

# ルイ・ジュヴェ 「『肉体を離脱した俳優』序文」<sup>1)</sup>

Louis Jouvet, « A quoi bon me deguiser les choses » (1943)

1943年6月4日

自分を偽って何になる？ 私は毎日自分の仕事についてあれこれ書きつけ、それを互いにつなぎ合わせ秩序だてようとしてきた。けれども、私にもようやく分かりかけてきたようだ。つまり私は一番簡単なことを難しく考えすぎていたのだ。仕事をする中でいろいろと思案を巡らせてきたが、好奇心と探究心が旺盛だったせいで、分かりたいとの思いに突き動かされ、仕事の領域を飛び越え遠くへ行き過ぎてしまった。

これは幻想であり、驕りである。けれども、自分の仕事や役割にしかと責任をもってあたる人はみなそんなものではなからうか。

自分を正当化しようとして、あるいはそれこそもっと大きな驕りの気持ちから人に読ませようとして、私は自分の書いたものひとつひとつに名前をつけ、理屈をつけ、見取り図を示そうとする。そうすることで、そこに意味が出てくるようにと。要するにこの終わりなき探究には、たどり着くべき終着点などありはしないのだ。私たちの仕事とは言ってみれば、延々と続く幻想以外のなものでもない。幻想に生きるとか、そこに尤もらしさやら因果律やらを見出そうとするとか、その発現を説明するとか、そういうことも結局また、私たちの生きる幻想にさらにもうひとつ幻想を付け加えることにしかならないのではないのか。幻想のプレオナスムとで呼んだほうがむしろいいくらいだ。

初心者たちの知識の足しになることもあろうかと調子よく考えることもあれば、先人たちの書いたことを揶揄してやろうかとむきになって筆を走らせることもある。彼らの言っていることには専門性がなさすぎる。私たちとは違いプロフェッショナルではない人たちだからだ。ラジオと映画によっていずれもたらされるに違いないさまざまな不測の変化を考えると、演劇についてしっかり考えねばならないのは今だぞと思ひ至りもする。作家が不足しているなかで、この演劇という営みとそれがもつ意義を維持するために、俳優が義務と威厳とを引き受けねばならないのだと。書いたものから解放されたくて、いっそどんな形を取ろうと気にせずまとめて出版するな

りしてしまえばいいのではないかと思わぬ日はない。けれどもそれはきっとそう考えるだけ徒勞なのだろう。

不安や苦しみのようなものにいつもさいなまれていて、気持ちがまったく休まらない。もっと知りたい、もっときちんと理解したい、強い力が働いて考え事からまったく抜け出せないこの状況からどうにか逃げ出したいと願う。だがそれもこれもみな、自由でありたいと願うからだし、古典演劇作品にしかと関わりたいからにほかならない。

私はこの状況にずっと隷属したままなのだ。そうなのだ。もしもそこから自由になったら、演劇と名のつくあらゆるもののために働くことを、私はやめてしまうだろう。しかし、今は新作上演がまったくできないから、深まりゆく思索に任せてみようと思う。私も年を取った。残された時間は限られていると思うと、つい熱に浮かされたかのように考えが暴走するし、『ドン・ジュアン』『タルチュフ』を読もうと本を開く気にさえもならない。想像力も舞台人としての勤も、ぐずぐずと妙味のない感じで、ちっとも働かない。どちらの作品もすぐに上演するあてなどないのだから、今はこうしてどんどん積み上げられていく書き物の堆積の形を取って発酵する思索へと立ち戻ることしよう。

くすぶり続ける瞑想は熱を帯びながらも、着火するということがない。この瞑想のまにまに私はあくせくと書く。方針もなしに、読み直しもせずに。漠然と湧き上がる何かは明確な輪郭を持つことはなく、言葉に翻訳されたそれは原型をとどめてなどいない。私は悪筆だ。これを読み直し、整理するのは実に疲れる。読み直してみても、一体なんなのだからこれは、とがっかりするかもしれないと考えると怖い。月は流れ日々は過ぎゆく。そして私はこの非生産的な暮らしを続ける他はない。そこには私の人生におけるただひとつの仕事を作ってきたすべてに向けられたいかにも優しげな外観の下にひそむ、表出することのない驕りもたくさん入っているのだ。

どうしたらいいのか。何を決めればいいのか。この書き物はほんとうに役に立つのか。それが誰かにとって有益でありうるのか。この「エクリチュール」の張本人は

1) [訳註] 底本には、以下を用いている。Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, pp. 9-17.

私の驕りそのものではないか。人より多くを知りたいと欲する俳優の驕りなのではないのか。自分の仕事を高みから眺めようとする者の驕り。仕事のできる幸せをかみしめつつ、勤めを果たすことによって以外誰にも理解できようはずのないことを理解したいと思う者の驕り。

現場ありきの演劇人がものを書いたところで、自分が見たいと思うものや見えたと思うものをさらにかき回すことくらいしかできない。何もかもが混乱し、言ったそばから自分でそれに口を出し、さらなる混乱を招く以外に何ひとつ説明などできない。そして、何も理解できないままに混乱の海に溺れるほかはない。

冷静にならなければ。心を解き放ち膿を出してしまわねば。そして演劇作品を作るという仕事を再開すること。大事なのはそれだけだ。

うまく言葉にできるだけの才覚もなくやり直すための時間もないが、自分にとって大事と思われる考えを言うことだけはせねばならない。あとは、読んでくれる人の善意の想像力に託すのみである。私の言ったことに自由に補足し膨らませていけるよう、読者ひとりひとりが考えていただければと思う。要するに、書き散らしたメモの集積の形しか取れないにせよ、とにもかくにもここにまとめることにしたのだ。往々にして、ひとつの主題は、それについて言い尽くしてしまわぬほうがよいものだ。

常に定まらぬ興奮のなかにあって、まとまりがつけられずに苦しみ、掴んだと思えば必ずそれは消え失せてしまう不安感を抱えている俳優に、自分の考えをまとめ、深めて、それを順序立て、そして書いて表現するなどということが、できようはずはない。俳優という人種に、考えをまとめることができると思わせることなど果たして可能かどうか。彼は心のおもむくままにしか生きられぬ人間だというのに。

何か思いつきがあるとして、しかもそれが明瞭で興味深いもので、さらには何らかの意図や目的に即して整理されているとしても、いざそれを書こうとすると、どんな調子で、どんな言い方で、どんな手法によって書けば人の興味を惹きつけられるのか、私には皆目わからないのだ。頭の中を混乱した考えが錯綜していたかと思うと、時折そのやり方でいけばいいと突然はっきりと実感されるような（これはちょうど誰かがアリアを歌うのを聞いていてどうしてなのかふと心が安らかになるのと同じようなものである）解決方法や章立て、切り口、整理方法を思いついてやっと思いが解放される思いがす

る。そこでペンをとって幸せな思いで新しい虚構の物語や新しい秩序について書いていく。ところが3、4日経つともう分かってしまうのだ、しまった、また気がはやって有頂天になってしまったけれども、この書きぶりではまだ言いたいことを書き切れないと。こうして文字という子供を産み落とそうとすることは結局心をいらだたせるだけの、要するに傲慢な所業でしかないのではないかと。

私がこうして書いているのは、自分の思索にもはや納得がいかないからだ。文字に書きだすことによって考え事から解放され、考え事によって責め苛まれる辛さから自分を楽にしてやれるのではないかという気がするからだ。

過日私が書きつけた対話のテキストは、すっきりとシンプルなものであった。書きながら考えが明瞭にまとまっていく感慨があった。しかしあれは18世紀的なものの真似事でしかなく、やはりまだまとめ切ろうという気持ちになれなかった。デイドロ風やピエール・リエール風を気取り過ぎていたと思う。18世紀的なもののなかでも、リエール風はどうも気に入らない。ラブレードだけは真似事でない方法論を編み出した。つまり彼は登場人物と物語の筋をつくったのだ。

昨朝、ジロドゥの『全能』を読んでいて、私は突如として全く別の方法論を思いついた。今私が思いついている事柄と書きだしたノートを、今日我々の時代における演劇にまつわる知の体系へとまとめ整理するのだ。おそらく、まとめ方としてはこれが一番秩序立っていて品がいいものになる気がする。

私が自分に言い聞かせていたのはこういうことだ。つまり、現代演劇の危機と不安定性がしっかり伝わるように書くこと。そしてこの問題にしっかりとした形で対処することのできる唯一の存在であろう俳優という人々に、そう、少なくとも彼らにだけは伝えたいのだ、彼らはまさしくその危機を生きているのであって、およそ定義のしようもない彼らの職業の何たるかをはっきりさせる必要があるのだということを。俳優とは実に、説明しがたく、決め事も法則も作りようのない仕事なのだ。けれども少なくとも彼らだけは、この職業につくための修行の方法論がまったく不明瞭であると骨身にしみているのだ。この仕事には、知がそもそも欠落しているのだと、彼らにだけは分かっているらわねばならない。確かに、この職業を慣習的・社会通念的な側面から体系立てようとした書物も数冊書かれはした。まったく適任でない著者によって編まれた総記ものの書物がほんの2、3種類ある。ただし昔の劇場で用いられた機械仕掛けの仕組みや、今ではすでに時代遅れとなった舞台装置に関

する何冊かの書物（この手の書物には、私たちの時代のひとつ前の時代の演劇人たちが蔑ろにしたり、廢れるまま放置してしまった、改めて学ばねばならないことが含まれている）や、舞台の建築についてのいくつかの書物は別であるが。以上のことを除けば、**演劇に関する基幹的書物はまったく、書かれていない**。デイドロだけが、演技術について一本書いた。だが俳優という、これほどまでに他との区別が明確な職能についての書物は、一冊も書かれていないのだ。各方面の研究者たちが、かつてほどは傲慢でないやる気を表明してくれるようになり、碩学たちがそうした書物について考えるようになり、どうやら演劇を学問として体系立てる必要性が見えてきた昨今である。今こそこの問題に、私たちは本気で取り組むべきではないだろうか。私はかねてよりずっとこの問題に取り組んできたのである。

私はつくづくこう思い続けていた。演劇は、困窮の時代にも、過渡期にあっても、俳優によってのみ持ちこたえるのである。もちろん、そうした時代においては、俳優は人のものを不当に我が物としたり、自らの優越性にあぐらをかいたりする。しかし、それは、俳優という職業の営みを維持し、伝統を守るために必要なことである。戦争中である今こそ、その維持のために尽力せねばならない。しかしそれは、この職業を守りさえすればよいというのではなく、はっきりと見なければならぬ。少なくとも、将来を見定め、予期する努力をせねばならない。

映画がもたらす新しさは、看過できぬほど重要である。30世紀にわたる演劇上演史において、これほどに影響力があり、破壊力のある発明、発見は他になかった。それは、私が思うに演劇から出てきた新しい器官である。瞬く間に世界的になった、劇芸術産業のひとつである。これまでに競争相手がまったくなかった演劇は、まだちっぽけな貴族制の内側にとどまり、まるで小さな仕立て屋のような手仕事を続けている。しかしこの新発見はすでに強い影響力をもち、しかもとどまるどころを知らない！ この新発見は、劇芸術に多数の新たな信奉者をもたらし、一国の人口比での観客数の比率はうなぎのぼり、5倍か、あるいは6倍か、いやもっとかもしれない、詳しい数字は私には分からない。この新発見はすでに、演劇のうっ血を除去し、貧弱にし、純化してしまった。その魅力と財と広告によって、怪しげな人材をかき集めている。偉大な劇詩人たちはかつて、出来の悪い人間の寄せ集めでできた座組のなかで、むしろ安んじて呼吸をしていた。演劇に関わる人々は、座組の中で学び、頭角を現していくものだ。しかし、この、映画と演劇の、この濾過された対立のありかたを見ていると、演劇が高

級品化してしまっているのを感じる。演劇は、この対立のせいで衰弱してしまわないだろうか。演劇は、映画とつながってはいなくてはいけないのか？ 映画に対して演劇は何ができるのか？ 我々俳優が一方を他方と対立させることがあってはならないのだ。俳優は知っていないのではない、最も重要なのは演劇のほうだということ。私たちの仕事は、あくまでも演劇から始めなくてはならない。映画が知においていかなる啓示を見せようとどんな変化を引き起こそうとも、知においては畢竟演劇が依然映画の兄であり支配者なのだから、もはや証拠は挙がっているさとばかりに手離してはいけないのだ、私たちが依然として演じ、演劇における人生を生きられると確信できる場所を。その場所で私たちは品位を持ち自信を持ち人生をかけてひとつの役のなかに自らを完成させる。自らの才能と野心とを研ぎ澄ませながら、質的にも影響力の面においてもいまだ時代遅れになどならない演目に取り組むのである。

作家たちを安心させなければ。そして、演劇の伝統を守っていかなければ。

そのためにまずやらねばならないことは、この伝統というものの再発見である。私たちは今、過渡期の最後の曲がり角に立っている。17世紀以来、古典主義戯曲には、マリヴォー以外めぼしい作品がない。ポーメルシェの価値は、上演の現場での価値にとどまっている。ミュッセを数に加えることもかろうじてできよう。ミュッセの古典主義への近接性とロマン主義は映画の領域で蘇らせることができたに違いない。ヴィクトル・ユゴーには俳優がいなかった。ロマン主義のドラマ劇もまた然りである。自由劇場のレアリスムは劇界という家族のなかの汚点であり、墮落である。衰退であり、退化である。伝統を再発見するためには、演劇の諸問題をもう一度考えてみることだ。それを真の意味の中に、職業的現実の中に、置きなおしてみることだ。演劇とは何か、演劇を構成する主体とは何かを、演劇が輝いていた時代の文脈のなかに置きなおすことだ。演劇が輝いていた時代とはすなわち、演劇が一番の高みにあった時代のことである。その時代の文脈で、演劇を再定義したらよい。少なくとも、観客も我々演劇の実践者もそうあるべき文学批評の文脈から脱線してしまったのだから、そこから離れて演劇を見つめなおすことが必要だ。真の意味で劇的なもの、方法、実践のための規範の、枠組みだけはかろうじて残されている。その中身をもう一度探さねばならぬ。私はけして、ルイ14世の治世に戻るのがいいなどとは言っていない。そうこれだけは明言しておかねばならない。失われた伝統を取り戻すのはけして、古いものをコピーすることではない。直感と、研ぎ澄まされた

感性による洞察によって、私たちが今やっていることは間違っており、五月雨式に受け続けた影響の帰結でしかなく、**他の実践方法はあるのだ**ということ、まずもってしっかり理解せねばならないのだ。そうした実践方法は、今一度見つけ出すということができないにせよ、それをことばによって言い直し、少なくとも先人たちの**態度や考え方、プロ意識**といったものを至近距離からしっかりと把握せねばなるまい。彼らには技があった。そして様々な種類の観客とどうかかわるかの方法論も持っていた。より意識的かつ考え抜かれた役者修行の在り方のために今すぐにでも必要とされる知識を私たちは確実に持たねばならない。**今日の演劇にとって必要な知**というものがある。映画はその知のうちのひとつとして私たちに突き付けられることになる。

\* \* \*

ここにラジオとテレビも関わってくるのだから実に盛りだくさんな話である。

今日、劇芸術は、映画ができたことによって、人間が組織を作り徒党を組むことにより生まれるあらゆる可能性のさらに向こう側にある。今となっては演劇は、宗教や政治の持つ可能性とも競争できてしまいかねない。映画との和合が必要である。ありとあらゆる組織がこれを導き、併合し、制御していかねばならない。教義もなく、論証の不要な自明の真理もない、決まった規範もなく、イメージ、機械の力、写真の力以外の感化力もないそれはしかし、すでに世界中に同業者のつながりを広げている。ここに関わる芸術家たちのうち、私たちとの関わりを依然持っているのは、彼らの中の最も偉大な存在である、あのチャップリンだけである。

今こそ、俳優は知らねばならないのだ、演劇とは何かということ。それについて考えをひとつ、持たねばならない。かつての古き良き幸せな時代がそうであったように、俳優は、自分の仕事を知らずしてそれを実践することはもはやできない。映画俳優は、演劇俳優よりもずっと器用だ。毎年のように変化するコード化された演劇技術に通じている。ちょうど、服飾の世界の流行のように。演劇の世界よりもずっと早い回転で。しかし、演劇における技法は逆で、むしろそれによって俳優が変化するのだ。そしてその変化は、俳優の感覚以外のものによって習得されるということがない。今こそ、演劇の俳優は、演劇の規則、方法論を引き出さねばならない。そして、自ら教義を作らねばならないのだ。

しかし今日の俳優はどれほどに無知になり心貧しくなってしまったことか。彼が過ごしてきた時代はあまり

にも無気力で、詩人による支配がほとんどされなかった時代であるがために、俳優はほとんど技を持てなかった。彼は、ヴィクトル・ユゴーもミュッセ、マリヴォー、モリエール、コルネイユもみな、何もかも、通り一遍の同じ調子で読むのだ。まるで、大衆食堂で供される、どんな料理にも使える便利なソースの凡庸さと変わらない。

俳優は知らねばならない。**演劇とやるということがどういうことなのかを。それを天職とすることがいかなることなのかを。**演劇は、演劇という職業なのだ。一方映画はそれ自体が目的にはならない。ただ、演劇的なものの実践のひとつの方法であるのみである。そこでは才能が使いまわされることはあっても、再発見されたり培われたりすることはない。演劇は、それに関わる者を、培うものであり、鍛えるものである。つまり、生活のためとか、物を稼ぐために演劇をやるのではない。演劇は道徳的・職業的価値を豊かにたたえるものであるが、映画はそうした価値を提供することも生み出すこともできない。俳優にせよ役者にせよ、こうしたことを見落としたままでは非常に危険なことである。『放蕩息子』(*L'Enfant prodigue*) は、演劇ではまだ上演可能である。しかしこの教訓話を映画に当てはめるのはどだい無理である。

俳優は理解せねばならない。彼がこれまでに、そしてこれから演じることになるであろうどの役をもすべて超越して、他のどんな贅沢な役よりも美しい役割を、彼は**演劇において引き受けねばならないのだ**。それは、演劇への、古典作家たちへの、現代作家たちへの、詩人たちへの、観客への、この登場人物の作る宗教への、演劇にまつわる知の集積への、**敬意を持つこと**に他ならない。今や時は、かつての単純な利己主義の時代ではなくなった。それを理解しながら俳優は誰よりも先に危機に落ち込みかねない。それはたとえ彼が、今見えているこの新しい道で明日成功を掴んだところで同じことである。

俳優が、真実の演劇、真実の演劇修行のできるフィールドは、演劇だけである。

劇作家が、継続可能な規則を残すことなしに、続けざまに駄目になる時——こうしたことは17世紀からずっと続く問題である——これらの規則がすでに失われた技の下らぬ真似事でしかないとしたら（私がここで問題としているのは、発声法はもちろんのこと、身振り、演出、舞台上の機械仕掛けだけでさえない。そもそも私たちは、こうしたことについて、17世紀からどれほど進歩したというのだろうか。私がここで言いたいのは演劇に付与される意味の無効性であり、無用性なのだ。私たち

の兄にあたる、17世紀の俳優たちは、無知だった。学などなかった。けれども彼らは「匠」であった。今日では、誰もがそれなりに「知識を持って」はいる。発声法や律動、呼吸法が、私たちの行う表現の大切な一部であることを知っている。けれどもそれをいざ実践するということができないのである。物事の名前を知ってしまうと、それを使うことをしなくなる。17世紀とは逆のことが起こっていると言えよう)、話を戻すが、劇作家たちが次々に駄目になっていくと、例えばヴィクトル・ユゴーの場合は自分の成功にはフレデリック・ルメートルが必要になったのだし、サルドゥはサラ・ベルナールとコクランを必要としたし、タルマは、劇界のあらゆる王たちを凌駕するような「皇帝的」な才能を発揮した。つまり、演劇が病むとき、演劇は俳優によってしか立っていられなくなるのだ。

かくして俳優が相続者となる（しかしこの相続人は所詮は永らえることがない。傲慢になり、自分の分をわきまえることができなくなって、やっていけなくなるからだ）。品質が決して良くない品物と、その購買者との間に立てるのは俳優だけなのだ。俳優が、顧客の利益や儲けを考える役目を引き受けねばならない。演劇における利潤の追求の責を負われた俳優は、劇作家にも規則にも事欠く混乱のなかで、演劇の産業としての安定感が戦争によって崩れてしまったなかで、映画という、決して十分に信頼に足るとは限らない、副次的なジャンルの台頭のなかで、そんなにも大きな役目を引き受けねばならないのである。

そもそも、いったい他に誰が、その役目を引き受けることができるというのか。劇作家に、演劇を商売として考えるというのはどだい無理な話だ。第一、それを劇作家が考えるようになってしまったら、作品の質はガタ落ちするに違いない。よくある話ではないか、儲けに目がくらみ、野心にまみれて、汚れてしまう劇作家。もはや偏りのない仕事などできようはずはない。せいぜい、作家協会にとって都合のよい人間でいることくらいしか、できないだろう。

**しかし明日にはすべてが変わるのだ。**この変化への心づもりをしておかねばなるまい。持つべき敬意と役割とに自覚的になり、些末で二次的な問いに惑わされぬようにすることだ。組合がらみの問題についても然りである。小さな問題に気を取られていると、本当の問題に向き合うことができなくなる。すなわち、演劇において感性和思考とをどう勝利させ続けるかという問題である。

このことから眼をそむけると、演劇は私たちの手を離れ逃げていってしまうだろう。私たちには、来るべき新しき演劇状況について、観客と劇作家たちに責任を負っ

ている。演劇は今後、多かれ少なかれ国家レベルの広がりをもつ産業となっていくのだろう。そこでは私たちはもはや、まるで工場のラインで働く労働者のようなコマに過ぎない存在となるのだろうか。そこでは、モノづくりの精神は、大量生産の考え方に則った、人工的に合成された方法論になってしまうだろうか。そこでは観客はきっと、自分の意見を持つことをしなくなるだろう。自分の良いところや、自分独自の価値を生み出すものを失ってしまうだろう。集団の塊のなかに吸い込まれてしまうだろう。ちょうど、羊の群れが、群れに餌をやる人間たちにとってのみ都合のいいように管理され、いいように使われるのと同じである。演劇は、こうした集団に教義を仕込んだり偏向した教育をほどこしたりするためのシステムに過ぎなくなっていくのではないか。観客という、自由意思によって立つ人間の理性やセンス、感情などは、うち捨てられてしまうのだろうか。

もちろん、今危機に瀕している様々な制度の中で、演劇がとりわけ危機的状況にあるのは間違いあるまい。しかし映画も、観客に無関心なままではいられまい。「我々」は演劇をどうにかしなくてはならない。それができないのなら、素晴らしい詩人がいないのなら、演劇は貧血を起こし、病気になってしまうだろう。

今起こっている戦争はけして、飛行機と砲台の間でだけ起こっているのではない。それは、人間の精神の自由を賭けた戦いなのである。そして演劇は、その戦いのための最も強固な砦であり続けてきた。

精神を称揚するもっとも大きな建造物のなかでも、演劇はもっとも古くもっとも重要なもののひとつである。ほかのどのような政治的な演壇も、公正な自律性、比類なき無私無欲さ、高貴さにおいて、演劇に勝るものはない。

**今日、映画の台頭によって、演劇が卑俗化と商業化の憂き目にさらされている。**そのせいで、演劇を愛するすべての人々が、演劇について考えねばならなくなった。映画が凄まじい速さで力を得たことで、劇芸術を、理論的にも実践的にも脅かしている。実は心の奥底では、私は演劇のことを憂いてはいない。私は演劇が好きすぎるのだ。私にはよくわかっている。演劇の優位が。演劇がどんな力を持っているか。演劇は私には、精神の宗教なのだ。けれども、演劇を実際にやっている人びと、演劇を生きている人びともまた、私と同じような自信を持っているのかまでは、分からないのだ。これから先何年もの間、あらゆる意味において貧しい時代を耐え忍ばねばならないのではないかと。だからこそ、それを見越して先回りして語る必要があると思っているのだ。

そんなわけで、ここに、私の考え、私のノートをまと

めたいと思った。

### 演劇の保護と顕彰

#### そして1943年の俳優の誇り

この文字の連なりは、仮に無意味なものであろうとも、2000年——今からたった57年後だ——の人々に向けて、私たちの生きる1943年というこの動乱の時代の一俳優の考えたことを言い置くことにはなるだろう。そしておそらく、演劇の再発見、再生の営みでもあるはずである。忍耐と、私を育む寛容さをもつて、昔からずっと私は、演劇に出会い続け、演劇において新たな発

見をし続けてきた。それは、人に言われて愛そうとしてきたそれを、より深く愛するために必要なのだ。それとは、フランスの古典演劇にほかならない。

すっかり夜も更けた。これ以上書く事もできそうにない。結局いつものとおり、何を書いても混乱しているし、霧の中だ。いろいろ書きすぎたし、疲れた。読み直さずにペンを置くことにする。

メデリン（コロンビア）——午前3時

（訳：間瀬幸江）