

世界のキング

—— 翻訳されゆくエルヴィス・イメージ ——

ターニャ・ヤング*

(立木康介 訳)

エルヴィスのイメージは、世界で最も認知されているイメージのひとつです。[マクドナルドのシンボル]「ゴールデン・アーチ」やコココーラのように、エルヴィスはひとつのアメリカン・アイコン、いや、より正確にはUSアメリカン・アイコンであり、グローバルな市場で毎日売られ、買われ、管理され、違法取引されています。

エルヴィスのイメージのようなトランスナショナルなモノ [transnational objects] は、「国民国家の国境を越えて人々やインスティテューションを」¹⁾ 繋いでゆきます。「トランスナショナル」が意味するのは、エルヴィスのイメージはナショナル以上、あるいはインターナショナル以上の何かであるということです。たとえば、エアブラシ絵のエルヴィス像をあしらった合衆国郵便切手は、政府、商業、および文化的記憶のナショナルな象徴です。ラスベガス時代のエルヴィスより、若き日のエルヴィスが、この切手のデザインに選ばれたのは、全国の一般投票で民主的に下された決定であり、この切手はそれ以来、世界中で収集される^{アメリカモノ}アメリカ物の一品目になりました²⁾。エルヴィス記念週間に毎年グレイスランドを巡礼するエルヴィス^{インバナーネイター}なりきり人やトリビュート・アーティストは、米国のみならず、日本、英国、オーストラリア、イスラエル、インドネシア、中国、インドなどから集まってきます。アメリカ人のトリビュート・アーティスト、ダニー・フィッツシモンズが述べるように、「エルヴィスは世界中の人々とファーストネームで呼び合う仲だった。最も手近なラジオのダイヤルとかレコードとかのようにならぬ存在だったんだ」³⁾。アメリカのイマジナリーに根ざしてはいるものの、エルヴィスのイメージは静止しているわけではありません。力強く運動しています。これらのイメージは内部を流通し、彼方に越境し、グローバルな関係やパースペクティブの地形図を変化させるのです。

これから、移りゆく [in translation] エルヴィスのヴィジュアル・イメージを広く見わたしていきましょう。私が例示するエルヴィスの表象は、伝統的なアートやインサイダー・アート

*Tanya Jung Assistant Dean, College of Arts and Sciences, University of Pennsylvania

——アカデミックな訓練を受けた芸術家による絵画や彫刻——の範疇には容易に当てはまりません。エルヴィスを主題に、いま述べた伝統的アートの定義に当てはまるような作品をつくるインサイダー・アーティストもたしかに存在します⁴⁾。しかし、私に関心を寄せるのはむしろ、アカデミーや国家や市場の諸インスティテューションの内部と彼方とで流通するエルヴィスのポピュラー・イメージのほうです。こうした種類のイメージは、ヴェルヴェット・ペインティングやライブ・パフォーマンス、さらには映画やデジタル・スペースを含む多種多様なメディアに入ってきます。これらの例はいずれも複雑で、多層的で、ここで満足な検討を行うに余る豊かな内容をもっていますが、それだけにエルヴィスが世界中でいかに見られ、作られ、そしてリメイクされているかという点に踏み込むひとつの対話を開いてくれるはずで、以下のケース・スタディーにおいて、私は「イメージ」に焦点を合わせ、移りゆくエルヴィスの三つの様相を縫って進むことにします。これらの様相は互いに関連し合っていますが、ここでは議論をシンプルにするため、別々に扱うことにしたいと思います。第一に、グローバルになったアメリカのエルヴィス。第二に、アメリカのなかのグローバルなエルヴィス。そして第三に、ローカルな地域でイメージされるグローバルなエルヴィスです。

エルヴィスは最初のヒット曲から世界的に認知される存在になったとはいえ、エルヴィスのイメージの輸出に拍車がかかるのは、1950年代の末、冷戦下のドイツで彼が兵役に就いた時期のことでした。占領地に送られ、軍務を果たすことは、エルヴィスのアイデンティティと人気に、国内・国外の双方で効果がありました。米国政府、エルヴィス本人、そしてエルヴィスのマネージャーであるトム・パーカー大佐が結託し、正規の装甲歩兵隊戦闘員としてのエルヴィスのフリートベルクへの赴任を仕掛けました⁵⁾。兵役に就くことでエルヴィスのキャリアが終わってしまうのではないかという危惧や予想を裏切り、ドイツでの軍務はもっぱら彼のマーケットを広げる結果になりました。米国のファンはエルヴィス・ロスを嘆き、怒りの署名活動を行ってエルヴィスを市民生活に復帰させると政府を威嚇し、エルヴィスの愛国心を讃え、彼のレコードを買い続け、彼の映画を鑑賞し続けました——これらの映画がかつてないほどいつでも観られるようになったほどに。米国内で以前はエルヴィスを軽蔑し、エルヴィスに不快感を催していた人々にとって、軍務服役はエルヴィスをより人好きのする洗練された「一人前の男」⁶⁾に変貌させました。兵役はまた、性的人種的に曖昧なティーンエイジのちんぴらを、白人の男性化されたアメリカン・ヒーローに「飼い慣らした」⁷⁾のでした。

米国の外、とりわけドイツにおいて、G.I. エルヴィスは、新世界による古きヨーロッパの再建にかかわる文化大使であり、日用品輸出でした⁸⁾。エルヴィスの軍役は、「ドイツ人青年男女の完全なアメリカ化」と呼ばれてきた1950年代から60年代にかけての動きと同時期の出来事であり、これを助長しました⁹⁾。ドイツのティーンエイジャーたちは、ロックンロールか

らジェームス・ディーンの映画やリー・ヴァイスのジーンズまでどんなものでも消費し、エルヴィスの装いや彼の言語、そして彼の身のこなしを真似たのです¹⁰。エルヴィスと、エルヴィスに伴うあらゆるアメリカな物事への熱狂は、カルチャー・ショックであると同時に文化的植民地化でした。多くの年配のドイツ人たちにとって、エルヴィスは秩序と権威を脅かす退廃的で墮落した存在である——エルヴィスとロックンロールが中心的な役割を演じた1950年代のドイツ青年たちの暴動のさなかに露わになったのは、このような危惧でした¹¹。西ドイツの報道は、ロックンロール、とりわけエルヴィス・プレスリーを聴くドイツのティーンエイジャーたちを、「音楽に支配された」暗黒の、原始的な「ジャングル部族」と性格づけ、それは「雄の攻撃性、女性化された男性たち、過度に攻撃的な女性たち」¹² から成ると伝えました。そして東ドイツにおいては、エルヴィスを聴けば投獄される危険がありました。一方、比較的若いドイツ人たちにとっては、エルヴィスは、体制にとって厄介であるのと比べて、さらに複雑な存在でした。エルヴィスは彼らを親や国家や波乱にみちた過去から解放してくれる「命の恩人」であると同時に、「彼らの潜在意識を植民地化し」、「消費する資本主義者に彼らを転向させる」存在でもあったのです¹³。「エルヴィス万歳」や「アイ・ライク・エルヴィス」は、壁の両側で、東独の抑圧的統治に対抗して草の根を結集させるスローガンでした¹⁴。西ドイツ音楽産業が「ドイツ製エルヴィス」として売り出したピーター・クラウスは、戦後ドイツのアパシー、インポテンツ、そしてアメリカ流物質主義のシンボルとなっていました¹⁵。

除隊してのちも、エルヴィスは昼興業アイドルのように米国の例外主義と文化的帝国主義を体現し続け、自らが銀幕で出会うグローバルな他者たちを規定し続けました。1960年の映画『G.I. ブルース』で、エルヴィスは兵士＝外交官としての役を再び演じ、占領下のドイツで、ひとりの疑り深いクラブ・ダンサーを誘惑します¹⁶。米国陸軍と国防省の全面協力のもとで製作された『G.I. ブルース』は、米国広報局を出所とする一切の文物に劣らぬプロパガンダ作品でした¹⁷。実人生でも映画上也でも、軍は「エルヴィスの腰から回転を取り払い、彼を善良で、クリーンで、信頼に足る、立派なアメリカの若者にし」¹⁸ ました。物語中、エルヴィスの相棒が、エルヴィスは「外交官になってもおかしくなかったのに、兵隊になることを選んだ」と述べていますが、実際には、『G.I. ブルース』においてエルヴィスはそのどちらでもありました。彼は戦車隊演習に参加する一方、ワイン酒場やピヤガーデンを舞台に三人組のコンボでアメリカ音楽を演奏し、現地の人々に勝利します。ジュリエット・プロウズ演じる踊り子リリーは、見込みのない抵抗を続けるものの、最後にはこの若者に降伏してしまいます。エルヴィスは、戦後に一山当てたカネでリリーの歓心を買える気である年長のドイツ人実業家、すなわち、タキシードに身を包み、葉巻を加えたクルークマン氏と、何から何まで違っています。エルヴィスとともにライン川を船で下り、ブドウ畑を見下ろすロープウェイに乗るうちに、彼女は恋に落ちます。あるシーンで、二人は人形芝居を見るのですが、それは、あからさまにヒトラー似

の父親をパンチ・アンド・ジュディー〔英国の人形劇〕よろしくコテンパンに叩きのめしてお嬢さんフロイラインの愛を勝ち取るアメリカ人 G.I. についての物語です。人形劇のレコード・プレーヤーが故障すると、エルヴィスは劇に飛び入りし、ドイツ民謡「ムシデン」を英語歌詞で感動的に歌い上げます。

1963年の映画『アカプルコの海』〔原題：*Fun in Acapulco*〕では、エルヴィスは、米国国境の南を旅し、世界中のジェット・セッターが渚で浮かれ騒ぐ場所〔アカプルコ〕にやってきた国外在住者の役を演じます¹⁹⁾。ラリー・ドマシンが演じる幼い靴磨きのメキシコ人少年ラウルの助けを借りて、エルヴィスは、ウルスラ・アンドレス演じるメキシコ人の想い人のハートを射止めようと行動を起こします。彼の主な競争相手となり恋敵となるのは、アレハンドロ・レイ——映画のメインキャストを演じるたった二人のラティーノの一方——が演じるアカプルコ・クリフ・ダイビングのチャンピオンです。エルヴィスは首尾よく恋を成らせるものの、ウルスラがほんとうはもっぱらグリーン・カード目当てで彼に興味を持ったのではないかという疑いが頭から離れません。しかし、彼女の誠実さによって最後にはそれが杞憂であることが分かり、エルヴィスが幸せいっぱいスペイン語で「グアダラハラ」を唱って映画は幕を閉じます。『アカプルコの海』が封切られると、ある批評家はこの映画を「メキシコの名高いリゾートへの観光客誘致のポスター」になぞらえ、「ネイティヴ・リズム」でエルヴィスが唱う「分厚く速い」楽曲のおかげでそれが完璧であると評しました²⁰⁾。なるほど、1960年代半ば、アカプルコはニューヨークの「おしゃれピープル」が「どこかきらびやかで、ほとんどできすぎの〔…〕紛れもなく非現実的な」生活を送りながら冬を過ごす場所であり、そうした生活は丘に立つ彼らの別荘の眼下に広がる貧困と対照をなしていました²¹⁾。『アカプルコの海』は、こうして、第一世界の持てる者たちと第三世界の持たざる者たちの関係を虚構化するうわべだけの軽薄さとして構築されているのです²²⁾。

エルヴィスが映画のなかで国境を越えた最も興味深い例は、おそらく1965年の『ハレム万才』〔原題：*Harum Scarum*〕でしょう。この作品はエルヴィスのイメージ内イメージともいべきものであり、エルヴィスはそこでジョニー・タイロンという歌う映画スターを演じています。他国では Harum Holiday というタイトルで配給された本作のストーリーは、架空の都市バブスタンで、ジョニーの映画『砂漠の砂』が封切られた日にはじまります。私たちに分かるのは、ジョニーとその映画が「グッドウィル 国務省にとってきわめて重要な親交ツアー」の一部であるということです²³⁾。本作は、それゆえ、パフォーマーとしてのエルヴィスを模しているだけでなく、冷戦下の文化大使としての彼の役割を映し出してもいます。『G.I. ブルース』や『アカプルコの海』と同様、『ハレム万才』の物語は、アメリカ人エルヴィスの理想化されたヴァージョンと、それゆえに彼が文化的・民族的他者に対してもつアピールを提示するのです。

『砂漠の砂』を観た悪役の王子ドラグナとその愛人は、ジョニーのパフォーマンスと武道の

腕前に目を見張ります。彼らはエルヴィスを彼らの国ルナルカンド（これも実在しません）に招き、ある陰謀に彼を巻き込むことをたくらみます。その陰謀とは、年老いた国王を暗殺し、国の油田を開放しようというものでした。こうして「ハチャメチャの、ロックンロールな冒険騙し劇」がはじまります。ジョニーは「見知らぬ土地にやってきた異邦人」であり、その土地で貧相な身なりをした奴隷の少女たちや、騒々しい市場のペテン師たち、そして暗黒の、極悪非道な暗殺者たちに出会います。ジョニーと並ぶと、これらの他者たちはエキゾチックであると同時に悪魔風です。ルナルカンドは時代に取り残された後進国であり、東洋化された快樂の園です。ご丁寧にクジャクまで登場するオアシスで、ジョニーが国王の娘と二人きりであるシーンがあります。そのとき王女は、ルナルカンドに自動車がなく、ルナルカンドが米国の対外援助を一度も受けたことがないのは、年老いた国王が「この王国に西洋文明が入り込むのを許さない」からだ、とジョニーに告げます。ジョニーは、言うまでもなく、こうしたことすべてを変えることとなります。一連の災難、セレナーデ、空手チョップの末に、ジョニーは間髪で勝利を収め、ラストシーンには、ルナルカンド国王とその美しい娘がジョニーその人のラスベガスでのパフォーマンスを最前列で楽しむ姿が描かれます。

ジョニーの才能と富裕を通じて、アラブ世界は取り込み可能な、平板な姿になり、米国の文化輸出と経済支援によってたやすく征服されてしまいます。『ハレム万才』はアラブ世界全体をロマンティックに描き、危険で美しいひとつの楽園へと矮小化しました。現実のバグダッド（映画のポスターには描かれるものの、本編には登場しません）と虚構のバプスタンヤルナルカンドのあいだに、いかなる批判的な区別もなされません。エルヴィスが出会う登場人物たちは、肌を黒く塗り、シルクの衣装とターバンを身にまとったハリウwoodsの俳優たちによって演じられます。彼らが住む王国と同じく、これらの人物たちもまた「中東」を単純化して構築したものにすぎません。『ハレム万才』は、同様にエルヴィスをも、アメリカン・オリジナルとしての彼自身の二次元的鏡像へと還元します。そこにおいてエルヴィスは、能天気な恋人であり、企業家であり、政治家であるジョニー・タイロンと、ロックンロールのキング、エルヴィス・プレスリーとを合成した、彼自身の廉価版模造品なのです。彼の兵役と同じく、『ハレム万才』はアメリカン・アイドルとしてのエルヴィスを規定し、大量消費のためにグローバルにばらまかれる米国輸出品へとエルヴィスを仕立て上げます。同時に、こうして米国産と銘打たれたエルヴィスのイメージを、カリカチュアされた異国のイメージと対照的に描くことで、本作はまた、米国の観客に向けて、目にみえて疑わしい他者イメージを創造するのです。

『ハレム万才』は、エルヴィスがアメリカのレンズをとおして見られ、グローバルなコンテクストの枠にはめられた場合に、何が起きるのかを示すひとつの例です。それにたいして、シルク・ドゥ・ソレイユの『ヴィヴァ・エルヴィス』は、エルヴィスがグローバルなレンズをと

おして見られ、しかしアメリカのコンテキストの枠にはめられた場合に、何が起きるかを例示してくれます。このケースでは、「レンズ」とはシルク・ドゥ・ソレイユとエルビス・プレスリー・エンタープライゼズのそれであり、「コンテキスト」とはラスベガスにはかなりません²⁴⁾。ラスベガスはエルヴィスの遊び場でした。1970年代にエルヴィスがインターナショナル・ホテルで唱うようになる頃には、この州境の小さな採鉱町はアメリカの墮落と好機を象徴するファンタジーランドへと成長を遂げていました。ラスベガスは世界のシミュラクル的ミクロコスモスであり、そこでは古代エジプトからニューヨーク・シティ、パリ、さらにはローマへと、その名高い「ストリップ」〔ラスベガス大通りの南部分で、有名ホテルが建ち並ぶ〕の四マイルほどの距離を辿りながら旅することができます。ネバダ砂漠のなかに埋め込まれたこのミニチュア世界は、シルク・ドゥ・ソレイユにとって、そして、アメリカン・レジェンドであるエルヴィスに捧げられたそのショーにとって、完璧な舞台です²⁵⁾。

シルク・ドゥ・ソレイユそのものは、大テントの下で繰り広げられるひとつの多文化現象です。もともとはモントリオールMontrealの小さなストリート・パフォーマー集団としてスタートし、この四半世紀のあいだに国際的エンターテインメント・コングロマリットへと発展してきました。シルク・ドゥ・ソレイユがプロデュースする一連の新型サーカス・ショーは、世界中で上演され、「世界市民的都市生活」と人間のセクシュアリティについての省察を含みます²⁶⁾。つま先立ちで踊るロシアのダンスや、中国の回転する「死の車輪」をはじめとする一揃いの文化的サンプリングを利用し、北欧のおとぎ話やロマの寓話をミックスしたショーです。シルク・ドゥ・ソレイユはグローバルな市民性を育てることを誇りとし、「世界中の観客の想像力を刺激する」ことを夢見ています。そして、自らのパフォーマンスのみならず、貧困を終わらせ、危険に晒された若者を救う博愛的取り組みを通じて、それを行うべく奮闘しているのです²⁷⁾。

『ヴィヴァ・エルヴィス』において、シルク・ドゥ・ソレイユはこのグローバルなヴィジョンをアメリカ人エルヴィスにもたらしめます。ラスベガスのみで上演されたこのショーは、サン・レコードとの契約からシン・シティ〔＝ラスベガス〕でのカムバックまでのキングの半生を翻案脚色した作品です。シルク・ドゥ・ソレイユにとって、『ヴィヴァ・エルヴィス』は「ポピュラー音楽を変貌させ、そのイメージが同時代の自由、興奮、激動を体現するところのアメリカン・アイコン」の物語なのです²⁸⁾。そこでは、エルヴィスの録音や映像フィルム、ニュース映画のリミックスに合わせて、カウボーイ、スーパーヒーロー、ソックホッパー〔カジュアルなダンスパーティで靴を脱いで踊るティーンエイジャー〕、そしてラスベガスのショーガールらが、宙返りし、舞い踊りながら、エルヴィスのイメージにおいて創造される華々しいショーを進めてゆきます。しかし、シルク・ドゥ・ソレイユは、この作品を単体で構築したわけではありません。エルビス・プレスリー・エンタープライゼズ (EPE) が、ショーのまさに発端からかかわっていたのです。

EPE, またの名をエルヴィス Inc. は, 1954 年に創設され, 1955 年にトム・パーカー大佐に横領されたのち, エルヴィス死後の 1977 年に現在の法人になりました。1980 年, エルヴィスの元妻プリシラ・プレスリーと弁護士ジャック・ソーデンの監督下に置かれ, さらに近年, エンターテインメントと知的財産のマネージメントを行う企業 CKX Inc. とパートナーシップを結びました (CKX Inc. はモハメド・アリの財産を管理し, テレビ番組『アメリカン・アイドル』の権利を保有している会社です)。CKX Inc. のマネージメントのもと, エルヴィス Inc. はグレイスランドとそれをとりまく記念品ショップを吸収しただけでなく, エルヴィスの録音原盤, イメージ, および名前の所有権をも手中に収めました。EPE によると, その目的は「エルヴィスの不可分性を保護する」ことであり, EPE はエルヴィスの商業用イメージを厳重に管理することでそれを果たしています。EPE には, エルヴィスかくあるべしというヴィジョンがあります——すなわち, エルヴィスとは趣味がよく, うわついたところがなく, そしてきわめつけには, ライセンスされていなくてはなりません²⁹⁾。EPE の「ワールドワイド」なライセンスング部門は, 同社との合意を結ぶべき個人や団体にたいして手紙を書き, 訴訟を起こすことに余念がありません。その標的は, エルヴィスに関連する商品や製造元の権利, 記念品ショップ, ヴィジュアル・アーティストやパフォーマンス・アーティスト, ホテル, バーなどです。EPE はあの手この手でそれを行い, 公式サイト上に貼られたあるリンクでは, およそ商標権の侵害が疑われるどんなケースでも報告してほしいと, 訪問者やファンに呼びかけています [2010 年時点]。そして, EPE によるエルヴィスのイメージの規制は, 「企業を成長させ […] グローバルなエルヴィス現象を […] いっそう盛り上げる」ことを願う同社の意気込みと同じほど国際的に行われているのです³⁰⁾。

こうして, エルヴィスをラスベガスに連れ戻すにあたり, EPE がシルク・ドゥ・ソレイユとその多文化的美意識を選んだことにも納得がゆきます。とはいえ, このパートナーシップの結果は, エルヴィスのアメリカン・ストーリーの選択的な粉飾と具象化にほかなりません³¹⁾。エルヴィスのルーツがブラック・ミュージックにあることや, 彼がドラッグに溺れたこと, そして彼の肥満や死の顛末については, 事実上, いっさい触れられていないのです。実際, プリシラとの波乱に満ちた夫婦関係や, 双子の兄の死への短い言及を除いて, 周囲の人物との葛藤はことごとくソフトに描かれています。トム・パーカー大佐という, どれほど控えめにいっても賛否を分かたず人物でさえ, 「あの坊主」と過ごした古きよき日々の追憶に耽る温厚でひたすらハッピーな語り手へと作り替えられてしまいました。

ここではプリシラ・プレスリーが「主要な役割を演じ」, シルク・ドゥ・ソレイユが「エルヴィスを理解する」のを助ける鍵になったといます³²⁾。プリシラは, エルヴィスの人生の叙述の仕方や, セットの小道具類, 色彩などについて助言し, さらに —— 仄聞するところでは —— 大佐の南部訛りや, エルヴィスの「はったり」や, 赤毛ふうのアン=マージェットを,

試演の最中に引っ込めさせたようです³³⁾。プリシラは自らの役割をエルヴィスの通訳と規定し、協働作業の最難関はエルヴィスの物語をふさわしく翻訳させることだと述べました——それが言わんとするのは、彼女の翻訳こそが「ふさわしい」ということ以外にありません³⁴⁾。

『ヴィヴァ・エルヴィス』の初演時、プリシラはシルク・ドゥ・ソレイユの世界観の「独特にすばらしい抽象的なやりかた」を賞賛しました。どこから見ても、この世界観が生み出したのは、キングへの理想化された当たり障りのないトリビュートでした。『シカゴ・サン・タイムズ』から『ラスベガス・シアター・レビュー』に至る新聞・雑誌の批評家たちは、「消毒された」とか「フラットな」とかという言葉で、ショーを記述しました。こうした抽象の一部に最も決定的な役割を果たしたのは、EPEによるエルヴィスのイメージの規制にほかなりません。『シカゴ・トリビュン』のクリス・ジョーンズは、『ヴィヴァ・エルヴィス』の公式フィルムふうのトーンは、ひたすら拡張路線を歩んできたシルク・ドゥ・ソレイユがセレブリティの財産とベッドインする際の危険を暗示している」と記しています³⁵⁾。しかし、この抽象の一部はまた、シルク・ドゥ・ソレイユがUSアメリカン・ストーリーを語ろうとすれば、不慣れた領土に足を踏み入れざるをえないという事実にも起因しています³⁶⁾。それを補うべく、シルク・ドゥ・ソレイユはアメリカ人振付師ヴィンセント・パターソンを演出に起用しましたが、パターソンが親しんでいるのはマイケル・ジャクソンやマドンナであって、エルヴィスではありません。実際、この起用は必ずしも成功しませんでした。たとえば、『ラスベガス・レビュー・ジャーナル』のマイク・ウェザーフォードは、カウボーイの登場する幕——これはエルヴィスの映画を下敷きにしています——を「ウォッシュボード・バンドと、火のついた縄を回すカウボーイのいる、ロイ・ロジャース〔カウボーイの王〕と呼ばれた西部劇俳優〕のキャンプファイヤー・シーン」のようだと紹介しつつ、「本気で「ハァ？」と言いたくなる瞬間だった。少なくとも、居心地が悪く、余所者につけ込もうとする保主的な州への初めての旅で、シルク・ドゥ・ソレイユがあてどなくさ迷っているのが見えた」³⁷⁾と述べています。皮肉なのは、シルク・ドゥ・ソレイユがエルヴィスのアメリカらしさを手に入れるのを困難にしているコスモポリタニズムこそが、EPEが彼らに目をつけた理由のひとつであるということです。どちらの企業の商品のグローバル化においても、エルヴィスがもつアメリカ的な固有性^{スベシフィシティ}は、純化され、抽象化され、平板化されずにはおかないのです³⁸⁾。

イメージはエルヴィスにとって重要でした。エルヴィスは、トム・パーカー大佐とともに、それを注意深く構築しましたし、これまで見てきたとおり、このイメージは彼の死後もエルビス・プレスリー・エンタープライゼズの保護下で構築され続けています。しかし、エルヴィスのイメージは、彼とその遺産を管理するシステムの外部でも取り入れられ、脚色されています。米国におけるグローバルなエルヴィスの次なる例は、その好例です——エルヴィスのヴェル

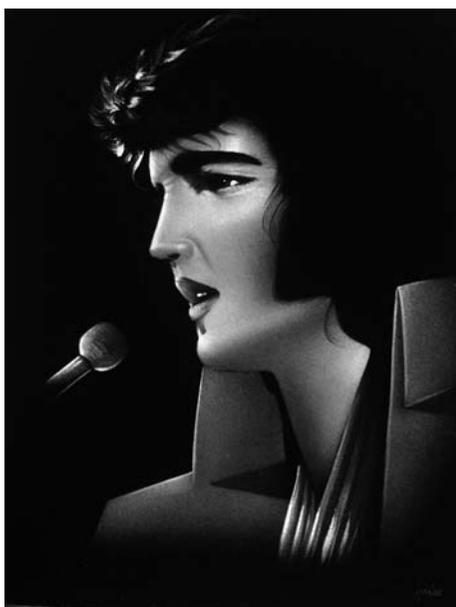


図1



図2

ヴェット・ペインティング，すなわち「ヴェルヴィス」です（図1,2）。ヴェルヴェット・ペインティングと聞くと，風変わりなもの，キッチュなもの，エキゾチックなものを連想します。そのなかで，エルヴィスは最もポピュラーな米国的モチーフです。大半のヴェルヴィスは，かつていまでも，メキシコ北部国境線地帯の街々で作られています。これらのヴェルヴィスが辿るのは，文字どおりにも，また比喩的な意味でも米国に逆輸入されるエルヴィス・イメージの，別物語なのです。

ヴェルヴェット・ペインティングには長い歴史と伝統があります。16世紀から19世紀にかけて，アジア，ヨーロッパ，およびヨーロッパの植民地の全域に流通する過程で，ヴェルヴェット・ペインティングは，「オリエンタル」なアートとしても，西洋における家内作業のアートとしても，女性化されました³⁹⁾。それが1930年代に本格的に米国で紹介されたのは，在外米国人エドガー・レーテグの作品によってでした。レーテグはタヒチで作品を製作し，マネージャーである「アロハ」・バーニー・デッカーを通じてそれを米国に売り戻しました。レーテグやその模倣者たちの作品は，19世紀の民衆的ティキ文化ムーヴメント——ラム・カクテル，フラガールのダッシュボード人形，そしてもちろんティキ・バーに代表されるポリネシア文化のフェティッシュ化現象——の一角をなしていました。レーテグの作品の大半は，ゴーギャンふうのヌードまたはセミヌードの女性を描いたものですが，レーテグはじつに明快に，ヴェルヴェット・ペインティングは「黴臭いミュージアムに閉じ込められる」「冷たい知

的」生産物ではないと考えていました。自分の作品は「このモダンなガラクタがしまいには行き着く収蔵庫に、他の死んだアートもろとも埋葬されるよりは、むしろ安酒場に飾られる」ほうがましだというのが、レーテグの思いでした⁴⁰⁾。ヴェルヴェット・ペインティングは、レーテグや他の作家たちによって、意識的に「ロー・アート」として確立され、売り出されました⁴¹⁾。彼らの作品は百貨店や新聞上の売広告で売られたのです。本格的なアートではない何かとしてのヴェルヴェット・ペインティングの身分は、1939年万博の「アメリカにおけるポピュラー・アート」展において制度化されました。同展を担当したブルックリン美術館学芸員ジョン・グラハムは、ヴェルヴェット・ペインティングを風見鶏、タバコ屋の看板人形、そして「ゲイ・コスチュームに身を包んだ鉄製の黒人ジョッキー」を含む庭人形アートに並べて展示しました⁴²⁾。グラハムによれば、これらの作品はとくに「ポピュラーというタームの意味をあらわす好例」なのです。というのも、これらは「比較的未熟練の多数者」によって製作され、「大多数の人々にアピールする」魅力をもつからです。

1950年代には、メキシコのティファアナとシウダー・ファーレスがヴェルヴェット・ペインティングの中心地になりました⁴³⁾。この地理的移動により、ヴェルヴェット・ペインティングの新たな主題が米国にもたらされることになり、マタドールやユニコーン、そしてジョン・ウェインやエルヴィスといったアメリカのセレブリティたちが盛んに描かれました。メキシコ製ヴェルヴェット・ペインティングの隆盛は、この産業が試練の時を迎える1980年代まで続きました。メキシコでは、ヴェルヴェット・ペインティングの製作は工場で行われます。組み立てラインに乗せられた一枚一枚の絵に、多数のアーティストが共同で取り組むのです。完成品には、工場を所有するパトロンの署名が施され、このパトロンが作品を国境の向こうに送り込み、米国の駐車場や土産物屋、そして無名芸術家のセールなどで販売します⁴⁴⁾。キリストや涙の道化師のヴェルヴェット・ペインティングの人気が高いことはたしかですが、じつはエルヴィスがトップ・セラーです⁴⁵⁾。大半の「ヴェルヴィス」は、ジャンプスーツに身を包みスカーフないしレイを首に巻いたラスベガスのエルヴィスが、黒のヴェルヴェット・ステージを背景に、煌々とライトに照らされて熱唱する姿を描いたものです。ヴェルヴィスのキッチュな表現は、いっさいのすぐれたキッチュと同様に、一部の人には抵抗感を催させるものの、作品の価値を高めることもあります。1964年、ヴェルヴェット・ペインティングは再び万博にて名誉ある地位を与えられました。そのとき展示された作品の一枚——それはまさにヴェルヴィスでした——は1974年に盗まれ、その20年後にとあるオークションでおよそ2,000ドルで落札されました。

ヴェルヴェット・ペインティング市場が縮小したにもかかわらず、エルビス・プレスリー・エンタープライゼズは1995年にヴェルヴィスを非合法と宣告し、それまで法に則ってなされてきたメキシコ製ヴェルヴィスの輸入の息の根を止めました⁴⁶⁾。ヴェルヴィスについての

EPE の見解は、明らかにヴェルヴェット・ペインティングというメディア一般のポピュラーな来歴とキッチュな表現によって吹き込まれたものでした。同社は、「ヴェルヴェット上に描かれたエルヴィス」が、エルヴィス商品に必要であると同社がみなす「品質の基準」に合致していないと感じたのです⁴⁷⁾。EPE による規制は一定標準のテイストを優遇しますが、メキシコはヴェルヴィスの最も優れた製造所兼輸出入元であったため、この規制の結果、パトロールと不法取引の双方が国境をまたいで行われるようになりました。

エルヴィスのイメージを監視しようという EPE の努力にもかかわらず、エルヴィスのヴェルヴェット画をコントロールすることは、けっしてシルク・ドゥ・ソレイユの『ヴィヴァ・エルヴィス』の場合と同じように完全にはいきません。ヴェルヴィスというものの性質が、そうした類いの規制を、不可能ではないにせよ、困難にするのです。まず、ヴェルヴィスは無数に存在します。ヴェルヴィスを製作するのは多数の名もなき個人たちです。EPE はヴェルヴィスを大量生産するメキシコの工場を特定し、厳しい処分を科すことはできるものの、こうしたパラメーターの外部で働く一人一人のアーティストをつきとめることは、財務会計レベルでは不可能です。さらに、合衆国憲法修正第一条のもとでは、オリジナルな芸術作品と分類されるヴェルヴィスについて、EPE が米国内で法的措置をとることは許されません。また、これらの絵画が米国内に入り込む地点は、ひとつならず存在します。EPE による処分が下される以前に米国内に流入した古いヴァージョンは、いまだにアンティークショップやリサイクルショップで売られたり、eBay でインターネット・オークションにかけられたりしています。加えて、新たなヴェルヴィスが続々とテキサスやカリフォルニアへ、そこからさらに他の 48 州へと流れ込み、トラックの荷台やインターネット・ストアで売りさばかれています。そういうわけで、メキシコ製ヴェルヴィスは、エルヴィスのイメージのこの端的に見栄えの悪いヴァージョンを取り締まろうとする EPE の最善の努力にもおかまいなく、市場に出回り続けるでしょう。ヴェルヴィスが生産され続け、売られ続けることは、エルヴィスのイメージをコントロールするとははいわないにせよ、所有するのは困難であること、とりわけそれがトランスナショナルに流通する場合にはそうであることを、証明しています。

インターネットは、エルヴィスのイメージを流通させる新しい手段です。EPE やシルク・ドゥ・ソレイユはインターネットを用いてそのグローバルな活動範囲を拡大し、ヴェルヴィス密輸業者はインターネットを用いてその密輸品を売りさばき、エルヴィスのトリビュート・アーティストたちはインターネットを用いて顧客を増やしたりショーのチケットを売ったりします。世界中の誰もが、いつでも、どこにいても、エルヴィスの物語を学び、熱心なファンとしての思いをブログに綴り、ウェブ上で彼の音楽を耳にしたり、彼の映画を購入したり、彼のイメージを目にしたりすることができます。ネットはエルヴィスのイメージが人目に触れる可

能性やそのパワーを増大させ、それを新たな意味づけに開放し、限定された文脈で再利用するのは。それと同じことが、エルヴィス所縁の場所を概念化することにおけるデジタルへの方向転換にも現れています。エルヴィスを体験するために、もはやグレイスランドやミシシッピ州テューペロウを訪れる必要はありません。エルヴィス・ウィークを待たなくとも、ファンたちは一箇所に集まってキングを讀えることができます⁴⁸⁾。ヴァーチャルに行えばよいのです。私たちが辿る最後の例はこうしたケースのひとつです。インドのバンガロールでエルヴィスに捧げられた「永遠神殿」という、ローカルな場所でイメージされるグローバルなエルヴィスの例です。

計画されている神殿とその複合建造物は、V.N. ガラジャランの^{フレイチャイルド}着想です。ガラジャランとは、エルヴィスが好んだ花〔ローズマリー〕の名にちなみ、ローズマーズ〔Rosemars〕と名乗るようになった人物であり⁴⁹⁾、自らをエルヴィスおよびプリンセス・ダイアナの「熱烈な帰依者」と規定しています⁵⁰⁾。彼の信じるところによれば、エルヴィスは古えのインド王カルナの生まれ変わりだったといっています。

ローズマーズはエルヴィスについての絵画や書籍を発表しています。彼のウェブサイトは、エルヴィスを讀え、記念し、自らのエルヴィス理解を世界に告知する場でもあります。ローズマーズはそれを用いて、エルヴィスとダイアナを祀る一対の神殿を建立するための資金を募っています。

米国にはエルヴィスを記念する聖地が存在し、グレイスランドとその庭地がそれを代表することはいうまでもありません。同時に、これらの聖地のパロディである「エルヴィス 24 時間教会」——オレゴン州ポートランドにあるアートギャラリー兼ウェディングチャペル——のような場所もあります⁵¹⁾。加えて、「エルヴィス第一セカンドライフ教会」なるヴァーチャルな集会もあり、その第一戒は「汝、我らを真面目に受けとるなかれ」とされています。英国では、ウォルター・ギブとその娘が、スコットランドの質素なミドルクラスの自宅をグレイスランドに変身させる精巧なファサードを作り上げました⁵²⁾。この改造のきっかけは、ギブのホームタウンであるスコットランド石油化学産業の中心地グランジマスで開かれる年に一度の祭日の行事でした。この祭日が消滅する可能性のあることに世間の注目を集めたいと思ったのが、自宅改造の目的でした。ギブとその隣人たちは、彼らが勤めている企業や、彼らの住まいに隣接する会社には、祭日と共同体を守る責任がある、という思いで一致していました。ギブは、エルヴィスの以前の邸宅であり現在の霊廟であるグレイスランドのレプリカを建て、門には寄付を募るための「願い井戸」まで設置しました。「結局のところ企業はわれわれの空を汚染し、そのぶん何かを返すべきなのだから」、彼らには百年続く伝統行事をサポートする義務がある、というのがギブの思いでしたが、そのときが来るのをじっと待つわけにもいきませんでした。反対に、彼は共同体とその伝統の保存を、エルヴィス聖地のシミュレーションをとおして引き

受け、自宅を政治的アクションの場に転じたのです。

バンガロールに話を戻せば、ローズマーズが望んでいるのは、グレイスランドのレプリカやエルヴィス聖地のパロディを建てることではありません。ローズマーズの言葉を信じるなら、神殿建立は本格的な事業なのです。ローズマーズの想像世界において、エルヴィスは恵み深い慈善家であり治療者です。彼はデヴァラプラにエルヴィスを祀る聖堂をもっていました。それはやがて、貧しい人や病気の人に食べ物と衣服を施し、共同体の調和を説くエルヴィスのメッセージを唱道するという当初の目的を越えて成長していきました。ローズマーズが「東洋のエルヴィス・ランド」とも名指すスリ・アルン・ヴァニ複合施設は、目下のところ、ウェブ上に見いだされる想像上の空間にすぎません⁵³⁾。しかし、ローズマーズの計画は多面的です。そこには、薬物嗜癖者やアルコール依存者の治療を行う病院を擁するエルヴィス記念福祉センター、高齢者や困窮者のためのホーム、精神障害児のためのフリー・スクール、そして迷子になった動物や傷ついた動物のための保護ホームが完備されるといいます。その上、エルヴィスの名を冠するホールには、ローズマーズやその他の作家たちのアート作品のほか、図書室と講堂が配される予定です。恵みの王である太陽神エルヴィスと恵みの女王である月神ダイアナを祀る一対の神殿が、この複合施設の心臓部に置かれ、施設の周囲にはカルナ王としてのエルヴィスの歴史を石の彫刻で紹介するエルヴィス・パークが整備されるでしょう。

ローズマーズがEPEのライセンス・チームのグローバルな触手に遭遇したことは、彼のウェブサイトから明らかです。同サイトのあるセクションで、ローズマーズはEPEによるエルヴィスの独占を痛罵し、エルヴィスをライセンス供与の対象にすることは品位に欠け、物質主義的であると警告しています。ローズマーズにとって、「エルヴィスの偉大な名は世界に属するのであって、一握りの人びと——それがいかにエルヴィスに近しい、あるいは近しかった人びとであれ——のものではない」⁵⁴⁾。ローズマーズはさらに、異国に来てその国の人びとからその土地の衣服を着せられたひとりの大使というメタファーを用いています。それ〔異国から来た大使に土着の衣服を着せること〕こそが自分がエルヴィスにしていることであり、自分がそうするのは愛情からである、と。「指示したとおりのやりかたでエルヴィスのイメージを投影してくれ」とローズマーズに依頼するのは「独裁的だし、ありえないことだ、なぜならエルヴィスは全世界に属するのだから」。このように普遍化を追求する彼の語りとは裏腹に、ローズマーズの修辭的戦略は、エルヴィスの映画に描かれ、EPEによってお墨付きを得た「文化大使エルヴィス」というイメージの内部で練られています。ローズマーズはまさに、エルヴィスのイメージとその統制に不可欠のことはそのものを用いて、キングを解釈する自らの権利のために論を張っているわけです。

ローズマーズが描くヴィジュアル・イメージの数々も、修辭的戦略と同様に、定型的であると同時に転覆的です。デジタル画像と手描き画像を組み合わせた一連のコラージュにおいて、

ローズマーズはエルヴィスとカルナ王の関係を、両者を視覚的に関係づけながら素描し、讀えています。エルヴィス=カルナが雲をついて戦車を駆り、その下にラスベガスのエルヴィスと彼のキャディラックが描かれたもの。「メンフィス・マフィア」〔エルヴィスが個人的に信頼していたメンフィス在住の友人たちの一団〕に取り巻かれているエルヴィス=カルナ。アンガ〔インド東部を支配していた古代王国〕王として戴冠したエルヴィス=カルナと、ファンの手で世界の王として戴冠したエルヴィス。カルナとは古代のヒンズー教聖典『マハーバーラタ』に登場する主要人物のひとりです。クルクシェートラの戦いで、カルナは自分の兄弟であるパーンダヴァおよびアルジュナ王と剣を交えました。インドのある文脈では、カルナは気前のよい慈善家として知られ、太陽と結びつけられるだけでなく、インド・ナショナリズム、とりわけインド・ヒンズー・ナショナリズムを象徴します。『マハーバーラタ』そのものが、インドの国民的文学のモデルとして理解されています⁵⁵⁾。エルヴィスとカルナを並べて描くローズマーズの作品は、カルナの物語のインド的イメージを、形と素材と組み立てをとおして、視覚的に、思い起こさせずにはおきません⁵⁶⁾。また、ローズマーズが生み出すエルヴィスのヴィジョンの数々は、古典的なラージプート細密画の叙事詩的、物語的風景と、彼の生まれ故郷カルナータカ州のマイソール絵画の美意識やミクスト・メディアに通じます。こうしたエルヴィスのイメージの合成に、さらに解説文まで添えて、ローズマーズは、エルヴィスはアメリカ人になる以前にインド人であったとする論点を、自国に連れ戻しています。

しかし、エルヴィスはアメリカ人であり、そのことは、エルヴィスの転生についてのローズマーズの信仰と、エルヴィス神殿計画にとって、中心的な位置を占めています。ローズマーズによれば、予定されている複合施設は、バンガロールに引っ越してくる米国そのものであるといます。ローズマーズが自らのサイトで述べているとおり、エルヴィスがカルナであることに変わりはありませんが、エルヴィスは同時にアメリカそのものでもあるのです。エイブラハム・リンカーンとエルヴィスが並んで描かれた別の絵は、この発想を例証しています。画面左手のリンカーンと右手のエルヴィスのあいだに、自由の女神像とたなびく星条旗があしらわれ、解説文には「北部であれ、南部であれ、アメリカよ、汝は偉大なり。アメリカから世界への二つの偉大な贈り物^{ギフト}=才能」と記されています⁵⁷⁾。それぞれの肖像が頂点に来る建築的ヒエラルキーが示しているのは、リンカーンとエルヴィスが薄闇から偉大さへと上昇したことです。画面下部に描かれたリンカーン家の丸太小屋とプレスリー家の掘っ建て小屋から、ホワイトハウスとグレイスランドがそれぞれ伸びてきたかのように見えます。まさにこのようにして、救済者とキングはアメリカの偉大さの一イメージへと合体するのです。さらに別の絵において、ローズマーズはいまいちどリンカーンを蘇らせ、今度はインドと米国のナラティヴのあいだに並行関係を打ち立てます。画面上部には、クルクシェートラの戦いでクリシュナに導かれたアルジュナ王が自らの「兄弟や師たち」—— そのうちの一人がカルナである —— と争う場面が

世界のキング（ヤング）

描かれ、それは正義の戦いであったとされています。画面下部には、リンカーンの胸像と南北戦争の一場面が上下に配されていますが、この南北戦争もまた——ローズマーズによれば——正義の戦いにほかなりません。これら二枚の作品は、カルナたるエルヴィスを描いた絵画の文脈において、エルヴィス、アメリカ、インドのあいだの神話的サイクルを繋ぎ、完成させるのです。

エルヴィスを祀る神殿をバンガロールに建てる計画の一環として、エルヴィスをインド固有のコスモロジーの内部に持ち込み、さらに神殿とそのコスモロジーを米国に接続することで、ローズマーズは中心と周縁の力学に変動をもたらします。エルヴィスの還るべき場所は西洋だけでなく東洋にもあるのです。ローズマーズのヴィジョンにおいては、エルヴィスはもはやたんなるアメリカン・アイコンではありません。むしろローカルな場所でイメージされたグローバルなエルヴィスです——それはインドの英雄が特定の場所で化身した姿にほならず、この英雄はメンフィスで生まれ変わり、まさに世界のキングになったというわけです。

世界のキングとしてのエルヴィスというローズマーズのイメージは、この発表を締めくくるのにふさわしいものです。エルヴィスは紛れもなくグローバルな現象です。彼のイメージはさまざまな場所を通じて多様に運動するのであり、これらの場所は互いに重なり合います。こうした移動のなかで、エルヴィスの「絶え間ない流通」こそが、それぞれに異なる諸解釈の「単一なる共通点」という意味での中心をなします⁵⁸⁾。エルヴィスのイメージを「動いている物」として理解することで、これらのイメージがいかなる時代、いかなる場所においても、多様な生、多様な意味をもつことが可能になるのです⁵⁹⁾。エルヴィスの映画からローズマーズの神殿に至る数々のイメージを、私たちはそのような目で見てきました。これら美的な発露において、エルヴィスは境界や国境を越えてゆきます。エルヴィスは、個人的、芸術的、商業的目的から彼のイメージを求める個人やグループを規定し、またこれらの個人やグループによって規定されます。エルヴィスのイメージをエルヴィス自身が、彼のマネージャーたちが、米国政府が、映画制作スタジオが、レコード会社が、そして今日では彼の家族とエルビス・プレスリー・エンタープライゼズが、規制しコントロールすることは、なるほどこの〔エルヴィスのイメージの〕運動の関数にほかなりません。しかし、この体系的規制への挑戦と、エルヴィスを法的に所有する人びとからの命令は、動いているエルヴィスの一様相として等しく力をもっています。両者はエルヴィスのイメージが完全に均質化されるのを妨げ、エルヴィスが新たな解釈を生み出し続けるのを保証します。トランスナショナルなレンズをとおしてエルヴィスのイメージが作られ、覗かれるとき、エルヴィスは人びとにとってつねに深い意味をもつのであり、それらの意味はマテリアルに顕現し、移行と翻訳を繰り返しながら複雑になってゆくのです。

注

- 1) Steven Vertovec, *Transnationalism* (New York: Routledge, 2009), 2.
- 2) Cf. Woody Baird, "Young Elvis Selected as Design for Postage Stamp," *Associated Press*, June 4, 1992; "Elvis Comes Alive at the Post Office," *The New York Times*, January 9, 1993.
- 3) Quoted in the documentary by Jonathan Ross, *Viva Elvis*, VHS, directed by Andrew Harries (London: Channel 4, 1991).
- 4) たとえば、次のような代表的な作家たちを参照のこと：Peter Murphy, "Music Legends," <http://www.petermurphyicons.co.uk/music-legends> (accessed April 17, 2010); Billy Childish and Charles Thomson, "The Stuckist Manifesto," *Stuckism International*, <http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html#> (accessed April 21, 2010); L. A. Stuckist Group, "Against National Chauvinism in Art," *Stuck in L. A.*, <http://www.la-stuckism.com/blog/2006/12/against-national-chauvinism-in-art.html> (accessed April 21, 2010).
- 5) Earl Wilson, "Elvis Willing to Help Uncle Sam," *St. Petersburg Times*, September 4, 1956; "Elvis Starts Army in a Blaze of Publicity," *St. Petersburg Independent*, March 25, 1958; Alanna Nash, *The Colonel: The Extraordinary Story of Colonel Tom Parker and Elvis Presley* (New York: Simon and Schuster, 2003), 175-78.
- 6) Bosley Crowther, "Screen Elvis—A Reformed Wiggler," *New York Times*, November 5, 1960.
- 7) Nash, *The Colonel*, 175.
- 8) Timothy W. Ryback, *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union* (New York: Oxford University Press, 1990), 26; Thurston Macauley, "Germany's Elvis Presley," *Los Angeles Times*, November 4, 1958.
- 9) Cf. Jean Améry, *Teenager-Stars. Idole unserer Zeit* (Rüschlikon-Zürich: Müller, 1960).
- 10) Kaspar Maase, "Establishing Cultural Democracy: Youth, 'Americanization,' and the Irresistible Rise of Popular Culture," in *The Miracle Years: A Cultural History of West Germany, 1949-1968*, ed. Hanna Schissler (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), 435.
- 11) "East German Youths Cry, 'I Like Elvis,'" *Chicago Daily Tribune*, September 4, 1960.
- 12) Uta Poiger, "Rock 'n' Roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle over German Identities," *Journal of Modern History* 68, no. 3 (September 1996): 588.
- 13) Wim Wenders, *Im Lauf der Zeit*, DVD, directed by Wim Wenders (Munich, Germany: Westdeutscher Rundfunk, 1976), and Thomas Adam, ed., *Germany and the Americas: Culture, Politics, and History* (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2005), 351.
- 14) "Liepzig Presley Fans Jailed," *New York Times*, November 3, 1959.
- 15) Francis Ofner, "German Youth Looking West," *Los Angeles Times*, September 9, 1962.
- 16) Edmund Beloin and Henry Garson, *G. I. Blues*, DVD, directed by Norman Taurog (Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1960).
- 17) "Film Role for Presley, Singer to Star in 'G. I. Blues' after March Discharge," *New York Times*, August 18, 1959. This film had further international ramifications resulting in riots in Mexico City and a ban on Elvis movies by the Mexican government.
- 18) Crowther, "Screen Elvis."
- 19) Allan Weiss, *Fun in Acapulco*, DVD, directed by Richard Thorpe (Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1963).
- 20) H. T., "Presley in Acapulco," *New York Times*, February 20, 1964.

- 21) Thomas Meehan, "The In People Discover Acapulco," *New York Times*, February 13, 1966.
- 22) John L. Scott, "Elvis Presley Stars in 'Fun in Acapulco,'" *Los Angeles Times*, November 29, 1963.
- 23) Gerald Drayson Adams, *Harum Scarum*, DVD, directed by Gene Nelson (Los Angeles: MGM, 1965).
- 24) Cirque du Soleil, "Viva Elvis, About the Show," <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/viva-elvis/show/about.aspx> (accessed April 19, 2010).
- 25) Cirque du Soleil, "Viva Elvis, About the Show."
- 26) Cirque du Soleil, "Zumanity, About the Show," <http://www.zumanity.com/en/show/intro.aspx> (accessed April 15, 2010), and Cirque du Soleil, "Saltimbanco," <http://www.cirquedusoleil.com/en/help/shows/saltimbanco.aspx> (accessed April 16, 2010).
- 27) G. Laliberté, "Global Citizenship," Cirque du Soleil, <http://www.cirquedusoleil.com/en/about/global-citizenship/about/founder.aspx> (accessed April 19, 2010).
- 28) Cirque du Soleil, "Viva Elvis, About the Show."
- 29) Erika Doss, *Elvis Culture: Faith, Fans, and Fiction* (Lawrence: University of Kansas Press, 1999), 226-30; David S. Wall, "Policing Elvis: Legal Action and the Shaping of Post-Mortem Celebrity Culture as Contested Space," *Entertainment and Sports Law Journal* 2 (Autumn 2003): 35-69.
- 30) Elvis Presley Enterprises, "News and FAQ's," http://www.elvis.com/news/full_story.asp?id=2175 (accessed April 2, 2010). Cf. "Elvis Presley Licensing Sees Continued Growth in the International Markets in Unique New Ways for Fans to Celebrate the King," *Business Wire*, June 11, 2012.
- 31) Cf. Mark Weatherford, "'Viva' Could Use Some More Elvis as New Strip Show Opens at City Center," *Las Vegas Review Journal*, February 21, 2010.
- 32) Priscilla Presley, interview by Larry King, *Larry King Live*, CNN, February 18, 2010.
- 33) Norm Clarke, "Priscilla Testy over Redhead in 'Viva,'" *Las Vegas Review Journal*, February 20, 2010; Jonathan Katsilometes, "As a History Piece, Cirque du Soleil's 'Viva Elvis' Bears Some Explanation," *Las Vegas Sun*, February 20, 2010; and Jonathan Katsilometes, "Humanizing Colonel Tom Parker Was a Priscilla Presley Objective," *Las Vegas Sun*, February 16, 2010.
- 34) David Toplikar, "Priscilla: Elvis Would Have Been Honored by 'Viva Elvis,'" *Las Vegas Sun*, February 18, 2010.
- 35) Chris Jones, "'Viva Elvis' by Cirque du Soleil in Las Vegas: A Sanitized, Theatricalized Elvis," *Chicago Tribune*, February 22, 2010.
- 36) Mark Weatherford, "'Viva' Could Use Some More Elvis as New Strip Show Opens at City Center," *Las Vegas Review Journal*, February 21, 2010.
- 37) Weatherford, "'Viva' Could Use Some More Elvis."
- 38) Mark Weatherford, "New Cirque Show 'Viva Elvis' Blends Symbolism, Music in Tribute to the King," *Las Vegas Review Journal*, December 18, 2009.
- 39) Henry S. Francis, "Water Colors Made by the 'Theorem Method' and Drawings," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 21, no. 8 (October 1934): 128-31.
- 40) レーテグのバーニー・デッカー宛書簡からの引用。John Turner and Greg Escalante, *Leeteg of Tahiti: Paintings from the Villa Velour* (San Francisco: Last Gasp Books, 1999), 67.

- 41) Carl Baldwin and Caren Anderson, *Black Velvet Masterpieces: Highlights from the Collection of the Velveteria Museum* (San Francisco: Chronicle Books, 2007), 15.
- 42) Edward Alden Jewell, "Brooklyn Museum to Open Exhibit, Popular Art in America to be Shown through Oct. 1 as World Fair Attraction," *New York Times*, May 17, 1939.
- 43) Baldwin and Anderson, *Black Velvet Masterpieces*, 18-24.
- 44) Cf. Sam Quinones, *Antonio's Gun and Delfino's Dream: True Tales of Mexican Migration (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007)*, 128-130.
- 45) Baldwin and Anderson, *Black Velvet Masterpieces*, 23.
- 46) Wall, "Policing Elvis," 54, and "Elvis Presley Estate Aggressive in Removing Some Icons," *All Things Considered*, National Public Radio, December 21, 1995, 4:30 pm EST.
- 47) Doss, *Elvis Culture*, 216.
- 48) Peter Jan Margery, *Shrines and Pilgrimage in the Modern World: New Itineraries into the Sacred* (Amsterdam, Netherlands: University of Amsterdam Press, 2008): 136-38; Doss, *Elvis Culture*, 90-93.
- 49) M. V. Chandrashekar, "A Temple for His Idol," *Hindu*, November 27, 2003. <http://www.hinduonnet.com/thehindu/mp/2003/11/27/stories/2003112700700100.htm> (accessed March 5, 2010).
- 50) Rosemars, "Rosemars and Elvis," NAGA KRMC, <http://www.nagakrmc.com/rosemars.htm> (accessed March 5, 2010).
- 51) S. G. Pierce, "24 Hour Church of Elvis," <http://www.24hourchurchofelvis.com/> (accessed March 5, 2010).
- 52) "Elvis Fans Build Gala Graceland," BBC News, June 20, 2008.
- 53) Rosemars, "Sri Arun Vari Trust," NAGA KRMC, <http://www.nagakrmc.com/arunvani.htm> (accessed March 5, 2010).
- 54) Rosemars, "Rosemars and Elvis."
- 55) Annie Wood Besant, *The Story of the Great War: Some Lessons from the Mahabharata for the Uses of Hindu Students in Indian Schools* (Adyar, Madras: Theosophical Publishing House, 1919), 3-4.
- 56) Cf. Stella Kramrisch, *Indian Paintings from Philadelphia Collections: Philadelphia Museum of Art, January 26 to April 20, 1986* (Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art, 1986), 187.
- 57) Rosemars, "Lincoln, Twentieth Century Fox, Anousheh Ansari," NAGA KRMC, <http://www.nagakrmc.com/salute.htm> (accessed March 5, 2010).
- 58) 次の論文にて引用されたラウズ (R. Rouse) のことば。Philip Crang, Claire Dwyer, and Peter Jackson, "Transnationalism and the Spaces of Commodity Culture," *Progress in Human Geography* 27 (2003): 440.
- 59) Arjun Appadurai, "Commodities and the Politics of Value," in *The Social Life of Things*, ed. A. Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 5; Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process," in the same book.

*本講演は、もともと次の論集に収められた拙文に、加筆と補正を施したものである：*Echoes of Elvis: The Cultural Legacy of Elvis Presley*, edited by E. Warren Perry, Jr., Smithsonian Institution Scholarly Press, 2011.

要 旨

本稿は、エルヴィス・プレスリーの移り変わりゆく（翻訳されゆく）ヴィジュアル・イメージを探求する標本調査である。ここに例示されるエルヴィスの表象は、伝統的なアートやインサイダー・アート——アカデミックな育成を受けた芸術家による絵画や彫刻——の範疇には容易に当てはまらない。それらはむしろ、アカデミーや国家やマーケットの諸インスティテューションの内部と彼方とで流通するエルヴィスのポピュラー・イメージである。こうした種類のイメージは、ヴェルヴェット・ペインティングやライブ・パフォーマンス、さらには映画やデジタル・スペースを含む多種多様なメディアに入ってくる。これらの例はいずれも複雑で、多層的で、ここで満足な検討を行うに余る豊かな内容をもっているが、それだけにエルヴィスが世界中でいかに見られ、作られ、そしてリメイクされているかという点に踏み込むひとつの対話を開いてくれる。本稿に提示されるのは、三つの翻訳モードを通じて移動するエルヴィスのイメージについてのケース・スタディーである。第一に、グローバルになったアメリカのエルヴィス。第二に、アメリカのなかのグローバルなエルヴィス。そして第三に、ローカルな地域でイメージされるグローバルなエルヴィス。

キーワード：トランスナショナル、映画、『ヴィヴァ・エルヴィス』、ヴェルヴェット・ペインティング、エルヴィス神殿

Abstract

This article is an exploratory survey of visual images of Elvis Presley in translation. The depictions of Elvis sampled do not easily fall into the categories of traditional or insider art—painting and sculpture by academically trained artists. They are popular images of Elvis that circulate within and beyond institutions of the academy, the state, and the market. These kinds of images come in a variety of media including velvet paintings, live performance, and film and digital space. Each of these visual instances is complicated, layered, and too rich to examine completely in this paper, but they do open a dialogue into how Elvis is seen, made, and remade in world. What follows are case studies of Elvis images that travel through three modes of translation: the first is American Elvis gone global, the second is global Elvis in America, and the third is global Elvis imagined locally.

Keywords: Transnational, Movies, *Viva Elvis*, Velvet Paintings, Temple to Elvis