

ハリー・クプファー演出のミュージカル 「エリザベト」に見る 演劇的「状況」の中のエリーザベト¹⁾

三宅 舞

はじめに

本稿は、今回の特集のテーマである「エリーザベトの虚像と実像」を出発点に、ウィーン・ミュージカル「エリザベト」を、ハリー・クプファーによる演出が観客にもたらす効果という視点から考察するものである²⁾。

ハプスブルク帝国時代の皇妃エリーザベトは、虚実織り交ざった人物像が人々に受容され続けている歴史的人物の典型である³⁾。ミュージカル「エリザ

1) 本稿は、2022年8月6日開催の獨協大学オープンカレッジ特別講座「オーストリア皇妃エリーザベト：歴史・映画・演劇の中の虚像と実像」における講演の内容に加筆修正を施したものであり、講演内では時間の都合上割愛した内容も含んでいる。なお、講座当日は会場では質疑応答の時間を設けられなかったため、聴講者からの質問を回収し、後日それに対する各講演者からの回答をホームページに掲載した。本稿の加筆修正の際は、聴講者からの示唆に富み、かつ興味深い質問に回答する中で得られた考察が大いに助けとなった。聴講者の皆様にこの場を借りて謝意を示したい。

2) 本稿では、ミュージカル作品のタイトルについては日本語訳として流通している「エリザベト」と表記するが、それ以外では作品内の人物として・歴史上の人物としての区別なく、エリーザベトについて言及する場合は本来のドイツ語の発音に近い「エリーザベト」という表記を用いる。

3) エリーザベトに関して、どのような形でその虚像が一般市民に受容（消費）され続けてきたか、またそれが歴史学的観点からどのような問題を孕んでいるかについては、本特集に収録されている上村敏郎による論考を参照されたい。

ベート」は、この皇妃をめぐる「キッチュ」なイメージを覆し、それにより彼女と彼女の生きた時代を新たな視点で捉えようとする作品である。いわば、人々が思い描く虚像の軛からエリーザベトを解放しようとする試みなのである。一方で、大衆芸術でもあるミュージカル作品としては、観客の心をつかむ魅力的な歌と壮大な舞台装置、スペクタクルな演出によって商業的な成功を収めている。筆者は、本作にはそのような商業的な成功の裏に、エリーザベトのような歴史的人物をめぐる一筋縄ではいかない複雑な問題系を考察するための契機が隠されているのではないかと考える。特に、それは本作の演出の妙ゆえに可能となっているように思われる。それゆえに、本稿では「エリザベート」の演出および実際の上演における演劇的效果を分析する。

ミュージカルという演劇的表現によって、エリーザベトの解放はいかに試みられているのだろうか？ それはリアリスティックではなく、むしろ反自然主義的ともいえる演劇的「状況」の中に彼女を配置することによってではないか。本稿はこの仮説から出発し、具体的な場面を分析しながら考察を進める。

そもそも、歴史の中で培養されてきたエリーザベトをめぐる虚構と、それに対する史実との間の複雑な拮抗関係を描写せんと構想したのは、本作の脚本を手掛けたミヒャエル・クンツェである。しかし、それを演劇的体験として可能にするために多大な貢献をしているのがクプファーの演出であり、その観点から本稿は彼の演出（および実際の上演）がもたらす効果を中心に論じる。とはいえ、本稿の分析の対象は、上演効果の一部である歌詞などのテキストや舞台美術にも及ぶことを補足しておきたい。

なお、筆者はミュージカル専門家ではないことから、ミュージカル独自のリブレットの構造や楽曲を詳細に分析したり、本作を世界のミュージカルの上演史の中に位置づけ、演劇史的な意義を見出すというようなことを目指せるだけの技量を持ち合わせていない。よって、あくまで一演劇作品に対する上演分析的アプローチになることをお許しいただきたい。

また、「エリザベート」はウィーンでの初演以降、楽曲・演出共にさまざまな追加・削除・変更が加えられており、「つねに生成・変化するミュージカル

として生き続けている⁴⁾とされているように、世界各国にさまざまな翻案が存在している。日本においても大別して宝塚版と東宝版の2バージョンがあることはあまりに有名であるが、本稿はあくまでハリー・クプファー演出によるウィーン版のみを考察の対象とし⁵⁾、宝塚版や東宝版との比較検証なども行わない。

1. ミュージカル「エリザベート」と演出家ハリー・クプファーについて

ウィーンの劇場であるテアター・アン・デア・ヴィーンにおいて1992年に初演を迎えたミュージカル「エリザベート」は、基本的に1982年に刊行されたブリギッテ・ハーマンによるエリーザベトの伝記⁶⁾を基にしている。構想・脚本・歌詞はミヒャエル・クンツェ、音楽はシルヴェスター・リーヴァイが手掛けており、初演版と2003年発表の再演版の演出は前述のハリー・クプファーが担当している。また、本作で視覚的効果を大いに発揮している舞台美術を担当しているのは、クプファーとは複数のオペラ作品でもタッグを組んでいることで知られるハンス・シャーファーノホである。

ストーリーの概要は次のとおりである。自由な精神の持ち主である父親に育てられた自由闊達な少女エリーザベトが、オーストリア皇帝フランツ・ヨーゼフに見初められ、皇后として宮廷に入ることになる。しかし、保守的・規律的で窮屈な宮廷生活と姑ゾフィー皇太后からの厳しい教育に彼女は辟易とする。また我が子すら皇太后に奪われ、自分の子供の教育にも携わらせてもらえな

4) 渡辺諒 (2010) 『『エリザベート』読本 ウィーンから日本へ』青弓社、p. 48.

5) ただし、1992年の初演版の映像入手が困難であることから、本稿はクプファー演出の再演版を収録した2005年上演の記録映像を分析対象とする。なお、使用したDVDは以下のとおり。*Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Silvester Levy. Live aus dem Theater an der Wien, Vereinigte Bühnen Wien*, 2005.

6) この伝記の邦訳の書誌情報は以下のとおり。ブリギッテ・ハーマン (2005) 『エリザベート：美しき皇妃の伝説 (朝日文庫)』上下巻、中村康之訳、朝日新聞社。

い。そんな王宮において自らの自由を求めて闘いながらも、没落しつつある末期のハプスブルク帝国の中で、エリーザベトは苦闘と苦悩のうちに周囲の大事な人々を死によって失い続けながら年老いていく。そして最後には史実のとおり、彼女は旅先のジュネーブにおいて暗殺される。本作で描かれる場面の多くは、ハーマンによる歴史学的に緻密な研究の結果明らかにされたエリーザベト像および周辺の歴史的事実に依拠している。

しかし、本作がエリーザベトをめぐる史実に取材した伝記を基にしていると同時に、それを超える作品として成立しているのは、主に二つの特異な特徴による。一つ目の特徴は、「死」を司る人物「トート」をエリーザベトの愛人として登場させている点である。その人生において度々死に憑りつかれていた(家族やハプスブルク家一族など身近な者をその死により次々と失い、自らも死への憧れを抱きつつも死を拒みながら生きた)エリーザベトの生涯と、彼女の人生と連動・呼応しながら没落を迎えていくハプスブルク家の運命の物語では、トートがしばしば現れ、その度に不幸な死が訪れる。このミュージカルを純粋な「伝記物」以上のものにして二つ目の特徴は、これが劇中劇の構造を持っている点である。本作は、エリーザベトを暗殺し、その後獄中で首吊り自殺をしたとされている自称無政府主義者のルイジ・ルキーニが、100年以上経つ現在でも煉獄で尋問を受け続けており、皇妃を殺害した理由を問われている場面から始まる。彼はその尋問に対して、「彼女がそれを望んだ」「死(トート)が彼女を殺すよう命じた」と主張し、それを煉獄で彼を追及する声の主(と劇場の観客)に証明して見せるために、死者を蘇らせて事の顛末を再現する。つまり、本作はルキーニの弁明のための証言劇のような形式をとっているのである。

本作の演出を担当したハリー・クプファーは、2002年までベルリンのコミッシェ・オパーのオペラディレクターで主任演出家を務めたこともあるオペラ演出家である。本作を演出する時にはすでにいわゆる「演出の時代」のオペ

ラ演出家として名声を上げていた⁷⁾。クプファーは本作の演出をオファーされた際、この戯曲が（ハーマンによる伝記が歴史的に試みたように）、従来の美化された「シシィ」像を脱却せしめようとするように、エリーザベトという「一人の女性の神話破壊」を試みている点に興味をひかれたという⁸⁾。それでは、クプファーは本作をどのように演出することで、エリーザベトの虚像と実像に関わる問題を抽出しようとしたのだろうか。次章以降で具体的に見ていきたい。

2. 「エリザベート」における演劇的仕掛け

本章では、ミュージカル「エリザベート」においてエリーザベトという人物を取り囲むように施されている、三つの主要な演劇的「仕掛け」に着目する。本作は、ハーマンによる伝記に依拠しながら、より史実に近いエリーザベト像を描いている。しかしそれだけではなく、本作は以下に扱う演劇的「仕掛け」によって、エリーザベトという人物の「真実」の姿には迫り切れないということを観客に暗示すると同時に、その背景の実像を演劇的「状況」として浮き彫りにしているように思われる。以下にその三つの演劇的仕掛けについて、一つずつ詳述する。

2.1. ルキーニ

本作の最後で史実のとおりエリーザベトを暗殺することになるルイジ・ルキーニは、前述のとおり、物語の展開を司る人物である。ルキーニは本作のいわば狂言回しとして、多くの場面に居合わせ、出来事の展開にシニカルなコメントをしたり、登場人物たちの間に入り込み、事の成り行きをお膳立てするこ

7) オペラ界における「演出の時代」到来とそこで活躍した演出家については、長木誠司（2015）『オペラの20世紀 夢のまた夢へ』平凡社、pp. 479-508を参照。

8) 笠原真理子（2018）「クプファー演出を通して考えるミュージカル《エリザベート》——エリザベートは救われたのか？『橋』と『鏡』の視点から——」『死生学年報』第14巻、p. 41参照。

とすらある。フランツ・ヨーゼフが宮廷内で公務に勤しんでいる場では、ルキーニは舞台脇に立ち、皇帝として時に厳しい決断を下さざるを得ず苦しむフランツをいたずらっぽく笑顔で見ている。また、パート・イシュルでフランツがエリーザベトを見初める場面でも、やはりルキーニは舞台を縦横無尽に駆け回り、楽しそうな様子で事の次第を見守りながら、運命のいたずらを皮肉たっぷりに歌い上げる⁹⁾。また、そんなフランツとエリーザベトの横で右往左往する母ルドヴィカと姉ヘレネに近づき、途中からその腕や姿勢をまるで人形遣いのように操作しながら、彼らの滑稽な混乱ぶりを観客に示して見せる。

このように、ルキーニは物語に関わると同時に（彼自身が語り手である以上）物語の「外」の人物として、そこでの出来事に物理的かつ心理的に一定の距離を保っている。そのルキーニが、人々が見ているエリーザベトの虚像に水を差すような批判的コメントを投げかけるのが、第2幕第1場で彼が歌う「キツチュ (Kitsch)」である。以下にその歌詞の一部を抜粋する。

真実に関心があるような
 ふりするなよ
 真実はそこに与えられているさ
 でも誰もそんなもの求めちゃいない
 だって真実はがっかりさせるだけだから
 エリーザベトは今でも「売れ筋」だ
 彼女については100年以上語られてる
 でも彼女の本当の姿を
 君たちはどんな本からも
 どんな映画からも知ることはないさ

9) フランツ・ヨーゼフは本来はエリーザベトの姉であるヘレネと結婚することになっていたが、フランツがエリーザベトに一目ぼれしたことにより、ヘレネの方をオーストリア皇妃にするというエリーザベトの母ルドヴィカと皇太后ゾフィーの計画は水泡に帰すことになる。

(…)

君たちに教えてやろう

シシィは本当はひどいエゴイストだった

息子をめぐって戦った

ゾフィーに自分の方が強いってことを示すためにね

でもその後でその息子を遠ざけた

(…)

人ってのは聞きたいことしか聞かない

だからしばらくしたら

美しいものやクソみたいなものからも

夢や真実からも残るのはただキッチュだけ！¹⁰⁾

10) 該当する歌詞の抜粋部分のドイツ語原文は以下のとおりである。なお、本稿における日本語訳は筆者による。

Tut bloß nicht so als wärt ihr
an der Wahrheit interessiert
Die Wahrheit gibt's geschenkt
Aber keiner will sie haben,
weil sie doch nur deprimiert
Elisabeth ist „in“
Man spricht von ihr seit über hundert Jahr'n
Doch wie sie wirklich war
Das werdet ihr aus keinem Buch
Und keinem Film erfahr'n
[...]
Ich will euch was verraten:
Eure Sisi war in Wirklichkeit ein mieser Egoist
Sie kämpfte um den Sohn
Um Sophie zu beweisen dass sie die Stärk're ist
Doch dann schob sie ihn ab
[...]
Man hört nur, was man hör'n will
Drum bleibt nach etwas Zeit
Von Schönheit und von Scheiße
Von Traum und Wirklichkeit nur Kitsch!

「キツチュ」は、「まがいもの」や「俗悪・悪趣味なもの」などの意味を持つ言葉だが、この歌詞は、エリーザベトという人物に対して観客である我々（の多く）が抱いているであろうイメージが虚像であること、また彼女の実像などというものには決して近づけないのだということを辛辣に表現している。またこの歌は、歴史的人物や事象を扱ううえでこのミュージカルが取っている基本的な姿勢を示していると思われる。

上記のことから、観客はエリーザベトの物語をルキーニの視点を介して受け取らざるをえない。また、これが暗殺者であるルキーニが自己弁護のために展開している物語であることを知っている観客は、そこで描かれる事象に対して、これはあくまでルキーニの解釈による描写かもしれない、という可能性から、その真偽についての判断を留保することになるだろう。これを城田は舞台と観客の間の「イローニッシュな距離」¹¹⁾と呼んでいる。さらに城田は、観客はこのようにこれが一つの解釈、仮説に過ぎないかもしれないことを意識することで、むしろ「様々な解釈が可能だという自由のなかに解放される」¹²⁾とも指摘する。ルキーニが物語の「外」にある自らの立ち位置に意識的であるがゆえに、観客もまたそこで描かれていることへの距離を持つことができる。

しかし、他方でルキーニは舞台上の物語が表す「過去」や「フィクション」の世界から完全に隔絶された存在でもなく、前述のとおり、しばしば舞台上の出来事にも入り込んでいく。演劇的要請からも、彼は「歴史の内と外、過去と現在を行き来することができる特権」¹³⁾を有する人物である。その点からも、ルキーニは観客が代表する「現実／現在」と、舞台が示す「フィクション／過去」との間を仲介する橋渡しの役割も担っている。すなわち、彼は結びつけつつも切り離す、という両義的存在なのである。この両義性が、決定的かつ悲劇的な形で表れるのが、エリーザベト暗殺のシーンである。物語の中の世界に

11) 城田千鶴子 (2008) 「死神の系譜——ミュージカル『エリーザベトの場合——』(研究発表要旨)『Waseda Blätter』第15号、p. 147.

12) 同上。

13) 渡辺 (2010)、p. 63.

ちよっかいを出しながらも冒頭から常に語り手、狂言回し、コメンテーターとして、イローニッシュな態度で上演の展開を誘導し続けていたルキーニが、最後には物語の中の決定的出来事それ自体、つまりエリーザベトの死に直接関わることになる（トートにヤスリを渡されエリーザベトの殺害を命じられたルキーニは、史実のとおり旅先のエリーザベトをそのヤスリで刺殺する）。この瞬間に、ルキーニはもはや物語に対して「外」からの適度な距離を保つことができず、「外」にいながら「内」にもいるという、彼のこの両義的存在様態の安定的なバランスが崩されると同時に、「外」と「内」の世界の間の越境の瞬間がより一層強調されることになる。この「外」と「内」の越境可能性こそ、ルキーニの演劇的特徴である。

2.2. マリオネットとしての登場人物たち

演劇的仕掛けの二つ目としては、主役のエリーザベトと狂言回しの役割を担うルキーニ以外の人物たちの演技（身振り）がある。これが演劇的仕掛けとして作用するのは、彼らがルキーニ主導の「証言劇」を演じさせられるマリオネットのように、カクカクと不自然で機械的な動きをすることによる¹⁴⁾。ルキーニの証言を証明するために冒頭で黄泉の国から召喚されるこの人物たちについては、渡辺も「いかにも動きが不自然で、何者かに操作されていることは一目瞭然」であり、本作が『生の国』の住人たちのパロディー〔強調は筆者による〕であることはあきらかだ」と指摘している¹⁵⁾。事実、本作の冒頭シーンでは、舞台上方から船のタラップを思わせる巨大な階段¹⁶⁾が現れ、その上に登ったルキーニがこの証言劇の登場人物である「死者」たちを黄泉の国から蘇らせる。ルキーニが長い棒を横に支え持ち、それを上下させたり傾けたりする

14) ただし、皇帝フランツ・ヨーゼフや息子のルドルフなど、エリーザベトとの関わりが深く、その心理描写も緻密にされている人物たちについては、彼らが人形のように動くような演技をすることはほとんど無い。

15) 渡辺 (2010)、p. 64.

16) この階段は先端が尖っており、ルキーニがエリーザベト殺害に使用したとされるヤスリを模している。

と、舞台下からゾンビのように立ち現れた人物たちは腕や頭をその棒に繋がる糸で吊られたマリオネットのように動かして見せる。この他のシーンにおいても、エリーザベトの周囲の人物たちは度々このような人間的ではない動きを伴う演技で物語を進める。

また、第2幕第4場は、皇太后ゾフィーが側近たちと共に、エリーザベトの皇帝に対する影響力をどうすれば弱められるかについて議論をする場面だが、舞台には巨大なチェス盤を思わせるセットが施され、ゾフィーたちはそれぞれナイトの駒を思わせる作り物の馬を腰元にはき、そのセットの上を乗馬をするように飛び跳ねながら議論を展開する。これは、彼らもまたこの証言劇の中では誰かの手によって動かされている駒に過ぎないことを暗示しているようでもあり、あるいはゾフィーが展開する権力闘争という「ゲーム」を象徴的に描いているようでもある。ちなみに、シャーファーノホによる舞台美術は、これ以外の場面においても度々巨大な装置を伴い、視覚的表現としては象徴的な傾向が強く、舞台装置はその場面の本質的側面をユーモラスかつ抽象的なシンボルで表している。また背景については人物の心象風景を映し出す場合が多い。つまり、本作の舞台美術は写実的な自然主義とは縁遠く、メタファーであふれている。

このような演技や舞台装置のあり方によって、「エリーザベト」は舞台上で展開する物語がいかにも「芝居」、つまりフィクションであることを強調するような「作り物らしさ」を示している。加えて、彼らの身振り手振りは、視覚的にはこの時代の政治情勢や風潮の暗黒面を辛辣に描き出すカリカチュア諷刺画の印象も与える。しかも、そのカリカチュアは前述の演技（身ぶり）や舞台美術に見られるとおり、誇張され肥大化した暗喩的イメージで構成されている（多くのカリカチュアがそうであるように）。ひいては、これが本作が「パロディー」であることの証左であると渡辺が指摘しているように、この「作り物らしさ」は、ここで描かれている場面があくまでどこかから引用されてきたものである、ということの示唆であるともいえよう。それがエリーザベトの生涯をルキーニなりに解釈した物語の再現なのか、はたまた特定不可能な「世間」が共有する物

語なのかは不明である。

2.3. トートの表象的多面性

三つ目の仕掛けは、本作のもう一人の重要人物であるトートである。トートはドイツ語の「死 (Tod)」それ自体を名に持つ、いわば死神であり、エリザベトやその周囲のあらゆる人物たちに死をもたらし存在である。このトートは、死の擬人化、死の象徴として片づけられればそれまでであるが、その人物造形や舞台上での現れ方を詳細に見ていくと、極めて多層的で複雑な登場人物である。

本作の脚本には、「彼の姿は従来の死神や骸骨の姿とはまったく違う。彼はポップ・スターのようなオーラを放つ魅力的な青年である」¹⁷⁾とあり、トート役の俳優に求められる具体的な外見が指示されている。また、さらにトートの容姿については、「若き日のハインリヒ・ハイネに似ている」¹⁸⁾という指示もある。実際にエリザベトが詩人ハイネを崇拝していたということが知られていることから、舞台上に現れるトートは、実はエリザベトが見ている幻影に過ぎないのではないか、という解釈も可能であるように思われる。

ただし、そのような解釈に一定の妥当性があるように思われつつも、それとは矛盾をきたすのが、いくつかのトートの登場場面である。トートは必ずしもエリザベトが登場する場面だけではなく、彼女が不在の場面にも現れる。たとえば、第1幕第3場の宮殿の場面において、処刑されることになっている息子の命乞いをしに皇帝フランツ・ヨーゼフに謁見に訪れる市民の母親の背後には、配下の者（「死の天使」）たちを従えたトートが青白い薄明りの中に静かに佇んでいるのが見える。この場面での彼の登場は、この母親の息子が無慈悲にも処刑されてしまう運命であることを予告的に暗示しているだろう。また、第

17) Birgit Rommel (2007): *Aus der „Schwarzen Möwe“ wird Elisabeth. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*, Hamburg, S. 74. 日本語訳は筆者による。

18) 同上。

2幕第14場ではハプスブルク家の一族の度重なる頓死の様が、ハプスブルク帝国の没落を暗示する「沈みゆく船」を模した大きく傾斜した舞台装置の上で紹介される。そこには一族を襲う不幸の連続に戸惑うフランツ・ヨーゼフとエリーザベトがおり、また先述の（船のタラップを思わせる）階段の上からは、あざ笑うかのようにトートがその様子を見届けている。この場面からも、トートはエリーザベト以外のハプスブルク家の一族にもその手を下していることが暗に示されている。これらの場面においては、トートは本作におけるあらゆる人物（≒社会）の凋落に同行する「死」の象徴であるように見られる。

また、トートはフロイトの精神分析における「死の欲動 (Todestrieb)」の議論と関連づけてしばしば解釈される¹⁹⁾。19世紀からウィーンで活動していたフロイトが20世紀に入ってから（「快感原則の彼岸」や「自我とエス」などにおいて）取り組んだのが「生の欲動」と「死の欲動」というテーマだが、エリーザベトの死後、同じウィーンで生まれることになるこのモチーフがミュージカル「エリザベト」の制作時に潜在的に意識されていることは大いに考えられる。そしてこのことも、演劇作品における人物像としてのトートの多面性が表出する要因の一つである。というのも、まず一つには、フロイトが考える「死の欲動」は、それと相反する「生の欲動」と完全に切り離して個別に捉えられるものではないからである。フロイトは人間があえて不快なものに向かう傾向をもつことや他者や自身に対して攻撃性を行使することを、人間の内面に「生の欲動」と相反する「死の欲動」があるという仮定から説明しようと試みている。そしてその「死の欲動」と「生の欲動」の関係性をフロイトは、一方（死の欲動）が「前方に進み、生命の目標 [= 死：筆者注] をできるだけ早く達成しようとする」のに対し、他方（生の欲動）は「この経路のある地点から戻り、一定の地点から再び道をたどり直し、死までの経路を延長しようとする

19) 「エリザベト」にフロイトの「生の欲動」と「死の欲動」のモチーフが見られるのではないかという指摘は、渡辺『『エリザベト』読本 ウィーンから日本へ』以外では、たとえば次の資料においても確認できる。扇田昭彦（1996）「ウィーンの『死』の理論を背景とする『エリザベト』」『ミュージカル』1996年7月号（vol. 138）、月刊ミュージカル社、pp. 22-23.

る」というように、「脈動するリズムのようなもの」であると書き表している²⁰⁾。この「押し合い引き合い」のような関係性はエリザベトとトートの関係性にあてはまるようにも思われる。その一方で、エリザベトが生への欲動を、トートが死の欲動を象徴している、というように、両欲動を分離させてそれぞれを二人に紐づけられるようにも思われぬ。というのも、エリザベトが息子ルドルフの自殺を受けて生きる気力を失い、自暴自棄にトートに「殺して」と懇願する場面で、逆にトートがそれを拒むことからわかるように、エリザベト自身の中にも死の欲動が垣間見え、またトートに関してはそれと逆のことが言えるからである。その意味で、エリザベトの内面で二つの欲動が拮抗しており、それを映す鏡のようなものがトートであるとも言えるかもしれない。これと関連して、トートをエリザベトの「内的他者」とする解釈もある²¹⁾。

これらすべてのことが、トートが多面的で多義的な人物像として映る所以である。彼はエリザベトの内面の表出なのか、あるいは彼女の幻影なのか。しかし、それではなぜ彼はエリザベト不在の場面にも神出鬼没に現れるのか。すると、彼はやはりすべての者の死を司る冥界の王なのだろうか。そうだとすると、なぜ彼はエリザベトにとっての偶像（ハイネ）の容姿を備えているのか。トートという表象は、単純な解釈をゆるさない。この謎めいた虚構性にこそ、トートの演劇的仕掛けとしての側面が見える。

ここまで、「エリザベト」に施された演劇的仕掛けと、想定されるその作用を見てきたが、これらの仕掛けが総合的に場面としての演劇的「状況」を作り出し、その中に主人公エリザベトが配置されている、というのが本稿の主旨である。そのことを考えるために、次章ではトートの人物像としての具現化

20) ジークムント・フロイト (1996) 「快感原則の彼岸」中山元訳『自我論集』(竹田青嗣編) 筑摩書房、p. 166.

21) たとえば渡辺は、インタビューにおいてクンツェがトートのことを「エリザベトの分身、もうひとりの彼女というふうに考えています」と言及していることを受けて、「トートはいわば、エリザベトの分身＝もう一人のエリザベトであり、内なる他者といえるだろう」と書いている。渡辺 (2010)、p. 17.

とも関連が深い、表象としての「死の舞踏」という問題を扱う。特に、ハンス・ホルバインにおける「死の舞踏」の表現に、演劇的「状況」を考える手掛かりがあると思われる。

3. ホルバイン「死の舞踏」における反自然主義的筆致

「死の舞踏 (Totentanz)」とは、ヨーロッパの文学・美術において中世後期以来しばしば扱われる主題であり、「死は万人を襲う」という戒めを寓意化したものである。身分の貴賤、老若男女を問わず、誰にも分け隔てなく死は平等に訪れる。そのことを示すために、美術作品としての「死の舞踏」は、さまざまな社会層の人間（教皇、国王、僧院長、裁判官、商人、幼児、盗人など）のもとに、擬人化された「死」が突如として訪れるさまを描く。中でもその概観を現在でも確認できるものとしては、バーゼルの僧院や墓地に施されていたとされるフレスコがある。また、1538年に初版が出版されたことで広く流通したハンス・ホルバイン（1497/98-1543）による木版画 34 枚のシリーズは、その描写の精密さと芸術性の高さゆえに、「死の舞踏」の代表的作品としてよく知られている。本稿ではこの木版画の美術史的価値やその精緻な表現技法を細かく分析するだけの紙幅は無いし、筆者もその立場にはない。それでもここであえてホルバインの「死の舞踏」を取り上げたいのは、これに関して美術史研究者の海津忠雄が行っているある分析が、奇しくも本稿にとって示唆的な視座を与えてくれているからである。

海津は、ホルバインが描く擬人化された「死」やその「死」に襲われる人物ではなく、まずは彼らを取り囲む風景に着目する。たとえば、シリーズのうちの一作である「農夫」(図1)の構図を見ても、遠景には教会のある村や旅人が行く道が見え、さまざまな人の営みを想像させる。また手前の近景では、農夫が馬を使って畑をせっせと耕している。この極めて日常的な風俗的風景の中にある唯一の異物は、その農作業を手助けせんばかりに馬に鞭打ちながら共に畑を走る「死」である。風俗的な風景の中におけるこの唐突な「死」の配置に

Der Ackerman.



図1 ハンス・ホルバイン『死の舞踏』連作における「農夫」

より、日常的な場面でもいつ死が訪れるかわからない、という残酷な現実が見る者に迫りくる。海津はこの風景の中に死を配置する手法について、以下のよう
に評している。

(…) 冷やかな眼をもった芸術家がいまや死の舞踏において、人間を何ら特別なものを含まない、風俗画のヴェールに包んで表現するとき、却って

Der Münch.



図2 ハンス・ホルバイン『死の舞踏』連作における「修道僧」

人間の運命を一層純粋な言葉で語ることができたのである。²²⁾

また、海津は「修行僧」（図2）における非写実的で大胆なタッチにも触れているが、それはこの作品の風景においてはとりわけ雲の描写、そして人物に関しては特に「死」から逃れようとする修道僧の大仰な身振りに見られるという。

22) 海津忠雄（1996）「ハンス・ホルバインの『死の舞踏』」三田哲学会編『哲學』第49集、p. 14.

ホルバインのドイツ的な血は人体表現に大袈裟な運動を要求した。修道僧は賽銭箱と頭陀袋を抱えて托鉢から僧院の前まで帰り着いたところで死に掴まる。彼は死に頭巾を引っぱられながら賽銭箱をとられまい、暴漢から逃れたいと必死に抵抗する。(…)背景では、半ば崩れ落ち草が生えた僧院の塀の割れ目からあたかも飛竜を思わせるようなファンタスティッシュな雲が見え、画面に一層の強烈な動きを与えている。²³⁾

この大胆で反自然主義的であるがゆえに却って死と隣り合わせの人間の運命を真に迫るものとして描くホルバインの筆致と共通するものが、ミュージカル「エリザベート」に認められないだろうか。すなわち、その舞台美術が提示するシュールレアリスティックとも言えるほどの肥大化した飛躍のイメージや、演出における人物たちの人形のように不自然な大ぶりの動きである。その美学的効果の観点からいえば、これらはホルバインの「死の舞踏」の系譜の中に位置づけてもよいのではなかろうか。

4. エリーザベトを取り囲む演劇的「状況」とその効果

ホルバインの「死の舞踏」に見られる反自然主義的な風景・人物描写がもたらす効果について得られた視座を基に、本稿の前半で見てきた「エリザベート」における三つの演劇的仕掛けについて改めて考えてみると、これらの仕掛けが共通して持つ特徴とは、エリーザベトをめぐる物語を（「作り物」であり「フィクション」であるという意味で）反自然主義的で演劇的な「状況」という表象的な枠組み＝場面にはめ込み、（まるで「死の舞踏」の連作のように）その「状況」の連なりとして展開して見せる点にあるのではないか。

ここでいう「状況」とは、クプファーも影響されたというブレヒトが推進した叙事演劇を評してヴァルター・ベンヤミンが論じた「状況 (Zustand)」が

23) 海津忠雄 (1996)、p. 15.

意味するものである。観客による人物への過度な感情移入を批判したブレヒトは、観劇をつうじて観客が新たな認識を得、積極的かつ批判的な思考をもって作品に対峙することを望んだ。そして彼はいわゆる叙事演劇を目指し、その実現のために異化効果という方法論を構想・実践した。その良き理解者であったヴァルター・ベンヤミンは、ブレヒトの叙事演劇について、以下のように書いている。

ブレヒトの考えるところでは、叙事演劇は筋を展開させるよりも、状況を表現しなければならない。だが、ここに言う表現とは、自然主義の理論家たちがいう意味での再現のことではない。むしろ、なによりも重要なのは、まずもって状況を発見することなのだ。(状況を異化すること、と言ってもよいであろう。)状況のこの発見(異化)は、出来事の流れを中断することによってなされる。²⁴⁾

ブレヒト自身は、この「状況の発見」を実現するための異化効果や中断のあり方をあらゆる角度から論じているが、簡潔にまとめるならば、その主眼は、描かれる出来事や状況に対して観客が批判的距離を保つことができるように、作品中の出来事を場面として際立たせる(heben)または異化する(verfremden)ことにある²⁵⁾。興味深いのは、ブレヒトがここで強調・異化して提示されるべきものを「自己完結／独立した」(直訳すれば「それ自身のうちに閉じた[in sich geschlossene]」)場面としていることである²⁶⁾。これは、演劇上演における流れを中断し、まるで一幅の絵画(ベンヤミン的にいえば「タブロー」²⁷⁾)の

24) ヴァルター・ベンヤミン (1995) 「叙事演劇とは何か [第二稿]」 浅井健二郎編訳 『ベンヤミン・コレクション 1』 筑摩書房、pp. 542-543.

25) Patrick Primavesi (2005), »Verfremdung«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstatt, Stuttgart・Weimar, S. 378.

26) Bertolt Brecht (1991), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24, hrg. v. Werner Hecht u. a., Frankfurt am Main, S. 212.

27) ベンヤミン (1995)、p. 543.

ように示される場面こそが、状況の発見に繋がるような効果をもたらす、ということだろう。

その観点から考えると、前述のルキーニによる歌「キッチュ」が第2幕の冒頭に置かれていることにも、ブレヒト／ベンヤミンの中絶的效果を認められそうである。第1幕では主に、エリーザベトが結婚して王宮に入り、妻としても母としても、そして一人の個人としても不遇の生活を送る「哀れな女性」として描かれ、それでもその中で奮闘し、ついにはフランツ・ヨーゼフに自らの権利を要求する書面をつきつける。そして、それが第1幕の幕切れではフランツに受け入れられ、ここで彼女は一転して「強い女性」として描かれる。第1幕をとおして描かれるこの「苦しみながらも闘う誇り高く美しい女性」という悲劇のヒロインの物語に中間休止（Zäsur）的にブレーキをかけるのが「キッチュ」なのである。

また、ブレヒトは異化効果的なものは本来、機知、諷刺、パロディなどの文学的技法や、シュールレアリスムの絵画、モンタージュや引用という技法にも認められることに意識的だったとされている。その点からも、これらの技法の特徴を示す前述の三つの演劇的仕掛けはホルバインの筆致を使いながらブレヒト／ベンヤミンの言う意味での「状況」を浮かび上がらせる要素として機能しているのではないか。

5. 「解放」の失敗

ここまで、「エリザベート」における演劇的仕掛けの特徴とその効果を中心に考察してきたが、それらが示す演劇的「状況」の連鎖の中に本作の主人公であるエリーザベトを配置することの意味は何か。それはやはり、彼女が求める自由が得られるだけの世界がそこにあるのか、彼女は本当に解放されるのか、という問題を提起することにあるのではないだろうか。

それでは、本作ではエリーザベトの解放は成就するものとして描かれているだろうか。少なくともウィーン版について言えば、クプファーの次の言葉から

も、本作が彼女の解放が達成される救済の物語を描こうとはしていないことがわかる。

(エリーザベトをめぐる) 神話は間違っている。「エリザベート」とは、試みられるが迷走してしまう解放の物語であり、それは解放とは逆の結果に終わってしまう。ウィーン宮廷の強制からは解放されても、彼女は自身の自由をどう扱えばいいのかわからなかった。ジュネーブでの彼女の無意味な死は、それだけに理に適った結末だ。²⁸⁾

エリーザベトは、一度は皇太后ゾフィーやフランツ・ヨーゼフに抵抗し自らの権利と尊厳を死守することで、宮廷のしきたりからは部分的に自由になったが、それでも宮廷生活から完全には離れることもなく、自らが得た自由の片鱗をも持て余した。また、死によってさえも彼女が解放されたとは思われない。彼女は苦しみや危機から逃れるために一時はトートに身を委ねることを求めるが、それ以外の場面では彼女は基本的に死に逃避することを望んでいない。また、最後に彼女にもたらされた死は、暗殺というあくまで予期せぬ形でエリーザベトの意思に関わらず訪れたものである。そもそも、死はエリーザベトが求めた自由を与えるものではないだろう。渡辺の表現を借りるならば、彼女が求めたのは「『魂の自由』であって死の自由ではない。死の自由は、ただちに自由の死に転化するからだ」²⁹⁾。

つまり、ミュージカル「エリザベート」は、エリーザベトをがんじがらめにして捕らえている鎖を解き、解放しようとする試みであると同時に、その試みの失敗を描いているということになる。しかし、我々観客には、ただその失敗そのものよりも、その失敗のプロセスを構成しているさまざまな「状況」をその都度新たな視点で捉えることが求められているのではないか。また、それを

28) Die Zeit 紙、1992年8月28日付、記事「エリザベート—ある死の舞踏」より抜粋。
日本語訳は筆者による。

29) 渡辺 (2010)、p. 67.

可能にしているのが、本稿で扱った演劇的仕掛けであると思われる。ここで取り上げた演劇的仕掛けは、物語に引き込まれた観客にその都度イローニッシュな距離化の契機を与えているからである。

おわりに：なぜ解放の試み（とその失敗）の反復を続けるのか

本稿では、上演としての「エリザベート」がその演劇的仕掛けによって演劇的「状況」を示し、その連なりの中にエリーザベトを配置することによって、彼女の自由の希求とその挫折、そしてその死を描いていることがわかった。また、この演劇的仕掛けこそが、エリーザベトの物語に投じるべき新たな視点を我々観客にもたらしせてくれているということが本稿の結論である。

最後に、エリーザベトの解放の試みが失敗するプロセスを、演劇上演として何度も繰り返すことにどのような意味があるのかについて筆者の考えを述べたい。演劇とは、あらゆる面において「反復」の芸術である³⁰⁾。反復にはさまざまな次元があるが、筆者が演劇作品としての「エリザベート」において特に重視する反復のモーメントは、この作品が日々繰り返し上演され続けるという事実、すなわち、一度上演が終了しても、次の公演では再び幕が上がり、本作が冒頭シーンから繰り返されるということにある。ここで重要なのは、観客が（実際にはもう一度同じ上演を観なかったとしても）その反復可能性を意識しているという点である³¹⁾。その観点から改めて「エリザベート」の冒頭シーン

30) 演劇における反復（本稿で問題としているマクロな意味での反復から、上演内での反復表現のようなミクロな意味での反復まで）の美学的重要性については、多くの論者が扱っているが、とりわけ現代演劇におけるその意義については、次の文献を参照されたい。ハンス＝ティース・レーマン（2002）『ポストドラマ演劇』谷川道子／新野守広／本田雅也／三輪玲子／四ッ谷亮子／平田栄一朗訳、同学社、2002年、p. 247-249。

31) たとえば、この意味での反復を構造として顕著な形で持っている戯曲としては、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』や『エンドゲーム』などがある（ベケット作品では反復は重要な要素である）。これらの作品は、ラストシーンの状況が冒頭と同じ場面設定に戻るような印象をもたらし、すべてが不条理かつ無為にループし続けるという意識を観客に与える。

を観てみると、「生きている」ルキーニが登場する前に、舞台上に首を吊ったルキーニ（の人形）が見えることから、ラストシーンが冒頭シーンに繋がっていることは暗示されているように思われる。観客は少なからず、ルキーニが再び上演の冒頭で蘇り、現代の観客に事の経緯を語られることを知ることで、そのことによってこの作品の中で描かれるエリーザベト解放の試みの失敗が繰り返されることを意識する。そのような意味でこの反復は滑稽さや奇異さを示すと同時に、どこまでも抜け道が無いという不安ももたらす³²⁾。

ただし、演劇における反復には、ただ不安をもたらすというだけではない希望がある。演劇学者のハンス＝ティース・レーマンも指摘しているとおり、演劇においてまったく同一の反復というものはない（たとえば同じ上演でも、そこでの演技やその雰囲気、観客の反応、個々人が受け取る印象などがその都度異なるように³³⁾。反復には常に微小な差異があり³⁴⁾、観客はそれに意識を向けることでさまざまな省察をすることができる。

エリーザベトの解放の失敗は、ただその結果だけを観るべきものではない。とりわけ、本作がそのプロセスにおいて示している重要なものの一つは、エリーザベトが示す「拒絶」の言葉と身振りであるように思われる。本作でも有名なナンバーである「私だけに (Ich gehör' nur mir)」を二度目にエリーザベトが歌う第1幕第13場では、フランツ・ヨーゼフが夫婦の関係を修復すべく、エリーザベトの要求をのむことを表明する。そして彼はエリーザベトに歩み寄ろうとするが、彼女は毅然とした態度でそれを手で制し、「私だけに」を歌う。以下にその歌詞の一部を抜粋する。

私は従順であつたり

飼い馴らされたり躰けられたりしたくない

32) 反復がもたらすそのような不安感や不気味さについてはフロイトが「不気味なもの」で論じている。

33) レーマン (2002)、p. 248 参照

34) この反復の理解はジル・ドゥルーズの『差異と反復』に依拠している。

私は謙虚でありたくもないし、

愛されも裏切られたくもない

私はあなたの所有物ではない

私は私だけのものだから

(…)

私は質問や要求に

苛まれたくない

裾から襟まで

視線にさらされたくはない

他人の目を感じれば私は逃げ出してしまう

私は私だけのものだから³⁵⁾

この歌は、物語上は当然ながら姑のゾフィー皇太后や夫であるフランツ・ヨーゼフ、また彼らに代表される王宮のしきたりや伝統に縛られることに強い拒否をつきつけるエリザベトの凜とした表明であるが、「私はあなたの所有物ではない 私は私だけのものだから」という歌詞は、まるで固定的（でキツチュ）なイメージでエリザベト像を「所有」しようとしている後世の人々（我々観

35) 該当する歌詞の抜粋部分のドイツ語原文は以下のとおりである。なお、本稿における日本語訳は筆者による。

Ich will nicht gehorsam,
gezähmt und gezogen sein

Ich will nicht bescheiden,
beliebt und betrogen sein

Ich bin nicht das Eigentum von dir

Denn ich gehör' nur mir

[...]

Ich will nicht mit Fragen und Wünschen
belastet sein

Vom Saum bis zum Kragen

von Blicken betastet sein

Ich flieh' wenn ich fremde Augen spür'

Denn ich gehör' nur mir

客) に対する拒否でもあるように響かないだろうか。この歌の最後では、エリーザベトは目の前のフランツ・ヨーゼフを拒絶するように顔を大きくそむけるが、これもまた、観客である現代の我々への彼女の拒絶の身振りであるとも解釈できるだろう。

たしかに、どんなにエリーザベトのこの拒絶の身振りを真摯に受け止めようとしても、我々がキッチュなエリーザベト像を求める限り、我々はこれからも彼女の解放に失敗し続けていくことだろう。しかし、それでもこの反復を続ける意味はある。サミュエル・ベケットはかつて「試みてきた。そして失敗してきた。でも関係ない。また試みろ。また失敗しろ。今度はマシな形で失敗すればいい (Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better)」と書いた。エリーザベトの真の解放は毎回の上演で失敗するが、我々はその反復の中で、少なくとも前回よりはマシな形で、エリーザベトをめぐるより真正な歴史像に近づいていけるかもしれない。