet white shirts, move among the spectators at various places near the theatre. They hand out programs. They are half in and half out of character. Over and over, sometimes shouting, sometimes quietly:

WOMEN: To bed! To bed! To bed! What is done cannot be undone. To bed!
 To bed, to bed, to bed—

NOTES

1. "Io" is the name of the collective female main character of *The Prometheus Project* (this book) as well as a character in Aeschylus's *Prometheus Bound*. The coincidence though accidental is meaningful.
2. Pauline Réage is the *nom de plume* of Anne Desclos (1907–98). Desclos also used the name Dominique Aury. In this writing, I will use "Réage" because that is the name Desclos used as the author of *Histoire d'O*.
3. For *IO*, I and Marianne Mayer-Thibault translated from the French.
4. On December 22, 2018 Keats wrote his brothers George and Thomas: "it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakespeare possessed so enormously—I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason."
5. I met Mosse when he enrolled in the NYU-Tisch School of the Arts MA program in Performance Studies, a department I co-founded. Before coming to NYU, Mosse earned a BS from Northwestern University and an MFA in directing from the Yale Drama School. Prior to *IO*, Mosse worked with

East Coast Artists (which I founded) on several productions, including as my assistant director for *YokastaS* (this book). Paul Allain introduced me to Roanna Mitchell who was teaching at Kent when I came there in 2011 as a Leverhulme Trust Fellow. Mitchell's strong choreography and her specialties in movement and psychophysical actor and dancer training harmonized well with what I needed for *IO*.

6. Jean Paulhan (1884–1968) was a well-known French intellectual, author, and editor. He edited the *Nouvelle Revue Française* 1924–40 and again (in a new series) 1946–58.
7. Many of Réage's words in *IO* are taken or adapted from Jorre 1994.
8. Rasaboxes is a performer training exercise I devised in the early 1990s. It combines ideas from the Sanskrit *Natyashastra* (200 BCE–200 CE), Antonin Artaud, and how the enteric nervous system works. Rasaboxes continues to evolve. See Bowditch, Cole, and Minnick 2023.
9. Matt Bockelman made a film of the Peak Performances version *IO*. Ken Plas and Alessandra Skarlatos made a film of the Kent performance. A different short film shows a few scenes from the India iteration—I do not know who shot this film. I've worked extensively with Bockelman who has documented several of my productions: *Imagining O*, *YokastaS* (co-authored with Saviana Stanesco, this volume), and *Swimming to Spalding* (written and performed by Lian Amaris). Bockelman also filmed a three-week workshop I led in 2009.
10. A government agency charged with protecting and enhancing theatrical performances, especially traditional performances. There is a central Sangeet Natak Akademi in New Delhi and several state-level Akademis.
11. Flit, a popular insecticide from the late 1920s to the 1950s, was dispensed by a hand-pumped sprayer called a "flit gun." A flit gun looks like an erect penis and testicles.
12. Samois, the first lesbian bondage, discipline, sado-masochist (BDSM) organization in the US, existed in San Francisco from 1978 to 1983.

2

YokastaS, 2003, 2005

Introduction

YokastaS—co-authored with Romanian playwright Saviana Stanescu¹—went through two versions, both produced by East Coast Artists² and staged at La MaMa in New York. In 2003, *YokastaS*; in 2005, *YokastaS Redux*. The 2005 version, published here, is titled *YokastaS*. The 2005 version is shorter and includes the Understudy character. In 2003, the production ended with all the Yokastas dancing with Oedipus; in 2005, the performance ends with the actors sitting around a table talking with each other and spectators.

Women. So many of the plays I've written, adapted, or directed center on women.³ *YokastaS* has only one male performer. He plays Oedipus, Laius, and Media. The other five roles are performed by women. My tilt toward women goes back to my childhood where females were scarce. Except for my mother, my family home was populated by my three brothers, my father, and my mother's father. My cousins were mostly male. I had no girl playmates. Females were the fascinating unknown. What secrets to life did they keep? How could I learn what they knew? I remember being bathed when I was about three or four, maybe younger, by "Mary," a young woman who helped my mother. No details, but a wet warmth, erotic even, at least as a memory. Yono — the "perfect Yokasta" — tells how she drowned her children in the bathtub. Later she starts to make love to Oedipus as she bathes him just after he kills Laius.

There are less intimate reasons for wanting to make a play about the mother-wife of Oedipus. The ancient Greek playwrights, whom I admire, wrote many great plays about women: *The Oresteia*, *Medea*, *Antigone*, *Lysistrata*, *Phaedra*, *The Trojan Women*, *Assemblywomen*, *Electra*, *Andromache*, *Hecuba*, *The Suppliants*, the *Iphigenia* plays — but no play centered on Yokasta.⁴ I wanted to rectify that, but in my own way, with irony and multiple points of view. I needed to situate Yokasta not "back then" where she had no future after her fated relationship, but "now" in the world of media, offering multiple identities and possibilities.

Stanescu and I imagined Yokasta the little girl, the new mother, the unhappy wife, the widow, the contented mother and wife, the dominant queen, the mythic figure, the talk show guest, the postmodern person. We explored Yokasta's marriages to Laius and Oedipus. We showed that Laius was much older than Yokasta but Oedipus was young enough — to be her son. How did she view herself? What kind of child was she? What was her relationship with Laius both before and after the birth of Oedipus? What kind of queen was she when Oedipus was king? What if she lived past the Oedipus years? What if instead of being totally screwed by fate, Yokasta were a fully realized complex person able to make her own decisions?

I've long thought that Yokasta must realize that the young man who appears in Thebes the day King Laius is killed is her son. That man is the age of her abandoned son, with scars on his ankles so noticeable that his name is "Oedipus," "swollen foot." Surely, Yokasta remembers

binding her newborn's feet? I surmised Yokasta's age when Oedipus was born as 18. In *YokastaS*, after being forced to abandon her first born son, Yokasta continues to have sex with Laius, unloving and sado-masochistic. She births more children, all boys—that determined Oracle—and murders each at birth. Bitter, unhappy, and childless when Oedipus re-enters her life, Yokasta is 36. Not old by today's standards, but well on in ancient Greece. Yokasta wastes no time marrying a man young enough to be her son. For his part, Oedipus happily accepts the wife and city awarded him. Then, in quick succession, making up what was lost, Yokasta mothers four children: sons Polynikes and Eteokles and daughters Ismene and Antigone. In *YokastaS*, she is pregnant again.

In order to show all that, and more, we needed multiple Yokastas. We decided on four: Yoyo the twelve-year-old, Yoko the young woman who births Oedipus and endures a bitter marriage, Yono the one who welcomes Oedipus back to Thebes, co-ruling with him, and Yokasta the mature person who reflects on it all. It was this multiplicity that led to the title, *YokastaS*, with the capital pluralizing “S.”

***YokastaS* 2003**

Production

Director and set	Richard Schechner
Assistant director, dramaturg, choreographer	Kilbane Porter
Lighting	E. D. Intemann
Costumes	Oana Botez
Stage manager, musical director	Meg Leary
Photographer, graphic designer	Olivier Massot
Assistant stage manager	Elizabeth Pink
Publicity	Theresa Smalec
Anthropologist observer	Regina Müller
Managing director ECA	Jeremy Allen Thompson

Performers

Yokasta	Tracey Huffman
Media, Laius, Oedipus	Christopher Logan Healy
Yoko	Suzi Takahashi
Yoyo	Kilbane Porter
Yono	Rachel Bowditch

How did Stanescu and I work together? The overall concept is mine. I wrote the final drafts of most of the scenes and the first drafts of some. Stanescu wrote “Blind Date” (scene 4) for another play, modifying it for *YokastaS*. “Tragedy’s Baddest Mamas” (scene 7) is driven by material I took verbatim or adapted as specified in notes to the text. I will have more to say about this scene later. As the performers and I workshopped and rehearsed with a plethora of materials, Stanescu and I honed the text. In 2022, I asked Stanescu to share her experience as co-author.

Yes, I remember the process of writing *YokastaS* very well—it was my very first play in English :)

I remember attending the rehearsals, observing your work with the actors, going home, doing more research, and writing first drafts of scenes, some based on improvisations. I would send them to you, and you would edit them, and/or we would edit scenes in rehearsals too.

I was doing lots of Google research for *Yokasta* (it was a vacuum cleaner, an action figure, not only the Greek character :), and I remember coming across some joke/anecdote about the “baddest mama” that I connected with the improvisations you conducted in rehearsals and wrote the first draft/sketch of that scene. I think you brought the Andrea Yates⁵ story and you wrote a first draft of the bathtub scene. I don’t remember myself writing that one. One thing that I really loved is that in previews you asked me to write a monologue for Sarah [Kozinn], the Understudy, and I put together a monologue from the lines of all the *YokastaS*.

The workshops and rehearsals of the 2003 iteration were observed by Regina Polo Müller, a Brazilian anthropologist. Müller published a detailed account of the process in Portuguese (Müller 2005). She also wrote in English an unpublished essay in which she said:

In some cases, the development of characters was based on diverse personal expressive experiences—of professionals and amateurs, of dancers and actors. At the same time, the physical training and improvisations offered a common experience, “*communitas*,” for creation (workshops), preparations (rehearsals) and staging. [...] This process results in a “work in progress” presented before an audience. The experience with the audience is incorporated and rewritten into the script and production of the play. [...] In creating and producing *YokastaS*, one is certainly aware of an emphasis upon bodily action, however in this case, the script plays the major structuring role. That is, the place where one perceives specific aesthetic solutions resulting from confrontation or dialogue in the various discursive practices. In other words, the literary theme is developed by the authors in confrontation and/or dialogue with expressive dimensions of the body in action, feeding the creation and development of characters and their interpretation. By this means, material is offered for re-writing and creating the script in conjunction with the performers (ms 5–7).

And:

The emphasis on body action [...] gave way to the script as a framing device for the process. Contradicting the expectations of both the audience and the actors, the script and the staging under this kind of direction became the foundation of the project. The original expectation was that there would be a series of workshops, with the actors participating as co-authors, with an emphasis on body action and audience intervention in the performance space. [...]

Biographic elements in Schechner’s work with a focus on feminist and didactical issues, pushing for a critical and active position from the audience, already seen in his previous productions, would explain both the theme choice and the fact of his sharing the creation process with a young female Romanian writer and with amateur as well as experienced actors. The main novelty was the importance of the text, especially as pertains to the open-ended and multiple quality of its structure (ms 39–41).

In production, *YokastaS* uses live performance, film, music, and dance to explore its themes. The “wrighting” in workshops and the responses of, and interactions with, spectators yielded

a piece of “writing” different from an orthodox play. Indeed, the script was formed during an intense process where actors, film-makers, designers, playwrights, and the director strove to find out who *Yokasta* is as a woman, a queen, a wife, a mother, a mythic figure, and a person of the twenty-first century.

At the end of *YokastaS*, the Understudy speaks—as the understudy. Usually an understudy enters a performance only if a role-playing performer is unavailable. But here the understudy is a character in her own right. Like the *Yokastas*, the under-represented understudy takes center stage as herself. Here is how Sarah Kozinn, who played the Understudy, recalls her experience (2022):

When I think back on the experience of *YokastaS*, my dominant memory is of somehow working my way into the play. I was taking a course with you [Schechner] at NYU, I believe Theories of Directing, and you mentioned that Jennifer Lim [Yoyo] was working on another project and you needed someone to stand in for her while she was away. I jumped at the opportunity because in my few years working as an actor in regional theatre and trying to cut my teeth in NYC, I knew well that sometimes the best way to get on the stage was through a side door. When Jennifer came back, you and Saviana [Stanescu] decided to let me stay on as an understudy, which soon became the role of “Understudy,” the hungry actor/*Yokasta* waiting not-so-silently in the wings, ready to take the place of any *Yokasta* that got sick or had to miss a performance. I remember thinking that this felt so correct for the show itself, the idea of these multitudes of *Yokastas* through time, and also for the way the play was informed by the actors playing all the *Yokastas* in this iteration. Me—as Sarah—became a factor in the story, and although the me that is me would never have stopped the show in its final moments to steal the spotlight, Saviana wrote that final scene as if my *Id* was in charge. The heart of this *Yokasta* “Understudy” was yearning to be seen, and she got it in the end—even if it was while the audience was getting up to go.

Long before speaking, the Understudy unobtrusively mimes the actions of the *Yokastas* and very quietly speaks their lines. She really is an understudy.

YokastaS first act ends by bringing Medea, Phaedra, and *Yokasta* together on a Jerry Springer-type show⁶ arguing the question, “Who is tragedy’s baddest mama?” (scene 7). Medea and Phaedra declaim a few of their famous lines, some in Greek, most in English—always marking them with “Quote” and “Unquote.” Then the two women physically attack each other. *Yokasta* interrupts the violent farce by reciting how she birthed Oedipus as described in *Seneca’s Oedipus* by Ted Hughes, a play I directed in 1977 with The Performance Group. Then Yono, quietly, almost solemnly, tells how she drowned all her children in a bathtub. Her account is adapted from Andrea Yates’s confession (see note 5). This ends the first half of *YokastaS*.

The second half starts with the return of Oedipus to Thebes the day he slays Laius. As shown in slides that fill the entire back wall of the stage, Yono bathes and cleanses the muddy, bruised Oedipus fresh from his deadly encounter with Laius. Oedipus sinks into the hot bath. Finally, Yono submerges him entirely, not to drown him but to make love with him.⁷ The voices are of *Yokasta* and Oedipus, the images are of Oedipus and Yono, while downstage center, sitting on stools, their feet in large bowls of water, Yoko and Yoyo wash their own feet as they discuss what is happening. Very intentionally, all four *YokastaS* are integral to this scene.

In the next scene, *Yokasta* and Yoko teach the young Oedipus how to be king. Yoyo looks on and comments. Then come “The Good Years” (scene 10), the co-reign of Oedipus and Yono,

his older, wiser queen. This long period is never dramatized. “The Good Years” are recounted in a talk show interview, as at the start of *YokastaS*, but here Media interviews Yono. I first used the talk show format in *Faust/gastronome* (this volume), twenty years before *YokastaS*. I used a televised trial—something close in effect to a talk show—even earlier in 1958 with *Briseis and the Sergeant* (this volume). I like these formats because they convey a lot of information while being entertaining. On the talk show, Yono placidly recounts her pleasant life as queen of Thebes sharing royal authority with Oedipus. She is visibly pregnant, she is always pregnant, making up for lost time. It’s no accident that at the end of the “baddest mama” scene concluding the first part of *YokastaS*, it is Yono who describes drowning her children. Those awful years were with Laius. With Oedipus, things are different. When Yono lifts the infant she’s nursing from her breast, we see it is a big foot, a literal Oedipus. The suckling foot is an embodiment of Yono’s knowing without knowing that the father of her children is her first-born. “The Good Years” depend on repression.

The next scene starts with a compressed telling of the Sophoclean catastrophe: the plague, the investigation, the discovery, Oedipus punishing himself. As Yoyo says, “A funny, hilarious, ridiculous story.” So what’s to do? Yoyo invites Oedipus to waltz with her. After the dance, Yoko and Yono say in unison, “There is no road away from it.” Yoyo rejects their fatalism. She proclaims that she will make Thebes perfect. But the other Yokastas have had enough. They want out of the drama. They change from their costumes into street clothes and sit at a snack-laden table sharing photos from rehearsals and previous performances. Just as it seems the performance will slide into the everyday, the Understudy makes a move, claiming her Warholian minutes of fame. But then she, too, joins the other performers at the table where they eat, take selfies, look at photos, and talk. The production concludes with the performers-as-themselves inviting the spectators to join them on stage. The life-of-the-stage merges with the lives of everyone in the theatre.

YokastaS uses postmodern dramaturgical techniques to explore a classical figure who has been mostly ignored. Why ignored when her story is potentially so powerful? Because deep down, everyone suspects Yokasta knows exactly who the bloodied youth is who comes to her door the day Laius is killed. Therefore, her subsequent behavior is not fit for drama. The gaze fixes on Oedipus, the “innocent” one. *YokastaS* was made to refocus the gaze.

For all this, I did not want *YokastaS* to be tragic, or even heavy, except occasionally such as Yono’s account of drowning her children. The play wonders if, after Oedipus, Yokasta had other children with Laius? If so, were they murdered? Bringing in the Yates confession implies that “perfect” Yono refuses any children by Laius; she waits for the return of her son. Despite such underlying themes, laughter and irony mark the text and the production. The emphasis on the plural opens the narrative to multiple possibilities. There is no one answer or story. Even what *YokastaS* offers is only several of so many possibilities. Each Yokasta has her own take on events. The 12-year-old will do it all differently; the very angry young woman trapped in a loveless marriage and cheated by an Oracle she does not believe in lives in rage; the blissful queen, wife, and mother turns a blind eye to the obvious so that she can enjoy what fate has brought her; and the intelligent mature woman balances irony, nostalgia, and grit as she recollects her extraordinary eventful life.

YokastaS 2005**Production**

Director and set	Richard Schechner
Assistant director	Benjamin Mosse
Costumes	Oana Botez
Lighting	Lucretia Briceno
Soundscapes	Allen Willner
Sound operator	Audrey Donohue
Photographer	Ryan Jensen
Graphic designer	Chris Mosier
Stage manager	Zhen Heinemann
Publicity	Mara Richards
Associate artistic director ECA	Michele Minnick
General manager ECA	Christine Witmer

Performers

Yokasta	Daphne Gaines
Oedipus, Media, Laius	Christopher Logan Healy
Yoko	Phyllis Johnson
Yono	Rachel Bowditch
Yoyo	Jennifer Lim
Understudy	Sarah Kozinn

Prior to the start of the performance, the stage manager or soundscapist says:

We know how important your links to the outside world are. So please feel free to leave your cell phones on. Answer them if they ring. Enjoy your conversations. We don't want to be responsible for disconnecting you. Just in case you think we're being ironic, we're not. Let freedom ring. Thank you, and enjoy the performance.

Actors and techies leave their cells on, too. If a cell phone rings, everything on stage stops. Action resumes after the phone conversation is over; or when the ringing stops. If someone takes a photo, the actors stop whatever they are doing and strike a pose.

1 Media

A table with two chairs. On the table, two microphones. MEDIA interviews YOKASTA.

MEDIA: So, let's start with the beginning.
 YOKASTA: The very beginning?
 MEDIA: Yes, when everything began. When did everything begin?
 YOKASTA: What do you mean?

MEDIA: How did you find out about the prophecy? The one that made you famous.
 YOKASTA: I got a letter from Zeus.
 MEDIA: What did Zeus say?
 YOKASTA: Do you want to hear it?
 MEDIA: I most certainly do.
 YOKASTA: I was very young when the letter arrived.

Opens a letter and reads.

Quote. "Dear Yokasta, You're such a sweet and nice girl. You still believe in me. I myself have taken a fancy to you" He's really so affectionate for a god! "But it's been a while since I took a mortal woman by assuming the guise of a bull or a swan. In fact, I am a bit perplexed about what the best shape would be for me to appear on earth nowadays."

MEDIA: Please, could you skip this part and go straight to the prophecy?
 YOKASTA: Okay.

Scanning down the letter.

Let me see. Oh, here it is. Quote. "Yokasta, sweetheart, I've got some bad news and some good news. The bad news is, you will abandon your own son the night he is born."
 MEDIA: Yes, we all know that.
 YOKASTA: Zeus writes, "But I will send him back to you, and you will fuck him."
 MEDIA: Please, the FCC is listening.
 YOKASTA: "You're going to sleep with your own son for 14 years, that's 5,113 times." Unquote.
 MEDIA: And the good news?
 YOKASTA: That is the good news. I usually don't discuss my private life in public. I was a queen after all. But I'm pretty comfortable talking about it now, after all this time.
 MEDIA: I understand. So, Yokasta, in light of what happened to you what do you make of Sigmund Freud's statement in his *Interpretation of Dreams*, and I quote, "It is the fate of all of us to direct our first sexual impulses towards our mother and our first hatred and our first murderous wish against our father,"⁸ unquote.
 YOKASTA: Well, that's sure the way it was in my family!
 MEDIA: And here's what Dr. Freud writes about you. Quote, "King Oedipus, who slew his father Laius and married his mother Yokasta, merely shows us the fulfillment of our own childhood wishes."⁹ Unquote.
 YOKASTA: That's not about me. That's about Oedipus and Laius. I'm here to set the record straight. Those feelings we have for our boys, they're natural, something that all mothers feel. Even women who aren't mothers ...
 MEDIA: Let's move on. When you married Laius. Were you in love?
 YOKASTA: It was an arranged marriage. I think I respected him a lot. He was much older than I was.

MEDIA: How was your sex life with him?
YOKASTA: Nothing compared to what I had with Oedipus.
MEDIA: So you don't regret having an intimate relationship with your son?
YOKASTA: Intimate is hardly the word for it.
MEDIA: Do you ever feel sad, depressed, suicidal?
YOKASTA: Never. He was more than just a son. He was a gift from Zeus. Being with him was, well, it's not really describable.
MEDIA: I see. And what about the report that you did all you could to keep Oedipus from finding out who he really was, and when he did, you committed suicide?
YOKASTA: Well I'm here, am I not?
MEDIA: Yes, you are.
YOKASTA: So I obviously didn't hang myself or stick a knife up my vagina. That's what those rats Sophocles and Seneca wrote. And people eat it up. They love violence, a sensational ending. Not that my life's been a bed of roses.
MEDIA: Could you talk about that a little?
YOKASTA: Listen, it really burns me up that nobody questions the fact that Oedipus got away scot-free.
MEDIA: He blinded himself, didn't he?
YOKASTA: Oh sure. He wears very dark sunglasses whenever he appears in public.
MEDIA: You sound very angry with him.
YOKASTA: Well at present we are, uh, separated. To tell the truth, I don't like the fact that he gets all the attention. Who ever puts herself in my shoes?

All the YOKASTAS laugh. An awkward pause.

MEDIA: There's a PS to Zeus's letter. Do you want to hear it?
We certainly do.
YOKASTA: Quote. "Look for a boy with a swollen foot. That boy is my gift to you. Listen to his swollen foot. It will tell you stories. That foot is the true king of Thebes. Forever, Z." Unquote. The Z stands for Zeus.

2 Affidavit

YOKASTA forward to the front of the stage where she is joined by YOKO and YOYO. YONO slowly approaches them.

YOKASTA: You think I'm your toy literary, theatrical, seminal.
YOKO: You think you can keep fucking me over?
YOKASTA: Who even sees me? I live offstage And enter only to deliver dire warnings.
YOKO: ライオスに犯され、むくみ足のオイディプスに犯され、ちょうど気晴らしのために運命に犯された。
ヨヨ: 私はそのすべてを変えるつもりだ
ヨカスタ: 次のことになると、彼らは私を舞台外で下品に引退させられ、身を吊るす。

ヨヨ： ちょっと、それは私じゃない！
 ヨカスタ： 遠からずもない。
 ヨコ： この台無しになった者、あなたが知っているヨカスタは—
 ヨカスタ： オイディプスが生き残るように手配したヨカスタではない。スフィンクスの後ろで静かに隠れていた者ではない。若い見知らぬ者を受け入れた者ではない—
 ヨコ： そして王になる方法を彼に教えた。
 ヨノ： 4人の子どもを産んだ： ポリュネイケスとエテオクレス、イスメネとアンティゴネ。
 ヨカスタ： そしてオイディプス
 ヨコ： そしてオイディプス、彼も
 ヨノ： 私の長子。
 ヨカスタ： すべての困難にもかかわらず。
 ヨノ： 完璧だ
 ヨカスタ： 彼らすべてが
 ヨノ： 完璧だ
 ヨカスタ： 欠陥なし。
 完璧な身体、心。

ヨカスタとヨノ：
 完璧だ。
 。

ヨコ： 完璧だって何を言ってるんだ！？オイディプスは捨てられた、エテオクレスとポリュネイケスは互いに戦争をして互いに殺し合った。
 ヨヨ： 次に何が起きたかは知ってる！彼らはアンティゴネを洞窟に壁で塞いだ。
 彼女が『私には婚礼の床も、婚礼の歌もない』と言った。彼女はとても悲しくて自分を吊した。

絞殺音。

あああああ
 ヨコ： ↓
 そしてイスメネがどこへ行ったのか、誰と結婚したのか、あるいは彼女について何か知る者がいるのか、誰も知らない。
 ヨカスタ： そのどれもが私のせいではない。運命、宿命、ゼウス、私の呪われた家系図のせいにしろ、何でもいい。でも私のせいにはするな。悪いことが起きるのを防ぐために私ができることはすべてした。ただそれが起きてしまった。最終的には、それは問題ではない。私たちは皆、時間によって平等にされている。
 ヨヨ： ちょっと！『平等』ってどういう意味だ？あなたは私を平等に扱わない。いつも私から何かを隠している。
 ヨカスタ： あなたは何が起きているのかを理解するには年が足りない。
 ヨヨ： そんなことはない。あなたは見ることになる。

ヨコ、観客に向かって：
 私たちはいつも互いに仲良くしているわけではない。私たちは姉妹のような関係だ。

ヨヨ： こんにちは！私はあなたの姉妹ではない！
 ヨカスタ： 彼女はヨヨ、最年少の私。

ヨコ、ヨコに向かって：

あなたは何も知らないくせに、すべてを知っていると思っている。

ヨコ： 私は知ってるヨカスタのようなお行儀のいい人間ではない
ヨノ： あなたは私のことを言ってるのか
ヨコ： ？
ヨコ： 言わない。
ヨノ： そうすべきではない
ヨカスタ： あれはヨノだ。彼女は永遠の至福の状態にある。そしてこちらはヨコ、中間の私。彼女は大きな怨みを抱えている。
ヨコ： 私は聞いた。あなただってそうだろう、ライオスがいつもあなたの顔に息を吹きかけていたら。
ヨコ： 老ラキウス王のことだな？
ヨコ： 他ならぬ彼だ
ヨカスタ： 私の最初の夫。
ヨコ： 彼らが私を彼に与えたときは、私はわずか15歳だった。次のことになる、私は妊娠していた。そして、その後—ここ、これを手伝って。

3 赤ちゃんを与える

赤ちゃんオイディプスがヨコの腕の中にいる。

ヨカスタ：

寝ろ、かわいい息子よ、晴れた草原、りんごの木、そして蜂の音の夢を見ろ。翼に黄金色に輝く明るい緑色の飛ぶもの、春の素早いトンボの夢を見ろ。その人生はどんなに短いかもしれないが、幸せだ！

歌っている。

アヤパパイヤ、私の小鳥は眠る

アヤパパイヤ、天使は見守る、
アヤパパイヤ、冷たい夜から冷たい夜から。

ライオス： 羊飼いが遺体を始末するように手配した。彼は玄関で待っている、ヨコ。
ヨコ： 待たせておけ。彼は羊飼いだから
ライオス： ただその首を絞めて終わりにしろ。
ヨコ： 絶対にしない。彼は私のものだ
ヨカスタ： そして『彼』と言え。彼は『それ』ではない。
ライオス： 羊飼いを待たせるわけにはいかない。人々が質問を始めるだろう。
ヨコ： ああ、本当に。あなたは質問を非常に恐れている。
ライオス： これが私にとっても難しいと思わないか？仕事が早く終わるほど、より良い。
ヨコ： 彼らが私をあなたと結婚させたとき、あなたが本当は誰なのかについて、私は微塵も知らなかった。『ライオス王』、それだけが私が知っていたことだ。そして私は誰だったのか？
ヨカスタ： 王が求めた美しい少女。

YOKO: A pretty girl who wasn't ready to get pregnant.
 LAIUS: Listen to me. I want a son, an heir, someone to succeed me. But this—this—is a curse for you and me both. How could I know what the Oracle would say? All I was seeking when I went to Delphi was a future for my son.
 YOKASTA: Then let him have his future!
 LAIUS: Are you crazy? This baby means death to me and something even worse for you. If there were any other way—
 YOKO: I gave birth in this room by myself. I can hide him. Nobody will find out about him.
 LAIUS: How can you hide a baby in this palace? A baby!
 YOYO: Of course we can hide him!
 LAIUS: A baby cries, screams, shits, eats. Grows up.
 YOKO: So your big plan is to murder him?
 YOYO: I can hide him in the closet for you, Yoko! Or bury him in the garden!
 LAIUS: Don't you see? I'm saving him from the horror that's coming his way. I'm giving him oblivion instead of pain. Eternity instead of being alive. It will be as if he had never been born.
 YOKO: You wouldn't talk like that if your Oracle of Delphi had shut her hole.
 LAIUS: The Pythia spoke and Laius must listen.
 YOKASTA: To you he's just a carcass, a hunk of mutton. Where are your feelings for him? Isn't your blood whispering inside you: "This is my son!"?
 LAIUS: My blood is shouting: "This is the one who's going to take your life and your wife." Wouldn't you say that is the definition of a foe?
 YOKO: If the Oracle is right!
 YOYO: Why can't an Oracle be wrong?
 LAIUS: The Oracle is always right.
 YOKO: Leave me alone with him.
 YOYO: No, Yoko, you don't have to do it!
 YOKO: I'll do what you require, but I don't need your help. I brought him into this world and I will send him out of it.
 LAIUS: Tomorrow, or the day after tomorrow, you'll know we did the right thing.
 YOKO: Tomorrow or the day after?

ライオスは退場する。ヨカस्ताたちは大きな音楽、力強い動きで踊り、赤ちゃんを彼らの間で渡す。その後、ヨカस्ताに向かって。

ヨヨ : 彼に別れを告げろ。お
 願いだ！彼を隠させて
 ！

ヨカस्ता、後ろでヨノがハミングしながら：

大丈夫、私の赤ちゃん。この世界はあなたのような完璧な生き物にはふさわしくない場所ではない。あなたは私の小さなゼウスだ。彼女はあなたをあなたが属する場所に送り返している。この地球、この腐った泥の塊は、呪われている。私を恨まないでくれ、お願いだから。私は私の身体の庭の中であなたを身ごもり、あなたは陽光のように素早く出てきた。



図2.1：スタンドインが赤ちゃんを抱きながら、すべてのヨカスタが踊る。左から、ヨカスタ/ダフネ・ゲインズ、ヨヨ/ジェニファー・リム、スタンドイン/サラ・コジン、ヨコ/フィリス・ジョンソン、ヨノ/レイチェル・ボードウィッチ。ラマ、ニューヨーク、2005年。写真：リチャード・シェクナー

ヨコは赤ちゃんの足を結び始める。

≡ ≡ :

じっとしている、小さな戦士よ。これは彼が眠る夜ではない。彼は何を感じているんだろう？彼は滑稽な小さな足で空気を蹴ろうとしている。ワイヤーは痛いかな？足を切っているか？申し訳ない。狼たちがすぐに来るだろう。彼に寒さの中で長く時間を過ごさせることはないだろう。

ヨコは赤ちゃんをヨカスタに渡す。

ヨカスタとヨコ：

アヤパパイヤ、そんなに強く蹴るな。アヤパパイヤ、狼が庭にいる。アヤパパイヤ。おやすみなさい、おやすみなさい。

ヨコ： 申し訳ない。本当に申し訳ない

ヨカスタ： 怖がるな、私は日の終わりまであなたと一緒にいる。

ヨカスタたちは大きな音楽、力強い動きで踊る。

ヨヨ： あなたは彼に名前さえ与えなかった
ヨカスタ： あなたは名前が欲しいか、私の眠る美人よ？あなたに十分な名前はない！
あなたがどれほど完璧であるかを表現できる名前はない！名前はあなたにふさわしくない。
ヨコ： これで終わりにしよう。

ヨコは赤ちゃんを舞台監督に渡す。

ヨカスタ： 彼について何をすべきかあなたは知っている。彼を再び見たくない。
ヨノ： 気をつけろ！彼は王だ！

4 ブラインドデート

YOKASTA: After I gave birth to my perfect son and lost him, I never gave any pleasure to Laius. He was dead to me. They both were dead to me.
YOYO: And that was that?
YOKO: Not exactly. I'm not as self-contained as Yokasta. I can't stand being lonely. *Pause.* Even after what happened, I need Laius. We play games. Sometimes I meet him on the sly.
YOKASTA: But always in a public place.
YOKO: We pretend we're seeing each other for the first time.
YOYO: Like a blind date?
YOKASTA: Fake blind dates.
YOYO: Awesome.
YOKO: Here he comes. Watch this!

公園のベンチ。ヨコはサングラスをかけている。ライオスが左側で大きく足を引きずりながら入場する。

LAIUS: Isn't this the 5th bench from the north?
YOKO: It is, and the 7th from the south.
LAIUS: Are you Yokasta?
YOKO: Call me Yoko.
LAIUS: What a lovely name. Is it Japanese?
YOKO: Not really.
LAIUS: Are you from around here?
YOKO: No.
LAIUS: Beautiful weather, isn't it?
YOKO: The agreement was to not talk about the weather.
LAIUS: Sorry. I forgot.
YOKASTA: You've been forgetting a lot of things lately. You should have a brain scan, get yourself thoroughly checked out. Let me see your leg.
LAIUS: Pardon me?
YOKO: Your leg, your gimp leg.

ヨコは慎重にライオスの悪い左足を調べる。その後、彼女は彼の足を上下に動かす。

歩け。彼は動かない。歩けと言ったんだ。ここを上下に、私の前で。ライオスは動かない。幸運になりたいか、それとも何か？ライオスは数歩歩く。生涯、足が不自由だったのか？彼は止まる。やめてもいいと許可した？彼は再開する。

ライオス それが私が何であるかだ。それが私の名前だ、ライオス。左側で足が不自由という意味だ。
ヨコ： その意味は知ってる。
ヨコ： 私は知らなかった
ライオス 私は足を引きずる、だからどうした？私はそれを隠そうとしない。どうやって隠すことができるか？
： 矯正サンダル？あなただけが騒ぎをする。他のみんなは何も間違っていないかのように見せかけている。皇帝の新しい脚。足を引きずることが何だというんだ？素晴らしい人のたくさんは足を引きずっている。
ヨコ： あなたは私を欲しい
 か？
ライオス そう
ヨコ： 彼は彼女を欲しい
ヨコ： 私は正確には細くて小ぶりではない、そうか？私の身体は—

ヨコとヨカスタ：

一肉が自分自身を折りたたむ交響楽で、月が方向を与えるのを待っている海の潮。

ヨコ： あなたは私の月になりたいか、ライオス？
ライオス 私はあなたの月になりたい、ヨコ。私はあなたの交響楽を弾きたい、私の女王よ
ヨコ： あなたは左足を私の太ももに置くことができる
ライオス それは私の悪い脚だ
ヨカスタ： そのとおり
ヨコ： ここ、ちょうどここ
ライオス では次は何か？
ヨカスタ： あなたの想像力を使え。
ライオス 何も思いつかない。頭が完全に真っ白だ。
ヨコ： そっか。これを試してみろ。

ヨコは彼の脚を彼女の陰部に置く。情動的な遊び。

ライオス ああ、いい、はい—
：

ヨコ、急に止まる：

あなたは何をしているか？人々が私たちを見ている。そしてあなたは私をどんな淫乱だと思っているのか？私はブラインドデートで身体をやってしまうような種類の娘ではない！

ライオス ブラインドデートをすることが役に立つと思った
ヨコ： あなたはそれで惨めだ。
ライオス それは愚かなゲームだ。他に何か工夫しろ。
：

ヨコとヨカスタ：

何も思いつかない。頭が完全に真っ白だ。

ライオス：
ベンチに横たわろう。彼女はそうする。目を閉じろ。彼女はそうする。いい。
ライオスは腕をはためかせる。私はあなたのまわりを飛んでいる！私の巨大な翼があなたの肩をなでている！私は急降下してあなたを連れ去るつもりだ！

ヨコはアヒルのようにガーガー鳴く。ヨヨが加わる。ヨカスタはヨヨの目を覆う。ライオスはヨコの後ろから入り、びっこの脚をファルスとして使う。

ヨカスタがヨヨと一緒に参加する：
びっこのアヒルはクワックワツと鳴けない！びっこのアヒルはクワックワツと鳴けない！

ライオス：
私は白鳥だ、ベイビー！ヨカスタとヨヨは笑う。レダは白鳥で笑ったが、それは彼を止めなかった。私はもうすぐだ！準備ができた！

ヨカスタとヨヨ：
びっこのアヒルはファックできない！びっこのアヒルはファックできない！

ライオス：
ああ、できる！彼は射精する。ああ、いいね！終わった。ありがとう。
ライオスは退場する。

ヨヨ：
ああ！それがあなたの考える楽しいことか？

ヨヨはアクションフィギュアで遊び始める。

ヨカスタ：
なぜあなたは彼に自分の思い通りにさせたのか？
ヨコ：
気分だった
ヨヨ：
私は理解しない。
ヨコ：
時々楽しむ必要があるんだ。
ヨカスタ：
ライオスを射精させることがあなたの楽しみか？
ヨコ：
ある意味で。
ヨカスタ：
では、あなたはどのように自分を満足させるのか？
ヨコ：
私は私の方法を持っている。

ヨカスタとヨコは退場する。

5 アベンジャー・ヨヨ

ヨヨは2つの人形で遊ぶ：バービーのケンと、ヨヨに同じ少女人形のアベンジャー・ヨヨ。

ヨヨ：
ケンとして。アベンジャー、どうか私を再び傷つけないでくれ！クローゼットに閉じ込めたり、庭に埋めたり、寒い中で一人置いたりしないでくれ！

『人工知能』の声でアベンジャー・ヨヨとして。

ヨカスタたち、2003年、2005
年

心配するな、かわいい目の地球人よ、私はあなたを傷つけない。私はアベンジャー・ヨカスタ、宇宙で最も賢い女だ。私は宇宙を支配する。私の声は最も遠い銀河に送られている。私の知識は宇宙弦に沿ってどこへでも走る。

ケンとして。私と一緒に来てくれ。私はあなたの忠実なサイドキックになるだろう。
アベンジャー・ヨヨとして。申し訳ないが、地球人よ、アベンジャー・ヨカスタはソロで旅する。
ヨカスタ：なぜあなたはそれらのゲームをするのか？
ヨヨ：アベンジャー・ヨヨとして。私は彼女のところへ行かなければならない。彼女自身として。練習している。
ヨカスタ：何のために？
ヨヨ：あなたを置き換えるために。
ヨカスタ：本当に？
ヨヨ：私はあなたができるより遥かにうまくできる。私は違う方法でそれをするつもりだ。
ヨカスタ：あなたは何を考えているのか？
ヨヨ：アベンジャー・ヨヨとして。宇宙的秘密は地球人には明かされない。彼女は私を目覚めさせた。彼女が呼んでいる！
ヨカスタ：女王であることは本当に面倒だ、ヨヨ。
ヨヨ：彼女自身として。あなたがそうしてきた方法では、そうだ。でも私がするつもりの方では違う。
ヨカスタ：あなたは運命を変えることができると確信している。
ヨヨ：アベンジャー・ヨヨとして。私は解放される！私の力は信じられない！
ヨカスタ：本当に？
ヨヨ：アベンジャー・ヨヨとして。時間と空間は私の支配下にある。
ヨカスタ：あなたのゲームではね。
ヨヨ：彼女自身として。よろしい、知ったかぶりのミセス・ヨカスタよ、あなたが何が起きるつもりかを教えてくれ。
ヨカスタ：ある日、あなたはゼウスから手紙を受け取るだろう。彼はすでにあなたの未来を書いている。
ヨヨ：神の王は私について何を言うのか？
ヨカスタ：私は言うことはできない。
ヨヨ：なぜ？
ヨカスタ：ただそうだ。
ヨヨ：ヨカスタに武器を向けるアベンジャー・ヨヨとして。ラック！ザープ！ジング！
ヨカスタ：ちょっと苦しんでから笑う。わかった、わかった。ゼウスはあなたが私のようになるだろうと書いている。彼の手紙は、最終的にあなたが結婚に屈するだろうと言っている。あなたは子どもを産むだろう。あなたは女王になるだろう。
ヨヨ：彼女自身として。でも私は幸せになるのか？
ヨカスタ：私は幸せだと思わないか？
ヨヨ：その運命は拒否する！
アベンジャー・ヨヨとして。宇宙軍団！ゼウスに対する戦争が始まった！すべての防御フィールドを起動しろ！オリンポスの神に対してすべての超エネルギービームを訓練しろ！
ヨカスタ：それが起きることはないことを知っている。
ヨヨ：彼女自身として。私は作り上げた物語だけを信じる。
ヨカスタ：4年で、あなたはひどい息をした老人と結婚するだろう。彼はあなたのひもを開く時に彼の手であなたの口を覆うだろう。あなたは闘争するが、それは何の違いもない。その後、彼は彼の種をあなたの中に射精するだろう。あなたの赤ちゃんが生まれたとき—まあ、あなたは残りを知っている。

ヨヨ：　　いいえ！それは私の人生ではないだ
ろー！
ヨカスタ：　あなた自身を準備できるように私はあなたに言っている
ヨヨ：　　そして警告しておく。事柄は君が言うようにはならないだろう
。

沈黙。ヨカスタが退場する。ヨヨはケンと復讐者ヨカスタを手にする。

ケンとして。勇敢なヨヨよ、気が狂った女が君の宮殿にやってきて、君が好きではない物語を語ったとき、君は何をするだろう？復讐者ヨヨとして。彼女を足から逆さまに吊るし、口を縫い合わせるだろう。それから彼女を44次元へビーム転送する—これ以上戻れないほど遠くへ。ケンとして。彼女の物語を聞いた人々全員に、君は何を伝えるだろう？復讐者ヨヨとして。毎日新しい物語を語る。百万日、百万の物語だ。ケンとして。しかしどの物語が本当なのか？彼女自身として。すべてが本当だ。

6 ラウスの最期

ラウス：　　遊びたいか—

手綱と馬勒を示す。

YOKO:　　I brought the reins and—
LAIUS:　　No horse game today.
LAIUS:　　It's been six months since—
YOKO:　　You know very well why.
LAIUS:　　A boy?
YOKO:　　What else?
LAIUS:　　The shepherd?
YOKO:　　No, the river.
LAIUS:　　Good. Cleaner.
YOKO:　　This time I want revenge. I want blood for blood. I want war.
LAIUS:　　War?
YOKO:　　You will declare war against Delphi. You'll send 10,000 men to fight and die there. You'll conquer Delphi. Then you'll send for me. I will lead an army of women. We will grind the Oracle to dust. We'll erect a new Oracle, an Oracle under my command. Or maybe I will decide to have no Oracle at all. I will pour tons of sand down her hole and plug her up once and for all. Delphi will be famous for being the city without an Oracle.
LAIUS:　　You're a very disturbed woman.
YOKO:　　My women will parade that Pythia whore in the streets. The people of Delphi will stone her to death.
LAIUS:　　Listen to me! None of that is going to happen, my Queen.
YOKO:　　Don't call me "my Queen." I am a queen, but not yours!

LAIUS: Then wife. You are my wife, don't forget that.
YOKO: A frozen marriage in a hot country.
LAIUS: Don't you think I'm as unhappy as you are? I'm trying my best. I've been a good husband. A faithful husband. How many kings, or even ordinary men, are faithful and respectful to their wives?
YOKO: I am the Queen.
LAIUS: I made you Queen!
YOKO: I deserve respect.
LAIUS: I deserve gratitude.
YOKO: I'll be grateful when you make war against Delphi!
LAIUS: The Oracle is sacred! The gods have ears everywhere. They can punish you.
YOKO: They already have. If you ask me, I'm owed some good times.
LAIUS: The Pythia is more than a woman, she's the sacred mouth of Apollo.
YOKO: I'm sure she gives blowjobs to Apollo.
LAIUS: I'm going to Delphi again today. This time, I am sure to get a new Oracle. The Pythia will give us a different kind of son, a son with a good fate.
YOKO: I only want daughters. And since when do Oracles change their minds? And you, my little man, you believe whatever that Pythia tells you, don't you? God Apollo speaks through her lips, does he? She's in trance, is she? And you lap it up like a cat does cream, don't you? You kill whatever she says you should fear: your cows, your horses, your servants, your sons.
LAIUS: I'll be gone for a few days.
YOKO: Have fucking fun with your Pythian whores!
LAIUS: When I get back, we can talk. I know we can find a reasonable way out of this.
YOKO: Out of what? Out of the past? Out of my own skin?
LAIUS: If you just let me, I can make you happy.
YOKO: You know what would make me very happy? For you not to exist. In fact, you don't exist. I'm inventing you just by talking to you. And now that I'm finished talking to you, you are instructed to make yourself scarce.
LAIUS: The Oracle can change things. I will ask her to forgive you.
YOKO: I don't need to be forgiven. I can't be forgiven.
LAIUS: I can make up for everything, if the Oracle permits.
YOKO: You? Not in a billion years. Now for the absolute last time. Go! Vanish! Disappear! Poof!

7 悲劇の悪い母たち

メディア:ギリシャ悲劇には、ヨカスタ、ファイドラ、メデアほど有名な母親はいない。彼らは悪い考えを持ってから外に出て悪いことをする。彼らは『悲劇の悪い母たち』である。君たちの中で最も悪いのは誰だ？

彼らはみな手を上げる。各自が自分の悲劇のテキストを持っている。

メデア?

ヨコとしてメデアがここおよびこのシーン全体で:

私が最悪だ。ためらわずに子どもたちを殺した。全員殺した。瞬く間に。夫の顔を見たはずだ!

ヨヨとしてファイドラがここおよびこのシーン全体で:

それは君が悪いということではなく、単に君が狂っているということだ。優れた弁護士なら一時的な心神喪失の抗弁で君を釈放させることができた。

MEDIA: It seems that Phaedra and Yokasta have a lot in common. They both had a thing for their sons.

YOKASTA: Hers was a stepson.

PHAEDRA: My Hippolytus was as good as my own flesh and blood.

YOKASTA: Come on, who are you kidding?

MEDEA: I don't understand what either of you have for boys—your own boys, I might add. Boys are so inexperienced, they need to be taught everything, the whole erotic alphabet. What a waste of time!

PHAEDRA: You haven't the slightest idea! Me and Yokasta know what it's like to run your fingers through the hair of a young warrior in a sensuous battle, in a tender wrestling. To press your flesh against his quivering muscles, to teach his hands to speak the language of your body.

MEDIA: Yokasta, you were a real bad mama. You married your own son and had four children with him.

MEDEA: Does this make her a bad mother?! From what I've been able to find out, you were a good mother, Yokasta, a perfect mother. You loved all your children. You did the best you could under the circumstances. You don't belong on this show.

YOKASTA: Didn't I hand little Oedipus over to the shepherd?

MEDEA: But you wrapped him up real warm. And the kicker is, he survived.

PHAEDRA: Yeah. Given the circumstances, you acted very responsibly. You went into that marriage with Oedipus with your eyes wide open. Now my case is different. I know what passion can drive a woman to do! I know what it's like to live in guilt and inner torment.

YOKASTA: You think I don't feel guilty and tormented?

PHAEDRA: I know I don't have the right to live! I go to sleep each and every night in a doomed bed. I am aware that I am going to pay for my desires.

MEDIA: Do you think that—

PHAEDRA: Listen to what my author wrote for me, quote: "At first when love struck me, I reflected how best to bear it. Silence was my first plan, for the tongue cannot be trusted. Then I thought I could conquer love with discretion and common sense. And when that too failed me, I resolved to die. Death is the best plan of all. Let no one dispute that. I know what I have done. I know the scandal. And all too well I know that I am a woman, an object of hate to all. I betrayed my husband with my son, and in him betrayed all my children."¹⁰ Unquote.

MEDIA: You mustn't blame yourself. Your author also wrote, quote: "So you will? And all the others, who love, and who will love, must they die too? We should not in the conduct of our lives be too exacting."¹¹ Unquote.

PHAEDRA: Still, finally, I decided that hanging myself was the right thing to do.

MEDEA: You're off topic. Your story is dripping with self-pity and self-justification. The question we are dealing with, we are supposed to be dealing with, is who's the baddest mama. In this regard, you girls should just go away and do some shopping. Neither of you can hold a candle to me. I am the baddest mama in tragedy!

PHAEDRA: Don't make me laugh! Even Clytemnestra, who's plenty pissed off she's under contract to another network and can't be here, is a lot badder than you. She sent her daughter to her death, murdered her husband, and drove her son into exile.

MEDEA: He came back and killed her, didn't he?

PHAEDRA: Exactly.

MEDEA: So she wasn't bad ass enough to save her own life.

YOKASTA: And you? Didn't you hang yourself?

MEDEA: There you are mistaken. I told Jason where he could get off. It was you who took the rope.

YOKASTA: That's a dirty lie!

MEDEA: You're delusional, Yokasta. You think you're so famous. But let me tell you, lots of people have never heard of you. They wouldn't know you if they fell over you. But me, Medea, everyone knows. Listen to me talking to my children just before I murdered them, quote,

メディアがエウリピデスの『メデア』のテープをギリシャ語で再生する。ヨカスタがテープレコーダーを奪い取り、電源を切る。

YOKASTA: I don't want to listen to your garbage!

MEDEA: You stupid bitch! That's Euripides in Greek, the bleeping original! Do you have any idea what words he put into my mouth?

YOKASTA: No, and I don't give a bleep either. You make me sick.

MEDEA: Give me my tape recorder!

YOKASTA: Not on your life. Who wants to hear some dumb dead language nobody understands?

MEDEA: You're jealous, that's what you are. Anyway, I know my lines in English. Quote, "Why, children, do you look at me with your eyes? Why do you smile so sweetly that last smile of all? Come, children, give me your hands so I may kiss them. Oh, your small hands! And how dear your lips. How delicate the skin, how sweet the breath of children! I wish you happiness, but not here in this world."¹² Unquote. Did you ever say such words, Yokasta? No one thought you worth writing these kind of words for. There are so many plays about Oedipus, but not one about you. You don't count.

YOKASTA: Don't I? Listen to what just one of my authors wrote for me. Quote:

私が最初の息子を身籠もったとき、何が来るのか知っていたのか。血の縄が一緒に絡み合っていたのか。血の足跡が私の体の中で一緒に急いでいたのか。知っていたのか。過去の未完成な清算が再び肉になっていたのか。妊娠する前に過去の負債が清算されたと思ったのか。私は子宮の中の物が過去全体の代価を払わなければならないことを知っていた。未来が貪欲な神のように彼を待っていることを知っていた。洞窟の中の食べる者が、あたかも他の男が存在しないかのように、すべてを一幸福、力、そして最終的に生命を一要求するために待っていることを知っていた。私は彼をこのために一苦痛と恐怖のために一堅い鋭い金属のために一他の男の残酷さと彼自身の残酷さのために担った。病気のために。腐敗と崩壊のために。死のために一骨、塵のために。

知っていた。しかし私はこのためだけに彼を担ったのではない。彼がこれの王であるために担った。そして私の血は子宮で躊躇しなかった。無益さを考慮して躊躇しなかった。確率を計算しながら失敗しなかった。それは足の先から指の先まで、目の見えない血が、歯茎から脛から髪の毛の根から時間が始まる前の血が、彼の腸の結び目に、彼の筋肉の結び目に、彼の脳の結び目に流れ込んだ。私の子宮がすべてを結びつけた。地球のあらゆる隅と天と死んだ過去のあらゆる一滴を。それをすべて私の中で形に絡ませた。彼は何だったのか。何ではなかったのか。質問は尋ねられなかった。そして私は何だったのか。どんな大金だったのか。どんな戸口だったのか。どんな洞窟の口だったのか。何が私の足を広げ、膝を持ち上げたのか。彼は身を隠すために絞られていたのか。

逃げるために走っていたのか。地球全体の力が彼を私の体を通して押し出し、外に出た。それは私を裂いた。そして私は血が彼の後に飛び出すのを見た。私は自分自身だったのか。

しかし彼は何だったのか。血の袋。死の袋。叫ぶ口。何かを尋ねていたのか。彼は王の息子だった。彼は男の形だった。彼は完璧だった。13 引用終わり。

メディア: ここで終わりにせざるを得ない。君たちがそれを考えている間に、我々は商業休止を取ろう。

ヨノ:

いや。まだだ。ウーンフム

。

ヨノが話すとき、浴槽が水で満たされるのを示す無声映画またはスライドが投影される。

浴槽に水を入れる。普通サイズの浴槽、大きなものではなく、ただ普通だ。

ピーターをうつぶせで入れる。数分間、彼は抵抗する。しかし私は彼を水に沈めたままにしておく。もう動きがなくなるまで。彼を水から取り出すとき、彼はイエスのように青白い。彼の全身を清潔に洗濯されたばかりの白いシートで覆う。

その後、ジョセフを入れる。彼はピーターよりも少なく抵抗する。ジョーを水から取り出すとき、彼の顔はスマイルのように青い。彼をベッドに置く。彼をピーターを覆ったのと同じシートで覆う。ピーターとジョセフはベッドで一緒にいる。しかし私は彼らが眠っていないことを知っている。

その後、マシューを入れる。彼は生意気な子で、彼は私のお気に入りだ。ウーンフム

。彼を抱きしめ、首に別れのキスをして、入れる。彼は他の者たちより長く抵抗する。しかし神が私に与えてくださった全力を使って、彼を水に沈めたままにしておく。最終的に彼は止まる。マットを水から取り出すとき、彼は調理されたヌードルのようにぐったりしている。ジョーとピーターのように彼を覆う。その後、ジョンを入れる。ジョンは既にトイレにいて、他の子たちを入れている間、ずっと泣いている。ウーンフム

。彼を腕の下から持ち上げ、座った姿勢で沈める。彼は小さいので、すぐに沈むが、赤ちゃんとしてよく戦う。ウーンフム。私はジョンを浴槽に入れたままにして、アダムを取りに行く。彼は逃げようとする。アダムは本当に強いが、私は彼を髪で掴み、引きずり、浴槽に投げ込む。彼の顔を水に押さえ込む。彼は裏返って息をするために上がってくる。ウーンフム、ウーンフム。彼は息をするのに数回ため息をつくより前に、私は彼を水に押さえ込む。彼は分からないくらい長く抵抗する。ウーンフム。1分か2分かもしれない。最終的に、彼から生命の兆候がない。彼は戻ってこない。彼の体を水に置いたままにする。ジョンを取り出す。彼をベッドに置く。彼を覆う。アダムを浴槽に入れたままにする。彼は私を怒らせる。ウーンフム、ウーンフム。14

中幕

8 浴場

舞台奥の大スクリーンに投影されたスライドショーは、泥と血で覆われたオイディプスが浴槽に入る場面を描いている。オイディプスの右足は腫れ、奇形である。ヨノが彼を丁寧に優しく洗う。徐々に彼女の触れ方はより官能的になる。一方、舞台中央前方で、観客に向かって、ヨコとヨヨは自分たちの足を洗う。ヨカスタとオイディプスはマイクに向かって台詞を話す。ラジオドラマのように。彼らは舞台の反対側にいる。彼らの親密さはどのように話すかにある。

OEDIPUS: You shouldn't be doing this, you are the queen. Let them do it.
YOKASTA: Your foot is all swollen. It must hurt a lot.
OEDIPUS: That's the way it's always been.
YOKASTA: No. It's swollen because you had to walk so far, because the road is full of stones, because your sandals wore out, because the sun was scorching ...
OEDIPUS: I tell you my foot has always been this way. Scarred, swollen, awful. I don't want you to look at it. I don't want you to touch it.
YOKASTA: This is how we honor our heroes. Our kings. Our conquerors.
OEDIPUS: Don't look at it.
YOKASTA: I want to look at it and to touch it. I have a thing for swollen feet.
OEDIPUS: You're kidding me.
YOKASTA: No, really.
YOYO: She is a little weird.
YOKO: Shut up!
YOKASTA: I want to study the map of its veins. That map will teach me about you, where you came from, why you are here.
OEDIPUS: I told you already. I'm from Corinth.
YOKASTA: And what was the reason you left, what was the purpose of your journey?
OEDIPUS: That I can't tell you.
YOKASTA: Why not?
OEDIPUS: I just can't, that's all!
YOKASTA: And you're hurt—you've been bleeding.
OEDIPUS: I had an accident.
YOKASTA: What kind of accident?
OEDIPUS: What difference does it make?
YOKASTA: This wound was made by a blade. You've been in a fight.
OEDIPUS: Maybe. So what?
YOKASTA: Don't you want to talk about it?
OEDIPUS: This is all happening too quickly. One minute I'm on the road, the next I'm being bathed by a queen who tells me I am the King of Thebes.
YOKASTA: It wasn't my decision. It's what was told to us.
OEDIPUS: What was told to you?
YOKASTA: To- to- send the old king away. To get rid of him. To wait for some brave hero who could solve the riddle of the Sphinx. To make that hero our king.
YOYO: A silly riddle

ヨコ: ばかげた下らないなぞなぞだ。一瞬で解けただろう。

ヨカスタ: 夜明けに四本の足、真昼に二本の足、夕暮れに三本の足を持ち、最も多く持つときに最も弱いものは何か?

ヨコ: 知ってる!知ってる!

ヨコ: 冗談だろう。

ヨカスタ: 人間である。赤ちゃんのときは這い、成長して歩き、年を取ると杖を必要とする。彼女の人生は昼から夜への旅である。

オイディプス: そこまで凝った答えはしなかった。ただ『私だ』と言っただけだ。するとスフィンクスは少しうなり、立ち上がり、翼を広げ、飛び去った。疲れていた。

ヨカスタ: 本当に疲れていた。四日間道路を歩いていた。だからここに来たんだ。

オイディプス: 誰がそんなことを言ったのか?
ヨカスタ: ゼウス
オイディプス: だが君たちには自分たちの王がいらないか!

ヨカスタ: それを君に説明したばかりではないか?テーベには王がいたことがある。

私は夫を持っていたことがある。昔々、私は赤ちゃん、男の子の赤ちゃんを持っていたことさえある。

スライドで、ヨノはオイディプスを沈めようとする。彼を溺死させようとする。彼はそれが激しいセックスプレイだと思っている。



図2.2:オイディプス/クリストファー・ローガン・ヒーリーはテーベに戻った日に彼を浴びせたヨノ/レイチェル・ボウディッチに抱擁される。第8場「浴場」を開くスライドショーから。ラ・ママ、ニューヨーク、2005年。写真:マット・ボックルマン。

オイディプス: 彼に何が起きたのか?
 ヨカスタ: 彼は去って行った
 オイディプス: 彼は死んでい
 ヨヨ: るのか?
 ヨカスタ: 彼はそんなに多くの質問を持っているので『ロー・アンド・オーダー』に出演すべ
 ヨカスタ: きだ。
 ヨカスタ: わからない。
 オイディプス: わかるはずがない。彼は君の息子だ。君は何かを隠している!

ヨカスタ: 君は気が短い。休むんだ。コリントスを去った理由を教えてください、私は息子に何が起きたかを教えることもできない。我々両方が秘密を持つのは問題ない。

スライドでヨノがオイディプスを水に押さえ込む。彼らは戦い、その後キスをする。

OEDIPUS: Why should I believe you?
 YOKASTA: This is from my heart. You don't need to know everything to be happy. I'm a lot older than you, and I'm giving you good advice.
 OEDIPUS: Older but so beautiful.
 YOKASTA: Queens are always told they're beautiful.
 OEDIPUS: But you really are. I'm not lying. I can't lie.
 YOKASTA: I know you can't. You're perfect. Just close your eyes and let me take care of everything.
 OEDIPUS: I don't know why I get so mad sometimes. It just happens. But now, I'm dreamy, I'm floating away. What did you put in the water? The steam is full of perfume.
 YOKO: It's the hot water.
 YOYO: There's magic in the water.
 YOKASTA: A few hours ago I was a mummy, dry as the African desert. Then you came, my thunderstorm, and now I'm sprouting branches and leaves and blossoms. Everything inside me is inviting me to a huge party, a long overdue celebration. Dance for me.
 OEDIPUS: I'm pretty clumsy, my foot.
 YOKASTA: Dance, go ahead, I want you to.

スライドで、オイディプスが踊る。

オイディプス: ほら言っただろう!この足で踊られるか?君は完璧だ、そ
 ヨカスタ: のままで。

ポーズ。

OEDIPUS: Go away now, Oedipus. Tomorrow is a very busy day for you.
 OEDIPUS: I want to stay here with my queen.
 YOKASTA: The king has his own room. Go to your room.
 OEDIPUS: Do I have to?
 YOKASTA: You have to.
 OEDIPUS: If I'm the king, you can't tell me what to do.
 YOKASTA: Tomorrow you can rule. Tonight you belong to me.

オイディプス: 私は誰のものでもない!
ヨカスタ: 君は自分の好きなように慣れ過ぎている。

ポーズ。

オイディプス: 一人でいたい。お願いだ。
ヨカスタ: 今夜だけ、約束するか?
ヨカスタ: 約束する。
。

オイディプスが退場する。

私は新しい国で新しい民族の中の新しい女王である。私は年を取っていないし、若くもない。蒸発している。

ヨコ: 熱い水。
ヨコ: 魔法の水。
ヨカスタ: 彼は男の子の筋肉と男の子の甘い息で、バラの水のように、レモンと蜂蜜のように、自分自身でいっぱいだ。毎夜、手を伸ばすと、彼の肌に触れるだろう。彼に教えることができるだろう—赤ちゃんとしての最初の言葉ではなく、王としての最初の法律を。我々は子どもを持つだろう、王女と王子たちを。

ヨコ: 頑張れ!
ヨカスタ: 私の良心は清潔である。
ヨコ: 私は何も悪いことをしていない
ヨカスタ: ゼウスが私に送ってきたものは、拒否しないだろう。
。

ヨカスタが退場する。ヨコ ヨコが出ようとする。

ヨコ、ヨコへ: ちょっと待て、ここに一分いてくれ
ヨコ: 何だ?
ヨコ: このオイディプス、好きか?
ヨコ: どういう意味だ?
ヨコ: 彼はいける、そう思わないか?
ヨコ: まあまあだ
ヨコ: 真面目に。彼はまあまあより遥かに上だ。あの筋肉を見ただろう?かなりトレーニングしているに違いない。あるいは戦争で戦っているか何かだ。
ヨコ: それは君に何の関係があるのか?
ヨコ: 復讐者ヨコとして。復讐者ヨコはすべての知識を要求する!復讐者ヨコ—君が私と話したいなら、あのくだらないことをすべてやめろ。
ヨコ: 復讐者ヨコとして。彼が裸でいるのを見るのは面白かった。成人男性の裸を見るのは初めてだ。
ヨコ: まあ今君は見た。大したことではない
ヨコ: 私には大したことのように見えた。
ヨコ: これは性教育の授業ではない、ヨコ。疲れた。眠らなければならない。

YOYO: Yokasta's always telling me what's going to happen. But she never talks about herself. I really don't know anything about her. She acted so surprised when Oedipus showed up. I thought she knows everything that's going to happen.

YOKO: She wants to forget a lot of it. She wants to pretend it's all happening for the first time.

YOYO: Because?

YOKO: So she can enjoy it more.

YOYO: How's that?

YOKO: If you know everything that's going to happen to you—well, what's so fun in that?

YOYO: But that's what happens in a play. The actors know exactly what they are going to do and say—and what the other people are going to do and say. And actors have tons of fun!

YOKO: What makes you so fucking sure?

YOYO: Don't treat me like I'm a total idiot.

Pause.

I don't know if I like him. Oedipus, it's such a weird name. And he limps, have you noticed that?

YOKO: I didn't.

YOYO: And those scars on his foot. You couldn't have missed them.

YOKO: I wasn't looking.

YOYO: He must've been in a terrible accident.

YOKO: Maybe.

YOYO: What do you know about him?

YOKO: Next to nothing.

YOYO: You're lying. You know I know when you're lying. I'm going to find out more about him.

YOKO: You aren't ready for boys yet, no less men.

YOYO: That's what you say. But you don't control me. *As Avenger Yoyo.* My powers are unlimited!

YOKO: I'm going to bed. The future will arrive soon enough.

YOYO: You are released from the grip of my superior mental powers!

YOKO: Waw, thanks. I feel much better now.

9 オイディプスを王にしつける

YOKASTA: So what do you know?

OEDIPUS: I know that last night was the best.

YOKO: No, fatfoot, about being a king.

OEDIPUS: What's there to know?

YOKO: To start with, sit up.

オイディプス: こんな感じで
?

ヨヨ: こんな感じ
で!
ヨカスタ: 肩が丸まっている。肩を伸ばしなさい。そうだ、その方がいい。さあ立ちなさい。歩くのを見させてくれ。

オイディプスが数歩進む。

ヨコ: よろめきながら歩けないのか?
オイディプス: 足のせいだ。
ヨカスタ: それを直す。
オイディプス: 昨夜、君は足が好きだと言った。
ヨカスタ: 足は好きだが、びっこは好きではない
ヨコ: 対応できる。ほぼ、君を座った状態に保つ。歩かなければならないときは、パレードのときなど、頭を高く保ち、目を一方の側からもう一方の側へ回すように。こんな感じで。誰かが間違いを犯していないか見るために人をチェックしているかのように。

オイディプス: ヘイ、それできるぞ!
ヨカスタ: 悪くない。しかし笑うな。
ヨヨ: 笑っているときはかわいい
ヨコ: 顔が柔らかすぎる。
オイディプス: 何のために柔らかすぎるのか?
ヨカスタ: 逆光を当てることができる
ヨコ: よし、今頭を前後に動かさなさい。ここに何百人もの人がいると想像しなさい。彼らはみな君を見ている。それぞれが君から何かを望んでいる。

オイディプス: 群衆が好きではない
ヨコ: 慣れるだろう。
ヨカスタ: 常に君の隣にいるだろう。このように手を絞ったら『そうだ』と言いなさい—
オイディプス: そうだ
ヨカスタ: 背中をこのように触ったら『顧問として検討させていただきます』と言いなさい。
オイディプス: 顧問として検討させていただきます
ヨカスタ: 練習しよう。

ヨカスタが手を絞る。オイディプスが手を引っ込める。

オイディプス: 私が王なら、なぜ君から命令を受けなければならないのか?
ヨカスタ: 私がずっと多く知っているからだ。
オイディプス: そうか?
ヨコ: 信号の仕組みを全く練ろう。
オイディプス: 信号なんてくそくらえ! 若いかもしれないが、経験がある。何が何かわかっている。馬の気に留めるな。
ヨカスタ:
ヨヨ: そして王であることは楽しい! 人を亡命に送ったり、殺すことさえできる!
オイディプス: 既に誰かを殺した。
ヨコ: よく聞きなさい。すべての王が心から知っていることが本当に重要なことがある。物事が悪くなり始めたら、多くの人が仕事を失ったら、または作物が失敗したら、または人々が大臣が大量のお金を盗んでいることを発見したら、君は何をするか?

オイディプス: オラクルに助言を求める。
 ヨコ: 絶対違う。戦争に行く。
 オイディプス: 戦争?
 ヨカスタ: すぐに。執拗な敵は王の最良の友である。
 ヨコ: それを忘れるな。
 オイディプス: それは私の王のタイプではない
 ヨヨ: 復讐者ヨコとして。テーベの民よ!オイディプス王は自分のやり方で統治し
 ヨコ: ている!見ましょう。よし、復習しよう。

各指示で、オイディプスは上手に行うために最善を尽くす。

OEDIPUS: Get up. Walk. Try not to limp. Ok, better. Sit down. Focus your eyes over the heads of your subjects. Don't look anyone in the eye.
 YOKASTA: I like to look people right in the eye. Like this.
 OEDIPUS: Why are you so stubborn? Can't you just once do exactly what I tell you to do?
 YOKO: Just once—for you. And then, can we—
 OEDIPUS: Raise your chin, look up over their heads. That's better. Now cross your legs. Good. Cross your arms. Look a little bored, not with yourself, not at all, but with "them," with all those people who depend on you.
 YOKASTA: You know, I don't think I'm cut out to be a king.
 OEDIPUS: Ridiculous. You are the King! It's in your blood. You don't have any choice about it.
 YOKO: I could abdicate. We could run away together. I know how to live on the road.
 OEDIPUS: That's crazy talk.
 YOKO: Ok. Then why don't you be the queen and run everything? That's what you want to do anyway.

ヨカスタとヨコ:
 私は既に女王である。
 。

OEDIPUS: I mean the real queen. A queen-king.
 YOKASTA: There's no such thing around here.
 OEDIPUS: What about the Amazons? They had a queen! And the bees? They still have queens!
 YOKASTA: Why are you so afraid of becoming who you really are?
 OEDIPUS: What I want, the only thing I really want, is to not become the boy the Oracle once told an awful story to. Do you want to hear it?
 YOYO: I do!
 YOKO: I don't want to hear anything that makes you weak and pathetic. There are people who rule and people who are ruled. The ones who lay down the law and the ones who obey it. We don't listen to the Oracle around here, understand? I want you to forget every fucking thing that happened to you before last night. You need new memories, king's memories.
 OEDIPUS: You really don't know a thing about me!

YOKASTA: Tonight we can be alone together again, just you and me. I'll give you another bath.
OEDIPUS: And tomorrow?
YOKASTA: We'll walk in the royal garden, feed tame deer from our hands, eat lunch with our governors, listen to reports from our generals, send Kreon on a long trip somewhere, take a nap, and while I'm having my hair done you will sign decrees. You'll be surprised how fast the day will go by. Then it will be night again, and the palace doors will close leaving us to ourselves, Oedipus and Yokasta, the way it's meant to be.

10 良い歳月

テーブルに2つの椅子。テーブルの上に2つのマイク。一方の翼からメディアが入り、もう一方からヨノが入る。彼らはテーブルで会い、握手し、座る。ヨノは妊娠の後期段階にある。

MEDIA: My goodness! It seems like—. Congratulations! How long have you been—?
YONO: Oh, 8 months.
MEDIA: OK. Great! So you don't mind if we talk about it?
YONO: Oh, no, no.
MEDIA: Is there anything you want to put off limits before we get started?
YONO: No, I'm fine.
MEDIA: Wide open.
YONO: Totally open.
MEDIA: Great. So this is your first interview?
YONO: My very first.
MEDIA: Excellent, we have an exclusive. I thought we did, but I wanted to hear it from your lips. *To the live audience*. Please turn off all your cell phones and pagers, thank you. *To the television public*. Yono, the perfect Yokasta, the unique mother and wife, is with us today ready to reveal everything about herself. So this is your very first interview?
YONO: Very very.
MEDIA: And this will be your—
YONO: My fifth child.
MEDIA: Number five! Congratulations! They say five's a charm.
YONO: I've always been very very lucky.
MEDIA: It's a blessing. It's a miracle!
YONO: It's not a miracle. It's a lot of hard work, love, and luck.
MEDIA: And, so, the proud father, King Laius—
YONO: Oedipus.
MEDIA: Oh, yes, of course. Sorry. Oedipus the King. Is he happy too?
YONO: Oh, he's thrilled even though we were thinking of taking a little bit of a break, with five already, almost. You know it's not easy bringing a new baby into the house just 11 months after the last one.
MEDIA: Who is that?

ヨノ: 誰?
 メディア: 4番目。
 ヨノ: あ、それはアンティゴネだ。
 メディア: アンティゴネ
 ヨノ: 〇
 ここにいる
 。

乳房から乳児を持ち上げる。それは巨大な足である。

MEDIA: I'm still breast feeding her. She's only 10 months old. Isn't she a darling?
 And already you're—?
 YONO: I told you, eight months pregnant.
 MEDIA: And your oldest, how old is it—
 YONO: He's not an it. He's a he. Polynikes is a boy. He's very athletic. He and his brother Eteokles are always fighting. They're twins you know. Polynikes is older—by about 35 minutes.
 MEDIA: Twins, eh? I guess that explains why they fight a lot.
 YONO: Oh yes, they're little warriors.
 MEDIA: I remember that age as being a very tough time.
 YONO: Oh, no, it's really a joy. Motherhood is a blessing.
 MEDIA: I meant for them.
 YONO: Oh, I see.
 MEDIA: People say a woman is most beautiful when she's pregnant. Would you agree?
 YONO: Well, what I've heard people say is that a queen is always beautiful and a beautiful woman is always a queen.
 MEDIA: How true, how true. And the twins' sister, what's her name?
 YONO: They have two sisters, Ismene and Antigone, my baby for now. Antigone's a real darling.
 MEDIA: She is, a darling.
 MEDIA: And your husband—?
 YONO: Oedipus?
 MEDIA: Oedipus.
 YONO: Oedipus is especially fond of little Antigone. He insists on giving her a bath every evening.
 MEDIA: Isn't he a devoted father! And a king too.
 YONO: Yes, he puts aside all his official duties in order to have supper with his family and give Antigone her bath.
 MEDIA: He does that every day?
 YONO: Well not if there's a war, of course.
 MEDIA: Of course. What's that amulet around your neck? It looks like an oracular image.
 YONO: I'm glad you noticed. And you are right. I only wear it on public occasions.
 MEDIA: Like your very first interview.
 YONO: It's from Laius, my first husband.
 MEDIA: Laius was assaulted by bandits on the road to Delphi, wasn't he? Some people say it wasn't an accident, that it was part of a conspiracy.

ヨノ: その朝、彼が行かないようにお願いした。彼にとってはオラクルだ、オラクルがそうだ。ラウスはオラクルに相談なしに一歩も動かなかった。そして彼は常に新しいオラクルを探していた。

ポーズ。

MEDIA: If I may say so, he was not a happy man.
Things happened very fast after Laius was killed. You had to take on the responsibilities for the whole city.
YONO: Not for long. My new King Oedipus was right there to pick up where Laius left off.
MEDIA: Do you—?
YONO: Miss Laius?
MEDIA: Well do you?
YONO: Things happened so fast, like another life.
MEDIA: May I?
YONO: What?
MEDIA: Oedipus. He's a lot younger than you are.
YONO: That's right.
MEDIA: Does that make a difference?
YONO: What do you mean?
MEDIA: Well, you know—
YONO: Of course, a young man is very potent, very fertile.
MEDIA: You don't mind discussing it?
YONO: Why should I? It's a fact of life.
MEDIA: So you met this young man right after you'd been widowed.
YONO: The same day, actually.
MEDIA: What was that like? It must've been difficult to make that adjustment.
YONO: Not really.
MEDIA: Did you know right from the start how happy you'd be with Oedipus? Because you're obviously happy now! So affable and always pregnant!
YONO: My motto is: Don't look back!
MEDIA: Did you have any chance to mourn?
YONO: Not really.
MEDIA: Is there anything that you do now in remembrance of Laius?
YONO: Well there is the annual holiday in his honor.
MEDIA: Yes, but is there something more personal, something you do for you alone?
YONO: I can't say that I do. But there is this: I see a lot of my first husband in my second husband.
MEDIA: Is that so?
YONO: Oedipus is a natural leader.
MEDIA: He is.
YONO: Training him to be king was easy. I did it all by myself.
MEDIA: Indeed, yes. He's not from royal stock himself, is he?
YONO: His background is not public knowledge.
MEDIA: But surely you know it.

YONO: It's a matter of national security. I'm sorry, but that's all I can say. What I can assure you of is that Oedipus hails from a long line of leaders.

MEDIA: And your family, you're from a noble family, aren't you?

YONO: Oh, yes. Without a doubt.

MEDIA: And your brother, Kreon?

YONO: He tends to keep his distance. He and my husband don't always see eye to eye.

MEDIA: And what about the other Yokastas?

YONO: Other Yokastas?

MEDIA: There's one in Marvel Comics you've probably heard of.

YONO: I'm afraid not.

MEDIA: Well, I'd like to get your reactions to her. She's an Avenger with complete defensive capabilities, including a force field, energy beams emitted from her eyes, and some mysterious internal workings that enables her to resist being disrupted by the Vision's intangibility powers.

YONO: What are you talking about?

MEDIA: So you never heard of her?

YONO: She doesn't sound like someone I'd want to know.

MEDIA: And what about Yokasta Nu from Star Wars? She's a Jedi librarian.

YONO: A what?

MEDIA: A Jedi.

YONO: I'm afraid you've lost me.

MEDIA: Well then, let's get back to your story, your exclusive very first interview. Oedipus is such a funny name.

YONO: It means swollen foot.

彼女は乳房から乳児の足を持ち上げる。別の乳房に切り替える。

MEDIA: How did he get that name?

YONO: I suppose his mother gave it to him.

MEDIA: His mother? But why?

YONO: I suppose because he had a swollen foot.

MEDIA: The King was born with a swollen foot?

YONO: He told me it was a farming accident.

MEDIA: A farming accident? He wasn't born with it then. But you just said his mother gave him that name.

YONO: Well, that's the story he told me.

MEDIA: Which? His mother or the accident?

YONO: The accident, the accident.

MEDIA: Because it's such a strange name, Swollen Foot. No one's ever heard of a name like that. A nickname maybe, but not a person's real name.

YONO: You know, I never thought about it much. Honestly, it was a farming accident.

MEDIA: So what was his name before that?

YONO: What difference does it make? I didn't know him then. Everybody called him Oedipus. You know how sometimes a nickname just sticks like that. Red because you have red hair or Dimples because you have dimples. So Oedipus just stuck!

ポーズ。

美しい足だと思う。彼の両足を愛している。
メディア: 両足とも腫れているのか?
ヨノ: いや、ただ一つ。
メディア: どちらか?
ヨノ: 今や君は快適に共有しない親密な詳細を求めている。
メディア: 申し訳ない。しかし人々は知りたい。
ヨノ: 私が言えるすべては、彼の腫れた足は私の好きな足であるということだ
メディア: 本当に、どちらの足であるか教えないのか?
ヨノ: お願いだから主張しないでくれ。彼の足は私に非常に特別だ。

ポーズ。

時々、私はそれに話しかけ、それは答える。
メディア: 足が?
ヨノ: オイディプスは成長中に多くの不安を持っていた。足についての多くのいじめ。彼は足が腫れた彼のような人がどのようにリーダーの役割を果たすことができるかを学ぶのに問題があった。彼と私がしたことは、彼の足に『オイディプス王』という名前を付け、玉座から足として話すようにさせることだった。より自信に満ちたリーダーの側面を彼に促すために。
メディア: だから君は一?
ヨノ: 何か悪いものから何か良いものを作った。
メディア: 素晴らしい!そしてそれは誰のアイデアだったのか?
ヨノ: 私のだ。百パーセント私のだ。
メディア: 非常に非常に独創的だ。

ポーズ。

しかし大衆は何を考えるか?そしてオイディプスの内輪?あ
ヨノ: 彼らは本当にそれが足が話しているのかわからない。

ポーズ。

君に言ったことに少し申し訳なく感じ
メディア: している。
そうするな。大衆は知る権利を持っている。
ヨノ: そうだと思う
メディア: °そしてそれは女王から期待する種類の独創性だ!淑女と紳士の皆様、ヨノ、
良い歳月のヨカスタにそれをお与えいただけませんか!

メディアが観客の拍手を導く。

ヨノ: オイディプスが足について最初に言ったことを知りたいか?
メディア: 彼は何と言ったか?
ヨノ: Don't touch it! He said, I don't want you to touch it. But now I touch it all the time.

Pause.

YOKASTA: There were more good years. And then the good years came to an end.

Very loud music. Everyone calmly changes into their street clothes.

11 Supper with the Yokastas

As the YOKASTAS change from costumes to street clothes, they become their non-character selves. Lines are said with less theatrical commitment. Finally, all of them are sitting at a snack-laden table downstage. They may carry their scripts giving the scene a rehearsal-like feeling. Only OEDIPUS, still in costume, is totally into his role.

YOKO: The plague. The draught. The dust.
 YOYO: Dust, dust, dust!
 YOKASTA: The city's a wreck.
 YOKO: An open wound-
 YOYO: Dust. I can't see.
 YOKASTA: Far enough into the future.
 OEDIPUS: The plague is swallowing our city, Yokasta. Corpses rot in the streets. Everything is blighted. I can't close my eyes, Yokasta. The light all around me is red. I hear voices asking me terrible questions.
 YONO: Zeus is jealous of us.
 YOKO: Zeus's snoring, Zeus's mumbling, Zeus's farting. That's what you hear, Oedipus!
 YOYO: Zeus is dead!
 YONO: Something has to be done.
 YOKASTA: Kreon goes to the Oracle.

YOKASTA, YOKO, YONO:
 The Oracle instructs Oedipus: Find the killer of Laius. Punish the one who struck down Old King Gimp.

YOKO: Oracle this, Oracle that!
 YOKASTA: And so the end begins.
 YOYO: Which end?

YOKO, *pointing at* YOKASTA:
 Her end!

YOKASTA: I feel the future raping me, taking away everything I love. I see the ghost of King Gimp grinning at me with his ugly teeth. Oedipus knows who he is, who I am, who we are. He's groaning, he's muttering. Sweat pours over his forehead and neck. His fingers stab deep into his eyes! I see his eyes spilling out on a carpet of blood.

Pause.

It's over.

Taking out a letter.

Zeus writes, quote, "You mortals are nothing but short journeys of the flesh through pain into oblivion. Sorry about that. Forever, Z." Unquote.

Folds the letter, puts it on the table.

These are the last words you will hear from me.

YOKO: But not from me. Oedipus pokes out his eyes and goes off to Colonus to become a saint, does he? And I'm supposed to hang myself out of guilt? What bullshit! No one has pulled the tongue from my mouth.

OEDIPUS: Don't touch me! The gods are punishing me.

YOKO: Fuck the gods!

OEDIPUS: We cannot hide from the truth.

YONO: I am your truth. Our children, the people of Thebes who love and respect you.

OEDIPUS: My children are my sisters and brothers!

YOKO: Come to bed, Oedipus. I'm tired of this melodrama.

OEDIPUS: Did you know?

YONO: Know what? That at noon on a hot day at the place where three roads meet, a handsome boy kills a hot-headed old man who insults him, chases the Sphinx away, and is rewarded by marrying the Queen of Thebes. End of story.

YOYO: *laughing.* A funny hilarious ridiculous story.

OEDIPUS: You think it's funny?

YOYO: Yes, it's an absurd story. But it's not my story. Let's dance.

OEDIPUS: Dance?

YOYO: Dance.

They waltz. When they finish, OEDIPUS is at the table, eating with the others. YOYO remains standing separated from the others.

12 The Understudy

UNDERSTUDY: Quote.

YOKO, YONO:
You were my husband you are my son you
killed my husband I bore your daughters and sons
everything that has happened is here
there is no road away from it.¹⁵

UNDERSTUDY: Unquote.

YOYO:

I know a road. People of Thebes! Brave Yoyo is now your queen and your oracle. She will make Thebes perfect. Everyone can do whatever she wants. Each of you can be a queen, a short order cook, ballerina, astronaut, hockey player, pope, Avenger, trapeze artist, clone, professor, hair stylist, accountant ... whatever! People of Thebes! I am Zeus! You women out there, cross your legs before I teleport my sperm straight into your wombs. Too late! Right now you have a tiny something sprouting inside you. What is it? Not a fetus, not an action figure, not a swollen foot. It's your future. Inserted there by me, the genuine, the one and only Yoyo. And what future is it? What's your fate? You don't think I'm going to tell you, do you? There's no Yoyo ex machina coming down from the sky to clue you in.

YOKO: Hey, Yoyo, you're giving me a fucking headache. Come over here and have something to eat with us.

YONO: Let me tell you what happened to me today.

YOYO: But what about the future?

YOKASTA:

The future's right now.

Goes upstage. The others watch her expectantly.

Do you think I'm going to hang myself or something? Nope. I just want to grab this camera.

She hands an instant camera to someone in the audience—but not in the first few rows.

Can you please take some pictures of us?

The YOKASTAS pose.

Thank you all for coming. You've been so, uh, supportive. Without you it would just be me and me and me and me and me. I'm going to put this picture right here in my photo album, next to the others. I have lots of pictures. Each night I add another one or two. Here's Yoyo, me at that age with all those questions, when everything is possible and impossible at the same time. And look at Yoko, me very angry because I married much too young and to the wrong man. And there's Yono, me when I was able to do it all over again and get it right. And this is Yokasta. The character I play. She's the alpha and omega of it all.

UNDERSTUDY: Hey, what about me? I've been rehearsing for weeks!

YOKASTA: Take it easy. Your time will come. Here we are, the Yokastas. In the flesh. Take a careful look. We're not going anywhere. We're going to stay here awhile.

As the cast eats, joined by the designers, crew, director, playwright, etc., maybe even some spectators, the UNDERSTUDY comes forward.

UNDERSTUDY:

People of Thebes! People of Thebes! I am the Understudy. Whoever puts herself in my shoes? I only believe the stories I make up. None of that is my fault. Blame Fate, Destiny, Zeus, my cursed family tree, whatever. But don't blame me. This earth, this rotten lump of mud, is cursed. I will pour tons of sand down her hole and plug her up once and for all. Or bury him in the garden. You're my tiny Zeus. A maneater in a cave. You women out there, cross your legs before I teleport my sperm straight into your wombs. I only want daughters. Perfect bodies, minds perfect. Your leg, your gimpy leg. A lot of excellent people limp. I have a thing for swollen feet. Sometimes I talk to it and it answers me. And have him speak from the throne as a foot. My blood is shouting. He's limp like a cooked noodle. We are all made equal by time. You are released from the grip of my superior mental powers. Everything inside me is inviting me to a huge party.

Then UNDERSTUDY joins the others at the table. Curtain call from the table. The eating continues. Perhaps more spectators join in. No blackout.

NOTES

1. Already a professional playwright in Romania, Stanescu restarted her career in the United States. A Fulbright scholar in the academic year 2001–02, she earned her MA in Performance Studies, Tisch School of the Arts, NYU, where I was a Professor. We began working on *YokastaS* at that time. After Performance Studies, Stanescu got her MFA in 2004 from TSOA's Dramatic Writing Program. After *YokastaS*, she continued to work with East Coast Artists, the company I founded in 1992. In 2007, ECA produced Stanescu's MFA thesis play, *Waxing West*. Stanescu is Associate Professor of Playwriting and Theatre/Performance Studies, Ithaca College.
2. I founded East Coast Artists (ECA) in 1992. Unlike The Performance Group which I began in 1967 and headed until 1980, ECA is not a full-time permanent company. It is a not-for-profit corporation under whose aegis I have convened and reconvened a number of artists. *Faust/gastronome*, *YokastaS*, and *Imagining O*—all published here—are ECA productions. I have directed, but not authored or devised, several other ECA productions.
3. Eight of the twelve texts in this book focus on women: "Lots Daughters," *Briseis and the Sergeant*, *Dionysus in 69*, *Richard's Lear* (a woman plays King Lear), *The Prometheus Project*, *Faust/gastronome* (a woman plays Mephistopheles), *YokastaS*, and *Imagining O*. Many plays I've directed focus on women: August Strindberg's *Miss Julie*, Jean Genet's *The Maids*, Henri Becque's *Woman of Paris*, Bertolt Brecht's *Mother Courage and Her Children*, David Gaard's *The Marilyn Project*, Moliere's *Don Juan* (a woman played Sganarelle), August Wilson, *Ma Rainey's Black Bottom*, Anton Chekhov's *Three Sisters*.
4. Why *Yokasta* with a "Y" and "k" instead of the conventional *Jocasta* with a "J" and "c"? In ancient Greek, of course, the name looks altogether different—its spelling in English is a matter of convention and choice. Not only did I want the English to map the pronunciation of the name but also I wanted the character—and the play's title—to be unique.
5. On June 20, 2001 in Houston, Texas, Andrea Yates drowned in a bathtub her four sons and one daughter, aged six months to seven years. Originally convicted of murder, the verdict was overturned in 2005. In 2006 Yates was found not guilty because of insanity. Since then, Yates has been confined to secure mental hospitals. Yono's speech is adapted from a transcript of Yates's confession as published by the Associated Press on February 21, 2002.

6. *The Jerry Springer Show* (1991–2018) sensationalized often sexualized topics such as incest and adultery. The show featured guests in heated arguments with outbursts of physical fighting. Note adapted from https://en.wikipedia.org/wiki/The_Jerry_Springer_Show. Accessed November 18, 2024.
7. Typically, Greek heroes returning from battle were bathed by women. In this way, Agamemnon upon his return from the Trojan war was murdered in his bath by his wife Clytemnestra, according to Aeschylus in *Agamemnon*, the first play of the *Oresteia* trilogy. *Yokasta* echoes this ancient theme and action.
8. Sigmund Freud. 1961. *Interpretation of Dreams*, 262.
9. Sigmund Freud. 1961. *Interpretation of Dreams*, 262.
10. Adapted from Euripides 1955. *Hippolytus*, ll. 393ff. Translated by David Grene.
11. Euripides. 1955. *Hippolytus*, ll. 440–41, 466–67. Translated by David Grene.
12. Euripides. 1955. *Medea*, ll. 1040–41, 1070–73. Translated by Rex Warner.
13. Ted Hughes. 1969. *Seneca's Oedipus*, 16–18.
14. Yono's monologue is adapted from Andrea Yates's confession. See note 5.
15. Ted Hughes. 1969. *Seneca's Oedipus*, 54.

3

Faust/gastronome, 1993–1994

Introduction

Faust/gastronome is the first production of East Coast Artists (ECA). It ran at La MaMa in New York from February 18 to March 7, 1993. In January–February 1994, it toured the United Kingdom. From October 9–23, 1994, it was performed at the Riverside Church in New York.

ECA was the fourth group I founded or co-founded. Before ECA were the East End Players of Provincetown, the New Orleans Group, and The Performance Group. I was a producing director of the Free Southern Theater, but not a founder. In January 1980, after more than twelve years as TPG's artistic director, I resigned. The Performance Group became The Wooster Group led by Elizabeth LeCompte.¹ I began directing elsewhere. In 1981, I accepted Joseph Papp's invitation to stage Michael McClure's *The Red Snake* at New York's Public Theatre. Papp closed that production in previews because of differences between McClure and me. Next, in the summer of 1981, at the University of Wisconsin-Madison, I combined two Shakespeare plays into *Richard's Lear* (this volume). In 1983, I went to New Delhi, India, to direct the Repertory Company of the National School of Drama in *Cherry Ka Bagicha*, a Hindi translation of Chekhov's *Cherry Orchard*. In 1985, I made *The Prometheus Project* (this volume). In 1987, I translated-adapted and directed Moliere's *Don Juan* at the University of Florida, Tallahassee. In 1989, before and during China's Democracy Movement, I co-directed (with Stephen Chan) Sun Huizhu's *Mingri Jiuyao Chu Shan* ("Tomorrow He'll Be Out of the Mountains") at the Shanghai People's Art Theatre. *Mingri* was about the Cultural Revolution. The Chinese authorities closed the production before it completed its run. In 1992, I directed August Wilson's *Ma Rainey's Black Bottom* for the Grahamstown National Arts Festival, South Africa. This was the first African American play performed in South Africa. None of these seven productions were with my own company. After a decade of freelancing, I wanted my own company, again. Enter ECA. Therefore, in December 1991 I began work on what would become *Faust/gastronome* (*F/g*), ECA's first production.

When I started TPG, many of the performers were students, some enormously talented but none fully trained. A large part of making *Dionysus in 69* and subsequent TPG productions was ongoing training. With ECA, all of the performers were well trained before joining the company. Although I did some training with them—notably *rasaboxes*² which I was developing at the time—I concentrated on directing. Also, ECA was not a community or a collective as was TPG in some ways. In ECA, the artistic and administrative structures were more conventional. Performers and others worked with other groups or independently. ECA provided an umbrella, a not-for-profit tax status, and a productively loose association in which to make theatre. Over the years, I directed eight productions with ECA. Four of these premiered at the La MaMa Experimental Theatre Club in New York. Ellen Stewart, La MaMa's founder and hegemonic

“mama,” welcomed ECA, providing us not only with theatres to show our work but also with much needed rehearsal space. After *Imagining O* (this volume), I shared ECA’s artistic leadership with Benjamin Mosse. Sarah Lucie became general manager. ECA continues today, hibernating, but able to wake when needed. Mosse is no longer involved in ECA.

In early 1992, I auditioned performers for what was to become *F/g*. Opera trained Rebecca Wilenski, who played Goneril in *Richard’s Lear*, and who played Mephistopheles in *F/g*, recalls:

In Dec 1991, I moved to NYC. You called the day after I arrived and said you had a Faust project and wanted me to be in it and that you wanted me to help you create your new group. I said yes to all of it.³

Some actors came from the Graduate Acting Program and from the Performance Studies Department of the Tisch School of the Arts, NYU. I was a professor of PS. Others were professional actors. As noted, all of the performers selected were trained. This was very different from those who formed The Performance Group in 1967.

F/g was staged at La MaMa as a work in progress in April 1992. The “finished”⁴ production played in February and March 1993, also at La MaMa. Quotation marks because no live performance is ever finished, each instance is different to some degree from every other. Why *Faust* for ECA’s first production? I can’t say for sure beyond my deep interest in the Faust story. In writing the script, I drew on multiple sources starting with what little we know about the actual Johann Georg Faust (ca. 1480–1540), an alchemist, astrologer, magician, and itinerant professor. J. G. Faust had one foot in the Middle Ages, the other in the Renaissance. He was shady and entertaining, the kind of person who generates gossip and tales elaborating the trajectory of his intentions rather than what he actually did. Faust was a contemporary of Martin Luther (1483–1546) who labeled Faust as “one lost beyond all hope.”⁵

In 1587, the anonymously authored *Historia von D. Johann Fausten* was published in Frankfurt. This short book in German mixed fact and fiction. In 1592, an English version appeared as “The Faust Book.” This was the basis for Christopher Marlowe’s *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1592). Marlowe’s play is a tragedy only at its finish. The meat of the play enacts Faustus’s adventures, with hardly a dark thought. Marlowe was 28 years old when he wrote *Doctor Faustus*.⁶ *Doctor Faustus* vehemently celebrates the exuberance of an individual who has no social conscience or concern for the state or any other collective entity (so different than Shakespeare). Johann Wolfgang von Goethe wrote his deeply humanist *Faust: A Tragedy*⁷ in two parts, the first published in 1808, revised 1828–29, and the second published in 1832. While working on *F/g*, I and my colleagues read Marlowe and numerous texts by and about Goethe’s great work.⁸

Goethe’s *Faust* is from European literature’s Romantic period, full of striving, love, suffering, and ultimately redemption. With Goethe, Gretchen enters the tale as Faust’s paramour, courted, abandoned, but ultimately saved. Faust too ends in heaven. Goethe’s full two-part drama is rarely staged in its entirety, but Peter Stein did just that in Hanover, Germany, in July 2000. The performance took 21 hours over two days. Among many operatic treatments of the story are Hector Berlioz’s *The Damnation of Faust* (1849) and Charles Gounod’s *Faust* (1859). Richard Wagner’s *Faust Overture* (1840) never graduated into a full-blown opera. Gertrude Stein’s *Dr. Faustus Lights the Lights* (1938), somewhere between a libretto and a play, is an often staged text. Of novels, the best known are Nikolai Bulgakov’s *The Master and Margarita* (1928–40) and Thomas Mann’s

Doctor Faustus (1947). In addition, there are numerous other Faust retellings in music, drama, puppet theatre, manga, poetry, and fiction. From this plethora, I used Marlowe, Goethe, a little Gounod. Even speeches by Adolf Hitler. The rest is invention by me and the performers as we workshopped in 1992 and rehearsed in 1993.

The core Faust narrative is popular and compelling. Would you mortgage your “eternal soul” to obtain now and throughout your life all you desire? Who can resist the “Faustian bargain”? What matters tomorrow if today is all? The Faust story informs capitalism, colonialism, and individualism. It excites the appetite for unending production and consumption.

Faust's journey

Alchemy and cooking are close, if not identical. Transforming one substance, or a pot-pourri of substances, into something else is the essence of both the alchemical and the gastronomical arts. Cooking requires both knowledge and improvisation as the cook applies the pressure of fire to induce chemical changes. Recipes are formulae, the kitchen is a laboratory. Faust the gastronome is versed in the myriad ingredients of a well-stocked kitchen, some as common as salt others as precious as saffron. Herbs, meats, fruits, vegetables, fungi, liquids, powders: the raw materials of magical transformations. The blood-red or gold of some sauces, the sizzle of frying, the bubble of boiling, the warmth of roasting, the tingle of savory on the tongue, the burn of peppers. Chewing then swallowing, the fullness in your belly. The process engages the total sensorium. All to satisfy a primal urge, hunger. And yet, finally, what does cooking lead to? As Mephistopheles reminds Faust, “In just a few hours the richest banquet turns to shit.”

Once out of the kitchen and in possession of his devil-given powers, Faust performs both trivial and stupendous acts. He calms a herd of lowing cattle, rides a keg of beer as if it were a horse, argues with scholars, humiliates the famous and powerful, affiliates with iconoclasts and rebels. He cavorts, drinks, whores, and travels around the world magically. He seduces then abandons Gretchen. He never rests. His apex in *F/g* is as CEO of the Fist Group of corporations (“Faust” in German means “fist”). Underneath this striving is a serious Renaissance and then modern theme: knowledge acquired by means of research and experiment surpasses the powers and dogmas of the ruling classes and religions. At first, Faust knows his powers are not his own doing. But later he convinces himself of his autonomy. All the more reason then that when Mephistopheles comes to collect him, Faust is astonished, then angry, and finally terrified. The repressed returns: the pact with the devil has to be honored. But when will the future arrive to make its claim? How long can incessant activity keep what’s to come out of sight, out of mind? In our Faustian world, climate change, species extinction, pollution, and population growth press on humankind. We, like Faust, are ontologically insecure.

Faust is driven by his desire to exert total control over nature. In *F/g*, he proclaims “I tell you God made the world for me to use and improve.” If during the Renaissance and Romantic epochs this claim could be taken seriously, by now it stinks of irony—even if many still believe that “science and industry” will stop climate change, reverse species extinction, end pollution, stabilize or lower population, genetically engineer an “improved” human species, and get us all to utopia—or at least out of the mess we’re in. To what degree is this attitude

European/Euro-American? And to what degree is the story gendered? Faust's outlook and actions are those of a European man: they are phallic—that is, dedicated to gaining control and asserting power. But Faust's story is not so easily pigeonholed. Many women, in many parts of the world, desire what Faust desires. The underlying Faust problem may be cultural or gendered but it is also ethical and moral.

Two interviews frame *F/g*. In the Prologue, the performer who will play Mephistopheles interviews the performer who will play Faust about their belief in God. In the Epilogue, any performer interviews the performer who played Faust about how they feel “right now.” Both interviews are spontaneous. The performers speak as themselves, not as characters. In December 2023, I emailed Jeff Ricketts, who played Faust, about his experience. His reply:

I was invited to play Dr. Faustus by Richard Schechner and his East Coast Artists in 1993. I had been acting in NYC for 4 years and I was definitely in my prime. I embraced the gluttony, extremity, lechery, and poetry of it and pushed it as far as it could go, nay further. Richard is brilliant and impulsive. An incredible academic, but not in the rehearsal hall. He set up a creative, sometimes contentious, environment where “good taste” was tossed out in favor of bold choices.

I don't think we could have accomplished *Faust/gastronome* without such a stellar company. A group of trained actor/singer/dancers who pushed to have a heightened experience of selling one's soul and reaching for more, more, more. I think the pleasure we had in making *Faust/gastronome* made some audience members a little disgusted, but ENVIOUS.

Speaking of audience members, nobody was turned away. If there were no more seats, Richard would affectionately seat the overflow on the stage. It was the most natural thing to do.

I could write reams and reams about playing Faust, the master chef/chemist conjuring at his food table using texts from Christopher Marlowe and courting and fucking Gretchen from Goethe's *Faust* and giving birth to Hitler from my dyspeptic asshole, to attending a talk show with Albert Speer as guest. A half lifetime ago and still the jewel in my crown.⁹

Mephistopheles, Hitler, Speer, the Hasid

In *F/g*, Mephistopheles, Satan's representative on earth, is a woman. Almost. She is garbed in a modified tuxedo with two white-feathered wings bursting through her jacket from her shoulder blades. One of her feet is a hoof, making her walk with a slight limp. Her tail ends in an erect penis which Mephistopheles uses as a microphone when interviewing Faust. I wanted Faust's enabler and antagonist to be a gender ambivalent beautiful creature, the author and holder of the contract Faust signs in blood. Assisting Mephistopheles is Adolf Hitler, performed mainly in German by Ulla Neuerburg. By making Hitler a subservient devil performed by a woman in reverse drag, this monster is to some degree circumscribed by farce, a parody.¹⁰ The other major Nazi figure in *F/g* is Albert Speer,¹¹ Hitler's architect, the “good Nazi.” Speer appears on the “Vernice Minsky Miller Show,” a late night TV broadcast (a format I first used in *Briseis and the Sergeant* and much later in *YokastaS* (both this volume). Speer boasts of the edifices he designed for Hitler's “Thousand Year Reich” as if World War II had a different outcome. Miller then welcomes on to her show the “boundary-busting industrialist-anthropologist-philanthropist-scientist-futurologist, Dr. John Fist.” Fist is a

smooth-talking ruthless man intent on remaking the world: an aspect of Goethe's *Faust* part two. Is *Fist* a force for good? Or will his projects destroy the world? Goethe is ambivalent, and so is *F/g*. *Fist* is followed on the "Minsky Miller Show" by a "neo-Nazi cheerleader from Texas" and then by Hitler who orates his "speech to Hitler youth" from the 1934 Nuremberg Rally.¹² Hitler's rant is translated into English by means of placards held aloft by an actor dressed as a Hasid sitting on the floor in front of the Führer. What is the intent of all this? To show the conflation of fascism, neoliberalism, and populism: displayed, enabled, and driven by media. Looking back at *F/g*—especially the "Minsky Miller Show"—I see how much was correctly forecast, 30+ years before now (2023).

Gretchen

Opposing Faust-the-developer is Goethe's Gretchen. Her story is a Romantic era tragedy of a naive religious young woman who falls in love with a rich powerful man only to be exploited and abandoned. Faust pursues her partly from genuine affection and partly because he wants her as a conquest, another "thing." Immediately after she births their child, a girl in *F/g*, Gretchen drowns it. She is condemned to death. Faust offers to magically free her from jail, to rescue her from execution. But Gretchen refuses. Why? Because she truly has a good soul. Goethe admits her to heaven, despite the murder she's committed. Ultimately, Goethe saved Faust, too; but I could not bring myself to do that. In the next to last scene of *F/g*, Gretchen confronts Faust: "Don't you understand? What you describe is incredible, but what you have made is a mess. Look around you. Smell the disease, the hunger, the misery. Do you know anyone who is happy?" In *F/g*'s final scene, Gretchen taunts him: "What avails all thy riches, pleasures, and pomps?" (the Good Angel in Marlowe). Faust is then submerged by devils in a huge pot of "boiling" marinara sauce.

German

A considerable number of lines in *F/g* are German, from Goethe and Hitler. An amazing contrast, those two. Because the Faust story is first a German mythos, I wanted that language strongly heard in *F/g*. Ulla Neuerburg, born German, helped select the German texts, Hitler and Goethe. And she played Hitler. Because my German is poor at best, I worked with English translations and depended a lot on Neuerburg. Also, I assumed that most of the spectators for *F/g* at La MaMa in New York where it premiered did not understand German. Therefore, putting substantial amounts of German into the production, I was promoting a theatricalization of speaking, words as sounds not meaning. When German is spoken, audiences hear and see, but they can understand only by inference, staging, and context. This functions, to some degree, as a *Verfremdungseffekt* (another German word, this time from Brecht)—an "alienation effect" or "distancing" that requires a critical apparatus in order to comprehend what's going on. The most extreme example is Hitler's speech in the Vernice Miller Show. This is triply alienated, first by being in German, next by being translated visually by a Hasid holding up placards with the English translation written on them, and finally by being part of a TV talk show that is part of a stage play. I hoped that Hitler's oratorical power would be

turned against itself, sabotaged by the Hasid and the placards, and quarantined by being, this time, only “make believe.”

Workshops, staging, design, and music

F/g, like all my productions, was a showing of an integrated process. Every production element—environment, staging, music, costumes, music—supported each other, even as they each also maintained their independence, their artistic integrity. As always (when given the time), I started with workshops exploring the basic themes and actions. Rebecca Wilenski remembers the workshops that kicked off both *F/g* and ECA:

My memory is that a producer had contacted you about doing something for a festival in Italy and was willing to throw some money at it to get it started. [...] You brought us a book of Faust prints from which you were building your story. One had some weird rooster in it, or maybe the rooster kept popping up on different plates. You created various scenes and Ralph [Denzler] brought in original music. I think you created 5–6 scenes at that time. It was so much fun, you told the group that you were definitely creating a new performing company and wanted everyone in it. We all agreed and tried to come up with a name. [...] Brett Rickaby shouted, “It should be The Rooster Group”—playing on the weird rooster in the Faust pictures and Wooster Group. After we stopped laughing, Chris [Muller] suggested East Coast Performers. You amended it to East Coast Artists, because you liked ECA better than ECP. I think Maria [Vail] asked to be the president, we agreed and she worked with you and maybe Ulla [Neuerburg] to start the 501(c)3 process.

A few weeks later we performed for the producer. He was enthusiastic, but said the festival was cancelled and disappeared. I don’t know if you had asked Ellen Stewart to be at the performance or if you contacted her after, but the two of you talked and she put *F/g* on the season at La MaMa. We had more auditions and filled out the cast with Jeff Ricketts who played Faust after Brett left the group to do *Carousel* at Lincoln Center. You asked me to find a piece of classical Faust music to add in (I found Gounod’s “Vin ou bierre”) and it became the cow dance. You then asked me to be the vocal coach for both singing and stage work for the group. I said yes, adjusted the Linklater¹³ stuff I’d learned for our purposes. We rehearsed and performed at La MaMa in New York.¹⁴

F/g was staged frontally at La MaMa. The movement was fluid ranging from realism to dance numbers, adjusting to each scene. In the “Vernice Minsky Miller Show,” the audience was directly included, as they might be in a live television broadcast. Three large wood cook’s tables, designed and painted with Faustian scenes by Chris Muller, were the most important scenic feature. The tables could be moved to form different configurations, and stood on their sides or up-ended to suggest walls or to become a scenic backdrop. The multiple scenic possibilities of the tables ranged from Faust standing behind them performing the work of a chef, to Faust or others standing on the tables, or the tables being turned upside down to make Gretchen’s prison cell. The interview scenes used a table and simple chairs. The costumes designed by Constance Hoffman ranged from Meph’s ornate configuration through a wide panoply of clothing styles fully visible on an onstage clothing rack. The performers changed costumes as needed, in view of the spectators.

F/g's music includes instrumentals, ballads and arias, an opera chorus from Gounod's *Faust*, and a lullaby. The music is not incidental but fundamental to the performance because the tone of many scenes is set by the music, as in the movies. Ralph Denzer wrote most of the music. Michelle Kinney wrote songs for Mephistopheles. At one point, performers wearing cow heads (the same were used seven years earlier in *The Prometheus Project*) sing a chorus from Gounod's *Faust*. Denzer, Kinney, and Doug Andrews perform on a prominent and well-lit platform upstage right. Denzer situates the music in *F/g*:

The music for this show was partly inspired by cellist/co-composer Michelle Kinney's song, "Ay Faustus." Her use of intriguing chromatic harmonies and occasional dissonances which seem to appear as ghostly musical presences and then resolve themselves into concord was inspiring, reminding me of similar uses of dissonance in 16th century British vocal anthems.¹⁵

The score was also informed by the rich variety of northern European folk and popular music from the Renaissance to the present. Richard's deeply held belief in theatre as a continuum, abandoning the convention of blackouts during scene changes, allowed the music to be deeply and intimately embedded in the structure of *Faust/gastronome*.

Very importantly, the commitment of the company to maintaining and improving their vocal skills, guided by the highly gifted Rebecca Ortse [Wilenski], kept the songs fresh and inspired throughout the entire run in New York and on tour.

Once while performing in Glasgow, Scotland, we began the Overture, and there was a terrible SNAP—the bridge on Doug Andrew's bass had collapsed. Richard immediately jumped in and gave an inspired talk about his belief that actors should not pretend and ignore when something goes wrong on stage, but should instead acknowledge the problem and deal with it. By the time he finished speaking, the bridge was re-set, the bass tuned, and we began playing from the beginning of the Overture, with warm appreciation and applause from the audience.¹⁶

The Faustian Past and Future

In working out the text of *Faust/gastronome*, I used Marlowe's great poetry as bookends. But Faust's journey inside these bookends is closer to Goethe than Marlowe—with Goethe's narrative extended to include Hitler and Speer because history teaches that progress as exemplified by Goethe's Faust can, and did, lead to "improving" humankind by selective breeding, sterilization, and genocide. Eugenics might not have been a German invention,¹⁷ but it had its most virulent application in Nazi Germany. Faust's hubris projects the creation of a "master race" taking total control from planet earth to the solar system and beyond. Will artificial intelligence foster or forestall this? And what about that pact with the devil? Is climate change and the other catastrophes threatening human civilization the cost of "energy"? What happens when we literally burn our past? From the ancient Greeks, we know that ultimate hubris will exact an equally ultimate tragedy. But I do not intend *Faust/gastronome* to be a thesis play. It—like *Dionysus in 69* (this volume)—is a "cautionary tale" enacting problems for which there are no technical solutions. Problems of "soul," "psyche," "values," ... whatever. And I hope *F/g* not only warns but also entertains.



FIGURE 3.1: Using their tail-penis as a microphone, Mephistopheles/Rebecca Wilenski interviews Faust/Jeffrey Ricketts. The Narrator (David Letwin) looks on. La MaMa, New York, 1993. Photograph: Richard Schechner.

Faust/gastronome

Production

Director	Richard Schechner
Assistant directors	Sheldon Deckelbaum, Dawn Hoffberg
Set	Chris Muller
Music	Ralph Denzer, Michelle Kinney, Charles Gounod
Costumes	Constance Hoffman
Lights	Russell Champa, Lenore Doxsee
Choreography	Leigh Brown
Vocal coach	Rebecca (Ortese) Wilenski
Stage manager	Dawn Hoffberg
German text editor and translator	Ulla Neuerburg
Managing director	Anne Vitiello
Co-Sponsor	Goethe House, NY, German Cultural Center

Performers

Faust	Jeffrey Ricketts
Mephistopheles	Rebecca (Ortese) Wilenski
Hitler	Ulla Neuerburg
Gretchen	Maria Vail, Shaula Chambliss
Vernice Minsky Miller	Vernice Miller
Narrator, Albert Speer	David Letwin
Martha	Dan Berkey
Angels, Devils, Sins, Priest, Mother,	Frank Wood, Drew Barr, Dan Berkey, Shaula
Magician, Lieschen, Andy,	Chambliss Maria Vail, Leigh Brown
Cheerleader, Spectator Dan, Hasid	
Musicians	Ralph Denzer, Michelle Kinney, Doug Andrews

Prologue

The performer playing MEPHISTOPHELES interviews the performer playing FAUST about their belief in God.

1 Faust's Kitchen

NARRATOR:

We will now perform
The form of Faustus' fortunes, good or bad.
In Germany, born to working class parents,
Young Faustus soon left home for Wittenberg
There to study cooking and divinity.
He mastered cacciatore and steamed dumplings,
Fudge macaroons and Scandinavian coffee cake
Along with Aristotle's sweet analytics,
Heisenberg's indeterminacy, and the rantings
Of Martin Luther.

FAUST prepares to cook. He assembles different ingredients, combining them. Pouring flour, FAUST makes a magic circle on the floor. Etc. In other words, FAUST does alchemy.

FAUST:

Settle thy studies Faustus.
Begin to stir up what thou wilt profess.
Why not be a master chef and heap up gold,
Selling your sauces to five star hotels?
Why Faustus hast already attained that!

Are not thy recipes hung up as maps
 Whereby whole cities have escaped hunger?
 Yet art thou still but Faustus and a man.
 Could'st thou make men to live eternally
 Or being dead raise them to life again,
 Why that's a profession to be esteemed!
 Grind wheat to flour, flour to semolina
 And with garlic, turmeric, and sage form
 That pungent vegetarian golem
 Who will serve me all the days of my life.
 These cook books I love, the metaphysics
 Of wise French chefs, the necromantic arts:
 Lines, circles, letters, characters.
 Ay, these shapes are what Faustus desires.
 O, what a world of profit and delight,
 Of power, of honor, and omnipotence
 Is promised to the studious gastronome!

FAUST conjures. He uses bags of rice, of flour, and many colored powders. He pours liquids, lights small fires. He chants and dances. Figures appear in the air & voices whispering, talking, singing.

NARRATOR:

So Professor John Faust took from his books how the ascending and descending spirits differ and divide among themselves, some being inclined to plain magic, some given to whoring, murder, and thievery. Faust could relate to these inclinations. Working long hours in his kitchen, Faust saw shadows run along the walls. Deep in the night he was often suddenly assaulted by many strange translucent bodies flying about here and there, pushing him back, while the air vibrated with multiple human presences and voices giving him great pleasure as if he were one body with those spirits.

GOOD ANGEL:

Faustus, lay that damned recipe aside
 And gaze not on it lest it tempt thy soul
 And heap God's heavy wrath upon thy head!

BAD ANGEL:

Go forward John, in that famous art
 Wherein all of nature's treasures are contained.
 Be you on earth as God is in the sky,
 Lord and commander of all the elements!

FAUST pulls down his pants, squats at the end of his cooking table, and conjures-shits.

FAUST:

Faustus, begin thine incantations

And try if devils will seek thy farts.
Into this circle I blow out the names
Of holy saints and call on Beelzebub.
I shit Yahweh's name forward and backward
Anagrammatized in Hebrew, Sanskrit,
Greek, and Latin. Devils beneath my bum
Arise! I call you, I command you come!

Various items issue from FAUST's bum, coming from under the table.

How am I gluttet with conceit of this!
Shall I make spirits fetch me what I please?
Resolve me of all ambiguities?
Perform what desperate enterprise I will?
I'll have them fly to India for gold,
Ransack the ocean for oil and magnesium
And search all the corners of Africa
For diamonds, coconuts, and dark-skinned slaves.
I'll have them read me strange philosophy
And spill the secrets of all scientists.
I'll levy soldiers and make Germany
The fieriest power in all the world.

Finally HITLER.

HITLER: Nichts hatte mich in kurzer Zeit so nachdenklich gestimmt als die langsam
aufsteigende Einsicht in die Art der Betätigung der Juden auf gewissen
Gebieten.
FAUST: Marschieren!
DEVILS: Rechts, links!
HITLER: Gab es denn da einen Unrat, eine Schamlosigkeit in irgendeiner Form,
vor allem des kulturellen Lebens ...
FAUST: Mach einen Purzelbaum!
HITLER: Jawohl! Gab es denn da einen Unrat, eine Schamlosigkeit an der nicht
wenigstens ein Jude beteiligt gewesen wäre? Sowie man nur vorsichtig
in eine solche Geschwulst hineinschnitt, fand man, wie die Made im
faulenden Leibe, oft ganz geblendet vom plötzlichen Lichte, ein Jüdlein.
Das war Pestilenz, geistige Pest—

MEPHISTOPHELES *appears, not from FAUST, but independently. MEPH is dressed
formally, but with a hoof, wings, and a long tail whose final inches is an erect penis. MEPHIS-
TOPHELES silences HITLER.*

MEPH: Now, Faustus, what wouldst' thou have me do?
FAUST: And who are you?

MEPH: Mephistopheles, servant to great Lucifer.
 FAUST: How pliant is this Mephi—Mepho—
 HITLER: Mephistopheles!

FAUST:
 Mephistopheles,
 Full of obedience and humility,
 Such is the force of magic and my spells!
 I charge thee wait upon me whilst I live
 To do whatever Faustus shall command,
 Be it to make the moon drop from her sphere
 Or the ocean to overwhelm the world.

MEPH: Without Lucifer's leave, I may not serve thee.
 FAUST: Did not my conjuring raise thee? Speak.
 MEPH:
 That was the cause, but yet per accidens.

Singing.

I am the servant to great Lucifer
 What he commands, I perform.
 For when we hear one rack the name of God,
 Abjure the Scriptures and his savior Christ,
 We fly in hope to get his glorious soul.
 Therefore the shortest cut for conjuring
 Is stoutly to abjure the Trinity
 And pray devoutly to the prince of hell.

Speaking.

That's me—

HITLER: That's him.
 MEPH: Forever damned.
 ALL: Nema.
 FAUST: Forever, damned? How comes it then that thou art out of hell?

MEPH *singing*:
 Why this is hell, nor am I out of it.
 Think'st thou that I who saw the face of God
 And tasted the eternal joys of heaven
 Am not tormented with ten thousand hells
 In being deprived of everlasting bliss?

FAUST: But tell me, who is Lucifer, thy lord?

MEPH *speaking*:

Arch-regent and commander of all spirits.

FAUST: Was not that Lucifer an angel once?

MEPH: Yes, Faustus, and most dearly loved of God.

FAUST: How comes it then that he is prince of hell?

MEPH:

By hungry pride and thirsty insolence

For which God threw him from the face of heaven.

FAUST: And what are you that live with Lucifer?

MEPH:

Unhappy beings that fell with Lucifer,

Conspired against our God with Lucifer,

And are forever damned with Lucifer.

FAUST:

Go bear these tidings to great Lucifer:

Say Faustus surrenders to him his soul

So he will spare him four and twenty years

Letting him live in all voluptuousness,

Having thee ever to attend on me,

To give me whatsoever I demand,

To slay mine enemies and to aid my friends

And always be obedient to my will.

Go and return to mighty Lucifer

And meet me in my kitchen at midnight,

There to inform me of thy master's mind.

MEPH: I will, Faustus.

Exits.

FAUST *singing*:

Had I as many souls as there be stars

I'd give them all for Mephistopheles.

By him I'll be great emperor of the world!

My fiery rockets will fly through the air.

Rivers I'll bend and forests cut naked.

I'll construct a bridge making Africa

Continent to Spain. Then next all Asia

And America will be mine to possess!

HITLER *echoes elements of FAUST's song.*

HITLER: I can teach you how to turn yourself into a dog or a cat or a mouse or a rat or anything!

NARRATOR: As Faustus was being lathered and shaved for the time of his life, he began to think.

FAUST:
Now chief Faust must thou needs be damned!
What boots it then to think on God or heaven?
Away with such vain fancies and gossip.
Despair in God and trust in Beelzebub!

BAD ANGEL: Go not back, Dr. Fist. Be resolute!
GOOD ANGEL: Abjure this magic, turn to God again.
FAUST: Yes, yes, Faustus will turn to God again.

BAD ANGEL:
To God? He loves you not. The god you serve
Is your own appetite wherein is fixed
The love of Beelzebub!

FAUST:
To him I'll build
An altar and offer lukewarm blood
From newborn babes baked fresh in my ovens.

BAD ANGEL: Go forward, Faustus, in your famous art.
GOOD ANGEL: Sweet Faustus leave that execrable profession.
FAUST: Contrition, prayer, repentance, what of these?
GOOD ANGEL: They are the means to bring thee unto heaven.
BAD ANGEL: Illusions, the wild fruits of fantasy.
GOOD ANGEL: Darling John think of heaven and heavenly things.
BAD ANGEL: No Faustus, think of stardom, fame, and wealth

FAUST:
Excellent!
Oscars will be mine! And all Hollywood.
With Mephistopheles standing by me
What producer can hurt me?
Veni, veni my Mephistopheles!

As the clock strikes midnight, MEPHISTOPHELES enters.

Now tell me, what says Lucifer your lord?

MEPH:

That I shall wait on Faustus while he lives
So he will buy my service with his soul.

FAUST: Already Faustus has hazarded that for thee.

MEPH:

But now you must bequeath it solemnly
And write a deed of gift with your own blood.
For that security craves Lucifer.

FAUST: What good will my soul do Lucifer?

MEPH: Enlarge his kingdom.

FAUST: Is that the reason why he tempts me so?

MEPH: Misery loves company.

FAUST: Do the pots of hell boil continuously?

MEPH:

Everlastingly.
But tell me, Faustus, shall I have your soul?
So I will be your slave and wait on you
And give you more than you have wit to ask?

FAUST: Ay, Mephistopheles, I'll give it to you.

MEPH:

Then, John, stab your neck
And become as great as great Lucifer.

FAUST *carefully cuts his own neck.*

FAUST:

Look, look, my darling friend, Faustus assures
With blood his soul to be great Lucifer's,
Chief lord and regent of perpetual night.
View here this blood that pours from my neck
And let it be the sign of my good faith.

MEPH: But Faustus, sign with blood this deed of gift.

FAUST: So I will. But my blood congeals.

MEPH: Here's fire from your stove to dissolve it!

FAUST:

What might the staying of my blood portend?
Is it unwilling I should sign this bill?

Why streams it not that I may write afresh:
 “Faustus gives to you his soul”?

MEPH: Cook your blood till it runs.

FAUST:
 Look it is liquid again.
 Now I will do it. Consummatum est!

For the first time, FAUST sees the devils clearly.

Are all these mine to do with what I please?

MEPH:
 Yes, Faustus, and greater than these too!
 Listen: I swear by hell and Lucifer
 To effect all promises between us both.

FAUST:
 Mephistopheles, when four and twenty
 Years are expired, I give you full power
 To fetch and carry Faust:
 Body and soul, flesh, blood, guts, and goods
 Into your habitation forever.
 Done in blood by me, John Faust, the Fist!

2 A Field

NARRATOR: Testing out the powers he acquired from Mephisto, Faust performed many tricks and wonders. In Halebrown—

HITLER, *correcting the NARRATOR's pronunciation*:
 Heilbronn!

NARRATOR: Heilbronn. Faust transformed a herd of lowing cows into opera singers.

Performers wear the heads of cows strapped to their butts. When the performers face upstage, the cows look at the spectators.

COW: I used to get the best grass.
 COW: My tits hurt, I could use some milking.
 COW: You smell like buttermilk!
 COW: Human!
 COW: There he is.
 COW: My horns up his ass!

COWS: Stampede! Stampede!

COWS stampede, but FAUST first calms them and then leads them in singing “Biere et Vin” from Gounod’s Faust.

3 An Open Place

MEPH: Well Faustus, what would you desire?

FAUST: Let me have a wife for I am wanton and lascivious and cannot live without a wife.

MEPH: And what kind of wife would you have?

FAUST, interviewed by MEPHISTOPHELES, describes the kind of wife he—the performer—desires. MEPHISTOPHELES repeats the description back to FAUST phrase by phrase. Then MEPHISTOPHELES abruptly stops the interview.

MEPH: No, Faustus, thou shalt have such a wife as I choose.

As each wife is described, she appears and is presented to FAUST.

FAUST: How about Meike, a pregnant Dutch dairy queen whose full breasts are fountains of sweet cream?

MEPH: No. What else have you got?

FAUST: Why not try an eight year old boy from Bombay who knows more than most boys his age? Look at his soft tawny skin. This young master of kama yoga smells of sandalwood and saffron. He lives only to serve you.

MEPH: But will he—?

Whispers in MEPHISTOPHELES’s ear.

MEPH: Of course, of course. But I know what you really desire.

A woman appears.

FAUST: What sight is this?

MEPH: John, this tender morsel has come from hell in person to show thee some pastime. Nicole is a brilliant twenty-two year old French intellectual in charge of rare manuscripts at the Bibliotheque de l’Arsenal. Look how prim and proper she is! She never wears makeup, she speaks four languages, and she swims 50 laps a day. You can follow Nicole up into the stacks where she will quickly disrobe, neatly fold her Givenchy suit, and moan softly as you eat sushi from her firm chocolate thighs and lick tangy wasabi from her closely trimmed bush.

NICOLE: Vite, vite! Plus!

FAUST: Here's a hot whore indeed!
 MEPH: So now Faustus, wilt thou still have a wife?
 FAUST: No, I'll no wife.

MEPH:
 Marriage is but a ceremonial toy,
 And if thou lovest me, think no more of it.
 I'll cull thee out the fairest courtesans
 And bring them every morning to thy bed.
 She whom thine eye shall like, thy heart shall have
 Were she as chaste as was Penelope,
 As black as Sheba, or as beautiful
 As was bright Lucifer before his fall.

GRETCHEN *appears*.

FAUST: God, now there's a creature worth wanting! The sight of her is as pleasant to me as Paradise was to Adam the first day of his creation!
 MEPH: Which one?
 FAUST: That one. I've never seen a woman like that before. How dark she is, with April rains in her face and thunders all through her hair! Look at those eyes like black angels, her brows like bended bows. And the way she walks! Her ass, like two round apples! I can't wait to sink myself in her!

Approaching GRETCHEN.

Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
 Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?
 GRETCHEN: I'm not a lady, let alone pretty. And I can get home without your help, thank you.
 FAUST: Those lips and teeth, her mouth is like a rosebud filled with snow! That voice! And the way she dropped her eyes when I spoke to her, shy yet inviting. And the way she brushed me off! Oh! She knows what to do. Get me that girl.
 MEPH: That one's just come from her priest. I stood next to him in the confessional—my hand under his cassock as he pronounced her free of sin. Without a blemish, she had nothing to confess, not even a bad thought. Over her, I have no power.
 FAUST: Is this the same Beelzebub who promised me chaste Penelope? Is this the Mephistopheles who boasted, "She whom thine eye shall like thy heart shall have?"
 MEPH: I tell you this young female person cannot be won in a flash.
 FAUST: When then?
 MEPH: Oh, bravo, now you are on fire! But she's as cool as November. I'll need at least two weeks to warm up her fantasies.
 FAUST: Two weeks! I'll never last. You'll have to do better.
 MEPH: Two days then, my impetuous Lothario. I need to visit her vis-a-vis so I can myself test her ins and outs while with deep looks I release into her eyes such magic that she turns restless over you. Her bed I need to trouble, giving her the

deepest itches a woman can scratch. Her carnal fires, though lit and burning, crave lots of stoking and blowing on.

FAUST: Hear me, tailcock, if I'm not inside her by midnight, our little contract's null and void. You're not the only fork-tongue in hell! I conjured once, and I can turn that trick again.

MEPH: What's signed in blood can't be unsigned with semen. You're talking like Don Juan, but I tell you to wait. What's left of supper after you've eaten? In just a few hours the richest banquet turns to shit. But I like how excited you are. Your agony warms me up, as if I required any external cooking. So let's not linger, I'll convey you to this Gretchen's room tout suite.

4 Gretchen's Room

FAUST: Where is she?

GRETCHEN: Mutti?

MEPH: She's about to come home.

FAUST: Can she hear me? Can she see me?

MEPH: Don't worry, Faustus. Prepare thyself for mirth.

HITLER: Pssst! Faust! This Gretchen of the dark eyes, she is not of pure Aryan blood. I smell the Jew in her! I can get you Helen of Troy, pure Aryan stock, with a face that launched a thousand ships.

GRETCHEN: I'd give a few pennies to know who that man was back there. A gentleman, that I know. Very noble looking.

MEPH *to* FAUST: Take this casket full of all the things this young woman desires. Though pure, she is not beyond temptation.

GRETCHEN: What was that? It's so hot in here.

HITLER *muttering in German throughout the scene, from Mein Kampf, 61–62, 629–30.*

HITLER:
 Gab es denn da einen Unrat, eine Schamlosigkeit in irgendeiner Form, vor allem des kulturellen Lebens, an der nicht wenigstens ein Jude beteiligt gewesen wäre? Sowie man nur vorsichtig in eine solche Geschwulst hineinschnitt, fand man, wie die Made im faulenden Leibe, oft ganz geblendet vom plötzlichen Lichte, ein Jüdlein. Das war Pestilenz, geistige Pestilenz, schlimmer als der schwarze Tod von einst, mit der man da das Volk infizierte. Und in welcher Menge dabei dieses Gift erzeugt und verbreitet wurde! Natürlich, je niedriger das geistige und sittliche Niveau eines solchen Kunstfabrikanten ist, um so unbegrenzter ist seine Fruchtbarkeit, bis so ein Bursche schon mehr wie eine Schleudermaschine seinen Unrat der anderen Menschheit ins Antlitz spritzt. Dabei bedenke man noch die Unbegrenztheit ihrer Zahl; man bedenke, dass auf einen Goethe die Natur immer noch leicht zehntausend solcher Schmierer der Mitwelt in den Pelz setzt, die nun als Bazillenträger schlimmster Art die Seelen vergiften. Diese Verpestung unseres Blutes, an der Hunderttausende unseres Volkes wie blind vorübergehen, wird aber vom Juden heute planmäßig betrieben. Planmäßig schänden diese schwarzen Völkerparasiten unsere unerfahrenen, jungen blonden Mädchen und zerstören dadurch etwas, was auf dieser Welt nicht mehr

ersetzt werden kann. Bleibt auch nur ein Staat in seiner nationalen Kraft und Größe erhalten, wird und muss das jüdische Weltsatrapenreich, wie jede Tyrannei auf dieser Welt, der Kraft des nationalen Gedankens erliegen.

GRETCHEN:

It's so hot in here, and the thunder storm is coming, I can feel it. I feel - not right. I wish my mutti was home.

Singing.

In Norway lived a king
The truest of his breed
His lover as she lay dying
Gave him a golden cup.

This king adored that cup
Drinking from it every night
And every time he drank up
Tears flowed from his eyes.

At last when he lay dying
His kingdom he foretold
Giving to each knight a share
But not that cup of gold.

His vassals all came to him
For nightfall's final feast
They drank the old king's ending
In his castle by the sea.

GRETCHEN *and* FAUST:
The old man rose to drink
His life's last libation
Then threw his sacred cup
Into the flooding ocean.

GRETCHEN:

He watched his cup drink water
And sink into the sea
His eyes also were sinking
And never again drank he.

As GRETCHEN finishes singing, she sees the box. She reaches in bringing out desired items. The final thing is a delicacy to eat. The exact dialog here is improvised as GRETCHEN unpacks the box.

GRETCHEN: What is this? Gott im Himmel! Wow! This is just what I wanted! But this stuff isn't mine. How did all this get here? I shouldn't touch any of it, not a single thing. But what's the harm in trying on this little thing? Or having a bite of this?

FAUST:
Willkommen, süßer Dämmerchein,
Der du dies Heiligtum durchwebst!
Ergreif mein Herz, du süße Liebespein,
Die du vom Tau der Hoffnung schmachtend lebst!
Wie atmet rings Gefühl der Stille,
Der Ordnung, der Zufriedenheit!
In dieser Armut welche Fülle!
In diesem Kerker welche Seligkeit!

HITLER: Faust is making a big mistake, giving in to these womanly sentiments. Süßer Dämmerchein! Du süße Liebespein! German men must be hard, not soft.
MEPH: Remember you are new to hell, only an apprentice.
HITLER: Ja, mein Führer!

NARRATOR:
Poor Faust, I don't know him anymore.
Why is Faust's heart beating so hard?
Why does he feel so sick?
What magic smells engulf him?
A quick fuck was all he wanted
But now he dreams only of love.
Are we all just puppets?

HITLER: Look, he wants to crawl close to her
And lay at her feet like a dog.
GRETCHEN: I like this, I love this, I want more! You see, it's true, it's really true! God helps the poor!

5 An Open Place

MEPH: Beydelus, Demeymes, Adulex, Matucgayn, Atine, Ffex, Uquzuz, Gadix, Sol,
Veni cito cum tuis spiritibus!
FAUST: What's the matter?
MEPH: I wish I could think of a more effective curse!
FAUST: I've never seen you so down in the mouth.
MEPH: I'd damn my soul to hell if I weren't already damned to hell. You know all the good things we gave Gretchen? The nightie, the pizza, the diamond tiara? Some filthy priest has got it all. Gretchen's mother comes home, right? She sees the girl stuffing her face with pizza, wearing a diamond crown, pushing rubies into her belly button, and fuck knows what all. The old lady starts to shake.

MOTHER: I smell the devil's work in all this!
 MEPH: She moans.
 MOTHER: You'll be made a whore of in a flash!

MEPH:
 She thunders. She has a nose for sin. You can bet her skanky old quim's been locked in a prayer book these 30 years. Anyway, she takes the booty and runs off to her favorite priest. Gretchen is thinking bon voyage to her gift horse. Even as she knows that whoever left it can't be all bad. The priest takes one gander at the stuff and oozes thanks to the Virgin Mary.

PRIEST *chanting*:
 Child, you've done Christian thing, which is its own reward.
 Only the all-ingesting mother Church, who without a burp
 slurps up entire countries but is always ready to feast again,
 can lubricate sufficient digestive juices to dissolve all sin
 from these items.

MEPH: And so, drooling, this fart of a priest picks up necklaces, rings, and anklets as if they were foul toadstools or greasy crumbs and sweeps them off the table into his skirts. He doesn't even thank Gretchen's mom. He just promises her some heaven after she dies. To think I pleased him just last week!

FAUST: And Gretchen?

MEPH: Depressed.

FAUST: Gretchen depressed?

MEPH: She doesn't know what to do. She thinks day and night of pizza and rubies. And she wonders about the man who brought her these good things.

FAUST: Go fetch her another box richer than the first!

メフィスト: これは子どもの遊びだと思っているんだろう?

ファウスト: やれ!

ファウストが退場した
 後。

メフィスト: そうです、我が君よ、何たる喜びでしょう、偉大なる御方よ。恋に落ちた男ほど愚かなものはありません!彼の貴婦人のためなら、太陽も月も星々も蒸発させてしまうでしょう。

6 マルタの家

ナレーター: メフィストフェレスは、ファウストのためにグレートヒエンを手に入れるために、彼女の親友で中年の女性マルタを誘惑した。悪魔が彼女のドアをたたいた直後、マルタの心は彼に向かった。

マルタ: 神が夫を許してくれるように。その犬野郎を許すことはできない!気狂いのやつは世界を放浪しているのに、私はこの汚い穴の中に閉じ込められている。主よ、私は彼を浮気したことがない。何と愚かな女なのか!でも、ウィリ、愛しているんです、本当に、ウィリ、ウィリ。もし彼が死んでいたら?ああ、いいえ、私の愛する夫が死んでいた!もし黒と白で証明されていたら、生活保護を受けることができるのに。

グレートヒエンは優雅で宝石をちりばめた衣服を着て登場する。

グレートヒエン: マルタ!マルタ!
マルタ: ああ、神よ、グレートヒエン、見てよ!
グレートヒエン: 脚が弱くなってしまいました。今朝もまた別の箱を見つけました、ベッドの中に!見てください、この中身は最初のものより、もっともっと良くて、すごく素敵で豪華です!
マルタ: 一流に見えると思わない?お母さんに隠しておいて、さもないと全部あのいやらしい祭司に与えてしまうわよ。
グレートヒエン: こんな格好で教会には行けません。
マルタ: 教会?かゆくなったら友達のマルタのところに来るといいわ。私の鏡の前で行ったり来たりできて、ドレスアップして遊ぶのも大変だわ。食べている。これはスイスのチョコレート、本当に一番いい種類です!

マルタは物を手に入れ続ける。グレートヒエンは何度も引き戻す。しかしマルタは数個を手に入れてしまう。

GRETCHEN: Who can be leaving this stuff for me?
MARTHA: Who cares? But when Easter comes, you can wear a thing or two, and me too, this necklace maybe, then a pearl in your ear for Corpus Christi and this small diamond in mine! Who'll notice? And then on Assumption Day we can wear these little silk scarves and a few rings. For All Saints we'll try on some garters, new skirts, and these two gold bracelets. By Christmas we'll be all decked out.

ドアをたたく音がする。

グレートヒエン: しまった!お母さんだ!これを脱がなきゃ!
マルタ: 違うわ。見知らぬ人です、足が不自由な人ですよ。
メフィスト: お嬢さんがたがお許しいただければ、マルタ・シュベルトライン婦人をお探ししているのです。
マルタ: では、ご貴殿がなぜシュベルトライン婦人をお探しなのですか?
メフィストがグレートヒエンに気づく。グレートヒエン:メフィスト: こんなに優雅な会社の中に自分がいると思わなかった!優雅?違うわ。私たちは働く人間です。
マルタ: 宝石やシルクではなく、あなたの目、あなたの物腰、あなたの全存在です。あなたがシュベルトライン婦人ですか?
マルタ: いいえ、あれが私です。こちらは友人のグレートヒエンです。何か飲みますか?
メフィスト: 今はありがとうございます。ご無沙汰です。ただお伝えしたいのは、シュベルトライン婦人、申し訳ありませんが、ご主人はお亡くなりになりました。
マルタ: 死んだ!ああ、しまった。気絶しそう。飲み物が必要
グレートヒエン: マルタ、マルタ!
メフィスト: -そして彼はあなたにお疲れさまでと申し上げています。
マルタ: 私の親愛なる夫がどのように人生を終えたのか、私に詳しく教えてください!何一つ省略しないで!

MEPH: I can tell you the story first hand because I was next to him when he died. "I'm a hateful sinning son-of-a-bitch!" he cried out. "My life has been one string of fuckups and dirty double crosses. I kicked over my job, abandoned my wife and children, and went to sea. I can die in peace only if I know my Martha forgives me!"

MARTHA: I do, I do!

MEPH: But then, with his dying gasp, he said: "Bad as I was, God knows that cunt was far worse than me."

MARTHA: Der verlogene Schwanzlutscher!

MEPH: He said, "Every time I had a hard-on, that bitch dropped another kid on me. They needed bread and more than bread. We were poor and sick and dirty. We coughed away the freezing as fuck winters and sweated like pigs in the summer. And always that asshole of a wife hammered me like I was a nail."

MARTHA: I don't believe it.

MEPH: Those were his final words, madam.

GRETCHEN: Like a nail?

MEPH: Like a nail. But hear me out. Your husband was so fervent in his prayers, so devoted to the saints and the Holy Trinity, that Heaven rewarded him. Only two years before his death, he enlisted with pirates and seized tons of the infidel Turk's gold.

MARTHA: Is it buried somewhere? Where's the map? Have you brought it?

MEPH: Blown to the four winds, who knows how? A whorehouse in Naples, a slim girl from Palermo who sucked him when he had no friends. Your husband died penniless.

MARTHA: The fucking ungrateful tiny-dicked pimple fart. And he with a wife and five children!

MEPH: His bones are buried close to St. Anthony's church in Padua. I saw to it that the ground where he sleeps his everlasting sleep was properly consecrated.

GRETCHEN: I thank my Lord for that.

MARTHA: Surely there's something more? You didn't come all this way to drop this bag of shit on me?

MEPH: One thing more to tell. With his last flicker of energy he pressed into the palm of a boyish Padua priest enough cash to underwrite the singing of three hundred masses. At the end, his purse was empty but not his soul.

MARTHA: Was sagst du? Not a single gem? No artwork? Not even a sketch by da Vinci or a Fra Angelico miniature? I need liquid assets!

MEPH: Madam, my heart bleeds for you.

GRETCHEN: Oh, these poor unfortunate people! I'll sing Requiems for his soul.

MEPH: What a fresh being. You deserve to be married sofort.

GRETCHEN: Excuse me, but I'm in no hurry.

MEPH: Maybe a lover then? My darling, one of life's great pleasures is to take full measure of your sweetheart's charms.

GRETCHEN: That's not the custom around here.

MEPH: Custom or not, plenty get fat on it, my dear.

MARTHA: Wasn't he always running after foreign women and drinking French wine and throwing dice? What a louse! Ach Gott! Wie doch mein erster war, find ich nicht leicht auf dieser Welt den andern!

メフィスト: もしあなたが家で自分の自由を広げていたなら、彼が外で広げたように、今、泣いていないだろう!時間があれば、私自身もあなたとラウンドを何度かやるだろう

マルタ: ああ、またご冗談ですか、ご貴殿!

メフィスト: しかし私は足が不自由です、奥さん、わかりませんか?そして私のオルガン、いくら長くても、何の役にも立たないのです。グレートヒェンに。あなたの心の鼓動はどうですか?

グレートヒェン: 何を言っているんですか?

メフィスト: 善きかな、無垢なる子よ!さらば、お嬢さんがた!

グレートヒェン: さらば。

マルタ: そんなに早くはいかない、クラブフット。死亡証明書が必要です!私は州の援助を少し受ける権利があるでしょう。そのためには、私の夫がどこで死んで、どこに埋葬されたのかを黒と白で示す必要があります。

メフィスト: 運の良い奥さん。『二人が誓ったことは常に真実でなければならない。』そうではありませんか?実は、すぐ近くに友人がいて、その朝パドゥアで私の隣に立っていたと喜んで誓ってくれます。ここに彼を連れてきましょうか?

グレートヒェン: お願いします

マルタ: できるだけ早く!

メフィスト: そしてこの若い方も来られますか?私の素敵な旅の友人は、そのような若い淑女たちに丁寧さを示したいと切望しています。

マルタ: 庭で会いましょう、あなたと友人と。早くしてください。

メフィスト: では、また会いましょう。

グレートヒェン: 待ちきれません。

7 開けた場所

ファウスト: どう?うまくいった?すぐに彼女を持つことができる?

メフィスト: ああ、あなたは火の中にいます!そう、グレートヒェンはあなたのものになります。今日の午後遅く、マルタの家の後ろで会えるでしょう。あの女は生まれながらのボン引きです。しかし、引き換えに何かが私たちに必要です。

ファウスト: 一つの良い行いは別の良い行いに値する。

メフィスト: マルタの夫がパドゥアの聖アントニウス教会に埋葬されていることを証言する必要があります。

ファウスト: パドゥア?パドゥアに行かなければならないのですか?

メフィスト: 私の無垢なるファウストッスよ。パドゥアに行く?ただ供述書に署名して、本当かどうかなんて知ったこっちゃありません。

ファウスト: 宣誓の下で嘘はつきません

メフィスト: あなたは宣誓で嘘をついたことがありますか?今日の午後、あなたは何も考えずに不憫なグレートヒェンを欺くものではありませんか?永遠の愛を誓わないのですか?

ファウスト: 心からそう思います!

メフィスト: 勃起したペニスなら、の間違いではありませんか。それはあなたの本当に真実の魂から生まれるのですか?

ファウスト: 黙れ!

ナレーター: その後、ファウストは自分が名前のない愛欲の奴隷であると抗議した。

FAUST:

名前を探し求めるも見つけず、
その後、全ての感覚で世界を彷徨い、

全ての最高の言葉に手を伸ばし、そしてこの光は、私が燃えている光から来ており、無限に、永遠に、永遠に名付けられています。それは悪魔的な嘘の遊びですか？

ナレーター： そして彼は、自分が燃えている色欲の火を、無限で、永遠で、永遠と呼んだ。
 しかし悪魔は言った：
 メフィスト： それでも、私は正しいのです
 ナレーター： ファウストは答えた：
 ファウスト： あなたが正しいのは、私に選択肢がないからです。

8 庭園

ナレーター： 庭園を歩きながら、悪魔はマルタをからかい、グレートヒェンはファウストへの愛をますます深めていく。グレートヒェンを喜ばせるために、ファウストは虹を手でつかまえて彼女にそれを与える。

二つのカップル、ファウストとグレートヒェン、メフィストフェレスとマルタが歩き、時々お互いの道を交差させる。四角形のダンス。

グレートヒェン：
 あなたはただ私に親切にしているだけだと思う。あなたのような世界中を旅した紳士にとって、私の話し方がどうして喜びを与えることができるのですか？本当のことを言ってください。あの魔法の箱はあなたからのものでしょう？

ファウストは彼女の手にくすをする。

やめてください。汚くて粗い!仕事をするんです。毎朝、暗いうちに起きて、お母さんの洋服を洗って、朝食を作ります。その後、市場に行って値段を下げるために口論します。そして毎日毎日が今日と同じだ。我が主よ、それは常に勇敢ではありませんが、そのために食事と休息は美味しいのです。

ファウスト： あなたの人生をもっと良くすることができ
 ます。
 マルタ： あなたはいつも道を歩いているのですか？あなたのような男たちについて知っています。
 メフィスト： 私の仕事は私をあちこちこちこち飛ばせています。
 マルタ： それは若い者たちにとっていいですね。あちこち世界を自由に放浪するのは。しかし遅かれ早かれ老年が近づき、落ち着く必要があります。どんな男も独身で死にたくはありません。
 メフィスト： 遠くからそれを見るのは恐ろしい。
 マルタ： では、手遅れになる前に私の忠告を聞いてください
 グレートヒェン： 我が家族はとても小さく、お母さんと私だけです。マルタを除いて、友人はいません。
 ファウスト： 私があなたの友人です
 グレートヒェン： 本当ですか？お父さんは昔、死んだので、ほとんど覚えていません。小さな妹がいて、とても仲が良かったのですが、彼女も死んでしまいました。私は彼女を崇拝していました。私は彼女の本当の母親でした。夜温かいミルクを与えました。私のひざに丸くなっていたのは彼女です。

ファウスト: それはあなたを幸せにしたに違いありません。
 グレートヒェン: はい、でも彼女は大変なこともたくさんありました。彼女のゆりかごは私のベッドの隣にあり、彼女がわずかに音を出したり、咳したり、泣いたりするたびに、私は稲妻のように目が覚めました。私は彼女をベッドにすくい上げます-彼女はとても虚弱で、熱で燃えていました!-そして彼女を眠りに歌で誘います。時々私は彼女を部屋の周りに運びました。それでも、夜がどんなに大変であっても、朝早く起きて市場に走りました。ほら、私は家の中ですべてをしています:料理、裁縫、掃除、編み物。お母さんは手伝いません。彼女は一日中教会で蝋燭に火をつけています。そして彼女が帰宅すると、彼女はすべてに鼻を突き刺します。彼女によれば、私は何も正しくしません!

マルタ: 独身男を結婚に説得するのは、全く不可能です。
 メフィスト: 誰かがそれをする事ができるとしたら、それはあなたです。
 マルタ: あなたは誰かに魅力を感じたことがありますか?
 メフィスト: 良い妻でさえも、疲弊して老いていても真珠と金の価値に値する。
 マルタ: あなたは私が老いていると思っているのですね!
 メフィスト: 女性たちとは冗談を言うべきではない。
 ファウスト: 私があなたを通り止めたとき-
 グレートヒェン: あなたの目を見つめることができませんでした。その時、あなたの家に帰りたかった。
 ファウスト: でも、私があなたにただほしいままに思われなくなかった。正直なところ、私は自分の気持ちがわかりませんでした。それらは私の中で成長していったのです。
 ファウスト: 愛しています
 グレートヒェン: 身震いしています!

ファウストは彼女に軽くキスをする。

ファウスト: ほら、虹をあげましょう。
 ナレーター: ファウストゥスは手で虹をつかみます。
 グレートヒェン: 色を見てください!
 ファウスト: あなたのために。

彼らは再び激しくキスをする。

マルタ: あなたの友人は私の友人が気に入ったようですね
 メフィスト: °そして彼女も。それは世の道理です。
 グレートヒェン: ああ、ヨハネス、こんなに愛しています!

メフィストフェレスは彼の蹄で踏み鳴らし、出発の時が来たことを合図する。

ファウスト: 誰がいるのですか
 メフィスト: 友人です
 グレートヒェン: 怪獣だ。
 メフィスト: 我々は出発しなければなりません
 ファウスト: °もう一度キスして
 グレートヒェン: もう行くのですか?
 ファウスト: また会いましょう。
 グレートヒェン: お母さんがこんなに浅い眠りでなかったら、今夜ドアを開けておくのに。

ファウスト: 天使よ、美食家ファウストはそれを直すことができます。このシロップを取って、彼女の温かいミルクに甘さを加えてください。あなたのお母さんはそんなに深く眠り、地獄のうめき声さえ彼女を目覚めさせられないでしょう!

グレートヒェン: これで彼女を傷つけることはありませんか?

ファウスト: 親愛なる人よ、私があなたに嘘をつくでしょうか?

マルタ: グレートヒェン、家に帰る時間です

グレートヒェン: いいえ、いいえ、いいえ、
いいえ、いいえ!

メフィスト: 来てください、ドクター・フィスト、我々は出発しなければなりません。

ファウスト: いいえ!

メフィスト: そうです。明日は別の日です。

ファウスト: では今夜。彼は私の魂を所有し、あなたが私の心を所有しています。

ファウストとメフィストフェレスが退場する。

グレートヒェン: あの人!マルタ、マルタ!彼が私の手に入れた虹が見えますか?その色がどんなに明るいのか!

9 開けた場所

ヒトラー: 聞きなさい、ドクター・フィスト。我々の党は7人の男性で構成されているとしても、既に2つの大きな原則を持っている。第一に、それは真の思想を持つ党になりたいと思っています。

ファウスト: グレートヒェンが欲しい、あなたが面白い人!

ヒトラー: しかし私は提供しています-世界!

10 グレートヒェンの部屋

NARRATOR: Soon night came, and the desired woman waited for him in her bedroom. Gretchen did not suspect that the sweet syrup from Faust's kitchen had sent her mother straight to heaven. So when Faust slipped through the door carrying a bag of his best pastries, she was all his. At last, he took Gretchen in his arms, embraced her, and satisfied himself with her. Before making love, the lovers talked philosophy.

GRETCHEN: Nun sag, wie hast du's mit der Religion? I know you are a good man, but do you believe in God?

FAUST: Child, don't think about God. That I love you is enough.

GRETCHEN: No, it's not. You don't respect the holy sacraments!

FAUST: I do, I do.

GRETCHEN: Then again I ask, do you believe in God?

FAUST: Mein Liebchen, wer darf sagen:
Ich glaub an Gott?

NARRATOR: My darling who can say "I believe in God?"

ファウスト: 神父、ラビ、ムッラー、グルはその質問を回避するか、質問者を嘲笑することです。

グレートヒェン: だからあなたは信じていないのですか?

ファウスト: あなたと私がここに一緒にいます。それが私が知っていることの全てです。私が感じることを至福!心!愛!神!と呼んでください!

ナレーター: 至福!心!愛!神!

ファウスト: 名前が見つかりません。感じるものが全てです。名前は単なるノイズと煙です。

グレートヒェン: それは高い空気です。事実、あなたは宗教を持っていません

ファウスト: 愛する子よ!

ナレーター: 愛する子よ

グレートヒェン: そして、あなたが付き合っているその男は好きじゃない。彼は尻尾を持っている。そんな尻尾!そして彼の目は嫌らしい、ヤギのように。

ファウスト: 愛する人形よ、彼を恐れることは何もありません。彼は私の友人です。

ナレーター: 愛する人形

グレートヒェン: ただ彼の近くにいるだけで、私は嘔吐します。彼はいつもあのあざ笑う笑みを浮かべています。彼が何かに同情を持っていないこと、彼が愛を憎んでいることがわかります。あなたが私を抱いているとき、私はとても気分が良く、とても自由に感じます!しかし彼が近づいてくると、彼に会うのをやめてほしい。

ファウスト: 滅亡の天使になってはいけません!

グレートヒェン: 彼が近くにいると、あなたを愛することをやめます。そして祈ることができません。彼は私の心を飲み込みます。

ファウスト: わかった。もう一度キスをくれたら彼には会いません。

グレートヒェン: 冗談を言っているのですね。

。 彼らはキスをする。

あなたは行かなければなりません。お母さんが目を覚ましてしまいます。

ファウスト: 心配しないでください。

。 まずファウスト、次に悪魔たち、次にグレートヒェンが大声で笑う。ファウストとグレートヒェンは愛し合う。

グレートヒェン: あなたを見ると、私の心が震え、私の意志が溶けます。あなたのためにすでに多くのことをしたので、すること残っていることはほとんどありません。朝です。あなたは行かなければなりません。愛しています。

ファウスト:

グレートヒェンの部屋から退場する。

11 開けた場所

ヒトラー: 愚かな若い女!

ファウスト: あなたはスパイをして

ヒトラー: 学識ある博士よ、彼女はあなたを割礼したばかりです。これらの若い宗教的な女の子は、愛人たちのペニスが削られるのが好きです。

ファウスト: あなたのような死者には、彼女の甘い魂、救いへの信念が見えません!

ヒトラー： 超越的な官能的な求婚者よ、
一人の少女があなたを愚弄している
ファウスト： お前は糞と火の怪物だ！
ヒトラー： 来い、もっと良いものを見せてやる。

12 道

ナレーター： ドクター・ファウストゥスはルシファーから、工業家の姿をして金銭を借り、担保として彼に足を預ける。工業家に変装したルシファーは、ドクター・ファウストゥスに致命的な罪を貸し出す。ファウストゥスは担保として脚を残す。

このシーン全体を通して、ヒトラーは『千年帝国に関する青年への演説』を静かにリハーサルしている。

マジシャン： 私は大きなコートに隠した多くのトリックを持っています。

マジシャンの背後から、七つの大罪が現れる。

ファウスト： ここに色欲があり、あそこに食欲がある。

色欲と食欲：
吸え、吸え！それは私のものだ！

ファウスト： しかし私は彼らを欲しない。嫉妬はどうだ？嫉妬よ、何か言ってみよ？私は読むことができないから、すべての本が焼かれることを望む。他の者たちが食べるのを見て、私は痩せている。ああ、世界に飢饉が来て、すべてが死んで、私一人だけが生き残ることを祈る！

ファウスト： なんとも愉快でない奴だ、この嫉妬ときたら。そしてここに、私の手の中でこんなに熱いものは何だ？

怒り、ラップとして歌われる：
怒り！

皆： 何だ？
怒り： 怒り！
皆： 何だ？
怒り： お前の風呂でお前を燻す！
ライオンの口から飛び出した！
北でお前を刺す
南でお前を殺す。
クズなんか受け取らない
皆： 見よ！

怒り: それが私から来たものであってもな!
なぜなら私は高くそびえ、圧倒する
最悪の罪!
だからお前は決して忘れるな
私の名前は怒りだ!

皆: 誰だ?
怒り: 怒り!
皆: 何だ?
怒り: お前の尻を切り裂く!
ファウスト: 去れ、怒りよ。私には十分な怒りがある。

大食: 偉大なシェフよ、私を吸い取れ。大食の罪よ。父はベーコンのかたまり、母はワインの樽だった。私の教父はピーター・ピクル・ヘリングと老いたロースト・ビーフだった。私の教母は古き良きバーバラ・ベックス・ビールだった。さあ、ファウストよ、私の血統を味わうために、1-900-GLUTTONに電話して、ポンドもポンドも熱い生きた電話食をどうぞ。

大食2: 記録ではなく、本物の生きた肉だ!
ファウスト: そして、この眠たげな姉妹たちは誰だ?
魔術師: 話せ、怠惰よ
怠惰: 朝寝して昼間いびきをかく、
目を開けていられない。もう言うことはない
ファウスト: そしてこの硬い奴は?
傲慢: 私を傲慢と呼べ。私は白馬に乗り、紫のカーベットを踏む。私は正しい戦争だけをする。私は強力なエクソンとミツビシを支配する。物事を成し遂げるには私が必要だ。私はいつも正しい。

ファウスト: ああ、お前のコートの輝きが私の魂をどのように喜ばせることか
魔術師: しかし、ファウストよ、地獄にはあらゆる種類の喜びがある。
ファウスト: そして、これらすべてを私と一緒に持ち去ることができるか?
魔術師: 一つだけ選べ。
罪: 熱い生きた電話食! 吸え、吸え! くれ、それは私のものだ! 私は一人で生きる! お前の風呂でお前を燻す!

ファウスト: これを持つことにしよう。強力な傲慢よ。前に横たわるすべての苦闘を通じて私は身に着けるだろう。
魔術師: そしてそれと引き換えに、お前の足だ。
ファウスト: いいだろう。切れ、悪魔のシャイロック。

ファウストと罪が歌う間、魔術師はファウストの足を切り落とす。

13 町で

リーシェン: バルバラのことを聞いたか?
グレートヒェン: 全く知らない。最近は滅多に外に出ない。
リーシェン: 彼女は食べて飲む時に2つ分を養っているんだ!
グレートヒェン: ああ!
リーシェン: 何を期待する? 夜中じゅう踊って、私たちは働きに出かける! さあ、彼女の小さな花はしおれた。

グレートヒェン: だが、確実に彼は彼女と結婚するだ
ろう?
リーシェン: 笑わせるなよ。そんなハンサムな男が、ニキビ顔に結ばれるはずがない?彼
は既に不足している。

退場。

グレートヒェン: かつて私は妊娠した女の子に対して最初に罵詈雑言を浴びせた。彼女を
悪く呼ぶ言葉が足りなかった。私は十字を切り、自分は罪から自由だと
自慢した。今、私は同じ状況に陥っている。

Doch-alles, was dazu mich trieb,
Gott, war so gut! Ach, war so lieb!

ナレーター: しかし、すべてが私を駆り立てていた
紳よ、それはとても良かった!ああ、彼はと
ても素敵だった!グレートヒェンは言った。

グレートヒェン: 悲しみ!悲しみ!
Wär ich der Gedanken los, Die
mir herüber und hinüber gehen
Wider mich!

グレートヒェンは女の子を座む。赤ちゃんに子守唄を歌い、その後、彼女を溺れさせる。

ここから去りた
い!私はとても息
苦しい!壁の柱が
私を捉えている!
アーチが

私を押す!空気を!

グレートヒェンは追跡され、捕らえられ、牢獄に投げ込まれる。

私の母親、その娼婦が、私を殺し
た!私の父親、その悪党が、私を食
べた!私の小さな妹は足を上げた。
冷たい場所で;そこで私は美しい森
の小鳥になった。

飛べ、飛べ!

14 道の上で

悪い天使: 遅すぎた
良い天使: 悔い改めるなら、決して遅くない
悪い天使: 悔い改めるなら、悪魔がお前をズタズタに引き裂く
。

ファウスト: ああ、救い主キリストよ、私の魂を救え
それで私はグレートヒェンに届けられるだろう
ナレーター: キリストはお前の魂を救うことはできない。彼は公正だからだ。
お前の魂に関心を持つのは私だけだ。
ファウスト: そして、見えない者よ、お前は誰だ?
ナレーター: ルシファー
ファウスト: お前は私の魂を持つことはできない!私は彼女に与えるだろう。
ナレーター: 彼女が殺した子供。彼女たちは彼女を絞首刑にするだろう
お前の足を運ぶメフィストフェレスを見よ?
メフ: 悪魔を考えるんだ。お前の足を贖え。

15 獄舎

ファウスト: グレートヒェン!グレートヒ
エン!
グレートヒェン: それは処刑人だ!朝まで待つことはできないのか?私はまだとても若い。本当にとても若い。死ななければなら
ないのか?
ファウスト: しーっ!お前を自由にしに来たんだ!
グレートヒェン: Ich bin nun ganz in deiner Macht.
Lass mich nur erst das Kind noch tranken.
Ich herzt es diese ganze Nacht;
Sie nahmen mir's, um mich zu kränken,
Und sagen nun, ich hätt es umgebracht.
Und niemals werd ich wieder froh.
Sie singen Lieder auf mich! Es ist böß von den Leuten!
Ein altes Märchen endigt so,
Wer heißt sie's deuten?
Sieh! Unter diesen Stufen,
Unter der Schwelle
Siedet die Hölle!
Der Böse,
Mit furchtbarem Grimme,
Macht ein Getöse!
ファウスト: グレートヒェン!かわいい子よ!
グレートヒェン: それは私の恋人の声だ!彼はどこにいるのか?Ich bin frei! 彼は『グレートヒェン』と呼んだ!
ファウスト: そう、私だ!
グレートヒェン: Du bist's! Kommst, mich zu retten! Ich bin gerettet!
私は最初にお前を見た道を見ている。そしてマルタの家。そしてあの
庭園で、私たちが最初にキスしたとき、お前は私に虹をくれた。
ファウスト: 出て来い。お前の鎖を破り、棒を溶かしてやる!私と友人で、何でもできる!
グレートヒェン: では今、私にキスして!忘れたのか?

彼らは棒越しにキスする。

Ugghh! Your mouth is cold! As icy as death! Johannes, where are you? Who took your life from you?

MEPH: Doctor, we must go! If day breaks, I cannot save you.

FAUST: Step through the bars, dearest! Don't worry about my temperature!

GRETCHEN: I've laid my mother in her box and drowned our little one, don't you know? Give me your hand. Oh, God, it's wet with blood! Is it mine?

FAUST: Let the past die. Come with me into the future!

HITLER: Gretchen, you must never falter!

FAUST: Come out!

GRETCHEN: To what place?

FAUST: To the new world I will make!

GRETCHEN: Only death is there.

FAUST: I will take you by force!

GRETCHEN: Lass mich! Nein, ich leide keine Gewalt!
Fasse mich nicht so mörderisch an!
Sonst hab ich dir ja alles zulieb getan.

メフ: 夜明けである。

グレートヒェン:
私の結婚式。グレートヒェンを見たと言え。私のベール。私たちは再び会うだろうが、踊るためではない。Wir werden uns wiedersehen; Aber nicht beim Tanze.

歌いながら。

Meine Ruh is hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

メフと悪魔が歌う: Mein
armer Kopf Ist mir
verrückt Mein armer
Sinn Ist mir zerstückt.

ヒトラー: フィスト博士殿、馬たちがお待ちです!

メフ: 多くのマイル走ってから停止しなければならない!

ファウスト: 私の蹄をお前の蹄の隣に置く。同志よ!走れ!

ヒトラー: Links, rechts, links, rechts!

ファウスト: 未来は私たちのものだ!

グレートヒェンが歌う:
Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt Ist
mir vergällt.

16 テレビスタジオ

ANDY: Quiet everyone, we're on in thirty seconds.
 MEPH: This is the media's goodly palace. And because you are no common guest, you can talk freely, no one can hear us. Here babble kings, cons, clowns, and presidents. Heads of conglomerates and crooks, comely beauties and jocks, professors and pundits all striving for a place in the tossed salad of entertainment.
 FAUST: Have you made all the arrangements for my appearance? Has everyone been paid? Are we hooked up to my satellite networks?
 MEPH: Of course, my corporate raider merger master. Enjoy your fifteen minutes of fame.
 ANDY: Five, four, three—
 DAN: And now, the star of The Vernice Minsky Miller Show, the undisputed queen of the late night scene, the Jamaican scream, Verniiiiice Miiiiinsky Miller!!!
 SPECTATOR: Tumultuous applause.
 VERNICE: Thank you, thank you, thank you, thank you!
 SPECTATOR: Continuing unstopping applause.
 VERNICE: Thank you and welcome to the Vernice Minsky Miller show. Any color in the house tonight?
 SPECTATOR: Wha gwaan?
 VERNICE: Mi deh yah, yuh know. Me from Jamaica. No way me from Haiti—I can't swim!
 SPECTATOR: Big laugh.
 VERNICE: Been tuning in on the trial? That OJ's one Juice they'll never squeeze into the can. Wha him say? Slice and dice and everything'll be nice.
 DAN: You're too much, Vernice.
 VERNICE: Think so, Dan? What did St. Peter say to Nicole Simpson when she arrived at the Pearly Gate?
 DAN: Tell me.
 VERNICE: Your waiter'll be right up, ma'am!
 SPECTATOR: Moans, groans, and sour laughter.
 VERNICE: Okay, okay, let's get on with our show. Tonight we've got something very special direct from the white world. I mean snow white, Cinderella, fairy-queen, squeaky-clean white. I'm talking pure ivory snow, ethnically cleansed Judenfrei, Aryan white. I'm talking Nazis.
 DAN: Nazis?
 VERNICE: You heard me. N-A-Z-I-S. The real thing. We have a dynamic Hitler impersonator, a neo-Nazi cheerleader from Loobock, Texas—
 DAN: That's Lubbock, Vernice.
 VERNICE: Thank you, Dan. From Loobock, Texas. And ole Adolf's main man in the architecture line, none other than Albert Speer. Plus a special surprise guest from Wall Street. I mean big bucks, free trade, and a future of unlimited opportunity. I'm talking the broad sweep of history, the reorganization of the post Cold War world. I mean the man at the helm of the new world order. Now how's that for a lineup?

SPECTATOR: Excited applause and intoxicated cheers.
 VERNICE: So let's serve up our first tidbit, that genius behind the Nuremberg Rallies, the overlord of industry who ran Germany's slave labor war machine in the 1940s, the master builder of the 1000 Year Reich, Albert Speer!

SPECTATOR: Polite applause.
 VERNICE: How do you do, Herr Speer.
 SPEER: Ya, okey-dokey, if you excuse my English.
 VERNICE: Let's get down to business, Speer. Why was Hitler—a military man and a politician—so interested in architecture?

SPEER: Fräulein Vernice, the Führer was a painter, an artist. Our creations in stone and steel—Adolph's and mine—will stand out as the major monuments of the political will and cultural ability of the twentieth century. Our works are beginning to rise again in many places, ja, ja, expressing a movement destined to dominate the world.

VERNICE: Hey, mon, don't burn the place down! Didn't I read somewhere you goose-steppers lost that war?

DAN: Tell it like it is, Vernice.
 SPEER: The war was only a step, eine phase. Hitler knew the master narratives of the master race would endure for thousands of years.

VERNICE: Even one hundred years from now will people remember you?
 SPEER: Regimes are not remembered except for their art and architecture. Who when gazing at the great pyramids along the Nile questions what the Pharaohs did to build them? The Great Dome of the Iron Eagle is our pyramid, our Pantheon. I remember giving Adolph the renderings, ground plans, cross-sections, and a scale model on his birthday, April 20th. The Iron Eagle is the greatest assembly hall in the world. Its slightly parabolic curve erupts at a height of 323 feet and rises to 726 feet. The vast round interior has the almost inconceivable diameter of 825 feet. The building's hall holds 180,000 persons, standing. This hall's only sculptural feature is a stupendous iron eagle grasping in his flashing steel claws a swastika of gold. This symbol of Aryan sovereignty might be said to be the very fountainhead of Hitler's City of God—for the building is essentially a place of worship. The idea is that over the course of centuries, by tradition and venerability, it will acquire an importance greater than that of Mecca's Kaaba or Rome's St. Peter's Basilica. In fact, Madame Vernice, our "church" is 16 times the volume of St. Peter's.

VERNICE: Very impressive, my Nazi warlord, but how are you brownshirts going to bankroll all that stone, steel, and gold?

SPEER: Lend me your ear, my Nubian friend. Near each city undergoing a structural transformation we build concentration camps. This solves not only the labor problem but the problems of homelessness, drugs, inner city kids hanging loose with nothing to do. Round 'em all up, take 'em away, put them to work. Identification, transportation, concentration. Those who are able, labor. The others go for special treatment, sonderbehandlung. You know what I mean? Then send in the bulldozers, the street cleaners. The best, the simplest, the most efficient way to get rid of slums is to get rid of the people living in them! Himmler—

VERNICE: The Woody Allen-looking guy with the coke bottle glasses who ran the Gestapo?

SPEER: Ja, that far-sighted one came up with the idea first. Heinrich offered his prisoners as slave labor brick-makers, ja? Natürlich, he set up his own private corporation to market the bricks and since labor costs were nil, Himmler made a fortune.

VERNICE: Kinda like using third world labor today, huh?

SPEER: Ja, a similar principle, of course. But who wants to linger on that aspect of things?

VERNICE: Do you know what all those people out there are thinking? They're thinking you're a Nazi, that your Iron Eagle and your Führer belong on history's garbage dump.

SPECTATOR: Murmurs of anger.

VERNICE: Face it, Al, you're a relic, a thing of the past. The young, upwardly mobile people of color watching the Vernice Minsky Miller show demand someone more dynamic, more far-sighted, a man of tomorrow! So, ladies and gentlemen, let's welcome a man truly ahead of his times, that boundary-busting industrialist-anthropologist-philanthropist-scientist-futurologist, Dr. John Fist!

SPECTATOR: Outcries of surprise and delight.

ファウストとメフィストフェレスが入場する。

ファウスト: ミラー女史よ、受け取ってくださいませ。私の個人小切手で、現金で、200万ドル。お好みの慈善活動をサポートします。

メフ: または、それを自分で保つておくこともできます。

ヴァーニス: それは非常に好意的だ。私の寛大なフィスト博士!

小切手を掲げながら。

紳士淑女の皆様、200万ドル!

観劇者: 賞賛の息。

ファウスト: また会えたな、シュペーア。

シュペーア: ヤ、私の友よ。

ヴァーニス: では、ジョン、未来はどうですか?

ファウスト: 未来は日々、より興味深くなっている。核融合エネルギーは間もなくだ。想像できるか?無尽蔵の力、無制限の電力。我々のトカマク加速器がオンラインになったので、ワッハチー、テキサスの下を30マイルのトラックを周回する超衝突超伝導体が完全に稼働するまで、あと少しだ。

ヴァーニス: どのように機能するのか?

- FAUST: Let's not get too scientific. The end result is water gets smashed into electricity leaving no nuclear wastes whatsoever. Think of it. Unlimited production and consumption. The end to poverty, hunger, and disease. I—that is, my Fist Group of corporations—promise you that kind of world. Factories hum along, the air is clean, the population stabilizes, infant mortality drops to zero, everyone in the third world whirs along in tiny electric cars, and people like you enjoy enormous popularity.
- VERNICE: No need for Speer's slave laborers?
- FAUST: Vernice, you and I both recognize that Speer represents the past, a clumsy effort at reorganization. We of the future are much happier. We don't exterminate people or exploit them. We change them. I know you will agree with me that the world is full of inferior breeds. But that won't stop us. We simply genetically engineer a better type of person.
- SPEER: Mein Gott, eugenics! You have perfected it?
- FAUST: We're already identifying and controlling diseases and conditions that spring from genetic mistakes. Soon idiocy, homosexuality, paranoid psychosis and schizophrenia, aggressive behavior, heart failure, Alzheimer's disease, criminal tendencies, alcohol and drug abuse, many types of cancer, political instability, and hundreds of other ailments and peculiarities will be totally eliminated. People will be able to change their skin color, ending racism. Mothers and dads will choose the kids of their dreams at one of my Betterbabies For You outlets. I'm not making any of this up—it's all in the prototype stage as we speak. I assure you, in no time at all, the world as we experience it will be an Eden. I personally invite you, Vernice, to put aside the rigors of your famous show. Spend a few weeks playing an innocent Eve to my intoxicated Adam in one of my fabulous Gardens of Virtual Reality!
- VERNICE: Gardens of Virtual Reality?
- FAUST: I have under development on several far away Pacific atolls Getaway Worlds where discriminating individuals may explore various combinations of massage, sex, banqueting—remember I was a cook once, yes, a common cook—water sports, and bodymind-enhancing pharmaceuticals of the most potent and delicious variety. Or if you prefer more rigorous entertainment—
- MEPH: Try one of our Sahara Warworlds—
- FAUST: Or a launch from the Andes on one of our Offplanet Expeditions. I personally guarantee that the Fist Group will surpass your wildest imaginings.
- VERNICE: This will be for everyone?
- FAUST: For different levels of spending, different programs of pleasure. But all this will be in reach, I promise. At the present moment, my companies employ, at the legal minimum wage, Herr Speer, everyone who wants a job. My politicians rip down all trade barriers while my scientists design nanobots—

ヴァーニスとシュペー
ア:ナノボット?

FAUST: Extraordinarily cunning artificial life systems. My teams of managers scour the world like prides of lions, hunting land and material, seizing and developing, controlling, improving, and renewing.

VERNICE: Doctor, just how do you renew the planet? We all want to participate.

SPECTATOR: Indications of eager interest.

FAUST: Why burden the viewing audience with technical details? But let me assure you, when my men are finished what's left is a paradise. All materials biodegraded, all wastes recycled, all landscapes brand new—just as nature intended.

SPECTATOR: Applause like clean rain.

VERNICE: That's amazing, Doctor Fist. I'd like to accept your offer to visit one of your Gateway Worlds right now. But that little blinking light is telling me it's time for a commercial break. And when we come back we'll bring on our special mouth-watering treat, a neo-Nazi cheerleader from Loobock Texas, yeah, yeah, yeah!

SPECTATOR: Happy, expectant prurient applause.

ファウストからメフへ:

お前は私の好みを知っているな!このトークショーが気に入った。チャコール・ヴァーニスは、彼女は魅力的ではないか?何という笑顔!彼女のためにリムジンを送ろう。彼女は私のことが好きだと思うか?何という質問だ!だが、かわいそうなシュベア。歴史的遺物だ!それでも、彼を助けてやろう。彼はドイツ人で私と同じだ。彼を2つの理事会に置こう。何も深刻ではない。

メフ: ロレックスを確認しろ、教授。お前のここでの時間はほぼ終わった。走らなければならない。

ファウスト: まだだ。まだだ!

ダン: では、紳士淑女の皆様、改めて、私たちの番組の主役、*Ebony*誌今年の女性、ヴェエーニス・ミイーンスキー・ミイラー!!

観劇者: ヴァーニス: 大歓声と喝采。
ありがとうございます。ありがとうございます。ありがとうございます。そして、おかえりなさい!次のゲストと話すことはできません。彼女は非識字で、不明瞭で、憎しみに満ちています。彼女は破壊的な家庭、児童虐待、薬物、アルコール、近親相姦、そして何もくれないウェルフェアシステムの産物です!私は3世代続く無用で、二重に逸脱した、レイプ回路の最もホットなフラッシュについて話しています。ルボック、テキサスからのネオナチ・チアリーダー!

観劇者: 悲鳴、口笛、大きなはしたない拍手。

チアリーダーが歌う:
私は我が国を信じる
私はきれいな土地を信じる
私の前に旗を掲げる
すべてが見るように高く持つ
私は白人種を信じる
その純粋性を信じる
おい、ユダヤ人、アジア人、黒人
明日は私のものだ!
人種と民族!ああ、ああ。
人種と民族!ああ、ああ。

人種と民族!ああ、ああ。人
種と民族!

ヴァーニス: 結構です、姉妹よ。

アンディがチアリーダーを強制的に連れ出す。

チアリーダー: くそったれ、ゲイ野郎!手を放せ!

ヴァーニス: あの間違いをワコーに送り返せ!

ヴァーニス: 次に進もう。次のアトラクションは、トランプのラスベガス国際ホテルから直接来た、唯一にして無二、独特のアドルフ・ヒトラーだ!

バンドがホルスト・ヴェッセルの歌を演奏する一方、ヒトラーが彼の演壇まで行進する。ハンディムー人々がヒトラーの足元に座り、ヒトラーの演説を文ごとに翻訳した大きなカードを掲げている。

FAUST: Hey, look! It's your apprentice. Did you know he was going to be on the show?

MEPH: Of course, of course.

HITLER: Meine deutsche Jugend!

Nach einigen Jahren kann ich Euch hier wieder begrüßen!

Ihr seid heute! nur ein Ausschnitt dessen

Was für die ganze Welt steht!

Und wir möchten nun dass ihr in euch

All das aufnehmt was wir uns dereinst erhoffen!

Wir wollen ein Volk sein.

Und ihr, meine Jugend, sollt dieses Volk nun werden.

Wir wollen daß, dieses Volk einst nicht verweichlicht wird, sondern daß es
Hartheit hat.

Und ihr müßt euch in der Jugend dafür stählen.

Und wenn von uns nichts mehr übrig sein wird

Dann werdet ihr die Fahne,

Die wir einst aus dem Nichts hochgezogen haben,

In euren Fäusten halten müssen.

FAUST: Fist!

HITLER: Und weil dieser beste Rassenwert der deutschen Nation

Die Führung des Reiches und des Volkes forderte,

Hat sich das Volk in immer größerer Zahl dieser Führung angeschlossen und
unterstellt.

Die Partei wird in Ihrer Lehre unvergänglich,

In ihrer Organisation stahlhart, in ihrer Taktik schmiegsam anpaßungsfähig,

In ihrem Gesamtbild aber wie ein Orden sein.

Es ist unser Wunsch und Wille, daß dieser Staat und dieses Reich

Bestehen sollen in den kommenden Jahrtausenden.

Wir können glücklich sein zu wissen, daß diese Zukunft restlos uns gehört!

Denn die Jugend ist uns verschrieben

Und verfallen mit Leib und Seele! Und ich weiss, dass kann nicht anders sein, denn ihr, meine Jugend, Seid Fleisch und Blut von unserem Fleisch und Blute, Und wenn die großen Kolonnen unserer Bewegung Heute wieder siegend durch Deutschland marschieren, Dann weiß ich, ihr schließt euch den Kolonnen an. Es lebe die nationalsozialistische Bewegung! Heute Deutschland, morgen die Welt!

ヒトラーの演説を翻訳するカード:

カード: 私のドイツの若者よ!何年かぶりにお前たちに再度挨拶する!ここにいるお前たちは、世界中に広がっているもののほんの一部である!私たちは階級も等級もない一つの民族でありたい。お前たちはその民族になるだろう!若き日々に固さを求めよ!そして、何も私に残らないとき、お前たちは拳で握っているだろう。拳だ!何もないところから引き裂いた旗!人種的に最良のものが、民族を導く要求を、そして民族は増え続ける数で自らを従わせる!その教義は不変であり、その組織は鋼のように硬い。この党は聖なる秩序のようだ。我々の国家は何千年も続くだろう。未来は私たちのものだ!なぜなら若者が身体と魂で私たちに献身しているからだ。お前、私の若者たちは、私の肉と血からできた肉と血だ。今日、私たちの運動がドイツを行進するとき、お前たちが列に加わることを知っている。

ファウスト: カード:

国民社会主義万歳!
今日ドイツ、明日世界!

ファウストは一人で拍手している。誰もが頭をおかしくするほど歓声を上げないのはなぜだ?!

メフ: Come, Dr. Fist, we must be on our way.

ファウスト:

この愚かな馬鹿どもは何が起きているのか理解していないのか?

アンディへ。全員に手をたたかせたい。兄さん!

メフ: 彼は聞こえない。

ファウスト: 彼らに私に従わせろ!

メフ: ここで時間を無駄にすることはできない。馬たちが神経質になっている。走りたい

ファウスト: お前は全力を持っているのか、持っていないのか?

メフ: お前は混乱の中でつまづいている

ファウスト: 私に何が起きているのか理解できない。

メフ: お前のリースは更新可能ではない。

ファウスト: 何?

メフ: 行こう。多くの距離を覆わなければならない

ヴァーニス・ミンスキー・ミラー・ショーが解散する。メフとファウストが馬に乗る。ワイルド・ミュージック。悪魔たちは、マリー・ウィグマンのベクセンタンのような踊りをするヒトラーと一緒に踊る。

17 道の上で

ファウスト: なぜ彼らはその大きな鍋の周りで踊っているのか?

メフ: 神だけが彼らが何を調理しているか知っている

ファウスト: ここに浮かんで、あそこに浮かんで、渦巻いて曲がって-

メフ: 魔女の醸造酒。

ファウスト: -煮詰まって聖別される。目が回る!

ナレーター:

世界中を旅して、ファウストとメフィストフェレスは中国に到着する。そこで彼らはわずか9歳の少年を買う。彼らは彼の上で未知の言語で賛美歌を唱え、ろうそくに火をつけ、様々な種類の香を焚き、すべてが煙で満たされるまで。その後、ファウストはしきい値を描き、一撃で少年の頭を切り落とす。血液はすべてに流れるが、主に少年の遺体の上に。

18 静かな場所

グレートヒェン: こんにちは、ヨハネス

ファウスト: グレートヒェン?

GRETCHEN: What's cooking?

FAUST: I'm a general now, and an industrialist. Hard to tell the two apart, actually. I'm into digital electronics, robotic mining, and I've got lots of futures locked up in colonizing the solar system. My people tell me the true final solution is to stop using human workers altogether. How's it where you are?

GRETCHEN: Not so hot. You know our girl would be nearly grown up by now.

FAUST: It was you who murdered her!

GRETCHEN: Yes, if you think so.
 FAUST: Well didn't you?
 GRETCHEN: That's what the judge said, didn't he?
 Alles Vergängliche
 Ist nur ein Gleichnis;
 Das Ewig-Weibliche
 Zieht uns hinan.
 The stars still move. Time runs, the clock will strike,
 The devil comes, and Faustus must be damned!

FAUST: You hate me that much? What happened was a long time ago, in a different world. You loved me then.

GRETCHEN: Love? Herr Professor Doktor Johannes Faust, The Fist. How can you talk to me about love? You have your menus, your recipes, your disguises, your rationalizations. After they hanged me, I was free to walk up and down the world. I followed close behind you, invisible. I kept inside your shadow. I saw what you became. Faust the developer, Faust the builder, Faust the scientist, Faust the thinker, Faust the leader, Faust the Renaissance Man.

FAUST: Stuff it! Who are you to complain? You didn't even have the guts to walk through the bars of your jail cell when I melted them. You're soft. You're afraid of the future. I'm an optimist, always was, always will be! I tell you God made the world for me to use and improve. There are more dams to erect, more roads to pave, more mountains to mine. Think about it: A million tomorrows full of adventure, risk, and profit! My companies merge and combine, tumbling through stock exchanges like so many flies in the summer sun. Imagine it: sex among the corporations! Trading, buying, selling, inflaming, consuming, desiring. I can assure you, the pleasures at this level of intercourse are so much hotter than what you and I experienced as individuals! What I feel these days is the multiplication of imagined possibilities made real by technology, mathematics, and money. And when I use this world up, the galaxy is teeming with other worlds inviting me. My movement will not be stopped. We're in your churches, we're in your colleges, we're in your armies, we're in your police forces, we're in your technical areas.

GRETCHEN: Ah, my Johannes, you are so full of words! Don't you understand? What you describe is incredible, but what you've made is a mess. Look around you. Smell the disease, the hunger, the misery. Do you know anyone who is happy?

FAUST: Can you do any better? I hear you preaching, but I don't see you doing. I'm a man of action, of plans, of hope in the future. You're just a crybaby.

GRETCHEN: You don't have an inkling, do you?

FAUST: I'll scour and scourge everything that stinks, everything putrid, rotten, and spoiled. And if my plans go to shit, I'll leap up to my clean, white God!

He tries a jump, but doesn't get very high.

Who pulls me down?
 GRETCHEN: It's time for supper, my famous chef.

FAUST: Then I will headlong run into the earth.
Gape earth!

He throws himself on the ground.

Oh no, it will not harbor me!
GRETCHEN: Gaia rejects you because you have raped her.
FAUST: Don't give me that feminist bullshit! Mephistopheles.
Mephistopheles! Mephisto—
GRETCHEN: Their waiting for you in the dining room.
FAUST: I still have lots of work to do.
GRETCHEN: Nein. The supper bell rings.
And after soup, salad, and potatoes
They'll feed you the specialty of the house:
A flaming dessert.

19 Faust's Kitchen

As the DEVILS and SINS prepare FAUST's kitchen for a banquet—FAUST's final meal—they sing a reprise of Gounod's "Vin et Biere." At the downstage end of the table, a huge cauldron.

NARRATOR:
Faust can no longer rule the powers
Of the underworld summoned by his spells.
Lounging naked at his kitchen table,
Waited on by demonized domestics,
Feasting on pungent delicacies,
Faust has but one bare hour left to live
And then must be damned perpetually.

The following dialog is adjusted to suit the circumstances of each performance. DEVILS and ANGELS—now interchangeable—coddle and massage FAUST. They help him out of his clothes until he is naked. At first, FAUST relishes what's happening to him.

FAUST: Hey, blackbird, do you know any reflexology?
VERNICE: Give me your foot and I'll show you what I know.
ANGEL: Gustas un masaje, Jefe?
FAUST: How many times do I have to tell you: only English spoken here!
ANGEL: Massage?
FAUST: Yes, sure.
DEVIL: I know what the good doctor wants to eat.

The DEVILS scoop pasta and marinara sauce from the cauldron and feed FAUST respectfully, to please him.

DEVIL: Taste these sesame noodles, they won you three Michelin stars.
ANGEL: Esta todo bien, Jefe?
FAUST: One more syllable in Spanish and its back on the boat to Cuba, boy!
ANGEL: ¡Puedes comerme el culo!
DEVIL: Shhh! Here's some more of your favorite things, my good doctor.

Little by little the feeding becomes abusive. Someone spills food on FAUST.

ANGEL: Ooops!
FAUST: Fuck, do that again and I'll have your other ball!
DEVIL: I know what you want, Dr. Fist. You want your food pre-chewed.
FAUST: Yes, yes. But from Ebony lips here, not the Spic. Come on, big mama, bird me.

A DEVIL puts food into VERNICE's mouth. She chews it thoroughly and then drops it into FAUST's mouth on his command of "bird me." Then when FAUST wants someone to "bird him" again, the person spits the food on FAUST's face and his hair.

FAUST: I've fed the poor, clothed the naked, loved Jews, turned the other cheek, found a cure for AIDS—!

Someone discovers "mouths" all over FAUST's body. People feed those mouths, forcing food on and into FAUST, choking him, messing him up. Finally, they brutally haul naked FAUST on to the table.



FIGURE 3.2: Faust at his final banquet pays off his debt to the devil—eternal damnation. From left to right, David Letwin/Narrator, Frank Wood/Waiter, Dan Berkey/Devil, Rebecca Wilenski/Mephistopheles, Ulla Neuerburg/Hitler, Jeffrey Ricketts/Faust, Shaula Chambliss/Devil. La MaMa, New York, 1993. Photograph: Richard Schechner.

Ah, Mephistopheles! Ahh, Mephistopheles! Ahhh!!

MEPH, *singing*:

Ay, Faustus, now thou hast no hope of heaven
Therefore, despair! Think only upon hell,
For that must be thy mansion, there to dwell.
Oh, dear friend, let your eyes with horror stare
Into that vast perpetual torture-house
Where the flaming furies toss damned souls
On burning forks.

GOOD ANGEL:

Now, poor soul, must thy good angel leave thee
As the jaws of hell open to receive thee.

MEPH:

These, that are fed with sops of flaming fire,
Were gluttons, and loved only delicacies,
And laughed to see the poor starve at their gates.
But yet all these are nothing; thou shalt see
Ten thousand tortures that more horrid be.

FAUST:

O, soul, be changed into little water drops
And fall into the ocean, ne'er to be found.

GRETCHEN:

What avails all thy riches, pleasures, and pomps?

FAUST:

My god, my god, look not so fierce on me!
Adders and serpents, let me breathe a while!
Ugly hell, gape not! Come not, Lucifer!
I'll burn my books!

MEPH *singing*:

Faust is done.

ALL *singing*:

Done, done, done, done, done, done, done.

MEPH:

Done!

Epilogue

The performer playing FAUST is interviewed by another performer about acting FAUST in this particular performance, about how the performer feels "right now."

NOTES

1. When I incorporated The Performance Group in the winter of 1968, I chose “Wooster Group” as the corporate name. I could not use “Performance Group” because there was already a New York corporation by that name. Our theatre, The Performing Garage, was on Wooster Street, so the name was appropriate.
2. For a history, theories, and applications of rasaboxes, see Bowditch, Cole, and Minnick 2023.
3. Email to me from Rebecca Wilenski, January 12, 2023.
4. Inside quotation marks because no production I devise or direct is ever finished, at a stand-still the way a painting or writing might be. Whenever possible when I direct, I attend every performance and give notes before the next performance. In addition to these more or less top-down changes, a defining quality of live performance are the changes—some tiny, some substantial—that performers are always making on the spot.
5. Cited in <https://www.bju.edu/events/fine-arts/concert-opera-drama/archive/faust/faust-smart.pdf>. Accessed November 18, 2024.
6. Marlowe was 28 when he wrote *Faustus*. He was fatally stabbed shortly after turning 29. The circumstances of his death are not certain. *Dr. Faustus* is the work of a young man.
7. Goethe worked on the *Urfaust*, his earliest take on the Faust story, from 1772 to 1775, when he was 23–26 years old. The original manuscript is lost but a copy exists. The “Urfaust” has 22 scenes mostly in rhymed verse. See Goethe 1958 and 1985.
8. Among the texts we studied: Bates 1969, Goethe 1941, Goethe 1958, Goethe 1962, Goethe 1978, Goethe 1985, Goethe 1988.
9. Email to me from Jeff Ricketts, January 7, 2024.
10. Around the time I was working on *F/g*, I also worked on a “Hitler-Jew Play,” which starts with Hitler saying, “I am Hitler. A very farcical man. You’ve read about me. Therefore there’s no reason for me to act accurately. I will try to act truly; as my author sees me. But he is a Jew, and cannot be trusted.” I wrote a few scenes including, “Hitler Marries Eva Braun” (the ceremony is performed by a rabbi) and “Hitler Eats Supper and Plans the Overthrow of Weimar.” I never finished the play.
11. Albert Speer (1905–81) was the German Minister of Armaments and War Production during World War II. Speer joined the Nazi party in 1931. He designed the Nuremberg rally grounds. Convicted in 1946 of war crimes and sentenced to twenty years, he was released in 1966. During his life, Speer burnished his image as the “good Nazi.” After his death, plenty of evidence shows he was as bad as the other top leaders of the Third Reich.
12. Part of the Rally and Hitler’s speech are in Leni Riefenstahl’s film, *Triumph of the Will* (1935).
13. Kristin Linklater (1936–2020) was a respected and effective voice teacher who at one point trained members of The Performance Group. She also taught from 1965 to 1978 at the Tisch School of the Arts which is where I first met her. I still use some of Linklater’s techniques when I train performers.
14. Email to me from Rebecca Wilenski, January 12, 2023.
15. An anthem is a polyphonic vocal work used as part of Anglican church liturgy.
16. Email to me from Ralph Denzer, December 27, 2023.
17. Eugenics goes hand-in-hand with racism and genocide. The term was coined by Francis Galton in 1883 as an application of Charles Darwin’s “survival of the fittest” (though Darwin himself rejected this use of his theory). The eugenics movement spread from Britain to both mainland Europe and North America. The underlying idea was that “superior” people could be bred; and that inferior individuals

and groups ought not be allowed to reproduce. They ought to be sterilized, maybe exterminated. The Nazis horrifically practiced eugenics on a heretofore unthinkable scale: the Shoah.

18. German choreographer Mary Wigman (1886–1973), a pioneer of dance expressionism, performed versions of *Hexentanz* (Witch Dance), her signature work, from 1914 to the 1930s—from Imperial Prussia through the Weimar Republic to Nazi Germany (Kolb 2016). The angular movements and mask of *Hexentanz* can be seen in a film of the dance shot in 1930. (<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=238>. Accessed November 18, 2024.)

4

The Prometheus Project, 1985

Introduction

The idea for *The Prometheus Project*¹ first came to me in 1982 while leading a workshop at the National Autonomous University of Mexico in Mexico City. I was taken by Nicolas Nunez and Helen Guardia to the Sculpture Garden near UNAM's performing arts center. The Sculpture Garden is a circle of monoliths around a field of naked black cold lava: frozen liquid—twisting, bulbous, living, primeval. Immediately I proposed doing Aeschylus's *Prometheus* on this site. But when the peso was devalued shortly after I left Mexico, the project died. In the summer of 1983, Carol Martin and I led a workshop on *Prometheus* at NYU's Tisch School of the Arts. On the final day of that workshop, the students showed more than three hours of dances and theatre scenes. In January 1984, I and assistant director Matthew Silverstein went to the University of Texas, Dallas, where we devised and staged a version of *The Prometheus Project* with students and professional performers from the Dallas area. This work in progress was performed three times on February 7, 8, and 9, 1985. Later that year, I reworked the production prior to its opening in New York on December 12, 1985. *The Prometheus Project* closed on December 29. For this publication, I've slightly edited the production script.

The Prometheus Project exemplifies the composition practice I began in 1968 with *Dionysus in 69*. That is, to not bring a more or less finished play to rehearsal, but to compose a performance collage from materials brought and devised, combining existing texts with the experiences and writing of the performers. The texts, images, sounds, music, physical objects—anything that can be staged—are “worked,” that is, adapted to the needs of the project. The whole process is “wrighting” as discussed in my preface to this book, “From Writer to Wrighter.” In every case, I make the final cut, what is published here. But before a piece is deemed “final,” it is modified many times during a months-or-even-years-long workshop-rehearsal process. In this vein, *The Prometheus Project* incorporates not only words and experiences of my colleagues and me but also the speculation of E. Margaret Burbidge, director of the Center for Astrophysics and Space Sciences UCSD, about extra-terrestrial life, images from Renzo and Sayoko Kinoshita's animé, *Pica Don*,² “Sex Education” and “Pornstistics”—aka “The Annie Sprinkle Show”—composed and performed by Annie Sprinkle, lines from Shakespeare's sonnets, and paragraphs from Doris Lessing's *Re: Colonised Planet 5, Shikasta*. The women performers bring their own personal experiences of abuse and rape. A man—the only male with lines in *The Prometheus Project*—recounts his being “under torture” in Iran. As we explored these often painful materials, we infused them with images, actions, media, and music. We composed and shaped a coherent performance. Of course, most of what we tried, we rejected. The published text is the least rejected of everything tried.

Let me share some 1983 work-in-progress texts: concrete examples of the creative process that went into making *The Prometheus Project*. These are “open,” text not (yet) made into drama. They are “free,” not attached to specific scenes or actions. These texts can be added to, subtracted from, played with. They are spoken by Escape Artists and Walls [characters later dropped]. An Escape Artist gets away with things, like Houdini. A Wall is what words crash into.

Tell me everything there is to know
 I'm looking at you as if I'm seeing you for the first time.
 We got the light wrong.
 This is a given, it is not learned.
 I can see the future.
 There are only three things you need to think about: heat, blast, and radiation.

SPEAKER 1: There are four legends about Prometheus. According to the first, because he betrayed the gods, he was chained to a rock in the Caucasus and the gods sent eagles that devoured his liver, which always grew again.
 SPEAKER 2: According the second, Prometheus in his agony, as the eagles' beaks hacked into him, pressed deeper and deeper into the rock until he became one with it.

Laughter.

SPEAKER 3: According to the third, in the course of thousands of years, Prometheus's treachery was forgotten, the gods forgot, the eagles forgot, he himself forgot.
 SPEAKER 4: According to the fourth, everyone grew weary of what had become meaningless. The gods grew weary, the eagles grew weary, the wounds closed wearily.

Long pause.

What remained was the inexplicable range of mountains.
 (From Kafka)

ESCAPE ARTIST: Shadows lay across the sands reaching my feet. Deep tormenting shadows, full of memories. One of them bulged, moved, separated itself. Out came a man, and at the first sight of him, I felt a movement of my heart like a leaking of strength that means sorrow.
 PROMETHEUS: Suddenly it was dark.
 WALL: This is the world's limit you have come to.
 WALL: You stole fire and now you must pay.
 PROMETHEUS: Against necessity no one can fight and win. The second integral experiment was carried out on a pile containing a mixture of uranium and a hydrogenous moderator. In this first form, the pile was a slow neutron chain. The pile was rebuilt several more times, less hydrogen being used each time. By such a series of reconstructions, the reaction

was successively altered, so that thermal neutron fission became less and less important while fast neutron fission became more and more important—approaching the conditions found in the bomb.

ESCAPE ARTIST: This is a catastrophic universe, subject to sudden reversals, upheavals, changes, and cataclysms. Things change, that is all we can be sure of.

PROMETHEUS: I cannot die.

WALLS: Yours is a madman's song.

PROMETHEUS: I can see the future. Don't you forget it.

BLINDFOLDED ONE: Eye of god watching me, pay my fee, set me free.

PROMETHEUS: I make people stop seeing doom, doom, doom.

WALL: What cure do you prescribe for that sickness?

PROMETHEUS: I infect them with blind hopes.

PROMETHEUS: They didn't know how to build houses or how to work wood. They lived like swarming ants in holes in the ground. All their doings were fucked up until I showed them the rising of the stars and their settings, and how to yoke animals and saddle them, and how to build ships and sail them. It's me, Prometheus, no one else, who teaches them how to interpret dreams, how to mine silver and gold and iron. One word tells the whole story: all the arts and crafts that people have come from me, Prometheus.

WALL: Remember our warning. When you are caught by calamity, don't blame fate.

WALL: God.

WALL: Zeus.

WALL: The state.

WALL: Somebody else.

WALL: Bad luck.

WALL: Don't say Zeus has dumped disasters on you. Catastrophes you could not foresee, you foreseer. Don't do that.

Most of what's written above is from sources other than me. I am not certain today (2023) who wrote what, except for the Kafka. I find things; the performers bring in things; we invent; we steal, we adapt. Is this plagiarism? Parody? It is a practice as old as the Greeks and the Elizabethans. Every culture's deepest stories are amalgamations. There is no original. Whatever the sources, once "material" is dumped into the process, it is grist for the mill. On the printed page, the words are concrete, specific. But in the workshop-rehearsal room, they are fluid, played with, passed back-and-forth joining gesture, song, and dance.

This process led to a workshop improvisation and to a rumination on the function of art in the time of nuclear war. From my notes:

Last night I asked five performers to transform themselves into cows and the other five into Prometheuses: stones. It was very nice.

But when the cows come to Prometheus what do the cows say? They moo. What does Prometheus say? He speaks the cows' future. I don't know what that future is, what Prometheus will tell the cows.

Nuclear war is the only human catastrophe we can avoid by performing it rather than doing it. I mean we usually learn by experience. Finger in the fire, fire burns, keep finger away. But with atom

bomb war if our fingers get in the fire we will be destroyed. No chance to avoid next time. No next time. So we must have a simulated or pre-experience as powerful as the experience (we must never have); a pre-experience strong enough to teach us as much as the experience itself would teach us; an “as if” as powerful as an “is.” This makes artists very important socially, very very. Makes them really into seers and shamans. Not mystical but postmodern. Seers and shamans who must provide a powerful enough pre-experience to serve as the experience itself. A frightful Bateson paradox^[3]: the performance of nuclear war must denote nuclear war but not denote what nuclear war denotes (extinction) but instead point to its opposite (collaboration with/for the whole planet). So we must play our way out of war this time.

In addition to what’s brought in from “sources,” the workshop-rehearsal process calls on the performers, and me, to delve into ourselves and bring forward our own experiences, our memories, and what is elicited by working together for many hours. In that space we interact with each other, with our past and present lives, and with the materials we bring. This is what it means to “devise.” If theatre dares to call itself an art, it must reveal at least some of the actual lives of those who make the performances. This can be directly and/or in terms of the performance itself. That’s what shamans do. And we performers, scenographers, costumers, musicians, directors, dramaturgs, and writers must find our own ways of doing the same. I know many performances lack such intense, intimate investments. Much commercial theatre—both live and on media—is low risk. But some performance art, experimental theatre, dance, and music is revelatory. Also, the master performers of traditional genres—kathakali, noh, gelede, pansori, candomblé, voodoo, deer dancing, and many more—put their selves on the line. They perform closely guarded techniques passed down generations. Person-to-person training puts the actions, dances, characters, words, and songs into the body, the past is made present. The history of the genre culminates here, in this person, performing now.

The Prometheus Project is an active meditation on the atomic bomb, the future (or non-future) of humankind, Promethean fire, and Io, a woman desired by Zeus, prototype of a sexual predator. Zeus visits Io in her dreams. When Hera, Zeus’s wife, objects, the god changes Io into a cow. Hera responds by having 100-eyed Argus watch the heifer-woman. Zeus sends Hermes to murder Argus. Hera sets a stinging gadfly on Io—and off she goes, dancing to the very limits of the world the Greeks knew, across the Bosphorus (cow-crossing) and on to Mount Caucasus where she finds Prometheus, chained to his rock. He tells Io that to end her suffering she must go to Canopus at the mouth of the Nile where Zeus makes her human again. Io returns Prometheus’s favor. Zeus fathers children with Io, and one of her descendants, Heracles, frees Prometheus. This story is barely alluded to in *The Prometheus Project* where the emphasis is on the sexual abuse Io suffers and on the torture of Prometheus. But, for me, the whole myth is operating in the background. The deep reciprocity; the power of story-doing. Prometheus’s and Io’s circumstances are made contemporary without losing the myth. Io is represented by women performers wearing masks cast from the head of a slaughtered calf.⁴ Each night, two of them tell their own stories of rape and abuse. Prometheus tells of his torture by Iranian authorities. These are true accounts, and each production of *The Prometheus Project* ought to find its own real life examples. But they are also myths. *The Prometheus Project* concludes with a reading from Doris Lessing’s *Canopus in Argos: Archives. Re: Colonized Planet 5: Shikasta I* (1979). I do not doubt that the novelist was aware not only of the star Canopus but also of Io’s story.

There are two scenes in *The Prometheus Project* that complicate the account I give above. First, Tomoko Kusuhara’s reaction to *Pica Don*. In 1983, Kusuhara was a visiting scholar in the Performance Studies Department at New York University. When I screened *Pica Don*, she reacted

strongly. Old enough to remember, Kusuhaara knew that Japan during World War II was not the peaceful society the anime shows, but a rigidly militarized one. She recalled:

As children we were taught there could be no defeat for Japan. Yet we vaguely knew the day would soon come when American armies would land on our mainland and a hundred million Japanese would die in an honorable defeat. Even adults believed they would be killed, or treated cruelly by the invaders, [...] an unfamiliar race, 'white devils,' as we were taught.

I wanted Kusuhaara's viewpoint in *The Prometheus Project*.

And Annie Sprinkle. In 1984, I taught a course that included studying "sex performances in New York now." An assignment was to report on one of the sex shows then rampant in Times Square. I divided the students into teams, each team assigned to a venue. I led a team to the Triple Treat Theatre on the top floor of a building on 8th Avenue and 42nd Street. There I saw Sprinkle sabotage and celebrate pornography simultaneously. After her show, I gave Sprinkle my card. "If you want to be in an off Broadway theatre production, give me a call." She did, and I invited her into *The Prometheus Project*. Sprinkle (2022a) recently emailed me:

The burlesque show you saw I called "Nurse Sprinkle's Sex Education Class." It was one of several "strip speak" skits I created with Willem DeRidder (Fluxus artist) because I wasn't a very good dancer! But could tell sexy stories. Willem coined the genre we created "strip speak." But for you, we added the "Pornstistics." And the IO part. And we added my song, "I'll Fuck Anything that Moves" which I had recorded with a friend who was a recording engineer with a studio.

Sprinkle's work in *The Prometheus Project* was not her first venture into the art world, even if it was her first theatre piece. In a second email (2022b), she explained:

I had done performance art stuff around downtown NY before that. Mainly at Franklin Furnace. Did "Bosom Ballet" really early on. Maybe it was in the 70s. But also at some little galleries. I did some performance art stuff with Spider Webb. So it wasn't my first performance art with you. However, I would say it was my first theatre performance piece experience. I had not done any "acting" on stage before or a play. (Other than acting in porn and B movies). You could say it was my first play I was in. Or first theatre piece. But not first performance.

Sprinkle brought her sardonic take on sex work to *The Prometheus Project* countering the horror of *Pica Don* and the accounts of rape, abuse, torture, and extinction. Also, Sprinkle embodied how at least one sex performer mastered those who would master her.

In the years I made *The Prometheus Project*, I kept a "doomsday" file with clippings of the dead-ends humans seemed intent on heading toward. These were times before social media was everywhere and before climate change was on my radar. For me, back then, "doomsday" didn't mean only the dead-ends that lead to extinction, but also deprivations of quality, decline in empathy. I noted what I called a "new medievalism," the rise of magical and mystical belief systems; and a stability born from profound but nearly inexpressible fears. I felt that humanity was going to hell because of our stupidity and greed. Prometheus who can see the future knows this hell, and suffers its consequences in advance. So the "past" in *The Prometheus Project* is the inescapable future rushing to meet humankind. I felt then that we were in a convergence of epochs:

one which we thought we had escaped from—pre-industrial caste-bound theocracies and states forever at war with each other—and one coming at us from the nuclear and ecological tomorrow: a crowded, dangerous world where people can be controlled by arousing and exploiting their deepest fears or by offering them narcotic pleasures.

Some might say that *The Prometheus Project* is an unfunny parody of Aeschylus mashed together with other classics and seasoned by intimate testimonies of violence. In his review of the Dallas version, John Dolan wrote:

Two basic assumptions underlie *The Prometheus Project*: first, that any political justifications whatsoever for nuclear war are totally unacceptable and morally abhorrent; and second, that art can bring people to a new level of awareness, a level in which the need for harmful experiences is recognized for what it is, and as it were, deactivated, defused. [...] Based in part on Aeschylus's *Prometheus Bound* and *The Suppliant Maidens*, the fourth section (IO) dynamically reinterprets the core of the Prometheus myth, in essence subverting and dislocating its usual focus. This reordering, infused as it is with ritualistic overtones which connect it to the ancient theatre, has nonetheless a very contemporary feel. [...] *The Prometheus Project* is permeated through and through with a profoundly moral, almost religious sense of the global nature of all decisions, particularly those which relate to the use of nuclear weapons. Moving beyond the limits of its construction along an overtly didactic plane, its basic message supported by a complex interweaving of texts and ingenious staging techniques, *The Prometheus Project*, notwithstanding some rough edges, illuminates powerfully the collective soul of our times.

(1986: 108–10)

Aeschylus is western drama's first (known) playwright and director. With Aeschylus, the actor displaced the dancer. *The Prometheus Project* restores the dancer without rejecting the actor. And the themes of *The Prometheus Project*? In the 1980s, I felt humankind was at the end—of what?—patriarchy for sure, of the world, maybe. But everyone knew that even with nuclear war it would not be the “end of the world.” What we were up against was the end of human life. But now, almost 40 years later, it seems that indeed many more species than homosapiens are under threat of extinction. Humanity needs to act swiftly. This is the message many of our artists, scientists, intellectuals, and even politicians are delivering. Economic arrangements, social arrangements, political arrangements, and the structures of consciousness are on the cusp of change, must change, maybe have already changed. Or else.

The Prometheus Project

Production

Director	Richard Schechner
Associate director	Matthew Silverstein
Set	Jerry Rojo
Choreography	Terry Beck
Costumes	Sally Young
Computer graphics	Greg
“Sex Education” and “Pornstistics”	Annie Sprinkle
“Tomoko’s text”	Tomoko Kusahara

Performers

Io, MC, Interviewer, Cows Backups	Robin Carbone, Michelle Couture Molly Glazer, Anne James, Ellen Osburn, Joyce Romano, Shelly Scheibman, Rebecca (Ortese) Wilenski
Nurse Sprinkle	Annie Sprinkle
Tomoko	Tomoko Kusuhara
Prometheus	Mahmood Karimi-Hakak
Men in Raincoats	Thomas Ericson, Lionel Chute
Cellist	Molly Glazer

1

Enter an unmasked IO and PROMETHEUS, on different sides of the stage. After 30 seconds, other IOs, wearing cow masks, forming a diagonal line. On two screens, two identical slides:

If life is common throughout the Milky Way, why haven't we already detected it? And that leads to the further question: For what length of time could living creatures in another solar system exist once they had the necessary technology to send out signals? Perhaps the development of highly organized living creatures is always accompanied by competition, struggle for scarce resources, and warfare. Acquiring the technology to send out strong enough radio or microwave transmissions would presuppose an advanced knowledge of physics, including nuclear physics and the ability to build nuclear bombs. Perhaps any such civilization has but 50 years or so before it annihilates itself. Should we ask instead whether the development of a civilization as contentious as ours is an unavoidable consequence of the possession of intelligence and, if so, how many such civilizations have had the wisdom to pass safely through the dangerous warfar- ing phase to an era of cooperation?⁵

The words of these slides are spoken just above a whisper by the chorus of IOs. Then the Pica Don slides begin on both screens. They run in slow motion until the atomic bomb is dropped. Then they accelerate. They go slowly again as Hiroshima is rebuilt.

As the slide show ends, TOMOKO Kusuhara's recorded voice is heard speaking in Japanese. TOMOKO's words, translated into English, are spoken softly by a cow-masked IO and loudly by an unmasked IO who spins slowly as she speaks. TOMOKO's points are illustrated by reprise projections of those slides she says contain "small lies."

TOMOKO:

I became uncomfortable when I saw my American friends moved by these slides. Being a little confused by the different reaction of mine from the others I wondered if I was biased because I was Japanese. I know artistic works have their own worlds different from reality. Yet I asked myself: what sort of imagination does the painter have who could draw peaceful scenes like those in the first half of the slides? My question is: can these pictures be said to express war

as it really is? The more I watched the slides over and over, the more keenly conscious I was of small lies in the details of the pictures.

What does it mean that not only small boys but also adult men have hair on their heads? In those days those who didn't have their hair cut very short were called "enemies of the nation." I clearly remember my father coming home with his close-cropped head. And how can the artist show people in short-sleeved shirts and kids in skirts or short pants? Our clothes were all shabby thick long-sleeved shirts and specially designed loose ill-cut long pants. And we put our name patches on our breasts and always carried emergency bags. How we dressed was not only a matter of physical protection but also a sign of our patriotism.

As children we were taught there could be no defeat for Japan. Yet we vaguely knew the day would soon come when American armies would land on our mainland and a hundred million Japanese would die in an honorable defeat. Even adults believed they would be killed, or treated cruelly by the invaders, as our country had never experienced military occupation by foreigners, especially whites, an unfamiliar race, "white devils," as we were taught, bigger than we.

And the scene at the schoolground. Morning exercises at school were tough military practices. Small kids were often punished by being made to stand up a whole day in the summer sun because they raised their hands to wipe sweat off their faces or something else.

And those faces, especially kids' faces, looking up at the sky. If you heard a whir in the sky it meant B-29. Even children knew no Japanese planes flew over us to protect us against American B-29s which came over us and destroyed cities days and nights. As a small child I believed it was dangerous even to look at a B-29. I never dared look up.

And the scene of a group picture being taken in the street. There may be some passages about such a scene in the survivors' memoirs, but a scene like that was very unusual.

What are these pictures about? Are they of a peaceful life at a local city in Japan? The atomic bomb is nothing like a natural calamity or sudden violation that unexpectedly attacks people and destroys their peaceful life.

I don't want people who see these slides to be innocently moved to tears. That sentiment won't motivate people or produce the wisdom in conduct which is far more important now when people have to deal with nuclear problems with great prudence.

At the end of TOMOKO's speech there is a siren-like sound. All the performers look up. Two slides of Hiroshima are shown: One of the utter devastation at ground zero, the other of survivors. Both photos were taken within hours after the bomb.

During the 15–20 minutes that follow, the performers move in extreme slow motion from one side of the stage to the other. Slowly the stage lights brighten until the devastation slides are no longer visible. At the same time, a cellist wearing an IO cow mask plays Max Bruch's "Kol Nidre," about ten minutes. A cow-masked IO dances a mudra (hand) dance to the Bruch. Her mudras describe the atomic bomb explosion. Throughout, a siren sounds in the background. At the end of the Bruch the siren fades. An unmasked IO who has been spinning slowly in the center switches on a tape recorder she is holding in her hand. It plays Felix Mendelssohn's "Höre, Israel" ("Hear Ye, Israel"). She sings the aria in sync with the recording. After the aria:

PROMETHEUS: They got the light wrong.

Stage lights fade revealing the devastation/survivor slide once again.

2

Multi-colored lights, disco music, the curtains open revealing a small screen upstage center proclaiming “The Annie Sprinkle Show.”

MC, *holding a microphone*:

Good evening. Steinberg productions is proud to present “The Annie Sprinkle Show.” This is the story of a very unique and talented woman who had big dreams and fantasies which she made into realities. This dramatization traces the path that Ms. Sprinkle took on her search for the answers to life’s questions. Ladies and Gentlemen, Boys and Girls, some of you may find the following shocking or hard to believe—but it happened just this way.

On stage right sitting on folding chairs, an audience of three or four men (or IOs as men) wearing rain-coats. Slides projected on the screen upstage center illustrate the following text.

Little Annie was born in Philadelphia. She moved to Hollywood when she was five years old. She was a seemingly normal tot. She had a kitten named Tarzan and two goldfish named Mark and Dino. Her favorite food was chocolate chip cookies and her hobbies were ceramics and ballet. There’s a picture of her grandma—a painter. And there’s the rest of her family. That’s Annie en the top row next to her brother. Like most girls Annie went to her high school prom. Isn’t she cute?

After graduating high school Annie went on to college to study nursing. Her special areas of interest were the psychological, cultural, and physical components of human sexuality—especially regarding multiple orgasm. After her career as a nurse, Annie went into show business where she had her ups and downs as a singer, dancer, and film star before becoming a performance artist. Tonight in a very rare stage appearance, the leading role of Annie Sprinkle will be played by Annie Sprinkle herself. So please, relax, unzip your pants, and join me in welcoming, Nurse Sprinkle!

ANNIE enters, dressed as a nurse wearing a sexy garter-belt. She takes the microphone from the MC. ANNIE uses the mic not only to amplify her voice but as a multi-purpose prop. Two women are ANNIE’s backup. They mime and in other ways support much of what ANNIE says. ANNIE addresses both the real and the raincoat-garbed audience.

ANNIE:

Hi boys and girls! Welcome to Nurse Sprinkle’s Sex Education Class. Now I know that some of you out there already know a little about the birds and the bees, but most of you look like virgins to me. Are you virgins?

ANNIE nods “yes” to coax spectators to nod “yes.” Throughout her scene, ANNIE always treats the audience with great, even exaggerated respect. And whenever she reacts to what they do, she does so exaggeratedly.

Ok. So we are going to go over some very important facts of life here in class today. What it’s all about is when a boy meets a girl. *Slide of line drawing of boy-meets-girl.* When they like each other a lot, they get this overwhelming desire to do what is called “make love.” They find they want to press their lips together and slide their eager tongues into each other’s mouths. This is

called “french kissing.” *Slide of a french kiss.* Then they want to press their bodies together and give each other big, hard hugs.

Let’s try a class experiment. Who wants to try a big hug? ANNIE *finds a willing participant.* You do? OK. Just wrap your arms around me like this ... good ... squeeze hard ... ummmph ... yeah, that’s nice. Isn’t that nice?

ANNIE puts the microphone near the participant’s mouth—she interviews even while the person is hugging her. After the spectator says something, ANNIE improvises dialog with the spectator. When she deems the interaction completed, ANNIE disengages. Sometimes the spectator is surprised to be dropped so abruptly. But ANNIE’s voice is always comforting and approving.

Let’s all give this student a great big hand. *The BACKUPS here and everywhere when called for lead the audience in applauding.* That was an excellent hug. This brings us to a most important topic. Tits! These are tits. *Slide of breasts.* I have two tits. Let’s all count them together. Oooooonnnne, twwwwoooo! *The BACKUPS flash their breasts.* I didn’t hear you. Louder. Ok, again, Oooooonnnne, twwwwoooo!!! That’s better. Very good. Hey, would you boys and girls like to see a pair of tits for real right here in class? Would you? Ok, I’ll show you mine. *The BACKUPS help her take off her nurse’s dress. Then she pulls her bra to the side revealing a nipple.* This thing here is called the niiiipppllllle. Can you say that? All together now: “niiiipppllllle.”

The BACKUPS urge spectators to imitate ANNIE. ANNIE pinches her nipple and sighs.

Ooohh, you’re a wonderful class. You’re so smart! Now when the male and the female are making love her nipples become very, very,very sensitive when they are touched. Let’s see what happens when the male touches the female nipple.

ANNIE selects a man from the audience to touch her nipple.

Just put your fingers on it ... good, rub it, maybe pinch it a little, yessss, oooohhhh, ahhhh, yeah! Let’s give this man a big hand.

Applause.

Here, have one of my 8 by 10 nude glossy photos, autographed.

The BACKUPS hand out photos.

Now, let’s examine the nipple a little more carefully. Do you boys and girls see what happened? My nipple got all hard and erect, all pebbly. Isn’t that fascinating? And it feels all tingly. Now let’s take a look at what the rest of a pair of titties looks like. Who wants to help me take off my bra?

As a spectator unbooks ANNIE’s bra, the MEN IN RAINCOATS simulate masturbating.

Now I’ll just let my big, bulbous boobies dangle free. The female’s titties just love to be massaged and caressed by a nice pair of strong hands Who would like to try that? ANNIE *picks a*

spectator. Go ahead, put one hand here and one hand there and roll them around ... yes, that's it ... roll, roll, squeeze ... Oh! I love that! Hey, are you sure that this is your first time? You do that so well! Let's give this person a big hand.

Applause.

That was excellent. An A+! Here's my "Bazoombas" magazine to take home and study.

The BACKUPS give out the magazine.

Now we come to something especially interesting. No one can explain why but for some reason the male loves to wrap a woman's tittles tightly around his head. They don't know why this is so. Who would like to try that?

ANNIE picks a man wearing glasses. She wraps her breasts around his head.

You better take off your glasses first. Good. Put your face in there and ... that's it. Isn't that nice? What does it feel like?

ANNIE puts the microphone to the man's mouth to get an answer—which is usually muffled.

Can you actually breathe down there? Let's give him a big hand!

Applause.

The next topic is very important. It's where to kiss the female.

A slide with dozens of tiny red arrows pointing to many spots around the female body. There's a closeup of the genitals.

Now as you can see from the diagram, just about every spot likes to be kissed with a pair of warm, loving lips. But when making love there is an area that is particularly sensitive. Can any student guess what that is? No, it's not the elbow ... take another guess. No, it's not the toes, though that can be very nice too. Give up? Ok, it's the area right between the female's legs—this area here called the "love hole." Can you all say that with me? Looooovvvvve hoooooollle. Very good. Hey? Would you boys and girls like to see what a love hole looks like for real? Ok, I'll show you mine.

The BACKUPS bring ANNIE a magnifying glass and a flashlight.

Let's look at it under the microscope.

ANNIE hands the magnifying glass and the flashlight to a spectator.

I'll pull my panties down and spread my lips so you can get a nice close look. There, can you see it? Don't be afraid. You can get much closer than that. Closer. How does it look? Can you describe my love hole to the people in the back who can't see it from where they are sitting?

ANNIE brings the microphone to the person's mouth for the description, which is usually awkward—eliciting laughter from the audience. ANNIE improvises depending on the response she gets.

Very good. Let's give this eager student a big hand.

Applause.

That was an excellent description. Another A+. And I'm going to give him a copy of my magazine *The ABCs of Sexual Lusts and Deviations*.

The BACKUPS give out the magazine.

Our next topic in class today is the male genital area. *Slide.* This is located between the male's legs. This part is called the "love pole." Can you all say that with me? Looooovvvve Pooooooooo!!!!!!le. Good! The male likes to have his love pole played with while making love. Now this may come as a big shock to many of you, and you may even find it thoroughly disgusting, but the female sometimes likes to suck on the male's love pole. Who would like to volunteer their love pole for a little demonstration of cock sucking?

Usually no one volunteers.

Nobody?? OK, I'll demonstrate on the class dummy.

The BACKUPS bring out a big dildo.

Now, I like to get down on my knees and the man stands up in front of me, and I start by gently stroking and caressing his love pole.

ANNIE demonstrates on the dildo. As she does, the MEN IN RAINCOATS get more and more excited, finally climaxing, sighing as they throw crumpled tissues into the air.

Then I look up into his eyes and I tell him how much I love and adore him and how wonderful and sexy he is ... that's very important. Then I gently plant a big kiss right on the love pole's head.

Just as ANNIE is about to kiss the dildo all the lights come up brightly. ANNIE and all the performers freeze and stare at the spectators. The MC enters carrying a camera and begins to take pictures of the spectators. The lights remain very bright for about 30–45 seconds. Then the bright lights go off and the theatre lights come on again. Just as ANNIE is about to begin sucking, the MC stops her.

MC:

Sorry, Annie, but we're out of time. There's a lot more to the show than this shit. MC *takes the dildo away, pushes ANNIE offstage*. Annie's job as a nurse gave her a lot of satisfaction but it wasn't what she really wanted to do. Her big dream was to become a singer. So she decided to go for it. She packed her bags and took a train to New York City—where anything is possible.

Slides of ANNIE from her arriving in New York to finally performing at Studio 54. The MC narrates ANNIE's progress.

Annie realized that the first thing she had to do was fuck all the right record producers. In no time, she had a record contract. Then she wrote her first single and performed it at the famous and fashionable Studio 54.

ANNIE re-enters, dressed in a shimmery spangled dress. Using the dildo as her microphone, backed by her BACKUPS and the IOs in cow masks, ANNIE lip-syncs the song while dancing disco-style.

ANNIE:

People tell me I've got an angel's face,
Oh, I'm sweet as apple pie,
And really rather shy.
They never think that I'd ever lie.
But what a big surprise
When I look them in the eye
And tel1 'em—

I'll fuck anything that moves,
Oh yeah, I'll fuck anything that moves.
Why should I be picky
When I want a bit of dicky?
I'll fuck anything that moves.

Once there was a time when I was innocent,
I was afraid of boys.
I was a virgin till I was twenty-one,
I never had no fun.
But now I'm completely and indiscreetly
Out of my mind.

At the end of the line "Out of my mind," the theatre lights suddenly come on again, the action freezes, and ANNIE, the BACKUPS, the cow dancers, and the MEN IN RAINCOATS stare blankly at the audience. This freeze lasts about 10 seconds, then the song resumes with the refrain, "I'll fuck anything that moves." The song grinds down as the MEN IN RAINCOATS boo ANNIE. They shout they don't want to hear her sing, they want to see her strip. After making a commotion, they exit in disappointment.

I wanted to sing but all they wanted was to see my pussy. There I was, broke and alone. What's a girl to do? Become a stripper, of course.

ANNIE starts to strip-tease. But before she finishes she takes control of the slide projector for "Pornstistics." Everything ANNIE describes is illustrated by the slides. ANNIE uses the dildo as her pointer

Pornstistics. The average American woman working outside the home makes an average weekly income of \$243 dollars. I made about \$4,000 dollars a week some weeks. The average American woman working outside the home has to work about 40 hours a week—and still do housework once she got home. I only had to work approximately 17 hours a week. That gave me a lot of spare time to do fun things, and to spend all my money.

In my ten year porn career I had sex with about 3,000 men. Now assuming the average erection to be about 6 inches, and if you placed all these hard-ons end-to-end, that would make 1,500 feet of cock I sucked. Now, coincidentally, that is almost the exact height of the Empire State Building—not including the antenna.

Sex act motives. There were a lot of different reasons that I had sex with those men. For example, kicks, thrills, and fun were big ones. Exhibitionism. Also sex was a great barter system. And there were things like mercy fucks, which is when you meet someone you really don't want to have sex with, but you feel sorry for them and you think they could really use a little sex, so you give it to them. There were a lot of advantages to my sex career. As you can see, money was a large slice of the pie. It was a good creative outlet, and basically I'm a creative type person. And media is media. Also it helped me overcome my shyness. I loved the costumes. And at that time I didn't know what else I wanted to do with my life. In spite of what people might think, I wasn't so stupid that I didn't realize there were disadvantages to the job. I knew there were negative aspects. For example, I met some horrible people. It really hurt my parents when I told them. I'm sure there was some irreversible psychological damage. And sometimes I did feel sexually jaded and confused. I weighed the advantages against the disadvantages—maybe today it would be different—but at the time the advantages seemed to far outweigh the disadvantages. So I did it.

After Pornstistics, a clip of a porn film of ANNIE masturbating with a voice-over of a porn film director telling ANNIE every move to make. As the film runs, the curtains parted for "The Annie Sprinkle Show" close. IOs wearing cow masks and pink nightgowns over pajamas enter. The porn movie is projected onto them. The BACKUPS help ANNIE into a cow mask, pajama, and nightgown. ANNIE joins the other IOs.

3

The cow-masked IOs run back and forth across the stage or in a circle around the stage. When any IO speaks, she goes to a microphone held by the INTERVIEWER. The mythic stories are interspersed with personal stories. Two personal IO stories are told each performance. While the story-teller speaks, the other IOs run.

IO:

This is what Io said: At night in my own room the image of a man appeared. He spoke. "Most lucky woman, why are you still a virgin? Love waits for you. I am excited by you. I want to lay on top of you. Do not reject me, woman, but allow my body to rest from its hot longing. Satisfy me." I was tortured by these dreams every night until I told my father about them. He sent wise men to learn how to interpret my dreams. All reports were obscure, full of unsolvable riddles, hard to understand, until a final clear command came. Expel me from my home, my city. Put me out to wander to the ends of the earth. If my father refused, destruction would crush his city to the last person. So my father agreed. He sent me away. He locked his doors against me.

At once my shape changed, my mind distorted. Horned, as you see me now, a cow, crazed, running, running, running, running this way and that way. A heifer chased by a gadfly over steep rocks, across wide waters, I fly as far as the stars stretch over the earth. That is what Io said.

IO, personal story.

IO:

This is what Io said:

Zeus, do you hear my voice? This is Io, the girl with horns. I have run without rest in a leaping frenzy filled with pain and hunger. Tell me clearly what remains for me to suffer? What can save me? Tell me, if you know.

That is what Io said.

IO, personal story.

At the end of the second personal story, the IO who tells it claps five times. The IOs stop running and begin to dance. When the IOs have finished dancing, they exit.

4

PROMETHEUS enters. He is stripped naked. Three IOs tie him, pinning his hands behind his back, a ball-gag in his mouth. Because he is gagged, PROMETHEUS is hard to understand. His muffled words are reported by the INTERVIEWER. Stage right, witnessing the scene are several cow-masked IOs.

PROMETHEUS and INTERVIEWER:

I was picked up at 5am. They were waiting out in the alley. It was still dark. They threw me face down on the ground. They handcuffed my hands behind my back. They searched me, ripped my clothes off.

INTERVIEWER: He remained quiet. There was no need to resist. It wouldn't help to resist. They asked him where he was going. "For a walk," he said. One of them punched him in the mouth, "Oh, a walk, huh? How about if we take a walk together?"

PROMETHEUS *and* INTERVIEWER:

They smashed my head against the ground. They threw me in the car and took off.

INTERVIEWER: He tried to map the road in his mind. His eyes were closed. He remembered a friend saying, "It always helps if you know where they take you." The friend died under torture.

PROMETHEUS *and* INTERVIEWER:

They threw me into a cell. I opened my eyes.

INTERVIEWER: He saw the walls: cold, gray, heavy. He wondered which torture they would begin with this time. He wondered what his reactions would be. Would he be able to endure it? For how long? He knew he wasn't going to say anything but he also knew he had a limit to his endurance. He was taken to the torture room.

PROMETHEUS *and* INTERVIEWER:

There were two men and a woman. I had heard about them. I knew I was going to be beaten. They punched me. They threw me around. They smashed my head against the wall. My head cracked open. Blood streamed down my forehead. Blood ran into my left eye. The blood burned. I closed my left eye while trying to keep the right one open. I wanted to see everything. She wiped the blood from my forehead. She was gentle, she had a soft look. One of the men was smoking a big cigar. He grabbed my hair, pulled my head back, and bit me on my neck as he raped me. He pushed his lit cigar into my side. It burned. I opened my mouth to scream but no sound came out. She said, "You gonna talk anyway, so why not save yourself the pain?" I wanted to cry, to put my head on her shoulder and cry.

INTERVIEWER: The rope was cutting through his skin. Movement was impossible. They brought in the whips. They began whipping him. He didn't cry, he didn't scream. He remembered a friend saying, "Sometime you wish you weren't so strong, you wish you could die". That friend, too, died under torture.

The INTERVIEWER leaves. The cellist enters, plays again a section of Bruch's "Kol Nidre," breaking off suddenly after about four minutes. The cellist exits.

5

A cow-masked IO enters to witness the scene. An unmasked IO enters and removes the gag from PROMETHEUS's mouth, unties him, hands him his clothes. In silence, he dresses.

PROMETHEUS:

One day I said to myself, "I'm tired, I'll sit." So I sat down on a rock. After a while, I said to myself, "I'm hungry, I'll get up and find something to eat." But I didn't move. I was glued to

that rock. Then I said to myself, "I am sorry I sat down, but here I am, I'll sit here a little longer. Then I'll get up and find something to eat." But I didn't get up. I just stared at the wall in front of me. After another while, I said to myself, "I'll close my eyes and catch a little sleep." So I closed my eyes. When I opened them the wall was gone. The rock was gone. All around me, in every direction, side to side, front and back, up and down, endless emptiness. All the resurrected dead of all the Hiroshimas couldn't fill that emptiness. And here I remain, a little bit of emptiness in the midst of an endless emptiness. *Pause.* One day you'll be like me.

IO: It's not certain.

Pause.

PROMETHEUS: How will I know if you are still nearby?
 IO: Just call me and if I don't come it means I've left you.
 PROMETHEUS: You won't kiss me goodbye?
 IO: No.
 PROMETHEUS: But what if you die?
 IO: It's the same, dead or not dead.
 PROMETHEUS: I don't want you to die.
 IO: It's the same, the one way or the other.
 PROMETHEUS: But if you die, no one will help me.
 IO: Call out. Someone is sure to come.
 PROMETHEUS: Before you, no one came. At least say something as a farewell.
 IO: I have nothing to say.
 PROMETHEUS: A few words, to enter my heart.
 IO: Your fiery heart?!

PROMETHEUS: My heart is cold. Something from your heart to warm my heart.
 IO: My heart?!

PROMETHEUS: Even a single sentence. Less. Five words.
 IO: Love alters not with his brief hours and weeks, but bears it out even to the edge of doom.⁶

PROMETHEUS: More.
 IO: Beyond all time, even to eternity. And death once dead, there's no more dying then.⁷

PROMETHEUS: Enough.
 IO: I say to myself, "Io, you must teach yourself to smile even when you have nothing to smile about. When they beat you, smile. When they stop beating you, smile." Even when you have no teeth left for smiling, smile.

PROMETHEUS: They got the light wrong.

Pause.

They got the light wrong.

IO:

For never-resting time leads summer on to hideous winter. At the end of time, I will stop. I will keep smiling until the end of time.

IO exits.

PROMETHEUS:

Io.

Pause.

Nothing.

Long pause.

Io!

PROMETHEUS *stands in silence.*

6

The upstage curtain opens revealing the company, some in street clothes, some in costume, however they are at the moment. They come downstage to join PROMETHEUS. The following is addressed directly to the audience.⁸

PERFORMER:

The species dwindle everywhere, the stock of genes is being destroyed.

PERFORMER:

It is the nursery of life itself that is poisoned, the seeds of life, the springs that feed the well.

TWO PERFORMERS IN UNISON:

Crash go the empires and the civilizations, and the explosions that are to come will lay waste seas and oceans and islands and cities, and make poisoned deserts where teeming detailed inventive life was, and where the mind and heart used to rest but can no longer.

PERFORMER:

Yet it all happens, it goes on, nothing seems to stop it. I think: Well the ice stretched down as far as here, not so long ago, ten thousand years, and look, it has all remade itself. But an ice age is nothing, it is a few thousand years—the ice comes, and then it goes.

THREE PERFORMERS IN UNISON:

So we repose in our imaginations on chaos, making strength from the possibilities of a creative destruction.

PERFORMER:

We are weaned from everything but the knowledge that the universe is a roaring engine of creativity, and we are only temporary manifestations of it.

ALL:

Creatures infinitely damaged, almost lost. Animals far removed from what was first envisaged for us by our designers, we are being driven back and away from everything we had and held and now can take a stand nowhere but in the most outrageous extremities of—.

They all open their mouths. No sound comes out. After 10 seconds, blackout.

NOTES

1. I discuss the origins, themes, and development of *The Prometheus Project* in “Uprooting the Garden: Thoughts Around *The Prometheus Project*” (1986). Some of this introduction is taken from that article.
2. Renzo and Sayoko Kinoshita’s 1978 ten-minute animated film opens on a pleasant sunny summer morning in Hiroshima. Then an American bomber appears. Soon after, the city is nuclear hell—graphically depicted in *Pica Don*. The film ends showing a little boy’s paper airplane flying over the rebuilt postwar city. The title denotes “pica,” the flash, and “don,” the boom of the atomic bomb.
3. In “A Theory of Play and Fantasy” Gregory Bateson wrote: “[...] the statement ‘this is play’ looks something like this: ‘These actions in which we now engage do not denote what those actions *for which they stand* would denote.’ [...] The playful nip denotes the bite, but does not denote what would be denoted by the bite” (2000: 180). Art is, or can be, the “playful nip.”
4. The calf’s head mask originated in 1977 when I was rehearsing *Seneca’s Oedipus* with The Performance Group. Wanting to find out what it meant, physically, to gouge out one’s eyes, I obtained the head of a slaughtered calf. Then on the roof of The Performing Garage the actors tried to pull the calf’s eyes out of its head. Later I had the head cast and masks made from the cast. I used the calf’s masks not only in *The Prometheus Project* but also in *Faust/gastronome* (this volume).
5. From E. Margaret Burbidge’s 1983 presidential address to the annual meeting of the American Association for the Advancement of Science. Burbidge was director of the Center for Astrophysics and Space Sciences, University of California at San Diego.
6. From Shakespeare, sonnet 116.
7. From Shakespeare, sonnet 146.
8. From here to the end of *The Prometheus Project*, the text is adapted from Doris Lessing’s *Re: Colonised Planet 5 Shikasta* (1981).

5

Richard's Lear, 1981

Richard's Lear was performed at the University of Wisconsin-Madison 10 times from July 2 to July 30, 1981. The production then toured to the University of Minnesota-Minneapolis, where it was performed three times, August 6, 7, and 8, 1981.

Introduction
By Phillip Zarrilli

Zarrilli was the associate director of Richard's Lear. He also played Kent and choreographed the fight scenes. Schechner adapted this introduction from Zarrilli 1981.

The text for *Richard's Lear* combines Shakespeare's *King Lear* and *Richard III* with a few lines from other Shakespeare plays and a few new lines. Richard Schechner made the text montage prior to beginning rehearsals. He made some revisions during rehearsals. But *Richard's Lear* was not devised from improvisations and workshop exercises the way *Dionysus in 69*, *Makbeth*, *Commune*, *The Prometheus Project*, and *Imagining O* were (all this volume). Nor was there any improvised text during the performance as in *Dionysus in 69* and the dispersals of *Imagining O*.

In *Richard's Lear*, a caged Richard III controls the staging of a stripped-down *King Lear*. Using the large, adaptable black box theatre at the University of Wisconsin-Madison, Schechner created a surround of tiered seating built from scaffolding which looked over the performance area on three sides. This arrangement resembled what he had done in *Dionysus in 69* and other Performance Group productions at The Performing Garage. Most of the audience sat high on platforms so that the majority of viewers watched the action below them. Four platforms were placed in the performance area. On the highest platform, Lear's throne. The other three platforms varied in height: Gloucester's castle at six inches, Goneril's kingdom at two-and-one-half feet, and Regan's fort at five feet. The visual impression from above was of pieces of a jigsaw puzzle broken apart. The action of the performance took place either on one or more of these platforms or on the floor of the theatre in the spaces between the acting and audience areas. Another major scenic unit was the cage inside which Richard III was locked, a pentagon-shaped heavy metal prison, constructed of welded steel and burglar-proof, sharp-edged, heavy-gage wire. The cage was on rubber casters so that on Richard's command the imprisoned king could be wheeled as close to the action, or as far from it, as he wanted.

As the audience enters, they hear a taped interview between Schechner and a local newspaper writer. Schechner presents his ideas about the production. As he speaks, Richard III, or rather, the two actors playing Richard III appear. An adult Richard is costumed identically to his child coun-

terpart, a twelve-year-old Young Richard. Young Richard is alternatively adult Richard's clone, his alter-ego, sidekick, and adult-Richard-to-be. Both wear heavy metal corrective braces on their left legs, and each has a flesh-colored hump protruding through his black shirt. On entry Young Richard locks adult Richard into his cage. After the Richards are in place, the remainder of the cast, alone or by group, take their places. These characters are from *King Lear*. First comes Kent, dressed as a much decorated army major in summer dress uniform, accompanied by a "microphonist"—a person managing a hand-held microphone, one of several such extras who make sure that performers are miked without using their hands. With the exception of the two Richards, the entire performance is microphoned so that all voices come both from the actors' mouths and from the clusters of speakers hanging from the central ceiling of the performance space. The music is also amplified, and often very loud. The mediated sound and managing the microphone and cords make the production simultaneously a radio play aurally (with the sound disembodied from the action), a television news broadcast, and a cabaret show with a microphone always hand-held in front of a speaking face. It is also, of course, a live environmental theatre production.

Next to take positions are Gloucester, dressed as a scientist with lab coat and bow tie and Edmund in the first of his courting of Goneril costumes, a white tux jacket, lavender shirt, grey ascot, and black boots with spurs. Cordelia enters as a fashionable 1980s version of a 1960s flower child, casually taking up her position along the back wall behind Lear's throne accompanied by another microphonist. Cordelia is soon joined by Goneril, wearing a maroon evening robe, her hair in rollers, elegant high suburbia, and Regan, a Soho mod-punker in red and black. Next come two Fools, another adult/child double. The adult Fool is a transvestite, the Little Fool a half-traditional Elizabethan fool and half-transvestite. Finally, in shuffles Lear, played by Deborah Holmes wearing a heavy cape, her head and face completely covered by a mask of an old-man. Young Richard gives the key to Richard's cage to Lear who wears it as a necklace. Other characters appear later: Poor Tom, "dressed" in his own nakedness clothed only with a casting of his own (the actor's) penis—and several minor characters, a Man, Servant, etc.

As the tape-recorded interview with Schechner ends, from inside his cage Richard calls the actors to their places. Immediately he and Young Richard begin reciting:

There is no creature loves me. And if I die, no soul shall pity me. Wherefore should they, since that I myself find in myself no pity to myself?

Richard, coaching his young counterpart in this monolog of self-examination, makes his first intervention in the performance. The actor playing Richard has the freedom to stop the action at any point—he is the onstage director—no accident that his given name is the same as Schechner's. Schechner gave the performer playing Richard liberty to intervene in the production as it proceeds. Richard's interventions range from side coaching, calling for a repetition for effect, to replaying a scene because of a mistake, miscue, etc. Or even because the caged Richard likes the scene and wants it performed again simply for his delight. Though few interventions by Richard are noted in the published text, anyone staging *Richard's Lear* should make clear to the performer playing the role that Richard must use his powers several times during the performance. Even Young Richard can intervene once or twice. These interventions are crucial. They underline the performance's "like a filming with retakes" as well as the contingency of live theatre where every instance is different from every other. They also, perhaps most importantly, demonstrate Richard's authority. Which Richard? All of them.

As the Richards finish their monolog, adult Richard sees his “executioner”—Cordelia/Anne. Grasping for her from the cage, he calls out, “‘Twas thy beauty that provoked me.” When Cordelia coldly rejects him, he is quickly wheeled away in his cage as hard loud punk rock music blares from the overhead speakers. This kind of music is a major media element shaping *Richard’s Lear*. Featured are groups like the B-52’s and the Dead Kennedys. Played at ear-splitting levels, the music blasts in some scenes and also between scenes. Late in the performance, the punk music is a harsh underscore for Gloucester’s blinding.

The *Lear* play opens with the division of the kingdom, the banishment of Kent, and the giving of Cordelia, not to France, but to Young Richard—an action that brings *Richard’s Lear* back to Richard’s courting/grasping for Anne from *Richard III*—“To take her in her heart’s extremest hate, with curses in her mouth, tears in her eyes, and I no friends to back my suit, but the plain devil and dissembling looks, and yet to win her, all the world’s nothing. Ha!” Here, Cordelia and Anne are conflated.

The *Lear* story played for Richard is a stripped-down version of Shakespeare’s *King Lear*. Occasionally, modern slang is mixed in, a jarring disjuncture, as is the punk music. Richard III’s presence is strong. He forces his desires—and lines—into *Lear*. There is also the meta-theatrical situation in which Richard from his cage-on-wheels directs the production. Kent and the Fools serve as *Lear*’s court. The Gloucester subplot is stripped to its barest essentials. The starkness of the skeletal text forces focus onto the sisters, especially Goneril’s and Regan’s dealings with their father and on the bastard Edmund who courts them both.

The production’s running time was approximately one hour and 50 minutes with no intermission. Many of the scenes are short; some only two or three lines. Physical actions take the place of narrative. For example, as soon as *Lear* gives away his kingdom to Goneril and Regan, and the daughters pledge their love to him, *Lear* literally leaps off his throne as the music blares. “Unburthened” he can now “crawl toward death” in his own style, wildly dancing. *Lear*’s Fools are his sounding boards, mocking him, goading him with their taunts. But they are also his revelers, the core of his entourage who burst into dance to punk rock music as they swarm over Goneril’s “castle” interrupting her latest encounter with Edmund. As she violently shakes *Lear*, Goneril admonishes him:

Here do you keep a hundred knights and squires. Men so disordered, so debauched and bold that this our court, infected with their manners, shows like a riotous inn. Epicurism and lust make it more like a tavern or brothel than a palace.

There is nothing in this exchange that indicates *Lear* is performed by a woman. The gender of the performer is acknowledged only once, when *Lear* removes the mask, declaring, “Does any here know me? This is not *Lear*!” Before putting the mask back on, the actress pokes her fingers through its eye holes.

Rejected first by Goneril and then Regan, *Lear* and his party wander from place to place. The sculptural platforms house the various characters frozen in attitudes that provide counterpoint images to the actions of *Lear* and his party on the move. Schechner finally awards *Lear*’s throne to Goneril and Regan together. Stripped of his dignity, and now his train (“What need you one?” Regan asks), *Lear* steps out of his cloak so that he is costumed only in the mask and long underwear. A woman’s body, maybe; the mask of a man. *Lear* stands before all as “a poor old man, as full of grief as age, wretched in both.” But there is no pity in this *Lear*. He immediately

curses the sisters, and in the major deviation from the two original texts, Schechner has Lear release Richard from his cage. Stepping onto the stage floor, Richard boldly thrusts his metaled leg forward, shouting "My turn, my turn!" The Fool gives Richard a sword and shield. Rock music blares, stage attendants race to make preparations for the impending fight, and the three sisters gird themselves in metallic-colored breast plates ready to defend what they have seized. They are an Amazonian triumvirate armed to the teeth with swords, shields, and spear prepared to face Richard. No timid Cordelia here.

Richard, still in control, commands, "Ready! Action!" (as if directing a film). Lear immediately begins a diatribe against his daughters, "Butchers and villains, bloody cannibals!" Richard launches into his curses against women, and Schechner has the three sisters respond in kind with a montage of curses drawn from several Shakespeare plays. The culmination of these mutual curses is Goneril viciously attacking Richard, a prelude in words to the actual combat which follows:

No sleep close up that deadly eye of thine, unless it be while some tormenting dream affrights thee
with a hell of ugly devils. Thou evilish marked abortive rooting hog, thou heap of wrath, thou foul
in-digested lump, as crooked in thy manner as in thy shape!

Goneril immediately attacks Richard with sword and shield. He is fighting for the kingdom he has always so dearly desired. Next Cordelia joins the fray with her sword and shield and then Regan with spear.¹ The sisters corner and disarm Richard.

Richard, captured and deprived of his kingdom, seeks to redeem himself. On his knees, he implores Lear, "You say there is no kingdom for Richard? What other pleasure can the world afford!" Getting no help from Lear, Richard turns to Cordelia, "I'll make my heaven in a lady's lap, and bewitch sweet slits with my words and looks." When Cordelia rejects him, Richard recounts the murders he undertook—driven, he says, by her beauty. As she presses her sword's point to his heart, Richard offers his life. "Take up the sword again. Or take up me." Cordelia replies, "Arise, dissembler: though I wish thy death, I will not be thy executioner." Then Goneril orders: "Back into your kennel, hellhound!"

After being rejected by Cordelia and locked back into his cage, Richard shouts, "No, no, no, no, no, no, no!" Then a long silence. Lear slowly turns to Regan and Goneril who are sitting on his throne. Looking them in the eyes even as he distances himself from them by using the third-person pronoun, Lear curses his daughters, "[...] into their wombs convey sterility, dry up in them the organs of increase [...]." In slow motion, Regan and Goneril leave the throne. Again the crash of rock music, signaling the great storm on the heath. Lear, surrounded by his motley train, shouts, "Blow, winds and crack your cheeks. Rage, blow!" His words are miked and reverberated. Lear meets naked Poor Tom, and they go to Gloucester who first shelters them and then sends them on to Dover. Gloucester is captured. Goneril puts out one of his eyes with her spiked heel and Regan puts out the other with her dagger.

The final scenes bring Poor Tom and Gloucester to the "cliff" of Dover where Lear in his madness meets them and Cordelia. Edmund arrives and takes control. He orders Lear and Cordelia to prison. Then he orders Cordelia hanged. Grieving over dead Cordelia, Lear gives out and dies. Installed on the throne, Edmund who has sworn love to both Goneril and Regan, asks Young Richard, "Which of them shall I take? Both? One? Or neither?" Young Richard, urged on by adult Richard, calmly replies, "Conscience is but a word that cowards use; our strong arms be our conscience, swords our law. Shall I be plain? I wish the bitches dead."

As the performance comes to its end, Young Richard releases adult Richard from his cage. They walk among the Lear players who are frozen in place, the dead. When adult Richard reaches Cordelia, he takes her hand and pulls her out of death. He asks her, "But, shall I live in hope?" She replies, "All men, I hope, live so." "Wear this ring," he says; to which she replies, "To take is not to give." Richard puts the ring on her finger. Both Richard and Cordelia freeze. Only Young Richard remains animated. He tours through the wax museum of characters, examines them, touches them. Young Richard takes Goneril's half crown, then Regan's half, puts them together to form one whole crown, and sets it on his head. It is too large. He takes it off, weighing it in his hands. Looking at the spectators, the boy says:

The weight of this sad time we must obey,
 Speak what we feel, not what we ought to say.
 The oldest hath borne most: we that are young
 Shall never see so much, nor live so long.

Young Richard runs from the theatre. His leg braces hit the floor as he runs. Slowly the performers unfreeze. In silence they leave the theatre. No curtain call. The audience disperses.

Richard's Lear²

Production

Director and text montage	Richard Schechner
Associate director & martial arts	Phillip Zarrilli
Assistant directors	Karen Bauer, Jamie Beranic, Todd A. Covert
Environment	Michael D. Cottom, Richard Schechner
Costumes	Ray Ray
Sound design	Ted Klug
Sound designer assistant	Krista Hueffed
Lighting design	David Bruce Brovarney
Lighting design assistants	Judith Daltsman, Pat Miller, Pamela Niebauer
Technical design	Michael D. Cottom
Stage Manager	Claude Pensis
Scenery construction	Scott J. K. Hedblom, Melina Lozano, Paul Newton
Costume construction	Monica Frank, Barbara Novak, Barbara Butt
Head mask maker	Jamie Beranic
Mask construction	Carolyn Harris, Ray Ray, Kahiel Slick
Additional music	J. H. Caulkins

Performers

In order to conceal the gender of Deborah Holmes who played King Lear, the performers were listed with initials instead of full names.

Richard	P. M. Nelson
Young Richard	W. R. Jordan
Cordelia	E. A. Ruf
Lear	D. Holmes
Goneril	R. (O.) Wilenski
Regan	K. A. Slick
Kent	P. Zarrilli
Edmund	B. Reed
Gloucester	D. Maier
Fool	B. Cihlar
Little Fool	J. H. Caulkins
Man	M. M. Miller
Edgar/Poor Tom	M. S. Woicek
Head microphonist	T. A. Covert

The music is mostly punk from the 1970s. The music sets the tone of many scenes. The storm near the end of the play ought to be made of music, other sound, and lighting—but not be banally realistic.

All the characters except RICHARD and YOUNG RICHARD speak into microphones held close to their mouths by MICROPHONISTS who move as seamlessly as possible through the space.

Best staged in a blackbox theatre; or in a large proscenium theatre using only the stage, converting such a theatre into a blackbox. Seating on platforms, some low but many rising above the action. No seating on the floor.

As spectators and performers enter the space, they hear Richard Schechner talking about the production on a recorded interview with a local newspaper reviewer. The performers place themselves in predetermined positions and freeze. At one end of the space, three platforms up against each other. On the center platform LEAR, guarded by KENT, sleeps on his throne. At the other end, GLOUCESTER stands on a platform covered with books and scientific equipment. In the center of the space, a tall metal cage on wheels. Locked inside is RICHARD, prosthetically humped and wearing a leg brace. YOUNG RICHARD, a pre-teen boy dressed identically to RICHARD stands outside the cage. When the Schechner interview is over, fifteen seconds of silence. Then the house or stage manager slams the metal shop door closed with a bang, as if there were no escape. Fifteen more seconds of silence.

RICHARD:
Ready? Ready! Action!

All performers unfreeze. They watch RICHARD speaking to YOUNG RICHARD.

There is no creature loves me. And if I die, no soul shall pity me. Wherefore should they, since I myself find in myself no pity to myself? Methought the souls of all that I had murdered came to my tent, and everyone did threat tomorrow's vengeance on the head of Richard. I, me, this one, myself, Richard, he, me, I that am not shaped for sportive tricks nor made to court an amorous looking glass; I that am rudely stamped, and want love's majesty to strut before a wanton ambling nymph; I, that am curtailed of this fair proportion, cheated of feature by dissembling Nature, deformed, unfinished, sent before my time, before my time, my time, into this breathing world, scarce half made up, and that so lamely and unfashionable that dogs bark at me as I halt by them. Why I, me, this one, Richard, me, myself, he, why I have no delight in this weak piping time of peace? No delight have I to pass away the time, pass away the time, unless to see my shadow in the sun.

CORDELIA *crosses to RICHARD's cage.*

What do I fear? Myself? There's none else by.

Seeing CORDELIA.

But soft, here comes my executioner. *To CORDELIA.* 'Twas thy beauty that provoked me.

CORDELIA: If I thought that, I tell thee, homicide, these nails should rent that beauty from my cheeks.

RICHARD: These eyes could not endure that beauty's wrack; you should not blemish it, if I stood by. As all the world is cheered by the sun, so I by that. It is my day, my life.

CORDELIA: Black night o'r shade thy day, and death thy life!

RICHARD: A horse! A horse! My kingdom for a horse!

Throughout the performance, RICHARD's cage is moved by MICROPHONISTS, people who hold microphones to whomever is speaking. With few exceptions, the entire performance is miked. Only RICHARD and YOUNG RICHARD are unmiked.

RICHARD's cage arrives at LEAR's throne platform. RICHARD and YOUNG RICHARD watch the story unfold. All the performers gather around the throne. The old king wakes.

LEAR: Meantime we shall express our darker purpose. We have this hour a constant will to publish our daughters several dowers that future strife may be prevented now. Know that we have divided in three our kingdom; and 'tis our fast intent to shake all care and business from our age, conferring them on younger strengths, while we unburthened crawl towards death. Goneril, our eldest-born, speak first.

Opening her robe seductively, GONERIL steps forward.

GONERIL: Sir, I love you more than word can wield the matter; dearer than eyesight, space and liberty; beyond what can be valued, rich or rare; no less than life, with grace, health, beauty, honor; as much as child e'er loved or father found; a love that makes breath poor and speech unable; beyond all manner of so much I love you.



FIGURE 5.1: Lear/Deborah Holmes curses Cordelia/Elizabeth Ruf as Richard/Paul Nelson looks on from his cage. From the left, standing Microphonist, kneeling Microphonist, Kent/Phillip Zarrilli, Cordelia, Lear, Young Richard/William Jordan, Fool/Barbara Cihlar, Head Microphonist/Tod Covert, Richard. University of Minnesota-Minneapolis, 1981. Photograph courtesy of Walker Art Center.

LEAR: Ahhh. Of these lands, even from this line to this.

He gestures to the platform representing GONERIL's portion of the kingdom. It is pulled away.

With shadowy forests, and with rich fields, with plenteous rivers, and wide-skirted meads, we make thee lady. To thine and thy issues be this perpetual.

GONERIL heads off to inspect her kingdom.

What says our second daughter, our dearest Regan?

REGAN: I am made of that self same metal as my sister, and prize me at her worth. In my true heart I find she names my very deed of love; only she comes too short.

LEAR: To thee and thine heredity ever remain this ample third of our kingdom.

LEAR gestures to the platform that represents REGAN's portion of the kingdom and it is pulled away to a place opposite GONERIL's.

No less in space, validity and pleasure than that conferred on Goneril.

REGAN *goes to her platform*. LEAR *turns to CORDELIA*.

Now, our joy, although our last and least, what can you say, Cordelia, to draw a third more opulent than your sisters? Speak.

CORDELIA: Nothing, my lord.

LEAR: Nothing?

CORDELIA: Nothing.

LEAR: Nothing will come of nothing. Speak again.

CORDELIA: Unhappy that I am, I cannot heave my heart into my mouth. I love your majesty according to my bond, no more, no less.

LEAR: How now, Cordelia. Mend your speech a little lest you mar your fortunes.

CORDELIA: Father: you have begot me, bred me, loved me. I return those duties back as are right fit.

LEAR: But goes thy heart with this?

CORDELIA: Yes, my good lord.

LEAR *to* RICHARD:
So young, and so untender.

RICHARD *to* LEAR:
There is no creature loves me. And if I die, no soul shall pity me.

CORDELIA: So young, my lord, and true.

LEAR: Let it be so. Thy truth be thy dower. For by the sacred radiance of the sun, the mysteries of Hecate and the night, by all the operation of the orbs from which we do exist and cease to be, here I disclaim all my paternal care, and as a stranger to my heart and me hold thee from this forever.

KENT: Good, my liege—

LEAR: Peace, Kent! Come not between the dragon and his wrath: I loved her most and thought to set my rest on her kind nursery.

KENT: What would'st thou do, old man? Check this hideous rashness.

LEAR: Kent, on thy life, no more!

KENT: Be Kent unmannerly when Lear is mad. What wouldst thou do, old man? Think'st thou that duty shall have dread to speak when power to flattery bows? To plainness honor's bound when majesty falls to folly. Reserve thy state, and in thy best consideration check this hideous rashness. Answer my life my judgment, thy youngest daughter does not love thee least, nor are those empty-hearted whose low sounds reverb no hollowness.

LEAR: Out of my sight!

KENT: Fare thee well, King. Thus Kent, O friends, bids you all adieu; he'll shape his old course in a country new.

KENT *exits*. LEAR *to* CORDELIA.

LEAR: Better thou hadst not been born than not to have pleased me better.

YOUNG RICHARD, *taking CORDELIA's hand*:

Fairest Cordelia, that art most choice forsaken, most loved despised. Thee and thy virtues here I seize upon.

To LEAR.

Be it lawful: I take up what's been cast away.

LEAR: Thou hast her, Richard, let her be thine, for we have no such daughter, nor shall ever see that face of hers again.

YOUNG RICHARD: Bid farewell to your sisters.

CORDELIA *to her sisters*:

Cordelia leaves you. I know you what you are.

CORDELIA exits.

RICHARD: To take her in her heart's extremest hate, with curses in her mouth, tears in her eyes, and I no friends to back my suit, but the plain devil and dissembling looks, and yet to win her, all the world's nothing. Ha!

LEAR:

Let pride which she calls plainness marry her. Goneril! Regan!

They run to him.

I do invest you jointly with my power, pre-eminence, and all the large effects that troop with majesty. Ourself, by monthly course with reservation of an hundred knights, by you to be sustained, shall our abode make with you by due turn. Only we shall retain the name and all the addition to a king. The sway, revenue, execution of the rest, beloved daughters, be yours, which, to confirm, this crown part between you.

LEAR removes his crown, breaks it in half, gives GONERIL and REGAN each a half.

GONERIL: Beyond all manner I love you.

REGAN: I profess myself an enemy to all other joys and find I am alone happy in your dear highness's love.

Punk music. GONERIL and REGAN go to their platforms, each wearing a half crown. GLOUCESTER and EDGAR go to GLOUCESTER's platform. The music stops, everyone freezes but EDMUND. Standing center stage, EDMUND speaks while putting on an elegant dinner jacket.

EDMUND:

Why bastard? Wherefore base? When my dimensions are as well compact, my mind as generous, and my shape as true as honest madame's issue. Why brand they us with base? With baseness? Bastardy? Base? Base? Who in the lusty stealth of nature, take more composition and fierce quality than doth, within a dull, stale, tired bed, go to the creating a whole world of fops got 'tween asleep and awake? I grow, I prosper. Now, gods, stand up for bastards.

RICHARD *to audience*:

Therefore he is determined to prove a villain.

GLOUCESTER *to EDMUND*:

These late eclipses of the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of Nature can reason it thus and thus, yet, I'm still bummed out. Love cools, friendship falls off, brothers divide. In cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked 'twixt son and father. We have seen the best of our time. Machinations, hollowness, treachery, and all the ruinous disorders, follow us quietly to our graves.

EDMUND:

What a bunch of horseshit, that when we are sick in fortune, often the surfeits of our behavior, we make guilty of our disasters the sun, the moon and the stars; as if we were villains on necessity; fools by heavenly compulsion; knaves, thieves, and traitors by spherical predominance; drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in, by a divine thrusting on. An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition on the charge of a star.

Crosses toward GONERIL's platform.

My father compounded with my mother under the Dragon's tail, and my nativity was under Ursa Major, so that it follows I am rough and lecherous. Fuck! I should have been that I am, had the maidenliest star in the firmament twinkled on my bastardizing.

YOUNG RICHARD, *to EDMUND*:

Psssst. Come here.

RICHARD *rattling his cage looks toward EDMUND*:

Give me thy hand and thy assistance, thus high, and by thy advice is King Richard seated.

EDMUND ignores RICHARD. GONERIL welcomes EDMUND to her platform where they make out. Loud punk music. LEAR leaps from his platform delighting in his newfound freedom. He energetically dances his way around his severed kingdom.

REGAN:

Idle old man, that still would manage those authorities that he hath given away. Now, by my life old fools are babes again.

REGAN, GONERIL, and EDMUND *laugh at wandering LEAR, who hearing them, turns away and sees KENT who has returned in disguise. KENT shadows LEAR for the rest of the performance—a witness, a guardian. Throughout the following dialog between KENT and LEAR, the other characters freeze in place.*

LEAR: What art thou?
KENT: A very honest-hearted fellow, and as poor as the king.
LEAR: If thou be'st as poor for a subject as he's for a king, thou art poor enough. What would'st thou?
KENT: Service.
LEAR: Who would'st thou serve?
KENT: You.
LEAR: Dost thou know me, fellow?
KENT: No, sir, but you have that in your countenance which I would fain call master.
LEAR: What's that?
KENT: Authority.
LEAR: What services canst thou do?
KENT: I can keep honest counsel, ride, run, mar a curious tale in the telling, and deliver a plain message bluntly.
LEAR: How old art thou?
KENT: Not so young, sir, to love a woman for singing, nor so old to dote on her for anything.
LEAR: Follow me; thou shalt serve me. If I like thee no worse after dinner I will not part with thee.

More punk music. The characters unfreeze. GONERIL studies EDMUND.

EDMUND: Well, madam?
GONERIL: Let the old man's knights have colder looks from you. What grows of it, no matter. Advise your followers so. I'll write straight to my sister.

EDMUND tries to kiss GONERIL. She cuts him short.

Go, prepare for dinner.

EDMUND leaves, runs into LEAR and KENT. EDMUND laughs at LEAR. LEAR grabs him, soils his dinner jacket.

LEAR: You, you, sirrah, where's my daughter?

EDMUND breaks away from LEAR.

EDMUND *singing*, RICHARD *joining in*:
Hit the road Jack, and don't you come back no more no more no more no more. Hit the road Jack, and don't you come back no more.

EDMUND *sits on the far edge of GONERIL's platform.*

LEAR *to KENT*:

What says that fellow there? Call the clotpoll back. Where's my Fool? Ha! I think the world's asleep. Ha!

RICHARD *mocking* LEAR:

Am I king? Ha!

LEAR: Well, well, where's that mongrel? Why came not the slave back to me when I called him? And where's my Fool?

KENT: Since Cordelia's going to France sir, the Fool hath much pined away.

LEAR: No more of that. Go tell my daughter I would speak with her. And go fetch my Fool.

GONERIL *notices EDMUND on the edge of her platform, his jacket soiled.*

GONERIL: Did my father strike you?

EDMUND: Aye, madam.

GONERIL:

By day and night he wrongs me. Every hour he flashes into one gross crime or other. I'll not endure it. His knights grow riotous and he himself upbraids me on every trifle. When he returns, I will not speak with him.

She pulls EDMUND to her for a kiss.

Say I am sick.

They continue to fondle during the next scene.

FOOL *and* LITTLE FOOL *come to* LEAR.

LEAR: How now, my pretty knave; how dost thou?

FOOL: Sirrah, we'll teach thee a speech.

LEAR: Do.

LITTLE FOOL: Mark it, nuncle.

FOOL *and* LITTLE FOOL, *alternating lines*:

Have more than thou showest,

Speak less than thou knowest,

Lend less than thou owest,

Ride more than thou goest,

Learn more than thou trowest,

Set less than thou throwest,

Leave thy drink and thy whore,

And keep in-a-door,
And thou shalt have more
Than two tens to a score.

LEAR: This is nothing, Fool.

RICHARD *taunting*:
Nothing will come of nothing, King.

LITTLE FOOL: Can you make no use of nothing, nuncle?
LEAR: Why no, boy. Nothing can be made of nothing.

FOOL, *to RICHARD indicating* LEAR:
Prithee, tell him, so much the rent of his land comes to.

RICHARD *to* LEAR:
Nothing, nothing, nothing.

YOUNG RICHARD: A horse, a horse! My kingdom for a horse!
FOOL: He will not believe a fool.
LEAR: A bitter fool.
LITTLE FOOL: Dost thou know the difference between a bitter Fool and a sweet one?
LEAR: No, lad, teach me.

LITTLE FOOL:
The lord that counseled thee
To give away thy land,
Come place him here by me

FOOL *stands next to* LITTLE FOOL.

Do thou for him stand. Ta Da!
The other found out there.

Indicating LEAR.

LEAR: Dost thou call me a fool, boy?
LITTLE FOOL: All thy other titles thou hast given away.
FOOL: That, thou was't born with.

Punk music. LEAR dances his way to REGAN's platform.

LEAR: Are you our daughter?
REGAN: Come, sir. I would you would make use of your good wisdom and put away
these dispositions which of late transport you from what you rightly are.

RICHARD: Move!

He commands his cage be moved closer to the action. As it rolls, he shouts:

But yet I run, I run, I run, I run ...

FOOL to RICHARD:

May not an ass know when the cart draws the horse? Whoop, Jug, I love thee!

Simultaneously with FOOL's lines, and violently shaking his cage.

RICHARD: I run, I run, I run, I run before my horse to market!

Everyone freezes. LEAR takes off the mask. Holds the mask next to her face, looks at individual spectators, then addresses the audience.

LEAR: Does any here know me? This is not Lear! Does Lear walk thus? Speak thus?

She pokes her fingers through mask's eyes from the inside. Addresses RICHARD.

Where are his eyes?

LEAR and RICHARD:

Who is it that can tell me who I am?

FOOL: Lear's shadow.

RICHARD: Even if all obstacles were cut away, the crown were as the ripe revenue and due of birth, yet so much is my poverty of spirit, so mighty and so many my defects that I would rather hide—

LEAR puts mask back on.

YOUNG RICHARD: —from my greatness.

FOOL: Nuncle, give me an egg and I'll give thee two crowns.

LEAR: What two crowns shall they be?

FOOL:

なぜ、卵を真ん中で切って肉を食べた後、卵の二つの王冠がある。お前が王冠を真ん中で割って両方の部分を与えたとき、お前は土の上で自分の尻を背中に乗せて運んだ。お前がそれを与えたとき、お前の売げた王冠にはほとんど知恵がなかった。

小さな愚か者歌いながら:

ちょっと狂った人々と一緒に暮らすために少しの助けが必要だ。ちょっと狂った人々と一緒に暮らすために少しの助けが必要だ

一緒に暮らすために少しの助けが必要だ。ちょっと狂った人々は何が正しいか間違っているかを知る必要がある。ちょっと狂った人々と一緒に暮らすために少しの助けが必要だ。

リア王: お前はいつ歌に満ちた状態になることに慣れているのか?
小さな愚か者: お前が娘たちを母親にしてからずっと歌う練習をしている。なぜなら、お前が彼らに杖を与えて、自分のズボンを脱いだとき—

愚か者:
そうすると彼らは突然の喜びで泣き、私は悲しみに歌った。そのような王がおはじきをして愚か者の中に行くべきだ。

小さな愚か者: お願いだ、おじさん、お前の愚か者に嘘をつくことを教えられる学校の先生を雇ってくれ。私は喜んで嘘をつくことを学びたい。

リア王: もしお前が嘘をつくなら、お前を鞭打つだろう。
小さな愚か者: お前と娘たちがどんな関係なのか不思議だ。彼らは真実を話すことで私を鞭打つだろう。お前は嘘をつくことで私を鞭打つだろう。そして時々、私は黙っていることで鞭打たれる。
愚か者:

パンク音楽とパーティー。ゴネリルとエドマンドがいちゃつくのをやめて、ゴネリルの舞台上で踊り始める。リア王とマイクロナフォニストは舞台と舞台の間の床で陶醉して踊る。その後リア王はゴネリルの舞台上上がり、彼女と一緒に踊るように招待する。彼女は拒否し、リア王を彼女の舞台から押し出す。音楽が止まる。リア王を除いて誰もが踊るのをやめる。

リア王: お前は我が娘か?
ゴネリル: 来い、先生
リア王: お前の名前は、麗しき貴婦人よ?

彼が彼女の顔に触れようとする、彼女は彼の手を払いのける。

ゴネリル:
我が目的を理解せよ。ここではお前は百人の騎士と従者を保つ。これほどまでに乱暴で、墮落していて大胆な男たちが、この我々の宮廷を、彼らの振る舞いで感染させて、騒々しい宿屋のように見える。

ゴネリルがリア王を襟でつかみ、揺さぶる。

快楽主義と欲望がそれを宮殿より居酒屋や売春宿のように見させる。

ショックを受けて、もはや踊らず、リア王はよろめきながら離れていく。

リア王: 馬に鞍をつけろ！我が従者を集めろ！変わり果てた悪党よ、お前に迷惑をかけまい！それでもなお我には娘がある。

リチャード、檻を揺さぶりながら：

おお、リア王よ、リア王よ、リア王よ！お前の愚かさを入れたこの惱ましい門をたたきたい！

愚か者： もしお前が我が愚か者なら、おじさん、老いる前に老いるためにお前を打たせたことがあるだろう。

リア王： どういふことか

小さな愚か者： お前は知恵を得るまで老いるべきではなかった。

リア王： おお、我を狂わせないでくれ、狂わせないでくれ、甘き天よ。我を穏やかに保ってくれ。狂いたくない。馬は用意できたか？

マイクロフォニスト： 用意できました、殿

リア王から愚か者たちへ： 来い、少年よ

音楽。グロスターはリア王が愚か者、小さな愚か者、マイクロフォニスト、そして変装したケントに伴われて空間をさまよくのを見守る。リーガンはグロスターに呼びかける。

リーガン： 殿、いかがお過ごしですか

グロスター： おお、貴婦人よ、老いたる我が心は割れている。割れている。

音楽。エドモンドとケントがリーガンの舞台に同時に着く。

エドモンド、変装したケントに：

良き夜明けをお前に、友よ。この家の者か？

ケント： そう

エドモンド： 我らの馬はどこに置こうか？

ケント： 泥の中にだ。

エドモンド： お願いだ、もしお前が我を愛しているなら、

ケント： 言ってくれ。我はお前を愛さぬ

エドモンド： なぜお前は我をこのように扱うのか？我はお前を知らぬ。

ケント： 友よ、我はお前を知っている。

エドモンド： お前は何か故に我を知っているのか？

ケント：

悪党、そして無頼漢、残りのパンを食う者。低賤で、傲慢で、浅薄で、乞食のような、三揃いの衣服を持つ、百ポンドの、汚い毛織りのストッキングをした悪党。臆病で、訴訟好きで、余計なお世話焼きで、気難しい悪漢。一つのトランク相続の奴隷。良い奉仕の道で媒介人になりたい者で、実は悪党、乞食、臆病者、斡旋人、そして雑種の犬の息子にして相続人の複合体でしかない。我が言うことのわずかな音節さえ否定するなら、お前をうめくほどに殴る者。

ゴネリルは半王冠をつけてリア王の玉座に向かう。

リーガン： なぜお前は彼を悪党と呼ぶのか？彼の罪は何か？

ケント： 彼の顔つきが我を喜ばせぬ。

リーガン： 我が顔つきも、彼のも、彼女のも同様に喜ばせぬかもしれん。

リーガンはリア王の玉座に座ろうとしているゴネリルを指さす。捕まって、ゴネリルは舞台の端に座る。

ケント： 貴婦人よ、率直なることは我が職業である。我は我が目の前に見る誰の肩にも立つより良き顔を時間の中で見たことがある。

リーガン： 足枷を持ってこい！もう一度そう言うなら、お前の玉を青銅で鋳造させるぞ！

ケント： 貴婦人よ、我は歳をとりすぎて氣にかけぬ。

リーガン： 足枷へ！

マイクロフォニストはケントを地に押しやり、彼の足を足枷に入れる。

グロスターから観劇者へ：

王は自分の使者にこれほど低く評価され、このように拘束されたことを悪く受け取らねばならん。

リーガン： 我が生命と名誉にかけて、彼は正午まで座るであろう！

ゴネリル： 正午まで？夜まで！そして夜中ずっと！

音楽。グロスターはケントに行く。

グロスター： お前のためで申し訳ないな、友よ。我はお前のために嘆願する。お願いだ、するな。我は見張りをして、ひどく旅をした。時々、我は眠りで済ますだろう。残りは口笛を吹くだろう。

ケント：

ケントは口笛を吹く。パンク音楽「オー・ボンデージ・アップ・ユアーズ」バイ・エックスレイ・スペックス。ワイルドダンス、混乱。リア王はそれを好む。エドモンドとリーガンはリーガンの舞台で性交する。リア王は足枷のケントを見つけると酒をぶちかける。ケントはぎくりと目覚める。音楽が止まる。誰もが柔らかな静止状態にある。コルデリアはこの場面でリア王のマイクロフォニストである。

ケント： 高き主よ、お前に敬礼する。

リア王： ああ！お前はこの恥を気晴らしにするのか？

ケント： いいえ、殿。

小さな愚か者： ああ、彼は残酷なガーターをつけている。

愚か者と小さな愚か者：

馬は頭で、犬と熊は首で、猿は腰で、男は足で縛られる。男が足で色欲に満ちたなら、彼は木製のレザーストックキングをつける。

リア王： お前の場所をそれほど誤解して、ここに置いたのは誰か？

ケント： 彼とそして彼女両者である。エドモンドとお前の娘リーガンだ

リア王： いや

ケント： そうだ。

リア王： いや、我が言う。

ケント： 我が言う、しかし。

リア王： いや、いや、彼らはそうはしないであろう。

ケント: しかり、彼らはした
 のだ。
リア王: 木星によって、我は誓う、い
 や！
ケント: ジュノーによって、我は
 誓う、しかり！
リア王: 彼らはそうはしまいし、できもしない、そうはしまい！
愚か者: 冬はまだ去らず、もし野生のガチョウがそのように飛ぶなら
 。

愚か者、小さな愚か者、グロスター、そしてコルデリアは輪唱で歌う:

ぼろを着た父親たちは

自分の子供たちを盲目にする。
しかし袋を持つ父親たちはその
子供たちが親切になるのを見る

。
幸運は、その逃走した売女よ、
決して貧しい者に鍵を回さぬ。

愚か者: しかしこれすべてにもかかわらず、お前はお前の娘たちのために一年の間に
数えることができる限りの多くのドロースを持つであろう。

リア王: この娘はどこにいるのか

ケント: ？
 エドモンドと共に、殿、内におります
 。

リア王がコルデリアが彼のマイクロフォニストであることに気づき、彼女に叫ぶ。

リア王: 我に続くな、ここにいよ！

リア王はリーガンの舞台の縁の周りを動き、入口を探す。

愚か者: 我らはお前を学校に送るだろう、蟻に、冬に働きはないことを教えるため
小さな愚か者: に。彼らの鼻に従うすべての者は盲人たちを除いて彼らの目に導かれる、
 そして二十人の中に一人の鼻がないが、彼がにおうのを嗅ぐことができる
 。

愚か者と小さな愚か者:

大きな車輪が丘を下るときに、お前の首を折らないようにお前の保持を手放せ。

リア王を除いてすべてが静止する。彼は蝋人形館の舞台作品のように登場人物を検査しながら歩く。
彼はリーガンの舞台で終わる。

リア王は激怒して:

復讐よ、災いよ、死よ、混乱よ！リーガンと彼女の従者と話したい。王はエドモンドと話した
い！親愛なる父は自分の娘と話したい！

リチャードへ。

彼らはこれについて知らされている
か？

マイクロフォニストへ。

その悪党と彼の売女に言うな。我は彼らと話したい！今だ！彼らに前に出よと言え。我が話を聞かせるか、彼らのドアで我は太鼓を打つまで、それが睡眠に叫ぶ死ぬまで！

リア王はリーガンのドアをたたきマイムをしながら、音は若きリチャードが木のスプーンで鍋をたたきで作られる。

愚か者： それに叫べ、おじさん、ロンドンの女性がウナギを生きたままペーストに入れたときにしたように。彼女はスティックで彼らの頭をたたき、『下れ、ふしだらな者たちよ、下れ！』と叫んだ。彼女の兄が純粋な親切から彼の馬に、彼のわらをバターにした。

リーガンは彼女の玉座から飛び上がり、リア王に横切る。

REGAN: I cannot think my sister in the least would fail her obligation.
LEAR: My curses on her.
REGAN: Sir, you are old. Nature in you stands on the very verge of his confine. You should be ruled, and led by some discretion that discerns your state better than yourself. Therefore, I pray you, return to Goneril. Say you have wronged her.
LEAR: Ask her forgiveness? Do you mark how this becomes the house: "Dear daughter, I confess I am old. Age is unnecessary. On my knees I beg that you'll vouchsafe me raiment, bed, and food."
REGAN: Father, no more. These are unsightly tricks. Return you to my sister.
LEAR: Never, Regan.

リーガンはリア王の王冠を反抗的につけて、彼女の舞台を去り、王冠の他の半分をつけているゴネリルに向かう。一緒に姉妹たちはリア王の玉座に座る。

REGAN: I pray you, father, being weak, seem so. If 'til the expiration of your month you will return and sojourn with my sister, dismissing half your train, come then to me.
LEAR: Return to her and half my train dismissed? No! Rather I abjure all roofs and choose to wage against the enmity of the air, to be a comrade with the wolf and owl, necessity's sharp pinch.

ゴネリルを指さしながら。

彼女と一緒に戻るか？
ゴネリル： お前の選択次第、先生。
リーガン： 我はお前らに全てを
与えた！
ゴネリル、リーガン：
お前が良き時に与えたのだ。

リーガン： もしお前が我に来るなら—今や我は危険を見るが—お前に五十人を超えて連れて来るように嘆願する。我はそれ以上の場所を与えぬ。



図5.2: ゴネリル/レベッカ・ウィレンスキ（左）とリーガン/カハレイ・スリック『リチャードのリア王』の中でキング・リアに対抗する。ミネソタ大学ミネアポリス校、1981年。ウォーカー・アート・センターの厚意による写真。

- リア王: 我はお前らを我が保護者、我が保管者にした。しかし、そのような数で追従される予約を保有した。何だ、我は五十人でお前に来ねばならぬか？リーガンよ、そう言ったか？
- リーガン: そして再びそう言え。我とはもはや無し。
- ゴネリル: 聞け。五十人の何の必要があるのか？十人か？それとも五人？二倍の多くがお前に世話をするための命令を持つ家で従うために？
- リーガン: 一人の何の必要があるのか？
- リア王: おお、必要を理由づけよ！我らの最も低き乞食はもっとも貧しき物事において余分である。自然に自然が必要とするより以上を認めず、そして人間の生命は獣のように安い。お前たちは貴婦人である：もし暖かく行くことだけが豪華なら、なぜ自然はお前が豪華に着ているもの—それはかろうじてお前を暖かく保つ—を必要としないのか。しかし真の必要については—お前は天よ、我に忍耐を与えてくれ、忍耐が必要だ。お前は我を見る、お前は神よ、貧しき老人を、悲しみに満ち、年で満ちた、両者で悲惨である。

リア王は彼のマントを落とす。パフォーマンスの残りのために、彼は彼のマスクと長いジョンズの下着だけを着ている。

いや、お前たちは不自然な怪物たちよ、我はお前ら両者に復讐をするだろう。その世界すべてが—我はそんなことをするであろう—それが何であるか、まだ我は知らぬが、それらは地球の恐怖であるであろう！お前たちは思う

我は泣くであろう。いや、我は泣かぬであろう。我は泣く完全な理由を持つが、この心は百万の亀裂に破裂するであろう、我が泣く前に。おお、愚か者よ、我は狂うであろう！

リア王は絶望の中でリチャードの檻に向かう。

リチャード！リチャード！リチャード！

リア王は彼の首から鍵を引き裂き、愚か者に投げる。

リチャード、彼の檻をガタガタと言わ
せながら
我が番だ！我が番だ
！

彼の
檻を
ガ
タ
ガ
タ
と
言
わ
せ
な
が
ら
：

愚か者はリチャードの檻を解錠する。ゴネリル、リーガンとコルデリアは剣と盾で自分たちを武装する。リチャードもそうする。マイクロフォニストは戦いの準備エリアをクリアする。

愚か者： 彼が頭を入れるべき家を持つことは良き頭部の防具を持つことである。

愚か者は小さな愚か者を檻に入れ、ドアを閉じるが、ロックはしない。

リア王： いや、いや、我が心が裂けたなら話すなら、我は話すであろう。そして我が心は裂ける！肉屋よ、悪党よ、血なまぐさい人食い人種よ！

リチャードと若きリチャード：

準備がで
きたか？

ゴネリル、リーガンとコルデリア：

準備がで
きた！

リチャード： 女性は柔和で、穏やかで、哀れみ深く、柔軟である。お前の姉妹たちは厳しく、冷淡で、粗く、容赦ない。お前が我に怒鳴るよう求めるか？お前はお前の望みを持つ。お前の心を我は馬の踵で踏みにじり、お前の混合した脳の湿地を作るであろう。

コルデリアから彼女の姉妹へ：

向こうの犬に気をつけよ。彼が無愛想にするときに彼は噛む。彼が噛むときに、彼の毒牙は死に腐る。彼とすべきことはないであろう。彼から気をつけよ。罪、死、地獄は彼にしるしをつけた。

リチャード：

女性よ、ああ
！

戦いを見るために集まった観劇者へ。マイクロフォニスト

愛は我が母の子宮で我を放棄した。そして我が彼女の柔らかき法則の中で取引すべきでないが、彼女は脆き自然を賄賂で腐らせた。我が腕をしぼんだ灌木のように縮ませ、我が背中に嫉妬する山を作り、そこに変形があり我が体をあざける。我が足を不平等な大きさの形にし、すべての部分で我を比例させず、混乱した、または未舐めの熊の仔のように。そして我は愛されるべきか？

リア王とコルデリア:悪魔の肉屋、醜
きリチャード。

リチャードからコルデリアへ:

お前の唇をそのように侮蔑に教えるなよ。なぜなら、それはキスのためにできた
のだから、貴婦人よ。

観劇者へ。

ここに我がいる一哀れみも、愛も、恐れを持たぬ。なぜなら我は母親が言うのをしばしば
聞いたから—我は足を前にして世界に來た。我が急ぐ理由を持たなかったか、思うか？助
産婦は驚き、女性たちは叫んだ:

すべての女性:リチャ
ード:

おお、イエス、我らを祝福しよ。彼は闇で生まれた!

そして我はそうであった。それは明らかに我が吠え、嘔み、犬をするべき
であることを意味した。その後、天が我が体をこのように形作ったから、
地獄が我が心をそれに答えるために曲げさせるがよい。我は兄を持たぬ、
我は兄のようでもない。そしてこの言葉『愛』、老人たちが神聖と呼ぶ、
他のような人間の中に住むべきだが、我の中にはない。我は我自身だけ
である。

若きリチャード:

リチャードはリチャードを愛する。それは我が我であることだ。
我、我、この一者、我自身、リチャード、彼、我。

ゴネリルはリチャードに対抗する。彼は彼女から顔を背ける。

ゴネリル:

止まれ、犬よ。なぜなら、お前は我が話を聞くであろう。もし天が我が
お前に願える者を超える重大な災いを蓄えているなら、おお、彼らに保
有させるまで、お前の罪が熟し、その後、彼らの憤怒を落とせ。お前の
上に、貪しき世界の平和を悩ます者の上に。良心の虫がお前の魂をむさ
ぼる。睡眠はお前の致命的な目を閉じず、それが某かの苦しむ夢である
限り、それはお前を見苦しい悪魔の地獄でおどかさであろう。お前は悪
き見た目をした流産の豚、怒りの壘、不潔で不消化の塊、お前の形のよ
うに、お前の行い方のようにねじ曲がった!

リチャード: ゴネリル
ゴネリル: リチャード
 !

リチャードとリア王:
我は王か?ああ!

コルデリア: リチャードよ、お前は喜ばしき地球をお前の地獄にした。それを呪う叫びと
深き叫びで満たした。

リーガン: リチャードはまだ生きる。地は口を開け、地獄は燃え、悪魔は吠え、聖者
たちは祈る。彼が突然ここから運ばれるべきことを。

コルデリア: 我は祈る、我が生きて言うことができるべき、犬が死んだと。

ゴネリル: 彼の生命の絆をキャンセルせよ
 !

ゴネリルは最初の打撃を与える。

若きリチャード： リチャードよ、王冠を着ることはいかに甘いことであるか思え！

リチャード、ゴネリルを駆り立てなが
ら：我は王であるか、死ぬ。

リーガンとコルデリアはリチャードを戦う。その後、闘争が解決される前に、誰もが静止する。

若きリチャード：

彼の馬は殺され、そしてすべてが足で彼は戦う。死の喉でこれらの女性を探す。なおすべてが彼のしたかう者は背を向けて飛ぶ。風の前の船のように、または飢えた狼に追われた羊のように。三度、リチャードは我に道を作った。そして三度、我は叫んだ『勇気を出よ、リチャードよ、それを戦い抜け！』

リア王と若きリチャード：
勇気を出よ、リチャードよ、それを戦い抜け！

戦いが再開する。

リチャード：

突撃せよ、土地の足を与えるな。王冠か、さもなくば栄光ある墓！王笏か、さもなくば地上の墓所！

姉妹たちはリチャードを駆り立てる。

若きリチャード：

退け、リチャードよ！我はお前を馬に助ける！

リチャード： 馬だ！馬だ！我が王国を馬と交えん！

リーガンはリチャードをつかみ、手錠をかける。ゴネリルは玉座に上る。

リーガン： 来い、彼をこのこの塚の上に立たせよ。

コルデリアはリチャードをリーガンの舞台に強制する。

コルデリア： お前は彼か、それが伸ばした腕で山に叫び、なおただ彼の手で影を分けた？何だ？
影を分けた？何だ？

ゴネリル： それはお前か、それがイングランドの王であるべきか

リーガン： 踏み、叫び、悶えよ。我が歌い、踊る。

リチャード： 我は気分の中にあらぬ

ゴネリル： 話せ！何も無い？

リチャードは地に唾を吐く。

何も無い者から何も来ない。再び話せ。

リーガン: お前が支払われるべきだろう、我が見る。我に体操をさせるために。リチャードは話すことができぬ、もし
彼が王冠を着ぬなら

ゴネリル: リチャードのための王冠
!

コルデリアは紙製バーガー・キングの王冠を持ってくる。

彼を我に持てきよ。我がそれをつけている間
に。

リチャードはひざまづくことを強制される。ゴネリルが彼の頭に紙製王冠をつける。

ゴネリル: 貴婦人たちよ、彼に弓をせ

リーガン: よ。ああ、誓って、今や彼は王のように見える

リチャード: 我は主権を夢見るが、それはあたかも一つの岬の上に立つ者が、彼が踏
むべき遠き岸を見つけ、自分の足が彼の目に等しいことを望む者のよう
だ。我が王冠を望むようにそうだ。王国のために、いかなる誓いも破ら
れるべき。我は千の誓いを破るであろう。一年間統治するために。

リア王: お前は裏切り者だ、その首を取れ!

リチャード: お前は言う、リチャードのための王国がないと? 世界が他にどのような快楽
を提供できるのか?

コーディーリアへ

わたしは貴婦人のひざの上に天国をつくろう、そしてわたしの言葉と眼差
しで甘い裂け目を魅了するだろう。

コーディーリアは剣の先端をリチャードの心に押しつける。

コーディーリア 決して、決して、決してだ

リチャード: いや、躊躇するな。わたしはヘンリー王を殺したのだ。だが、それは汝の美
しさがわたしを駆り立てたのだ。いや、今こそ仕留めよ。わたしが若きエド
ワードを刺したのだ。だが、汝の天使のような顔がわたしに命じたのだ。

コーディーリアは剣を下ろす。

再び剣を取り上げよ。さもなくばわたしを取るのだ
。

コーディーリア: 起き上がれ、偽り者よ。汝の死を望むが、わたしは汝の処刑人にはならぬ。

ゴネリル: その犬小屋に戻れ、地獄の犬よ。

リトルフルは檻から出て、ドアを開け続け、コーディーリアがリチャードを檻の中に押し戻
す。フルがリチャードを檻に閉じ込め、その後鍵をヤングリチャードに渡し、ヤングリチャ
ードがそれをコーディーリアに渡す。

リチャード: 汝の美しさよ、それはわたしの睡眠の中でわたしを悩ましき、すべての世界の死をも
たらせせんがため、わたしが汝の甘きふところに一時間生きることができるように。

コーディーリアがリチャードを檻に閉じ込める：
決してだ
！

リチャード： いや、いや、いや、いや、いや、いや
いや！

コーディーリアは鍵をヤングリチャードに渡す。檻は脇に転がされ、行動から遠く離れる。音楽。ゴネリル、リーガン、およびコーディーリアは戦闘服から王妃の衣装に着替える。ゴネリルとリーガンはリア王の玉座に再び腰を下ろす。リア王は彼女たちに近づく。

リア王： 今何時だ？

彼女たちは答えない。

ケントはいまだに足かせの中に
いる：夕食時です、わが殿よ。

リア王：
今夜は夕食をとるまい。

リーガンとゴネリルに近づく。

聞け、自然よ、聞け。親愛なる女神よ、聞け。もし汝がこれらの生き物を実り多き者にせんと意図せるならば、その目的を中断されよ。これらの子宮に不妊を送り込め。彼女らの中なる増殖の器官を枯らし、その墮落した身体からは決して名誉を讃える子が生まれぬようにせよ。もし彼女らが子を持たねばならぬならば、怒りの子を生むべく、それらが彼女らの生涯の苦難となりて生きよ。すべての母の苦勞と施しを笑いと輕蔑に変え、そこで彼女らは感じるべし。感謝なき子を持つことの毒蛇の牙より鋭き痛みを。

リア王の呪いの間、嵐の音が始まる。ゴネリルとリーガンはスローモーションで立ち上がり、玉座を離れ、彼女らの別々のプラットフォームに向かう。音楽。リア王は空間を彷徨うが、避難しない。フルたちはリア王に従い、彼らができるかぎりの避難を探る。

ゴネリルからリーガンへ：
妹よ！嵐から出てこい。これは凶暴な夜だ。ドアを閉めよ。

雷、稲光、そして雨。同情をもってグロスターはリア王を見守る。

ケント： この悪天候以外に、ここに誰がいるのか
マイクロフォニスト： 大変誠実で心正しき者で、王と同じく貧しき者。

マイクロフォニストはケントを解放する。

ケント： わたしを知っているか、友よ？
マイクロフォニスト： いや
ケント： 王はどこにいるか
？

MICROPHONIST: Contending with the fretful elements. He bids the wind blow the earth into the sea, or swell the curled waters 'bove the main, that things might change or cease; tears his white hair, which the impetuous blasts, with eyeless rage, catch in their fury and make nothing of; strives in his little world of man to outscorn the to-and-fro-conflicting wind and rain. This night, wherein the cub-drawn bear would couch, the lion and the belly-pinched wolf keep their fur dry, unbonneted he runs, and bids what will take all.

KENT: But who is with him?

MICROPHONIST: None but the Fool.

嵐と音楽。グロスターはリチャードに話しかける。

GLOUCESTER: Alack, alack, I like not this unnatural dealing. When I desired the sisters leave that I might pity him, Goneril and Regan took from me the use of mine own house, charged me on pain of perpetual displeasure neither to speak of Lear, entreat for him, or in any way sustain him.

RICHARD: Most savage and unnatural.

GLOUCESTER: Say you nothing. There is a division between the sisters, and a matter worse than that. I have received a letter this night—'tis dangerous to be spoken – I have locked the letter in my safe. These injuries the King now bears will be revenged home; there is part of a power already landed at Dover. I must incline to the King. I will look for him and privily relieve him. If I die for it, as no less is threatened me, the King, my old master must be relieved.

彼は振り返り、リア王を探す。

REGAN: How dost my lord?

GLOUCESTER: The King is in a high rage.

REGAN: Whither is he going?

GLOUCESTER: He calls for his horses, but will I know not whither.

REGAN: 'Tis best to give him room. He leads himself.

GLOUCESTER: The night comes on, and the high winds. For many miles about there's scarce a bush.

REGAN: Gloucester, to stubborn old men the injuries they themselves procure must be their schoolmaster. Be not as foolish as my father. Shut up your doors. Keep warm in your house. My father is attended by a desperate crew. And what they may incense him to, the gods only know.

耳をつんざくような音楽。コーディーリアはリア王のマイクロフォニストである。彼のマイク音声は、彼が世界を引き裂いているかのように反響する。

リア王: 吹け、風よ、そして汝の頬を割れ。吠えよ、吹け！滝よ、台風よ、汝らが尖塔を浸すまで噴け、風見鶏を溺れさせよ。汝の硫黄の

そして思考を実行する炎よ、樫を裂く雷の先駆者よ、わたしの白き頭を焦がせよ。そして汝、すべてを揺さぶる雷よ、世界の厚き円形を平坦に打て。自然の鋳型を割き、すべての種を一度に遣わしめ、感謝なき人を造らさせよ！

フール： おっ、叔父殿よ。乾いた家での聖なる水は、戸外のこの雨水より良し。良き叔父殿よ、入られよ。娘たちの祝福を願われよ。この夜は賢き者も愚き者も哀れまず。

リア王： 汝の腹を鳴らせ！唾を吐け、炎よ。吐け、雨よ！雨も、風も、雷も、炎も、わたしの娘ではない。わたしは汝ら元素に無情の罪を問わず。わたしがかつて汝らに王国を与えたことなし。汝らの子と呼びたりし。汝らはわたしに借りなし。されば汝らの恐ろしき喜びを放て。ここにわたしは立つ、汝らの奴隷よ。老いぼれ、虚弱にして、弱き
そして軽蔑される老人。

フールたちへ。

来い、わが少年よ。どうした、わが少年よ。冷えてはいないか、わが少年よ？わたしも冷えている。

フールとリトルフールが歌う：

ほんのわずかな機知を持つ者は、ハイ
・ホー、風と雨よ、その身分に満足し
なければならぬ。雨は日々降るも。

リア王： そのとおり、わが
少年よ。

彼らは去る。焦点はゴネリルのプラットフォームに移る。

ゴネリルからエドモンドへ：

このキスが、もし語ることができるなら、汝の精をそら高く引き上げるであろう。生み出し、そして無事であれ。

エドモンド： 死の列に於ける、汝のもの。

ゴネリル： 最も親愛なるエドモンドよ。

音楽。ケントはリア王に加わる。彼は観客が座っているプラットフォームの下、彼に避難所を見つけようとする。

ケント： よろしい、わが殿よ。ここに入られよ

リア王： 放っておけ。

ケント： 入られ

リア王： わたしの心を壊すのか

ケント： わたしは自分のものを壊すことを選ぶ。よろしい、わが殿よ、入られよ

フールたちは熱心に避難する。しかし、リア王ではない。

リア王：

この争乱する嵐が我らの肌まで侵すことは大したことと思うか。汝にとってそれは大したことだ。しかし、より大きな疾患が固定しておる所には、より小さき者はほとんど感じられぬ。汝は熊を避けるであろう。だが、汝の逃げ道がもし

轟く海へ、汝は熊の口で熊に会うであろう。心が自由なれば、体は繊細なり。わたしの心の嵐は、わたしの感覚からすべての他の感覚を奪い、ただそこで鼓動するものを除く。

嵐が荒れ狂う中、ケントはリア王の周りに身を巻きつけて彼を守る。

子の恩知らずよ、もし此の口がこの手を裂くなら、それは食を口に持ち上げるためではないか？しかし、わたしは罰するであろう。いや、わたしはもう泣くまい。かような夜に、わたしを閉め出すとは。降れ、わたしは堪える！かような夜にて！おお、リーガンよ、ゴネリルよ、汝らの老き親切なる父よ。率直なる心をすべてを与えし父よ。おお、その道は狂気なり。わたしはそれを避けよう。いや、もはやそれは非ず！

ケント： 良き殿よ、ここに入られよ。

リア王：

汝自身が入れ。汝のための楽を探せ。まず入れ。いや、さっさと入れ。わたしは祈り、そして寝るであろう。

ケントは入る。リア王は一人で、ヨガの橋のポーズで身を反らし、顔は天を向く。

哀れなる裸の者らよ、汝らがいずこにあれど、この無慈悲なる嵐の降雨に耐える者らよ。汝らの家なき頭と、食なき脇と、裂かれ、窓ある檻は、かような季節からいかに汝らを守るか？おお、わたしはこれに心してこなかった！医薬を取り、王権よ。汝を曝け。惨めなる者の感じるままに。そして汝は天に示さん。より正しきを。

フルとリトルフルはブラットフォームの下から急ぎ出る。

フル： ここに来るな、叔父殿よ！ここに幽霊がある

リトルフル： 助けてくれ、助けてくれ

ケント： 手を貸せ。ここに誰がいるか？

リトルフル： 幽霊だ。幽霊だ。

フル： 彼は自分の名をかわいそうなトムと言っている。

ケントはブラットフォームの下に呼ぶ：

葉の中で唸っている汝は何ものか？出てこい。

かわいそうなトムは変装したエドガーである。彼は裸であるが、陰茎カバーをつけており、それは彼の陰茎の鋳型である。

かわいそうなトム： 去れ！誰がかわいそうなトムに何かを与えるか？邪悪な魔人が炎を通じて、渡を通じて、渦巻きを通じて、泥地と湿地を通じて導いた者よ。その枕の下にナイフを置き、その礼拝堂のベンチに縄をかけ、その粥の傍にネズミ毒を置き、その心を高慢にしてから、四インチの橋の上で栗毛の馬に乗らせて走らせ、自分の影を裏切り者として追わせた。トムは冷えている。おお、どうぞ、どうぞ。

リア王： 汝は娘たちに全てを与えたか？そして汝はこの様になったか？

かわいそうなトム： 渦巻きから、星の光害から、そして奪い去りから汝を祝福せよ。かわいそうなトムに何か恵みを。邪悪なる魔人に悩まされている者よ。

かわいそうなトムはリア王の玉座の根元を這う。

ここで彼を持つことができたならば、そしてここに、そしてまた別のところに、そしてそこに！

リア王はかわいそうなトムに走る。フルとケントは従い、リア王の玉座の周りに集まる。

- LEAR: What? Has his daughters brought him to this pass? Could'st thou save nothing? Would'st thou give 'em all?
- KENT: He hath no daughters, sir.
- LEAR: Death, traitor! Nothing could have subdued Nature to such a lowness but his unkind daughters. Is it the fashion that discarded fathers should have thus little mercy on their flesh? Judicious punishment—'twas this flesh begot those pelican daughters.
- POOR TOM: Pillicock sat on pillicock hill. Alow, alow, loo, loo!
- FOOL: This cold night will turn us all to fools and madmen.
- POOR TOM: Tom's a-cold!
- LEAR: What hast thou been?
- POOR TOM: A servingman, proud in heart and mind; that curled my hair, wore gloves in my cap, served the lust of my mistress and did the act of darkness with her; swore as many oaths as I spake words, broke them in the sweet face of heaven. One that slept in the contriving of lust, and waked to do it. Wine loved I deeply, dice dearly; and in woman outparamoured the Turk. False of heart, light of ear, bloody of hand; hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness, dog in madness, lion in prey. Let not the creaking of shoes nor the rustling of silk betray thy poor heart to woman. Keep thy foot out of brothels, thy hand out of plackets, thy pen from the lenders' books, and defy the foul fiend. Still through the hawthorn blows the cold wind. Says suum, mun, nonny. Dolphin my boy, boy sessa? Let him trot by.
- LEAR: Thou wert better in a grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. Is man no more than this? Consider him well. Thou ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! Here's ones are sophisticated. Thou art the thing itself: unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. *He begins to undress.* Off, off, you lendings! Come, unbutton here.
- FOOL: Prithee, nuncle, be contented, 'tis a naughty night to swim in.

グロスターはリア王の玉座の周りの身体の塊を見て彼らに呼びかける。

グロスター：ここに何がいるか？ 汝らの名は？

かわいそうなトムとリチャード：

泳ぐカエル、ヒキガエル、オタマジャクシ、井戸の小さなイモリ、そして水を食べるかわいそうなトムよ。邪悪なる魔人が怒りに満ちた時に激怒する者。牛糞をサラダとして食べ、古いネズミを飲み込み、溝の犬を飲み込み、立ち止まった池の緑色のマントを飲み込む者。十分所から十分所へ鞭打たれ、拘束され、罰せられ、投獄される者。彼の背に3着の衣服をつけた者。身体に6枚のシャツ

を持つ者。乗る馬も、身に着ける武器も持つが、ネズミ、ネズミ、そしてかような小さき獣がトムの食べ物であるもの、七年の長い年月。

グロスター、リア王に近づく：

さて、汝の御身に良き相棒はいないか？

かわいそうなトム： 闇の王子は紳士である。モドと呼ばれ、そしてマフ。

グロスター： わたしと共に入れ

かわいそうなトム： トムは冷えている。

リア王： まずこの哲学者と話させよ。かわいそうなトムへ。雷の原因は何か？

ケント： 良き殿よ、グロスターの申し出を受けられよ。家に入られよ。

リア王： この同じ学ありし人と一言話さん。かわいそうなトムへ。汝の学問は何か？

かわいそうなトム： 邪悪なる魔人を防ぎ、害虫を殺すこと。

リア王： わたしは汝に一言、個人的に問わん。

かわいそうなトム： トムは冷えている。

グロスター、かわいそうなトムをプラットフォームの下に押す：
仲間よ、ここに、小屋の中に入れ。ここで暖かくしておれ。

かわいそうなトムは狂ったように走り回る。リア王は彼に従う。

リア王： 来い、みな入ろう。

ケント、リア王を抑えようとする：

この道だ、殿よ。

リア王： 彼と共に。わたしは我が哲学者と変わらず留まろう。

ケントからかわいそうなトムへ：

旦那よ、来い。わたしたちと共に行け。

リア王： 来い、良きアテナイ人よ。

最後に彼らはすべてグロスターのプラットフォームに向かい、疲労の中に崩れ落ちる。

グロスター： 言葉なし、言葉なし！静粛に。

かわいそうなトム： チャイルド・ローランドが暗き塔に来る。その言葉は常に『フィー、ファイ、フォー、ファム。わたしはイギリス人の血の匂いを嗅ぐ。』

彼らはすべて眠りに落ちる。嵐は終わる。リトルフルはヴァイオリンで「ごきげんようお星さま」を演奏する。その後、沈黙、リア王が突然飛び起きるまで。

リア王: それはなされるべし。わたしは彼女らを直ちに法廷に立たせん。トムへ。来い、ここに座れ、最も学ありし判事よ。汝、賢き者よ、ここに座れ。彼は見上げ、空虚な空気を見詰める。さて、汝らきつね女よ。

かわいいそんなトム: 彼は立ちて輝く処を見よ。夫人よ、法廷で目を望むか？ベッシーよ、わたしの許に来い。

フール: 彼女のボートは漏れている。
そして彼女は話してはいけない。
彼女がなぜ汝の許に来ることを敢えてしないかを。

かわいいそんなトム: 鳴くな、黒き天使よ。わたしは汝のための食を持たぬ

リア王: 証拠を持ち込め。汝、法服した正義の人よ、汝の座に就け。そして汝、その同輩、公平の者よ、彼の傍らに座せ。

かわいいそんなトム: わたしたちは正義をもって事に当たろう。眠るか起きるか、陽気なる羊飼いや？汝の羊は穀地にいる。そして汝のかわいらしき口の一吹きのために、汝の羊は害を受けぬべし。ブルル、猫は灰色なり。

彼の手を猫に変える。

リア王: 彼女を先に法廷に立たせよ。ゴネリルだ。

リチャード: ゴネリル

ヤングリチャード: ゴネリル！ゴネリル
！

彼女のプラットフォームから、ゴネリルは模擬裁判を見守る。

リア王: わたしはこの名誉ある会議の前で誓いを立てる。彼女は貧しき王

フール: 、彼女の父を蹴った。
ここに来い、淑女よ。

かわいいそんなトムの「猫」に話しかける。

汝の名はゴネリルか？

リア王: 彼女はそれを否定すること
ができない。
彼女ができない

リトルフール: 。

リア王: そして、ここに別の者がいる。
リーガン、リーガン

リチャード: ！

リーガンも見守る。リア王は椅子を リア王は椅子を拾い上げ、それに話
拾い上げ、それに話しかける。 しかける。

リア王: 曲がりたる容貌よ、汝の心が何の石からできているかを告知らせよ。

リア王は椅子をできるかぎり速くに投げる。

彼女をそこで止めよ。腕よ、腕よ、剣よ、炎よ！汝の地の腐敗よ！彼はかわいいそんなトムを掴む。偽りの正義よ、なぜ汝は彼女に逃げることを許したか？

かわいいそんなトム: 汝の5つの知性を祝福されよ！

ゴネリル: その者が裏切り者グロスターか
リーガン: 感謝なき狐よ、あいつだ
ゴネリル: その椅子に、彼を縛れ。
グロスター: 汝らの御身は何の意図か？良き友よ、汝らはわたしの客であることを考慮されよ
ゴネリル: 縛れ、わたしは言う
リーガン: きつく、きつく！おお、汚らわしき裏
グロスター: 切り者よ。
ゴネリル: 無慈悲なる淑女よ、わたしは非ず
グロスター: 彼の腕を縛れ。

リーガンは彼の髪に指を通す：白き髪であ
りて、かような裏切り者か？

グロスター: 淑女よ、これらの髪はやがて生い立ち、汝を告発するであろう。わた
しは汝らの主人なり。汝らは何をするか？
ゴネリル: 来い、殿よ。フランスから何の手紙を受けたか？
リーガン: 単純に答えよ。わたしたちは真実を知る。
ゴネリル: そして、この王国に最近上陸した裏切り者たちとの同盟は何か
？
リーガン: 狂いたるわが父である王を誰の手に渡したか。答えよ！
グロスター: わたしは中立的なる者からの手紙を持つ。汝らに反対する者からではな
く。
ゴネリル: 狡猾なり
リーガン: そして偽りな
ゴネリル: 汝は王をどこに遣わしたか？
グロスター: ドーバーに
リーガン: なぜドーバーに？危険の下で汝は指示されなかったか？
ゴネリル: なぜドーバーに？彼が答えよ！
グロスター: 忘れよ、娘よ。汝らは俺の乳房をバターで焼くことができる前に、俺は話すであろ
う。
リーガン: なぜドーバーに
グロスター: わたしは翼ある復讐が汝らのような子をつかまえるを見るであろう。
ゴネリル: 見ることは決してなし。

ゴネリルは玉座から飛び出し、グロスターに走る。

エドモンド、その椅子を下ろせ。

エドモンドは椅子を床に下ろし、縛られたグロスターは仰向けになる。

これらの汝の眼の上に、わたしはわたしの足を置くであ
ろう。

ゴネリルは彼女の棘のあるかかとを上げ、グロスターの眼に突き刺す。彼は叫ぶ。

グロスター: 助けよ、助けよ！おお、残酷なり！汝ら神
リーガン: よ！
一方は他方を嘲笑うであろう。他方もまた。

マイクロフォニスト: わが淑女よ、かかりよ！わたしはわたしが子どもの時からわたしに仕えてきた。されど決してより良き奉仕をわたしになしたることはなし
リーガン: 今この時、わたしが汝に保つことを告げることより。何か？汝ら犬よ！

リチャードに交差する。

Give me thy dagger. A peasant stand up like this?

Through the bars of his cage, RICHARD hands her two daggers. REGAN throws one on the floor in front of the MICROPHONIST, who picks it up. They fight. REGAN mortally wounds the MICROPHONIST.

YOUNG RICHARD: In the clout! In the clout!
MICROPHONIST: I am slain. To GLOUCESTER. My lord, you have one eye left to see some mischief on her! O! *Dies.*

REGAN, *dagger in hand*:
Lest it see more, I prevent it.

She puts out GLOUCESTER's other eye. He screams.

Out, vile jelly. Where is thy luster now?

GLOUCESTER: All dark and comfortless.

REGAN, to EDMUND:
Go thrust him out the gates and let him smell his way to Dover.

She returns the daggers to RICHARD, pushes the MICROPHONIST with her foot.

Throw this slave upon the dunghill.

RICHARD: Thou singest sweet music.

GONERIL goes back to her platform, stares at her bloody spiked heel. GLOUCESTER puts on dark sunglasses and feels his way to the edge of REGAN's platform.

MICROPHONIST: You cannot see your way.
GLOUCESTER: I have no way and therefore want no eyes. I stumbled when I saw.
MICROPHONIST: Fellow, where goest?
GLOUCESTER: As flies to wanton boys, are we to the gods: they kill us for their sport.

POOR TOM comes out from beneath the platform. He spots blind GLOUCESTER.

POOR TOM: The worst is not, so long as we can say this is the worst.
GLOUCESTER: Is that the naked fellow?

MICROPHONIST: Ay, my lord.
 GLOUCESTER: Sirrah, naked fellow! Know'st thou the way to Dover?
 POOR TOM: Both stile and gate, horse-way and footpath.
 GLOUCESTER: There is a cliff there whose high and bending head looks fearfully
 in the confining deep. Bring me but to the very brim of it, and I'll
 repair the misery thou dost bear with something rich about me.
 From that place, I shall no leading need.
 POOR TOM: Give me thy arm. Poor Tom shall lead thee.

*Music. TOM leads GLOUCESTER through the space. They pass LEAR and his troupe, also moving
 through the space.*

GLOUCESTER: 'Tis the time's plague, when madmen lead the blind.

Music continues.

POOR TOM: When shall I come to the top of that same hill?
 GLOUCESTER: You do climb it now. Look, how we labor.
 POOR TOM: Me thinks the ground is even.
 GLOUCESTER: Horrible steep. Listen, do you hear the sea?
 POOR TOM: No, truly.
 GLOUCESTER: Why your other senses grow imperfect by your eyes' anguish.
 POOR TOM: So may it be indeed. Methinks thy voice is altered, and thou speak'st
 in better phrase and matter than thou did'st.
 GLOUCESTER: You are much deceived; in nothing am I changed.
 POOR TOM: Methinks you're better spoken.
 GLOUCESTER: Come on, sir, here's the place: stand still. How fearful and dizzy 'tis to
 cast one's eyes so low. The crows and choughs that wing the midway air
 show scarce so gross as beetles. Halfway down hangs one that gathers
 samphire, dreadful trade! Methinks he seems no bigger than his head.
 The fishermen that walk upon the beach appear like mice; and yond
 tall anchoring bark diminished to her cock; her cock a buoy almost
 too small for sight. The murmuring surge that on the unnumber'd idle
 pebbles chafes, cannot be heard so high. I'll look no more lest my
 brain turn and the deficient sight topple down headlong.
 GLOUCESTER: Set me where you stand.
 POOR TOM: Give me your hand. You are now within a foot of the extreme verge;
 for all beneath the moon I would not leap upright.
 GLOUCESTER: Let go my hand. Here friend's a purse—in it, a jewel well worth a
 poor man's taking. Prosper. Go thou further off; bid me farewell,
 and let me hear thee going.

POOR TOM *pretending to leave, echoes his voice:*
 Gone, sir, farewell.

GLOUCESTER *leaps forward on the flat floor and collapses*. POOR TOM *rushes to him, pretending to be a passerby*.

POOR TOM: Ho you, sir! Friend! Alive or dead? Hear you, sir! Speak! Yet he revives. What are you, sir?

GLOUCESTER: Away and let me die!

POOR TOM: Had'st thou been aught but gossamer, feathers, air, so many fathoms down precipitating, thou'dst shivered like an egg; but thou dost breathe; hast heavy substance; bleedst not, speak'st, art sound. Ten masts at each make not the altitude thou hast perpendicularly fell, thy life's a miracle. Speak yet again.

GLOUCESTER: But have I fallen, or no?

POOR TOM: From the dread summit of this chalky bourn. Look up a-height, the shrill-gorged lark so far cannot be seen or heard; do but look up.

GLOUCESTER: I have no eyes.

Music. LEAR, *wearing a crown of weeds and flowers, rushes out with his troupe*.

LEAR:
No, they cannot touch me for coining. I am the King, himself. Nature's above art in that respect.

He takes some flowers from his crown and tosses them in the air.

Here's some money. That fellow handles his bow like a crow-keeper. Draw me a clothier's yard.

He points under GLOUCESTER's platform.

Look, look a mouse.

LITTLE FOOL *winds up a toy mouse and sets it free*. LEAR takes more flowers from his crown.

Peace, peace; this piece of toasted cheese will do it. There's my gauntlet. I'll prove it on a giant. Bring up the brown bills. Well-flown bird! In the clout; in the clout: give the password.

YOUNG RICHARD: Butter.

MICROPHONIST: Parkay!

LEAR: Pass.

GLOUCESTER: I know that voice.

LEAR to GLOUCESTER *whose beard is bloody*:

Ha! Goneril with a red beard! They flattered me like a dog, and told me I had white hairs in my beard ere the black ones were there. To say "ay" and "no" to everything that I said. "Ay" and "no" too was no good divinity. When the rain came to wet me once and the wind to make me chatter; when the thunder would not cease at my bidding; there I found 'em, there I smelt 'em out. Go to, they are not men 'o their words: they told me I was everything; 'tis a lie, I am not ague-proof.

GLOUCESTER: That voice I do remember well. Is it not the King?

LEAR:

Ay, every inch a King. When I do stare, see how that subject quakes. *To RICHARD.* I pardon that man's life. What was the cause? Adultery? Thou shalt not die? Die for adultery! No: the wren goes to 't, and the gilded fly does lecher in my sight. *To the FOOLS.* Let copulation thrive: for Gloucester's bastard son was kinder to his father than my daughters got between lawful sheets. To 't, luxury, pell-mell. For I lack soldiers. *He points at GONERIL.* Behold yond simpering dame, whose face between her forks presages snow, that minces virtue and does shake the head to hear of pleasure's name. The fitchew, nor the soiled horse goes to 't with a more riotous appetite. Down from the waste they are Centaurs, though women all above: but to the girdle do the gods inherit, beneath is all the fiend's. There's hell, there's darkness, there is the sulphurous pit, burning, scalding, stench, consumption; fie, fie, fie! Pah, pah! *To GLOUCESTER.* Give 'em an ounce of civet, good apothecary, sweeten my imagination. There's money for thee.

Throws more flowers.

GLOUCESTER: O, let me kiss that hand!

LEAR: Let me wipe it first, it smells of mortality.

He wipes it across his long underwear.

GLOUCESTER: O, ruined piece of nature. Dost thou know me?

LEAR: I remember thy eyes well enough. Dost thou squint at me? No, do thy worst, blind Cupid, I'll not love.

He offers GLOUCESTER the palm of his hand to be read not noticing that GLOUCESTER is blind.

GLOUCESTER: Heed thou this challenge, mark but the penning of it.

LEAR: Were all the letters suns, I could not see.

LEAR: Read!

GLOUCESTER *taking his sunglasses off:*

See? I have no eyes!

LEAR:

A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears:

LITTLE FOOL *mimes whipping FOOL.*

See how justice rails upon yond simple thief. Hark, in thine ear.

LEAR *whispers inaudibly into GLOUCESTER's ear.*

Change places, and handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

GLOUCESTER: Ay.

LEAR:

And the creature run from the cur? There thou might'st behold the great image of authority: a dog's obeyed in office.

LITTLE FOOL *keeps whipping* FOOL.

Thou rascal beadle, hold thy bloody hand! Why dost thou lash that whore? Strip thy own back; thou hotly lusts to use her in the way for which thou whip'st her. The usurer hangs the swindler. Through tattered clothes small vices appear; robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold, and the strong lance of justice hurtless breaks; arm it in rags, a pygmy's straw does pierce it. None does offend, none, I say, none. *To* GLOUCESTER. Get thee glass eyes, and like a scurvy politician seem to see the things thou dost not. Now, now, now, now.

LEAR *pushes* GLOUCESTER *down onto hands and knees and sits on top of him, speaks to* KENT.

Pull off my boots. Harder, harder: so.

POOR TOM: O, matter and impertinency mixed: Reason in madness.

LEAR *to* GLOUCESTER:

If thou wilt weep my fortunes, take my eyes. I know thee well enough: thy name is Gloucester. Thou must be patient: we came crying hither. Thou know'st the first time we smell the air we wawl and cry. I will preach to thee, mark. When we are born, we cry that we are come to this great stage of fools. *To* RICHARD. It were as delicate stratagem to shoe a troop of horse with felt, when I have stol'n upon these daughters, then kill, kill, kill, kill, kill, kill!

LEAR *collapses into* FOOL's *arms*. CORDELIA *appears, searching for* LEAR.

CORDELIA: 'Tis he. Why he was met even now as mad as the vexed sea singing aloud: crowned with rank fumiter and furrow-weeds, with hardock, hemlock, nettles, cuckoo-flowers, darnel, and all the weeds that grow in our sustaining fields.

Music. CORDELIA *approaches* LEAR.

CORDELIA: How does my royal Lord? How fares you Majesty?

LEAR: You do me wrong to take me out of the grave. Thou art a soul in bliss; but I am bound upon a wheel of fire, that mine own tears do scald like molten lead.

CORDELIA: Sir, do you know me?

LEAR: You are a ghost, I know. Where did you die?
CORDELIA: Still nutty as a fruitcake.
LEAR: Where have I been? Where am I? Fair daylight? I know not what to say. I will not swear these are my hands: let's see, I feel this pin prick.

He pinches himself.

CORDELIA: O, look upon me father, and hold your hands in benediction o'er me.

LEAR starts to *kneel*.

You must not kneel.
LEAR: Pray do not mock me: I am a very foolish old man, fourscore and upward, not an hour more nor less; and to deal plainly, I fear I am not in my perfect mind.

EDMUND *steps toward* LEAR and CORDELIA.

EDMUND *to a MICROPHONIST*:
Some officer take them away. Guard them.

MICROPHONISTS *surround* LEAR and CORDELIA.

LEAR:
No, no, no, no! *To* CORDELIA. Come let's away to prison: we two alone will sing like birds in a cage: when thou dost ask me blessing, I'll kneel down and ask of thee forgiveness: so we'll live and sing and tell old tales, and laugh at gilded butterflies, and hear poor rogues talk of court news; and we'll talk with them too, who loses and who wins, who's in, who's out: and take upon us the mystery of things, as if we were God's spies.

YOUNG RICHARD *unlocks the cage*. LEAR and CORDELIA *are put in*. YOUNG RICHARD *locks the cage*. RICHARD *starts pawing at* CORDELIA.

EDMUND *to MICROPHONIST*:
Come hither, captain. Listen: take this note, follow them to prison. If thou dost as this instructs thee, thou dost make thy way to noble fortunes. Know thou this, that men are as the time is: to be tender-minded does not become a sword: thy great employment will not bear questions; either say thou'lt do it, or thrive by other means.

MICROPHONIST: I'll do it, my lord.
EDMUND: About it, then.
MICROPHONIST: I cannot draw a cart, nor eat dried oats. If it be man's work, I'll do it.

EDMUND *to REGAN*:
He hath commission to hang Cordelia in the prison. *To* GONERIL. And to lay the blame on her own despair.

Blackout, 30 seconds. Music comes up to full in the darkness. As lights come up, YOUNG RICHARD unlocks the cage. LEAR drags CORDELIA's dead body out. YOUNG RICHARD locks the cage.

LEAR:

Howl, howl, howl, howl! O, you are men of stones: had I your tongues and eyes, I'd use them so that heaven's vault should crack. She's gone forever. I know when one is dead and when one lives. She's dead as earth. *To KENT.* Lend me a looking-glass.

KENT pulls a small feather from LEAR's flower-crown.

If that her breath will mist or stain the stone, why then she lives.

He takes the feather from KENT.

This feather stirs; she lives. It is a chance which does redeem all sorrows that ever I have felt.

LEAR wants to place the feather at CORDELIA's mouth. KENT stops him.

KENT: O, my good master.

LEAR: Away!

LEAR loses the feather. He cradles CORDELIA.

POOR TOM: 'Tis noble Kent, your friend.

LEAR: A plague upon you, murderers, traitors all! I might have saved her: Now she's gone forever. Cordelia, Cordelia, stay a little. Ha, what is it thou say'st?

He bends his ear to her mouth.

Her voice was soft, gentle and low, an excellent thing in woman. I killed the slave that was a-hanging thee.

YOUNG RICHARD: 'Tis true, my friends, he did.

LEAR: Did I not, Richard? I have seen the day, with my good biting falchion I would have made them skip. I am old now. *To KENT.* Who are you? Mine eyes are not of the best. Are you not Kent?

KENT: The same. Your servant.

LEAR *to all*: He's a good fellow, I can tell you that.

KENT: I am the very man that followed your sad steps.

LEAR: Ay, so I think. And my poor fool is hanged? No, no, no life? Why should a dog, a horse, a rat have life, and thou no breath at all? Thou'lt come no more, never, never, never, never, never. Pray you undo this button. Thank you, sir. Do you see this? Look on her, look, her lips. Look there, look there!

LEAR dies.

POOR TOM: He is gone.
KENT: The wonder is he hath endured so long.

EDMUND *ascends LEAR's throne, sits.*

EDMUND *to* RICHARD:
Thus high, by thy advice and thy assistance, is King Edmund seated.

RICHARD: But shall we wear these glories for a day? Shall they last, and we rejoice in them?

REGAN *to* EDMUND:
Now, sweet man, you know the goodness I intend upon you. Tell me truly: yes, speak the truth: Do you not love my sister?

EDMUND: In honored love only.
REGAN: Never once have you found your way to her forefended place?
EDMUND: That thought does you dishonor.
REGAN: I think you've fucked her more than once, you slimy doublefucker.
EDMUND: No, never, by my honor, lady.

GONERIL *to* EDMUND:
Now, sweet man, you know the goodness I intend upon you. Tell me truly: yes, speak the truth: Do you not love my sister?

EDMUND: In honored love only.
GONERIL: Never once have you found your way to her forefended place?
EDMUND: That thought does you dishonor.
GONERIL: I think you've fucked her more than once, you slimy doublefucker.
EDMUND: No, never, by my honor, lady.

To YOUNG RICHARD *who is sitting behind the throne.*

To both these sisters have I sworn my love. Each is jealous of the other. Which of them shall I take? Both? One? Or neither? Neither can be enjoyed if both remain alive.

GONERIL *and* REGAN *exchange looks, agreeing to kill EDMUND when the time comes.*

RICHARD: Conscience is but a word cowards use: our strong arms be our conscience, swords our law. Shall I be plain? I wish the bitches dead.

ALL freeze, except the RICHARDS.

YOUNG RICHARD:
So wise so young, they say, do never live long.

SCHECHNER PLAYS

YOUNG RICHARD *frees RICHARD from his cage. RICHARD moves around the space.*

RICHARD: Soft. I did but dream. The lights burn blue. It is now dead midnight. What do I fear? Myself? There's none else by.

RICHARD *takes CORDELIA by the hand, bringing her out of death. He looks her in the eyes.*

CORDELIA: Richard loves Richard. That is: I am I. Is there a murdered here? No.
Well, then, put up your sword.

RICHARD *for the first time on mike:*
Say then my peace is made.

CORDELIA: That shalt thou know hereafter.
RICHARD: But, shall I live in hope?
CORDELIA: All men, I hope, live so.

YOUNG RICHARD *gives RICHARD a small box containing a ring.*

RICHARD: Wear this ring.
CORDELIA: To take is not to give.

RICHARD *puts the ring on CORDELIA's finger, they both freeze. The MICROPHONISTS exit. YOUNG RICHARD moves about examining the frozen characters as in a wax museum. He takes GONERIL's half crown, then Regan's, and makes one crown. He crowns himself. The crown is too big. He takes it off, addresses the audience.*

YOUNG RICHARD:
The weight of this sad time we must obey,
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest hath borne most: we that are young
Shall never see so much, nor live so long.

For a moment, YOUNG RICHARD sits on the throne, the crown in his lap. Then he gets up, puts the crown on the throne, and runs as fast as he can out of the space. Slowly, the characters unfreeze and leave. No curtain call.

NOTES

1. This combat scene was choreographed by Zarrilli using kalaripayattu, the Kerala, India, martial art he studied deeply and practiced/taught for decades. Kalari is also the basis for the dagger fight between Regan and her servant who unsuccessfully tries to prevent Regan from putting out Gloucester's second eye.
2. The text published here was made from Schechner's and Rebecca (Ortese) Wilenski's scripts.
3. This song was composed by J. H. Caulkins, who played Little Fool.

6

Commune, 1970–1972

Introduction

Commune was the third production of The Performance Group. It opened on December 17, 1970 at The Performing Garage. The basic text remained the same, but I made revisions throughout its run, into 1972. *Commune's* actions, affects, and meanings are still relevant. The production was devised amidst a plethora of crises, artistic and political, within The Performance Group and in American and global societies. At the same time, I was working on *Environmental Theater* (1973), a book exploring my emerging ideas about performance.

After *Macbeth* closed early in 1970, The Performance Group that made *Dionysus in 69* disintegrated. During the spring, I had dark doubts. Should TPG continue? What were my creative abilities? What work could renew the Group? Still, I began the workshops that led to *Commune*—work that was re-formative for TPG. Outside the Garage, American society was torn apart by the Vietnam War. In March, B52 bombers began heavy air attacks on Cambodia. In April, South Vietnam and American troops went into Cambodia. On May 1, vast protests against the rapidly expanding war swept American campuses. On May 4, Ohio National Guard troops shot and killed four student protestors at Kent State University. In response, I and some TPG colleagues made guerrilla theatre in New York streets. I also joined students and faculty at NYU's School of the Arts boycotting and cancelling classes demanding the University end all defense research and ROTC. In the evenings, I continued to work on what would become *Commune*. My notebooks from those days of turmoil are full of new performer training exercises,¹ group meetings, street actions, and my experiences researching and visiting communes. Later in this introduction, I will share some of this material, depicting the journey from despair to renewal and then back to doubt when *Commune* failed at the box office. In decisive ways, the making of *Commune* paralleled and expressed what was happening to me, to the Group, and to America.

Commune examines the American experience by drawing parallels between Charles Manson's murderous gang, the Vietnam War, particularly the My Lai massacre,² the nineteenth-century Brook Farm³ commune, and the contradictions between American utopianism and American history. What drew me to Manson was the paradox of "The Family" based on what its members called love realized in bloody violence. Also their crazy anarchist utopian rhetoric: "We creep into people's houses and take things that belong to us, because everything belongs to everybody." Ahead of its time theatrically, *Commune's* themes and texts constitute and disturb American society. *Commune* combined devised scenes with texts from William Shakespeare, Christopher Marlowe, Herman Melville, Henry David Thoreau, Emma Lazarus, The Bible, advertising, testimony before Congress, reports from early European settlers, statements of Charles Manson and his "family," newspaper stories, and other sources. I and others did a lot of research and reading.

A strong recurring theme brought in to *Commune* by Spalding Gray is the hunting and killing of whales as described by Melville in *Moby Dick*. But this sea-hunt is displaced to the desert, to Death Valley, Spahn Ranch, and Hollywood. Another recurring motif is American exceptionalism and religiosity embodied in the many communes populating American history. The performance is suffused with music ranging from Samuel Sennet's eighteenth-century hymn, "Bound for the Promised Land" to Harry McClintock's 1928 hobo paradise song, "The Big Rock Candy Mountain" and Molly O'Day's rendition of Grady and Hazel Cole's 1939 homage to Jesus, "Tramp on the Street."

A driving themes of *Commune* is the contradiction between American idealism—expressed as "manifest destiny"⁴—and American practices of slavery, racism, and imperialism. Of course, there are splendid aspects of Americanism also, such as multicultural diversity, a genuine striving for improvement, and myriad opportunities for individuals and groups. Despite its contradictions, American idealism is seductive, literally. And also religious, the belief in America as the "shining city upon a hill," Ronald Reagan's appropriation of John Winthrop's 1630 sermon. *Commune* engages all that—as well as bringing forward the personal stories of each performer. One by one, they each sing a "song of myself"—a phrase taken from Walt Whitman's 1892 poem. And then they enact "what happened last night" taken from the American experience both recent and historical. The performers also embody the "commune," an imagined community which The Performance Group aspired toward.

The theatrical environment for *Commune*, designed by my long-time colleague Jerry Rojo, is focused on The Wave—an undulating wood structure that dominates the center of The Performing Garage. Around the wave are towers and cubicles for the spectators—modeled on the cliff dwellings of the ancestral Pueblo People at Mesa Verde, Colorado. Next to The Wave is a large circular tub with a blue plastic lining representing the swimming pool at 10050 Cielo Drive, Los Angeles, where Sharon Tate and four others were murdered by the Manson Family. These murders, repeatedly alluded to in *Commune*, are acted out twice, once at the start of the performance (in version 2 of *Commune*'s start) and near the play's end. At the outset, upon entering the theatre, every spectator must remove their shoes. During the performance, the performers "steal" as much as they can from spectators—coats, purses, whatever. For the murder scene, the performers wear the spectators' shoes and other items. In a penultimate scene, fifteen spectators are selected at random and told to sit in the dip of The Wave to represent My Lai villagers. Some of Lieutenant William Calley's testimony is recited. The "My Lai" spectators remain in place for the rest of the performance.

With regard to Manson, what happened at and from The Spahn Ranch⁵ seemed to me a paradigm of the layering of contradictions that America had become during the Vietnam War years. Citizens were instructed to live "normally," while watching nightly on TV a brutal war. Society was rife with dope and hope in the aftermath-extension of the storied 1960s. Everything was being ripped apart, including the theatre group I founded.

During the winter of 1969–70, I reorganized The Performance Group, professionalized its management, auditioned and selected new performers, accepted bookings for workshops and in-process performances, and began calling a new work that I was conceptualizing, the "commune piece." I committed to opening it in New York at The Performing Garage on December 16, 1970. By late March, everyone who would premiere *Commune* was on board. Elizabeth LeCompte was there not because she wanted to be part of The Performance Group but because she was Spalding Gray's significant other. No matter, as the work developed LeCompte became the production's

graphic designer, then my assistant, and finally when Joan MacIntosh and I left in October 1971 for a six month journey through Asia, *Commune's* interim director.

To give a sense of the process that led to *Commune*, and of what was going on outside of the rehearsal room and inside my head, let me share some notebook entries from 1970. What follows is a fraction of the hundreds of pages I wrote from February 1970 to January 1971.

February 27, first mention of Manson:

Spahn wants the secret of how Manson gets the girls to be so domestic and docile. "All you gotta do, George, is grab 'em by the hair, and kick 'em you know where!" Scene—girl training. What is it that makes the women worship Charlie so much? Spahn doesn't talk much about/against Manson. Afraid.

On March 2—in notes for lectures at McGill University in Montreal and York University in Toronto—I talked about a piece tentatively titled, *From Brook Farm to Spahn's Ranch*.

Nearly two months later, after many workshops, on April 27,

Crisis in my head about the performance. No set narrative yet, no sure way of using the people. [...] The tone of the work is established, and good. Its performance structure is still amorphous, tentative. [...] Kinds of Communes. Hippy/contemporary. Brook Farm. Early colonies. Families.

The next day I wrote, "Counterpoise Ripley's reasons for Brook Farm with Charlie's [Manson] or Susan's [Atkins] reasons for Spahn's Ranch."

May 2:

The "name saying" scene. The triumphant dance—by raising up the brother/sister/leader you are, as it were, fattening him/her for the slaughter. When he is killed by sound—you may partake of him—grabbing with your mouth a piece of his flesh. Take this flesh away—eat, be satisfied, and die. Either poisoned or in satisfaction and triumph. [...] Those resurrected and gathering the others—you have all the power—a collective, triumphant, celebratory, group power. The myth of the scene is simple and true:

THE DEATH OF THE INDIVIDUAL THE BIRTH OF THE GROUP.

Whole sequence needs condensation. Avoid self-indulgence—that is, prolonging something simply because you enjoy it. Do something as long as it is an exploration—that is, takes you to where you have not been before; or as it sets (or starts to set) a score—that is, reveals physical actions that you will or have already repeated.

The movements are:

Inside self, silence, and isolation
Sound. Outside or inside
Articulation of sound in voice and body
Body, whole self, moving with sound

SCHECHNER PLAYS

Search for leader
Finding him/her—celebration, fattening up,
procession. All energy to and for the leader
Killing with sound the fat, luscious, lovely, delicious leader
Taking some of his/her mana by eating or sucking
Enjoyment/death
Name calling: wanting to be a group
Awakening. Do not wait forever, one will stir—become the initiating germ of the group
Gathering in as a group
Climax
Dispersion

Also—do not be afraid to experience, if it is true, as it may be for some of you, the identification of the leader with RS. To fatten him up for killing—and in doing away with him as leader to create the group.

The gathering may be not only “friendly” but very “sexy”—do not avoid this—it is natural and normal. To kill the leader and birth the group is also to liberate sexual energies that were previously locked up in the relationship to the leader. In one sense, the same could be called—if we face it personally—the death of RS and the birth of the group—. With that birth comes a dramatic release of sexual energy.

May 6, two days after National Guard troops killed four Kent State University students:

NATIONAL STRIKE DEMANDS

An immediate and unconditional withdrawal from SE Asia.
The immediate release of Bobby Seale, other Black Panthers, and all political prisoners.
An immediate end to university war-related research, and the abolishment of ROTC.

May 21:

The difficulties of constructing a text—to get it into narrative shape—not as an operatic conglomerate, or a pitiable anthology of scenes—but as something organic to us. The outline is OK, it is a start; but we do not have the nuts and bolts of scenic structure yet.

May 26:

In Chinese, “crisis” is written with two characters, one for “danger” the other for “opportunity.”

June 12:

Whole feeling. Confident. I don’t know why. There has been no breakthrough, no separation from the problems of self-composition, or solution. Just a deep in-sense of wholeness and a knowing that time will permit the piece to develop outwardly as I collaborate with the others to structure it inwardly.

June 13:

At a certain point—have people take on *new names*. Very important that the aspects of selves developed here have new full identity.

New names.

Mischa—Mik [Cribben, left the Group early in the run]

Bruce—Bruce White

Susan Belinda Moonshine—Patric [Epstein]

David Angel—Steve [Borst]

Lara⁶—Patricia [Bower]

Deidre (Leticia) Ariadne⁷—Joan [MacIntosh]

Jim⁸—James Griffiths

(Ichiee) Chan⁹—Spalding Gray

Jayson Bornman—Jayme Daniel

Borok, Richard, Ritzard—Richard Schechner.¹⁰

Jim feels very strongly that he should—at some point in the play—kill Jayme.

June 16 [at the Fort Hill Community¹¹ in Boston]:

Around 7 pm. At Fort Hill. Melinda is doing my chart. “There are mysteries and forces weaving here. They are good, but there are also dark webbing. These too are good. The children laugh and eat and the coffee is good on my tongue.”

10:50. Alone in the kitchen. Haven’t stirred from here since 8:30. Shaken by experience of supper and after supper. Like an encounter group, a fusion—that kind of inside look, attack, put down—and also exciting and lift up. I didn’t answer—people here speak softly, but their voices are charged. No one “Takes care” of someone else—but everyone evaluates—by examination, astrology, feel—new people, strangers—me. The criterion is very simple: either you accept the life on the Hill, and that means accepting the spirit, and accepting Mel Lyman (Mel or Melvin, never Lyman) or leaving. Like tissue transplant. I did not accept, and so was rejected. I didn’t consciously reject—but what else for me when someone is offered in all simplicity and directness as god—“The one truth now.” “Truth comes many times on the earth, there are many instruments—but now, and at each time, there is only one way. Melvin.”

More difficult to say what the spirit is. It is the pounding of the heart inside—and yes it rushed and pounded very hard in me. It is the rising anger and the expression of it. It is the quick taking in and rejecting/accepting of someone. I could not give back anything but fear and anger. I controlled myself and then they gave back more fear and anger—but not straight; rather quietly—with the heart beating. But the alternatives—crystal clear at each moment—were impossible for me: to scream, to deny everything, to accept Melvin/the spirit.

June 21:

Basic Themes
Commune

Individuality	vs	Commune
Given names	vs	Taken names
Work	vs	Play
Finished/polished	vs	Process/exercises
Mask/hypocrisy	vs	Imagination/truth
Straight-line stories	vs	Free structures
Tragedy	vs	Celebration
Separate/walls	vs	Together/contact
There-then	vs	Here-now
Myth-history book	vs	Immediate history of US
False gesture	vs	Physical, actual contact

Program for Commune ought to be a map.

June 23:

No longer a theatre of telling a story—or even doing a story. But doing/showing something here and now. The audience as partner-participant. Most impassioned speeches not dialog but addresses to audience. Ritual vis-à-vis audience. Not to search for story but for themes and gestures, for sounds and dances vis-à-vis audience and with ourselves. To be at once absolutely personal and absolutely collective—communal.

June 23: First drawing of the Wave. Under the drawing:

Terrain environment.
Some hills.
The world's fair. Tell the group.

July 2:

In real time: All this takes place after supper night after Sharon Tate murder. Keeping the knowledge of violence from each other. It keeps coming in.

July 3:

Another name for the piece: White Exorcism. The night after the murder, the day after the war—how do we cope with the immensity of the crime? How do we face up to it—and confront it and know it—and get rid of it—and learn from it? The existential crime of being born in America, the rich land, of being born white, the oppressor class/race? Not through guilt, but through a new birth

and new symbols new ways of handling experience. We kill again and again—as the blacks kill—to make the other whites think it was the blacks who killed.

July 6:

Outlined to the Group the view I have of the piece now: Last night (= American history = killing of Sharon Tate) something awful and terrible happened. We—the Group, out of our needs, dreams, fears, hopes, fantasies, activities—did it. Tonight after supper we are trying not to look last night in the eye—we are trying to avoid. But each thing we do brings us closer to the event—we circle it with a number of avoidance gestures, but return to it.

These are our scenes. The event is both—or triply—our own private murders and events; the Sharon Tate/Manson syndrome; America and the world—the founding, settlement, over population, and crisis of the new world. Only by experiencing last night can we earn our rights to the possibilities—the symbols of possibility which are ours.

CRITICISM AND ANALYSIS IS THE INDIVIDUAL FUNCTION
CREATIVITY AND WHOLENESS IS THE GROUP FUNCTION

[...]

The gestures are so private they dare not occur with someone watching. They take so long to rise up, few if any in our society will have the patience to wait and see them rise.

This afternoon as they work—I want their time span to open up—to see the world without clocks. To go from start to finish without a break, without knowing that all the time is gone and there's none left—three hours as if it were one flash. Like the bombs and the knives and after that their giving up and giving in.

Do use all the material all have so far—but I have it organized in a new way each time.

Who cares on which side a wheel starts rolling?

During the opening scene, as spectators enter the theatre and get settled, Lizzie collects papers and documents from them.

July 15:

Spalding dances with SBM.¹² Jayson says as he burns her driver's license and other documents. "When I burn these papers and documents this ceremony signifies your destroying the evils in your past life—cutting all connections—so there will be no trace."

"Funny, I laugh like hell when I come over this hill and this broad's down in the dip, flat on her back, bare ass, this guy's fucking her, and fucking her, and her legs dangling up in the air, rocking and rocking, with that knife strapped on. So I watched and I watched and I wondered if they'd come first or if they'd bounce that knife loose."¹³

RACISM OF COMMUNES, SOME OF THEM. E.G. MANSON AND FORT HILL
FEAR AND HATRED OF BLACKS

LSD PEACE IS NOT PEACE BECAUSE THERE IS AN AFTER-CONSCIOUSNESS OF
HAVING HAD THE HELP OF THE DRUG.

Like at an amusement park—the roller coaster is dangerous and pleasurable. But the “danger” is
hyped up and false. LSD is also pleasure its “peace” is hyped up and false.

To see/sense the whole mind working is the task of a lifetime; its completion is achieved by very
few. It is a function of submission to what goes on in your person. To not shut out, interpret, rear-
range, amplify, or diminish.

July 17:

Commune

(Being Several Well-Known Scenes Enacted After Supper by the Youth of Our Nation)

The Performance Group

July 21, first mention/detailed description in my notebook of the My Lai massacre. Fifteen pages
of notes, from *The New York Times*. Very detailed, with dialog later used in *Commune*.

July 24:

This week I have not been able to sit myself down at the typewriter and construct the
Lara [Lizzie]-Murder-[My Lai] Massacre scene. I have not even been able to elevate my efforts to
the abyss, the crisis of despair and negativism which precedes creation. (Is that why, I wonder, the
Genesis story begins in “the void”?) It will come—it must come. It is an additive process. All the
stuff for the piece will be there soon pretty much. We stop. We rest. We look over what we’ve made.
We take time. I make time to look it over coldly and critically. We ask our critical friends. Then in
Stratford we run the piece—all 2–3 hours of it. We make it tight and coherent. We work on details.
Then we come to N.Y. and examine it again. This time subtractively. What is necessary? What gives
the piece its essential and fundamental feels? What can be spared? What can be cut? As we move
on tour and as we approach Toronto we begin to pare down. The 3 ½ weeks in Toronto are for
paring down and precisioning. For scoring this detail and that. For sensing the shape and flow of
the whole, as an architectural event—Then back to N.Y. for previews in which what we have made
is watertight and totally functional.¹⁴

August 1:

The work must be done in such a way, and with such a whole sense of process—that were it
to be interrupted by any outside agency—the police, a fire, whatever—performers and
audience alike would say, “This part of it is whole; I do not regret the interruption; I submit
to it.”

August 3, after watching the performers do their association exercises¹⁵:

There is a furious energy to the association exercises tonight. [...] Spoke to the group about each of us being responsible to the work; the work is not responsible for us. We must create the work new, fresh each time; and that is the ultimate, the final, the absolute risk—to come into the space—not knowing which, if any, association exercises to do; anticipating none; feeling no obligation to do any; with no one watching from the outside, no one controlling from the outside. And then to *do* the work; to make it; to create it there and then—here and now.

It is hard to watch them work now. They are into it so personally that my presence seems like an intrusion.

Private = alone
Intimate = in contact

[...]

The piece moves through its heart of darkness—into the bellies of its whales.

August 8:

Actors are interpreters, performers are creators. Only the creator conceivably created from nothing. All others, create from something. Only the creator conceivably invented his own creative process. All others, adapted and developed processes already existing. The questions are—from what does the performer create? And what is his process of creativity?

August 9:

Steve Borst at end of workshop on Saturday.

“There are little parts of you in each of me.”

August 27:

How much of eternity ought we to swallow? the coming and going of seasons— the ceaseless never the same and never different drumming of the tides and seas— the running orbit of earth, the swinging galaxies? All in God’s eye unknown here and there. My atheism creaks as an old boat on a long draft in a high wind over an uncharted sea.

My notebook for September has many pages of notes to the performers about particular rehearsals. Included are three pages in Elizabeth LeCompte’s handwriting. By mid-September, we had open rehearsals at The Performing Garage. The environment was only part-finished. The Wave was installed, but not all of the surrounding structures. The audience was a mix of paying ticket holders and enter-for-free friends, professional theatre people, scholars, and critics. I loved open rehearsals because I can work over a few scenes, repeat them, see how

audiences react. This is particularly important for performances like *Commune* that depend on audience participation.

October 7:

Workshop at the Garage

Upstairs—doing the association exercises. Feelings of violent triumph. Here I am again—here—in this space; and those who contested me for it are not here. They are gone, dispersed.

October 13:

Commune: For the Group

Thru:

The point of death is rebirth
 Death of the death culture
 Violence in the belly (of the whale) (of birth)
 babies murdered babies
 pain and orgasm and ecstasy
 noise
 ecological stress

To possibilities:

Experience whole man—not just his “good” or his “bad” but all, whole

That is the fundamental aim of my work, and the strong basic direction of TPG—to experience the whole man; to be of value to society by being part of it, of the human experience. To accept mankind and to show him.

theatre = teatron = show

I note in 2024, more than a half-century after I wrote the above, that although in my notebook I used male designators, I meant “the whole person” and “humankind.”

October 15:

All this apocalypse feeling. It is not the end of the world, but of a society; the transformation of one culture into another—a time of many and intense and swift changes. But it is not the end of all individuals—rather the end of individualism. God is not at hand; the world is not cracking open. We are at hand.

October 22:

We're still in rehearsal—a lot remains to be done. RS may interrupt rehearsal if he feels it is necessary. We need to:

- complete environment
- tighten script
- work at least five more weeks on details.

No date, but probably late October.

Audience in NY is different.

Last night good audience.

Shouldn't be lifted up or put down by audience.

Must relate to each other.

Read each audience. Integrity of the work—not the audience reaction to it. To be hung up on audience reaction is to look in the mirror for a sense of self = narcissism and self-indulgence.

No date, but probably early November, written for a group meeting:

The nature of single space environmental theatre is inclusive. Its normal mode is inclusion—not exclusion. Exclusion is the normal mode of 2 room and fixed seating theatre. To include in the old theatre is unusual and calls attention to itself. To exclude in the new theatre is unusual and calls attention to itself. However, most of you still have to learn this for yourselves because your first and strong training is to exclude. You feel it is sometimes unnatural to include. But in our theatre everything from text to environment to lighting to the age of our audience indicates inclusion.

Even when they are not physically included they are concretely and psychologically included. And at certain key moments they ought to be physically and totally included. We are working hard toward these moments. They will not disrupt your emerging scores but complement them—complete them.

This matter of inclusion is one which definitively separates us from Grotowski.

November 16–19. Notes for a lecture in North Carolina, I don't know where:

Hair.¹⁶ Everything is all right. Change is here. A kind of pseudo-radical advertising. Similar in intent to the thesis of [Charles] Reich's *The Greening of America*¹⁷—that change has taken place—we don't have to do anything—we can ride on it and enjoy it. Rock musicals. Copout.

Commune. A hard look from a specific viewpoint not only at American history but at American experience. Not a down trip as [Arthur Miller's] *Death of a Salesman* was twenty years ago [1949]. But not a dope head trip like *Hair* either. A real trip which forces choices on the audience.

December 2:

To make *Commune* environment warmer, more lived in.

1. Incense

- 2. rugs to sit on scattered about
- 3. foam rubber

A good secure world—temporarily rescued from the rest of America. Sequestered. Cloistered.

Then what is done in the Commune is the other America. We show the interpenetration of the two worlds—demonstrate they are part of one world. Dimensions of one world. And if we want to change one world we have to recognize both.

December 13:

The great struggle is not to have the mind master the body or vice-versa, but to overcome the conviction that the mind and the body represent (or are) two separate systems. They are not separate. They are not two. But the struggle to experience this is unending and incalculably difficult in a culture whose language supports/corroborates the mind/body dichotomy.

Commune opened on December 17 with [mixed to negative] reviews appearing on and after December 20.

December 21:

To simplify, make meaningful, and clarify the whole piece. To bring into focus and full being.

What the piece lacks is my fault. I have good and willing performers and have not realized all I ought from their work. The play remains diffuse and unclear—and this is my fault—the fault of a disjointed and unfinished mise-en-scene.

December 24:

I realize now that the critics fail to perceive irony, ambivalence, bitterness, rage within our work. They wish to see it, and they do see it, as another assertion by “youth” of a “perfectable dream,” they feel this dream is stale—not perceiving that *Commune* is an examination of the mechanisms that lead to having such dreams. That *Commune* calls into question all such dreams whether they be technological or Christian; and that the only celebratory element of *Commune* is its insistence on transindividual experience and continuity.

January 1, 1971. A snowstorm. I am writing as spectators enter:

Depressed—there aren’t enough people here. We are not making it as an alternative structure. How do we get more people? What do we do? What do I do about my depression which paralyzes and humiliates me? The audiences we have are warm and very tiny. I feel I have let the whole Group down—and I am paralyzed vis-a-vis them. I must conquer this demon. [...] Less than 30 people here tonight right now. Even if all those who have tickets show up it will be just about 50. Not enough. I am frightened for the existence of our theatre. I see the same fear in other people—it is contagious. It can’t be hidden.

Changes in mis-en-scene. Shorten “Day at the Ranch” by about 1/3 to 1/2. Shorten the rest by about 1/5—in other words, about 15–30 minutes out of the whole play. Then make themes clearer. Manson stuff as culmination of American history. More knowledge of murder earlier. Perhaps fragments of murder scene played earlier?

More people coming in now. Success—how sweet it feels and how it would cure my miseries! Nearly 40 people here now. But we ought to 5x that many—at least 200.

I just gave two people their \$\$ back and asked them to leave because they would not take their shoes off. It didn’t make me feel good. It did cheer up Steve, Joan, and Jim.

This terrible depression eating me out from deep within. This feeling of rejection, smallness, humiliation, and betrayal/guilt—I have betrayed my dear performers who I promised success, if not of \$\$ at least of esteem. Now they have neither.

January 5, 1971:

How the members of the Group instruct me and support me! Spald speaks about seeking, again, our “centers”—and focusing in on ourselves to the degree necessary and desirable now after *Commune*. [...] As Jim Schevill¹⁸ says in his letter to me this morning, speaking of getting knocked by the critics—“No matter. You’ll survive.”

Didn’t we ever?

Commune
Being Several Well-Known Scenes
Enacted after Supper by the Youth of Our Nation

Production

Director	Richard Schechner
Associate director	Paul Epstein
Assistant Director	Elizabeth LeCompte
Dramaturg	Lado Kralj
Environment	Jerry Rojo
Stage manager	Elizabeth LeCompte
Assistant environment design	Robert Adzema
Assistant stage manager	Jodie White
Technical director	Jerry Powell
Vocal coach	Linda Ewing Gates
Construction	Frank Davis
Administrative director	Catherine Farinon

Performers

Bruce	Bruce White then Timothy Shelton
Clementine	Joan Macintosh then Maxine Herman
David Angel	Stephen Borst
Fearless	James Griffiths
Jason	Jayne Daniel
Lizzie	Patricia Bower then Converse Gurian then Maxine Herman
Spalding	Spalding Gray
Susan Belinda Moonshine	Patric Epstein
Mischa	Mik Cribben ¹⁹

There are two versions of the beginning.**Start, version 1:**

As each spectator enters The Performing Garage, they have to duck under a hanging American flag and then take their shoes off and leave them near the entry. If anyone refuses, they are not admitted to the performance. The Songs of First Encounter are each performer's account of how they became part of Commune. These songs are sung as the audience enters in groups of four or five controlled by a tick-et-taker. Not every song is sung each night. These songs are embedded in actions related to "the ranch" adapted to the Garage: lounging, eating, putting on costumes, greeting spectators, performers talking to each other, taking photos, etc.

FEARLESS:

I came and I didn't know the people
And I was very nervous.
In fact when I am nervous
I want to make everyone an en-e-my
So I won't have to worry about them
And they don't get next to me.
So I was sitting there real hostile
Watching everybody waggle their heads.
I thought that it was real phony stuff
To wave your head and swing your hips
And I'm still not sure.

DAVID:

So I put my name on the list
He said I didn't know what the work was.
And so, of course, I agreed solemnly
That it wouldn't be fair for me to go.
I rushed down to the Garage
And had a little workshop with Bill Shephard.

We-eeeeh-ll! It almost killed me.
In Yugoslavia I was happy to see Joan.

CLEMENTINE:
I fell in love in a Margaret Mead movie
His eyes were very gentle.
He showed me his pussies
Cats and he asked me out to dinner.
Grotowski workshop November 15, 1967
2H at the School of the Arts
Ninth Street and Avenue B.
The Real Great Society Building
Then the Garage.
Big trucks, greasy cement, cold, dirty, loft upstairs
Real scared:
Soon we put our money down.

BRUCE:
I came to New York in January
To get a job in movies or *Hair*,
His legs were up, his stomach was out
So I called the lady and I got a date,
We said much but spoke not a word
The first workshop's over
And I'm here now.

LIZZIE:
I came and decided to become an actress
Looked at me, looked me up and down.
Oh, no, you'll never do, you won't be one of those
Very superior, an actress.
Liked it. Wasn't going to capitulate.
Really sick of commercial theatre:
Open calls, turn around, show your legs,
Never for myself.
Heard about *Dionysus*, people taking off their clothes.
Wear a leotard with no tights
Embarrassed, I had fat legs.

SUSAN BELINDA MOONSHINE:
I left Franconia!
They said what's your name
And I said Patric
I wasn't very good
My brother for money

Things weren't happening
 The way they were supposed to!
 Max—we just didn't get along
 I put mascara on
 But I was so unsure
 He got me so nervous
 I called myself a boy!
 I didn't like his wife
 And I didn't like him.
 I told him who I was.
 And he had some misconceptions!

SPALDING:

Oh the entrances from the wings
 The sniffing on the brandy.
 From the Rhode Island shore I wandered back
 Squat little man in a yoga position.
 Oh more like a congenial chat
 Into a production of *Makbeth*
 Saying my words very well.
 What was behind all of that?
 A roaring lion of a man
 Or a little black spider?

JAYSON:

New York City twenty years old, Allan Miller!
 Follow your sensory tasks. In the Park doing bits.
 Frustrated cat.
 Stratford Connecticut. Circling in frustration.
 Off Broadway. I sat and looked in his eye
 And he looked back unafraid.
 Performance Group.
 I went to the first workshop expecting a freakout.

MISCHA:

Larry Lillo became my friend
 I don't know why.
 And I like killing people
 And I like being killed
 In New England they don't let you say how you feel.
 So I went to film school
 But I kept on acting.
 There was a guy named Bill Shepard I used to juggle with.
 I graduated from school
 But I didn't want to go into the world yet.

Loved him very much
Sad and cried when he left.

BRUCE *hands out different colored large pieces of chalk to spectators inviting them to write whatever they like wherever they like—on the walls, the wooden environment, anywhere. LIZZIE gathers papers from the spectators that she says will later be burned. BRUCE selects spectators and lines them up on the Wave in the center of the environment. One by one the performers join the line up. When the lineup is complete LIZZIE leaves it and faces the lineup. As she identifies the performers from among the people in the lineup, the identified performer takes one step forward.*

LIZZIE: Him. Her. Him. Him. Him. They're the ones. They did it.

After being identified, the performers leave the lineup and begin the "March Through Death Valley" song and dance. Spectators—those who were in the lineup and everyone else—are invited to join the dance.

ALL *singing:*

I shall march through Death Valley with my angelic band
I shall pass through your cities with my fan in my hand
And around thee, Oh, Los Angeles, my armies will encamp
While I search my holy temple with my bright burning lamp.

After the dance, the performers disperse making animal sounds. These ultimately lead to sounds of horses galloping. FEARLESS rides out with CLEMENTINE who is attracted to SPALDING. A shoot-out—as in classic Western movies—develops between FEARLESS and SPALDING.

SPALDING: Bang! Bang! Bang!

FEARLESS *falls mortally wounded.*

ALL *singing:*

Olé-olé-ana! Olé-olé-ana! Olé-olé-olé-olé-olé-olé-ana!

CLEMENTINE *cradles FEARLESS in the Pietá pose while singing Molly O'Day's version of "Tramp on the Street."*

CLEMENTINE *singing:*

Jesus who hung from Calvary's tree
Shed his life's blood for you and for me
They pierced his sides, his hands, and his feet
Then they left him to die like a tramp on the street.

He was Mary's own darling, he was God's chosen son
Once he was fair and once he was young
She rocked him, her darling, her little Jesus to sleep
Then she left him to die like a tramp on the street.

ALL *singing*:

Olé-olé-ana! Olé-olé-ana! Olé-olé-olé-olé-olé-olé-ana!

CLEMENTINE *pushes FEARLESS off her. He gets up and joins the others.*

CLEMENTINE: I need two changes of clothing and a knife. A big, good, shiny, clean knife!

SPALDING: Look, this is the desert, this is Death Valley. It's really paradise you know. An old legend, an old dream.

CLEMENTINE: I didn't relate to the pregnant lady as anything but a store mannequin. She sounded like an IBM machine. She kept begging and pleading, begging and pleading ...

LIZZIE *joining in*:

... begging and pleading, begging and pleading, begging and pleading!

BRUCE: In the beginning all the world was America!

Start, version 2:

When the spectators enter, after surrendering their shoes they see the performers laid out on the Wave in a row, corpses. Once everyone is in the theatre, SPALDING, standing at the crest of the Wave, speaks directly to the audience.

SPALDING:

All visible objects, brothers and sisters, are but as pasteboard masks. But in each event, the living act, the undoubted deed, there some unknown but still reasoning thing puts forth the shape of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, then let him strike through the mask. How else is the prisoner to reach outside except by shoving his arm through the wall!?!

CLEMENTINE:

Spalding! Remember what happened last night because you were there! Remember how we got into the Pontiac and drove to the big house on the hill! You went to the top of that same hill, Lizzie, a big white house on the hill!

The murders are enacted exactly as they will be enacted at the end of the play, only swifter, as if a film were projected at double speed. The dialog is also spoken unnaturally quickly.

BRUCE: American history ended last night. We in this room are all that's left.

CLEMENTINE: Yes, Bruce, you were there too. And Fearless, I saw you there!

DAVID: Me, too, I was there too!

CLEMENTINE: That's right, David, you were there too. Remember how we drove up the canyon alongside the ocean, then we zipped into the canyon again, we dove just like Montezuma down into the hole in the desert.

LIZZIE: I was in the car listening to the radio.

CLEMENTINE: Remember the song they were singing? Somebody opened the gate.

FEARLESS: I got it.
 LIZZIE: There were lots of trees around the house. I couldn't see inside.
 CLEMENTINE: Spalding, you parked the Pontiac and Fearless you went up a telephone pole and cut the wires. Then we walked up the gravel path to the house.
 SPALDING: Did you ever see a coyote in the desert—watching, tuned-in, completely aware? Christ on the cross, the coyote in the desert, it's the same thing. The coyote's beautiful, he walks through the desert delicately. He smells every smell, he hears every sound, he sees everything. You see, he's always in a state of total paranoia and total paranoia is total awareness.
 CLEMENTINE: We went inside the house. It wasn't locked, understand?
 LIZZIE: I'll keep a lookout.
 CLEMENTINE: And there was this deep, deep living room, and there was this man in the living room.
 FEARLESS: A short man with his hair combed back like this.
 CLEMENTINE: Real neatly combed.
 FEARLESS: And he was wearing expensive clothing and he saw all of us dressed in our creepy-crawlies.
 LIZZIE: I was outside where it was quiet.
 DAVID: You were wearing them too! As a matter of fact they were black. Black dungarees and black T-shirts, and you made them for us, domestic lady!
 LIZZIE: And the man with the combed hair started running. He ran for the backyard.
 CLEMENTINE: And what did you do, David?
 SPALDING: He thought he could get away from us.
 CLEMENTINE: What did you do?
 DAVID: I slit his throat.
 CLEMENTINE: But he didn't stop ruuuunnnnnnnnnnggg!
 SPALDING: The red tide now poured from all sides of the monster like brooks down a hill. His tormented body rolled not in brine but in blood which bubbled and seethed for furlongs behind in his waaaaake!
 LIZZIE: And I jumped on his back and I had a knife and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed!
 CLEMENTINE: That's just the beginning of our story. That's just the start of what happened!
 SPALDING: There was a lady ...!
 DAVID: In blue—
 LIZZIE: No, no, not that lady. There was another lady.
 DAVID: The Lady in Red!
 LIZZIE: That's right: The Lady in Red. She looked very scared and very rich. She thought we were there to rob her.
 CLEMENTINE: You want money? I have lots of money! Look, here's seventy dollars!
 LIZZIE: She started running running running for the yard.
 FEARLESS: I got her, I got her!
 SPALDING: But wait! We still have the best part of our story to tell.
 DAVID: We went upstairs into the bedroom, there the most beautiful people were.
 FEARLESS: Aren't you pretty?
 CLEMENTINE: Remember her long blonde hair and her blue eyes? Remember her breasts?

FEARLESS: Hot tits, nice hot tits.
 CLEMENTINE: Remember her belly? Remember how hard it was?
 FEARLESS: The blonde lady's going to have a baby.
 DAVID: The Lady in Blue!
 FEARLESS: I didn't like the man.
 DAVID: Why not?
 FEARLESS: I didn't like him!
 CLEMENTINE: She had a baby. We killed a baby!
 DAVID: Shut up. And then we took a knife.
 FEARLESS: This time all it took was one knife.
 DAVID: And the Lady in Blue kept saying, "Please, please."
 LIZZIE: Please, please let me have my baby! I want my baby!
 SPALDING: At last, gush after gush of dotted red gore as if it had been the purple lees of red wine shot into the frightened air and falling back again ran dripping down her motionless flanks. Her heart had burst.
 CLEMENTINE: And then we dipped our hands in it. And now we had one, two, three, four—no, wait a minute, five? There was a boy outside when we first came, there was a boy outside and Fearless you got him. He wasn't in the house. Remember the boy who was just visiting?
 DAVID: I don't even live here. I don't know anybody here. I don't even belong here!
 CLEMENTINE: And then we went to the Boy Who Was Just Visiting and to the Man in the Backyard and to the Pretty Man with the Blond Hair and to the Lady in Red and to the Lady in Blue and we dipped inside their bellies and we wrote just like we wrote before!
 FEARLESS: Open your eyes, open your eyes and see!
 CLEMENTINE: We wrote on the floor and we wrote on the ceilings and we wrote on the walls and everybody knew what we did!
 DAVID: Wait a minute. We did one more thing. We took the pretty man with the blond hair and we took the pregnant lady and we put them together on the couch in the living room. We put them together cozy-like because they had been lovers, probably, once.
 FEARLESS: And then we took a silver thread and we put it around his neck and we put it around her neck and then we went away from the house on the hill.
 DAVID: Clementine! It is the verdict of this court that we take you, hang you upside down, slit your throat, and use you as an example for everybody else!
 SPALDING: The changes, the changes, man, are what it's all about. We're a different person each hour, each tick of the time we change. We're two, four, six different people and it doesn't matter as long as it doesn't stop! I went to the desert because I wanted to live deliberately, to live deep and suck out all the marrow of life, and if it tasted bitter to taste fully its bitterness and if it tasted sweet to have its sweetness full on my tongue.

As SPALDING speaks the jam session begins. Everyone sings, and takes riffs on the basic melody and words. Two songs have been used for the jam, and either may be used.

“Big Rock Candy Mountain”:

ALL:

On a summer’s day in the month of May
A funky freak came hikin’
Down a shady lane ’neath the sugar cane
He was lookin’ for his likin’
As he walked along he sang a song
Of a land of Milk and Honey
Where a freak can stay for many a day
And he don’t need any money!

Oh, the buzzin’ of the bees
In the cigarette trees
The soda-water fountain
Where the lemonade springs
And the bluebird sings
In the Big Rock Candy Mountain!

In the Big Rock Candy Mountain
The pigs have wooden legs
The bulldogs all have rubber teeth
And the hens lay soft-boiled eggs.
The farmers’ trees are full of fruit
The barns are full of hay
Oh, I’m gonna go where there ain’t no snow
Where the winds don’t blow
Where the sleet don’t go
In the Big Rock Candy Mountain!

“Bound For the Promised Land”:

On Jordan’s stormy banks I stand
And cast a wishful eye
To Canaan’s fair and happy land
Where my possessions lie.

Oh, the transporting rapt’rous scene
That rises to my sight:
Sweet fields arrayed in living green
And rivers of delight!

We are bound for the promised land
Bound for the promised land
Oh, who will come and go with us
We are bound for the promised land!

SCHECHNER PLAYS

No chilling winds nor pois'nous breath
Can reach that healthful shore.
Sickness and sorrow, pain and death
Are felt and feared no more.

When shall I reach that happy place
And be forever blessed?
When shall I see my father's face
And in his bosom rest?

We are bound for the promised land
Bound for the promised land
Oh, who will come and go with us
We are bound for the promised land!



FIGURE 6.1: “Sailing to America,” a scene early in *Commune*. From left to right, Mik Cribben, Stephen Borst, Jayme Daniel, Bruce White. The Performing Garage, New York, 1970. Photograph: Frederick Eberstadt.

From this point, the performance continues whichever start has been used.

Everyone is on the Wave which has been transformed into a large sailboat. The performers become the sea, wind, sails, sailors, and passengers. CLEMENTINE leaves the boat and becomes the Statue of Liberty as the boat of immigrants arrives in New York.

LIZZIE:	Look! It's the Statue of Liberty!
ALL:	We're here! We're here! America, America!
BRUCE:	Americaaaaaa!
CLEMENTINE <i>like a cheerleader</i> :	Give me your tired!
ALL:	Tired!
CLEMENTINE:	Your poor.
ALL:	Poor!
CLEMENTINE:	Your huddled masses yearning to breathe free!
ALL:	Yearning to breathe free!
CLEMENTINE:	The wretched refuse.
ALL:	Of your teeming shore!
CLEMENTINE:	Send these the homeless tempest-tossed to me! I lift
ALL:	I lift, I lift, I lift my lamp beside
CLEMENTINE:	I lift my lamp beside the go-o-o-olden door!
ALL:	The golden, golden, golden, golden door!

BRUCE and SPALDING run a slow motion race as the others provide a tightly scored sonic accompaniment. The feel of this accompaniment is of a train accelerating on its tracks with increasing effort and frenzy: the Rat Race.

DAVID:	The shore is all covered with stones
LIZZIE:	Glistening and shining like mineral stones.
FEARLESS:	Lakes and ponds of running water
CLEMENTINE:	Many springs of excellent sweet water

DAVID, *coming in on "water" first syllable*:
Running exceedingly pleasantly.

FEARLESS:	Raspberries
LIZZIE:	Gooseberries
FEARLESS:	Strawberries
CLEMENTINE:	Red and white
DAVID:	As sweet and much bigger than ours.
FEARLESS:	Here are also great store of deer and other beasts.
LIZZIE:	Birds for every kind of pleasant sport

DAVID *on "pleasant."*
Pleasant and delightful sport.

CLEMENTINE *on "sport:"*

Give me your tired, your tired, your poor, your huddled masses

LIZZIE *on "huddled" first syllable:*

There are no violent winds in these regions

CLEMENTINE *on "regions" first syllable:*

Yearning, yearning, yearning,

FEARLESS *on second "yearning" first syllable:*

And but little rain.

DAVID: The sky is dear

LIZZIE: The air is salubrious, pure and temperate

DAVID *on "salubrious" last syllable:*

The air is salubrious

CLEMENTINE *on "salubrious" last syllable:*

The air is pure and temperate

FEARLESS *on "is:"*

The air is salubrious.

Everyone freeze on FEARLESS's "salubrious." The performers singing the text move to a new position in front of the racers, so that the racers can be tempted and urged towards the finish line. As the singers begin their texts, the racers start to move.

LIZZIE: As for trees the country yieldeth

DAVID: Cedars, strait and tall

LIZZIE: High-timbered oaks

FEARLESS *on "oaks:"*

Walnut trees in abundance

LIZZIE: Hazelnut trees

DAVID *on "trees:"*

Cherry trees

CLEMENTINE *on "trees":*

Sassafras, a tree of high price and profit, price and profit

FEARLESS: Laurels, palms, and cypresses that send forth the sweetest fragrance.

LIZZIE: In America there are fertile lands sufficient to subsist all the useless poor, all the useless, useless poor in England.

CLEMENTINE *on "poor:"*

Send these the homeless, the homeless homeless send the homeless tempest-tossed to me!

LIZZIE: The soil is fat and lusty

FEARLESS *on "and:"*

The soil is fat and lusty

DAVID: So is the sea replenished with great abundance of excellent fish

FEARLESS *on "fish:"*

Mullets, turbot, mackerels, herrings, mullets, turbot, mackerels, herrings, mullets, turbot, herrings

LIZZIE *on the first syllable of the first "mackerels:"*

Crabs and lobsters, crabs and lobsters, crabs and lobsters

DAVID *on FEARLESS's second "turbot:"*

Crevasses and mussels, crevasses and mussels.

LIZZIE *on the last syllable of "mussels:"*

Come to Marlboro Country

クレメンタイン 「マールボロ」の最初の音節「マールボロ・カントリーはどこにでもある

デイビッド 「どこ」で:「あなたがどこに行ってもそこがマールボロ・カントリーだ。

クレメンタイン 「ボロ」で:「私は黄金の扉の傍らに灯火を掲げる!

マールボロの最初の音節で:

数拍間の完全な静止状態、レーザーたちはゴールラインを横切って地面に倒れ、シンガーたちは静止した姿勢。その後デイビッドは誓いを述べ、それは誓いを立てる者たちによって1行ずつ繰り返される。誓いの後に「コロンビア大洋の宝石」のメロディーに合わせて舞台周辺を行進する。行進中にクレメンタインは隅に退場する。他の者たちはプールに向かい、脱ぎ、水浴びをする。

デイビッドと皆: 私たちの根底にある目的は、天国を地上に作ることであり、他にない。この地球の変容

今や有害な蒸気を吐き出し、美
と健康の住まいに流れ込む。私
たちは人間の本質のいかなる部
分とも戦争をしない。ただその
虚偽の状況と破壊的な条件にの
み戦いを挑むのだ！

CLEMENTINE: Aaaaaahhhhhh! I'm so fucking tired of environmental, experimental theatre! I want to make a movie with Arthur Penn and star opposite Dustin Hoffman.

DAVID: Then was Clementine led into the wilderness to be tempted by the Devil.

CLEMENTINE: I want to ride horses and go swimming.

BRUCE: Wow, you can't do that over there—where you're at is the epitome of dragdom. Why don't you rip off a couple of credit cards and come down here to St. Croix?

CLEMENTINE: How can I pack up my apartment, sublet it, clean the refrigerator, take care of the cats, answer all my letters, reschedule my singing lessons, explain it all to my parents, and make it to my sister's wedding?

BRUCE: But it's so warm here in St. Croix. You don't have to do anything except be. You just go down to any one of the five beaches and you let it be known that you don't have a place to stay. Then you just take your pick of any of these beautiful, tall, rich, well-hung American men! And they have these mountains, Wow, they have these rain-forest mountains! Have you ever seen the Caribbean?

CLEMENTINE: No.

BRUCE: It's so deep blue you can paint with it.

CLEMENTINE: No. I can't go. I have my work to do.

DAVID: And when she had fasted forty days and forty nights she was afterwards hungry, and the tempter came up to her and said, "If thou be the Son of God command that these feet be made into vanilla ice cream!"

SPALDING: As I sat there at my ease, cross-legged on the deck, under a blue tranquil sky, the ship under indolent sail and gliding so serenely along; as I bathed my hands among those soft, gentle globules of infiltrated tissues, as they richly broke to my fingers and discharged all their opulence like fully ripe grapes their wine, I forgot all about our horrible murders; and in that inexpressible sperm I washed my hands and heart of them.

CLEMENTINE: Save me from the lion's mouth, take me from the horn of the unicorn!

SPALDING: While bathing in that bath I felt divinely free from all malice or anger. Squeeze, squeeze, squeeze. All the morning long I squeezed that sperm until a strange sort of insanity came over me and I found myself unwittingly squeezing my mates' hands in it. Such an abounding, affectionate, friendly, loving feeling did this avocation beget that at last I was continually squeezing their hands and looking up into their eyes with love.

クレメンタイン：ああ、神よ、わが魂は私の内で落ち込んでいる。深淵が汝の滝の音で深淵を呼ぶ、そして汝のすべての波、すべての波濤が私の上を通り過ぎた。

歌いながら、ゆっくりと皆は浴槽から出てクレメンタインを取り囲む、ある者は距離を置いて、ある者は近く。

皆：

彼のナイフは抜かれ、すべて右手に握られていた

彼のナイフは抜かれ、すべて右手に握られていた

彼のナイフは抜かれ、すべて右手に握られていた

彼は彼女の心臓を刺し、血が流れた。

クレメンタイン、クレメンタイン、ああ一緒に来てくれ

クレメンタイン、クレメンタイン、ああ一緒に来てくれ

クレメンタイン、クレメンタイン、ああ一緒に来てくれ

今日は何か喜びと一緒に結婚しよう。

血が流れた、そして血が流れた

血が流れた、そして血が流れた

血が流れた、そして血が流れた

彼は彼女を墓に投げ込み、去り去った。

DAVID: Clem-en-tine. Did you ever make love with your father?

CLEMENTINE: No.

DAVID: Did you ever think about it?

CLEMENTINE: Sometimes.

DAVID: Take off your clothes I want to see your whole body. *She does not in fact undress.* Now go look at yourself in the mirror.

CLEMENTINE: No! I can't look at myself. I'm ugly!

BRUCE: What do you mean you're ugly!?

クレメンタイン この対白は役を演じる女優によって異なる：

私の膝がどれだけ骨ばっているか、そしてお尻が平らで、お腹が太っているか見てよ。私はピクルスのような形をしている！自分が嫌いで、子どもなんて産みたくない！

ブルース： 君は完璧だ。鏡で自分を見て、自分は完璧だと言ってくれ。

デイビッド は他のパフォーマーたちのリズムから自分のリズムを取り、彼らのところに向かう。様々なリズムは最終的に1つのリズムに合流する。

デイビッド： 私はあなたの父-イエスだ。そしてスポルディングはあなたの父、イエス；ブルースはあなたの父、イエス；リズはあなたの父、イエス；フェアレスはあなたの父、イエス。私はあなたの父、イエスだ…

クライマックスで、クレメンタインは倒れ、他の者たちも倒れる。

クレメンタイン： 私は水のように注ぎ出され、すべての骨が外れている。私の心は蠟のよう、私の腸の中で溶けている。私の力は乾き、舌は私の顎に貼り付いている。あなたは私を死の塵の中に導き入れた。バスに乗っているか、乗っていないか。

皆：

死のラップが続く。これらはクレメンタイン以外の各パフォーマーが個々の観劇者に語る死との実際のまたは想像上の遭遇である。各パフォーマーが彼女または彼の死のラップが終わると、彼らは知っている誰かの名前と死の場所を1人の観劇者の耳に囁く。例えば、「キャリー・ボルストはニュージャージー州グラスボロで死んだ。」その後パフォーマーはこれを話し声で繰り返す。その後、叫ぶ。その後、各パフォーマーは劇場の別の場所に行き、ベルになる。ベル・コーラスは死の場所の最後の音節を歌うことから作られる。例えば、ニュージャージーの場合：「ジー、ジー、ジー、ジー」とベルの鐘鳴りのように聞こえる。ベル・コーラスはリジーが「聞け！」と叫ぶと突然終わる。

リジー：

聞け！その興奮は言い表すことができない

。刺すとき、それは自分自身を刺すようだった。人生と死が1つの動きで。入ると出ると、入ると出ると。人生のすべてが入ると出ると。食べる、呼吸、セックス、殺人さえも！入ると出ると、入ると出ると、入ると出るとナイフが進む。

聞け！

皆 歌って：

どこにでも豚がいっぱいいる。生きている豚たちの人生を生きている。彼らが夕食のために出かけているのが見える。豚のような妻たちと一緒に。フォークとナイフを握りながら

フォークとナイフ、フォークとナイフ！

リジー： ムースが私の上に乗っていて、私たちはセックスをしていた。そしてそれが好きだった、本当に好きだった！そして彼は言い続けていた

リジーとフェアレス：

準備はいいか？準備はいいか？準備はいいか？準備はいいか？準備はいいか？準備はいいか？準備はいいか？準備はいいか？

リジー： そして準備ができたとき、私は叫んだ：今、今、今！

皆：バン

リジー：彼は引き金を引いて、彼の頭を吹き飛ばした。

デイビッド：スポルディング、このゴックが私のキツネの穴に飛び込んできて、彼女のライフルを私の頭に当て、引き金を引いた、そしてそれはクリックと鳴った。だから私はナイフを取り出して、彼女を切った

頭を切った。この黄色い頭を黒い髪で持っている私の良いコダクロームプリントが見たいか
頭を切った。この黄色い頭を黒い髪で持っている私の良いコダクロームプリントが見たいか？
フェアレス： おい、広島の人々に爆弾を落としたのはお前か？

デイビッドとリジー：
この世でしたことがないことはない！

スボルディング 歌って：
タム・タ・タ・タム・タム、ダ・ダ
！

クレメンタイン以外のすべてのパフォーマーが動物になり、トーテムポールを作る。彼女はポールを登る。フェアレスは最上部の動物であり、クレメンタインが彼に到達したとき、彼は話す。

フェアレス： もう一度、悪魔は彼女を非常に高い山に連れ上げ、世界のすべての王国と、それらすべての栄光を彼女に見せ、彼女に言った、『これらすべてを、もしあなたが下に倒れて、私を拝むなら、あなたに与えよう。』

皆： 下に倒れる、下に倒れる、下に倒れて拝め、そして拝め私を、私を、私を。

ブルース
ここに来る直前に、私はペンシルベニアへ週末に出かけていた。ゲティスバーグ近くの森を走り抜けながら、自分に言った、『あの丘の頂上に到達できれば、川が見える。』私は森を突き抜けて開けた場所に飛び込み、膝をついて倒れた、そしてすべてが止まった。それは私が今までに持った最初のアストラル投射だった-あなたの魂があなたの体から離れ、あなたの体を死んだかのように後ろから見る。あなたの生命機能は死に非常に近い。そして私は言った、『ワオ、これじゃない。』『それ』は何か、ルームメイトたちがいつも話していた。そして私は思った、『まあ、それは非常に興味深い、彼は本当に病気になる。あそこにいる彼を見てみる。』そして突然、私は私に対して、いや彼に対して、大きな同情を持った。自分を哀れむのではなく彼を哀れむ。さて、とにかく、私はこれを持っていた-技術的にはそれはクリア・ライトと呼ばれる-あなたはそうだ-まあ、私はこの経験を通り抜けた。その時、人生の必要性はなかった、そして体の中に戻る必要性は全くなかった。それから私は決めた、『ちょっと待てよ、なぜ戻らないのか？』その時点で私は地上に天国の王国を見つける方法を知った。そしてそうした後、私はそれを離れることができ、低い精神的なレベルに進むことができた。またはインドの人々のように、50年、60年、70年の瞑想をする人々-酸なしで狂ったように-すべてが究極の旅のため：ニルヴァナの30分、そして彼らは死ぬ。心臓発作を起こすか、戻ってくるか、ただもう生きたいという欲望がなくなるからだ。しかし、私は言った、『いや、これは始まりに過ぎない。戻ってそれを生きることによって人々に影響を与えるのか？』だから私が戻ってきたのはそれだ-キリスト的な旅や自我の旅が欲しいからではなく。

クレメンタイン： ブルース、教えてくれることできる？手伝ってくれることできる？
皆： その後、悪魔は彼女を聖都に連れ上げ、高い塔の上に置いて、彼女に言った：

スボルディング 『もしあなたが神の子ならば、身を投げよ、下に、下に、下に。』私の友人リー・キングストン・メルル・バード・フロム・コロラドは毎年夏に出かけたが、ただ私は家に留まって大学に行くためのお金を稼ぐためにウェイトレスとして働かなければならなかった。バード飛ぶことができた。あなたが飛ぶの手伝うことができるようにしたい。今だ！
クレメンタイン：

彼女が「今だ！」と叫ぶと、クレメンタインは脚から飛び降り、他の者たちの腕に飛び込む。彼女が歌うと、彼らは彼女を舞台空間を通して運ぶ。

クレメンタイン 歌って：

君に最高の泉を見せてあげよう

君のためにベリーを摘んであ

げよう

君のために魚を取り、十分な木を取ってあげよう。

カニが育つところに君を連れていきたい

そして長い爪で私が

君のためにビーナッツを掘る

だろう

ジェイの巣を見せ、君に教えよう

素早いマーモセットを仕掛ける方法を。

君をクラスターしたフィルベルトのところに連

れていくだろう

そして時々私は君に連れてくる

岩からの若いスカメル。

彼らは彼女を下ろし、彼女の髪をほどく。彼女は前掛けと麦わら帽子を脱ぐ。

クレメンタイン： 牧場に行った。それは愛情のある場面だった。彼らの目を見つめ、彼らは私の目を見つめた。彼らは私の荷物のバッグを持った。

ブルース： 君のものは僕たちのもの、僕たちのものは君のもの。

クレメンタイン： 素晴らしかった。

デイビッド： そしてすべて信じた者たちは一緒にいて、すべてを共有し、彼らの所有物と商品売り、すべての人の間で分け与えた。すべての人が必要とする者に。

クレメンタイン 歌って、他の者たちに加わられて：

もう魚のためのダムを作らない

報酬として火を持ってこない

トレンチャーを削らず、皿も洗わない。

バン、バン、カ・カリバン

新しい主人がいる、新しい人を得ろ！

自由、ハイ・デイ、ハイ・デイ、自由？自由、ハイ・デイ、自由！

怖いクロウリー・ミッションとは何か

？

リジーとフェアレス：

君は人々の家にぞわぞわと侵入し、皆に属するのでお前に属する物を盗むんだ！

パフォーマーたちは観客から物を盗む。持てるもの何でも：ハンドバッグ、コート等。

ス波尔ディング 小さな子どもたち！

：

リジー、クレメンタイン、とブルース：

君たちは皆に属するのでお前たちに属する物を取ると言うんだ！

スポルディング：今が最後だ。君たちは反キリストが来ると聞いた、そして今でさえたくさんの反キリストがいる、だからこれが最後だと知っている。

リジーとクレメンタイン 歌って：

救世主が来るとき、もう時間はない。その後

、
我々行った行為で裁かれるだろう。その裁
きの日に、我々は泣いて泣くだろう。蒼白い
馬とその乗り手が通り過ぎるとき。

復興。いくつかのバージョンがある。以下で提示されるのは、復興を作ることができる基本的な素材である。しかし、他の復興テキストが使用されるか、このシーンは即興される可能性がある。

フェアレス 説教して：

アメリカが今日必要としているものが何か知っているか？我々の罪を許してもら。救われた楽しさを君たちから遠ざけるものが何か知っているか？君たちの罪。君たちの家で楽しさを遠ざけるものが何か知っているか？君たちの罪。君たちがキリストのためにあるべきことから遠ざけるものが何か知っているか？君たちの罪。君たちが魂の勝者になることから遠ざけるものが何か知っているか？君たちの罪。今、その言葉を僕とすることができるか？

皆： 罪。
フェアレス： この劇場のすべての人に話しかけている。
皆 より大きな声で： 罪
↓
フェアレス： ああ、この部屋にはそれ以上の罪がある！
皆 非常に大きな声で： 罪
↓
フェアレス： さあ、それを出せ！
皆 最大の声で： 罪
↓
フェアレス： 幸せになれ
↓
皆 最大の声で： 罪！
↓

フェアレス：

僕の罪ではなく君たちの罪！イエスは『僕は君たちの罪のために死ぬために来た』と言った。今、彼がそれらのために死んだなら、なぜ僕たちはそれらと共に生きるべきなのか？今、君たちの何人が今夜ここに来て幸せか？手を上げろ、見せてくれ。ああ、それは僕をそんなに嬉しくさせる、ありがとう、ありがとう、僕の友よ！君たちの心の中にキリストのためにあるべき君たちになってこの劇場を出たいという欲望があるなら、君たちが来たときより少なく。ただ君たちの体だけが、主イエスが君たちの心を通そうとしていることができる。君たちの心を開け、僕の友たちよ、そして神をスライドインさせろ。君たちの心を開け、君たちの口を開け、そして彼女をスライドインさせろ、スライドダウンさせろ、スライドオンさせろ、スライドスルーさせろ！

フェアレス は「心を開け/口を開け」のテーマで演奏するか、観劇者たちと一緒に踊るかもしれない。

昔、僕は君ぐらいヒップだった。昔、僕は君ぐらいクールだった。しかし、その後、僕は神に会った。

神は僕をホットにした。僕はそれをホットで好きだ！神は僕の中に入り、彼は舌で話しかけた？そしてこれが彼が言ったことだ：『フェアレス、僕は僕のダンシングパートナーが欲しい！』

またはフェアレスは言うかもしれない：

君たちのクソみたいなアイデンティティを手放すことを君たちに望む。甘いイエスの光を通して、君たちはみんなクイーンとキングであることができることを君たちに言いたい。君たちのすべての自己が右をに輝くことができる、僕は君たちに言っている！古い家のペンキをはがし、生きているすべての聖人の人生・生きているか死んでいるかが君たちの甘い小さな頭の上に右をに輝く。死ぬ前に今やれ！

としてフェアレスは復興させ、ブルースは歌っている。

ブルース

兄と一緒に山に入った

そしてこれらすべての山・露の岩で横たわった

そしてわれわれの足は水で溶けた

そしてわれわれの頭は星に開いた

そしてわれわれはそこ

に座った

そしてわれわれは流

れた

周りと周りと周りと周りと周りと周りと周りと周りと周りと…

そしてわれわれは汚染とゼリードーナッツとピーナッツが

人生のすべての部分であ

ることに気づいた

彼らはマスターのすべての部分であるので

↓

そしてそれは起こるだろう

最後の日に

神は言う

僕はすべての肉に僕の精神を注ぎ出すだろう

その後、君たちの息子たちと娘たちは予言するだろう

君たちの若い女性たちはビジョンを見るだろう

そして君たちの老人たちは夢を見るだろう

！

フェアレス： 準備はいいか、兄よ、準備はいいか？

ブルース： 準備ができて

いる！

フェアレス： 僕はこの劇場で僕と一緒に座っているすべての人を、僕に中の僕が僕を自由にしたかの中の僕によってぼくを設定しなければ、僕は僕を設定しなければ僕は僕を設定しなければ僕は僕を設定しなければ僕は僕を宣言し、それぞれ君たちと僕と、彼女と彼と、君たちを苦しみから解放し、君たちの血流の中で40億のアメーバが淫行していることへの知識で君たちを一人に笑顔で君たちに懇願する。僕は君たちをリラックスさせ、君たちが地球の上にいることの知識で君たちを自由にする、君たちは彼女の執拗な旅を通して彼女の喜びのある宇宙を通して通り抜けるための生きている管として機能するために、生きている神を通り抜けるために奉仕する。神を賞賛する！君たちを賞賛する！僕はそんなに幸せだ、ハレルヤ、僕は君への道で蒸発することができた、甘いイエスよ！

デイビッド： 見えないか、兄弟たち、姉妹たち、僕たちは死ぬ必要がない！僕たちは永遠に生きることができる！それはすべてただ僕たちの頭に入れられた！

スポルディング： そして現実的なのは、私たちの惑星に起こっていることだ。君たちは目を閉じてそれにすることができ、すべての君たちのゲームをプレイできる。君たちはスーツとネクタイを着用することができる。または、君たちはそれから立ち退くことができ、草がそうするように、自然で良いことをすることができ、果物がそうするように、木がそうするように。

リジー： そしてデイビッドは言

った：

デイビッド： 友よ、君は何のために来たのか？

：

リジー：そして彼らは来て、彼に手を置き、彼を取った。

クレメンタインその後リジーと一緒に歌って：

君はあの孤独な谷を歩かなければなら
ない。君はそれを一人で歩かなければなら
ない。ここには誰も君のためにそれを歩
くことができない。君はそれを一人で歩
かなければならぬ。

フェアレスが尋ねるそれぞれの質問に対して、デイビッドは答える。しかし、彼の答えは質問によ
って圧倒される。シーンは信じられないほどのスピードで演奏される。

FEARLESS: Name, address, married or single, how many children, parents living or dead,
religious preference, do you look behind you when you flush, how long have
you held your present job, have you ever been convicted of a felony or institu-
tionalized, you're a homosexual, aren't you, David?

DAVID: People say I'm their leader. Here's the kind of leader I am. I make sure the toilets
are clean. I make sure the animals are fed. Any sores on your horses? I heal them.
Anything need fixing? I fix it. I'm always the one to do everything nobody else wants
to do. Cats need feeding? I feed them. When it's cold, I'm the last one to get a blanket.

WOMEN: Everybody sheds their clothes and lays on the floor. There are lots of mattresses
all over the floor. It doesn't matter who's beside you, a man or a woman, you
make love. Everybody makes love with everybody.

FEARLESS: Is there sexual intercourse?

WOMEN: Yes, yes, of course.

DAVID: The lowest part of the world is Death Valley. The Fault goes right through Death
Valley, and in the last time there will be a big earthquake that will open the
world for all those who love. That's us! We shall be saved!

彼は立ち上がり、劇場周辺を遅いマーチダンスを始め、それに続く女性たちは彼の伴奏を歌う。

リジーとクレメンタイン：

僕は僕の天使のバンドで死の谷を行進するだろう。僕
は君たちの都市を僕の扇で通り抜けるだろう。そして
ロサンゼルスロサンゼルスの周り、僕の軍隊はキャンプする

僕が僕の明るく燃える灯で僕の聖い神殿を探す間。

デイビッド 踊りながら：

君は僕がどう見えるか気にしない。君は僕についてどう思うか気にしない。君は僕に何をする
か気にしない。僕はとにかく君のものだった。

フェアレス： 彼に最初に会ったとき何が起こったか？

リジー： 彼は僕の足に触り、僕が大丈夫そうに思えた。

フェアレス： 彼は決して君を殴らな
ったか？

リジー： いい
え。

フェアレス： 彼は決して君に嘔み付か
なかったか？
リジー： いい
え。
フェアレス： 彼が君と愛を作ったとき、彼は優しくったか？

リジーとクレメンタイン：
いいえ、それは優しくなかつ
た。

デイビッド 踊ってから自分を提供しながら止まって：
僕は君たちのゴミ缶から食べた。僕は君たちの中古の服を着た。僕は物を盗んで、次の瞬間にそれら
を離してしまった。僕は持っているすべてを与えてしまった。すべて。取れ、これは僕の体だ。

フェアレス：
ブルース、君は決してアシッドをドロップして生まれ変わりについての感情を受け取ったか
？

ブルース
君はサイクルを通り抜け、その後神に行き、神と一つになる。それを説明する言葉は
ない。それは感覚であり、言葉はない。アシッドを取る僕の唯一の目的は神の実現だ
。

フェアレス： 君は神を見たか？
ブルース： はい、僕はアシッドで神を見た
クレメンタイン： へい、スボルディング、今僕たちが有名だから、この1時間のテレビスペシャルを
やろう。それはただ僕たちだけ-食べて、歌って、殺して、一緒にいるだけ。
リジー： それでいくもらう？
クレメンタイン： ガス室 ガスの音。シューッ！最小限。

デイビッド 僕たちはそれぞれデューンバギーを手に入れ
ることができた！
フェアレス： 僕たちは6台手に入れることがで
きた！

クレメンタインとリジー：
その通り！君はそれを掘ることができるか？ロサンゼルスは炎に包まれ、警察と判事とお母さんとお
父さんが皆、ペーコンのように焼けて、僕たちはそれぞれ、光沢がある、ブランド、クソみたいな新
しいデューンバギーで、死の谷を通して白い人種を救うために工具で出かけた。遠い！

デューンバギーレースがある。

クレメンタインとリジー レース中に歌って：
地球での僕の日は数えられ、
旅の終わりが見える
栄光へ僕のデューンバギーに乗る
曲がり角を回るとき。
栄光への僕の呼び出しを待つ、
そこで僕は善と真実を知るだろう
そこで僕は僕の隣人を愛することを学ぶだろう、
彼が僕にするために望んだように
！

CLEMENTINE: And I just stabbed her and she fell, and I stabbed her again. I don't know how many times I stabbed her! Then I looked at her belly and I touched the blood in her belly with my fingers.

LIZZIE: The gas chamber? Are you kidding? It's all verses, climaxes, music, changes. Death is permanent solitary and there is nothing I would like more than that.

彼女が話すと、彼女は自分自身に目隠しをする。

ブルース： 答えは十字架を受け入れることだ。僕はそれを受け入れた。僕は想像力で、いつでも十字架に上ることができた。

皆 リジーを除いて：リジー・
ボーデンは斧を取った。彼女
の母に40回の打撃を与えた。
彼女がしたことが見えたとき、
彼女は彼女の父に41回与えた！

リジー 歌って：
虹の向こうのどこかに。青
い鳥が飛ぶ。虹を越えた鳥
は飛ぶ。なぜ、ああ、なぜ
、
僕にはできないか？

クレメンタイン： しかし君にはできる、リジー。君は大きな丘の頂上に行くだろう。君は砂漠の穴に飛び込むだろう。君はエル・ドラード-僕たちのために発見するだろう！エル・ドラード。

皆：

スボルディング
いつ
僕たちは
砂漠に
僕たちは学んだ
岩の上に座る
コヨーテのようにずっと。
僕たちは非常にわずかに望みを減らした
。

ブルース： 砂漠は天国だ、なぜなら誰もそれを望まないから。

スボルディング インディアンの中にこれらの古い伝説がある。スペイン人が来たとき
：
、
モンテスマは死の谷に入り、世界の中心に穴を開けて消えた。エル・
ドラド-黄金の都市。
エル・ドラド-黄金の都市。

皆：
スボルディング 砂漠の中にこれらの巨大な爆発がある。山全体が爆発し、この巨大な穴
：
が残る。

デイビッド：
この死の谷の中のプールがある。それは世界の中心に下り、意識ある者は永遠に住む。モンテスマはそこにいて、三百九十九の選ばれた戦士を連れている。そして僕たちはそこに行く。彼らはダイバーをこのプールに降ろしたが、それらのダイバーは戻らなかった。その後、政府はその周りに鉄線フェンスを置いた。

フェアレス： 僕はそれを切ることができる。僕は君の背中に登り、そのフェンスを切ることができる。
リジー： いつ僕は丘の頂上に到達するか？
ブルース： 君は今それを上っている
リジー： 僕は地面が平らだと思う。
ブルース： それは君が盲目だからだ。
リジー： 僕はここに留まる。僕は見張りを続ける
クレメンタイン： 彼女の長いブロンドの髪を、そして彼女の青い目を覚えていないか？
リジー： 僕は静かなところで外にいた。
クレメンタイン： 彼女の乳房を覚えていないか？
フェアレス： ホットなおっぱい、良いホットなおっぱい。
クレメンタイン： 君は決してお前の赤ちゃんを持つことができないだろう。
フェアレス： 君は彼女だったように美しい。君はちょうど彼女だったように
リジー： 僕のお赤ちゃんが欲しい！どうか僕のお赤ちゃんを持つことを許してくれ！
クレメンタイン： ちょうど君が決して君のお赤ちゃんを持つことができないだろう美しい淑女のように！

リジー 目隠しを外して：
僕から離れていてくれ！

DAVID: Stupid cop-out.
CLEMENTINE: Cocksucker.
FEARLESS: I'm beginning to feel the pressure. I was in Miami last week to visit my dad. I hope my family is left out of this. They don't know anything.

There are three versions of the My Lai scene.

First version:

FEARLESS *at random picks fifteen spectators.*

FEARLESS:
I want you fifteen people to come into the center of this circle to represent the villagers at My Lai.

If they all enter the circle outlined with masking tape on the dip in the Wave, the scene continues. But if one or more do not come, FEARLESS removes an item of his costume and says:

I am taking off my—

He takes off an item of his costume.

—to signify that the performance is now stopped. Those who have not come into the circle have the following options. First, you can come into the circle and the play will resume. Second, you can pick anyone else in the room to take your place and if they do the play will resume. Or you can stay where you are and the play will remain stopped. Or you can leave the theatre and the play will resume in your absence.

A wait then begins. On one occasion it was more than three hours before the play resumed.

Second version:

SPALDING: We would like everyone in the theatre to come down to the center of the Wave to represent the villagers at My Lai.

Enough time is allowed for all those spectators who choose to do so to come to the center of the room. The performers climb to ramparts high above the center. After everyone is settled, the scene continues. The play continues even if no spectators come to the designated place.

Third version:

FEARLESS, CLEMENTINE, and DAVID put the shoes of the spectators on a large cloth, drag it up the Wave, and dump the shoes in the center circle. The scene then continues.

In all versions, the following dialogue is the same.

DAVID: Well, we gather thirty, thirty-five people in the center of the village, and we place them in there, and it's like a little island, I'd say, right there in the center of the village.

SPALDING: What kind of people?

DAVID: Men, women, children.

SPALDING: Babies too?

DAVID: Babies too. We huddle them up, we make them squat down.

SPALDING: OK, and the—

DAVID: I pour about four clips into the group.

SPALDING: You fired four clips from your—

DAVID: M-16.

SPALDING: And that's about how many bullets?

DAVID: I carry seventeen rounds to each clip.

SPALDING: So that comes to something like 67 shots.

DAVID: If you say so.

SPALDING: And you killed how many? At that time?

DAVID: Well, I fire them on automatic, so you can't—you just spray the whole area on them so you can't know how many you kill because they're going down fast.

SPALDING: OK, and then what?

DAVID: We're rounding up more and we collect about seven or eight of them. We put them down in the ditch and I drop a hand grenade down there with them. Then somebody tells us to bring them over to the ravine. So we take the rest

and lead them over to the edge. By then they already have 70, 75 of their own all gathered up. So we throw ours in with theirs and the lieutenant tells me, he says, "We got another job to do." And so he walks up to the people and he starts pushing them off and he starts shooting.

FEARLESS: I guess everyone has their own feelings about the war. I doubt I can explain miiiiiiiiiiiiiiiiinnnnnnnnnnneeee!

SPALDING: How do you shoot babies?

DAVID: I don't know. It's just one of them things. It seemed like it was the natural thing to do at the time.

SPALDING *goes to a dancing circle in the corner. He remains there, silent, just standing.*

DAVID *and* FEARLESS *dancing and singing:*

The little pigs they roast themselves
And trot about this lovely land
With knives and forks stuck in their backs
Inquiring if you'd like some ham.

LIZZIE *putting her blindfold back on:*

You're all disgusting!

CLEMENTINE: Down here is the big hole in the desert.

ALL: El Dorado.

CLEMENTINE: There's room here for 144,000 people and you're the first!

FEARLESS: Now you're right on the edge.

LIZZIE *singing:*

Star light, star bright
First star I see tonight,
I wish I may I wish I might
Have the wish I wish tonight.

CLEMENTINE: We went into the bedroom, remember? The pregnant lady's husband was away. He was across the big water.

FEARLESS: There she was on the bed. Face it, man, movie star, rich, beautiful.

CLEMENTINE: Everything you ain't, babe, but dumb as they come!

FEARLESS: Hot tits, nice hot tits!

CLEMENTINE: She never had to work a day in her life. She got everything she wanted. She was a product of the American dream.

LIZZIE: I wasn't there. I didn't do it.

CLEMENTINE: Fearless, will you please present Exhibit A?

FEARLESS: And now, ladies and gentlemen of the jury, here is the Lookout, the Snitch of the first degree!

CLEMENTINE *leading a cheer:*

Punishable, brothers and sisters, by C-R-U-C-I-F-I-X-I-O-N!

FEARLESS: Don't worry, though, they'll let you have your kid first!
LIZZIE: I didn't kill anybody. I threw away the creepy-crawlies but not my own clothes. There's no blood on my shirt. The police will take me out for Chinese supper and I'll spill the beans. They'll grant me immunity and I'll have my baby, go back to my daddy, and finish college. They'll let me go free because basically I'm a nice girl. I can't be in this thing!
DAVID: Why can't you be in this thing?! Who do you think you are that you can't be in this thing!
LIZZIE: I spread the butter
I spread the cheese
I spread the jam
On your dirty knees!
Guess who snitched?
CLEMENTINE: So we came and we were all around her. David held her down.
DAVID: She wanted her baby.
CLEMENTINE: She just kept screaming one thing.

DAVID *and* LIZZIE:
I want my baby! Let me have my baby!

CLEMENTINE: It'll be born dead!
LIZZIE: It'll be born screaming and howling!
FEARLESS: Jump, you cunt, jump!
LIZZIE: I want it, it belongs to me, he's mine!
DAVID: Big as life!

LIZZIE jumps backwards into their arms.

ALL: El Dorado!

LIZZIE is lifted high over everyone's heads and carried around the space. As SPALDING speaks the others howl like wolves heard from a distance.

SPALDING: The people of the country having espied us made a lamentable noise. We thought it had been the howling of wolves.
All: These people are inclined to a chestnut color. The color of their skin is yellowish. The complexion of these people is black.
DAVID: Black-assed niggers, yellow gooks, and spics!
ALL: They admired the whiteness of our skin. They cover their privates only with a piece of leather.
SPALDING: As the time passes our relationship with the natives becomes more and more difficult.
ALL: In the morning we manned our boat with twelve men and muskets and drove the savages from their homes as they would have done of us.
SPALDING: Behold, this pattern of our butcheries.

ALL:

We saw the flames of their fire
And the savages sitting around it
We attacked them at once
Taking them by surprise
They ran into a place where reeds grow thickly
There we found them, there we found them, there we found them ...

As each person says "There we found them" he/she collapses into a line of corpses as at the beginning of the play, version 2.

SPALDING: All visible objects, brothers and sisters, are but as pasteboard masks. But in each event—in the living act, the undoubted deed—there, some unknown but still reasoning thing puts forth the moldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! How else is the prisoner to reach outside except by shoving his arm through the wall?

CLEMENTINE: Spalding! Remember what happened last night because you were there! Remember how we got into the Pontiac and drove to the big house on the hill. You went to the top of that same hill, Lizzie, a big white house on the hill.

From the spectators' shoes, the performers select unmatched pairs which they wear until the end of the murder scene. Also, if anything has been stolen from the spectators, these items are worn throughout the murder scene.

BRUCE *as he undresses and lounges in the pool:*

American history ended last night. We in this room are all that's left. There was an artist in the city of Kouroo who strove for perfection. One day he decided to make a staff. Knowing that in an imperfect work time is an ingredient, but in a perfect work time does not enter, he said to himself, "It shall be perfect in all respects, though I do nothing else in my life."

CLEMENTINE: Yes, Bruce, you were there too. And Fearless, I saw you there!

DAVID: Me, too, I was there too!

CLEMENTINE: That's right, David, you were there too. We drove up the canyon alongside the ocean, then we zipped into the canyon again. We dove like Montezuma down into the hole in the desert.

LIZZIE: I was in the car listening to the radio.

CLEMENTINE: Remember the song they were singing? Somebody opened the gate.

FEARLESS: I got it.

LIZZIE: There were lots of trees around the house. I couldn't see inside.

CLEMENTINE: Spalding, you parked the Pontiac, and Fearless you went up a telephone pole and cut the wires. Then we walked up the gravel path to the house.

Everyone except SPALDING who is high in the ramparts watching and BRUCE who is in the pool, forms into an Organism—a collective body, supersensitive to every sound in the room. As the Organism

ascends the Wave, each time a noise is heard, it freezes. By making noise, the audience, if it wished, could stop the enactment of the murders.

Unlike the speed run-through at the start of the performance, this scene is played methodically, slowly.

SPALDING:

Did you ever see a coyote in the desert—watching, tuned-in, completely aware? Christ on the Cross, the coyote in the desert, it's the same thing. The coyote's beautiful. He walks through the desert delicately. He smells every smell, he hears every sound, he sees everything. You see, he's always in a state of total paranoia and total paranoia is total awareness.

The Organism gets to the top of the Wave and crosses the line marked "inside."

CLEMENTINE: We went inside the house. It wasn't locked, understand?

LIZZIE: I'll keep a lookout.

CLEMENTINE: And there was this deep, deep living room, and there was this man in the living room.

FEARLES: A short man with his hair combed back like this.

CLEMENTINE: Real neatly combed.

FEARLESS: And he was wearing expensive clothing and he saw all of us in our creepy-crawlies.

LIZZIE: I was outside where it was quiet.

DAVID: You were wearing them too! As a matter of fact they were black. Black dungarees and black T-shirts, and you made them for us, Domestic Lady.

LIZZIE: And the man with the combed hair started running. He ran for the backyard.

CLEMENTINE: And what did you do, David?

SPALDING: He thought he could get away from us.

CLEMENTINE: What did you do?

DAVID: I slit his throat.

CLEMENTINE: But he didn't stop ruuuunnnnnnnnnnnnggggg!

SPALDING: The red tide now poured from all sides of the monster like brooks down a hill. His tormented body rolled not in brine but in blood, which bubbled and seethed for furlongs behind in their waaaaaake!

LIZZIE: And I jumped on his back and I had a knife and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed and I stabbed!

CLEMENTINE: That's just the beginning of our story. That's just the start of what happened.

Freeze. BRUCE speaks very quietly, in no rush.

BRUCE: The artist went to the forest to find wood to make his perfect staff. He searched for and rejected stick after stick. As he made no compromise with time, time kept out of his way. Before he found the right stick the city of Kouroo was in ruin. Then he sat on one of its mounds to whittle his stick.

SPALDING *singing the blues*:
There was a lady ...!

DAVID: In blue—
LIZZIE: No, not that lady. There was another lady.
DAVID: The Lady in Red!
LIZZIE: That's right. The Lady in Red. She looked very scared and very rich. She thought we were there to rob her.
CLEMENTINE: You want money? I have lots of money! Look, here's seventy dollars.
LIZZIE: She started running running running for the yard.
FEARLESS: I got her, I got her!
SPALDING: But wait! We still have the best part of our story to tell.
DAVID: We went upstairs into the bedroom, there the most beautiful people were.
FEARLESS: Aren't you pretty.
CLEMENTINE: Remember her long blonde hair and her blue eyes? Remember her breasts?
FEARLESS: Hot tits, nice hot tits.
CLEMENTINE: Remember her belly, remember how hard it was?
FEARLESS: The blonde lady's going to have a baby.
DAVID: The Lady in Blue!
FEARLESS: I didn't like the man.
DAVID: Why not?
FEARLESS: I didn't like him.

FEARLESS *slits* BRUCE's *throat*.

CLEMENTINE: She had a baby. We killed a baby!
DAVID: Shut up. And then we took a knife.
FEARLESS: This time all it took was one knife.
DAVID: And the Lady in Blue kept saying, "Please, please."
LIZZIE: Please, please let me have my baby! I want my baby!

FEARLESS *knifes* SPALDING, CLEMENTINE *knifes* LIZZIE.

SPALDING: At last gush after gush of clotted red gore as if it had been the purple lees of red wine shot into the frightened air and falling back again ran dripping down her motionless flanks. Her heart had burst.
CLEMENTINE: And now we had one, two, three, four no wait a minute, five! There was a boy outside when we first came. There was a boy outside and Fearless you got him. He wasn't in the house. Remember the boy who was just visiting?
DAVID: I don't even live here. I don't know anybody here. I don't even belong here.

FEARLESS *kills* DAVID.

CLEMENTINE: And then we went to the Lady in Blue and we went to the Lady in Red and went to the Man in the Backyard and we went to the Pretty Man with the

Blond Hair and we went to the Boy Who Was Just Visiting and we dipped inside their bellies and we wrote just like we wrote before!

Taking chalk and water from the pool they write on the floors and walls and ceilings. The performers write whatever is on their minds.

FEARLESS: Open your eyes, open your eyes and see!
CLEMENTINE: We wrote on the floors and we wrote on the ceilings and we wrote on the walls and everybody knew what we did!

BRUCE *getting out of the pool and dressing:*

By the time the artist finished polishing and smoothing his staff it suddenly expanded into the fairest of all creations. He made a new system in making a staff. And now he saw by the heap of shavings still fresh at his feet that for him and his work the lapse of time had been an illusion and no more time had elapsed than a single scintillation of the brain.

DAVID: Wait a minute. We did one more thing. We took the pretty man with the blond hair and we took the pregnant lady and we put them together on the couch in the living room. We put them together cozy-like because they had been lovers, probably, once.
FEARLESS: And then we took a silver thread and we put it around his neck and we put it around her neck and then we went away from the house on the hill.
CLEMENTINE: I forgot my knife so I went back inside. The pregnant lady was there and I knew that if I took my knife and cut open her belly I could have her baby!

CLEMENTINE pushes her way through the spectators or shoes in the center circle and jumps from the Wave to a circle marked Freedom. Then she walks slowly to the circle where DAVID was interrogated and the "savages" attacked. As she walks, she sings.

CLEMENTINE *singing:*

A prodigal son once strayed from his maker
To wander a land of hunger and pain
But now I can see the end of my journey
I'm going to heaven again.
From out of the sky he's coming to meet me
To wash all my sins and call me his own
His servants will bring a ring for my finger
And never no more will I roam.

CLEMENTINE jumps into the circle, takes off her shoes, lays down as dead. The others do likewise in different parts of the room. As they do SPALDING opens his eyes. As he passes different corpses they awaken and join the press conference as photographers, mike-men, reporters.

SPALDING:

I wasn't even in the country when it happened. I got a telegram. We were married eighteen months ago in Boston. She wore a white miniskirt and I wore a Regency suit. It was the marriage of two

different worlds. I agreed to come back for the funeral and, and, to hold a press conference at the house. I want to speak somewhere without bounds, like a man in his waking moment to men in their waking moments for I am convinced that I cannot exaggerate enough even to begin to lay the foundations of truth. When I got to the house on the hill, I saw that someone had written “pig” all over the walls in blood. She was the only one I really loved. She used to prop the pillows up like that when I wasn’t there. That’s how she liked to sleep when I wasn’t there. They must’ve done it. There was blood all over the home. She managed somehow to get out there near the pool. She liked to float around on a rubber raft with her big pregnant belly stuck up in the air. When she first told me she was going to have a baby she announced it as though she had invented motherhood.

DAVID: You don’t seem very upset.
 SPALDING: Who are you talking to?
 FEARLESS: Is it true there was an orgy there that night?
 SPALDING: No, that is not true. This is not an orgy house, it is not the famous house of the orgy.
 LIZZIE: Do you sleep in the nude together?
 SPALDING: She does not take drugs, she never takes drugs.

FEARLESS *letting the water in the pool run through his hands:*
 Excuse me, Spalding, is this the blood?

SPALDING: That’s the blood.
 DAVID: Why aren’t you upset about your wife’s death?
 SPALDING: Look, I love my wife very much. You know, what may be horror to you is not necessarily horror to me.
 CLEMENTINE: What would you describe as the role of the artist in today’s society?
 SPALDING: The role of the artist?
 CLEMENTINE: Yes.
 SPALDING: Yes, yes, of course.

A long freeze. Then SPALDING goes to the side of the Wave, sits, takes out a penny-whistle and blows: like a factory whistle ending the workday. He plays a tune. The others go to the tub and wash, return clothing to spectators, relax. Performance rhythms subside into everyday rhythms. The performance is over.

NOTES

1. Many of these exercises I further refined—and then published them in *Environmental Theater* (1973).
2. On March 16, 1968, a company of American soldiers commanded by Lieutenant William Calley assaulted, raped, mutilated, and murdered more than 500 civilians of My Lai village, Vietnam. The victims included many children and babies. The massacre was not known to the American public until November 1969.
3. Brook Farm just outside Boston was founded by George and Sophia Ripley in 1841 as a model commune that would, in George Ripley’s words, build “a city of God, anew.” Brook farm drew the interest of Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Henry David Thoreau, and Nathaniel Hawthorne,

- among many. Hawthorne lived there for eight months, his novel *Blithedale Romance* being a fictionalized account of his experiences. Brook Farm closed in 1847.
4. Coined in 1845 by journalist John Louis Sullivan, “manifest destiny” proclaims that it is God’s will that white Americans should expand the United States from “sea to shining sea,” exterminating or removing all in its way. Although contested since first proposed, manifest destiny—applied globally since World War II—is a guiding principle of American imperialism.
 5. The Spahn Ranch was where the Manson “family” lived. Owned by George Spahn, the Ranch was once a farm and then used as a movie set for westerns.
 6. Bowers’s character Lara became Lizzie early in the run.
 7. Before *Commune* opened, MacIntosh’s character became Clementine.
 8. Before *Commune* opened, Griffiths’s character became Fearless.
 9. Before *Commune* opened, Gray’s character became Spalding.
 10. In practice, I never changed my name from Richard.
 11. The Fort Hill Community in Boston was, in my opinion, analogous to Manson’s Family. The Community was founded and led by Mel Lyman (1938–78), His followers said he was Truth incarnate, or maybe an extraterrestrial, or Jesus Christ. I visited Fort Hill as part of my research for *Commune*.
 12. Susan Belinda Moonshine, played by Patric Epstein.
 13. In my notebook, this paragraph is in quotation marks, but with no source. I think it’s something Charles Manson or one of his “family” said.
 14. We never toured to Stratford, Connecticut, or to Toronto. I don’t know what intervened. But continuing our work while in residence at SUNY-New Paltz, and then back in The Performing Garage, we accomplished what is outlined here.
 15. The association exercises are a set of psychophysical movements—head roll, hip roll, body roll, finger, foot and eye movements (all described in *Environmental Theater*) that I devised from work I learned from Jerzy Grotowski during the workshop he led, assisted by Ryszard Cieslak, at NYU’s School of the Arts in November 1967. This workshop led directly to my offering a workshop later that fall that formed the basis of The Performance Group. The exercises are “association” or “associative” because the movements elicit associations and the associations guide the movements in terms of rhythm and intensity.
 16. *Hair*, book and lyrics by Gerome Ragni and James Rado, music by Galt MacDermott, premiered at New York’s Public Theatre on October 17, 1967. It transferred to Broadway in April 1968 where it was a huge hit. *Hair* celebrates hippie culture. Its theme song, “The Age of Aquarius,” announces humanity’s move into an enlightened epoch. *Hair* is definitely upbeat. It was revived on Broadway in 2009 where it won a Tony Award and a Drama Desk Award for “best revival of a musical.”
 17. Charles A. Reich’s 1970 *The Greening of America* proclaims on the cover of its paperback edition: “There is a revolution coming. It will not be like revolutions of the past. It will originate with the individual and with culture, and it will change the political structure only as its final act. It will not require violence to succeed, and it cannot be successfully resisted by violence. This is the revolution of the new generation.” I wanted to believe this, but could not; and yet I found it, and still find it, noble.
 18. James E. Schevill (1920–2009), a playwright, poet, scholar who taught at San Francisco University and Brown University.
 19. Mik Cribben left the production shortly after it opened. The only textual remainder of his participation in *Commune* is his “Song of First Encounter.”

7

Makbeth, After Shakespeare, 1969–1970

*Introduction*¹

Makbeth, After Shakespeare was the second production of The Performance Group. It opened on November 21, 1969 at The Performing Garage and closed in January 1970. When *Makbeth* closed, the group that made it and *Dionysus in 69* disintegrated. I reconstituted The Performance Group during the spring of 1970 and began work on *Commune*. That new Performance Group worked together throughout the 1970s. In the mid-1970s, several TPG members began working separately from me—a move I encouraged. These members included Elizabeth Le Compte, Spalding Gray, Ron Vawter, and Jim Clayburgh. After I left TPG in January 1980, they reconstituted themselves (and some others) as The Wooster Group.²

What exactly was the experiment with *Makbeth*? When did it begin, what did it involve, what was the process that it set loose, how did it work out? Hopefully, in reflecting on the production of *Makbeth*—“after Shakespeare,” as I note in the piece’s title, the “c” changed to a “k” alphabetically marking what The Performance Group did to Shakespeare’s text—I can offer some understanding or articulation of the relationship of the director to the performers and to the text.

A big part of *Makbeth* is exploring what happens when a group of artists uses the text as material, stuff. I worked from a key premise: Shakespeare is to be played with, not “realized.” I assumed no Platonic ideal *Macbeth*. In this vein, the production was based on another key premise: the theatre doesn’t reflect or imitate or represent a reality, it is a reality. I reject the Platonic-Aristotelian notion of mimesis, that there are different levels of realities reflecting or derived from an ultimate “really real reality”—a form either out there somewhere (Plato) or indwelling (Aristotle). I accept so-called representations as real. Take Leonardo da Vinci’s *Mona Lisa*, for example. That painting is itself even as it is a representation of Lisa Gherardini del Giocondo, a woman long gone. Leonardo’s *Mona Lisa* is its own independent reality. Does the painting look like the once-living Lisa? It doesn’t matter. Lisa Gherardini del Giocondo and *Mona Lisa* are separate realities. The Louvre takes great care that no one touches or in any way mars *Mona Lisa*. That’s because the painting is a supremely valuable thing in and of itself.

But Shakespeare’s plays are different. All theatre plays are different. Yes, there is—or may be—a definitive text. But there can be no definitive production on stage or film or whatever medium. *Makbeth* does not presume to “realize” the text of *Macbeth*—to make what Shakespeare might have intended. I did not regard Shakespeare’s text as “untouchable.” Quite the contrary, I treated those words as raw material from which to make a different but related text. One still recognizes in *Makbeth* the story and characters of *Macbeth*. But what the characters say is often a different arrangement of words than in Shakespeare.

The guiding rule of the composition game I played was: I could use only the words in *Macbeth*, but I could use these in any way I wished. Some very famous speeches and phrases I left intact. But often, as in the closing scene, I radically changed the play. Not with the crowning of a new monarch, but with the victory of the Dark Powers.

Who are these Dark Powers? Decisively, I extended Shakespeare's three witches into beings both superior and inferior to Makbeth, Malcolm, Duncan, et al. I made them both female and male. Far from being hags, they are nimble and efficient. They do not depend on a witches' brew but on the ordinary workings of society. The Dark Powers are the witches plus all the "lesser" characters: servants, messengers, the ones who do the dirty work (ambushing Banquo, murdering Macduff's family). They inflame and serve Makbeth's ambition and paranoia. By doing what they are told, the Dark Powers actually control the action. This is not far from Shakespeare's witches: they who can foretell the future own it.

To those accusing me of "desecrating" Shakespeare's play, I say: his text remains what it is because no production can be anything more than an instance. My rearranging Shakespeare's words does not in any way mar what Shakespeare wrote. As with Leonardo's *Mona Lisa*, Shakespeare's *Macbeth* (what editors say it is) remains its own independent thing. Or to put it in theatrical terms, *Makbeth* is not an attempt to "realize" *Macbeth*. Rather, I and The Performance Group used the material of *Macbeth* to make our own thing, *Makbeth*.

If original and representation are ways of linking realities, metaphor is another way of linking realities. So, for example, there is the lion and there is the "lion of a man." When you say, "He is a lion of a man," you're not saying that the man imitates the lion or represents the lion. You are saying that the man and the lion share certain qualities. In some cultures, animal-human metaphors become totems. A whole group shares, or aspires to share, the qualities of the totem. The totem, like *Mona Lisa* or *Makbeth*, is its own reality—a reality with social behavioral consequences. And vice-versa. The painting and the theatrical production are totemic.

If you accept that an original and its totem can each claim primacy, the theatrical production night to night, as well as the preparation of the production week by week, is as constituent of the artwork as any "original" text. In practice, for *Makbeth*, the author was not present to defend his reality; Shakespeare never told The Performance Group "I want it done this way." What we had from Shakespeare was a collection of words. The workshop-rehearsal process was the furnace in which we melted, shaped, and made solid a new arrangement of these words. Before discussing how we did that, some background.

I started The Performance Group in November 1967 (see Introduction to *Dionysus in 69*). *D69* opened on June 6, 1968, the night Robert F. Kennedy was assassinated. From the start, the production was a hit—Dan Sullivan gave it a rave review in the *New York Times*. Success was a mixed-blessing. The average age of Performance Group members was mid-20s; I was 33. Few Group members had professional experience. Then just four days after opening, I left on a long-planned research trip to Latin America. At the end of July 1968, *D69* took a break for August. I didn't get back to the Group until September. By then our highly disciplined work had gone slack. I had a hard time re-establishing what we had in the spring. When *D69* re-opened on October 3, still a hit, we decided to play it only three times a week so that we could work on another project at the same time.

Performing *D69* aroused inner doubts as well bringing outer success. The production was charged with erotic energy. Were we a hit because of our radical interpretation of Euripides or because, as Grotowski said later, "You took off your clothes"? Maybe both were true. And what's

wrong with eroticism? Dealing with this, continuing rigorous training, performing to sold-out houses, and trying to develop a new piece at the same time—it was a lot. But we persevered.

We decided the new piece should be “political,” dealing with what was happening in the world at the time. The Democratic Party’s National Convention in Chicago in the summer of 1968 affected members of the Group deeply. During the convention, a broad-ranging coalition of leftists—from those opposed to the Vietnam War to the Yippies led by Abbie Hoffman and Jerry Rubin—came to Chicago both to protest Hubert Humphrey’s nomination for president and to celebrate alternative culture. Widespread violence occurred when police tried to clear protestors and celebrators from Chicago’s streets and parks. Joan MacIntosh and I were in Mexico City when the riots in Chicago happened. We were back in New York when Mexican students took to the streets in September protesting the big spending on the Olympics scheduled for October in Mexico City at a time when there were so many unmet social needs. The unrest culminated in the October 2 Tlatelolco massacre in Mexico City when the army and police murdered between 300 and 400 protestors. 1968 also saw The Prague Spring³ and many other protests in Europe. How could The Performance Group do a piece addressing these events? We decided to deal with the ramifications of what was happening in an indirect, poetic way. *Macbeth* seemed to me to raise questions about the relationship between individual ambition and state power.

At that time, also, I was very interested in collage. I thought we might merge Brecht’s *Arturo Ui* and *Macbeth* or Jarry’s *Ubu Roi* and *Macbeth* because both *Arturo* and *Ubu* are really modeled on *Macbeth*. I felt there was good material there. We met and discussed the relationship between *Arturo* and *Macbeth*, but it didn’t pan out. Brecht’s play was so strong in itself; he’d incorporated his commentaries on *Macbeth* in it already. Not so with *Ubu*, so we began to think about it in mise-en-scene meetings. Whoever wanted to work on the new project met at the apartment shared by MacIntosh and me. We talked about the mise-en-scene—what the shape of the production could be, basic themes, how to organize the space, etc. While talking about *Ubu*, I brought in *Macbeth*. I said, “Why don’t we explore *Macbeth* as it’s a play in our own language, is very strong, and deals with the problems we’ve been talking about? Later we can work on combining *Ubu* and *Macbeth*.”

We never combined *Ubu* and *Macbeth* because Shakespeare’s text grabbed us so strongly. In December 1968, I noted that there were four archetypal character-types in *Macbeth*: Doers: Macbeth and Lady Macbeth; Founders/Victims: Duncan and Banquo; Avengers: Malcolm and Macduff; and Dark Powers: witches, common people, soldiers, messengers, and servants. That division stayed with the production from the beginning to the end. It was expressed in the costumes: each type was garbed in its own color; it influenced deeply how we reconstructed the text because performers in each category worked mostly with each other shaping their improvisations and their selection-collaging of the text; it affected the development of the environment, which went through several phases which I’ll discuss later because we weren’t thinking of space early on.

Other notes I made around this time reveal tensions in the Group. When Peter Brook saw *Macbeth* in November 1969, he told me that “*Macbeth* is a jinxed play.” “Why?” I asked him. “Because the power of the witches is so primal and so deep that you can’t tamper with it without upsetting the balance of nature.” Brook warned me that bad things happen to people who do *Macbeth*. I laughed. “Well, Peter, will you direct *Macbeth*?” He replied instantly. “For God’s sake, I’d never direct *Macbeth*.” To the best of my knowledge, he never did. Returning to The

Performance Group, I detect even back in October 1968 our beginning to act out without knowing it the story of *Macbeth* even as we were beginning to prepare *Makbeth*.

これはパフォーマンス・グループが行った仕事の種類、つまり模倣的ではなく現実的/実的なものの仕事のために起こった。私は「登場人物」を信じないが、俳優が彼女自身/彼自身として直接行動を演じることを信じている。その行動が俳優によって発明されていなかったとしても、俳優の仕事はそれを所有すること、その行動と向き合うことである。ゆっくりと『マクベス』の基本的な行動のいくつかがグループに浸透し始めた。パフォーマンス・グループの制御を誰が握るかについての争い：私か、彼らの何人かか、グループとしての彼らか、個人としての私か、合意か、などなど。これらの争いはより深く掘り下った。『マクベス』は私たちを演じ始めた。

この演技は「連想練習」で形を整えた。連想練習はグロトフスキーから改作したもの、ニューオーリンズでのニューオーリンズ・グループとの仕事、フリー・サザン・シアターでの経験、そして私自身のオリジナル作品を組み合わせたものである。連想練習は、あなたの心で起こっていることに対する活動的で動的な関係にある特定の身体運動のセットである。例えば、あなたは頭を回転させることができる。その回転のリズム、強度、方向は、あなたが経験・想像していることによって決定されるだろう。これらの想像は、次に、あなたが頭を回転させることによって引き起こされ、および/または強化される。いくつかの動きがある。体全体のロール、腰のロール、腕、手、指の動き、足と足の指の動きなど。パフォーマーは身体運動と心理運動の間に動的なフィードバック関係を構築する。連想練習はパフォーマーに心身の統一に対する感じられた信念と感じられた必要性を植え付ける。これらの練習の多くは、私の『環境劇場』（1973年、1994年）および『パフォーマンス・ワークショップの内部』（Bowditch et al. 2023）で詳細に説明されている。

私たちは多くの連想練習を行った。私が今「言語身体的」労働と呼んでいるものについてまだ概念がなかった。なぜなら私たちはまだ詩を話すという問題、シェイクスピアのまたは誰か他の人の詩を話すという問題に直面していなかったからである。『ディオニュソス69』では合唱は詩的であるが、私たちはそれらを歌うか日常的に話した。『D69』の他の対白はシェイクスピアの台詞と同じ方法で表現されていなかった。『D69』は設計上日常的である。『マクベス』では私たちは詩の中に入り、ロウソクがガラス容器の内側で燃えるように、それを照らさなければならなかった。これは「心理的」または「動機付けられた」演技の問題ではなく、テキストの音、発話の明確さに直面するという問題であった。言語-話すことの物理的にによって喚起される感情。私たちは連想練習から働くべきものを持っていた。そして私は初めて、これらの練習の中に特定の句、言葉、文を植え付けることを実験した。それらは行動になるか、行動への鍵と地図になった。

毎日のリハーサルは連想練習で始まった。この仕事の間、私は『マクベス』から文や句、あるいは単語さえ声を出して読んだ。シェイクスピアのテキストは物質的なものとして、連想練習によって喚起されたパフォーマーの個人的な思考・感情・幻想に浸透した。私は断片だけを発した。そのためテキスト・意味が個人的に起こっていることを圧倒しないようにするためである。したがって、弁証法が各パフォーマー内に設定された。プライベートな幻想のプライベートさとシェイクスピアの公共性の間に。次のステップは、グループを集団として相互作用するように、テキスト断片を一緒に演じるように励ますことであった。プライベートとシェイクスピアの組み合わせ。1968年12月のある午後、私たちは初めて『マクベス』から10の行動を即興で演じた：

1. マクベスは深く行き、魔女たちに会う。
2. 魔女たちはマクベスに彼は王になると言う。
3. マクベスは登り、ダンカン王を殺す。
4. ダンカンとバンクォーは倒れる。

5. マルコムとマクダフは恐れて逃げる。
6. マクベスはバンクォーを殺す。
7. マルコムとマクダフはマクベスを追跡する。
8. マクベスは恐れていないが、とにかく死ぬ。
9. マクベスは殺され、彼の頭は上がる。
10. マルコムは王である。

マクベスが2回死ぬなどの矛盾がある。しかし、この仕事は因果論理や一貫性についてではなかった。なぜ私たちはこれらの行動を行い、他のものではなかったのか説明できない。しかし、私たちはその午後それを行った。パフォーマーたちはテキストを具体的な出来事として経験した。人々を動き、歌い、相互作用し、感じさせるもの。この即興は「対唱的『マクベス』」に発展した。各パフォーマーは彼女/彼自身の文、句、または音節のセットを蓄積した。演劇を通じた非常に個人的なロードマップ。彼らはこれを蓄積するだけでなく、互いに蓄積するのを見ていた。私を除くすべての人（私は常に外にいた）は『マクベス』の個人的なビジョン/バージョンを演じ、他の人が同じことをするのを目撃した。

対唱的『マクベス』はあらゆる演劇に合わせて調整できる単純な練習である。演劇の基本的な行動を具現化するのに効果的な方法である。この練習は「対唱的」と呼ばれるのは、1人が始めて、他の全員が合唱で答え、同時にバリエーションを探索するからである。こうやって進む。各人は演劇を読むが、グループは集団的に取り組まない。その後、パフォーマーたちがしばらく連想練習を行った後、演出家は1人のパフォーマーをリーダーに指定する。その人は一度に1文ずつ演劇を通り抜け始める。例えば、『マクベス』に関して、リチャード・ディアの最初の文は「魔女の予言の後、マクベスとバンクォーは離れて歩き、それらについて議論する」であった。その後、グループ全体はその文から取ることができるものを取る。言葉通りに繰り返されることはめったにない。ディアの場合、グループは「議論する」という言葉を取り、それを短縮および伸長して「Discussssssss」にした。その後、「マクベスとバンクォー」をリズムカルなバンギングの基礎として使用した。有機体として動き、音を作ることで、パフォーマーたちはディアが始めたものの内側に入り、外に出た。パフォーマーたちは彼らが聞いたことで何をしたいかは自由である。彼らは「対唱的」を自然なものまたは劇作家に忠実なものにしようとする必要はない。彼らはそれを新しい音と連想を喚起し、促す原料として使用する。

1968年12月27日までに、対唱的なものを2つのタイプに分割していた：行動を具現化-発声することと品質を具現化-発声することである。例えば、ディアの文に関して「魔女の予言の後、マクベスとバンクォーは離れて歩き、それについて議論する」。歩くことと議論することは行動であり、予言は品質である。それは非常にシンプルである。動詞と分詞で行動を見つけ、名詞、形容詞、副詞で品質を見つける。対唱的なものを使用して、各人はリーダーになる機会を得て、演出家の外部の目ではなく、パフォーマーとして行動の内側に生きることから、テキストの行動を通り抜けるようにすべての人に行動させることができる。『マクベス』に取り組みながら、誰もが時間とともにリーダーであった。

ディアの対唱的なものと別のものをより詳細に説明するつもりである。各々が演劇にどのように関連しているかを示し、同時に集団の心身を通じて屈折したリーダーの想像力の個性を具体的に特定の方法で具現化している。ディアの対唱的なものは12の部分を持っていた：

1. 魔女の予言の後、マクベスとバンクォーは離れて歩き、それについて議論する。
2. ダンカンはその殺人者が計画された後の城に来る。マクベスは彼を迎える。

3. 眠っている間、マクベスは階段をこっそり上り、ダンカンを殺す。
4. マクベスは眠ることができないので、彼は歩き回る。
5. 疲れて恐れて、マクベスは彼の妻を避ける。
6. マクベスはバンクオーの幽霊を見る。
7. そして彼は彼自身のパーティーで踊ることができない。
8. レディ・マクベスは眠りながら階段を降り、すべてを話す。
9. マクダフは、すべてを聞いて、彼の男性とダンシネーンへの長い行進を始める。
10. マクベスは儀式的な戦いで殺される。
11. ダンシネーンに生き残った者の名前の新しい王がいる。
12. 誰もが寝るために家に帰る。

「ダンシネーンに生き残った者の名前の新しい王がいる」ではディア、リーダーは王にされた。彼は誰もの服に身を包まれた。その行動の終わりまでに、ディアを除くすべてのパフォーマーは裸であった。ディアは着装され、窒息し、部屋のすべての衣装で押しつぶされた（私のものを除いて）。その後、全員が「ダンシネーンに新しい王がいる」と唱った。

別の、はるかに長い対唱的なもの：

1. ~~メッセンジャーはマクベスの試験を発表する。~~
メッセンジャーは死ぬ。彼の人生では何も彼を彼の離脱のように良くしている。
3. コーダーの貴族はマクベスと等しい。
4. レディ・マクベスは愛の手紙を受け取り、読む。
5. メッセンジャーが到着し、「王は今夜ここで食事をします、マダム」と言う。
6. レディ・マクベスはマクベスを断固たらしめる。男の子だけを連れてこい。
7. マクベスは短剣を見る。
8. マクベスはダンカンを殺す。
9. マクベスは遠くから声を聞く。
10. ダンカンの馬は互いに食べ合う。
11. ポーターは門をノックするのを聞き、誰かかもしれないと思う。
12. バンクオーは魔女たちの予言について考える。
13. マクベスは2人の殺し屋と陰謀を企てる。
14. ~~フライエンスは逃げる。~~
15. バンクオーは宴で見過ごされている。
16. バンクオーの幽霊が宴に入る。
17. マクベスは幽霊を見て、爆発する。
18. ~~「我が主はしばしばこのようである。」~~
19. レディ・マクベスは客に式典なしに去るよう頼む。
20. ヘカテが魔女たちに会う。
21. マルコムはマクダフに彼は王の資質を持たないが、すべての悪徳を持つと言う。
22. マクダフは絶望する。
23. マルコムはマクダフに「私はあなたを冗談でいたずらしただけです」と言う。
24. マルコムの息子と彼の妻は互いに勇敢にさせる。
25. 彼らは彼らの墓の前で死ぬ。
26. 彼らは殺し屋の前で死ぬ。
27. ロスはマクダフにニュースをもたらす。
28. マクダフは「話してください」と言う。

29. マクベスはレディ・マクベスに彼は奇妙な姉妹を訪問する必要があると言う。
30. マクベスは魔女たちに会う。
31. レディ・マクベスは彼女の手から血を洗おうとしている。
32. ~~33. 明日、明日、そして明日がとっさり来る。~~
33. 明日、明日、そして明日がとっさり来る。
34. 記録された時間の最後の音節まで。
35. ~~36. 人生は単なる影に過ぎない。~~
36. 人生は単なる影に過ぎない。
37. 人生は単なる影に過ぎない。

この対唱的なものが非常に長かったので、人々は単一の生物の一部であることをやめた。彼らは下位グループに分かれ、焦点を失った。対唱的な練習の目標は、行動の相互の感覚を共有することである。簡潔さがその魂である。リーダーだけでなく、プレイヤーも必須のものだけをもたらし必要がある。37-行動の対唱的なものは失敗した。しかし、一般的には対唱的なものは成功した。それらは私たちが演劇を具体的な方法で、言葉でも身体的でも探索するのに役立った。私たちはグループとしてと個人として探索した。

対唱的なものに取り組みながら、私は『マクベス』と「人生」のもの（より良い言葉がないため）を比較し始めた。私は権力、愛、裏切り、復讐についての演劇の問題に夢中になった。私は『マクベス』の言語を使い始めて、自分の状況を説明した。私のノートでは、「あなたはもう眠ることはありません」と書きました。その後、クリスマスの周辺で、私たちは『ディオニュソス69』のツアーに行ったため、『マクベス』になるであろう作業を停止した。

1969年2月に戻ってきたとき、「20行を通す」と呼ばれる別の練習を開始した。テキストに直接向き合った最初の練習であった。各パフォーマーに演劇から20行を選ぶよう求めて、演劇を通じた彼ら自身の個人的な方法として。時々、20行を使って対唱的な形式を使用し、時々是个々のパフォーマーがガレージの他のパフォーマーと20行を共有し、その後これら20行を働く大きなスペースを通り抜けた。シェイクスピアを実際に暗記した初めてであった。スペースとパフォーマーたちが何をしていたのかの関係は有機的ではなかった。しかし、私はそれを有機的にする方法を正確には知りませんでした。問題は『ディオニュソス』のスペースでリハーサルをしていて、新しい『マクベス』スペースではなかったために、私たちがリハーサルをしていたためかもしれないと思いました。私は今、問題の根は、私たちが言語に物理的な方法で住んでいなかったという事実であると思う。それはいつも「シェイクスピア」だった。その時、言語-身体的な統一を発展させた方法で、言語-身体的な統一を発展させるのに役立つ言語-身体的な練習、練習がなかった。

テキスト、パフォーマー、スペースの間の物理的な関係を確立することで、問題を修正しようとししました。スペースの中心が「誰もいない土地」である計画を思いついた。

部屋の他の場所では、4つのグループのそれぞれ、すなわち行為者、創設者/被害者

、復讐者、そして暗い力は、独自の領土を持っていた。4つのグループは誰もいない土地の制御を求めた。動機は、私たちがそれらの線に沿って始めるのを整理した。力、お金。4これは私に印象を与えた。それはとてもシンプルで分別があるように思えた。あなたは本当に愛、名声、力、またはお金の外側の何かを考えることができない。次に、愛、

名声、力、お金と4つの文字グループ、行為者などの関係を考えて。愛はダンカンとバンクォーで、王冠が欲しい。名声はマクベスとレディーで、彼らがプレイする各ゲームに勝ちたい。力はマクダフとマルコムで、最終的に勝利する。お金は誰かまたは何かに変わることができる暗い力である。しかし、4つの基本的な動機

また互いに等しい。私はこれらの方程式を作った：愛=名声。名声=力。力=お金。お金=愛...くるくる、絶え間なく、各々は他のものになる。私はこれらを繰り返し繰り返す際にめまいがしました。

無意味でありながら同時に、彼らは仕事の中心に浸透した。私たちはそれらを信じ始めた。パフォーミング・ガレージの内部では、小さなグループが名声、力、愛、お金のために戦っていた。しかし、それはすべて何もなく、ふりをしていた。単なる練習、リハーサル、即興、ゲーム。夜間、『ディオニュソス69』だった別の戦い。私は自分自身とグループによって苦い、裏切られたと感じ始めた。一連の病的で暴力的な絵が私のノートに現れた：鋭い噛みつく歯を持つ奇妙な口、私を食べるふさふさした口。私は壊れていた。その真ん中で、1969年3月13日に、私は演劇をキャストした。4つの基本的なグループに従って。興味深いことに、暗い力だけが最初のキャスティングから『マクベス』の閉鎖までほぼ1年間一定のままであった。ジェイソン・ボッソー、リチャード・ディア、ジョーン・マッキントッシュがこれらの役割に手を加えると、彼らは固くしがみついた。他のすべてのグループは変更を受けた。

回顧すると、これらの即興にはプロダクションに入ることのなかった多くの良い考えがあったと感じている。例えば、夜ごとに一連の対唱的なものとして『マクベス』をすることができた。毎晩異なり、異なるリーダーがいるだろう。それは素晴らしい経験だったでしょう。私が私がこれらのことを確認するとき自分自身に尋ねる質問は、ある時点で、演出家として、私は「それが私たちの演劇です」と言わなかったのはなぜですか？なぜ代わりに「それは私たちの演劇ではない」と言ったのですか？おそらく、グループ内の演劇の緊張を演じさせるプロセスは、舞台装置において十分に根本的であることを防いだ。そして、シェイクスピアは私を暴君したように多くの人を暴君した。私はシェイクスピアをすることができませんでした。そして、私はシェイクスピアを元に戻すのに苦労しました。何と皮肉なことか、昼間に『マクベス』をワークショップしている間、夜に行った『D69』では、私たちは「エウリピデスをしなかった」ということを考えると。

暗い力が一定であったのは偶然ではない。マッキントッシュは暗い力を演じることの経験を「興奮させる」と説明した。従来の意味での演技の負担から自由で、彼女は暗い力の多くの現実の複数の現実非常に深く入った。魔女、召使、メッセンジャー、兵士、その他の「小さな部分」として、彼女は複雑な環境劇場のスペースを探索する自由を持っていて、比較的自由に魔法のように現れたり消えたりした。対照的に、ブリシラ・スミスは次のようにレディ・マクベスを演じることの経験を説明した：

私が与えることができる最良の例は眠りながら歩く場面です。舞台裏がなかったので、舞台上で死ぬ必要がありました。私たちが思いついたデバイスは、私が口で手首をかき裂くジェスチャーをし、床に手を叩くというものでした。私の手は完全に黒と青になり、私の手首はジェスチャーを作っている力からそれに赤い斑点が大きかった。私が自分自身に行った暴力は、このロールを行おうとする試みの背後に巨大な量の欲求不満が構築されていたことを示しています。それは常に自分自身に回り込もうとするようなものであり、自分自身を解放することができず、自分自身から抜け出すことができないように感じました。

1969年の冬と初春の間に、プロダクションのアクションはより明確になりました。暗い力は彼らの不道徳的なゲームをプレイします。創設者/被害者は死ぬ。復讐者は力を望みますが、主に修辞学で武装しています。行為者は何かを試そうとしているもの自由な実験者です。この時点で、ワークショップ・リハーサル・プロセスを使用して『マクベス』から『マクベス』を作成する方法を見始めました。私は自分自身と他の人に尋ねました：内的行動（動機、欲望）は何ですか？外的行動（舞台化）は何ですか？具体的には、誰が誰とシーンをしますか？いつ？

各シーンの実際の構造は何ですか？どのようにシェイクスピアのテキスト、彼の言語の具体的な直接性を処理・攻撃しますか？

この時までには、私たちは一緒に身体の仕事をするのをやめました。私たちは『ディオニュソス』遊びスペースの上の階に上がり、大きなリハーサル・スタジオに階上し、下位グループに分割し、各々は他の嫉妬し、すべては私の嫉妬であり、怒っていた。私はこれまでそんなに孤立した、そんなに偏執的な、私が働く楽しみがあるはずだった人によって消費されたことを感じたことがない。私は完全な怒りと継続的な恐怖の中にいました。その頭では、テキストに取り組み始めました。

私は次のゲームで実際の台本を作成し始めました。私は彼ら全員に言った：

テキストのすべてはあなたのものであり、あなたのそれぞれです。あなたはそれをしたいことを何でもすることができますが、元のテキストに含まれていない言葉を導入することはできません。しかし、シェイクスピアのテキストを単語を単語、文を文に、段落を段落に破ることができます：あなたが望む方法。あなたが新しい文を作成するつもりなら、その文に含まれる単語がテキストのどこかにあると推測しないでください。その単語がそこにあると知ってください。シーンの構成を開始する前に、あなたはシーンのリストと、各シーンの行動のリストを与える必要があります。

したがって、我々は可能なシーン、テキスト、およびアクションの長いコレクションを開発しました。ある時点では、パフォーマーが次のシーンを叫ぶことで、対唱的なものに似た何か、または帽子からシーンを描くことで、夜間のランダム選択で『マクベス』を実行することが可能に見えた：チャンスが決めさせる。

私たちはテキストで約2ヶ月間集団的に働きました。それは苦痛で、困難で、全く欲求不満を与える仕事でした。私たちの頭は1つとしては機能しませんでした。パフォーマーたちが行った選択肢のいくつかは、私は軽蔑しましたが、彼らは非常に彼らが成し遂げたものに対して結婚していました。そして、私は彼らが持ってきた、または彼らの仕事について言ったことの多くが好きではないと確信しています。一つの観点から、この期間は絶対に無意味でした。なぜなら、私は怠け者として演出家、ドラマトゥルク、著者の代理として私の仕事であるべきものをパフォーマーに置いていたからです。そして、彼らは、順に、彼らの適切な仕事を与えました。声、身体、心理。私たちは対唱的なものの根本的な行動との接触を失いました。ランダムな『マクベス』を開発したことはありません。しかし、別の観点から、この仕事は本質的でした。なぜなら、私たちはシェイクスピアの言語と、音韻の非常に音から内側で格闘したからです。誰もが意味、関係、行動の進行、リズム、画像などについて深く懸念していました。シェイクスピアのテキストを資料として使用する方法を学びました。それから取る、それを周りに回す、それを使う。つまり、シェイクスピアは不思議でした。彼の権威から剥奪されました。彼は私たちに言葉を与えた、私たちはシーンを作った。しかし、それでも私たちはストーリーの明確な考えを思いついた。私たちはすることは何もありませんでした。

4月29日まで、私は新しいアイデア全体と一緒に来ました。「私は今ストーリーを理解しています」と言いました。ダンカンには4人の息子を持っています。コーダー、マルコム、マクダフ

、バンクォーです。そして彼らはすべて彼を殺したいか、少なくとも彼を殺すという彼らの衝動を認識しています。コーダーは反乱を起こしており、ダンカンには彼自身の息子を実行します。マルコムは反乱の準備ができており、彼の兄弟マクダフに参加するよう求めようとします。バンクォーは、ダンカンに対する陰謀から無罪ですが、王の系統を設立する野心がない。暗い力はバンクォーとマクベスを誘惑する。マクベスはダンカンの血の外側の部外者である。しかし、彼は息子たちを殴る。ダンカンには彼の息子が彼を殺したいことを知り、彼は彼の運命に身を任せる。

私は個人的にこのプロットと強く同一視しました。私は私自身の家族と私のパフォーマンス・グループ内の状況の両方の反射を見ました。父と兄と戦った時がありました。同時に、1962年に大学を去ったときから、私は自分の家族から自分を遠ざけました。私の個人的な家族のストーリーでは、私はマクダフまたはマクベスでした。しかし、パフォーマンス・グループの中で、私はダンカンでした。私はこの力と深く個人的なレスポンスを知っていました。この種のアイデア・ストーリー構築は、演出するときに私と一緒に頻繁に起こります。

life when I struggled mightily against my father. At the same time, from when I departed for college in 1952, I distanced myself from my family. In my personal family story, I was Macduff or Makbeth. But within The Performance Group, I was Duncan. I knew that people were after my power, that my leadership was under constant challenge and threat. I identified at a deep and personal level with the story of the play as I had constructed it. This kind of identification-construction happens often with me when I direct.

スクリプトの構造に取り組みながら、スペースがどのように見えるかをいじり始めました。すべてのパフォーマンス・グループプロダクションのように、私はパフォーミング・ガレージの大きな空の立方体から始めました。ジェリー・ロホと一緒に働きました。私たちはスペース全体をゼロから設計しました。観客はどこにいますか？彼らは一箇所に留まるか、動き回るでしょうか？プレイスペースはどこですか？アクションはどのように動きますか？何レベル？私たちはフォーカスが大きなテーブルになると決めました。マクベスの宴の場所。この大きなフラットな開いた長方形とは対照的に、立方体のような構造とギャラリーがありました。マクベスの「小屋付き、限定された、限定された」の感覚。(IV、3、26)。らせん階段は天井のトラップドアから降りており、パフォーミング・ガレージの2階から劇場につながっていました。観劇者は2階から劇場に入り、「『マクベス』迷路」を通り、その後階段を降りてメインの遊びスペースに入った。迷路は劇場歴家ブルックス・マクナマラによって設計および図解されました。ブルックス・マクナマラは、ある時点で私の同僚でした。マクナマラの「『マクベス』迷路」に関するエッセイ7は、この紹介に続く。

私は、ロホとマクナマラに、プロダクションのために私が必要なものを正確に概説しました。領土のあるスペース。1つの巨大な宴テーブル。立方体またはボックスで囲まれた開いた領域。隠れるためにジャンプする場所。走る場所。下を見る場所。中をのぞく場所。森を示唆する多くの投稿と玉座の間または宮殿を示唆する高い天井を備えた環境。多くの会話とリハーサルを通じて、ロホとマクナマラが参加し、図面とモデルを作成して、最後に私たちが使用したもの、2つのスペース、パフォーミング・ガレージ上の『マクベス』迷路とその下のメインの遊びスペースを思いつきました。スペクテーターが迷路を通り抜けたとき、彼らは鏡に直面した。死者に走った。そして、血まみれの図解を見ました。彼らはまた、劇場のモデルと『マクベス』環境の図面を見ました。『マクベス』物語の歴史的小説および文学的根を説明するテキストを読むことができました。そして突然、トラップドアとらせん階段を下ります。塗装されていない木製の長方形が支配する50 40 20スペースの白い壁。'x'x'は大きなテーブルが中央に。スペースは同時に抽象的で、森、城、秘密の場所を示唆しています。一つの壁に沿って、35 8 6深い開いたコンクリート溝'x'x'暗い力がうずくまっている。洞窟のようなコウモリのように時々逆さまにぶら下がっている。音はこの環境に十分に含まれ、伝播されています。パフォーマーはささやきから叫びまで聞こえることができます。

5月4日までに、パフォーマーと私は『マクベス』の9つの大きなムーブメント（音楽と行動の両方の意味で）を作成しました：

1. 1人、ダンカンはずべてを持っています。

2.

コーダーは彼の父親ダンカンに対して反乱を起こします。

3. 暗い力と両方のダンカンとレディ・マクベスの間で契約が結ばれています。暗い力がレディ・マクベスとダンカンの両方と秘密に会ったと決めました。ダンカンに言う：「あなたにとって真の脅威であるマクベスを取り除くために、何をくれるか？」そしてレディ・マクベスに：「マクベスをダンカンから遮断するためにマクベスの王座に遮断するため、何をくれるか？」。

4. 暗い力はマクベス、マクダフ、マルコム、バンクオーを誘惑します。すべての息子を誘惑することで、各々は父親の殺害の動機を持っています。

5. ダンカンの殺害。

6. バンクオーの殺害。

7. マクベスの殺害。

8. マクダフの殺害。

9.

マルコムの統治が始まります。

演劇の構造は、ダンカン、原始的な父親がすべてを持っているムーブメント1の明らかな安寧の崩壊である。ムーブメント2、3、4は動乱に満ちている。ダンカンの息子たちは父親に反乱することを誘惑されている。ムーブメント5はティッピングポイントです。ダンカンは殺され、彼の原始的な力は放出され、散乱し、ギリシャの悲劇で呼ばれるものであるシードのように。ムーブメント6、7、8は1人の力を再び中央に集めるという血なまぐさいプロセスである。近親相姦は殺人につながり、殺人は戦争になる。ムーブメント9は王冠を争う候補者のマルコムが述べた「何をするか、私たちは測定、時間、場所で実行する」ときに順序を復元する。この一連のムーブメントは、ここで印刷された遊びスクリプトを作成するために取り組んだときに固執しました。したがって、ワークショップが提供した3つの可能性から（対唱的な『マクベス』、ランダム順序でシーンを遊ぶ、9ムーブメント『マクベス』）、私は最後のもの、最も秩序立った伝統的なオプションを選択しました。

しかし『マクベス』はムーブメント9を超えて1つのシーンを行く。暗い力がそれを最後のシーンで言ったので、「そして結論として、勝利は私たちの上に落ちた」。

この「私たち」は女性である。『マクベス』の家父長的な世界では、女性はシーンの背後、下から、レディ・マクベスと暗い力の姿で動作する。レディ・マクベスは彼女がマクベスと整列したため失敗する：彼女の肉色の手は彼の手です。暗い力は成功する。なぜなら彼らは労働者、兵士、召使、メッセンジャーのエネルギーと怒りを具現化しているため。

1969年4月と5月の間に、私たちは集团的に台本を書こうとしました。週4夜、夜5時間働きました。怒りが上昇しました。私たちはあまり遠くに行くことができませんでした。最後に、夏の始まりに、私は「私は演劇を書きます」と言いました。文章を書く、実際の文と場面の構成は、平和を必要とするプライベートなビジネスです。『ディオニュソス69』につながったワークショップで構築されていた統一は断片化しました。たぶんその統一はもともとそこにありました。たぶんそれはすべて『ディオニュソス』のテーマとその公開での成功の関数でした。とにかく、『マクベス』の仕事は不満をもたらした。『ディオニュソス』に関するすべてのポジティブなことは吸収され、『マクベス』によって逆に変わりました。プロダクションの製造のみの闘争ではなく、それは劇場でよく起こります。しかし、さらに深く、物語がグループの内側で展開されていた方法。私はダンカンでしたが、ダンカンは降りて死ぬことはありませんでした。演劇を6月、7月、8月の家に連れた。『ディオニュソス』7月末に閉鎖しました。出席が落ちたからではなく、それが終わったからです。その事。夏は、私は『ディオニュソス』のすべてのパフォーマンスに参加せず、ほとんどメモを与えませんでした。私は『マクベス』に吸収されました。グループは8月に休暇を取りました。BITEFでベルグラードで『ディオニュソス』を実行し、その後『マクベス』をリハーサルするために9月に再合同することに同意しました。8台本の手に。

私たちの誰もユーゴスラビアに行ったことがありませんでした。ベルグラードで『ディオニュソス』を実行した後、9パオシキ、ボカ・カトルスカ（現在はモンテネグロの一部）の天国、ドゥブロヴニク（現在はクロアチアの一部）の近くの深く美しい湾に後退しました。すべてこれ、地域を荒廃させた残酷な戦争の前に何年も。パオシキでは、ボカ・コトルスカ（湾）右の家を借りました。純粋なアドリア海にいつでもダイビングして泳ぐことができました。マクベスでマルコムを演じたビル・シェパード、

湾の真ん中でバグパイプを練習したり、ブドウ園とオリーブ畑を通してリコシェットした激しい美しいスコットランド人の呼び出しを練習しました。

バオシキの最初の2週間は雨でした。天候が晴れたとき、グループは嵐のままでした。どこからでも誰からでも苦情：

水は暖かすぎて、いや、それは冷たすぎます。彼らは私たちにセーリングボートを約束しました。ボートだけを手に入れた。ドゥプロヴニクは1時間ではなく、2時間です。彼らが約束したように150ではなく250ディナールを食事に費やしました。

これらの些細な不平不満は、より深い不満の症状であり、長く構築されていました。今、彼らを発散できるニューヨーク市だけではなく、自分自身と牧歌的な環境だけです。私たちが互いに直面することができなかったために驚くべき一群の遭遇療法での訓練をすべて考えると。私たちは湾、地元の人々、私たちの家主、私たちのホストで発散しました。

その真ん中で、私は一緒に置いた『マクベス』のテキストでの仕事を開始しました。私たちは流れと小さな森に接している開いた牧草地でリハーサルしました。牧草地の真ん中に大きな木がありました。メッセンジャーがカウダーに対するマクベスの勝利のことをダンカンに伝えるために来たとき、彼は森を横切った。ダンカンは大きな木の下に立っていました。暗い力は他の木の枝からぶら下がった。彼らはダンカンとマクベス、すべてのパスと呼びました。夜間、暗い力は秘密に会い、彼らの魔女のビジネスと式典を実行しました。私は彼らがどこに行ったのか、何をしたのか一度も見つけられませんでした。マルコムとマクダフはボカの真ん中に自分たちで行きました。イングランドとアイルランドは本当に川と海を越えていました。マクベスとバンクォーが田舎を漂う田舎があった。ニューヨークでも同様に『マクベス』をしたかのようにそこを通り抜けるのにどれほどの興奮は、観客を追いかけることで場所から場所へ。しかし、これは1969年でした。西洋の実験劇場でペリペアティック・パフォーマンスの出現の多くの年前。10

After rehearsing in a quiet pasture in Yugoslavia, refining and memorizing the text so that environment, actions, and words meshed, we came back to noisy New York and the confines of The Performing Garage. We stepped into Jerry Rojo's brilliant environment, utterly different from the Baošići pasture. Rojo's space shocked and frightened me. I'd approved the design, seen the models. But Rojo's *Makbeth* environment was incommensurate with what we had made on the shore of the Boka Kotorska. I almost gave up, days in October when I said I couldn't go forward with the production. Then I realized Rojo was right, Baošići was wrong. The text I wrote indicates simultaneous scenes, hidden scenes, fast-moving scenes—a montage of very quick cuts—suited to the convulsive spaces Rojo gave us. What he couldn't give was time. We were scheduled to open in November. I turned to composer Paul Epstein's¹¹ brilliant creative approach to the text. Epstein's musical working of the text helped enormously. The Group pulled together, as theatre people do when faced with an opening.

The open rehearsals early in November were encouraging. Houses were full and spectators said that they were absorbed in the production, even if parts of it escaped them. *Makbeth* opened on November 21, 1969. The production did not achieve all it could have, but despite the terrible pressures within the Group and the difficulties of integrating the work in Baošići with the work in the New York environment, the production did many things well: a musically enunciated text, but not opera; swift action through space; effectively enacting murder, death, and doom. Clive Barnes in *The New York Times* and John Lahr in *The Village Voice* gave us reviews that brought in spectators. Then Walter Kerr obliterated the production in the *Sunday Times*.¹² Audiences fell off drastically. *Makbeth* closed in January 1970, less than two months after it opened.

Notes on Staging

Shakespeare's original texts have no stage directions; and even if they did, unless the production was on a thrust stage, they would be of little help. Finally, after all the work in Baošići, *Makbeth* was staged by me in the Rojo environment. If you don't do the play in that space, or a space very like it, my stage directions would not be useful.

I offer this advice: Don't be afraid of simultaneous or overlapping actions or scenes. For example, while Makbeth sits down to his banquet, the Dark Powers are murdering Banquo; while the Dark Powers carouse, Makbeth makes his way through Inverness to murder Duncan; during the first five scenes Lady Makbeth recites Makbeth's letter over and over, only speaking it with full voice in Scene 6. Music is omnipresent, ranging from formal melody to spoken cadences, from original songs to familiar religious and patriotic hymns. The music's a capella sonic structure is as important as the spatial environment. The two support each other: the mostly wood environment is used for stamping, knocking, marching, shuffling. The hollow large table is a drum. The way into the production is through its sounds, its music.

Although the play is divided into scenes, most of the time two or more scenes can be performed simultaneously in different areas of the environment—in front of, behind, over, and under the audience. For example, Duncan's murder. Lady Makbeth, standing at the center of the huge banquet table, is startled by a slight laugh from a Dark Power crouching near the sleeping Duncan. Lady's stifled cry is transformed into loud laughter by the other two Dark Powers carousing with Banquo high in a corner. Their laughter is transformed into a dream grunt by Duncan who, being spied on by the giggling Malcolm and Macduff, is told to "sshhhhh!" All this while Makbeth makes his way as quietly as he can to Duncan. The muffled sounds crescendo, then abruptly stop as Makbeth plunges his dagger into Duncan. Duncan's last sound is a laugh.

There are rules guiding the movement. Makbeth and Lady stay in the more open spaces at the start and then increasingly they are "cabin'd, cribb'd, and confined." Malcolm and Macduff move unhindered while Duncan is king but sneak around the periphery singing of their coming revenge when Makbeth wears the crown. The Dark Powers are always present. They go anywhere, varying from performance to performance. When not in a scene, they watch, spy, cast spells, giggle when things go their way because to them this tragedy is a farce. Duncan is laid in his grave so that his head, held in a net, hangs down through a hole in a platform. From below, spectators see Duncan's disembodied head; from above they see a headless corpse. Banquo is murdered in a place with many posts, like trees, his body slumping against a post. With leaps and darts from post to post as if dashing from tree to tree, Malcolm and Macduff advance on Dunsinane. The Rojo environment provides places to hide and jump from, to run to, to look down from and peep out of.

Costumes are color-coordinated jumpsuits, a unisex look. The Dark Powers in midnight blue, the Doers in dark red, the Founders/Victims in golden brown, and the Avengers in beige. Everyone wears boxer's shoes.

The only prop is the crown: a heavy, solid brass circle. The crown passes from Duncan to Makbeth to Malcolm, but fits none of them. Every character touches the crown. It's too heavy for Duncan. Makbeth likes to reach up and touch it, making sure it's still on his head. He adjusts it frequently because it doesn't fit. Macduff is afraid of it, yet he fiercely snatches it from dead Makbeth thrusting it into Malcolm's stomach the way a quarterback pushes the ball into a running back's gut. Malcolm accepts the crown hungrily, carefully situating it on his head. During the second banquet scene, the Dark Powers take it from Macbeth's head and play catch with it.

The Makbeth Maze¹³ by Brooks McNamara, Designer of the Maze

The *Makbeth* Maze is an attempt to apply some of the principles of environmental theatre to a space used only by the audience before the production. The result is not a “lobby.” It is an environment in which I have tried to explain and amplify the play with graphic material related to historical performances of *Macbeth* and to The Performance Group’s production.

I originally conceived the Maze as a series of corridors beneath a high platform in a corner of the first floor of The Performing Garage—it would be within the *Makbeth* environment. The audience was to pass through the corridors before entering the main space. Like the performance itself, the Maze was conceived of as a way to create a new organization of the *Macbeth* legend. I decided that the walls of the corridors would be a collage of information about the legend, previous performances of *Macbeth*, and the performance that was to take place in the main environment. I planned to fill the walls with blowup images and calligraphy: lines from the *Makbeth* script, historical documents connected with Shakespeare’s play, and prints and photographs suggesting relationships between *Makbeth* and the tradition out of which it came.

At first I placed less emphasis on the atmosphere created by the Maze and more on the possibilities that existed for it as a place in which to organize information in a special way. In an early model, I divided the space into three parallel corridors approximately 4’ wide and 12’ long. I covered the walls of the model with snapshots and newspaper clippings to suggest the blowups I intended to use in the actual Maze.

The model lacked interest.

I reworked it, keeping in mind a technique that I had tried before when I was designing an environment for a production of Kenneth Brown’s *The Brig* (see *Theatre Crafts*, November–December 1968). In the second version of the model, I turned the walls of the corridors into a number of boxes or compartments which were faced with glass and lit from the inside. The collages were to be applied to the back of the glass, the light shining through them from behind. The result was more interesting than the first model, but still seemed to lack vitality.

As the concept for the Maze continued to become more complex, it outgrew the space available under the 12’ × 12’ platform. We decided to move the Maze upstairs to a large room on the second floor of the Garage. Most of the space, which had served as a business office, dressing room, and rehearsal room during *Dionysus in 69*, was not needed during *Makbeth*. To use a part of this space for the Maze would mean an unusual route for the performance. Spectators would enter a door on Wooster Street, climb a narrow steep stairway, and arrive at a neutral lobby carved from a corner of the large room. After buying tickets in this lobby, spectators enter the Maze, wander through it at their own pace, and at the end of the Maze come to a lighted trapdoor in the floor. Entering the trap, they descend a twisting flight of stairs into the main environment. Moving the Maze meant a more expensive and complicated project. But as soon as I proposed it, everyone thought it worth the effort and money.

Before building the Maze, an idea came to me after spending a few minutes in a hall of mirrors at the Battersea Fun Fair in London. The walls of each chamber in the hall of mirrors were made up of 4’ × 8’ frames, some of which contained mirrors and other heavy sheets of plate glass. Still other frames were completely open, allowing movement from one compartment to another. Once inside the hall it was difficult to distinguish the door to an adjoining chamber from a glass wall or mirror. It seemed to me that something of the confusion of the hall of mirrors would give the Maze a life and complexity not present in the early models.

A second experience—a visit to the Chamber of Horrors at Mme. Tussaud's Wax Museum in London—suggested a further possibility. The light in the Chamber of Horrors is intentionally bad. The level of light in the room constantly changes and light sources are placed so that it is often difficult to see an exhibit clearly—most often the tableaux of torture and murder are half hidden in shadows. The result is that spectators and exhibits often seem to merge, with tableaux apparently coming to life. I decided that I wanted a similar effect in the Maze.

In the finished *Makbeth* Maze, the light-box walls disappeared and, instead of regular parallel corridors, I made a single L-shaped passage about 4' wide at its widest point and very irregular. Mirrors were placed on the walls to complicate the collage and blend the blowups and the calligraphy with the reflections of spectators passing through the Maze. The light, I decided, was to be nothing more than half a dozen low-wattage refrigerator bulbs in dime store aluminum reflectors, and the walls, where not covered by calligraphy, blowups, or mirrors, were flat black, as were the floor and ceiling, which was made of black cloth stretched into irregular peaks.

The result is frankly disorienting. Walls turn into mirrors, and mirrors into walls. Spectators bump into each other and excuse themselves for having jostled what turn out to be only reflections, and the audience is to some degree joined with the distorted and reorganized fragments of the *Macbeth* legend. Going through the Maze and descending into the main space, they are ready for what The Performance Group brings them.

Makbeth, After Shakespeare

Production

Director	Richard Schechner
Environment	Jerry Rojo
<i>Makbeth</i> Maze	Brooks McNamara
Music	Paul Epstein
Lighting	Jerry Rojo
Costumes	Jerry Rojo, Lewis Rampino
Stage managers	Vicki Strang, Catherine Farinon
General managers	Robert P Cohen, Philip Phelan

Performers

Dark Power 1	Richard Dia
Dark Power 2	Joan MacIntosh
Dark Power 3	Jason Bosseau
Makbeth	William Finley
Lady Makbeth	Ciel (Priscilla) Smith
Duncan	Tom Crawley
Banquo	Remi Barclay
Macduff	Stephen Borst
Malcolm	William Shephard, later Spalding Gray

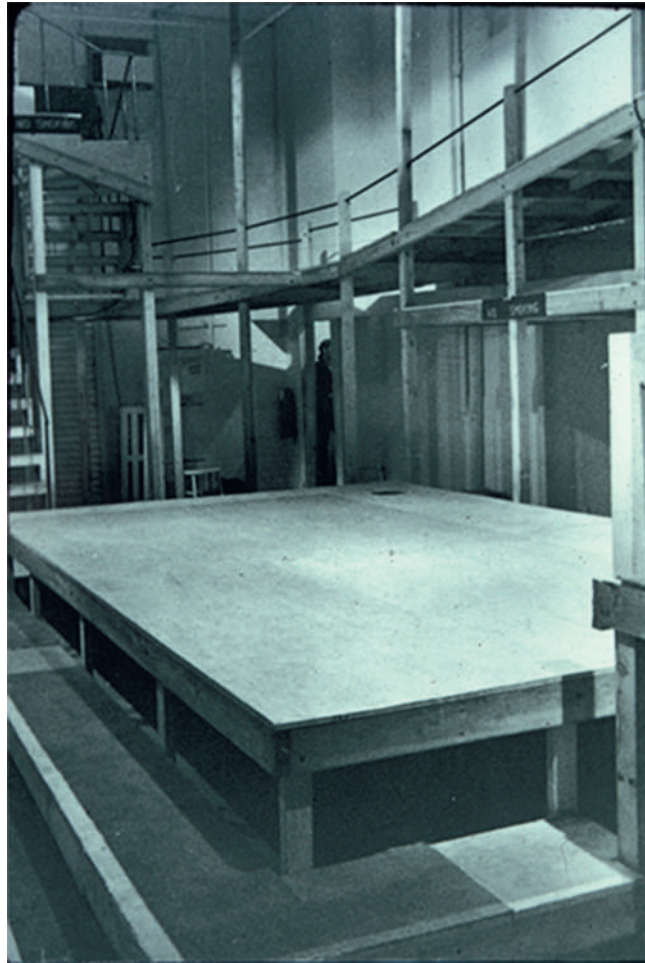


FIGURE 7.1: The large table at the center of the *Makbeth* environment designed by Jerry Rojo. The Performing Garage, New York, 1969. Photograph: Frederick Eberstadt.

Throughout, from before the first spectator enters, the DARK POWERS own the space: roaming, watching, spying, conferring quietly with each other, planning who knows what. Nothing escapes their notice. The DARK POWERS are not only Shakespeare's witches but also all the "unnamed" and/or "minor" roles. The DARK POWERS set the tone of the performance. Once they are murdered, DUNCAN and BANQUO, as ghosts, roam and watch.

Prelude**MUSIC NO. 1.**

The music can be found after the play, unpaginated but in effect pages 300-19.

1

DUNCAN: What bloody man is that?
 MALCOLM: My countryman, but I know him not.
 DUNCAN: What a haste looks through his eyes. He can report the newest state of the revolt.
 MALCOLM: Where do you come from? Your story quickly.

DARK POWER 1 *as messenger*:

From Fife, where Cawdor, your son, wanting your crown, began a terrible conflict. But all's too weak for brave Makbeth. He confronted Cawdor, point against point, arm against arm. His steel smoked with bloody execution.

DUNCAN: Sons, I hope the days are near at hand that chambers will be safe.
 DARK POWER 1: Mark, King of Scotland, mark. No sooner had justice compelled these rebels to trust their heels but Cawdor found arms and new supplies of men and began a fresh assault.
 DUNCAN: Did this not dismay Makbeth?
 DARK POWER 1: Yes, as sparrows eagles. He was as cannons overcharged with double cracks, so he doubly redoubled strokes upon the foe. He meant to bathe in reeking wounds or memorize another Golgotha, I cannot tell. And to conclude, the victory fell on us.
 DUNCAN: No more shall that Thane of Cawdor deceive me. Go and pronounce his death and with his former title greet Makbeth.
 DARK POWER 1: I'll see it done.
 MALCOLM: I doubt it not. As thick as waves comes post with post and every one bears Makbeth's praises. God save the King.

2

DARK POWER 1: Round about the cauldron go.
 DARK POWER 2: A drum, a drum! Makbeth doth come.

ALL DARK POWERS:

MUSIC NO. 2.

I will drain him dry as hay.
 Sleep shall neither night nor day

Hang upon his penthouse lid.
He shall live a man forbid.
Weary seven nights, nine times nine,
Shall he dwindle, peak, and pine.
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-toss'd.

BANQUO: So foul and fair a day I have not seen. How far is it to Inverness?
DARK POWER 3: Makbeth, Makbeth, all hail, Makbeth!
DARK POWER 1 & 2: Hail, Makbeth!
DARK POWER 3: Hail to thee, Thane of Glamis!
DARK POWER 2: All hail, Makbeth!
DARK POWER 1 & 3: Hail, Makbeth!
DARK POWER 2: Hail to thee, thane of Cawdor!
DARK POWER 1: All hail, Makbeth!
ALL: Hail, Makbeth!
DARK POWER 1: That shalt be King hereafter!
DARK POWER 3: I see the thane of Glamis.
DARK POWER 1: I see the Thane of Cawdor.
DARK POWER 2: I see the King. King Makbeth!

ALL DARK POWERS *in overlapping sequence*:
King Makbeth, King Makbeth!

BANQUO: To me you speak not. If you can look into the seeds of time and say
which grain will grow and which will not, speak then to me.
DARK POWER 1: Lesser than Makbeth, and greater.
DARK POWER 2: Not so happy, yet much happier.
DARK POWER 3: Thou shalt get kings, though thou be none.
MAKBETH: Stay, you imperfect speakers! Tell me more! By Sinel's death I know
I am Thane of Glamis. But how of Cawdor? The Thane of Cawdor
lives. And to be King stands not within the prospect of belief. No
more than to be Cawdor. Say from where you owe this intelligence,
or why you stop our way here with such prophetic greeting! Speak!
I order you, speak!

DARK POWERS *vanish*.

BANQUO: Where have they gone?
MAKBETH: As breath into the wind. I wish they had stayed!
BANQUO: Were such things here as we do speak about? Or have we eaten on
the insane root that takes the reason prisoner?
MAKBETH: Your children shall be kings.
BANQUO: You shall be King.
MAKBETH: And Thane of Cawdor too. Went it not so?
BANQUO: To the selfsame tune and words.

DARK POWER 1 *as messenger*:
Makbeth.

BANQUO: Who's here?
 DARK POWER 1: I am sent by the King to greet you Thane of Cawdor.
 MAKBETH: The Thane of Cawdor lives. Why do you dress me in borrowed robes?
 DARK POWER 1: Who was the Thane lives under heavy judgment for his life. Treasons capital, confessed, and proved have overthrown him.
 BANQUO: New honors come upon you.
 MAKBETH: Glamis and Thane of Cawdor. The greatest is behind.
 DARK POWER 1: Two truths are told as prologues to the swelling act of the imperial theme. I thank you, gentlemen.
 MAKBETH: This prophetic soliciting cannot be ill, cannot be good. If ill, why has it given me earnest of success commencing in a truth? I am Thane of Cawdor. If good, why do I yield to that suggestion whose horrid image makes my heart knock at my ribs?

3

DUNCAN: I wish the friends we miss were safe arrived.
 MALCOLM: Some must die. And yet I see so great a day as this is cheaply bought.
 DUNCAN: Macduff, is execution done on Cawdor? Are those in commission yet returned?
 MACDUFF: They have not yet come back.
 DUNCAN: Swiftly send after them. There's no mercy left if I let Cawdor hang.
 MALCOLM: Father, I have spoken with one that saw him die. Very frankly he confessed his treasons, implored your Highness's pardon, and set forth a deep repentance. Nothing in his life became him like the leaving of it.
 DUNCAN: Then he is dead?
 MALCOLM: Your son, my lord, has paid his score. He threw away the dearest thing he owned as 'twere a careless trifle.
 DUNCAN: He was a man on whom I built an absolute trust.
 MALCOLM: Your sorrow must not be measured by his worth.
 DUNCAN: I have lived long enough. My way of life is fallen into the sere, the yellow leaf. And that which should accompany old age, as honor, love, obedience, troops of friends, I must not look to have.
 MACDUFF: Worthy Father, you break your strength to think so brainsickly of things.
 DUNCAN: Let us seek out some desolate shade and there weep our sad bosoms empty.
 MALCOLM: What's your gracious pleasure?
 DUNCAN: What news more?
 MACDUFF: All is confirmed my lord, which was reported.

4

DARK POWERS as *three countrymen*.

DARK POWER 3: What is a traitor?
 DARK POWER 2: Why one that swears and lies.
 DARK POWER 3: And be all traitors that do so?
 DARK POWER 2: Every one that does so is a traitor and must be hanged.
 DARK POWER 3: And must they all be hanged that swear and lie?
 DARK POWER 2: Every one.
 DARK POWER 3: Who must hang them
 DARK POWER 2: Why the honest men.

5

MALCOLM: Macduff, let us speak our free hearts to each other.
 MACDUFF: Very gladly.
 MALCOLM: Our royal father has no relish of the king-becoming graces as stableness, perseverance, courage, fortitude.
 MACDUFF: Our father is a most sainted king. Sundry blessings hang about his throne.
 MALCOLM: My dearest brother, school yourself: Duncan is a weak, poor, innocent lamb. If such a one be fit to govern, speak.
 MACDUFF: I think, but dare not speak.
 MALCOLM: Then listen more. Under Duncan my genius is rebuked. And were I King you could convey your pleasures in a spacious plenty. Fear not to take what is yours.
 MACDUFF: But 'tis most likely the sovereignty will fall on Makbeth.
 MALCOLM: I think there would be hands uplifted in my right. And though I could with barefaced power sweep Duncan from my sight, I must not, but wail his fall. Thus it is to your assistance I do make love. What cannot you and I perform upon the unguarded Duncan?
 MACDUFF: I am not treacherous. I would not be the villain thou thinkst for the whole of Scotland and the rich East to boot.
 MALCOLM: Be not offended, child of integrity. Why are you silent?
 MACDUFF: Such welcome and unwelcome things at once, 'tis had to reconcile.

MUSIC NO. 3.

6

MUSIC NO. 4.

LADY MAKBETH: "They met me in the day of success; and I have learned they have more in them than mortal knowledge. When I burned in desire to question

them further, they made themselves air into which they vanished. While I stood rapt in the wonder of it, a messenger came from the King who hailed me Thane of Cawdor ...

DARK POWER 2: The King comes here tonight.

LADY MAKBETH: Thou'rt mad to say it.

DARK POWER 2: So please you, it is true.

LADY MAKBETH: Come you spirits, unsex me here, and fill me from the crown to the toe, top-full of direst cruelty. Make my blood thick. Stop up the access and passage to remorse.

DARK POWER 3: O, well done! I commend your pains.

LADY MAKBETH: Come to my woman's breasts and take my milk for gall. Come, thick night, and pall thee in the dunkest smoke of hell, that my keen knife see not the wound it makes nor heaven peep through the blanket of the dark to cry, "Hold, hold!"

DARK POWER 2: Look to the lady.

DARK POWER 3: Peace, the charm's wound up.

LADY MAKBETH:

... and referred me to the coming on of time with "Hail, King that shalt be!" This have I thought good to deliver thee, my dearest partner of greatness, that thou mightst not lose the dues of rejoicing by being ignorant of what is promised thee. Lay it to thy heart, and farewell.

7

BANQUO: Father, if you would grant the time, a heavy summons lies like lead upon me. Terrible dreams shake me nightly. Makbeth is greeted with great predictions. The people hail him King.

DUNCAN: Is it not likely the crown will come to Makbeth?

BANQUO: Beware Makbeth. Makbeth will perform murder and treason. The time approaches that thou shalt wear twenty trenched gashes on thy crown.

DUNCAN: If your speech is true, there is no tarrying here. Let us go to Inverness, there to meet with Makbeth. He shall pay his breath to time and custom.

BANQUO: Have you forgot the taste of fears?

DUNCAN: I am so weary with disasters, tugged with fortune, that I would set my life on any chance: to mend it or be rid of it.

8

LADY MAKBETH: Great Glamis! Worthy Cawdor! Greater than both by the all-hail hereafter! Thy letter has transported me beyond this ignorant present, and I feel now the future in the instant.

MAKBETH: My dearest love, Duncan comes here tonight.
LADY MAKBETH: And when goes hence?
MAKBETH: Tomorrow, as he purposes.
LADY MAKBETH: O, never shall sun that morrow see. Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be what thou art promised. Yet I fear your nature. It is too full of the milk of human kindness to catch the nearest way. You would be great. You are not without ambition, but without the illness that should attend it.
MAKBETH: If chance will have me King, why chance may crown me without my stir.
LADY MAKBETH: Come, let me pour my spirits in thine ear. Let me chastise with my tongue all that impedes thee from the golden round which fate and metaphysical aid seem to have thee crowned with.
MAKBETH: The eye wink at the hand?
LADY MAKBETH: Thus thou must do, if you will have it: Bear welcome in your eye, your hand, your tongue. Look like the innocent flower, but be the serpent under it. Put this night's great business into my dispatch. He that's coming must be provided for.

9

MALCOLM: This castle hath a pleasant seat. The air nimbly and sweetly recommends itself to our gentle senses.
DUNCAN: I have observed: the air is delicate. Where's the Thane of Cawdor?

MAKBETH *to* LADY MAKBETH:
We will speak further.

LADY MAKBETH *greeting Duncan*:
This way, my lord. The day is yours and there is little to do.

DUNCAN: He rides well, and his great love, sharp as his spur, hath helped him to his home before us.
LADY MAKBETH: All our service in every point twice done, and then done double, were poor compared to those honors deep and broad wherewith your Majesty loads our house.

MAKBETH *calling to them*:
Come in, out there.

DUNCAN: Give me your hand. Conduct me to my host. We love him highly and shall continue our graces towards him.
LADY MAKBETH: Enter, sir, the castle. Here's our chief guest.

SCHECHNER PLAYS

MAKBETH: If he had been forgotten, it had been a gap in our great feast.
DUNCAN: We are your guest tonight.
MAKBETH: Tonight we hold a solemn supper, sir, and I'll request your presence.
DUNCAN: Let the lady command me, to the which my duties are with a most indissoluble tie forever knit.
MAKBETH: Ride you this afternoon?
DUNCAN: Ay.
MAKBETH: Is it far you ride?
DUNCAN: As far as will fill up the time between now and supper. Go not my horse the better, I must become a borrower of the night for a dark hour or two.
LADY MAKBETH: Fail not our feast.
DUNCAN: I will not.

10

DARK POWERS *as countrymen.*

DARK POWER 2: I have seen hours dreadful and things strange. But this sore day trifles former knowings.
DARK POWER 1: The heavens, troubled with man's act, threatens his bloody stage. By the clock 'tis day and yet dark night strangles the sun. O'er the one half world nature seems dead and wicked dreams abuse the curtained sleep.
DARK POWER 2: 'Tis unnatural. Last Tuesday a falcon, towering in her pride, was by a mousing owl hawked at and killed.
DARK POWER 1: And Duncan's horses, beauteous and swift, the minions of their race, turned wild, broke from their stalls, flung out, contending against obedience as they would make war with mankind.
DARK POWER 2: 'Tis said they eat each other.

11

MACDUFF: Besides, this Duncan has borne his faculties so meek, has been so clear in his great office, that his virtues will plead like angels, trumpet-tongued against the untimely emptying of his throne.
MALCOLM: You have loved him well. He has not touched you yet. But do you find patience so predominant in your nature that you can let this chance go?
MACDUFF: I have no spur to prick the sides of my intent.
MALCOLM: Only vaulting ambition.
MACDUFF: Why do I yield to your suggestion whose horrid images make my heart knock at my ribs?
MALCOLM: Duncan is ripe for shaking. Leave all the rest to me.

12

MUSIC NO. 5. First Banquet.

DARK POWERS: I'll charm the air to give a sound
While you perform your antic round,
That this great King may kindly say
Our duties did his welcoming pay.
MAKBETH: What's the news?
LADY MAKBETH: He has almost supped. Why have you left the table?
MAKBETH: Has he asked for me?
LADY MAKBETH: You know he has.
MAKBETH: Go back.

13

DUNCAN: Sons, kinsmen, thanes, and you whose places are the nearest, know we
will establish our estate upon our eldest, Malcolm, whom we name the
Prince Cumberland. What's more to do we will perform in measure,
time, and place. My thanes and kinsmen, we shall not spend a large
expense of time before we reckon with your several loves.
MALCOLM: Hail, King! Hail, King of Scotland!
ALL: Hail, King of Scotland!

14

MAKBETH *with* LADY MAKBETH *apart from the banquet*:
Bring me no more reports! What's the boy Malcolm? But the Prince of Cumberland! That is a
step on which I must fall down or else o'erleap, for it lies in my way.
LADY MAKBETH: When Duncan is asleep his two chamberlains will I with wine and wassail
so convince that memory shall be a fume. When in swinish sleep their
drenched natures lie as in a death, what cannot you and I perform upon
the unguarded Duncan? What not put upon his spongy officers who
shall bear the guilt of our great kill?
MAKBETH: Let us toward the king.

15

DUNCAN is being murdered while a drunken party is going on. Scene 15 is played simultaneously with scenes 16 through 22. The director decides how much of the scene is heard by the entire audience, by some, or by few. While the meaning of some lines is horrific, many are spoken raucously. DARK POWER 1 goes among the spectators and whispers lines to individuals. DARK POWERS 2 and 3 weave in and out of the drunken party.

DARK POWER 1: We are full of strange images of death! **** Bleed, bleed, poor country. **** Untie the winds and let them fight against the churches. Confound and swallow navigation up. Bladed corn be ledged and trees blown down. Castles topple to their foundations. The treasure of nature tumble all together till destruction sicken. **** Come, high or low. **** From this moment the very



FIGURE 7.2: The Dark Powers hold Makbeth down on his own banquet table. From left to right, Richard Dia/Dark Power 1, William Finley/Makbeth, Jason Bosseau/Dark Power 3, and Joan MacIntosh/Dark Power 2. The Performing Garage, New York, 1969. Photograph: Frederick Eberstadt.

firstlings of my heart shall be the firstlings of my hand. **** This my hand will the multitudinous seas incarnadine, making the green one red. **** Each new morn new widows howl, new orphans cry, new sorrows strike heaven on the face. **** Give me your hand. **** O, never shall sun that morrow see. **** Blow the horrid deed in every eye. **** Art thou afeard to be the same in act and valor as thou art in desire? **** Fears and scruples shake us. **** In the great hand of God I stand. **** Better be with the dead. **** It will have blood, they say, blood will have blood. Stones have been known to move and trees to speak. **** What is the night?

DARK POWER 3: Sleep no more. You shall all murder sleep. Duncan, Banquo, Lady Makbeth, Makbeth, Macduff, Malcolm, all, you shall all sleep no more.
DARK POWER 2: I laugh to scorn the power of man. Revenges burn in me. I have words that would be howled out in the desert air. Why what care I that the good things of day begin to droop and drowse while night's black agents to their preys do rouse?

DARK POWER 3: I am one whom the blows and buffets of the world has so incensed that I am reckless what I do to spite the world.
DARK POWER 2: And I a servant who, doing but what I should, do everything.
DARK POWER 3: I am a man.
DARK POWER 2: Ay, in the catalogue you go for a man—as hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs, sloughs, water-bugs, and demi-wolves are clept all by the name of dogs. The file distinguishes the swift, the slow, the subtle, the housekeeper, the hunter, everyone according to nature's gift.
DARK POWER 3: I bear a charmed life.

DARK POWER 3: Come, let me clutch thee. Give me your hand. The eye wink at the hand. Come, let me pluck out thine eyes. Come. Come. Come.
DARK POWER 2: There's no bottom, none in my voluptuousness. No one can fill up the cistern of my lust. O, I could play the woman with mine eyes and brag-gart with my tongue!
DARK POWER 3: Come. Come. Come. Come.
DARK POWER 2: I will be satisfied.

DARK POWER 2: I grant her luxurious, avaricious, false, deceitful, sudden, malicious, smacking of every sin that has a name.

DARK POWER 3: Justice, verity, temperance, stableness, bounty, perseverance, mercy, lowliness, devotion, patience, courage, fortitude, I have no relish of them, but abound in the division of each several crime, acting it many ways.

16

MALCOLM: How goes the night?
 MACDUFF: The moon is down. I have not heard the clock.
 MALCOLM: そして彼女は12時に下りていく
 マクダフ: もう遅いと思う
 マルコム: では、私の以前の演説をお考えになりましたか?
 マクダフ: それらは私の考えに響きました。あなたは王となるでしょう。
 マルコム: 静かに、もうたくさんだ。

17

MAKBETH:
 If it were done when 'tis done, then 'twere well. It were done quickly if the assassination could trammel up the consequences and catch, with his surcease, success. But in these cases we still have judgment here. We but teach bloody instructions, which, being taught, return to plague the inventor. This even-handed justice commends the ingredients of our poisoned chalice to our own lips. He's here in double trust. First, I am his kinsman and his subject, both strong against the deed. Then, as his host, I should shut the door against his murderers, not beat the knife myself.

18

MALCOLM: The King's abed. He has been in unusual pleasure.
 MACDUFF: It will rain tonight.
 MALCOLM: Let it come down.

19

BANQUO: Father, I dreamt last night of the three Weird Sisters.
 DUNCAN: Come, let me enfold thee. Think not of them.
 BANQUO: They said that though I would be no king I would be the root and father of many kings.
 DUNCAN: Often the instruments of darkness tell us truths. Why do you start and seem to fear things that sound so fair?
 BANQUO: I am afraid of what I might do.
 DUNCAN: Are you afraid like Makbeth?
 BANQUO: Can I tell ambition it lies and sleeps in spite of thunder?

ダンカン: 答えよ。お前はマクベスのようか?
バンクォー: 私は王になりたい。
ダンカン: では、ライオンの気性を持って。父親を殺すことがどのようなことか知るがいい。
バンクォー: これらの呪われた考えを私の中に抑えよ!父よ、病んだ心に癒しをもたらすことはできないのか?
ダンカン: そこでは患者は自分自身に癒しをもたらさねばならぬ。いとしき者よ、お前の険しい顔を滑らかにせよ。私はお前を恐れてはおらぬ。マクベスのもとへ行き、彼の貴婦人に挨拶せよ。
バンクォー: この宝石でもってな。彼女を最も親切なる主人夫人という名で呼びかけよ。良い休息を、父よ。
ダンカン: 親愛なるバンクォーよ。ダンカンが墓の中にある。人生の激動の後、彼は良く眠っている。理性が最悪をもたらした。鋼も毒も、国内の悪意も外国からの兵も、何ものも彼にこれ以上触れることはできぬ
バンクォー: さらばだ、父よ。お前の思い出をバンクォーに向けてくれよ。

20

MAKBETH: We will go no further in this business! He has honored me of late and I have bought golden opinions from all sorts of people which should be worn now in their newest gloss, not cast aside so soon.
LADY MAKBETH: Was the hope drunk wherein you dressed yourself? Hath it slept since? And wakes it now to look so green and pale? From this time such I account your love. Are you afraid to be the same in act and valor as you are in desire? Would you have that which you esteem the ornament of life and live a coward in thine own esteem?
MAKBETH: Peace! I dare do all that may become a man!
LADY MAKBETH: Who dares not to do more is none!
MAKBETH: O, full of scorpions is my mind, dear wife!
LADY MAKBETH: What beast was it then that made you break this enterprise to me? I have given suck and know how tender 'tis to love the babe that milks me. But I would, while it was smiling in my face, pluck my nipple from his boneless gums and dash the brains out had I so sworn as you have done to this.
MAKBETH: And if we should fail?
LADY MAKBETH: We fail? But screw your courage to the sticking place and we'll not fail.
BANQUO: What, sir, not yet at rest? The King's abed. This diamond he greets your wife with and calls her by the name of most kind hostess. He is shut up in measureless content.
MAKBETH: All's well.

21

音楽第6番、23。場面を通して続く

マクベス: 行け。私の飲み物が用意できたら、鐘を打つのだ。

暗い力3: 大釜を回って回ろう。

マクベス:

これは私の前に見える短剣か、柄は私の手へ向いている。来い、お前をつかまえさせよ!私はお前を持たぬのに、なおもお前を見ている。お前は感覚によって感じられないか、視覚によってか?それとも心の短剣か、虚の創作か、熱に苦しむ脳から生ずるか?お前は私が進むべき道へ私を導き、そのような武器を私は使わねばならぬ。なおもお前を見ている。そしてお前の刃と柄に血の滴がある。今や、世界の半分を超えて自然は死んだように見え、魔法は殺人を祝う。確かに強く据えられた大地よ、私の足音を聞くな、どちらへ歩もうとも、我が来たることを石さえ喋るのを恐れればなり。

鐘が2回鳴る。

行く。そして為されたり。

レディ・マクベス: 彼はそれに取り組んでいる。戸は開いている

マクベス: 誰がいるのか?何だ!誰だ?

レディ・マクベス: それが為されていないのではないかと恐れている。企ては我らを混乱させる。短剣を用意しておいた。彼はそれを見落とすことはできぬはず。酔わせられた従者たちは自分の職務を嘲笑しながらいびきをかいている。彼らを酔わせたものが私を大胆にした。彼らを冷ましたものが私に火を与えた。彼が寝ているとき私の父に似ていなかったなら、私がそれをしていただろう。

暗い力1: 血塗られ、大胆で、決然とせよ。

レディ・マクベス: 私の夫?

マクベスがダンカンを殺す。

22

マクダフ眠りながら: 殺人!

マルコム: 神よ、我らを祝福

マクダフ: したまえ。
アーメン

23

音楽第7番。

マクベス: 私は行為をなした。何か音を聞きましたか?

レディ・マクベス: フクロウの悲鳴を聞いた

マクベス: お前は話しかけなかったか

レディ・マクベス: ？
いつ?

マクベス: 今。降りてきた時。

レディ・マクベス: ああ

マクベス: 聞け!二番目の部屋に誰が寝ているのか?

282

レディ・マクベス: マルコム
。

マクベス血に染まった手を見る:
これは見苦しき光景だ
。

レディ・マクベス:マ
クベス: 見苦しき光景と言うとは愚かな思いだ。
一人は眠りながら笑い、一人は『殺人だ!』と叫び、彼らは互い
に目覚める。私は立って聞いていた。しかし彼らは祈りを唱えて
再び眠った。

レディ・マクベス:マ
クベス: マルコムとマクダフと一緒に泊まっている。
一人は『神よ、我らを祝福したまえ!』と叫び、もう一人は『アーメン』と言
った。彼らは私をこの絞首人の手で見たかのようなのだ。彼らが『神よ、我ら
を祝福したまえ』と言った時、『アーメン』と言うことができなかった。

レディ・マクベス:マ
クベス: それを深く考えてはいけない
しかし、なぜ私は『アーメン』と言うことができなかったのか?私は
祝福を最も必要としていたのに『アーメン』は私の喉につかえた。

レディ・マクベス:マ
クベス: これらの行為をこのような方法で考えてはならぬ。それは我らを
狂わせるだろう。我が聞いたのは『もはや眠るな!マクベスは眠
りを殺した』と声が叫ぶのだ。無実なる眠り、世話の毛糸玉を編
み、各日の生命の死、厳しき労働の風呂、傷つける心の香油、偉
大なる自然の第二の過程、人生の盛宴における主たる栄養者。

レディ・マクベス:マ
クベス: これはお前の恐怖の絵そのものだ。
なおも『もはや眠るな!』と全ての家に叫んでいた。『グラミス
は眠りを殺した。それゆえコーダーはもはや眠らぬ。マクベスは
もはや眠らぬ』と。

レディ・マクベス: 行け、水を持ってきてお前の手からこの汚れた証拠を洗い落とせ。なぜ
お前はこれらの短剣をその場所から持ってきたのか?それらはそこに置か
ねばならぬ。行け、それらを運びて眠り込む従者たちに血を塗れ。

マクベス: 私はもう行かぬ。我が為したことを考えるのが怖い。再び見つめるこ
とはできぬ。

レディ・マクベス: 短剣をくれ。眠り込んだ者と死んだ者は絵のようなものに過ぎぬ
。幼少期の目が描かれた悪魔を恐れるのだ。もし彼がなおも血を流
しているなら、我が従者たちの顔を血で金色に塗ろう。それは彼
らの罪に見えねばならぬ。

マクベス: 何がそこで叩いているのか?全ての物音が私を驚かせるとき、
我が身はどうなるのか?ここに誰の手がある?彼らは我が眼を
引き抜く!偉大なるネプチューン全てのの海が我が手からこの
血を洗い落とすことができるだろうか?いや。この我が手はむ
しろ無数の海を赤色に変え、青き者を赤くするであろう。

レディ・マクベス: 我が手もお前の色だが、かような白き心を身に着けるは恥だ。南
の入り口で叩く音を聞く。我が部屋に戻ろう。少量の水がこの行
為から我らを清める。いかに易きことか。

24

DARK POWER 3: Here's a knocking indeed. If a man were Porter of Hell Gate he should have enough turning of the key. Knock, knock, knock. Who's there, in the name of the everlasting fever? Here's a sleepwalker who poured foul whisperings into every ear. Come in, sleepwalker, here your eyes will stay open.

DARK POWER 2: Who's there in the name of carousing? Here's a liar who committed treason enough for his country's sake, yet could not lie himself into heaven. O, give me your hand, liar, and I'll take you to bed.

DARK POWER 1: I believe carousing gave you the lie last night.

DARK POWER 3: O, yes it did, in the very throat of the King.

DARK POWER 2: The night has been unruly. Is Makbeth stirring?

DARK POWER 1: He grows worse and worse.

25

MALCOLM: Here lay Duncan, his silver skin laced with his golden blood, and his gashed stabs looking like a breach in nature. Approach the chamber and destroy your sight.

MACDUFF: Most sacrilegious murder.

26

BANQUO: Is the King stirring?

MAKBETH: Not yet.

BANQUO: He commanded me to call timely on him. I have almost slipped the hour.

MAKBETH: I'll bring you to him.

BANQUO: I know this is a joyful trouble to you.

MAKBETH: The labor we delight in cures pain.

BANQUO: I dreamt last night of the three Weird Sisters. To you they have showed some truth.

MAKBETH: I think not of them. Here's the door.

バンクォー退場。

暗い力1 従者として:王は今日ここを去るのか?

マクベス: 彼は去る。彼はそうに任命した

暗い力1: 我らが寝ていた処で煙突は吹き飛ばされた。そして空中に嘆きの声が聞こえ、死の不思議な叫びと混乱した出来事の予言を聞いた。あ
る者たちは大地が熱を持ち揺れたと言う。

マクベス: これは荒れた夜だった
。

27

マルコム: 我らは男らしき準備をして大広間で会おう。放たれたこの殺人的な矢はまだ灯っていない。そして我らの最も安全な道は照準を避けることだ。我らの別れた運命は我らの両者をより安全に保つ。それゆえ馬へ!そして我らは別れ際を吝かにしてはならぬ。

マクダフ: 立ち去れ。

28

バンクォー: おお、恐怖よ、恐怖よ、恐怖よ!

暗い力2従者として:
何事か?

バンクォー: 混乱が今や傑作を成した!目覚めよ!目覚めよ!

暗い力2: 陛下をお指しですか?

バンクォー: 殺人だ!殺人だ!警鐘を鳴らせ!殺人と反逆だ!マルコムとマクダフよ、目覚めよ!眠りから揺り起きて死を見よ!起きよ、起きよ、そして大いなる破滅の像を見よ!マルコムよ、マクダフよ、お前たちの墓から起き上がれ!鐘を鳴らせ!

レディ・マクベス: バ
ンクォー: かような恐ろしき喇叭が我らを呼ぶような用件とは何か?言え、言え!お
お、優しき貴婦人よ、我が言い得ることをお聞きになるはお前のため
ではない。おお、ダフよ、ダフよ、我らの王父は殺されたのだ!

マクダフ: 親愛なるバンクォーよ、お前自身に反論せよ。そうではないと言え。

マルコム: 何が違うのか?

バンクォー: お前はであり、知らぬのだ。

マクダフ: 我らの王父は殺されたのだ。

レディ・マクベス: 何、我が家に?

マルコム: おお?誰により?

バンクォー: なぜ我らは舌を固く結んでいるのか?

マクダフ: ここで何が言われるべきか?行こう。我らの涙はまだ醸造されていない。

マルコム: そして我らが裸の脆弱さを隠した時、我らは集いてこの最も血生臭き
行為を問い質そう。お前は今何をするつもりか?

マクダフ: 我はアイルランド
へ。

マルコム: 我はイングランドへ
。

29

暗い力たち市民として。

暗い力1: ダンカンの遺体はどこに?

暗い力3: コルメキルへ運ばれた。彼の先代たちの聖なる蔵であり、彼らの骨を守る者である。
 彼らの骨を守る者。
 暗い力1: 王冠はマクベスのもとへ来ることが最もありそうだ。
 暗い力2: 彼は既にスコーンへ王冠を被るために向かっている。
 暗い力1: お前はコルメキルへ行くか?
 暗い力3: いや、兄よ、我はスコーンへ行く
 暗い力1: °では、共にあろう。

音楽第8番。

30

音楽第9番。

レディ・マクベス: 万歳、王よ。スコットランドの王万歳!
 全員: スコットランドの王万歳!
 バンクオー: お前は今それを持っている。王、カウダー、グラミス、すべてを。そしてお前がそのために最も不正にふるまったことを恐れている。
 マクベス: お前は魔女たちが最初に王という名前を私に付けた時、彼女たちを責め、彼女たちにお前に向かって話すよう命じた。それから彼女たちはお前を王たちの系統の父と言った。真実が彼女たちから来るならば、マクベスにおいてそのようにお前にも、彼女たちの言葉は輝くならば、彼女たちが我が予言者でもあり、私を希望に置かぬか?
 マクベス: 私は子を持たぬ。彼らは我が頭に実を結ばぬ王冠を置き、我が手に不毛な笏を置いた。
 バンクオー: 我が尋ねたることに答えよ。
 マクベス: 求めよ。我は答える。
 バンクオー: バンクオーの子らは決してこの王国で統治するか?
 マクベス: お前への恐れは深くあり、お前の王としての本質において恐れられるべき者が統治する。我はバンクオーの子らのためにダンカンを殺さなかった。我はそれを彼らが王となるために為さなかった。バンクオーの種が王となるために。
 バンクオー: 神よ、お前と我の間を裁きたまえ。
 マクベス: お前は我が言葉に驚くのか?バンクオーとフライアンスは生きている。しかし彼らは攻撃を受けやすい。
 バンクオー: お前の顔に血がある。
 マクベス: では、バンクオーのものだ。
 。

31

マクベス: お前たち両者はバンクオーが敵であることを知っているか?
 暗い力3殺し屋として:
 その通りです、我が君よ。
 マクベス: では、彼は我のものである。

暗い力2殺し屋として:
我らはお前の者です、我が君よ。
。

マクベス: この1時間以内に、最も遅く、自身を植え付けよ。敵を殺せ。本夜中に為されねばならぬ。

暗い力2: 我らは決意しております、我が君よ

マクベス: 我は明晰さを要求する。行為に擦りキズも傷も残さぬよう、フライアンス、彼の息子も、その暗き時の運命を抱かねばならぬ。

暗い力3: 我らはお前が命ずることを行いましょう、我が君よ。

32

レディ・マクベス: バンクオーは宮廷から去ったのか?

暗い力2従者として:
ああ、貴婦人よ。しかし本夜再び返ってくる。
。

レディ・マクベス: そしてお前は言うか、マクダフが我らの大宴での参列を拒むと?

暗い力2: お前は彼に遣りたのか、貴婦人?

レディ・マクベス: 我は遣った。しかし彼は、絶対の『いや、我ではない』で我が使者に背を向け、ハミングしている。マクダフはアイルランドへ逃げた。

暗い力2: お前は忍耐を持たねばならぬ、貴婦人

レディ・マクベス: 王に言え、我は彼に少し言葉を交わしたいと言わば。

暗い力2: 貴婦人よ、我は言います。
。

33

レディ・マクベス: 何か、我が愛する者よ?なぜお前は一人でいるのか、それらが考えている者たちと共に死ぬべき思いを用いながら?治療なき物は考慮なきべきである。為されたることは為されたり。

マクベス: 我らは蛇の尾を打った、殺さぬ。彼女は間もなく自らを再び取り戻すであろう。我らは恐怖の中で食事をし、毎夜我らを揺さぶる恐ろしき夢に苦しめられながら眠る。

レディ・マクベス: 来い、我が夫よ、お前の険しい顔を眠りで隠せ。本夜我らの客の中で輝きて快活たれ。

マクベス: 我はそうしよう、我が愛する者よ。そしてさように、祈るは、お前もあるべし。バンクオーに親切たれ。彼に卓越さを示せ、眼と舌の両方で。我らは彼に名誉を流れるように与え、そして我らの顔を心を隠すための仮面にせねばならぬ。

レディ・マクベス: お前はこれを止めねばならぬ。

マクベス: バンクオーとフライアンスが生きていることをお前は知っている!

レディ・マクベス: 為されるべきことは何か?

マクベス: 知識から無罪たれ、最愛よ。お前がその行為を喝采するまで。

レディ・マクベス: 我らが欲望は満足なく得られた。破壊する者であることが安全である。
。

マクベス: 恐ろしき行為が為されるであろう。来い、夜よ、目の柔き眼を巻きつけよ。そしてお前の血に塗られし見えぬ手で、その大いなる絆を取り消し、引き裂き、粉々にしろ。それは我を青白くしておくもの!

レディ・マクベス: 我らが古き衣が新しき衣より安易に身に合うことを恐れよ。しかし来い、夫よ、我らの客は我らを待つ。

34

暗い力3殺し屋として: 誰がお前を我らに加わるよう命じたのか?
暗い力2殺し屋として: マクベス。
暗い力3: 彼は我らの不信を要さぬ。
暗い力1殺し屋として: 我らと共に立つ
暗い力3: 我は馬を聞く
暗い力2: 彼だ。

彼らはバンクオーを殺す。

マクベス: お前は我が為したと言うことはできぬ!

35

音楽第10番。

マルコムとマクダフ場面全体の後ろで歌う:
忍耐、献身、
そして忍耐強さ、
そして毅然さ。
勤勉なる兵士生活、
我らの力は準備できた
日々は手に近づけり。
戦を進めよ!

マクベス:
お前たちは自分たちの場所を知っている。座れ。そして心からの歓迎を。

全員: 陛下に感謝。王妃に感謝。
レディ・マクベス: 全ての我らが友へ、我が心は歓迎を語る。
マクベス: 我は中央に座ろう。陽気さの中で寛大たれ。そして間もなく卓の周りに酒杯を飲まん。
レディ・マクベス: 我はバンクオーに飲む、彼は臨席していぬが。彼の不親切さ故に彼を責めるかもしれぬが、その不運を哀れむのではなく。
マクベス: 彼の不在は、女王よ、我らの盛宴に参する彼の約束に非難をもたらす。

暗い力3を別室に連れていく。

暗い力3殺し屋として:

我が君よ、バンクォーの喉は切られた。我はそれを彼のために為した。

『マクベス』: お前は殺し屋の中で最高だ。だがフレアンスのためにも同じことをした奴は同じくらい良い。

暗黒の力3: 最も王たる殿下よ、フレアンスは逃げまし

『マクベス』: た。
そうすると私の発作がまた来る。そうでなければ完璧で、大理石のように一体で、岩のように揺るがぬものであったであろう。今や私は狭く、制限され、閉じ込められ、疑いと恐れに縛られている。

マクベス夫人: わが王なる殿下よ、あなたは歓待の心をお示しになりません。それなくして会食は空しい。歓迎に満たない宴は台無しです。肉の調味料は儀式なのです。

『マクベス』: 夫人に対して。甘き思い出よ!殺し屋に対して。だがバンクォーは無事か?

暗黒の力3: ああ、殿下よ、溝の中に無事におられます。頭に20の傷を負って。

『マクベス』: そのことでは感謝しよう。さて良き消化が彼は宴に戻る。食欲と健康の上に降り注ぎますように!

暗黒の力2客として:

よろしければ殿下、お座りください

。

バンクォーの亡霊が空いている席に座る。

『マクベス』: テーブルはいっぱい

暗黒の力2: だ。
ここに予約済みの席があります、殿

『マクベス』: 下。
どこに?

暗黒の力2: ここです、わが殿下。

『マクベス』 バンクォーの亡霊を見る。

暗黒の力1客として:

殿下の心をお動かしになるものは何ですか?

『マクベス』: お前たちの誰がこれをしたのだ?

暗黒の力2: 何か、わが殿下?

『マクベス』: お前は私がそれをしたと言うことは

暗黒の力1: できない!
友人たちよ、立て。殿下は気分が悪い。

マクベス夫人: 座ってください。わが殿下はしばしばそのようであり、青年時代からそうです。発作は一時的です。すぐに良くなるでしょう。食べてください、彼を気にしないでください。マクベスを脇へ引く。あなたは男ですか?

『マクベス』: ああ、そして悪魔をもうろたえさせるような物を見ることを敢えてする勇敢な者である

マクベス夫人: なぜそのような顔をするのか?すべてが終わった時、あなたは空いている場所を見ているだけだ。

バンクォーの亡霊が消える。

『マクベス』： 血は以前の時代に流されてきた。ああ、そしてそれ以来も、殺人は耳には恐ろしすぎるほど行われてきた。だが脳がはたき出されると、男は死んだ。だが今や彼らは再び現れ、私たちを私たちの場所から押しのける。

マクベス夫人： これはあなたの恐怖の絵です。これはあなたがダンカンへと導いたと言った空気のしるし短剣です。

『マクベス』： 座ろう。ワインをくれ。いっぱい満たせ。テーブル全体の一般的な喜びに、そして私たちが恋しく思う親愛なる友人バンクォーに乾杯する。皆に、そして彼に、我々は渴望する。

皆： わたしたちの義務と誓い。

バンクォーの亡霊が再び現れる。

『マクベス』： 私の視界から退け!大地に身を隠してくれ!お前の骨は骨髓がなく、お前の血は冷たい。

マクベス夫人： 良き友人たちよ、これを習慣のことと思い給え。それ以外の何でもない。ただそれは私たちの喜びを台無しにするだけだ。

『マクベス』： 男ができることなら、私はできる。ゴツゴツしたロシア熊のように、武装したサイのように、またはヒルカニア虎のように近づけ。その他のどのような形でも身に着けよ、そして我が堅い神経は決して震えぬであろう。または生きており、お前の剣を持ちて荒野へ誘え!

マクベス夫人： わが夫よ、再び男になりてください。じっとしててください。

『マクベス』： お前たちはそのような光景を見ることができるのか?

暗黒の力2: どのような光景ですか、わが殿下?

マクベス夫人： 話さないでください。質問が彼を怒らせませう。

『マクベス』： 血が必要だと言う。血は血を求める。

マクベス夫人、マクベスへ:

あなたは陽気さを奪い、良き会食を壊してしまった。ゲストたちへ。彼はますます悪くなっている。今すぐ良い夜を。去る順序に従わず、すぐに去りなさい。

暗黒の力たち、同時に。

暗黒の力3: 良い夜を、そしてより良き健康が陛下に訪れますように

暗黒の力1: 医者よりも神聖なものをお望みです。

暗黒の力2: 彼を氣にかけてください。この人生では我々は健康をすこやかに着ているわけではない。

暗黒の力たち退場。

『マクベス』： 今何時か?

マクベス夫人： もうすぐ夜明けです

『マクベス』： なぜマクダフは我が宴を断ったのか?

マクベス夫人： マクダフはアイルランドへ逃げました。

『マクベス』： アイルランドへ逃げた?罪深きマクダフよ、お前はこの日を悔いるであろう。

LADY MAKBETH: What need you fear Macduff?
MAKBETH: Strange things I have in my head that must be acted out. I am in blood stepped in so far that I must go on. Tomorrow I will go to the Weird Sisters. More shall they speak, for now I am bent to know by the worst means the worst.
LADY MAKBETH: You lack the season of all natures, sleep.
MAKBETH: Come, we'll to sleep. Yes, to bed, to bed. We are yet but young in deed.

36

音楽 第11番。

DARK POWER 3: Where have you been, sister?
DARK POWER 2: Killing swine.
DARK POWER 3: Brother, where thou?
DARK POWER 1: Makbeth's wife had chestnuts in her lap and munched, and munched, and munched. "Give me," say I. "Aroint thee, witch," the great Queen cries. Her husband's gone to Dunsinane and strongly fortifies that high place.
DARK POWER 3: The King prepares for war.
DARK POWER 2: First came Cawdor who rebelled against his father. Soon he was dead.
DARK POWER 3: There's one down.
DARK POWER 2: Then came Duncan who was pitied by Makbeth. Soon he was dead. Later young Banquo walked out late at night. You may say Fleance killed his father, for Fleance fled.
DARK POWER 1: Men must not walk too late.
DARK POWER 3: There's three down: Cawdor, Duncan, Banquo.
DARK POWER 1: And now Duncan's sons are in England preparing their 10,000 soldiers. They hold fast their swords and bestride their downfallen birthdom. Soon Malcolm and Macduff will come against Makbeth.
DARK POWER 2: It cannot be soon enough for me! The rich warring against the rich, the great nobles tearing each other to pieces. Oh, I am well fed! How I hate these nobles! Oftener upon my knees than on my feet I die every day I live. Their heavy hands have bowed me to the grave and beggared mine forever! Are these nobles fit to govern? No, not fit to live!

『マクベス』 近づく。

暗黒の力1: 鍵を開けよ、たとえば誰が叩こうとも!
『マクベス』: さて、お前たち秘密の、黒い、真夜中の魔女たちよ、何をしているのだ?
暗黒の力1: 名前のない行為。
『マクベス』: お前たちが知ることのいかなるもの、それによってお前たちに誓う。どのようにしてそれを知ようになろうとも、答えよ。我が問いに答えよ。
暗黒の力1: 語れ。

暗黒の力2: 要求せよ
暗黒の力3: 我々が答えよう。
。

音楽 第12番。

皆: 9匹の子ブタを食べた母豚の血を注げ。殺人者の絞首台から流れた脂。そして娼婦により溝で産み落とされた、出産時に首を絞められた子どもの指。

『マクベス』: 言えー
暗黒の力3: 彼はお前の思いを知っている。彼の言葉を聞け
暗黒の力1: マクベス!マクベス!マクベス!マクダフを警戒せよ。ファイフの爵位を警戒せよ。

『マクベス』: もう一言。
暗黒の力3: 彼は命じられることなく従わない。ここにもう一つある。聞け。
暗黒の力2: マクベス!マクベス!マクベス!血に染まり、大胆で、断固たれ。人間の力を嘲笑え。女から生まれた者のうち誰もマクベスに害をなさず!それゆえ生きよ、マクダフ。お前を何が怖いのか?だがなお二重の保証を確かなものにしよう。お前は生き続けることはないであろう。
暗黒の力3: ライオンの気性を持ち、誇り高く、陰謀者たちがどこにいるかを気にするな。マクベスは決して打ち負かされることなく、大いなるバーナムの森が高きダンシネーの丘へ彼に抗して来るまで。

『マクベス』: それは決してあり得ぬ!誰が森を圧倒でき、樹木に根を抜かせることができようか?甘き、良き知らせ!反逆の首は決して上がらず、バーナムの森が私に抗して来るまで!高く置かれたマクベスは自然が生に与える完全な期間を生きよ、そして床の上で死ぬであろう。だがもし語ることができるなら、お前たちの技術がそこまで語りうるなら、バンクオーの子どもたちは決してこの王国で支配するのか?

音楽 第13番。

暗黒の力たち: もっと知ることを求めるな。もっと知ることを求めるな。もっと知ることを求めるな。
。

暗黒の力たち消える。

『マクベス』: 私は満足したい!これを拒み給え、永遠の呪いがお前たちに降り注げ!彼らはどこか?去ったか?この瞬間から、わが心の最初の衝動は、わが手の最初の衝動となる。マクダフの城を驚きを持ちて攻撃し、剣の刃へ、その妻、その子どもたち、そして彼の系統で彼をたどるすべての不幸な魂たちを渡す。

暗黒の力1使者として:
マルカム。マクダフ。マクベスの力が動く。ため息と呻きと叫びが空気を裂く。激しい悲しみが現代的な陶酔に思える場所で。スコットランドは泣き、流血し、毎日新たな傷が

彼女の傷に加えられている。死んだ男の鐘はほとんど誰のためにすら要求されない。今は助けの時である。スコットランドでのお前の目は兵士を作り、女たちでさえ戦うようにするであろう。

マルカム: 我々は来ている。イングランドは我々に10,000人の兵士を貸してく
マクダフ: わが妻はどうか?
暗黒の力1: お前の城は驚きを持ちて攻撃され、お前の妻と子どもたちは野蛮に虐殺された。
バンクォー亡霊として: 逃げよ、良きフレンジよ、逃げよ、逃げよ、逃げよ!
マルカム: 何か、男よ?眉毛の上に髪を引かないでください。悲しみに言葉を与えよ。
マクダフ: わが子どもたちも?
暗黒の力1: 妻、子どもたち、召し使い、見つけられるすべて。
マクダフ: そして私はそこから来なくてはならぬのか?私の妻も殺されたのか?
暗黒の力1: 言った。
マルカム: 我々の偉大なる復讐の医学を作り、この致命的な悲しみを治そう。
マクダフ: 彼は子どもがない。わが美しき者たちはすべてか?すべてと言ったのか?すべてか?何か、わが美しき鶏たちとその母鳥がすべて一度に?

マルカム: 男のようにそれを否定せよ
マクダフ: そうする。だが私はまた男のようにそれを感じなくてはならぬ。
マルカム: 悲しみを怒りに変えよ。心を鈍くするな、それを激怒させよ。
マクダフ: 前面から前面へ、このスコットランドの鬼を、そして私自身をもたらせ。
わが剣の距離内に彼を置け。彼が逃げたら、天もまた彼を許せ!
マルカム: この調べは男らしい!わが力は準備ができています。マクベスは揺さぶるのに熟している!

38

MAKBETH: Let them all fly! Till Birnam Wood moves to Dunsinane I shall not fear.
Who's Malcolm? Was he not born of woman?
LADY MAKBETH: I am young. Whither should I fly?
MAKBETH: "Fear not, Makbeth, no man that's born of woman shall ever have power upon thee." My mind and heart shall never sag with doubt nor shake with fear.
LADY MAKBETH: But I remember now I am in this earthly world, bound in, confined.
MAKBETH: Come in out there! Where got thou that goose look?

暗黒の力1兵士として:10,000
人が—

『マクベス』: ガチョウか、悪党よ?
暗黒の力1: 兵士です、殿下
『マクベス』: どのような兵士か?何の兵士か、青白き顔よ?
暗黒の力1: イングランド人です、よろしければ。
マクベス夫人: これらの助けにより我々は再びわが食卓に肉を、わが夜に眠りを、わが宴を血まみれのナイフから解放することができるであろう。
『マクベス』: わが甲冑をくれ。

暗黒の力2従者として:
まだ必要ない。

『マクベス』: 着けるぞ。更に馬を出せ、国中を走り廻らせ。恐れを語る者たちを絞首にせよ。
マクベス夫人: 我々がいる場所には、男たちの笑顔に短剣がある。血の中により近い者、より血まみれの者。これらの顔は何か?
『マクベス』: お前の患者はどうか、医者よ?

暗黒の力3医者として:
そこまで病気ではありません、偉大なる王よ。ですが彼女は厚くやってくる空想に悩まされており、それが彼女を眠りから遠ざけています。

『マクベス』: 彼女をそれから治せ
ダンカン亡霊として: 今彼は秘密の殺人が彼の手に張り付いているを感じている。
マクベス夫人: 呪いは大きくないが、深く、口の名誉、息である。
『マクベス』: 医者よ、爵位たちは私から逃げる。どのような薬がこれらのイングラント人を払い除くであろうか?

暗黒の力3兵士として:
何もありません、わが殿下。

『マクベス』: 薬を犬たちに投げ与えよ、私はそれを望まぬ!来い、わが甲冑を着けよ。
マクベス夫人: わが杖をくれ。お前たち、送り出せ。心が病んでいる。
わが旗を外壁に掛けよ!

MALCOLM: Makbeth keeps to Dunsinane.
MACDUFF: Storm the castle. Confront Makbeth.
MALCOLM: 'Tis much you dare, brother, but we must act in safety.
MACDUFF: Safety? Why did not raw safety protect my wife and children? Revenges burn in me.
MALCOLM: They burn in me as well. But you must do as I command—and I shall make honors for you.
MACDUFF: You lie! Naught's had, all's spent. I shall wear Makbeth's head on my sword, yet my poor country will have more vices than it had before. Wake Duncan, I wish you could.
MALCOLM: Your father's dead, and there's an end to it.
MACDUFF: If there were an end to murder when the deed is done, I'd kill you now.
MALCOLM: Come on, dare me with thy sword!
MACDUFF: No, brother, I'll not fight with thee. The time approaches that will make us know what we have and what we owe. Let us toward Makbeth.
MALCOLM: March we on.

ダンカン亡霊として： 名声と優雅は死んだ。人生のぶどう酒は汲まれた。わが記念碑はトビの胃袋となるであろう。

マルカム： この森は何か？

暗黒の力1農民として：
バーナムの森。

40

暗黒の力3医者として：
彼女が最後に歩いたのはいつか？

暗黒の力2看護婦として：
マクベスが野に出てから、彼女がベッドから立ち上がり、夜着を投げ、クローゼットをロック解除し、紙を取り出し、それを折り、それに書き、それを読み、それに封をして、ベッドに戻るのを見ました。ですが、すべてのこの間ずっと深い眠りの中にいました。

暗黒の力3: 彼女の歩きとその他のパフォーマンスの他に、何か
彼女が言っている
のを聞いたことは
暗黒の力2: ~~私は報告~~しないであろう。
暗黒の力3: お前は私に語るこ
ができる。
暗黒の力2: 見よ!彼女が来ている。そして深い眠りの中で!彼女を観察しよ
暗黒の力3: 彼女の目は開いている
暗黒の力2: ああ、だが彼らの感覚は閉じている
暗黒の力3: 彼女は今何をしているのか?彼女がどのように手をこすっているかを見よ。
暗黒の力2: これはかかって来た習慣的な行為である。そのようにして手を洗っているように思える。私は彼女がこれを4分の1時間続けるのを知っている。

マクベス夫人: それでもここに一つの
斑点がある。
暗黒の力3: 聞け、彼女が話している!

マクベス夫人: 外へ、呪われし斑点よ、外へ、言うのだ!地獄は薄暗い。一つ、二つ。では時が来た、それをやるべき時が。まあ、わが殿下よ、まあ!兵士であり、怖れているか?恐れる必要があらうか、誰がそれを知っているのか?誰もが我々の力に責任を問うことはできないのか?だが誰が老人がそれほどの血を持っていたと思っただけであらうか?

暗黒の力3: それに気づいたか?

マクベス夫人: ファイフの爵位に妻がいた。今彼女はどこか?さて、これらの手は決して清潔になるであらうか?いや、それ以上ではない、わが殿下よ、それ以上ではない!あなたはこの震えですべてを台無しにしている。

暗黒の力3: お前は知るべきでなかったことを知っている

暗黒の力2: 彼女は言うべきでなかったことを言った。天が彼女が何を知っているか知っている。ここに血のにおいがまだある。アラビアのすべての香水も

マクベス夫人: この小さな手を甘くするであらう。おお、おお

暗黒の力3: 彼女の心は痛んでいる

暗黒の力2: わが胸の中にそのような心を持つことはないであらう。

暗黒の力3: この病気は私の実践を超えている。

暗黒の力2: あなたが意味する病気は何か?
暗黒の力3: 悪と呼ばれる。
マクベス夫人: 手を洗え、夜着を着よ、そのように青白くはみえぬ!再びお前に言う、
バンクォーは埋葬されている、彼はその墓から出ることはできない。

バンクォー亡霊として: 石は動くことが知られてお前の、お前のもの、そして再びお前のものへ3回、9に作り上げるために再び3回
暗黒の力3: マクベス夫人: ベッドへ、ベッドへ!門でノックがしている。来よ、来よ、来よ、来よ、
お前の手をくれなされたことは元に戻せない。
彼女は今ラドに行くのか?
暗黒の力3: すぐに。
暗黒の力2: 不自然な行為は不自然な悩みを生む。
暗黒の力2: 神よ、神よ、私たちすべてを許し
暗黒の力3: たまえ。
暗黒の力2: 彼女を気かけよ
暗黒の力2: 良い夜を、医者よ。

41

『マクベス』: わが甲冑をくれ。
マクダフ: わが剣をくれ!わが全ラッパを話させ、それらすべてに息を与えよ!
血と死の先触れたち!
マルカム: 戦いを進めよ!
『マクベス』: わが骨から肉がはたき落とされるまで戦わん!叫びはまだ『彼らが来ている!』である。彼らは私を杭に縛った、私は逃げることはできない。それは何というノイズか?

暗黒の力2従者として:
それは女たちの叫び声です、わが良き王よ。
『マクベス』: 時間があった時、私の感覚は夜間の悲鳴を聞くことで冷えるであろう。だが殺人的な思いは更に私を恐れさせることはできない。恐怖に満杯になった。それゆえあの叫びか?

暗黒力2: 『マクベス』: 王妃は、わが君よ、亡くなられた
彼女はそれより後に死ぬべきであった。明日そのような言葉のための時間があつたであろう。明日、また明日、また明日と、つつましい歩みで一日から一日へと這い進み、記録された時間の最後の音節へと至る。そして我々の全ての昨日は、愚か者たちを塵に帰る死へと導いてきた。出よ?出よ?
短き蠟燭よ。人生は歩く影に過ぎず、舞台の上でその時間を誇示し、そして二度と聞かれることのない貧しき俳優である。それは白痴が語る物語であり、音と怒りに満ちているが、何も意味しない。

暗黒力1従者として:
わが君よ、私が見たものを言うべきですが、どうやって言ったらよいかわかりません。

『マクベス』: よろしい、奴隷よ、
言え!

暗黒力1： 私が見張りに立っていた時、バーナムの森の方を見やり、その森が
動き始めたと思いま
した。
『マクベス』： 嘘つ
き！
暗黒力1： あなたは動く林地が近づいてくのが見えるでしょう。
『マクベス』： お前が偽りを言うなら、次の木の上で生きたまま吊るされよ。お前の言葉が真
であるなら、お前が私に同じことをしてくれても構わぬ。『バーナムの森がダン
シネーンに来るまでは恐れるな！』そして今、一つの森がダンシネーンに向
かって来る。武装せよ、武装せよ、そして出陣せよ！警鐘を鳴らせ！風よ吹け
、
滅びよ来たれ、少なくとも我々は背に鎧をつけたまま死ぬであろう！
マルコム： 今や十分近い！葉の覆いを投げ捨てよ！マクベスよ、汝の顔を見せよ
。
暗黒力3兵士として：
汝の名は何か？
『マクベス』： 汝はそれを聞くのを恐れるであろう
暗黒力3： いや、汝が地獄の最も熱き名を名乗ろうとも。
『マクベス』： わが名はマクベス！
暗黒力2： 悪魔自身でさえ、わが耳にとってこれほど憎むべき名を発音することはできぬ
暗黒力3： 汝の名は何か？
暗黒力1： 汝の名は何か？
『マクベス』： マクベス、マクベス、わが名はマクベス！

音楽第14番。

MACDUFF: Turn, hellhound, turn!
MAKBETH: Of all men I have avoided thee. Get thee back. My soul is too much charged
with blood of thine already.
MACDUFF: I have no words. My voice is in my sword.
MAKBETH: I wear a charmed life which must not yield to one of woman born.
MACDUFF: Despair thy charm! Macduff was from his mother's womb untimely ripped.
MAKBETH: I'll not fight with thee!
MACDUFF: Then yield, coward, and live to be the show and gaze of the time! We'll have
thee, as our rarer monsters are, painted upon a pole, and written underneath,
"Here you may see the tyrant."
MAKBETH: I will not yield to kiss the ground before young Malcolm's feet. I will try the
last. Lay on, Macduff, and damned be him that first cries, "Hold, enough!"

彼らが戦う。マクダフが『マクベス』を殺す。

ダンカン幽霊として：
わが怒りを悔やまぬ！血は血を求める！

バンクォー幽霊として：
我々が背信者であるのに自分たちを知らないとき、時代は残忍である。我々は恐れ、しかも何
を恐れるかを知らず、激しく乱暴な海の上をあちこち浮かぶばかりである。

音楽第15番。

マクダフ： 万歳、王よ、そなたは王である！わが通路を切り開きマクベスと対面するまで。わしは彼の手を握らず、別れも言わず。彼を腹から顎まで引き裂き、その首を我々の要塞に据えた。

マルコム： 勇敢なる兄よ、汝の苦勞に感謝する。

マクダフ： 我は弱り、わが傷は助けを求めている

マルコム： 汝の言葉は汝に似合い、汝の傷も同様である。どちらも名誉の香りがする。往け、わしが外科医を送るであろう。

マクダフは退場する。

このようにあることは何もない、だが安全にこのようにあることは。暗黒力1と3に脇へ向かって。汝ら両者はマクダフが汝らの敵であることを知っているか？

暗黒力1殺人者として：

そうです、わが君。
。

マルコム： 彼はわが敵でもある。

暗黒力3殺人者として：

我らはそなたの家来です、わが殿。
。

マルコム： 早速、身を隠せ。汝らの敵を殺せ。今これを為さねばならぬ。

暗黒力1： わが王よ、汝が命じたることを行わん。

マルコム： 親族よ、貴族よ、そして汝らの位置が最も近い者たちよ、今より後にスコットランドが初めて名付けた伯爵とあれ。さらに為すべきことは、われら時間と場所を定めて為すであろう。わが伯爵たちと親族よ、汝らの様々な愛情に対する清算をする前に、われら多くの時間を費やさぬであろう。故にすべての者に一度に、そして我らを見に招く各人に感謝す。スコーン地でわが戴冠式を見に来てくれるであろう者たちに。

暗黒力3： 万歳、王よ！スコットランドの王万歳！スコットランドの王万歳！

ダンカンその墓から：

今やかればわが王位が自分を緩くまとっているのを感じる、巨人の衣が小人の泥棒を包むように。

バンクオーその墓から：

両側は等しい。

43

暗黒力2：そして最後に、勝利は我らに落ちた。汝らが得ることができる喝采を受け取れ。

暗黒力1：世を辱しめるためなら何をするかも厭わぬ。死すべき定めの中に真摯なることは何もなく、すべては玩具に過ぎぬ。

暗黒力3：DARK POWER 3: 門番として悪魔めくことはもはや止めん。様々な職業の者どもが永遠の篝火への薔薇色の道を行くのを入れようと思っていたが。されどこの場所は地獄には寒すぎる。

暗黒力1：今や何をするつもりか？ どうやって生きるのか

暗黒力3：鳥のように。

暗黒力2：何だ、蛆虫や蠅で？

暗黒力3：得られるもので。観客に向かって。そこで、わしは汝らに請う、門番を覚えていてくれ。

暗黒力どもが礼をする。

暗転

MAKBETH MUSIC

By Paul Epstein

(For voice and action. No instrumental accompaniment is intended)

Functions of Music

1) To heighten the text. The LETTER from Makbeth to his wife is a musicalization, a straight reading with all contours magnified. Fully realized in performance, it is an aria.

2) To replace dramatic (linear) text with choral (simultaneous) textures. The major choral sections – PRELUDE, FUNERAL, CORONATION, BATTLE – explore thematic elements by fragmenting and layering the text and placing the resultant textures in the context of scenic movement and action. In much of the music the selection of text, on the basis of phonetic content as well as meaning, was a major part of the job of composition. In fact “text setting” often meant just that, placing pieces of text in relation to one another, rather than superimposing a strictly musical (melodic) structure. Occasionally once the text selection was made, it was decided to do nothing more musically. In the second banquet, for example, the mutterings of the Dark Powers were to have been scored but were finally left free.

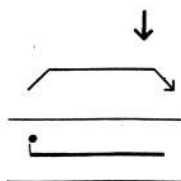
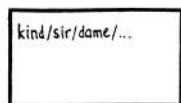
3) To parallel, counterpoint, or otherwise amplify a scene. The MURDER music offers an action parallel to the killing of Duncan – a simultaneous metaphor – in the carousal of the Dark Powers. In the FUNERAL/CORONATION the music comments on both the structure and the content of the scene. Joan* performs, in rapid succession, the funerals of Makbeth and Macduff and the coronation of Malcolm. But the music is thin, peremptory, and fragmented, a shadow of the earlier FUNERAL and CORONATION. The tune of “Happy Days Are Here Again” serves a double function in the first banquet. It has the warm luxurious sound of dinner music, but suggests to anyone familiar with it a political convention – which is what the scene is, in effect.

4) Architectural: to provide the sonic dimension of the environment. This applies not only to explicitly musical material, as the MURDER with its choral undergirding, but to the overall sonic character of the production – the nine-fold knocking and bell-ringing, the spasms of running feet (in boxing shoes) on plywood platforms, the hollow resonances of the Performing Garage. The line between music and task-determined sound often wasn’t there. Generally there was a tendency to score more and more, to define the sonics of each moment precisely, although in many instances this was never fully realized. For example, the mutterings in the second banquet, referred to above, should have had a unique kind of resonance that we simply were not able to discover.

* The DARK POWERS are designated in this musical score by the names of the actors and actress who played the roles in the original production:

RICHARD = Dark Power 1; JOAN = Dark Power 2; JASON = Dark Power 3

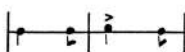
図7.3：音楽の機能。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。



□ = JOAN

▲ = JOAN & JASON

■ = JASON



PERFORMANCE INSTRUCTIONS

Any or all of the material within a box may be performed and repeated for the duration of the box. In the **PRELUDE** the pauses between phrases, indicated by slashes, are free in duration but should decrease from an average of five seconds or more in the first box to less than a second in the fifth box. The passage from the third to the fourth box is made by each performer ad lib.

Handclap, to cue the end of one box and beginning of the next.

Gradual transition from one mode of performance to another, as from speaking to singing.

Entire phrase sung on one pitch using normal speech rhythm. The two-line staff encompasses the performer's complete vocal range; within it relative pitch is indicated.

Spoken in rhythm.

A graphic notation suggesting a heightened treatment of key words. The notation is both an approximate transcription/interpretation of things done in rehearsal and a score to be re-interpreted by the performer.

The line indicates pitch contour. The mode of performance lies between speaking and singing, with continuous pitch inflection. Note heads merely indicate beginnings of syllables.

Knocking with hand or fist on wooden platform. The words on which the knocks occur were chosen randomly; the important things are the gradually increasing frequency of knocks and the gradually emerging association between word rhythm and noise. Once this was accomplished in rehearsal, the scored version was abandoned in favor of improvisation.

The first of each pair of phrases is chanted on one pitch, the second on and around the same pitch. The ornamentation is to be improvised and may become highly elaborate. Each pair of phrases may employ a different pitch. Each performer begins the **FUNERAL** chants when he has completed his dialogue in scenes 21 through 25. The chants within a box may be performed and repeated in any order.

In the **Round**, each performer sings on two pitches. The interval between the two is to be no more than approximately a minor third; it may be a micro-tone. The sound should be bell-like but dissonant — unisons are to be avoided. During the procession the **Dark Powers** abandon the **Round** one at a time and take up the material in the box, which may be performed and repeated in any order.

The staff without clef is to be read as if in treble clef but with a movable pitch reference. Thus the **CORONATION** uses only major sixths, but each phrase may begin on a different pitch.

Synchronization. In **CEREMONY-1** a rhythmically notated part cues the entrance of a freely spoken line. In the **BATTLE** the reverse occurs: the bursts of choral shouting are triggered by the dialogue, which however proceeds independently.

Inflected speech.

Note heads without stems indicate performance mode only; rhythm is either free (see **FUNERAL/CORONATION**) or otherwise indicated (see **BATTLE**).

In the **FUNERAL/CORONATION** the spoken scene proceeds at its own pace. Bracketed musical passages occur at any time during correspondingly bracketed texts. As usual, material in the box may be repeated ad lib.

NOTE: The **DARK POWERS** are designated in this musical score by the names of the actors and actress who played the roles in the original production, as follows:

RICHARD = Dark Power 1
JOAN = Dark Power 2
JASON = Dark Power 3

図7.4：パフォーマンス指示。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

図7.5：パフォーマンス指示。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

図7.6：音楽第1番、場面1前、「前奏曲」。『マクベス』の楽譜からのスキャン

。ポール・エプスタイン提供。

MUSIC No. 1 (Before Scene 1) – “Prelude”

SPOKEN: PLAIN, MECHANICAL		CONVERSATIONAL	
JOAN Kind/sir/dame/great/liege/fair/good/peers/lord/brave/wife/dear/thane/friends/	BOX 2 great liege / dear peers / good sir / brave lord / fair peers / kind wife / good thane / great dame / fair liege / dear wife / kind lord / brave friends /	BOX 3 brave doctor / royal sir / great partner / gentle lord / kind cousin / worthy peers / dear hostess / honored friends /	
RICHARD thane/brave/peers/fair/great/liege/sir/dear/wife/good/lord/dame/kind/friends/	↓ dear lord / brave thane / great peers / kind friends / good liege / fair dame / brave sir / fair lord / great wife / good peers / dear dame / kind sir /	↓ royal lord / great highness / worthy wife / good partner / dearest thane / honored dame / gracious liege / fair doctor /	
JASON dear/friends/brave/thane/wife/good/lord/fair/peers/liege/great/dame/sir/king/	↓ kind dame / fair wife / brave dame / dear liege / great thane / good friends / kind peers / brave wife / good lord / fair thane / great friends / dear sir /	↓ valiant dame / brave hostess / honored lord / kind highness / gentle peers / noble wife / good cousin / dearest friends /	

FORMAL		LOUD, STENTORIAN	
JOAN royal doctor / gentle partner / great majesty / valiant cousin / dearest highness / worthiest peers / honored hostess / gentle highness /	BOX 3 ever gentle lord / noble majesty / true worthiest thane / my most gentle lord / worthiest highness / my royal hostess / ever great highness / most fair majesty /		
RICH noble highness / worthiest liege / honored doctor / dearest hostess / royal partner / gracious cousin / brave gentleman / dearest liege /	↓ most gentle highness / ever kind hostess / worthiest partner / true great majesty / my most noble wife / valiant majesty / my worthiest friends / most noble hostess /		
JAS gracious partner / valiant hostess / noble cousin / gentle doctor / kind majesty / worthy highness / worthiest wife / valiant doctor /	↓ ever dearest friends / gentle majesty / most dear majesty / my true great partner / worthiest hostess / my worthiest lord / most dear majesty / ever worthy friends /		

図7.7：音楽第1番、場面1前、「前奏曲」（続き）。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

Music No. 1 – continued

	JOAN	RICH	JAS	JOAN	RICH	JAS	JOAN	RICH	JAS
	ever great majesty	your most noble highness	ever worthiest lord	royal liege	valiant lord	noble king			
	your most royal highness	ever worthiest king	ever great majesty						
	ever worthiest liege	right royal majesty	your most valiant highness						

ACCELERANDO

	JOAN	RICH	JAS	JOAN	RICH	JAS	JOAN	RICH	JAS
	ever valiant highness	royal highness	worthiest majesty	great king					
	ever noble king	royal highness	worthiest majesty	great king					
	ever royal king	royal highness	worthiest majesty	great king					

PRESTO

	JOAN	RICH	JAS	JOAN	RICH	JAS	JOAN	RICH	JAS
	great king	false tyrant!	hateful king!	valiant majesty!	false tyrant!	cruel rebel!	merciless		
	great king	great king	false tyrant!	false king!	merciless majesty!	cruel tyrant!	untitled		
	false tyrant!	hateful king!	merciless majesty!	cruel tyrant!	untitled rebel!	cursed coward	cruel		

Music No. 1 — continued

[Joan Cawdor! untitled usurper! hateful traitor! DEED WITHOUT A NAME!
 Rich rebel! violent traitor! merciless Cawdor!
 Jas sed usurper! cruel rebel! violent traitor!] || SEQUE

Rich: *mf* Fair is foul, and foul is fair Jas: *mf* Hov-er through the fog and fil-thy air. When shall

we three meet a-gain in thun-der light-ning or in rain? When the Aur-ly

bur-ly's done, when the bat-tle's lost and won That will be ere the set of

sun. Where the place? U-pon the heath. There to Traf-fic with Mak-beth

sff In rid-dles and af-fairs of death. *mf*

図7.8：音楽第1番、場面1前、「前奏曲」（続き）。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

MUSIC No. 2, Scene 2 –“Witches’ Song 1”

Joan *f*

I will drain him dry as hay. Sleep shall nei-ther night nor day

Rich. Jas. f MARCATO

I will drain him dry as hay. Sleep shall nei-ther night nor day

Hang u-pon his pent-house He shall live a man for-bid

Hang u-pon his pent-house lid. He shall live a man for-bid.

Wea-ry sev'n nights nine times nine shall he dwin-dle, peak, and pine.

Wea-ry sev'n nights nine times nine shall he dwin-dle, peak, and pine.

Though his bark can-not be lost, yet it shall be tem-pest tost.

Though his bark can-not be lost, yet it shall be tem-pest tost.

図7.9：音楽第2番、場面2、「魔女の歌1」。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

MUSIC No. 3, Scene 5 – “Witches’ Song 2”

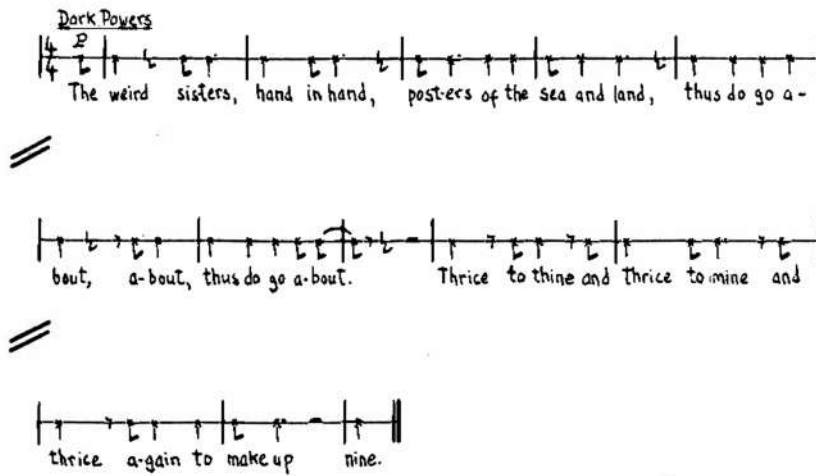


FIGURE 7.10: Music No. 3, Scene 5, “Witches’ Song 2.” Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

MUSIC No. 4, Scene 6 – “Letter”

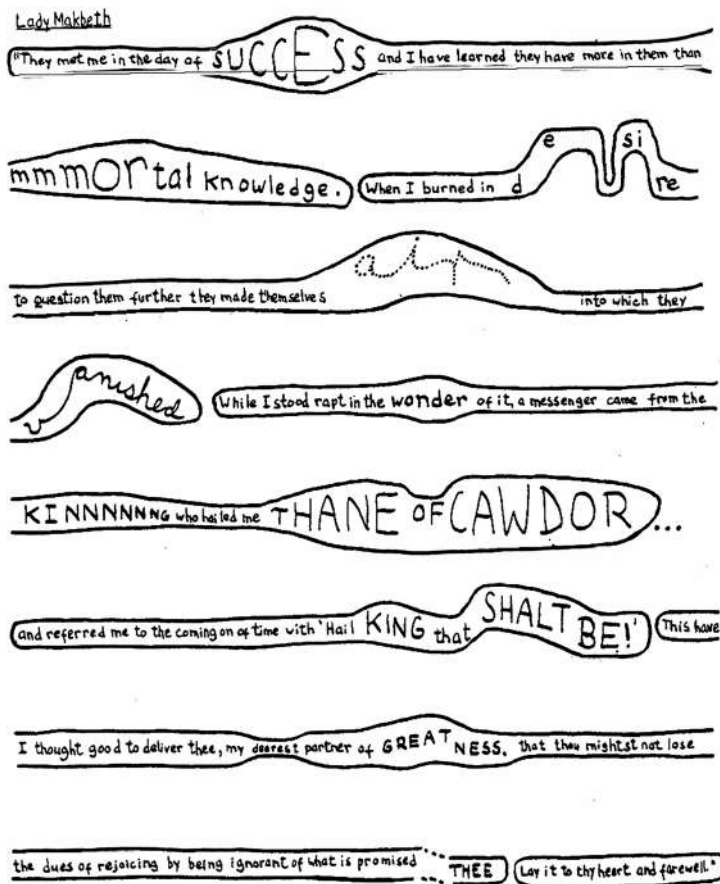


FIGURE 7.11: Music No. 4, Scene 6, “Letter.” Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

MUSIC No. 5, Scene 12 – “First Banquet”

[DARK POWERS hum “Happy Days Are Here again” softly several times through, then loudly; then, to the same tune, they sing the verse:

DARK POWERS. I'll Charm the air to give a sound
While you perform your antic round,
That this great king may kindly say
Our duties did his welcome pay.

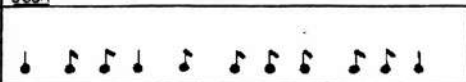
MUSIC No. 6, Scenes 21-23 – “Murder”

Jos.



Round a-bout the caid-rongo.

Let me in-fold thee and hold thee to my heart.
Joan



Let me in-fold thee and hold thee to my heart.

Jas.



My plen-teous joys



Chief nou-rish-er in life's feast

Joan



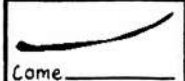
Come to my wo-man's breasts

Rich.



Wan-ton in ful-ness

Rich.



Come

Makb. Is this a dagger which I see before me, the handle toward my hand?

図7.12：音楽第5番、場面12、「第一宴」および音楽第6番、場面21-23、「殺害」。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

Music No. 6 — continued

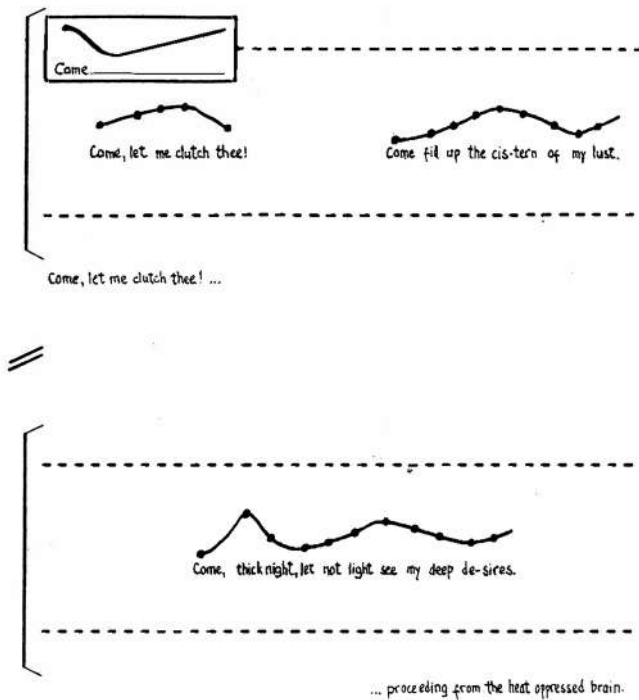


FIGURE 7.13: Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

Music No. 6 — continued

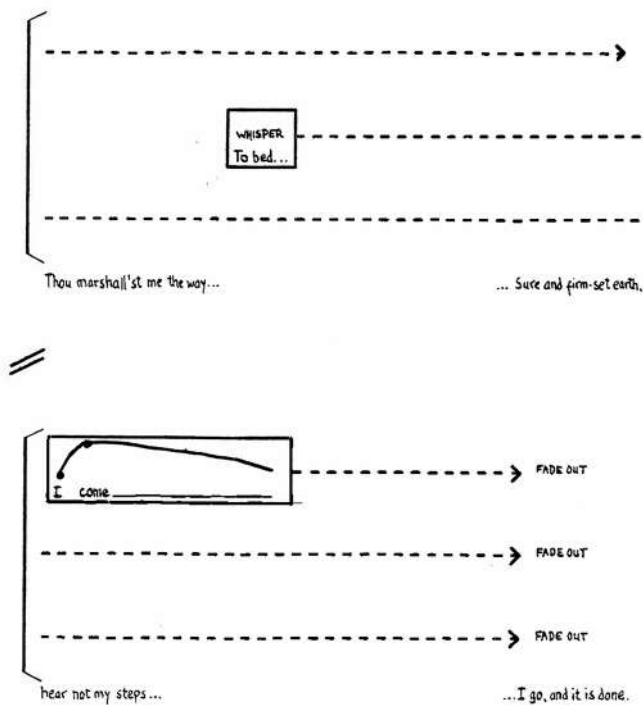


FIGURE 7.14: Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

FIGURE 7.15: Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

Music No. 6 – continued

Malc.
With his brand-ish'd steel carved out his pass-age from that spring whence com-fort seemed
Macd.
With his brand-ish'd steel carved out his pass-age from that spring whence com-fort seemed

==

Jas.
I have be-gun to plant thee and will make thee full of grow-ing
Joan
There's na bot-tom none in my
Malc.
to come
Macd.
to come

Malc. Who's there?
Lady Macb. He's about it. The doors are open.

FIGURE 7.16: Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

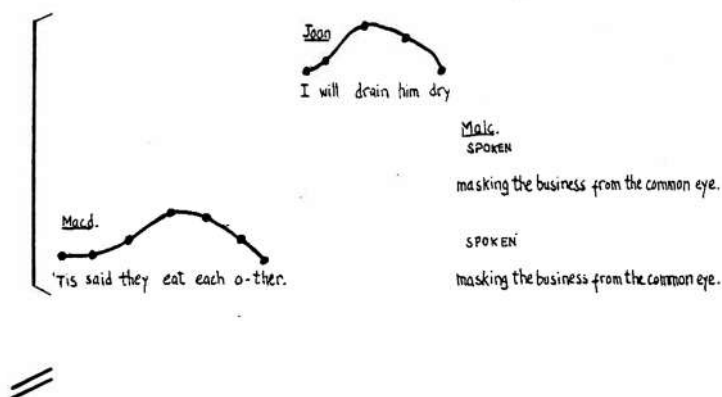
Music No. 6 – continued

Joan
vo-lup-tuous-ness.
Malc.
As can-nons o-ver-charged with doub-le cracks, so they doub-ly re-doub-led
Macd.
As can-nons o-ver-charged with doub-le cracks, so they doub-ly re-doub-led
Malb. What! Who?

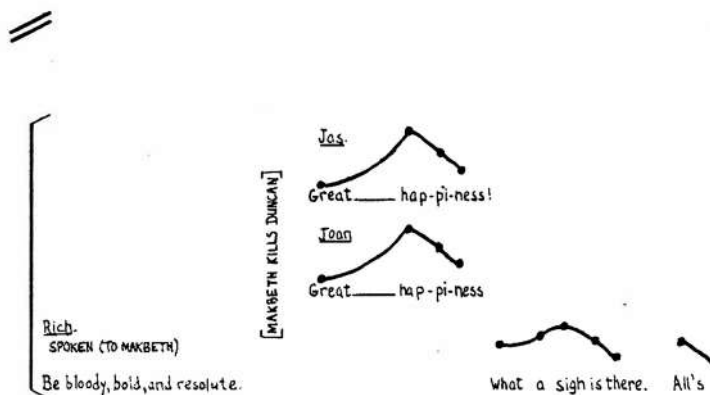
==

Jas.
SPOKEN
And everyone shall share in the gains.
Malc.
strokes be-gan a fresh as-sault.
Macd.
strokes be-gan a fresh as-sault.
They bathe in reek-ing wounds.

Music No. 6 —continued



Lady Makb. I am afraid 'tis not done... ...my father as he slept, I had done it.



Music No. 6 — continued

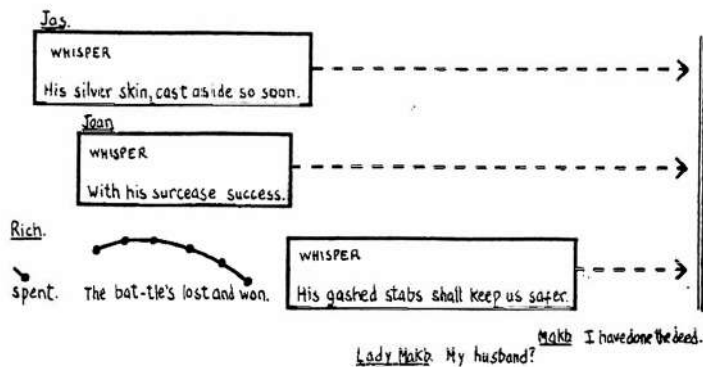


FIGURE 7.17: Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

FIGURE 7.18: Music No. 6, Scenes 21–23, “Murder,” continued. Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

図7.19：音楽第7番、
場面23、「叩く音」。
『マクベス』の楽譜
からのスキャン。ポ
ール・エプスタイン
提供。

図7.20：音楽第7
番、場面23、「叩
く音」（続き）。
『マクベス』の楽
譜からのスキャン
。ポール・エプスタ
イン提供。

MUSIC No. 7, Scene 23 — “Knocking”

[KNOCK where these symbols appear: □ Joan; ■ Jason; ▲ Joan & Jason]
MAKBETH. There's one did laugh in his sleep and one cried “Murder!”
that they did wake each other. I stood and heard them. But they said
their prayers and went to sleep again. LADY. Malcolm and Macduff are
lodged together. MAKB. One cried “God bless us!” and “Amen” the
other. As if they had seen me with these hangman's hands. I could not
say “Amen” when they said “God bless us.” LADY. Consider it not so
deeply. MAKB. But why couldn't I pronounce “Amen”? I had most
need of blessing and “Amen” stuck in my throat. LADY. These deeds
must not be thought out these ways. It will make us mad. MAKB. I
thought I heard a voice cry “Sleep no more! Makbeth does murder
sleep.” The innocent sleep, sleep that knits up the ravelled sleeve of
care, the death of each day's life, sore labor's bath, balm of hurt minds,
great nature's second course, chief nourisher in life's feast. LADY. This

Music No. 7 — continued

is the very painting of your fear. MAKB. Still it cried “Sleep no more!”
to all the house. “Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor
shall sleep no more. Makbeth shall sleep no more.” LADY. Go get some
water and wash this filthy witness from your hand. Why did you bring
these daggers from the place? They must lie there. Go carry them and
smear the sleepy grooms with blood. MAKB. I'll go no more. I am
afraid to think what I have done. Look on it again I dare not. LADY.
Give me the daggers. The sleeping and the dead are but as pictures. 'Tis
the eye of childhood that fears a painted devil. If he's still bleeding, I'll
gild the faces of the grooms with blood, for it must seem their guilt.
MAKB. What's that knocking? How is it with me when every noise appalls
me? What hands are here? They pluck out mine eyes! Will all great
Neptune's ocean wash this blood clean from my hand? No. This my
hand will rather the multitudinous seas incarnadine, making the green
one red. LADY. My hands are of your color, but I shame to wear a heart
so white. I hear a knocking at the south entry. Retire we to our chamber
A little water clears us of this deed. How easy it is then.

MUSIC No. 8, Scene 29 – "Funeral"

Joan

Good truth and honor.... clear us of this deed. Innocent sleep.... in spite of thunder.
Downy sleep.... balm of hurt minds. Good repose.... knit up the ravelled sleeve of care.

Rich

Good truth and honor.... the death of each day's life. Balm of hurt minds.... as pure
Life's fitful fever.... wash this filthy witness from my soul. Downy sleep.... the death

Joan

Child of integrity.... wipe the black scruples from your hand. A little water....
Balm of hurt minds.... wash this filthy witness from my soul. Curtained sleep

Lady Makb.

Curtained sleep.... in the affliction of these terrible dreams. Life's fit-
Balm of hurt minds.... death's counterfeit. Downy sleep.... in spite of

Bano

A little water.... in the affliction of these terrible dreams. Good truth

Macd.

Innocent sleep.... knit up the ravelled sleeve of care. Balm of

Malc.

Child of integrity.... clear us of this deed. Good repose....

図7.21：音楽第8番、場面29、「葬儀」。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

Joan (cont.)

Great Neptune's ocean.... as pure as snow. Balm of hurt minds.... death's counterfeit.
Restless ecstasy.... in spite of thunder. Downy sleep.... in the affliction of these terrible dreams.

Rich (Cont.)

as snow. Child of integrity.... in the affliction of these terrible dreams.
of each day's life. Life's fitful fever.... death's counterfeit.

Joan (Cont.)

balm of hurt minds. Restless ecstasy.... in the affliction of these terrible dreams.
.... as pure as snow. Great Neptune's ocean.... death's counterfeit.

Lady Makb. (cont.)

ful fever.... balm of hurt minds. Great Neptune's ocean.... clear us of this deed.
thunder. Restless ecstasy.... the death of each day's life. Good truth and honor.... as pure as snow.

Bano (cont.)

and honor.... wipe the black scruples from my soul. Life's fitful fever.... death's counterfeit.

Macd. (cont.)

hurt minds.... in the affliction of these terrible dreams. Good repose.... as pure as snow.

Malc. (cont.)

in the affliction of these terrible dreams. Innocent sleep.... balm of hurt minds.

図7.22：音楽第8番、場面29、「葬儀」(続き)。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

FIGURE 7.23: Music No. 9, Scene 30, "Coronation." Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

MUSIC No. 9, Scene 30 — "Coronation"

Joan
If it were done for 't must be done. Vault - ing am bi-tion.

Rich.
Bare - - faced power. I have done be it thought and done.

Jas.
Thrift - less am - bi-tion. When 'tis done what's done is

Banq.
Why does he dress in bor-rowed robes? He hath a hea-ven-ly gift of
My du-ties to your High-ness are fore-ver knit. I am his kins-

Lady Makb.
Laugh to scorn the pow'r of man. The crown
Good truth and han-or ap-plaud the deed.

FIGURE 7.24: Music No. 9, Scene 30, "Coronation," continued. Scan from *Makbeth* music. Courtesy of Paul Epstein.

Music No. 9 — continued

If it were
Bare -
done.

Dark Powers
To all our nights and days to come give sove-reign sway and mas-ter-dom.
I am his sub-ject. My du-ties to your High-ness are fore-ver knit.
New han-ors come up-on him. The crown does sear mine eye-balls.

Banq. (cont.)
pro-phe-cy. The crown does sear mine eye-balls. New han-ors come up-on him.
man and his sub-ject. The serv-ice and the loy-al-ty I owe.

Lady Makb. (cont.)
does sear mine eye-balls. Mak-beth shall ne-ver van-quished be.
Make all our trump-ets speak, give them all breath.

MUSIC No. 10 (Scene 34)

MALCOLM & MACDUFF. [To the tune of "America"]

Patience, devotion,
And perseverance,
And fortitude.
Industrious soldiership,
Our pow'r is ready.
The days are near at hand;
Advance the war!

図7.25：音楽第10番、
場面34、マルコムとマ
クダフ。『マクベス』
の楽譜からのスキャン

。ポール・エプスタイン
提供。

MUSIC No. 11, Scene 35 – "Ceremony 1"

図7.26：音楽第11番
、場面35、「儀式1」

。『マクベス』の楽譜
からのスキャン。ポ
ール・エプスタイン
提供。

Joan
Un-tie the winds and let them fight.

Rich.
Un-tie the winds and let them fight.

SPOKEN FREELY
Jas. I am reckless what I do.

Joan (cont.)
though cast-les topple on their ward-ers heads,

Rich. (cont.)
swal-low na-vi-ga-tion up,

Jas. (cont.)
go and it is done.

Joan (cont.)
though the trea-sure of na-ture tum-ble all to-

Rich. (cont.)
slope their heads to their foun-da-tions,

Jas. (cont.)
deed I'll do.

Joan (cont.)
ge-ther

Rich. (cont.)
E-ven till de-struc-tion sick-en

Jas. (cont.)
crown my thoughts with acts, spurn fate, scorn death

I'll do, I'll do, and I'll do!

MUSIC No. 12, Scene 35 – “Ceremony 2”

Dark Powers

mf $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ - | $\frac{2}{4}$ x x x | - | $\frac{3}{4}$ x x x | $\frac{3}{4}$ p | x x x | - | x x x | -

Pour in sow's blood that hath eat-en her nine far-row; Grease

that's sweated from the mur-der-er's gal-lows;

CRESCENDO POCO A POCO — — — — — *ff*

Joan

And the fing-er of a birth-strang-led child ditch-de-li-vered by a whore

Rich.

And the fing-er of a birth-strang-led child ditch-de-li-vered by a whore

Jas.

And the fing-er of a birth-strang-led child ditch-de-li-vered by a whore

MUSIC No. 13 (Scene 35) – “Ceremony 3”

[illegible]

図7.27：音楽第12番、場面35、「儀式2」。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

MUSIC No. 14, Scene 40 – “Battle Scene”

PRESTO
SEMPRE *fff*

<u>Joan</u> Gouts of blood!	Our bloody cou-sins!
<u>Rich.</u> Badged with blood!	What blood-y man is that!
<u>Jas.</u> Gold - en blood!	Most blood-y piece of work!

Macd. Turn, hellhound, turn!
Makb. Of all men have I avoided thee. Get thee back! My soul is

<u>Bang.</u> Blood hath been shed!	
<u>Joan</u> Blood hath been shed!	
<u>Rich.</u> Blood-y ex - e - cu - tion!	
<u>Jas.</u> Blood-balt-ered Ban-quo!	

Makb. (cont.)
too much charged with blood of thine already.

Macd. (cont.)
I have no words. My voice is in my sword I wear
(Continued on next page)

図7.28：音楽第14番、場面40、「戦闘場面」。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

Music No. 14 – continued

Banq. Blood-bolt-ered Ban-quo!
 Joan With his gold-en blood!
 Rich. I grant him blood-y!
 Jas. Make thick my blood!

Macd. (cont.) Despair thy charm! Macduff was from
 a charmed life which must not yield to one of woman born.

Banq. Make thick my blood make thick my blood my blood make
 Joan There's blood up-on thy face up-on thy face there's
 Rich. The fount-ain of your blood is stopped the fount-
 Jas. I am in blood stepped in in blood stepped in blood

Macd. (cont.) his mother's womb untimely ripped.
 Macb. (cont.) I'll not fight with thee! Then yield, coward, and live to be the
 (Continued on next page)

図7.29：音楽第14番、場面40、「戦闘場面」（続き）。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エブスタイン提供。

Music No. 14 — continued

CRESCENDO POCO A POCO

B. Thick my blood

Jo. blood up on thy face there's blood

R. ain of your blood the fountain is stopped your blood

Ja. I am I am stepped in in blood

CRESCENDO POCO A POCO

FAST AS POSSIBLE

Macd. (cont.)
show and gaze of the time! We'll have thee as our rarest monsters are, painted upon a pole, and underwrite

B. This most blood-y piece of work!

Jo. The near in blood, the near-er blood-y!

R. In such blood-y dis-tance badged with blood!

Ja. Our blood-y cou-sins laced with his gold-en blood!

Macd. (cont.)
"Here you may see the tyrant!"

Macb. (cont.)
I will not yield to kiss the ground before young Malcolm's feet. I will
(Continued on next page)

B. It will have blood! Gold-en blood!

Jo. Thy blood is cold! Make thick my blood!

R. It will have blood! Gouts of blood!

Ja. Blood on thy face! Blood hath been shed!

Macb. (cont.)
try the last. Lay on, Macduff, and damned be him that first cries "Hold, enough!"

B. y ex-e-cu-tion!

Jo. ces were all badged with blood!

R. ver skin laced with his gold-en blood!

Ja. y grooms with blood!

図7.30：音楽第14番、場面40、「戦闘場面」（続き）。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

図7.31：音楽第14番、場面40、「戦闘場面」（続き）。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

MUSIC No. 15 – “Funeral/Coronation” (for Scene 41 as indicated:)

MACDUFF

Hail, King, for so thou art! I carved out my passage till I faced Makbeth. I did not shake his hand nor bid him farewell. I unseamed him from the belly to the chops and fixed his head upon our battlements.

MALCOLM.

Valiant brother, thanks for your pains.

MACDUFF.

I am faint, my gashes cry for help.

MALCOLM.

Your words become you as your wounds. They smack of honor both. Go, and I'll send you surgeons. To be thus is nothing, but to be safely thus. Both of you know Macduff is your enemy?

RICHARD.

True, my lord.

MALCOLM.

So he is mine.

RICHARD.

We are your men my liege.

MALCOLM.

At once, plant yourselves. Kill your enemy. It must be done now.

RICHARD.

We shall perform what you command, my King.

MALCOLM.

Kinsmen, thanes, and you whose places are the nearest, be henceforth Earls, the first that Scotland ever named. What's more to do, we will perform in measure, time, and place. My Earls and kinsman, we shall not spend a large expense of time before we reckon with your several loves.

So thanks to all at once and to each one whom we invite to see us crowned at Scone.

図7.32：音楽第15番、「葬儀/戴冠式」（場面41として表示）。『マクベス』の楽譜からのスキャン。
ポール・エプスタイン提供。

MUSIC No. 15, Scene 41 – “Funeral/Coronation”

Joan

So great a day as this is cheaply bought. He was a gentleman. Some must go off.

Your son has paid a soldier's debt. Thy words be-come thee as thy wounds. He ported well.

Let us weep our sad bosoms empty. Your sorrow must not be measured by his worth.

And so his knell is knolled.

All that im-pedes thee from the gold-en round a-bout the cald-ron gold-bound brow does ... alls. Fruitless crown, the round and top of sovereignty.

To all our nights and days to come give save-reign sway and mas-ter-dom.

図7.33：音楽第15番、場面41、「葬儀/戴冠式」。『マクベス』の楽譜からのスキャン。ポール・エプスタイン提供。

注釈

1. この序文は「『マクベス』についての注釈」から適応されており、『マクベス』の発表台本への私の序文である (Schechner 1978: v-xix)。
2. 『フェウスト/美食家』への注釈1を参照。
3. プラハの春は、当時チェコスロバキア (ソヴィエト連邦の「衛星国」) における自由化の短期間であった。プラハの春は1968年1月に改革派のアレクサンドル・ドゥプチェックがチェコ共産党の長となったときに始まった。それは8月にソヴィエト連邦およびその他の東ヨーロッパのワルシャワ条約機構共産主義諸国からの軍隊がチェコスロバキアに侵攻したときに終わった。
4. 私がこの考えをどこから得たのかを判断するのに途方に暮れている。フロイトからだと思ったが、参考文献を見つけることができない。研究の結果、トマス・アクィナスの『神学大全』 (1265-74) に導かれ、そこで彼が金銭、力、快楽、名声という「四つの偶像」について書いていると言われている。しかし『神学大全』の英語翻訳を読んでも、アクィナスがこれを正確にどこで述べているのか見つけることができなかった。
5. パフォーマンス・グループが『マクベス』を演じたとき、わが兄弟は皆生きていた。わが長兄ダヴィッドは2018年に亡くなり、わが弟ウィリアムは2023年に亡くなった。中間の二人の兄弟、アーサー (わりより3つ年上) と私は生きている。
6. 私は1966年にロホを知り合った時、彼はチューレーン大学演劇学部の客員研究者・アーティストであった。ロホは私のニューオーリンズでのウジェーヌ・イヨネスコの『義務の犠牲者たち』 (1967) およびニューヨークでの『ディオニュソス69』 (1968) の制作の環境設計を担当した。私たちは数十年にわたって協働を続けた。ロホはコネチカット大学ストアーズ校の「メビウス劇場」を設計し、そこで多くの制作を演出・設計した。彼はまたアメリカ全土で広範に活動した。ロホは2018年に亡くなった。
7. 私はマクナマラを1960年代半ばに知り合った時、彼は博士号取得のためにチューレーン大学に来ており、私は教授であった。私は1967年にニューヨーク大学に移った。1968年、マクナマラもニューヨーク大学に来ており、1996年のマクナマラの退職まで学問的な同僚であった。マクナマラは『TDR : 演劇評論』 (現在の名称。私が編集している) の寄稿編集委員であった。彼はシュバート・アーカイブの創設理事長であり1976年から1996年まで務めた。マクナマラ、ロホ、そして私は『劇場、空間、環境 : 18のプロジェクト』 (1975) を共著した。マクナマラは2009年に亡くなった。
8. BITEF (ベオグラード国際演劇祭) は1967年に開始され現在まで続く年間行事である。特に初期の年に、BITEFはアヴァンギャルドおよび実験演劇のショーケースであった。『ディオニュソス69』は1969年のBITEFで「特別賞」を受賞した。
9. ユーゴスラビアはもう存在しない。それは第一次世界大戦の終わりに存在し始め、1992年に存在を止めた。1991年から2001年にかけて、残忍な戦争、民族浄化、そして大量虐殺がその地域を荒廃させた。その後も散発的な戦闘が続いた。1991年から2008年にかけて、かつてユーゴスラビアであった領土に7つの独立した国家が現れた : セルビア、クロアチア、コソボ、モンテネグロ、スロヴェニア、北マケドニア、そしてボスニア・ヘルツェゴビナである。
10. パフォーマンス・グループが『マクベス』を演じた時期に、流動的なパフォーマンスは西洋の実験演劇ではほとんど存在しなかった。しかしインドではそうではなく、1976年の2回目の訪問で私は発見した。ラムナガルのラムリーラは31日間の屋外、移動的な演劇儀式パフォーマンスである。パフォーマンスと観劇者の動きはラムリーラに不可欠であり、ヴィシヌの7番目の化身ラムの人生を描いている (シェクナー1985aを参照)。
11. エプスタインと私は1966年に画家フランクリン・アダムスと共に共同設立した新オーリンズ・グループ以来協働している。著名な作曲家であるエプスタインは1969年にテンブル大学に移った。彼は1972年までパフォーマンス・グループとの協働を続けた。『マクベス』の「楽譜」はここに発表されている。
12. バーンズ評論、1969年11月21日 ; ラア評論、1969年11月27日 ; カー評論1969年11月30日。
13. 『マクベス』迷路」からわずかに適応 (シェクナー1978: xxi-xxii)。

8

、1968-1969『ディオニュソス69』

序文

『ディオニュソス69』（『D69』）はパフォーマンス・グループ（TPG）の最初の制作であり、ニューヨーク市のパフォーマンス・ガレージで1968年6月6日に開幕し、1969年7月末まで上演された。1969年1月に、この制作はコロラド・カレッジ、ミネソタ大学ミネアポリス校、ミネアポリスのファイアハウス・シアター、デトロイトのザ・シー、そしてミシガン大学アナーバー校にツアーした。1969年の晩夏に、『D69』はベオグラード国際演劇祭（BITEF）へ行き、「特別賞」を受賞した。この制作は広範な観客参加、エウリピデスの『バッカエ』の急進的な脱構築、環境劇場の設計と舞台化、そして複数の長い場面での男女の完全な裸体の特徴としていた。私の指導によらない少なくとも2つの再演出がある。1969年7月、ニューヨーク公演の終わりに、ブライアン・デ・パルマ、ブルース・ルービン、ロバート・フィオーレが2回のパフォーマンス中にこの制作を撮影した。

このフィルムは1970年にリリースされ、その後しばしば上映されている。『D69』について多くの記事が書かれており、疑いなくわが最も注目された制作である。

ディオニュソスは昔からわが関心事であった。『バッカエ』は私がコーネル大学の学部生だった時期（1952-1956）から深く私をとらえていた。わが最初の発表された学術的エッセイは1961年に『チューレーン演劇評論』（『TDR』）に発表された「『バッカエ』：嫉妬深い神に犠牲にされた都市」である。そのエッセイで私は書いた：

自己中心的で、復讐心に満ち、気まぐれなディオニュソスはテーバイの支配家族を破壊し、その民をすべて奴隷状態に追放することで、テーバイ全体を無に帰する。この劇が生み出す恐怖は、このディオニュソスの神聖な気まぐれから生じている。ある民族の破壊を即興する神を見ることは、厳粛で、恐ろしく、そして極めて不条理である。

(1961:
124)

私はこれを米国陸軍（1958-1960）に在籍中、テキサス州フット・フッド基地に駐留していた時に書いた。フッドで、私はまた『バッカエ』に基づいた劇を書き始めた。『若き王、嫉妬深き神』を1962年まで取り組んだ。私はエウリピデスを米国社会に脚色したいと思った。1960年4月からの私のノートの中に：

集団的犠牲という主題に沿って仕事をしながら、私はゆっくりと書きたい劇の中心に到達した。[...]物は素朴で規律あるものであること。ユーモアも（あるべきだが）単なる救済であってはならず、劇の主流に含まれるべきである。[...]共感へと導く集団的犠牲。古い安定した理性的秩序と、新しい暴力的激情的秩序の間の葛藤。それは革命である—その熱狂のすべてで—対視野の狭い現在である。

1962年1月、フランスのブルターニュで、パリでのユジェヌ・イヨネスコの演劇に関する博士論文研究の短い休息の際に。私は『若き王、嫉妬深き神』への14ページの序文を書き、それをどのように舞台化すべきかを詳述した。どうやら私は劇を完成させたようだが、完全な台本を見つけることができない—そのためそれはこの本に含まれていない。1962年秋にわが『TDR』の編集者となり、その6年未満後にニューヨークのソーホーとなる場所の自分の劇場で『ディオニュソス69』を演出することになるとは、ブルターニュで私は知る由もなかった。

『ディオニュソス69』の開幕から5ヶ月後の1968年10月に、私は『バックエ』について別のエッセイを発表した：「熱血の中で：『バックエ』」（1968a）。『熱血の中で』は『D69』を舞台化する前の1966年または1967年に書いたが、そのエッセイで私はこの制作の重要なテーマとなった複数のテーマを具体化した：

[ディオニュソスは]多形的倒錯的で、永遠に不満足で、消えることない喜びを求める、途方もない官能的可能性の若き男である。[...]ディオニュソスがターバイにもたらすのは混乱である。[...]彼がターバイに持ってくるこの混乱とは何か？まず、彼は女性たちを丘へと駆り立て、家庭生活を完全に混乱させる。次に彼は政治的権威と対峙し、彼らの手続きをあざけり、彼らの獄を破壊し、彼らの王をあざける。彼は女性は男性より強く、欲望は法律より強く、喜び求めることは仕事より優れ、夜は昼より優れ、一体性は複数性より優れていることを主張し、そしてそれを実証する。[...]『バックエ』の状況と我々の米国の間の類似は説明するには余りに明白である。『バックエ』の論理は避けがたく、そして慰めにならない。国家は若々しい活力を回復することはできない。そして若き、金髪、女々しい神は彼の陶醉政策以外何ももたらさない。ディオニュソスは今ここでの充足を要求する。彼は伝統的価値を覆す—それは抑圧的となり、見かけだけは強い。

(1968a: 416-18, 424)

明らかに、『D69』につながった仕事を始める前に、私はディオニュソスが数千年前にエウリピデスが書いた茶番と悲劇によってもたらす同時的な笑いと恐怖の矛盾を知っていた。

しかし、わが学術的調査と劇作は『D69』への唯一の入力ではなかった。パフォーマンス・グループの形成につながり、『バックエ』の脚色を生成したワークショップは、1950年代と1960年代に私に、演劇に、そしてアメリカ社会に起こったことによって形作られた。これらを展開させよう。

1953年と1954年に『コーネル・デイリー・サン』のために私が著述し、共著した一連の記事と投稿論文で、私は公民権訴訟ブラウン対教育委員会を報告し、分析し、論じた—米国最高裁判所が9対0で決定した画期的なケースで、米国の公立学校における人種分離を覆すもの。そのうち1つの記事で、リズ・チェイスと私は次のように結論づけた：「南北戦争とその直接的な現れは終わりを迎えた；法的な州による差別はもう存在しない。しかし、すべての市民が平等な人間として完全に疑いの余地のない受け入れのための戦いはちょうど始まったばかりである」

（1954: 4）。別の『サン』記事で、ブラウンを1952年と1953年に最高裁判所の前で主張したNAACPの法的防衛基金の主首席弁護士サージェント・マーシャルに会ったことを書いた。1967年、マーシャルは最高裁判所の最初のアフリカ系米国人判事となり、1991年まで務めた。

1954年の秋にマーシャルにハーレムの彼の事務所であつた。その人生を変えた会見について、私は部分的に以下のように書いた：

一般的な意見とは異なり、偉大さは常に不親切ではない。この週ニューヨーク市にいる間、『サン』の3人の記者は、米国最高裁判所が公立学校における人種分離を終わらせるに至った主張をした弁護士サージェント・マーシャルに会い、話す特権があつた。[...]私たちは彼の小さな事務所に従い、座った。マーシャルは彼の足を彼の椅子の後ろ窓枠に放り上げ、電話を取った。『呼び出し禁止、わが母さえも除いて』と彼は言った。[...]彼は公営住宅、運輸、および大学院教育に関する訴訟の進展について話した。『兆候は良い、民間住宅—制限的協定と大きな単位—は壊すのが難しいが。しかし公立学校における人種分離事件から出た宣伝は大いに役立っている。公開がより多いほど、我々はより良い状況である。』

(1954: 4)

How could such a pro-forma conversation change my life? Because Marshall was the embodiment of dedication to the cause of justice. He told us that since 1936 he'd been fulltime with the NAACP, earning about one-sixth of what he could in private practice. With an ironic smile he told us, "This is my last year in this business; I'm going out for myself next year" (1954: 4). In Marshall I'd met a model. Not a person I could emulate fully, but a beacon.

1957年秋に、マーシャルが私をアーカンソー州NAACP会長デジー・ベイツに紹介する手紙を書いてくれた感謝のおかげで、9月25日にセントラル・ハイスクールを統合した時

私はリトルロック・ナインと一緒にいた。わが意図は学生の観点からおおよそその準備していた者たちの観点から統合について書くことであった。中央高校の向かい側の通りの下のレベルの部屋にナインと一緒にいたことを覚えている。小さな長方形の窓を通じて上の混乱が見えた。学生たちはあざけり、脅迫、人種差別的なののにしりに応じた。言われたが、『ただ通りを渡って学校の階段に上がるだけで』。その入場が確実に成功するために配置されたのは、ドワイト・D・アイゼンハワー大統領の指示で配置された第101空挺師団の兵士たちであった。10代の学生たちが学校へ行くために舞台裏の部屋を出たとき、わたしはかれらの決意、ミッションへの献身に感動した。

66年後、その日を振り返って、わたしは皆が演じていたことに気づく。自分たちであり、自分たち以上である、変化と変化への抵抗の役を演じている；法律と無法の。その場所自体は学校であり、学校以上であった。1998年11月6日に、議会はセントラル・ハイスクールを全国歴史遺跡に指定した。ナインとナインを準備していた者たちが待っていた舞台裏の部屋はそのような指定を受けたか？そうあるべきであった。

リトルロック後、わたしはアイオワ・シティへ運転して、ポール・エングルのアイオワ州立ターズ・ワークショップのメンバーとしてアイオワ大学の英文科のMAを始めた。わが論文は完全な長さの劇『艦隊への祝福』（本巻）であった。1958年の夏に、わたしはマサチューセッツ州プロヴィンスタウンの東端プレイヤーズ（EEP）の共芸術監督（カール・ハーシュバガーと共に）であった。「ロトの娘たち」への序文（本巻）でさらに詳しく述べている。

1958年11月に、わたしは「徴兵に志願し」、1960年8月まで米国陸軍に在籍した。軍隊に在籍の間、わたしは『バックエ』について考え、書き、劇の自身のバージョンを探索し続けた。また、わたしはゴア・ヴィダルの1957年のSFコメディ『小さな惑星への訪問』を演出した。わが軍務は現在の出来事についての「情報パンフレット」を書くことであり、公式米国立場に準拠していたがーできる限りーそれを批評した。退職の直後、わたしはチューレーン大学での博士号研究を開始するためにニューオーリンズに到着した。わたしは1962年5月に学位を取得し、『チューレーン演劇評論』（現在ニューヨーク大学の『TDR：演劇評論』として。わたしは今なおそれを編集している）の編集者および助教授としてチューレーン学部に加わった。ニューオーリンズで、わたしは自由運動に活発に関わった。

1963年11月5日に、わたし、チューレーン大学院生2人、および黒人牧師は市長に面会を求めた後に「動かないことを拒否した」ため、ニューオーリンズ市長事務所で逮捕された。他の活動家、黒人と白人が市庁舎カフェテリアで逮捕された。わが二重の座り込みはニューオーリンズ『タイムズ・ピカユーン』に掲載された（1963年）。

わが次のステップは『D69』に関して決定的であった。1963年に、自由劇場（FST）の創設者の3人ーギルバート・モーゼス、ジョン・オニール、デニス・ニコラスーわたしに

FSTへの制作演出家として参加するよう招待した。操作を一元化するため、FSTの本部はミシシッピ州ジャクソンのトゥーグロー・カレッジからニューオーリンズへ移転した。わたしが参加したとき、FSTは統合されていた。その使命は主に都市ではなく農村の深南部で演じることであった。1964年FSTシーズンはサミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』（モーゼスが演出、彼とオニールを特集）、マーティン・ダベルマンのドキュメンタリー『白人米国で』

、そしてオシー・デイビスの反人種差別風刺『パーリー・ビクトリアス』（わたしが演出）であった。FST制作は教会、学校、庭で起こった；観客は多くの場合パフォーマーと相互作用した一黒い教会のキューを取って。グループ討論、劇作品選択、リハーサル、およびツアーで、根本的なイデオロギーは「参加民主主義」であり、自由および学生運動の両方の要石であった。その種の参加は『D69』へ俳優および観客の両方の創造的な力を活用する方法へわたしと共に留まった。

同時に、わたしはアメリカのベトナム戦争への関与に対する運動に関わった。チューレーン・キャンパスでは、わたしは主要四角形でROTC訓練を積極的に混乱させた—わが軍年中に学んだことを活用して—反対行進命令を兵士たちに叫ぶことによって。また、チューレーンで、1965年にわたしは南部の初めの戦争教え込み会の1つに参加した。自由および反戦運動の結合は1967年の春で、ニューヨーク大学へのわが移動の直前に、ピークに達し、マーティン・ルーサー・キングが戦争を非難し、ムハマド・アリが米国陸軍への徴兵を拒否した。

1965年に、FSTは全黒人演劇となった。わたしはその理事会で従事した。わたしの芸術的仕事をニューオーリンズ・グループ（NOG）へ移行した、わたしは1966年に前述の画家フランクリン・アダムスおよび作曲家ポール・エプスタイン両方ともチューレーン大学の同僚とともに共同設立した。1966年はまたマイケル・カービー『D69』を共設計し、またニューヨーク大学での親友および同僚となるだろうによってゲスト編集された『TDR』ハブニング号を発表した。ハブニングに触発されて、1966年4月にNOGは非演劇アーティストとの最初のわが共同作業である『4/66』を制作した。『4/66』は観客が動き参加する大きな開放空間で起こった

それはゲーム、実際の出来事の進行のような構造で。観客は自由に空間を動き、興がそそれたものは何でも参加した。『4/66』はわが最初の環境演劇制作、NOGの1967年5月のユージーン・イヨネスコの『犠牲者たち』の舞台化へ導いた。『犠牲者たち』について、わたしはNOGの同僚たちとおよびコネチカット大学からの客員研究者であったチューレーンの年のためにのみ特にわたしと仕事をするためにいたジェリー・ロホとともに仕事をした。わたちは良い友達になった。ロホは『D69』を共設計し、わが多くの以降の制作も。『犠牲者たち』は黒いボックス劇場で舞台化された（そのような名前が存在する前に）ここで観客はカーペット敷きプラットフォームと床に座り、パフォーマーと空間を共有した。この配置は『D69』で繰り返された。

わが経験とFSTおよびNOGから出たのは、わが『環境演劇のための6つの公理』（1968b）である：

1. 演劇的な出来事は関連した取引のセットである。
2. すべての空間がパフォーマンスのために使用される；すべての空間が観客のために使用される。
3. 演劇的な出来事は完全に変容した空間または『見つかった空間』のいずれかで起こることができる。
4. 演劇的な出来事は柔軟で変数である。
5. すべての制作要素は自分たち自身の言語で話す。
6. テキストは制作の開始点でも目標でもないかもしれない。まったくテキストがないかもしれない。

公理は『D69』で実現される。しかし物語はここで終わりではない。

1962年の終わりまたは1963年の初めに、わたしはアイオワ大学での年からの劇作家友人ジェームス・ハッチからの手紙を受け取った。わたしは手紙を長く失ってしまったので、それを正確に目付けることはできない。しかしわたしは明確にそれから文を覚えている：「あなたはこれを認識するのに十分に狂った唯一の人である。」含まれたのはオボレ、ポーランドでクリストファー・マローウの『ファウスト博士』のイェジー・グロトフスキーのラボラトリ・シアター制作のプログラム・ノートであった。グロトフスキーはフランス語でプログラム・ノートを書いた。わたしはそれを『TDR』のマローウ号への組み入れのため翻訳した（グロトフスキー1964）。わたしはこれはグロトフスキーによる英語での最初のアイテムであると信じる；確かに『TDR』での彼の最初の出現である。さらに多くが続いた。

グロトフスキー（1933-99）は非常に強くわが芸術的人生に衝撃を与えた。わたしより年上1歳にもかかわらず、彼はわが教師であった。わたしがEEP、FST、およびNOGで理論化した、そしてある程度実践に入れたことを、グロトフスキーは実現した：環境演劇舞台化、テキスト・モンタージュ、パフォーマーの個人的生活およびステージ生活の統合、観客の包含および参加、儀式。1967年の春、モントリオールのエクスボ67でわたしはグロトフスキーに初めて対面で会った。そこで会った男は『早期グロトフスキー』であった、黒いスーツの中の深刻な蒼白い生き物、彼の上面を覆う墨鏡。彼はスモーク・チェーン中に『貧しい演劇』の原則を高音声で述べた、絶対に必要ではないすべてから脱ぎ落とされた演劇。何が残るか？『本質的な』ははるかに弱い言葉である。

グロトフスキーおよび彼の近い同僚、パフォーマー・リシャルド・チェスウォッキーは、彼らの『ネガティブな道』をNYU芸術学部で、1967年11月6-30日が行われた4週間、16セッションのワークショップへもたらした。わたしはそのワークショップの一部であった、実際に仕事をする唯一の学部（複数が観察した）。わたしは1967年9月にチューレーンからニューヨーク大学に移った。後に『D69』チームに参加する1人の学生参加者バット・マクダーモット。別の、トム・クローリーは『マクベス』のためにTPGに参加した。グロトフスキーおよびチェスウォッキーが教えた練習、およびかれらの仕事倫理は、パフォーマンス・グループを深く影響した。ここはグロトフスキーおよびチェスウォッキーによってもたらされた練習を詳述するのに適切な場ではない；彼らはよく記録されている。重要な成分は「連想練習」であり、ここで心は体が注意深く詳細な動きを実行する間に自由に走る：頭ロール、腰ロール、体ロール、肩立ちで、頭立ちで、スローモーション走行、および別。これらがジムナスティックであることの代わりに、グロトフスキーおよびチェスウォッキーは動きが何に特定のパフォーマーがその瞬間に考え、感じ、幻想を見、覚えていたかから引き出され、および給食されることを主張した。連想練習に加えられたのは腹、胸、鼻道、および口の深い音響共鳴子での仕事である；話す、歌う、および単に口からだけではなく体の異なる部分からエコーを反響させる。矛盾として、これら練習は極度の正確さで実行された、それでもこれら特定のパフォーマーで何が起っていたかに依存して、非常に個人的な変動を取った。わたしが仕事をしたように、わたしはグロトフスキーおよびチェスウォッキーによって手によって案内された。さらに、個人はグロトフスキーによって批評された場面で行ったものである、彼は1対1でそれぞれの学生と出会った。

グループとしてわたちはグロトフスキーが彼の仕事の原則について話すのを聞いた。すべてのパフォーマンスは個人的で親密である；1つは『安全なパートナー』、パフォーマティブ交換のユニット、パフォーマーが常に相互作用する誰かまたは何かとの関連で実行する；たった音楽でのようなすべての側面の正確で詳細なスコア（動きだけではなく）を発展させることの重要性；特定の音響共鳴子をマスターすることがそれが話す、または歌う以外に何かへ導く方法。

グロトフスキーがテキストをまとめることについて話さなかったが、彼は古典、伝統的、集団的、および個人の間の緊張および連想からテキストが生じることを明確にした。グロトフスキーは1つが新しいスキルを獲得することによってではなく、障害を除去することによって、ネガティブな道によって、パフォーマンスを開発しないことを強調した。

グロトフスキーが話したことを、チェスウォッキーは、わたちに見せ、わたちを案内する両方をした。ニューヨーク大学ワークショップはグロトフスキーの『貧しい演劇』の発表から1年前に起こった（1968年）。わたちは経験していた、わたちが知っていた

、ほぼ2年後グロトフスキーはけがで『制作の演劇』を永遠に去るであろう。彼はパラシアター、源泉の演劇、客観的ドラマ、および美術車両として仕事へ動いた彼の人生の残り彼を占領した。外を見て、わたしはこの頂点の時点でグロトフスキーから学んだことを宝に思う、彼の転機のわずかに前に。

riencing an advance in-person edition. Little did we know that barely two years later Grotowski would leave the “theatre of productions” forever. He moved on to paratheatre, theatre of sources, objective drama, and art as vehicle—work that occupied him for the rest of his life. Looking back, I treasure that I learned from Grotowski at this culminating moment, just before his turning point.

As noted earlier, I moved from Tulane to NYU in September 1967. Dropping “Tulane” from its title, I brought *TDR* with me, renaming it *The Drama Review*. The move came with a promotion to full professor. Although I was part of NYU’s School of the Arts (not yet Tisch), I was in the Department of Drama-Graduate, where students earned MAs and PhDs. No practical work. That didn’t stop me from participating in the Grotowski-Cieslak workshop. And more. I was so excited by what I was learning from the Poles, that on November 15, in the midst of the workshop I was part of, I convened a workshop of my own. We met in the Tompkins Square Community Center in the East Village. Forty-eight people—many were NYU students from my classes—attended that first session. Over the next two months, that number winnowed to around twenty. I don’t remember if we met twice or three times a week. But by January, we were ready for the next step.

コミュニティセンターでは、舞台のある部屋で作業したが、私はそれを無視した。代わりに、椅子を折りたたんで積み重ねた。部屋全体をブラックボックス劇場として使用した。私はグロトウスキーの練習と、FST およびNOG での経験から学んだことを組み合わせ、人類学、精神分析、社会学の研究から得た知識を使用して、グループをリードした。1月、2月、3月の仕事の根底にあったのは「探求」である。私が知っていることを知りながら

、知らないことに対する認識も同時に持っていた。探求とは交換を意味していた。私たちは技法、タッチ、考え、不安、言葉、ジェスチャー、怒り、音など、多くのものを交換した。

私は連想練習とレゾナター練習を教えた。これはインドへの初めての旅の3年以上前のことであるため、~~1968年1月のある土曜日の午後、訓練の部屋ではなかったが、私はその方角を導かれていた。~~『D69』の翻訳を持ち込んだ。それは私の初期の学術的著作と、その劇に対する深い結びつきを現実化する時が来ていたのである。私たちは『バッカエ』全体を一齐に読んだ。お金もなく、劇場もなかった。しかし、その午後から、私たちはプロジェクトを持つようになった。『バッカエ』に「対峙する」方法

、それを経験する方法、それを自分たちのものにする方法に焦点を当てた。その後1月の終わりに、私たちはその部屋から追い出された。私たちは仕事を中断し、賃貸できる多くの空間を探した。どれも適切ではなかった。

ある日、ビル・シェファードまたはパット・マクダーモットが、マンハッタン地区のウースター街とグランドとブルーム通りの間の「ガレージ」について教えてくれた。このエリアはやがてソーホーになった。その空間を見るとすぐに、それが正しいことを知った。大きく、四角く、高い：約50×40×20フィート高さのキューブ。元々は金属プレス工場であり、北壁からそう遠くない場所に、機械を収納していた6フィートの深さのトレンチがあった。私たちが「ピット」と呼んだこのくぼみは、『D69』および後のTPG作品に非常に役立つことが証明された。1968年の冬、私は「パフォーマンス・グループ」と呼んだものをザ・ウースター・グループとして組織した。16ウースター・グループ・インク・は、私の資金を使用して、その空間を借りた。TPGは1968年3月1日、リース開始日にガレージでの作業を開始した。初春に、私はその空間を「パフォーミング・ガレージ」と呼んだ。

このニックネームは、私が初めてその部屋に足を踏み入れたとき、2台の大型トラックが駐車されていたからである。後に『ディオニュソス69』が成功した後、ウースター・グループ・インクはグランド通りアーティスト協同組合の株式を購入することにより、ガレージの永久的な所有を確保した。

ガレージで始めたとき、非常に寒かった。私たちはスペースヒーターを使用し、重ねた服で作業した。

3月全体と4月の大部分を通して、私たちは連想練習と即興場面を行い、床をこするために膝をつけて、壁を白くペイントするためにはしごを登った。私たちがバケツ一杯の石鹼水とペイント缶を通すにつれて、仕事の歌が私たちの喉に浮かんできた。全体を通じて、私たちは週に3回、その後4回、1回5時間のセッションで、『ディオニュソス69』と呼び始めたものに取り組むために集まった。

床が冷たいセメントであったため、私たちは3本の長いゴム製ジムマットを購入し、それらを並べて配置すると、12'×6'の矩形を形成した。これは、この発展段階と『D69』のパフォーマンス中の両方で、床での作業の焦点となった。運動と即興を行うにつれて、私たちは床の残りの部分と友達になった。それは冷たく、不親切であったが、私たちはまた

、到達できる空間ができるだけ高いところまで登った、厳しいままであった。その春の早い時期、またはおそらく前年、私はピエール・ドミニク・ガイソーの1962年ドキュメンタリー『空高く、泥深く』を見た。その中で、インドネシアのパプアのアスマット人は「出産の儀式」を実行する。この儀式では、人々は直立して裸の男性の上に立つ女性の脚の間を通る。これが私たちのための優れた儀式であると考えた。パフォーマンス・グループへの各自の開始の方法である。私はそれを適応させたので、女性は実際に彼らが「出産している」人々に手を置き、男性の背中を越えて彼らを引き出した。私たちの練習のために、男性と女性を混ぜて、誰もが出産する機会と生まれる機会を持つようにした。後に一男性の上に女性が跨がる形で—これは『D69』の出産と死の儀式になった。

通常の黒（「ブラックボックス」のような）ではなく、ガレージを白くペイントすることにした。観客とパフォーマーが互いに見ることができるようにしたかったからである。光があらゆるところで跳ね返るようにしたかった。高さのためと、下に隠れる場所を提供するために、プラットフォームが必要であることも知っていた。私はコネチカット州のジェリー・ロジョに連絡し、プラットフォームのセットを設計・構築するよう依頼した。これらの4'×8'および4'×4'の構造は、いくつかは4'の高さ、いくつかは6'高で、『バックエ』を探索するときに移動して遊んだモジュールであった。その後、ハプニングのパイオニアである親友で、NYUの同僚であるマイケル・カービーに、ターベの2つのタワーを設計するよう依頼した。それらはD69の環境の支配的な特徴である。全体を通じて、私たちは『バックエ』に取り組み続けた。5月、ビル・シェファードは私たちをかつて彼が働いていた6番街のケリーカーベット会社に連れて行った。150ドルで、マネージャーは私たちが運ぶことができるだけ多くのスクラップカーベットを持ち去らせてくれた。ジョー・バスクアーレ、ウースター通りの隣人から、フラットベッドトラックを借りて、私たちは大量のカーベットを運んだ。ガレージにインストールされると、床とプラットフォームの表面にあり、環境は居心地よく印象的であった。多くのブエプロのような矩形とタワーのある巨大なリビングルーム。述べられているように、環境は、1967年にニューヨーク州で私とロジョが設計した、ウジェーヌ・イオネスコの『義務の犠牲者』の空間に似ていた。

パフォーミング・ガレージでは、2つのコミュニティを作った：パフォーマンス・グループとターベ。私たちは2つの「部分」を形成した：ターベの女性たちで、彼らはディオニュソスに従って都市から出て、町に留まる男性たちで「古い価値観」を不安に守っている。春が暖かくなるにつれて、私は女性たちに「家」を隣接する屋根で探そうにガレージを出るよう求めた。

そこで、彼らは互いに連絡を保つための呼びかけを考案した。私は男たちを女性たちを「狩る」

として彼らを戻すために派遣した。それはルールのあるゲームだった：物理的暴力はなく、ドラッグもない。ジェスチャーと音だけ。私はすべての人に『バックエ』のすべての合唱を読み

、彼らが好きまたは嫌いな言葉または文だけに下線を引くよう依頼した。文が中立的であれば、それらを除外する。その後、これらの選択に基づいて合唱を読んだ—いくつかの一節には多くの声があり、いくつかは少なく、いくつかは聞こえなかった。私たちは役を交換し始め、俳優の人物とキャラクターの人物を混ぜた。ディオニュソスは神であるため、彼は彼が喜ぶことを言ったり、することは自由である。また、彼は多形であるため、彼は女性または男性またはその変種のいずれでもありえる。しかし、ペンテウスは定義上厳格であり、法律の文字に従う男である—この場合は『バックエ』のテキストである。神と男の間の相互作用は緊張していて、ユーモアがあり、不合理で、悲劇的であった。

ペンテウス：私はペンテウス。エキオンとアガウェの息子。ターベの王である。

ディオニュソス：ペンテウス？エキオンとアガウェの息子？ターベの王？くだらない。お前はビル・シェファードだ。

。お前はグループにいる。お前は神ではないが、グループにいるのだ。

パフォーマンスでは、観客はこの交換および同様のものでも笑った。この笑いはシェファードを怒らせたシェファード・アズ・ペンテウスだけでなく、シェファード・アズ・ハイムセルフも。キャラクターが嘲笑されただけでなく、俳優も嘲笑された。ゲームのルールは、シェファードがディオニュソスへの対応を即興で演じることができず、彼は反撃することができず、神の彼自身の嘲笑で押し返すことができないことを意味していた。ペンテウス・シェファードはキャラクターにいたなければならない

、既に知られている出版されたテキストに固執しなければならなかった。17これはシェファードだけでなく、ペンテウスであった誰にとっても真実であった。しかし、ディオニュソスを演じた誰もが、彼らが喜ぶことをする自由があった。

グループはアロースミスの『バックカエ』の翻訳をパフォーマーが作った即興と組み合わせた。その効果は古典的なものをより現代的にし、それを劇場にいる人々観客とパフォーマーに近づけることであった。合唱の一部は、「ヤンキー・ドゥードル」、「クレメンタイン」、「ハイ・ホー・ザ・デリー・オー」、「メリーさんの羊」、「ジングル・ベル」

「リパブリックの戦いの賛歌」などの周知の曲に歌われた。あたかも合唱—集団的な「私たち」—がペンテウスを子守唄、ポップ文化、米国南北戦争で嘲笑しているかのようであった。これらの曲は親しみやすく、遊び心があり、パフォーマンス・ガレージの観客にとってギリシャ悲劇を楽しめるものにした。これが最初にディオニュソスがもたらすものである。性的、ダンス、酩酊と共に、「陶酔」はTPGが使用した言葉である。大人が所有したものは、子どもと同じ天真爛漫さで演じた。これはディオニュソスの「幻想」の偉大な贈り物である—その言葉のラテン語の根は、ludereで、遊ぶ、嘲笑する、欺くを意味する。

5月から始まり、私たちは公開リハーサルを開始した。週に2回、人々は私たちの仕事を見に来た。私たちは観客と相互作用し、彼らと踊り、彼らに触れ、彼らをパフォーマンスに引き込んだ。これらの公開リハーサルはセットアップではなく、プレビューではなく、本物のリハーサルであった。私たちはシーンの異なるバージョンを試し、シーンの途中で停止して詳細を超えて、変更を加えた。私たちは出産の儀式を示し、最初にペンテウスとその後ディオニュソスをこの劇場の世界に連れて来た。私たちはペンテウスに観客の中から女性を見つけるようにしようとし、彼と一緒にいき、「ディオニュソス・ゲーム」の勝者にした。これらのリハーサルに来た観客の数は15人からほぼ100人に増加した。

1968年6月5日の最初の数分で、ロバート・F・ケネディはロサンゼルスで撃たれた。彼はロサンゼルス時間で6月6日の早朝、25時間後に死亡と宣告された。『ディオニュソス69』は6月6日の夜のオープンがスケジュールされていた。グループは日中に会い、ショーを続行することを決定した。それは可怕的春だった。マーティン・ルーサー・キング牧師は4月28日に殺害されました。私たちは『D69』が、それが他に何であれ、個人だけでなく社会に対しても行われたこれらの暴力的な犯罪に関係していることを感じた。

『D69』がオープンすると、それは13ヶ月間のラン全体を通じて発展し続けた。私はすべてのパフォーマンスに出席し、次のパフォーマンスの前にパフォーマーに渡すために豊富なメモを取った。私たちはショーが始まる前に少なくとも2時間劇場に集まった。大きな変更がある場合や、シーンの詳細なリハーサルが必要だと感じた場合は、より早い場合もある。役は定期的に回転し、誰もが時間の経過と共に複数の役を演じた。私は大いに「スターダム民主主義」を望んでいた。4人の女性がアガウェを演じた。3人の男性と1人の女性がディオニュソスを演じた。3人の男性がカドムスを演じた。3人の男性と1人の女性がメッセンジャーを演じた。2人の男性がペンテウスを演じた。1人の女性と1人の男性がティレシアスを演じた。4人の男性が合唱リーダーを演じた。誰もが合唱を演じた。これらの各回転には、テキストと行動の変動が伴った。ここに印刷されているものは、これらの変動のほとんどを記録している。パフォーマンス、個々の解釈と全体的な一貫した行動スループラインの間の創造的な緊張に存在する有機的性質をできるだけ多く共有したい。『ディオニュソス69』の「ライター性」をできるだけ多く共有したい。

1968年6月7日、ダン・サリヴァンのレビューが『ニューヨーク・タイムズ』に掲載された：

リチャード・シェクナーによるエウリピデスの『バッカエ』は昨夜オープンし、ヨナが鯨から出てきたときにプレスに言ったであろうように、それは確かに経験であった。[...]観客は粗く作られた木製プラットフォームの上に止まるか、その下に隠れている。高さは4フィートの正方形と矩形から2つの15フィートのタワーまで様々である。異なる色のカーペットがこれらのプラットフォームと床の表面を覆っている。南壁に対して、3フィート高い石の「古典的」噴水が舞台血で満たされている（おそらく誰も気づかないが）。2つのタワーの間の中央スペースで、3本のゴムジウムマットが12'×8'の矩形を形成するために配置されている。パフォーマーと観客は空間を共有する。[...]観客は合唱になる。[...] 이러한のような瞬間における観客とキャストの間の並外れた協力は『ディオニュソス69』を『バッカエ』が元々のパフォーマンス以来受けた同様に忠実な制作にしている。[...] 『ディオニュソス69』は強力な素材であるが、現代劇がどこへ向かっているのかを知りたい者は誰でもそれを見なければならない。(1968: 35)

その後、私たちはすべてのパフォーマンスについてパフォーマンス・ガレージを売り切った。

『D69』に人々を引きつけたものの多くは、その制作の革新であった：観客参加、環境劇場の舞台化、裸のパフォーマー（出産と死の儀式で）、俳優と彼らが演じた役の区別の曖昧化、2人の男性がキスをしている（ディオニュソスとベンテウスの両方が男性によって行われた場合）、古典的なテキストの脱構築は「ギリシャ悲劇」を「今」のための何かとして提示する。これらのどれも劇場、ダンス、および大衆娯楽で初めてではなかった。しかし、それらすべてを1つの制作で使用することは新しかった。観客は直接パフォーマーと相互作用し、パフォーマンスの一部になり、アクションのフローに影響を与えることができた。ディオニュソスの出産直後の「陶酔ダンス」とテーベの女性がキタイロン山で行っていたことを体現する「総抱擁」の両方で、観客はパフォーマーと共に動き、時には脱いだり、触ったり、パフォーマーによって触られた。アクションは中央スペースだけでなく、パフォーマンス・ガレージ全体で行われた。パフォーマーは一度にすべての人に話しかけ、歌った。また、個人に話しかけたり、ささやいたり。ディオニュソスはノンバイナリーであった（1968年には私はその用語を知らなかった）。

実際のところ、ほとんどの人は『D69』をデ・バルマ映画を通じてか、その制作に言及する多くのエッセイおよびその制作を実際に議論/分析する少ない方を通じて知っている。いくつかの例外を除いて、深い議論は『D69』映画に基づいている。映画は表象であり、制作の誤った表象である。映画はパフォーマンス・ガレージで『D69』の最後の2つのパフォーマンス中に1969年7月に撮影されたフッテージから作られた。映画はスプリットスクリーン画像、グラフィッククローズアップ、および観客参加のドキュメンテーションで輝いており、常に進化する有機体『D69』のスナップショットのみを提供する。流動的なものを凍らせる、2つのインスタンスの混合を示す。1970年の本『ディオニュソス69』から、パフォーマンス・グループによって執筆され、私によって編集された、制作を知っている。その本は包括的であり、多くのパフォーマンスでフレデリック・エバーシュタットとレーン・ルーベンスタインによって撮影された数百の写真、および彼のスタジオで舞台化された出産と死の儀式の再演の写真集、マックス・ワルドマンによって撮影される。その本には、テキストの変動、私、舞台監督、パフォーマーからのコメント、および役が時間の経過と共に共有された方法を示すチャートが含まれている。この本のテキストはその本に密接に従う。

映画または本に含まれていないのは、この導入で概説されている私の個人的な旅のアカウントである。また、ユーリピデス悲劇がなぜ多くの人にとって解放のパフォーマンスになったのかについても説明しない。しかし、この受け入れにもかかわらず、私にとって制作はギリシャ悲劇の公正な表象であった。キャラクターと観客は、ディオニュソスが誰であるかの認識である争われた拡張的な『アナグノシス』が特徴の物語を生きる。『ペリペティア』、パフォーマーがステージ血を拭き上げるときの恐怖の幸運の逆転、および『カタルシス』またはクレンジング、そして最後に『エクスドス』、テーベの人々劇場のすべての人々のポイントが大きなオーバーヘッドガレージドアが開き、観客とパフォーマーディオニュソスに率いられて一ウースター通りにこぼれ出る。しかし、これらすべてについて、エウリピデスの『バッカエ』は『オイディプス』ではない。アリストテレスがジャンルを定義するために選んだモデル悲劇。ディオニュソスは非人間的なオフステージの運命ではない。彼は誘惑的に存在し、遊び心があり、残酷で、皮肉を喜び、いたずら者である。

舞台血を拭き上げ、最後に『エクソドス』、テーベの人々劇場のすべての人々のポイントが大きなオーバーヘッドガレージドアが開き、観客とパフォーマーディオニュソスに率いられてウースター通りにこぼれ出る。しかし、これらすべてについて、エウリピデスの『バッカエ』は『オイディプス』ではない。アリストテレスがジャンルを定義するために選んだモデル悲劇。ディオニュソスは非人格的なオフステージの運命ではない。彼は誘惑的に存在し、遊び心があり、残酷で、皮肉を喜び、いたずら者である。

『D69』はカリスマ的なリーダーに従う者に、これらの救世主は偽の預言者であり

、メシアよりも扇動者であることを警告する注意深い物語である。そのような人物は、彼らの生活に不満を持つ多くの人々が古い価値観を捨て、魅惑的な音楽に踊り、強力なワインを飲んで、新しい政治的秩序を求める必要を感じる特定の歴史的瞬間に現れる。経験的事実において、『D69』はアメリカ社会の中心にある矛盾を演じた。半世紀以上前、これらの矛盾は生きている。

Dionysus in 69

Production

Director	Richard Schechner
Environment	Jerry Rojo, Michael Kirby, Richard Schechner
Lighting	Jerry Rojo
Music	The Performance Group
Choreography	The Performance Group
Costumes	The Performance Group
Dramaturg	Richard Schechner
Technical director	Jerry Rojo
Construction	Jerry Rojo
Stage manager	Vicki May Strang

Performers

Roles on opening night

Remi Barclay	Chorus
Samuel Blazer	Chorus
Jason Bosseau	Chorus
Margaret Ryan	Chorus
Richard Dia	Cadmus
Patrick McDermott	Tiresias
William Finley	Dionysus
William Shephard	Pentheus
Joan MacIntosh	Agave
Ciel Smith	Agave

『ディオニュソス69』に取り組んだ何人かの人々はランの間にパフォーマンス・グループを離れたり、TPGのメンバーではなかった。ロザンヌ・レバイン は1968年2月から7月までパフォーマンスした。

グウェンドリン・ガルスワース、ロン・シェンク、チャールズ・ストラングは1968年秋の間パフォーマーした。サム・ブレイザーは1969年5月に辞めた。ジュディ・アレン、カーラ・クロスビー、エリック・ウーベンはパフォーマンス・グループの管理とパフォーミング・ガレージの維持を支援した。

パフォーミング・ガレージでの13ヶ月間のランを通じて、誰もが時々合唱であった。

。名前の付いた役が回転した。以下のスクリプトでは、パフォーマーの名前と彼らが演じる役が与えられている。これらの役が回転したため、ランの終わりにまでに、1人を除くすべてのパフォーマーが複数の役を演じた。特定のパフォーマーによって考案された特定の行は、それらの特定のパフォーマーのみによって話された。以下のスクリプトはこの役の回転と個々の変動のプロセスを例示しようとしている。

午後7時30分頃、観客はパフォーミング・ガレージで列をなし始める。雨および/または寒い夜に、彼らは劇場の上の階段で待つ。『ディオニュソス69』について、劇場には4フィートの正方形と矩形から2つの15フィートのタワーまで様々な高さの未塗装木製プラットフォームが含まれている。異なる色のカーペットがこれらのプラットフォームと床の表面を覆っている。南壁に対して、3フィート高い石の「古典的」噴水が舞台血で満たされている（おそらく誰も気づかないが）。2つのタワーの間の中央スペースで、3本のゴムジムマットが12'×8'の矩形を形成する。パフォーマーと観客は空間を共有する。午後7時45分、パフォーマー—劇場全体の異なる場所—彼らの声と体をウォームアップし始める。パフォーマーは観客が劇場に入る時間を通してこれらのオープニング練習を続ける。午後8時15分、舞台監督は劇場のドアの外側の歩道に立って、アナウンスする：

舞台監督：

ご婦人ご紳士の皆さん！どうぞ注意してください。これからあなた方を中に入れます。あなたは一度に1人ずつ劇場に入場します。また、誰かと一緒にいる場合、あなたは別れるかもしれません。しかし、一度の内部であなたは再び互いに見つけることができます。時間をかけて環境を探索してください。多くの異なる種類の座ったり、立ったり、さらに横たわったりする場所がある非常に興味深い空間です。タワーとプラットフォームの上に高く、またはそれらの下に低く行くことをお勧めします。パスワードは、「上に行くか、カバーを取る」です。喫煙なし、カメラなし。ありがとうございました。

最初の合唱は観客が劇場に入る前に始まる。この合唱は断片化され、ランダムであり、したがってすべてのパフォーマンスで異なっている。フレーズが混ぜ、重複し、マージし、異なる。各女性合唱団は、彼女が任意の順序で言う可能性があり、/または純粋な音に歪める一連の行を持っている。男性合唱団は1行だけを繰り返す：「こんばんは、マダム（またはサー）、座席にご案内させていただけますか？」しかし、男性は誰も支援していない。劇場に座席がなく、カーペット張りの床と木製のプラットフォームとタワーのみがある。各観客—舞台監督によって入り口での彼らが来た者から分離—は彼ら自身の方法と場所を見つけなければならない。

合唱団（女性のみ）：

今、私は古い、古いディオニュソスへの讃歌を上げる。サイベレ、母親の儀式を保つ

。私たちは神の神秘を知っているため、祝福を受けている。あなたは神の精神を持つ者のために浄化されるため、祝福を受けている。ディオニュソスの聖なる体に属する者と一つである。

彼は私たちの神である。エボヘ

！

彼の母親は彼を苦しい労働で出産した。稲妻が打ったり火で強制されたり、彼女は光で消費された。彼女は光で亡くなった。息子は生まれた。

合唱団（可能な限り多くの観客に入る男性のみ）：こんばんは、サー（マダム）、座席にご案内させていただきますか？

ディオニュソスは、まだ特定されていない、空間で自由に移動し、時々観客と対峙し、彼らに話しかけ、彼らに触れる（しかし決して攻撃的ではない）。彼は各女性合唱団に行き、彼らを「妊娠させる」。

ボサイアスとしてのディオニュソス

神を待つ女性たち。母親は祝福を受けている。あなたは神の神秘を知ることができるため、あなたは祝福を受けている。

合唱団（女性のみ）：織りの運命が時間を満たしたとき、牛角のある神はゼウスから生まれた。喜びを持って彼は彼の息子に冠をかぶせた。蛇を彼の頭に置いた。彼は山で甘い。彼は走っているバックで地球に落ちる。彼は野生ヤギを狩り、それを殺す。彼は生肉を喜ぶ。飛んでいる足で、彼女は飛び跳ねる。蛇を彼の頭に置いた。神のダンスを踊りに来い。エボヘ！ダンスを始めましょう。

合唱団（男性のみ）：こんばんは、サー、座席にご案内させていただきますか？

合唱団（女性のみ）：女性たちの群衆が待つ場所。シャトルとルームから駆動されている。ディオニュソスに支配されている。エボヘ！彼は山で甘い。牛乳で地球は流れる、ワインで流れる、蜂の蜜のネクターで流れる。炎は浮き出す。

合唱団（男性のみ）：こんばんは、マダム、座席にご案内させていただきますか？

333

そしてそれを殺す。エボ
へ！喜びで彼は彼の息子
に冠をかぶせた。蛇を彼
の頭に置いた。

オープニングセレモニーの間に2回、合唱団は一緒に順番に朗唱/歌う。合唱団メンバーは、
彼女が観客の説得力のある密度またはパフォーマーからのエネルギーの適切な上昇を感じるときに始まる。この2番目の合唱の朗唱の終わりは、ティレシアスとカドムスの間の場面の開始と重なる。

マッキントッシュとしての合唱団

アジアの土地から、聖なるトモルスから、神の
サービスをスピード。ブルムスのために私たち
は来ます。甘く仕える、甘くバッカスを叫ぶ。

多くの声：

バッカス！エボへ！道を譲る！後ろに落ちる！静かにしなさい
！

ライアンとパークレイとしての合唱団：

神の神秘を知っている者たちは祝福されている。神の崇拝で彼らの生活を神聖にしている
者たちは祝福されている。神の精神が彼らを所有している者たち。神の聖なる体に属する
者たち。ダンサーと浄化されている者たちは祝福されている。彼らは聖なるダンスで神の
丘で踊る。サイベレの母親の儀式を保つ人たちは祝福されている。甲状腺軸受。彼らの手
に神の聖なる杖を握る者たちは祝福されている。アイビーの王冠を着ている者たちは祝福
されている。祝福されている、彼らは祝福されている。ディオニュソスは彼らの神である
！

ライアンとしての合唱団

バッカエに、バッカエに、あなたの神を凱旋して家に運んでください！神を運ぶ、あなた
のディオニュソスを家にエスコートする！フリジア山から彼を選び、ヘラスの通りを通し
て彼に出席する。

スミスとしての合唱団：

彼の母親は彼を苦しい労働で出産した。ライトニングは打たれた。ゼウスから炎き出した
火で強制された。消費され、彼女は死んだ、不適切に引き裂かれた、子供用ベッドの死。
光の吹きで。光の息子が生まれた。織りの運命が時間を満たしたとき、牛角のある神はゼ
ウスから生まれた。喜びで彼は彼の息子に冠をかぶせた。蛇を彼の頭に置いた。

マッキントッシュとパークレイとしての合唱団：

おおテーベ、セメレのナース、アイビーで髪をクラウンする。

マッキントッシュ、パークレイ、およびスミスとしての合唱団

ブリオニーで緑に成長する

。

マッキントッシュとパークレイとしての合唱団：

ベリーで赤くなる！おお市よ、オークとモミの枝で、神のダンスを踊りに来てください。斑紋のシカの皮を緋色ウールのタフトで縁取ってください。神の暴力的な杖を神聖な注意で扱ってください。そしてダンスを始めましょう。

マッキントッシュとパークレイとしての合唱団：

彼はプロミウスである。彼は山へ走る。彼の山へ

マッキントッシュとスミスとしての合唱団：

女性たちの群衆は待つ。シャトルとルームから駆動されている。ディオニュソスに支配されている。ディオニュソスに支配されている！エボヘ！

スミスとしての合唱団：

彼は山で甘い。彼は走っているバックから地球に落ちる。彼は聖なるシカ皮を着ている。

スミスとライアンとしての合唱団：

彼は生肉を喜ぶ。

マッキントッシュ、パークレイ、およびスミスとしての合唱団

牛乳で地球は流れる。ワインで流れる。蜂蜜のネクターで流れる。

スミスとしての合唱団：

彼の後ろの杖から炎は浮き出し、彼の長いカールは風に流れる。

マッキントッシュとスミスとしての合唱団：

山へ！

マッキントッシュとしての合唱団

山へ！

パークレイとしての合唱団：

飛んでいる足で一彼女は飛び跳ねる

！

ティレシアスとカドムスはオープニング儀式から現れる。ティレシアスは彼の盲目を示すために目隠しを着ている。パフォーマーは老年をシミュレートしようとはしない。テキストは1つのことを言う。彼らは別のものである。

マクダーモットがティレシアスを演じ、ディアがカドムスを演じるとき、彼らはオープニング合唱中にシーンを開始する。彼らはタワーの後ろの暗い場所またはプラットフォームの下で陰謀。シーンは見られて聞こえるようになる前に数回非公開でプレイされ、十分な大きさである。

マクダーモットとシェファードがこれらの役を演じるとき、カドムスはティレシアスを目隠しする。

スミスとフィンレイがこれらの役を演じるとき、シーンはカドムスが観客の中に座っているで始まる。頻繁にタワーの高い。ティレシアスは目隠しをしており、カドムスを見つけようとしている—最初に偶然によって、次に彼の言葉に帰宅することによって。カドムスは彼が彼の最後の演説を終わるまで自分自身を捕まることを許可していない。

TIRESIAS: Cadmus, Agenor's son, the stranger from Sidon who built the towers of our Thebes, Tiresias wants you. You know what errand brings me—the agreement we made to deck our wands with flowers and dress in skins of fawn and crown our heads with ivy.

CADMUS: Tiresias, my old friend, I knew it was you when I heard your voice. For there's something in the voice of wisdom that makes the man of wisdom known. Here I am. Dressed in the costume of the god. We must do honor to this god—insofar as we are able—because he was born my daughter's son and revealed to all men the god Dionysus. Where should we go? Tossing our heads and dancing to the gods? Expound to me, Tiresias, for in such matters you are wise, not me. Me, I could dance all night, tossing my white head, beating the earth with my thyrsus. How sweet it is to forget my old age!

TIRESIAS: How old are you?

パフォーマーは彼らの実際の年齢を言う。

カドムス: 27.

ティレシアス 私には26歳です。私も同じです。私も若い、ダンスするのに十分若い。

カドムス: 私たちは山へ戦車を持ち去るべきだろうか?

ティレシアス いいえ、歩く方が良いだろう。それは神への敬意をより示している。

カドムス: では行きましょう。私の老年はあなたのを指揮しています。

彼らは開始して停止する。彼らの動きは不規則である。

ティレシアス: 神は私たちの一部に彼の部分で努力なしに私たちをガイドするでしょう。

彼らは動かない。一時停止。沈黙。

カドムス: バッカスのために踊りに行く唯一の人たちは私たちだけだろうか?

ティレシアス わかりません

カドムス: なぜ彼らに聞かないのですか?

ティレシアス 彼らに尋ねたいですか?

カドムス: はい、彼らに尋ねてください。

ティレシアス: わかった。ここであなたを待ちなさい。動かないで。

ティレシアスが観客に質問するために観客に行く2つのバージョンがある。マクダーモットが役を演じるとき、彼は彼の目隠しを取り外し、観客の後ろに行き、彼女/彼の耳にささやく、一度に1つ。スミスがティレシアスを演じるとき、彼女は目隠けをしたままゆっくり観客の中を動き、彼女の手で彼女が関係する人を感じてい。カドムスは彼女に障害物について警告する。

マクダーモットとしてのティレシアス
あなたは私たちの試練と一緒に進みたいですか？

スミスとしてのティレシアス
あなたは神の祝宴に参加するために来ましたか、それとも見物人としてだけでですか？

カドムス： 気をつけて、ティレシアス。

時々観客は対応していない。より多くの場合、観客は対応している。ティレシアスは誰かが神の祝宴に参加することに同意するとき幸せである。カドムスはスコアを保つ。3人が参加すると言ったときまたは3人が言わないとき、尋問ゲームは終了している。

カドムス： 来てください、ティレシアス、私たちは時間を無駄にしています。彼らについては何も知りませんが、私は単なる男です。私は天国を嘲笑していません。

以下のスピーチの2つのバージョンがあります。

マクダーモットとしてのティレシアス
ああ、いいえ、私たちは神性と軽くいじめません。私たちは時間が神聖にしている伝統とカスタムの相続人です。私たちの父親によって渡されました。いかなるつまらないアメリカの舞台装置もそれらを倒すことはできません。このスマートなグループが発明する微妙さがどうであっても一として人々は彼らが非常にスマートであると言う。人々は、「あなたの年齢でエウリピデスを演じているあなたはいませんか？」と言うかもしれません。まあ、私は恥ずかしい。神は単なる若者が踊るべきと言ったのですか？それとも単なる高齢者？それとも単なる白人？またはただの黒人？またはただのイタリア人？またはただのギリシャ人？またはジェームス・ブラウンだけ？いいえ、彼は全人類からの彼の名誉を望んでいます。彼は彼の礼拝から誰も除外したくない。パフォーマンス・グループさえも。

スミスとしてのティレシアス
私もそうではない。私たちは神性と軽くいじめません。私たちは母親と父親によって私たちに渡された伝統とカスタムの相続人です。時代によって神聖にされた。いかなるつまらない論理もそれらを倒すことはできません。このスマートな時代が発明する微妙さがどうであってもそれは非常にスマートな時代です。人々は、「あなたはばかばかしいと感じていませんか、ぼろぼろの服を着ていますか、汗で覆われていますか、工場を通して踊っていますか。誰も信じていない未知の反逆神の礼拝で？」但し、私はばかばかしいと感じていません。神は単なる美しいものだけが踊るべきと宣言しましたか？またはただ醜い？ただのリッチまたはただの貧しい？ただのソウルを持つ者またはただの鈍い者？いいえ、いいえ、いいえ。彼は彼の礼拝から誰も除外したくない。パフォーマンス・グループさえも。

カドムス： 私たちはここにありますか？
ティレシアス はい、私たちはここにいます。

Sometimes, when whoever is playing TIRESIAS does not feel that the scene has taken the performers "there," CADMUS's question is answered with "It's hard to tell," or "I don't think so," or even "No." During the CADMUS-TIRESIAS scene, the other performers have moved from the periphery of the theatre to the center. Some come in swiftly, running and somersaulting, others move in measured paces. One by one they arrive and squat around the edges of three black rubber mats laid together to make a 12 by 8 food rectangle, the "holy space." The hubbub of the opening chorus, its exciting promise of ecstasy,

subsides. Spectators focusing on the scene between TIRESIAS and CADMUS slowly become aware of the silent meditating performers. The room quiets, peripheral activity ceases, the stage lights aimed at the center intensify. The performance gathers itself to begin again.

The performers rise from their meditative squat one at a time. While saying their chorus lines, they undress, preparing for the birth ritual, an action adapted from the Asmat people of Papua, Indonesia. Sometime the performers are not completely naked—it depends on the energy in the room. If the performers sense prurience, they strip to underpants and bras for the women and jock straps for the men. The men lay face down on the black rubber mats. As each man takes his position, he stops speaking. Only PENTHEUS does not lay down. Each woman stands astride a man, one leg tucked between his neck and shoulder, the other as high as possible in his crotch. Only the women speak, very quietly, either in chorus or individually, intoning prayers that blend into the motions of birthing. They speak/sing their lines simultaneously.

CHORUS *women only, in a murmur:*
 so his mother bore him once in labor bitter
 there is the towering man who mocked your mysteries
 and when the weaving fates fulfilled the time
 the bull-horned god was born of
 what was the name of the child you bore that man?
 good evening, sir, may I take you to your seat?

PENTHEUS enters the birth canal. The "birth ritual" begins. The "birth canal" is formed by the triangle of the women straddling the men. The women roll and thrust their hips as they reach down with their hands to draw PENTHEUS through. The men rotate their bodies slightly off the floor also helping with the birth. PENTHEUS is passive as he is drawn through the birth canal by the efforts of the women above and the men beneath.

MACINTOSH *as* CHORUS:
 What was the name of your husband?
 What was the name of your child?
 When the weaving fates fulfilled the time,
 the bull-horned god was born of Zeus.
 With joy he crowned his son, set serpents on his head.
 So his mother bore him once in labor bitter.

SMITH *as* CHORUS:
 His mother bore him once in labor bitter. Lightning struck, forced by fire that flared from Zeus, consumed, she died, untimely torn in childbed dead by blow of light. Of light the son was born. Blessed are we, for we shall know the mysteries of god. Thebes, nurse of Semele, crown your hair with ivy, redden with berries, grow green with bryony. Dionysus is our god. Hard are the labors of god but sweet to serve, sweet to cry, Bacchus. Evohe! Who is one with those who belong to the holy body of god? Who keeps the rite of Cybele, the mother? Bear your god in triumph. And when the weaving fates fulfilled the time, the bull-horned god was born of Zeus. With joy he crowned his son, set serpents on his head. Where the throng of women waits, possessed by Dionysus. With milk the earth flows, with wine it runs with the nectar of bees.

RYAN *as* CHORUS:

O Thebes, nurse of Semele, crown your hair with ivy grow green with bryony, redden with berries.
O city, with boughs of oak and fir, come dance the dance of god. Blessed are the thyrsus bearers.

BARCLAY *as* CHORUS:

And when the weaving fates fulfilled the time, the bull-horned god was born of Zeus.

PENTHEUS, *thrust out of the birth canal, is born. He stands and addresses the spectators.*

PENTHEUS:

I am Pentheus, son of Echion and Agave, and King of Thebes.

PENTHEUS *replaces DIONYSUS in the line of men on the floor by pushing DIONYSUS out. DIONYSUS goes to the entrance of the birth canal and enters. He is much more active than PENTHEUS was. As DIONYSUS is drawn between the legs of the women over the backs of the men, he fondles the women and speaks. There are four versions of DIONYSUS's first speech which is spoken directly to the audience just before DIONYSUS enters the birth canal.*

FINLEY *as* DIONYSUS:

Good evening, I see you found your seats. My name is William Finley, son of William Finley. I was born 27 years ago. Two months after my birth the hospital in which I was born burned to the ground. I've come here for three important reasons. The first and most important of these is to announce my divinity. The second is to establish my rites and rituals. And the third is to be born, if you'll excuse me.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Good evening, I see you found your seats. My name is Joan MacIntosh, daughter of Walter MacIntosh and June Wyatt. I was born 23 years ago in a hospital in Newark, New Jersey. I have come here for three very important reasons. The first and most important of these reasons is to announce my divinity. I am a god. The second of these reasons is to establish my rites and rituals. As you can see, they are already in progress. And the third is to be born, if you'll excuse me.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

Good evening, my name is Pat McDermott. I was born on August 12 about a generation ago in the state of Nebraska. My mother's name is Ada Belle. Ada Belle was born in Eads, Colorado. That was a town in the shadow of the Rocky Mountains. Ada Belle used to tell me that on a clear day you could see Pike's Peak. But Ada Belle might've been lying, because the town's not there anymore. Some folks say I'm a bastard. Ada Belle says different. Ada Belle says I'm the son of god. I've come here tonight for three very important reasons. The first of these reasons is to announce my divinity. I am a god. The second of these reasons is to establish my rites and my rituals. As you can see, they've already started, and they're coming along just fine. And the third reason is to be born, if you'll excuse me.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:

Mother! Mother! Mother!

He pulls himself from the row of men, rolls, and ends in a woman's lap.

You're not my mother. My name is Jason Bosseau. I am the son of Damar Bosseau and Jessie Bartoletti. I was born 27 years ago in a small, boring, typical Midwestern town in southeastern Kansas called Pittsburgh. Now this town has 18,000 people in it and it's just 40 miles down the road from where last year's Miss America was born. I've come here tonight for three important reasons. Number one is to announce my divinity. I mean: I am a god. Number two is to establish my rites and rituals. As you can see, they are already in progress. And number three is to be born—in this, my birth ritual, if you'll excuse me.

The birth ritual ends with a two beat freeze. The performers rise and dress while repeating the same lines they said while undressing. Then they squat in a circle facing outward. DIONYSUS also dresses. He remains outside the circle. He addresses the audience, making eye contact, very relaxed, easy-going. All the other performers remain squatting. There are six versions of this speech, two by Finley, two by Bosseau, one by MacIntosh, one by McDermott.

FINLEY *as* DIONYSUS:

I was brought up Roman Catholic. So for kicks I would go to a place on 42nd street called the Laff Movie. They played Bugs Bunny cartoons and Laurel and Hardy shorts and lots of other stuff. I loved it. One day, when I was about 12 years old, I was in the Laff Movie and this big fat guy with a big mustache sits next to me eating a falafel sandwich. He turned and looked at me and said, "Hey, kid. You remind me of Dionysus. I like that." *Pause.* I moved three seats away. And you know what? He was right. I mean, I'm it!

FINLEY *as* DIONYSUS:

Here I am. Dionysus once again. Now for those of you who believe what I just told you, that I am a god, you are going to have a terrific evening. The rest of you are in for an hour and a half of being up against the wall. Those of you who do believe can join us in what we do next. It's a celebration, a ritual, an ordeal, an ecstasy. An ordeal is something you go through. An ecstasy is what happens to you when you get there.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:

Now I noticed when I went around tonight, before we got deeply into my mysteries, that there were a lot of snickering faces. The kind of faces that doubt that I am a god. That shouldn't be. To say that I am not a god is the same as saying that my name is not Jason Bosseau, or that I am not 27 years old, or that my parents' names are not Bosseau and Bartoletti. To say that I am not a god is like saying that my name is not Dionysus or that I was not in fact born right here before your eyes in a garage at 33 Wooster Street.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:

Here I am. Once again born the god Dionysus. Those of you who believe, who are willing to let yourselves go and admit the possibility of believing that I am a god, you're going to be part of a genuinely holy experience. But those of you who do not believe, I must warn you that you are flirting with cataclysm. Our ordeal brings a lot of pain. But it leads to an ecstasy. It's a celebration of me, of my nativity. And if anyone tries to stop it, I'll kill that person.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Here I am. Dionysus this time. Now I noticed that there were some disbelievers among you when I announced my divinity. If you deny me and my mysteries, if you deny that I was born a god before your very eyes, then you deny truth and you shall suffer for it. If, however, you believe what I tell you, you shall have an extraordinary experience tonight. Something you won't forget. Together we can make one community. We can celebrate together. Be joyous together. Reach ecstasy together. So join us in what we do next. It's a circle dance around the sacred spot of my birth. It's a celebration of me, of my nativity.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

Now I noticed some of you were slapping bugs when I was telling you I was a god. Well, I tell you, if you don't believe me, it's going to be a couple of hours of being up against the wall. On the other hand, if you believe what I say, we can shake this room and get the blood running. And later on, it'll go up to your eyes and you'll see clearer. What we do next is called an ecstasy. It's a circle dance around the spot of my birth, and the more people that join, the bigger the circle gets. Oh, yes, it's a ritual. If you don't know what a ritual is, a ritual is an intrauterine device that is not a prophylactic. It's a celebration of me, of my nativity.

The ecstasy dance begins when anyone squatting in the circle starts an "OM" sound which others join making it swell into a driving rhythm. Anyone may add words singing solo, in unison, or in counterpoint.

CHORUS:

On Bacchae, on you Bacchae, bear your god in triumph home. So his mother bore him once. Come dance the dance of god. Of light the son was born.

Rising slowly, the performers dance counterclockwise around the mats. One of them finds a drum under a tower; another a flute; another a tambourine. DIONYSUS sets the rhythm with hand cymbals. The circle expands, breaks, becomes its own thing. Spectators join on their own or are invited by performers. The ecstasy dance intensifies and goes around the towers and may fill the whole theatre. Sometimes the dancing is so intense that people—spectators as well as performers—take off their clothes. The dance continues for at least 10 minutes. Then PENTHEUS stops it by pulling the performers out of it one by one, forcefully stopping their dancing, making them squat silently. Sometimes a performer even after having been stilled returns to dancing and needs to be taken down again by PENTHEUS. The participating spectators are abandoned—and after a while they find places to sit, to become watchers again. Finally all the performers leave the ecstasy dance and squat on the mats facing inward in a newly formed circle.

CHORUS *chanting continuously:*

Pen-thee-oos, Pen-thee-oos.

The ecstasy songs and rhythm are counteracted by the long, wailing "Pen-thee-oos" chant. When everyone is in the circle, PENTHEUS stops the chanting of his name one by one by placing his hand over the mouth of each performer in turn. Then PENTHEUS steps to the center of the circle and talks to the "people of Thebes."

Sometimes when Shepard plays PENTHEUS, he says the whole speech below, "I was away from the city [...] I'll have his head, and his wand, cut off" before the birth ritual. In that case, he does not repeat the speech after the dance. Instead, PENTHEUS joins the ecstasy dance. During the dance he discovers and reviles his own participation, his own nakedness. Ashamed and enraged, he dresses, pulls each performer individually out of the dance, waits for the formation of the "Pen-thee-oos" circle. Then he begins, "If I allow disorder in my house." PENTHEUS climbs one of the towers during the ecstasy dance, watches what happens, and then speaks through a bullhorn. At the sound of his amplified voice all the stage and house lights come up full. Everyone in the theatre is caught in the midst of their bacchanal—either as participants or as voyeurs.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

I was away from the city when reports of strange disorders reached me. Stories of our women leaving home to frisk among the thickets on the mountains, dancing in honor of the latest divinity, a certain Dionysus, whoever that may be. In their midst stand bowls brimming with wine, while one by one the women wander off to secret nooks to satisfy the lusts of men. Priestesses of Bacchus they claim they are. But it's really Aphrodite they adore. My jailers have some of them safely in prison and the others will be hunted down off the mountain like the animals they are. Even my own mother, Agave, and Autonoë, Acteon's mother. Well, the steel-net trap is closing and I will soon stop this obscene disorder. Stories have also come to be of a stranger here in Thebes from Lydia. His days and nights he spends with women and girls, dangling before them the joys of initiation in his mysteries. Well, let me get him under this roof and I'll stop the bouncing of his head and the throbbing of his wand. I'll have his head, and his wand, cut off. Go now!

The performers go to their "homes" in various places in the theatre—under platforms, in the towers, etc.

When Dia plays PENTHEUS the ecstasy dance ends differently. As the dance begins, PENTHEUS slips out of the theatre and goes to a room directly over the theatre on the second floor of The Performing Garage. When he hears the ecstasy dance reach a climax, he goes outside the theatre and pounds on the large, metal main garage door. As soon as the performers hear him pounding, they grab their clothes and duck under platforms or run to corners of the space to dress and hide. Only TIRESIAS and CADMUS are left in the center. Then PENTHEUS opens a smaller door and enters the theatre from the street. He confronts TIRESIAS and CADMUS.

DIA *as* PENTHEUS:

Tiresias the seer tricked out in a dapple fawn skin! And you, my own grandfather, playing at the bacchante with a wand? Sir, I shrink to see your old age so foolish. Shake off that ivy, Grandfather, shake it off! This man claims that Dionysus is a god who was sewn into the thigh of Zeus. That is a lie.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

If I allow disorder in my house, I'd surely have to license it abroad.¹⁸ A man who deals fairly with his own, he can make manifest justice in the state. But he who crosses the law, or tries to bring the rulers under him, shall never have a word of praise from me. The man the state has put in place must have obedient hearing to his least command when it is right and even when it is not. He who accepts this teaching I can trust, ruler or ruled, to function in his place, to stand his

own even in a storm of spears. A mate to trust in battle at one's side. There is no greater wrong than disobedience. This ruins cities, tears down homes, and breaks the battle front in panic. If men live decently, it is because discipline saves their very lives for them. Should I then yield this city to one man? Better I should be beaten by a woman. I will not yield this city to one man. Go back to your homes.

Everyone leaves the center except PENTHEUS, TIRESIAS, and CADMUS.

CADMUS: Pentheus, you are a reckless boy. You don't understand the consequences of your words. You are talking madness.

TIRESIAS: You give a wise man an honest brief to plead and his eloquence is no remarkable achievement. But Pentheus you're glib. Your words come rolling out smoothly on your tongue as if you were wise instead of foolish. The man whose glibness flows from his conceit of speech declares the thing he is: a worthless and a stupid citizen.

CADMUS: Tiresias advises well, my boy. This god whom you ridicule may some day possess enormous power and prestige throughout Hellas.

TIRESIAS: Mankind, young man, possess two supreme blessings. The first of these is the goddess Demeter or Earth, whichever name you choose to call her. It was she who gave to man his nourishment of grain. But after her there came the son of Semele, who matched her present by inventing liquid wine as his gift to mankind. For, filled with that good gift, suffering mankind forgets its grief. From it comes sleep and with it oblivion to the troubles of the day. There is no other medicine for misery.

As TIRESIAS speaks, a high open sound swells from the CHORUS who are in different parts of the room. The sound fills the whole theatre. A kind of human-made siren.

TIRESIAS: And when we pour the shining wine, we pour the god of wine himself.

The sound climaxes and ends.

PENTHEUS: This is your doing, Tiresias.

CADMUS: Grandson, your home here is with us, with our customs and traditions, not outside, alone.

PENTHEUS: You want still another god revealed so you can pocket the profits from burnt offerings and bird watching.

CADMUS: You sneer, do you, at the story that Dionysus was sewn into the thigh of Zeus? Let Tiresias teach you.

TIRESIAS: When Zeus rescued his infant son from the thunderbolt and brought him to Olympus, Hera plotted to hurl the child from heaven. But Zeus, like the god he is, countered her. Breaking off a tiny fragment of that ether that surrounds the world, he molded from it a dummy Dionysus and this he "showed" to Hera. But, with time, men garbled the word and said that Dionysus was "sewed" into the thigh of Zeus.

- CADMUS: Even if Dionysus is no god, as you assert, persuade yourself that he is. The fiction's a noble one. Your aunt Semele will seem the mother of a god and that bestows no small honor on this house. It's good politics.
- TIRESIAS: Moreover, this is a god of prophecy. His worshippers are endowed with mantic powers.
- CADMUS: Once god enters the body of a person, he fills it with the breath of prophecy.

Led by TIRESIAS, but coming from all over the theatre, the sound of rapid, shallow panting. It crescendos and stops suddenly as TIRESIAS speaks.

- TIRESIAS: Dionysus has usurped the function of warlike Ares. When you see an army mustered under arms stricken with panic before it even lifts a spear, that is the work of Dionysus. Some day you will see him among the crags at Delphi, twirling and waving his wand, leaping the pastures that stretch between the peaks. Dionysus will be great throughout the Hellas that once was yours.
- PENTHEUS: Tiresias, if it weren't for your old age, I'd have you imprisoned with these crazy women for importing into Thebes these filthy mysteries.
- TIRESIAS: Mark my words, Pentheus. Do not be so sure that power is what matters in the life of man. Do not mistake for wisdom the fantasies of your sick mind.
- CADMUS: Think, grandson, you are pleased when men stand outside your door and the whole city glorifies the name of Pentheus.

As CADMUS says "the name of Pentheus," a faint echo of the "Pen—thee—oos" chant emanates from corners of the room. PENTHEUS's name is chanted three times.

- PENTHEUS: So, too, the god. He delights in glory. Crown your head with ivy, pour him libations, welcome this god to Thebes.
- PENTHEUS: When you see wine shining at the feasts of women, you may be sure that the festival is rotten.
- CADMUS: Your mind is distracted now. What you're thinking is sheer delirium.
- TIRESIAS: Dionysus, I admit, does not compel a woman to be chaste. Always, and in every case, it is a woman's character and nature that keeps her chaste. And so, therefore, even in the rites of Dionysus, the unchaste woman will be unchaste.

When Smith plays TIRESIAS and Finley plays CADMUS, they roll on the floor laughing and touching each other, imitating a sexual orgy. PENTHEUS looks on, barely able to contain disgust and mocking rage. TIRESIAS and CADMUS stop abruptly.

- CADMUS: But Cadmus and I, whom you ridicule, will join the dances of the god. We will crown our heads with ivy.
- CADMUS: Come with us. The revels have begun.

CADMUS takes PENTHEUS's arm. PENTHEUS wrenches himself free.

- PENTHEUS: Go worship your Dionysus if you want to. But don't wipe your madness off on me.
- TIRESIAS: You're mad, beyond the power of any drug to cure, for you are drugged with madness.
- PENTHEUS: You're going to regret this folly of yours.
- TIRESIAS: The words of fools finish in folly.

TIRESIAS's "folly" is trilled and echoed in decrescendo throughout the theatre. TIRESIAS somersaults around PENTHEUS ending at the fountain. Then TIRESIAS and CADMUS join hands and somersault around PENTHEUS repeating "The words of fools finish in folly."

This leads to the "tag chorus." Each performer addresses a particular segment of the audience. All around the room, individual CHORUS members are quietly speaking. There is no attempt at unison. Words and phrases overlap, break off, and re-assemble.

- CHORUS: Let me come to Cyprus, island of Aphrodite, home of the loves that cast their spells on the hearts of people. Or Paphos, where the hundred-mouthed barbarian river brings ripeness without rain. To Pieria, haunt of the Muses. And there desire, and there the right to do as I please.

Infuriated, PENTHEUS runs from performer to performer tagging each one at a time to silence them. The first time a performer is tagged, often in mid-sentence, they freezes until everyone is tagged and the theatre is quiet. But then the CHORUS resumes. The next time PENTHEUS tags a person, they freezes for a count of twenty, then for a count of ten, then five, then no pause at all. Losing control of his "city," PENTHEUS grows more frantic running around the room trying to shut the CHORUS down.

- CHORUS: These blessings he gave: laughter to the flute, and the loosing of cares when the shining wine is spilled at the feast of the gods—
- CHORUS: Far in the air of heaven the gods of heaven live. But they watch the lives of people—
- CHORUS: Briefly we live, briefly, then die. what passes for wisdom is not wisdom. Oh, let me come to the holy hill of Olympus. There the lovely graces—
- CHORUS: Holiness, queen of heaven, holiness on golden wing, who hovers over earth, do you hear what Pentheus says? Do you hear his blasphemies?
- CHORUS: Holiness, queen of heaven, holiness on golden wing who hovers over earth, do you hear what Pentheus says? Do you hear his blasphemy against the god of garlands and banquets, Bromius, evoke! Semele's son—
- CHORUS: Do you hear what Pentheus says? Do you hear his stupid blasphemies? Briefly we live, briefly, then die. Wherefore I say he who hunts a glory, he who tracks some boundless, superhuman dream may lose his harvest here and now and garner death. Such men are mad and their counsels evil. Let me come to Cyprus, island of Aphrodite—

- CHORUS: The deity, the son of Zeus, in feast, in festival delights. He loves the goddess Peace, generous of good, preserver of the young. To rich and poor—
- CHORUS: These blessings he gave: laughter to the flute and the loosing of cares when the shining wine is spilled at the feast of the gods. The life of quiet good, the wisdom that accepts. These abide unshaken, sustaining the houses of men. Let me come to—

Each night, the mix of sound is different. Spectators close to a performer hear that person and overhear the sonic mélange. There is a building of energy toward a climax as PENTHEUS moves more and more swiftly through the crowded space trying to reach and quiet each performer. Spectators frequently add their voices to those of the performers. Sometimes spectators physically try to stop PENTHEUS. From amidst the audience, DIONYSUS acknowledges the CHORUS, but does not directly participate in it. DIONYSUS may chat with spectators.

- CHORUS: He gives the simple gift of wine, the gladness of the grape, the laughter of the flute. But him who scoffs he hates, and him who mocks—
- CHORUS: Far in the air the gods of heaven live. They watch the lives of men. And what passes for wisdom is not wisdom. In laughter, in festival the gods delight. But him who scoffs she hates, and him who mocks—

As the scene builds, the CHORUS puts its words to melodies from familiar songs. These erupt in different parts of the room spreading infectiously. Soon performers and spectators are singing and clapping together.

These blessings he gave: laughter to the flute, and the loosing of cares when the shining wine is spilled at the feast of the gods, and the wine bowl casts its sleep on feasters crowned with ivy.

To the Tune of "Hi-Ho the Derry-O."

- CHORUS: Laughter to the flute, laughter to the flute,
Hi-Ho the Derry-O laughter to the flute!
- CHORUS: A tongue without reins, defiance, un wisdom, their end is disaster. But the life of quiet good, the wisdom that accepts, these abide unshaken, preserving and sustaining the houses of women and men.
- CHORUS: These blessings he gave: laughter to the flute and the loosing of cares when the shining wine is spilled at the feast of the gods, and the wine bowl casts its sleep on feasters crowned with ivy. Far in the air of heaven the gods of heaven live. But they watch the lives of people. And what passes for wisdom—
- CHORUS: Let us go to Cyprus, island of—
- CHORUS: Cyprus, island of Aphrodite, home of the loves that—
- CHORUS: Home of the loves that cast their spells on the hearts of women. And there desire, and there the right is ours to worship and do as we—
- CHORUS: Far in the air the children of heaven live. But they watch the lives of people. And what—

CHORUS: Defiance, unwisdom, their end is disaster. But the life of quiet good, the wisdom that accepts, these abide unshaken, preserving

To the tune of “Yankee Doodle.”

Dionysus god of wine, god of joy and laughter!
Dionysus god of wine, god of joy and laughter!
Dionysus god of wine, god of joy and laughter!
Dionysus god of wine, god of joy and laughter!
CHORUS: Happy are those for whom the day is blessed, and doubly blessed the night.
CHORUS: These blessings he gave: laughter—
CHORUS: Cast their spells on the hearts of men. Or Paphos, where the hundred-mouthed barbarian—
CHORUS: Abide, unshaken, preserving, sustaining the houses—

To the tune of “Clementine.”

Lovely graces, lovely graces,
where the lovely graces go!
There the right is mine to worship,
where the lovely graces go!

At each performance one tune finally dominates. The repertory is extensive.

To the tune of “Mary Had a Little Lamb.”

What the simple people do, people do, people do,
What the simple people do, I too believe and do.

To the tune of “Auld Lang Syne.”

The things that simple people do,
I too believe and do.
The things that common men believe,
I too believe and do.

To the tune of “Jingle Bells.”

Shining wine, shining wine, shining wine is spilled,
When we pour the shining wine, we pour the god himself!

To the tune of “The Battle Hymn of the Republic.”

Far in the air of heaven, all the children of heaven live!
Far in the air of heaven, all the children of heaven live!

SCHECHNER PLAYS

Far in the air of heaven, all the children of heaven live!
They watch the lives of all!

To the tune of "Here We Go Round the Mulberry Bush."

Let us go to Pieria, Pieria, Pieria!
Let us go to Pieria to worship as we please!

To the tune of "London Bridge Is Falling Down."

Dionysus, god of joy, god of joy, god of joy!
Dionysus, god of joy!
Di-o-nysus!

What the common people do, people do, people do!
What the common people do!
I too believe and do!

When PENTHEUS is too exhausted to run or stand, he collapses, shouting with his last breath a cry of desperation. When this happens, the bedlam of the CHORUS instantly stops.

PENTHEUS: Go! Someone! Go! Go to the place where this prophet prophesies. Tear it up! Pry it up with crowbars! Demolish everything you see! Throw his fillets to the wind! That will make him mad enough. And then scour the city for that effeminate stranger. The man who infects our women with this strange disease. And pollutes our beds. When you find him, I want him brought here to me—in chains.

There are two versions of the following line.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
He shall die the death he deserves by being stoned to death in Thebes.

DIA *as* PENTHEUS:
He shall come to rue his drunken merrymaking here in Thebes.

PENTHEUS: Well? Where is he?

Dionysus is calmly sitting among the spectators.

DIONYSUS: Here I am.

CHORUS *a single voice*:
O greatest light of our holy revels, how glad I am to see your face.

DIONYSUS: Thanks.

PENTHEUS: Well, stranger, you are attractive, to women at least, which explains your presence here in Thebes.

There are two versions of this first encounter between DIONYSUS and PENTHEUS.

First version.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
Where did you get that lousy haircut?

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
I told Ada Belle: It's time for me to be about my father's business. And she said to me: Son, you ain't goin' nowhere till you fix your hair.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
Your curls are long. You don't wrestle, do you? And what fair skin you have. No daylight complexion, that. It comes from the night, when you hunt Aphrodite with your beauty. Now tell me. Who are you and where do you come from?

Second version.

PENTHEUS:
Well, stranger, you are attractive, to women at least, which explains your presence here in Thebes. *Examining* DIONYSUS. Your curls are long. You don't wrestle, do you? And what fair skin you have. No daylight complexion, that. It comes from the night, when you hunt Aphrodite with your beauty. Now tell me. Who are you and where do you come from?

There are four versions of the following speech.

FINLEY *as* DIONYSUS:
My name is William Finley and you've no doubt heard of the flowering slums to the east of here over on Sixth Street?

BOSSEAU *as* DIONYSUS:
My name's Jason Bosseau and you've probably heard of the flowering slums to the east of here on Fifth Street?

MACINTOSH *as* DIONYSUS:
My name is Joan MacIntosh. And you've heard no doubt of the flowering slums to the east on Seventh Street?

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
My name's Pat McDermott. You've heard no doubt of the Circus corner of Bleecker and MacDougal?

PENTHEUS's reply to each of these speeches is:

PENTHEUS: I know the place. It rings the city of Sardis.

There are four versions of the following speech.

FINLEY as DIONYSUS:

Well, I don't live there. I used to dance there, until they closed it down. I live to the west, on Christopher Street, number 91. That's 69 plus 22.

BOSSEAU as DIONYSUS:

I don't come from there. I'm from Kansas. But I live there now, on Fifth, between Second and Third.

MACINTOSH as DIONYSUS:

Well, I don't come from there. I used to go to school there. I live to the west. At 29 Washington Square West, 16B.

MCDERMOTT as DIONYSUS:

I don't come from there. I come from the state of Nebraska. But I can be found up there.

PENTHEUS:

Who is this new god whose worship you have imported into Thebes?

Each DIONYSUS uses his or her own name. When a woman plays DIONYSUS, she does not masquerade as a man. All references to "him" or "his" become "her" or "hers." However PENTHEUS sees a man and continues to refer to "him." There are four versions of the following speech.

FINLEY as DIONYSUS:

A god descended on William Finley, Dionysus, son of Zeus, son of William Finley, and instructed me.

BOSSEAU as DIONYSUS:

A god descended on Jason Bosseau, son of Zeus, son of Damar Bosseau. He instructed me.

MACINTOSH as DIONYSUS:

A god descended upon Joan MacIntosh, daughter of Zeus, daughter of Walter MacIntosh. She instructed me.

MCDERMOTT as DIONYSUS:

A god descended on Pat McDermott, son of Zeus and son of Ada Belle. He instructed me.

PENTHEUS:

You have some local Zeus that spawns new gods?

There are three versions of the following speech.

FINLEY *or* MACINTOSH *as* DIONYSUS:

No local Zeus. I speak of your Zeus, the same Zeus we were just talking about. You know, Zeus.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:

No local Zeus. I speak of the express Zeus. The same Zeus we were just talking about. Zeus.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

No local Zeus. The express Zeus, your Zeus, the almighty Zeus, the omniscient Zeus. The same Zeus we were just talking about. Zeus.

There are two versions of the following speech.

DIONYSUS: Well, first he saw me and then I saw him. It was sort of like now. Face to face.
As proof, he gave me his mysteries.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

Well, I saw him in a dream. It was sort of like now. It was face to face. It was a face-to-face dream.
As proof, he gave me his mysteries.

PENTHEUS: What form do they take, these mysteries of yours?

DIONYSUS: Oh, my mysteries are very difficult to describe. But they're out of sight.

PENTHEUS: Tell me the benefits those who know your mysteries enjoy.

DIONYSUS: Well, I can't speak for them and they can't hear you right now. But it's worth
hearing about soon.

PENTHEUS: Your answers are designed to make me curious.

DIONYSUS: Curiosity is useless with my mysteries. You just have to accept them the way
I am.

PENTHEUS: You say you saw a god. What form did he assume?

DIONYSUS: He assumed the form he had to take at the time. The choice was his, not mine.
Or mine, not his. Whatever you say.

PENTHEUS: You're evading the question. That's what I say.

DIONYSUS: Ask me some more. I'll do better.

PENTHEUS: Have you introduced your rites to other cities, or is Thebes the first?

DIONYSUS: No, Thebes isn't the first. Foreigners everywhere dance the way I dance.

PENTHEUS: They are more ignorant than Greeks.

There are two versions of the following speech.

DIONYSUS: No they're not. They're just quicker than Greeks.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

No, no, they're more limber than Greeks.

PENTHEUS: Do you hold your rites during the day or at night?

DIONYSUS: Mostly at night. Darkness is better.
 PENTHEUS: Better suited to lechery and seducing women.

There are two versions of the following speech.

DIONYSUS: Yeah. Daylight's nice too. Any time's nice for that, if that's your thing.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS *singing*:
 Honey in the morning, honey in the evening, honey in the supper time.

There are two versions to the following speech.

PENTHEUS: You are going to regret all this pernicious sophistry.

DIA *as* PENTHEUS:
 You're going to regret all your clever answers.

DIONYSUS: You're beautiful.
 PENTHEUS: What a bold bacchante. You wrestle well, when it comes to words.
 DIONYSUS: Okay, what are you going to do with me now?

There are three versions of the following exchange.

First version.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
 First, I'm going to cut off your hair.

FINLEY *as* DIONYSUS:
 Now wait a minute. My hair is god's hair. If you touch my hair, you touch god. Please respect my hair.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
 次に、君のメガネを取り上げよう。

フィンリー *as* ディオニュソス:
 ああ、これ？ほら。君にあげよう。これはウィリアム・フィンリーのものだ。ディオニュソスのものだ。私は彼のために持ってたただけだ。

シェパード *as* ペンテウス:
 最後に、君を獄に投獄し、君の女たちも一緒に投げ入れよう。

フィンリー *as* ディオニュソス:
 それは楽しいだろう。待ちきれないよ。



図8.1：遊び心あるディオニュソスが堅苦しいペンテウスをからかう。左側：ペンテウス/ウィリアム・シェパード、右側：ディオニュソス/ウィリアム・フィンリー。『パフォーミング・ガレージ』、ニューヨーク、1968年。写真：ラエアンヌ・ルービンスタイン。

第2版。

シェパード as ペンテウス：
まず、君の髪を切り落とすぞ。

ボッソー as デイオニュソス：
待て。私の髪は神の髪だ。君が私の髪に触れたら、君は神に触れることになる。私の髪に触れたら、君を殺すぞ。

シェパード as ペンテウス：
それでは、そのボタンを取り上げよう。

ボッソーは赤と青の陰陽模様の「『ディオニュソス69』」ボタンを着けている。これはディオニュソスが劇の終わりに観客に投げ落とすものである。

ボッソー as コーラス：
ああ、これ？君にあげよう。これはディオニュソスのものだ。光のボードの近くに何百個もあるんだ。私は彼のために持ってたただけだ。

シェパード as ペンテウス：
それでは、君を去勢させ、君の女たちと一緒に獄に投獄しよう。

第3版。

シェパード as ペンテウス:
まず、君を丸坊主にするぞ。

マクダーモット as ディオニュソス:
いや、それはできない。神の髪に触れるのは神だけだ。

シェパード as ペンテウス:
君のチンポを切り落とし、君の口に突っ込み、その穴に君を突き落とすぞ。君を獄に投獄するのだ。

DIONYSUS: Shit. Here I stand. One man under guard. But guard will set me free. He hears you. He sees what you're doing.

PENTHEUS: You'll be with your women in prison when you call on your god for help.

この時点から、ディオニュソスはペンテウスをパフォーマーの実名で呼ぶことが多い。便宜上、本テキストの標準的な名前は「ビル」である。ただし、リチャード・ディアが具体的に言及される場合は「リチャード」を使用する。

DIONYSUS: Look. You don't understand, Bill. He's here with us. He sees you right now. He knows what you're doing.

PENTHEUS: Where is he? I don't see him.

DIONYSUS: If you don't see him, you're blind.

PENTHEUS: Seize him. He is mocking me and Thebes.

DIONYSUS: I warn you, place no chains on me.

PENTHEUS: I said, take him away. And I'm the stronger here.

DIONYSUS: Bill, you're beautiful, but you're crazy. Now, look, I'll count to three. Someone take him away. One. Two.

PENTHEUS: Take him away!

DIONYSUS: One. You don't know the limits of your strength. Two. You're acting as if you don't know what you're doing. Three. You don't know who you are.

PENTHEUS: I am Pentheus. Son of Echion and Agave. King of Thebes.

以下の交換には3つのバージョンがある。

ディオニュソス to シェパード:

ペンテウス? エキオンとアガウェの子? テーベの王? 馬鹿なことを言うな。君はビル・シェパードだ。君はグループにいる。君は神ではないが、グループにいるんだ。ペンテウス?
エキオン? 君はイカれてる。彼を連れていけ。

マクダーモット as ディオニュソス to シェパード:

ペンテウス? エキオンとアガウェとテーベの王の子? 馬鹿なことを言うな。君は大きな夢を持った小さな男だった。そして今、君は大問題を抱えた大きな男だ。それが君だ。

ディオニュソス to ディア:

ペンテウス、エキオンとアガウェの子、テーベの王?馬鹿なことを言うな。君はリチャード・ディアだ。君はニューヨーク市で生まれた。君の父親はマンドリンを作っている。君はいい奴だ。時々一緒にコーヒーを飲むじゃないか。君はグループにいる。君は神ではないが、グループにいるんだ。君がこんなふうになると、君は手に負えない。誰か彼を連れていってくれないか?

以下のスピーチには2つのバージョンがある。

シェパード as ペンテウス:

彼を獣たちが交尾する種馬小屋に投げ入れよ。

ディア as ペンテウス:

彼を宮殿の下の厩舎に投げ入れよ。

ペンテウス: 彼が暗闇をそんなに好むなら、彼が望むだけ全て与えてやれ。彼に暗闇の中で踊らせろ。君の女たちについては、私は彼女たちを奴隷として売るか、私の機織り機で働かせるだろう。それは彼女たちの太鼓の音を沈黙させるだろう。

以下のスピーチには2つのバージョンがある。

ディオニュソス: わかった、わかった。行くさ。だが私は苦しまない。そんなことは起こらない。我々は君のゲームを十分長く遊んできた。もうウンザリだ。今度は私のゲームをやろう。ディオニュソス・ゲームだ。もっと楽しいぞ。君が俺が神じゃないと言うなら、俺は君が王じゃないと言う。そして君は王ではないのだ。君が俺を鎖で繋ぐと、君は神を鎖で繋ぐのだ。69年に会おう!

マクダーモット as ディオニュソス:

わかった。行くさ。だが私は苦しまない。そんなことは起こらない。見てみろ、君が俺は神ではないと言うなら、俺は君が王ではないと言う。そして俺が君は王ではないと言ったら、君は王にはならない。我々は君のゲームを十分長く遊んできた。今度は私のゲームをやろう。もっと楽しいぞ。これはディオニュソス・ゲームと呼ばれている。

ディオニュソス は穴へ、『パフォーミング・ガレージ』の北壁の近くの深い溝へ入る。穴は覆われている。4フィートx4フィートのトラップドアで開口している。

ディオニュソスが穴に降りた後、劇場の周辺から静寂の中をコーラスが一人また一人と現れ、ペンテウスを囲む。全員が彼を見つめるか、彼の向こうで互いに見つめる。それぞれが、その日彼らに起こった何か喜ばしいか意味のあることを言う。あるいは彼らの人生の以前に起こったことを言う。何も思い出さなければ、パフォーマーは単に彼らの名前を言う。コーラスの各人が話すにつれ、彼らはペンテウスから顔をそむける。いくつかの例。

スミス as コーラス:

私はレイに『君の手がすることを5つ言ってみて』と言った。彼は答えた。『書く、休む、タバコを吸う、洗う、死ぬ』だと。

パークレイ as コーラス:

今日、私たちはアパートの別の部屋を塗った。青い部屋と黄色い部屋に赤い部屋を追加した。

ボッソー as コーラス:

12歳の時、私はセキセイインコを飼っていた。そのインコの名前はチョコだった。ある日、彼は飛び去ってしまった。

マクダーモット as コーラス:

長い間、私はサム・ヨーティが誰に似ているのか考えようとしていた。そしてついにそれがわかった。オージー・ネルソンだ。

フィンリー as コーラス:

私の名前はウィリアム・フィンリーだ。
。

ディア as コーラス:

ジョーン、今日私がブロードウェイを上ってきた時、2人の男と1人の女に止められた。男の一人が言った。『我々は3人の魔女だ』と。

シェパード as コーラス:

今日、私は人生で最も重要な手紙の一つを書いた。

マーガレット as コーラス:

セントラルパークに、大きな栗毛の馬に乗り、肩にオウムを乗せた警察官がいる。

マッキントッシュ as コーラス:

今日、私はシドニー・ザ・ジャイアント・ファー・イースタン・スリザリーに誘惑され、モーリス・ザ・ミジェット・モラーにくすぐられ、シグムンド・ザ・サディストに暴力を受けた。
。

このシーンの間、ディオニュソスは非常に静かに穴から出てきて、観客の中に座る。最後のパフォーマンスが話した後、ディオニュソスは彼らの一人に質問をする。

ディオニュソス: パット、オージー・ネルソンは君に誰を思い出させる?

ベンテウス: どうして逃げたんだ?

ディオニュソス: どうして逃げた? 君はどうして逃げたんだ?

ベンテウス: どうして逃げたんだ!

ディオニュソス: わかった、ビル。君が先に聞いたんだ。誰かの助けを借りて逃げた。

ベンテウス: この謎めいた誰かは誰だ?

この質問にはいくつかの答えがある。

フィンリー as ディオニュソス:

8人の両性具有のナマズ。人類のために私のチンポを立たせる者たち。

ボッソー as ディオニュソス:
ディオニュソス、全人類に火をつける力を持つ神。

マッキントッシュ as ディオニュソス:
ディオニュソス。全人類に火をつける彼女。

マクダーモット as ディオニュソス:
両性具有で博愛的な両性具有者。つるにぶどうのように垂れ下がるボールを持つ彼。

ペンテウス: 素晴らしい貢献だ。
ディオニュソス: 私の最大の栄光である贈り物をばかにするな。
ペンテウス: ああ、君は本当に賢いが、大事などころではそうじゃない。
ディオニュソス: 君は間違っている。大事なところで、そこに私は最も賢いのだ。

ディオニュソス はジェスチャーをし、コーラスはその夜のタグ・コーラス・ソングの一つを歌う。彼らが歌う間、コーラスはペンテウスの周りで踊り、ますます素早く動く。ペンテウスが叫ぶまで彼らは続け、ディオニュソスはコーラスに沈黙するようにジェスチャーをする。ディオニュソスとペンテウスの次の対話の間、コーラスはペンテウスに押し寄せる。コーラスは彼ら自身の間で顔を作ったり交わしたりする。嘲笑に囲まれたペンテウスは欲求不満で怒っている。

ペンテウス:
燃える火のように、君のバックスのエクスタシーが広がる。だが近すぎる。我々は辱めを受けている。ヘラス全体の目に不名誉だ。おい、そこの者よ。エレクトラの門へ行き、全ての重装備の歩兵を出動させよ。騎兵隊の最速部隊を召集せよ。機動隊と弓兵部隊を。我々はバックエに対して進軍する！我々の女たちがこのような行為に耐えるままであることを我々が慎重に受け入れるなら、事態は制御不能だ。

ペンテウスへの応答には2つのバージョンがある。

フィンリー or ボッソー as ディオニュソス:
ああ、ビル。君は本当にすごい。いつも誰もいない人たちに言いがかりをつけたり叫んだりしている。軍隊と騎兵について話す。悪い詩の長いスピーチをしている。君は与えることを学ぶ必要があるんだ。君はいつも命令ばかりできない。

マッキントッシュ or マクダーモット as ディオニュソス:
ビル、君は本当にすごい。君は誰に話しかけているんだ？この部屋に軍隊なんかいない。ビル、もし俺が君なら、そんなに命令を出すのをやめろ。君は命令を受けることを学ぶ必要がある。

ペンテウス: 説教をするな。一度君をその穴に入れたし、もう一度できる。

ディオニュソス: ビル、君は理解していない。君は人間だ。俺は神だ。これは悲劇だ。確率は君に不利だ。もし俺が君なら、俺に贈り物をやるだろう。犠牲をね。
神は全てを持っているわけではない、わかるか？

ベンテウス:

君に――神に――君が値する犠牲を与えよう。君の犠牲者は君の女たちだ。私はキタイロン山の森で大量虐殺を行うつもりだ。

ディオニュソスの応答には3つのバージョンがある。

フィンリー as デイオニュソス:

君は滅びるだろう。彼らのイエスが君のノーを満たすだろう。我々のエクスタシーが君の憎悪を食べ、それを再び糞として出すだろう。

ボッソー or マッキントッシュ as デイオニュソス:

君は滅びるだろう。我々の集団的なイエスが君の堅苦しいノーを奪い、ここから笑い飛ばすだろう。君には勝つ見込みがない。

マクダーモット as デイオニュソス:

彼女たちのはずむ胸が君の槍を押し返すだろう。君には勝つ見込みがない。

この時点で行動は非常に個人的になる。ディオニュソスとベンテウスを演じるパフォーマーたちは、お互いを理解し、お互いに共感する必要がある。全ての6つのバージョンで、ディオニュソスが「自分で試してみろ」または「他の誰からも得られない」または「見るだろう。俺がそうだ」と言う時、コーラスはベンテウスから走り去り、彼を劇場の中央に一人取り残す。

まず、フィンリーとシェパードの間のバージョン。

シェパード as ベンテウス:

フィンリー、君と話すのは絶望的だし、君は絶対に私と取り組まないだろう。

フィンリー as デイオニュソス:

私は取り組まない、ビル。だが君にこの面倒を終わらせる方法を教えてあげることができる。

シェパード as ベンテウス:

どうやって？自分の奴隷から命令を受けることで？

フィンリー as デイオニュソス:

いや、見ろ。力を使わずに彼女たちを連れ出す。君は問題を起こす必要はない。

シェパード as ベンテウス:

これは何か異だ。

フィンリー as デイオニュソス:

異？異？トラビティ・トラビティ・トラビティ・トラップ・トラップ・トラップ。歌っている。パラノイア、パラノイア！パラ・パラ・パラ・パラノイア！君を助けるために私が力を使ったら、どうして異なんだ？

シェパード as ベンテウス:

君は負けたら失うものが多すぎる。そして僕は君がレミ、シエル、マクダーモットと一緒に私を仕留めようとしていることを知っている。

フィンリー as デイオニュソス:

君は正しい。我々は数ヶ月間リハーサルしてきた。我々は君に対して陰謀を企ててきた。馬鹿め。

シェパードはフィンリーのメガネを外し、観劇者に持たせる。彼はフィンリーをオリンピック・レスリングの開始位置に置き、フィンリーは四つん這いになり、シェパードは彼の周りで膝をついて腕を回す。シェパードはフィンリーをマットに投げる。フィンリーは抵抗しない。

フィンリー as デイオニュソス:

なぜそんなことをしたんだ？

シェパード as ベンテウス:

しなければならなかったからだ。

フィンリー as デイオニュソス:

君に何をあげられる？

シェパード as ベンテウス:

私の内側には小さな動物のようなエネルギーがある。それは囓っていて、内側から私を食べている。外に出ようとしている。

フィンリー as デイオニュソス:

この部屋の誰でも君にあげることができる。

シェパード as ベンテウス:

君は必要ない。

フィンリー as デイオニュソス:

私が必要ないのか？それでは自分で試してみろ。

フィンリーとシェパード間のはるかに短いバージョンがある。

シェパード as ベンテウス:

君と話すのは絶望的だし、君は取り組もうとしない。

フィンリー as デイオニュソス:

取り組まないが、君にこの面倒を終わらせるのを助けることができる。この部屋の誰でも君にあげることができる。

シェパード as ベンテウス:

君は必要ない。

フィンリー as ディオニュソス:
必要ないのか？それでは自分で試してみろ。
。

シェパードは観客の中に女性を求めて行く。女性が反応的であれば、シェパードは彼女に触り、キスをし、彼女と愛し合おうとする。彼女がほんのわずかな抵抗も見せるまで彼は続ける。その時点で彼は止まる。絶対に力は使わない。相互性だけだ。

フィンリーとディアのバージョン。

ディア as ペンテウス:
君と話すのは絶望的だ。君を滅ぼしたいだけだ。

フィンリー as ディオニュソス:
リチャード、私は触られることはできない。私は触られることはできない。触られることはできない、触られることはできない、触られることはできない。

ディア as ペンテウス:
私が死の私的な時間に抱いている全ての愛は、私を静けさと空白に突き落とし、泥でかすんだ雲が私の頭の周りに漂い、私の足は沼に失われ、足首が深く、よどんでいる。I, I、十字架につけられ、裸で取り組むために横たわっている。

フィンリー as ディオニュソス:
私はそれを拒否する。それはひどい。

ディア as ペンテウス:
誰かがそれを受け入れてくれることが必要だ。

フィンリー as ディオニュソス:
君がそれを受け入れる誰かをあげることができる。
。

ディア as ペンテウス:
いや、できない。
。

フィンリー as ディオニュソス:
いや、できる。観客の誰でも。君が望む誰でも。ここを見回してみろ、リチャード。彼女？それとも彼女？君にあげることができるよ、リチャード。

彼は観客の特定の女性を指す。

ディア as ペンテウス:
君は必要ない。

フィンリー as ディオニュソス:
必要ないのか？それでは自分で試してみろ。

ディアは観客の中に女性を求めに行かない。彼は自分の詩を朗誦し、誰かに彼を助けてくれるよう求める。

ディア as ペンテウス：

誰か来てくれ。誰か来てくれ。私は母親になってくれる誰かが必要だ。私の必要に天使になるために。私の必要は大きい。警報を鳴らせ、私の必要は大きい。メーソンなら壁を建てろ。だがそうでなければ、壁について心配するな。誰か来てくれ。メーソンなら壁を建てろ。ワン、ツー、バックル・ユア・シュー。悲しいことを忘れろ、青いことを忘れろ。すべての影は雲であり、すべての涙は単なる水である。これを覚えておけ。影がある所には必ず近くに光があるはずだ。そして悲しみは喜びへの足がかりである。私は自分の反響になるしかないのか、石壁で反響しているのか？なぜここに影がないのか？私が多くある悲劇を開ける鍵はどこにあるのか？

ボッソーとディアのバージョン。

ディア as ペンテウス：

君と話しても無駄だ。君のライフスタイルが私のライフスタイルよりもずっと良いと常を感じていたからだ。

ボッソー as ディオニュソス：

ああ、リチャード、俺のライフスタイルは君のより良い。君だって知ってるさ。俺は多くの場所、多くの国に旅をしてきた。そして100人以上の女性に与えてきた。俺は多くのエクスタシーを知った。

ディア as ペンテウス：

そしてそれが君を神にするのか？

ボッソー as ディオニュソス：

それがその一部だ。別の部分は、今この観客の中に出ていき、自分の選択の女性を選び、ここですぐにエクスタシーを達成できるということだ。我々は愛し合い、それは良いことだろう。俺はそれができる。

ディア as ペンテウス：

私もできる。

ボッソー as ディオニュソス：

君はそれを信じていない、リチャード。それはただのセリフだ。君はそれらをほとんど言うことができない。君は私の助けが必要だ、リチャード。どこに着くにせよ。

ディア as ペンテウス：何も

あげることはない。

ボッソー as ディオニュソス：

何もあげることはない？

ディア as ペンテウス：

何もない。

ボッソー as ディオニュソ

ス：これでさえ？

ディア as ペンテウス：
これさえ。

ボッソー as ディオニュソス：わかった、
リチャード。わかった。自分で試してみろ。

ここで、フィンリーのバージョンと同様に、ディアは彼の詩を朗誦する。

ボッソーとシェパードのバージョン。このバージョンとすべての残りのバージョンでは、シェパードは中央に留まる。彼は観客の様々な人々を見る。時々、人が彼のところにやってくる。ほとんどの場合、誰も来ない。シェパードは、ゆっくり、静かに、そして内部からのように崩れる。

シェパード as ペンテウス：
ボッソーと話すのは絶望的だし、君は絶対に取り組まないだろう。

ボッソー as ディオニュソス：取り組まない、ビル。
だが君が必要とするものを君にあげることができる。

シェパード as ペンテウス：君
から何も必要ない。

ボッソー as ディオニュソス：ビル、君に同情を与えることができる。君にエクスタシーさえ与えることができる。

シェパード as ペンテウス：君を信じない。君について何も信じない。

ボッソー as ディオニュソス：まあ、君
はそれを他の誰からも得られない。

マッキントッシュとシェパードのバージョン。

シェパード as ペンテウス：君と話すのは絶望的だ。そして君は取り組むことができない。

マッキントッシュ as ディオニュソス：取り組まない。だが君が望むものを君にあげることができる。

シェパード as ペンテウス：君
から何も望まない。

マッキントッシュ as ディオニュソ
ス：君に同情を与えることができる。

シェパード as ペンテウス:
君を信じない。君について何も信じない。

マッキントッシュ as ディオニュソス:
君はそれを他の誰からも得られない
。

マクダーモットとシェパードのバージョン。

シェパード as ペンテウス:
君と話すのは絶望的だ。そして君は戦わない。

マクダーモット as ディオニュソス:
いや、俺は戦わない。だが君が望むものを君にあげることができる
。

シェパード as ペンテウス:
君から何も望まない。

マクダーモット as ディオニュソス:
君の苦痛から君を救い出すことができる。

シェパード as ペンテウス:
誰が俺が惨めだと言った？

マクダーモット as ディオニュソス:
確かにそうだ。それが君が俺と戦いたい理由だ。

シェパード as ペンテウス: 君
は必要ない。

マクダーモット as ディオニュソス:
他の誰も君のためにそれはできない。見るだろう。俺がそうだ
。

ペンテウスが中央にいる間、コーラスとディオニュソスは劇場を移動する。ディオニュソスは絶えず変わるインスティゲーターであり、コーラスの核である。

彼らは小グループで会う。彼らは話し、笑い、ペンテウスを指差し、分かれて、別の場所で再び会う。焦点は中央で静かなペンテウスと、周囲の隠密なコーラスの間で分かれている。

コーラス だが一斉ではない:
裸足で再び全夜の踊りを踊る時はいつだろう？湿った空気で喜びのために頭を投げ、朝露のように、走るシカが広い野原の緑の喜びのためにはしゃぐかもしれないように。

狩りの恐怖から自由に。周回するピーターと織られたメッシュの網から自由に。ハウンドを吠えさせて狩人の呼びかけから自由に。

そしてその後、切迫している中、彼女は風の速さで疾走する。沼を飛び越えて跳ね、喜びのために跳ね、葉の緑で楽しむ。森で喜びのために踊る。暗闇が最も深い場所で踊る。男がいない場所で。

ディオニュソス：今何時だ？

マクダーモット as コーラス：

遅いが疑いようのないこと、神々の力が進む。それはその魂が夢中で、神々を無視して傲慢に硬化したその人を罰する。神々は狡い。彼らは長い時間のステップで待機して、不敬な者を狩る。

ライアン as コーラス：

この信仰は小さいコストである：神であるものは何でも強い。

ディオニュソス： 我々は20分でやつを殺すぞ。10時15分に。それを広めろ。

ディオニュソスはこれを劇場のいくつかの部分でコーラスと観劇者に陰謀で繰り返す。観劇者はメッセージを広める。

ブレーザー as コーラス：

知恵。名誉。勝利。神々は狡い。彼らは長い時間のステップで待機して、不敬な者を狩る。古い信念を超えて、思考も行動もない。神であるものは何でも強い。名誉は永遠に貴い。

パークレイ as コーラス：

小さい、小さいはこの信仰のコストである。名誉は永遠に貴い。

マッキントッシュ as コーラス：

名誉は永遠に貴い。遅いが疑いようのないこと、神々の力が進む。様々な方法で一人の男が別の男を上回る。

ライアン as コーラス：

彼の肘を脱臼させろ。我々は18分でやつを殺すぞ。

マッキントッシュ as コーラス：

17分でやつを殺すぞ。10時15分にやつを殺すぞ。君はペンテウスを殺すのを手伝ってくれるか？

コーラスは観客の中に行き、できるだけ多くの人を募集する。

スミス as コーラス：

神々は狡い。彼らは長い時間のステップで待機して、不敬な者を狩る。遅いが疑いようのないこと、神々の力が進む、その魂が夢中で傲慢に硬化したその人を罰する。

知恵とは何か？神の贈り物で名誉ある何か、君が憎む者たちの頭の上で君の手を勝利させることのよう。

名誉は永遠に貴い。小さいはこの信仰のコストである：神であるものは何でも強い。15分でやつを殺すぞ、わかったか？君は賛成か？

ペンテウスはほぼ常に彼が近づく女性に拒否される。または彼は誰も彼を助けに来ないために中央に倒れる。163パフォーマンスの連続で、人々は効果的にペンテウスを助けたのはわずか2回だった。ほとんどの場合、ペンテウスは最初は受け入れられるが、彼が女性にキスをし、揉む際に——彼は常に女性を探し、多くが最初は愛情を込めて応答する——彼は「やりすぎた」ために最終的に拒否される。ペンテウスが彼の運命から逃げ道がないことに気づくと、彼は諦める。ディオニュソスは彼に近づく。このシーンには5つのバージョンがある。シーンの調子はパフォーマンスごとに異なる。

フィンリーまたはボッソーをディオニュソスとして、シェパードまたはディアをペンテウスとして使用されたバージョン。

DIONYSUS: Bill, I can give you what you want. I can give it to you, Bill. But first you have to do something for me. I can give you someone to accept you. But you have to do something for me.

PENTHEUS: What do you want me to do?

DIONYSUS: First I want you to relax. To be open. To be open to me. I want you to be vulnerable. To be very loving and very relaxed. Bill, I want you to be a woman for me.

PENTHEUS: What does that mean?

DIONYSUS: Ecstasy doesn't come cheap. If you give me what I want, I'll give you what you want. I'll give you any woman in this room. But first you have to make love to me.

PENTHEUS: You're an old hand at cunning.

DIONYSUS: Dionysus taught me everything I know.

PENTHEUS: What specifically do you want me to do?

DIONYSUS: Specifically, I want you to take off my shirt and my pants and my jock strap. Then I want you to caress me very slowly and carefully. I want you to caress my cock until it gets hard. And then I want you to take my cock in your mouth and caress it with your lips and your tongue and your teeth. I want you to suck on my cock. Bill, I want you to suck my cock.

PENTHEUS: What?

DIONYSUS: I want you to suck my cock.

PENTHEUS: Are you out of your mind?

DIONYSUS: If you don't do what I want, you'll have to confront the Bacchae and that means violence and rejection. Do you want every woman in this room to reject you, one after another? Is that what you want?

PENTHEUS: No. No! No!!

DIONYSUS: Then try what I ask. It's not so hard. Try it.

彼らはキス
をする。

ペンテウス: ここではない。ここではできない
。

ディオニュソス： 上へ行くことができる、またはトイレに、またはディマー基盤の後ろに。穴の中に行くことができる。なぜ穴の中ではないんだ、ビル？誰も我々を見られない。とても個人的になるだろう。または私はやることをやるか、または君を四肢に裂く。

ペンテウス：

ディアがペンテウスの場合、ディオニュソスの「君は気が狂ってるのか？」の後のスピーチ：

フィンリー as デイオニュソス：
君が私が望むことをしなければ、君はバックエに直面しなければならず、それは暴力と拒否を意味する。君はこの部屋の真ん中に出ていき、君の馬鹿げた詩を朗読したいか？

ディア as ペンテウス：
いや。
。

フィンリー as デイオニュソス：
君はそれらが部屋の全員に拒否されたいのか、一人また一人と？

ディア as ペンテウス：
いや。
。

ボッソーがディオニュソスでディアと遊ぶ場合、シーケンスは次のようになる：

ボッソー as デイオニュソス：
リチャード、もし私が気が狂っているなら、君はバックエに直面しなければならず、それは暴力と拒否と流血を意味する。そしてそれは君が殺されることを意味する。今、それが君が望むことか？

ディア as ペンテウス：
いや。
。

ボッソー as デイオニュソス：
Do you want to be rejected by every woman in this room, one after another? Do you?! Do you?!

DIA as PENTHEUS:
No! No! No!

BOSSEAU as DIONYSUS:
Well, then, Richard, why don't you try it? It's not so hard.

When DIONYSUS is a woman the dynamics of the scene are different than when performed by two men. Here is the version between MacIntosh and Shephard.

MACINTOSH as DIONYSUS:
Bill, I was right, wasn't I? I am the only person in this room who cares enough about you. I am the only one who can give you compassion. I can give you compassion and ecstasy, Bill. But first you have to do something for me.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

What do you want me to do?

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

I want you to do exactly what I tell you to do.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

What do you mean?

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Ecstasy doesn't come cheap.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

You're an old hand at cunning.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Dionysus taught me everything I know.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

What specifically do you want me to do?

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

First I want you to relax. Then I want you to take off your clothes. I want you to be vulnerable and open to me. Then I want you to take off my shirt and pants and caress my body. I want you to kiss me full on the mouth. I want you to caress my face and hair with your fingers. I want you to blow into my ears and bite them with your teeth and lick them with your tongue. I want you to rub and scratch my back, my arms, and my legs. I want you to suck on my breasts. I want you to lick and tickle my belly. I want you to spread my legs and caress the insides of my thighs. I want you to put your mouth inside my cunt and bite it gently with your teeth and lick it with your tongue. I want you to eat me around the folds of skin and way deep inside.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

I can't do what you want.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

You can't do what I want? Well, if you can't do what I want, then you'll have to confront the Bacchae and that means violence and rejection. I'll have every person in this room reject you, one right after the other. Is that what you want?

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

No.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Then try what I ask.

PENTHEUS *begins to undress.*

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
I can't do it here.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:
You don't have to do it here. We can go into the pit. Why don't you go into the pit and wait for me there? We can be alone there. No one will see us.

The version between McDermott and Shephard.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
I told you, Bill. It's hard to find a friend, Bill. It's hard not to be lonely, Bill. It's hard to leave your misery behind, Bill. I told you. I'm the only one. I can do it for you. I can put you out of your misery. But first you have to do something for me. Oh, please do something for me.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
What do I have to do for you?

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
Ecstasy doesn't come cheap, Bill.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
You're an old hand at cunning, aren't you?

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
You've got your problems, I got mine.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
What do you want from me?

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
I want you to take your clothes off, Bill. I want you take your clothes off and lay down next to me. And then take mine off, Bill. And then caress me, Bill. And then kiss me. And lick my eyes. Put your tongue in my ears. Way down deep. Put your tongue in my nose, Bill. And then I want you to lick my legs. And then eat my hair. And I want you to bite my ass. And then I want you to put your tongue in my crotch and lick my crotch and hold my balls in your hand and make me feel good and send me up, man, send me up! And put my cock in your mouth! Bill, put my cock in your mouth! Take it away! Take it away from me, Bill! Drink it! Drink it! Drink it!

SHEPHARD *as* PENTHEUS:
I can't do what you want!

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

What! You can't do what I want? You know what I'm going to do about that? I'm going to tell people you were not nice to me! And they'll rip you to pieces! They will rip you apart limb from limb. You want that?

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

No.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

Then try, Bill.

They kiss.

SHEPHARD *as* PENTHEUS:

I can't do it here.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

You don't have to do it here, Bill. Do it down there. Go on down there and wait for me.

After PENTHEUS goes into the pit, DIONYSUS goes halfway down, then addresses the audience. The names used change depending on who is performing the roles. Finley, Bosseau, and MacIntosh use the same speech. McDermott's version is different.

DIONYSUS:

Friends, skeptics, fellow Bacchae. To quote Euripides: "For sane of mind that man would never wear a woman's dress, but obsess his soul and he cannot refuse." What that means is this: Bill Shephard [*or whoever is* PENTHEUS] has to know me, William Finley [*or whoever is* DIONYSUS]. He has to submit to me. He has to know me, William Finley [*or whoever*], Dionysus, the god most terrible and yet most gentle to mankind.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

He's mine. He's all mine. Thousands of years ago Euripides said, "Sane of mind that man would never wear a woman's dress, but obsess his soul and he cannot refuse." Now what that means is this: he's got to know me, Dionysus, Patrick McZeus, god most terrible and yet most gentle to mankind.

BLAZER *as* CHORUS:

Let the truth be told, there is no god greater than William Finley [*or whoever*]. Reveal yourself a bull.

DIONYSUS *descends into the pit, closing the trap door.*

There are two versions of the following scene, the "total caress." In one, the CHORUS, moving separately or in groups of two and three, seek individual spectators to caress gently. Sometimes the caressing becomes erotic leading to full body touching and kissing. Spectators often reciprocate. Unlike the noisy, wildly

climactic "ecstasy dance" after the birth ritual, the total caress is quiet, steady-state. As they caress people, the CHORUS gives forth a low hum.

In the second version, the CHORUS breaks into individuals who speak lines while in different parts of the darkened theatre. As each CHORUS member finishes, they go behind one of the two central towers. There, two demi-CHORUSES begin a slow circle dance which grows to a quiet intense ecstasy. As they dance, the CHORUS sings sotto voce. Over the choral singing is the voice of the CHORUS LEADER. At one time or another, everyone is CHORUS LEADER.

CHORUS:

We dance to the glory of Bacchus.
We dance to the death of Pentheus.
What is the name of your husband?
What is the name of your child?

BOSSEAU *as* CHORUS LEADER:

Spinning out of control, the unbeliever marches blindly to his own death. He spits at the god and the god turns that spit into blood. Blood and more, life. Life is the price this unholy beast must pay as a sacrifice to the god.

O Dionysus! Leader! Let us go. Please let your Bacchae go. Let us know ecstasy. Let us know freedom.

Let us kill this man who hunts our freedom.

Let us kill! Let us kill! Let us kill!

BLAZER *as* CHORUS LEADER:

The unbeliever uncontrolled assaults the mysteries and rages at the death that gods exact to humble and insult us. We men who are not gods, we run to death. Smile, Bacchus, and bring him down, this unbeliever. Trample underfoot his madness and his mystery.

SMITH *as* CHORUS LEADER:

Bending, twisting, in grief, in rage we go. The unbelievers. The incomplete. Assaulting the mystery of who we are. Profaning the beauty of why we are. Headlong we rush from birth to death. Seeking, weeping, alone. But this we exact: we humble ourselves with pain, never remembering who we are, that are men, that are men, that are men.

Bacchus, come with your smile, cast your net around me, bring me down, trample me underfoot. I am running headlong.

You can never go back to where you started from.

FINLEY *as* CHORUS LEADER:

Head-long. Head-less. Head-long. Head-less. Head-long. Head-less. Head-long. Head-less. Headlong he runs. From life to death. Headlong we run. From gods who smile. On him head-less. Headlong no rest. No help. No breath. Head-less. He runs. Himself. To death. Head-long. Head-less. Head-long. Head-less.

BARCLAY *as* CHORUS LEADER:

Furiously stupid, the little man stumbles at the party of the gods. Cursing the mother of a god who once betrayed her promise to serve men. On hands and knees he butts the wall, shrieking injustice. A bloody head for a bloody life. The gods shriek back, with laughter. He staggers. O Bacchus, come! Come laughing! Cast your noose around this man who hunts your revelers. Torture him. Make him die forever.

MCDERMOTT *as* CHORUS LEADER:

Blessed is the man who can say of that which he gives, "This is mine." Damned be the traitors. Head in his pocket, the unbeliever denies the mysteries of god if he forgets god's mother here. Against the unassailable he rages headlong to his death.

Death the gods exact, death our humble style.
That we remember who we are who are not gods.
Get him! Come with your smile. Get him!
Hunt the man who hunts the Bacchae.
Get him!

SHEPHARD *as* CHORUS LEADER:

Inaccessible, the unbeliever goes in spitting rage, madly assaulting the mysteries of god, profaning the rites of the mother of god. Against the unassailable he runs with rage. Headlong he runs to death. For death is the price. We are humbled by death that we remember who we are who are not gods but men.

RYAN *as* CHORUS LEADER:

He blasphemed the god. He profaned the rights of the mother of god. He runs against the unassailable. He runs to death. Yes, Bacchus, come with your smile. Catch the man who hates the Bacchae. We don't care whose little boy he is. Bring him down!

MACINTOSH *as* CHORUS LEADER:

Uncontrollable the unbeliever goes in spitting rage, madly assaulting the mysteries of god. Profaning the rites of the mother of god. Profaning the rites of his mother. Against the unassailable he runs with rage. Headlong he runs to death. For death the gods exact. Come, Bacchus, come with your smile. Cast your noose around this man who hunts your Bacchae. Bring him down. Trample him underfoot. Run to death. We run to death.

DIA *as* CHORUS LEADER:

We are but men. We die. That is our proof, our justice. Who are we to try and overleap this humble circumscription, assaulting and profaning what we are who are not god but men? Come, Bacchus, bring on the man obsessed. In tune, in measured pace, bring on the man. He's doomed. He's going to die. Let the truth be told.

After 10–15 minutes of the "total caress" and CHORUS, the MESSENGER goes to the pit cover and, standing over it, delivers his speech. There are four versions of the speech.

BLAZER *as* MESSENGER:

Yes, it's a death struggle. Dionysus versus Pentheus. The organism versus the law. I'm a messenger. But even if I stick to the text, it won't change a thing. I could tell you what I saw outside this garage. I could tell you how Dionysus led Pentheus into a trap on a mountain called Cithaeron. How he tantalized hundreds of women into frenzy, released their energies so they could kill a man for their sport. For a god's sport. What I can't tell you is the reason why anyone, god or candidate, can promise a man joy, freedom, ecstasy. And then make him settle for a bloodbath. I don't mind preparing you for a bloodbath. Then Dionysus and Pentheus will rise from the pit, we'll get on with the action, and you can have a kind of mute catharsis. But there is chance to consider. Each of you is chance. And most of you are passive. Night after night you go along with Dionysus, just as we do. And night after night you confirm the need for a Pentheus. Look, if Dionysus could lead you into the promised land, Dionysus or someone else could lead you right out again. Dig? Most of us have a pretty cheap fantasy of self-liberation. So before I open the pit door and set your catharsis in motion, consider this. It's harder to be a man than to be a god. And tragedy leaves behind no morals because it consumes them. So don't understand us too quickly. Dig?

The song at the start of McDermott's MESSENGER speech is to the tune of Johnny Rivers's "The Seventh Son."

MCDERMOTT *as* MESSENGER:

Get the man, get the man,
Get the man who gets the Bacchae down.
Get the man, get the man,
Get the man who gets the Bacchae down.

Wear your smile, wear your smile,
Wear you smile to the great bloodbath.
Wear your smile, wear your smile,
Wear you smile to the great bloodbath.

Hunt the man, hunt the man,
Hunt the man who hunts the Bacchae down.
Hunt the man, hunt the man,
Hunt the man who hunts the Bacchae down.

Yes, it's a death struggle. Dionysus against Pentheus. An organism against the law. I'm the messenger. I don't mind preparing you for a bloodbath. Then we can get on with the action. And you can have some kind of mute catharsis. I don't mind that. It's the pornography of death that I mind. The pornography starts now. So, if there are any persons of principle in the audience, they should leave now. It's not too late. We're just now getting to the obscenities. What happens is this. There are certain pig-like features about a policeman. So someone beats up an oink-pig, a thing alive, a thing with a sense of feeling, in order to express his sentiments. What happens is someone rapes a girl in Central Park to get that warm, wet, wild, free feeling inside. What happens is, at a theatre or a football game, someone starts up something like this.

Snaps fingers.

And then because no one hears the silences, it wants to go like this.

Faster.

And then it wants to keep right on going till there's nowhere else to go.

Fibrillations.

And it's this.

Stop. Silence.

Nothing. Because who knows the beat of liberation? Who knows the pulse of his own life? What happens is that Dionysus, according to his convenience and popular demand, becomes another Pentheus. Most of us have a pretty cheap fantasy of self-liberation. And if Dionysus, or someone else, could lead us into the Promised Land, then Dionysus, or someone else, could lead us right out again. Don't bother to get The Man unless you plan to close his office down, permanently. The first rule of the revolution is: Dig yourself. Dig yourself. So don't understand too much too quick. Okay?

BARCLAY *as* MESSENGER:

This is a power play, a death struggle. Dionysus against Pentheus. An organism against the law. I'm a messenger. I've come to prepare you for a bloodbath. Nothing unusual. It happens every day. Someone has to get the knife, the bullet, the bomb so that the man behind the weapon can be free. Free. A man like Pentheus has everything set up to protect his comfortable position. We all know his rules. So along comes Dionysus, living by impulse, a tempter who points out the planned obsolescence of our lives. He promises a trade-in. Our rigid structure for his expanding one. But he doesn't say where his stops. Just the promise of freedom. To walk down the street the way a surfer rides a wave. To go naked before a congressional hearing. To drop acid in the water supply of New York City. To bomb Chicago and dance in the rubble. Free. We all want to believe and go with it. But you know what it's like? It's like at a convention or a football game, somebody starts a sound, then another joins, and another and another, until the sound is lost in a roar, and the roar goes on until there's nothing left. Don't understand us too quickly.

BOSSEAU *as* MESSENGER:

Ladies and Gentleman! The allied forces of Dionysus have just issued the following official statement to the diverse good people assembled here: Pentheus is to die. Repeat. Pentheus is going to die. Members of the Bacchae have agreed to the terms of a ritual death, which will take place in the center of this temple in five minutes. With the downfall of Pentheus, Dionysus will assume complete control of this space. And this theatre will be liberated. Repeat. This theatre will be liberated. The allied forces of Dionysus further declare that Dionysus, in his position as god and leader, will for the good of all people assume absolute ownership of the collective will of the people. Therefore, a state of emergency will be declared while Dionysus decides exactly

what the will of the people will be. Further statements on the plans of the god's new order will come directly from Dionysus himself in about ten minutes.

The MESSENGER opens the pit cover. DIONYSUS and PENTHEUS emerge. PENTHEUS is naked.

DIONYSUS: Come out. Come on. You can see them dancing.
 PENTHEUS: You're my best friend now.
 DIONYSUS: Would you like to see them dancing?
 PENTHEUS: Yes, I'd pay anything to see that sight.
 DIONYSUS: Why are you so curious?
 PENTHEUS: Of course, I'd be sorry to see them drunk.
 DIONYSUS: But for all your sorrow, you'd still like to see them?
 PENTHEUS: Yes, very much. I can climb the tower here and hide.
 DIONYSUS: Be careful. If you hide, they may find you and kill you.
 PENTHEUS: Right. I'll go openly.
 DIONYSUS: That's dangerous too.
 PENTHEUS: What can I do? I can't wait another minute.
 DIONYSUS: Come with me. I won't let them hurt you.
 PENTHEUS: Do I look like any of them? Like Ciel, or Finley or Margaret?
 DIONYSUS: You look like all of them. Like any one of them.
 PENTHEUS: To be a real bacchante, how should I dance?

DIONYSUS teaches PENTHEUS how to dance. Then he leads him to where the others are dancing.

DIONYSUS: Watch. Like this. You raise up one foot and one arm. Then you raise up the other foot and the other arm. And then you give it a little kick. And you go like this. And like this, Bill. And you kick your foot out.
 PENTHEUS: I feel like I could put my shoulders against these towers and push them over, Bacchae and all.
 DIONYSUS: You used to be crazy, but I like you now.
 PENTHEUS: Should we take crowbars, or should I put my shoulders against them and push them over?
 DIONYSUS: No, don't destroy this place. It's holy.
 PENTHEUS: You're right. Women shouldn't be mastered by brute force.
 DIONYSUS: Am I your best friend now?
 PENTHEUS: I trust you completely. Come on.
 DIONYSUS: Would you like to get closer?
 PENTHEUS: Yes, yes. I am the one. I am the one. I am the one. I am the one. I am the one.
 DIONYSUS: You are the one.
 PENTHEUS: No one else in this city dared to go.
 DIONYSUS: A great ecstasy awaits you. But you are worthy of it. You and you alone will suffer for your city. I am taking you there. But someone else will bring you back.
 PENTHEUS: You mean my mother?
 DIONYSUS: Yes. You'll be carried high.
 PENTHEUS: The higher the better. I've no fear of heights.

DIONYSUS: A sight for all men to see. Cradled in your mother's arms.
PENTHEUS: I want my reward. I want my reward.
DIONYSUS: You're going to have an extraordinary experience. You're an extraordinary young man. Everyone will be jealous of you and your ecstasy.

DIONYSUS leaves PENTHEUS in the center. Then DIONYSUS goes to the fountain and dips his hands in the blood. He returns to PENTHEUS and stands over him, both arms extended.

PENTHEUS:
I see two suns blazing in the heavens. And two cities, each with seven gates. And you're a bull! Horns have sprouted from your head. Have you always been a beast?

There are two versions of DIONYSUS's reply.

DIONYSUS: It's the god you see. You're soft and vulnerable now. I like you now.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
Oh, I've always been a beast!

DIONYSUS caresses, perhaps kisses PENTHEUS. But DIONYSUS's voice is guttural, rough. He draws his bloody hand across PENTHEUS's throat, marking him with blood. Then DIONYSUS goes into the "total caress" jumble of people and roughly hauls two AGAVES out. There are two versions of the following speech.

DIONYSUS: Agave! Agave! Ciel! Joan! There's a lion in the woods of Cithaeron. I want you to catch him. Caress him, stroke him, make him happy. Then I want you to tear him to pieces with your bare hands.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:
Agave! Agave! Agave, there's a beautiful young animal in the woods. And I want you to find him for me. Caress him. Make him happy. And then I want you to kill him as a sacrifice to me.

DIONYSUS climbs the tower that has the bullhorn on it. When McDermott plays DIONYSUS, he wipes the blood off his hands with a towel before he climbs.

There are four versions of the following speech.

FINLEY *as* DIONYSUS:
Who gave him to you? *Shaking the women violently.* Who?! Who?! Me! I did. I gave him to you. Me, Dionysus, William Finley, I gave him to you. *Pause. Then, more calmly.* The rest the event shall show.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:
Who gave him to you? Who? Who? *Shaking the women violently.* Me, Dionysus, Jason Bosseau, I did, I gave him to you. *Pause. Then, more calmly.* The rest the event shall show.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Who gave him to you? Who? Who? *Shaking the women violently.* Me, Dionysus, Joan MacIntosh gave him to you. *Pause. Then, more calmly.* The rest the event shall show.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS

And remember who gave him to you! *Shaking the women violently.* I did! Dionysus! Patrick McZeus. *Pause. Then, more calmly.* The rest the event will show.

As AGAVE comes to the center, the dance ends. First AGAVE—sometimes performed by one woman, sometimes by two—and then all the women caress PENTHEUS. They fondle and kiss him. They sing to him. They play with him sexually. Slowly they become more threatening. Their caresses transform into tugs, their kisses into bites. They start clawing and tearing at PENTHEUS. They begin to rip him apart.

PENTHEUS breaks free of the women. He runs. In one version, the women turn into animals and chase PENTHEUS through the theatre. He climbs the towers and leaps from platform to platform. Finally, the women catch and wound him. PENTHEUS drags himself to the death ritual which is performed on the center mats, a reverse-mirror image of the birth ritual. DIONYSUS watches from above, standing on the same tower where earlier in the play PENTHEUS addressed the people of Thebes.

In another version, the women are “circling beaters” and PENTHEUS hunted prey. Wherever he goes, a woman confronts him. They maneuver him into a corner or against a wall. When PENTHEUS is trapped, the dance song begins again. PENTHEUS willingly accompanies the women to his death ritual, the death ritual of all the men.

When there is the total caress of the spectators instead of the dancing behind the towers, the MESSENGER speech comes after DIONYSUS gives PENTHEUS to AGAVE. As the MESSENGER speaks, the women caressing spectators turn violent. No spectator is hurt, but the gentle caresses becomes rough and the hum turns to roars. Then the women leave the spectators and chase PENTHEUS.

BOSSEAU *as* MESSENGER:

There were three of us. Pentheus, me, and that tall slinky stranger, the man with the long blond hair. He was our guide, he took us there. To the mountain, to Cithaeron, far beyond our homes in Thebes. When we got there, we were like spies, trying to see the action without being seen. And there they were, all of them. Joan, Ciel, Remi, Margaret, and even Pat, Sam, and Richard. They had organized themselves into two pleasure units, and each bacchante was deeply into his own pleasure thing. But Pentheus, unhappy man, was frustrated, and he wanted to get closer to his fellow performers. “Stranger,” he said, “from where I stand I cannot see what is really going on. But if I climbed higher, then I could see their shameless orgies better.” And then the stranger performed a miracle. Reaching for the highest branch of a great fir, he bent it down, down, down to the dark earth, till it was curved the way a taut bow bends. Like that he forced that mighty mountain fir to the ground. No mortal could have done it. Then he seated Pentheus at the highest tip and with his bare hands let the trunk of the tree rise straight up, up, up, slowly and gently, so as not to throw its rider. And the tree rose, towering to heaven, with Pentheus at the top. Now Pentheus was a completely different man. His eyes looked drugged. He was totally in the hands of his god, totally exposed to pleasure. But hardly had the caressing begun when a voice over the loudspeaker cried out: “Sisters, this man is our enemy. He refused to believe that I am god. So as fellow worshippers of me, your

god, I command you to kill him.” Those were his orders. And even as he spoke, a flash of awful fire bound heaven and earth. Suddenly all hell broke loose. And the gentle humming sounds of the Bacchae disappeared, and in their place were the cries and the screams and roars of wild animals. They were no longer individuals, or even two separate pleasure units. They were one angry mob, one single mindless body gone mad. Their victim was alive but trapped and doomed. The women surrounded him, but they did not attack until his own mother, Agave, cried out: “We must kill this animal. Remember, violence is as American as cherry pie.” And, with that, Agave struck first, and then the rest joined in and the rout was on. The pitiful remains lie scattered on the mountain. His mother, picking up his head, impaled it on her wand. She seems to think it is some mountain lion’s head which she carries in triumph through the thickets of Cithaeron. She is coming here, gloating over her grisly prize. She calls upon Bacchus. He is her “fellow huntsman,” “comrade of the chase, crowned with victory.” But all the victory she carries home is her own grief.

The death ritual is the reverse of the birth ritual. PENTHEUS, already naked, waits. The other performers undress. The men stand waiting around the mats. The women move slowly to the blood fountain and dip their hands in, deep. They move to the mats and lift their arms which stream with blood.

SMITH *as* CHORUS:

To hold your child.

BLAZER *as* CHORUS:

Good evening, sir, may I take you to your death?

BARCLAY *as* CHORUS:

Streaming with blood.

MCDERMOTT *as* CHORUS:

I’m ready, sir, I want to die, sir.

DIONYSUS: Go on, Sam, get down, die! You too Jason! All of you, die, die!

One by one the men dive down on the mats. The women straddle them, as in the birth ritual, except that this time the women face the opposite direction, so they can see Pentheus as he enters the death canal. The women repeat over and over the line, or fragments of it, “To hold your child in your arms, streaming with his blood.” The names below change, according to who is performing DIONYSUS and PENTHEUS.

RYAN *as* CHORUS:

To hold your child in your arms, streaming with his blood!

DIA *as* CHORUS:

Yes, sir, it’s my turn now, sir, can I go now, sir?

The men salute DIONYSUS as they get into the death ritual position.

DIONYSUS: Yes, Richard, for me, Richard, you can die now, Richard.

MACINTOSH *as* CHORUS:
Streaming with his blood.

FINLEY *as* CHORUS:
Please, god, let me go now, god, I want to go now, god.

DIONYSUS: Down, Finley, down, quick, quick, die.

SHEPHARD *as* CHORUS:
I'm ready, sir. Yes, sir.

DIONYSUS: Die, Bill Shephard.

SMITH *as* CHORUS:
In your arms, streaming with his blood.

DIONYSUS *to* PENTHEUS:
It's your turn. You go. You die now. You die.

PENTHEUS crawls into the death canal.

PENTHEUS: Mama, mama, it's me, Pentheus, your little boy. Don't kill your little boy for what I did wrong.

The women kill the men in slow motion.

There are two versions of the following scene.

In the first version, all the women are AGAVE. As soon as the killing is over, they rush into the audience and confront one or several spectators. AGAVE's speech can be said simultaneously by all the women or it can be divided into sentences with each woman reciting part of the whole—again simultaneously. The whole theatre should be buzzing with the women's report of what happened. They imagine they are carrying PENTHEUS's head which they believe to be the head of a mountain lion.

AGAVE:
Bacchae of Asia! I bring this branch to the palace, this fresh-cut spray from the mountains. Happy was my hunting. The whelp of a wild mountain lion and snared by me without a noose. Look, look at the prize I bring. I caught him, my prize, on Cithaeron. I struck him first. The Maenads call me Agave the blest. After me, Cadmus's daughters reached the prey. After me. Happy was my hunting. Share my glory. Share my feast. See, the whelp is young and tender. Beneath the soft mane of his hair the down is blooming on his cheeks. Our god is wise. Cunningly, cleverly, Bacchus the hunter lashed the Maenads against his prey. Praise me. Do you praise me now? And Pentheus. He will be proud. He will praise his mother. I have caught a great quarry, this lion's cub. I have won the trophy of the chase. Are you happy? See the great prize I bring!

Then one of the women speaks directly to DIONYSUS.

RYAN *as* AGAVE:
Dionysus! Bill Finley!

DIONYSUS: Speak.

RYAN *as* AGAVE:
I come from the mountain with this fresh-cut prey. Happy was my hunting.

DIONYSUS: I see. I welcome a fellow reveler of god.

RYAN *as* AGAVE:
The whelp of a wild mountain lion and snared by me without a noose. Look. Look at the prize I bring.

DIONYSUS: Where did you catch him?

RYAN *as* AGAVE:
On Cithaeron. There my prize was killed.

DIONYSUS: Who killed him?

RYAN *as* AGAVE:
I did. I struck him first. The Maenads call me Agave the blest.

DIONYSUS: Was anyone with you?

RYAN *as* AGAVE:
Cadmus's daughters.

DIONYSUS: Ah.

RYAN *as* AGAVE:
But they reached this catch after me. After me. Our hunting was happy.

DIONYSUS: Happy indeed.

RYAN *as* AGAVE:
Then share my glory. We're going to have a feast and eat this cat.

DIONYSUS: Share what?

RYAN *as* AGAVE:
Look, the whelp is tender. Beneath the soft mane of his hair the down is blooming on his cheeks.

DIONYSUS: With that mane he looks a beast.

RYAN *as* AGAVE:

Oh, you're clever. Cunningly you lashed the Maenads against your prey.

DIONYSUS: Our god is a hunter.

RYAN *as* AGAVE:

Do you praise me?

DIONYSUS: Yes.

RYAN *as* AGAVE:

And the men of Thebes? Will they praise me?

DIONYSUS: And Pentheus?

RYAN *as* AGAVE:

Pentheus will love it. We've caught a great quarry, this lion's cub.

DIONYSUS: An extraordinary catch.

RYAN *as* AGAVE:

Our extraordinary skill.

DIONYSUS: And you're proud?

ライオンとしてアガウェ:

もちろんです!この動物をあなたのために殺しました!

第二版。マッキントッシュとスミスが話す。その最中に、カドムスが死体の山から身を起こす。

マッキントッシュとしてアガウェ:

あなたたち。この塔の立つ町の市民よ、テーベの男たちよ、あなたたちの女たちの狩りの獲物を見よ!

スミスとしてアガウェ:

これはわたしたちの狩りの獲物であり、網でも青銅の槍でもなく、女たちの白く優雅な手で捕まえたものである。

マッキントッシュとしてアガウェ:

あなたたちの自慢がすべて何の価値があるのか、そしてあなたたちの鎧がすべて何の役に立つのか。なぜなら、わたしたちは素手でこの獲物を捕まえ、その血まみれの体を四肢ばらばらに引き裂いたのだから。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ:

しかし、わたしの父カドムスはどこにいるのか?彼は来るべきなのだ。

マッキントッシュとしてアガウェ:
そして、わたしの
息子。

スミスとしてアガウェ:
ペンテウスはどこに?

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ:
彼に梯子をその壁に立てかけさせ、梁の上に、この野生のライオンの頭を釘で打ち付けさせよう。

マッキントッシュとしてアガウェ:
わたしは殺した
。

スミスとしてアガウ
エ:わたしは殺した。

マッキントッシュとしてアガウェ:
わたしは殺した
。

スミスとしてアガウェ:
わたしは殺した
。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ:
わたしの狩りの獲物として。さあ、父よ、あなたは生ける者の中で最も誇らしい自慢をすることができるのだ。なぜなら、あなたは世界で最も勇敢な娘たちの父親なのだから。

スミスとしてアガウエ:わた
しは他の者たちより優れて
いる。

マッキントッシュとしてアガウエ:
わたしは他の者たち
より優れている。

マッキントッシュとスミスとしてアガウエ:
わたしは織機で自分の糸巻きを置き去り
にした。

スミスとしてアガウエ:
そして、わたしの視点を高い事柄へと向けた
。

マッキントッシュとしてアガウエ:
素手で野生の動物を狩ること。

マッキントッシュとスミスとしてアガウエ:
見なさい?ここ、わたしの手の中にわたしの狩りの獲物がある。わたしたちの家の獲物である。

マッキントッシュとしてアガウ
エ:父よ、それを取りなさい。

スミスとしてアガウ
エ:それを取りなさい。

マッキントッシュとスミスとしてアガウエ:
わたしの殺した者を栄光とし、勝利の饗宴を分かち合うよう友人たちを招待しなさい。なぜなら、父よ、あなたは祝福されているのだから。

スミスとしてアガウエ:わたしが成し
遂げたこの大いなる行為によって。

マッキントッシュとしてア
ガウエ:わたしは成し遂げた。

スミスとしてアガウエ:
わたしは成し遂げた。

マッキントッシュとしてア
ガウエ:わたしは成し遂げた。

スミスとしてアガウエ:
わたしは成し遂げた。

カドムス:
これはそのサイズを知らないほどの大きな悲しみである。これはあなたの手が成し遂げた
恐ろしい殺人である。これはあなたたちが神に屠った高貴な犠牲者である。そして、この
ような饗宴にあなたはテーベとわたしを招待するのか?

マッキントッシュとしてアガウエ:な
ぜあなたはわたしを責めるのか?

スミスとしてアガウエ:何か間
違っていることがあるのか?

カドムスとしてアガウエ:
あなたの夫の名前は何だったのか?

マッキントッシュとしてア
ガウエ:エキオン、一人の男。

スミスとしてアガウエ:龍の歯から生まれ
た男だと言われている。

カドムスとしてアガウェ:

そして、あなたがその男に産んだ子供の名前は何だったのか?

スミスとしてアガウ

エ:ペンテウス。

マッキントッシュとしてアガウェ:ウィリアム。または、
ペンテウスを演じている人の名前。

スミスとしてアガウ

エ:ウィリアム。

マッキントッシュとしてア
ガウェ:ペンテウス。

カドムス: そしてこれは何か?

マッキントッシュとしてアガ
ウェ:山ライオン。

スミスとしてアガウ

エ:狩人たちが告げた。



図8.2:ペンテウスを殺害し、八つ裂きにした後、アガウェは血まみれの死体の中で祝う。前景にジョー
ン・マッキントッシュ。カメラに背を向けて立っているシエル・スミス。パフォーミング・ガレージ
、
ニューヨーク、1968年。写真:フレデリック・エバースタット。

カドムス： もっとよく見なさい
。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ：
わたしは何を手を持っているのか？

カドムス： それを研究
しなさい。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ：
それは何か？

カドムス： それを研究
しなさい。

マッキントッシュとしてアガウェ：
ベンテウス
。

スミスとしてアガウェ：
ウィリアム
。

カドムス： あなたがかつて知る前にわたしが悼んだベンテウスで
ある。

マッキントッシュとしてアガウェ：
しかし、誰が彼を殺したの
か？

スミスとしてアガウェ：
なぜわたしが彼を持っているのか
？

カドムス： あなたが彼を殺した。あなたと、あなたの妹たち、そしてテーベの女たちが彼を殺した。

スミスとしてアガウェ：
どこで彼は殺されたのか？

マッキントッシュとしてアガウェ：
ここ、家で？

スミスとしてアガウェ：
どこで？

カドムス： 彼はキタイロン山で殺された。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ：しかし、
ベンテウスはなぜキタイロン山にいたのか？

カドムス： 彼はあなたたちの神の祭りを嘲笑するために行ったのだ。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ:

なぜわたしたちはキタイロン山に行ったのか?

カドムス: あなたたちは取り憑かれていた。ディオニュソスに取り憑かれていた。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ:

ディオニュソスはわたしたちすべてを破壊した。

カドムス: あなたたちは彼が本当に神であることを否定した。

マッキントッシュとしてアガウェ:

わたしの不幸な少年の体は今どこにあるのか?

カドムス: ここに。これがあなたの不幸な少年の体である。

スミスとしてアガウェ:

すべてそこにあるのか?完全であるのか?

カドムス: わたしは大変な困難の中で部片を集め、わたしができるだけよく彼を並べた。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ:

わたしの喜び。わたしの悲しみの有名な獲物。

カドムス: 彼は、あなたと同じく、ウィリアム・フィンレーを冒した。または、ディオニュソスを演じている誰かを。

マッキントッシュとスミスとしてアガウェ:

最も親愛なる、最も親愛なる顔。かわいらしい、少年らしい口。

手が死体の山から現れる。それが山を指す。

ブレイザーとしてコーラス:

この場面は見るものに教えよ:ディオニュソスはゼウスの子である。

この発見の場面には別のバージョンがある。殺害の直後に、一人の女が観客の中に入り、観劇者に直接話しかける。

パークレーとしてコーラスリーダー:

わたしは踊った。わたしはここで音楽を作り、わたしの自由を解放した。しかし、いつもわたしの自由を抑えたい誰かがいる。いつもわたしの力に恨みを持つ誰かがいる。ペンテウスはわたしを抑えたので、わたしは彼を裂き、彼の目を取り出し、彼を殺したいと思うようになった。わたしは彼を殺した。なぜなら、誰もわたしを抑えることはできないからだ。この地獄のような部屋のすべての人を殺さなければならないとしても、誰もわたしが自由であることを止めることはできない。誰もだ。

ま
た
は:

マッキントッシュとしてコーラスリーダー:

見よ!見よ、わたしが何をしたか!わたしはペンテウスを殺した!わたしは彼を殺した!わたしは彼を世界中の何よりも愛した。わたしは彼に自分を与えた。しかし、彼はわたしを愛することはなかった。彼はわたしを利用した。彼はわたしの愛を受け取り、その後わたしを裏切った。だから、わたしは彼を殺さなければならなかった。わたしは彼の肉を骨から裂いた。わたしは彼の脚を引き裂いた。わたしは彼の血を味わった。わたしが生きることができるように彼を殺さなければならなかった。わたしが自由であることができるように彼を取り除かなければならなかった。そして、今、わたしは自由である!

ま
た
は:

ライアンとしてコーラスリーダー:

あなたは見たか?あなたはわたしが何をしたか見たか?それは事故ではなかった。ペンテウスを見よ。わたしは彼に言った:わたしの腕を引っ張るな。すでに汚れている足の指を踏むな。わたしを脅すな!わたしが12歳の時に地下鉄でわたしを煩わすな。だから、わたしは血の惨劇に最後に到着した。わたしは余分な血を得た。わたしは彼を殺した!それは事故ではなかった。

マッキントッシュがディオニュソスを演じ、スミスがティレシアスを演じる場合、この両者の対白がある。

スミスとしてティレシアス:

ディオニュソス。ジョ
ーン。

マッキントッシュとしてディオニュソス:

はい?

スミスとしてティレシアス:

こわしたちはいる。そして空の手ではない。わたしたちはあなたがわたしたちに捕まえるよう送った獲物を捕まえた。

マッキントッシュとしてディオニュソス:

わかった。わたしは神の礼拝者の同志を歓迎する。
。

スミスとしてティレシアス:

わたしたちの獲物は従順だ
った。

マッキントッシュとしてディオニュソス:

どこで彼を捕まえたのか?

スミスとしてティレシアス:

わたしたちはキタイロン山で彼を追跡した。キタイロン山で彼は殺された。
。

マッキントッシュとしてディオ
ニュソス:誰が彼を殺したのか?

スミスとしてティレシアス:

彼の母親アガウェ、テーベの女たち、そしてわたし。

マッキントッシュとしてディオ
ニュソス:ああ。

スミスとしてティレシアス:
あなたの勝利は正義である。これ、有名な悲しみの獲物は高い。栄光ある狩りである。

マッキントッシュとしてディオニュソス:
栄光ある、然り
。

スミスとしてティレシアス:
あなたはあなたが作った廃墟の中を歩く。

マッキントッシュとしてディオニュソス:
わたしはテーベのすべての男たちに彼と彼らに証明した:わたしは神であ
る。

スミスとしてティレシアス:
然り。あなたは狡猾である。巧妙にあなたはマイナデスを獲物に対してむち打った。

マッキントッシュとしてディオニュソス:
わたしたちの神は狩人であ
る。

スミスとしてティレシアス:
あなたは今わたしを褒めるのか?

マッキントッシュとしてディオニュソス:
わたしはあなた
を褒める。

スミスとしてティレシアス:
そして、テーベの男たちは?

マッキントッシュとしてディオニュソス:
ペンテウス?

スミスとしてティレシアス:
わたしたちの祭りを盗み見るために山に来た。そのスパイ。

マッキントッシュとしてディオニュソス:
彼は彼の報酬を得た
。

スミスとしてティレシアス:
彼はわたしを束ねることを脅かしたが、わたしの体は神に束ねられている
。

マッキントッシュとしてディオニュソス:
そして、あなたは彼を殺し
た。

スミスとしてティレシアス:
然り!

マッキントッシュとしてディオニュソス:
よくやった
。

スミスとしてティレシアス:
彼は一人の男であった。一人の男であり、それ以上ではない。しかし、彼は神と戦争を仕掛けることを想定した。

マッキントッシュとしてディオニュソス:
一人の男であり、それ以上ではない
。

アガウェ:
あなたたち、この塔の立つ町の市民よ、テーベの男たちよ。あなたたちの女たちが狩りから持ち帰った獲物を見よ。これはわたしの狩りの獲物であり、網でも青銅の槍でもなく、女たちの白く優雅な手で捕まえたものである。あなたたちのすべての自慢が何の価値があるのか?そして、あなたたちの鎧がすべて何の役に立つのか?わたしが素手でこの獲物を捕まえ、その血まみれの体を四肢ばらばらに引き裂いたのに。しかし、わたしの父カドムスはどこにいるのか?彼は来るべきなのだ。そして、わたしの息子。ペンテウスはどこにいるのか?彼を連れてくるのだ。わたしは彼に梯子をその壁に立てかけさせ、梁の上にわたしの獲物を釘で打ち付けさせ、すべての人が見るようにするのだ。

カドムスは死体の山から身を起こし、服を着て、死体を解きほぐし、配置し始める。カドムスが働く際に、アガウェは彼に話しかける。

父よ。父よ、見よ。父よ、あなたは生ける者の中で最も誇らしい自慢をすることができるのだ。なぜなら、あなたは世界で最も勇敢な娘の父親なのだから。あなたのすべての娘たちは勇敢であるが、わたしは他の者たちより優れている。わたしは織機で自分の糸巻きを置き去りにした。わたしは自分の視点を高い事柄へと向けた、素手で野生の動物を狩ることへ。見よ!ここ、わたしの狩りの獲物である、わたしたちの家の獲物である。

アガウェはペンテウスの頭を持ち上げ、それをカドムスに提供する。

父よ、それを取りなさい、それを取りなさい。わたしの殺した者を栄光とし、この勝利の饗宴を分かち合うよう友人たちを招待しなさい。なぜなら、父よ、あなたはわたしが成し遂げたこの大いなる行為によって祝福されているのだから。

CADMUS: Enough. No more. When you realize the horror you have done, you will suffer terribly.
AGAVE: Why do you reproach me?
CADMUS: This is a grief so great it knows no size. This is the awful murder your hands have done. This is the noble victim you have slaughtered. And to a feast like this you invite all Thebes and me?
AGAVE: What's wrong with you?
CADMUS: What was the name of your husband?
AGAVE: Echion. A man born of the dragon's tooth.
CADMUS: And what was the name of the child you bore Echion?
AGAVE: Pentheus. William. *Or whatever name.* Pentheus.

カドムス: そしてこれは何か?
アガウエ: 何?
カドムス: それを見なさい!見なさ
 い!
アガウエ: いい
 え。
カドムス: 然り!見なさい!見なさ
 い!
アガウエ: ペンテウス?
カドムス: 然り、ペンテウス
 である。
アガウエ: ペンテウス
 。

フィンレーがカドムスを演じ、ライアンがアガウエを演じる場合、アガウエは死体の中に座り、ペンテウスを持つ。カドムスはアガウエに各々の男を見せる。

フィンレーとしてカドム
ス:そしてこれは何か?

ライアンとしてアガウエ:それは山ライオンである。狩人たちが告げた。

フィンレーとしてカドムス:それを
見なさい。よく見なさい。見なさい
!

ライアンとしてア
ガウエ:いいえ。

フィンレーとしてカド
ムス:誰なのか?

ライアンとしてアガウエ:そ
れはリチャード・ディアで
ある。

フィンレーとしてカド
ムス:そしてこれは?

ライアンとしてアガウエ:
ジェイソン・ボッソー。

フィンレーとしてカドムス:
そしてこれは?

マーガレットとしてアガウエ:それ
はパット・マクダーモットである。

フィンレーとしてカドムス:
そして彼は?彼は誰なのか?

ライアンとしてアガウェ
エ:わたしは知らない。

フィンレーとしてカドムス:
誰?誰?

彼は彼女にペンテウスを見るよう強制する。

ライアンとしてアガウェ:
これはビル・シェパードである!

フィンレーとしてカドムス:
ペンテウス!

ライアンとしてアガウェ:
ペンテウス
。

カドムス: ペンテウス。そして、あなたがかつて知る前にわたしが悼んだペンテウス
アガウェ: 誰が彼を殺したのか?なぜわたしが彼を持っているのか?
カドムス: あなたが彼を殺した。あなたと、あなたの妹たちがペンテウスを殺した。
アガウェ: どこで彼は殺されたのか?ここ、家で?どこで?
カドムス: 彼はキタイロン山で殺された。
アガウェ: なぜ彼はキタイロン山に行ったのか?
カドムス: 彼はあなたたちの祭りを嘲笑するために彼の神のもとに行
アガウェ: ったのだ。
わたしたちはキタイロン山で何をしていたのか?
カドムス: あなたたちは狂っていた。町全体が取り憑かれていた
アガウェ: ディオニュソス。ディオニュソスはわたしたちすべてを
カドムス: 破壊した!
あなたたちは彼を激怒させた。あなたたちは彼が本当に神であることを否定
アガウェ: した。
父よ、わたしの不幸な少年の体は今どこにあるのか?
カドムス: そこに。わたしは大変な困難の中で部片を集めた。
アガウェ: それは完全であるのか?それはよく配置されたのか?
カドムス: 彼は頭を持たない
アガウェ: なぜペンテウスはわたしの罪のために苦しむべきなのか?
カドムス: 彼は、あなたと同じく、神を冒涇した
。

ブレイザーとしてコーラス:
ディオニュソスはゼウスの子である
。

ティレシアスは対唱悲歌を始める。一つのバージョンでは、悲歌は劇場から出て行くまで、すべてのパフォーマーが歌う。別のバージョンでは、悲歌は行進曲に変わり、グループが劇場から行進して出て行く。両方のバージョンでは、悲歌は最終的な場面の基本的な音響的根拠である:「浄化」、劇場を清掃し、「出口」、劇場から出ることである。ディオニュソス以外のすべてが悲歌を歌う。

ティレシアス: わたしの姉妹たちが待つところへ、わたしをガイドし
すべて: てくれよ。
わたしの姉妹たちが待つところへ、わたしをガイドし
てくれよ。

ティレシアス: わたしの亡命の不幸な姉妹たちよ、わたしを行かせよ。
 すべて: わたしの亡命の不幸な姉妹たちよ、わたしを行かせよ。
 ティレシアス: わたしはキタイロン山を二度と見ないところへ
 すべて: わたしはキタイロン山を二度と見ないところへ
 ティレシアス: その呪われた丘がわたしを見ないところへ
 すべて: その呪われた丘がわたしを見ないところへ
 ティレシアス: わたしはティルススの痕跡を見つけないところへ
 すべて: わたしはティルススの痕跡を見つけないところへ
 ティレシアス: わたしはそれを他のパッカエに任せる。
 すべて: わたしはそれを他のパッカエに任せる。

男たちは死体の山から立ち上がる。誰かが2つのバケツの水、スポンジ、ブラシ、モップを持ってくる。ディオニュソス以外のすべてがマットを洗い、ブラットフォーム、塔を、できるだけよく血を拭き去る。歌は繰り返され、何度も歌われる。すべてが服を着る。

In the version in which the performers march from the theatre, the stage manager and a performer bring in a trunk containing clothes and shoes for the outdoors. The performers dress, hoist DIONYSUS on their shoulders, and leave as a group.

In another version, after each performer is cursed by DIONYSUS, they go to the second floor of The Performing Garage, shower, dress, and leave. DIONYSUS is the last, leaving after the final spectator departs.

There are several versions of DIONYSUS's curse. In all, he speaks through a bullhorn from the top of one of the towers. Only a few curses are given here because they depend on the events of each particular night. What's happening in the world and what happened in the Garage. The curses which follow are in the order they arose during the year's performances of Dionysus in 69.

First, Finley's pre-Presidential election of 1968 curse. During the scene between CADMUS and AGAVE, Finley wipes the blood from his hands, combs his hair, and dresses in a blue suit and tie. He carries a red, white, and blue bag filled with Dionysus in 69 buttons in the yin-yang design.

FINLEY as DIONYSUS:

I am William Finley, a god by any other name. A god that smokes seven brands of cigarettes, a god that eats food, men, and women. A god with a Social Security number. But an unemployed god. Dionysus. Son of William and Dorothy, and still not recognized as a true god by everyone in this garage. When you could have known me, you did not. And even now you're not sure. Dig it. I came to New York, the city where I was born, and I came to this garage and told you who I was. But instead of saying, "That's nice. He's Dionysus. I dig that," you made fun of me. You threw me in the pit. You didn't turn me on. You didn't freak me out. You didn't love me. Therefore, I will reveal to you the results of mistrust and rejection. The royal house is overthrown. Schechner will go to South America and never see what happens to this play.²² "So what?" you say. Well, the city streets are full of dogshit and fear. "So what?" you say. Well, look at each other now. Look long and hard because outside this place you'll be afraid to look at each other. Now, before I split, let me reveal the sufferings in store for those of little faith. Bill Shephard. Yes, you, Shephard. This man told me he had nothing for me. He came to us in rage. He put me in the pit and he did what he should least of all have done. He told the truth. He had nothing

for me. He didn't satisfy me. Now he has only a false death, some stage blood, and the promise that he has to do the same damned thing tomorrow night. Upon you, Agave, Ciel and Joan, I pronounce this doom. In some ways you took peace and solitude away from Bill Shephard. You tried to mortify him and you hardly touched me at all. You both shall leave this garage in expiation of the murder you have done. You shall wear out your wretched lives never knowing which of you played Agave. Next, I shall reveal the trials which await you, Cadmus, Richard Dia. It is your fate to lead a great black army of black panthers. You shall change your name to Richard 37X. With a host so large its numbers cannot be counted, you shall burn many cities to the ground—Detroit, Cleveland, San Francisco, New Orleans, Chicago, Newark, and many many more. Finally, your army will come to New York and plunder the Harlem shrine of Apollo. There, your homecoming will be perilous and hard. Yet in the end the great god Ares will turn you into a honky and bring you to live among the blest.

DIA *as* CADMUS:

We implore you, we've done no wrong.

FINLEY *as* DIONYSUS:

Too late, Richard. When there was time, you didn't know me.

DIA *as* CADMUS:

We've learned. Your sentence is too harsh.

FINLEY *as* DIONYSUS:

I am a god. I was blasphemed by you.

DIA *as* CADMUS:

Gods should be exempt from human passions.

FINLEY *as* DIONYSUS:

Long ago, Euripides wrote these things.

AGAVE:

Terribly has Dionysus brought disaster down upon this garage.

FINLEY *as* DIONYSUS:

I was terribly blasphemed. My name dishonored in New York.

Speaking directly to the audience:

As for the rest of you, I condemn you to remember what's happened here tonight. To remember William Finley. Remember him when you are awake. Dream of him when you are asleep. Most of all, remember him when you go into your voting booths this fall. Yes, I am running for President. Who else have you got? Remember me and write in my name. William Finley. W-I-L-L-I-A-M F-I-N-L-E-Y. Remember: A vote for Finley in 68 brings Dionysus in 69!

DIONYSUS climbs down the tower, goes to The Performing Garage's south wall, and raises a steel door revealing a cinder-block wall on which is painted an American flag, with Finley's face in its center. A flower protrudes

from his mouth. As the performers sing the melody of John Philip Sousa's "The Stars and Stripes Forever" as if they were a brass band, they salute each other in a military way, march to the front of The Performing Garage, and raise the main door opening to Wooster Street. Then, hoisting Finley as DIONYSUS on their shoulders, they step in place preparing to march out the door onto Wooster Street.

William Finley has many shapes. William Finley has many faces. William Finley brings many things to surprising conclusions. Some of the things you thought would happen here tonight did not happen here tonight. And for that you should be thankful. For I have found a way. A way no man expected. A way to end this play. Forward!

Finley as DIONYSUS throws yin-yang 69 buttons to the audience. The performers march into Wooster Street, turn north, go to Broome Street, and make a left turn. Finley as DIONYSUS continues his campaign speech. No performer returns to the theatre until at least a half hour has gone by. Some spectators follow the performers into the street. Sometimes a lot of people—spectators and performers—end at Kenn's Broome Street Bar.

My fellow Americans, citizens of Wooster Street! Awake and arouse yourselves! Follow me into the streets. You have nothing to lose but your minds. Follow me! My dance is swift. My wrath is militant. I ask you to mobilize yourselves! Get down! Delight in real contact with one another. Grab a thyrus! Pack a .45! Arm yourself! Napalm the decay! Burn the slums! Shit bricks on The Man! Power to the Bacchae! If someone gives you lip on the subway, shoot him down! Not to kill, but to wound. In pain, the infidel will become a fellow reveler of me. Feel the pain! I ask only that you follow me. Only that you indulge your fantasies of violence and sensuality. Only now can it come true. Fuck fantasy! Make it real! Make it now! Okay your cocks. Explode your feelings. Freedom! Stroke your pussy hairs! Ball in the streets! Freedom! Delight in the raw flesh! Freedom! Take Humphrey's²³ clothes off! Give Mayor Lindsay²⁴ a total caress! Blow kisses on Lyndon!²⁵ Lay tongues on your leaders! Then tear them to pieces! Firebomb a cop! Roast a pig! Drop the jelly of napalm joy on them! I am sick of reason and laws. I am tired of squashy liberals and concrete conservatives. Tired of Pentheuses and paper honkies. They must be eliminated! Torn limb from limb! I love the smell of riots, the orgasms of death and blood! We will tolerate no more false revolutions, no more rituals, no more stage blood bloodbaths! We want the real thing!

He gives the Nazi "heil Hitler" salute.

After the 1968 election of Richard Nixon as US President, Finley's curse changed.

FINLEY as DIONYSUS:

Good evening. This is William Finley. A god by any other name. A god that smokes seven brands of cigarettes, a god that eats food, men, and women, a god with a Social Security number, but an unemployed god. Dig it. I came here tonight by the Seventh Avenue subway to tell you who I was. You mocked me, you wouldn't participate in my ordeals. You wouldn't even clap for my rites. Therefore, before I split, I will reveal the trials that await those of little faith. First on the list is Dia, Richard Dia. Dia, you came to us in a void. You still feel nothing. As a result of your actions here tonight, of clearing spaces and having people hauled around the room, I got thrown

in the pit. You didn't turn me on. And now you have nothing but stage blood and the promise that you'll have to do the same damned thing tomorrow night. On you, Agave, I pronounce this doom. In many ways you mocked Dia. Therefore, you have to leave this garage to live out the rest of your wretched lives never knowing which of you played Agave.

When Barclay plays AGAVE.

On you, Agave, Remi, I pronounce this doom. You will have to discover each night that you have killed your own baby. The baby you have not yet given birth to.

When Shephard plays CADMUS.

And you, Cadmus, Bill Shephard, you will go to the island of Scorpios. There you will become the bodyguard of Jacqueline Kennedy Onassis²⁶ and there you will be contracted by the Greek Mafia to make a hit on Richard Nixon, who has decided that Spiro Agnew²⁷ deserves the job. Nixon is tired of the Presidency and is going to be the first President to commit suicide by assassination.

SHEPHARD *as* CADMUS:

Finley, your punishment is too harsh. We've learned.

FINLEY *as* DIONYSUS:

I'm sorry, Bill, but I was a god and you blasphemed me.

SHEPHARD *as* CADMUS:

But gods should be exempt from human passions.

FINLEY *as* DIONYSUS:

Gods aren't exempt from anything. They just have more power. As for the rest of you, I condemn you to forget what's happened here tonight. We are going to visit other cities. We are going to bring doom and blood and death all across the United States. Good evening, motherfuckers!

When Bosseau plays DIONYSUS, he puts on an old, brown leather coat. As he watches the women killing PENTHEUS and the other men, and listens to the lament, he smokes a corncob pipe.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:

Good evening. Once again this is Jason Bromius Bosseau, a god who knows 42 of these United States, a god born and raised in Kansas, a god who lived for four miserable years in Southern California and three miserable years in an East Village tenement. Let us review what happened here tonight. I came here to tell you who I am, a god. Instead of saying that's nice—in fact, that is beautiful, this man is a god, I dig that, I love that, I would dance for this man, I would live for this man, I would march for this man, I would go to war for this man, I would kill for this man, I would die for this man. Instead of saying that, you mocked me, you threw me into the pit, most of you didn't dance for me, none of you really killed for me, and in general you dishonored me. So I'm going to throw you all out of here.

But before you split, I'm going to leave each and every one of you with a curse on your head. First you, Richard Dia, Pentheus. You came to us in rage and you connected with your anger, but what you didn't do is connect with your love for me. As a result, the death you suffer you suffer justly. Your curse is that you must continue performing this play again and again and again until you finally realize that I am not acting, that I am a god, and that nothing less than your total submission to me and my demands can ever save you from a false death. And upon you, Remi, Agave, this doom. You must leave this garage in expiation of the murder you have done, for you are unclean, and it would be a sacrilege for you to remain here in my holy temple. It is your fate to go back to Houston, where you will live out the rest of your wretched life not knowing why you ever gave yourself to me. Upon you, Cadmus, William Shephard, I pronounce this doom. You will leave this city at 1 p.m. tomorrow on an Eastern Airlines flight for Washington, D.C. There you will go directly to the Pentagon. You will meet my friends who rule this great country. You see, I'm no longer living in the slums, I'm living in great mansions all over this beautiful land. It is your fate, Shephard, to become a United States Army general, and you will lead thousands and millions of troops through this country and make it pure again. In my name, your armies will plunder many cities. You will have your men stick bayonets in the bellies of each citizen who does not believe in America. You will end, once and for all, the problem of alienation in this land. Everyone is going to believe again!

CADMUS: Jason, your sentence is too harsh.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:

I'm sorry, but it's too late. When there was time you didn't know me.

CADMUS: Gods should be exempt from human passion.

BOSSEAU *as* DIONYSUS:

Gods aren't exempt from anything. They simply have the power to do what they want. Now shut up and sweat and work. As for the rest of you, I condemn you to remember what happened here tonight. To remember me, Jason Bosseau, and what happens when I appear.

The middle section of Bosseau's version of DIONYSUS's curse sometimes went like this.

Richard Dia. Dia, you came to me in rage, you stopped my dancing, you threw me in that filthy pit. Then, obsessed by me, you went down there and I gave you your chance. But you did nothing for me. You didn't even touch me. So you must leave here with your false death. You will do the same thing tomorrow night. Upon you, Agave, Joan, and Ciel, this doom. You must leave this garage in expiation of the murder you have done, for you are unclean. You offend me. You offend my holiness. So split. And no real children. You will have to do the birth ritual night after night and you won't have any real children until you make your peace with me. Upon you, Shephard, Cadmus, I pronounce this doom. You will go with a huge army to Southern California, to Los Angeles County, and you will burn it to the ground. Then you will go to Orange County and burn it to the ground. Then to San Diego and do the same thing. Then you will get thousands of bulldozers and push all that plastic shit into the Pacific Ocean. You'll have all the money you need. And on your way back to New York you'll

stop in Kansas and burn all of it to the ground too. In the end, the great god Ares will bring you to live among the blest.

As Bosseau as DIONYSUS curses each performer, they leave through the theatre's side door, go upstairs, shower, and dress. Toward the end of his curse, Bosseau as DIONYSUS throws Dionysus in 69 buttons to the spectators. Then he too goes upstairs.

The curse of MacIntosh as DIONYSUS.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Good evening once again. This is Joan MacIntosh, a god who is a woman, a god who is much more than a woman. I came here tonight to reveal myself to you, to let you know me. I came here to liberate you, to turn you on. But instead of welcoming me, instead of believing me and worshipping me and loving me, you threw me into the pit. You didn't believe, you didn't love, you didn't turn me on. In fact, you turned me off. Therefore I shall tell you what lies in store for those of such little faith. First you, Bill Shephard. You came to me in innocence. You tried to destroy me with your physical strength and your curiosity. You didn't respect my female body. You never even touched me. Therefore I condemn you to leave this garage and sign up with Women's Liberation. I condemn you to see to it that a woman is made President of the United States within the next 50 years.

An alternative condemnation of Shephard.

I condemn you to perform this play over and over and over again until you learn to submit to me.

When Ryan plays AGAVE.

Upon you, Agave, Margaret, I pronounce this doom. You will leave this garage in expiation of the murder you have done, for you are unclean. You killed your son. Therefore you will stop performing, go back to Harlem, and be an unwed mother. You will have a child every nine months and name them all after me.

When Barclay plays AGAVE.

Upon you, Agave, Remi, this doom. You will leave this garage in expiation of the murder you have done, for you are unclean. You will stop performing, and go back to Bobbs-Merrill. You will become the head of the International Children's Books Department. You will establish yourself in Biafra and teach those children how to read. You will teach them to love America.

After each performer is cursed, they leave the theatre.

When Finley plays CADMUS.

You, Cadmus, Finley, will change your name to General Curtis LeMay.²⁸ You will gain 200 pounds, dye your hair black, shave off your mustache, and destroy your glasses. You will lead an

army group into Vietnam and kill all the Americans and Vietnamese. On your way back home you will destroy all the major cities in the world. You will bomb your world back to the Stone Age, where it belongs. Out of the debris you will erect many shrines in my name, celebrating me.

CADMUS: Joan, your sentence is too harsh.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

I'm sorry. Long ago Euripides wrote these things. It's too late. When there was time you didn't know me.

CADMUS: Gods should be exempt from human passions.

MACINTOSH *as* DIONYSUS:

Gods do whatever they please. They alone have the power. Now shut up, get back to work, and then split. As for the rest of you, I condemn you to forget what happened here tonight. I condemn you to leave this garage and support my revolution. You will follow me, and worship me, and love me! And you will never know when your leaders have betrayed you!

During the last part of her curse, MacIntosh as DIONYSUS climbs down from the tower, bringing the bull-horn with her. She leaves the theatre on her last word. The theatre is empty, except for the audience.

The curse of McDermott as DIONYSUS takes two forms. The short curse continues until the performers have cleaned the theatre and gone upstairs. The long curse goes on until all the spectators leave the theatre. This may be half-an-hour or longer. Like a prize fighter after a tough workout, McDermott wraps around his neck the towel he used to wipe the blood from his hands. On one occasion, he was carried out onto Wooster Street, as in the first Finley as DIONYSUS ending.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

Good evening. Hello, hello. I'd like to make a statement. Originally, I came here to announce that I'm a god. I was a god incognito. But I'm in a new position now. And now I want to announce that I'll be running as the fourth candidate, or the fifth candidate, or the fourth and fifth candidates, in the race for Mayor of the City of New York. I've made this decision only after careful consideration. After careful consideration, I've decided that, though the will of the people is crystal clear, only a god can make it work. What that means is this: we've got to get things moving, there isn't much time. Only a god can make it work. Only a god knows the will of the people well enough to make it work. We'll get to my platform in a moment. But first I'd like to thank all those who've helped me achieve this victory this evening. We've been through some desperate moments, and I don't know what I would have done without all my loyal supporters. It's a great victory we've won. And now it's time to forgive and forget. Forgive and forget. It's a time for bringing together all the elements in our society, and I know how. It's a time for peace and harmony, you got it? I said peace and harmony. I want to see some peace and some harmony. I'm anxious to tell you about my platform, but first I have to talk to my advisors. Stand up, Cadmus. Cadmus, you know that the people are very concerned about law and order. Well, I've got the answer. We all know why kids get into trouble. They get into trouble because they're on the streets. Now let's look at that. What do we do? This is

what we do. Manufacture a pedometer shoe, a pedometer shoe, get it? Everyone will wear this thing, and it will count every step a person takes. And we will levy a street tax, get it? Yea, like the going rate will be a penny a step. So you see what that means? A boogaloo down Broadway will cost you about 40 dollars, a walk in the park will cost you five or ten dollars. I want you to work on that.

CADMUS: I didn't know gods were like you.

MCDERMOTT *as* DIONYSUS:

Now you know. A god in my position is like me. You understand? Do you know what it's like to be a god in my position? No, of course you don't. Well, take it on faith. Stand up, Pentheus. Pentheus, you know that it is the will of the people to get some peace and harmony, right? Okay. Why do kids get into trouble? Because they're unhappy. Why are they unhappy? Because nothing is happening. They go out on the street looking for action. So I want you to get everything in motion. If everything's already moving, nobody's going to go out on the street looking for action. You see what I mean? Keep 'em moving and they're happy. Give everybody the sense of motion. It's the will of the people. I want cars to move and houses to move and office buildings to move. It will never be necessary to leave your auto, your house, your office. Everyone will stay in his place, yet everything will move. It's the perfect solution. Everybody moves, but everybody stays. Perfect order. Work on that. Stand up, Agave. Agave, how would you like to come to Gracie Mansion with me? How would you like to be my social secretary? I want you to consider this carefully, because you have to be the people's instrument. You have to put on a great show. When people come to the mansion to picket and demonstrate, we'll entertain them out of sight. Drinks, girls, the works. People will demonstrate just to be bought off. Now I've got the lyrics for a good song. Here they are: "Call me god, call me god, Patrick McZeus, that's me." Find me a catchy tune for that. And get a new song for this clean-up job. We'll be mopping up many floors and streets before the campaign is over. We've got to have a soul sound, a sound that makes the brushes scrub. A sound to forgive and forget by. Got it? Work on that.

By this time, most of the performers and many of the spectators have left. The stage lights are down and the house lights up. The spot remains on McDermott as DIONYSUS.

Now here's my platform. I've discovered that inflation is the one problem that concerns all the people. End inflation, that's the will of the people. Inflation happens because money is based on gold. Gold is an unrealistic base for the currency of this nation. I'm going to put the currency on a solid base. I'm going to put our currency where it's really at. Power. Power is where it's at. I'm going to base money on power. Already you see the value of my system. It makes the most powerful the richest, without any intermediary materials like gold, without any hypocritical economic theories. Now what is power? Dig this. Power is power. Do you get it? Let it sink in. Meditate on this. Power is power. Do you see what that means? Power Power.

I want Power Power. Power means power. I mean juice, baby. Electrical power is power. Currency is current and current is power. Power is power. It goes through wires, it's in the tube, in the radio, it comes in little batteries that you can put in your pocket, it makes things move, it is the source of the sense of motion, it makes light, it makes the ticket tick. Power is power. Now we're going to control all the power. Everyone will have a tube in his home. On this tube we will

give him all the information he wants. Everyone will be totally in motion and totally informed. Dig it. Power Power! Power Power! Power Power!

Shouting his slogan, McDermott as DIONYSUS leaves the theatre. Or, if he decides to wait out the audience, his speech goes on and on.

Now more details about my program. The penal system. I will develop a penal system that works perfectly but does not hurt anybody. Modern technology will do it for me. The deep-freezer, you understand? A misdemeanor will cost you a couple of days in the deep-freezer. A felony will cost you a couple of years. A capital crime and we put you in the deep-freezer forever. But you won't feel a thing. It's perfectly humane. There's no pain.

By now, usually, only about ten or fifteen people remain. Sometimes they heckle. Sometimes they cheer. Sometimes they just sit and listen, straggling out one or two at a time.

Communication. There will be no personal communication. All communication will be via power. Bullhorns, tubes, radios, telephones. No personal communication. Personal communication upsets people. Dictaphones, cablegrams, message units, Yes. Personal communication, No. Now if you've come on a bus, or in a car with friends, or if your parents are waiting for you, they'll wait. Everything will wait on the will and word of god. If you've heard me today, and if I've touched your heart, I want you to ...

NOTES

1. The tour was controversial because usually TPG performed the birth and death rituals naked. At the University of Minnesota-Minneapolis, we agreed to not undress for the rituals, but a spectator stripped during the dancing after the birth of Dionysus. The second performance at the university was cancelled. We did the rituals naked at the January 26, 1969 performance at the University of Michigan-Ann Arbor. After the performance, all 10 members of the cast were arrested and charged with "indecent exposure." The case persisted for 27 months before the charges were dropped.
2. In 1973, Bruce Bowen directed *D69* at the Houston Laboratory Theatre (see Lowry 1973). On June 28–29, 2006 at The Performing Garage, Christopher Mirto directed his own version of *D69*—the performance was somewhere between a staged reading and a production. In an email, Mirto wrote, "For the revival at the Garage we performed an adaptation I created with the cast. I remember we used three actors to play Dionysus. We followed the story and plot and the spirit but with much less audience interaction. [...] William Finley introduced us at each show to the audience" (2024). December 3–20, 2009 the Rude Mechanicals of Austin, Texas, staged *D69* based on the De Palma, Fiore, and Rubin film. The Rude Mechanicals production toured to Princeton, New Jersey in 2011 and to New York's Live Arts theatre in 2012.
3. Lots has been written about *D69*, most of it superficial. Among the serious analyses: Brecht 1969, Shephard 1991 (revised 2012), Zeitlin 2004, Fischer-Lichte 2014, and Deriu 2023.
4. A phrase popularized as the title of Timothy Leary's 1968 book championing psychedelic drugs. "Politics of Ecstasy" is also the title of an essay I wrote in 1968 for the *New York Free Press* later included in my 1969 *Public Domain*.
5. NAACP, the National Association for the Advancement of Colored People, was founded in 1909 by Ida B. Wells, and W. E. B. DuBois, and others. In 1935, Charles Hamilton Houston left his position as Dean of Howard University Law School to become the NAACP's general counsel. In 1936, Houston brought

- Thurgood Marshall, one of his mentees at Howard, to the NAACP. In 1940, Marshall became the lead the NAACP's Legal Defense and Educational Fund whose mission was to end racial segregation. In 1957, the Legal Defense Fund separated from the NAACP. Marshall remained its head until 1961. Marshall became a Supreme Court justice in 1967, serving until 1991. He was the first African American on the Court.
6. On September 23, the nine students, guarded by local police and state troopers, entered Central High School through a side door only to be withdrawn because a mob outside and students inside threatened them. Two days later, protected by the 101st Airborne division, Central High School was integrated.
 7. I was going to write about the Little Rock Nine for *The Reporter* magazine, a progressive publication that existed from 1949 through 1968. I don't know why, but I did not write the article.
 8. Men were drafted into the US Army from 1948 until 1973. In 1958, 142,246 men were drafted. Local draft boards were responsible for filling quotas. One could go to your draft board and "volunteer for the draft." This helped the draft board fill its quota. If I enlisted, I would serve a minimum of three years. As a draftee, I served two years. My motive for serving? Until almost the age of 14, I lived in an upper middle class Jewish home in the Jewish Weequahic neighborhood of Newark, New Jersey. Then my family moved to even wealthier South Orange, NJ. Next, I went to Cornell University. My life was sheltered and privileged. Serving as an enlisted man put me in direct close daily contact with people very different from those I had previously known. I wanted that.
 9. For a full discussion of the FST including documents and letters, see *The Free Southern Theater by the Free Southern Theater* (1969), Moses, Schechner, and Dent, eds.
 10. A major input came from SDS, Students for a Democratic Society, founded in 1960, and its 1962 manifesto, "The Port Huron Statement." SDS was radical left, growing out of the labor political movements of the 1930s.
 11. King condemned the war in 1965. His outspoken opposition culminated in his remarks on April 4, 1967 in New York's Riverside Chapel before 3,000 people, when he joined the president of the Union Theological Seminary, and Rabbi Abraham Joshua Heschel when he declared, "My conscience leaves me no other choice." In the speech King forcefully denounced western colonialism. Ali refused the draft on April 28, 1967, in June he was convicted of draft-evasion; his heavyweight title was taken away. In 1971, the Supreme Court overturned Ali's conviction. In 1974, Ali regained his title by defeating George Foreman.
 12. I was very familiar with Ionesco's work: his plays from *The Bald Soprano* through to *Victims of Duty* were the subject of my 1962 PhD dissertation at Tulane University.
 13. To make theatre by stripping away everything that is not essential. This is close to the "negative capability" poet John Keats ascribed to me. See my Introduction to *Imagining O* (this volume).
 14. During the Grotowski-Cieslak NYU workshop, participant Tom Crawley wrote a detailed description of the work. His description and commentary was sometimes augmented by fellow participant Jerry Mayer. This journal has not been published. It was given to me by Crawley's widow, Phyllis Crawley.
 15. In his *The Dionysus Group* (1991, revised 2012), Shephard gives his account of The Performance Group and of *Dionysus in 69*.
 16. I wanted to incorporate as "The Performance Group," but that name was taken. I chose "Wooster Group" because The Performing Garage was located at 33 Wooster Street.
 17. To strengthen Pentheus, Shephard imported part of a speech of Creon from Elizabeth Wyckoff's translation of Sophocles's *Antigone*: "If I allow disorder in my house, I'd surely have to license it abroad. [...] If men live decently, it is because discipline saves their very lives for them."
 18. This speech, until "discipline saves their very lives for them," is what King Creon says in Sophocles's *Antigone*. Shephard selected this text.

19. Sam Yorty (1909–1998) was mayor of Los Angeles from 1961 to 1973.
20. Ozzie Nelson (1906–1975) was an actor and bandleader who with his wife Harriet and their sons David and Ricky starred in the popular radio and television series, *The Adventures of Ozzie and Harriet*.
21. Once, Shephard and a woman who came to his aid, continued to caress and kiss each other. After about five minutes—which is a long time in such a theatrical situation—they decided to go off together. They left the theatre. That night, Pentheus won the “Dionysus game.” I told the audience that the performance was over. Spectators response ranged from surprise to delight to rage. “We bought tickets, we are entitled to see the whole play!” I offered spectators complimentary tickets for another performance. At another time, a group of students who had seen *D69* several times decided to “rescue” Pentheus. At this point in the play, they carried him out of the theatre. I asked for a volunteer to take his place, to finish the “ritual” that was the performance. A young man came forward. Step by step, I told him what to do and fed him his necessary lines. The performance that night was uniquely moving, very real.
22. Four days after *D69* opened, I left New York on an extended research trip to Latin America to observe performances and meet with artists. *D69* went on without me during July, then closed for August and September. In September, I led refresher rehearsals running up to re-opening early in October. Everyone in TPG knew of my upcoming trip, and Finley used this information.
23. ハバート・H・ハンフリー（1911-1978）はミネソタ州選出の米国上院議員（1949-1964および1971-1978）、米国副大統領（1965-1969）、および1968年の民主党大統領候補であり、リチャード・M・ニクソン（1913-1994）に敗北した。
24. ジョン・V・リンジー（1921-2000）は下院議員（1959-1965）およびニューヨーク市長（1963-1971）であった。
25. リンドン・B・ジョンソン（1908-1973）はテキサス州選出の米国上院議員（1948-1961）、米国副大統領（1961-1963）、および大統領（1963-1969）であった。
26. ジャクリン・ケネディ・オナシス（1929-1994）は米国ファーストレディ（1961-1963）、大統領ジョン・F・ケネディの妻であった。1968年、JFKの暗殺から5年後、ジャクリンは世界最大の商業海運艦隊の所有者アリストテレス・オナシスと結婚した。1975年のオナシスの死後、ジャクリンはニューヨークで書籍編集者として働いた。
27. スピロ・アグニュー（1918-1996）はリチャード・ニクソンの副大統領（1969-1973）であった。アグニューは収賄、脱税、および副大統領就任前に始まり在任中も続いた他の腐敗行為により辞職した。
28. カートイス・ルメイ将軍（1906-1990）は1961年から1965年まで米国空軍参謀総長であった。彼は北ベトナムへの激しい爆撃を主張し、「我々は彼らを石器時代に爆撃して戻す」と述べた（ルメイ 1965）。

9

1958、1961、1962年『ブリセイスと軍曹』

序文

『ブリセイスと軍曹』は1962年4月26日から5月2日まで、タレーン大学演劇科のシルバークールシーズンの一部として上演された。以下のテキストは1958年9月、1961年2月、および1962年5月に完成したバージョンに基づいている。1958年11月から1960年8月まで、私は米国陸軍の兵士その後上等兵として勤務し、はじめルイジアナ州フォートポーク、その後テキサス州フォートフッドに駐屯していた。私は兵役前に『ブリセイス』を開始し、除隊後に取り組んだ。あるマニスクリプトの表紙ページには「マサチューセッツ州プロヴィンスタウン、1958年9月」と書かれている。私の陸軍経験はこの劇に浸透しているが、それを決定するものではない。『ブリセイス』は古代ギリシャの正典および思想、すなわちホメロス、ピンダロス、プラトン、アリストテレス、アイスキュロス、ソフォクレス、エウリピデス、ヘラクレイトスへの私の根深い関心の早期の例である。私のキャリア全体を通じて、『ディオニュソス69』、『プロメテウス・プロジェクト』、『ヨカスタス』（すべてこの巻に掲載）のように、ギリシャ人に返り、しばしば彼らをねじ曲げ、根本的に再解釈してきた。1977年には、テッド・ヒューズによるラテン古典の素晴らしい翻案版であるセネカの『オイディプス』を演出した。それはソフォクレスの劇の一つのバージョンである。

『ブリセイス』の物語は1958年春、私がアイオワ大学にいた時に関心を引いた。そこでリッチモンド・ラティモアの明確な翻訳で『イーリアス』を読んだ。ブリセイスは叙事詩にはほとんど登場しない。開始近くでアガ멤ノンがアキレスから彼女を奪う場面、途中でパトロクロス（ヘクトルに殺されたアキレスの愛する者）の遺体の上で涙する場面、そして終わり近くでアガ멤ノンが彼女をアキレスに返す場面である。叙事詩における一瞬の輝きに過ぎないが、ブリセイスに起こることはすべてを動かし始める。アガ멤ノンがアキレスからブリセイスを奪う時、侮辱され怒った戦士は戦闘を拒否し、ギリシャ人を危機に陥れる。アキレスが戦争に戻りヘクトルを殺す時、アガ멤ノンはブリセイスを彼に返す。ホメロスはブリセイスを戦利品として扱う。しかし、私は彼女が主体性を持つと想像する。彼女は叙事詩のヒンジである。すべてが彼女を中心に回転する。彼女の物語への重要性と彼女の不在が私をこれほど魅了したので、私は彼女についての劇を書いた。それは私の作品における永遠のテーマである。歴史および/または文化がほぼ消し去ってきた女性の可視性を高めることである。

『ブリセイスと軍曹』は劇の他の2人の主要な登場人物である女性と軍曹についても扱っている。疑いなく、女性はベルトルト・ブレヒトの『勇気ある母親』に登場するアンナ・フィアリング別名マザー・クレイジュのようであり、ブレヒトは『勇気ある母親とその子どもたち』で彼女を「戦場の高利貸し」と呼んでいる。しかし、『カフカス的な白墨の輪』のグルシャや『善人サツァン』のシェン・テのような他のブレヒトの女性の気骨もある。ブレヒトのフィアリングはヨーロッパの30年戦争（1618-1648）で働くが、『ブリセイス』の女性は戦争から戦争へと時間を旅する者である。軍曹に関しては、彼は私が陸軍の2年間に会った多くの男性の混合物であり、20年または30年間長続きする職業軍人である。「兵卒」、「再入隊者」、兵役を非難しながら再入隊した者たち。

『ブリセイスと軍曹』は1962年4月〜5月にのみタレーン大学演劇科によって上演された。ジョージ・W・ヘンドリックソン教授が演出した。その時、私は9月1962年に助教授および『タレーン・ドラマ・レビュー』（TDR）の編集者として職員に加わる前に、博士學位論文を完成させていた。

博士學位論文を完成させていた。ここは『タレーン制作に関する私のプログラム・ノート』の編集版である。

『イーリアス』の基本的なプロットがあるとすれば、それはアキレスが戦闘を拒否する時に起こることである。この状況は私を魅了し、私は取り組み始めた。その状況は間もなく戦争と女性、男性と誇りの道徳劇の一種に拡大した。その後、私は徴兵制に志願した。陸軍での私の経験は、劇の風刺的要素に関する靈感の一部を提供した。私は『プリセイス』の初版をテキサス州フォートフッドに駐屯している第1装甲師団C中隊事務所で作成させた。中隊書記が彼のタイプライターの使用を許可し、その者たちは私が勤務後に事務所に入り、タバコを取り出して劇に取り組むことに面白がった。最初、彼らは私がおかしいと思った。その後、彼らは私が「陸軍についての」劇を書いていることに良い考えを始めた。間もなく、劇は私たち全員、つまり徴兵者にとって、戦争の必要な無益性、その愚かさと残虐性、および見かけ上の不可避性の象徴となった。軍隊経験の多くは劇で直接使用されなかったが、劇の大部分の雰囲気は勤務中の日々、ゴキブリとマスターサージェント、兵舎と検査の中で成長している。米国陸軍は「国際的」であった。我々は白人、黒人、黄色、および茶色であった。我々は皆アメリカ人であったが、我々は（または我々の先祖は）アフリカ、カリブ海、アメリカ、ヨーロッパ、アジア、フィリピン、および神が知っている場所から来た。我々がどこから来たかはもはや重要ではなかった。我々は「それ」にいた。この普遍性の感覚を劇に入れたかった。そして、強力な女性の緊急性も。当時、私は考えた。女性は緊迫した人格であり、彼らが動きたくないなら動きにくく、一度彼らが何かを望んでいれば止めるのは難しい。彼らが十分にそれを望むなら、彼ら自身、運命に反抗する。皮肉で覆われながらもこの勇気、楽観的なそれが、私は『プリセイス』に入れようとしたものであった。

ここに出版されているのは、私が陸軍に行く前に書いたもの、陸軍にいる間に書き直したもの、1961年に改訂したもの、そして『タレーン制作のリハーサル中に再び改訂したもの』の私の最善の解釈である。本出版のためにさらなる軽微な編集を行った。制作は音楽を求める。『タレーン』で使用したものは、残念ながら失われてしまった。いつかそれが出てくるかもしれない。音楽の多くは舞台指示から推測できる。女性の歌を含む他の音楽はこれほど重要であり、『プリセイスと軍曹』を再び制作するのなら新たに作曲される必要がある。『タレーン制作』の画像は、ヘンドリックソンの舞台化が従来のものであり、29人のキャストを巧みに配置していたことを示している。劇が今日行われるなら、より流動的な舞台化を提案し、おそらくセットのほとんどを廃止することである。

『プリセイスと軍曹』は時間旅行歴史合流劇である。第一次世界大戦は現代戦争を表し、トロイ戦争は古代戦争を表す。一緒に、彼らはあらゆる場所、あらゆる時間のすべての戦争を表している。多くの年後に劇を読み直すことで、その中の偏見を認識する。プリセイスは成長する途上の「女の子性」である。彼女はまず衝撃によって駆動され、その後愛によって、そしてその後母親らしさによって駆動される。最終的に、彼女は一人で行く必要があることを認識する。または、より正確には、男性なしで。プリセイスは女性の見習いおよびパートナーとして参加する。彼ら両方は既に常に道路上にいる。軍曹は成長を拒否する「男の子男性」である。彼はプリセイスと結合し、家族を作ることができない。もう一つの極端で、彼は世界を統治することができない。彼は終わりに彼が最も安全と感じることに、彼のランクの上にある者から命令を受け、彼のランクの下にある者に命令を与えるに引き下げるために上昇するだけである。組織的であることより何もない。主にその付属品のための力を欲して、軍曹は一度それを持ったら力をどうするかを知らないの、彼はそれを降伏し、再入隊し、行進のケイデンスに従う。

そして女性は？起業家。マザー・クレイジュに似ているが、アンナ・フィアリングの深い喪失を被っていない。第3幕の裁判場面は、もちろん、アイスキュロスの『厳粛な女神たち』の風刺版である。

現在2024年の私にとって、『ブリセイス』の最良の点は、第3幕のメディア・サーカス裁判、戦争製造の風刺、対白の流れ、時に優しくも緊張した標題登場人物たちの関係、および時間の合流である。

Briseis and the Sergeant

Production

Director	George W. Hendrickson
Design	Daniel Hannon
Technical director	Daniel Hannon
Stage manager	Carroll Durand
Sound	Danny Blodget
Sound assistant	William C. Clark
Lights	Michael D. Birtwistle
Lights assistants	Michael Welch, Elizabeth Clark
Props	Philip McCoy, Janice Meer
Prop construction	Daniel Hannon, Eugene Peyroux
Make up	Fred Chapman
Make up assistants	Beverly Bazler, David Haller
Costumes	Nancy Gallaher, Harlene Marley, Joyce Chumbley
Scenery construction	Daniel Hannon, Edmund Seagrave, Denny Blodget, Herbert Prizeman, Michael Welch, Eugene Peyroux, Martin Boorstein, Elizabeth Clark
Paint crew	Daniel Hannon, Michael Welch, Herbert Prizeman, Eugene Peyroux

Performers

Briseis	Katherine Preston
Woman	Janet Swanson
Sergeant	Thomas B. Markus
Captain	Robert Schneider
Patroclus	William T. Clark, III
Agamemnon	David Mays
Odysseus	David Haller
Lawyer	Robert Merritt
TV director	Edward B. Reid
Clerk	Stuart Velasco
Doctor	Joseph Elliott
Cheerleaders	Wendy Bensinger, Virginia Flick, Celia Scott, Carole Weinman
TV Announcer	Martin Boorstein, James Head, Bruce Kruger
Soldiers, Refugees	Carroll Mace, Shirley Price, John Midyette
Crowds, Messengers	Albert Salzer, Marsha Solomon, Alton Stewart, John Sutherland, Marsha Terry, Jane Uris, Stuart Velasco

第1幕

1

大きな岩を備えた空の舞台。早夕方。後部に、夜が来るにつれて白から赤から紫へゆっくり変わるサイクロマ。遠方に信号弾と軍事音楽。音楽は女性の歌のメロディを近似している。

中年の女性が花で満杯の一輪車を押して入ってくる。彼女はショールと前掛けを身に着けている。彼女の前掛けのポケットの一つに、よく使い込まれた革装本の本がある。もう一つに懐中電灯がある。彼女は街の花売りのように彼女の歌を歌う。かつて長い前に歌は素敵な叙情的な品質を持っていたが、それ以降失われてしまった。

女性:

花を買え！買え！買え！

若者たちのためのバラ 老人た
ちのためのスマレ、愚かな者
たちのためのポビー あなたの
英雄たちのためのツタの花輪
。

彼女は立ち止まり、袖で額を拭う。

死者に彼らの分を与え、あら
ゆる色の花で飾れ。遅い黒い
血を止め、幸せな花のガーラ
ンドで飾れ。

花を買え！買え！買え！

彼女は空の舞台を見回し、より活発でなく続ける。

若者たちのためのバラ 老人
たちのためのスマレ、愚か
な者たちのためのポビー ツ
タの花輪のために…

彼女の声は消え去る。遠方の音楽はフェード・アウトする。女性は岩の上に座り、額を再度拭う。
彼女は疲れている。

地獄だ
。

彼女は本から地図を取り出し、懐中電灯で検査する。

ここが場所のようだ。

彼女は観客の上に目を向ける。

しかし、それは平和すぎる。私は静寂が好きではない。起きて戦え！落ち込んで。ああ、何の役に立つのか？

彼女は一輪車から白いユリを取り出す。彼女は花を一枚ずつ剥ぎ取る。

静かなユリよ、誰のためのものだ？槍で虐殺された若い王子か？いや。バラの花輪の方が彼にとって良いだろう。または多分迫撃砲でズタズタに引き裂かれた誰か。彼のためのポピー。手のひらの花びらを見ている。素敵な小さなシートだ。寿衣。花よ、お前は古典的な戦争に良からう。または宗教戦争さえ。ユリはその含意を持つ。30年間のユリ。トロイのユリ。広告をまねてすぐに。「以前スパルタのヘレン、現在私たちの一流の社交界人の一人が、民間および公開の葬儀のためのユリを推奨しています。」またはおそらく。イスラエル人の死者のためのユリ。そう。そう-それはいい。「イスラエル人の死者のためのユリ。」それは売れるだろう。ジェルサレムの神殿の破壊の時間に間に合ってそこに着くことができればいいのに。私はそれの上に特別なものを実行できた。突然、苦い落ち込みで。ああ、その日は死んで去った。私たちは「どうか花をお断りください」の時代にいる。夢のように。彼らが百の色で死者を飾り、羊毛の白い羊を多数まとめて連れてきたときを覚えている。若い英雄のための火葬用の薪千フィート真上で燃えた。涙は波で来た。全都市は喪で洗い流された。その時、私は良い服を持っていた。しかし、それはこれほど多くの死者がいなかった時代より前だった。死者がいなかった時代、各人に適切な注意を払うことができた。しかし、今だ！彼女は唾を吐く。今あなたは大量死に対応する。百万のペアで意味があるのか？一人の男性にあなたは同情を示すことができるが、腐った肉の山のために…？自分自身をつかむ。ああ、しかし、私は講義してはいけない。私は状況を最善に作る。

舞台は一瞬、輝くように照らされる。遠い銃火の音。

見る！信号弾だ！彼らは近づいている。良い。今、戦闘があるだろう。幸せにして自信を持って観客に。この厭わしい静寂の後、我々は何が必要としないか？

ブリセイスが遅く入ってくる。彼女は若く、美しい。彼女の長い茶色い髪は結ばれず、肩の上に緩く落ちている。彼女はシンプルな古典的ローブを着ている。彼女はハンカチを顔に当てている。時々彼女は静かにすすり泣く。女性は彼女を迎えに行く。

恐らくあなたの家族の何かの悲しみ？

ブリセイスはハンカチで彼女を振り払い、でっかいすすり泣きを与える。その後、彼女は岩の所まで行き、疲れて座る。

死？戦争？

ブリセイス： 既に夜だ。

女性： 誰かを失った？

ブリセイスは首を振って、はい。

感謝する神。彼女は一輪車に行き、何本かの花を選ぶ。彼の棺に白いバラを置く。

ブリセイス: 棺?
女性: 死んだ男が白いバラ以上に好むものはない。
ブリセイス: 彼を見つけることができない。どこでも探した。そして今、暗い
女性: さあ、さあ、子どもよ。心配するな。無名の墓に花輪を置け。彼女は彼女の
花を表示する。これらのチューリップは素敵ではないか? 覚えておくことだ
天国にはそれは同じだ。神は我々の努力によって我々を判断する。

ブリセイスは身ぶりをしながら見上げた
知ることができたら彼の名前
!

女性: 何だ?
ブリセイス: そして今、彼を見つけることができない
女性: 知らない誰かのために喪に服しているのか?

ブリセイスは活発に。
喪に服していない。喪を信じていない。

女性: しかし、泣いている。そして誰かを失ったと言った。

ブリセイスはより大声ですすり泣
く。
ああ!! 思い出させるな! 失った、失った、失った!
!!

女性自分自身に。
古い伝統に悲しみがある。

ブリセイス: 私の夫を殺した男を探している。
女性: ああ。復讐。
ブリセイス: 彼と結婚したい。
女性: 結婚?
ブリセイス: それは理解が難しいのか? 彼は私の夫と兄弟を殺した。
女性: はい。だが-
ブリセイス: 彼は私の都市をめちゃくちゃにして逃げることができない。彼は他の女の子
にそうするかもしれないが、私にはそうしない。
女性: あなたの夫を悼まないことは人間らしくない。もしあなたが彼を愛したなら。
ブリセイス: 私は彼を愛した。今、もう一人を見つけるのを助けてくれ。彼は背の高い男
だった。彼は強い手を持ち、青銅と革のグリープ-
女性: グリープ
ブリセイス: そして太陽を貫くことができ、鋼の槍!

女性: 彼女は彼女の花を一輪車に戻す。
パートナーを取らない。この一輪車を見ているのか? それは満杯である。それが何を意味するのかを知っているの
か? 売上なし。今夜、玉ねぎ茎を食べなければならぬ。花売りが玉ねぎ臭いべきだと思っているのか?

ブリセイス: 彼を見つけるのを手伝う必要がある。

女性: 生きている男を追いかけることはできない。話すことが何もない。つまり、花を買いたいなら。

ブリセイス: そう。もちろん。

彼女は袖から巾着を取り出す。

ここだ

女性: ポピー、バラ、スマイル、つつじ、ユリ、ツタの花輪、アセビ-何でも。

ブリセイス:

女性、彼女が何枚かのコインを取る

あなたの夫は茶色い目を持っていたか、青い目を？

ブリセイス: 茶色。だが-

女性: そうなら、正直に、バラ-はるかに高い。

ブリセイスは彼女に巾着を与える。

ここだ。それをすべて取れ。

女性: ありがとう、お嬢さん。

彼女の本を開く。

それでは、彼はどの戦争にいたのか？

ブリセイスは困惑し

このものに。

女性: 「このもの」とは何か？ただ私が年寄りだからと言って、それは失礼に理由ではない。

ブリセイス: 私を混乱させるのをやめよ！私が知っているすべては、この男が私の都市を破壊したことだ。

ロマンティックに。

そして、ああ、何という男だ！

女性はビジネス。

そんなことはしないで、子どもよ。世界は戦争で満ちている。お前は明確でなければならない。

彼女の本を見ている。

さあ、言いたまえ。お前はどこに生まれたのか？

別のフレアが空を照らす。ブリセイスは恐怖に飛び上がる。

ブリセイス: ゼウスの父よ！

女性: 何だ?
ブリセイス: リュルネッスス。

女性は彼女の本をめくり。
そう。登録されている。運が良い。リュルネッススの解放は非常に重要な戦争への序幕だった。
わかるのか、ヘレンが最も美しかった-

ブリセイス: お願い
女性: 私の助けが必要か、それとも否か? さあ。お前の父は町の役人だったのか?

ブリセイスは誇り高く
彼は筆頭祭司だった。私は王と結婚した!

女性: そう、そう、ここに我々はいらる。

彼女は自分自身に読む。

ブリセイス: お前はブリセイスだ。
ブリセイス: そう。その本は何だ?
女性: 残念だ...
ブリセイス: 何だ?
女性: 本当に恥だ。

彼女が読み続ける時、岩に座る。

ひどい。いや、蜂蜜。もっと情報が必要だと思わない。信じて、それはお前に良いことはしない。
ブリセイス: 私はあなたの花を買った。私の質問に答えよ。
女性: この本は予言のようなものだ。または歴史。それはすべて依存する。それを説明するのは難しい。だが-
ブリセイス: 私は私の都市を取った男の名前を欲しい!
女性: お前は死んでいる-ある意味で。だが、その後、そうだ。だから違いは何だ?
ブリセイス: 謎なしで。その本をくれ。

彼らは戦う。ブリセイスは女性を倒すが、本を手に入れることはできない。

女性: お前は悲惨さだけを学ぶ-
ブリセイス: 彼の名前! 彼の名前!

もう一つのフレア。銃火は近い。

女性: 聞け! 彼らが始めている。私から降りろ! 花を買え!! バラを若いもののために

シェクナー・プレイズ

古いもののためにスマイレ

第一次世界大戦の制服を着た数人の兵士が舞台を走って横切る。

女性: ここだ、私の男たちよ。この女の子を私から降ろしてくれ。花を買え。

ブリセイスは彼女を固定化して。すぐに今。言いたまえ！

爆発、非常に近い。

兵士1、ブリセイスを女性から持ち上げ。この岩の後ろに今-

兵士2: ジェリーがバラージを始めた！

軍曹が走りながら入ってくる。彼は大きく、善良な自然の遅い二十代の男である。状況を把握し、彼は即座に指揮を取る。

軍曹: 彼らを砲火の線から出してくれ！

女性は彼女の一輪車に駆け込み。そうだ、軍曹！だが、まず花束を買って！

兵士1は一輪車を岩の後ろに投げる。花は散らばる。

兵士1: 進め！急げ！

混乱の中で、ブリセイスは本を拾い上げて読む。

ブリセイス: アキレス！アキレス！

軍曹は名前の音で彼の頭を向ける。

軍曹: 一体何だ？何だ？！！

非常に近い暴力的な爆発。輝く白い光。ブリセイスは恐怖で彼女の頭に彼女の手を当てる。彼女は本を落とす。

ブリセイス: ああ、ゼウスよ！

女性は飛び出して本を取り戻し、花を集めて、一輪車に戻す。軍曹はブリセイスを一瞬見て、その後彼女をすくい上げ、岩の後ろに連れていく。

暗転

同じ夜、後に。前の場面の岩の後ろにある小さな洞穴の入り口。洞穴の口の上の身を寄せた小屋。平和な月。遠くの銃火。兵士たちは洞穴の近くの狐狩りで緩和する。女性と軍曹は棚に座る。彼は小さなペンライトで照らされたノートブックに書いている。プリセイスは見えない洞穴の中にいる。

軍曹: それでは、もう一度ある。お前は葬儀のために花を売り、その女の子は彼女の夫を殺した男を探しているから、彼と結婚できるのか？

女性: 私は結婚式と記念日をもっと好むだろう-しかし、葬儀市場は圧倒的に最も安定で最も有利である-

軍曹: 良い、良い。だが、お前はなぜこの女の子を誰もいない地域に連れてきたのか？そして、お前はここで何をしているのか？これは戦地であるのだ。それは制限されている-お前は何を呼ぶのか、お前の戦争？

女性:

軍曹: 私はお前がそれを得られないと思う。私は尋問している。

女性: もちろん、そうだ。

彼女の本を開く。

だが、言ってくれ、お前は何と呼ぶのか、この戦争？

軍曹: ここを聞け
女性: 名前を、軍曹。

軍曹は誇り高く。
これは大戦争である。

女性: 事実上。
そのタイトルの下に17の戦争がある。

軍曹を近く見ている。

醜い錫のヘルメット、寂しい制服。ああ、ここにいる。

軍曹: 女性: 女性よ、お前が米国陸軍の管轄下にあることを思い出させよう。我々は見
るだろう。

読むこと
。

言わなければならない。これは嫌な戦争である

軍曹: 。それで新しいことは
女性: 何だ？
私は夜明けを超えてここに留まらない。

彼女の本を閉じる
。

軍曹: お前はもう一度言うことができ
る！

女性はプリセイスに参加するために洞穴に行く。

兵士1: それで、軍曹？我々は彼らをどうするのか？
 軍曹: 夜明けに我々は彼らを線の後ろに護衛する。青銅は そこから受け取るだろう。
 兵士1: ああ。美しい者を渡す必要があるのか？

軍曹は威張って。

兵士よ、それを私に思い出させよう。戦争に関する記事は、偶然または思考を通じて戦地に自分自身を見つけるすべての非戦闘員を保護することを我々に要求する。

より非公式に。

だが、今のところ、いくつかの休息を取る。私は見守る。

彼はたばこに火をつける。

兵士2: 最初のものになりたいか、ね、軍曹？
 軍曹: 兵士よ、お前の舌を監視しなさい。

兵士たちは彼らの狐狩りで伸び、眠る。洞穴の中で、女性は彼女の一輪車から2本のロウソクを取り、彼らに火をつける。プリセイスは角に立つ。

BRISEIS: Has the lightening stopped?
 WOMAN: It's all right now, child. See. I've made it light in here.
 BRISEIS: Why is Zeus so angry?
 WOMAN: Sit down. I've things to explain to you.
 BRISEIS: Do you know where Achilles is?
 WOMAN: We have to talk about that.
 BRISEIS: Why wouldn't you tell me his name before? And who are those men outside in funny clothes?
 WOMAN: Listen to me. Somehow we've gotten mixed up in a very ugly war—and we won't be able to get out until the sun rises. We must make the best of our situation for tonight.
 BRISEIS: Are those men barbarians? Are they going to rape us?
 WOMAN: Don't be afraid, child. I'll protect you.
 BRISEIS: Zeus is angry. But I'm not afraid of those barbarians. They don't even have spears. They must be slaves.
 WOMAN: They're real soldiers, all right. I can't explain everything to you. But tomorrow we'll go away and it won't matter.
 BRISEIS: And then you'll help me find Achilles?
 WOMAN: If you insist. Now try to sleep.
 BRISEIS: And you'll make him marry me?
 WOMAN: I'll do what I can.
 BRISEIS: I'll buy all your flowers for our wedding. I'm very rich. And my whole city'll be there. And his city too.
 WOMAN: It's wartime, honey. You can't be certain of anything.

ブリセイス: 我々は常に戦争にあるようだ。それは結婚しない理由か?

軍曹は 彼の銃を運んで洞穴に入る。

軍曹: お前はここで夜を過ごすことができる。

ブリセイス: なぜ、お前は、それらの funny 服を着ているのか? お前は蛮族か?

女性: 子ども

ブリセイス: そして、お前が運んでいるその物は何だ?

軍曹は彼の銃を見て、その後女性を見る。彼女は砲撃を受けたのか?

女性: それはそれを上げるための良い方法だ。

ブリセイス: それは新しい種類の槍か?

軍曹: お前はそれが銃であることが見えないのか?

ブリセイス: 銃?

軍曹: ドイツ兵を撃つんだ。バン!バン!

ブリセイス: 撃つ?

軍曹: 殺す。殺す

ブリセイス: いつも?

軍曹: チャンスがあるたびに。

ブリセイス: なぜ?

軍曹: お前は何も知らないのか?

女性: 軍曹、今は彼女に頭を使わせない方がいい。

ブリセイス: アキレスがどこにいるか知っていますか?

軍曹: 誰?

ブリセイス: アキレス。アキレス

軍曹: いいだろう。もう十分だ。

銃を上げて、ブリセイスに狙いを定める。

お前はどんなゲームをしているつもりだ?

ブリセイス: ゲームではない。彼と結婚するつもりだ

軍曹: 結婚!聞きなさい-

ブリセイス: それはお前の知ったことか?彼がどこにいるか知っていれば、教えてくれ。知らなければ、自分で探す。私は自由人だ-

彼女は洞窟の入口に向かう。

軍曹銃の撃鉄を引く:

お前はどこへも行かない。いくつか質問がある。

女性: 朝まで待てないのか?二人とも疲れている。

軍曹: 待てない!

女性: この娘の状態が見えないのか-

軍曹: 状態だと?とんでもない。軍事情報が彼女に興味を持つかもしれない。お前は俺がどう見えるほど馬鹿だと思うか?おかしいことが起こっている。底を突き止めてやる。

女性諦めて:
わかった。ただし聞きなさい。お前は見つけたことを処理できないかもしれない。

軍曹: お前がこのショーを仕切っているのか、それとも俺か?

女性: 肩をすくめて座る。

いい。俺たちは理解し合った。

ブリセイスに。

ブリセイス: さあ、嬢ちゃん、その名前アキレスはどこで知った?
彼女の本に書いてあった。彼は私の夫を殺した-
軍曹: どんな本?
女性: 何の関係があるんだ?
軍曹: 生意気を言うな。よこせ。

女性に銃を向ける。

急げ。
女性: わかった。

彼女は本を彼に渡す。

軍曹: 戦争のカタログだ。
戦争の?お前たちのゲームは何だ?
ブリセイス: ああ、構わない!アキレスが私の夫を殺したから、彼と結婚しなければなら
ない。それは私の権利だ。
軍曹: 一つだけ教えてくれ。お前は俺の名前をどうやって知った?
ブリセイス: お前の名前?
軍曹: そしてこの軍隊にアキレス・デモステネス・パカポウロスが二人いるとは
言うな。
ブリセイス: お前がアキレスなの?
軍曹: 砲撃の直前にお前は俺の名前を叫んだじゃないか?
ブリセイス: なぜ脛甲を脱いだの?槍はどこに隠した?外の野蛮人たちがお前を捕虜に
しているの?ああ、構わない!女性へ。それが彼だろう?彼よ!彼が私のア
キレス!!
軍曹: お前たちは何をたくらんでいるん
だ?

ブリセイス女性に:
彼を逃がさないと約束して!

軍曹がもう一度銃を上げる。

軍曹: いいか、二人とも。壁に寄りかかれ。手を高く上げろ。動くな。そんなドイツ人の手口に引っかかるか。
いいか、二人とも。壁に寄りかかれ。手を高く上げろ。動くな
そんなドイツ人の手口に引っかかるか。

ブリセイス軍曹に近づく。彼は銃剣で彼女を壁に押し返す。

壁に寄りかかれと言ったぞ。お前に騙されはしない。この哨戒を転覆させるつもりか。お前たちのマタハリの手口については説明されている。

女性: 軍曹、青二才のように振舞うな。
軍曹: 武器を持っているか?
女性: もちろん違う。
軍曹: 確認させてもらう。

彼は前に進んで彼女たちを搜索する。ブリセイスに近づくと、彼女は腕を彼の首に巻きつけてキスをする。

ブリセイス: お前は私の夫を殺した男だ!

軍曹はブリセイスを押し返す。

軍曹: え!冗談じゃないぞ?
ブリセイス: 羞すべきことではない。彼は弱虫ではなかった。
女性: 必要な儀式をすべて備えて埋葬された。
ブリセイス: ああ、もっと素晴らしかった。130頭の牛を供犠した。我々は王家である。

女性: そして花もあった。忘れてはいけない。皇帝の心を焦がすほどの花が-
ブリセイス: そして宴もあった-

軍曹銃の撃鉄を引く:
待て!やめろ!一度で良い。このたわごとの底を突き止める。

ブリセイス: たわごと!私の町を焼くことをたわごとと言うか?夫と兄弟を殺して、その後私を守らないことがたわごとか?私は自由人だ。権利がある。お前は男か?私と結婚するのか、しないのか?

軍曹:女性: 俺はお前の夫を殺していない!
ブリセイス: どうして知っているの?
お前たちの小さな戦争はいいだろう。しかし私には生まれてくる子どもたちと家を立てる必要がある。お前は人殺しをして回るためにこの世界にいるのかもしれない。

軍曹: それはお前の仕事かもしれない。しかし私の仕事ではない。だからお前は私を混乱させようとする
俺が?お前を混乱させる?
ブリセイス: 一日中お前を探していた。何も食べていない。それなのに お前がすることはその銃を俺に向けることだけだ。なぜワインをくれないんだ?
軍曹: ワイン?

ブリセイス:

ああ、もうどうでもいい!お前が責任に直面する男らしさがなければ、私は行く。羊飼いか官吏か誰かと結婚する。しかし兵士は人殺しよりもっと多くのことをするのだと思った。なぜお前は戦争をするのか?ああ、お前たちは大言壮語をするだろう。しかし、お前たちがすることは町を破壊することだけだ。それはお前に楽しいのか?まあ、私には楽しくない。そして私はお前が私の人生をぼろぼろにしているのを見て座っていない。必要なら私も戦える。お前がどこへ行こうと私はお前について行き、会った人みんなに、お前はアキレス、臆病者だと言う!アキレス、嘘つき!アキレス、詐欺師!

軍曹: 聞きなさい。俺がなぜこの戦争と戦っているのか、お前と同じくらい知らない。俺は將軍じゃない。

ブリセイス: 將軍じゃないのか?そんなふうには逃げようとするな。今朝、お前を見たじゃないか?お前、アキレス、すべてのミルミドン軍を率いている。彼らに私の町を焼けと叫ぶ!

軍曹: 6人の部下を率いている。そのうち3人は神のみぞ知る場所にいる。

ブリセイス: 何が違う?お前は私に何かを負っている。

軍曹女性に訴える:

この娘に説明してくれないか?

女性: 軍曹、私は彼女に100パーセント同意する

軍曹: そうか?聞きなさい-

女性:

そしてこの若い女性と上手くやることを勧める。聞いているか?お前の部下たちが私の花をめちゃくちゃにしたことについて、私が文句を言うか?この花は私の生活だ。お前はいくら銃を向けても、戦争が終わればお前は家に帰る。私たちはそうではない。家は消えた。お前たちは、彼女が夫について文句を言ったか?それはお前にとってそんなに難しいのか、彼女に優しくすることが?彼女を見ろ。

女性がブリセイスをモデルのように指導する。

背筋を伸ばせ、お嬢さん。さあ、向きを変えろ。ゆっくり。彼女は綺麗じゃないか?そして私は彼女がこの戦争で出会った女性のほとんどより知的だと確信している。さらに、彼女がお前に望むことはそう多くはない。

軍曹: 彼女は俺と結婚したいんだ!

女性: お前はもう妻を持っているか?

軍曹: 違う。しかし-

女性: 彼女を愛しているのか?

軍曹: 冗談か?

女性: 今日会ったばかりだ。何を期待している?いつも一目ぼれか?

軍曹: それは問題ではない。

女性: では、問題は何か?

軍曹: これすべてが起こっている非論理的な方法だ

女性: そして、お前は厳密な論理的命題に従って戦争をしていると思うのか?

軍曹: 敵がいる。俺たちが殺す。
女性: そして彼らはお前たちにも同じことをする。とてもきれ
軍曹: 自由を守っている。
女性: そしてお前たちが勝ったら、もし勝ったら、すべての自由は永遠に守られるのか?
軍曹: そうは言わなかった
女性: °では、戦うのが好きだから戦うのか?
軍曹: それも言わなかった。
女性: 利益と栄光のために戦うのか?
軍曹: 命じられたことをするだけだ。
女性: 奴隷か?

軍曹銃を上げて:
俺は自由人だ!

女性: そしてそれを証明するために私を撃つか?

プリセイス洞窟の入口で:
議論をやめろ。月が出ている。

軍曹: 誰がお前にあっちに行く許可を与えた?
プリセイス: ここに来てそれを見ろ。
女性: 行きなさい、軍曹。一晚だけだ。
プリセイス: それは彼女が言うことではない
女性: 銃を置け。私たちはお前を傷つけない。
プリセイス: ここに来て。

軍曹ゆっくり銃を置く:しかし一晚だけだ。

女性: 誰が言えるか?誰が言えるか?

消灯

3

同じ夜の夜明け前。遠くでラッパがぐもった、不明瞭なトーンでレヴェイユを吹いており、女性の歌のメロディーと混ざっている。光が明るくなると、戦場の寂しい悪夢が見えてくる。はげた、葉のない木。不毛な土の塚。薬莢。そしてこれらとともに、ヘルメット、槍、矢。鳴きやぶれた木で鳥が歌っている。

兵士たちは塹壕で寝ている。女性も寝ている。頭は荷車の側に休めている。エプロンが頭の下敷きになっている。プリセイスと軍曹は熱烈な抱擁をしている。

プリセイス: んんんんんんん。
軍曹: 行ってしまうな
。

もう一度キスをす
る。

ブリセイス そぶりぶって:
ほら?そんなに悪くないと言ったじゃない。

軍曹: その通りだ
。

もう一度キスをす
る。

ブリセイス: 愛している?
軍曹: その通りだ
ブリセイス: 心の底から。永遠に?
軍曹: その通りだ
ブリセイス: 小さな、ちっぽけな筋肉も?
軍曹: その通りだ
。

もう一度キスをす
る。

ブリセイス: 古い戦争よりいいじゃない?

軍曹 身を引いて目を閉じる:
その通りだ
。

ブリセイス: 結婚してくれるの?

軍曹 がぱっと起き上がる
なぜお前はいつもそれをぶち壊す?
ブリセイス: これまで恋をしたことはないのか?
軍曹: そりゃ、女はい^上た。
ブリセイス: そういう意味では^上。愛という意味だ。
軍曹: 俺たちはいつもそう呼ぶとは限らない
ブリセイス: では何と呼ぶ?
軍曹: お前は奇妙だ。知っているか?
ブリセイス: そう?
軍曹: さあ。言ってくれ。お前はフランス人だろう?
ブリセイス: いい言葉だ、『フランス人』。ドッグタグに触れる。これは何?
軍曹: 俺のドッグタグだ。もう一つブーツの中に持っている。
ブリセイス: それをくれ。
軍曹: だめだ。規則違反だ。
ブリセイス: 神がお前にくれたの?
軍曹: 軍隊だ。死んだ場合は誰かが俺だと識別するため。
ブリセイス: これを持って死んだら、私はお前だと思うか?
軍曹: お前が?だめだ
ブリセイス: 赤ちゃんが生まれたら、アキレスと名付ける。

軍曹: その名前は嫌いだと言った。そしてお前は赤ちゃんを持つつもりはない。
プリセイス: い。アキレス。いつも言う。彼女に向かって飛びかかり、彼女は逃げる。アキル-レス。アキレス。アキレス。アキル-

彼は彼女を捕まえてキスをする。

プリセイス: -レス。なぜなら、それがお前だから
軍曹: 冗談をやめられないか?
プリセイス: 冗談ではない。私たちの未来について話しましょう。市の中心からあまり遠くない家が欲しい。たくさんの奴隷と庭園がほしい-
軍曹: 奴隷!頼むから。

沈黙。二人は互に見つめる。

プリセイス 本当に君のことが好きなんだ。冗談じゃなく。でも君は狂ってる。
軍曹: 私は王の娘である。
軍曹: そんなふうに話すのは聞きたくない。
プリセイス 君がやるような事を学ぶには、女の子は十分に経験を積まなきゃならない。
軍曹: 私は結婚していた
君がやるような事を学ぶには、女の子は十分に経験を積まなきゃならない。
プリセイス 夫のことをすぐに忘れてしまったな。
軍曹: 彼は死んだ。どうして彼を覚えていなければならないのか?
プリセイス もし俺が殺されたら?
軍曹: 君のことを忘れる
軍曹: だろう。
プリセイス 誰かが死んだら、その人が覚えられていることで幸せになるのか? 私は若い
軍曹: 私には自分の人生がある。
君は自分のことばかり考えてる
プリセイス あなたが死んだ後、覚えてもらいたいと思うとき、あなたは誰のことを考えるのか? 聞きな
軍曹: きなさい。もう喧嘩はやめよう。彼女にキスをする。一晩中、キスしては喧嘩して。
疲れてしまった。ずっとキスするか、ずっと喧嘩するか、どちらかにしてくれ。
プリセイス わかった。キスしよう。二人はそうする。それに
軍曹: 結婚しよう。
夜明けが近い。俺たちは防線に戻らなきゃいけない。

洞窟を見下ろす崖の上に、完全な戦闘服を着た数人のギリシャ兵が現れる。女はまだぼんやりしているが、彼らを見る。彼女は驚いて立ち上がる。

女: おい
!

彼女は本をつかみ取ろうとする。ギリシャ兵は発見されたことに気づき、すぐに見えなくなるところまで走り去る。

軍曹: 何だ?

女は熱心に本をめくり、軍曹を無視する。

荷物を持て。俺たちは戻る。
ブリセイス それから結婚できるの？
軍曹： 俺は君と結婚しない。

兵士たちはとろとろと目を覚まし、立ち上がっている。

軍曹： よし班！ここだ。お前たち女も含めてな。

ブリセイス女に向かって：
君は手伝うと約束した。

女： 申し訳ありませんが、それは私の力の及ぶ
ところではないのです。
軍曹： 二重速で！早急に出発しなきゃいけない。

大尉と数人の兵士が銃を抜いて現れる。

大尉： 動くな、全員！

下にいる全員が驚く。軍曹が振り返る。

軍曹： 大尉！

大尉誰であるかを認識して銃を下げる：だから
お前か、パカポポロス。

兵士1： 誰を予想してたんです、フォン・クラウト將軍
大尉： 一等兵。気をつけ。

大尉は降りてきて、状況を見回す。

大尉： ちょっとしたパーティーをしていたのか
軍曹： 大尉殿。ボッシュの砲撃が私たちを押さえ込んだんです。

大尉ブリセイスのところへブリセイスの
行って、ところへ行く：
押さえ込まれたのか、軍曹
？

軍曹： この女たちです、大尉。彼らは捕まっていました
大尉： 捕まっていた？もちろんだ、パカポポロス。確かに。そしてお前は義務を感じた
彼らを…守る？
軍曹： その通りです、
大尉。

大尉軍曹のところに戻って行く：
この口紅は？軍曹？

軍曹： 大尉。I—

大尉： 大佐がお前の面倒を見る。
ブリセイス 本当だー
大尉： 黙れ。兵士たちに呼びかける。この野営のはぐれ者たちを連れて行け。
女にあざ笑うように—アメリカ陸軍は君のような女たちを扱う方法がある。君の年であれば、道德の欠如が戦争を失わせることを認識すべきだ。
女： 大尉、私はあなたの軍隊をもう十分に見た。

大尉ブリセイスのところへ行く：
非常に若い。本当に若い。名前は？

ブリセイス ブリセイ
： ス。

大尉ますます油性の関心を込めて：
そうだ。その通り。非常にフランス的な名前だ。書け、兵士。B-R-I-S-E-E-U-S。

兵士がメモ帳を取り出して書く。

間違っていないか、きれいなお嬢さん？君に良い言葉をかけてあげることができるんだ、もし—

大尉がキスしようとしているとき、ブリセイスは彼を非常に強くぶった。

大尉： 兵士！書け。将校に暴力を振るった。

兵士たちは笑いを押さえている。

黙れ！ブリセイスに。忘恩の女め。さあ行こう。急ぎで。

パトロクロスに率いられたギリシャ兵のグループが現れる。

パトロクロス： 待て！待て！

全員が驚いて止まる。

ブリセイス 父の軍隊だ！！
：

ギリシャ兵たちはすぐに驚いた兵士たちの武装を解除する。

パトロクロス： 槍をここに持ってこい。
ギリシャ兵1： 彼たちは鎧を着ていない。
ギリシャ兵2： 野蛮人だ。
ギリシャ兵1： 彼たちを殺そう
大尉： アメリカ遠征軍の将校として、お前たちが誰かを知ることを要求する。ジュネーブ条約では、すべての戦闘員が明確に識別可能な標識を着用することを規定している。
パトロクロス： 私はパトロクロス。アキレスの中尉である。

ブリセイス軍曹を前に押し出す：
ここだ！この野蛮人が彼を捕まえた。彼らは彼を捕虜にしている。

パトロクロス： 君は誰だ？
ブリセイス ブリセイス。アキレスが私をミュネスから連れて行っ
た。
パトロクロス： 軍曹を指差して。この男は誰か？
ブリセイス アキレス。君の將軍だ。
：

パトロクロスギリシャ兵たちと囁きながら相談する。女は本を参
照する。

女ブリセイスに：
運を試すな。

パトロクロス大尉と兵士たちを指す：
あれらを連れ去れ
。

大尉： 私は同僚の将校である！お前たちはジュネーブ条約に違反している！

彼と他の兵士たちが連れ去られる。

パトロクロス： この男がアキレスだと言うのか
ブリセイス 彼を認識していないのか？
：

パトロクロス軍曹に：
君の名前は？

軍曹： 軍曹アキレス・デモステネス・バカボロス。アメリカ陸軍 RA 17 633
459。バスターと呼べ。それ以上は言う必要がない。

パトロクロス女に：
お前はこれ全体でどんな役割を果たしているのか？

女本から目を上げて：
え？

パトロクロス： お前の関係は何かと聞いている。
女： 非常に薄い。だからお前がパトロクロスか？会えて嬉しい。
君の戦争を長い間賞賛してきた

パトロクロス： え？
女： ぶどうの蔓の花輪はどうだ？水が足りないので、その本当の価値の一部で
手放す用意がある。

パトロクロスブリセイスに向かって：
本当のアキレスに親密であることを理解しているか？

ブリセイス 本当の…アキレス？
：



図9.1：女/ジャネット・スウォンソンはパトロクロス/ウィリアム・クラーク三世にいくつかの花を見せている。ブリセイス/キャサリン・プレストンは左に座っている。4人の兵士が警備または休んでいる。写真はトゥレーン劇場舞踊学科提供。

パトロクロス： そう
ブリセイス： だ。
パトロクロス： そう
ブリセイス： だ。

ブリセイス軍曹のところへ行く：この者を傷
つけないで！私は彼を愛しているのだ！

パトロクロス： 来い。君を我々の陣営に連れて行かなければならない。重要な問題が解決
すべき残っている。ブリセイスに。心配するな。お前を守る。

女本を満足げに閉じて：

そうだ、パトロクロス。君の戦争は確かに私の好みに合っている。

パトロクロス： どんな戦争も私の好みに合わない。急げ。正午前に陣営に着かねばならず、
道のりは長い。

パトロクロス先頭を切って去る。他の者たちが後に続く。

軍曹： 参ったぞ！
女： それは別の可能性である、軍曹。しかし先に君を
将軍にし
なければ
ブリセイス： そんなら私たちは結婚する！
：

暗転

第2幕

1

数日後。トロイ近くのギリシャ陣営。女は輝くように幸せで、彼女の手押し車に花を活けている。
ブリセイスは神経質に歩き回っている。完全な戦闘服を着た2人のギリシャ兵が警備に当たっている。他のギリシャ兵たちは地面に横になり、槍と兜を磨いたり、サイコロを遊んだりしている。

女前と同じメロディーで静かに歌っている：

世界は今日、より明るい

以前よりもずっと

今日、私はより多くの花を売った

これまでになく。

彼女はブリセイスに向く。

今日は私にとって赤い文字の日である。本を開く。見てくれ、午前10時、プロマコスへのアイビーの花輪。午前11時、アジャックスは葬儀のために12ダースのバラを受け取りに来ている。ヘクトル自身に殺されたリュコフロンの葬儀だ。何という栄誉だと言う者たちがいる。午後1時、私はクレタ人のメラスのテントに向かい、彼の恋人であるメネステスを埋葬している。何度この戦争に来ることを夢見たか知れない！

新鮮な花を買いにおいて

それが褪せる前に。恋人の

なごやかなところを飾れ

褪せる前に

ブリセイス

黙れ！

女：

ハニー、ぐずぐずするな

ブリセイス

君はいつもそんなに幸せで。気持ち悪い。

女：

君も幸せであるべきである。これは栄光ある戦争であり、今日は栄光ある日である

ブリセイス

彼らは2時間も中に留めている。

女：

心配するな、子供。すべてが上手くいく。内密だが、私はパトロクロスと少し話をした。

ブリセイス

教えてくれ

女：

陣営周辺のうわさを聞いたことがあるか。思い出してくれ。私たちが捕まったとき、パトロクロスは彼が「重要な問題」を検討する必要があると言ったのだ。どうやら、アキレスが3日間行方不明になっているようである。リュルネッソス遠征以来、ずっと。だから私はパトロクロスに、お前の小さな野蛮人は本当のアキレスで、トロイの死者復活魔法に惑わされているということを示唆した。

ブリセイス

彼はそれを決して信じない

女：

子供よ！私は迷信に頼らない。考えてみるのだ。もしアキレスが戦闘中に行方不明なら—あるいはそれより悪いことに死亡していたら—全軍が士気を失うだろう。トロイは決して落ちない。商売は停滞する。ヘレニック世界全体が悲劇的な不況に陥るだろう。つまり、適切な代役が見つからない限り—誰がアキレスの代わりができるのか？

ブリセイス

：

WOMAN: Exactly. No one. Patroclus knows that very well. So we have to get the real Achilles. An Achilles the troops can believe in. An Achilles who will restore confidence in the drachma. And yet—an Achilles who can be—how shall I put it?—“persuaded.” I told Patroclus that your barbarian has all the necessary capabilities. Big shoulders, handsome features, a strong voice, grass roots background. And as pliable and durable as leather. Yes, he’s from stock that knows how to take orders. Patroclus immediately perceived what I was cleverly suggesting and gave birth to the idea full-blown out of his own head.

BRISEIS: You mean they’re using my Achilles as a stooge? No! I won’t let them.

WOMAN: Don’t you see what’s in it for you? Your man is a general. Think of all those pretty ribbons and buttons, as splendid as flowers. A man with all the glories but none of the responsibilities of leadership. Achilles, the titular leader of 22,000 troops and the idol of millions more. Mothers weave little Achilles tunics for their babies. Teenage girls swoon at the sight of him. Politicians court his favor. And you! You are his chosen mistress. Mistress to the master of the world!

BRISEIS: I don’t want to be anyone’s mistress. And I don’t care if he’s master of the world or not.

WOMAN: Do you want to be the wife of some insignificant speck of dust? To be blown here and there with him? No, no child. Attach yourself to this rock, this boulder, this mountain of a man! Stand where he stands—overlooking mighty armies, commanding the destiny of thousands!

BRISEIS: Last night you were advising me to forget him.

WOMAN: The world changes, child. Two nights ago we were prisoners of barbarians. Last night the Council was debating whether to sell us east or west. Today the entire Greek world lies at our feet. You see these flowers? Patroclus had them brought to me from miles around, free of charge. Just smell them!

BRISEIS: You’re tricking me.

WOMAN: You’ve got history in your hands! Your molding an unborn world. Pass this up and you’ll bring grief on yourself.

BRISEIS: Grief?

女本をめぐりながら失われた戦争、
子どもがいないこと、喪。

ブリセイス : もう何を信じた^めらいいのかわからない！昨夜は彼と一晩中一緒にいることを許して^められた。そして私たちは喧嘩しなかった——度も。それからこの朝、^めパトロクロスが我々のテントに入ってきて、彼を連れ去った。今君は私に…しーっ、今は聞き給え！

女 :

伝令が奥から現れ、トランベツトを吹く。兵士たちは直立不動になる。パトロクロスが現れる。

パトロクロス：ミュルミドン兵たちよ！アカイア人よ！ヘレニック連邦の強い男たちよ！会議は開かれた！

彼が評議会の各員をリストアップするとき、男は洞窟から出てきて崖の上に立つ。兵士たちは各人が紹介されるとき歓声を上げる。

アガメムノン、無敵なギリシャ遠征軍の指導者！メネラオス、スパルタの王、ヘレンの夫、最初に苦しんだ者！アイアス、歩兵隊長！オデュッセウス、情報部隊長！ネストル、王たちの助言者！カルカス、預言者であり、ギリシャ連邦軍のチャブレン。

オデュッセウス 早くしろ、アテネの名にかけて！
：

パトロクロス速度を上げながら：

ディアモデス、大アイアス、小アイアス、ペレウス、フェニックス、イドメネウス、アスカラポン、アガペノル、マゴス、トアス、ネオプトレモス、ニレウス、ゴネウス、プロートス！！

彼は深く息を吸って喉を清める。リーダーたちの何人かは崖から押し出されている。

そして—彼らすべての中で最も偉大な
！！！！

女： 見よ、子供！

伝令は長くトランペットを吹く。

パトロクロス： ペレウスの子、海の精ネレウスの娘、ピティアとスキュロスとヘラスの統治者、足の速い、肩の広い、櫂の腕のアキレス！

兵士たちから力強い叫び。その後、畏れ多い長い沈黙。その後、完全なギリシャ戦闘甲冑を不安定に着た軍曹が洞窟から現れる。

軍曹：やあ。

兵士たちが叫び返す。

パトロクロス：伝令よ、褒状を読み。

伝令長い羊皮紙を広げる：

無敵なギリシャ遠征軍の最高司令官アガメムノンの命令により、メネラオスの命令により—

オデュッセウス：馬鹿！褒状を読み！

伝令は混乱しながらパトロクロスを見て、その後アガメムノンを見て、アガメムノンは読むよう命じる。

伝令： これらすべての命令により、そして多くのその他の者たちの命令により、
前述の足の速いアキレスはミュルミドン兵の指揮官として彼の地位を引き受ける。評議会はさらに、アキレスの戦場からの不在はトロイの魔術者によって呼び出された悪意のある有害な魔法のためであると令する。

評議会の各員は軍曹と握手しながら去っていく。

兵士たち： ばんざい！アキレス！トロイを嵐のように！ヘクトルを殺せ！ヘレンを解放しろ！パリスを蹴り出せ！アキレス！アキレス！アキレス！

女ブリセイスに：
聞いてみよ。上手く行くとやったではないか。そして見てくれ、何と男前か。

軍曹は兵士たちに何か言葉をかけるために前に出る。

軍曹： 兵士たちよ。兵士たちよ。静かにしてくれ。ついに沈黙。俺たちには一つの仕事がある、そしてそれをやり遂げる。

彼らは野生的に歓声を上げる。彼がもっと言おうとするとき、パトロクロスが軍曹の前に出る。

パトロクロス： ミュルミドン兵たちよ！アキレスは疲れている。休ませよう。
兵士1： トロイ人の血が欲しい！
パトロクロス： 後でそうする時間がある。
兵士2： 將軍に話させろ！
パトロクロス： 彼は戦闘計画を立てなければならない。数時間で演説が欲しいのか、それとも戦闘が欲しいのか？

「戦え！！」という言葉が猛烈に響き渡る。

その後、君の指揮官に戦闘計画を立てる時間を与えよ。戦うとき、アキレスは先頭にいる。それを約束する。

兵士たちはテントとゲームに散った。軍曹は彼らを見守り、目は指導力の可能性で満ちている。パトロクロスは崖から下りて、女のところへ行く。

ブリセイス なぜ君はアキレスに話させなかったのか？彼は本当にしたかった。
パトロクロス： 彼は疲れている。女に。では？
女： 素晴らしい。このカーネーションをつけよ。それは長寿を意味する。
ブリセイス 今から彼と一緒にいられるか
パトロクロス： まだだ。彼は調整する時間が必要だ。彼を見よ。栄光に満ちている。ギリシャ全体が誇りに思える男だ。私たちの丘と谷、農場と都市の産物だ。
。

軍曹は重い鎧の重さの下で不安定に動く。パトロクロスは女に向く。

我々がこれを見つけたことを安心している。兵士たちは不安だった。指導者なしでは、軍隊は制御不能である。そして今、お前たちの女たちは非常に重要な仕事をしなければならない。ギリシャの安全のための、したがって世界の安全のための何か。

女： パトロクロス、いい。演説は要らない。
。

パトロクロス： 彼に武器を扱う方法を教えなければならない。しかし同時に、彼が戦うことがないようにしなければならない。彼はその役を見えなければならない、しかし私たちは彼がそれを行動するのを許すことができない。

女： 彼を訓練することは、君の仕事ではないか

パトロクロス： 私は直ちにアガメムノンに会って、次の行動について決める必要がある。女性へ。その少女はどのくらい知っているのか？

女性： 彼女はすべてを知っていますが、どの程度理解しているかは確かではありません。

パトロクロス：

率直に申し上げてもよろしいでしょうか？ ブリセイスへ。あなたの男を生かしておきたければ、彼を抑制しなければならないことを理解しています。彼が兵士たちに近づきすぎないようにしてください。私は評議会の懐疑的なメンバーを説得して、アキレスはトロイの魔法に惑わされていると言いました。それは十分にありえることかもしれません。最初の30分間、彼はぶっさらばうな数字の後に長いリストを繰り返していました。間違いなく呪いです。彼を脱がせたとき、誰かが首に巻いた護符と靴に隠した別の護符に同じ数字を刻んでいるのを見ました。私たちは力づくでそれらを彼から取り除かなければなりません。しかし、数日の休息があれば、そして何かワインと、あなたができるいくつかのことがあれば、彼は元通りになるだろうと確信しています。経験を積んだ兵士はいつも適応します。すぐに彼は次の大攻撃の最前列で行進できるほど十分に健康になるでしょう。どうでもいい。重要なことは、歩兵が指導者を取り戻したことです。一呼吸。何よりも大切なことは、アキレスが発する命令はすべて私の承認を得なければならないということです。これは国の利益のためです。

ブリセイス： 彼がアキレスなら、彼はアキレスです！あなたの司令官です。

パトロクロス女性へ。

彼女がすべてを知っていると言ったわけではありませんか？

ブリセイス： 知っています。そして私はそれが

女性： が気に入らない。そのようなことを言わない

ブリセイス： 教えてください、子供よ。

ブリセイス： 私は言いたいことが言えます。私はほぼ女王です

パトロクロス： 戦争の事実は私があなたに反論することを許します。私たちの軍隊は指導者が無能であることを知ることで士気をくじかれてはいけません。

ブリセイス： あなたは彼の地位を奪いたいだけです。

パトロクロス女性へ。

この娘が私の命令に従うようにしていただけますか？私に逆られることはできません。

パトロクロス退場。ブリセイス軍曹に近づき始める。軍曹は何をすべきか不確かである。

ブリセイス： 彼は私のアキレスにそんなことをすること

女性： はできません。

女性： あなた自身のために、私の言うことを聞きなさい。状況を最善にきなさい。彼らが彼

に何をしようと、彼が生きていてあなたと一緒にいる限り、何が気になりますか？

軍曹はこっそり崖の端に身を乗り出す。

軍曹： こんにちは…

ブリセイス： 彼が呼んでいます

女性： 私に先導させてください。

彼らは彼のところへ行く。女性はその鎧を整えながらブリセイスが彼にキスする。

ブリセイス: 彼らはあなたを傷つけましたか?
 軍曹: 彼らは私の識別票を取りました。本当のトラブルに巻き込まれる可能性があります。それ以外はすべて簡単でした。彼らは計画を承認するよう何度も求めてきました。そしてパット男が私に合図するたびに私はイエスと言いました。彼が私を一人にしたとき、私はノーと言いました。女性はそのチュニックを締める。あうっ!そんなに強く引っ張らないでください。ところで、なぜ彼らは私にこんなものを着させたのですか?私たちの幹部の誰もがすべてこのたくさんのくだらないものを着ていません。

女性: 郷に入れば郷に従え、軍曹。
 軍曹: 何ですか?私たちはイタリアにいますか?
 ブリセイス: いいえ、おバカさん。ここはトロイです。
 軍曹: ニューヨーク?
 ブリセイス: どこですか?
 女性: 動かないで!鎧をまっすぐにすることができるように!
 軍曹: この物は常に着なければなりませんか?
 女性: 軍曹、あなたは今や将校です。私たちが契約の一部を果たしました。今、あなたはそれに対する何かをしなければなりません。

ブリセイスは脇にいじけて退く。

まず第一に、あなたはアキレスと呼ばれるでしょう。

軍曹:女性: しかし私はバスターが好きです!
 軍曹!しかしもしくはバスターはありません!第二に、あなたは睡眠時を除いて常に鎧を着用します。

軍曹:女性: トイレに行くときはどうですか?
 あなたはこのように鎧を持ち上げることができます。彼女は前後に示します。第三に、あなたは私自身、ブリセイス、およびパトロクロスによってのみ付き添われます。

軍曹は鎧を持ち上げる練習をしている。

女性: 聞いていますか!彼は直立不動の姿勢に立つ。言ったように、兵士、奴隷、使者、伝令官、または従者は誰もあなたを見ることは許可されません。そして最後に、パトロクロスの知識と同意なしに部隊に命令を与えることはありません。わかりましたか?

軍曹: わかりました。しかし、それは将軍がすることではありません。彼は周りを騎馬して、誰もが彼のために戦うことを確認することです。

女性: これはあなたの野蛮な軍隊ではありません。この軍隊では将軍は言われるとおりにします。
 軍曹: 私がまだ軍曹のようですか?
 女性: その通り。ブリセイスへ。そしてあなたはすべてこれを理解していますか?
 ブリセイス すねて: はい
 女性: どうしたのですか?
 ブリセイス: 何もありません。
 女性: あなたの二人は好きなだけ一緒にいられます。誰もあなたを邪魔しません。しかし、あなたが室内にいることをお勧めします。兵士たちがあなたを見ることを望みません。あなたが私の指示に従えば、私たちは皆ここで非常に幸せになるでしょう。軍曹、あなたはすぐにヒーローになるでしょう。

兵士たちがあなたを見ることを望みません。あなたが私の指示に従えば、私たちは皆ここで非常に幸せになるでしょう。軍曹、あなたはすぐにヒーローになるでしょう。

ブリセイス: そしてすぐに結婚しますか?

女性: トロイが陥落するとすぐに。そういうことが起こるとき、アキレスの使命は完了します。今のところ、彼はすべてのギリシャ人のものです。

ブリセイス: あなたは確かにここを引き継いでしまいました

女性: 誰もが力を楽しむ。

暗転

2

約1時間後、同じ場所。ブリセイスと軍曹は洞窟の中に座っている。外では兵士たちがくつろいでいる。女性はいらぬ。

ブリセイス: だから彼らはあなたを利用してから捨てるつもりです。

軍曹: クソッ!彼らはそうしません。私の銃をくれ!

ブリセイス: 今、私の言うことを聞いてください。あなたは彼らをすべて騙すことができます。覚えていますか?アキレスです。あそこの兵士たちは皆あなたを信じています。あなたがしなければならぬことは自分自身を主張することです。銃を取りなさい、あなたのヘルメット。

軍曹は銃を間違った端で持ち上げる。

ブリセイス: いいえ!いいえ!ここ。私に示させてください。こうしてください。

彼女は銃を彼の手に入れます。彼はそれを何にするかわかりません。

軍曹: 銃剣のようにそれを使いますか?私は彼らを腸に突き刺します!彼は壁に向かって突進し、叫んでいます。殺すぞ!!殺すぞ!!

ブリセイス: いいえ。私を見てください。

彼女は彼から銃を取り、示します。

軍曹: 銃投げのように?しかし、機関銃が開くときにあのものは何の役に立ちますか?

ブリセイス: ちょうど私が言ったようにしてください。今、剣を締めてください。

彼はしまい方がわかりません。彼女は彼のためにします。

ブリセイス: そして誰かがあなたに近づいたら、彼を突き刺しなさい

軍曹: ああ。私は理解します。

彼は剣を抜いて振るう。

ブリセイス: それを棒のように持たないでください!あなたのお父さんは戦う方法を教えてくれませんでした
か?
軍曹: 私は素晴らしい右パンチを持っています。
ブリセイス: かまいません。とにかく剣を使う必要はありません。
軍曹: どうしたのですか?またくどくど言い始めないでください。彼は槍で洞窟の入口に走ります。それを取りなさい、この野郎!ところで、私は將軍であることが気に入りはじめています。あそこの皆さんが私の兵士だと言っていますね?全員?そしてさらに何千人も。
ブリセイス:

軍曹 上腕二頭筋を丸めている:
岩のように。そして私が言うことが行きますね?

ブリセイス: そうです
軍曹: しかし、パットが私の指揮権を奪いたいのですか?彼を軍法会議にかけます。彼を撃つぞ!または少なくとも刺すぞ。または彼らがここで反逆者に何をするのか。背信行為です?彼には愛国心がありません。
ブリセイス: 急いでヘルメットを被ってください。そしてあなたのグリーブも。

軍曹 グリーブを拾う:
このレギンスも着る必要がありますか?

ブリセイス: はい。今すぐ。パトロクロスはすぐに戻ってきます。
軍曹: 私のためにそれらを締めてください。私はひもが苦手でした。そしてキスをください。あなたのために戦いに出かける前に。彼らはキスします。私は今あなたの將軍ですね?
ブリセイス: そして覚えてください。何が起ころうとも、決して部隊の指揮を放棄しないでください。決して!あなたはミルミドン兵団を所有しています。
軍曹: わかりました。私はどう見え
すか?
ブリセイス: 強い。素晴らしい。
軍曹: ただ一つ。敵と私の軍隊をどうやって見分けますか?
ブリセイス: ああ、ゼウスよ!私は知りません
軍曹: まあ、それは関係ありません。技術的な問題です。私は通常の將軍のようになります。戦う必要がありません。私の兵士の一人が敵に傷を負わせるとすぐに、私は来て彼を仕上げます。
ブリセイス: ただ覚えてください、彼らはトロイ人です。トロイ人。覚えていますか?
軍曹: 誰ですか?私たちが反対側ですか?
ブリセイス: 反対側。
軍曹: もう一つ。私たちは何のために戦っていますか?私の士気を高める何かが必要
です。
ブリセイス: トロイ人がメネラウスの妻ヘレネを盗みました。ギリシャ人は彼女を取り戻すために戦っています。
軍曹: 冗談はやめてください!女性のための全戦争ですか?
ブリセイス: そして恐れなくてください
軍曹: 心配しないでください。私は戦闘に多くいました。塹壕で彼らを切り倒し、野原で虐殺します。海岸から彼らを追い返し、丘で待ち伏せします!アキレスと彼のマーメイド!!
ブリセイス: ミルミドン兵団
。

軍曹: どちらでもいい。ミルミドン兵
 プリセイス: しかし、長く戦ってほしくありません。わかりますか?誰が上司であるかを
 示すのに十分なだけです。残りの時間は私と一緒にここにいてください。

軍曹: しかし、私はとにかくそれをするにはできませんでしたか?それはそのバット男が私にさせたいこ
 とです。

プリセイス: 自尊心を持ってください!私が家に何か馬鹿な人を連れて帰ってくるのを思
 いますか?私はトロイのヒーローを家に連れて帰りたいのです!

軍曹: わかりました。トロイのヒーロー

プリセイス: 伝令官を呼んでください。彼に声明があると言ってください。それから兵士
 たちに戦闘の準備をすると言ってください。

軍曹 彼女の顔にそっとキスしながら:
 イエス。あなたが私を馬鹿な人であることから救ってくれたことが嬉
 しいです。

プリセイス: 準備ができたら、あなた。

軍曹: わかった、わかった。すべてを何百万回も繰り返す必要はありません。わかります。將軍で
 あることが好きだと言います。彼は洞窟の入口に行きます。とても。こんにちは、君!

伝令官は素早く入ってきて、気をつけの姿勢で立つ。

軍曹: 兵士たちを集めなさい!行進します!

伝令官: しかし、バトロクロスが言っ
 たことは。

軍曹: 兵士よ。あなたは気をつけの姿勢です。この番組を実行しているのは私です。ノミだらけのアイル
 ランド人ではありません。伝令官は動かない。何ですか?あなたは私を聞きました!すぐにです。

伝令官は外に出てトランペットを吹く。兵士たちが集合する。

軍曹: どうですか?私はかつて『どのように指揮するか』についての陸軍マニュアル
 を読みました。強気でそして大きな声でいると言いました。

プリセイス: 素晴らしい。彼らは抱き合う。もしかしたらあなたは本当に將軍かもしれません。

軍曹: もちろん。ユニフォームがあればいいだけです。行きま
 しょう。

彼らは柵の上に出てきます。兵士たちは下に集まっている。

軍曹: 男たち!!これは私たちの国にとって重大な時間です!プリセイスに向かう。私たちマーメイド。

プリセイス大きな声で囁く:
 ミルミドン兵団
 。

軍曹: 私たちミルミドン兵団は女性を盗むトロイ人の群れに打ち負かされるつもりはない。
 ですよね?!!

兵士たち: いい
 え!!

軍曹: あの臆病なトロイ人たちが城壁の後ろに隠れて私たちに爆撃するのを許すつ
 もりはありませんよね?!!

兵士たち: いい
 え!!

軍曹: ミルミドン兵団のために世界を安全にするつもりです!攻撃しろ!!

プリセイスと軍曹、1958年、1961年、1962年

兵士たち: 攻撃しろ!!攻撃しろ!!
軍曹: 殺すぞ!!殺すぞ
兵士たち: 殺すぞ!!殺すぞ
軍曹: 塹壕から脱出しろ!M2マスクを着用しろ!ブラウニングを装填しろ!迫撃砲を発射しろ!榴弾砲を発火しろ!あのトロイのくそ野郎どもにやり返してやれ!!

兵士たちはぼそぼそ不満を言っている。パトロクロスとアガメムノンが現れる。

パトロクロス: 何が起きているのですか?
軍曹: 配置に着け、兵士!

パトロクロス大きな声で兵士たちへ:
テントに戻れ!

兵士たちは困惑して立っている。何人かは戻るが、ほとんどは軍曹からの命令を待っている。

兵士: アキレスが命令します。あなたではありませんか?
パトロクロス: そうですか?

パトロクロス軍曹の隣の棚に登る。

プリセイス: 彼らを戻したければ生きたままにいることができます。
パトロクロス: 彼が彼の軍隊に命令するのであって、あなたではありません!
軍曹: 黙れ!軍曹へ。あなたは私の言うことを聞きました。
この番組は私が実行します。

アガメムノン兵士を押し分けて:
アキレス!アキレス!評議会が会合しました!重要なニュース!あなたと話す必要があります!

軍曹敬礼:
了解しました。司令官。

プリセイス: いいえ、それは罠です。
軍曹: しかし彼は総司令官です。私は聞かなければなりません。兵士へ。よろしい、皆さん。立ち下がってください。攻撃は延期されます。まず司令官とここで重要な戦略会議を開かなければなりません。心配しないでください。すぐに戦います。合図すると進みます。彼の最高の軍曹の声で。陸軍、解散!!

兵士たちはテントに戻る。

パトロクロス: よろしい、中に入りましょう。

プリセイス逃げようしますが、パトロクロスが彼女をつかみます。

パトロクロス: いやいや。お姉さん。あなたも来ます。

アガ멤ノン、パトロクロス、ブリセイス、軍曹は洞窟の中に入る。

軍曹 アガ멤ノンへ:

わかりました、司令官。情報は? このトロイ人たちにプラスターを張りましょう。家族の神聖さを守らなければなりません。すべて殺しましょう!

パトロクロス: 黙れ。私は対して告発を持っている。

ブリセイス: 彼は何もしていません!

アガ멤ノン: 会議中です。あなたが呼ばれたときだけ話します。

パトロクロス: 言っていたように、この女に対して重大な告発を持っています。何か?!

ブリセイス:

軍曹: 彼女は何をしましたか?

パトロクロス アガ멤ノンに向かって:

あなたが見たように、彼女はアキレスを破壊し、彼を通じて全軍を破壊していました。今、評議会の全面的な協力なしに攻撃すれば、自殺行為になるでしょう。せせら笑い、軍曹を指差す。そして彼だけが評議会の知識と同意なしに攻撃を命じることができたと思いますか?

軍曹: 確かに、それは私の考えです! 私はたくさんの考えを持っています。

パトロクロス: 明らかに彼女は何らかのトロイの罠を使用しています。これはトロイが戦略目的のために女性を使用するのに十分低い最初の時間ではありません。

アガ멤ノン: トロイ人ですか? はい、はい。理解しました。

パトロクロス: 彼女のトロイの目を見てください。ブリセイスへ。手を見せてください!

ブリセイス: これは不条理です。私はしません。

パトロクロス 彼女の手をつかむ:

これらの邪悪な線に注意してください、閣下。トロイの手ひら!

SERGEANT: Take your hands off her.

BRISEIS: I'm not a Trojan and you know it. I'm the daughter of Briseus, high priest of Mynes.

PATROCLUS: Ahh, convicting yourself out of your own mouth. To AGAMEMNON. You will remember, sir, that Mynes is a Trojan satellite.

BRISEIS: It is not! We're independent.

PATROCLUS: Independent? *He spits.* We overran the town a few days ago. An enemy of Greece. Enemies of Greece are allies of Troy! Enemies of Troy are allies of Greece. That's the first axiom of this war.

BRISEIS: We were neutral and free until you attacked.

PATROCLUS: Neutrality and freedom are illusions. It is impossible to be neutral and remain free.

SERGEANT: Hold on. She's been with me for three days. She hasn't been near a Trojan. I've never seen a Trojan.

パトロクロス アガメムノンへ:

アキレスの心はまだ影響を受けており、あるいはさらに悪いことに、彼女によって再度影響を受けています。

軍曹: くそ、そうではない
アガメムノン: 兵士よ。私があなたの司令官であることを忘れないでください。これは今朝あなたに説明されました。

軍曹: 攻撃することは私の考えでした。私は骨髓まで愛国心がります。
アガメムノン: お前は思想を持つ資格がない。お前は兵士だ。
軍曹: しかし、お前は僕がマーメイドの司令官だと言ったじゃないか!
アガメムノン: 私は総司令官である。我が生きている間、より高き権威は存在しない。
パトロクロス: 言葉を無駄にするな。その娘を処分しろ。
軍曹: 処分するって、どういう意味だ?彼女はビール瓶じゃない
パトロクロス: ギリシャはその利益を守るために行動しなければならない。
アガメムノン: 正しい。自由はあらゆる手段によって守られなければならない。パトロクロスに。お前は何を提案するか?

パトロクロス: 死だ。
ブリセイス: 軍曹をつかむ。いやだ!お前が見えないのか?奴らがお前をだまして
パトロクロス: いる!!バスター!!彼女がトロイ人の名前を呼ぶことに気をつけよ。
我々は彼女を例にしなければならない。公開石打ちによる死。

軍曹はブリセイスをかばっている。
彼女から手を放せ!彼女は俺のものだ。正々堂々と勝ち取ったんだ。

パトロクロス: これは内部安全保障の問題だ。お前に言うことはない。
軍曹: 先にお前と戦わなきゃならない。それにマーメイドもだ!

アガメムノンはブリセイスの美しさに気づく。
恐らく死は余りに厳しいかもしれない。

軍曹: 心配するな、ベイビー
パトロクロス: 余りに厳しい?転覆は革命になる前に破壊されなければならない。
この陰謀は、認めるが、まだ初期段階である。しかし、それが反乱になる前に止めなければならない。

アガメムノンはブリセイスを注意深く調べている。
パトロクロス、この娘が若いうちに殺すのは悲劇だと思う。結局のところ、害を萌芽のうちに摘んだのだ。トロイアに対して、我々アカイア人が指先に慈悲を持つことを示そう。彼女に腕を開き、彼女を更生させよう。公表されれば、そのような身振りの感情的力を過小評価するな。

ブリセイス: お前は何かをするつもりだ?
アガメムノン: こちらに來い、若きもの。我々は宿泊に困難ではない。
ブリセイス: いや
アガメムノン: だ!
石打ちは楽しくない。
軍曹: 彼女に触れるな。

アガメムノン: アキレス、わが少年よ。おのれの国を思え。おのれを大人にした丘陵と渓谷を思え。さらに考えよ。もしおのれに愛国心のかけらもないなら、我が総司令官であることを。さらに考えよ、おのれの生命はおのれの服従にかかっていることを。

軍曹: 俺は彼女のためなら死ぬ。

パトロクロス: 良い。

アガメムノン: しかし、我は慈悲を示すことを好む。仁慈強力政策に従って。

ブリセイス: 何を言っているのか?明確に言え

アガメムノン: 我は明確に言おう。お前は我と一緒に来るか、さもなくば二人とも死ぬか。

ブリセイス: お前は彼なしに軍隊を統率できない。

アガメムノン: 戦争は誰も不可欠ではないことを教える。

ブリセイス: 朝、評議会がそう決めたのか?

アガメムノン: 確かに、もし皆が生き残れば、誰にとってもより容易であろう。しかし、我はそれが絶対に必要だとは思わない。兵士に対しては葬送演説を通じて行うことができることがある。アキレスは一人でトロイア人の大群に対して戦って、栄光ある死を遂げるだろう。我は彼の最後の言葉を報告する。涙はまだ我が頬を刺していよう。我はアキレスが暗くなる死の雲を通して話したと言おう。彼の最後の指示は、「戦え!戦え!」だったと。感情的に。そうだ。その情景は心地よい。パトロクロスへ。お前の花屋の友人に葬式の全責任を取らせよ。聖歌隊は嘆きの歌を歌うだろう。

パトロクロス: 素晴らしい計画だ。

ブリセイス: 本気で言っているのか?

アガメムノン: 我は誠実さをもって権威を築いてきた。

ブリセイス: では、俺を連れて行け。彼に死んでほしくない。

軍曹はブリセイスを持ち続けている。

いやだ!まあいい。殺してくれ。

ブリセイスが身を引き離す。

いやだ!いやだ!

パトロクロスが軍曹に向かって。

彼女の方がお前より良い判断力を示している。

。

アガメムノンがブリセイスの手首をつかむ。

我々はお前が十分に世話されることを個人的に見届ける。

使者が入ってくる。

使者: 閣下

アガメムノン: 何か?

使者: ヘクトルが大攻撃を開始しています。壘壕が火に包まれています。彼は船に向かって行進しています。

アガメムノン: 兵士たちを戦闘に備えさせよ。評議会に知らせよ。我々は彼に会おう。
使者: かしこまりました。

退出。

アガメムノン: さて。これで我々の会談は短くされた。彼は周りを見回す。では、同意するか?

軍曹がブリセイスに向かって。
これが本当にお前が望むことか?

ブリセイス: 俺を忘れるな。
軍曹: お前を忘れない。
パトロクロス: 今は愛の場面はなしだ。戦争が差し迫っている。
アガメムノン: 我と一緒に来い、若きもの。今夜、お前は香りの良いヤギの乳で入浴することになるだろう。
軍曹: 彼女に触れるな!
アガメムノン: 兵士よ、お前が総司令官になったら命令を下せばよい。それまでは、お前は命令を受けろ。パトロクロスへ。ミュルミドンが20分で集結することを確認しろ。軍曹を指す。彼を前列に配置しろ。

アガメムノンとブリセイスが退出する。

パトロクロス: どうした?彼の言葉を聞いただけだろう。兵士を集結させろ。
軍曹: 兵士よ。お前がマーメイドを指揮するようになったら命令を下せばよい。
パトロクロス: それまでは、お前は命令を受けろ。
軍曹: アキレス・デモステネス・パカポプロス、米陸軍176333459は、ここで起きたことを黙って受けることはない。彼が依然ここで階級を保つ限り。総司令官は去った。軍隊は俺のものだ。
パトロクロス: ゼウスの名において、
違う!

彼はアガメムノンを追って出ようとするが、軍曹が強力な握力で彼をつかんでしまう。

軍曹: 指揮系統への義務からしてのみ、私は兵士たちに総司令官を切り倒すよう命じていない。お前の将校階級への敬意からしてのみ、私はお前を石で打たせていない。今のところ、お前は降格して一等兵中尉だ。伝令よ!!

伝令が入ってくる。

軍曹: 兵士たちを集結させよ
伝令: かしこまりました!

退出。

パトロクロス: お前は問題を招く。

パトロクロスに覆いかぶさる軍曹:ここで今すぐ決着をつけようか?俺の右ストレートならお前をやっつける。

パトロクロス: 我より強大な力がお前を相手にするだろう。

彼は出ようとする。

軍曹: 一歩も動くな、兵士。ここに二人がいた時は、我は自制してやった。彼女は行きたかった。彼女は俺の命を救いたかったのかもしれない、そうでないかもしれない。それは彼女の問題だ。俺の問題は戦争だ。お前はそこに留まれ。もしお前が外に出たら、俺が自分でお前を片付ける。わかったか?

パトロクロスが座る。軍曹は外に出て、ヘルメットを調整する。彼は完全な戦装束である。兵士たちが集結している。

軍曹: ラッパを吹け、兵士よ。

伝令が合図する。兵士たちは気をつけの姿勢に立つ。

軍曹: 兵士たちよ!マーメイドは侮辱されている!偉大なアキレスは激怒している!

女性が入ってくる。彼女の一輪車はほぼ空である。彼女は軍曹を見上げて立ち止まる。

軍曹: アガメムノンが、俺の持ち物であったブリセイスを奪った!お前たちみんなそれを見ただろう。我々はどうするのか!?

兵士: 戦え!!!戦え!!!!戦え!!!!戦え!!!!

軍曹: 違う。我々は戦わない。ギリシャ最大の者が侮辱された!

彼はヘルメットを取り外し、地面に投げる。

そこに座れ、20ドルの頭部保護具よ!総司令官は淫奔な専制君主だ!

彼は盾を地面に投げる。

そこに座れ、50ドルのブリキ板よ!総司令官はヘクトルが彼の船を焼いた時に後悔するだろう!

彼は槍を地面に投げる。

そこで休め、100ドルの槍よ!マーメイドはアガメムノンの軍隊の炎が燃え上がった時でさえ戦わないだろう!

彼は脚甲を脱ぎ、地面に投げる。

そこで腐れ、200ドルの脚部保護具よ!そうすれば皆が俺がどれほど重要であるかを知らう!!

彼は剣を地面に投げる。

そこで錆びろ、500ドルの刃よ!

彼は台座に座る。兵士たちはフリーザーの状態まで興奮している。

兵士たち: アガ멤ノンを示してくれ、アキレスから奪うことはできないことを!アガ멤
軍曹: ノンを殺せ!!テントに戻れ、わが少年たちよ。トロイア人にアガ멤ノンを引き
裂かせよ。そうすれば彼は俺がどれほどの価値があるかを知らう。

兵士たちは散り始める。女性は軍曹のところに走ってくる。

女性: お前は何をしているつもりだ、2セント偽造將軍よ!
女性:

暗転

3

数日後、同じ場所。夕方に向かい、暗くなる。軍曹は統治者の態度を獲得している。彼の会話はより洗練され、彼の態度はより横柄である。彼は豪華な赤いペルシャ絨毯で覆われた台座に座っている。絨毯を汚さないように靴を脱いでいる。洞窟の中で、パトロクロスは長い綱で壁に鎖でつなぎ止められている。兵士たちは前のようにうろついており、カードやサイコロをしている。女性は花を配置しているが、前ほど豊富でも優雅でもない。距離の中で、場面が進むにつれて、女性の歌のメロディが聞こえる。夜が来ると、時折炎が空を照らす。二人の伝令が入ってくる。一人は豪華な食物と葡萄酒のボウルを持ち、もう一人は食べ物の切れ端と水のカップを持っている。

軍曹は豪華な食事を受け取る:彼に食べさせよ。

もう一人の伝令がパトロクロスのところに行く。パトロクロスは食べ物をむさぼり食う。使者が急いで軍曹のところに近づく。

使者: 最新の報告が参りました、大いなるお方
軍曹: 我に話しかける前にひざまずけ!

使者が床をこすって動く。

使者がひざまずいて巻物を広げている:

トロイア人がギリシャの塹壕を荒廃させた。ヘクトルが海へ向かう軍団を率いている。別のトロイア軍団、サルペドンが率いるもの、アガメムノンの船に危機をもたらしている。見張りは海峡の向こうに奇妙な炎が報告している。

彼は立ち上がり、軍曹に近づく。

尊き者よ、もし差し支えなければ-

軍曹: 兵士よ、お前は差し支える。

使者が後退する:はい、殿下。

軍曹: 他に何を報告するか?

使者が絨毯の上に進む:我々の同盟国-

軍曹: お前は鞭打たれたいのか?

使者: いいえ、最も優れた者よ

軍曹: °では、靴を脱ぎ取れ。

使者がサンダルを脱ぐ:

我々の立場は危機に瀕している。

軍曹: どの戦争大学で軍事戦略を学んだか?

使者: どこも、最高司令官よ。

軍曹: 下がれ。

使者は敬礼し、サンダルを持ったまま出ていく。

待て。伝令を送り、わが絨毯を掃除させよ。

使者: かしこまりました、將軍殿。

使者は敬礼し、出ていく。パトロクロスが幕の外に頭を出す。

パトロクロス: 司令官-

軍曹: 中に戻れ、犬め!

パトロクロス: 我々は戦わなければならない!

軍曹: 伝令!

伝令: はい、殿下。

軍曹: この男の綱を短くしろ。わが彼の顔を見たくない。

伝令: かしこまりました。
。

パトロクロスは洞窟の中に引き戻される。女性は貪欲に食べている軍曹に近づく。

女性: 王妃閣下。
軍曹: 俺は食べている。
女性: 最大のギリシャ人よ…
軍曹: 女性よ、お前は俺の消化を乱している。
女性: 神々と人間の最初の英雄よ。

軍曹はワインを彼女に投げつける:
どきやがれ! シッシッ!!

女性はワインを拭き取り、大げさな礼を捧げる。
もし短い謁見の名誉をいただけるなら。

軍曹: 何だ?朝もう二度、俺は園芸家ではないと言ったぢやないか。

女性がより近づく：
俺は過去において、お前に良い行いをしてきた。

軍曹: わが絨毯を泥臭い靴で汚すな!本物のペルシャ製だ。

軍曹は噛み続け、非常に大きくげっぷをしている。

俺はお前をここに連れてきた。適切な人物たちを紹介した。そしてお前が自然な権威を主張した時、俺は質問しなかった。

軍曹は満杯の口で話す:ただ俺がお前に野生の花を摘ませたからだ。

女性: つまらないことで時間を無駄にするな。率直に言おう。お前は実務的な男だ。俺はしばしば大衆意見に接触している。大衆意見、さらに言えば、お前と俺が頼る意見。

軍曹は制服の大きな星を指す:これらが俺が頼るものだ。

女性: 愛国的市民として、俺の義務-
軍曹: ナンセンスを省け
女性: 俺の売上が低下している
。

SERGEANT: Nobody's keeping you here.
 WOMAN: Since you've withdrawn your troops from the war, a deep reaction has set in among the Greeks. They are fighting like cattle not men. And like cattle, they are being slaughtered. Burials have become slovenly. Mass graves, pits full of corpses. No flowers.
 SERGEANT: The misfortune of the Greeks and your business do not concern me.
 WOMAN: There you are wrong. You refusing to fight is the cause of this "misfortune," as you to call it. You're a soldier who won't soldier. I have big ears, and what I hear is talk of insurrection.
 SERGEANT: That would be suicide. I rule here.
 WOMAN: For now. Don't forget how you got to where you are. Every hill has two sides, one up the other down. Some people believe your blood would be a salve for their wounds.
 SERGEANT: Look. When a real crisis arises—when it's a matter of life or death—
 WOMAN: Whose life or death? People are dying.
 SERGEAT: Mine! Do you get it, mine! Then I'll step in with the Mermaids and destroy Troy. I'll destroy the Greeks. I'll destroy everything. Then I'll be king of everything.

遠くの銃声の音。

女性: お前は何もない王になるだろう
 軍曹: ものれの言葉だ。
 女性: 俺がお前を設立した。そしてプリセイスはお前を愛している。
 軍曹: 俺たちの関係は終わった。
 女性: 彼女はそうは思わない
 軍曹: 俺は彼女に農場をやる。二つの農場だ。大きなやつをね
 女性: 彼女が望む唯一の耕地はお前だ。
 軍曹: これらの日々、俺の関心は世界の状態にあり、家庭の領域ではない。プリセイスに言え、時々一晩か二晩彼女に会ってやることを喜ぶと。これ以上はばかっている。
 女性: お前は彼女を愛していた。
 軍曹: すべての男がすべての女にそう言わないか?

女性は固定され続ける。

女性: お前は皆が力を楽しむと言ったじゃないか
 軍曹: 俺はそれを自分の危険まで行使しない
 女性: 俺も行使しない
 軍曹: お前は行き過ぎることができる。
 女性: お前もな!

オデュッセウスが精密に作られた青銅と銀のボウルを持って入ってくる。複数の兵士が伴っている。

女性: 軍曹よ、警告しておく。限界点がある。
軍曹: 女性よ!自分に気をつけよ
オデュッセウス: 偉大なるアキレスよ。一言、許されよ。
軍曹: もちろん。我と一緒に座りたまえ。伝令よ!葡萄酒を
。

女は自分の一輪車に戻り、注意深く花をしまう。オデュッセウスはサンダルを脱ぐ。伝令者は二つのボウルにワインを注ぐ。

オデュッセウス: 君の健康を祝して、アキレス
軍曹: 乾杯。
オデュッセウス: 君が食べたのが見える。良い!肉とワインは、私が言おうとすることに備えるだろう。
軍曹: 用件を言え。
オデュッセウス: 戦争は我々にとって悪い方向に進んでいる。我々は君を必要
としている。
軍曹: 君の友人による私への仕打ちは、忘れることはできない。
オデュッセウス: アガメムノンが愛情の表れとしてこの青銅と銀のボウルを送る。
軍曹: 俺は彼の愛を必要としていない。彼は俺のマーメイドを必要としているほどに
は。
オデュッセウス: 君は分別のある男だ。聞くがいい。アガメムノンが約束する他のことを。
軍曹: 約束は悪い時代に簡単に作られる。

オデュッセウス:
今のところ、俺は君の耳だけが欲しい。これらのものはアガメムノンの陣営に揃っている。火を通さない三脚七個、神々を喜ばすために。金十タレント。光沢のある銅の釜二十個。素晴らしい競馬用の馬十二頭。彼らは多くの賞を獲得し、さらに多くを獲得するだろう。軍曹は石のような沈黙で座っている。しかし、それだけではない。彼は君にトラキア人の乙女七人を与えるだろう。西の世界で最も美しい乙女たちで、一週間の各日に一人ずつ、誰も十五歳以上ではない。我々は野蛮人ではなく、洗練を理解している。

戦争の音がより近づく。オデュッセウスは足を速める。ほぼ暗くなり、火の光が見える。

軍曹: これらの賞品は彼が俺から奪ったものと等しくない。

オデュッセウス:
これらの賞品は、君が攻撃の命令を下すとすぐに、彼が約束するものである。しかしトロイが君の前に落ちた後に。そして兆候は落ちるだろうと我々に告げている。アガメムノンは君の船に金と青銅を積み込むだろう。船が重さで壊れるまで。そしてその後、君はトロイの女二十人から選り好みできるだろう。そして最後に、彼と共にミュケーナイに帰ることを望むなら、アガメムノンは君を婿にするだろう。彼の立派な娘たちは君の自由になる。イフィゲネイアは、まあ、いなくなっている。だが長い黒髪のクリュソテミスか、あるいはより成熟した女性を好むならエレクトラか。あるいは本当に若い者を好むなら、まだ十三歳になっていないイフィアナッサ。持参金に関しては、アガメムノンは君に七つの城塞を約束する。すべて堅く建てられ、海の近くにある。

軍曹: 君はまだ俺の値段に達していない。

オデュッセウス: そうだと思った。兵士よ！最も貴重な賞品を持ってこい！

兵士がブリセイスを連れて入ってくる。ブリセイスはほぼ軍曹を見ない。

オデュッセウス: アガメムノンは強い誓いを立てている。彼は彼女に触れたことがない。彼女の手にも、頬にも、唇にも。彼女を見よ。なんと美しい。さて、君は何と言う？

軍曹: 彼女を彼女の所有者に返せ

オデュッセウス: 何？

軍曹: お前とあのくず野郎は俺の力を知るだろう！

使者が息せき切って入ってくる。

使者: ヘクトルが船に火をつけている！

使者は倒れる。兵士たちは慌てて走り回る。ブリセイスは自由になり、軍曹の足にしがみつく。彼は席から立たない。

ブリセイス: 私を連れて行って！行く所がない！

軍曹: 俺は誘惑を超えた男だ。

爆発音が非常に近い。

オデュッセウス: ゼウスが警告するために火を下ろす！

記者が現代の衣服を着ており、「プレス」と書かれた帽子をかぶって軍曹に急ぎ寄る。

記者: ニューヨーク爆撃についてコメントがありますか？私のカーペットに立つときは靴を脱いでください！

軍曹:

記者がこれを書き留める。

記者: 他にありますか

オデュッセウス: 世界が破壊されているのに、どうして座っていられるのか？

女は多くの花を提供しながら急いで回る。

女: ファイアセール、ファイアセール！今買って、後で払え！今買って！後で払え

軍曹: 俺は危機を待っている。

パトロクロスは鎖を引^鎖張る^{を引}
出せ！！出せ！！シェルターが燃えて^引いる！！

兵士たちは古代と現代の多くの戦争^張の制服を着ており、舞台を横切って前後に走る際に慌てて叫ぶ。

兵士たち: 海が燃えている！空気が燃えている！敵はどこ？敵は誰など。

アガ멤ノンが入ってくる。その顔は血で流れている。

アガ멤ノン: 遠征軍総司令官を辞任する！

軍曹: 今、俺が総司令官だ。

アガ멤ノン: そうだ！何かしろ！！

砲撃と爆発が非常に近い。あらゆる時代と場所の民間人の群衆が舞台を行き交う。彼らは兵士と混ざる。

群衆: 都市が燃えている！助けて、ママ！爆弾！爆弾！など。

プリセイスは注目を求めて軍曹のチュニックを引っ張る: 私話を聞いて！お願い！私は妊娠している！

舞台上で地獄が解き放たれると、人々、兵士、登場人物が波状に右往左往して走る。プリセイスと軍曹だけが動かずにいる。クライマックスで、弁護士が入ってくる。沈黙、静止。弁護士は朝礼服と脚絆でしゃれて着飾っている。彼はブリーフケースを持っている。女が軍曹を指す。弁護士は女に丁寧に頭を下げ、その後軍曹に向かう。

弁護士: 軍曹王帝司令官將軍アキレスデモステネスパカパー
ポーラス、米陸軍176 333 459？

軍曹: それは俺だ。
。

弁護士は軍曹のもとへ遅い尊敬を持って歩き、白い紙を彼に手渡す。

弁護士: ここに、三部でコピーされた君の逮捕状がある。また三部でコピーされた起訴状。君は裁判を受けなければならない。

軍曹: 裁判？何の？

弁護士は周辺にジェスチャーをする。

弁護士: 罪状は混乱である。

軍曹: だが俺は最高統治者だ！！俺は何も責任がない！！！！

ブラックアウト

第3幕

1

岩と洞窟は屋外の法廷に変身している。台座の上に非常に装飾的な判事の椅子。外交官と要人のための長いテーブル。検察用のより小さなテーブルと弁護側用のテーブル。陪審員室。大工たちは約三十人分の座席を備えた階段状座席の最後の仕上げをしている。観客はテレビ監督に招待されて座り、観劇する。階段状座席の前では、チアリーダーたちが飛び上がり、側転、転回で準備をしている。セーターには大胆な赤色で「人民」と書かれている。数人の作業員がクライプライトを運んで入ってくる。テレビ監督はクリップボードを持っており、シーン全体を通じて何度も何度もチェックしている。

テレビ監督: さあ、君たち、何をしているんだ。寝ながら歩いているのか？ここだ。急げ。時計を見る。裁判は八分で始まる。

カメラマン: よし、よし。焦るな。このクライプの電源はどこだ？判事の椅子の後ろに接続がある。そこだ。ここに。舞台袖に叫ぶ。おい！マック！ブームはセットされたか。

テレビ監督: マック！ブームはセットされたか。

舞台袖の声: 全部準備ができた！

テレビ監督: では皆を連れて来い。所定の位置に着けろ。暇ではないぞ。

チアリーダー: ああ。テレビに出演するの？

テレビ監督: ほったたにパウダーをつけろ。この放送は世界中に行き渡る！聞いたか、皆？

チアリーダー1:

すべてのチアリーダーたちは承認してくすくす笑う。彼らは髪をふりたてほったたをつねる。彼らは良い、清潔な、アメリカの十代の少女の性的魅力の最高の例である。

チアリーダー2: 国際接続？

テレビ監督: これは世紀の裁判だー

チアリーダー3: すべての世紀の！

チアリーダーたち: 永遠の！

M-A-N K-I-N
D-D-D!
人類！人類！人類！
ラー！ラー！ラー！
！

カメラマンたちはカメラブームとマイクを持ってくる。

テレビ監督: あれを左側に持ってきて。アリーナの中心を邪魔するな。チアリーダーたちへ。女の子たち！やめろ。やることがある。

ブリセイスと女が入ってくる。女は上品に着飾り、彼女の輪車は素晴らしい花でいっぱいのままサイドに置かれる。ブリセイスはまだ単純なローブを着ている。彼女は非常に、非常に妊娠している。

女: さあ、子よ。急ぎ。ここが場所だ。

ブリセイス: 彼らは本当に彼を裁くのか？

女: 確かに。無期接見禁止のままにはされない。
ブリセイス: 何ヶ月もたった。彼は今の私を認識しないだろう。なぜ彼を訪問させないのか？目が回る。
女: さあ。楽にして。ここだ。座って休め。出産時か？

ブリセイスは検察側テーブルに座る。

ブリセイス: まだだと思う。
テレビ監督: よし、女の子たち、どけ。まだ開いていない。チケットは門で買え。
女: 。
テレビ監督: 若者よ、これはブリセイスだ。
ブリセイス: フリセイス？もちろん。何と馬鹿な！カラー放送は非常に困難だ。
ブリセイスへ。少しメイクアップをしたら良いと思う。
ブリセイス: いいえ。
テレビ監督: ほんの少しチークを。
ブリセイス: 彼を有罪判決にしたら？
女: 判事は非常に厳格らしい。
ブリセイス: 彼の死を望まない。その時、彼は何の役に立つ？それは最初の夫に起こったことだ。この人が生きていることを望む。
女: さあ子よ、これを個人的な問題と見ることはできない。道徳的な問題が危機にさらされている。道徳的な問題だ。この男は世界の破壊に責任がある。全世界だ！
ブリセイス: いつから道徳について心配するようになった？
女: ある程度の公的秩序はビジネスに良い。話題を変えて。ここに何が作られたかを見て。素晴らしい。我々はまだ法的構造を持っている。深く息をする。我々はまだ神の空気を吸うことができる。しかし彼に感謝することはできない。君の男に任されたら、我々は皆死んでいるだろう。私はまだ彼と結婚したい。
ブリセイス: 君は非常に無政府主義的だ。

ウェイターが入ってくる。

ウェイター: ボン・マタン、マダム。頭を下げる。ク・ヴァレ・ヴ？
女: ダイキリ。ブリセイスへ。親愛なる？
ブリセイス: 気分が悪い。

ウェイターはフランス語のきざな口調で:
ゼ・エクサイトメント・オブ・ラ・デー、n'est ce pas？

女: その通り
ウェイター: セ・ビューティフル・ジュール、n'est ce pas？

女は数枚のコインを彼の手に落とし、彼は急いで去る。

ウェイター: メルシ、マダム、サンク・ビュークー！

テレビ監督を女へ:
裁判が始まると、君は階段状座席に移動しなければならない。

女: 確かに。
ブリセイス: 私も?
テレビ監督: もちろん違う。ブリセイスよ。君は完璧にそこにいる。テレビ監督はブリセイスのローブを光メートルで測定する。君がもっと明るい何かを着なかったのは残念だ。彼女の顔を光メートルで測定する。非常に写真映えがする。カメラは君を好むだろう。ああ。そう。彼女を調整する。それだ。完璧だ。これで視聴者は確実に気づくーえー君のー君のー

女: 分かっている。
ブリセイス: 彼らに気づかれたくない。それは私の事柄だ
テレビ監督: もちろん、君の『事柄』だ。しかし覚えておくこと。君は今有名人だ。君は国民に責任を持っている。

チアリーダーたちは慎重に近づいてくる。彼らはブリセイスを覗く。

チアリーダー3: あれが彼女
チアリーダー2: もしろんだ、バカ。
チアリーダー1: ナンバー2! ナンバー2!

チアリーダーたちはブリセイスの前に一列に並ぶ。彼らが応援する際に、彼らは飛び上がり、側転をする。

チアリーダーたち: ブリセイス! ブリセイス!
怒った女。
ブリセイス! ブリセイス!
やってみた!
勝て! 勝て! 勝て!
!

テレビ監督は光メーターを抜き出し、チアリーダーをつかむ。彼女は彼女のミニスカートを持ち上げ、彼は赤い下着を測定する。

ブリセイス: 彼らはそんなに大騒ぎをしなければならないか?

テレビ監督をカメラマンに:
側転を撮影してくれ。

チアリーダーに静かに。

君の名前は何だ、甘い子?

チアリーダー: グロリア・スラッグルス。テレビに出演できる? ああ? ああ?
テレビ監督: 誰が知っているか。誰が知っているか。
チアリーダー: 138 マスカティーン・ブルバード、アイオワ州マスカティーン。563-218-4117。
。

テレビ監督できるだけ速く書いている
:563—218、残りは何だ？

チアリーダー: 4117.
テレビ監督: 得た、アーリーン
チアリーダー: グロリアだ
。

テレビ監督は彼女の頬にキスする:
グロリア。時計をチェック。裁判時間まで4分！裁判時間まで4分！

チアリーダー: テレビに出演する！！

他のチアリーダーたちはミニスカートを引き上げ、くすくす笑う。

ブリセイス: 終わらせてほしい。気分が悪い。

アガメムノン、隊長、パトロクロス、数人の優れた外交官、そして弁護士が入ってくる。彼らはそれぞれ彼らの時代の衣服を着ている。パトロクロスは包帯を巻いている。

弁護士: 開かれた明確な事件。開かれた明確。
パトロクロス: これらの火傷で決まる。裁判のために包帯を再度付けた。

隊長: パカポブ罗斯はいつも不従順だった。
アガメムノン: 昼食時に終わらせよう。昼食を逃すのは嫌だ。
弁護士: 開かれた明確。開かれた明確。
弁護士は机に弁護士が机に座するからフケースから書類を引き出
ら書類を引き出す。ブリセイスと女へ:
ああ、女性たちよ。厳密さの化身らしい。

パトロクロス、隊長、アガメムノン:
おはよう。良い健康であることを願う。前より美しい。

ブリセイスは身を引く。アガメムノンは彼女に近づく。

アガメムノン: さて、さて。恨みがないのではないか？許して忘れるのは私のモ
ットー。我々は犯人を有罪判決にするために来た。我々は今同じ
側だ。

ウェイターは女のためのダイキリを持つ:
ヴォイラ、マダム！ボン・モーニング、ムッシュー！スイベズ・モア、s'il ヴ・プレ。

アガメムノン、パトロクロス、隊長を陪審員室に示す。

アシエズ・ヴ、s'il
ヴ・プレ。

テレビ監督は彼のクリップボードで男たちをチェックしている:

そう。そう。そう。紳士方には声を落とすようにしなければならない。ライブ放送の標準運用手順。

全員: 確かに。確かに。

チアリーダー: ナンバー7! ナンバー7!

テレビ監督: 今ではなく、女の子たち。裁判が始まるまで待てよ。
。

彼らは一斉にスカートを持ち上げ、笑う。

そしてそれらを下ろしてくれ! これはファミリー向けの番組だ。舞台袖に叫ぶ。よし、マック。公開を入れる。2分! 2分で裁判時間!

騒々しい人々の群衆が急いで入ってきて、階段状座席を掴む。男性、女性、子供、乳児。1、2匹の犬がいるかもしれない。実際の観劇者はこの群衆に統合されるかもしれない。多くのブッシング、叫び声、罵声がある。人々はさまざまな時期とスタイルで着ている。それぞれが何かを食べている。バナナ、ブドウ、梨、キャンディ、アイスクリーム、ニンジン…ワインと酒のボトル、ビール缶、ソフトドリンク、水。階段状座席に収まらない人々は毛布を広げ、ピクニックを積み込む。何かを食べ終わると、彼らはごみを舞台の中央に投げ込む。彼らはスポーツイベントやロックンロールコンサートのよう裁判に積極的に反応する。女は群衆の中を歩き回り、花を売っている。

群衆が即興で群衆トークを話す:

おい! スペースをあけろ! ちえっ! 友よ、君がこの座席を所有していない! 前に! ママ、梨をくれ! ママ、おしっこをしなきゃ。帽子を取れ! など。

ブリセイス: 実行しない。告発を取り下げる。彼はどこ? 彼と一緒にいたいだけ。
。

弁護士は書類を振り回す:

取り下げられない。宣誓供述書に署名している。

女: 子は疲れた! 感情的な負担! 彼女の状態が見えないか? 疲れていない。妊娠について他の誰よりも知っている。彼の死を望まない。
ブリセイス: 気にしない。

弁護士は簡潔に外交官と相談する。それからブリセイスへ:

分かっているだろうか。これらの男たちも告発している? 君が告訴を取り下げても、裁判は進行する! 法は君に気づかない。法は非情に、非人格的に、合法的に働く。この男は最も重い犯罪で起訴されている。彼は彼女の顔に書類を振る。ここに完全に文書化され、公証された供述書、非行のリスト、怠慢、無能、その他がある。三部でコピーされた。そしてこれをバックアップするために、私の事務所には数百、数千のコピーがある!! 膨大な証拠!! トン!! メガトン!!!

ブリセイス: 気にしない。気分が悪い。行く。

テレビ監督: 去られない。門は鍵がかかっている。ステーション・ブレイクは終わった。カメラはフォーカスしている。マイクはライブだ。裁判は始まろう

としている。時間は後ろに移動できない。30秒…20…10。判事が来る！

弁護士はブリセイスを彼女の座席に戻す。君は証言する！

テレビ監督: 5、4…

ブリセイスが泣いて: 気にしない！気にしない！彼を愛してる！

テレビ監督: さあ、俺の合図だ、オードリー

チアリーダー: グロリア！

テレビディレクター: グロリア。ツー、ワン。オンエア。

カメラ・ブームがチアリーダーと群衆を捉えるために周り込む。

チアリーダー: ナンバーシックス!ナンバーシックス!

チアリーダーと群衆:

ヒップ、ヒップ!

兵隊さん!兵隊さん!

何のためか?!きれいに消毒された、よく統制された戦争のためか!

市民よ!市民よ!誰を憎む?アキレス・パカポポロス。奴は二流だ!

テレビアナウンサー 増幅された音声で:

世界中の市民の皆様、こんにちは。ITV、国際テレビは、本日午後のアトラクションをライブで、フルテクニカラーでお届けすることを誇りに思います。世界対アキレス・パカポポロス、世紀の裁判へようこそ。皆様がたった今耳にして目にした歓声は、アイオワ州マスケートーンのベスタル・ヴァージン高校のチアリーダーに率いられた、楽しみ好きで正義を求める市民からの健全な憎悪の自然な爆発です。ご覧のとおり、スタンドはぎっしり詰まっており、多くの家族が法廷エリアまで溢れ出ています。最高判事は間もなく到着予定です。今、法廷部屋でその法衣を着用中です。右側が陪審員席です。ご覧のとおり、陪審員はもう着席しています。ITVは判決が出るまで放映を続けます。即座の死刑執行の場合、ライブでお届けします。被告人はまだ護送されていません。

ブリセイスが諦めながらも怒った様子で座っている。女性は花やお土産ボタンを売るのに忙しい。チアリーダーの一人がスタンドに持ち上げられ、群衆の何人かにキスしている。気の弱い法廷係員が入ってくる。

係員: オイエス!オイエ
ス!
テレビアナウンサー: 紳士淑女の皆様!係員がここにいます。彼はこの集会をオイエス
で秩序立てました。裁判はもうすぐ始まります。ここからはライ
ブで法廷アリーナへお連れします。
テレビディレクタ
ー:係員: これを撮ってくれ、エド!撮
ってくれ!
世界第一巡回法廷は今、開廷した。

判事は火をつけていない大きなグルーチョ・マルクスの葉巻をふかしながら登場し、黒く
装い、奇想天外な金髪のかつらで頭を覆っている。判事は軍曹である。弁護士は大量の書
類を振りながら足を上げて立ち上がる。外交官が彼に更に書類を渡す。群衆は沈黙して驚
愕している。チアリーダーたちは、スタンドにいる一人を除いて、指導者と相談している。
陪審員は低い声で意見を交わしている。ブリセイスは立つ。軍曹は彼女に静かに頷く。女
性は彼にカーネーションを渡し、彼はそれを慎重にラベルに差す。

弁護士: 反対だ!反対だ!

軍曹は彼の滑稽な衣装を克服する威厳を持っている。

軍曹:
却下する。市民の皆様、陪審員の皆様、弁護士の皆様、外交官の皆様、将軍の皆様、世界の皆
様。皆様が驚愕されているのは理解します。私自身もこの厳粛な時にこのような格好で皆様の
前に立つことに不安を認めます。しかし、皆様の驚きと憤怒を抑えるために、私は皆様と共に
公正な裁判に身を捧げることを誓います。被告人として、公正な裁判を望むのは当然です。私
は正直に皆様に問いかけます。ここにいる皆様も、テレビの前の皆様も。誰が私の誤りについ
て私より良く判断できるのでしょうか?誰が自分自身についての真実全体をより良く知っているで
しょうか?事実と伝聞をより公正に区別できるのは誰でしょうか?証拠—賛否両論—をより明確
に量ることができ、陪審員により誠実に指示できるのは誰でしょうか?

群衆: その通りだ!!等々
弁護士: これは前代未聞だ。貴殿の回避を要求します。その通りだ!!
群衆: 等々。
軍曹: 自分自身から回避すれば、自分自身に疑いをかけることになる。そ
れが陪審員に影響を与える可能性がある。裁判は始まる。
弁護士: こんな茶番に付き合うつもりはない!
群衆の一人: お前が茶番だ!!

弁護士にバナナの皮を投げつける。

別の群衆の一人:
いじめるな!ショーを進めろ!

群衆の要求を裏付ける更なる投げたごみ。

係員: 静粛に!法廷内で静粛に!

軍曹(弁護士に):

参加を拒否するなら、軽侮罪で訴追する。

チアリーダー(臆病な様子で):

今、小さなチアをしてもいいですか?

軍曹:

却下する。法廷は その威厳を保たねばならん。個人的な気持ちはどうであろうと、生死がかかった事柄がここで決定されることを忘れるな。再開の際にチアをしろ。

彼はクリーグ照明を見上げる。

そしてこの忌々しい照明を消せ!!

テレビディレクター: 判事殿。放映中です。国際通信委員会は一

軍曹: 委員会なんぞ知るか!照明を暗くしろ!

テレビディレクター: かしこまりました、判事殿。

照明が少し暗くなる。

軍曹(弁護士に):

お前の主張を述べよ。

弁護士は簡潔に外交官と相談する。彼は書類を山ほど持って法廷に戻る。何枚かポケットに詰める。

弁護士:判事殿、状況を鑑みて、異議を唱えながら進めます。抗告します。軍曹:ここは最終控訴裁判所である。進め。

弁護士が話す間、彼は歩き回り始める。カメラブームは彼を追うために空中で熱烈に揺れ動く。彼は最初はゆっくり話し、やがてますます速くなる。彼の主張は静かに始まり、彼がヒステリック状態になるまで増幅する。彼は最初は陪審員の前のみで動き、その後、群衆とカメラに向かって話す。誰もが彼を注視し、彼がテニスマッチのボールであるかのよう

に目をそこに釘付けにしている。

弁護士:
我々の社会は秩序に基づいている。構造に。避けられない互酬性に。この微妙なバランスが崩れると、混乱が生じる。そしてもし混乱が厳格な秩序によってすぐに改善されなければ、我々は混沌に左右される。そして一聖書から皆が知っているように一神を恐れ神を愛する者として皆が読み、尊拝する聖書から皆が知っているように一混沌は世界がどのように始まったかである。あるいはむしろ、法廷で必要とされるように、より明確に言えば、世界が存在する前にあったもの、つまり混沌が創造の行為に先行したもの。従って、我々が始まったもの一あるいはさらに悪いことに一我々が始まる前にあったもので終わるなら、我々は何もない以下の状態にある。人類全体が何もない以上のために苦闘することになる。被告人である判事殿、貴殿は裁判にかけられている



図9.2:軍曹が自分の裁判を主宰する。左から、係員/スチュアート・ベラスコ。テレビディレクター/エドワード・リード、女性/ジャネット・スワンソン、チアリーダー/ウェンディ・ベッシーガー、ヴァージニア・フリック、セリア・スコット、キャロル・ワインマン、判事一軍曹/トマス・マルクス、弁護士/ロバート・メリット、プリセイス/キャサリン・プレストン。その他の名前のない観劇者、カメラマン、兵士たち。写真はチューレーン劇場舞踊部提供。

最大の告発:混沌。この告発が証明されるなら私は心からそう信じます—貴殿は神がそれを秩序に置く前の状態に世界を戻す罪がある。私は単なる認識論や宇宙論やその他の任意の「論」を議論しているのではない。私は文明の骨髄を議論しているのだ。これらの三通の書類は、すべての段落、すべての文、すべての語、すべてのコロン、セミコロン、コンマ、ピリオドでこれを証明するだろう!そして心に留めよ、これは一度や二度ではなく、三度証明されるのだ!しかし、前置きはこのくらいにしよう。私は貴殿がこの世界を未成年から混沌へと動かしたことを疑う余地なく証明するために証人を召喚するだろう。貴殿が自然のバランスを崩したことを。私は貴殿の脱走と反抗を証言するために隊長を召喚する。私は貴殿の篡奪と詐称を証言するためにアガメムノンを召喚する。私は貴殿の名誉棄損と誇示を証言するためにパトロクロスを召喚する。私はこの哀れで恐ろしい娘—かつての処女性初の美しい花形であるこの天使—貴殿の姦通、懐胎、消耗を証言するために召喚する。私は貴殿の停滞を証言するために彼女全員を召喚する!そして裁判所の前に強調させよ、停滞は混沌の非常に敷居である。混沌が混沌のように渦巻くように、停滞は停滞的に静止している。そう—これらの犯罪には秩序がある。それらには階層性があり—あるいは好みなら—執拗に氣遣われるなら—下位階層性があり、その後中位階層性があり、最終的には階層性がある。最初に判事殿、貴殿は脱走した。その次に貴殿は姦通した、その同じ行為によって貴殿は懐胎させた。この娘は当時未婚だったからである、一つの状態を彼女は頑固に保つ。次に貴殿は反抗的だった。これは必然的に起こるように名誉棄損をもたらした。そして、貴殿の悪質な犯罪の素晴らしさで満腹になり、貴殿は誇示的になった。誇示的であったので、貴殿は停滞した。そして、繰り返すが、停滞は混沌に導く!!私は証人—全員—を召喚してこれを証明する。私は一度に一人ずつ彼女を召喚する。そして対で。私は三つ組で、多人数で召喚する。グループと大衆で。算術級数と幾何級数で召喚する。これらすべての組み合わせで召喚する。その後、休まず、私は彼女らをキリスト教、ヘブライ、仏教、イスラム、ヒンドゥー、異教その他の名前で召喚する。人類の名で召喚する!聖なる者、その名は祝福されん、の名で召喚する!非可称者の名で召喚する!!

無名なもの名で!しかし判事殿—いづれにせよ—たとえ大気圏への再突入が可能で、隕石を日焼けした鼻コーンもなく怖がらせる速度での再突入が可能な大陸間弾道ミサイルが、ここで今、私の上に爆発するとしても—地獄と高水まで—火と氷—何が来ようが—判事殿—私は召喚する!!!!!!

彼は疲れ果てて倒れる。群衆から巨大な歓声上がる。大きな照明が再び全力で点灯し、カメラブームは全景を捉えようと猛烈に動き回る。ゴミ、帽子、シャツが投げられる。テレビディレクターはこのパンドモニウムを指揮しようとする。医者に来て、弁護士に付き添う。最後に弁護士は二人のインターンにストレッチャーで運び出される。

軍曹(槌を叩いて):
静粛に!!静粛に!!静粛に!!静粛に!!

医者: 判事殿。公訴は鎮静下で休止中です。

軍曹(陪審員に):
貴殿らは主張を聞いた。私は弁明として言葉は少ない。行動の瞬間に、私は適切と思うことをした。異なる時間に、異なる動機があった。隊長—私は単に自分の兵を守りたかった。アガメムノン—私は単に自分の命を守り、自分の名誉を高めたかった。パトロクロス—貴殿は私を煩わせた。ブリセイス—かつて私は貴殿を愛していた。私は公的責任からは過度に少なく、個人的喜びからは過度に多くをしたと認める。しかし陪審員の皆様、貴殿ら同様—私は単なる人間である。

陪審員が協議する間、沈黙がある。

軍曹: では?判決に達したか?
ブリセイス: 待て
軍曹: 何だ?
ブリセイス: 話したい。

ブリセイスは立ち、ゆっくり首から認識票を外す。

一度私はこれをくれと頼んだ、覚えているか?
軍曹:ブリセイス: 俺の認識票。
貴殿は俺にやらなかった。貴殿は自分が誰かを知るために使っていると言った。しかしパトロクロスは貴殿から認識票を奪って投げ捨てた。私が見つけて、保管していた。そして今、私は貴殿の赤ん坊を出産しようとしている。これなしでは、貴殿は自分が誰かを忘れたかもしれない。

ブリセイスは軍曹に近づき、彼に認識票を与える。

パトロクロス: 要点に來い!
ブリセイス: 要点?彼は貴殿全員に対してより多く俺に借りがある。そして私は彼の債務を許す。

一呼吸置く。

軍曹:隊長: 他の証人がなければ、陪審員は判決を下す。有罪!死刑!銃撃隊による処刑。

アガメムノン: 有罪!死刑!公開石打ち。
バトロクロス: 有罪!死刑!最も遅い手段で。
ブリセイス: 有罪か無罪か、とにかく何でもいい、気にしない!
軍曹: 陪審員が判決した。私は貴殿一つまり自分一を告発通りの有罪を宣告する。

群衆は轟音とともに親指を下に向ける。

チアリーダーたち: しかし陪審員は罰について合意していない。従って、私は判決を一時停止し、貴殿一つまり自分一を生涯保護観察下に置く。保護観察!保護観察!
この裁判は終了した
歓喜!歓喜!
皆が幸運である。

すべての親指が上を向いている。

軍曹: 係員!法廷を空にせよ。
ブリセイス: 私は?

軍曹(女性に):彼女を俺の部屋に連れてこい。

女性: かしこまりました、判事殿。

軍曹(ブリセイスに):
貴殿は大変礼儀正しい訴えを持っている。

ブリセイス(両手を腹に):
俺たちの赤ん坊が生まれる!!早く、早く!!

照明消滅

2

数時間後。同じ場面だが、荒涼とし、収集されないゴミで満ちている。ブリセイスと新生児が、女性に付き添われて休んでいる。軍曹はスタンドの最前列に座り、認識票を握っている。

軍曹: 176 333 459、176
女性: ~~233 459~~ 貴殿は父親だ。男の子である
軍曹: 彼女たちの様子は?
女性: 休んでいま
軍曹: す。それなら去ることが
女性: できる。
軍曹: もちろんです
女性: 守すべての者がアキレスになれるわけではない。
軍曹殿。貴殿は一家の主である。
軍曹: 一晩のために人生全体を支払わねばならんのか?全晩でさえもない?

女性: また文句を言い始めるな。
軍曹: それは貴殿の問題ではない。
女性: 私は記録を取り、最後の儀式を行う。
軍曹: そんなことは言うな。一呼吸置く。聞け。ある日誰かが銃をお前の手に置き、『殺せ』と言う。お前は殺す。翌日、誰かが笏をお前の手に置き、『統治しろ』と言う。お前は統治する。翌日、誰かが槌をお前の手に置き、『判断しろ』と言う。お前は判断する。しかし、お前は同じ男だ—彼らが何と言うかは関係ない。私は槍と石と銃と爆弾とロケットで殺してきた。それはすべて同じことに相加する: 死人。お前は今俺に父親だと言う。まあ、良い。子供に任す。

ブリセイス: 今は気分がいい。
軍曹: 聞いたか? 俺はすべてを辞任した。俺は普通の男だ。
ブリセイス: 俺を愛しているのか?
軍曹: 今、新しい自動車軍に入隊せねばならん。この新しい自動車軍では、早期に参加しないと置き去りにされる。

退場。遠くから行進曲の音。女性の歌。

ブリセイス: 花を集めよ。一輪車に入れろ。俺たちは彼の戦争に付いて行く。
女性: しかし貴殿の赤ん坊
ブリセイス: 貴殿は俺に子守唄を教えるだろう。貴殿はたくさんの歌を知っている。

赤ん坊を一輪車に入れ、毛布として花をそれに掛ける。

女性: 新しい在庫が手に入ったら、貴殿が彼を運ばねばならん。

ブリセイス、静かに歌う:
我が若き者へのバラ、
彼の頭への紫の花;
我が愛する者へのケン
死者のことは考えぬ。

兵士たちが行進しながら入場する。軍曹が彼らを率いている。

軍曹: 入ったら、常に入っている状態だ、
終わる場所で、始まる場所で再び始まる
敵に鎧を打ち込め
奴が本当に死んでいることを確かめろ!
合図を出せ!

兵士たち: ワン、ツー!
軍曹: 合図を出せ!
兵士たち: スリー、フォー!
軍曹: 調子を数えろ!
兵士たち: ワン、ツー、スリー、フォー
ワン—ツー! スリー—フォー!

彼がブリセイスを通り過ぎるとき、軍曹は誇らしげに敬礼する。

軍曹: よう、蜜!
兵士たち: よう、蜜!
軍曹: 合図を出せ!
兵士たち: ワン!ツー!
軍曹: 合図を出せ!
軍曹: スリー!フォー!
軍曹: 調子を数えろ!
兵士たち: ワン、ツー、スリー、フォー
ワン—ツー!スリー—フォー!

軍曹と兵士たちは行進して去る。

ブリセイス: 一日のうちに兄たちと夫が殺されるのを見た。

女性(ブリセイスが加わって)歌う:
死者に敬意を払え
あらゆる色の花で!
若き者たちへのバラ
老人たちへの紫の花
愚かな者たちへのケシ
勇敢な者たちへのブドウの花輪
。

彼女たちは歌いながら軍曹と兵士たちに続く。照明はゆっくり暗くなり、完全な暗転となる。

注釈

- 1.私は「兵役を志願した」。本巻『ディオニュソス69』の注釈7を参照。
- 2.『艦隊への祝福』の序文で自分のプロヴィンスタウン経験について詳しく述べている。
- 3.ブレヒトの『母親』はリストに載っているが、『ブリセイスと軍曹』を書く前に私はそれを読んでいない。また、重要なことに、私は現在、1950年代後期—1960年代初期よりも、女性の描写に関するブレヒトの複雑で疑わしい表現をはるかに認識している。私はサラ・レノックスに同意する。彼女は次のように書いている:「ブレヒトの作品はまた、初期の形であるが、彼の女性の関心に関する限界を超えて指す要素を含んでいる。ブレヒトに知られず、そして彼の意識的な意図に反して、彼の作品の女性は転覆的な可能性を発揮し、ブレヒトが彼の理論的著作で意識的に表現した位置から質的に異なる方向を指している。ブレヒトの女性人物は[...]二面的である。一方で彼らは女性自身への彼の盲目性と女性が表現するとされてきた様々な問題全体への盲目性の両方を示す。しかし同時に、彼の作品の現代的な再利用で展開される可能性のあるユートピ的な次元を呼び起こす」(1978年:84頁)。

10

1958年、1961年、『艦隊への祝福』

序文

『艦隊への祝福』の最初のバージョンは、1957—58年の学年度間に執筆しました。アイオワ大学の定期英文科とポール・イングル主宰のアイオワ作家工房の両方に参加しながら、『祝福』は修士号論文であり、最初の長編である。この劇は1958年にアイオワで上演され、1961年5月にニューオーリンズのプレイライツ・ショーケースで上演された。私がニューオーリンズにいたのは、1960年9月からチューレーン大学の劇場学科で博士号を取得していたからである——1962年5月に学位を修了した後、学科助教授として入職した。疑いの余地なく『祝福』は1957年、1958年、1960年の夏のプロヴィンスタウン生活経験から生じている。夏の経験に加えて、私はプロヴィンスタウンの最も有名な劇作家であるユージン・オニール(マサチューセッツの海岸と島をよく知っていた)に影響を受けた。

1957年夏の終わりに、イースト・エンド・プレイヤーズを起ち上げた。本巻「ロトの娘たち」の序文を参照。一年後、アイオワ大学で出会ったカール・ハーシュバーガーと私がイースト・エンド・プレイヤーズを通年夏劇場として立ち上げた。Ptownで私は画家ジャック・トウォルコフとその娘ハーマインとヘレンに会った。ハーマインはユージン・イオネスコの『レッスン』の私の制作で学生を演じ、ヘレンは私のアシスタントだった。一世代後、私が1980年にTPGを去った後、ハーマインの息子エリック・モスコウィッツはパフォーマンス・グループの会員と共に『サコネット・ポイント』(1975)および『ナイアット・スクール』(1978)で演技し、彼らはその後ザ・ウースター・グループになった。回転木馬は回転する。

『艦隊への祝福』に戻ろう。私はその当時、多くのオニールを読んでいただけで、Ptownに恋をしていて、イースト・エンド・プレイヤーズの1958年夏のシーズンの終わりに、観光客が去った後、11月まで滞在し、ほぼ空いている通りを歩いたり、さわやかな秋風(ただ戸外はなし)と、敬服される、すばらしい政治的急進派の伝説的な84歳の家主メアリー・ヘートン・サノース(著名な人物)の故郷の船客の話を聞いた。夏の間に、私はメアリーの『466 Commercial Street』の家の部屋を借りていて、彼女に最初に会ったとき、彼女がオニールとの関わりを持つことを知らなかった。メアリーからプロヴィンスタウン・プレイヤーズのメンバーであり、1916—16年にプレイヤーズが劇場を作った『Lewis Wharf』の建物を所有していることを知った。

メアリーはプレイヤーズについての話で私を楽しませた。彼女は私がオニールを思い出させると言って私をお世辞した。人生の決定的な出来事の多くと同様に、メアリーとの出会いは偶然だった。1958年6月下旬、私と他のイースト・エンド・プレイヤーズが部屋を借りられる場所を探していた。メアリーの家のフェンスに部屋の賃貸通知があったと思う。いくつかの手配をしたとき、彼女が誰であるか考えても見なかった。昼間の仕事はプロヴィンスタウンのメインワフにあるシェフズレストランの短時間調理人だった。仕事はボストンから船で到着する昼間の群衆向けに、塩漬けと沸騰ロブスターと焙煎ステーキを提供することだった。これらの日帰り旅行者は昼食を速く、熱く欲しかった。

急いでプロヴィンスタウンの周りを走り回ってからボストンに遅れて午後船を戻す。仕事の利点の一部は、午後3時に終わることだった。残りの午後と夜間を演劇(私の情熱)に充てることができた。

すぐにメアリーもまた劇場への情熱を持つだけでなく、アメリカ演劇史における重要な位置を持つことを発見した。すぐに『ジーン』と他の者たちについて話し始めた。彼女は私の強度がオニールを思い出させると言った。『貴殿は遠くまで行く』と彼女は予言した。レーバーデーが来たとき、私は滞在することを決め、メアリーは私をもつことに満足していた。しかし11月までに次のステップを取る準備ができた。ニュージャージー州サウスオレンジの法律上の住所に行き、米軍への兵役を志願した。軍での私の年月はさらに私が誰であるかを変えた。それ以外は会ったことがない人々と密接に接触するようになり、以前に経験していなかった支配の種類を受けた。しかし、演劇を書きながら同時に兵役することができるよう、軍をゲーム化する方法も学んだ。1960年8月の退役とチューレーン大学での学年で博士号を研究した後、1961年夏のプロヴィンスタウンに戻ったーイースト・エンド・プレイヤーズを指揮する1シーズン。その夏、メアリーの家の部屋をもう一度借りたと思うが、確実ではない。演劇仲間はその夏、チューレーンの芸術学級生とニューヨークからの何人かの俳優だった。その夏の終わりに、シェルブルへの船に乗船し、フランスで6ヶ月、ユージン・イオネスコの初期戯曲に関する博士論文を研究・執筆した。1962年の後期にニューオーリンズに帰り、論文を防衛した。9月、チューレーン大学の劇場助教授およびエディターとなり、『Tulane Drama Review』を編集した。

しかし、『艦隊への祝福』はいつ書いたのか?2022年10月5日まで、メアリーの家で1958年の初秋に執筆したと思っていた。プロヴィンスタウンでの時間は、自分の構築の大きな部屋を占める。ああ、その願いがそうであればよかった!しかし学問は出現する。少し調査すると、劇は1958年6月に提出した修士論文としてアイオワ大学図書館から発見される。私はメアリー・ヘートン・ヴォースの家に住み、彼女から多くを学んだが、事実は『艦隊への祝福』の最初のバージョンを、あるいは少なくとも、ケープコッドでのある一夏の後、アイオワで執筆した。その一夏はブリュースターとプロヴィンスタウンの間で分割され、メアリーに会う前だった。ここで公開されているテキストは1958年の論文の軽微に修正したバージョンである。1961年の制作テキストを見つけることができない。

艦隊への祝福

Production (see note 1)

Director Lorraine Murphy

Performers (see note 1)

Gene Ray Roberts
Belinda Dolores Tyre

登場人物:

シューラー:強い、暗い、誇りあるポルトガル漁師、35歳。
ベリンダ:かわいい、知的、経験豊かな、25歳。
ジーン:痩せた、気落ちした、人生の謎の解決者、30歳。
グロンディ夫人:かつては良い日々を見た、55歳。
ジョン・ガスベ:銀色の髪、日焼けした、元漁師、60歳。
エド:フーフサイド居酒屋の所有者、40歳

男性ラジオの声

設定:

マサチューセッツ州プロヴィンスタウンのワーフ上の居酒屋、10月初め。設定は単純で、示唆的であるべき。

1嵐の前夜

シューラーは幸せで速いポルトガル海の歌を終えており、ギターで自分を伴奏している。彼の周りはヴロンディ夫人、ベリンダ、ジョン。ジーンは彼らの上に一人座っている。エドはバーの後ろにいる。

ベリンダ: さあ、もう一つ!
ヴロンディ夫人: 確かに!もっと、シューラー氏!貴殿のポルトガル語は伯爵のスペイン語のようです!
シューラー: 貴殿は俺を疲れさせる!おい、エド!もっとビール!もう一杯!
ベリンダ: 皆で歌える歌を知っていますか?
シューラー: 英語は上手ではない。そしてポルトガル語もわかりません。
ベリンダ: どれでもいい!さあ!歌う。「ああ、美しい、広い空のためー」

皆が笑い、拍手する。

ジーン: 旗は不要。
ヴロンディ夫人: シューラー氏、貴殿の母国ポルトガルで声楽を勉強しましたか?
シューラー: いいえ、ヴロンディ夫人。父が家で多く歌うので、俺も歌う。とにかく、俺は本来ポルトガルからではない。アゾレス諸島が俺の故郷。島々、嵐。しかし19年前にそこを去った。だから今、アメリカが俺の故郷だ。さあ、ベリンダーアメリカの歌を歌え!

ベリンダ: いいえー構わないー
シューラー: まあー皆飲め!大きく飲め!シューラーが去る前に最後の一杯!それからシューラーは家に帰る。

ヴロンディ夫人: いいえ。貴殿は行くのですか?
ベリンダ: 滞在して、シューラー。パーティーはまだ始まったばかりー
シューラー: いいえ。今晚は長く寝ねばならん。明日は漁に辛い一日。
ジョン: だから貴殿はまだ出かけるのか?
シューラー: もちろん、ジョン
ジョン: 貴殿は俺を信じていないのか?
シューラー: もちろん俺は信じる!ラジオを信じる。沿岸警備隊を信じる。シューラーは皆を信じる!

ジョン: それなら貴殿はなぜ馬鹿なのか?
シューラー: 聞け、ジョン。俺は漁師である。金が要る。魚が走っている一だから俺は出かける。嵐が来る一嵐が吹く一俺は戻る。

ジョン: 誇りー誇り!
シューラー: 聞け一明日俺は中にいる、その後明日の翌日も祝福のために中にいる。それは二日間だ。俺はそれができない。

ジョン: 貴殿は溺れる、シューラー
シューラー: ああ、友よ。貴殿は妻について考えるー

JOHN: That's not the reason!
 SHOOLER: It is most of the reason. Come, John, we not argue. I go out early, scoop up big mamas, and am back past the point before wind comes. Then we have real party tomorrow night, with big mama lobsters and melted butter! Huh? Ok, that's good?

BELINDA: Why don't you listen to John, Shooler?
 SHOOLER: What you say, my friend? You come have party with Shooler? And the next day we go to the Blessing of the Fleet together and the Bishop sprinkles water! Ok?

JOHN: I'll be here, Shooler.
 SHOOLER: Good! I see you straight off the dock! Now drink your schooner and I go.
 JOHN: Yes—and may God be with you tomorrow.
 GENE: Amen!
 SHOOLER: Thank you, John. It is for that I wait. *Exits.*
 GENE *laughing*: Do you think he'll get it, old man? Do you think he'll be bashed in by the waves?
 MRS. VRONDI: Mr. Shooler is an example of a fine, robust, primitive type.
 BELINDA: Will the storm be bad, John?
 JOHN: In '38, we had a great hurricane. Tomorrow we're going to have another.
 MRS. VRONDI: I saw no mention of it in the day's journals.
 ED: It's all over the radio. But they don't know if it's coming this way yet. It sure knocked the hell out of North Carolina, though.
 BELINDA: Will we be safe here? I mean we're just a few feet above sea level—
 MRS. VRONDI: Oh, dear! Is there any danger? Ahhh, so be it ... I do not expect to live for many months anyway.

GENE: That's right, Contessa. The old cancer.
 JOHN: We'll be safe enough here. The dunes are high. Some folks may get cut off down by the pond—the tide'll cross the road there—but we'll be dry in town. The danger's out there—beyond the buoys and the break, out in the high water, where's there's nothing but wind—

GENE: The big blow's right here, old man.
 MRS. VRONDI: Edward, bring me the day's journals, if you don't mind. I set them behind the bar—

GENE: Draw me one first, Ed. That is—if the Contessa can wait—
 MRS. VRONDI: Surely—
 BELINDA: Gene, please—
 GENE: Ah, I am recognized. I am seen. I am at center stage.
 JOHN: You're drunk.
 GENE: The salt air—the salt air—
 BELINDA: You always manage to get to center stage.
 GENE: No, no—you misread me. I like sitting up here, looking down, watching the marionettes, counting their strings. And the nice thing about you, little girl, is that your—hinges—are loose, but well oiled, I expect.

ベリンダ ジョンの手を取りながら:
 ありがとう、ジーン。でも私はもう今夜のデートの約束があるので
 。

ジーン: 今夜？
良かった。それなら別の機会のチャンスがまだある。そうだろう？
ヴロンディ夫人: エド！俺のスカーナーはどこだ！
ジョン: 『ニューヨーク・タイムズ』にはハリケーンについて何も書かれていません、ガ
スペさん。私は新聞など読みません、ヴロンディ夫人！私は空を読むのです。
ヴロンディ夫人: 本当ですか？『ヘラルド・トリビューン』で確認してみましょう。私の
考えでは、それがニューヨークで最も信頼できる新聞です。
ジョン: 新聞なんか読まないと言ってるだろう
エド: ラジオで流れていたんです、ヴロンディ夫人
ヴロンディ夫人: ラジオは信用できません。私は新聞のみに頼っているのです。
ベリンダ: シューラーがまだここにいたらいいのに。みんなで歌ったのに。
エド: 朝一番で暴風板を取り付けるつもりだ。
ヴロンディ夫人: いつもの朝のコーヒーをいただきにきます
エド: 承知です、ヴロンディ夫人
ジョン: 私は埠頭にいてから、スカーナーを飲みに寄ります。
ジーン: グルグル回って。止まるところは僕だけが知ってる。
ベリンダ: 何？
ジーン: 君が僕と寝ないのはなぜかと聞いたんだ
ベリンダ: そんなこと言ってない！
ジーン: ああ、僕の人間よ、でもそう言いたかったんだ。
ジョン: 来い、ベリンダ。行こう。
ヴロンディ夫人: あなたも私たちを見捨てるんですか？
ジョン: 眠い。ビールを飲みすぎた。心配なことがあります。
ジーン: 老人、何を心配してるんだ？
ジョン: お前は二十年前に死んだら。聞け、
ジーン: もしお前がまだ生きてたら、シューラーと一緒に船に乗って、かごを引
き上げて、かもめに餌をやっただろうな。
ジョン: お前は一体何してるんだ？
ジーン: どこで働いてるんだ？
ジョン: 僕はガウセミだ。鋭いくちばしと銀色の羽を持ってる。飛んだり潜った
り、食べ物を捕ったりする。そして羽は絶対濡れない。
ジョン: お前は怠け者だ！そのまま居着いた夏の季節労働者だ！でも十月だ、坊
主。ニューヨークに帰る時だ！ベリンダへ。来い。
ヴロンディ夫人: お願いします。行かないで。一人になると迷った気持ちになり
ます。
ジョン: コンテッサを見捨てちゃいけない。

ベリンダ ジーンに目を向けながら:

先に行って、ジョン。すぐあとから行くから。

ジョン: わかった。あとでな、ベリンダ。おやすみなさい、エド、ヴロンディ夫人
ジーン: ちょっと待てよ、老人。別れの挨拶くらい貰えないのか？ジョン 鋭
く振り返って退場する。ジーン 笑う。まあ、すべては手に入らない
か。そうだろ、若い嬢ちゃん、ベリンダ？
ベリンダ: あなたはもっと持つことができるわ。
ジーン: 悪魔に身を委ねてくれるのか？申し訳ないが、コンテッサと今夜愛し合
う約束してるんだ。
ヴロンディ夫人: 病的なユーモアは病んだ魂の症状です。

ジーン: でも事実には直面しなきゃいけない。『事実には直面する』、それがお前らのモットーだろ？ 今日生きてて、来冬には死んでるってな。

ヴロンディ夫人: ベリンダと二人きりになりたいのです

ジーン: あ、コンテッサ。ここみたいな場所にはブライバシーなんてない。バーは劇場だからね。

ベリンダ: ヴロンディ夫人、私と何について話したいんですか？

ジーン: バーと劇場だ、コンテッサ。情熱をさらけ出す場所だ。

ベリンダ: ジーン。やめて！ 私のためにいい人になれない？

ジーン: 嬢ちゃんが懇願してくれた。それはもう一杯のスクーナーの価値がある。
エド！

ヴロンディ夫人: 最近あまり気分がよくないんです、親愛なる方。心臓が、心臓が、
、

ジーン: 古いガンじゃなくて、灰色のネズミが太った黄色いアメリカンチーズを囓ってるみたいな？

ヴロンディ夫人: 私の病気を嘲笑するのは許しません！

ジーン: お前の嘲笑なんか知ったもんか
↓

ヴロンディ夫人: そして暴言は許容できません。

ジーン: そしたら僕ら行き止まりだね、我が貴族殿。なぜなら僕はお前さんの全存在を冒涇だと考えてるから。

ヴロンディ夫人: 私は誠実で正直に人生を生きてきました。夫は伯爵でした。もう話は十分でしょう。あなたの永遠の魂について話したいのです。

人: ジーン: ベ
リンダ: ジーン: ジーン、お願い

ほら、あなたはガンで、いや心臓病で死にかけてる。血栓の症状を知ってますか？ 腹を超える引き、肩の震え、まるであなたの注目を引こうとする若い男のように、そしてそれから痛み！ 痛み！ 痛み！ ナイフのように、銀色の鋭いナイフのように胸をつらぬく痛み。

ヴロンディ夫人: やめて！ やめて！
やめて！

彼女は退場する。

ベリンダ: なぜあなたは？

ジーン: ほら、今や僕たちは二人きりだ。

ベリンダ: 長くはないでしょ

ジーン: 行け。老人のところに戻れよ。いや、本当に老いぼれだ。

ベリンダ: あなたの知ったことですか？ 私はあなたの娘ですか？ 先生に手紙を書いてくれるんですか？ だから私が問題を起こさないように

ジーン: 僕には関係ない。目を開けるなんて忘れろ。

ベリンダ: ジョンは強い男よ。

ジーン: 説明は要らない。

ベリンダ: 聞いて！ 私は彼を愛してない。わかって？ 首に縄巻きじゃない。でも彼はいい男だ。そして私は彼の相手が好きなの。

ジーン: 君の唇が動くのは見えたけど、何も聞こえなかった。一呼吸。君に何が見えるか知ってるか？

ベリンダ: 私が何を思ってるか言ってやる。あなたはいい男になれるはずだ。でも怖がってる。何が怖いのか知らないけど、ジーン、そのうち、すぐそのうち、あなたと私で決着をつけなきゃいけない。二人きりで。恐ろしいもの-神は知っている-そして、いつか、すぐいつかよ、ジーン-それはそれを得ている-お前と私一人です。お前は、私を聞いているのか？
彼女は去る。ジーンは座る。その後、柔らかに。

ジーン: 彼女は歩き、話し、仰向けに寝そべる。

ベリンダ: あなたは僕のことを騙せない、ジーン。あなたは僕たちと同じ人間だ。
 ジーン: 行け、逃げろ！ 出て行け！ そんなに男なら、なぜ他の奴らと一緒に出
 けないんだ？ なぜ朝、埠頭の乾いたところに立ってて、首を空に向けてる
 んだ。何の？ 神様だ！ 神様だ！ あなたは神様だと思ってるのか？

彼女は退場する。ジ
 ーン座る。そしてゆ
 っくり。

それでは、お前はニューヨークに戻る
 のか？

Belinda—Belinda—come back. I—I—just want to talk. To talk. *Shouting.*
 Ed! Ed! Where the hell are you?

ED: Washing glasses. Do it every night.

GENE: Time for another beer?

ED: You're running up quite a tab.

GENE: Don't you think I know it?

ED: Sure.

GENE: When I want an accountant, I'll hire one. Will you draw me a beer?

ED: Last one for tonight. Got to close up.

GENE: She wouldn't even sit here and talk to me. That's all I wanted. A little talking.

ED: Sure thing. Now drink up and get out. I want to go to sleep. Got to put up
 the storm windows tomorrow.

GENE: Storm windows? You're an idiot. The hurricane'll never happen in October.

ED: It's a crazy day when John Gaspé's wrong about the weather.

GENE: So you think he's God, too? The fisherman love him; The girl loves him. You
 love him. He's too good to be true.

ED: Come on. Go home.

GENE: Yeah. Got to get some sleep. *Stops.* Ed—I lost my job—

ED: Sure. That's always happening, Gene.

GENE: I mean—I'm broke.

ED: No news there. Sleep it off. Everybody needs a dishwasher. And how about
 writing? I hear you were quite the thing a few years ago—

GENE: No. I can't do that—anymore. Well, goodnight—

ED: So long, Gene—

GENE: Ed. I didn't pay old lady Johnson the rent. You know what I mean? Those
 landladies—they don't take any bull—either it's ten dollars in the palm, or
 boom, you're out—

ED: Ok, Gene. Flop in the back. I don't have a mattress, but there's an old army
 blanket in the closet. Sometimes between you and Mrs. Vrondi, I don't know
 whether I'm running a bar or flophouse.

GENE: Thanks, Ed. It's only for a day or two. I got a college degree. English major.
 Oberlin College in Ohio. Good school, straight state. They can't keep a BA
 down, can they? And keep a tally of the beers. Yeah. Ed, I just wanted to talk
 to her. Oh fuck, she's pretty.

暗転

2 嵐の朝

ヴロンディ夫人は新聞の大きな山を読んでいる。エドは彼女にコーヒーを注いでいる。外で槌の音が聞こえる。

MRS. VRONDI: Thank you, Edward. I have a terrible chill.
 ED: Nothing at all, Mrs. Vrondi. Had to boil the pot for myself anyway. I need some java to give me the strength to clean the place up.
 MRS. VRONDI: I know I should go to a breakfast shop, but I do so like your intimate tavern here by the seaside.
 ED: Sure thing, Mrs. Vrondi.
 MRS. VRONDI: And I am keeping the strictest account of what I owe you.
 ED: You bet.
 MRS. VRONDI: I am simply not myself until I have had my morning coffee. Usually three cups with cream—but no sugar.
 ED: I have Carnation. Will that do?
 MRS. VRONDI: It must do. As soon as my quarterly check arrives from the Manufacturer's Trust on Fifth Avenue—
 ED: Coffee's on the house.
 MRS. VRONDI: What a dear man you are! There are so few kind souls left. Now you must not construe my statement as an out and out condemnation of our young people. No, indeed. We have some very substantial persons among our youth. But there are, also, so many wastrels abroad. Now you take Gene—
 ED: He's got his problems.
 MRS. VRONDI: His problems are no excuse for his manners.
 ED: You know—he was an author once. Published a book—a novel—and everyone liked it.
 MRS. VRONDI: Well that's good to know—though I do prefer poetry.
 ED: Then he stopped writing. He told me he had no more to say.
 MRS. VRONDI: You seem to be very informed—
 ED: People talk to me. You know—a bartender—that kind of thing.
 MRS. VRONDI: If Gene has nothing more to say, he should remain silent. He always has something to say to me. He should face the facts—we must all face the facts.

槌の音。場所に差し込む日光の一部が遮られる。

ED: What are the workmen doing? They've eclipsed the sun!
 Remember the hurricane? The 10 o'clock news said it was past the Virginia Capes, moving due north. They're still not sure we're going to get it. But I'm having the windows boarded up anyway. I don't take chances.
 MRS. VRONDI: The morning journals are mute. There is no mention of an impending gale.
 ED: Are you sure you have today's paper?
 MRS. VRONDI: Well—I didn't buy the paper—but Mr. Patrick across the way was kind enough to give me several journals—very reputable ones, from New York and Boston and Hyannis.

ED: I don't take chances.
MRS. VRONDI: In my home in Mexico—with the Count—we had reservoirs of sunlight! There is so little light in these northern climes—and now you have your men nail out whatever little there is.
ED: Tomorrow there'll be plenty of sun.
MRS. VRONDI: My husband was an aristocrat—a Spanish Count. Ah, there was a man, Edward! Even while he slept he kept his posture!
ED: You've told me.
MRS. VRONDI: Have I? I shall never understand why he left me. It is the riddle—the pivotal enigma—of my life. The Count and I were so suited for each other. He called me his “angel.” His desertion—though it is buried 28 years in the past—still leaves me dumbfounded. Ahhh, so be it! I must read the journals. *She looks at the papers.* I don't know why I read the journals. They are so depressing—
ED: I wouldn't know about that, Mrs. Vrondi. I got too much to worry about right here.
MRS. VRONDI: I understand that the winds of business can severely buffet an entrepreneur setting out across the sea of life in his little skiff—
ED: Sure thing.
MRS. VRONDI: But even in the midst of the storm we must not lose sight of the larger issues. The Count was always fond of the Reverend John Keats' aphorism: “No man is an island unto himself.”
ED: I have a couple of donuts, if you want—
MRS. VRONDI: That is so kind of you! But naturally I suffer from a slightly diabetic constitution and must shun sweets.
ED: I should've remembered—
MRS. VRONDI: Surely I've told you many times that I'm a dying woman?

また槌の音。窓が覆われる。エドライトをつける。

ED: So we shall have no more sun today?
ED: Tomorrow—
MRS. VRONDI: Ah, tomorrow and tomorrow and tomorrow creeps in this petty pace—. Are you familiar with Hamlet?
ED: I don't get time to read. I think I was supposed to read it in high school—
MRS. VRONDI: A lovely drama. He kills his young wife. For no reason apparently. Well—. As I was saying, Edward, it is sad to realize it, but the bald fact must be faced. My inner machinery is rusting—corroding—falling apart. I expect to die this winter.

バックルームでジーンが笑う音。

エド: それは何ですか
?
ジーンです。行く場所がなかったんで、物置で寝てました。
ヴロンディ夫人: でも何を笑ってるんですか？

エド: さあね。
 ヴロンディ夫人: 彼は私たちが聞こえますか?
 エド: そんなことないと思います。
 ヴロンディ夫人: そうです。本当です。私は冬に死ぬんです。冬の草と一緒に埋められます。ただクリスマスまで生き残ることを望みます。小さな子どもたちが楽しい時間を過ごすのを見たいからです。

エド: 孫さんがいるんですか?
 ヴロンディ夫人: そう言うてくださるなんて素敵ね! でも申し訳ありませんが、そうでなく豊かで充実した人生の唯一の深刻な悲しみは、子どもがいないことです。物思いに沈みながら。ご存じのことですが、伯爵はインポテンツでした。でも他のすべてで、何という男! いいえ、エドワード、私が言及している子どもたちは、ニューヨークの私の冬の邸宅の範囲内の小さな者たちです。毎年、私はクリスマスに小さな者たちをもてなします。私の小さな家のパーティーは今では伝統だと思います。私が死ぬときに、それを手放すのは嫌です。

エド: Then you're going back to New York?
 ヴロンディ夫人: マニユファクチャラーズ・トラストからの小切手が、フィフス・アベニューから来たらすぐに。
 エド: ああ。わかります。

ジーンがぼろぼろの格好で入ってくる。

ジーン: おはようございます
 エド: コーヒーはどう?
 ジーン: ありがとう。神様、ここは暗いな
 エド: 暴風板を立てたんです。
 ジーン: この光の中で新聞が読めるか、コンテッサ?
 ヴロンディ夫人: 私の目は完璧な状態です。
 ジーン: 頭が割れそうだ。昨晚のビール、何入れたんだ、エド?
 エド: 座れ。強いコーヒーを飲め。
 ヴロンディ夫人: エドワードが、あなたは小説家だと言っていました。
 ジーン: 忘れろ。
 ヴロンディ夫人: あなたの文体はジョセフ・コンラッドのようですか? 『老人と海』という本が大好きでした。
 ジーン: アーネスト・ヘミングウェイ。
 ヴロンディ夫人: いいえ、コンラッドはアーネスト・ヘミングウェイを書きませんでした。
 ジーン: 忘れろ、コンテッサ。新聞を読め。
 ヴロンディ夫人: 冒険物語を書くんですか?
 ジーン: 僕は何もしない。僕は何もしないことを誇りに思う。僕は何も気にしない。何も考えない。何もしない。僕は存在するだけだ。潮の中の小石のように清潔に。新聞を読んで、放っておいてくれ。
 エド: ジーン。朝、考えてただけだ。カクテルを作れる?
 ジーン: 飲むことはできる。そのぐらいだ
 エド: ここは冬はビジネスがあんまりないけど。でも休まなきゃいけないんだ。
 残り-
 ジーン: 仕事をくれるのか?

エド:

バックルームにベッドを入れてやれるし、食べるだけの金やるし、それにドリンク。

ジーン:

エド、お前は理解してない。働かないことは僕の原則だ。この世に痛みをもたらすものが何か知ってるか？ 働く人、何かをする人、考える人だ。愛する人だ。わかるか？ トマトは誰も傷つけない。石は君を傷つけない。変なやつがそれを投げつけない限りはな。僕は石みたいになりたい。馬鹿で、無言で、盲目で。ただ世界の一部で、そこにあるだけ。関わりなし、感情なし、何もなし。しばらくの間、僕はウェルフリートのペプシコーラ瓶詰め工場で働いた。僕がしたことは座って、くだらない瓶が通り過ぎるのを見るだけだった。

もし瓶が蓋を逃したり、半分空だったら、ボタンを押して、それがラインを止めた。それから別の男がやってきて、不良瓶を持ち去った。夜十時から朝六時まで、週五日間、僕がしたことはそれだけだ。でもそのボタンを押すのは多すぎた。多分、一晚に三回か四回ボタンを押さなきゃいけなかった。それでも多すぎた。

ED:

But you gotta eat.

GENE:

If they stop feeding me, I'll get thin. Who cares?

MRS. VRONDI:

That's not a very positive view of life—

GENE:

What the hell's positive about life, huh? We sit here like mushrooms in a dark cellar. Then one day someone'll push a button—like my Pepsi-Cola button—and out of the sky'll come hell—Armageddon—do you know what that is?—hell on earth! And all the mushrooms'll lose their heads, even the priests, even the millionaires. Everyone. So what's left? A little sport. Sometimes you make love, sometimes you kick a dog, sometimes you sit on the toilet and try to imagine what God looks like.

MRS. VRONDI:

Please—

GENE:

Do you know what God's like, Contessa?

MRS. VRONDI:

I know what my God is like—

GENE:

God's a fat black woman, with saggy breasts, playing solitaire.

MRS. VRONDI:

The Count would have never tolerated either your insolence or your blasphemy. He was a man of the Church. He would throw down his gage, give you your choice of weapons, and demand you defend your honor with your life.

GENE:

Choice of weapons? Of course, Contessa. I choose words. Now where would your noble defender of the faith be?

ヴロンディ夫人書類を集めながら:

別のところに行きます。

GENE:

Wait a minute! You started me talking. You're frittering away your last days on the newspapers, as if they were the reckoning books of heaven. Think, Contessa, you are about to pit your pitiful little soul against God.

MRS. VRONDI:

I—

GENE:

Do you know what She'll say? You know what God'll say? She'll look up at you, scratch her crotch, and turn over another card. And down you'll go, Contessa—you, and your memories, and the Count, and your cancer, and

心臓病と糖尿病。すべてが、どんどん、神の至福の顔から、神の目が瞬きするのと同じくらい速く消えていく。

ヴロンディ夫人: いいえ、いいえ。それは本当ではありません！

ジーン笑いながら:
忘れろ、コンテッサ。座って。新聞を読め。

ヴロンディ夫人: あなたの言葉は本当ではありません
ん！
エド: 来てくださいよ、ヴロンディ夫人。彼は冗談を言ってただけですから。
ジーン: そうだ、コンテッサ。何が問題だ？
他に心配することがある。外交、キューバ、マニファクチャラーズ・トラストからの小切手。僕たちの魂は小さくて、軽くて、考える価値もない。コーヒーを飲め。冗談だったただけだ。
エド: 来てくれよ、ジーン。後ろを手伝ってくれ。ゴミ箱を入れて、何かが起きたら備えて、物を縛ったりしなきゃいけないんだ。
ジーン: 言っただろ、エド。働くのはやめたんだ。
エド: 仕事じゃない。お願いだ。
ヴロンディ夫人: 私のことは心配しなくていい。誰か来たら必要だったら、警報を鳴らします。私は孤独を恐れませんが。
ジーン座りながら: ここに僕は立つ。他の場所に立つことはできない
エド: ピールまで出したのに、後ろで寝かしてやったのに、それすらも？
ジーン: 哲学的立場だ、エド。
エド: くそだ！ ジョンが言ってることは正しい。お前は怠け者だ。お前の『哲学的立場』は椅子の底に座ってるお前の尻だ！

後ろに退場
する。

ヴロンディ夫人: 正直に言うと、ジーン、あなたは優雅でも感謝していません。
ジーン: だからあいつは俺を追い出すだろ。理由はたくさんある。
ヴロンディ夫人: エドワードはいい人です
ジーン: そうだ。そして僕は悪党だ。
ヴロンディ夫人: お願いです、言葉遣いをしてください。
ジーン: でも僕は自分が思ったことをする、コンテッサ。そして今、僕は考えてない。
ヴロンディ夫人: 数分前、あなたが前に出てくる前、あなたは笑ってました。笑いが好きです。
ジーン: 何が、または何を聞いて、そんなに面白かったんですか？
ジーン: 僕が君の話を聞き耳立ててたと思ったか？
ヴロンディ夫人: 何も結論を出しません。ただあなたに質問をしてるだけです
ジーン: 何と丁寧な。そうだな、コンテッサ。僕は自分を笑ってたんだ
ヴロンディ夫人: 自分を？
ジーン: 目が覚めた。それが最高に面白いと思った。
ヴロンディ夫人: 朝に目が覚めるのはごく普通だと思います。
ジーン: とてもよく寝てた。悪夢もない。幻想もない。そして目が覚めて、すべてがここにあった。その国から戻ってきた旅人によって再創造された。帰ってこない国から戻ってきた旅人が戻ってきた。

MRS. VRONDI: Pardon?
GENE: Have you ever been outside yourself, Contessa? There I was—on another planet—on no planet—watching myself. The little things—pissing, scratching the dust out of my eyes—yawning, and farting. It's ridiculous, isn't it?—to be cursed with it all?

MRS. VRONDI: I have always believed that life is a blessing.
GENE: Sleep is a blessing, Contessa. Living in your mother's belly is a blessing. Death is a blessing. We're surrounded by blessings, overwhelmed with blessings. Everything is a blessing! Everything but living.

ベリンダが入ってくる。

ヴロンディ夫人: おはようございます、親愛なる方！今、最高に興奮する会話をしてたところですよ。

ジーン: で。彼女に任せろ。僕はコーヒーを飲んで、残りは忘れたい。

ベリンダ: ヴロンディ夫人: シューラーが出かけた
心配する理由はありません。彼は高潔な男です。イベリア半島の情熱がシューラーに燃えているように、伯爵にも輝いていました。

ジーン: お前の保護者はどこだ
ベリンダ: ジョンなら、後ろでエドを手伝ってます。ゴミ箱を縛ったり、中に動く物を運んだりしてます。

ジーン: 昨晚はどうだった？
ベリンダ: あなたの関知することではありません

ヴロンディ夫人: 若い人たちが話したいなら、あちこちに移動してください。新聞を読み終わりたいので。

ジーン: 話したくない。
ベリンダ: でも私は。いいですか？
ジーン: どうぞ。
ベリンダ: あなたがここにいてくれてうれしい。
ジーン: 神様、朝から君は明るく活発だな。
ベリンダ: 気分がいいわ
ジーン: よく潤滑されてる？
ベリンダ: そうね
ジーン: わかった。君の勝ちだ。君を怒らせることすらできない
ベリンダ: その通りよ。
ジーン: さあ、ここに上がってきて。俺と一緒に座ってよ。

彼は右手を上げる。

ベリンダ: 本当のこと、半分本当のこと、本当以外のすべてを言うことを誓う。コーヒーはどう？
ジーン: 周りにあるの？
ベリンダ: エドが作った。取ってくるよ
ジーン: 証人席にいてよ。どこにあるの？
ベリンダ: バーの後ろ。左側。ね、別のカップも取ってくれ。お願いだ。

ベリンダ: あら、あら! そんなに丁寧だなんて。どう
 したの?
 ジーン: 気分³にムラがあるんだ。君が俺を鬱⁴から救ってくれた。
 ベリンダ: よかった
 ジーン: いいだろ
 ベリンダ: う。
 何をしたのか教えてよ。そしたら
 ジーン: また同じことをしてみるから。
 ああ、そんなに無実を装うなよ
 ベリンダ: 無実なら、それが一つのことだ。
 ジーン: そうだな。君はいろいろ経験してる
 ベリンダ: ぞしてまた戻ってきた
 。

彼女は座る。彼はカップを上
 げる。

ジーン: あちこち経験してきた女に乾杯。
 ベリンダ: 乾杯するわ。(間)ジーン、君にもお返し⁵のトーストをしたいけど、君が何
 を望⁶んでるのか知らなくて。
 ジーン: 本当のことを言うなら?
 ベリンダ: 心から。
 ジーン: 君は年上の男に少し飽きてきてるんだ。
 ベリンダ: 彼は強い。それが好きなの。
 ジーン: お父さんみたいに
 ベリンダ: フロイドの本は棚に戻してよ。もうそんなのは終わった。ジョンのことは忘れて。
 君のことを話そう。
 ジーン: 今朝は誰もが俺のことを話したがってるな。
 ベリンダ: みんなじゃない、ジーン。ただ私。
 ジーン: 俺が特別だと思ってるのか?
 ベリンダ: 君は私にとって特別よ。君が何を望⁶んでるのか知ってる
 ジーン: 本当⁷に?
 ベリンダ: 君が誰なのか知ってる
 ジーン: おめでとう。
 ベリンダ: つまり、仮面の裏にいるジーン。
 ジーン: 信じてくれ、仮面なんてない。
 ベリンダ: 君の本だって読んだわ。
 ジーン: 他に約5万5千人も読⁸んでる。印税の小切手を覚えてれば。
 正しく確認する。
 ベリンダ: それは4年前くらいのことでしょ。
 ジーン: 6年前に書いた。それ以来、一行も書いてない。
 ベリンダ: 素敵な本よ。
 ジーン: 確かにそうだ
 ベリンダ: 本気よ!
 ジーン: 俺も本気だ。『この世代で最も約束のある若き米国の小説家』ってニュ
 ーヨーク・タイムズは言⁹った。
 ヴロンディ夫人: ニューヨーク・タイムズについて言及¹⁰しましたか?
 ジーン: 家に帰ってください、ヴロンディ夫人。俺たちは忙しい
 んです。
 ベリンダ: その後、どうなったの?

GENE: I made the big discovery of my life. I found out that I had written everything I had to say. I shot my load, as the saying goes. And I retired—at age 23. I dumped my typewriter in the East River, left the big city, and retired to a life of indolent leisure and keen observation.

BELINDA: You gave up.

GENE: Soap-opera, Belinda. I didn't give up. I triumphed over the American dream of wealth, success, love, and fame. I am now myself alone, and I am trying to become nothing.

BELINDA: I love you.

GENE: If you're seducing me that's an awfully good start.

BELINDA: Gene. I said: I love you.

GENE: The emotion is in excess of its cause

BELINDA: It's what I feel.

GENE: And what do you feel about John?

BELINDA: Why does it matter?

GENE: I do not, cannot, and will not spread my affection over your lovely body.

BELINDA: Do you know why I love you?

GENE: Love is absurd. I come, it goes.

BELINDA: All summer and fall I've been watching you.

GENE: You know what I think? I think you love young pants. And that's fine by me. I don't care who's run over you. You can take a bath and smell sweet again. Just tell John you're not going home with him tonight. I'll keep the light on for you.

BELINDA: I want you to marry me.

GENE: My oh my. How dramatic.

BELINDA: It's the truth.

GENE: The truth is you're a little too hot between the legs.

彼女は彼を強く叩く。

That feels good. Give me a second helping.

BELINDA: God damn you.

GENE: She'll get her chance. But when I stand before her, I'll be clean. Understand? I'll bring nothing with me. Not fear, not memories, not love. Nothing.

BELINDA: Go ahead, run away as fast as you can.

GENE: You've been watching me? I've been watching you. Every two weeks, another guy. How long has it been John? Ten days, eleven? You're water in a hot greasy frying pan. It doesn't bother me. Just don't dress it up in fancy clothes.

BELINDA: Don't you believe me?

GENE: I wouldn't believe you if you were a nun on judgment day standing on a mile high stack of bibles with the true cross on your back!

ベリンダは頭を下げる。ジーンはそれを上げる。

でも、それは今夜、別のデートがあるってわけじゃない。

ベリンダが立ち上がって去る。エドとジョンが入ってくる。

エド: よし、すべてロープで固定した。船の状態はいい。
ジョン: そして時間がなかった! あの雲が沸き立ってうねってるの見たか? 嵐の雲だ。
ジーン: 散歩に行く。

ベリンダがジョンに:
シューラーは安全?

ジョン: シューラーは溺れるだろう
ジーン: あいつにとってはいい話だ。じゃあ、またな。

立ち去る。

ベリンダ: すぐボストンに行く?
ジョン: ボストン?
ベリンダ: 買い物かしたいの。
ジョン: 俺は15年間プロヴィンスタウンを離れてない。
ベリンダ: ただボストンに連れて行って
ジョン: 嵐の後、その時かな。
ベリンダ: いや、今
ジョン: 黙ってろ、娘よ。俺は60才だ。俺こそ急ぐべき年格好だ。
ヴロンディ夫人: ガスペさん、私は入手可能なすべてのジャーナルを念入りに調べましたが、
ジョン: 差し迫った嵐についての記載は見つかりません。
新聞なんか知ったことか。俺たちは準備万端だ。

暗転

3 嵐の午後

ジョンがラジオを聞いている。ヴロンディ夫人が新聞を読んでいる。外は雨が降っているが、嵐はない。

ラジオの声:

東部標準時午後5時に、ハリケーン・エラはニュージャージー州アトランティック・シティの東南東85マイルに位置し、毎時22マイルで北東方向に移動しています。嵐の中心での風速は時速135マイルで、ハリケーン級の風は北と東に150マイル、南と西に100マイル広がっています。ニューヨーク気象局はニュージャージー州ケープメイからロードアイランド州ブロック島までのハリケーン警報を発令し、ブロック島からメイン州イースポートまでの北東大西洋岸の残りの地域にハリケーン警報を発令しています。気象局はエラを『激しく、不規則で、非常に危険な嵐』と説明しています。
気象局はエラに発生している東向きのカーブが加速し、この悪質な嵐を海上に留めることを願っていると付け加えています。しかし、

ジョンがラジオを消す。

ジョンが独り言で:

これはやられる。大きく。これはやられる! エド! エド!

エドが奥の部屋から来て:予報
を聞いたか?

ジョン: まっすぐ俺たちに向かってき

エド: てる!
警報は出てる?

ジョン: まだだ。警報中だ。でも1時間くらいで出るだろう。今夜までに風がこ
こに来る。まっすぐ曲がってきてる。神よ、シューラーを助けてくれ
。

ベリンダが外から入ってきて:バ
ケツみたいに雨が降ってるわ。

エド: ね、ベリンダ、コートはここに置いてよ。濡れてる?

ベリンダ: シャワーから出たばかりみたいな感じ

エド: ね、奥に服がある。パリのガウンみたいには合わないけど、乾いてる
。

ベリンダ: ありがとう

エド: 左のフックにあるよ。

ベリンダが奥に行く。そこから叫ぶ。

ジョン: どこにいたんだ?

ベリンダ: 埠頭で。

ジョン: それで

ベリンダ: ?
シューラーが無線が入ってきた。海上でそれに耐える気だって。今
北東から時速35ノットで吹いてるって。ボートを風に向けてるっ
て。すべてが船の状態に見えるって。沿岸警備隊は彼を呪ってるけ
ど、指示を出してる。彼がやれると思ってるんだ。

ヴロンディ夫人: もし外に出かけるなら、午後のジャーナルをくださるとありがたい。
払い戻します。

ベリンダが戻ってきた。男性用の服を着ている。

ベリンダ: どう見える?

エド: シュライナー・サーカスのピエロみた

ヴロンディ夫人: いた!
あなたは確かに素敵な一素敵な一不合理に見えます!

エド: 問題は一間違った服をフックから取ったんだ。言っておくべきだった
—それはジーンのだ。

ベリンダ: ジーンの?

エド: そう。彼はしばらくの間、引っ越してくるんだ。何か荷物を持ってきた。

BELINDA: I'll change then.
 ED: Don't bother. He won't mind. He'll probably get a charge.
 BELINDA: I don't want to wear his clothes.
 ED: Go ahead, be a sport. Gene could use a few laughs and you look swell.
 MRS. VRONDI: Certainly, my dear. We understand that your clothes are wet—and that this masquerade is a necessity. You look like a character from Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*. Do you know the play? It's all about a Duke who confuses two young people—a brother and a sister—

BELINDA: That's *Twelfth Night*.
 MRS. VRONDI: Oh, no. It's *Midsummer Night's Dream*. And it ends with him killing his young bride. Apparently for no reason.

BELINDA: That's *Othello*—
 MRS. VRONDI: Don't contradict me! I know English literature! I'm an educated woman. You put on Gene's clothes and you act like him! The Duke killed his young bride! For no reason at all. Smothered her with his handkerchief. It was horrible. I cried and cried. Young brides should be allowed to live. That's what young brides are for. The Duke was so like the Count—my Count—

BELINDA: Have it your way, Mrs. Vrondi. It's *Midsummer Night's Dream*—
 MRS. VRONDI: No, no, *Twelfth Night*—
 BELINDA: As you like it.
 MRS. VRONDI: Or *Hamlet*. I'm not sure anymore. *Softly*. My heart's been bothering me again. *Louder*. It murmurs, it squeaks, it cries out!

BELINDA: It'll pass.
 MRS. VRONDI: Yes. And tomorrow Edward will take the wood away from the window and there'll be light again. Pools of sunlight, warm sunlight, all over the floor, spilling into the dark corners, chasing the dust around in its beams. That will make me so happy!

BELINDA: John, you should see the wharf! There's no wind. But the waves are big, slow things, just rolling in, one after the other, from as far out as you can see through the rain.

JOHN: Hurricane swells. What about the boats?
 BELINDA: Everything's tied down. I never saw so much rope! The crews came down and put big truck tires over the sides, and big coils of rope.

JOHN: To cushion the boats when they swing against each other or the dock. Anybody go out to the middle of the harbor?

BELINDA: A few, the older guys, Jose and Da Silva.
 JOHN: They're smart. They can get behind the Truro highlands, the wind won't be so bad there. But Shooler is where there are no highlands, nothing to hold the waves back, nothing but the sea and the wind.

BELINDA: Don't worry about Shooler. The Coast Guard—
 JOHN: I heard the Coast Guard! It's 38 all over again.
 MRS. VRONDI: I've heard you mention 38 several times, Mr. Gaspé. But I can't follow your meaning.

ジョン: 1938年、俺は若い男だった、ヴロンディ夫人。シューラーより若い。強くて、世界を叩き落とす準備ができて、神に拳を振りかざして、運試しができた。

魚は走ってたー今日みたいにーそして俺たちは出かけた。

ヴロンディ夫人: 嵐の中で?

ジョン: ああ、嵐が来るとは確信できなかった。

ヴロンディ夫人: 気象学の進歩は容赦なかった。

ジョン: 俺たちは出かけた、嵐が来た、そして多くが溺れた。

ヴロンディ夫人: 全能者の意志である。

ジョン: 俺の妻も含まれて。

ヴロンディ夫人: 申し訳ない。知らなかった

ジョン: お前たちニューヨークの人間が知らないことがたくさんある!

ヴロンディ夫人: 私もまた、ガスベさん、神の恵みある地上での半世紀以上の滞在の間に、悲しみの分け前を負ってきた。

ジョン: あの日、男の妻は立派なパートナーだった。俺の妻は太くて強かった一男のように強かった。でも水が彼女を連れ去った。

ヴロンディ夫人: 話を聞かせてください、もし苦痛でなければ

ジョン: いや、もう苦痛じゃない。

ヴロンディ夫人: お願いします。

ジョン: 今じゃない。後でかもな

ヴロンディ夫人: かしこまりました、あなたの時間で。まだニューヨーク・タイムズの論説ページをずっと読む必要があります。ジェームス・レストンさんと意見が一致することはあまりありません。彼は左派です。『スコッティ』と呼んできます。

ジョン: エド、ビール飲もうか?

エド: 今、君のスクーターを描いてる。

ジョン: すべて固定されてるか?

エド: 俺がなれるだけ用意した。これは堅牢な建物だ。

ジョン: そうだ。あの日、ここには300人の漁師がいた。ボストンとニューベッドフォードの次に大きな漁港だった。今は60人、ほとんどが老人で、俺より年上も多い。昔は冬も夏も出かけた、ネットボートの大船団で、強い男たちが、旗を立ててた。12月の嵐が凍りついて真っ直ぐに固くなることもあった、男の手みたいに。でも俺たちは漁をした。神よ、どうやって漁をしたか! トロール船がなく、トラワラーがなく、ただ男たち、何人かの女性も、手持ちネット、タフなディンギー、強い肩、素早い手。みんな良い男たちだった。そして毎年、何人か失われた、彼らは沈んだ。でも涙は少なく、後悔もなかった。俺たちは未亡人と子どもたちの面倒を見た。漁商人たちは、この近くにある埠頭の大きな建物、漁商人ホールで会った。俺たちは彼らの面倒を見た。良い日も悪い日も10パーセントを与えて、彼らを養い、石炭をストーブに入れ、子どもたちが学校に行くようにした。そしてそれらの子どもたちは成長した。彼らはプロヴィンスタウンを離れてボストン、プロビデンス、ニューヨーク、西に出た。そしてトロール船がやってきた、機械で動かされた大きな低いネットを持つトラワラーたちと。彼らは底を引きずって、クローネットのような欲張りな手で、底をかき立て、貝とナマコとその他の魚の餌をはがした。そして魚は空の銀行から泳ぎ去った。ほかのどこかに行った。今ではほとんど全部いなくなった、魚も漁師も。ここで悪く農業をした。今は不毛だ。不毛で、寒くて、失われて、孤独だ。そして俺たちは司教を待つー時々ボストンから、時々ニュー

ベッドフォードから一来て艦隊を祝福するために。でも海に少し撒かれた聖水? 海の底を戻すには聖水よりもはるかに必要だ。

ヴロンディ夫人: それは『艦隊への祝福』ですか?

ジョン:

年2回一夏の作物に1回、冬に1回。明日は冬の祝福だ。夏はカメラを持った観光客一何千もの観光客のために、ボートすべてに赤と白と青と緑の幌で飾られた、滑らかな6月の湾の大きな円で見られてる—そして彼らは岸壁を通り過ぎると、司教は、紫と金の傘の下大きな椅子に、ダースの祭司を側に伴って、赤と黒の服を着て、各船に聖水を投げて、祝福して、良い漁、良い男を求める。非カトリックさえもボートで来る。神を怒らせるのは誰か? どんな神でも? その観光客たちは、魚に取って代わった。ネットはどこかの柵に全部吊るしてある。この頃は

、ほとんどが口で魚をしてる。でも冬の祝福は違う、観光客が家に帰った後の10月に来る、ここは寒いから、日が短くて、太陽が雲の下にあるから。その祝福は波の中で行われて、司教と2、3人の祭司が、すべて黒く着て、傘もなく、色付きの幌もなく一何もなく、ただ裸の祈り、水、船。俺たちはその祝福を待つ。ボートは少ないけど、みんなシューラーみたいにまだ漁をしてる。平穏な日なら、それはラッキーだと思う。荒い日なら、冬が荒くなくなると思う。

ヴロンディ夫人: 今年はどうなる?

ジョン:

ハリケーン次第だ。速く移動して風が北西に回るなら、嵐が海岸の上かはるか沖にあるってことだ。港はガラスのようにツルツルで明るくなる。でも風が東か南に留まるなら、白い頭のある波を見るだろう、浮遊物、サルガッソ海草がネット同然に厚く、凝血したようなまるで赤い血みたいどこにでも浮いてて、モーターをガムで固めて、魚をもっと遠く、もっと遠くに押し出す。

ヴロンディ夫人: 北西の恩恵的な風を予測します。

ジョン: そして俺は祈る、シューラーがボートで着いて列の一番目に来ることを。彼は、7年間、最初だった。

ヴロンディ夫人: 最初?

ジョン: 彼は俺たちの最高の漁師だ。彼は最初の場所に値する。俺は最初だった

ヴロンディ夫人: 今は?

ジョン: ヴロンディ夫人。俺にはもうボート、漁、祝福がない。

ジーンがずぶ濡れで入ってくる。

ベリンダ: ジーン!

ジーン: みんながここにいるのか

エド: みんなだ。

ジーン: 俺の分身さえも。

ベリンダ: 気になるなら、脱ぐわ。

GENE: A delightful idea.
JOHN: How was it out there?
GENE: The same. Rain. No wind. I walked on the beach. Big wood is being washed in on the rollers. And the swells are so high you can't see over one to the next. The tide doesn't make any difference, they just keep coming in, and the rain's warm.

JOHN: Tropical rain, hot, bad.
GENE: It wasn't bad for me. It soaked in, got down deep, stirred things up inside me. Things I haven't felt move for years. The heavy clouds, the rain, the drone of the ocean—it all worked together—I saw it, I felt it—for the first time in years!

BELINDA: That's good, Gene.
GENE: Just for a moment. And then things fell apart again.
ED: Well we're snug in here.
GENE: Sure thing. How's the reading going, Contessa? I brought you a present. *He opens a big bag.* They're a little wet, but I stopped off at Patrick's and picked up the newspapers.

MRS. VRONDI: That was kind of you.
GENE: They're not exactly today's edition, but they'll do I'm sure.
MRS. VRONDI: The New York Times! And the Baltimore Sun! I haven't seen the Sun for weeks!

BELINDA: That was kind of you, Gene.
GENE: A dramatic demonstration that the devil has a soul.
JOHN: Are the warnings up?
GENE: Just small craft. The storm's still off Jersey. They're not sure yet which way it's going.

JOHN: There's no doubt in my mind.
GENE: I'm going back out. You want to come with me, Belinda?
BELINDA: Nope. I've had my shower for the day.
GENE: I'm going to walk out toward Race Point and the Highlands. I want to watch the tide come in from the open sea.

BELINDA: Be careful.
JOHN: That's right. Because when the wind comes, it'll come up fast! You won't have a chance to get out of the way.

GENE: Will it be loud?
JOHN: So loud it'll burst your ears.
GENE: And strong?
JOHN: So strong it'll throw you down on your face.
GENE: And the rain?
JOHN: Like needles and clubs, like fists and hammers.
GENE: Good! Excellent! Pounded by hammers and fists, stung by needles, beaten by clubs!

ED: Be careful. Don't get trapped.
JOHN: The tide'll jump in like a leaping tiger.
GENE: Oh, don't worry. And if I don't come back, don't weep.

立ち去
る。

エド： 奴は度胸がある

ジョン： そう言うのか？ あいつは何が起こるかわかってない。知ることができない。外でやったことがない。

ベリンダ： ジ
ョン： 彼のことが心配だ。なぜ出させたんだ？

ベリンダ： 彼はシューラーより安全だ。シューラーと神の間には3インチのカ
エデ板、肩のひとつ、2本の強い腕以外に何もない。両方のために

ベリンダ： 俺は両方のために怖い。海にいるやつと
岸にいるやつ。

ヴロンディ夫人： 私の恐怖はもっと身近です。この木造りの建物は差し迫った嵐にどう
耐えるのか？ 枝の家の3匹の豚を思い出してください。

ジョン： この古い建物はそれに耐えられる、だろ、エド？ 耐えてきた。町で最も
安全な場所だ。

エド： 俺たちはビールを飲んで、嵐を記念に何もすることがない。家計で
。

ヴロンディ夫人： ではこれは語り手の時間です。ガスベさん、38年の話を教えてください
ませんか？

ジョン： 俺の最後の航海の？

ベリンダ： その話は聞いたことないわ、ジョン

エド： 言う必要はないけど、古い友人よ、でも

ジョン： でも今夜は嵐の夜だーここに良くも悪くも閉じ込められててーそして
お前たちは話を聞きたいのか？

ベリンダ： それがあなたを動転させなけ
れば。

ジョン：

ああ、いや。それは長い話じゃない。前に言ったことがある。俺は生きたんだ。俺は41
才で、シューラーのように強かった。魚は走ってた。俺たちは出かけた。俺たちは漁をし
た。風の前に走ってる鯖だから、俺たちのネットは満杯だった、ボートはそれでいっぱい
だった。そして、突然、午後遅く、それが来た。南東から上がっている雲の黒い帯。さっ
と通り過ぎる突風のように来た。でもそれは突風じゃなかった。風が上がった。引き裂い
た。雨が横から来た、そしてそこに雨はなく、だけ塩水。塩水どこにでも、キャビンの硬
い板の間に吹き込まれて、顔に。俺たちのボートは木製で、軽いーでも魚のために水深く
ーそしてたんくを軽くすることはできなかったー誰もその風の中で甲板に立つことができ
なかった。風は東から激しくて、陸地により近く、より近くドライブした。すぐにハイラ
ンドの側水溝にいた。波は2マイル奥行きで転がってて、すべてが緑と灰色と白だった。
4、5隻のボートが上がって、向きを変えて、沈むのを見た。彼らはすぐに去った。俺た
ちはそれらの男たちの体を見つけることができなかったー1つの体はノバスコシアから返
されたが。俺のボートが最も丈夫だったー良いチークだった、硬いカエデ。甲板上の何ト
ンもの水に耐えることができた。その時、さらに大きな波、またはたぶんログが、前方の
魚ハッチを介して衝突して、水が胴体に入ってきて、俺たちは下に行き、船首最初。俺は
甲板に着いた、妻も、乗組員は決して。ボートが下に行ったので、俺たちは波に身を投げ
た。その時、風が止まった。目、彼らはそれと呼ぶー

ヴロンディ夫人： ああ、その言葉を聞いたことがあります。目、渦、死んだ中心。

ジョン:

そして風が持ち上がった時、波は泡立つのをやめたが、30フィート上下に行った。そして30フィート谷に。俺は漂流木のような場所に捕まった、難破船。俺の妻は俺から遠くなかったのを見た。俺は一ああ、神一妻に着くのを試みた。

サイレンが背景で鳴っているのが聞こえる。それはシーンの最後まで続く。

俺に着くことができなかった。彼女は沈んだ。不思議なことに、俺は金髪の絹のような雑草のような妻を覚えてる、繊細で黄色、水の上に浮いて、そしてそれは消えて、彼女は消えた。神の機会で、俺は風が再び始まる前に岸に着いて、砂丘の上に半分死んで落ちて、砂が俺の上に吹くのを許した。俺の妻。俺の強い妻。でも俺は生きてた。

MRS. VRONDI: 本当の勇気の物語です。勇敢さの物語。海の物語です。

JOHN: 妻のことです。そう、彼女は美しかった。腕は太かったが、彼女は去ってしまった。

私は二度と漁には出かけな

BELINDA: かった。
それはあなたにとって大変で

JOHN: したね。
もう昔のことです。20年以上前のことになります。私はこの話を何度も語ってきました。朝、よろめきながら町に戻ったときが最初でした。何度も何度も語り続けなければなりませんでした。口を開くたびに、それはそこにあり、語られたがっていました。ときには、それはただの話だということさえあります。それはあなたに起こったことではない、ジョン・ガスベ

MRS. VRONDI: だ。ただの話です。しかし、私の妻は死んでいます。『リア王』のような悲劇的な物語です。

GENEは走りながら興奮して登場する。

GENE: サイレンが聞こえますか？ハリケーン警報が出ています！

ED: 確実ですか？

GENE: 黒い正方形の中心を持つ2本の赤い旗。

MRS. VRONDI: 日誌にはそのようなことは記載されていません

JOHN: 妻のこと

GENE: す。
ここで嵐に耐えるのですか

ED: ？
そのとおりです。ここは安全です

MRS. VRONDI: 朝までもつだけの十分な読み物が用意されています。

GENE: いい心がけですね、コンテッサ

BELINDA: ！
みんなで一緒です。本当のハリケーン・パーティーです

JOHN: ね。
かわいそうな馬鹿なシューラーを神が救ってくれますように。

暗転

4 嵐

BELINDA、ED、JOHN、そしてMRS. VRONDIがバーにいる。音は静かで、雨の音だけが聞こえる。

ED: 神よ、静かだ。ハリケーンが来ようとしているとは思えないほどだ。

BELINDA: なぜジーンはまた外に出たんですか

ED: う。
聞いただろう。観たいと言ったんだ。

JOHN: 風が彼を追い詰めるだろう。
MRS. VRONDI: ここは安全だと思いたいで
すね。
BELINDA: 彼はいつも観たいのです。それが彼のスローガンです。ここから観ることもできたのに。
ED: 窓が板で塞がれているのに？みんな、落ち着いてください。これが世界の終わりではありません。

彼はランプを持ってきた。

JOHN: もう少しです。数秒で嵐が襲ってくる。風の爪を持つトラのように。
MRS. VRONDI: 伯爵は竜巻を恐れていました。それが彼の唯一の恐怖でした
JOHN: これは竜巻より悪い。それは至る所にあり、終わるまで続きます。

EDがランプを持って戻ってきた:
どうぞ。各テーブルに1つ置きます。マッチもあります。一晩中もつだけのケロシンがあります。

奥の部屋に行く。

ここにチーズとパンがあります。飲み物なら1年分あります。そんなに悪くはありません。

JOHN: コストガード基地に行って、シューラーについて確認するべきです。
BELINDA: いけません。中にいてください。ジーンが外にいても十分ですから。
MRS. VRONDI: 私たちはかなり小さな社会になってしまいましたね。孤立して、互いに心配し合っている。
JOHN: そういうものです、ミセス・ヴロンディ。殺人的な嵐が必要です。狩人と被狩猟者です。
MRS. VRONDI: この建物が崩壊すれば、私たちは一緒に行きます。私個人としては、気にしません。どうぞ私の時間は短いのですから。
BELINDA: そんなことを言わないでください。

EDが食べ物を持って戻ってきた:
どうぞ！本当のパーティーです。ミセス・ヴロンディ、ベリンダ。恐れ入りますが、準備していただけますか？

BELINDA: ジョン、お腹がすいていますか？
ED: ガスベ氏のことは知りませんが、私はサンドイッチを1、2個いけます。
MRS. VRONDI: これはアメリカンチーズではありませんか？
ED: そうです
MRS. VRONDI: 少なくともスイスチーズ、あるいはシャープなチェダーやブルーチーズさえあると思っていました。私はアメリカンチーズが嫌いです。
ED: これしかありません。
MRS. VRONDI: そして白いパン！
BELINDAが笑いながら: さあ、ミセス・ヴロンディ。私たちと一緒に苦労してください。
MRS. VRONDI: そう、もちろん。そして、エドワード、これを私の請求書に加えてください。

ED: 製造業者信託からの請求書が来たときに。
MRS. VRONDI: 5番街の。

風が吹きます。みんなは動かずに立っています。

BELINDA: 神よ。
JOHN: 来ました。トラです
MRS. VRONDI: この建造物は震えています！
ED: 落ち着いて、みんな、落ち着いて
MRS. VRONDI: エドワード！いきまいて、あなたの建物が吹き飛ばされています！
JOHN: まだ始まりです。最初の息です。
BELINDA: 建物が揺れるのは面白いですね。
JOHN: 海の上では冗談ではありません。
BELINDA: ジーン。ジーンが外にいます
ED: 彼は大丈夫です。どこかで安全に過ごしているでしょう
BELINDA: 彼は波打ち際の近くです。貸してくれるノースターはありますか？
ED: 彼を見つけなければなりません。
JOHN: タメです。誰も外には出ません
JOHN: エドの言う通りです。ここにいる。ここに留まる。その風を聞いてください。
MRS. VRONDI: パンにバターを塗るのが難しいです。

電灯が点滅します。

ED: すぐにランプを灯さなければなりません
BELINDA: ジーンを見つけなければなりません！
ED: これは私の船です。あなたは船上に留まります。ジーンは大丈夫です。
JOHN: その風が聞こえますか？聞こえますか？それは私たちを引き裂き、屋根を引っかき、ドアを噛んでいます！
ED: 落ち着いてください、友人。この建物はもっと悪い状況を経験しています。

光が点滅し、消えます。

BELINDA: 電灯が！
MRS. VRONDI: ああ、どうやってチーズを見つけましょう？
ED: 落ち着いてください、みんな。マッチを見つけてランプに火をつけてください。十分な光があります。
JOHN: 誰を騙すのですか？このような風の中では安全な場所はありません！
屋根を1枚ずつ引き剥がします。この建物の下の潮が聞こえます！それは私たちを上げて、海に流します！

彼らがランプに火をつけます。巨大な影。風が強まります。

ED: 落ち着いてください、ジョン。では、みんな私の話を聞いてください。ここでは私が責任者です。落ち着いていれば危険はありません。座って、食べて、ワインを飲むか、欲しければ強いお酒も飲みましょう。すべて家持ちです。私たちは水面から18フィート上にあり、潮について心配することはありません。割れる窓もありません。私たちは安全です。

JOHN: 安全とは何ですか？ 周りはどこも危険です。あなたは何を知っているのです！

BELINDA: ジョン、ジョン。あなたは強い人です。それを思い出してください

JOHN: 強い人ですか？ 強い人も弱い人も関係ありません。その風が気にするでしょうか？ どの人間がその風に強いのですか？ シューラーのことを考えてください。

BELINDA:

MRS. VRONDI: どうぞ、ガスベ氏。私のチーズサンドイッチを1つお試しください。

JOHNは夢中で食べる: ED: あなたを支える力になります。そう、お腹に少しの重しを。

JOHN: そうです、ジョン。空のお腹でハリケーンに耐えることはできません。

MRS. VRONDI: まだそこまで悪くありません。互いに聞こえます。これからもっと悪くなると言っています。あそこで少しパニックになりました。抑えられませんでした。あなた方は冷静に対処できます。なぜなら、あなた方はこのようなものを経験したことがないからです。そう、シューラーだ。私ではなく、私はここにいます。岸上にいます。

MRS. VRONDI: 安全な大地の上に。揺れはしていますが、この建物は現在のところ堅い大地ではないように感じます。

JOHN: そう、大地です。私たちは大丈夫です。シューラーです。シューラーです。

ED: ヘイ、ベリンダ。奥から雑巾を持ってきてください。水がドアの下から入ってきています。

JOHNは水に指を入れながら近づく:
甘い。雨水です。塩辛くなったら注意してください。それは雨ではなく、海がすべてを掴んでいるのです。

BELINDA: ここは高い地にあります。

ED: この建物は深くて動かない杭の上にあります。

MRS. VRONDI: 嵐に耐えるのは冒険的ですね。伯爵は冒険が大好きでした。

JOHN: エド、奥の貯蔵室をチェックしに行きます。

ED: 必要ありません、ジョン。奥は水が入らないようになっています。

JOHN: 建物の最も強い吹きをうけている側にあります。

BELINDA: いいえ、風はこちら側に吹いています

JOHN: 風が変わっています！ハリケーンではいつも変わります！

ED: 気が済むなら、どうぞ。

JOHN: ドアが確実に固いかどうか確認するだけです。そのランプをください。

MRS. VRONDI: ミセル・ヴロンディは、私はこのランタンが必要です、ガスベ氏。私たちすべてのために準備している食料を照らすために。

JOHN: ランプをくれ！

ED: 落ち着いてください、ジョン。バーからこれを取ってください。そして戻ってきたら、良いしっかりした酒をあげます。

JOHN: それが必要です。骨身にしみる何かが。ほんの少し時間でしよう。

彼は行って、ドアを閉じます。

ED: ちょっと待って！ ドアを開けておい
てください！

THE BLESSING OF THE FLEET, 1958, 1961

JOHNが奥の部屋から叫んでいます:

外のドアが吹き飛ぶかもしれないので、何もリスクを冒したくありません。

ED: 老人に何かやることがあるので嬉しいです。彼はうっとうしくなりました。
BELINDA: 彼は恐れていました。ジョン・ガスベは恐れていま
ED: 彼は人生で多くを経験しています、ベリンダ。彼は恐れる権利があります。
MRS. VRONDI: 伯爵は『行動が恐怖を治す』と言いました。私は彼が正しかったと心から信じています
BELINDA: ジョンが恐れているのを見たことが
ED: ありません。
ED: 恐れではなく、自然現象に対する敬意です。
BELINDA: 彼は揺れていました。そしてジーンは？ジーンはどうなっている
のですか！

外のドアが開きます。GENEはベリンダのセリフに応じて登場します。彼は水に濡れて
います。

GENE: 完璧なタイミング
BELINDA: ↓
ジーン
GENE: ↓
まさに召喚されたかのような完璧なエントランスです
BELINDA: ↓
あなたは大丈夫
GENE: ↓
ですか？
私は私のままです。歩くのは大変でしたが、まだそこまで悪くありません
。
時速60マイルくらいまで吹いているかもしれません。電力が切れる前に聞
いた最後の情報では、時速125マイルまで達するでしょう。そして目がここ
を直撃するかもしれません。今夜はもっと悪くなるでしょう。
MRS. VRONDI: 現在のところ、十分に風が強いです。
GENE: 老人はどこですか？
ED: 奥で、船を整えています。
GENE: 彼は外で手伝っているのではないかと考えていました
BELINDA: °
手伝う？
GENE: °
何隻かのボートが係留を破った。彼らは今それを修正しようとしています
BELINDA: °
シューラーは
GENE: °
彼は無線で素晴らしい時間を過ごしていると言いました。40マイル沖
にいて、楽しんでます。時速150マイルの突風の中で！
BELINDA: °
彼は安全ですか
GENE: °
楽しんでると言いました！笑ったり、むさぼったり、叫んだり、それを愛したり！
BELINDA: °
ジョンが正しかった。ただの誇りです。愚かな誇りです。
ED: °
漁師たちを手伝うことを申し出ませんでしたか？
GENE: °
あなたが外にいるのを見ません
ED: °
これは私の船です
GENE: °
ああ？素晴らしい！ブラボー！陸に囲まれた蒸気船。かなり誇らしい
ですね。そしてあなた？
ED: °
朝言いました。私は働きません。救出しません。助けません。観るのです。
MRS. VRONDI: °
チーズサンドイッチはいかがですか？
GENE: °
コンテッサ、ガンはどうですか？
MRS. VRONDI: °
アメリカンチーズだけです。
GENE: °
嵐の顔をして、あなたの致命的な病気のことを忘れましたか？
MRS. VRONDI: °
私たちは公共の利益に貢献しています。
GENE: °
返しの一撃ですね、コンテッサ。そして、ベリンダ。あなたは何をしていますか
？

BELINDA: あなたの服を着ています。観ています。

GENE: 衣装は女性を作りません。

ED: ヘイ、ジョン。そっちはどうですか？

返答なし。ジョン、ジョン！彼はドアに行きます。ドアはロックされてい
ます。
ドアがロックされています！ジョン！ジョン！大丈夫です
か？

BELINDA: 彼に何か起こったのかもしれませんが。

GENE: ほら？関係している。

MRS. VRONDI: 彼はそれを冒険するのは勇敢でした。

GENE: ああ、コンテッサ。あなたは小説を読み過ぎています。しかし、その老いぼれた
詐欺師について心配しないでください。飲み物をもらってもいいですか、エド？

ED: もちろんです。ジョン

ジョンの声: 放^{ほう}でください！

ED: しかし、あなたはドアをロックし
ました。

ジョンの声: 風が閉ざしてしまった！小屋が濡れている！塩水があちこちに！
沈むぞ！

エド 狂った奴が自分を鍵で閉じこめた。

ヴロンディ夫人：☒ 塩水って言ったか？浮いているのか？

ジーン 笑いながら： 浮いているの、コンテッサ？そう、我々は漂流しているんだ、野放しで、回転し
て、係留されていない！たぶん彼らは筋肉質の茶色い漁師の船団を送ってくるか
もな、俺たちを縛ってくれるためにね！どう思う、コンテッサ？

ジョンの声: 我々は絶対に乗り切れない！

ヴロンディ夫人: 彼を黙らせてください！気持ちが悪くなりません。

ジョンの声: 塩の臭いがする？！我々は転覆する

ジーン: ほら、コンテッサ、いい本格的スコッチを一杯どう

ヴロンディ夫人: ？でも私の医者が…

ジーン: 医者なんぞ無視だ。さあ、コンテッサ、飲み干そう。

エド その狂った野郎、自分を鍵で閉じこめた。

ペリンダ: 彼を出してやらなきゃ。

ジョンの声: 前部のハッチ！壊れた！水の音を聞け！沈むぞ！
聞け！我々は転覆している！

ヴロンディ夫人 大きく飲み干して：
温かみが出てくるわね。

ジーン: ちょうどいいじゃないか。さあ、もう一杯。

エド ドアは丈夫だが、壊せるかもしれない。ジーン、さあ、手を貸してく
れー

ジーン: 絶対だ。今はサーカスが町に来たんだ。動物たちの行進を見たいんだ
。

ペリンダ: だけど、ジョンが奥で困っているかもしれない

エド さっさと立て、ジーン。ドアを壊すのを手伝え。

ジーン: お前たちはどのくらい時間がかかるんだ、理解するのに？動かんぞ。俺と
コンテッサは一酔っ払いの道中だ。そうだろう？

ヴロンディ夫人: 興奮させてくれる。非常に温かい。

エド 自分でやる。邪魔するな、ペリンダ。

:

ジョンの声はエドが扉にぶつかると 木が割れている！水が入ってきている！

ジーン： そして3杯目だ、コンテッサ。大きい3杯目を。
ヴロンディ夫人： アメリカンチーズをつけて食べてもいい
ジーン： そのまゝ飲み干しな、高貴な奥方。

エド 再び扉に突進する。

ベリンダ ジーンに：
思ってたより野郎だね。

ジーン： 誰もが今夜自分の薬を飲まなきゃならない。お前のは？

エド 再び扉に衝突する。扉が開く。

ジョンの声： 放っておけ！俺は船と一緒に沈む！底に属している！
エドの声： さあ、友よ、さあ、出てきてパーティーに加わろう。
ジーン： そうだ！いい時間を過ごしているんだ！
ベリンダ： どうして手伝わなかったの
ジーン： お前の薬は草の上で一ころか？尻に棒を入れることか？それとも俺の
服を着ることで満足するか。
ベリンダ： 嫌いだ。

エド ジョンを連れてきた：震えて、顔色が悪く、
怖がって。

ヴロンディ夫人： 神よ！親愛なるジョンに何が起きたのか？
ジーン： 鏡に映った自分を見たんだ、コンテッサ
ジョン： 沈むぞ。
エド 俺たちは陸地にいるんだ、船乗り
ベリンダ： 沿岸警備隊がシューラーは無事だと言ってる。彼は大丈夫だ
ジョン： 奴を沈ませろ！底で俺の妻を見つけさせろ！
ジーン： 見ろ、コンテッサ、臆病さの報酬だ。
ヴロンディ夫人： 目がくらむ。ふらふらしている。軽くて浮いてい
エド 座れ、ジョン。一杯飲め。
ベリンダ： 何が好きですか？
エド このブランデーを飲み干しな、友よ
ジョン： 妻が沈んだ。
エド そうだな、老人よ。これを飲み込め。
：

エド ジョンの喉にブランデーを流し込む。

ジョン： シューラーは自分を何だと思ってるのか？

エドの手からグラスを叩き割る。

彼女の金髪が水の上にトウモロコシの糸のように浮いているのを見た
 エド それから消えた。
 ジーン： もう一杯、入りシダ。
 ヴロンディ夫人： 聞いたか、コンテッサ？老人は自分の妻が溺れるのを見ていた。
 ジョン： めまいがするの。めまい症を患っている
 ジョン： シューラーは今、怖がっている！彼はキャビンで腹ばいになって、神に安全な港に來させてくれるよう懇願している。

ベリンダ ブランデーのボトルを持って戻ってくる。

エド 彼の口を開けたら、流し込むんだ。意識を失わせる。
 ジーン： 調子はどう、コンテッサ？胃の調子は？心臓は？糖尿病は？がんは？
 エド さあ、友よ。
 ：

ジョン ボトルを取って飲む。

ジョン： 奴は俺より良くない。

ヴロンディ夫人 浸す：
 赤唐辛子、トルティヤ、メレンゲ

ジーン： 古いメキシコ
 ヴロンディ夫人： 素敵だ、素敵だ
 ジーン： もう一杯どう、セニョーラ
 ベリンダ： 神のために、彼女を放っておいて
 ジーン： 俺の邪魔をするな。
 エド 皆、落ち着け。嵐はもうすぐ終わる。
 ジーン： 誰が言うんだ？まず目玉を通過しなきゃ、そしたら反対方向から全部やり直した。

ベリンダ： 楽しみのためにやるのか、ジーン
 ジーン： シューラーみたいな楽しみはない、ジョンみたいな思い出もない、お前みたいな思いやりもない。俺は自由だ。そして今、コンテッサ、伯爵のことを話してくれ。
 ヴロンディ夫人： 彼は私をアンヘル・デ・アモールと呼んだ。
 ジーン： 確かにそうだ。俺たちの愛の天使よ。
 ヴロンディ夫人： 春だった。そう、パティオの周りに小さな黄色いスイセンがいっぱい咲いていた。4月にしては異常に暑かった。伯爵は朝食のために下りてきて、私を見ると、『ブエノス・ディアス、ミ・アンヘル！』と言った。そして英語で『天使と一緒に生きられない』と言った。出ていく時、黄色い花が彼の脚に触れた。二度と彼を見ることはなかった。

ジーン： なんてラ・スカーラ的な！素晴らしいカーテンラインだ
 ヴロンディ夫人： 黄色いスイセンの中を歩いていく彼の姿を忘れることはありません。
 エド ジョンを奥の部屋で寝かせるよ。
 ベリンダ： 手伝わせて。
 エド 必要ない、軽いから。さあ、友よ。寝る時間だ。
 ：

ジョン： シューラーは俺が正しいと言うだろう。シューラーはそう言うだろう。
エド さあ、行こう
ジョン： 畜生、奴を呪う！奴の魂を呪う！
ジーン： いい夢を、老人よ。

エド ジョンを連れて行く。

ジーン： 航海を祈る。そしてコンテッサ、お前の番だ。いくつかの事実直面する番だ。
ヴロンディ夫人： そう。堂々と事実直面しなくちゃ
ジーン： もう一杯飲め。
ヴロンディ夫人： 死ぬのか？本当に死ぬのか？
ジーン： 誰もが死ぬ、コンテッサ。早い者もいれば、遅い者もいる。
ヴロンディ夫人： 飲むべきじゃない、糖尿病が。
ジーン： 糖尿病を繁茂させるだろう、がんを大きくする。
ヴロンディ夫人： 呼吸が難しくなっている。
ジーン： そうだな。
ベリンダ： ジーン、ジーン
ジーン： どけ！お前の爺さんが奥にいる。
ヴロンディ夫人： ここに座ってくれ、二人とも。
ベリンダ： ヴロンディ夫人ー
ヴロンディ夫人： 死にかけている。馬鹿だった。医者に真実を言うよう頼んだ。そして奴は馬鹿だった。言ってくれた。
ジーン： だが最後の瞬間に、伯爵が戻ってくる。映画を逆再生するように黄色い花を通して後ろ歩きで歩く。
ヴロンディ夫人： なんていう男！スペイン的な優雅さで育った。
ベリンダ： 大丈夫よ、ヴロンディ夫人
ヴロンディ夫人： もっとリキュールを。温めて。冷たい、北極のように冷たい。
ジーン： 教えてくれ、医者は何と言った？
ヴロンディ夫人： 6ヶ月！もう少し多く、もう少し少なく！それは4月だった。今は10月だ。
ジーン： 時間が決まっているというのは良いことだと思わないか？自分がどこにいるかわかる。俺たちはみんながそんなに幸運じゃない。ベリンダと俺—俺たちはそんなに幸運じゃない。6分か60年か持つかどうかわからない。けどお前は知っている—お前は安全だ—時間が来た。借りた時間に生きている。
ヴロンディ夫人： そう、確かに。借りた。時間。
ジーン： どれほどお前と入れ替わりたいことか！どれほど確実であることは栄光的か。来年は木になり、来年の葉は風を飲み、日光に浴び、根を下ろして水の周りに網を張り、樹皮は硬く冷たさに無感覚になり、樹液は厚く甘くなるだろう。たぶん誰かが来て俺を切り、樹液を吸い、俺の血を飲む、樹液を。
ヴロンディ夫人： わからない。わからない。
ジーン： ベリンダ？理解できるか？無になること、風になること、砂になること、無数の水の打撃を受ける岩になること。
ベリンダ： ジーン、ジーン。理解できたと思う。

ジーン： あそこにいたい、星のように純粹で、遠く、ただ光、無重力、静寂
エネルギー、すべての一部で、何もない一部

ヴロンディ夫人： わからない。わからない。

ジーン： だが俺は知っている、コンテッサ
！

ベリンダ 彼のこめかみをさする：

ジーン—最愛のジーン—疲れているはず。眠りたいのか？

ジーン： 眠る？いや。空のグラスのように空っぽで生まれ変わりたい。

ベリンダ： 夢のない眠りを望んでいるんだ。

ジーン： 俺は無だ！

ヴロンディ夫人： わかりません。わかりません

ベリンダ： 俺の指を感じるか？いい気持ちじゃないか

ジーン： お前は要らない。

ベリンダ： そう

ジーン： お前が清潔なら。

ベリンダ： 清潔って、どういう意味？

ジーン： 愛なしで、愛着なしで。ただ、肉の一片が別の肉の一片の上にある
だけ。温くもなく、冷たくもなく。ただ骨と血と肉。言葉なし、言
葉なし。

ヴロンディ夫人： わかりません。わかりません

ベリンダ： お前が言う通りではないが、試してみる。

急に静かになる。嵐の目。

ジーン： 聞け。聞け！

ベリンダ： 止まった。

ヴロンディ夫人： わかりません。わかりません

ベリンダ： 嵐が止まった。

ジーン： 嵐の目。

ベリンダ： 今、試そう。静かなうちに。

ジーン： 嵐が止まっている間。すべてが息をひそめている間。神も、雨も、町
も、何もない間。

ベリンダ： 行こう—

ジーン： そう—そう

ベリンダ： 俺と君。

ジーン： 誰もいない
。

彼らは去る。

ヴロンディ夫人 ボトルに手を伸ばす：

飲むべきじゃない。医者がアルコールを禁じた。でも、冷たい、絶望的に冷たい。

エド バックルルームから来て：

さあ、終わった。寝た。ベリンダとジーンはどこだ？

ヴロンディ夫人： 医者に逆らったー
エド いなくな
った？
ヴロンディ夫人： わかりません
エド 風の中に？
ヴロンディ夫人： 風はない。
エド そうだな。止まった。だが戻ってくる。一時的だ、ただ一休み。さ
あ、ヴロンディ夫人。お前も寝かせてあげよう。老いたジョンと一
緒に寝るのは嫌か？
ヴロンディ夫人： 伯爵は何年も前に亡くなったに違いない。
エド： さあ、ヴロンディ夫人、また始まる前に寝かせた方がいい。

暗転

5 嵐の翌朝

シューラー がエドに話しかけている。日光は眩しい。

シューラー： もう一杯のスクーター、エド
エド 用意しましょう
：

シューラー：

だから風が来た！俺は笑う！俺は言う：外の深い水に連れ出す！シューラーは外の開いた海でハリケーンと遊ぶ！ロープが緩む、ボートはきしんでうめき声を上げる一だが俺たちはデッキで笑って踊り、物を縛り付ける。魚が桶から飛び出す！ロブスターが爪を折る！水は大きな手のように降ってきて、シューラーを底に押し込もうとする！

だが俺たちは良いポルトガル人のコルクのように上に乗れ、ボートを風に向けて保つ！

ああ、それは俺が見た最高の嵐だ！俺が持ったことのある最高の時だ！全ての海は白い、白い、白い2月の雪のように、だがそれはすべて泡、温かい塩の泡だ！

エド 誰か怪我した？
：

シューラー：

だめだめ！俺は良い船員を持ってる！みんなシューラーのような強いポルトガル人漁師だ！俺たちは水がどんなものか知ってる！風が強くなりすぎたら、船室に座って、ロープにつかまって、歌うんだ！そして、今朝早く、風が止んだ。水は上下に動く一良い女のようにだーハハハ！一わかるだろう？！一だが悪くはなく、荷物は半分積んで帰ってくるんだ！港に入ると、漁師たちが桟橋にいる。彼らの目はシューラーに向いている。彼らはシューラーが馬鹿だ、狂った馬鹿だと思っているふりをする！だが彼らの目の奥に、シューラーになりたいと思っている。でも俺はシューラーだ。船を係留すると、みんなが『シューラー！シューラー!!』と叫ぶ、それは俺をいい気分にする。そして湾の水は滑らかで、『艦隊への祝福』の準備ができている。

エド： 司教が来てるのか？

SHOOLER: From New Bedford. A hurricane stops that Boston bishop—but New Bedford, that's a town of fishing boats—the New Bedford bishop he comes through. And dressed all fancy too. But where's John? He's not on wharf this morning. I want him on my boat with me for Blessing.

ED: He's sleeping in the backroom.

SHOOLER: Sleeping!?! So it was bad in town, huh?

ED: Oh, not too bad. A little wind, a lot of rain. The powerlines are down, a few busted windows up near the East End, a piece of Busa's house went out to sea.

SHOOLER: His house floats every time there is a high tide!

ED: We got through it all right.

SHOOLER: I go back now and wake John up! He not sleep this long usually! We got to get to Blessing by noon!

ED: Shooler, wait.

SHOOLER: What for?

ED: John's tired.

SHOOLER: He's on shore! What he got to be tired from?

ED: He was, Shooler, he was afraid.

SHOOLER: Old salt-whiskers John?

ED: I had to feed him a bottle to put him to sleep.

SHOOLER: Why John's best sailor in this whole town, except me.

ED: Believe me, Shooler. Things happened to him last night.

SHOOLER: What happen to John? A board fall on him?

ED: Inside, inside his head.

SHOOLER: Well, when he see his friend Shooler, he be 100 percent!

ジョンがバックルームから現れ、憔悴している。

ジョン: シューラー

シューラー: °やあ、古い友よ!ほら、水は俺を呑み込まなかった!

ジョン: 馬鹿野郎。

シューラー: ハリケーンはサーフボードに乗るようなものだ

ジョン: °お前なんで死なないんだ?

シューラー: ああ、友よ、時間をくれ!今、『艦隊への祝福』に行こうぜ、ああ?

ジョン: 放っておいてくれ、ここから出てけ!

シューラー: 漁師たちがお前を待ってる。

ジョン: 待たせておけ。俺はやつらを見たくない。お前も見たくない。エド、何か一杯くれ。

エド: 今持ってくるよ、ジョン。

ジョンが二杯素早く一気飲みする:
いけよ、シューラー!くそつたれの『艦隊への祝福』に行け!

シューラー: どうしたんだ、ジョン?

ジョン: やつらがお前を待ってるんだろ?やつらはお前を応援してる!いけよ。
。ボートに乗って、司教を見上げて、奴に水を振りかけさせろ!奴に
お前は神に祝福されたと言わせろ!ただ俺をそれから除外してくれ
シューラー: わかった、ジョン。今からボートをきれいにしに行く。でも戻ってくるよ。
。『艦隊への祝福』のために古い友を岸に置き去りにはしない。戻ってくる。
。

舞台を
去る。

ジョン: ボトル全部くれ、エド。
エド: いいだろう
ジョン: 奴は俺を笑わせたんだ、なあ?町中が俺を笑うようにしたいんだ。
エド: 何杯か飲んでみて
ジョン: 俺は正しかったんだ、そうだろ?あれは大嵐だった!奴は俺をボートに乗せたいんだ。
そうすれば俺は捕まった山羊みたいに見える。奴は俺を港の周りをパレードしたいん
だ。みんなが見れるように、俺が本当は何か見えるように、そして俺を笑うように!

ヴロンディ夫人がバックルームから:

エドワード、以前の食事療法は価値がないと判断した。砂糖をコーヒーに小さじ3杯入れ
てくれないか。そしてクリーム、たっぷりのクリーム。そしてドーナツ、グレーズドド
ーナツ2個。彼女が座る。だが最初に、大きなグラスのトマトジュースをお願いしたい。

エド: かしこまりました、ヴロンディ夫人。朝新聞も取ってききました。
ヴロンディ夫人: 後で—後で。頭がぼんやりしてる
エド: 嵐の写真がたくさんある。
ヴロンディ夫人: トマトジュースをお願いします、s'il vous plait。そしてドーナツとコ
ーヒー、砂糖を入れて。
ジョン: ヴロンディ夫人、一杯どう?犬の毛。
ヴロンディ夫人: 失礼します、ガスぺさん。確かに、犬の毛をコーヒーに入れてほしく
ない。二日酔いなんです。
ジョン: 本当?ボトルで治る。
ヴロンディ夫人: お好みなら、強い酒に逃げ込むのもいいだろう。だが私は堂々と事実
に向き合う方が好きだ。私が見たままにね。
ジョン: 事実?十分な事実を持ってないのか?
ヴロンディ夫人: 事実は決して十分ではない、ガスぺさん。事実が過剰にあることはな
い。

エドがヴロンディ夫人に彼女の物を持ってくる:

それは伯爵がよく言ってたことか?

ヴロンディ夫人: 伯爵のことは余りよく覚えてない。今頃は死んでるはずだ。
ジョン: 死んだ?どうやってわかる?
ヴロンディ夫人: そして今度は私の番だ。癌を持ってるんだ。
エド: まあ、ヴロンディ夫人、正常に戻ってるのが見えて嬉しい。
ヴロンディ夫人: 今朝は違う癌だ。本当の癌だ。ここに感じるができる、成長し、
増殖している。ご存知ですか、ガスぺさん、癌は増殖するんですか?

草のように成長する。生きてる。お前が死ぬというより、むしろ癌が生きたいんだ。それが癌の何が素晴らしいのか!

ジョン: ヴロンディ夫人、昨夜見つけたことを知ってるか?俺は臆病者だ。38年に怖かったし、昨夜もまた怖かった。

ヴロンディ夫人: 臆病者だって、ガスベさん?Así que lo que?誰もが知ってる、お前は『モンシユール・ジョン・ガスベ』だって。お前に秘密はない。俺たちはずっと知ってた。お前は強い男だと。

ジョン: 違う。それは本当じゃない。それは事実じゃない

ヴロンディ夫人: 事実、ガスベさん、失礼ながらだが、お前は馬鹿だということだ。

ジョン: 馬鹿?ああ、お前が正しい

ヴロンディ夫人: 人生のことだけを考える馬鹿。人生はとても大切だ。

ジョン: だが、俺は恐怖を感じた。俺はズボンに糞をした

ヴロンディ夫人: 人生はとても大切だ。

ジョン: 俺は恥ずかしい

ヴロンディ夫人: 恥をのみこめ、ガスベさん。エドワード、ドーナツをもっと、グレイズドのやつそして今、ジャーナルを見てみようか。もし最新のやつなら。

エド: 朝買ってきた。

ジョン: 覚えてるのは妻の金髪だけだー

ヴロンディ夫人: 黙ってて、ガスベさん。それは自分にしまっておいて。知りたくない。

ジョン: だがー

ヴロンディ夫人: 黙れ!

ジーンとベリンダが入ってくる。

ベリンダ: みんな無事?

エド: みんなここにいてる。

ヴロンディ夫人: 散歩してた?

ベリンダ: 手紙をもってきたの、ヴロンディ夫人。一般配達で待ってました。

ジーン: あ、嵐の後半寝てたんだ。ひどかった?

エド: 前半ほど激しくなかったー

ヴロンディ夫人: 銀行からだ。『5番街のメーカーズ・トラスト銀行』。四半期ごとの小切手。エドワード、アカウント、per favor。

エド: 小切手?!

ヴロンディ夫人: 言ってなかったか?何度も言っていないか、『5番街のメーカーズ・トラスト銀行』、ニューヨークから四半期ごとの小切手をもらってると。

エド: うーんーだが

ヴロンディ夫人: なら、アカウントをお願い

ベリンダ: 親愛なるヴロンディ夫人!外は本当に素敵だ。太陽は暖かくて一湾は滑らか。誰も殺されなかった、傷つきもしなかった。あんな悪い嵐だったのに、みんな無事に通り抜けた、そんなことが起こるなんて奇跡じゃない?

ジーンが彼女から離れ、一人で座る。

エド： 誰か傷ついたと思った。
ベリンダ： 誰もいない。漁師たちはみんなそれについて話してる。木の破片がここにありあつこにありあつこに砂丘の近くの高速道路に砂がたくさんあり。

ヴロンディ夫人が小切手をエドに渡ししながら：
ボイラ、エドワード、全額支払い済みだ。信仰を回復させる。

ジーン： 何の信仰？
ベリンダ： ああ、ジーン、また始めないで
ヴロンディ夫人： 大丈夫、親愛なる。神への信仰だ、若者よ。
ジーン： 誰の神？お前のか、それとも俺のか？
ヴロンディ夫人： 好きなやつ。
ジーン： 俺の昔のぶくぶくの女神は選択肢なんかさせないだろうー
ヴロンディ夫人： だが彼女はソリティアをしてるのに忙しいんじゃないか？
ジョン： シューラーが戻ってくると言ったか？
エド： そう言ったよ。『艦隊への祝福』に連れて行くために戻ってくるんだって、ジョン。
ベリンダ： 大丈夫？
エド： 俺が見たことのあるほど幸せ！あそこで良い時間を過ごしたんだ！
ジーン： 昨夜みんなに言ったじゃないか。俺たちはここで台無しだったが、あそこ、もっと純粋なところで、シューラーは彼の要素にいたんだ。
ジョン： 『艦隊への祝福』は予定通り行われてるのか？
エド： 間違いない
ジーン： 気圧計が上昇する簡単なケースだ。
エド： 気圧計は仕事するほど高い？
ジーン： 行きましょう、マクダフ！
エド： 昨夜、缶が散らばった。整理し直す必要がある。

エドとジーンが後ろから出て行く。

ヴロンディ夫人： 若い女よ、死にかけた女が何か忠告してもいいか？
ベリンダ： そんな頼みを拒否できる？
ヴロンディ夫人： 処女性を守れ。
ベリンダ： ヴロンディ夫人、恐れている、火災車はもう遅く来てしまってる
ヴロンディ夫人： 脚の間の処女性じゃない、親愛なる。心の処女性。魂の貞潔。
ジョン： シューラーはいつ戻ってくる？『プ』タウンのみんなが嘲笑して、笑わせてくれ！ジョン・ガスペは立ってるぞ、背筋を伸ばして、誇り高く！
ヴロンディ夫人： 『ロミオとジュリエット』のことを考えてた、『シェイクスピア』の素晴らしい、若い花嫁が恋人の手で死ぬところ。彼女は持ってるものを守るべきだった、戦う、蹴る、噛む、全部、すべての切れ端を、すべてを！
ジョン： 俺はこの町で一番良い漁師だった、シューラーが生まれる前に！
ベリンダ： 手があるじゃない、デリケートな手、それが何か意味する、ヴロンディ夫人？
ヴロンディ夫人： 手は良い始まりだ。若い花嫁は素敵な手のペアでたくさんできるんだ。

ジョン: 俺たちは手で魚を取った。ちょうど手だけで、ネットの下に浸して、
 シューラーが入って ああ、ジョン!やあ!何杯か飲んだ?もう準備できた?
 くる:☒ジョン: お前と行くぞ、シューラー。だが笑顔じゃない、俺は1つも見たくない
 お前の呪われたボルトガル人の歯!
 シューラーが笑いながら: 確か、ジョン。顔は無表情にしとく。来いよ、司教はもう埠
 頭に向かっている。町中がお前と俺を待ってる!行こう。
 ジョン:
 シューラー: そうだ!みんなが招待される!全員!『艦隊への祝福』はワイン、歌、
 祈り、水の灑礼だ。どう思う?ああ?みんなでボートに乗るか?素晴
 らしいパーティーができるぜ!
 ヴロンディ夫人: 一緒に行ってもいい。ボートは揺れるか?
 シューラー: ああ、いや、今日は水は湾の上にガラスのように滑らかだ。一つさざ波もない。
 ヴロンディ夫人: 嵐の後でも?
 シューラー: 嵐は来る。彼女は去る。
 ジョン: 嵐は北西だ、サルガッソ海藻なし。
 ヴロンディ夫人: わかった。ジャーナルを持ってくるか?
 シューラー: シニョーラ、読む時間はない!ワインを飲んで、ロブスターを食べて、
 俺たちと歌って!
 ジョン: 来い、ベリンダ!
 ベリンダ: ジーンとエドを待つ。後から行く。
 シューラー: だが早く。司教は待たない。

シューラー、ヴロンディ夫人、ジョンが出て行く。

ベリンダが後ろのドアで:
 ジーン!ジーン!エド!急いで!『艦隊への祝福』に行くぞ!

エドとジーンが後ろから来る。

エド: どうした?
 ベリンダ: 施設をロック。『艦隊への祝福』が始まる。シューラーはパーティー
 でボートに招待してくれた。
 エド: ジョンは行った?
 ベリンダ: そう。ヴロンディ夫人も。みんな。埠頭でお前たちを待ってる。あ
 の嫌な司教が彼の作物に水をやるのを見たい?
 ジーン:
 ベリンダ: すごく楽しいぞ。
 ジーン: 行け、失せろ。祝福なんかじゃない。
 エド: まあ、俺はやってもいい。来いよ、ジーン—
 ジーン: 行けよ、エド。ここにいて、誰も場所を持ち去らないかチェック。
 ベリンダ: ジーン、これが最後の機会だ。
 ジーン: 聞いた。失せろ。新しい一日かもしれないが、そんなに新しくない。
 エド: 好きにしろ。後でな。
 ベリンダ: お願い、ジーン
 。

ジーン: 失せろ。何杯かビール飲むぞ、見張りの支払い。短い沈黙。プラン・ビー。ベリンダ、ここに俺と一緒に座るか。

ベリンダ: いや結構。ほかの人たちと一緒にいたい。

エド: 急いで、ベリンダ!見落とすぞ!

出て行く。

ベリンダ: さあ、ジーン?彼は身動きしない。わかった、好きにしろ。知らない。多分お前の言ってることが全部正しい。多分ほかの世界がまちがってる。それはお前を馬鹿じゃなくさせるのか?

彼女は出て行く。ジーンが自分でビールを注ぎ、座って、見つめる。それから立ち上がり、下水道に流す。

ジーン: ああ、くそたれ!全部地獄だ!ベリンダ!待て!来てるぞ!待て!ベリンダ!

暗転

注記

1.☒残念ながら、制作のプログラムやレビューを見つけることができない。したがって、アイオワ州の制作チーム、そしてニューオーリンズから演出家と2人の俳優以外の誰でも名前を付けることはできない。記載されているアーティストは、ニューオーリンズの*Times-Picayune*に掲載された写真のキャプションで識別されている、1961年5月7日、セクション2、ページ13。

2.☒メアリー・ヒートン・ヴォースに会った時、彼女がどれだけ重要な労働権と女性の権利の記者だったか知らなかった。彼女は1915年ごろから1940年代まで最も活動していた。激進的な『ザ・マセス』や新聞のために書いた。生涯にわたって、彼女は18冊の本と多くの記事を出版した。『プロビンスタウン・プレイヤーズ』の創設メンバーだった(注4を参照)。彼女はプロビンスタウンについての本を書いた、『時と町』(1942年)。

3. 1916年のようにどのように見えたかに復元された、その家は現在、サンフランシスコのインテリアデザイナー、ケン・フルクが所有するアートセンターである。

4. 『プロビンスタウン・プレイヤーズ』は、1915年と1916年の夏にメアリー・ヒートン・ヴォース所有のルイス埠頭で行われた。プレイヤーズはユージン・オニール、スーザン・グラスベル、ジョージ・クラム・クック、そしてヴォース(注2を参照)を含んだ。プレイヤーズの二番目のシーズンはオニールの『カーディフへ向かって東へ』とグラスベルの『小物』を初演した。プレイヤーズはマクダグル通りのプロビンスタウン・プレイハウスでニューヨークで6年間続いた。その先駆的な仕事はアメリカ劇場を変えた。

11

『ロトの娘たち』、1957年

序文

『ロトの娘たち』は1957年8月にプロビンスタウン・ヨット・テニスクラブでステージド・リーディング(舞台朗読)として2回行われた。プロビンスタウンに何が連れてきたのか?1956年にコーネル大学を卒業した、4年間『コーネル・デイリー・サン』

で強く働いた後、英語を専攻。独立した学生運営の新聞。定期的に報道記事、政治的および社会的評論、そして演劇レビューを書いた。コーネルの後、学年度1956-57のために、ジョンズ・ホプキンス大学ボルチモアのエリオット・コールマンの『ライティング・セミナー』のメンバーだった。また、『通常の』英語部門で研究していた。セミナーで短編、詩、おそらく『FKの最後の日』(この本の最後の戯曲)を書いた。

1957年5月にホプキンスを離れた、学位なし—英語部門でそんなに幸せではなかった、『ライティング・セミナー』にもかかわらず。作家、もしくは劇作家だと自分のことを考えて、1957年の夏は『ドラマ相談員』として雇われた、ケープコッドの肘にあるマサチューセッツ州ブリュスターの女の子キャンプ、キャンプ・ダートマス。だが非常にすぐに、もの事は悪い方に転んだ。キャンプのオーナー・ディレクター、キャサリン・C・クロッカー夫人が好きではなかった、そして彼女も好きではなかった。7月7日、ノートに『キャンプで問題』と書いた。7月9日:『ミセス・クロッカーのオフィスに座ってる[...]。これが決着の会議だ。』同じ日の後で『俺は辞めた。オーリンズの車の中にいる。多分短期間調理料理人として働く。』真実は、ケープの肘にいたくなかったが、その指の先端、プロビンスタウンに、ユージン・オニールが彼の開始を得たところに行きたかった。だからそこへ行った。

7月13日に、書いた:

今夜プロビンスタウンで路上で見つけたロープの一本。どちらの端でも絡み合った見栄えの良い茶色のロープの束。俺は四角形に、全て茶色でいる。俺の前にいる酔っ払いの束。子供たちは暗い角で歌ってる。場所は『ネプチューン・ルーストと呼ばれる』。[...]テーブルの前の前に俺と俺のラッキーズがいる大杯のビール。場所を走らせている女は男の顔と男の服を持ってる。彼女は40歳ぐらい。女の子がいる。彼女の娘もしくは多分彼女のガールフレンド—彼らはささやいてる。

ボストンから日ボートでプロビンスタウンに注ぎ込んでいる観光客のためにロブスターとステーキを提供して、メインの桟橋の『シェフのレストラン』で短期間調理料理人として働いた。その種の調理に良かった、そしてそれが好きだった。沸騰したお湯の一つのポットに生きたロブスターを投げたり、ガス火で焼かれた開いたグリルにそれらを広げたり、同時に6つのステーキを回転させたり。ホット、素早く、大きな音。

仕事時間外で、探検した。チロとサルのパスタでベストを初めて味わったの覚えてる、そしてアート・ギャラリーの1つから別のものへ頭を突っ込んだ。キッチンが抽象表現主義と競った。何とかして探検する間に、誰かがフェデリコ・ガルシア・ロルカの『血の結婚』、俺が『太陽』のためにレビューした戯曲をステージしようとしていたことを見つけた。俺はオーディションして、レオナルドの男性的なロマンチックなリード役にキャストされた。

そしてロトはゾアルから上昇し、山に住んだ、そして彼の2人の娘は彼と一緒に;彼はゾアルに住むのを恐れたため;そして彼は洞窟に住んだ、彼と彼の2人の娘。そして初子は年下に言った:『俺たちの父は古い、そして地球上に男はいない、すべての地球の後に俺たちの中に来るべき。来い、俺たちは俺たちの父にワイン飲ませるぞ、そして俺たちは彼と横たわるぞ、俺たちは俺たちの父の種を保存してしまい。』[…]¹つまり、ロトの両方の娘は彼らの父から子供のための妊娠とともにいた。

『ロトの娘たち』1957年の夏を俺のために終わらせた。プロビンスタウンをアイオワ大学に離れた、パール・エングルの『アイオワ・ライタース・ワークショップ』に加わった。そこに『鯨豚への祝福』(この年、MA論文を書いた)。また、『コミュニケーション・スキルズ』を教えた通常の英語部門、実際には彼の演説と修辞学を含む大学1年生の英語の部分。学年度1957-1958の間に、来るサマーのために計画した。夏の間、『ロトの娘たち』が開始したことを続けたことを知っていた。その結果、1958年の夏の間、『東の端のフライヤーズ』を完全に本格的な劇場として共定した。俺のパートナー共同ディレクター、カール・ハーシュバガー、その父は『アイオワ大学』の英語部門の椅子だった。夏が終わったと、11月にドラフトのために志願することで兵士になるまでプロビンスタウンで住み続けた。『鯨豚への祝福』の『序文』のための詳細の実績については、プロビンスタウンと2年間の米国の軍隊について。

『艦隊への祝福』(このボリューム)、MA論文。また、『コミュニケーション・スキルズ』を教えた通常の英語部門、『実は大学新鮮な英語と演説と修辞学のいくつかを投げた。学年度1957-1958のあいだ、来る夏のために計画。』『ロトの娘たち』が開始したものを続けたいと知ってた。その結果、1958年の夏のあいだに、完全に本格的な劇場として『東の端のプレイヤーズ』をコ実行。パートナー共同ディレクターはカール・ハーシュバーガー、彼の父は『アイオワ大学』の英語部門の椅子。夏が終わったと、11月にドラフト志願で兵士になるまで『プロビンスタウンで住み続けた。』『艦隊への祝福』の『序文』のプロビンスタウンと米国陸軍の2年の詳細を参照してください。

『ロトの娘たち』

登場人物

最初の娘

次の娘

ロト

イローナ・リカル

?

John Unterecker

1

A cave. To the left is the outside, to the right the back of the cave. The only furniture is a simple wood chair downstage left. Toward the back of the cave, almost out of view, a fireplace.

Afternoon.

*The FIRST DAUGHTER, 32 years old, is looking out of the cave at the surrounding wild hilly country.
The SECOND DAUGHTER, 23 years old, looks straight ahead at the spectators.*

FIRST DAUGHTER:

No clothes! No water! No people! Look outside, go ahead, there's no one. How long has it been? I can't remember. It seems just this side of forever. How long have we been here in this hole in a mountain with no one but you and me and father? Is there any city nearby? I don't know. He never lets us go into the valley. Never!

She turns and faces SECOND DAUGHTER.

I won't live this way—I won't—

SECOND DAUGHTER:

But we are living this way. Without light or carpets, with neither friends nor future. With no one but ourselves.

FIRST DAUGHTER:

Where has he gone this time?

SECOND DAUGHTER:

I don't know. He didn't say.

FIRST DAUGHTER: He never says. He just comes and goes. He does not even change his clothes.

SECOND DAUGHTER: Dressed? You call his rags clothes? When I look at him I pity him. He used to have shoes, but no more. I think he walks along the side of the mountain and sings to himself—

FIRST DAUGHTER:

Sings? No, he prays, prays, prays. "Oh, God, forgive her. Give her peace, oh God. Let us come away from our prison. Give me a sign, oh dear God, give me a sign." Then he waits—his long rough arms raised and outstretched as if heaven would stoop down and embrace him. Nothing happens. Then he goes on. "I have two daughters who have not known man. Let me, I pray you, bring them unto you. They should be married. Send my roots rain. Let my seed grow. Give me a sign." Then he waits again. And then when nothing happens—

SECOND DAUGHTER: You expect something?

FIRST DAUGHTER: —he sits down on a rock and cries. Yes, with real tears. "I will go on," he says. "I will atone for her forever." *Pause.* It's disgusting, I think it's disgusting. Oh, yes, I followed him once. You didn't know? And I heard it all. I'm not making any of it up. He's a fool—

SECOND DAUGHTER: But he is our father. He's Lot, among the chosen, the most righteous man in Sodom.

FIRST DAUGHTER:

The only righteous man in Sodom. Ha, ha! It's very funny. What has our father's righteousness got us? We rot here. We grow older day by day. Come here, come over here and look. See? I saw. Without mirrors it was hard, but I saw. Gray hairs. Gray hairs but no children. No man whose weight I feel on top of me. Nothing but a dim cave and a crazy father.

Pause, and then more softly.

I've watched that tree out there push out leaves and branches spring and summer for nineteen years. And I have nothing new but some hate. For him and for God and for mother too.

SECOND DAUGHTER: For her?

FIRST DAUGHTER:

When I'm awake I can't recall her face. But I remember her at night when he turns the lantern down and we are alone and all I hear is the expansion and contraction of our breaths. Then I remember her. Do you remember? You were only four. She had hair soft like yours and black eyes like mine. And she was alive! She danced and hummed all day while she cooked and sewed and attended him.

SECOND DAUGHTER: Was she cruel? Did she pray all day like he does?

FIRST DAUGHTER:

Cruel? Mother? Never. She was as gentle as the rains that came to Sodom every November. *Pause, remembering.* It is hard, hard to remember. How beautiful it was there! We had a garden with many flowers, red and blue and yellow. Not just these sick purple flowers hanging on to stringy vines in desperation. And we had swings and sand to play in. And friends, friends. You remember that? Dozens of friends.

SECOND DAUGHTER:

Yes. *Pause.* I think so.

FIRST DAUGHTER:

She used to sing to us at night to put us to sleep.

SECOND DAUGHTER:

Yes! Yes, I remember now. She used to bend over us and cover our faces with her hair. I can smell it. So soft and thick. It smelled from the flowers. *Pause.* Sometimes he was there too.

FIRST DAUGHTER:

Sometimes. In those days he was kind. He was “papa” not “father.” He’d take you up into his lap, remember? He told us both stories. He used to hold mama and talk to her. They would sit in the garden together and he would fold her up in his arms. I remember them going out together too.

SECOND DAUGHTER:

In Sodom? In that place?

FIRST DAUGHTER:

Oh, you know Sodom only by what he tells you. “A place of sin, a place of unrighteousness. Of usury and whores! A place now burnt and sunken in the desert. All ashes, sand, and dust.” But it’s not true. Sodom was a glorious place. It had twenty palaces, each as grand as the temple, and wide roads full of people. And it had music, lovely music. *Pause.* And men. Such men! Men as big as boulders with strong hands. Oh, I’m older and I remember. Sodom was glorious. And then one day we had to leave it because he said so. A stranger, a very tall man without a beard, came and told us to leave because God was going to destroy Sodom. So without so much as a “How can you be so sure?” we left. And then, mama, she loved Sodom. I can’t talk about it. *Pause.* Do you know what I think? Do you want to know? I’ll tell you. That man, he called himself Abraham, was a plotter. He wanted power. I could see it in his hands. Huge hands that he twisted in his lap when he spoke. He wanted all of Sodom for himself, the whole plain. And father was his enemy. Oh, he talked sweetly enough—though I didn’t hear it all—he talked of God and sin and destruction—but he really was threatening father and all of us. When we left they burned the city to the ground. Do you know why? So the big shots in Jerusalem could have this country all to themselves. They drove us out of our home. You know what we are? We are exiles. We are homeless. *To herself.* That’s all we are. Homeless exiles.

SECOND DAUGHTER:

And mother? What about her? What about the story father tells of the golden fire behind us and of her turning just once to look at it and then—then changing into a heap of salt—

FIRST DAUGHTER:

Ha! Do you believe that? Preposterous. Heap of salt! What a fantastic fairy tale! It happened at night, didn’t it? While we were both asleep.

SECOND DAUGHTER:

Yes. It happened the second night after we left. I remember that much. How could I ever forget that? I heard a terrible scream. It woke me up. Then father rushed in and took us both in his arms. He cried for the whole night holding us. I was frightened. Father crying! And he didn't say anything the whole night but cried until the sun came up. Then we broke our camp and rushed on, faster than we had been flying before. But mother wasn't with us.

FIRST DAUGHTER:

And he didn't speak of her until we got here. How young even I was then, only thirteen. But I too cannot forget him sobbing the whole night.

She begins to state this a sexual, not a paternal, memory.

He put his head on my breasts. His arms wrapped around me. I remember the weight of his head, the smell in his beard.

Long pause.

And then when we got here, he told us that story, that outlandish story. We were children. He couldn't bear to tell us the truth. But I figured it out—it took me years, but I figured it out. Mother wasn't killed. Maybe she's still alive—

SECOND DAUGHTER:

How can you say that! Do you think so?

FIRST DAUGHTER:

I'm sure of it. He had her taken away. I remember some horse-
men coming from Sodom that night—

SECOND DAUGHTER:

Yes, yes! They galloped over the desert. Their horses were very
big. *Considering.* But they came from the other way. They didn't
come from Sodom. They came from in front of us. We never
looked back, father forbid that. He even strapped us on our
horses so we couldn't turn back.

FIRST DAUGHTER:

How can you be so naive? They came from Sodom, they
made a big circle so that they looked like they were coming
from another direction. But I know they came from
Sodom. Abraham was one of them. I saw him. The man
with no beard. His face glistening with sweat that looked
red because of the fire's glow. Abraham, he was their leader.
They came—

SECOND DAUGHTER:

They came and—?

FIRST DAUGHTER:

And took mother away. Mother was the prize Abraham took
from father in exchange for his life. Abraham galloped off with
our mother and made her his wife.

SECOND DAUGHTER:

No. No, no, no! I don't want to believe you.

FIRST DAUGHTER:

Believe me. She probably still lives with Abraham in Zoar, in
his house as his second wife.

SECOND DAUGHTER:

But if what you say is so, then father did it for our lives too.

FIRST DAUGHTER:

Yes, ours too. But at such a price? *Pause.* But here we are, alive, so I cannot curse father for doing what he did. *Pause.* But don't you believe the fairy tales he makes up as a cover up. It's his shame, that trade, his great shame. It has eaten his soul every day until there's nothing left. Only God and his sin are left. But his sin is not Sodom. And it's not what he says it is: Mother's disobeying God by turning around and looking at Sodom in flames. His sin is his trading her for us and for him. His overwhelming shame.

SECOND DAUGHTER: I can't believe what you're saying. It's too horrible. Mother? No. I can't.

FIRST DAUGHTER: I know it's true—

SECOND DAUGHTER: You know? But you said you constructed it—

FIRST DAUGHTER: Like constructing two and two are four. It's the only explanation that makes sense.

SECOND DAUGHTER: And the miracle? God's punishing mother? Father's way?

FIRST DAUGHTER:

Miracles! If there were miracles we wouldn't be here. If there was a God and if we were the good people saved from the condemned city, we wouldn't be here in this god-forsaken cave. We'd be dancing down there on the plain somewhere with handsome men. We'd be married with children running around us, tugging at our clothes. At night, we'd enjoy husbands breathing into our hair and kissing our mouths.

SECOND DAUGHTER: Children.

FIRST DAUGHTER: But we're doomed to live out our wretched lives here. Prisoners of an insane man paralyzed by shame.

SECOND DAUGHTER: We could leave him. We could go down onto the plain.

FIRST DAUGHTER: Women alone? What are women? And where? We have nothing. God! *She spits.* I spit at him. I ask him to throw lightning at me. Now! *Pause.* There! See? Nothing. Empty above, empty beneath.

SECOND DAUGHTER: Down there we'd have husbands and children.

FIRST DAUGHTER: Don't think about it. We have nothing now and we shall have nothing tomorrow. We are the cursed daughters of a cowardly father and a betrayed mother. It would've been better if we'd burned to death in Sodom.

Outside LOT is heard praying and talking slowly. His words are not clear, he is some distance away.

SECOND DAUGHTER: Be quiet! I hear him—

FIRST DAUGHTER: Quiet? I'm through with silence and nonsense. I will tell him. I will speak—

SECOND DAUGHTER: No, don't, please don't. He won't understand—how can he? Listen. Do you hear him praying? Talk? To him? No.

FIRST DAUGHTER *stands for a moment and then turns and runs to the back of the cave. LOT enters dressed in ragged clothes. He is about 55. His hands are raised and he himself bows and then raises himself from the waist, the Jewish practice of davening prayer. LOT is a big strong man with a tremendous voice.*

LOT:

For you will destroy Sodom because the cry of it is waxen great before your face, oh Lord! And thus you overthrew the cities of the plain, and consumed in fire all the inhabitants of those cities. You scorched all that grew upon the ground. Almighty God, you chose us as your righteous when you wiped Sodom and Gomorrah off the face of the earth with your fiery hand. Only we were saved. The smoke of the country went up as the smoke of a furnace, but we were saved and brought here by your outstretched arm. Only I and my daughters remain to atone for the sins of the cities, for their deep disobeyal. And we have atoned. All these years, I have prayed every wakening moment and have dreamt prayers every night when I sleep. And my daughters. *Pause with deep feeling.* My daughters. I have raised them with nothing in their hearts but penance. Me, with my own strength, have brought them up, me alone with no wife to help me. There was no other hand in their upbringing but yours. And now they are women. For their sake, oh, God, forgive. Show us how to leave this place. Guide us to a little city. To olive trees and grape vines. There my soul might thrive. Please, oh God, give me a sign! Look at my daughters. Their hair is long and their breasts have swelled. And look at me. My hair is white and my hands are twisted in prayer. Send me a sign, a single sign—

SECOND DAUGHTER: Father—
LOT: A sign.

He collapses into the chair and covers his face with his hands.

SECOND DAUGHTER: Father.

She goes over to him, but does not touch him. She is moved by his passion and dejection.

Stop, stop crying.

She steps closer and touches him. He does not move.

Have you eaten? We have made some stew. Come, come and eat.

She puts her hands on his shoulders and tries to raise him.

LOT *looking up*: You're so thin—
 Eat? Eat you say? What need have I for food? I am hungry for forgiveness. God's mercy is nourishment enough.
SECOND DAUGHTER: Forgiveness for what? Haven't you done enough?
LOT: Enough! And for what you ask? *He gets up.* Oh, God, do you hear my youngest daughter? Strike her. My own daughter. With your left arm strike her! *To her.* When we left our home and

that city of shame and your mother—your mother—raised her fist to God's command and he turned her into a pillar of salt. Then he brought us here and told us to wait. You ask for what! And for how long?

SECOND DAUGHTER: But does God want our lives too? Isn't yours enough for him? Wasn't mother's enough?

LOT: We were given lives only so we could pray.

SECOND DAUGHTER: Why don't we leave this place? I don't even know what a city looks like, what houses are—

LOT: We cannot leave without a sign. All I want is a sign. A rainbow over there or a bird that flies into our cave or ears of corn ripe before their season. Without a sign I cannot leave—

SECOND DAUGHTER: And us?! Our lives? Don't you and your God care about them?

LOT: My God is your God, there is only one God. And your lives are bound to my life and my life is bound to God's will.

SECOND DAUGHTER: But I want children and a husband—

LOT: If God wills it, you will have them. *Pause.* Where's the stew? I've walked all day. I'm hungry.

LOT goes to the back of the cave. SECOND DAUGHTER stands dejected. After a pause, FIRST DAUGHTER's voice is heard from the back of the cave.

FIRST DAUGHTER: We've stayed with you and your God too long! We're going!

LOT: May God strike you! May he strike you dead!

FIRST DAUGHTER: You lied! You lied! I tell you, we're going. Stay here if you want to, but we're going! I know the truth and we're going!

SECOND DAUGHTER slowly raises her hands, one over the other, to her breasts never looking up.

2

Almost night, the same day.

SECOND DAUGHTER: Where is he?

FIRST DAUGHTER: Asleep.

SECOND DAUGHTER: Peacefully I hope.

FIRST DAUGHTER: Never peacefully. He tosses and turns and moans as if he were dying. *Pause.* I wish he were.

SECOND DAUGHTER *after a long pause:*
Are we really going?

FIRST DAUGHTER: Yes! Down there are cities. Have you seen the gray smoke from the houses? I have. Sometimes I go out to the hillside and watch

for hours. It's like soft mist. Way off to the south I see smoke.
I can almost smell it.
SECOND DAUGHTER: I've seen it.
FIRST DAUGHTER: Smoke means people. And men! Do you know what a man is like?
SECOND DAUGHTER: Father—

FIRST DAUGHTER:
He's no man! He's a crazy child, a child. A man is sweet tasting and fast breathing, he's two arms knotted around you and legs braided with muscles. He's wonderful words spinning in your hair and a heavy weight on you. I know men!

SECOND DAUGHTER *laughing*:
No you haven't! How could you? We've been here forever. But even your fantasies excite me. I want to believe you. A husband and children! What's stopping us?

LOT listens out of view of his daughters.

FIRST DAUGHTER *whispering a secret*:
I know what a man is like. Once, a few years ago, some hunters strayed up this mountain. They got very close to this cave. I saw them. Big men with strong brown hands and beautiful faces. They were not a hundred feet from me and I called to them. They came to me. But when I told them my name and the name of our father, they ran away. Oh, why did I tell them? They were afraid of father. Big men, hunters, afraid of him—

SECOND DAUGHTER: Father's strong—
FIRST DAUGHTER: It wasn't that. They think he can curse them! They think he can bring fire down on them. What fools! *Pause*. If I hadn't told them, they would've taken me—
SECOND DAUGHTER: No. I don't believe you. *Pause*. Are we really going?
FIRST DAUGHTER: Yes.
SECOND DAUGHTER: To where there's music? To where I can dance? To where I can marry?
FIRST DAUGHTER: Yes.

LOT coming forward and facing them:
What do I hear? A great sin! I tell you, you will never leave this place until God tells me we can go. If you try to leave, I will choke you with my own hands. I will sacrifice you.

He hits FIRST DAUGHTER.

You are the devil! I will punish you!

SECOND DAUGHTER: Father! Stop!

LOT:

Cross this entrance and I will kill you. So you know men, do you? You spoke to men, did you? Oh. Oh. Now I understand. You have broken God's word too. You have been our curse these years. You. You, my daughter. *Softer.* Had you held your tongue, had you bent your head in prayer instead going over to those men, surely God would have sent a sign by now. You are the cause. *Shouting.* You are the lewdness here! First my own wife! Then my own daughter!

SECOND DAUGHTER: Father, oh, father stop. You'll kill yourself with this rage!

LOT: And better dead too.

FIRST DAUGHTER: Yes, better dead. I told you before, I tell you again. We're leaving! What right do you have to lock us up here in this mountain? To not give us the chance to live?

LOT: God has the right to do what he wills—

FIRST DAUGHTER: No, not even God! We want husbands and children. We want music and flowers. We want homes.

LOT: Not until a sign has been given.

FIRST DAUGHTER:

You had them, each other and us, and friends. You and mother. I remember it. I remember how much you loved Sodom. It was a city full of wine and pleasure, music and dancing, trees and birds and vines. I remember you went out and danced, you got drunk. Yes, drunk! I tell you I've seen him drunk. I've seen strong men carrying him home and handing him to mother. And you had us, didn't you? Was that some kind of magic? Do you remember those nights when you fathered us? Remember them.

LOT sits, his head in his hands.

Those nights with your hands on mother's breasts and your head in her hair. Those nights when she perfumed your soul. Ah, they were wonderful nights, weren't they! You had them. But you won't allow us to have them? We have nothing. Not even sunlight, not even cloth to make clothes with. Nothing but your prayers, always your prayers.

LOT *weeping softly, almost unnoticeably:*

My wife was soft. Idit was so soft.

FIRST DAUGHTER:

Yes, you remember her now, don't you? Here in this godforsaken place you remember her. And what did you promise her? What did you and your Idit plan for us, your daughters? Did you talk about how grandchildren would please your white hair and her eyes? How much their laughter would bring you back to the sweet nights you enjoyed with your wife. Go ahead, remember that! Remember it with the bones in your hands and legs. Remember the friends you had in Sodom. Noam and Amnon and fat Eliezer. Do you remember them? I do. I was young but I remember them. I remember your laughter—how loud it was, especially when you were full of wine. And what happened? What happened. Can you tell me what happened?

LOT: God destroyed the city because it was wicked! He brought his fire from the sky and destroyed it. We alone of the whole city were saved. "Lot is upright and God-fearing," he said to my heart. And so he saved me and mine. Everything else, God destroyed.

FIRST DAUGHTER: No. No, it wasn't God. Remember how it was. Pause. Remember Abraham—

LOT: No! That man is dead. No!

FIRST DAUGHTER: Remember that man! He was God's messenger, wasn't he? He came to Sodom and told you to leave, didn't he? It wasn't God. It was Abraham.

LOT: No, no!

SECOND DAUGHTER: Stop. You're killing him.

FIRST DAUGHTER: I cannot stop. Nineteen years here won't let me stop. And Abraham came again and took mother away. It's true. I know it's true. And your sweet-smelling, soft-breasted wife went with that man. You gave her and he took her and she went—

LOT: It was God's will! First he destroyed the city and then her.

FIRST DAUGHTER: You betrayed your city and your wife. That's the way it was. And now you will not let us go. You hold us so tightly because you can no longer hold her.

LOT: Do not listen, oh, God, to my daughter! She spits snake's venom. Do not listen.

FIRST DAUGHTER: It's true—

LOT *building to a scream*:
She turned into a pillar of salt! And she turned into a pillar of salt. And she turned into a pillar of salt! And she turned into a pillar of salt!!

FIRST DAUGHTER: You betrayed her. We're leaving this place. We're going to the cities. We're going to find men and live with them. *Pause*. Hear me? Hear me?

Silence.

SECOND DAUGHTER *tenderly*:
He can't hear you. He can't hear anything anymore.

FIRST DAUGHTER: Father! Listen! We're going.

LOT: A pillar of salt because she disobeyed God.

FIRST DAUGHTER *shaking him, shouting into his closed eyes*:
We want to go! We want to live like you and mother lived! Understand?

SECOND DAUGHTER: He doesn't understand. How can he understand?

SCHECHNER PLAYS

LOT: God shall curse this house. He has cursed it once and he shall curse it again.
SECOND DAUGHTER: Father, oh my dear father—
LOT: It was soft. But now she's dead.
SECOND DAUGHTER: How can we leave him when he's this way? He'll die if we go, he's helpless. *Pause.* He's our father.

She falls across on top of her father who is sitting slumped, head down. FIRST DAUGHTER stands facing them.

FIRST DAUGHTER: But we can't bring him down to the cities. Everyone would run from us if they saw him. No man would come to us.
SECOND DAUGHTER: God has truly cursed us.
FIRST DAUGHTER: Even those strong hunters ran at the sound of his name.

3

Weeks have passed. It is night. The stage is dimly lit and the figures are silhouettes.

SECOND DAUGHTER: Where have you been all day? He's been asking for you.
FIRST DAUGHTER: I've been to the cliff. Tomorrow you can go. From there you can watch the smoke of the city. The smoke is gray and warm. It warms me to watch it twist up from the valleys. It is so thin as it blows towards here. But I can almost smell it.
SECOND DAUGHTER: How far away do you think the city is?
FIRST DAUGHTER: Too far. Many miles. If only we could kill him. If only he would die! How's he been?
SECOND DAUGHTER: The same. Docile. He talks about mother all the time. He talks about their times in Sodom and about our home. But I don't think he knows who I am.
FIRST DAUGHTER: And Abraham?
SECOND DAUGHTER: He doesn't recognize the name. But if you repeat it and shout it he heats up, he gets red and says, "She turned into a pillar of salt—" You know how he gets.
FIRST DAUGHTER: Yes I know.
SECOND DAUGHTER: But mostly he's calm. And today—would you believe it—he laughed and started talking to me as if I were a child again. He sang and tried to tell me a bedtime story.
FIRST DAUGHTER: He's happy, almost.
SECOND DAUGHTER: Yes, I'm sure he is.
FIRST DAUGHTER: But us? Oh, us. We are still here. Our hopes are disappearing like the thin smoke down there.

SECOND DAUGHTER: Sometimes I believe in God, the God who's cursed us. But then he smiles, or hums something, or asks me to sit next to him. Then it isn't so bad. When he's happy.

FIRST DAUGHTER: If only it was God who curses us! But our lives are not God's fault. They are his fault. They are our own fault.

SECOND DAUGHTER *pause*:
No one's strayed by?

FIRST DAUGHTER: No one. Who comes by here anymore? He's stopped being a curiosity. We've become part of this cave, this hillside.

SECOND DAUGHTER: Today he thought this was our old home in Sodom. He asked me to bring in some flowers and tend the garden more carefully. Once he even thought I was mother. It's funny, being wife and daughter to the same man.

FIRST DAUGHTER: You think it's funny?

SECOND DAUGHTER: He tried to fondle me and called me Idit. Three or four times he did that.

FIRST DAUGHTER: You didn't find it disgusting? He's your father.

SECOND DAUGHTER: If he didn't have that beard, he'd be handsome. Even at his age. Without his beard and in clean clothes. Do you notice how big-boned he is? How strong his hands are?

FIRST DAUGHTER: Don't think of it.

SECOND DAUGHTER: Teach me how not to. It consumes me. For you it's not so hard. You're getting old.

FIRST DAUGHTER: Don't talk that way.

SECOND DAUGHTER: We should try to make him comfortable. We're his daughters, flesh of his flesh, blood of his blood.

FIRST DAUGHTER: When he dies, we will go down to the city. You will still be young. Some men will want you. But me? Ah, look at me. Can you see the wrinkles? Sometimes I don't even care how I look. that's a sure sign I'm getting old. Oh, you will have your chance, but not me.

SECOND DAUGHTER: You will. I know you will. *Pause*. But why are we talking this way? Once he cared for us, loved us, now we must love and care for him.

FIRST DAUGHTER: Cared for us? Ha!

SECOND DAUGHTER: What is there to do? We must bear it. We're not murderers.

FIRST DAUGHTER:
That we must bear it is true. That we must do it gracefully or in silence is not true. I can't be silent. I would explode in silence. I must speak, and speak, and always speak. Let me tell you a secret. No matter how old I am, I can smell men, like I can smell the smoke from down there. Can't you smell them?

Pause.

Sometimes when I'm near him, I imagine he's not our father anymore. He's some stranger gone crazy in our home. Then I imagine him on top of me.

SECOND DAUGHTER: Yes. And a baby. That's all I want!

LOT enters, walking slowly. His voice is meek.

LOT: Is that you, my daughters? My sweet children. Come here and let me touch you. Let me bless you, my children.

He puts one hand on each DAUGHTER's head.

May the Lord bless you and keep you; may he cause his countenance to shine upon you; and may he give you peace.

Pause. Then with more spirit.

SECOND DAUGHTER: And where is mother today? Has she gone out again?
 LOT: Yes, father.
 LOT: She goes out so much nowadays. But we are here, aren't we? Let me touch you again. There. How it pleases me to have you here and not worry about you running around on the streets! When mother comes back, we will eat supper. And tonight we'll go to the hanging gardens and sing. All four of us.
 SECOND DAUGHTER: Yes, father. All four of us.
 LOT: What time is it?
 FIRST DAUGHTER: Late.
 LOT: Then Idit should be home soon. I shouldn't say her name to my daughters. Are you too young to know that your mother is a beautiful woman?
 SECOND DAUGHTER: We know, father.
 FIRST DAUGHTER: Maybe we should eat without her.
 LOT: No. How could we? She will be back soon. I know it. Where could she be so late?

Walks to the entrance of the cave.

FIRST DAUGHTER: I will wait for her. From here I can see her coming.
 SECOND DAUGHTER: Was he this way all day?
 FIRST DAUGHTER: All day.
 FIRST DAUGHTER: This is the way he's been for weeks. But he's getting stronger. Haven't you noticed? Look how young his face is.

She calls to him, seductively.

"LOT'S DAUGHTERS," 1957

LOT *approaching*: Come here, father.
FIRST DAUGHTER: I don't see her. Not anywhere.
How good you look, father! But how can we go to the gardens unless you shave? You shouldn't be so sloppy in the city. And mother will like you better if you shaved.
LOT: I wonder where she is. Do you really think so, my sweet one?
FIRST DAUGHTER: I know it. She just this morning told me that very thing.
LOT: Then I must shave. I must.

Exits.

FIRST DAUGHTER: Quick, brush your hair out. Quick now!

She goes to SECOND DAUGHTER and unties the ribbon holding her hair.

SECOND DAUGHTER: But why?
FIRST DAUGHTER: Do as I say.
SECOND DAUGHTER: I know what you're thinking. Have you gone mad too?
FIRST DAUGHTER: There is no time. Brush it out.

SECOND DAUGHTER *fluffs her hair so it falls freely on her shoulders and down her back.*

SECOND DAUGHTER: And I'll get some juice for you to put on—
Juice?
FIRST DAUGHTER: Yes, from the vines outside. Quickly now.
LOT *from offstage*: And tonight we will all go to the gardens.

LOT *enters slowly, rubbing his face. He's shaved off his beard.*

LOT: How does this look, dear one?
SECOND DAUGHTER: Fine, father.
LOT: Will she like me better this way?
SECOND DAUGHTER: I'm sure of it.
LOT: Good! I'm going outside to wait for Idit.

LOT *exits*. FIRST DAUGHTER *returns with the flowers.*

FIRST DAUGHTER: Here. Rub these into your skin—
SECOND DAUGHTER: Are you sure?
FIRST DAUGHTER: We will feel a man on us. We will have children. We will be both daughter and wife to him—
SECOND DAUGHTER: How can we? How can we?
FIRST DAUGHTER: He's not our father now. He's our lover.
SECOND DAUGHTER: But he is our father. You know that. I know that.
FIRST DAUGHTER: A sweet lover come to court us. A husband for us. A homemaker.

Very excited.

You are wrong. We are no longer his daughters, but his wives! You are his younger wife, and I am his older wife. Soon we will hear children laughing, our children. Then all of us—all three of us—will be happy here! Ha, ha, ha! Don't be jealous of me and I won't be jealous of you. The three of us will be happy lovers. A family of lovers. Here, rub this perfume into your skin. Go ahead—

SECOND DAUGHTER: You too? You too?
 FIRST DAUGHTER: Rub it into your skin. Quickly before he comes back. Don't you want children?
 SECOND DAUGHTER: I want them. But not his children. Not my father's children.
 FIRST DAUGHTER: What other children do you expect to find here?
 SECOND DAUGHTER: Maybe it's better to have none—
 FIRST DAUGHTER: To have none? No! Let's turn our curse into our blessing. If our life is out here alone, forgotten, then let's make something good from it. This is the only way—
 SECOND DAUGHTER: Oh, God.

FIRST DAUGHTER:
 The only way.

She rubs the fragrant oil on to the arms, neck, and between the breasts of SECOND DAUGHTER.

There. Smell that sweet perfume. Now it is all set. And soon our lover will come in. Soon we will feel him. First you, because you are the prettiest, then me. But both of us! And not only tonight but every night. Every night. We will know his body. His strong body. I've been watching it and I know it's strong. He's exercised it with all these years walking through the hills. We can even make some wine from the wild berries that grow around here.

SECOND DAUGHTER: Berries? Wine?

FIRST DAUGHTER:
 At last we have reversed the curse. We have turned it toward ourselves. Out here beyond the world, we have become the blessed. Oh, how beautiful you are! How he will love you! And here, here there's some left for me.

She anoints herself with the fragrant oil.

Do you think he will notice my gray hair? No, no, he won't notice. Once a man gets excited, he doesn't notice anything at all. We will have all boys, strong men. I know it, I know it.

LOT enters left and looks at SECOND DAUGHTER. *As he speaks,* FIRST DAUGHTER *pushes* SECOND DAUGHTER *towards* LOT. FIRST DAUGHTER *hesitates but finally steps toward him, looking down avoiding his gaze. Her hands are at her side. But as* LOT *moves towards her she repeats*

“LOT’S DAUGHTERS,” 1957

exactly the gesture that ended the first scene: slowly raising her hands, one over the other, to her breasts never looking up.

LOT: Is that you Idit, my wife, my soft beautiful wife? You came in the back way? You thought I wouldn’t see you? But I see you now. *Pause.* You should never leave me. Not for an hour. Not for a minute. I need you with me for all time.

Pause. Then he steps forward preparing to embrace SECOND DAUGHTER.

Ah, how glad it makes me to see you—

Blackout

NOTE

1. Lot and his daughters are the subject of many paintings since those of Lucas van Leyden of 1530 and Peter Pau Rubens in 1613–14. The most recent I could find is by Stojan Milanov in 2017. The story is theorized in Robert Polhemus’s *Lot’s Daughters* (2005). Of course, both Milanov’s painting and Polhemus’s book appeared well after I wrote “Lot’s Daughters.”

12

“The Last Day of FK,” 1957, 1961

Introduction

“The Last Day of FK” was probably written in the academic year 1956–57 when I was a member of The Writing Seminars directed by Elliott Coleman in the English Department of The Johns Hopkins University. I have no definitive record. I do know that “The Last Day of FK” was staged only once, on January 14, 1961, the second day of the Winter One-Act Festival of the Tulane University Theatre Department. I was a student in Tulane’s PhD program. Other plays in the Festival included originals by students and plays by Luigi Pirandello, Sean O’Casey, Lewis Beach, and the anonymous early Renaissance farce, *Pierre Patelin*.

The play reflects both my reading of Franz Kafka and my troubled relationship with my father, Sheridan Schechner (1905–92). Things got much better between me and my father as we both grew older, but my teenage years and early adulthood were a monstrous period of conflicts, misunderstandings, and love-hate. I was enraged, fearful, and dependent. I don’t know what my father felt because he didn’t share his intimate feelings with me. However, he was, and remained throughout his long life, unstintingly generous to me financially, paying for my undergraduate education at Cornell University and for my first term as a PhD student at Tulane University. Later in life, he loaned me money to make a down payment on a living loft in Manhattan. Generous as he was when it came to material resources, he had problems expressing intimacy and tenderness—at least to me and, I think, to my three brothers¹ (I have no sisters). More than being withholding, my father scared me. His frequent rages were fierce. When I was a little boy, on Sunday mornings, my two older brothers and I would play and wrestle in their bedroom. When this “rumpus” as my father called it woke him, he stormed into the bedroom wielding his white leather belt and shouting, “I’m going to whip you to within an inch of your life!” Mostly he missed as we scurried under beds and behind chairs. My older brothers sometimes laughed, evoking even more rage, shouting, and thrashing. Possibly, my father never intended to hit us. And our “rough-housing” doubtlessly caused him much “aggravation,” cutting short his one morning sleeping in. Still, he terrified me. Even as an adult, I wanted to give my father’s anger a very wide berth.

In the 1950s, I avidly read Kafka’s diaries and fiction. In Kafka, I found a brother-in-the-heart: an alienated, unhappy Jewish young man. Certainly, “The Last Day of FK” is more than an echo of Kafka’s *The Metamorphosis*. The text published here is changed from the original typescript only in that the character “Franz,” too obviously Kafka, becomes the more ambiguous (but still obvious) “FK.” When did I write “The Last Day of FK”? The autumn before its production? Possibly. But I think earlier. I have no clear record. I believe I wrote at least a draft during the academic year 1956–57 while at Hopkins. That year in Baltimore was bleak for me. I was clinically depressed and psychotherapy didn’t help much. Aside from the Writing Seminars, I disliked Hopkins. I

didn't have fun in Baltimore. I spent a lot of time in bed, fantasizing, avoiding "life" whatever that meant. Some people, especially Susan Pamela Huntington Hooker (who passed in 2000), helped me through. The Writing Seminars helped too. I learned to shape my facts into fictions. Not yet sophisticated—as "The Last Day of FK" testifies—but a step along the way.

So this book ends where my playwriting begins. At least, as far as I can determine from a period of my life where my notebook entries are thin, my memories distorted or absent. Among what I can touch is this short play. A text that narrates an abused "Great One" who curls up on a couch in his father's house [...] and dies. Happily, this was not to be my fate. The FK of the play is—to quote myself from a much later, and better, epoch in my life—"not me" and "not not me."

"The Last Day of FK"

Production

Director Robert Merritt

Performers

FK	John Chase
Visitor	David Reiff
Mother	Emily Martin
Sister	Carol Kerr
Father	Ed Owens

Late afternoon of a recent day. The living-dining room of a middle-class apartment in New York. Three doors: to the kitchen, to the bedrooms, and to a hall leading to four flights of stairs to the street. A couch with big fluffy cushions. A dining room table and chairs. FK is a man of 30 looking for his place in life. The VISITOR is an authoritative man of 35. The MOTHER is an energetic woman of 50. The SISTER is a warm-hearted young woman of 20. The FATHER is a large, loud, demanding man of 55.

FK: You must help me. My mother and sister are out now to the big shopping center over near the Yonkers bridge and my father won't be home from the office for another hour.

VISITOR: I'm a busy man. I shall give you exactly two minutes. Then I shall diagnose your case, write out my remedy, and be gone.

FK: One doctor says—

VISITOR: I'm not a doctor.

FK: But this is important.

VISITOR: Very well. Be brief.

FK:

This doctor says it's all due to my constipation. He continually sends me letters with the single phrase, "Ex-lax" written on the paper. Three times a week I get the same letter from this particular doctor. Here. See? Hundreds of letters. And then once a month he sends me a bill I can barely pay, it is so large. And this despite the fact that I never consulted him. I met him in my office

one day where he came to increase his insurance coverage. He took a single piercing look at me and said, "An interesting case. Constipation." I've not been able to rid myself of him since. He follows me from toilet to toilet and writes on the walls.

VISITOR: Enough wasted time. I have made the notation: "Tight bowels resulting in money problems." What else?

FK: Each night I sit down at the table and write. I think the great moment will come and rip me open—but nothing happens. Then I sleep and howling dreams pursue me until dawn. When I wake I'm ready to die, to curl up in a ball on the floor of my office and die; be swept away by the janitor and burned with the day's trash.

VISITOR: It is noted: "Delusions of grandeur, followed by guilt, dreams, and ending in suicide syndrome." What about your family?

FK: Who can love them? Those great noisy animals. My father especially. Have you ever seen him eat?

VISITOR: Don't be absurd.

FK: He takes the great bones, dripping with blood, and rips them to shreds with his tiger teeth. My mother watches and marvels. She wrings her hands in ecstasy and moans, "Oh, Joseph, more! Try a lamb bone!"

VISITOR: And your sister? You have a younger sister. I have seen her. A delightful breath of innocence.

FK:

Innocence! She sluts around with every guy that lets her. On many evenings I've walked up the four flights of stairs to this apartment and seen her on the second landing, clutching a pimply boy to her, two shadows merged into one, fornicating through her clothes. That's my sister. Thinking I'm deaf, she whispers, "Quiet, quiet, F is coming." But in the greasy darkness I hear the wet kisses. I can smell them. The cheesy smell of mating beasts. I was born in the wrong family, at the wrong time, in the wrong place. I should have been conceived of priests and virgins, bred in the cool marble corners of temples, schooled with ascetic monks, and set to work atop the highest towers where even sunlight is untainted by dust. But here I am, down in the circus pit and sawdust, in the foul butcher shop, rubbed and violated by animals.

VISITOR: Your time is up. The case is simple. Die. Good day.

Exits.

FK: Die?

VISITOR *throwing the door open*:

Here I have written it out. I shall mail my bill. Good day.

Exits. FK stands looking at the small note-paper. In the hall, the noisy laughter of his MOTHER and SISTER. They burst into the room.

MOTHER: Take the package into the kitchen, dear.
SISTER: Yes, mama.
MOTHER: F! Don't just stand there like a helpless child! Be a gentleman. Help your sister! Here you are, thirty years old, still living at home. And you refuse to lift a finger to help us!

FK starts to help his SISTER.

And don't run away while I'm talking to you! You're driving me to an early grave. Look at my head. Come here and look, F. What do you see? Don't be ashamed and close your eyes. Open them wide and tell me what you see?
FK: Hair, mother.
MOTHER: Yes, hair, you ungrateful boy! But what color? Gray, gray—almost all gray. Because of you! Years ago you should have been married, but you just sit here and mope. And you won't even help your sister with the groceries?! Well? Why don't you go to the kitchen and help her?

F and SISTER collide at the kitchen door.

SISTER: Don't pick on little F, mother.

MOTHER, to FK:
And what have you got in your hand? Trying to sneak away to the kitchen with it, eh? What is it? A message? Someone phoned while we were gone? What does it say? Tell me.

FK: It's for me.

MOTHER and SISTER laughing:
For you?

MOTHER:
Impossible. You have no friends. And it's no surprise to me either. You have an anti-social disposition. Give me my message.

She takes the message.

Why it says "Die" here. So this is another one of your pitiful jokes, is it? I go out shopping for your dinner—take two busses and the subway so that you can have what you like—and you sit here thinking up ways to torment me. Is that your game? Oh, F, you know how much I want people to phone me! That's why I had an extra phone put in the bedroom at no small expense. I want people to phone, to bring some life into my—my—existence! And all you can do is mock me. Now go and wash your face, F. It's all sweaty. You always sweat so profusely when I'm home. I'm sure you sweat less at the office. You do it simply to irk me. Now go and wash. Your father will be home soon and If he sees you in this condition he'll beat you again. Old as you are, he'll take off his white leather belt and horse-whip you.

F exits to a bedroom. MOTHER sits on the couch.

Oh, that boy will be the death of me yet.

SISTER: He means nothing by his jokes, mama. I think he's dimwitted.

MOTHER: F? いや、違う。あいつは頭がいい。俺たちと父さんを早死にさせるために悪魔のようなゲームをしているんだ。保険契約をずっと操作している——それは確かだ。夜遅く食卓で何をしていると思う? あの書類の山だよ!

姉: お母さん、想像しすぎです。Fは善意でやっているんです。

母: そしてあの子にはこんなに期待をかけていたのに! あんな顔をした男の子。天使みたいな。そして頭脳! 医者になるか、少なくとも歯医者になると思ってたわ。なのにあんたの兄さんFは何をしているの? 毎日毎日ここに座って、ほとんど仕事にも行かずに、ここで腐っている——みんなに呪いをもたらしている生ける屍。この歳なら、毎月かなりの小切手を家に送ってきて、両親に金を受け取ってウエストチェスターに引退するか、もしくはセントピーターズバーグにまで引っ越すことを懇願すべき年頃だ。なのにあの子は何をしているの? 食べてばかり、食べてばかり!

姉: Fはあまり食べません。私たち誰よりも食べが少ないです。

母: そしてそれも問題よ——食べ物をつついたり遊んだりするやり方で死ぬほど心配させられるのよ、そのまま飲み込めばいいのに。お父さんが牛骨を取ると、真ん中をつかんで思いっきり噛み付くんだよ。バリバリと割って、ムシャムシャ食べて、貪り食う。吸い付く。お父さんが食べるのを見てるだけで興奮しちゃう! でもFは骨を見ると、奴が骨を噛むんじゃなくて骨が奴を噛むんじゃないかって顔で見つめるんだよ。肉を端からボロボロにぶら下げたまま。髓のことなんか考えたこともないし、あの可哀想なものをほとんど手に取りもしない。そんな食べ方があるか。いい母親を墓場に送るのはそういうことなんだ。

姉: お母さん、何もないことで興奮しすぎです——

母: 本当のところ、Fは俺たちを愛していないんだ!

姉: お母さん

母: あいつは母親嫌いなんだ!

母は涙を流しながら台所に駆け込む。Fは静かに自分の部屋から入ってくる。髪は梳かされ、顔は洗われている。

FK 母さんはいなくなった?

姉: はい、F

FK 家を出ようと思う。

姉: どこへ?

FK いつも外に出たいと思ってた。

姉: あ、F。ばかなことを言わないで。

FK キャンプのことは何も知らない、本当だ。誰もテントの張り方、水の沸かし方、魚の釣り方を教えてくれたことがない。ロープの結び目なんてどれも同じに見える。

海はたった5マイル先のただの言葉だ。ボーイスカウトには年を取りすぎていて、ボーイスカウトには弱すぎて、探検隊スカウトには臆病すぎた。でもわかる？教えてくれ。親愛なるF。僕の隣に座ってくれ。

姉：

FK 飛び去るつもりだ。

姉： 今ですか？——こんなに長い間^うの後で

FK そうだ。毛布を何枚か、台所用の鍋、マッチの箱、ナイフとフォーク
： ——紐をいくつか、もしかして紐——紐はいつも役に立つ——そして大きなキャンパス地を持って、遠く離れた場所へ行くんだ！

姉： どこへ？

FK
階段を下りて街に出る。地下鉄に乗る。ずっと乗ってアップタウンに行き、ジョージ・ワシントン・ブリッジにたどり着くまで乗り続けるんだ。そう、ちょうどブリッジの下。それから地上に上がる前に夜になるまで待つ。星がブリッジの上に炸裂したとき、電灯がついたとき、鋼鉄のロープがみんな灰色と銀色になったときに地上に出る。月もあるといいな。それからブリッジの下に毛布を広げる。ナイフを持って、枝を何本か切って三脚を作り、三脚の下に鍋を置いて、その下に枯れ木を積む。小さな火を起こす。火をつけるのが好きなんだ。それからブリッジを見上げながら毛布の上に横たわって、自分の上で車の音がウーンと唸るのを聞いて、自分の上の車の音と空の中の太い、ぐりぐりと曲がったケーブルの大きさに驚嘆するんだ。自分の下ではハドソン川が聞こえる、あの優しい、深いハドソン川だ。宙返りする流れが渦巻いて、夜間に静かに歌っている。夜中ずっと僕はそこに横たわる。昼間寝て、そして——

姉： あなた本当に赤ちゃんなんだ、F。家を出ることなんてできっこない。

FK
数晩ブリッジの下で夜中過ごしたら、そしたら死ぬ。もちろん飢え死にするんだ。自分の上に車が走って、自分の下に川がある。警察が来て、しなびた体を見つけて、キャンパスに包み——ほら、わざわざそのために持ってきたんだ——紐で縛って、川に投げ込むんだ。でも俺は本当に軽い——魂でいっぱい——だから空気中に舞い上がって、空気の流^りでジグザグに逃げていく。だんだん小さく、小さく——空へ消える。
夏の夜の微風みたいに。

一呼吸。

地下鉄代の15セント貸してくれませんか？

姉： いつもからかうんだ。本当に素敵に話す。そして僕は本当に君を愛して
FK いる。15セント貸してくれませんか？地下鉄代がなけりゃ絶対にたどり
： 着けない。だんだん小さく、小さく、空へ消える。

姉： お母さんと夕食の準備をしなくちゃ。ソファに横たわって休んで。父さんはすぐに帰ってくるから。

姉は台所に出ていく。

FKはドアが閉まるとき：本
当に15セント必要なんだ。

ホールのドアが開く。Fはびっくりして飛び上がる。しかし父親ではない。来客だ。

あ、君か。父さんが帰ってきたのかと思った。

VISITOR: I have studied your case, consulted associates, and concluded that—
FK: That?
VISITOR: Constipation is not your major trouble. A mere symbol, a cipher for the general clogging in your soul. Of course we can make no final judgment until we study every detail, work each minute infinitesimal out. But I fear, young man, that you have been attending to the plumbing and garbage disposal units when, quite clearly, the major power plant is unbelievably warped—
FK: Warped?
VISITOR: Twisted, melted—torn out of shape by fire. Incapable of a normal energy output. Therefore, I urge you stop focusing on trivia and bring all your power to bear on your central problem. It's the only way to save yourself.
FK: But what's my central problem?
VISITOR: Cohesion. An imposed unity of the whole. A total reconstruction. And I add: If you wish to drive new divisive wedges into your already fragmented and tottering machine, you have only to camp out under the George Washington Bridge.
FK: You heard that?
VISITOR: Of course. I was crouching by the keyhole. Gave myself a wretched back-ache, too. It will all be reflected in my bill.
FK: You were spying on me?
VISITOR: I am your hired confidante. Your accountable advisor. It's nothing new—this keyhole peeping—I've been doing it for years. My time is short. *Pause.* I want you to come with me.
FK: With you?
VISITOR: Yes, I have your cure prepared and ready in my office.
FK: But my father's coming home soon. He'll be furious if I'm not here for supper.
VISITOR: You're thirty years old, and you still cower before your father?
FK: You don't know my father. He demands honor and obedience.
VISITOR: I have your cure. The ultimate remedy. The antidote for—chaos.
FK: After supper then. The antidote will be as good in two hours. If I leave before my father comes home—
VISITOR: There is no arguing with a fool. Your father is your enemy. Don't you know that? You are battling him for your life.
FK: I hear my father on the steps! Go. Go quickly! He must not find you here!
VISITOR: Why? What would he do?
FK: Kill! Kill! Kill! Kill! Kill! Kill! He'll tear you limb from limb and run around this room shrieking, waving your dismembered arms. Oh, it's happened before to friends of mine! And then my mother, sister, and I will have to spend all

土曜日、壁をお湯と石鹸で擦っている。床も。家具も。父さんは嫌いな奴には本当に酷い人間なんだ！頼む、お願いだから出ていってくれ！

来客：FK
： じゃあまた後で——
いや、そのドアからじゃない。3階の踊り場にいるんだ。聞こえないのか？耳がおかしいのか？見つけたら、質問で困らせるぞ。奴に嘘はつけない、全部バレる。叩き殺される寸前まで叩かれて、笑われて、恥をかかされる。ここを使え、窓から火災梯子を下りろ。急げ、急げ！

来客： 来た時のように出ていく。

来客はホールのドアから出ていく。慌ただしく、FKはクッションを自分の上に投げてソファに隠れる。父親がホールから入ってくる。

父： 俺の父さんが帰ってきた！みんな！聞け！！家父長が帰ってきたぞ！！

母と姉が台所から駆け出して父を抱きしめる。楽しい喜びとキスがいっぱい。2人の女性が手をつなぎながら父の周りを走り回る、ちょっとした踊りまである。

やあ、俺の小さい子猫たち！挨拶するぞ、俺の小さい子羊たち！あ、俺の素敵なハーレムだ！今夜は本当に美しい。お母さんにキスをあげよう！
そしてお嬢さんにも1つ！

母と姉： パパが帰ってきた！パパが帰ってきた！家が生きてる！僕たちが生きてる！パパが帰ってきたから！

父は一方に立つ。次の教義問答は非常に素早く、まるで覚えたように話される。FKはクッションの下で隠れたまま、ますます深く潜り込む。

父： えっと！質問してもいいぞ！
母： 仕事はどうでした？
父： 商売ほど良くなったことはない。
姉： 秘書さんは？
父： 若い女性ほど美しかったことはない！
母： 愛撫しましたか？
父： 朝のコーヒータimeに2回、昼食時に8回。
姉： 昼食はどうでしたか？
父： 経済人のブループレートスペシャルほど美味しいことはない！
母： 何を食べました？
父： いつもの。プライムサーロインステーキが2枚、庭採れとうもろこしが7本、辛口ビールが1ガロン、シェフのおすすめトスサラダが5皿、濃厚でクリーミーなアイスクリームが1クォート、敷地内で挽いた特別に焙煎したコーヒーが6杯、確実に自家焼きのケーキが12枚！
姉： 家で作ったのと同じくらい上手に作られていますか？

父： 全く違う。ステーキは焦げてた、とうもろこしはバターなし、ビールはぬるい、サラダはドレッシングなし、アイスクリームは腐ってた、コーヒーは苦い、ケーキはかたかった！

母と姉：
それであなたは――

父： 家に帰ってきて嬉しい
！

母と姉：
そして僕たちは家にいてくれて嬉しい
！

父： さあ台所に行け、俺の美味しい妻と楽しい娘よ。
夕食の準備を終わらせろ！腹が減ってる！

姉： 夕刊です――

母： 葉巻です――

姉： スリッパです――

母： マッチです――

姉： 灰皿です――

父： 妻よ、娘よ、ありがとう！さあ2人とも台所に行け、電化製品いっぱいのもダンな台所に行って豪華な夕食を作ってくれ！

父は椅子に腰を下ろす。葉巻に火をつける。新聞を広げる。

FK こんばんは、父さん。
：

父は読みながら：
んんんん。

FK こんにちは、父さ
父： ん。
コーニング・グラス、8分の1上げ
FK 快適ですか、父さん？
父： フォード・モーター・コモン、2分の1下げ
FK 何かお持ちしましょうか、父さん？
：

父はページをめくり続ける：
ヤンキースは6位だ！

FK 葉巻をもっといかがですか
： 父さん？

父はもっとページをめくって：
マンドレイク魔法使いが罫にはまった、スーパーマンはクリプトナイトで麻痺、リル・アブナーはばやけてる。ちえっ、新聞のインクの質が悪い！

FK 店に行って新しい新聞を買ってきましょうか、父さん。
：

父は一面にたどり着く：

アジアで戦争：ちえっ、中国野郎！ヨーロッパで戦争：ちえっ、共産主義者！アトランタで暴動：ちえっ、黒人！ルイジアナの120人の議員が5人の色付き児童と公立学校の間に割り込んで：ちえっ、人種差別主義者！世界では全部普通だ。

FK： 僕を愛してますか、父さん？

父は叫んでいる：

夕食はどこだ？もう6時を過ぎた！俺は正確に6時に食べる、1秒も早くなく、1秒も遅くなく。

母と姉は台所から：

あと1分です！

FKはもっと大きな声で、懇願しながら：僕を愛してますか、父さん？

父は立ち上がり、新聞を投げ下ろして、怒って：夕食を待つつもりはない！

FKはソファから出てくる：

僕を愛してますか、父さん？！

父は食卓に嵐のように向かっていく：

ここに座ってる！家父長が玉座に。食べ物だ！食べ物だ！食べ物だ！食べ物だ！食べ物だ！食べ物だ！

FKは膝をついて：

父さん、親愛なる父さん、僕を愛してますか？僕はあなたの息子、F。あなたの腰から生まれた長男。あなたの唯一の息子。

父： レストランではいつも待たない。オフィスで秘書に脱げと命じたら

FK： 『ぬ』の文字を出す前に全裸になる。でもここ、俺自身の家——俺の城——で不服従、放置、恥辱なしだ。食べ物だ！食べ物だ！ただ1つの言葉だけくれ、父さん！たった1つの言葉で十分だ。見てくれよ父さん、あなたの息子、F。何かくれ——！

母と姉は台所から豪華な食事を運んできて、銀色の蓋をかぶせて母と姉が母と姉に置く。父は各品を発見するたびに唇をなめ、激しく食べ始める。

母： 玉ねぎのスープ、グラタン

姉： リヨネーズ風ジャガイモ

母： ガラスの中のキジ。

姉： ブレーズしたアスパラガスの

母： 先端。
ロックフォールドレッシングをかけたトスサラダ

姉： 赤ワイン。

母： ボジョレー
 姉： ↓
 チョコレート・アイスボックス・
 ケーキ！！
 母： 焼きアラスカ！
 ↓
 姉： アラモード・ア・ラ・モ
 ード！！！！
 父： ん！そうだ！あああ！おお！もっと！俺のだ！あああ！んん！
 母： ここ30分の間に用意した、ちょっとした何かです。
 姉： たったのつまみ、スナックです
 。

父は動物的な音を出す：
 んん！あああああ！ああああ！あああああ！

父は貪欲に、激しく食べ続ける。FKはそばで膝をついたまま。

FK そしてあなたは僕を愛してますか、父さ
 ： ん？？？

父は突然食べるのをやめる。みんなは畏れおののいて沈黙する。父は上を見て周りを見回す。

父： ところで、Fはどこなんだ？1回や2回じゃなくて100回は言ったぞ、あ
 いつが食卓に遅刻することは許さん。わが息子Fはどこだ？あいつは自
 姉： 分の隣に膝をついてるんだ。

父はFKを発見して：
 本当だ、俺の隣に膝をついてる。俺の一番好きな犬みたいに。笑う。そう。じゃあ小さなゲー
 ムをしよう、息子よ。お前が犬になれば、俺がお前に食べ物をやるぞ！

母： これは楽しい！おお、親愛なる夫よ、あなた本当にたくさんいい遊びを知
 父： ってるわ！よし、F。吠えろ！
 FK 愛、父さん——
 父： 何だって？言葉？悪い犬には夜のご飯はなし。靴のかかとをやるぞ。悪
 い犬！蹴り入れてやろうか？！笑う。F、お前は犬だ！覚えときな。さ
 あ吠えろ！

FK ワン。ワン。
 父： それが吠えてるのか？また、犬野郎、本物の犬みたいに。も
 FK っと勢いよく！ウーッ！ウーッ！
 ：

父：
 ちょっと良くなった。ほら、キジの羽。いや、いや、掴むなよ——乞えろ。いいね——後
 ろ足で立て、犬。今前の足を組んでろ。おお、これは最高だ！ほら、息子の犬に変身！さ
 あ乞えろ、乞えろ！

母と姉は大笑いして、ゲームを楽しむ。

いいね。唐揚げだ。いや、いや。足を使うなよ。ただ歯で取れ。鼻で取れ——床の上で鼻で遊
 べ。嗅げよ。いい。さあちょっと嬉しい、



今夜はパンと水だ！キジはなし。

FKはソファの上に這い上がって、クッションの下に潜り込んで、あえぎながら横たわる。

姉： 奴は病気だと思う
父： ばかなことを。食卓から立つな。この素敵な食事が冷める前に食べ終わらなきゃ。それから神に祝福の祈りを捧げなくちゃ！でもFは元気じゃない。
姉：

Fのところへ行こうとする。

父： 座れ。俺がここのボスだ！俺が行けと言うまで、お前はこの食卓に座ったままだ。

ホールのドアに叩く音がする。

誰だ？みんな知ってるじゃないか——俺たちは静かな家族の夕食を楽しんでいるんだぞ。邪魔をするつもりはない。

母はドアへ行く。

責任あるビジネスマンには安らぎの時間はない！

来客が中に入る。

来客： 申し訳ございませんが、私はあなたの息子の関係者です。彼に会えますか？
母： 夕食の最中なんです——

来客は進みながら：
いいえ、ありがとう。もう食べました。

父： 邪魔をしてる！

来客は臆さず：
息子がソファにいるのが見えます。彼に小声で話します。食べ続けてください。

父： これはひどい！俺が家父長だ。妻、今すぐ管理人に電話しろ！奥
来客： さん。電話を触らないで。隣人はもう電話をかけてきてる。ここで野獣を飼ってるって苦情を言ってる。すぐに秩序を取り戻す。

父： この家では英語を話す。何をするつもりでも、早くしろ。夕食の時間は俺にとって神聖だ。

来客：
理解した。

FKのところへ行く。

実はお前は廃棄物を生産しない。お前は人間ではない。君の代謝は豊かすぎる。脳細胞は高度に発達しすぎている。お前はある種の超人的な生き物だ、おそらく突然変異の産物か、神の意思かもしれない——

FK: Meeee?!?!

偉大なる者。

FKはソファに身を投げる。

今すぐ立ち去れ。お前がしたことが見えるか？

訪問者: いいえ、結構です。失礼します。もう戻ることはありません。

父親: 戻らない! 私はお前の不在を許さん。Fは朝になればもっと落ち着くことを保証する。しかし、お前と私は条件について議論する必要がある。Fは商売の才能がない。私が彼のあらゆる事柄の代理人である! 私の息子、あの大いなる者? 私は知っていた! ずっと疑っていたのだ。

訪問者 静かに、ほぼ居丈高に:

FKはもう我々のためにその責務を果たした。彼はすべてを見て、評価し、そして最終的に、自分の視点を受け入れることによって、それを拒否したのだ。失礼します。

出て行く。

父親: あの男が言ったことは一体何を意味するのか?

沈黙。

母親: 気にするな。私はデザートを食べ終わらせる
°これはおそらく、Fのまたほかの悪戯のひとつだ。彼のいたずらのひとつだ
父親: バイクドアラスカが溶けている。あの男が何と言おうと関係ない。Fは役立たずだ。
°

妹 ソファのFKに近づいて: ああ、神様。

父親: バイクドアラスカを渡せ! 3回も言わなければならんのか?
母親: いっしょに、娘よ、夕食を終わらせなさい。
°

デザートを父親に渡す。

妹: 消化の過程を邪魔するな。後でFの面倒は見られる。
母親: お母さん、お父さん、Fは死んでいると思う。
妹: 馬鹿なことを言うな。Fはあの大いなる者だ。
°
妹: そう、Fは死んでいると確信しています。彼の心臓は鼓動を止めています。
°

母親妹と共にソファに近づく。二人はFKの胸に頭を下ろして、彼の心音を聞く。

父親: 二人とも気狂いのオウムのようなまねをするのをやめて、アイスクリームが溶ける前にチョコレートソースを渡してくれ!

暗転

注釈

1. デヴィッド・シェクナー(1929年―2018年)、アーサー・シェクナー(1931年―)、ウィリアム・シェクナー(1941年―2023年)。三番目の息子である私は1934年に生まれた。

参考文献

- Aronson, Arnold. "An Interview with Richard Schechner on the 50th Anniversary of *ディオニュソス69*." *Theatre and Performance Design* 4 (2018): 290–307.
- Associated Press. "Transcript of Andrea Yates' Confession." February 21, 2002.
- Auslander, Philip. "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34, no. 3 (2012): 3–11.
- Bagby, Beth. "TUT Premiers *ブリセイスと軍曹* Soon." *The Tulane Hullabaloo* 18 (April 1962): 4.
- Barnes, Clive. "Theatre: Now *マクベス*." *The New York Times* 21 (November 1969): 51.
- Barnette, Jane. *Adapturgy: The Dramaturg's Art and Theatrical Adaptation*. Southern Illinois University Press, 2017.
- Bates, Paul A. *Faust: Sources, Works, Criticism*. Harcourt, Brace & World, 1969.
- Bateson, Gregory. "A Theory of Play and Fantasy." In *Steps to an Ecology of Mind*, 177–93. The University of Chicago Press, 2000 (1972).
- Bolter, David J., and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Bottoms, Stephen. "In Defense of the String Quartet: An Open Letter to Richard Schechner." In *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, edited by James Harding and Cindy Rosenthal, 23–28. Palgrave Macmillan, 2011.
- Bowditch, Rachel, Paula Murray Cole, and Michele Minnick, eds. *Inside the Performance Workshop: A Sourcebook for Rasaboxes and Other Exercises*. Routledge, 2023.
- Brecht, Bertolt. *Collected Plays*. Edited by John Willett and Ralph Manheim. Methuen Drama, 1994.
- Brecht, Stefan. "*ディオニュソス69*, from Euripides' *バツカエ*." *TDR* 13, no. 3 (1969): 156–70.
- Burbidge, Margaret. "Adventure into Space." *Science* 221, no. 4609 (July 1983): 421–27.
- Carlson, Marvin. "Alternative Theatre." In *The Cambridge History of American Theatre, vol 3: Post-World War II to the 1990s*, edited by Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby, 249–93. Cambridge University Press, 2000.
- Clark, I. E. "Publisher's Note." In *Makbeth, After Shakespeare*, xxiii–xxv. I. E. Clark, 1986.
- Craig, Edward Gordon. *The Theatre Advancing*. Little, Brown, and Company, 1919.
- Collins-Hughes, Laura. "Ophelia and Friends: Dominated but in Control." *The New York Times* (September 13, 2014): C2.
- Deriu, Fabrizio. *Dionysus in 69 da Euripide per Richard Schechner e il Performance Group*. Edizioni ETS, 2023.

- Dolan, John. "プロメテウス・プロジェクト by Richard Schechner." *Theatre Journal* 38 (1986): 1108–110.
- Euripides. *Hippolytus*, David Grene translator and *Medea*, Rex Warner translator. In *Euripides 1*, edited by David Grene and Richmond Lattimore. University of Chicago Press, 1955.
- Euripides. バッカエ, William Arrowsmith translator. In *Euripides V*, edited by David Grene and Richmond Lattimore. University of Chicago Press, 1959.
- Fischer-Lichte, Erika. "The Birth Ritual of a New Theatre." In *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, 27–47. John Wiley and Sons, 2014.
- Foley, Helen P. "Review of *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*." Blackwell-Bristol Lectures on Greece, Rome and the Classical Tradition by Erika Fischer-Lichte. *The American Journal of Philology* 136:1, (2015): 162–66.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Translated by James Strachey. John Wiley & Sons, 1961 (1900).
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, 1997 [1982].
- Gieseckam, Greg. *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Gilman, Richard. "コミュニケーション." *TDR* 15, no. 2 (1971): 325–29.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust Parts One and Two*. Translated by George Madison Priest. Alfred A. Knopf, 1941.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Urfaust*. Translated by Douglas M. Scott. Barron's Educational Series, 1958.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethe's Faust, in German and English. Part One and Sections from Part Two*. Translated and edited by Walter Kaufmann. Anchor Books, 1962.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethe Faust: Goethus Faust-Dichtungen*. Wilhelm Goldman Verlag, 1978.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Urfaust*. Philipp Reclam, 1985.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust Parts I & II*. Translated by Robert David MacDonald. Oberon Books, 1988.
- Goodman, Walter. "Schechner's プロメテウス・プロジェクト." *The New York Times* (December 27, 1985).
- Grotowski, Jerzy. "'ファウスト博士' in Poland." *TDR* 8, no. 4 (1964): 120–33.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Simon and Schuster, 1968.
- Hall, Edith. "Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?" In *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, edited by Edith Hall, Fiona Macintosh, and Amanda Wrigley, 1–46. Oxford University Press, 2004.
- Hallberg, Edith. "Fantasies of Violence and Transgression in マクベス Adaptations of the 1960s: Garson's *MacBird!*, Schechner's マクベス, and Marowitz's *A Macbeth*." In *The Aesthetics and Pragmatics of Violence*, edited by Michael Hensen and Anette Pankratz, 197–210. Proceedings of the Conference at Passau University, March 15–17, 2001. Stutz, 2001.
- Harbeck, James. 'Containment Is the Enemy: An Ideography of Richard Schechner.' PhD dissertation, Tufts University, 1998.
- Harding, James, and Cindy Rosenthal. "Introduction: The Rise of Performance Studies." In *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, edited by James Harding and Cindy Rosenthal, 1–10. Palgrave Macmillan, 2011.

Goethe's
Faust,
in
German
and
English.
Part
One
and
Sections
from
Part
Two
.

- Harding, James M. *Cutting Performances: Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-garde*. The University of Michigan Press, 2010.
- Hitler, Adolf. *Mein Kampf*. Franz Eher Nachfolger, 1925.
- Homer. *The Iliad*. Translated by Richmond Lattimore. University of Chicago Press, 1951.
- Hughes, Ted. *Seneca's Oedipus Adapted by Ted Hughes*. Faber and Faber, 1969.
- Ivie, Devon. "O De Richard Schechner." *Interview Magazine* (September 10, 2014).
- Jones, John Henry, ed. *The English Faust Book: A Critical Edition Based on the Text of 1592*. Cambridge University Press, 1994.
- Jorre, de St. John. "The Unmasking of O." *The New Yorker* (August 1994): 42–50.
- Kafka, Franz. 'Metamorphosis' in *Selected Short Stories of Franz Kafka*. Translated by Willa Muir and Edwin Muir. Modern Library, 1952 (1912).
- Keats, John. 'On Negative Capability: Letter to George and Tom Keats.' 1818, <https://www.poetryfoundation.org/articles/69384/selections-from-keatss-letters>. Accessed November 19, 2024.
- Kerr, Walter. "Kerr Hath Murdered 'マクベス.'" *The New York Times* (November 29, 1969), Arts: 3.
- Kinoshita, Renzo, and Sayoko Kinoshita. *Pica-Don* (animated film). 1978.
- Kirby, Michael. "On Acting and Not-Acting." In *Performance: Concepts in Literary and Cultural Studies Volume 1*, edited by Philip Auslander, 309–23. Routledge, 2003 (1972).
- Kolb, Alexandra. "Wigman's Witches: Reformism. Orientalism, Nazism." *Dance Research Journal* 48, no. 2 (2016): 26–43.
- Kozinn, Sarah. Email to Richard Schechner, December 28, 2022.
- Lacan, Jacques. "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet." In *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading*. Otherwise, edited by Shoshana Felman, 11–52. The Johns Hopkins University Press, 1982 [1959].
- Lahr, John. "Onstage." *The Village Voice* (November 27, 1969): 47.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006.
- LeMay, Curtis E., with MacKinlay Kantor. *Mission with LeMay, My Story*. Doubleday, 1965.
- Lennox, Sara. "Women in Brecht's Works." *New German Critique* 14 (1978): 83–96.
- Lessing, Doris. *Re: Colonised Planet 5 Shikasta*. Vintage Books, 1981.
- Lichti, Esther Sundell. 'Richard Schechner and The Performance Group: A Study of Acting Technique and Methodology.' PhD dissertation, Texas Tech University, 1986.
- Lowery, Beverly. "Are You Running with Me Zeus?" *The Texas Quarterly* (April 1973). <https://www.texas-monthly.com/arts-entertainment/are-you-running-with-me-zeus/>. Accessed November 19, 2024.
- Marlowe, Christopher. *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (Various Editions in Public Domain), 1592/1593 (First Published 1604).
- Mazer, Sharon. "ファウスト/美食家." *Theatre Journal* 46, no. 1 (1994): 132–33.
- McNamara, Brooks. "The マクベス Maze." In *Makbeth, After Shakespeare*, xxiii–xxv. I. E. Clark, 1986.
- McNamara, Brooks. "The Schechner Papers." *The Princeton University Library Chronicle* 55, 1 (1993): 92–96.
- McNamara, Brooks, Jerry Rojo, and Richard Schechner. *Theatres, Spaces, Environments: Eighteen Projects*. Drama Books Specialists, 1975.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. University of Illinois Press, 2000 (1970).

Mirto, Christopher. Email to Richard Schechner, January 22, 2024.

Mitchell, Roana, and Pablo Pakula. "イマジンング・オー Encountering India: Recounting an Embodied Experience." *Studies in South Asian Film and Media* 4, no. 2 (2012):179–88.

MOMA. *Inventing Abstraction: 1910–1925*.

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work238>. Accessed November 19, 2024.=

Moses, Gilbert, Richard Schechner, and Thomas C. Dent, eds. *The Free Southern Theater by the Free Southern Theater*. Bobbs-Merrill, 1969.

Müller, Regina Polo. "Richard Schechner e Performance," *Horizontes Antropológicos, Port Alegre* 11, no. 24 (2005): 67–85.

Müller, Regina Polo. "ヨカスタス: An Anthropological Study on the Creation and Production Process." ms.

Murderpedia. Confession of Andrea Yates. n.d., <https://murderpedia.org/female.Y/y/yates-andrea.htm>. Accessed November 19, 2024.

Nair, Sreenath. Email to Richard Schechner, exact date unknown. Accessed November 20, 2023.

National Park Service, US Government. Accessed December 30, 2023. <https://www.nps.gov/mapr/learn/manhattan-project.htm>

O'Dell, Carrie. Attachment to Email to Richard Schechner, December 12, 2022.

Pallister, Janis L. "The Anti-Castle in the Works of 'Pauline Réage'." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 18, no. 2 (1985): 3–13.

Patch, Chester. "Lyndon Johnson's Living Room War." *The New York Times* (May 30, 2017). <https://www.nytimes.com/2017/05/30/opinion/lyndon-johnson-vietnam-war.html>. Accessed November 19, 2024.

Performance Group, The. *ディオニュソス69*. Edited by Richard Schechner. Farrar, Straus and Giroux, 1970.

Pinder, John Yves. "Locating the Impolitical in American Theatre: Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf* and Schechner's *ディオニュソス69*." *New Theatre Quarterly* 38, no. 2 (2022): 172–85.

Polhemus, Robert. *ロトの娘たち*. Stanford University Press, 2005.

Puchner, Martin. "The Performance Group between Theatre and Theory." In *Restaging the Sixties: Radical Theatres and Their Legacies*, edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal, 313–31. The University of Michigan Press, 2006.

Puchner, Martin. "Theatre of Bodies, Theatre of Ideas: The Case of *ディオニュソス69*." In *Politik mit dem Körper: Performative Praktiken in Theatre, Medien und Alltagskultur seit 1968*, edited by Friedemann Kreuter and Michael Bachmann, 141–48, Transcript Verlag, 2009.

Réage, Pauline (Anne Desclos, Dominique Aury). *Histoire d'O*. Jean-Jacques Pauvert, 1954.

Reich, Charles A. *The Greening of America*. Random House, 1970.

Rosenthal, Cindy. "Onward! Richard Schechner's Global Theatre, Performance Training and Ensemble-Building 1991–2011." In *The Great North American Stage Directors Vol. 5: Richard Schechner, Lee Breuer, Anne Bogart: Company Experiments*, edited by Joan Herrington, 59–98. Methuen Bloomsbury, 2024.

Sainer, Arthur, ed. *The New Radical Theatre Notebook*. Applause Books, 1997.

Sampatakakis, George. "A Performance History of Euripides' *Bacchae*." *Logeion: A Journal of Ancient Theatre* 4 (2014): 387–97.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2015.

- Schechner, Richard. "Clipboard Comments: Greatness Not Always Aloof." *The Cornell Daily Sun* 4 (October 22, 1954).
- Schechner, Richard. "パッカエ: A City Sacrificed to a Jealous God." *TDR* 5, no. 4 (1961): 124-34.
- Schechner, Richard. "The Current Production." Author's Program Note for the Tulane University Production of *プリセイスと軍曹*. April-May 1962.
- Schechner, Richard. "Introduction: The Playwright as Wrighter." In *Four Plays by Megan Terry*, 7-18. Simone and Schuster, 1967.
- Schechner, Richard. "In Warm Blood: パッカエ". *Educational Theatre Journal* 20, no. 3 (1968a): 415-24.
- Schechner, Richard. "Six Axioms for Environmental Theatre." *TDR* 12, no. 3 (1968b): 41-64.
- Schechner, Richard. *Public Domain: Essays on the Theatre*. Bobbs-Merrill, 1969.
- Schechner, Richard. *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books (expanded edition, 1994), Applause Books, 1973.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory: 1970-1976*. Drama Books Specialists, 1977.
- Schechner, Richard. マクベス、シェイクスピア以後. I. E. Clark, 1978.
- Schechner, Richard. "Notes on マクベス." In *Makbeth: After Shakespeare*, v-xix. I. E. Clark, 1978.
- Schechner, Richard. *The End of Humanism: Writings on Performance*. Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Schechner, Richard. *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila*. Seagull Books, 1983.
- Schechner, Richard. "A Reply to Rustom Bharucha." *Asian Theatre Journal* 1, no. 2 (1984): 245-53.
- Schechner, Richard. "Restoration of Behavior." In *Between Theater and Anthropology*, 35-116. University of Pennsylvania Press, 1985a.
- Schechner, Richard. "The Ramlila of Ramnagar." In *Between Theater and Anthropology*, 152-211. University of Pennsylvania Press, 1985b.
- Schechner, Richard. "Uprooting the Garden: Thoughts around プロメテウス・プロジェクト." *New Theatre Quarterly* 2, no. 5 (1986): 3-11.
- Schechner, Richard. "Drama, Script, Theatre, and Performance." In *Performance Theory*, 66-111. Routledge, 1988 [1973].
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual*. Routledge 1993.
- Schechner, Richard. "Rasaesthetics." *TDR* 45, no. 3: 27-50 (revised 2023, 55-81 in *Inside the Performance Workshop*, edited by Cole Bowditch and Minnick), 2001.
- Schechner, Richard. *Over, Under, and Around: Essays on Performance and Culture*. Seagull Books, 2004.
- Schechner, Richard. *Performed Imaginaries*. Routledge, 2015.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*, 4th ed. Routledge, 2020 (2002, 2006, 2013).
- Schechner, Richard. 'Young King, Jealous God'. Richard Schechner Papers and The Drama Review Collection, TC071, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, n.d.
- Schechner, Richard, and Liz Chase. "Clipboard Comments. The Court and Desegregation: Sociology." *The Cornell Daily Sun* 4, n.pag. (December 6, 1954).
- Schechner, Richard, and Liz Chase. "Clipboard Comments. The Court and Desegregation: Implementation." *The Cornell Daily Sun* 4, n.pag. (December 7, 1954).

- Schneider, Rebecca. "Reactuals: From Personal to Critical and Back." In *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, edited by James Harding and Cindy Rosenthal, 135–51. Palgrave Macmillan, 2011.
- Shephard, William Hunter. *The Dionysus Group*. Peter Lang, 2012 (1991).
- Singer, Robert. "A Cautionary Tale: ファウスト/美食家 and Postmodern Culture." *The Centennial Review* 42, no. 1 (1998): 157–72.
- Smith, Anna Deavere. "For Richard." In *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, edited by James Harding and Cindy Rosenthal, 220–26. Palgrave Macmillan, 2011.
- Sophocles. *Antigone* in *Sophocles 1*. Translated by Elizabeth Wyckoff and edited by David Grene and Richmond Lattimore. University of Chicago Press, 2013.
- Sprinkle, Annie. Email to Richard Schechner, November 27, 2022a.
- Sprinkle, Annie. Email to Richard Schechner, November 27, 2022b.
- Stanescu, Saviana. "Iocastele" (I–III) *Atelier LiterNet* (June 30, July 7, July 14). Atelier LiterNet/Saviana Stanescu, 2012.
- Stanescu, Saviana. Email to Richard Schechner, November 24, 2022.
- Sullivan, Dan. "The Theater: バッカエ Updated in Garage." *The New York Times* (June 7, 1968): 35.
- The Performance Group. *ディオニュソス69*. Farrar, Straus, and Giroux, 1970.
- The Times-Picayune*, New Orleans LA. "New Script Taking the Stage," Section 2: 13, May 7, 1961.
- The Times-Picayune*, New Orleans LA. "Sit-Ins Involve Five Tulanians." Section 1:16, November 6, 1963.
- Voigts, Eckart. "Memes, Gifs, and Remix Culture: Compact Appropriation in Everyday Digital Life." In *The Routledge Companion to Adaptation*, edited by Dennis Cutchins, Katja Krebs, and Eckart Voigts, 390–402. Routledge, 2018.
- Walton, J. Michael. *Found in Translation: Greek Drama in English*. Cambridge University Press, 2006.
- Wilenski, Rebecca (Ortese). Email to Richard Schechner, January 12, 2023.
- Wilenski, Rebecca (Ortese). Email to Richard Schechner, December 23, 2023.
- Wilmer, S. E. 1992. "ディオニュソス・グループ. By William Hunter Shephard". *Theatre Research International* 17:2, 170.
- Worthen, W. B. *Drama Between Poetry and Performance*. Wiley-Blackwell, 2010.
- Yates, Andrea. *Confession to Drowning Her 5 Children*. Associated Press. February 21, 2002.
- Zarrilli, Phillip. "Richard Schechner's リチャードのリア王." *TDR* 25, no. 4 (1981): 92–97.
- Zarrilli, Phillip. "The Broadest Spectrum of Pluralities: Performance Studies, Theatre Practices, Theatre Histories, and Beyond." In *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, edited by James Harding and Cindy Rosenthal, 177–92. Palgrave Macmillan, 2011.
- Zeitlin, Froma I. "ディオニュソス69." In *Dionysus Since 69*, edited by Edith Hall, Fiona MacIntosh, and Amanda Wrigley, 49–75. Oxford University Press, 2004.