



Title	ポストモダン・オズワルド、ポストモダン・アウラ：JFK暗殺とドン・デリーロの『リブラ』
Author(s)	渡辺, 克昭
Citation	大阪外大英米研究. 1999, 23, p. 163-189
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/99226">https://hdl.handle.net/11094/99226</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ポストモダン・オズワルド、ポストモダン・アウラ —JFK暗殺とドン・デリーロの『リブラ』—

渡辺克昭

## 1.

ドン・デリーロは、トマス・ピンチョンほどではないにせよ、メディアの前に姿を現すことを努めて避けてきた作家ではあるが、ことケネディー大統領暗殺事件と、それを素材にした彼のベストセラー・フィクション『リブラ』(1988年)に関しては、異例とも思えるほど積極的に踏み込んだ発言が目立つ。例えば、アンソニー・ディカーティスとのインタビューにおいて彼は、もしあの暗殺事件が現実に起こらなければ、作家としてそれを創造することができたかといういささか辛辣な質問に対して、むしろあの事件こそが自分を産み出したのであって、あの事件が起こらなければ自分は、今日あるような作家にはなっていなかつたかもしれないと述べている("Outsider" 47-8)。実際、デリーロの経歴を調べてみると、この言葉を裏付けるかのように、JFK暗殺の翌年の1964年に彼は、それまで勤務していた広告代理店Ogilvie&Matherを退職し、本格的に執筆活動に専念しはじめたことが窺える。

だが、デリーロ文学の原点とも言うべきあの暗殺事件が彼に与えた衝撃は、単にそれが、安定した50年代のパクス・アメリカーナ的価値観の崩壊と激動の60年代の幕開けを告げる象徴的な事件であったという、通り一遍の歴史記述の枠内に決してとどまるものではない。彼は、あの事件を契機として、首尾一貫した「現実」や「歴史」とされているもののありようが根源的に搖らぎ、本質的に変質しはじめたということを繰り返し強調する。彼によれば、JFK暗殺は“an aberration in the heartland of the real”とでも言うべきものであ

り、“a sense of a manageable reality”や“our grip on reality” (“Outsider” 48)の喪失という、ポストモダン状況下でわれわれが抱いてやまぬ感覚は、もとをたどればすべてダラスのあの一瞬に収斂するという。デリーロにとって、1963年11月22日に起こったJFK暗殺という事件は、大統領暗殺というアメリカ的テロリズムの伝統を踏襲した一政治的事件である以上に、冷戦下における本格的な電子メディア時代の到来と現実感のかつてない揺らぎという、新たな文脈で捉えるべき重大な文化的事件であったのである。

JFK暗殺とそれに付随する一連の事件に関するデリーロの並々ならぬ関心は、何よりもそれがメディア・スペクタクルとしての暗殺に先鞭を付けたという紛れもない事実に起因する。50年代に既にアメリカン・ウェイ・オブ・ライフの象徴として家庭で大きな影響力を持ち始めていたテレビというメディアを駆使して大統領の座を射止めたケネディー狙撃の模様は、“the seven seconds that broke the back of the American century”(181)として、偶然にもザプルーダー・フィルムに記録され、それに続くジャック・ルービーによるリー・ハーヴェイ・オズワルドの暗殺はメディアのレンズが注視するさなかに敢行された。しかも、その映像は、かえって現実感を希薄にするほど連日に渡って繰り返し全米のテレビで放映され、JFKの葬儀の模様を伝える映像もまた、世界中の人々をテレビの前に釘付けにした。さらに暗殺から5年後の1968年には、公民権運動の旗手キング牧師と、大統領選に立候補したロバート・ケネディーを標的にした暗殺事件が立て続けに二件起こった<sup>1</sup>。言うなればJFK暗殺が引金となって発生した観のあるこれら一連の出来事は、大統領暗殺という死を孕んだ究極の暴力が、テレビに代表されるメディアと一種の共犯関係のもとに負のアウラを発散させ、その連鎖によって、アウラの再生産とそれへのさらなる欲望の消費を喚起するメカニズムを確立したと言つてよい。

デリーロは、『リブラ』に5年先だって発表されたJFK暗殺に関するエッセイ“American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JEK”において既に、JFK暗殺に端を発する要人暗殺事件が何よりも“televised events”に他

ならないことを指摘している。そのうえで彼は、かつてないほどわれわれの生活に“a deeply self-referential element”が浸透した現在、暗殺者は、その役割を「演じる」自分のパフォーマンスがメディアを通して人々にどのように受け止められるかについて多分に敏感であると述べている(“American Blood” 48-9)。

そしてその例として、彼は、1972年に起こったアラバマ州知事ジョージ・ウォーレス狙撃事件の犯人アーサー・ブレマーと、1981年のレーガン大統領狙撃事件の犯人ジョン・ヒンクリーを挙げる<sup>2</sup>。デリーロによれば、ブレマーは、「歴史日記」なるものを付けていたオズワルドに倣って犯行日記を記し、後世に読まれることを強く意識して自分の暗殺計画を詳細にシミュレイトしていたという。一方、ヒンクリーは、自分が熱烈なファンであった女優ジョディー・フォスターの愛を勝ち取るべく、アカデミー賞発表の当日、彼女の出演映画『タクシー・ドライバー』の大統領候補狙撃未遂事件のシーンを地でいくかたちで、かつて映画俳優であったレーガン大統領の暗殺を目論んだとされる。また、ダグラス・キーシーの指摘するところによれば、ブレマーの日記からは彼が映画『時計仕掛けのオレンジ』に強く感化されたことが読み取れ、ヒンクリーがフォスターに宛てた手紙には、自分が取った行動を叙述するにあたって、“this historical deed” という、「歴史日記」に記載されたオズワルドの文言がそっくり引用されているという(Keesey 171)。

さらにオズワルド自身が、犯行を前にして、フランク・シナトラ演じる主人公がアイゼンハワー大統領暗殺を企てる映画『三人の狙撃者』をテレビで観ていたという事実があってみれば、ブレマーとヒンクリーはまず以てリー・ハーヴェイ・オズワルドの忠実な息子たちであることがわかる。既視感を思わせるがごとく、仮構と現実が錯時的に交錯して織り成される暗殺の間テクスト性とでも言うべき文脈において、彼ら狙撃者の姿は幾重にもオズワルドに重なり合う。こうして死後もなお、現在にいたるまで無数に増殖するその似姿のなかに大いなる命脈を保っているように見えるオズワルドこそ、デリーロに『リブラ』の執筆を促したオズワルドなのである。

巻末に付された“Author’s Note”に明記されているように、『リブラ』は、年を追うごとにますます錯綜するJFK暗殺の謎を解明すべく新たなる事実関係や真相を提示しようとするものではなく、それ自体で独立した一個のフィクションとして意図されている<sup>3</sup>。デリーロは、膨大な『ウォレン報告書』をはじめとする種々の資料に丹念に目を通し、史実を忠実に踏まえつつも、ワイン・エヴァレットがこの作品のなかで行ったように、「リー・ハーヴェイ・オズワルド」なる人物をあくまで創造することによって、あの暗殺についての一つの見解を提起しようと試みたのである。したがって、彼の描くオズワルドは、相矛盾する夥しい歴史的資料に縛られて身動きのとれなくなつた史的人物としてのオズワルドではなく、この作品が執筆された当時、すなわち冷戦構造の解消がもはや誰の目にも明らかになった80年代後半の後期資本主義メディア社会の現在という観点から逆照射され、妖しく光彩を放つフィクショナル・オズワルドに他ならない。

“*Libra as Postmodern Critique*”において、Frank Lentricchiaは、デリーロが描き出したそのように常に変幻自在に自己演出をしてやまぬオズワルドを“postmodern Oswald”と命名し、専らメディアに投影される自分を通して自己実現を図ろうとする、首尾一貫性の極めて乏しいその人物像がまさしく現代という時代の産物に他ならないことを指摘した。“Oswald is ourselves painted large, in scary tones, but ourselves”(205)と主張する彼によれば、この作品は、その舞台となった60年代という文脈ではなく、むしろそれが書かれた80年代の、“the lens of post-Watergate America”(200)を通して読むことを誘発してやまない作品なのである。本稿では、『リブラ』論の出発点としてこうしたLentricchiaの論考を踏まえ、様々なメディアとの関係においてテクストに描かれた「ポストモダン・オズワルド」像を明らかにしたうえで、いかにして彼が冷戦の最盛期のアメリカに出現し、どのような「ポストモダン・アラ」を放つことになるのか、順を追って考察してみたい。

## 2.

「ポストモダン・オズワルド」の誕生ということを考えるとき、われわれは、オズワルド個人の政治的信条やイデオロギーそれ自体よりもむしろ、彼がメディア、広告といったものによって強く影響される消費社会の申し子であったという点にまず着目すべきであろう。オズワルドが生きた冷戦期のアメリカは、対外的にはキューバ危機によって頂点に達したソ連との政治的、軍事的緊張を孕みつつも、国内的にはメディアの飛躍的拡充と本格的な消費社会を実現し、国民が消費する喜びを身をもって味わいはじめた時代であった。それは、“Dark lady of espionage”(75)の異名を取る超低空偵察機U2に象徴される諜報活動や陰謀といった秘密めいた冷戦の裏で、きらびやかなパッケージに彩られた夥しい商品が照明のゆきとどいたスーパーマーケットに溢れ、消費によって約束される新たなる生活に人々がアメリカの夢の実現を今一度重ね合わせた時代でもあった。

デリーロの長大な最新作『アンダーワールド』(1997年)の基本テーマである、地下に眠る“weapons”と“waste”という現代アメリカが対処すべき二つの難題はいずれも、そのような冷戦期のアメリカが残した負の遺産に他ならない。冷戦期に産声をあげたこの「秘められた暴力」と「消費」という“the devil twin”(*Underworld* 791)は、ヴェールに包まれた夥しい核兵器と産業廃棄物の産出に手を貸しただけでなく、『リブラ』が描く暗殺者「ポストモダン・オズワルド」の誕生にも以外なことに深く関わっている。言うのも、デリーロの次の発言が示すように、現代の「秘められた暴力」の最たるものである暗殺は、「消費」生活が約束する満ち足りたアメリカ的日常への一つの反応として捉えることができるからである。

I see contemporary violence as a kind of sardonic response to the promise of consumer fulfillment in America. Again we come back to these men in small rooms who can't get out and who have to organize their desperation and their loneliness, who have to give it a destiny and who often end up

doing this through violent means. I see this desperation against the backdrop of brightly colored packages and products and consumer happiness and every promise that American life makes day by day and minute by minute everywhere we go (“Outsider” 57-8).

デリーロは、そのような“men in small rooms”<sup>4</sup>の典型とも言えるオズワルドについて、“His life in samll rooms is the antithesis of the life America seems to promise its citizens: the life of consumer fulfillment” (“Outsider” 52)と述べ、小部屋に閉じこもって密かに暗殺計画を練るオズワルドの生活が、消費によってあらゆる夢の実現を約束してやまないアメリカの消費文化を強く意識したものであることを指摘している。このことは、オズワルドが消費生活に無縁であったがゆえに単純にそれに暴力的に反応したということではなく、むしろそれとは逆に、彼自身逃れることのできない「消費」生活という背景があればこそ、暗殺という「秘められた暴力」が醸成されたことを示唆している。オズワルドにおいては、暗殺という「秘められた暴力」と、メディアに彩られた「消費」生活は二項対立をなすものではなく、一枚のコインのごとく背中合わせの関係にある。なぜなら、メディアによる＜有名性＞の生成というシステムの成立と、＜匿名性＞を孕んだ暗殺という暴力による名声の消費のシステムの成立は、見事なまでに表裏一体をなすからである。暗殺こそ、＜有名性＞を介して行われる究極の消費なのである。

ケネディーは、まさしくこの究極の消費の対象となる資質をすべて備えていた。彼が大統領選に出馬するにあたり、銀行家の父ジョゼフ・パトリック・ケネディーは、息子を「石鹼」というテレビ・コマーシャルで最もポピュラーな商品に準えて、“We’re going to sell Jack like soap flakes”(Berry 43)と、激を飛ばしたと言われる。この言葉が端的に示すように、史上初のテレビ大統領JFKは、当時のアメリカにおいてあらゆるモノを凌駕し、最高の知名度を誇る「商品」だったと言っても過言ではない。彼は、暗殺の前年に出版された『幻影の時代』のなかでブーアスティンが論じた「人間的疑似イベント」

そのものだったのである。当時、多くのアメリカの国民にとってそうであつたように、『リブラ』においても、そこで言及されるケネディーは、生身のケネディーというよりはむしろ、メディアに媒介された至上のシミュラクラとしての“JFK”に他ならない。この小説において、中心に大いなる不在と秘密を孕んだ“JFK”は、無限に増殖する無数の“a Kennedy”を東ねる虚点として存在する。“You could photograph a Kennedy all right. That's what a Kennedy was for. The man with the secrets gives off the glow”(141)。

専ら写真に撮られるために存在し、カメラのレンズのなかでカリスマ性を帯びて光輝く“JFK”。若き日の自分を描いた映画に登場する“JFK”。あらゆる雑誌を飾る颯爽とした魅力を湛える“JFK”。テレビの画像を通して、あるいはラジオの音声を通して自由に各家庭に入り込み、夢や幻想や夫婦の愛の営みのなかにまで侵入する“JFK”(324)。一ダースにも及ぶ替え玉を付き従え、各地を遊説して回る“JFK”。そして、あの運命の日にダラスのディーリー広場にその輝かしい姿を現したときも、“He looked like himself, like photographs”(392)と叙述され、『ホワイト・ノイズ』(1985年)の“THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA”に勝るとも劣らぬシミュラクラとしての“JFK”。

このように『リブラ』に描かれた、メディアを通して限りなく複製され、流通するシミュラクラとしての大統領“JFK”と、母マーガリートの言葉を借りれば“zero in the system”(40)でしかない母子家庭でテレビに浸って育ったオズワルドとの距離は、一見限りなく遠い。にもかかわらず、「キャメロット神話」に彩られた大統領の対極に位置する“zero in the system”であるがゆえに、オズワルドは、実体のないシミュラクラを自在に流通させることができるという点で、逆説的ながら、ポジとネガのようにJFKと奇妙な相同性を帶びる。このことは、オズワルドがケネディーと同じように悪筆で綴りが苦手であり、常に2、3冊の本を平行して読む癖があり、ともに太平洋で軍務に服した経歴をもち、妻が同じ時期に懷妊し、ロバートという兄弟がいるという、偶然にしては出来すぎた幾つもの暗合によるものではない。むしろそうした

符合は、オズワルドが、生身のリーから、大統領狙撃犯として、“JFK”にも匹敵する「リー・ハーヴェイ・オズワルド」というシミュラクラ(Johnston 202)へと次第に変貌を遂げる過程で、彼が恣意的に選び取っていった事実に過ぎない。

オズワルドが、ケネディーに倣ってジェームズ・ボンドの小説を愛読したせよ、当初から彼が、不確かで断片化した自己を癒すべく、ケネディーのイメージに統一的な理想像を見い出し、ラカン的な「鏡像段階」(Keesey 166)を経て、根源的な疎外感と攻撃性を抱くに至ったと考えるのはいささか深読みに過ぎよう。彼は、ケネディーという有名人に肖ることで不安的な自己を統合しようとしたのではなく、むしろ、“zero in the system”でしかない無名の自己をさらにシミュラクラ化するという、対象なき模倣によって積極的に自己を解体し、断片化し、増殖させようとしたのである。そして、ゼロに等しい自己の徹底したシミュラクラ化というベクトルが究極的に行き当たるところが、結果として、“JFK”という至上のシミュラクラとの奇妙な暗合だったのである。そのような意味において、彼は、当初からケネディーと自己を同一化しようとしたのではなく、デリーロ自身が言うように、あくまでも“his own double”(“American Blood” 24)なのである。

オズワルドは、その必要がない場合でさえ、アイデンティティーを偽り、いくつもの偽名を騙り、証明書や写真や書類を偽造、修正、改竄することによって、ひたすら自分自身を無化し、偽装し、複製する。“Oswald had names.... Oswald had his own copying method, his own implements of forgery”(180)。彼が私書箱を用いて通信販売で銃器を購入する際などに用了いた「ハイデル」という、すべてを隠してやまぬ詐称の母体とも言うべき偽名をはじめ、ソ連時代の呼称「アレク」や「オズワルドヴィッチ」、ひいては「オズボーン」、「レスリー」、「アレクセイ」、「O・H・リー」、「D・F・ドゥリクタル」といった彼のシミュラクラは半ダースにも及び、枚挙の暇がない。さらにこれらに、フェリーがトロツキーに因んで彼に付けた「レオン」という渾名や、彼が最終的にその名において葬られることになる「ウイリアム・

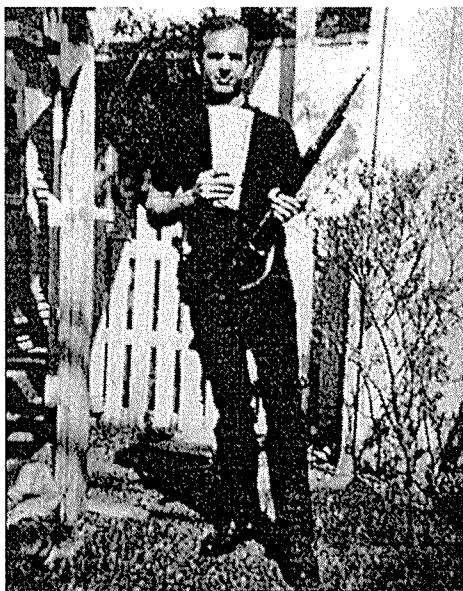
ボウボウ」という名前を加えてもよい。いずれにしても彼は、複数の変名と住所をもち、ミノックス・カメラや、習いたてのタイプライターや、自前のゴム印やネガの修整用具によって次々に自分のシミュラクラを生産し、それを流布させることを目論む。こうして彼は、自分を「隠す」と同時に、その痕跡をたどらせるべく、「剥ぎ取るべき一ダースもの層」“A dozen layers to strip away”(407)を「顯す」のである。

このようなオズワルドのたゆまぬ営為は、彼自身に刻印された強烈なメディア性と実は深く関わっている。彼は、常に自分が盗み撮りや盗聴をされているという自意識を持っているだけではない。幼少よりテレビ映画に親しみ、映画館にも足繁く通った彼は、“a world inside the world”(13, 47, 277)であるヴァーチャルな視覚画像を「現実」として捉えることに慣れ親しんでいるがゆえに、現在もしくは近未來の自分の姿を劇的にシミュレイトし、カメラを前にして演技する俳優のように脳裏に映し出すことがしばしばある。彼にとって、ある状況に置かれた自分の姿を思い浮かべることは、白昼夢のような一つの場面のなかで映画の主人公のごとく演技<sup>5</sup>、それをメディア空間である自らの脳のスクリーンに生き生きと活写することを意味する<sup>6</sup>。言い換えれば彼は、強烈な“filmic self-consciousness”(Lentricchia 208)を持っていると言ってよい。

モスクワで手首を切りながら、自分が死んでいるところを発見される場面を想像するオズワルド。ミンスクでアメリカへの帰国を夢見つつ、“an ex-Marine who has penetrated the heart of the Soviet Union”(206)として、ソ連での体験談を書いて『ライフ』や『luck』に得意顔でそれを売り込もうとする自分を想起するオズワルド。『タイム』を定期購読し、裏庭で撮影した自分の写真が同誌に掲載されることを想像するオズワルド。失敗に終わったウォーカー将軍の狙撃を前に、悲報を伝える新聞のトップ記事の写真を眼前に思い浮かべるオズワルド。JFKに向って銃弾を浴びせたあとで、早くも弁明に終始する自分の姿を想像するオズワルド。ルービーに銃撃されながら、マスコミのカメラが捉えた自分の姿を脳裏に浮かべるオズワルド。

このように無数の“a Lee Harvey Oswald”を心のうちに投影し、偽名を騙り、シミュラクラを流通させようとするオズワルドは、当然のことながら、メディアへの発信、並びにメディアを通じた自己拡張にも無関心ではない。写真、ラジオ、テレビのいずれのメディアにも、彼は自分のシミュラクラを臆することなく流通させようとする。彼の人生において最後にして最大のメディア・イベントとなった、ルービンによるオズワルド暗殺の模様を捉えたテレビ映像についてはのちに触れるとして、ここでは彼が自分の裏庭で新妻マリーナに撮らせた肖像写真と、1963年夏に彼が出演したニュー・オリンズのラジオ番組を取り上げてみよう。

登場人物オズワルドを創造するにあたって、現存するオズワルドの肖像写真と肉声が、デリーロの想像力を少なからず刺激したことは想像に難くない。黒ずくめの服に身を包み、リボルヴァーを腰に差し、片手にライフル、もう



ヴァイキング版『リブラー』のカバー・ジャケットを飾るオズワルドの肖像

片手に左翼誌『ミリタント』をこれ見よがしに持つて、ポーズをとるオズワルドの写真は、著者のたっての希望でヴァイキング版『リブラ』のカバー・ジャケットを飾ることとなったが、デリーロは、その写真について、“It seems that picture would be one of the central artifacts of Oswald's life” (“Outsider” 56) と述べ、写真の彼がほとんど“the poor man's James Dean”的だと評している。『リブラ』に詳細に描かれているように、これまでにも米ソ両国の公安当局や諜報機関によって幾度となく写真を撮られ、盗聴され、そのことに少なからぬ陶酔感を覚えてきたオズワルドであるが、自らの意志によるこの肖像写真撮影は、それが過度に儀式的で演出過剰であるという点において、シミュラクラとしての彼のメディア性を遺憾なく示している。それに加えて、わざわざ彼が、スター気取りの自分の写真の一枚を、ウォーカー将軍を襲撃する前日にモーレンシルツのもとへ郵送していることは、彼がその暗殺計画に予め一定のメディア・イベント性を付与していることの証左ともなる。

一方、テープに録音されて残っているオズワルドの肉声について、デリーロは“He sounds like a socialist candidate for office” (“Outsider” 53) と論評し、彼の話しぶりが、彼自身書き残した稚拙な「歴史日記」の記述などからは想像できないほど知的で、明快で、質問に対する受け答えも巧みであったと述べている。実際『リブラ』が描くところにおいても、読字、書記能力という点で大いに問題があったはずのオズワルドが、録音された音声というメディアを通して判断する限り、マイクの前では一人の雄弁なイデオローグに変身を遂げている。この番組にオズワルドは、自らが勝手に設立した対キュー・公正促進委員会ニュー・オリンズ支部書記として登場するばかりか、番組終了後、録音テープのコピーをFBIに送り付けさえする。また、その数日前にも彼は、予てより派手に行っていたビラ配りが引き起こしたトラブルをめぐって、法廷の外でテレビ局によってその姿を撮影されている。このように、『リブラ』に詳細に描き込まれた彼のメディアへの接近と露出ぶりは、芝居がかかった肖像写真の撮影と相まって、自分自身を際限なく偽装し、そのシミ

ュラクラを「商品」のごとく積極的に流布してやまぬ、「ポストモダン・オズワルド」の本質を端的に示すものであろう。

3.

以上述べてきた「ポストモダン・オズワルド」、言い換えるならば「メディア・オズワルド」に、確固たるアイデンティティーはない。ニコラス・ブランチが嘆くように<sup>7</sup>、写真に写った彼は、確かに誰にでも似ているよう見える。“He looks like everybody”(300).と同時に、彼は、撮られた写真ごとに違うようにも見える。“Oswald even looks like different people from one photograph to the next”(300).かりに彼にアイデンティティーというものがあるとすれば、逆説的ながら、彼に確固たるアイデンティティーというものが無いということにしか、彼のアイデンティティーはないということになろう。マルクスを愛読する元海兵隊員、“The multiple Oswald”(300)は、天秤座生まれにふさわしく、天秤のごとく常に不安定に左右に揺れ動き、メビウスの輪のごとく反転に次ぐ反転を繰り返すという意味において、いかなる本質によっても定位されることのないシミュラクラの集積なのである。

かつて、「本物の亡命者を装う偽りの亡命者のふりをした本物の亡命者」“a real defector posing as a false defector posing as a real defector”(162)になろうとしたオズワルドは、さらに“posing as a false defector...”, “posing as a real defector...”という言辞を際限なく連ねるがごとく、目まぐるしく揺らぎと反転を繰り返す。彼は、亡命先のソ連から再び祖国アメリカへ再亡命を果たすと、今度は、親ソ、親カストロ的立場をとる対キューバ公正促進委員会ニュー・オリンズ支部を設立すると同時に、ニュー・オリンズの反カストロ運動の拠点であるガイ・バニスターの事務所に、その運動を監視するFBIから送り込まれた密告者として出入りする。このようにして彼は、冷戦構造の基軸となる二項対立の枠組みそれ自体を、三重、四重に脱構築することによって、内部からいとも簡単に突き崩してしまう。そして、そのように“Left is right and right is left”となる“mirror game”(303)を演じるオズワルドを、いみじくも

妻マリーナは、“He was never fully there”(241)と表現する。

一方、ワイン・エヴァレットにとっても、オズワルドは、そもそも最初から実在した人間ではなく、彼が入手した様々な指紋や筆跡や写真をもとにして、鋏とセロテープで立ち上げた、曖昧で薄っぺらなペイパー・パースンに他ならない。かつて失敗に終わったピッゲズ湾事件を指揮した元CIAのエイジェント、エヴァレットは、反カストロ感情を再燃させるために、カストロが仕組んだように見せかけてケネディーを狙撃し損なうという衝撃的な疑似イベントをT・J・マッキーやパーミンターらと共に謀し、再度キューバ進行作戦を実現しようとする。彼らは、そうしたシミュレイションを現実のものとするにあたって、狙撃犯として捜査線上に浮上しては、そこにきわどく見え隠れする、オズワルドというシミュラクラを策定し、自分たちの陰謀のなかに彼を「書き込もう」とする。

ここに、本来ならば歴史において邂逅するはずのないオズワルドとケネディーが補助線で結ばれ、彼らがある時空において交差し、一点に収斂するように仕組まれた筋書き<sup>プロット</sup>が出来上がる<sup>る</sup>。のちにケネディーが狙撃される際、オズワルドが姿を現すことになる教科書倉庫を前にして、フェリーは彼に次のように漏らす。“That building’s been sitting there waiting for Kennedy and Oswald to converge on it”(384).エヴァレットをはじめとする策謀者たちにとっては、大統領であれ、オズワルドであれ、自分たちの企ての構図において必要欠くべからざる<sup>キャラクター</sup>登場人物であるという点では何ら本質的な違いはない。“They talked about Oswald as the subject in the same way they referred to the President as Lancer”(137)と述べられているように、両者は等しく記号性を付与され、それぞれ“subject”と“Lancer”という呼び名で相互連関的に指示、言及される。

陰謀の首謀者エヴァレットは、まず、偽名や、偽造された旅券や、修整を施された写真など、夥しい偽りのアイデンティティーの断片を寄せ集めることによって怪しげな“subject”をでっち上げ、“Lancer”に対置させようとする。彼は、“Lancer”である大統領に何人の“double”が存在するように、

“subject”にも何人かの“double”を用意し、オズワルドの陰で暗躍させることも厭わない。そして彼は、神のごとき物語作者のように、“subject”と“Lancer”という一対のシミュラクラを巧妙に配置することによって、陰影に富むすべての出来事が細部にわたって暗合し、数学的とも言える均整のとれた完璧な物語を密かにそこに書き込もうと意気込む。

He would put someone together, build an identity, a skein of persuasion and habit, ever so subtle. He wanted a man with believable quirks. He would creat a shadowed room, the gunman’s room.... We lead more interesting lives than we think. We are characters in plots, without the compression and numious sheen. Our lives, examined carefully in all their affinities and links, abound with suggestive meanig, with themes and involute turnings we have not allowed ourselves to see completely. He would show the secret symmetries in a nondescript life (78).

ところが、そのように完璧であるはずのエヴァレットの策謀は、物語の進展とともに彼の手を離れ、偶然性を孕みつつ、複雑な謀略のネットワークそれ自体に絡めとられるかのように次第に制御不能に陥っていく<sup>9</sup>。まず彼は、自分の筋書きの「登場人物」でありシミュラクラであるはずのオズワルドが、その筋書きとは必ずしも関係なく実在するという紛れもない事実に愕然とする。“It was no longer possible to hide from the fact that Lee Oswald existed independent of the plot”(178)。

そればかりかエヴァレットは、オズワルドが、彼と張り合うかごとく、諜報部員さながらの偽装工作によって自分のシミュラクラを巧妙かつ大量に流通させ、彼の筋書きの脇をすり抜けていこうとしていることに当惑する。そして、本来、自分の企てにおいて「対象」であったオズワルドが、「主体」性を帯び始めたことにエヴァレットは少なからず動搖する。“Lee H. Oswald was real all right. What Mackey learned about him in a brief tour of his apartment

made Everett feel displaced. It produced a sensation of the eeriest panic, gave him a glimpse of the fiction he'd been devising, *a fiction living prematurely in the world'*(179, イタリック筆者). 彼にとってオズワルドは、様々な偽名を用いて立ち現われては消え、わざと自分の足取りをたどらせるべく手がかりを残すという点では確かにシミュレイション通りの人物だったのであるが、いつの間にか彼の筋書き<sup>プロット</sup>を出し抜き、自走しかねない「フィクション」となっていたのである。

そう思い至ったエヴァレットは、自分の立案した計画が、大統領を見事に撃ち損なうという疑似イベントの枠組みのなかにもはや収まらず、彼がその筋書き<sup>プロット</sup>を描いた陰謀<sup>プロット</sup>という「フィクション」の外側にちらつく「死」へと必然的にオーバーランするのではないかと、密かに危惧する。“mock battles”の向こう側に、天空の神々の生死を賭けた本当の戦いがあるように、“mock assassination”は、その延長線上にある“real assassination”を志向せざるを得ないのである。

Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. He believed that the idea of death is woven into the nature of every plot. A narrative plot no less than a conspiracy of armed men. The tighter the plot of a story, the more likely it will come to death. A plot in fiction, he believed, is the way we localize the force of the death outside the book, play it off, contain it. The ancients staged mock battles to parallel the tempests in nature and reduce their fear of gods who warred across the sky. He worried about the deathward logic of his plot (221).

すべからく陰謀<sup>プロット</sup>というものには「死」に向かう傾向があることは、既に『ホワイト・ノイズ』において主人公ジャックが指摘するところであるが、その際彼は、“It [death] is like a contract that all must sign, the plotters as well as those who are the targets of the plot”(WN 26)と述懐する。ジャックのこの洞察

に違うことなく、実際『リブラ』においても、テクストの隨所に挿入されるプランチが収集したと思われる詳細な情報が示すように、この陰謀／筋書きに何らかのかたちで関与した人物たちは、一定の役柄を演じ終えると、自らサインした「契約」を忠実に履行するかのように、みな早すぎる不可解な死を遂げていく。

このように見えてくると、いかなる人物にも制御されることなく、「死」を孕みつつ盲目的にテクストの闇のなかを自走する陰謀／筋書きは、『リブラ』というフィクションを前方へと駆り立てる原動力そのものに他ならないことがわかる。しかもその直進性は、この作品の冒頭の、轟音を立てて暗闇を全速力で疾走するニューヨークの地下鉄のシーンをどことなく想起させる。特に行き先があるわけでもないのに、少年オズワルドは、火花を散らして暗黒の地下を爆走する車輛にただ乗っていたいがために最前列に陣取り、振動と騒音とスピードが醸し出す「死」と隣り合わせの陶酔感を好んで味わった。かつてオズワルドをこのように限りなく魅了した地下鉄という速度メディアこそ、まことに原初的ながら、そこに秘められた“power”と“secret”(13)によって、「死」へ傾斜していく陰謀を密かに物語に胚胎させた最初のメディアだったのである。<sup>10</sup>

#### 4.

あるインタビューでデリーロは、暴力というものと、それを何度も繰り返し再現してやまぬメディアとの相互交渉について、“Technology and violence are interdependent” (“Fiction” n. pag.)と述べたことがある<sup>11</sup>。ここで彼の言う“technology”を、広い意味でのメディアへと読み換えるならば、『リブラ』に描かれたメディアに色濃く彩られたケネディー暗殺と、それに続くオズワルド暗殺の場面ほど、そのことを如実に具現している例もない。そこでまず、ケネディー暗殺が「挙行」された1963年11月22日、ダラスのディーリー広場という時空に焦点を絞って、そのメディア・イベント性を検討してみよう。事件当日の街の模様について、『リブラ』のテクストは次のように語る。

Street by street the crowd began to understand why it was here. The message jumped the open space from one press of bodies to the next. A contagion had brought them here, some mystery of common impulse, hundreds of thousands come from so many histories and systems of being, come from some experience of the night before, a convergence of dreams, to stand together shouting as the Lincoln passed. They were here to be an event, a consciousness (393-4).

憑かれたように人々が一つの「夢」意識となって群がるこの時空において、ケネディーに課せられた役割は、“Maximum exposure as the admen say”(393)という言葉が端的に示すように、広告される「商品」のごとく、できるだけ多くの群衆の視線にその雄姿を曝すことにある。このイベントに参加しようと広場には、写真から抜け出てきたようなJFKに、様々なメディアを通して熱い視線を送る多様な人々が集う。彼らはイベントの傍観者であると同時に、イベントの参加者でもある。まず、エルム通りをオープンカーでパレードする大統領を撮影しようと、視覚メディアであるカメラや8ミリ撮影機のファインダーを覗き込む、熱狂的で暴力的ですらある群衆。次に、殺傷メディアである銃を大統領に向け、照準鏡を覗きながら、彼を銃撃しようとするオズワルドや狙撃犯たち。そして、ケネディーが撃たれるやいなや、速報を打電し、テレビやラジオで第一報を流そうとする報道メディアの記者たち。

ここで注目すべきことは、そのように何らかのかたちでメディアと絡んでテクストに描き込まれた人々が共通して、暗殺という暴力を孕んだこの衝撃的なメディア・イベントに、既視感<sup>デジヤビュ</sup>にも似た不確かで曖昧な現実感しか持ち合わせていないということである。その最たるもののが、JFKに向ってカメラを構えていたある女性であろう。ファインダーを覗いていたその女性は、大統領が撃たれた瞬間、ふと振り返り、写真を撮っていたはずの自分が写真に撮られていることに気づく。黒っぽいコート姿のまた別の女性が、彼女にボラロイドを向けていたのである。奇妙なことに、彼女は、そのコートの女が

実は自分自身であると思い込む一方で、撃たれたのも自分だと錯覚し、芝生の上に力なく座り込む。フラッシュの閃光が走った瞬間、明らかに彼女の眼差しは、カメラというメディアを挟んで、撮る者と撮られる者、撃つ者と撃たれる者の間に宙吊りとなって行き場を失ったのである。さらにまた別のある女性は、“Hey we want to take your picture”(398)とケネディーに呼びかけるとともに、大統領がそれに応えるかのように、ひどく当惑気味に首を片方に傾げ、崩れ落ちていくのを目の当たりにする。

一方、照準鏡を覗き込む狙撃者たちの場合も、彼らが一人ではないがゆえに、引金を引いた彼ら自身の腕に伝わる発砲の衝撃と、彼らが照準鏡のなかに垣間見るJFKの映像の間には、幾重にも半透明の皮膜がかかったようなアジャビュ既視感が伴う。撃たれるJFKをイメージしながら引金を引き、撃ち損ねたと思った瞬間、JFKが現に銃弾に撃たれて血塗れになっているという奇妙な光景を、彼らは何重ものレンズ越しに目にする。記者たちも例外ではない。彼らは、極度に取り乱しながらも電話を入れ、事件の速報を伝え、それでいながら、情報を得ようとポータブル・テレビやラジオに耳を傾け、まさしく今しがた自分たちが送信したばかりのニュースに聞き入る。そして、大統領を撃ち損ねたはずのオズワルド自身もまた、容疑者として「リー・ハーヴェイ・オズワルド」という自分のフル・ネームがメディアによって囁かれるのを聞き、その作りものじみた聞き慣れぬ語感に限りない違和感を覚える。

やがて、映画館という濃密なるメディア空間において逮捕され<sup>12</sup>、独房に収監されたオズワルドは、自分の取った行動を今度はビデオ映像を見るように繰り返し頭のなかで再現し、反芻する。彼は、脳裏を掠めるそれらの画像のスピードを速めたり緩めたり、力点を変えたり、陰影を見つけ出すことによって、あらゆる角度から事件を再構築しようとする。かねがね、アメリカの現代生活を題材にして短編小説を書いてみたいと思っていた彼は<sup>13</sup>、こうして「リー・ハーヴェイ・オズワルド」というすぐれて現代的な格好の主題に逢着したのである。“His life had a single clear subject now, called Lee Harvey Oswald”(435)。そのとき彼は、「リー・ハーヴェイ・オズワルド」としての自

分と、“JFK”としてのケネディーが、ともにシミュラクラとしてメディア・イベントを成就させたパートナーのごとく、今や分かち難く二重に重なり合ってしまったことに気づく。“He and Kennedy were partners. The figure of the gunman in the window was inextricable from the victim and his history. This sustained Oswald in his cell. It gave him what he needed to live”(435).

このように見てくると、メディアが注視するさなか暗殺されたJFKに代わって、一躍メディアの脚光を浴びることになったオズワルド自身が、今度はJFKの立場へと転位していくのは自然な成り行きとも言える。暗殺という血塗られたスペクタクルは、今度は狙撃者オズワルドを標的として、当然のごとくもう一度繰り返されるのである。のちにオズワルドを暗殺することになるジャック・ルービーは、大統領が狙撃されるとの報に接するや、種々のメディアとの関わりにおいて慌ただしい動きを見せる。ユダヤ人である彼はまず、“Welcome Mr. Kennedy to Dallas”という黒枠で囲ったユダヤ人らしい署名入りの新聞の意見広告と、街で見かけた“Impeach Earl Warren”という看板の出所が同じかどうか確かめようと、その看板をポラロイド写真に収めに出かける。彼は、大統領を哀悼するニューヨークの高名なラビの説教をテレビで聞き、肉親と電話で連絡を取り、地元のラジオ局のDJ, “the Weird Beard”を電話口に呼び出す。さらに彼は、ダラスのあちこちで事件を伝えるテレビ映像に幾度となく釘付けになる。悲嘆に暮れる大統領の家族の画像を流し続け、現場で事件の再現してみせようとするテレビを見て彼は、磔にされたキリストの死の再演のようだと思う。そして、それを引き起こしたメディアの寵児オズワルドを殺害する者こそが、一躍メディアの注目を集め、英雄になれるのだという囁きに突き動かされるかのように、ルービーは、移送される一瞬の隙を突いてオズワルドに銃口を向けることになる。

『リブラ』のテクストにおいて、オズワルドと並ぶもう一人の“negative libran”と言ってよいナイト・クラブ経営者ジャック・ルービーによるこの第二の暗殺は、JFK暗殺に匹敵するメディア・イベント性を付与されている。予め現場にはテレビカメラが用意され、連行されるオズワルドの一挙一動を

注視しようと、カメラを手にした大勢の記者たちが彼の現われるのを今か今かと待ち構えている。“The timing was split-second, the location was pinpoint. Spotlights came on”(437). そこに意を決して姿を現したルービーは、向こうからやってくるオズワルドに向けて発せられた、“Here he comes, here he comes”という記者たちの声が、自分に向けられたものであると一瞬錯覚する。それと同時に彼は、眼前に拡がる光景を以前どこかで目にしたような既視感<sup>アジャビュ</sup>に不意に襲われる。“Then flashbulbs, shouts echoing off the walls, and it all seemed strange to Jack, already seen”(437)。オズワルドに向って銃を放つ前に、既にルービーは、これから起こるであろう出来事の一部始終を予見している。“Jack came out of the crowd, seeing everything happen in advance”(437)。

一方、撃たれたオズワルドは、激痛に苛まれつつも、狙撃された自分の姿を、あくまでもカメラに捉えられたものとして、あるいはテレビに映る画像として脳裏に思い浮かべる。“He could see himself shot as the camera caught it. Through the pain he watched TV.... The only thing left was the mocking pain, the picture of the twisted face on TV”(439-40)。Lentricchiaが言うように、彼は、暗殺される自分を眺める全米のテレビの観衆と一体となって、痛みもそこそこに、「メディア・スターとしての自分自身の誕生」“his own birth as media star”(207)を見届けるのである。カメラを意識し、撃たれたところを撮られる自分を思い浮かべるオズワルドと、ミンクを襲う『ホワイト・ノイズ』のジャックさながら<sup>14</sup>、銃撃を敢行する前にそれを完遂してしまったかのような既視感<sup>アジャビュ</sup>を覚えるもう一人のジャック。撃つ者と撃たれる者という立場の違いこそあれ、ともにメディアに映し出される自画像に酔いしれ、暗殺というものにファンタジーにも似た希薄な現実感しか覚えない二人のメディア人間の姿がここにある。

間もなくジャック・ルービーは、かつてオズワルドがJFKと同化したように、自分自身が、オズワルドと分かち難く融け合い、見分けがつかなくなりはじめたことに気づく。“He begins to merge with Oswald. He can't tell the difference between them.... Jack Ruby has stopped being the man who killed the

President's assassin. He is the man who killed the President.... Oswald is inside him now"(445). 暗殺によってJFKの<有名性>を消費するという欲望を達成したかに見えるオズワルドを撃ったルービーは、さらなる<有名性>の消費を志向する「欲望への欲望」に突き動かされたものに他ならない。そのとき彼は、“JFK”に取って代わったシミュラクラ「リー・ハーヴェイ・オズワルド」を討ち果たすつもりでいながら、逆にそれに絡め取られ、かえってオズワルドの神話化に少なからず手を貸すことになったのである。

## 5.

だが、デリーロの描く「ポストモダン・オズワルド」が眞の意味でアウラを放ちはじめるのは、オズワルドが撃たれた瞬間というよりもむしろ、死後しばらく経過してからであろう。デリーロは、死んだはずの彼を、パーミンターの妻、ベリルが夜一人で見る居間のテレビのなかに画像として不死鳥のごとく蘇らせる。オズワルドが撃たれた映像を繰り返し何度も流し続けるテレビ局に対して、ベリルは、“Why do they keep running it, over and over? Will it make Oswald go away forever if they show it a thousand times?”(446)と、不快感を抱きながらも、いつまでもテレビの前を離れることができない。ケネディー暗殺の瞬間を捉えたザプルーダー・フィルムと同じく、その映像は必ずしも事件の全容を捕捉しているとは言い難く、どこか欠損したところがあるようでいながら、新たに映し出されるたびに今まで気づかなかった細部がまた一つ顔を覗かせる。

新聞のニュース記事を切抜き、それを友人に送り付けることをもって文通の手段としていたベリルにとって、有無を言わせず一方的に自分の居間に浸潤してくるオズワルドの画像は、彼女が親しんできた活字メディアとは全く異質の、封印を施された「あの世からの映像」“Picutres from the other world”(446)のように思える。そして、ホログラムのように不気味な映像が機械的に何時間も執拗に繰り返し放映されるにつれ、次第に恐怖感は麻痺し、酷使されるフィルムのなかの人物たちは、生氣を吸い取られ、時間を超越し、

一様に死んだように見えてくる。“It was a process that drained life from the men in the picture, sealed them in the frame. They began to seem timeless to her, identically dead”(447).

にもかかわらず、ベリルが、テレビカメラに向けられたオズワルドの眼差しに抗い難く引き留められるのは、画面のオズワルドのなかに、撃たれながらも、その映像を、観衆である彼女と一緒にになって眺めているもう一人のオズワルドが紛れ込んでいることを発見したからである。“He watched in a darkish room, someone’s TV den”(440). 言い換えれば、彼女は、映像を見ている自分の側に、観衆に見られることを見ているオズワルドが潜んでいることに気づいたのである。もとよりケネディー大統領のファンであったベリルは、こうして否応なくテレビ画面を通じてオズワルドと関わりを持ち、映像にとどめられた彼の死に何度も立ち会うことを余儀なくされる。

There was something in Oswald’s face, a glance at the camera before he was shot that put him here in the audience, among the rest of us, sleepless in our homes—a glance, a way of telling us that he knows who we are and how we feel, that he has brought our perceptions and interpretations into his sense of the crime. Something in the look...tells us that he is outside the moment, watching with the rest of us.... He is commenting on the documentary footage even as it being shot. Then he himself is shot, and shot, and shot, and the look becomes another kind of knowledge. *But he has made us part of his dying* (447, イタリック筆者).

ここに垣間見えるのは、これまで常に「主体」であると同時に「客体」として、メディアと不可分の関係を築いてきたオズワルドの最期のプロフィールである。いよいよ現実世界を去るにあたって彼は、これから自分が、電子映像という出口なきメディア世界において永遠の生を受け、さらなるアウラを放つことをメタ・メッセージとして観衆に暗黙のうちに知らせた等しい。

しかも、彼が目配せをし、画面を通して視線を交わしたのはベリルだけではない。彼はアメリカ中の“TV den”に侵入し、自分の映像を眺める名もなき視聴者すべてを巻き込みながら、彼らを共犯者として、ポストモダン・アメリカという“cultural matrix”(Civello 155, 159)へと回収されていく。そしてそのあとには、死した彼の不滅の映像と、“the true and lasting power of his name”(456)を帯びた「リー・ハーヴェイ・オズワルド」という呼称が、アウラとなって燐光を放つ。

アウラについて、デリーロは、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』において指摘したアウラの喪失を引き合いに出して、興味深い論評を加えている。“He [Benjamin] suggested that the more a picture is being reproduced, by photography for instance, the more the ‘aura’ of the work of art whithers. That was a long time ago. Today, I believe, we are at a point where reality itself is being consumed, used up, and the aura is all we are left with. We are living in some kind of aura, and reality is disappearing in a curious way” (“Masses” n. pag.) 彼の言うところを敷衍すれば、「現実」とされるものそれ自体が消尽されてやまぬポストモダン時代にあっては、一回きりの「現実」ではなく、むしろメディアを通して無限に複製され、流通され、消費され得るものにこそアウラが宿るという逆説が成り立つ。われわれは、オリジナルなきアウラの時代を生きているのである。

まさしくそのような意味において、『リブラ』のテクストに濃密に描き込まれた、メディア社会アメリカの落とし子とでも言うべきオズワルド像は、新たなるアウラの時代の不吉な幕開けを雄弁に物語っているのではないだろうか。前作『ホワイト・ノイズ』におけるマレイの言葉、“Every photograph reinforces the aura.... We can’t get outside the aura. We’re part of the aura. We’re here, we’re now” (WN 12-3)を証明するがごとく、シミュラクラの「今、ここ」において、とわに命脈を保つオズワルドのポストモダン・アウラは、われわれを呪縛してやまない。そしてまた、それを裏書きをするかのように、テロリスト、オズワルドのアウラは、次作『マオⅡ』において、隠遁作家ビル・

グレイの肖像写真が放つauraへとかたちを変えて引き継がれ、その神話性をさらに深化させていくのである。<sup>15</sup>

注

- 1 政治家以外では、同年六月に、アメリカを代表する人気ポップアーティスト、アンディー・ウォーホルへの銃撃事件が起こっている。当時、映画制作にも手を染め、様々なメディアと積極的に関わったウォーホルに重傷を負わせたのは、彼の映画にも出演した女優ヴァレリー・ソラナス。
- 2 因みに、ケネディー大統領暗殺事件と、ジョージ・ウォーレス知事狙撃事件と、レーガン大統領狙撃未遂事件はいずれも、その模様が実録映像のかたちで記録されているが、それらのフィルムはそろって、映画『フォレスト・ガンプ』のなかへ組み込まれ、物語のコンテクストとして再利用されている。
- 3 デリーロは、“Author’s Note”を次のような言葉で締めくくっている。“But because this book makes no claim to literal truth, because it is only itself, apart and complete, readers may find refuge here—a way of thinking about the assassination without being constrained by half-facts or overwhelmed by possibilities, by the tide of speculation that widens with the years.”
- 4 オズワルドとエヴァレットに加え、デリーロは、もう一人の“man in small room”として、夥しい資料が集積した小部屋でJFKをめぐる秘史を執筆しようとする元CIA上級調査官で、後世の「歴史家」とでも言うべきニコラス・ブランチを配している。孤独のうちに密かに陰謀／筋を練るという点で、テロリストは隠遁作家とある種の共通性を分かち持つ。このテーマは、次作『マオⅡ』においてさらなる発展が見られる。
- 5 デリーロは、オズワルドの演技性について、“Someone who knew Oswald referred to him as an actor in real life, and I do think there is a sense in which he was watching himself perform. I tried to insert this element into *Libra* on a number of occasions.” (“Outsider” 51)と述べている。
- 6 この点について、フィリップ・E・サイモンズは、次のように指摘している。

“...Oswald is a sort of camera obscura, desperately trying to shape a self around the introjected images of history appearing on the screen of his mind” (78).

- 7 ブランチにとって、いつしかオズワルドは“a technical diagram, part of some exercise in the secret manipulation of history”(377) へと変貌し始める。それとともにブランチは、あたかもそのアウラに取り込まれてしまったかのように、自分自身も、シミュラクラ化したオズワルドと同じく肉体のない存在になりかけていのではないかという不安に襲われる。
- 8 作品構成の面から言っても、エヴァレットらの謀議するプロットは、日付をタイトルにした偶数章で主として扱われ、オズワルドの企むプロットは、場所をタイトルにした奇数章で主として扱われ、その両者が1963年11月22日ダラスという時空で交差し、収斂するように構成されている。こうして本来無関係であるはずの両者は、互いに牽制しあいながらも、JFK暗殺という“an event”に向って次第に「共振」の度合を深めていく。この点に関してジョン・ジョンストンは、ジル・ドゥルーズの“intensive system”を援用しつつ、“an event”というものが、シミュラクラを引金として、様々な異なった要素の“internal resonance”によって引き起こされると、説得力に富む論を展開している。“[A]n event in Deleuze's sense is instantiated in differences through which parts or part-objects communicate. In such an intensive system, an event is always set off by a simulacrum, which Deleuze calls the ‘dark precursor’” (203).
- 9 スキップ・ウィルマンは、デリーロが、JFK暗殺をめぐるいわゆる“conspiracy theories”と“contingency theories”に関して、そのどちらか一方に組みすることなく、双方を“traverse”していると述べている(407)。
- 10 ジョゼフ・タビーが示唆するように、決められた線路上を規則正しく走行するという点で、地下鉄というテクノロジーは、秩序と制御の源泉である一方で、いつ何どき密かに制御不能に陥り、乗客をそこに閉じ込めたまま地下の暗黒世界を狂おしく暴走しかねないという危険が常につきまとう(Tabbi 188-9)。そのような意味において、冒頭の地下鉄の場面は、「死」を孕みつつ盲目的に『リブラ』のテクストの闇のなかを自走する陰謀／筋書きそれ自体のメタファーとなり得る。

- 11 メディアと暴力の相互交渉を示すまた別の例として、『アンダーワールド』に描かれた“the Texas Highway Killer”のエピソードを挙げることもできよう。ハイウェイを走行中の車というメディアから、無差別にドライバーを狙撃する“the Texas Highway Killer”の犯行の模様が、先行する車の後部の窓から偶然にも子供によってビデオに収録される。その映像はテレビで幾度となく放映され、さらに模倣犯の出現に拍車をかける。そのうえ、この事件を取り上げるラジオのトークショーのDJのもとへ放送中に犯人から電話が入る。こうして暴力はメディアと相互依存的に限りなく増幅されてゆく。
- 12 ウェイン・エルコは、テキサス劇場という映画館で、オズワルドを待ち伏せ、目下上映中の映画の射撃場面の映像と音響に合わせて彼を暗殺しようと目論むが、先に警官が踏み込み、オズワルドは逮捕されてしまう。
- 13 この作品には、「歴史日記」を記し、手記を綴ろうとするオズワルドの他にも、息子についての自らの手記の出版を目論む彼の母マーガリートや、前述のニコラス・ブランチなど、物語を紡ごうと試みるもの未だ果たせずにいる登場人物が少なくない。
- 14 ジャック・グラッドニーは、ミンク襲撃に先だって、“My plan was this”(WN 305, 307), “This was my plan”(WN 306, 310), “My plan was elegant”(WN 309), “The plan was elaborate”(WN 311)という前置きとともに、これから自分が犯す犯行を再三にわたってシミュレイトし、それに酔いしれる。この点については既に、拙論「ノイズから『ホワイト・ノイズ』へ—死がメディアと交わるところ」『自己実現とアメリカ文学』晃洋書房、1998年、174-94頁で論じた。
- 15 『マオⅡ』の主人公ビル・グレイのauraのゆくえについては、拙論「『群衆』の時代と小説家の肖像—*Mao II*における死とメディアの神話学」『藤井治彦先生退官記念論文集』英宝社、1999年、899-912頁を参照されたい。

#### Works Cited

Berry, Joseph P. Jr. *John Kennedy and the Media: The First Television President*. Lanham: UP of America, 1987.

ポストモダン・オズワルド、ポストモダン・アウラ

- Boorstin, Daniel J. *The Image; or, What Happened to the American Dream*. Atheneum, 1962.
- Civello, Paul. *American Literary Naturalism and Its Twentieth-century Transformations: Frank Norris, Ernest Hemingway, Don DeLillo*. Athens: The U of Georgia P, 1994
- DeLillo, Don. "American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK." *Rolling Stone* 8 Dec. 1983. 21+.
- \_\_\_\_\_. "Fiction Saves Us from Confusion." Interview with Cecilia Sjoholm. Trans. David Thomson. July 1994. Online. Internet. 11 Sep. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Libra*. New York: Viking, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Mao II*. New York: Viking, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Masses, Power and the Elegance of Sentences." Interview with Brigitte Desalm. Trans. Tilo Zimmermann. *Koelner Stadtanzeiger* 27 Oct. 1992. Online. Internet. 14 Apr. 1998.
- \_\_\_\_\_. "'An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo." With Anthony DeCurtis. *Introducing Don DeLillo*. 43-66.
- \_\_\_\_\_. *Underworld*. New York: Scribner, 1997.
- \_\_\_\_\_. *White Noise*. New York: Viking, 1985.
- Johnston, John. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1998.
- Keesey, Douglas. *Don DeLillo*. New York: Twayne, 1993.
- Lentricchia, Frank. "Libra as Postmodern Critique." Lentricchia ed. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke UP, 1991. 193-215.
- Simmons, Philip E. *Deep Surfaces: Mass Culture and History in Postmodern American Fiction*. Athens: U of Georgia P, 1997.
- Tabbi, Joseph. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- Willman, Skip. "Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don DeLillo's *Libra*." *Contemporary Literature* 39. 3 (1998): 405-33.

