

エリザベート変容

すず き くに お
鈴 木 国 男

1

1996年2月16日、宝塚大劇場において雪組公演『エリザベート—愛と死の輪舞—』の初日が幕を開けた。潤色・演出を担当したのは、宝塚歌劇団座付演出家の小池修一郎である。以後、2010年までに宝塚の各組で計7回、同じく小池の演出で東宝のプロデュースによる上演が5回あり、2007年にはウィーンからの引越し公演も実現した。⁽¹⁾今後も引き続き上演が繰り返される可能性も高い。この作品は、すっかり日本のミュージカル界に定着し、屈指の人気作となっていることは間違いない。そればかりではなく、関連する多くの書籍が出版され、様々なメディアに取り上げられることによって、従来、例えばフランス革命などに比べて日本人の間で認識が薄かったと思われる、ハプスブルク帝国の歴史に対する関心を、大いに高める働きをしたと言っても過言ではないだろう。宝塚の上演はすべて映像化されており、ウィーン版も日本語字幕付DVDが発売されている。

多くの観客を動員し、少なくとも演劇・ミュージカル愛好者の間では、しばしば話題になる本作ではあるが、作品としての成り立ち、上演の来歴、そして何よりも大切なはずのテーマについては、詳しく論じられてこなかったように思われる。そんな中で、2010年10月に出版された、渡辺諒著『『エリザベート』読本 ウィーンから日本へ』⁽²⁾は、この作品に関する基本的データを網羅し、学術的な裏付けのもとに論じた初めてのまとまった著作であり、以後本書を参照せずに『エリザベート』を語ることは不可能であろう。本論においても、そこに示された客観的な要件を踏まえつつ、いくつかの問題提起に対する答を探りながら、『エリザベート』研究における新たな視点・解釈を示すよう努めたい。

2

2002年花組公演のプログラムに寄せた「宝塚のエリザベート」という文章の中で、小池修一郎は次のように述べている。

よく「思い出は？」と聞かれるが、初演の契約が成立するまでの二度に渡るウィーンでの打ち合わせは忘れ難い。7月にクンツェ＝リーヴァイ両氏と初めての交渉に臨み、激論？ を戦わせることとなった。宝塚の男役スターによる公演形態について説明したものの、「エリザベットの死は中央ヨーロッパの解放である」と熱弁するクンツェ氏とは平行線のまま。⁽³⁾

ところが、雪組初演のプログラムにおける同様の文章は、花組のそれに比べて全体としては2倍ほどの分量があり、上演に至る経緯について詳しく述べられているものの、上記のような記述は見当たらない。同じ95年7月のウィーンにおける会談の様態も、次のように述べられている。

……ところが、豈に岡らんや先方は宝塚のことをよく御存知だったのだ。先年のロンドン公演と宝塚紹介のTV番組が効を奏したらしい。宝塚と言う、非常に特異な団体が、大変個性的な『エリザベット』と言う作品を上演する。それはとても興味深い試みであり、その為の協力を惜しまない、と言うものであった。⁽⁴⁾

「激論」のことはどこにも書いていない。それも無理からぬことであろう。後で触れるが、『エリザベット』は、それまでの宝塚の上演作品と比べると異例というべき要素があり、成功は必ずしも保証されたわけではなかった。いや、危ぶむ声も多かったと言ってよいだろう。だから、舞台成果に全責任を負う演出家が、初日前に書くプログラムの原稿に、危惧を抱かせるような記述をするわけではない。

しかし、雪組が成功を収め、星組、宙組と上演を重ねて、4回目となる花組の時には、それだけの自信と余裕が生まれたのだと受け止めることができるだろう。特にこの時は、星組公演が雪組と同じ96年、宙組が98年と比較的短期間に再演を繰り返した後、約4年の空白をへて2002年に満を持して再演されたという形だった。初演時にくらべると各組のトップスターも世代交代し、花組トップの春野寿美礼は他の組での『エリザベット』上演を見て育ったともいえ、安定した実力、とりわけ歌唱力には定評があったから、心に期するものがあっただろうし、小池としても安心して任せられたに違いない。実際の演出も後輩の中村一徳に委ねている。そんな中で、原稿の執筆においても余裕からつい本音が飛び出したと言えないこともないだろうが、この一節は重要な示唆に富むと見るべきだろう。

ミュージカル『エリザベット』の世界初演は、1992年にアン・デア・ウィーン劇場において行なわれ、ミヒャエル・クンツェ脚本・歌詞、シルヴェスター・リーヴァイ音楽、ハリー・クプファー演出という布陣であった。クンツェはプラハ生まれのドイツ人、リーヴァ

イはハンガリー人と、ともにオーストリアに支配された地域の出身であることに注目されるが、ハプスブルク帝国の多民族性、とりわけボヘミアとハンガリーの重要性を考えれば、むしろこの作品にふさわしい顔ぶれといえるかもしれない。演劇が総合芸術であり、とりわけミュージカルが音楽によって展開し、演出・振付が曲と密接に結びついて一種の「型」に近い造形がなされ、美術・衣装なども重要な表現である以上、一人の「作者」を特定することは不可能であろう。しかし、そのテーマやメッセージは、やはり言葉によって書かれた脚本に込められているのだと考えるなら、『ロミオとジュリエット』の作者がウィリアム・シェイクスピアであるように、ミュージカル『エリザベート』の作者はクンツェであると仮定することは許されるだろう。それならば、クンツェの意図はどこにあり、小池修一郎と交わしたとされる「激論」の意味は何なのだろうか。

クンツェは、1980年頃から、一つの世界の崩壊に見立てたハプスブルク家没落の物語を構想しており、81年刊行のブリギッテ・ハーマンによる伝記『エリザベート―意に反した皇妃』を見つけ、そこでハプスブルク物というコンセプトとエリザベートという人物とが結びついたとされる。⁽⁵⁾ ウィーン版DVDにも「世界の破滅についての作品を作ろうとした」という発言が記録されている。つまり、作品の骨組みをごく簡単に要約すれば、エリザベートの人生と死を描くことによりハプスブルクの没落、すなわち一つの世界の崩壊を表現し、それこそが中央ヨーロッパの解放につながったと訴えたかったということになる。

もちろん、その後の歴史をみれば、20世紀の二つの大戦と、それらを挟んだナチズムと共産主義の支配という苦難の時代を潜り抜けて、ようやく民主主義の時代にたどり着いたわけだし、現在の状況を真の解放と呼べるのか、この世界もまた次なる崩壊に向かっているのかという疑問は残る。初演から20年近くを経て、そうした問いかけはかえって重いものとなって迫って来ているように思われ、これもまた息の長い名作の持つ普遍性・多様性そして先見性の表れであるとすら解釈できるかもしれない。少なくとも、そうしたテーマが見失われるような改変に、作者が同意できないのは当然のことである。

しかし、結果としてウィーン側は宝塚での上演を許し、必要な変更を認めた上で、新たな楽曲まで提供したのである。厳密な著作権を主張するブロードウェイなどと違って、ヨーロッパ発のミュージカル、とりわけこの『エリザベート』が、上演ごとに生成・変容を繰り返し、数多くのヴァージョンを作り出していることはよく知られているが、この時すでに、ウィーンとは別個の『エリザベート』が宝塚歌劇団によって作り出されることが予見され、容認されたということだろうか。

この雪組初演にあたって、クンツェとリーヴァイは連名で公演プログラムにメッセージを寄せている。これもまた、日本におけるその後の『エリザベート』人気と度重なる再演など予期せぬ段階で、作者が、まだ馴染みが薄かったに違いない日本の観客にあてた最初

の公式な発言として、重要な意味を持つであろう。それゆえ、少し長いがその大部分を引用する。

オーストリアと日本の間には文化の面で大きな隔たりがあることを我々は存じております。しかしながら、「エリザベート」を理解するにあたって、彼女の悲劇的な一生の裏にある歴史的背景を知っておく必要はありません。知らなくてもよいのです。彼女と同時代を生きた人々でさえ、彼女のことを「謎めいた女」と呼んでいました。彼女の実像に迫るには、かえって彼女との距離を置くことが必要なのです。

当時も今も人が求め続ける価値のあるもの、つまり富、名声、美貌のすべてがエリザベートには備わっていました。しかし、彼女はそれでも不満でした。自分の気持ち、夢のままに行動する自由が欲しかったのです。そうするには、千年の間にわたって培われてきた伝統、彼女を窒息死させそうな伝統を打ち破る必要がありました。何事にも何人にも彼女は支配されたくなかったのです。彼女が隷属から解放されるストーリーは、今の時代になって世界中で理解されると思います。

エリザベートは、自由と引き換えに高い代償を支払いました。極めて不幸でした。しかし、彼女は余りにも自負心が強かったので、死への憧憬にそのまま身を委ねることはできませんでした。ですから、彼女は滅亡を辿る時代のシンボルとなったのです。⁽⁶⁾

歴史を知らなければこの作品は理解できないと、これから舞台を見ようとする日本人に言うわけにはいかないのは当然だが、作者としてはむしろ、完結した作品としてそこに描かれたものだけを受け取ってほしい、自由を求める普遍的な女性像は、日本だけではなく世界中の人に理解されるはずだと訴えているようである。その後、『エリザベート』が日本において受容されていく過程を見れば、このメッセージは確かに受け止められたということができらるだろう。

しかし、そこから先の理解はどうだろう。エリザベートは確かに自由を求めて戦い、それを勝ち得た。作者の言うように、そのためには「伝統」を打ち破る必要があった。それは一朝一夕には達成しえないものであるから、彼女の人生の多くの時間がそのために費やされることになる。また、様々の紆余曲折が生まれる。だから、彼女の人生を描くことによって十分に長さや厚みのあるドラマを構築できる。クンツェの着眼がいかに卓越したものであったかがわかる。

だが、それがゴールではない。エリザベートが「伝統」を打ち破ることは、すなわち自らの拠って立つ基盤を突き崩すことに他ならない。それゆえ彼女の闘争は、ハプスブルク帝国を揺るがし、崩壊に導くという結果をもたらす。もちろんそこには複雑に絡まりあっ

た歴史的必然があり、大衆歴史小説的な安易な偶像化は危険もはらむ。だが少なくとも、帝国内部にそうした歴史の流れを加速するような存在があり、支配体制の頂点に位置する皇帝に対する影響力と行動の自由を保持していたことは、客観的事実からも認められるだろう。その存在こそが皇妃エリザベートであり、それゆえ彼女は「滅亡を辿る時代のシンボル」たり得るのだ。

皇妃が「解放」される過程で、世界は崩壊に向かう。しかし人々はまだ解放されず混沌の中をさまよう。劇中に登場するミルクを求める群衆や、ユダヤ人排斥を叫ぶドイツ民族主義者たちの姿にそれが映し出される。だが、その過程を経てはじめて中央ヨーロッパは解放される。クンツェが熱弁を振って訴えた背景には、そうしたメッセージを消し去ってしまったのではこの作品を上演する意味はない、という思いが込められていたのではないか。

さらに一観客としての踏み込んだ解釈が許されるなら、今日もなお、我々は真に解放されず、自由を求めてさまよっていると言えるのかもしれない。いや、自由の意味すら定かではないのだと言われているようにも思える。クンツェは、ある宗教裁判について深く研究して博士論文を書き、後に出版もしているが⁽⁷⁾、それを読むと、18世紀のミュンヘンにおいてさえ、あまりにも不条理な魔女狩りが行なわれたことに驚くが、人類はいまだ遅々とした歩みを続けているに過ぎず、崩壊・混沌・解放という過程を今後も幾たびとなく繰り返さなければならないのか、という思いにも捉われる。「世界の破滅」「自由と解放」をテーマとしたこの作品が、ほぼ20年を経て、なお生成・変容を続けつつ見る者を惹きつける理由は、やはり構想段階からしっかりと据えられた、このようなテーマが、一層時代に符合しつつあるからではないだろうか。

しかし、まだ忘れてはならないことがある。エリザベートは自由を手に入れても、いやそれゆえに「不幸」になったのである。ミュージカル第一幕の最後に位置する「私だけに」という歌が、エリザベートの自由を謳うものであるのに対し、第二幕はその後の「不幸」を描き続ける。この長い時間の流れの中にあるものは、「死への憧憬」とそれに抗する「自負心」であると作者は言う。「死」は作品の始まり、すなわちエリザベートの人生の初期から彼女の身近にあり、終幕に至ってようやく互いを受容したかに見える。この「死」の造形と意味こそが、ミュージカル『エリザベート』におけるもう一つの、そして最大のポイントであることは言うまでもない。

3

ここで改めて、ウィーン版の内容を要約しながら、「死」について考えてみよう。⁽⁸⁾その前に、ミュージカルの原作と位置づけられているブリギッテ・ハーマンの著作について触

れておきたい。『エリザベート―美しき皇妃の伝説』という題で邦訳出版され、⁽⁹⁾多くの読者を獲得した。しかし、ミュージカルに触発されて本書を紐解いた人の多くは、少なからぬ違和感や戸惑いを覚えたことだろう。それは、正確には宝塚歌劇の『エリザベート』から本書に行き着いた人の反応というべきだが、宝塚や、あるいはロミー・シュナイダー主演の映画『プリンセス・シシィ』シリーズのイメージとは大いに隔たったエリザベート像が、ここには描かれている。

彼女の負の側面も大胆に書き込んだこの伝記は、ヨーロッパにおいても画期的なものと受け止められたようだが、そうした要素は、ウィーン版ではかなり取り入れられている。従って、原作と照らし合わせることによってウィーン版の理解を深めることができ、原作には当然のことながら登場しない「死」が、ミュージカルの中でどのような役割を果たしているかが重要な観点になる。一方、宝塚版においては、ウィーン版（＝原作）から何が省かれているかがポイントである。以下の要約は、紙幅の関係でかなり簡潔なものとなるが、伝記的部分はほぼ原作に拠るものとし、後に見る宝塚版においては、ウィーン版と異なる点を主に検討することによって考察を進める。

〔プロローグ〕 エリザベートの死から100年後、煉獄の法廷で尋問される暗殺者ルキーニ。⁽¹⁰⁾犯罪の動機は皇后がそれを望んだことにありと述べ、それを立証するために死者達を証人として呼び出す。彼らによるエリザベートの生涯の再現というのが、作品の枠組となる。最後にトートが登場し、エリザベートを愛していたと歌う。

〔第一幕〕 エリザベートの父マックス公爵は、親戚付き合いの煩わしさから妻の開くパーティに出ず姿をくらます。父を慕うエリザベートはついでにゆこうとするが拒否される。母は集まった人々に姉妹のヘレネと皇帝フランツ・ヨーゼフとの縁談を披露。エリザベートは木から転落して死にかけ、トートが彼女を抱いて現われ顔を見て微笑み、生き返らせる。立ち去っていくトートの姿はエリザベートにしか見えない。そのころウィーンでは、皇帝が母后ゾフィーの後ろ盾のもとで政務を行なっている。保養地バート・イシュルで皇帝とヘレネは見合いをするが、ついでに行った妹エリザベートの方が求婚されてしまう。結婚式にはトートも姿を現わす。皇后となったエリザベートは彼を認識できないが、心に不安を覚える。トートは「最後のダンス」という曲で、最後にはエリザベートを自分のものにすると歌う。翌日からゾフィーによる皇后の教育が始まる。彼女には抑圧としか感じられず、夫に助けを求めても応えてはくれない。一人になった皇后は「私だけに」を歌い、自由を夢見る。子供が生まれても取り上げられてしまった皇后は皇帝と言い争うようになる。妥協の末ハンガリーに同行するが、無理に連れて行った幼い娘が死ぬ（トートに奪い去られる）。一方国民は退廃と困窮の中に暮らし、政治問題が山積していることが示される。

長男ルドルフもゾフィーから過酷な教育を受けるに至り、ついに皇后は皇帝に最後通告を突きつける。トートが現われて死ねば自由になれると誘惑するが、若さと美貌を自覚する皇后にはねつけられる。妻の協力が必要となった皇帝は、自らの信念を曲げても皇后の要求を呑む決心をする。有名な肖像画にあるように美しく着飾った皇后が現われ、「私だけに」を歌って自由を強く主張する。

〔第二幕〕 オーストリア＝ハンガリー二重帝国が成立し、ブダでフランツとエリザベートの戴冠式が行なわれる。ルキーニは「キツチュ」を歌いエリザベートの偽善を暴露する。トートとエリザベートは「わたしが踊る時」で互いに勝者は自分だと歌う。トートは孤独のうちに育ったルドルフを手なずける。精神病院を訪問したエリザベートは自らを皇后と名乗る患者と出会い、勝ち得たはずの自由の空虚さを思い知らされ、ショックを受ける。狂気こそが自由だと思うものの、境界を踏み越える勇氣はない。一方、皇后の力が増したことに焦るゾフィーと廷臣たちは陰謀を巡らせる。そのうちの一人がウィーンの娼館から女性を調達して皇帝に供する。過度のダイエットと運動で体調を崩した皇后の所に、医師になりすましたトートが現われ「フランス病」の感染を告げる。そして最後の誘惑を試みるが、これを束縛から逃れるために利用しようとする皇后はやはり拒絶する。皇帝は過ちを後悔して母を責め、ゾフィーは失意のうちに世を去る。皇后は療養の名の下に各地を放浪し、ウィーンに寄り付かなくなる。その間に少しずつ老いが忍び寄る。父親と対立するルドルフは苦悩を深め、次第にトートの誘惑に屈していく。ギリシャでは崇拜するハイネに倣って詩作に耽る皇后に父の亡霊が話しかける。来し方を振り返っても結局父のようになれなかった不本意をかみしめるしかなく、感情を封印してしまう。そのため孤立した息子が母に救いを求めても冷たく拒絶し、ルドルフはトートに翻弄された末自ら命を絶つ。これに絶望した皇后はトートにすがって死を願うが、今度はトートが拒否する。ルキーニは再び「キツチュ」を歌い、皇帝は旅先の皇后を訪ねるが、二人の気持ちはすれ違ったままに終わる。沈み行く世界の中でエリザベートの一族の者が次々と非業の最期を遂げることが示され、これですべての証言が終わる。

〔エピローグ〕 レマン湖のほとりでルキーニはエリザベートを刺す。トートが現われ、「愛のテーマ」の二重唱の後二人はくちづけを交わし、エリザベートの亡骸はトートの手下たちによって運び去られる。ルキーニは首を括る。

ミュージカル『エリザベート』の主人公はタイトル通りエリザベートであるが、トートもまた重要な登場人物であることは言うまでもない。そして、ルキーニも含めて他の主要人物がすべて歴史上実在するのに対し、トートはそうではない。本文中では最初から「トート」と表記してきたが、ドイツ語で Der Tod とは「死」という普通名詞であり、人格化

されるなら「死神」とでも訳すべきであろう。⁽¹¹⁾従って、日本人の観客は、よほどドイツ語に堪能でもなければ、トートという名前の登場人物として受け取ることにほとんど抵抗を覚えないであろうが、ドイツ語圏の観客ならば、まず「死」という概念、あるいは「死神」のことと考えるだろう。

「死神」といえば、西洋美術の中では様々に表象されており、それに親しんでいる人ならば、まずそれらを思い浮かべずにはいられないであろう。日本では落語の『死神』などがあるにせよ、⁽¹²⁾そのイメージが明確に定まってい言葉について離れないということは必ずしもないように思われる。我々がトートという「登場人物」を考える時には、そのことに注意を払わなければならない。

もちろん、ミュージカルの中のトートは作者によって造形された「人物」であり、登場する場面や曲のナンバーも多い。そして、容姿の整い、当然のことながら演技力・歌唱力に秀でた比較的若い男性の俳優によって演じられている。だから、「死」という抽象概念の擬人化であっても、「死神」のイメージ変換であっても、舞台上に実在する「役」なのであり、それを具体化するのが俳優の肉体であり演技であることは言うまでもない。

しかしながら、劇の流れと、その中で果たすトートの役割を説明しようとする、むしろ抽象概念としての「死」であると考えた方がわかりやすいだろう。そもそも、トートは舞台上に存在しても、ほとんどの場合、エリザベート、ルドルフ、ルキーニといった特定の人物にしか見えないという設定になっている。見方を変えれば、トートは彼らの目に映った幻影、あるいは心の中に生まれた感情や願望に他ならない、とも考えられるのではないだろうか。

このような見方に立って、劇中に登場するトートの意味を解釈してみよう。まずプロローグからして、狂気に捉われたルキーニの見る幻想か、あるいは裁判官の考えるように単なる言い逃れの口実でしかないと考えることもできる。要はルキーニの主張、すなわち皇后が死を望んだから殺したという動機を検証するための幕開きができればよいのである。

その証言（によるエリザベートの生涯の再現）が始まって、まず示されるのは、父親との強い結びつき、そして少女時代の臨死体験である。夙に指摘されているように、この作品では、同じ楽曲が場面を変え、時には歌手を変えて何度も使われるリプライズの手法が多用され、効果を上げている。⁽¹³⁾「パパみたいになりたい」、つまり高位貴族の身分で生活には何の心配もないが、煩わしい上流階級の付き合いばかりか、いわゆるノブレス・オブリージュすら忌避して周囲の輿論を買いながら、自由気儘な行動をして憚らず、身分違いの交際や時には浮気も楽しむような生き方が理想だとしているのである（ウィーン版では、愛人の所へ行くので娘を連れてはいけいないのだということが仄めかされている）。

そしてエリザベートはまず手始めに冒險を試みて、たちまち死にかけるのであるが、そ

の時トートに向かって呼びかける歌が、ほんの少し前に父親と歌った曲のリプライズなのである。まだ少女であるから意識はしないまでも、時には性的な領域にまで広がる可能性を秘めたファーザーコンプレックス。これも明確な意識はなくとも何かしら甘美であったかもしれない臨死体験が、ここで結びついて彼女の心の底に沈んだのである。

やがて結婚する相手が、マザコンの皇帝であることは、見事な対称をなして、下世話な言い方ながらシンデレラストーリーと嫁姑関係が、これまた絵に描いたようにセットになっている。思いがけず、そしてあっけなく、幸せな花嫁となった未熟な少女は、実は不安の塊でもある。その不安定な情緒、心のどこかにある本当にこれで良かったのかという思いが、招待客の中に、いつかどこかで会った見知らぬ人、父親のようで父親ではない、もしかしたら本当に自分の配偶者になるべきだったかもしれない人の姿を見せるのである。

挫折はたちまちに、そして続いて訪れる。夫が頼りにならないことも、すぐにわかってしまう。若い彼女にはまだ戦う気力は十分にある。だが、娘の死は若い母親にとってさすがに痛手である。死というものの否応のない力を彼女は初めて実感する。次第に袋小路に追い込まれ、逃避願望は募る。逃避するための最後の手段が死であることも、少しずつ意識しはじめる。しかし、まだ若さと美貌という武器がある。諦めるには早すぎる。果たして夫は足下にひれ伏した。自由という勝利をつかんだ（かに見えた）彼女には、死すらも客観視して否定するだけの心のゆとりが生まれた。その自信が若さと美貌に花を添え、生涯の絶頂期を迎える。

実際、フランツとエリザベートの結婚後のオーストリアは、戦争に敗れ、外交で孤立し、領土を失い、経済も停滞して内憂外患の状態にあり、若い皇帝の評判も決して良いものではなかったようだ。しかし、ボヘミア重視という従来の政策を転換し、ハンガリーとの二重帝国になってからは、ウィーンの都市改造や世紀末文化など、何がしかの安定と成熟を感じられるようになる。ハンガリー最良のエリザベート皇后の果たした役割も大きいとされ、ハンガリーと皇后の間には、幸福な関係が続くように思われた。

しかし、この一時の安定も、実は未来への展望につながるものではなく、俗悪なまがい物「キツチュ」であるトルキーニは喝破する。これが「世界の破滅」を描く作品である以上、個人の物語のように単純には運ばない。一方、そのシンボルとなる人物を設定しているからには、人物個人の環境や内面が「世界の破滅」と呼応する必要もある。エリザベートが獲得した自由が、やがて色褪せて空虚なものに見え、再び逃避の願望が頭をもたげてくる。そのことと、ハプスブルク帝国が次第に空洞化して崩壊に向かう過程が、平行しながらゆっくりと時間をかけて進行していくのが、作品の後半部分にあたるのであろう。

正気であることの重みに耐えられず、狂気を願望する。それと意識はしなくても、歴史上のある時代に、人々が狂気に駆られ破滅に向かって進んでいくかのように見えることも

ある。狂気を願望しながら狂気を発する勇気がないということは、狂気を狂気として正面から見る勇気がないことと同じかもしれない。あるいは、あえて狂ったように、すなわち固定観念や因習を断ち切って、思い切った一步を踏み出す勇気の欠落ともいえよう。その結果、拘束された精神病患者よりも自由のない状態に陥ってしまうのである。

狂気以上に、死こそ最大の逃避であるということもできる。逃避願望が死への願望に姿を変えていく、つまりトートの姿を再び見るようになるということである。個人も世界も、そのようにしてようやく「破滅」へと向かうのであり、古い世界の破滅なくして「解放」はありえないのである。

しかし、エリザベートの「自負心」は、容易に死に救いを求めることを許さなかった。滅びゆく世界のシンボルであればこそ、死すなわち破滅へと赴く旅路も長いものとなろう。後半生の飽くなき放浪もまた、エリザベートをこの作品の主人公たらしめるためには格好の要件であったといえるだろう。

エリザベートの強さは、自由を求め獲得するためには欠かすべからざるものであった。それゆえに、近代女性の先駆けとして共感を集めるということも既に見た通りである。しかしそのような単純な図式のみで描かれたものでないことが、この作品の魅力でもある。エリザベートは、父親を理想としたが、自分は父親とは別個の人間であり、性別・世代・立場においてまったく違う存在であることに気付いていただろうか。「私は私だけのもの」というその私とは何者なのか、これこそがむしろ近代人の最初に発する問いなのではないだろうか。

進歩的な思想を持ち、君主制よりも共和制を理想としながらも君主であり続け、なおかつ君主としての義務を果たさずに、その恩恵だけは十二分に受けた。ルドルフの教育権を主張しながら、実際には放任して親子の絆を結ばうとせず、救いを求められても応えなかった。義母に冷たくされたのと同様に息子の妻にも冷たかった。夫を忌避しながら、莫大な経済的援助を受け、民衆のためには一切使わず、自分の欲望のために浪費した。あまつさえ、スイスの銀行に隠し口座を持っていた、等々……。その結果、存在そのものがどんどんキツチュになってしまい、ようやく死への願望を自覚したものの、自ら死ぬこともできず空虚な人生を続けるほかはなくなっていた。コルフ島でリブライズされる「パパみたいになりたい」は不協和音に満ちて、若き日の夢が完全に破綻したことを示している。

現在の感覚で、そうした問題をあげつらい、エリザベートの人生を否定的に捉えることは容易であるし、問題であることに違いはないだろう。しかし、エリザベートは古い世界の一員でありながら、完全に古い世界に順応できる人間ではなかった。まさにそれゆえに古い世界の中でもがき、古い世界に亀裂を生じさせ、破滅のシンボルたりえたという逆説。これこそ作者の描きたかったエリザベートの「悲劇」の本質なのではないだろうか。だか

ら、長い旅路を歩き通し、世紀が替わり古い世界がようやく破滅しようとする時になって、彼女にも必然の死が訪れたということだろうか。

それが証拠に、エリザベートを刺したルキーニは、アナーキストとはいっても確固とした思想を持っていたわけではない、いわば流れ者のテロリストであり、何より最初から彼女を目的としていたわけではないことを自ら告白している。その日は「素晴らしくいい天気 un giorno bellissimo!」と言いながら舞台は暗雲たちこめるかのように暗い。時代選ばれたゆえに、自らを愛し、自由を愛し、生を愛しながら、その結果死を愛さざるをえなくなった女性の最期を飾る日であるゆえに「素晴らしく美しい日」なのではないだろうか。彼が使ったやすり同様、彼自身も愛の成就のための道具であったことを悟り、ルキーニは幕切れに獄中で命を絶つ。

4

ここからは、日本での『エリザベート』上演について検討してみたい。それは、宝塚歌劇団と東宝の二つに分かれる。ただし、東宝に関しては、脚本・舞台映像などが公刊されておらず、客観的に舞台を再現できる材料に乏しいため、ここでは対象にしない。何回か観劇した印象のみを記すならば、東宝版は当初ウィーンと宝塚の折衷という形で作られ（「愛と死の輪舞」は最初からナンバーに入っている）、その後何回かの改訂を経て、かなりウィーン版に近づいたように思われる。隠し口座やフランス病への言及もあるし、シューネラーに率いられるドイツ民族主義者たちの場もある（ただし、日本の観客の予備知識を考慮して、限りなくヒトラーに近い人物造形になり、あるいはヒトラーそのものを示唆していると言ってもよいだろう）。フランツとゾフィーの対立と彼女の死（「ベラリア」）、コルフ島の場面などが加えられることによって、特に後半の陰影は格段に深くなっている。また、当然のことながら、男性の役は俳優によって演じられ、配役は上演のたびに変更されてはいるが、トート役は多くの場合、日本のミュージカルを代表するような実力のある俳優が演じ、ルドルフ役は新人の登竜門となった趣もある。

演出の小池修一郎としては、あくまでも日本の観客を対象に、そしてその多くは宝塚の『エリザベート』も見ているとの前提のもとに、宝塚のそれとは別の舞台を見せたいという意欲もあったことだろうし、宝塚の実績に立ってウィーン側の制約からかなり自由になり、一方で女性のみという宝塚の制約も離れ、東宝・宝塚・劇団四季という日本のミュージカル界を支える三本柱から輩出された実力者を中心に、新人も含め適材適所のキャスティングの上に、決定版ともいえる『エリザベート』を作り出すことをめざしたに違いない。

ヨーロッパ各地での様々なヴァージョンを参考にし、日本の観客にとって理想に近い脚

本と上演環境を整え、優れたスタッフにより美術・衣装・照明なども練り上げていった結果、小池の意図は十分に実現されたように思われる。特に2010年の上演においては、小池版「日本のエリザベート」が一応の完成にたどり着いた感があり、その一方で若手の城田優をトート役に起用して成功を収め、作品も出演者もさらに成長する可能性を示すなど、まさに日本ミュージカルの代表作の一つに育て上げたと評価すべきであろう。

そうであればなおのこと、日本における『エリザベート』初演であり、小池にとっても大きな冒険であったに違いない96年の雪組公演に改めて触れないわけにはいかない。先にも紹介した初演プログラムに寄せた小池の「宝塚の『エリザベート』」という文章は、毎公演掲載される「演出家の言葉」としては異例ともいえる長さで、作品との出会い、楽曲のいくつかを月組パウホール公演『ロストエンジェル』で使用したこと、『エリザベート』上演に至るまでの経緯などが、かなり詳しく率直に記されている。⁽¹⁴⁾それでもこの段階では、ウィーン側との交渉の困難さを明らかにできなかったことは、既に見た通りである。

このような記録から推察するに、交渉の問題点は、ウィーン側が作品の意図を尊重することを求めたのに対し（それは至極当然のことである）、日本側は宝塚の特殊性を理解してもらうことがまず念頭にあった、ということにかかっているのではないと思われる。だから「先方は宝塚のことをよく御存知だった」にもかかわらず、「熱弁するクンツェ氏とは平行線のまま」に終わったのではないだろうか。

その後、95年の11月に再度ウィーンを訪れて交渉を続けるが、この時、音楽監督の吉田優子と歌唱指導の楊淑美が同行し、キー変更したほぼ全曲をドイツ語の歌唱で実演してみせたことにより、ウィーン側の信頼を勝ち得たとされる。さらに場面の変更と新曲の提供（「愛と死の輪舞」）も合意された。その過程でどのようなやり取りや双方の思惑があったかは明らかではない。ただ、ウィーン側が当初作品のコンセプトにこだわり（その後それについては妥協したのか？）、次に劇団の技術水準に納得して合意に至り、女性だけの劇団で男役によって上演する点は、それほど問題にしていなかったと受け取れることには注意しておきたい。ともあれ、結果として「宝塚の」『エリザベート』を作ることが承認され、雪組によって具体化されたのである。

宝塚側は、トートと言う役を男役が演じ、それが雪組トップスター一路真輝の退団公演になるということにこだわり、『エリザベート』を宝塚歌劇の作品として成功させることに最大限の意を用いる。場面が日本に移れば、それは宝塚のドメスティックな事情に関わることであるから、我々にとっては非常にわかりやすい。宝塚歌劇団が上演するからには、どんな作品であっても、男役トップスターが主役であり、娘役トップがその相手役になる。そして、専科からの出演に加え例外的に他組からの特別出演があるにしても、基本的には上演する組の中で配役を考えなければならない。宝塚にとっては（劇団もファンも、マス

コミ等の関係者も含めて）これは常識中の常識である。そのために何をしなければならないか、雪組のそれもトップ退団公演であれば何が求められるのか、ウィーン側との交渉も含め、歌劇団上層部と小池を中心とするスタッフは、そのことを熟知した上で決断をし、準備したことは間違いない。

配役に関しては、当時の雪組の布陣でベストの組み合わせが可能だった。ハンガリー独立派の若い貴族を何人か登場させ、ウィーンの反体制派や民衆の困窮と結びつけることによって、ハプスブルク帝国の危裂を表現し、皇帝との対立からルドルフの非業の死につなげる。加えてエリザベートのハンガリーに対する貢献を強調することによって、彼女の美貌がいかに力を持ち自信を与えたかを示す。そのいずれにもトート黒幕として関与させ、エリザベートを死へと誘う過程を明確に示していく。ゾフィーたちの計略によって皇帝が過ちを犯す場面は、宮廷内の馬鹿騒ぎといったスペクタクルに仕立て、その写真を医師に扮したトートによって見せられた皇后が、物理的にも精神的にも皇帝から遠ざかっていく契機とする。「キツチュ」の毒は曖昧にされ、コルフ島の場面は登場しない。こうしてエリザベートの負の側面を巧みに削ぎ落とすとともに、全体の雰囲気 wash 洗練させていくために細部にまで注意が払われた。装置や衣装をよりリアルで豪華なものに変え、宝塚の十八番ともいえる宮廷物の世界に全体を変換してしまったのである。

ゾフィーや廷臣たちの表現を調整しつつ（すなわち宝塚で演じられる以上、これらの役も現実の性別・年齢からはいくぶん遊離してアクが弱められるのである）、ルキーニの揶揄の矛先をやや緩めることによって、フランツ・ヨーゼフとルドルフの人物像をより高貴なものにした。なにしろ二番手男役と若手スターが演じるべき役なのである。衣装も演技も、いかにも貴公子然としたものになっている。

そしてトートである。トップスターの演じる役はすべからく（何らかの意味で）美しく高貴でなければ、宝塚歌劇は成立しない。悪人であっても、どこにでもいるような欠点だらけの若者であっても、どこかに必ずキラリと光るチャーミングな点があって、それによってヒロインを魅了しなければならない。二人は愛し合う。祝福される愛であれ許されざる愛であれ、共に過ごす時間が長かろうと短かろうと、結ばれても結ばれなくとも、純粋でひたむきな愛こそが、宝塚歌劇のヒーロー・ヒロインの条件であり、それが描かれない作品は決して名作たりえない。

トートの人物像とエリザベートへの愛を作中で保証するために、トートが芽生えた愛を告白する曲「愛と死の輪舞」を挿入した。そのことに間違いはない。しかし、もうひとつ見逃してならないのが、「死」ではなく「黄泉の帝王トート閣下」という役の設定である。ルキーニがこう言って主人公を紹介する時、違和感を覚える観客がいただろうか。だが、本当は「帝王」に対して「閣下」は矛盾しているのである。とはいえ「トート陛下」とい

うのも響きが悪かろう。地上（生の世界）を統べる「皇帝陛下」と「黄泉の帝王」の対立という図式にあまり意味はない。日本人の観客にはトートが固有名詞として通用する。そのことを巧みに利用した結果、青い血が流れる貴公子「トート閣下」という人物が、エリザベートと出会い、自らのアイデンティティを否定するような愛が生まれ、それを最後まで貫くという図式を構築した。このことが重要なのである。

一方、「人間」であるエリザベートも、少女時代にトートと出会い、その微かな記憶を心の底に秘めながら、思いがけず困難なシンデレラストoryを生けることになる。与えられた生において、懸命に抑圧を逃れ自由を希求しつつ強くなっていく生き方は、そのまま観客の共感を得るであろう。自由に生きるため「私だけに」と叫ぶ勇氣は誰にも必要である。しかし「私だけに」と言っている間は、本当に愛を理解することはできない。エリザベートにも真の愛のありかは、どこか別の所であるように思われ、困難に見舞われる度に少しずつそれが見えてくる。愛の対象がこの世ならぬ存在であり、死を司る者であることがわかってくる。当然のことながら拒否しつつも惹きつけられずにはいられない存在。

ルドルフの死に遭遇した時、すなわち生に絶望して死を望んだ時、「あげるわ 生命を死なせて」と身を投げ出すエリザベートを、トートが「まだ私を愛していない」と言って突き放すのは、正直言って少し苦しい書き換えではある。ウィーン版ならば空虚でキツチュになってしまったエリザベートは、もうトートの愛の対象ではなく、ただ「破滅のシンボル」となる時が来るまで待たなければならないのだが、宝塚ではそうはいかない。この後の時間は、エリザベートが真の愛を見つける最後の旅路にあてられるのだ。

宝塚版の「夜のボート」には、何か不思議な印象を受ける。本来はキツチュなすれ違い夫婦の場面であり、破滅の時の前奏曲であるはずだ。そして、フランツとエリザベートが結婚前に歌う「嵐も怖くない」のリプライズであり、それと呼応して二人の愛の破局を確認しているのである。宝塚版では、彼らのすれ違いと対照をなすように、寄り添う老夫婦の姿が見える。それに騙されるのだろうか、まるでフランツとエリザベートが、長い旅路の末に、そして果てしないすれ違いの末にようやく再会したという、その思いの方が心を打ち、「夜のボート」は「嵐も怖くない」よりもはるかに美しい、全編の中でも圧巻と云うべき感動をもたらすのである。彼らは彼らの生を、それぞれ誠実に生ききったのである。そして二隻のボートは確かに邂逅した。ただ、エリザベートの行き着くべき港は、ボートがすれ違ったほんの少し先にあったのだ。その湖畔にたどり着く「素晴らしく美しい日」が、ついに訪れる。

一路真輝の演じるトートのこしらえは、確かに冷たく中性的で、それまでの宝塚歌劇の主人公には見られなかった類のものであった。だが、初日に至るまでにどれだけの経緯があり、どれほどの言葉がそれを巡って発せられたとしても、上演に臨むすべてのスタッフ・

キャストに、さほどの戦きがあったとも思われない。確かに高い技術水準をクリアーし、例のない崇高で困難な事業に挑戦するという悲壮感・緊張感があったことは間違いない。その覚悟が終始みなぎっていることが、この初演を名舞台にした最大の要因であるだろう。

しかし、日本で初めての本格レビュー『モンパリー』をはじめ、女性が演じるのは不可能と言われた『ウェストサイド物語』、八頭身で目に星の入ったオスカルは人間にはできないと非難された『ベルサイユのばら』、主人公が髭をつけるどうかで大騒ぎになった『風と共に去りぬ』など、いずれも成功し再演を重ねてきた宝塚歌劇団である。青い血の流れる黄泉の帝王と美しき皇妃のこの世ならぬ愛を描く作品を前に怯むなどということは考えられない。まして、それによって宝塚歌劇の本質が変わってしまうことなどあり得ない。その後の展開を見れば、それは明らかであろう。

5

最後に、宝塚歌劇における最近の上演となる2009年の月組を考えてみたい。ここでトートを演じた瀬奈じゅんは、月組でトップになる直前に花組から移籍してきて、彩輝直の相手役としてエリザベートを演じた。二番手の男役によるエリザベートが異例のキャスティングであったことは言うまでもない。だが、それゆえに自由を求めて強く生きるエリザベート像が鮮明になったとして、特に女性の観客には好評を博した。実は、瀬奈は花組時代にルキーニも演じているのである。一路真輝が退団後、東宝における初代のエリザベートとなり、一人でこの二役を演じたのは世界で初めてであると話題になったが、宝塚でルキーニ、エリザベート、トートを演じ、さらに東宝で男優相手にエリザベートに扮した瀬奈の記録は、まさに空前絶後であろう。

瀬奈トートの扮装は、一路とは逆の意味で観客を驚かせた。赤いメッシュの入った長い銀髪に編み込みまで入れた髪、くっきりとしたアイメイクは、もはや死のイメージを離れ、ヴィジュアルバンドのスターそのものであった。豪華な衣装をまとった姿は、それだけで宝塚ファンの心をときめかせる。加えて、エリザベートには宙組の若手男役である風七瑠海が抜擢され、組替えをせずに特別出演の形をとった。オーディションによる配役と発表されたが、ルドルフ役のトリプルキャストを含め、疑問も感じさせる配役であった。だが、その意味は舞台を見れば一目瞭然である。

もはや黄泉の帝王なる肩書きも必要はない。そこにあるのは、ひたすら妖しく美しい男性の表象であり、人気・実力に裏打ちされて自信に満ちたトップスターが、自在に魅力を発揮する姿であった。トートとエリザベートの関係は、宝塚では珍しくない圧倒的な力を備えたトップスターと健気にそれを受け止める若い娘役のそれである。ただ、本当の若手娘役だと、さすがにこれだけ重く強い役を演じきるのには難しい。それゆえの異例の配役で

あっただろう。他の役はすべて、組の序列の中でそれぞれのポジションをしっかりと把握し、やや控えめながら堅実に演じている。『エリザベート』も、完全に宝塚歌劇の世界に変換されたことが明らかになったのである。

東宝版、宝塚版、いずれも小池修一郎の巧みな戦略の下、それぞれの完成形に達したという結論になった。しかし、あらゆる名作がそうであるように、確立した型の中にも、その時々工夫がありヴァリエーションがある。今後も、思いもかけない変容が期待される。

註

- (1) 宝塚歌劇団による上演は、1996年雪組、同星組、98年宙組、2002年花組、05年月組、07年雪組、09年月組、東宝での上演は、2000年、04年、05年、08年、2010年である。
- (2) 渡辺諒 『『エリザベート』読本—ウィーンから日本へ』 青弓社 2010年
- (3) 『エリザベート』2002年花組公演プログラム 阪急電鉄株式会社歌劇事業部
- (4) 『エリザベート』1996年雪組公演プログラム 宝塚歌劇団
- (5) 渡辺 前掲書 84頁
- (6) 前掲 雪組公演プログラム
- (7) ミヒヤエル・クンツェ著 鍋谷由有子訳 『火刑台への道』 白水社 1993年
- (8) 材料としては、渡辺 前掲書 および DVD『エリザベート コレクターズ・エディション』 テアター・アン・デア・ウィーン 2003年9月11日上演 hitSquad Records 2005を用いた。
- (9) プリギッテ・ハーマン著 中村康之訳 『エリザベート—美しき皇妃の伝説（上）（下）』 朝日文庫 2005年
- (10) 皇妃エリザベートを暗殺した犯人は Luigi Lucheni というイタリア人で、読みはルイー・ジ・ルケーニが正しい。ウィーン版でもルケーニと発音している。宝塚版では最初からルキーニとしているが、理由は不明。その方が日本人の耳に響きが良いからか。あるいは単数形のルキーノを名前とするヴィスコンティ監督からの連想があるだろうか。
- (11) ウィーン初演版のCDに添えられた歌詞カードでは「死神」と訳している。対訳：明星聖子 監修：岡本和子 ポリドール 1997
- (12) 落語『死神』の題材もイタリアオペラから来ている。西本晃二 『落語『死神』の世界』 青蛙房 2002年
- (13) 渡辺 前掲書 53～55頁
- (14) 前掲 雪組公演プログラム