



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	デュレンマツト氏の楽しや世界の砂遊び
Author(s)	高橋, 吉文
Citation	独語独文学科研究年報, 創刊号, 32-59
Issue Date	1974-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/26449
Type	departmental bulletin paper
File Information	1_P32-59.pdf



「デュレンマツト氏の 楽しや世界の砂遊び」

高橋吉文

1.

デュレンマツトの創造した数多くの忘れ難い人物の一人である乞食のアキ⁽¹⁾は、奇怪な浮き彫りのある橋の下に居を定め、最下層の連中を従え、いかな拷問にも屈することなくただ一人、乞食業を堅持している。この男は、それこそ融通無碍、財産など云うに及ばず軍隊から王国に至るいわばこの世に存在するありとあらゆるものを自在に巻き上げていく、愉快で麻 不思議な才能を持ちあわせていた。ところが、何を思ったのか、彼はせっかく貰い儲けたその日の収穫を毎日目のユーフラテス河に棄ててしまうのだ。気でも狂ったのか。しかしながら、彼の乞食術とは他ならぬ言葉による世界攻略のことであって、ユーフラテスも、地上の生を相対化してその虚偽と脆さを際立たす悠久という時間の河、凡ての有限なるものを貪って飽くことのないクロノスの口であったからこそ、〈乞食のもとで凡ては、時への沈淪に終わ〉⁽²⁾ったのである。

〈処刑とは、見棄て去ることを云う。〉⁽³⁾

深紅の刑吏用覆面を被ることで逆に正体を現わした、世界の刑吏アキの遣り口である。絶対による最後の審判を反照する「時」の刃にかかって人も世界も消滅し、アキの橋の下にごたごたと積み上がる骨董品の山だけが、かつて何か生き物がいたらしいことをわずかに暗示するにすぎない。そのような視点から世界を巨視的に描くアキのマカーメが素晴らしいのも当然で、彼は、ただにフィクションの中で跳ね回っている人物というにとどまらず、フィクションそのものから力を汲みそこで呼吸さえる一人になっていた。この様なアキの姿は、洵にデュレンマツト自身を彷彿させるに十分である。悠久の大海に浸して鍛えられた処刑刀、このユーモアの料理包丁を存分にふるって栄養たっぷりに仕上げられた〈Henkersmahlzeit (処刑前の豪華な食事)〉、これが所謂彼の喜劇であったからである。死の真白なキャンパスの威嚇にあってぎらぎらと原色のままに浮き上がってしまった生の乱光景。かような死の衝迫はデュレンマツトの追悼文にも明瞭で、友人の死という仮借のない事実の方からデュレンマツトが不意に、ここでも不意に生に仁王立ちして襲いかかってくる。死は秩序のさ中に突如舞いおり、自明の事柄を無残に覆し、たちのぼるきこ雲の中に虚妄の雲海を視覚化してしまう。飛来せる隕石のドラマトルギー、故障ないしは偶然のドラマトッ

ルギーである。追悼文が彼の文学だった。追悼に神妙な顔をして参列し故人を哀惜する人々の前に忽然と現われ、凡ては遊戯だ、葬いも社会も＜そうであるかのような＞⁽⁴⁾ 振以上のものではない、と彼らに危険な爪をたてる刑吏であったのである。

＜私たちは墓場でよく隠れんぼをした＞⁽⁵⁾。

彼は、今でもその墓穴に身を沈め、死から筆をとっているのだ。＜世界の地下墓地＞⁽⁶⁾ を降りていく巨人を初めとして悪の怪物の登場する＜嫌疑＞（1951）の警部も亦、ほとんど死者に等しい病人だった。

＜自分を一生がすぎさった人間、死とのとりかえしのつかぬ戦いに破れた人間であるかのように感じた。＞⁽⁷⁾

それまで空しさに自己が萎えるように感じていた警部ベールラッハは、重くのしかかる病の疲労の中で、＜物理学者たち＞でのあの絶望のヴィジョンを独白する、と、

＜彼は寒気がしてきた。それは宇宙の寒気であった。ただ予感されるにすぎぬ巨大な、石のような寒気が彼の上へおちてきた。＞⁽⁸⁾

すると、この死にかけの男はなんと＜虚無の息吹きに触れて、再びしゃんと気を取りなおした＞⁽⁹⁾ のだ。虚無から、＜死海の鉛色の波＞⁽¹⁰⁾ から力が凜然と湧きあがっている。それは一体何なのか？悪の力か、虚無の神秘なりズムか？死滅や終末の光景がなぜ生命をふるいたたせるのか？宇宙の生成の壮大なりねりが、彼の生命源たりうるものだろうか？なぜなら、その宇宙はこんなところだったからである。

＜宇宙という無意味な消耗をくりかえしているところ、怖ろしく空虚で、また怖ろしく充実しているところ＞⁽¹¹⁾

＜この無意味な世界、まるで巨大な腐肉のようにたえず生と死を生み出す物質の神秘＞⁽¹²⁾

そこではもちろん人の生は、全くの無意味に終わり、活力の発源どころではない。

＜わたしたちが生きているのは死ぬため、呼吸をするのも話すのも、愛するのも死ぬため、子供や子孫をもつのも、自分の肉の中からこしらえた愛するかれらといっしょに腐肉となり、人間がそれで形づくられている感情のない死んだ元素へ還元してしまふためよ。＞⁽¹³⁾

世界の現象は、必竟、混沌という悪戯好きで我儘勝手な男の子の砂遊びやトランプ遊びにすぎなかった。

＜トランプはまぜられ、遊戯がすむと、まとめてかたづけられてしまう。＞⁽¹⁴⁾

どうせ虚無なら、弄ばれるよりも思存分サディズム本能を発露させ弄んでやった方がいい。世界は虚無の拷問室なのだ。既に虚無にいるということで不滅な拷問吏だけが、人間の脆さから超然と

して君臨する。この最強の存在が神であった。考うる限りの手口で人間をのたうちまわらせ、苦悶する姿や叫びに悪の喜びを抑えきれず、眼をギラギラと燃えあがらせる残忍な拷問吏、それが神の正体であった。そして、我々人間はこの神に苛まれる獣、否、獣ですらあるかも定かならぬただの肉塊、壊される為にある物質以上のものではなくて、宇宙の、或いは混沌の巨大な鼓動に七転八倒見苦しげにころげ回り、這いつくばり、息せききって走りまわると見れば、混沌の隅に足をもつらせてあがき、力尽きてくたばっていく。破滅と終末のヴィジョンのもとにおかれた人間たちの群れ、地上の世界は、云うまでもなく目もあてられぬ茶番、無意味この上なしの滑稽なドタバタ喜劇である。人は、〈破滅の根源たる謎〉⁽¹⁵⁾と称された太古よりある根源的悪の猛威の犠牲者であるとともに、その一時のすさびの為に我知らず演じさせられている操り人形、マリオネットや将棋の駒であったのである。

このめくらむ宇宙の闇、黙示録の無時間を生を持たぬ隕石が、不気味に落ちていく。それはどこへ至るかを知らず、果てなぞそもあるのかも定かならぬ虚無の空間を、ひたすら下へ下へと落ちていく。その者の眼は盲、心もなく、己れの触れる凡てのものを破壊しさる。

この隕石とは何のことか？それは生の地平に“ポッカリ開いた奈落”、それゆえ影絵としてしか見えてこない奈落存在のことであって、その様な怖るべき黙示録の人物像の一人、フリッシュのエーデルラント伯を評してデュレンマットは、次のように云う。

〈エーデルラントは斧であって、それ以外の何ものでもない。斧は考えず、嘔吐も覚えず、人を殺す。生は、人殺しとなったのである。〉⁽¹⁶⁾

それは斧だけであり影絵だけであるから、舞台にのぼせられず、せいぜいが、顔も心も言葉も失った相貌を持つ奈落存在への途上にある人物たちにとどまっているが、〈老貴婦人〉も亦、ほとんど奈落存在として姿を見せ、舞台の筋の進行とともに硬化し、ついには完全に石化した状態で去っていく。石化への転回は、奈落存在への歩みだった。奈落存在への歩みとは、黙示録或は終末への転落であった。この終末の日から、破滅という果てから見返されて絶望と虚無を浴びた生は、どうあがいてみたとして既にそのことで絶望の餌食、虚無の一部になっていて、それを描く舞台も、たださえ奈落に至る病に大なり小なり罹っている観客を甘美にして崇高な、虚無と悪意の〈ねずみ落とし〉へ誘い込んで、彼らを当人らの知らぬ間に悪の奴隷に鍛えてくれる“悪の舞台”とそう違うものもなく、それを見て人は、死んだ眼をした奈落存在たちとともに落ちつつある。絶望の光景を見て絶望しか見れぬ者には、絶望はただの絶望でしかない。それは、彼が絶望しているからである。その者は、己れの見た、それ故落ちこんだ絶望のゆえに自ら落ちつつある者だった。彼にはもはや生そのものはどこにも見えない。彼は、今や死しか見やることのできぬ単眼になりさがって、ひたす

ら落ちていく。落下しながらこの絶望に冒された男は、己れの肉眼界より完全に消失せるかつての生への心象をばらまき、その渦の中で自ら失神し、失神は自殺か発狂として現象するであろう。彼は生に縋ったのだ、けれども、彼の裡にさざめき乱れえたのは生でも死でもなく、生への追憶、想念にすぎず、それがまた永遠に失われたことを知っているだけに、その「生」への想念は、「生の秋」の異様な輝きと末期の眼の恐ろしいまでの美を帯びてこの世を離れ、この世ならぬイメージとして凝固する。そして、このこごったイメージを、彼の肉眼が見うる唯一の色、奈落の隧道の不気味な色が死の静けさへと呑みこんで、ここに“名状しがたい諧調”という幻覚剤が調合されてきたのである。落ちつつある者の謂である唯美主義者。それはニヒリズムの一形態であり根本形態であって、死に至る病に飛んで火にいたる夏の虫であった。その先には、生への想い出すらかき消えてただもう訳もわからぬことを独白する<糞でかさぶたになった>盲の<ミイラ>(17)、そして、全き隕石の状態がある。したがって、奈落に飛びこんでしまった精神がその地獄園から脱出する為には、下の涯限を凌駕し統御することで肯定的な力へと転調しうる最上の獲得がなくてはならない。けれども、最上限とは無限なる絶対で、限りある人間の知力の到底及ばぬ気も遠くなるような彼方にある、もしくは、ひょっとするとこの宇宙のどこやらにあるのかもしれないといったほうが正確なものである。もしまかり間違ってもそんなものがあるのかもしれない、と仮定してみる時、奈落にそそげだつ者に残る望みは絶対自身の開示に他ならぬ。それにも関わらず世界には暗雲が重くたれこめ、ボッシュやブリューゲルまがいの地獄絵が賑やかであっても、神は面を覆い、呼べど答えず、ひと一人見あたらずガラんとした朽ちかけの建物に蕭条と風が吹く。神は沈黙しているのか？とんでもない、沈黙どころか神は、これ見よがしに我々の世界を手を変え品を変え拷問していたのではない。存在の密室、この虚無の拷問室を睥睨するサディスト。この悪意の神を呪いはしても、どうして信ずることなぞできようか。上限も空しく、凡ては絶望だ。だが、それをそう判断したのは人間にすぎなかったのである。“理性”という、短い射程距離より有さぬ微力な光の輪、その中で判断を下す人間の認識は相対的で、よしや絶望の光景を見たのにちがいはないとしても、そこから引き出す或はそれに与えた<絶望>という答も亦、その類に洩れずその者だけの描く世界像の一つでしかなくて、世界そのものとは違う。デュレンマット流に<絶望しない>(18)という別の答を出すことだって全くもって可能だったのだ。可能だったのだが、しかし、<絶望する>にせよ<絶望しない>にせよ、そのふたつながらに脆さも脆しその者の仮説である、という点では少しも変わるころがなく、<絶望しない>が<絶望する>を克服したということではなかった。そのような状態を見はるかす認識論の観点をとった者も、またしても各人の認識の無根拠と証明不能へと落ちいらざるをえない。そこでの理性の無力と、そこより出来する不条理もしくは謎の瀰漫。凡てが千々

に乱れ、片言隻語すら姿定かなれど曖昧な状態。無は無をしか生まず、無から有を創り出すことができない、と同じ原理から、不条理は不条理のゆえにこそ何もかも含まない。

＜絶望せるプロテスタントは、神の秩序を描けぬ。世界が己れ自身の姿に慄くに委せるよりない。カフカ同様、彼にとっても、世界のたじろぐ洗面を照らし出す光だけが真実で、それ以外ではないのだ。＞⁽¹⁹⁾

果たしてそうだろうか？洗面も絶望も所詮、洗面と絶望でしかありえまい。だが、実は神が残忍であるからこそ、虚無と絶望しかないからこそ、地獄は正しかったのだ。人は神の“正義”を信じて神の不正に自己を委ねなくてはならなかった。理性でわかるのなら信仰はいらない。それは狂気の沙汰だったが、それもその筈、理性の及ばぬ自明でないことを信じようという信仰が既に狂気であったからこそ、自からすすんで正気を失ったのである。盲目性と無力しか持たぬ盲人、思籠にすぎるといふ乞食、絶望の毒牙より解放される為には絶望しなければならぬ絶望者、拷問されて己れの限界と絶望しても絶望しきれぬものを知る敗北者。絶望の淵で彼はわらにすぎたのだ。と、どうだ、突如世界がドンデン返った。その一点から生命が勢いよく噴き上がり、無から有が誕生した。絶望の深化とは救済への接近に他ならず、最低が最高に等しかった。拷問吏こそ正しき神、絶望のヴィジョンこそ恩寵のヴィジョンであった。すると、この弁証法によって下限が一挙に上限を兼ね、存在の両極を彼はたしかに手に入れたのである。＜絶望せるプロテスタント＞の描く＜洗面＞が他ならぬ＜神の讃美のための、そして神の面前での世界劇場＞⁽²⁰⁾であったのだ。乾坤一擲の行為によって意識の追えぬ彼方に赴き、宇宙の何かと合致して再び地上へ帰る。デュレンマットは、この世界を覗く奇妙な絶対の一点に触れ、その全知の光度で我々の世界の裏の裏まで見透かしてしまった。＜月の裏側にある地点＞⁽²¹⁾から見られた地上の光景は、煮えたぎる Henkersmahlzeit であり、陽気な死の舞踏であり、奈落へと向かい且奈落からきりきりと引き絞られ統括されている遊戯であった。そして、それを可能にした恩寵の視角が、キルケゴールが云ったというユーモアであったのである。

＜ユーモアは、イロニーよりも遙かに深い懐疑を含んでいる、なぜならユーモアでは、イロニーのように有限性のまわりを巡っているのではなく、凡ては、不信心を巡っているからである：イロニーの懐疑がその無知にありとすれば、ユーモアの懐疑は、Credo quia absurdum（不条理ゆえに我信ず）という古い教理にあるのである：＞⁽²²⁾

したがって、ユーモアのほうがイロニーより残酷であって、イロニーが不可知に基づくならユーモアは無限のゆえに、審判のゆえにあり、それゆえ、イロニーは対象への相対的距離にぐずつくとすれば、ユーモアは絶対的距離として世界を鳥瞰することができる。デュレンマットは鳥瞰した。対象

が駒の如く絶対の盤上を動いていくではないか。

＜観察者以外のものにはなるまいとするには、しかしながら、ある確固とした非人間的な冷酷さを必要とする。＞⁽²³⁾

世界という死の舞踏を見すかすことを自らにひきうけた世界の＜診断者＞⁽²⁴⁾デュレンマットは、いかにもこの＜非人間的な冷酷さ＞を持って、世界が破局に墜落していくプロセスを静かに見すえている、いや、涎を垂らして待ち焦れさせしており、破滅への転落を根源への巡礼として無上の快感を覚え、＜死海の鉛色の波＞や破滅のヴィジョンから活力を汲んでいたのだ。生と死の接点にいなから単眼が禍して死しか見れない唯美主義者が、破滅を“絶望の眼”で、即ち、“喪失の眼”でしか見れず、そのせいで自らも破滅せざるをえなかったとは反対に、この男ときたら生と死の接点から複眼的に両者を同時に凝視し、破滅をも“喜びの眼”で貪ったからである。ところがなのである。＜不条理ゆえに我信ず＞で弁証法的に獲得された全知のヴィジョンは、それが弁証法的循環の一極であるからには、必然的にもう一方の極へと、絶望の極へと帰されねばならなかった。恩寵も世界も、一回毎にいちから始めて戦い取られるのでなければならず、＜叙述は征服＞⁽²⁵⁾であり戦闘であり冒険であって、その一つ一つが実験たらざるをえなかった。地上にいる微力な人間には、絶望からかろうじて獲得ししかも繰り返し辛抱強く挑戦しなおさねばならぬ、一回毎の全知のヴィジョンがあるだけであった。それは偶然の渦中に生きるに似ており、絶対的テーゼや最終決定的な世界把握もありえず、もしありうるとしても、凡ては脆く相対的で喜劇以外のなにもものでもない、というある意味では逆に極めて強大な世界観ぐらいであろうか。

＜ユーモアは本能的なもの、悲観主義や楽天主義に対する本能的反動、最終決定的な世界把握の自発的な放棄、絶対的テーゼへの精神上的の自衛反射作用、生命に欠くことのできぬ弁証法なのだ。＞⁽²⁶⁾

それは終わりということを知らず、現実挑発されて次々と仮説ないしはモデル型を創り出さねばならない。

＜かかる現実に対する彼の答は、絶えず新たな比喩と一連のイメージだけを現実に相対させるユーモアにある。＞⁽²⁷⁾

そこで、デュレンマットはいったのである。

＜Hypothese fingo（私は仮説を虚構する）＞⁽²⁸⁾

この仮説は、しかし、科学の仮説とは違って何一つ証明しなくともよい。それは軽薄そのもの、＜道化の自由＞或は＜無礼御免権＞⁽²⁹⁾を振りかざしてしたい放題、自在に想像力や思考を巡らせ遊び、遊ぶことで思いがけぬ瞬間、「着想」のきのこ雲の中に現実を不気味に透視させる。あれも

やったし、これも飽きちゃったし、今度はどれにしようかなあ。飴でもほおばりながら、宇宙の砂場の子供が考えている。と、この気難しく気まぐれで残虐趣味な混沌という子供は、またぞろ碌でもない悪戯を思いついた。そうなのだ、世界を浮き上がらず素晴らしい「着想」が閃いたのだ。はたと膝を打ち、揉手をしつつ、さあ取りかかれ。細心の注意と入念な手つきでデュレンマット坊やは、巨大な砂の城築城に着手する。組み立てては壊し、壊してはまた全く別なものを構築する積み木遊び、その絶えざる繰り返し、〈実験のドラマトルギー〉⁽³⁰⁾、楽しや世界の砂遊び。

2.

人間がつくり出したあらゆる文化、あらゆる社会、あらゆる組織、あらゆる作品、いってみれば人間の手になる一切が、恐ろしく脆い遊戯やフィクションにすぎない。世界全体が一つの芝居であった。それらを支配するのは演劇論であり、その中に生きる個人を律するのが演技論だった。政治も亦、〈人間の弱さがつくりあげた人間秩序〉⁽³¹⁾、その弱い人間が共同生活を楽にする為に虚構した作業仮説であって、国家とはそれを行うための施設に他ならない⁽³²⁾。だが、本性上パラドックスな人間が築いた社会は、必然的にパラドックスで、決して正しくあることはできず、社会は恒に不正な社会以外にない。しかも、社会はこの不正を隠す為にイデオロギーの仮面を被って己れの正当性を主張し、人間の習性である、虚構を現実そのものと信じ且論理的な概念を狭めて感情的な現実をつくりたがる傾向を巧みに利用して、ファッションへと赴く、という⁽³³⁾。人間の世界がフィクションであることを見失い、それを神聖な組織と見なす時、世界が危険な三文芝居に墮して行くのである。

〈人間は不完全だ。彼がつくる現実には絶えず人間によって脅かされている。人は恒に虚構を築いてそれを信じこみ、それが虚構だとわかって棄て去り、新たな虚構を築いて、またそれを見透かす。〉⁽³⁴⁾

けれども、この様な社会に対する人間の理性による批判的態度は、世界が、況や社会が虚構であるという認識に由来するだけではなく、さらに理性をこえた自明ではないことにより深く規定されていた。

〈政治や国家から合理的に要求できるもの、また実行することができるかもしれないようなもの、つまり自由とか社会的正義とかいうものの舞台裏にまわることによって、初めて、共通には解くことのできない、併し各人一人一人が解かなければならない、決定的なそうして自明ではない問題がはじまるのである。〉⁽³⁵⁾

人間の理性の関わりうる関われねばならぬ、いわば誰にも自明な領域を全く越えた次元、実にこの信仰の次元が、理性を理性たらしめてくれる、というのであるが、では、それはどのようになされていたか？

ゆるやかなリズムと不思議なためたのある文で書かれた自伝、但し、自伝であるよりは彼自身のドラマを思わせる<記録>(1965)の中には、中世流の“世界劇場”の視点が驚く程強烈なイメージで描かれている。

<私たちは死ばかりか殺しにもよく慣れていた……>(36)

だが、彼の生きた村がいかにかきつく栄養満点のゴツタ煮であったとしても、

<その村は、世界全体の中の任意の一点で、それ以上ではない、何らとるに足らず、偶然で、置換可能なものなのだ。>(37)

人が体験しうる近隣や現在は、必竟世界劇場の前景であって、村の頭上にはそれを悠久に包みこむ密度の濃い宇宙が君臨していた。遙かな昔の荒唐無稽な伝説や神話、そして星晨の方が<直接触れるものよりも印象が深かった。>(38)

<体験の世界は小さかった、子供じみた村一つ、それだけだ、いい伝えの世界は強力で、謎めく宇宙秩序の中を遊泳し、英雄たちが戦う残忍な御伽の国がそこをよぎり、何によっても吟味されえない。この世界は受け入れられなければならなかった。それへの信仰に無防備のまま裸で晒されていたのである。>(39)

これは、子供の世界を想い描いただけなのではない。子供じみた地球一つより知らない人間という子供の世界なのだ。子供はこの御伽話を信じ童話の世界を受け入れ、受け入れたことで直接触れうる村での<秘密一つない>(40)生活が、<身の毛もよだつとともに美しい国>となって煌いた。だが、大人という子供は信じたか？信じなければメルヘンも現在せず、<美しい国>は想い出の中にとどまり、今あるは絶望か、ないしは絶望の薄められた曖昧なものばかりとなろう。選択なぞありえなかった。無力そのものしか持たない人間は、不条理を神秘や測り知れぬ意味として感謝の心で受容するべく強要されていたのだ。すると、地球が御伽の国になった。デュレンマットの世界には、半神や英雄や化物といった漫画か伝説でのような形象が溢れ、アンドロメダ星雲よりやって来た天使も、それだからこそ、地球は奇蹟だ、恩寵だ、と狂喜して叫んで(41)、この時、理性が初めて始動する。

<おまえに向かいあっているのは、おまえ以外の何者でもない。>(42)

人は凡て、己れを呪縛せる輪、己れを幾度となく谷底へ転がり落とすジフ・スの大岩であった。絶対への視線だけが、この輪の幽閉を解くことができ、神秘を信じられぬ理性はそれとは反対に自

己閉塞して、自己を際限なく切り刻まざるをえない。しかも、理性如きでは不条理に耐えられぬから、その者は硬化し、死につつある者となっていく。神秘の息吹きを吸い、神秘に擁護されている時のみ、理性は不条理に耐えることができるからである。人や社会によって加えられた不正に就いても事情は変わらない。

＜行動する権利を棄てる時に初めて、彼らは再び自由になれるであろう。権利を棄てるとは、不正を耐えることだ。＞⁽⁴³⁾

たとえば、コールハースは、不正をうけたことで社会から不正を裁く権利を認められていたがゆえに自由ではなかった、という。その行動する権利がゆえに彼は、神のように人々を審判せざるをえなかったのであるが、

＜不正が汝らの宿命なのだ、人間たちよ、あやまちと不正とが。＞⁽⁴⁴⁾

人間の正義は盲であって、それこそがより大きな不正を犯す破目に落ちいることになる。

＜ただ一人、神だけが、世界に否定されずに世界を否定できる＞⁽⁴⁵⁾

絶対以外のものが相手を審判すれば、パラドックスのゆえに凡てが自己にふりかかってくるだけで、自由を探して人は己れの牢獄に自ら飛びこみ、滑稽にも自己を王手詰めにする。パラドックスの克服は、耐えることにしかない、そして、耐えること、それは、＜権利が神にある時のみ可能なのである。＞⁽⁴⁶⁾ このことは、個人ばかりか人類全体にもあてはめられる。現代の人類も、末裔にすぎぬというだけで、先人どもの悪業や怠惰が勝手至極に喚び寄せてくれた、いわば我々には一切科のない海にもって迷惑千万な地獄につながれており、我々も亦、フランク5世とともにかかる不当な状況を呪う権利がある筈だったのである。だからこそ、しかし、この権利を棄てなくては、人類にも同じようにパラドックスが回転して、絶望の刑車に永却に幽閉されたまま虚無を落下しなくてはならぬ。権利を棄てるとは、この地獄に耐えることだ、地獄に耐えるとは、＜この世界からのがれぬこと＞と＜現実には人間の本性のせいではこうなってしまったのだ＞と認識し、地獄をまた人間の手で正しい世界に変えていこうと努力することだった。

＜世界は、我々の不正のせいで、正当に、不正である＞⁽⁴⁷⁾

それなら我々が正しくあれば、世界は正当に正しくなれる、というわけなのである。

ここに、自明なことと自明でないこととの奇妙な弁証法的関係が窺える。自明でないことは、自明なこと即ちこの地上で理性に基いて＜己れのなすべきこと＞を果たさねば、獲得されず、自明なことは、己れの限界で自明でないことに凡てを委ねなければ、歪んで醜く危険な毒に変質する。限界を知った悟性は大胆に明晰に働きうる。デュレンマットの思考の怖るべき明晰さ、一糸乱れずに淀みなく流れ且つ簡潔この上なき論理。この水際立つ明澄さは、不条理への鋭い感度から発してい

ると思われる。これが古来より人が置かれてきた、そして今も変わらぬ根源的な関係であった。まず人間は、根源的悪と戦わねばならぬ。第二に人間は、パラドックスな人間が楽しくて築いた悪の社会に対し、生きている限りでの「自由」を求めて戦い、社会が虚構であることを見すかしつつ、その虚構を一つの作業仮説としてフルに活用しようと働きかけねばならぬ。

ところがである。かつては未だ人間の眼にその全貌が見えていたかもしれぬ人間世界が、現代あまりに複雑化し、肥大し、技術化し、然して抽象化を極め、個人にはそのほんの一角より見るができなくなってしまい、今でははや根源的悪よりも権力と技術の絶大な地獄の方が性悪でさえあって、それまでは根源的悪が不条理を派遣していたといえるなら、現代では権力機構が、眼に見えぬところから不条理を個人々に注ぎかけ、そっくりさんに自分のお株を奪われてあっと驚く本物の不条理尻目に、個人を各自の牢獄に追いこみ幽閉までしてくれているのである。理性を使いべきところで、理性が全く無力ではないか。凡ての源たる混沌に直面する前に人は、現代世界の手で自己閉塞させられ、あれよあれよという間に謎が消え生命を失っていく。世界を変えるどころか、生命さえ危ういではないか。巨大な技術機構が中心に据えられた現代の政治組織に变革は考えられず、権力世界自身が、権力の為のみに作動する非人間的で閉鎖したメカニズムであったから、政治のほうからの世界变革はもはや問題にならなかった。世界は落ちていく。世界も奈落の隧道を下へ下へと怖るべき速度で落ちつつあるのだ。奈落存在、斧、隕石。それもそう遠い先の話ではない。もうほんの少しの辛抱だよ、既にほら氷が張っている、精神が凍ってきている。楽しみな絶望が、当人らの気づかぬ間に、ほらほらつるべ落としに深まっていくじゃないか。救いのチャンスは、わずかに個人の精神にしかありえなくなった。だが、果たしてこの現代、個人如きに何ができるというのか。

<現実を変えるのは個人ではない、現実は何ての者によって変えられるのだ。我々凡てがその現実であり、そして、我々はずねに個人でしかない。>(48)

個人が変えるよりない時に、個人にはそれができぬ、というようなものである。これでは何の意味があるか。個人の努力とは、空しいあがきの別名に等しい。資質が巨大であればある程現代という抽象の化物に弄ばれるドン・キホーテとなり、その一切は酔狂たるドタバタ喜劇か、大道人形芝居に終わる。しかしながら、このパラドックスも神秘や絶対への信頼がある時、それを耐えることで克服することができる。だが、耐えうるのは組織ではなく個人だけでしかなかったということで、世界を救う唯一のチャンスは、やはり、この個人の精神にしかありえなかったのである(49)。

<彼は人間を解放する為に状況を変えようとしたのではない、彼は、自由の為に人間を変えるより希望したのであった。>(50)

こうシラーを讀えたデュレンマットも、全き絶望のさ中で、自由と生命のために人間のほうを変えようとしている。政治組織ではなくて精神による世界の徐々なる変革、徐々なる働きかけに絶望よりの大転回を託しているのである。人間の地獄にいつしか破壊され、今やどこぞやに掻き消えた感のあるかつての世界秩序も、個人が、あるべき世界、あまねき平和、調和した世界へのヴィジョンを胸に秘めて、無意味さと滑稽さに耐えながら、世界砂漠の灌漑或は糞尿の海の掃除の為に己れの任務を果たす⁽⁵¹⁾時、再び甦り、その者の眼には世界が恩寵としての輝きを取り戻して、凡てはあるべくしてある光景や最高の御伽話として受容されていくであろう。世界に絶望しない素朴な明るさが、世界が絶望であり絶望的であることを見れぬがゆえに偽りで、それだけで既に「奈落」への無意識的敗北であったに対し、絶望と深淵を熟知しつつ、それにも関わらず、それだからこそこの世界を最上の世界だと感じ且享受し生きる、かかる意識的な世界への愛だけが、凡ての醜さ、弱さ、脆さを底まで見通したかかる眼だけが、真に無垢になることができる。だが、人類全体はどうなるのだ。それは依然奈落の闇を落ちていく。ところが、絶望への転回とは恩寵への転回であったのである。絶望の深まりにつれ人類は、それこそ空前絶後の壮大な瞬間に向かって驀進していたのだ。もしかすると、決定的な破局を前にして全人類が一丸となり、凡てを神に賭けて、自らが喚んで増殖させてきた地獄の大変革へと踏み出す瞬間、理性に目覚める時が生じるかもしれない、そうすれば、この前代未聞の勇氣ある行為に対し恩寵が、ひょっとして地上の人類にも下されるかもしれない。個人を変えることは、個人の魂の調和、救済を成就させると同時に、人類最後のこの起死回生のチャンスに向けて、それにふさわしく人間を準備させておくことでもあったのだ。そして、この精神による働きかけの為の一つのチャンスに演劇があった、いや、そうならなくては、〈みせかけ文化の象徴〉⁽⁵²⁾であるばかりか、現代の様々な〈現実をめぐります〉⁽⁵³⁾ 幻惑装置にもたち打ちできずに、今ではただもう惰性だけで生きのびる遺物にすぎぬ“演劇”の、存在意義が全くなくなっていくであろう。だが、演劇はどうやってそれを成し遂げていたか？

もともと自明なことがちに属す地上の権力や技術空間が肥大し、不条理の虎の威を借りて自明でないこととの境界を踏み躪り、一方的に個人の精神内に押し込んだそのことで、個人は、根源的な関係を現代になすすべもなくもぎ取られ、いよよ無力感を強めて奈落に至る病を悪化させている。この麻痺した個人の精神を再び活性化させるには、まず第一に曖昧となった領域を明確に分離することである。個人と混沌との対決を阻んでいるその抽象の霧を破いさえすれば、それまで不分明であった絶対・混沌・世界・個人の本来の位置関係を赤裸々に露呈することができて、凡てが一望のもとに見はるかせて思考も尋常に働き、混沌に触れば、萎えかけていた生命も神秘のリズムに共鳴して自ずと弾むであろう。執念く絡みついて人を“擬似不条理”で窒息させていた現代を突き離

し、その隙間に勢いよく永遠が吹きこんだ。精神の自由が漲り、これがあって初めて、自明なことと自明でないことの弁証法が各人の裡で始動したのである。それというのも、その精神の自由こそ理性と魂の弁証法、社会と不条理の弁証法であって、その両者を同時に見やる複眼、その接点、その境界領域だったからなのである。この複眼がユーモアであり、喜劇の本質であった。この境界領域が言葉の、それゆえ虚構の次元であった。それはまた、＜阿呆の自由＞生得の軽薄さであり、＜「現実」の専制から解放たれていて自由な＞⁽⁵⁴⁾ 幻想であり、夢であり、遊びであり、芸術であり、その一つたる演劇だった。その演劇が、凡てを一挙に視覚化しうる比喩を創出しようとしている。それは、彼の劇場が、世界を認識させようとする人間教育機関、観客と社会の自己認識の場、人間の諸可能性とりわけ最悪の事態の提示によって、社会が非人間的に走らぬよう警告する、いわば、これまた脆い虚構に他ならぬデモクラーシーの中での＜演劇によって国家が意識的に自己と衝突しようとする＞⁽⁵⁵⁾ 自己制御装置であったからである。遊戯衝動から＜物語を語ること＞、これが作家の社会参加だった⁽⁵⁶⁾ が、但し、その物語は警告であるから慰みものではなくて不愉快な、虚を襲う危険な爆弾であらざるをえない⁽⁵⁷⁾。死から生に仁王立ちする追悼文。凡ての露呈は必至であった。混沌の不可視なからくりを見透かし、人間がでっちあげて信奉せる神話の無根拠さを比喩の中で暴きたてる統一像が、矢継早に案出された。もちろん、“神話”を“圧縮された世界像”とするならば、この比喩も亦たしかに、世界の全様態を凝縮して鮮明に展覧する一種の神話には違いない。

＜虚構の群れからは、＜神話＞が生じてこなければならぬ。＞⁽⁵⁸⁾

デュレンマットが、一見ひどく現実離れのしたそれこそ役立たずな虚構や比喩をわざわざ案出するのは、彼の描こうとしているのが過去でも未来でもなくまさにこの現代であり、現在時だったからである。過去となった事件や時代は成程、眺望しえ、その全貌を写実的手法で描くこともできるかもしれない。だが、我々自身が嵌まりこんでいる現在時をその我々自身が見渡すことはできない相談で、リアリズム風に描写しうるといってもせいぜいが己れの接しうる断片ぐらいであって、全体をそっくり呑みこみ浮き上がらすにはほど遠い。現在時を描くには、いい変えたと同時代劇を創り出す為には、生成しつつある現実を描くアリストファネス来の古喜劇の伝統に帰って、凡てを一つの巨大な「着想」の爆発によって視覚化せしめるよりなかつた。「着想」とは外より何の前触れもなく飛来し、その瞬間の現実だけを否応なく現出せしめる隕石である⁽⁵⁹⁾。それは彼の思考の枠、先入見を超えて示現する。かかる巨大な「着想」の啓示を求めて、彼は無数の着想の渦に敬虔に身を委す。「着想」の恩寵が下り、その「着想」が素材を発明もしくは発見する。素材からそれ独自の演劇論が内より発光し、それにふさわしいフォルムが自ずと生じてくる。あとはもうその「着想」に身を晒しその律動を果てまで追っていくだけで、彼方から、彼個人を凌駕する現実が姿を現わし

てくるであろう⁽⁶⁰⁾。「着想」は現在時に距離をとっており、それがゆえに、現実を包摂する比喩を生み出すことができるからである。だが、同時代劇を創造するかかるアリストファネス流の手続きに赴くに先立ち、或はそれと平行して、現代という奇妙な事情をデュレンマットは克服しなければならなかった。なぜならば、困ったことにその描かれるべき“同時代”が、現代にはなかったのだ。現実の抽象化、希薄化もその一因でないとはいえぬとしても、現代から現在を覆い隠してフィクションを窒息させていた当のものとは、歴史意識による過去、〈既成のもの〉⁽⁶¹⁾であって、この爛漫せる死物を清掃しなくては現在が出てこない。そこで、一面に蔓延する不気味な過去の呪いを破いて清め、歴史意識を駆逐し、凡てを現在時へと還元する為の手法の一つが、パロディであった。それは、既成のものへの意識的対比、現在時以外の価値剥奪、現在時への還元剤として作用し、それが成しえてようやく同時代劇が構想されてくる、と考えられるが、このパロディも亦着想に基づき着想の一種であるということから、現代を視覚化する戯曲、これは無論喜劇でしかありえないがそれは、古喜劇やスウィフトの時代と比べ二重に着想を必要とする、ということができる。それはまた二重に距離化を強いられていたことでもあって、それを成し遂げる為に変形、誇張、デフォルメと形容されるものが多用され、成し遂げられていたから多用され、いずれにせよ、次々とグロテスクが喚起されてきた。〈最も極端な様式化〉もしくは〈突如の比喩化〉⁽⁶²⁾であるこのグロテスクの到来によって、悲劇ではなく、〈人間状況の比喩、最後の精神的自由の表現たる喜劇〉⁽⁶³⁾が、舞台にかけられるようになったのである。

3.

世界の砂遊びに於いて不変なものは永却の空舞台だけで、その上で次々と装い新たに演じられてはいつしか消え去る人間たちの芝居が、脆くはかないものでしかないように、そのような人間世界の原様態を多彩に奏しその脆さと虚構性を完膚なきまでに晒け出す劇場の砂遊びに於いても、不動なもの、その舞台だけであった。

〈舞台は、世界ではなくその模写ですらなくて、自由である人間によって作り上げられた、創作され虚構された世界なのだ。〉⁽⁶⁴⁾

この、虚構にすぎない、という点に演劇の演劇たる所以があった。たとえば、舞台で世界が意味され、幻想が溢れてくる。けれども、その世界は意味したのであって世界そのものではなく、演じられた、それ故、虚構された世界にすぎず、幻想とて演じられた幻想でしかない⁽⁶⁵⁾。芝居は所詮芝居だった。たとえ不条理劇であったにしても、それとて不条理を演じているのであって、不条理そ

のものとは違う。しかも、この真理は、不条理劇ばかりか他のありとあらゆる様式と手法の戯曲にも該当し、それがどんな形態であろうと砂遊びの一つの形に変わりはなかった。そして、それらを生み出す根は全く同じ砂遊びの楽しみで、凡てをこの演ずる喜びから創作し演ずる根源的な砂遊びをデュレンマットは、Komödieと名づけ、一切の演劇をそこに包摂しようとしたのである。これはたしかに、決定的なことであった。現代に猖獗を極める様式の乱れ、統一フォルムの喪失、演劇論の氾濫といった忌わしい否定的な事態がここに様相を一変させ、今度は全く反対にその混乱こそが、「Komödie」という不変なるものの多彩にしていとも新たな示現であるばかりか、多様性を描くまたとないチャンスにまでなったのである。したがって、デュレンマットの舞台も、さながら魔女の鍋のように簾く程多くの手法が奇妙に混在してぐつぐつと煮えたぎり、美味なグロテスクを大盤振舞してくれる。様式や演劇論がころころと変化し、実験が続いたその末に、ドタバタと陰惨と倫理のごちゃまぜ渦が巻き起こり、この男には全く困ったもんだ、あう云ったかと思えばたちまちこう云い、真意奈辺にあるや定かならず、扱いにくいも程がある、と。だが、それも、舞台が虚構の場、己れの可能性の範囲内なら何でも演奏する一種の楽器であったせいなのだ。現代世界も描かれた。それは混乱し、絶望だった。しかし

＜世界が混乱しているのであって、芸術が混乱しているのではない。＞(66)

演劇も、芸術の一つとして永遠の次元や神秘の大海、もしくは葛藤から離脱して一種の死である言葉という完全さの領域に浸っており、混乱から超然としているものだった。舞台は、我々の無常にして混乱せる生を＜道化の自由＞で遊ぶことによって永遠の次元にとりこみ、据えつける。

＜私は、舞台の上で舞台によって世界の諸可能性を演じつくすことにより、世界に就いて熟考する。＞(67)

だが、また

＜完全なものは突如我々を裁き、我々にとって恐るべきもの、危険なものとなることができるのだ。＞(68)

本来あるべき＜an sich＞の地平から脱落したものが、審判をうけ、処刑されていった。滑稽で醜い人間喜劇の誕生である。と同時に、演劇は、凡てを耐えうるものとしうる虚構でもあり、虚構は砂遊びとしてKomödieに他ならなかった。混沌の手に操られるフェルス、神の眼前での喜劇、舞台の虚構性から発す砂遊び、それらがまた、Komödieに包括されていく。これまでの演劇を呑みこんで新しい一つの演劇へと統合していく可能性が、そこから浮かびあがってきた。確実なものといえば、“Komödie”と、＜素材の舞台可能性の考察＞、つまり手法の経験的集成である＜素材からの演劇論＞(69)の二つだけにすぎなかった。作家はその素材の内的論理に従順に従い、

素材の舞台積載力を測り、それが要請するドラマトルギーを用いて比喩や象徴へと変換していく。真理を指向せず書くなら、真理が噴き出てくる。(70)

<演劇が縛られることなく、即ち本能的にするならば、人間の良心にのみ訴えかけることができる。>(71)

演劇の根源的ヴィジョンである。

さて、便宜上この二つの要素を演劇の定数と考えると、この定数の台座上に様々な変数が流動しているのが判然としてくる。その中には現代状況から導かれたものがあり、作者の個性より発したものがあり、或はただたんにある素材を描くに有用だというので云われるものもあるかもしれない。技術や権力の限りを知らぬ肥大、世界の抽象化、罪や罰や責任といった宗教的行為の消滅、悲劇の不可能性、集団による無意識の犯罪、無意味な修羅場、原爆、ボッシュまがいの黙示録図の実現。この様な現代には、ただもう<絶望の表現である>喜劇しか似つかわしくない、という彼の有名な華麗なる証明(72)も、その変数の一つと考えられる。だが、それらの変数項こそは、デュレンマット演劇の独自性ととも、その変遷過程を如実に示すところであって、例えば、初めは宗教的色彩を実に色濃く湛え、それに呼応するかのよ様な凄じい言葉の爆発を見せていた彼の戯曲が、次第により理性的となって、方法論の意識的研鑽の方向を強め、かつての化物どもにかわって、きちんと動機づけられた等身大人物が悪を行っていく。前作の実験で獲得された変数が、ここでは次の変数xをめざして拡大徹底化され、次作が実験される。一つの実験は、次のさらに至難な実験へと彼を駆りたてて、そして、ついにはそのきらびやかな冒険行の奥から、出発点の無機的で非生な世界が、次第にあらわにされてきたのである。なかでもその歩みに大きく与った変数は、「偶然」と「最悪に可能な転回」の二つで、初めからデュレンマットを深く規定していた手法ではあるが、それらが公然とドラマトルギーに組み入れられたのは、<物理学者たち>(1961)が最初となり、以来、それらは意識的に研ぎ澄まされてくるようになった。一体デュレンマットは何故にそれらを多用し、方法論の中軸にまで据えていくのだろうか？だが、その答はいたって簡単なのだ。素材を現代という採石場から切り出し、現代を描こうとしているからなのである。同時代劇はグロテスク喜劇であった。性質を少しく異にする数種の抽象の霧さえ克服すれば、現代という同時代からは、二重にグロテスクな喜劇が生み落とされた。けれども、現代を描くとするなら、生憎これだけでは未だ十分とはいえなかった。そうなのだ、比喩に捉えられた現代世界が、現に奈落を落下しつつあったではないか。それは、グロテスクな絶望喜劇以外のなにものでもありえなかったが、そうであったというのも、現代の人類が、己れにかけられた迷惑千万なパラドックスを回避して、思わず知らずその「最悪に可能な転回」を喚び寄せてしまったからなのである。現代を描こうとすれば、

パラドックスと「最悪に可能な転回」がなくてはならない。彼の喜劇も、したがって、グロテスクで絶望的なパラドックス喜劇になっていたのである。

有限存在というものは、そのままに有限であるということだけで、己れの及び難い全体を有している、と考えるとする、全体を先に指定せずとも、個から出発して個の限界点まで論理を追いつめるならば、敢えて手を下すまでもなく全体のほうから自然に姿を開示してくれる。個性や具体的なもの、さらには素材だけに患念しているだけで凡てが整合していくことができる。すると、個と全体が同時に獲得され、不条理だけを描くのも理念を描くのもなく、孤立せる個人だけで済ますのも社会だけに限るのもなくて、個と全体の、不条理と社会の絶えざる弁証法に基づいて、その双方が一挙に統合され、生と死の接点、それらを同時に睨まえる複眼たるユーモアの描く舞台には、不条理の深淵と社会のからくりが混在したのである。この弁証法のどちらかの極が欠けても、パラドックス喜劇は成立できずに、不条理一色か社会一辺倒に墮してしまふ。何一つとて意味も光も孕まぬ不条理かイデオロギー。だが、個からしか見ないデュレンマットの世界とて、その不条理一色と変わるところがなかったのではあるまいか？金星の生⁽⁷³⁾をあえて思い浮かべるまでもなく、「偶然」という危険で無意味な隕石の群れが縦横に、上下に飛び交う世界、

＜生は残虐で盲目ではかない。それは偶然に左右される。＞⁽⁷⁴⁾

人間の力などたかが決れている。この「偶然」にどうして太刀打ちできよう。人間がよしや理性の力で秩序を築いてみても、「偶然」が秩序の枠外より来たりて、秩序を一瞬のうちに破砕してしまふであろう。天より忽然とふってくる不可解な「偶然」、これは一体何だったのか？想像を絶する神意なのか、それとも自然の悪意なのか？一定の法則もなくたために世界という狭い舞台の中で苛立ち悶える、盲目的意志の無意味な破壊運動。これを不可測の正義、「必然」の審判として感謝の心で受容すればよし、しなければ、例によって虚無の密室が冷たくその者を待ち伏せるであろう。その者の精神に正確に呼応して混沌は、自在に姿を変えるのである。ところがである。成程、古代にあっては、運命の残忍至極な女神として君臨していたこの盲目的意志も、お株を現代にとられ、人間のInferno（地獄）⁽⁷⁵⁾には兜を脱いで、泣顔の他の神々と連れだち、すごすごと玉座を去っていったのだ。

＜いま舞台の脚光を浴びているのはすべて、病気とか経済恐慌とかいった「偶然」であり不測の事故である。＞⁽⁷⁶⁾

これでは、現代を模写したところで、どうせ事故と偶然の無連関ながらくた市にすぎまい。それだけではない。人々も、このがらくた市の偶然に珍妙な具合で奔弄される憂き目にあわされていた。古代の女神さながらな力で現代の偶然が人々を締め、人はそれになすすべを知らぬ。だが、一つのネ

ジの故障が原爆を、したがって世界を爆破させるように、つまらぬことの変調や故障一つが思いがけず「着想」を、即ち「偶然」を大爆発させ、そのきのこ雲の中に人類全体の景観を、地面から引き剥がして吹き上げることがあるかもしれない。舞台表にある“擬似偶然”が、奥に隠されて見えない「偶然」を喚起してくれるのだ。現代を特徴づける故障や偶然を描くとともに、それらが同時に人間の枠を壊して自由の空間をつくり出し、そして、判然としなかつた生の不条理と絶対からの審判を到来させていたのであった。遙か前方に「偶然」が荒れ狂う太古の海が、どす黒い雲の下、不気味に広がっている。非合理というこの嵐の海上に浮く船に他ならぬ脆い人間の世界。と、その嵐に見舞われた船上でひょんなことから、つまり、ほんの偶然から、大砲の留金はずれた。ひと度解き放された巨大な鉄塊は、悪意を持った生き物の如く縦横に転がりまわって、甲板のものや人間たちを無惨に蹂躪せずにはおかない。この大砲が、つまらぬ偶然のせいで他に対しては自ら「偶然」を演じるデュレンマットの「偶然」であった。しかしながら、この大砲が己れの意志ではなくて、荒れ狂う盲目的意志に動かされていた傀儡であったように、そして、初期の人物たちも暗黒が自己を実現する手段、いわば“暗黒の狡智”の犠牲者であったように、偶然誤って虚無の大冷凍室にはいりこみそのまま閉じこめられた者たちも亦、何をいおう彼ら自身の内部自体が虚無の密室、正しくは密室になりつつある密室であったからこそ閉じこめられたのであって、それだけで既に虚無の傀儡だった。その様な、ほとんど奈落存在として死につつある者の極端例であるシュヴィッター(≪隕石≫)を絶望に追いつめ、絶望に硬化させたものこそ、またもや、デュレンマットに頻出する知の可能性であった。そりなのだ、この男も、地獄に向かって墜落する≪トンネル≫(1952)の列車にのっており、彼も亦、そしてこの喜劇の中ではただ一人、世界が落下していることを知っていたのだ。落ちいくことを知る者は、知っているというそのことで自ら落ちつつある者である。彼の内部に宇宙冷気が吹きこみ、虚無を漂うガラス玉に幽閉され、人はめくらむばかりに孤独だった。人は行動せざるをえない。知が彼を急き立てる。この瞬間に「偶然」が襲うのである。二重のパラドックス存在と化し、彼は激しくのたうちまわる。嵐の甲板上の大砲となって、まわりの人々に暴威をふるい、その結果、舞台はあたかも爆弾の攪拌所のように、この手に負えぬ「偶然」の手にかかって次々と人が死んでいく。それというのも、彼は、虚無の冷凍室に閉じこめられながらも、その密室を抱いて社会に、社会の雑踏のど真ん中に盲打ちしていたからなのである。孤立者の自己王手詰めが、「偶然」を注いだけで同時に世界を舞台に喚び、ガラス玉同志がからみあい、人を打つようできて結局己れを打ち、虎の威を借りたその「偶然」によって葬り去られる。それは、混沌が各自にさし向けた「必然」であり、襲うべくして襲った“最後の審判”のことであった。自明なことと自明でないこととの弁証法を極めて意識的に方法論化した産物である「偶然」

によるドラマは、不条理の深淵と社会での悪や歪みを暴きたて、しかも、正義や運命、恩寵や審判が「偶然」に身をやつして飛びかう、独自の宗教劇場でもあったのである。

有限存在たちが自分から絶望と審判に飛びこんでくれるのは、複眼の武器たるパラドックスが自動運動していたからであるが、思考と現実との落差による矛盾・葛藤が火花を散らしたのは、ただに彼の戯曲の特質にすぎなかったのか？

＜演劇の思考は、現実をその内的軋轢度に基づいて精査する。逆説的にあらわされうるほど、現実
は演劇の素材として一層ふさわしい。＞⁽⁷⁷⁾

演劇自体が、二律背反による矛盾、葛藤を生命源とするものらしい。

＜必然的に解けがたい葛藤から出発して葛藤そのものを提示すること、それによって劇の中に人
間が己れの姿を認めるように虚構する。＞⁽⁷⁸⁾

少くとも、デュレンマットは、この“葛藤の提示”こそが演劇の生命そのものであり、本領であって、他のいかなるものも演劇程にそれを大胆に駆使することはできぬ、と考えている。それがあって初めて、今や無力と化した形骸の演劇が己れの意義と道を見出し、純粋な演劇として自立することができたのである。したがって、その様な演劇は、個人の葛藤と世界の葛藤を描こうとする。なぜなら、デュレンマットにとりついていたのは、凡てを含んだ世界劇場だけであったからだ。だが、その双方同時の葛藤最大成就を行いうる為には幾重ものパラドックスがなくてはならない。存在のパラドックス、人類のパラドックス、知と行動のパラドックス。これらを一挙に動かし且つ順次開示させうるものが、“筋”だった。筋は、「着想」の落雷より始まり、それゆえ「着想」のことである。「着想」とはまた、「偶然」に他ならず、筋に規定されるとは、したがって、「偶然」に規定されるということなのであって、それで、「偶然」のお蔭でパラドックスを倍乗させられた者さえ、この神意たる「偶然」を拒んで回避してくれるなら、その者は危険な火の粉を振り撒き、火の粉を振りかけられてあわてふためき登場した世界がまた無意味な茶番で落ちつつあるものだった。「偶然」を契機に個と世界の両者が同時に七転八倒した。しかも、ひと度始動させられたパラドックスは、果てに辿り着くまで決して静止することを知らなかったので、事件は不可逆的に「最悪に可能な転回」を舞台に惹起し、絶望へと凡てが放り出されて動きがとまる。またもや、絶望的でグロテスクな世界喜劇が眼前に広がっていったのである。パラドックスと「偶然」と「最悪に可能な転回」。複眼の子パラドックス、絶望者への恩寵「偶然」、存在下限確定の為の終末への墜落「最悪に可能な転回」。不条理と宿命、終末と審判が訪れた。奈落を落下しゆく現代が強要した変数が、いつしか定数に重なり、極めて論理的な手続きを媒介にして、現代から Komödie が、砂遊びがつくられたのである。

4.

「着想」のドラマトルギーは、「偶然」のそれに重なって、Henkersmahlzeit や追悼文をつくり出しているのであるが、追悼文の源は終末からの威嚇にあり、死や虚無へ生をぐいと引きつけ、生と死の接点、即ち生の根源点の上に逆三角形に広がる生の様態を、死の上での人間どもの滑稽でグロテスクな舞踏をギラギラと照らし出そうとする。不意に時間が消去され、終末時の一点に凡てが劇的に凝集されるや、正反対のものも互いに混じりあういとまもなく同じ平面上に隣りあわせて陰しく混在させられてしまう。その接点が、不条理と生を複眼で見る弁証法だった。それが演劇だった。だが、接点は、接点だから現実の生の重みを持たない。それは現存在崩壊の大瀑布の上に静かにかかる虹で、あってなきが如き透明な領域である。それはもちろん現実ではなく、現実とも直接連続性を持たず、現実と舞台の間には決定的断層が横たわっている。世界は再現されもしえなかった。この世界の空しさ、脆さ、根拠のなさをもさまざまと見た見えすぎる者にとり、世界はもはや見えるだけのものではなく、眼に見えぬある不可解なものが、中心にしゃしゃり出てくる。彼は、夢のかけ橋を渡って可視の現実を越え、彼方の「無」とつながる。内なる虚が、外輪の虚と出会ったのだ。所詮空洞の如きものにすぎぬ存在は、それを満たしてくれるエーテルに、「無」に飢えていた。存在とは、それだけで我知らず冥界を争み、己れがその一部である神秘的な大海への鋭敏なる共鳴感覚を奥処に秘め、そのような透明感覚のレンズが、現実を包摂せる超現実を案出する。それだけが、無意味に変転する盲目の砂遊び運動を洞察した者を、虚無の波から衛る唯一の城壁だったからである。現実脆い。それなら、現実と同質の成分の城壁では、その津波に難なく砕かれ、生が虚無に敗れて水びたしとなってしまおうであろう。人が虚無に対抗するには、したがって、現実では全く無力なものであらねばならぬ。最も無力なもの、最も無用なものとは何か？ 夢或はフィクションである。それこそ、存在のよすがとなって、絶望から、しかし、絶望に抗して噴出しうるもの、いわば、存在や世界への疑惑と絶望を原動力とする、虚無を前にしての本源的な世界肯定の形式であったのだ。世界は再現されえない。舞台上で描かれるのは、現実をも含む奇抜な比喩、現実とは一線を画して自立する独特なフィクション空間だけであった。「無」に根拠を有し、「無」から存在が帰ってくる。見えぬもの、現実からあまるものが、見定めがたく舞台空間を成立させ、フィクションに実体を賦与し、自由な想像を許容する。その途轍もないものに比べれば、いかに荒唐無稽な筋も奇想天外な着想も別段驚くにあたらずではないか。御伽話がリアリズムと等語でありえた。フィクション濃度の強さが作品の現実感覚を鮮明にし、それに応じて生命も具体性を帯びて生動することができよう。フィクションと現実陰しく対峙している。フィクション濃度に比例し、

また板に細首並べる現実への衝迫度も増すであろう。だが、フィクションがいかに自立せる次元であるとしても、決して現実から遊離して夢の彼方に埋没してしまふことはできない。それは弁証法であったからである。一方の要素を欠落した弁証法は、もはや弁証法ではない。フィクションも、フィクションである為には、是が非でも不条理と現実の双方を見ていなくてはならなかったのである。そして、この時、フィクションに衛られ、求められて、有限なる現実がこの上ない個性に輝くことができる。と同時に、しかし、我々の世界が何か途方もないものに包囲されていることを知っている精神は、凡てを相対化し突き離して見棄てる恐るべき無関心や冷ややかさを秘めている。濃密な生命の息吹きに溢れるデュレンマットの世界の底に、戦慄的な澄明さと静謐な破滅のうらおいが感取されてくる。この何もかも侵すことのできぬ不可思議な不気味なまでの透明度。はしゃいでいるのに、冷たい白刃の肌ざわり、清冽な朝方の溪流が擦過する。けれども、それがそうでありえたのも、あるものがありながらあるだけのものではなくて、ほとんど仮象として、透明で明晰な、しかし、実にわけのわからぬくらげ状の謎として、見とおしのきかぬ神秘的的大海もしくは虚無の宇宙をふわりふわりと漂っていたからなのである。舞台には成程、筋があり思想があり社会があり論理があり人々がいる、が、同時に何も無い、かと思えば、その何一つない状態のあるためには劇的な筋やらがなくてはならぬ。つまり、デュレンマットは、透明な言葉で彼の論理的積み木世界を虚構していた、というわけである。論理的で明晰な形を措定し、人物と世界をパラドックスの力で論理的に破壊することで、それらを己れの足もとへ呼び戻し喜々とする非合理なる混沌。その戦慄の発散と浄化。ギリシャ悲劇の構造が、ここに顔を覗けているのではないのか？

＜ひとたび見ぬいた真実の意識のうちに、今や人間はあらゆるところに、存在の恐怖あるいは不条理しか見ない。＞(79)

これが世界への嘔吐だった。ギリシャ人たちは生の危機に際会していた、とニーチェはいう。だが彼らは、その時、＜押しよせてくる現実に対する生きた城壁＞(80)としての合唱団を發明し、それによって己れを救済しうる芸術を創り出したのだ。なぜなら、舞台の世界はこの合唱団が夢見るまぼろしであって、そのまぼろしという日常と不条理との中間世界の中で、凡てが破壊されていくのを見、戦慄によって戦慄から浄化され、あまつさえその墜落の喜びに恍惚とすることができたからである。＜恐怖すべきものの芸術的制御としての崇高なもの＞(81)。しかしながら、それが可能であったのは、そこに神話共同体があったからこそで、そんなものなどありもしない現代、合唱団やそれによる浄化があるわけがない。殺しは殺しだった。危険な光景を浄化しうる悲劇は、死んでしまったのだ。今や残るものとはいえば、舞台と砂遊びでしかあるまい。危険なものを描く為には、必ず滑稽なもので平衡をとり、それを見据えられるようにしなければならない。それでデュレン

マットは、滑稽なものによって身の毛のよだつ光景を突き離そうとしたのである。だが、何をいおう Komödie こそは、ユーモアによる遊戯であり虚構であるということと既に、不条理なもの芸術的発散だったのではないか。Komödie が、かつての合唱団になりかわった。殺戮や破滅や絶望が笑い Komödie の檻の中に呪縛されて、陰惨な結末に理性が突き落とされていく。

Komödie は、しかし、砂遊びであったから、この現代“ギリシャ悲劇”の筋は、アリストフネス流の「着想」であらざるをえなかった。だが、その筋を君臨させさえすれば、その比喩の内部をギリシャ悲劇そのままにするだけで万事整い、かくして、ここに、悲劇をそっくり包む喜劇、という形で両者の総合がなされた。滑稽な筋立てとそれに奔弄される人物たち。自称<筋の Komödie>⁽⁸²⁾ の誕生である。ところが、現代の“合唱団”が Komödie であることが、矛盾・葛藤の浄化の意味あいにある大きな変化を与えざるをえなかった。悲劇が葛藤を解消させるとすれば、喜劇は矛盾を認識させる。世界劇場としての筋の喜劇にも数乗のパラドックスが仕掛けられていて、そのパラドックスな筋は感情移入を阻害し、笑いも対象を突き離して距離をつくり、いわゆるカタルシスの演劇が、同時に<異化演劇そのもの>⁽⁸³⁾ になっていたのだ。ここでいうカタルシスとは、矛盾や絶望を見すえさせつつそれをユーモアの力で耐えさせることだった。耐える力こそ、パラドックスを克服しうる唯一の力であったからだが、唯一の自由である精神の自由を分有したからにはここから、即ち、戯曲の終了したその地点から、個々人それぞれの決断と行動がくることになる。そこよりは、演劇も一切関わらぬ。デュレンマットの Komödie が関わるのは、根源的世界と現代世界像の提示と、ユーモアによるそのカタルシス、つまり認識だけであった。だが、ここで一つ問う必要がある。この現代、果たして感情移入の可能な代物なぞまだあったのか、と。凡ては中途半端で存在の定かならぬものばかりではないか。どれにも心がのらず、演劇も白々しい。現代への嘔吐が慢性化する。異化よりも何よりも第一に、感情移入の現代的形式の確立が急務だったのだ。世界自身が自然を喪失している。そこにあつて“素朴”な者も、自然を喪失せる者でしかありえなかったから、もし、根源的たらんとするならその者は、“素朴”ではなく“意識的”でこそあらねばならなかった。“意識的”とはどういうことか？あることを己れから突き離しそれを検証することであった。根源的世界を覆い隠している現代世界に距離をとって、それを自然の状態に還元しなければならぬ。奇抜な着想、比喩、パロディ、デフォルメ、グロテスク、笑い、戦慄、恐怖、ショックと称される手法が、陸続とその距離化に参与して、観客を舞台へと巻きこんでいく。すると、実に面白い事態が発生した。現代世界に対しても根源的世界に対しても距離をつくって、それらを外へと突き離す笑いは、それ一つでほとんど正反対と見える機能、観客を我知らず巻きこみ不意に虚無と現実と晒せしめる<ねずみ落とし>とその克服を同時に果たしていたのである。笑いが、も

ともと生命の弁証法として、本能的批判であり、自由の表現だったからであるが、その様な笑いから出来ている喜劇も亦、距離をとられた現実、想像力や遊戯の喜びで分析された現実を呈示する人間教育機関、ユーモアによる認識・批判の鍛練所であった。デモクラシー並びにデモクラシーの中で“自己認識”の機能をもつ芸術、といった考えの比重の増大化に比例して、批判という概念が重視されてくるようになるが、自らも“科学的批判的に思考する劇作家”の立場をとるデュレンマットは、より批判的でより意識的な傾向を次第に強め、戯曲のうちにさえその批判的思考の爆薬を装填していった。その様な意識のドラマの為の演劇論の模索が本格的に着手されたのは、＜演劇の諸問題＞からで、それに続いて＜フランク5世＞で仮説を、そして、＜物理学者たち＞と＜隕石＞に於いては「偶然」とパラドックスと「最悪に可能な転回」を方法論として確定し、＜再洗礼派＞に辿りついて＜筋のKomödie＞の一大総括をしてきている。それらの概念は、たしかに出発点以来のデュレンマットの創作を凝集した巧い発想と云わずにはおれないが、その様な方法論の意識的研鑽は、しかしながら、彼をただに他の引力圏より引き離し独自の道を歩ませていただけではなかったらしい。なぜとって、独自の道ならともかくとうに歩いていたのだ。様々な障害もあの手この手でどうにかケリがつく。そうではないのだ。彼を駆りたてていたものは、凡ての障害をできうる限り少ない手法で、つまり統一手法で解決し、世界劇場描出の為の凡ての条件を一挙に満たそうという、謎めく衝動であった。彼の創作の転換点にあたる＜再洗礼派＞に於いて、方法論の一大総括が添えられていたのも、したがって、あながち故ないことではない。「偶然」とパラドックスと「最悪に可能な転回」さえあれば、何でも解けたからである。だが、それらが獲得されるや、今度はその既得のものをさらに極端化して次のより至難な段階、限界へと、デュレンマットは突進していくのだ。舞台にはどれほどの可能性が埋蔵されているか、演劇の限界まで実験さすことを許容しうる手法は何か？「偶然」や「最悪」の極値から世界劇場のより鮮明な光景が現出しないだろうか？現実を凡て含む“極端例”をさらに転回させた“極端例”、それは、さながら、アンドロメダ星雲から銀色の澄んだ眼をした宇宙人の超大な視角で天体望遠鏡を通して鳥瞰するがように、この世界の底に横たわる残忍な仕掛けを明晰に露呈しようとしているのだ。むくつき混沌の戦慄のヴィジョン、人間が存在するところでも秘かに演じられ、繰り返し姿を見せては傲然と君臨する不変なメカニズム、この世界の演劇法則を一糸まとわず人前に晒け出し、人々をそれに直面させて認識させようとしているのだ。けれども、この、＜再洗礼派＞以来とりわけ強められてきた傾向とてデュレンマット演劇の特性だったのであって、陰惨な混沌の論理と、凍結して異様にさわやかな現代の論理を比喩の裡に視覚化する「着想」のドラマトルギーが既に、それである。世界への洞察である内在的論理は、姿となって具現する為にはフィクションという外形を不可欠と

する。これは変わってはいなかったが、しかし、次第にその視覚化の方向が徹底され、その外形を「最悪」へ転回することで中途な要素は削られていくと、その内在的論理が自己を実現しゆくプロセスたる筋が、ついには、ほとんどレントゲンをかけられたかのような裸形で露呈されてきてしまった。だが、内在的論理が全裸で跳びはね回れたというのも、そこが他ならぬ舞台でこそあったからなのである。そこには俳優がい、そのまなざしや沈黙一つで描写や叙述が置きかえられる。それゆえ、省略や短縮を極度にしうる巨大な文学濾化装置として、舞台は、演劇独自の空間を生み、それが遊戯でありえたということで、フィクションの豊満な外形をおして発光していた内在的論理自身がほとんど直接発光し白骨の舞を示したとしても、それとて十分に一つの遊戯運動と化してさえおり、あまつさえ、演劇は人間の肉体を欠くことができなかつたから、その個性を重視するならば、決して具体を離れて非人間化することなどありえなかつたのだ。不条理も葛藤も、文学的装飾なしに徹底的に晒すことができるのではないか。俳優の個性重視の度合に比例して手法が統一化を深め、簡潔化されたことで一層鳥瞰度が強化されていった。「最悪に可能な転回」が、至るところで全速回転した。「最悪に可能な転回」を施すとは、凡ての可能性を含む原形へ、典型へ還元することである。恐るべき俯瞰の圧力が、原形への凝集を迫り、その眩い強烈で真っ白な光の前で、人や社会や世界、さらには文体までが、油の上の水滴さながらにコロんとまるまってしまった。真っ白な雪野原、ガランとした永却の空舞台、白く眼を射る酷烈な輝き。悲哀など微塵もない。可能な限りの圧力で夾雑物が減却されて、純粹に隠し立てのない自己に圧縮させられてしまった、それゆえ、他から孤立させられてしまった水滴たちが、舞台の上で滑稽な死の舞踊を踊っている。ピチピチと何と楽しげに、何と軽快なフットワークか。今までの豪華な衣裳からスリと脱け出し、その白く汚れない裸体のままに、しなやかに若々しくあがき回っているのではないか。全く異質なナイーブさが、＜再洗礼派＞から姿を見せている。そして、破壊力を閉じこめ確然としたその文体によって、複雑な事態のからまりが簡潔化され、孤立した水滴たち相互の化学運動図が外から容易に見すかしくなったのである。だが、そのナイーブな水滴たちとは何であつただろうか？偽りや途中で曖昧なものを一切剥ぎ取り剥ぎ取りしたその末に、結晶の如く超然と残った不壊のものとは、何と悪意そのものだったのだ。悪意しかその鳥瞰力に耐えられず、かくして、原形の劇場には今や悪意存在たちが、偽りのなさ、ということで恐ろしく清潔で汚れない姿をして跋扈する。凡てが、もちろん殺しも、明るく晴れ晴れとした心持ちで爽やかに犯されていた。かつて混沌という背後の悪意が人間を傀儡として暗黒の中で動かしめ、否応なく人間に犯罪を犯さしめていたとするなら、徐々にその暗黒が人間の肉体と精神のうちに吸いこまれて内在化し、人が犯罪を犯す悪意に自らなっていく、と同時に、その変化に呼応して暗黒の霧は当然のこと舞台より去り、＜貴婦人＞から鎌首

をもたげてきていたヒリヒリとする白日へ、◀隕石▶の薄暗がりを最後に、完全に席をあげ渡した。お蔭でせっかくの深刻も存在の裂け目も、その不気味な明るさのもとにあっては、ドライで軽やかなボクシングという倍乗の拷問に浄化されざるをえなかった。宇宙の悪の大ドームの隅でドタバタと威勢よくはねまわる、小悪意存在どものマリオネット芝居。そこでは一切が、永却の空舞台に於ける喜劇的反芻を越え出ることはない。パラドックスな人間の本性のために、人類は、古今変わらぬ法則へと絶えず舞いもどっては、相も変わらぬ同じ陥穽に落ち、同じ愚行を繰り返し、同じ「最悪に可能な転回」を惹起し続け、倦くことがなかったのである。いかな境遇にいようと、いかなる社会であろうと、それらを動かし規定している秘かな公式は、全く同一であって、その公式の具体内容を満たすのが各人、各組織、各文化という個性だった。それは世界劇場であったから、凡てを集約した原形劇場であったから、個はもちろん全世界の中の任意の一点で、それ以上ではない、何らとるに足らず、偶然で、置換可能なものなのだ。その個性は俳優に預けられて、原形同志の原状況や原関係があからさまに演奏された。したがって、言葉は、俳優という個と個の間をつなぐパスボールの性質を帯びてくるようになってきたが、にも関わらず、展開への衝動の装填されたその言葉は、パラドックスに導かれたまま破裂へ向かって邁進し、徹底して論理的に転回する。一見状況の群れのように見える◀ある惑星の肖像▶(1970)さえも、本当は「最悪」による筋の極端な凝縮で、いくつもの筋が「偶然」という筋で串ざしにされている◀筋のKomödie▶であった。原形に還元された人物、「最悪に可能な転回」をしていく対話と場面、「最悪に可能な転回」をする筋、日常の極端例たるドラマ。彼はさらに彼自身の全創作の凝集をも狙っているように思われる。

◀バラードは、筋の最重要な要素を叙述するだけでよい……▶(84)

これは、いかにも最近のデュレンマッらしい言葉である。全き巨視的に世界の雑踏を見はるかす時、そこに透けてくるものはまさにバラードであつたに違いない。彼は、現代のバラードを創ろうとしているように見える。◀低速度撮影でのように、結末に向けてバラード風に繰り出▶(85)されるその速度、その異常な潤達さ。殺気だつ清潔さ、無機的で非人称の文体、破壊への無限大な悪意の滑走、真空、全き絶望。初期の初期の◀クリスマス▶や◀拷問吏▶(1948)の真空と◀撲殺▶(86)の文体が、今また回帰してきたかの如き錯覚に襲われてくる。そして、真空の中で響も流れもなくメカニクに疾走し、虚無の氷結したあの◀拷問吏▶も亦、既に、恐ろしく巨視点に見られ事件の筋だけを結末に向けて繰り出すバラード、と見なすこともできよう。そうだったのだ、初期の世界は、本当に回帰していたのだ。方法的徹底という実験の歩みは、奇妙にも彼自身の初期への回帰に照応していたのである。しかしながら、この二つのひどく似かよった光景を明瞭に分つ

ものがあつた。舞台と笑ひである。それを手に入れて初めて、デュレンマツトは仮面をはずし、危険な論理、己れの核を直接人々の前に晒しても構わなかつた。虚無の“撲殺”も今や、ユーモアと舞台に瀟過されて、生命をまぶした“撲殺”になっていたのである。

[注]

1

- (1) Ein Engel kommt nach Babylon. 1953.
- (2) Komödien I, Arche, 6. Auflage, 1963, S. 193.
- (3) ebd. S. 226.
- (4) Theater-Schriften und Reden I. 1966, (以後TSIと略す), S. 311.
- (5) ebd. S. 35.
- (6) Der Verdacht. Rororo Taschenbuch Band 448. S. 121.
(但し、同作よりの引用は、早川書房、早川ミステリー679<嫌疑>前川道介訳による。)
- (7) ebd. S. 62.
- (8) ebd. S. 62.
- (9) ebd. S. 63.
- (10) ebd. S. 62.
- (11) ebd. S. 84.
- (12) ebd. S. 112.
- (13) ebd. S. 84.
- (14) ebd. S. 85.
- (15) TSI, S. 123.
- (16) ebd. S. 259.
- (17) Komödien II, Arche. 1963, S. 314.
- (18) TSI, S. 123.
- (19) Wehrli, Max: Gegenwartsdichtung der deutschen Schweiz.
In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Vandenhoeck &
Ruprecht, 1966. S. 136.
- (20) ebd. S. 136.

- (21) TSI. S. 45.
- (22) Dramaturgisches und Kritisches (Theater-Schriften und Reden II), 1972. 以後TSIIと略す。 S. 58.
- (23) Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht. 1969. S. 13.
- (24) TSII. S. 118.
- (25) TSI. S. 42.
- (26) TSII. S. 281.
- (27) ebd. S. 99.
- (28) TSI. S. 184.
- (29) TSII. S. 100.
- (30) TSII. S. 103.

2

- (31) Der Verdacht. S. 110.
- (32) TSII. S. 122.
- (33) Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht.
- (34) TSII. S. 126.
- (35) TSI. S. 49.
- (36) TSI. S. 35.
- (37) ebd. S. 35.
- (38) ebd. S. 36.
- (39) ebd. S. 37.
- (40) ebd. S. 35.
- (41) Komödien I, S. 254.
- (42) Komödien II, S. 172.
- (43) TSI. S. 300.
- (44) Die Wiedertäufer, 1967. S. 67.
- (45) TSI. S. 300.
- (46) ebd. S. 300.
- (47) Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht, S. 94.

- (48) ebd. S. 103.
- (49) TS I. S. 63.
- (50) ebd. S. 229.
- (51) ebd. S. 228.
- (52) TS II. S. 143.
- (53) TS I. S. 99.
- (54) TS II. S. 97.
- (55) ebd. S. 137.
- (56) ebd. S. 98.
- (57) TS I. S. 150.
- (58) ebd. S. 186.
- (59) TS I. 132ff. Anmerkung zur Komödie.
- (60) ebd. S. 240.
- (61) ebd. S. 126.
- (62) ebd. S. 136.
- (63) ebd. S. 135.

3

- (64) ebd. S. 73.
- (65) TS II. S. 220.
- (66) ebd. S. 98.
- (67) ebd. S. 118.
- (68) TS I. S. 70.
- (69) TS II. S. 229.
- (70) TS I. S. 188.
- (71) ebd. S. 73.
- (72) ebd. 92ff. Theaterprobleme.
- (73) Gesammelte Hörspiele, Neue Auflage 1970, <Das Unternehmen der Wega> (1954)
- (74) Der Meteor, Neuauflage 1970. S. 68.

- (75) TS I. S. 40.
(76) ebd. S. 79.
(77) Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht, S. 95.
(78) 岩淵達治 : 反現実の演劇の論理、河出書房新社、1972. S. 298.

4

- (79) ニーチェ : 悲劇の誕生、(秋山英夫訳)、岩波文庫、S. 78.
(80) ebd. S. 81.
(81) ebd. S. 79.
(82) TS II. S. 172.
(83) ebd. S. 173.
(84) ebd. S. 204.
(85) ebd. S. 204.
(86) Brock-Sulzer, Elisabeth: Friedrich Dürrenmatt Monographie, Arche, Dritte ergänzte Auflage 1970. S. 285.

(文学部博士課程)