

龍谷大學論集

第四八九號  
平成二十九年三月

目次 龍谷學會編

パリは燃えているか? ..... 魚住 洋 一

——ドラッグ・クイーンたちへのレクイエム——

「母子避難」の根源的な問題——生産と再生産の矛盾 ..... 丸山 徳 次

明治新仏教前史 ..... 藤 原 正 信

——菊池謙讓の「本願寺破壊」論をめぐって——

編集後記

英文要旨 ..... 1

医療における宗教的ケアとニーズをめぐって ..... 打 本 弘 祐

Space and Time in the Philosophy of B. Bolzano ..... Tadashi FUJIMOTO

韓国における教員評価制度 ..... 出 羽 孝 行

——教員能力開発評価を中心として——

システムズアプローチによるグループ ..... 赤 津 玲 子

スーパービジョンシステム(SGS)の実践報告—その1 ..... 東 豊

システムズアプローチにおけるP循環療法 ..... 塩 田 英 子

聞きなしと擬人化…日英語の聞きなし表現を例に ..... 徳 田 眞 三

総合支援学校における芝生の校庭の教育的効果について ..... 早 川 明

ギャンブル障害の現状と課題 ..... 120

## パリは燃えているか？

——ドラァグ・クイーンたちへのレクイエム——

魚 住 洋 一

ジェニー・リヴィングストンが一九九〇年、監督、製作した『パリは燃えている』(Paris Is Burning 邦題『パリ、夜は眠らない』)というドキュメンタリー映画がある。この映画は、一九八〇年代末にニューヨーク市ハーレム地区でしばしば催された女装舞踏会 (drag ball) をドキュメントしたもので、踊り手や観客は、アフリカ系、ラテン系のトランスジェンダーやゲイの男たちである。男たちはそれぞれに流行の衣装を身にまとい、ファッション・ショーのモデルたちのように「ウォーク」する。映画の冒頭で、「オマエはスリー・ストライクだ」と親父に言われたと話す男が登場するが、黒人でゲイで男だという三重苦のなかで生きている者たち——貧困、人種／民族差別、同性愛嫌悪、さらにはエイズの恐怖のなかで生きている者たちが、スーパースター、一流モデル、エグゼクティブといったアメリカン・ドリームを成就した男女の姿に自分を変身させて「ウォーク」する。「舞踏会」は、ボクらにとって現実そのもの、名声や成功、脚光を浴びるスターに近づくんだ、「ボールは、オスカーを手にしたスーパースターや一流モデルになる夢を与えてくれる」などと登場人物たちは口々に語る。R & Bのポップス "Got to Be Real" がバックグラウンドで鳴り響くなか、彼ら／彼女らは、「美少女志願者」、「ハイ・ファッション、イヴニングウェア」

パリは燃えているか？(魚住)

「エグゼクティヴらしき」(Executive Realess)、「パリのモデル」、富裕層向け女性誌名をタイトルにした「タウ・アンド・カントリー」、さらには「男子学生、女子学生」、「軍服」、「はじめて女装するブッチ・クイーン」(Butch Queen First Time in Drags at a Ball) などといったさまざまな部門で、そうした理想の姿を自分たちがどれだけリアルに表現できるかという「リアルネス」を互いに競い合うのである。リヴィングストンのこのドキュメンタリー映画は、ボールルームでのそうした華麗なパフォーマンスとインタビューで語られる社会の底辺での実生活を交互に映し出している。

私がこの映画を取り上げる理由は、一つには、最初に紹介した「オマエはスリー・ストライクだ」という言葉に象徴されるように、ジェンダー／セクシュアリティ、人種／民族、階級による抑圧や差別が絡み合った状況がこの映画ではありありと映し出されているからであり、ブラック・フェミニスト、バーバラ・スミスが「抑圧の同時性」と呼ぶような、それらの抑圧や差別が相乗効果を引き起こしながら連結的になされるそのありかた、また、そうした状況下で形作られるマイノリティのアイデンティティのありかたについて考えてみたいからである [Smith 1983: xxxiv]<sup>1)</sup>。この映画の冒頭に、「白人教会、人種差別運動を開始」というキャプションが流されたが、ときは、アフリカ系アメリカ人や同性愛者などへの差別が再燃しつつあった新保守主義、レーガン政権下の時代だった。それはまた、新自由主義の経済政策のもと、富裕層とこの映画の登場人物たちの間の貧富の差が拡大していった時代でもある。この映画を製作したりヴィングストンは、ヤッピーとも呼ぶうるイェール大学出身のユダヤ系白人、当時二八歳のレズビ안의女性で、映画監督アラン・J・パクラの姪に当たるが、彼女と彼女が撮影した登場人物たちとのそうした「差異」も、彼女がどのような視点から撮影を行なったかというそのポジショナリティに深く関わる問題として、ここで考えてみたい。

私がこの映画を取り上げるもう一つの理由は、「ドラッグ」(drag) そのものへの関心からである。ドラッグとは、

ゲイないしトランスジェンダーの男が女装し、「女であること」を誇張して演出した派手な衣装や厚化粧、大仰な仕草でパフォーマンスをなすことであり、それを行なうパフォーマーを「ドラッグ・クイーン」(drag queen)と呼ぶ。“drag”は「引き摺る」であり、ドレスの裾を引き摺って歩くような大袈裟な仕草に由来するとも言われている。日本では、一九八九年にミス・グロリアスことダムタイプ<sup>(1)</sup>の古橋<sup>(2)</sup>が、シモーヌ<sup>ふかゆき</sup>深雪などとともに、京都の“Club Metro”で「ダイヤモンド・ナイト」と銘打って、パフォーマンスを始めたのが最初だと聞いている。<sup>(2)</sup>私が関心を牽かれるのは、この映画の登場人物たちが演じるドラッグ・パフォーマンスが、ジェンダーやセクシュアリティを攪乱させる政治的な力をはたしてもちうるか、との疑問があるからである。——言うまでもなく、ドラッグがジェンダー・アイデンティティ、セクシュアル・アイデンティティの規範<sup>ル</sup>的なありかたを攪乱させようと論じたのは、ユディス・バトラーである。彼女は、その名前を一躍有名にした一九九〇年の『ジェンダー・トラブル』でこの問題を論じ、多くの批判を招くこととなった。そのバトラーが再度ドラッグについて論じたのが、『パリは燃えている』を取り上げた論文、『ジェンダーは燃えている——横領と攪乱の問題』<sup>(3)</sup>なのである。さらにブラック・フェミニスト、ベル・フックスもまた、『パリは燃えているか?』と題して——実は、私はこれをここのタイトルに「盗用」したのだが——バトラーとは異なる「ブラック」としての立場から、この映画とドラッグについて論じている。ここでは、彼女たちの議論をも検討しながら、この映画が提起した問題についてあらためて考えたいと思う。

## 一 パフォーマンスとしてのジェンダー

まず、バトラーのドラッグについての議論を振り返ってみよう。しかし、彼女のドラッグの議論は、「女」はパフォーマティヴに作り上げられると主張する「パフォーマティヴィティ」の議論の一部をなすものなので、その議論を踏まえておかねばならない。まず知らねばならないのは、彼女がいかなる狙いでもって「パフォーマティヴィティ」

の議論を行なったかである。——乱暴な言い方が許されるなら、『ジェンダー・トラブル』などで彼女が語ろうとしたのは、男／女という分割そのものが、「自然」によるのではなく性差別／異性愛主義的な「社会」によるのだとすれば、女の解放を目指すフェミニズムにとっていったいどのような事態が引き起こされるのか、ということではなかっただろうか。もしそうであるなら、この分割を前提とするフェミニズムの運動は、分割を強化するばかりで、その廃棄を帰結しないことになってしまふからである。問題がこの分割線の両側の地位の逆転ではなく、むしろこの分割線そのものの抹消であるとすれば、解放運動の「主体」として「女」を立ち上げること自体が誤った戦略だということになる。いわば「女の解放」ではなく「女からの解放」こそが問題ではないのか、と彼女は問うのである。

こうした問いを問うことからしても、バトラが「構築主義者」であることは明らかである。彼女は、「女」とは作り上げられたものだと言う。そして、「女」を作り上げるのは、セクシズム／ヘテロセクシズム的な社会規範に則った仕方、さまざまな言葉、身振り、行為が繰り返される「パフォーマンス」によってであると言う。彼女によれば、「女」としてのジェンダー・アイデンティティは、そうしたパフォーマンスの反復の効果として作り出されるものにほかならない。彼女が言おうとしているのは、一言でいえば、「私」が演技するのではなく、むしろ演技によって「私」が作られることである。そのことが、たとえば一九八八年の論文「パフォーマンス・アクトとジェンダーの構成」では、「表現／パフォーマンス」という一対の対立概念によって示されている。

ジェンダーの現実が演技的・遂行的であるということは、簡単に言えば、ジェンダーはそれが演じられ遂行されているかぎりにおいてのみ現実だということである。……ジェンダーの属性が何かを表現しているのではなく、何かを演じ遂行しているのだとすれば、これらの属性は、それが表現している、あるいは、暴露しているといわれるアイデンティティを逆に巧みにでっち上げていることになる。表現とパフォーマンスの区別はきわめて重要

である。というのは、もし……身体がさまざまな仕方でその文化的な意味を示し産み出すことが演技的・遂行的であるなら、行為<sup>アク</sup>演技や属性を判断する基準となるアイデンティティは、あらかじめ存在していないことになるからだ。ジェンダーのアクトには本物も偽物もなく、真実のものも歪曲したものもなく、真のジェンダー・アイデンティティなるものは、規整力をもった虚構であることが分かるだろう。……私が示したいのは、この自己は社会的な言説によって構成されたのだから、内面に回収しようもないほど「外部」にあるものであり、アクトの奥に内面的な自己があることと自体が、社会的に規整され認可されるかたちでありもしない存在をでっち上げることになるということである [Butler 1988: 527f./68f.]。

バトラーは、『ジェンダー・トラブル』以来しばしば、「なすこと、行なうこと、なることの背後にへあること」は存在しない。〈行為者〉は行為に付けられた虚構ではない。——行為がすべてである」というフリードリッヒ・ニーチェが『道徳の系譜』で語った有名な一節を引用するが、彼女が言おうとしているのは、ニーチェが語ったような「内／外」の逆転であり、内面的な「私」がまずあり、それが表現されて外面となるのではなく、逆に外面的なパフォーマンスによって内面的な「私」が虚構として作り出されるということである。こうした考えが、「規律・訓練」(discipline)を通しての「主体化・隷属化」(assujettissement)というミシェル・フーコーの考えを受け継ぐものであることは明らかである。『ジェンダー・トラブル』では、「精神は実在する。……しかも精神は、身体<sup>ボデー</sup>のまわりで、その表面で、その内部で、権力の作用によって生み出されるのである」という『監獄の誕生』の有名な一節が引用され [Foucault 1975: 34/34]、身体<sup>ボデー</sup>のなかにあると考えられる「内なる精神」とはいわばメタファーであり、それは「身体<sup>ボデー</sup>のう<sup>う</sup>えに書き込まれること<sup>インスクリプション</sup>によって意味を与えられるのだ」と彼女は付け加えている [Butler 1999: 172/238]。

法の「まえ」(“before” the law)に存在する主体——法のなかで、あるいは、法によって表象されるのを待つている主体——など存在しないかもしれないという可能性が出てきた。おそらくこのような主体は……法そのものの正当性を主張するための架空の基盤として、法によって作り出されたものである [Butler 1999: 5/21]。

バトラーは、『ジェンダー・トラブル』の冒頭近くでこう述べている。彼女がここでいう「法」とは、存在すべきものの枠組みをあらかじめ定める社会規範のことであり、狭義の実定法ではない。つまり、彼女のいう「法」とは、主体がこの社会のなかで生きうるものとして、理解可能なものとして立ち現われる可能性そのものを輪郭づけるさまざまな規範のことなのである。彼女によれば、私たちははじめから「法」の内部に、「法」によって整形されるかたちで生まれ出るのであり、法が主体を「生産」するのであって、「法のまえ」、つまり、法の外部あるいは法以前の「自然」のなかにあらかじめ存在している無垢の主体を適及的に想定することなどではしないのである。

ところで、バトラーにとって「法」とは、とりわけ男／女を切り分ける分割線のことであり、この分割線が引かれることによって、男あるいは女として、「主体」が姿を現わすのである。シモーヌ・ドゥ・ボヴィヴォールは「ひとは女に生まれ、女になるのだ」と語ったが、バトラーによれば、「女になる」まえの「ひと」、つまり、ジェンダーを身に帯びる以前の無垢の主体がまるで存在しているかのように語る、その語り口自体が誤っているのである。彼女によれば、ひとがひととして、主体として生きうるものになるには、ひとはそのつどすでにジェンダー化されていなければならない。男でも女でもないものなどは、主体が産み出されるとき、生きえず理解しえないおぞましきものとして棄却されてしまう、ジュリア・クリステヴァのいわゆる「アブジェクト」以外ではないのである [Butler 1999: 142/200]。

バトラーによれば、ここにこそフェミニズムのディレンマがある。というのも、フェミニズムの主体としての

「女」が「法」によって生産されたものとすれば、「そのような政治構造によって規整される主体は、構造に隷属することによって、構造が要求する事柄に見合うように形成され、定義され、再生産されていく」ことになるからである [Butler 1999: 4/20]。すでに述べたように、彼女によれば、女を「女」から解放することなしには、女の解放はない。だとすれば、女はたしてフェミニズムの主体たりうるのだろうか。

しかし、このように問うこと自体がそもそも誤っている、とバトラーは言う。彼女によれば、「主体というアイデンティティは、けっしてフェミニズムの政治の基盤となるべきではない」のである。というのも、「女というカテゴリーを何の疑問ももたず引き合いに出す姿勢が、表象<sup>リプレゼンテーション</sup>代表の政治としてのフェミニズムの可能性をあらかじめ閉ざしてしまふ」からである [Butler 1999: 9/26]。むしろなすべきは、女が「法」によってどのようにして作り上げられてきたかを問い、ジェンダーやアイデンティティの物象化にたえず異議を申し立てていくことである。そもそもフェミニズムは、「主体」としての男を成り立たせるため、女が「男でないものでへある」ことを求められ、男でないというその欠如の位置につくことによって、男の本質的な機能を揺るぎなきものにしなければならぬ」という、そうした「法」の命令への告発と抵抗から出発したのではなかったか [Butler 1999: 58/94]。だとすれば、フェミニズムは「主体」なるものへの挑戦であつたはずである。主体の構築がつねに「排除<sup>エクスクリージョン</sup>」によってなされるということは、「主体」としての男の構築が女の排除によって可能となつたことを見ても明らかであろう。クリステヴァに倣つて言えば、サブジェクトはつねに、おぞましきアブジェクトとして棄却されるものの犠牲のうえに作り上げられるのである。しかし、このことが物語っているのは、「私たち」という主体が、あるべからざる「他者」としての「彼ら／彼女ら」を排除することによって作り上げられるということだけではない。むしろ、私たちが自己のなかの「内なる他者」を棄却することによって、それは作り上げられるのである。——おそらく私たちのありかたは、純粋に「男」でも「女」でもなければ、純粋に「異性愛的」でも「同性愛的」でもない両義性をもっていたはずなのだが、

それが、首尾一貫性を求める「法」の要請のために、一義的なありかたへと強引に整形されていったのではなからうか。バトラーが問題としたのは、主体構築の際に働くアブジェクションのそうした強制力である。彼女が「へ女」という主体がどこにも前提されないようなフェミニズムを指そうとしたのは、このような主体構築への批判からだったのである。

さて、バトラーが言うように、女が「法」によって作り出されたものとすれば、女の「女」からの解放は、はたしてどのようにして可能になるのだろうか。すでに述べたように、「女」がパフォーマティヴに作り出されるのであるなら、それをパフォーマティヴに攪乱する可能性もあるのではないかというのが、それに対する彼女の一つの答である。ここでバトラーが、「女」のありかた、そのジェンダー・アイデンティティやセクシャル・アイデンティティを攪乱するものとして持ち出してくるのが、まさにトランスジェンダーやゲイの男たちが演じる「ドラッグ」なのである。

『ジェンダー・トラブル』には、人類学者エスター・ニュートンの『マザー・キャンプ』の次のような言葉が引用されている。

「外見は錯覚である」と語るのは、二重の転倒である。ドラッグが語るのは、一方では、私の「外側の」外見は女だが、私の「内側の」本質（身体）は男だということだが、同時に、それは逆の転倒をも表している。つまり、それは、私の「外側の」外見（私の身体、私のジェンダー）は男だが、私の「内側の」本質（私自身）は女だとも語っているのである [Newton 1979: 103; Butler 1999: 174/241]。

この言葉を引用しながら、バトラーは、ドラッグや異性装やレズビアンクロス・ドレッシングの男役／女役 (butch/femme) などジ

エンダーのパロディ的反復が、「ジェンダーを模倣することによって……ジェンダーそのものが模倣の構造をもつことを明らかにする」と述べている。彼女は、一九八八年の論文でも、「異性装者 (transvestite) は、生物学的な性とジェンダーは別のものと表現できるとどまらず、ジェンダー・アイデンティティとはこういうものだと一般の人々が思っているものかなりの部分を形成している、見かけと現実の区別に、少なくとも暗黙のかたちで挑戦する」と語っていた [Butler 1988 : 527/67f.]。たとえば、異性装が舞台上ではなく路上やバスのなかで行なわれたなら、演技と現実との境界線を引くことができなくなる。それは、舞台とは違って、「これはお芝居だ！」とその振る舞いの非現実性を教えてくれる約束事がそこにはないからである。そこから、ジェンダーの「現実」なるものはすべて「演技」によって作り上げられているのではないか、という疑問が人々の間に沸き起こってくる——というのが、彼女が語ろうとしたことである。つまり、コピーとしてのパロディが、オリジナルとされるジェンダーそのものもまたコピーであること、ジェンダーというものが「起源なき模倣」としてパフォーマティヴに作り上げられることを明らかにし、そのことから、「男／女」、「異性愛／同性愛」といったカテゴリーの脱構築が引き起こされるということにほかならない。つまり、彼女によれば、オリジナルがあつてコピーがあるのではなくすべてがコピーなのであり、ジェンダーはことごとくドラッグなのである。ニュートンが引用し、バトラーが再引用していたグレタ・ガルボについてのパーカー・タイラーの言葉は、きわめて示唆的である。

ガルボは、極めつけの妖艶な役をやつて、男の腕のなかで、あるいは、腕から抜け出てとろけそうになっているときも、あるいは首を思い切りのけぞらせているときも、いつも「ドラッグをしていた」。……その演技は何と眩いばかりか！ その下にあるセックスがその通りであろうがなからうが、それはまったくの扮装 (impersonation) なのである [Newton 1979 : 108 ; Butler 1999 : 163/228]。

しかし、ジェンダーがことごとくドラッグであり、「起源なき模倣」だとすれば、私たちがジェンダー規範の模倣を強制されているとしても、その模倣はつねに規範からのズレやブレを生まざるをえない、ということになるだろう。というのも、どれほど巧みに振舞ったとしても、ジェンダー規範を完璧に体現できる者などどこにも居ないはずだからである。だとすれば、そこにはつねに模倣の「失敗」があり、竹村和子の言い回しを借りれば、私たちは「男のう・な・男」、「女のう・な・女」にしかかりえないのであって、私たちが男や女であるのは、「のう・な」という比喩としてでしかないのである [竹村 2001 : 232]。これを言い換えれば、セクシズム／ヘテロセクシズムが作り上げた「男／女」とは、結局は「理念」なのであって、私たちは「法」に適う完璧な主体にはついにないということではなかろうか。バトラー自身、「ひとは女に生まれない、女になるのだ」というボーヴォワールの言葉に言及しながら、「女になる」ということが正しいとすれば、それは、「女」というものがそもそも「進行中の概念」であって、「女になること」は最終的に不可能であることを示しているとも述べていたのである [Butler 1999 : 43/72]。

ただ、ここで注意しなければならないのは、こうしたジェンダー規範からのズレやブレから、私たちが自由になしうるような規範への抵抗の可能性を読み取ってはならないということである。たとえばバトラーは、フーコーに言及した箇所では、「抵抗は、権力の効果として、権力の一部として、権力の自己攪乱として現われる」と述べていたし [Butler 1997 : 93/114]、また、女の主体性を消去してしまったとバトラーを批判するセイラ・ベンハビブに対して行なった反論のなかで、彼女はこう語つてもいたのである。

「私たち」は言説の慣習によって構成されるのであって、「私たち」がそうした慣習の外部に出る可能性はない。あるのはただ、私たちの存在を可能にしてくれる慣習そのものを作り直す可能性だけである。……ジェンダー・パフォーマティヴィティには、私たちを構成し、しかも私たちが抵抗するものでもあるこの権力の体制そのもの

から力<sup>エイジェンシー</sup>を引き出さねばならないという困難な課題が含まれているのである [Benhabib et al. 1994 : 136]。

ここで語られているのは——たとえばレズビアンの「男役<sup>ブッチ</sup>／女役<sup>ファム</sup>」が「男／女」のパロディ化だとしても、それが「男／女」という従来の枠組みの延長でしかないように——セクシズム／ヘテロセクシズム的な体制に抵抗しながら、私たちがどれほど新たなありかたを模索しようとしても、私たちがなしうるジェンダー規範の攪乱は、「私たちの存在を可能にしてくれる」言説の慣習の枠内に留まってしまふということであり、あくまでも言説の慣習が「行為<sup>エイジェンシー</sup>性」の地平」を形作っているということである。「パフォーマティヴィティは、再・意味づけとして考え直さなければならない」とも彼女は言うが [Benhabib et al. 1994 : 135]、この言葉から窺われるのは、私たちにできることは、ただか「慣習の遺産」を意味づけ直すことではないということである。だとすれば、「言説の慣習」が自ら自己矛盾を露呈するという「権力の自己攪乱」を待つというかたちでしか、その「変革」など望めないことになるのではないだろうか。

バトラーへの批判が集中するのは、ここにおいてである。たとえばマーサ・ヌスバウムは、「パロディの教授」のなかで、バトラーは改革運動から身を退ける「静観主義」、「敗北主義」の立場に立っていると述べる。彼女によれば、バトラーの考えは、私たちを「女」として規定する権力構造が私たちを金縛りにしており、私たちはそれから逃れられない、だから、それを大きく変革することはできず、せいぜいゲリラ的にそれをパロディ化して揺さぶりを掛けることができるだけだ、というものである。彼女はこう語っている。

「バトラーによれば」階層秩序<sup>ヒエラルヒー</sup>によって拘束されている世界では、行為能力<sup>エイジェンシー</sup>が働きのうるのは、性役割を果たさねばならなくなるたびに、その役割に反対するささやかな機会だけである。私が女をやっていると気づけば、そ

れをひっくり返し、嘲って、ちょっと違った風にやることができる。しかし、バトラーの考えでは、リアクションとして行なわれたそうしたパロディのパフォーマンスは、より大きなシステムを揺るがすことにはけつしてならない。彼女は、大衆の抵抗運動や政治改革のためのキャンペーンなど思い描いてはいない。彼女が思い描いているのは、少数の訳知り<sup>わけし</sup>の役者によって成し遂げられる個人的行為だけである。下手な台本を割り当てられた役者は、悪い台詞を奇妙な口調で言うことで台本を攪乱させることができるが、ジェンダーについても同じことが成り立つ。台本は悪いままであるが、役者にはほんの少し自由がある、というわけである [Nussbaum 1999]。

ヌสบアウムは、ドラアグなどのジェンダー・パロディが本当に攪乱的なものなのか、ということにも疑問を投げかけている。むしろそれは「男／女」、「異性愛／同性愛」といった既存の区別を逆に強化するだけではないか、というのである。彼女は、たとえばこう述べている。「男装した女は、目新しい姿ではほとんどない。……彼女は、レズビアンの世界で既存のステレオタイプと男／女社会のヒエラルヒーのレプリカを作っているにすぎない。……ドラアグに見られるヒエラルヒーもやはりヒエラルヒーではないのだろうか」[Nussbaum 1999]。しかし、彼女がこう語るのも、ある意味では当然のことではなからうか。概してドラッグは、「女以上に女をやる」ものであつて、ジェンダー規範に則った「女」のイメージを誇張して演技するものであるし、それが攪乱的なものであるかどうかはきわめて疑わしいからである。バトラーもまた、一九九九年の『ジェンダー・トラブル』再版序文になると、ドラアグのこの否定的側面を認めるようになり、「『ジェンダー・トラブル』が行なっているドラアグの議論は、厳密に言えば攪乱の例ではない。この例を攪乱的な行為の範例だとか、あるいは、政治的な行為だと解釈することは誤りだろう」と語っているのだから [Butler 1999 : xxii]。

## 二 ドラァグと性／人種

ここで、リヴィングストンの『パリは燃えている』に話を戻すことにしたい。

この映画のことをはじめて知ったとき、そのタイトルから私が連想したのは、ルネ・クレマン監督が、ナチス・ドイツからのパリ解放を一九六六年に映画化した『パリは燃えているか?』のことであつた。連合軍が迫り来るなか、撤退時のパリ破壊を命じていたヒトラーが、パリ市防衛司令官ディートリッヒ・フォン・コルティッツ將軍に掛けた電話での言葉、『パリは燃えているか?』(Breant Paris?) をタイトルとした映画である。当初私は、リヴィングストンがこの映画を意識しながら、タイトルを決めたものとはかり思つていた。その際私が想像したのは、爆破され、火炎に包まれるパリの姿だつた。ベル・フックスも、論文「パリは燃えているか?」のなかでこう語つていた。

私をはじめ、黒人のゲイ、ドラァグ・クイーン、ドラァグ・ボールを撮つたこの新しい映画のことを聞いたとき、そのタイトルに魅せられてしまった。それは、現実のパリが炎に包まれる光景、世界を牛耳る白人のヨーロッパ文明や文化の終末と破壊、抑圧的なヨーロッパ中心主義と白人の覇権の終わりというイメージを呼び醒ますものだったからである [hooks 1996 : 218]。

しかし、フックスも私も、二重の意味で勘違いしていたのだろう。一つには——これはあらためて検証しなければならぬことだが——この映画に「白人／黒人」という支配関係を攪乱しうる内容が含まれているかどうかはおおいに疑問だからであるし、また一つには、そもそも“Paris Is Burning”というこの映画のタイトルは、登場人物の一人、パリス・デュプリ (Paris DuPre) が一九八六年に行なつたドラァグ・ボールのタイトルだったからである

[Green 1993]°

ところで、『バリは燃えている』の内容に立ち入るまえにあらかじめ見ておきたいのは、「ドラァグ」をフックスがどう解釈していたかである。というのも、すでに触れたバトラーの解釈とは違って、彼女はドラァグを「女性蔑視」の表現として、つまり、男が女のなよなよした女々しさを過剰に演出することによって逆に女を貶めようとするものとして解釈するからである。ただし、彼女の議論は黒人のドラァグに話が集中するので、まず彼女ときわめてよく似た議論を展開しているエスター・ニュートン、バトラーが引用していたあのニュートンの議論を見ることにしたい。ニュートンの議論もまた、ホモセクシュアルとトランスジェンダーの区別が明瞭でなかった一九六〇年代末のフィールドワークによるものだという時代的制約が大きいにせよ、やはり問題含みである。というのも、彼女は、ドラァグをミソジニーの表現と見做すとともに、ドラァグ・パフォーマンスをなすのはすべてゲイであると決めつけ、セクシュアリティの逸脱としてのホモセクシュアルとジェンダーの逸脱としてのトランスジェンダーの区別に思いが及ばないからである。<sup>(4)</sup>

しかし、とりあえずそのことは措き、彼女の議論を追うことにしよう。彼女は自ら行なったフィールドワークに基づいて、ドラァグ・クイーンはゲイたちがもつ「あのステイグマ」を象徴していると述べる。彼女のいう「あのステイグマ」とは、ゲイたちの「男であること」からの逸脱<sup>デイズ・エイション</sup>、つまり、ゲイたちの同性へ向けられた「へ誤った」性的対象選択<sup>ディ・セレクト</sup>、および、一部のゲイたちが女として振舞う「自己のへ誤った」性的役割の表現」のことである。彼女は、ドラァグ・クイーンたちが鼻摘み者としてゲイ・コミュニティで必ずしも受け入れられない実情に言及していたが、彼女によれば、それはドラァグ・クイーンたちのこの「へ誤った」性的役割の表現」が、ゲイたちの秘密のステイグマを暴き立て、それを剥き出しにするからなのである [Newton 1979: 103f.]。ニュートンが語っているのは、要するに、ゲイたちは自分のなかに潜む「女」をステイグマと感じているということであって、そもそもそれをステイグ

マと感じるということは、男に対して女を劣位に置くミソジニーがゲイたちの間にあるということである。彼女によれば、今日よりもはるかに「男らしさ」が称揚されていた当時の合州国にあって、ドラァグ・クイーンたちは「男らしさ」から逸脱した己れの姿をきわめて自虐的に表現していたというのである。してみると、ニュートンの解釈では、ドラァグは、ゲイの男たちの「女」との同一化であるところか、むしろ女への嘲笑であり、「男／女」というダイコトミーを攪乱するようなものではなく、むしろそれを強化するものだということになる。

ちなみにニュートンは、ゲイのドラァグ・クイーンたちが、女であるのは「見かけ」だけのことで、彼らの「現実」は男だということを、<sup>ウィッグ</sup>鬘を外したり、ストリップをして平たい胸を見せたり、低音の男っぽい口調に戻って「玉をもつてるかい？ オレは二つもつてるぜ」と喋ってみたり、といったパフォーマンスで示す例を挙げていた。自分が女であることを否定するこうしたパフォーマンスは、彼らが「女」として見られることに嫌悪を感じている証拠であろう。彼女の聞き取り調査によると、豊胸手術や性転換をした「ホルモン・クイーン」たちを、ストレートの「女」になつてしまったと非難するゲイが多かったとのことだし、また、「男と寝る男」であるゲイは、「女と寝る男」であるストレートたちよりも、女に汚染されない分だけ「より男らしい」のだという証言もあったとのことだが、だとすれば、ここにあるのはまさにミソジニーそのものであろう [Newton 1979: 101f.; 2f.]。

フックスもまた、ニュートンとほぼ同じ解釈を示している。彼女は、ドラァグにジェンダー規範を攪乱しうる側面があることは認めながらも、反動的な側面のほうがむしろ大きいと言う。彼女によれば、資本主義的家父長制のもとでは、男が女の衣装をまとい、「女」として登場することは、権力の領域から無権力の領域へ身を落とし、嘲笑の対象になることなのである。そうなるのは、もちろんミソジニーが存在するからであり、「男／女」の関係が「支配／従属」の関係として制度化されているからである。それが黒人の場合だと、さらにそこに「白人／黒人」の間に優劣関係を持ち込む白人至上主義的な人種主義、植民地主義のバイアスが加わる。彼女によれば、だからこそ、黒人のコ

メディアアンがマスメディアにデビューする際、たとえばエディ・マーフィーのように、白人に媚を売って笑いを取ろうと黒人女の扮装をすることが多いのである。というのも、「黒人女」は、「黒人」でありかつ「女」でもあるために、家父長制的にも人種主義的にも笑いのにしてもよい対象の典型だからである。フックスによれば、こうした黒人の女装は、それを演じる黒人の男から力を奪うパフォーマンスでもある。黒人の男が「女」としてメディアに登場することはその「去勢」を自ら示すことであり、それを眺める人種主義的、家父長制的な白人の男たちの溜飲を下げさせることになるというわけだ。白人は、黒人の男たちが男根の力を行使する「家父長」になることを許さない。「完全な男」でありうるのは白人だけだからである。——だから、メディアに登場するこうした異性装はけつして攪乱的なものではなく、むしろ性差別と人種主義を助長するものだ、とフックスは主張するのである [hooks 1996: 215f.]。ただ、ゲイの男のドラッグをミソジニーの表現と見做すフックスやニュートンのこうした解釈は、やはりかなり強引なものであり、私としては受け入れ難い。彼女たちの指摘することが当て嵌まる事例もあることは認めるが、彼女たちは、すべてのゲイを女嫌いだと決め込み、ドラッグをその表現と見做すのだが、私は、次のように語るキース・ヴィンセントの発言をむしろ評価したいと思う。

《男への》欲望を《女性に対する》嫌悪に反転させて解釈するこの捻じ曲がったメカニズムは、男性と女性との主要な関係の形態を性的なものにしか置けないことから発生している。この傾向はそして同性愛者の男性よりも異性愛者の男性の間に顕著なのだ。はてさて、女性との性的でない関係を想像できない異性愛者と、《女嫌い》とされる同性愛者と、いったいどちらが真に女性蔑視的なのだらう。つまりこれは本質的には、異性愛者の女性蔑視が男性同性愛者への謂われのない形容に転嫁されていると見るほうが正しいのである [ヴィンセント

1997: 139]。

ヴィンセントのこの発言に照らし合わせれば、ニュートンもフックスも、セクスズム／ヘテロセクスズムの批判者たろうとしているにもかかわらず、その枠から一步も出ていないと言わざるをえない。

バトラーも、「ジンダーは燃えている」のなかで、フックスなどのこうした議論の問題性を指摘していた。彼女もまたヴィンセントと同じく、ドラッグをミソジニーの表現と見做すこうした議論がその可否を問われなければならないのは、男がゲイであることがその女嫌い、ミソジニーに根差したことだと考えているからだと言う。バトラーによれば、これは、男が女との関係が挫折したために女嫌いになりゲイになったということである。この論法を女にも適用すれば、レズビアンになるのも男との関係の挫折の結果だということになる。つまりこうした考えは、異性愛が何らかの障害のため破綻したことこそ同性愛の「原因」だという前提に立っているのであって、こうした考えからすると、異性愛的欲望がつねに「真」であり、同性愛的欲望はつねに「偽」であることになってしまう。そう語ったバトラーは、続けてこう述べている。「排除の論理は、異性愛をドラッグとレズビアンの両者の起源であり、真理である地位に就け、両者の実践を阻まれた愛の徴候として解釈する。しかし、排除されたものによってのみ決定されるのではないような快楽や欲望や愛がありうるだろうという考えこそ、こうした置き換えの説明に取って代わらなければならないものである」[Butler 1993: 127f.]。

バトラーのフックスなどへのこうした批判は、きわめて妥当なものかと思われる。しかし、フックスやニュートンがドラァグについて語っていたことにも注目すべき点がいくつか見出される。とりわけ私の関心を牽くのは、「人種／民族」の問題である。というのも、バトラーは、「人種、セクシュアリティ、階級、地政学的なアイデンティフィケーションは、不可避免的に重複し合っており、互いに媒介されあっている」と語りつつ、「セクシュアリティの様相のなかで、どのように人種は生きられるのか。人種の様相のなかで、どのようにジェンダーは生きられるのか」との問いを発しているが、サラ・サリーも指摘しているように、この問題は説得力のあるかたちで彼女の議論

に組み込まれてはいないからである [Butler 1993 : 116f; Saikh 2003 : 93/165]。

たとえば、すでに見たように、フックスが黒人のドラッグについて述べた議論では、白人至上主義の社会では黒人の男はいわば去勢され、「擬似的な女」(pseudofemale)と見做されるとして、「男／女」、「白人／黒人」の間にある差別が互いに絡み合う状況の存在が指摘されていた。それとの関連で思い出されるのは、ニュートンが一九七九年の『マザー・キャンプ』再版序文で、ゲイたちの変化について語っていたことである。そこで彼女は、ゲイのスタイルが「女っぽい」ものからマッチョな「男っぽい」ものに変わったと語っていた。彼女によれば、ニューヨークで催された同性愛者のプライド・パレードは、一〇年まえには女っぽい衣装や化粧で溢れていたのが、いまや髪を短く切り、レザージャケットを羽織って、よく刈り込んだ髭を生やした男たちばかりになり、「オネエ」(sis)たちは居なくなってしまったというのである。ただし彼女は、そこに加えた注でこう述べている。「これは、都市部の白人の男に關してのことであり、黒人やヒスパニックのゲイたちが（さらには貧しい白人たちも）、女っぽいドラッグのスタイルを続けている可能性はある」[Newton 1979 : xiii]。——このニュートンの言葉は、セクシュアリティによる差別と人種／民族による差別が複合する状況を示唆するものだが、リヴィングストンがドキュメントしたのは、まさにニュートンのいう黒人やヒスパニックの男たちのドラッグ・ボールだったのである。冒頭で紹介した「オマエはスリー・ストライクだ」と親父に言われたと語る男のことを思い出してほしい。なぜ、男で黒人でゲイであることが「スリー・ストライク」になるのだろうか。あるインタビューでリヴィングストンが語ったことが、その答を与えてくれるかもしれない。彼女は、トランスセクシュアルのドラッグ・クイーンたちについて、こう発言していたのである。

彼女たちが女になりたいと思っているのは、黒人の男がこの社会では評価されないからです。……お金がすべての社会で、都会の貧しい黒人の男は、実際セールスポイントをもっていない。でも、女には体があります。

どんな人種の男だつて綺麗な女に出会つて、いつかは一緒になりたいって思うでしょ。そうした状況が性転換を煽り立てるんです。葉の売人や犯罪者になるか、女になるかなんですよ [Livingston 1991]。

この発言によつても、「白人」のゲイたちは「男である」ことを是認されるが、アフリカ系やラテン系の男たちは、ゲイであろうとストリートであろうと、逆に「男である」ことを否認されるような状況がそこにあったことが認められるのではなからうか。だとすれば、アフリカ系やラテン系の男たちは、こうした状況のなかで「女になる」か、あるいは、それにあえて逆らつて「男である」ことを誇示してみせるか、選択はその二つに一つだということになる。そう言えば、『パリは燃えている』に登場して女装の華麗さを競い合うドラッグ・クイーンたちは、私の見るかぎり、その多くがトランスジェンダーであつて、豊胸や性転換の手術をすでに受けていたり、それを望んでいる者も少なくない。一方、そこに登場するゲイたちの多くは、アタッシュケースを手にして粋なスーツを着込んだエクゼクティヴ、きつちりプレスされた軍服に身を包んだ将校、カーディガンにジーンズ姿で登場するアイヴィー・リーグの大学生など、むしろ「男」としての扮装で「ウオーク」していたのである。このことからしても、『パリは燃えている』のドラッグは、フックスが「ドラッグ」の例として挙げていた黒人コメディアンによる「黒人女」の扮装とは、まったく異なつたカテゴリーに属すると言わねばならない。というのも、そもそも彼女ら／彼女らは、自らの存在を貶めて笑いを取ろうとしていたわけではなく、むしろ、男であれ女であれ、その理想の姿に自らを変身させようとしていたからである。

私は冒頭で、「舞踏会<sup>ポール</sup>は、ボくらにとつて現実そのものの、名声や成功、脚光を浴びるスターに近づくんだ」、「ポールは、オスカーを手にしたスーパースターや一流モデルになる夢を与えてくれる」といった登場人物たちの声を紹介したが、彼女ら／彼女らが変身しようとする理想の姿とは、スターやモデルであれ、エクゼクティヴであれ、上流階級

の白人たちの姿以外ではない。たとえば登場人物の一人、ドリアン・コーレイ (Dorian Corey) は、マリリーネ・ディートリッヒやベティ・グレイブルの真似はしたけれど、アフリカ系ジャズ歌手レナ・ホーンの真似をしようとは思わなかったと語っていた。彼女が言うには、「黒人スターにはステイグマが刻印されている」からである。<sup>(5)</sup> フックスも言うように、ここには「白人女の物神としての理想化」が見出されるのであって、「もつとも賛美される女性性は、白人女の占有財産として認められたもの」なのである [hooks 1996: 215f.]。「華奢で、金髪、白い肌、緑の目」をしたラチーナ、ヴィーナス・エクストラヴァガンザ (Venus Xtravaganza) もインタビューでこう言っている。「わがままなお金持ちの白人娘になりたいわ。欲しいものが欲しいときに何でも手に入る、お小遣いも素敵な服も、苦勞なしにね。……アタシには男っぽいところが一つもない。あそこに付いているもの以外はね。それがアタシの小さな秘密。だから、性転換して完全になりたいの」。彼女は性転換手術によって「完全な女」になりたいと言うが、ラテン系の彼女になりたいのは「わがままなお金持ちの白人娘」なのである。ここ「白人の国アメリカ」<sup>ホワイト・アメリカ</sup>においては、「完全な男」がアングロ・サクソンの白人であるように、「完全な女」もアングロ・サクソンの白人女以外ではないのである。

フックスも、『パリは燃えている』を映画館で観たときのことを回顧しながら、そのとき観客のなかにヤッピー風のストリートと思われる白人が多く居ることに気づいたが、彼らがこの映画を「楽しむ」ことができたのは、この映画が「白人であること」への告発ではなく、むしろ「王位に就いている白人への植民地化された黒人たちの崇拜」を記録したものだからであると述べ、こう語っている。

植民地化され、犠牲にされ、搾取されている黒人たちが、支配階級の白人文化こそ、かぎりない喜び、自由、権力、快楽をもつことができる場所そのものだという幻想の永続にすすんで加担してくれることほど、周縁化さ

れ権利を奪われた黒人たちがいつか決起して、革命的な黒人解放闘争を現実のものとするのではないかとの不安を抱く白人たちに、安堵の念を与えるものがあるだろうか [Hooks 1996: 218f.]。

### 三 ドラアグと横領／攪乱

次に私が問い質したいのは——バトラーの「ジェンダーは燃えている」のサブタイトルに掲げられていたことだが——ドラアグによるセクシズム／ヘテロセクシズム的規範の「横領と攪乱」(appropriation and subversion)という問題である。<sup>(6)</sup>彼女は「ジェンダーは燃えている」のなかで、『パリは燃えている』のドラアグが、「抑圧をもたらす人種主義的、女性蔑視的、同性愛嫌悪的規範を横領するとともに攪乱するものでもある」というその両義性について語っていた [Butler 1993: 128]。バトラーがここでいう「横領」と「攪乱」の矛盾しあう関係を理解するには、彼女も用いていた言葉だが、「横領」を「自然化」(naturalization)に、「攪乱」を「脱自然化」(denaturalization)に読み換えて考えてみるのも一案かもしれない。

ドラアグは、男の体をもつ者が女を演じ、しかもいわば女を女以上に「超ー女化」(out-woman)して演じるため、自然／人為、男／女という区別が掻き乱され、脱自然化としての「攪乱」が生じることになる、というのがその一方の側面であろう。——差し当たりそうは言えるとしても、しかしやはり問題は残る。『パリは燃えている』でドキュメントされたボールルームは、もともと外の世界から閉ざされた空間であって、いわば「仲間内」でドラアグ・ボールを催していたのである。ドラアグが攪乱させるべき対象がその「観客」なのだとすれば、そこには攪乱すべき相手であるはずのメインストリートのストレートの白人たちは不在だったのである。むしろ、リヴィングストンがこのボールの世界に入り込み、彼女が撮影したドキュメンタリー映像が公開されることによってこそ、このボールの世界はじめてストレートの白人たちに知られることになる。してみると、「攪乱」はこの映画によってようやく可能にな

と言わねばならない。しかし、すでに紹介したフックスの指摘によれば、「ヤッピー風のストリートと思われる白人」がこの映画を観て「楽しんで」いたのである。これが事実だとすれば、そこに「攪乱」の契機があったということとはきわめて疑わしくなる。もつともそれは、この映画がどのようなポジションから撮られたかということに密接に関わる問題でもある。そのことについては、あらためて考えることにしたい。

もちろん、ドラァグの「攪乱性」が問題含みであることは、バトラーのドラァグの議論を検討したときすでに明らかだったはずである。バトラーも、『パリは燃えている』を論評する際、かつてとは違って「ドラァグと攪乱の間には何の必然的関係もないことを強調したい」と述べていたし、このドキュメンタリーには「どうしようもなく攪乱的ではない横領」が見られるとも語っていたのである [Butler 1993: 125: 128]。しかし、それはむしろ当然であろう。私が見るかぎり、このドキュメンタリーに登場する人々の主な関心は、もっぱらバトラーのいう「人種主義的、女性蔑視的、同性愛嫌悪的規範」を「横領」し、「自然化」することに向かっていたからである。

ここで考えたいのは、ドラァグ・ボールでクイーンたちが、「美少女志願者」、「ハイ・ファッション、イヴニングウェア」、「エグゼクティヴらしさ」といったさまざまなカテゴリーごとに、勝利を手になしようと互いに競い合っているパフォーマンズで、勝利の基準とされた「リアルネス」(Realness) のことである。登場人物の一人、ペッパー・ラベイジャ (Pepper LaBajja) は、こう語っていた。「溶け込むことができるってこと、それがリアルネス。……ヘリアルって、素人目にも玄人目にも、ゲイだってことを見抜かれずに通るってこと。……よりリアルに見えるって、本物の女、本物の男、ストリートの男に見えるってことなのよ」。そう言えば、ドリアン・コレイもこんなことを話していた。「ボールルームでは、何でもなりたいたいものになれる。本当はエグゼクティヴじゃないのに、そう見えるじゃない。これは、うまくいけばオレはエグゼクティヴになれるんだぜ、だってそう見えるんだから、ってことをストリートたちに示しているのよ」。——「大物」(Legendary) という言葉がボールではしばしば語られる。ドラ

アグ・パフォーマンズの競技を勝ち抜いた勝者に与えられる称号である。ラベイジャやコレイは、「リアルネス」を体现することで何度もトロフィーを獲得した、そうした伝説的人物である。彼女たちは、まさに「スター」である。しかし、それはあくまでもこのボールの世界でのことにすぎない。一步ボールルームを出れば、それは儚い夢でしかないことを思い知らされるのだ。この映画では、フラッシュバックのように、ウォール街を歩く白人のエリートたち、大邸宅や豪華なブランド品のコマーションなどが映し出されるが、そこにあるのはこのボールルームに群れ集う者たちには手の届かない「白人の国アメリカ」の姿である。彼ら／彼女らが「スーパースターや一流モデル」であるかのような夢を夢見ることができるのは、ボールルームで紡ぎ出される「共同幻想」のなかだけなのかもしれない。

——いやそうではない、アメリカン・ドリームを本当に「横領」できるかもしれないと彼女らは思ったかもしれない。それは、このドラッグ・ボールがリビングストーンによって映像化され、外の世界に知れ渡ることになったためである。これはチャンスだ、これでスターになれるかもしれないと思った者も少なからず居たはずである。しかし実際には、その夢を叶えたのはおそらくウィリー・ニンジャ (Willi Ninja) くらいであって、ほとんどの者たちはスターダムなどとは無縁の、社会の底辺での暮らしを続けることになるのである。

手裏剣<sup>デス・スター</sup>の一撃で敵を倒す忍者のように、そのダンスで観客を一目で魅了するウィリー・ニンジャ——『パリは燃えている』の末尾近くでの彼へのインタビュからも知られることだが、彼はこの映画を機に、ダンス・グループを率いてのステージダンス、音楽ビデオへの出演、彼自身のシングル版「ホット」のリリース、ダンスの振り付け、ファッション・モデルなどの仕事によって成功の道を歩んでいく。とりわけ、彼の振り付けによるマドンナの「ヴォーグ」は一大ブレイクとなった。一九九〇年に発表された「ヴォーグ」がブレイクしたのは、ひとえに「ヴォーギング」(Voguing) のためだったかと思われる。それは、ウォークしながら静止し、雑誌『ヴォーグ』の表紙写真のようなポーズを取って「見得を切る」ダンス・スタイルのことであり、それが生み出されたのは、このドラッグ・ボー

ルからだったのである。

しかし、たしかにニンジャは成功したが、より大きな成功を収めたのはマドンナであつた。「ヴォーグ」は彼女の最大のヒット曲となり、彼女はスーパースターとしての地位を確固たるものにしたのである。「横領」の問題としてこれを考えるならば、アフリカ系やラテン系の男たちのドラッグ・ボールは、メインストリートの白人文化を横領したが、このドラッグ・ボールで培われてきたものは、白人文化によつてもう一度「再横領」されることになる。マドンナの「ヴォーグ」の歌詞は、きわめてシニカルである。

It makes no difference if you're black or white

If you're a boy or girl

If the music's pumping it will give you new life

You're a superstar, yes, that's what you are, you know it

マドンナは、ヴォーギングを「横領」しながら、そう歌うのだ。——一九九三年、『ニューヨーク・タイムズ』の「パリは燃え尽きた」と題するコラムで、ジェッセ・グリーンは、「パリはもう燃えてはいない、燃え尽きてしまった」と述べ、テレビやファッション・ショーや雑誌の表紙に、ヴォーギングやドラッグが登場するようになり、「メインストリートのアメリカが、それをコピーしていたサブカルチャーを逆にコピーするようになると、サブカルチャー自体は、ほとんどの大衆にとつてもはや興味のあるものではなくなつてしまった」と語っていたが、これは世の中のきわめてシニカルな実相を表した言葉だと言えよう [Green 1993]。

ドラッグ・クイーンたちの「横領」のこの挫折を象徴するような事件が起こったことが、この映画の終わり近

くて知らされる。「ヴィーナスが殺された」と、彼女の「マザー」、アンジー・エクストラヴァガンダ (Angie Xtravaganza) が告げるのである。「本物のクイーン」(the femme realist queen) 部門の勝者となったヴィーナス、「華奢で、金髪、白い肌、緑の目」をしたあのヴィーナス・エクストラヴァガンダが殺された。彼女は、ドラァグ・クイーンの多くが生業なりわいとしていた売春の稼ぎで、「完全な女」になるための資金を貯めようとしていた。その彼女が、彼女のいわゆる「アタシの小さな秘密」を知って激怒した顧客によって絞殺されてしまったのである。享年二三、一九八八年一二月のことだったという。リヴィングストンの映画には彼女の葬儀などの場面はいっさいなく、生前の彼女の姿をフラッシュバックするだけである。女として「通つつて」いたはずの彼女が、その「小さな秘密」だけのために殺害されてしまった。——結局、ヴィーナスは「女」を横領し「幸せな未来」を手にすることが叶わなかったのだが、彼女のそうした結末は、彼女だけではなく他のドラァグ・クイーンたちの行く末をも暗示しているのではなからうか。このことについて、バトラーはこう語っている。

ヴィーナスが本当の女になって、男を見つけ、郊外の洗濯機付き一戸建て住宅に住みたいと話するとき、彼女が演じ、しかも巧みに演じるジェンダーとセクシュアリティの脱自然化が、結局は、異性愛という規範的な枠組みを再起動リスタートさせるだけではないかとの疑いが出てくるのはもっともなことである。この映画の最終場面での彼女の痛ましい死が示唆しているのは、脱自然化には残酷で決定的な社会的制約があるということである。彼女はパフオーマンスによってジェンダー、セクシュアリティ、民族の敷居を横断したのだが、本物の「女」、本物の「白人」こそ特権的な規範なのだということをふたたび認めさせようとする支配的傾向ヘゲモニック傾向が、ヴィーナスの身体を再自然化することに決定的な力を振るい、彼女がなした横断を帳消しにするのであって、彼女の死はまさにその帳消しの結果なのである [Butler 1993 : 133]。

ここで思い出されるのは、フックスがリヴィングストンの「横領」について語っていたことである。——フックスは、『パリは燃えている』には対立しあう二つの物語が織り込まれていると言う。一方では、華やかなドラッグ・ボールのページェントが映し出され、もう一方では、登場人物へのインタビューによってその実生活の厳しさが語り出される。しかし、断片的に語られる彼ら／彼女らの実生活についての証言は、ボールのお祭り騒ぎの喧騒を映し出す映像によって掻き消されていく。フックスによれば、もっぱらドラッグ・ボールの華やかさに焦点を当てることによって、この映画は「黒人の儀礼としてのドラッグ・ボールをただの見世物にしてしまった」のである[Hooks 1996: 219f]。彼女が言うには、そこで執り行われていたのは、メインストリートの文化を「攪乱し」、黒人たちに「力を授ける」儀式だった。それをリヴィングストンは、白人に供せられるただの見世物にしてしまったというのである。フックスはこう書いている。

白い肌のヴィーナスが殺害されたと告げられる……。しかし映画では、その死を悼む情景は映されない。彼女が殺害された悲しみに焦点は鋭く当てられないのである。「見世物」としての目的のために、この映画は彼女を切り捨てるのだ。観客は、殺害後のヴィーナスを見ることはない。……乱暴な言い方をすれば、彼女の死は見世物を供するために舞台の奥へと退かされるのである。なぜなら、死は娯楽ではないからだ[Hooks 1996: 224]。

フックスによれば、リヴィングストンは、この映画によって黒人文化を商品化したのである。フックスは、多くの批評家やインタビューが、リヴィングストンの映画に批判的な問いを向けることもなく、まるでリヴィングストンが、周縁化された黒人のゲイ・カルチュアを広く世間に知らしめることによって「施しを与えた」恩人であるかのように語ることに疑問を投げ掛ける。彼女によれば、たしかにリヴィングストンは多くの登場人物たちにスターにな

る夢を見させたけれども、リヴィングストンを「恩人」に祭り上げるそうした語り口は、彼女がこの作品によって「横領」したものを曖昧化してしまうのである [hooks 1996 : 223]。

実際、『パリは燃えている』は、ドキュメンタリー映画であるにもかかわらず、合州国で四〇〇万ドル以上の興行収益を上げた。それに対して、映画のタイトルに自分のボールの名前を「盗用」されたパリス・デュプリをはじめ、登場人物たちの多くは彼女を告訴しようとしたが、結局は告訴を取り下げた。ドキュメンタリー作品では倫理上も出演者に金銭を支払う義務はない、とリヴィングストンは言うのだが、なぜか彼女は登場した一三名のパフォーマーたちに総額にして五五〇〇〇ドルを支払ったそうである。それは口止め料のようなものだったと登場人物の一人は語っている [Green 1993]。

ところで、リヴィングストンのこの映画を観ると、彼女は、あたかも政治的に中立で、ドラァグ・ボールに「温かい眼差し」を向けそれを祝福しているかのような印象を受ける。しかしフックスに言わせれば、それはリヴィングストンが黒人を撮影する白人女であることについて、「無知」を装う特権的な立場に身を置いたからにすぎない。「この映画を黒人の監督に撮ってもらいたかった」と彼女は言ったそうだが、彼女が撮ろうと黒人が撮ろうと何の違いもないという「無邪気さ」を<sup>て</sup>銜うこの発言は、フックスの指摘の正しさを証拠立てるものであろう。またこの映画には、リヴィングストン自身が姿を現わす場面は一つもない。フックスが言うように、この映画には「白人の女、レズビアンである映像作家としてのリヴィングストンは「不在」」なのである。フックスは、リヴィングストンのポジションは、ただ外から覗き込むだけのアウトサイダーのそれではないかと言う。彼女はけっして「中へ入って」はいかない。だから、そのようにして撮影されたこの映画は、ゲイの黒人という未開な「原住民」の暮らしを<sup>高みから見下ろす</sup>民族学的ドキュメンタリーと化してしまう。フックスに言わせれば、リヴィングストンの拠って立つところは、「すべてを俯瞰する帝国主義的な立場」(imperial overseeing position)なのである [hooks 1996 : 220f.]。

トリン・T・ミンハは、西アフリカ、セネガルの女たちを映し出した彼女の映像作品『ルアッサンブラージュ』のなかで、「アフリカの映画が意味するものは、多彩な映像と裸の胸の女たち、風変わりな踊りと儀式、珍しさである」とのナレーションを挿入して、ドキュメンタリーのもつ虚構性を指摘しつつ、「ドキュメンタリーなるものは存在しない」と語っていたが「トリン 1982」、彼女の言葉は、そのまま『パリは燃えている』に当て嵌まるであろう。『パリは燃えている』は、ドキュメンタリーではない。

#### 四 There's No Place Like Home

この節のタイトルとしたのは、一九三九年製作、ジュディ・ガーランド主演のミュージカル映画『オズの魔法使』で、竜巻に攫われて見知らぬ異郷に連れ去られたドロシーが、魔法の靴のかかとを鳴らしながら三度唱えた言葉である。ところで、ボニー・ホーニッグによれば、この言葉の読み方は二通りある。この言葉は通常、「There's no place like home.」と「no」を強調して読み、「家ほど素晴らしい場所はない」と読まれるが、「There's no place like home.」と「like」を強調して読み、「ホームのような場所などないのだ」と読むこともできるのである。彼女によれば、この言葉には、ホームへの帰還を強く望む私たちの思いとともに、私たちがそのようなように激しく憧れるホームがファンタジーにすぎないことが同時に語り出されているのである[Honig 2001: xiii]。ここで最後に考えたいのは、そうした「ホーム」についてである。

『パリは燃えている』を論じたバトラーについては、気に懸かることがある。それは、この映画を論じたフックスの論文タイトルが「パリは燃えているか？」と反語的な疑問形であるのに対し、バトラーの論文タイトルが「ジェンダーは燃えている」という肯定形だということである。彼女は、この映画を論評する際、「ドラァグと攪乱の間には何の必然的関係もないことを強調したい」とも語っていたのだが、私が疑問に思うのは、仮にセクシズム／ヘテロセ

クシズム的規範を攪乱するものがこの映画のなかに見出されないのであれば、ジェンダーの攪乱をむしろ意味するこうしたタイトルを彼女は論文にはたして冠しただろうか、ということである。ところが、この論文をいくら読んでも、ドラッグの攪乱的役割については、その一般的記述以外、何ら具体的記述を見出すことができないのである。

そうしたなかで、彼女が「攪乱」の契機を見出したのは、唯一、「ハウス」と呼ばれる擬似家族の存在ではなかったかと思われる。「ハウス」つて、ちゃんと言えば、<sup>ファミリー</sup>「家」よ。本当の家のないたくさんの子供たちの家。でも、これが家の新しい意味なのよ」とこの映画の登場人物の一人が語っていたが、「ハウス」とは、現実の家族から締め出されたゲイやトランスジェンダーたちが、いわゆる大物<sup>レジェンダリー</sup>を「マザー」として作り上げた「家」のことであつて、ドラッグ・ボールの競技は、実は「ラベイジャ」、「エクストラヴァガンダ」、「ニンジャ」、「サン・ローラン」といったそうした「ハウス」間で競われたのである。「ハウス」は、ゲイのストリート・ギャング。ギャングは街で争うけれど、ゲイのハウスはボールで勝負するのさ」と登場人物の一人は言う。彼ら／彼女らは、「ハウス」の名譽を賭けてそのパフォーマンスを競い合うのである。だからそこでは、互いに欠点をあげつらう「シェイド」(Shade)、あるいは、侮辱の仕方をより洗練させた「リーディング」(Reading)が頻繁に投げ交わされることになる。「ヴォーギング」の起源も「シェイド」だという。「ヴォーギング」は、二本のナイフの切り合い——ただし、ダンスとしてのね。嫌いな者同士が、喧嘩する代わりに踊る。うまく踊った者が、一番の侮辱<sup>シェイド</sup>で詰ったことになるのさ」とウィリー・ニンジャは語っている。——重要なのは、こうした「ダンスの闘い」を通してハウスのメンバーたちの絆が強められ、「ハウス」という空想上の「家」がまるで現実の「家」であるかのように感じられていくことである。

バトラーは、こう述べている。

舞踏<sup>ボイ</sup>会を取り巻く「親族体系」を枚挙すると明らかにするのは、「ハウス」、「マザー」、「チルドレン」といつ

パリは燃えているか? (魚住)

たものがボールを支えているだけではなく、ボールそのものが、家庭崩壊や貧困、住居喪失に直面した人々を何とか生き延びさせ、支える親族関係を作り上げる契機になっていることである。こうした人々は、互いに「マザー」となり、互いに「ハウス」を作り、互いに「育て」あう。これらの言葉による「家族」の再意味づけは、けっして空しい無益な模倣ではない。それは、互いに結ばれ、気遣いあい、教えあい、守りあい、力を与えあう——そうしたコミュニティを社会的、言説的に作り上げていくことである。疑いなくこれは、異性愛的家族のもつ特権を奪われた者たちが見知っておかねばならず、学ばなければならないような親族関係の文化的再構築なのである。……重要なことは、支配者の言葉を私たちにより力を与えてくれるかたちに変貌させる「横領」に出会うのが、私たちを排除し棄却する言葉を再意味づけることによって作り出されるようなこうした親族関係の構築を通してだということである [Butler 1993 : 137]。

バトラーは、二〇〇四年の『ジェンダーを紐解く』のなかでも、『パリは燃えている』に言及し、有色人種のジェンダー・マイノリティが成し遂げた社会的絆の再意味づけについて語っていた。彼女がそこで語っていたのは、ドラッグ・クイーンたちの「承認」を可能とし、暴力、人種主義、同性愛嫌悪、トランスジェンダーへの嫌悪から彼女ら／彼女らを守ってくれ、支えてくれるコミュニティの絆が、ドラッグ・ボールの空想の生活のなかから作り出されるということであった。彼女は、「生き残りを賭けた闘いは、実際……ファンタジーの生活から切り離すことができず」、ファンタジーは心のなかに夢を描き出すだけではなく、「関係性を構造化し」、「新たな様態の〈現実〉を樹立してくれる」とさえ述べていたのである [Butler 2004 : 216f.]。

バトラーがここで語っていることは、十分に理解できよう。ドラッグ・ボールを黒人たちに力が授けられる儀礼の場だと語っていたフックスもまた、「我が家——抵抗の場」と題した論文のなかで、リヴィングストンのこの映画に

言及してはいないものの、人種差別に苦しむ合州国の黒人たちにとつての「ホームブレイス」の重要性を指摘していた。フックスは、白人たちの蔑視と脅迫の眼差しに怯えながら祖母の家に赴いた幼年時代の経験を回顧しながら、人間扱いされず迫害を受けてきた黒人たちにとつての唯一の避難所——母や祖母に「オマエたちは生きていいんだよ」と抱きしめられ、心身を癒し育んでくれた場所としての「ホームブレイス」こそ、抵抗と解放闘争がそこから始まる場所だったと述べ、そうした「ホームブレイス」を守ってきた黒人女性たちの労苦を褒め称えていた [hooks 1990: 41ff]。誰であつても、その存在が「承認」される場がどこにもないとすれば、生き残ることなどとてもできるものではない。その意味で「ハウス」や「ホームブレイス」は不可欠なものであろう。しかしあえて言うならば、そのことと、そこが「抵抗」の場となるか「逃亡」の場となるかは、別の話である。フックスは、「ホームブレイス」こそ黒人たちの抵抗がそこから始まる場だと述べるものの、抵抗と解放闘争がどのようにして可能になるかについては何も語っていない。ただ、そのことが示されなければ、「ハウス」や「ホームブレイス」は閉鎖的な「引き籠り」の場に留まってしまうのではなからうか。

フックスだけではない。バトラーもまた、彼女自身も含めたセクシュアル・マイノリティが作りうる「家を失くした者の家」の姿を「ハウス」に見出して、いささか感傷的になつてしまつたように見受けられる。たとえばレオ・ペルサーニも、バトラーが「ハウス」についてかなり感傷的に (touchingly) 語っていることに言及しながら、「互いに「マザー」となり、育てあい、気遣いあい、教えあい、守りあい、力を与えあう」という「ハウス」についての彼女の記述が、伝統的な家族の価値観にきわめて近い目録になっていることを指摘していた。「〈家族〉の再——意味づけは、けつして空しい無益な模倣ではない」とバトラーは言うけれども、「ハウス」は異性愛的家族にかぎりなく近いその「模倣」であり、それへの彼女の賛辞は、むしろ異性愛的家族への賛辞としてしか読むことができない。彼女のここでの叙述からは、異性愛的家族を攪乱するものを見出すことはとてもできないのである。ペルサーニもこう語つ

ている。

ドラッグ・クイーンたちにとって重要なのは、ドラッグの「家」から抜け出して、(ウィリー・ニンジャがしたように) 現実の(ストレートの) ファッションやエンターテインメントの世界で成功を収めることである。そうした手段を講じない者には、いずれ極貧が、あるいは(ヴィーナス・エクストラヴァガンザの場合のように) 死が、「家」の親密な繋がりを崩壊させることになると思われる。……「ハウス」は、「家庭崩壊や貧困、住居喪失に直面した」メンバーを支えてはくれる。しかし、こうした災禍を存続させる構造そのものは何の脅威にも晒されないし、攪乱されることもない。ここでの「家」の再一意味づけは、犠牲者の慰安共同体の域を少しも超えてはいないのである [Bersani 1995: 49-52/52-56]。

すでにその一部を引用した『ニューヨーク・タイムズ』のコラム、ジェッセ・グリーンンの「パリは燃え尽きた」は、一九九三年、ニューヨークのあるバーで執り行われたアンジー・エクストラヴァガンザの追悼式の叙述から筆を起していた。一〇〇名を超える弔問客の前には、花や写真が飾られ、その後ろには真紅のカーネーションを彼女の姓を表すXのかたちにあしらった大きな花飾りが供えられていたという。また、その傍らには、白と紫の百合の簡素なバスケットが置かれていた。出席しなかったリヴィングストンと彼女の共同製作者バリー・スイマーからのものだったそうだ。グリーンによれば、ドラッグ・クイーンたちから「横領」を行なったこの二人は、二人への「怒り」がまだ収まらなかったため出席を見合わせたとのことである。

「アンジーだけじゃない、誰もがだよ。ゲイのオレのへ青 チャイルドフッド 春」が目の前で崩れ去っていく」と、彼女の「チルドレン」の一人が涙ながらに呟く。グリーンは、「まるで彼ら／彼女らの世界のすべて、ドラッグ・クイーン、ヴォー

ギング、エクスタシーを感じさせてくれる凝りに凝ったボールの世界がアンジーとともに失われてしまったかのようだった」と書いている。享年二七、若くして「ハウス・オブ・エクストラヴァガンザ」の「マザー」となり、ヴィーナスだけではなく多くの「チルドレン」を育ててきたアンジー、いくつもの部門で勝者となった「大物」<sup>レジェンダリー</sup>、「クイーンのなかのクイーン」が亡くなったのである [Green 1993]。

しかし、アンジーの「チルドレン」の一人が言ったように、「アンジーだけじゃない、誰もがだよ」なのだ。私は、『パリは燃えている』の登場人物たちのその後の消息を調べていった。——ドリアン・コーレイ、一九九三年死去、享年五六。ペッパ・ラベイジャ、二〇〇三年死去、享年五五。ウィリー・ニンジャ、二〇〇六年死去、享年四五。オクタビア・サン・ローラン、二〇〇九年死去、享年四五。パリス・デュプリ、二〇一一年死去、享年六一。多くは、エイズが死因だとのことである。

グリーンはそのコラムをこう締めくくっている。

パリは壊滅したのかと思いますが、「パリは燃えているか？」とヒトラーは尋ねる。パリ、そしてフランスは、壊滅を免れたけれども、リヴィングストンの映画の「パリ」は、そしてそこに映し出されていたもののすべては、壊滅を免れなかったのだろう [Green 1993]。

しかし、『パリは燃えている』の最後のシーンでバックグラウンドに流されていた曲は、「虹の彼方に」<sup>オヴァー・ザ・レインボー</sup>だった。なぜリヴィングストンは、夢がすべて叶う「夢の国」<sup>ユートピア</sup>を歌うジュディ・ガーランドのこの歌を最後に流したのだろう。——ユートピア (U-topia) とは、どこにもない場所だということに……。

Somewhere over the rainbow, way up high  
There's a land that I heard of once in a lullaby  
Somewhere over the rainbow, skies are blue  
And the dreams that you dare to dream really do come true!

註

- (1) 引用については、本文中の「」内に著者名、出版年、ページを表示する。邦訳のあるものについては、原著と邦訳のページをスラッシュで区切って表示する。ただし、翻訳については、原文に照らし合わせ一部変更を加えた。
- (2) “Club Metro”では、ドラッグ・ボールが、“Diamonds Are Forever”と名を変えて、シモーヌ深雪や BuBu de la Madeleine たちによって現在も継続的に行なわれている。
- (3) 原題は、“Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion”である。この論文は、“[Butler 1993]”に収録されている。
- (4) しかし、トランスジェンダーとホモセクシュアルのこの混同は、石井達朗も指摘しているように、さらに時を経た一九九〇年に『バリは燃えている』を製作したりヴィングストンにもなお見出されるものである[石井・泉山 1992: 26-28]。彼女が、この映画の終わり近くで、一〇代はじめの少年に「これがニューヨークのゲイ・ライフさ」と言わせているところなどは、彼女の「混同」を感じさせる典型的な場面であろう。
- (5) ここでコーレイを「彼女」と呼んだのは、コーレイがトランスジェンダーだからである。トランスジェンダーたちは、映画のなかでも“she”や“Miss”で呼ばれていた。
- (6) “subvert”の意味は、字義通りには「覆す、転覆させる」であるが、レオ・ベルサーニによれば、バトラーはこの語をむしろ「掻き乱す、揺るがす」というやや弱い意味で用いている[Bersani 1995: 51/54]。

参考文献

Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell & Nancy Fraser, 1994, *Feminist Contentions: A Philosophical*

*Exchange*, New York & London, Routledge.

Bersani, Leo, 1995, *Homos*, Cambridge, Harvard University Press. (『ホモセクシュアルとは』 船倉正憲訳、法政大学出版局、一九九六年)

Butler, Judith, 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," in: *Theatre Journal*, vol.40, no.4. (『パフォーマンス・エントランス・エンターテインメントの構成』 吉川純子訳、『シアター・アーシ』 第三号、晩成書房、一九九五年)

—, 1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York & London, Routledge.

—, 1997, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press. (『権力の心的な生』 佐藤嘉幸・清水和子訳、月曜社、二〇一二年)

—, 1999, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London, Routledge. (1st edition 1990) (『ジェンダー・トラブル』 竹村和子訳、青土社、一九九九年)

—, 2004, *Undoing Gender*, New York & London, Routledge.

タムタイン (譯) 2000, 『セクシニズム 土橋崇二』 リートンサハ

Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard. (『監獄の誕生——監視と処罰』 田村俶訳、新潮社、一九七七年)

Green, Jesse, 1993, "Paris Has Burned," in: *The New York Times*, April 18, 1993. <<http://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html?pagewanted=all>> (最終アクセス:2016/08/10)

Honig, Bonnie, 1994, "Difference, Dilemmas, and the Politics of Home," in: *Social Research*, vol.61, no.3. (『差異・ハイ・ホームの政治』 岡野八代訳、『思想』一九九八年四月号、岩波書店)

—, 2001, *Democracy and the Foreigner*, Princeton & Oxford, Princeton University Press.

hooks, bell, 1990, "Homeplace: A Site of Resistance," in: *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press.

—, 1996, "Is Paris Burning?" in: *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*, New York & London, Routledge.

石井達朗・泉川真奈美 1992, 『パリ、夜は眠らない——模倣する喜びが自らを解き放つ』 (対談)、『月刊イメーシフォーラム』一九九二年二月号、ダゲレオ出版

パリは燃えているか? (魚住)

リヴィングストン・ジェニー 1990, 『パリ、夜は眠らぬ』 VHS、七八分、字幕：神田正宏、配給：アルシネテラン&ジェイ・ベト・ブー (Original Title: *Paris Is Burning*, Starring: Carmen and Brooke, Andre Christian, Dorian Corey, Paris Dupree etc., Producer and Director: Jennie Livingston, Editor: Jonathan Openheim, Co-Producer: Barry Swinat, Cinematographer: Paul Gibson)

Livingston, Jennie, 1991, "Jennie Livingston by Reena Jana" (Interview) in: *Bomb: Artist in Conversation*, no.35. <<http://bombmagazine.org/article/1416/jennie-livingston>> (最終アクセス:2016/08/10)

Newton, Esther, 1979, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago & London, University of Chicago Press. (1st Edition 1972)

Nussbaum, Martha, 1999, "The Professor of Parody: The Hip Defeatism of Judith Butler," in: *New Republic*, February 22, 1999.

<<http://www.arlindo-correia.com/100702.html>> (最終アクセス:2016/08/10)

Salih, Sara, 2003, *Judith Butler*, New York & London, Routledge. (『ジュディス・バトラー』竹村和子他訳、青土社、二〇〇五年)

Smith, Barbara (ed.), 1983, *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New York, Kitchen Table/Women of Color Press.

竹村和子 2001, 「資本主義社会はもはや異性愛主義を必要としていないのか」、上野千鶴子編『構築主義とは何か』勁草書房

トリントン・ミンハ 1982, 『ルアッサンプラーージュ』VHS、四〇分、発売ダゲレオ出版

魚住洋一 2009, 「メランコリーとしてのジェンダー——バトラーとフロイト」、『京都市立芸術大学美術学部紀要』第五三三号

—— 2011, 「ホモセクシュアリティをめぐって——『社会構築主義・本質主義論争』の一面」、『倫理学研究』第四一七号、関西倫理学会

—— 2013, 「同性愛者の〈誕生〉——アイデンティティとセクシュアリティ」、『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』第五七号

ヴィンセント・キース 1997, 「同性愛と死」、キース・ヴィンセント・風間孝・河口和也編『ゲイ・スタディーズ』青土社

キーワード ドラッグ・クイーン トランスジェンダー/ゲイ セクシズム 性差別/異性愛主義/人種差別 ヘトロセクシズム レイシズム

## ABSTRACT

### Is Paris Burning?: A Requiem for Drag Queens

Yoichi UOZUMI

The documentary film *Paris Is Burning*, produced and directed by Jennie Livingston, is a cinematic chronicle focused on the drag balls that emerged in and around Harlem, New York City, at the end of the 1980s. The dancers and the audiences featured in the film are transgender and gay men of African or Latino origin. The drag balls gave this group the opportunity to “walk” as their ideal selves, whether these be superstars, top models, or executives, and thus enable them to momentarily escape from a reality filled with poverty, racism, homophobia, and a fear of AIDS. The movie depicted this contrast by using alternately sharp juxtapositions of the exotic performances in the ballroom against the bleakness of life on the lower rungs of society, as described in several interviews.

As this film has already been reviewed by Judith Butler and bell hooks, this paper examines how these gender and sexual minorities of color coped, or could not cope, with the oppressive “mixture” of homophobia and racial discrimination while carefully analyzing these critiques. In particular, this paper seeks to provide a critical discussion on whether “drag” has the power to subvert overt sexism or heterosexism as claimed by Butler.

A notable point in the film is the existence of the “house,” a pseudo “family” created by these transgender and gay men. By competing against each other through their performances in the drag balls, these “houses” fulfilled their roles as “families” by providing the participants with a sense of belonging. However, despite having been reviewed positively by both Butler and hooks as a “site of resistance,” I wonder, in the end, if these “houses” were really “a consolatory community of victims” as suggested by Leo Bersani and a sign of inevitable demise indicating that “Paris has burned” under the weight of oppression and injustice?