



Title	失われた声を求めて : Libraを伝う語りの手触り
Author(s)	久保, 公人
Citation	大阪大学英米研究. 2009, 33, p. 139-155
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99334
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

失われた声を求めて

—*Libra*を伝う語りの手触り—

(In Search of Lost Voice: Feel of Storytelling in Don DeLillo's *Libra*)

久 保 公 人

I

Kennedy大統領暗殺事件を題材にした小説*Libra*（1988）に取り掛かるきっかけをDon DeLilloに与えたのはOswaldの声だという。それは単に表面的な話しぶりばかりでなく、彼の内なる声を意味する。“Once I found Oswald's voice – and by voice I mean not just the way he spoke to people but his inner structure, his consciousness, the sound of thinking – I began to feel that I was nearly home free” (DeCurtis 55). 言葉として表出した声を文書やテープに記録しておいたものを筆写することと、言語化以前の状態で胸の内に留まる声を描写することとは性質を異にする。作家DeLilloは人物のそうした内面をとらえるのに「適したリズム (“the right rhythm”)」(55) を己の文に持たせたというが、そこで奏でられるのはOswaldの思考の音色だけではない。そのリズムは他の登場人物の心内もまた同様に拾い上げることを意図される。“I felt this was the prose counterpart to not only Oswald's inner life but Jack Ruby's as well. And other characters too.” (DeCurtis 55) というDeLilloの言からも、*Libra*という作品自体が登場人物の心的生活の軌跡をとらえる試みだといえる。彼らの心的活動はKennedyの人生とOswaldの人生という二本の平行線を歴史の交差点で結び合させた力として描かれ、歴史的イヴェントを引き起こしたその力は「第三の線 (“the third line”)」(*Libra* 339) と称される。「自己の最深部 (“the

deepest levels of the self')」を占める「夢、ビジョン、直感、祈り ("dreams, visions, intuitions, prayers")」(339) といった人間集団の欲動が紡ぎ出すそのうねりは、歴史の底流をなす無意識のごとき領域でざわめく¹⁾。それを歴史的事件を生み出した動機と言い換えてもいい。DeLilloが“*So the prose itself began to suggest not the path the novel would take but the deepest motivation of the characters who originated this prose in a sense*” (DeCurtis 55) と述べているように、形を伴って歴史の表層に姿を現すことのない、人物らの心奥に潜む動機こそが彼に筆を執らせた動機であり、かつ、そのようにとらえ所のない内なる声の存在をこの作品は提示するのである。その提示がいかになされるのかを求めて、その声の行方を追う。

II

Oswaldが兄へ宛てた手紙からの引用で*Libra*は始まる。第一部の扉に付されたその文言には“*Happiness is taking part in the struggle, where there is no borderline between one's own personal world, and the world in general.*”(1) という一文が含まれる。実在のOswaldが残したこの声が、DeLillo版Oswaldの核をなす「自己の内なる声を外部世界に届けるための闘争」というモチーフを種子として提供し、物語はそこから萌芽して枝葉を伸展させる。*Libra*においてOswaldを突き動かすこの闘争の図式は、“*There is a world inside the world.*”(13) という作品中のフレーズを見て取れる。不定冠詞と定冠詞を持つ二つの“world”的うち、前者が先に挙げた文言中の“*one's own world*”、そして後者が“*the world in general*”にそれぞれ対応する。つまり、“*the world*”がいわゆる体制を指すのに対して、“*a world*”が指しているのはOswaldの内的世界である。その内的世界とは他人が窺い知ることのない「内に隠した彼の本当の生活 (“*the true life inside him*”)」(46) のことを指し、それを所有する事実が彼を周囲とは一線を画した「ポケット (“*a pocket*”)」(89) のような空間に囲い込む²⁾。

Oswaldの内的世界は、それが外部に対して秘密を抱えていることで存在意義を持つ。この内的世界という概念が具現したものとして、ブロンクスやニューオーリンズを転々とした貧しい少年時代に母親と暮らした狭いアパート、海兵隊時代に厚木基地で過ごした営倉、大統領狙撃容疑で逮捕された後に入る監房等、彼が生涯を通じて様々な形で過ごすことになる小部屋が作品中に見出され、その小部屋のどれもが反体制的な革命家たちに自身を重ね合わせる機会を提供する。彼にとって革命家とは、いわば“a world”と“the world”的境を破って自身の内なる声を外部世界に届けるための闘争をくぐり抜けた者らを指す。その闘争とは窮屈な小部屋の中で闘われる。“a world”という内的世界は安息の場などではなく、外部から押し寄せる圧力に抗うことで己を鍛える場なのである (“You use the restrictions and penalties they invent to make yourself stronger.” [101])。革命家たちのそのような闘争に敬意を表して彼らを「小部屋で過ごす男たち (“Men in small rooms”)」(41) と称するOswaldは、己の人生に付き纏う窮屈な小部屋での日々の中で自らをそのうちのひとりに数える。とりわけTrotskyに革命家の理想を見る彼は、Trotskyが“Brostein”という名前を用いて地下活動を行ったのをまねて、自らも“a world”において闘争する内なる自己に“Hidell”なる秘密の名前をつける。Oswaldの闘争の目的は、そうした内なる己の声を小部屋の外を流れる歴史のうねりへと合流させることでTrotskyら歴史的人物とともに歴史の中で生き続けることにある (101)。

歴史の中に生を得ること、それは具体的にどのような形で実現するのだろうか。Oswaldはそのサンプルをソビエト領内に不時着したU2パイロット Francis Gary Powersに見る。ソ連に亡命したOswaldは、モスクワで収容されているPowersの姿を彼が監禁されている小部屋の覗き穴から垣間見る。“Men in small rooms, in isolation. A cell is the basic state. They put you in a room and lock the door. So simple it's a form of genius. This is the final size of all the forces around you. Eight by fifteen.” (196) というようによくOswaldの視点からの語りは、この地において異分子であるアメリカ人パイロットを小部屋で闘争する革命家

失われた声を求めて

に見立てている。一方、モスクワ市内の公園にあるチェス・パビリオンではU2の部品やパイロットの所持品が展示されていて、会場はそれらを目当ての見物客で賑わう。パイロットの写真の上の掲示には“POWERS FRANCIS GARY THE PILOT OF THE SHOT AMERICAN PLANE”(196)と書かれてある。生身のパイロットが拘禁状態の下にある一方で、このように彼ゆかりの品々、写真、そしてとりわけ彼の名前が小部屋の外の世界を一人歩きしている。この現象をOswaldは次のように分析する。

It occurred to Oswald that everyone called the prisoner by his full name. The Soviet press, local TV, the BBC, the Voice of America, the interrogators, etc. Once you did something notorious, they tagged you with an extra name, a middle name that was ordinarily never used. You were officially marked, a chapter in the imagination of the state. Francis Gary Powers. In just these few days the name had taken on a resonance, a sense of fateful event. It already sounded historic. (198)

U2パイロットの名前が新聞、テレビ、ラジオといった媒体を経由してミドルネーム付きで現れるのを、また尋問官がミドルネームを付けて彼の名前を口にするのを見聞きするとき、そこにOswaldは歴史性を嗅ぎ取る。Oswaldの目に、アメリカ人パイロットのミドルネーム付きの名前は、まるで小部屋の壁を突き破って歴史との合流を果たした末に彼が獲得した新たな生の証左であるかのようだ。この合流は彼のフルネームのメディア上における流通をもって始まったといえる。端的に言えば、Oswaldにとって歴史とはメディアであり、歴史に生を得ることとはメディア上に生を受けることに等しい。

III

U2パイロットに対して行った独自の分析内容をなぞるかのようにして、

Oswaldは大統領の狙撃とその出来事の禍々しさを受けての悪名の高まりをもって自身のフルネーム“Lee Harvey Oswald”をメディアの網の目に織り込むことに成功する。Oswaldが迎えるこの新たな誕生を指してFrank Lentricchiaは“his own birth as a media star”（207）と呼ぶ。もっとも彼はメディアスター誕生の決定的な契機をOswaldがテレビカメラの前でJack Rubyに射殺される瞬間だとしているが、“Lee Harvey Oswald”の名前はOswaldが逮捕された直後からもうすでにメディアに上り始めている。

大統領に頭部への致命的な一撃を加えたのは別の射撃手であってOswaldではない。しかし、彼は進んでKennedy殺しの汚名をその一身に引き受ける。自身の単独犯行であると認めること、そのことがメディアデビューという「一生涯にわたる闘争の結実（“the culmination of a life of struggle”）」（426）へと導くのだと彼は考えた。メディアスターになることで、大統領の敵役として歴史の特等席に鎮座できるであろうことをOswaldは心得ている。そもそもKennedyはメディアスターとしての特色を大いに発揮した最初の大統領である。大統領選においてテレビというメディアを効果的に用いた戦略で彼が対立候補のニクソンに勝利したことはいまさら説明するまでもないだろう。Libraにはメディアを通した彼のイメージが生身の彼に先行して存在する様が如実に描かれる。グラスでの運命のパレードの当日、妻を従えて飛行機から降り立ったKennedyを出迎えた群衆の反応が“He looked like himself, like photographs,”（392）と表現される。大衆はすでに大統領を知っている。その顔を声を動く姿を知っている。Kennedyはメディア時代の大統領らしく、もはや日常空間でもあるメディア空間に氾濫する彼のイメージを生身の彼が後追いする形で存在する。大衆にとっての大統領とは、シミュラークラと化したものはやオリジナルの大統領とは切り離されたもの、しかし彼らにとっては生身の大統領よりもリアルな存在なのである。だから「(生身の) 彼が彼自身（のイメージ）に似ている」と表現されることに何の不思議もない。Oswaldがともに歴史の席を占めようとしているのもメディアスター Kennedyであって生身のKennedy大統領ではない。イメージの先行する世界において

メディアスターとしてすでに歴史的人物となっているKennedyと対置するにはOswald自らのメディアデビューが必要であり、その実現のためには敵役に徹するほかはない。大統領殺害容疑で逮捕拘留された彼はまたもや窮屈な小部屋で過ごすことになる。だが、これまでとは違い、小部屋の外では“Francis Gary Powers”と同じく「報道機関による洗礼を施されて (“baptized by the press”)」(Lentricchia 207) 誕生した“Lee Harvey Oswald”が“John Fitzgerald Kennedy”と比肩しうる影響力を行使し始めている。“He and Kennedy were partners. The figure of the gunman in the window was inextricable from the victim and his history.” (435) といったぐあいに歴史のテクストの中で大統領と暗殺者は不可分なパートナーとしての役割を振り分けられたのである。

だが、ここでOswaldの闘争が完結したと看做すのは時期尚早だ。ようやく果たされた歴史との合流を祝うかのようにラジオやテレビが壁の外で繰り返す“Lee Harvey Oswald”の名に対し、彼はその名が自分とは別の誰かのことを指しているような違和感を覚える (“Lee Harvey Oswald, Lee Harvey Oswald. It sounded odd and dumb and made up. They were talking about somebody else.” [416])。U2パイロットの名前がメディアに流れたときは気づかなかったが、いざ自分が同じ立場になってみると、外の世界を闊歩する無数の“Lee Harvey Oswald”には自分の内なる声を宿さないよそよそしさがある。だが、それにもかかわらずOswaldは“Lee Harvey Oswald”との分離を「真の始まり (“the true beginning”)」として前向きにとらえ、これから独房において着手する「人生の仕事 (“his life's work”)」(434) に新たな闘争を見出す。自身を閉じ込める監房は依然として外部から囲われた内の世界の役割をしており、依然それは鍛錬の場である。ただ、これまでと異なり、壁の向こうでは誰もが彼の名前を知っている。このことが彼を励まし、大統領暗殺を巡る出来事の「再構築 (“reconstruction”)」(434) という具体的なビジョンを与える。書くのに必要な紙を監房に持ち込み、事件に関する書物で埋めた房内を書斎代わりにして事件に関わる事柄の分析に取り掛かることを彼は夢想する。「自己分析 (“self-analysis”)」(435) をも含むその仕事は、事件とそれに関わった

自分自身を構築し直して本にする試みであり、「一つの明確な主題 (“a single clear subject”)」(435) として“Lee Harvey Oswald”を自身の手で執筆する作業である。

いわば、この闘争が目指すのは自身の経験の言語化であり、またそれを“Lee Harvey Oswald”という記号表記に記号内容として宿すことである。しかし、これより遡る章においてすでにOswaldがその試みの不可能性を宣告されていることを忘れてはならない。亡命先のソビエトからアメリカへの帰国を前にした彼は、社会主義国での経験を「歴史日記 (“Historic Diary”)」(211) に書き記す。内なる自己「Hidellの声 (“the voice of Hidell”)」(212) として記述されるその内容はソ連体制の只中における闘争の記録でもある。

“He wanted to explain himself to posterity. People would read these words someday and understand the fears and aspirations of a man who only wanted to see for myself what socialism was like.” (212) という語りが示すように、その目的は「彼そのもの」を伝えることであり、胸の内に渦巻く心的経験を読み手に理解させることである。己の内なる声の歴史テクストへの書き込みが、まさしく文字通りの意味における「書く行為」を手段としてなされようとする。内的世界から外的世界への抜け穴を穿つ努力は、「簡潔な一文を書くのに要する努力 (“the effort he had to exert to write a simple sentence”)」(211) に置き換わる。ところがこの歴史への抜け穴は「失読症 (“dyslexia”)」(166) という形で彼に対して塞がれており、“Limits everywhere. In every direction he came up against his own incompleteness. Cramped, fumbling, deficient. He knew things. It wasn't that he didn't know.” (211) といった具合に、書く行為それ自体が小部屋の四隅を取り巻く壁のように彼の内なる声の発露を押し止めるのである。実に、「歴史日記」を書くにおける言語との「闘争 (“struggle”)」(212) は、そのままOswaldが逮捕後に挑む、自己の内なる声を“Lee Harvey Oswald”に現前させるための闘争と呼応しあう。

IV

“Lee Harvey Oswald”に内なる声を現前させることは、メディア空間に暮らす大衆をしてそこに「彼そのもの（“himself”）」（212）を読み取らせる事であるが、それは自己の経験を綴り直した本の内容がやがては“Lee Harvey Oswald”に宿る声として世間に認識されることを意味する³⁾。経験の伝達という観点からOswaldの闘争を論じるにおいて、彼が「歴史日記」の中で己の経験の語り直しを試みたときに、それが「芝居じみた（“theatrical”）」（211）やり方で行われたことにも留意しておきたい。それは彼が自身を作者として措定し、読み手の存在を意識していることを示す。経験の語り直しとは、いわば作家として他者に対し自らを物語ることである。

このような作家のあり方はWalter Benjaminの「物語作者（“storyteller”）」という概念に通ずるところがある。Benjaminによれば、物語作者とは陶器に陶工の手の型が残るような仕方で、語り手の痕跡をその物語に残す者を指す。それが自ら体験したことであれ、他人から耳にしたことであれ、語り手はこれから伝えようとする事柄をいったんは自身の内側に取り込まねばならない。語り手の胸の内より引き出されたものとして語られる物語には、語り手自身のものとして語られる経験が彼の手の痕跡を通して触知されるのである。それが理想的な形で実現するとき、聞き手は語り手の「手仕事のリズム（“the rhythm of work”）」の虜となり、そこで語られる経験は聞き手の記憶に深く染み込んで聞き手の経験となるのである（149）。実際に*Libra*の中ではこうした経験を語り伝えて他者の経験とする技法を持つ作家としてHemingwayを取り上げた箇所がある。ソ連政府のエージェントKirilenkoはOswaldと交わす会話の中でHemingwayに言及して、“When I read Hemingway I get hungry. … He doesn't have to write about food to make me hungry. It's the style that does it. I have a huge appetite when I read this man…he's a genius of this. He writes about mud and death and he makes me hungry.”（160）と話す。Kirilenko

の言葉が示すのは、食欲を誘うほどにまでHemingwayの語りが読み手の内側深くまで届いたということだ⁴。「文体」がそうさせるのだとKirilenkoは分析するが、彼にとってHemingwayの紡ぎ出す語りにはBenjaminが言うところの「手仕事のリズム」のようなものがあるのだろう。そこで語られる経験は聞き手の記憶に深く染み込んで彼の経験となったのである。

このようにHemingwayは己の伝える経験を他者の経験とする技巧を備えた作家として*Libra*に登場する。Hemingwayが死を書いたことについてもKirilenkoは言及しているが、Hemingwayとはまさしく死の瞬間を言語でとらえ、そこから生起する感覚を、その時、その場に居合わせているかのごときリアルさをもって読み手に経験させることに腐心した作家である。経験を言語に現前させることによって、その伝達を達成しようとしたこの作家にとって、記号表記としての言語が記号内容としての経験を読者へと直接に手渡してくれるかどうかは重要な課題だった。そうしたHemingwayの作家としての奮闘には、作者として自身の経験を伝えるOswaldの闘争と気脈を通わせるところがある。

両者のライティングが抱えるのは、いかに取り零しなくその記号内容をペンでとらえるかの問題だと言い換えてもよい。ちなみにHemingwayはそれを行う己の姿に、牛を剣で仕留める闘牛士の姿を重ねた。いわば、彼は紙の上の白いアリーナでペンを振るうマタドールとして、記号内容としての牛を一刺しにしようと構えていたわけである。さらに言えば、暴力的経験が記号内容であるときには、その記号内容の記号表記への充溢による事象の再現前とは、Hemingwayにとっての芸術的到達点であることに加えて暴力的記憶の浄化の機能をも有していた。彼が闘牛に暴力浄化といった供犠的な働きを認めていたことを考えるとそれは別段驚くことでもない。彼が暴力を描くとき、その言語芸術が志向する現前性には供犠的なカタルシスが伴うのである⁵。

*Libra*においては、OswaldがHemingwayのごとくに、供犠を執行する書き手として、紙の上にてペンをかざすということは実現しない。とはいえ、現前性と供犠は決して*Libra*と無縁ではない。Oswaldには国家的規模の供犠の

失われた声を求めて

場が用意されており、彼はそれを見守る人々の意識に手形を残してみせるのである。ただし、彼が務めるのは供犠を執り行う側としてではなく、生贊の側としてである。郡拘置所への移送直前に警察署の地下で起きたOswaldの射殺は、テレビカメラを通して全国民をその観衆として巻き込む供犠的スペクタクルと化す。メディアネットワークを通じて国中がひとつのアリーナとなり、大統領という国家身体の頭部を打ち碎いた暴力が引き起こした憎悪をすべてOswaldが引き受ける。René Girardによれば、供犠の目的は共同体に生じた暴力を浄化して共同体の調和を取り戻すことにある（8）。その暴力は選ばれた生贊の身に負わせられ、生贊の死とともに昇華する。その生贊を選別する基準は、それが人であれ獸であれ、共同体の外部あるいは周縁に位置していることにある（12）。ここで、Oswaldもまたそれに類した位置を占めていることを思い出したい。アメリカに暮らしながら共産主義者のポーズをとる彼が資本主義国家という共同体に占める位置は、自ずとその周縁部に限られる。Win EverettをはじめとするKennedy狙撃計画のプロッターらがOswaldをスケープゴートに選ぶのも彼のそのような位置づけゆえである⁶⁾。テレビ中継を通して衆目を驚かせたJack RubyによるOswaldの射殺はまさしくプロッターたちが仕組んだ供犠であり、しかも視聴者らにとってOswaldは身代わりではなく大統領暗殺の張本人であるから、アメリカ中の憎悪がその一身に向けられた彼の公開処刑は本来なら大きなカタルシスを伴うことだろう。しかし、ことはそれほど単純ではない。

テクストは視聴者の一人として、プロッターの一人Parmenterの妻Berylに焦点を当てる。Oswaldが撃たれる場面を際限なく繰り返す画面を自宅リビングで眺める彼女は、“She wanted to feel a satisfaction in the death of Oswald, some measure of recompense.”というふうに、そこにカタルシスじみたものを期待するのだが、“But this footage only deepened and prolonged the horror. It was horror on horror.”（446）というようにそれは恐怖を増殖することでしかない。敬愛する大統領を殺害したOswaldの抹消を願いながら彼女は画面を凝視する。しかし、射殺シーンが幾度繰り返されようとも「アメリカの世紀の背骨

をへし折った（“broke the back of the American century”）」（181）暴力の権化であるOswaldの存在は彼女の意識から淨い流されることはない。

Why do they keep running it, over and over? Will it make Oswald go away forever if they show it a thousand times? She knew exactly what Ruby was thinking. He wanted to erase that little man. He wanted him out of here. He didn't want to see him or hear him or think about him. Just like the rest of us, Jack. We want him out of here too. And now he's gone but it isn't helping at all. (446)

Oswaldの存在が、国家を揺るがした暴力もろともBerylのもとを去ることはない。それどころか、画面の中にいる男たちもろとも家の中へと暴力がなだれ込んでくるような感覚に彼女は襲われるのである（“She felt this violence spilling in, over and over, men in dark hats, in gray hats with dark bands, in tan Stetsons, in white caps with shiny visors and badges pinned to the crowns.” [446]）。しかも、はじめのうちRubyに感情移入していた彼女は、次第にOswaldと同化していく自分に気づく。

V

Oswaldは逝ってしまった。それにもかかわらず視聴者にその実感が湧かないのはなんとも不可解な現象である。ここで、共同体に鬱積した悪しき感情を追放することは、その感情を誘引した当の出来事が与えた「当時の経験の新鮮さを再現すること（“to recapture the freshness of this original experience”）」だとするGirardの説がこの問いに取り組むための手がかりをくれる（103）。つまり、視聴者の側にカタルシスが得られるためには、テレビ画面の中でOswaldが殺されるとき、そのOswaldにはKennedy暗殺が起きたその時、その場で引き起こされたおぞましき経験の記憶が現前している必要

がある。Berylの目前で死に続けるOswaldは“Lee Harvey Oswald”的フルネームが人の形を取って視覚化したようなものであり、ちょうど“John Fitzgerald Kennedy”がそうであったように、メディア空間に無数に氾濫するそのイメージのうちのどれひとつをとってもオリジナルの存在に根を下ろしたものはない。テレビ画面上で死を反復する“Lee Harvey Oswald”とは、いわば手形の付いていない量産品の陶器みたいなものであり、生身のOswaldは作者の手形を触知できるものへとそれを再構築する前にRubyにより葬られてしまった。自身のシミュラークラ“Lee Harvey Oswald”に己の内なる声を吹き込むことでオリジナル性を与える試みを絶たれたOswaldは、むしろそうした試みに反することをその死の直前に行っている。

彼の死はそもそもその起源となる一回目のものからしてオリジナル性が欠落している。“He knew what it meant to be in pain. All you have to do was see TV. Arm over his chest, mouth in a knowing oh.” (440) とあるように、銃弾を浴びた直後の彼のリアクションはテレビでおなじみのものの借用である。それ自体がすでにどこかに存在するリアクションの模倣である“oh”的形に開かれた彼の口は、彼独特の要素がそこには不在（ゼロ）であることをその形状を通して訴えるかのようである。予期せぬRubyの襲撃に遭遇した彼は、大統領を撃った男の経験を大衆に共有させる代わりに、すでにテレビメディア世代の集団意識に刷り込まれている記憶に自らを同化させた。LentricchiaはOswaldの死を真の始まりととらえて、それを契機として彼が自己のオリジナルな作者の位置に収まるのだと論じる (215)。そうではなくて、これはOswaldが自身の作者たることをやめる瞬間である。陶器に手形を残す陶工たることをやめ、自らの死を量産品の陶器のひとつとして差し出す。彼は暴漢に撃たれた自分をテレビカメラの視点から客観的に見つめ、そして視聴者におなじみの仕方で「撃たれた男」を演じる。「お前たちのことはよく知っている、お前たちがどんなふうに感じるのかもな」とテレビに映ったOswaldの視線が語りかけてくるような感覚にBerylはとらわれる (447)。Berylがとらわれた感覚は、Oswaldの模倣が視聴者の意識に同化する企みであって、もは

や視聴者に対して自ら語り直す経験を共有させる試みではないことを示唆する。彼の意識は銃弾を食らった直後からすでに「薄暗い、テレビのある誰かの部屋（“a darkish room, someone's TV den”）」（440）へと飛び、そこから苦痛にゆがんだ自分の顔を視聴者と並んで眺めている。Berylもまた彼がすでに「その射殺の瞬間に関わっておらず、自分たち視聴者とともにそれを見ている（“he is outside the moment, watching with the rest of us.”）」（447）ことを直感する。

こうしてOswaldの意識がテレビから抜け出した後、画面に残された「撃たれた男」の映像は反復されるうちに「時間を超越した（“timeless”）」、「死んでいるも同然の（“identically dead”）」状態になる（447）。語り手の経験を現前しない物語、陶工の手形の残らない陶器のようなその状態はテレビに残された画像のみならず、Oswaldゆかりの他の品々、ひいてはJFK暗殺事件の資料全般について当てはまる。JFK暗殺事件を分析してその全容を本にまとめるように政府機関から依頼されたNicholas Branchは、ウォーレン報告書をはじめOswaldの体毛や彼の命を奪った弾丸にいたるまで事件に関わるあらゆる書物や資料や物品に埋もれた書斎で「Kennedy大統領暗殺に関する秘史（“the secret history of the assassination of President Kennedy”）」（15）の執筆に取り組む。困ったことに、彼の元に届けられる事実の集積は「矛盾のネットワーク（“network of inconsistencies”）」（300）を生み出し続け、いっこうに事件に関する一貫した道筋を示さない。矛盾し、対立し合う情報が次から次へと寄せられ、彼が書いていく先から過去は塗り替えられていくので、Branchは書き留めたものを首尾一貫した歴史へとまとめ上げる作業の先延ばしを余儀なくされる（301）。たとえば、Oswaldに関する些事ひとつをとっても同じ事情に妨げられ、矛盾のないOswald像の再構築はままならない。こうした事情に多少なりとも説明を与えてくれるのが、“He believes people are distorting his words even as he speaks them. There is a process that takes place between the saying of a word and when they pretend to hear it correctly but actually change it to mean what they want.”（444）というRubyの視点からの語りである。個人の発言に

は他人が独自の解釈を加えてしまう。同様に、あるひとつの事柄に関する証言が複数の第三者を経由してBranchのもとへ届くとき、それらはすでに各々の視点から解釈が施されて一貫性を欠いてしまっている。もちろんそこには証拠の隠滅を図っての意図的な捻じ曲げも含まれる。もはやBranchのもとに生身のOswaldと彼の物語る経験が十全な状態で届くことはない。たとえOswaldゆかりの証拠物品である写真、動画、日記、毛髪等が第三者の解釈を加えられていないものであったとしても、Oswaldが手形を残していないがため、そこに意味を読み取ることはできない。同じように、JFK暗殺事件にまつわる数々の資料には水面下で歴史を動かした人々の欲動の総体である「第三の線」の痕跡が残っていない。それらの証拠物品はいわばJFK事件という物語の陶器が碎けた破片であり、いくら「触れたり嗅いだり (“touch and smell”)」(299) したところで、もはや総体をなさないそれら断片的な個々の事実はつながりのある意味を成さない。よって、それら歴史的証拠の断片をつなぎ合わせて一貫した歴史へと構築し直すには、恣意的な意味を読み込むことで内なる声の不在が作る空白を補うしかなく、そのようにして書き上がった本からはJFK暗殺に題材をとった一連の小説・映画と同様のフィクション性を拭えない。

「歴史がテクストの形をとってしまはなければ手に届かない (“history is inaccessible to us except in textual form”)」(Jameson 82) のならば、我々の手元に届く歴史のなかに解釈を加えられていないものはない。我々が手にする歴史のテクストとは隙間だらけに編まれた金網のようなものであり、つねにそこから何かが零れ落ちている。そして何かが零れたその空隙に恣意的な解釈が織り込まれる。Oswaldの葬儀を扱う最終章は、彼のフルネームが「歴史へ (“to history”)」(Libra 456) 属していることを念押ししてその幕を閉じる。それに引き換え、Oswaldの遺体は“William Bobo”的名で埋葬され、歴史の表層から存在を消す。歴史テクストに明確な形を取って表出することのないOswaldの内なる声もまた、遺体とともに歴史テクストの間隙へと失われたに等しい。それを求める者は、握りしめた歴史の金網の向こう側に広がる間に

目を凝らしたまま、その声がこちら側へ聞こえてくるその時を耳をそばだててただ待ち続けるしかないのだろうか。いや、Oswaldの意識がBerylの意識に取り憑いたことを忘れてはならない。物語作者にとっては、「知識や知恵だけでなく、とりわけ自分が生きた人生そのもの—これこそが物語を紡ぐ素材である—が伝達可能な形式を帯びるのは自身の死の瞬間である」(Benjamin 151) というが、Oswaldはその死の瞬間に“Lee Harvey Oswald”的物語作者としてそこに手形を残すことの断念を余儀なくされた⁷⁾。だが、彼は「物語らない手法」で大衆の意識に手形を残したのである。その結果としてOswaldの内なる声は言語化されて表出せぬまま人々の胸の内に蠢く。それは国民的単位の集団意識、ひいては歴史的規模の無意識の領域を巣食うトラウマとなる。その内容が聞き取れる声として欠けたことなく歴史の口から発せられることはない。だが、その声に取り憑かれた感触が歴史の、集団の、そして個々人の胸の奥でその存在を主張する。その声の解明への欲求を募らせた人々はJFK暗殺事件に関わる歴史資料に目を凝らす。しかし写真の中の“Lee Harvey Oswald”は何も語らない。ただ、それを見つめる人間の胸に起こるざわめきは、“Lee Harvey Oswald”的沈黙に「真の、そして永続的なパワー (“the true and lasting power”)」(Libra 456) を付与するだろう。DeLilloはこうした仕方で内なる声のあり方を提示した。「提示そのものの中で、提示し得ないものの存在を引き出す (“invokes the unrepresentable in presentation itself”)」(Lyotard 15) ポストモダン的な手仕事のリズムは、ざわめく内なる声の感触を我々読み手へと手渡すのだ。

注

- 1) この問題を考えるにあたり、*Libra*における言語でとらえきれない歴史のあり方を指してDavid Cowartが述べた、「過去とはラカンがいうところの現実界みたいなものだ (“The past is like the Lacanian Real”)」(94) という言葉は示唆に富む。ラカン的な意味における現実界とは言語化されない領域を指し、精神分析におけるトラウマはそこに含まれる。本稿はJFK暗殺事件がもつ歴史的トラウマとしての性質を内なる声の言語化との関わりからとらえる。

- 2) たとえば、少年時の母との二人暮らしにおいてOswaldは母が知る自分と母が知らない自分の「二つの存在 ("two existences")」(47) を持っている。また、結婚生活においても妻は夫Oswaldの生活についてすべてを把握しているわけではない。そんな妻の心情を、「彼のすべてがそこに存在しているわけではない。 ("He was never fully there.")」(202) という一文が表している。これらはOswaldがつねに周囲とは一線を画した空間に自身を囲い込んで、他人が窺い知れない秘密の生活をそこで営んでいることを意味する。
- 3) "You are trapped in their minds. They shape and hammer you. Going away is what you do to see yourself plain." (244) というOswald視点からの語りは、周囲の人間からの操作を受けて自身のイメージが組み立てられることを嫌う彼の心情が窺える。彼は"Lee Harvey Oswald"のイメージの構築に他人の恣意的な解釈が入り込むことを許さない。そこには自身の内にある真の声が十全に現前していなければならないと考えている。
- 4)とりわけHemingwayの初期作品には飲食の場面が多く散見される。作家として駆け出しの頃にパリで過ごした時代に貧しさから食事を抜いて生活していたために、空腹に耐えながら作品を書いていたことを彼は*A Moveable Feast* (1964) で回想している。そして彼は空腹を抱えた自分が作品の中に食欲旺盛な登場人物を多く書いていくことに気づいたのだという (101)。それらの作品を読んだKirilenkoに伝わったのはHemingwayの空腹感だったのかもしれない。
- 5) 書く行為がHemingwayの生涯を通じてカタルシス的な作用を伴っていたことは、晩年の彼が若き日を述懐した"Work could cure almost everything, I believed then, and I believe now" (MF 21) という言葉にも窺える。闘牛を死の芸術とみなし、その筆の運びを闘牛士の動きから学んだ若き日の彼は、闘牛士が剣で牛を仕留めるかのごとくに筆でもって紙の上に死をとらえてみせようとした。剣の一突きによって牛に死が与えられる瞬間は「真実の瞬間 ("the moment of truth")」(DA 68) と呼ばれ、作家が言語でもって死をとらえる瞬間の雰形ともいえる。このクライマックスには闘技場の暴力が一頭の牛に与えられ、その「暴力的な死 ("violent death")」(2) の瞬間は「生と死の感覚 ("the feeling of life and death")」(3) が観客の側にも感じられる。そして最後に「あらゆる感情は去る ("any major emotion will leave you")」(207)。闘牛場というコミュニティの成員の感情を洗い流すカタルシス的な作用は、闘牛をモデルとするHemingwayのライティングにも伴っている。彼が暴力的な死を記すとき、書き手とともに読み手がそれに立ち会っているかのようなリアルさをもって生と死を感じ得することが目指される。それは作家と読者が形成するコミュニティにおける精神浄化の儀式ともとらえられる。しかも、その儀式の遂行を理想的なものとする

のは、記号表記と記号内容との調和のとれた一致、すなわち現前である。

- 6) Everettを中心とするプロッターたちは、大統領を狙撃した共産主義者にOswaldを仕立て上げることにより、アメリカ国内における反キューバの気運を高めようとする。
- 7) 引用部文が長いので原文はこちらに記しておく。

Yet, characteristically, it is not only a man's knowledge or wisdom, but above all his real life – and this is the stuff that stories are made of – which first assumes transmissible form at the moment of his death. (Benjamin 151)

引用文献

- Benjamin, Walter. "The Storyteller." *Walter Benjamin Selected Writings Volume 3, 1935-1938*. Trans. Edmund Jephcott. 1999. Cambridge: The Belknap Press, 2002
- Cowart, David. *Don DeLillo: The Physics of Language*. Athens: The U of Georgia P, 2002
- DeCurtis, Anthony. "'An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo." *Introducing Don DeLillo*. Ed. Frank Lentricchia. Durham and London: Duke UP, 1991.
- DeLillo, Don. *Libra*. 1988. New York: Penguin, 1991
- Girard, Rene. *Violence and the Sacred*. 1977. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979
- Hemingway, Ernest. *Death in the Afternoon*. 1932. New York: Scribner's, 2003
- . *A Moveable Feast*. 1964. New York: Scribner, 2003
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell UP, 1981
- Lentricchia, Frank. "Libra as Postmodern Critique." *Introducing Don DeLillo*. Ed. Frank Lentricchia. Durham and London: Duke UP, 1991.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*. 1993 Minneapolis: Minnesota UP, 2003