

ペドロ・アルモドバル『トーク・トゥ・ハー』の
精神分析的解釈の試み

伊 集 院 敬 行

2022年10月

島根大学法文学部紀要言語文化学科編 島大言語文化 第53号 抜刷

島根大学法文学部

ペドロ・アルモドバル『トーク・トゥ・ハー』の 精神分析的解釈の試み

伊集院 敬 行

はじめに

ペドロ・アルモドバル (Pedro Almodóvar, 1949-) の『トーク・トゥ・ハー』(Hable con ella, Talk to Her, 2002) において、「トーク・トゥ・ハー」(彼女と語り合うこと)とは、昏睡状態に陥った恋人リディアに語りかけることも触れることもできなくなったマルコにベニグノがしたアドバイスである。このときベニグノはマルコに、愛情をこめて女性に語りかけ、愛撫することの重要性、そして女性の神秘を説く。このように劇中で「トーク・トゥ・ハー」とは、いわば昏睡状態の女性アリシアへのベニグノの献身的介護を象徴する言葉である。

しかし、その行きつく先はアリシアへのレイプという卑劣な行為であった。では、「トーク・トゥ・ハー」とは、ベニグノの歪んだ愛を意味するものにすぎないのだろうか。本作はその点で曖昧である。というのも、劇終盤でこのレイプによる妊娠と出産が、科学的には不可能なはずの目覚めという奇跡¹をアリシアにもたらすからである。たとえベニグノの「トーク・トゥ・ハー」の先にレイプがあるとしても、彼に話しかけられていたアリシアには目覚めが起こり、マルコに話かけられなかったリディアには目覚めが起こらなかった。このことから本作における「トーク・トゥ・ハー」は、あたかもベニグノのレイプを正当化するもののように思えてくる²。

もちろん、どれほどベニグノがアリシアとの語らいを確信していようとも、「アリシアと結婚したい」と言う彼をマルコが叱るように、ベニグノの振る舞いはやはり独りよがりである。またベニグノだけでなく、一見、女性経験が豊富に見えるマルコも、実は女性とのコミュニケーションが上手くできない。たとえばリディアが昏睡状態になった日、「話がある」という彼女に対し、まるでその声に耳を塞ぐかのようにマルコは自分の話しかしない (speak to her)。そして彼女が昏睡状態になってからは、マルコはリディアに話しかけることも、触れることもできなくなってしまう。

このように当初彼らの「トーク・トゥ・ハー」=コミュニケーションは一方

通行で、二人は外見から受ける印象とはうらはらに似た者同士である。しかし、映画終盤にはそんな二人も「語り合う」ことができるようになる。刑務所でベニグノとマルコは心を通わせる。ベニグノはマルコに手紙を書き、マルコはベニグノの墓に語りかける。そしてマルコとアリシアは再会し（アリシアにとっては初対面）、彼らが恋愛関係を築いていくことを仄めかして映画は幕を閉じる。こうしてはじめはベニグノの独りよがりな愛の行為に思えた「トーク・トゥ・ハー」は、映画が終わる頃には、なにか奇跡を起こす呪文、愛の極意のようなものに思えてくる。

では、なぜ「トーク・トゥ・ハー」はこのような奇跡、すなわちアリシアの目覚めと二人の男の成長を引き起こしたのだろうか。だが、この問いに答えるのは難しい。なぜなら、このような謎めいた物語を描くにあたり、アルモドバルはいつものように映画全体に無数の謎を散りばめているからである。この映画を見た多くの人にとってその意味、意図が良く分からないと思われる個所を列挙してみよう。

劇中に挿入されるピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009) のダンスの公演、リディアが登場するバラエティ番組、カエターノ (Caetano Veloso, 1942-) のコンサート、劇中映画『縮みゆく恋人』 (*Amante menguante*) に認められる多種のメディアの交錯 (ダンス、テレビ、音楽、映画) とそれによる引用 (『クルクク・パロマ』の歌、『悪魔の人形』 (Tod Browning, *Devil Doll*, 1964), 『縮みゆく人間』 (Jack Arnold, *The Shrinking Man*, 1957) etc.), 昏睡する女性登場人物が二人ともパフォーマーであったこと、画面に登場する意味ありげな小物 (ヘアクリップ、アリシアの病室のラバ・ランプと『狩人の夜』 (Davis Grubb, *The Night of the Hunter*, 1953) の本、マルコの携帯電話の下の『めぐり合う時間たち』 (Michael Cunningham, *The Hours*, 1998) の本 etc.), ベニグノの母とアリシアの連続性と彼女たちへのベニグノの行き過ぎた看護、ベニグノやマルコの性的な曖昧さ (すぐに泣くのは女性らしい振舞いである) と二人のホモセクシュアルな友情、『縮みゆく恋人』とそこに見られるクールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) の『世界の起源』 (*L'Origine du monde*, 1866) への言及³、キスならぬレイプで昏睡から目覚めるアリシアにある『白雪姫』や『眠れる森の美女』への言及、コンサートシーンの始まりに登場するプールで泳ぐ魅力的な青年に見られるホックニー (David Hockney, 1937-) の『芸術家の肖像画—プールと2人の人物—』 (*Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1972) への言及、

メロドラマからサスペンス、ホラーといった様々なジャンルの借用など、枚挙にいとまがない。

もちろん、これらの要素のいくつかが互に関連していることは、見てすぐに分かる。たとえば冒頭のピナ・バウシュのダンスがアリシアとベニグノのメタファーであること⁴、ダンスや闘牛がコミュニケーションというテーマを強調していること、劇中映画『縮みゆく恋人』やラバ・ランプ（透明な管の中に着色された液体が入っており、電燈の発する熱でそれが対流する）の液体の動きがベニグノのアリシアへのレイプを象徴していること、そしてそれゆえベニグノの卑劣な行為を隠す役割をしていることなどがそうである。だが、本作でアルモドバルがこれらの要素を全体としてどのような意図のもとで組み上げたのかは、何度見直しても良く分からない。こうして「トーク・トゥ・ハー」やレイプの意味は曖昧なままに留まる。

そこで本稿は、このような難解な本作を精神分析の視点から解釈したい。本作に限らず、アルモドバルの作品に精神分析が有効なのは以下の理由による。

アルモドバルはその多くの作品を通し、主人公の性的アイデンティティの形成とそれを通じた家族の再構築というエディプス的な物語を繰り返し描いてきた。それはスペインのトラウマの歴史を寓意的に表現するためであった。そしてこのようなエディプスの物語とスペインの歴史が、マイノリティの性を巡る突拍子もない物語と劇中の無数の謎によって語られるとき、アルモドバルの映画はあたかもフロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) が「夢」に認めた構造に似たものを持つものとなる。

フロイトによれば、夢とは無意識に抑圧された欲望や記憶が睡眠中の意識に表れたものである。だが、夢は抑圧されたものと似ても似つかない。というのも無意識に抑圧されていた欲望や記憶が夢として表現されるとき、自我（の無意識的な部分）は抑圧されていたものの複数の要素をまとめて一つのものとして表現したり (condensation: 圧縮)、抑圧されていたものを言語で表現したフレーズの各音節をそれに類似した音を持つ別の語と置き換えたり (displacement: 置き換え) したものを、さらにイメージに変換するからである（夢の作業）。これが、夢がしばしば荒唐無稽なものとなる理由である。そこで精神分析では、判じ絵を解読するようにして患者の語る夢を解読する。そしてこれにより無意識に抑圧されたものが明らかになると、その抑圧が原因で生じた身体症状は取り除かれる。これが精神分析の治療原理である。

4 ペドロ・アルモドバル『トーク・トゥ・ハー』の精神分析的解釈の試み

ではアルモドバルの映画は、どのような意味で夢のようだと言えるのだろうか。一般的な物語では、出来事は因果で連鎖し、それに伴って変化する登場人物の心理や彼らを取り巻く状況が語られる。だが、アルモドバルの作品では、出来事は都合の良い偶然のように生じ、登場人物たちの心理も良く分からない。さらにフラッシュバックの多用も、出来事の因果関係を分からなくする。

しかし、その代わりにアルモドバル作品では、上述したような無数の細部が物語を駆動していく。突拍子もない物語を、謎めいた細部によって語るという独特の話法のために、アルモドバル映画を見る者はこの細部を無視することができない。そしてこの無数の細部に秘められた意味や引用（間テキスト性）に気づくとき、無邪気なものは邪悪に、美しいものは醜いものに、幸福なものは不幸なものに見えはじめる。そしてこれにより作品に隠されたエディプスの物語やスペインの歴史が浮かび上がってくる。

つまり、「圧縮」や「置き換え」の代わりに「謎めいた細部」が用いられることで、たとえ夢ほど荒唐無稽なものではないとしても、アルモドバルの作品は間接的に彼の欲望を表し、我々はそれを分析するように見ることを強いられる。したがってアルモドバルの作品の解釈には二つの理由で精神分析が有効である。一つ目はそれが語る物語がエディプスの物語であり、スペインのトラウマの歴史であるからである。二つ目はそれが語られる方法が夢にも似た形式を持っているからである。そしてそれゆえ本稿は以下のようにして本作を分析する。

まず、ベニグノを中心にしたあらすじを記述する（1節）。本作はそこで何が起きているのかを把握するのも困難な作品であるため、考察の前提として、本稿が本作をどのように理解したかを示しておく。次にアルモドバル作品全体と本作の精神分析的側面を確認した上で（2-1節）、ベニグノがエディプス期の男児を体現していること（2-2節）、またベニグノの死後、マルコがベニグノが体現していたエディプスのプロセスを引き継いでいることを明らかにする。そして本稿はこの分析を踏まえ、それぞれの「トーク・トゥ・ハー」の意味に違いがあることを指摘したい（2-3節）。

1. あらすじ

本作の主人公はベニグノとマルコの二人である。だが、これから論じるように本作をエディプスの物語として理解するとき、その中心にいるのはベニグノ

で、マルコは彼を引き継ぐ者としてある。このようなことから考察に先立ち、まずベニグノを中心にして本作を時系列順に確認したい⁵。またベニグノを中心にしているにもかかわらず以下に記述するあらすじが長々としたものになる理由は、先述したように即座に受け入れがたい物語（本作なら「交通事故による昏睡とレイプによるそこからの目覚め」）を謎めいた無数の細部——しかし、この無数の細部こそ、作品を理解する手がかりである——によって語るというアルモドバル独特の話法のためである⁶。このことに留意したうえで本作のあらすじを確認したい。それは次のようになる。

20歳のベニグノは、それまで15年もの間、母の世話だけをしながら暮らしてきた孤独な青年である。そんな彼が、いつしか自宅の斜め向かいにあるバレエ教室で踊るアリシアに心惹かれるようになる。そして母が死んで二ヶ月ほどたったある日、いつものように窓越しに通りを歩くアリシアを眺めていたベニグノは、彼女が財布を落としたことに気づく。ベニグノは急いで家を飛び出しそれを拾い、彼女に近寄る。最初はベニグノを警戒していたアリシアであったが、彼が近寄ってきた理由が財布を渡すためだったと知ると礼を言う。そしてベニグノはそのままアリシアの帰宅に付き添う。バレエ教室から彼女の家までの短い間であったが、そこでベニグノはアリシアがダンスだけでなく、無声映画や旅行も大好きなことを知る。そして彼女の家の向かいの道路に着くと、アリシアはベニグノに手を振って道路を無理に横断する⁷。ベニグノも少し遅れて道路を横断し、彼女の自宅の玄関に辿り着く。彼女の自宅は精神科医ロンセロのオフィスであった。もう一度アリシアに会いたい一心でカウンセリングの予約をしたベニグノは、そこでロンセロに、病気がちの母の世話だけをして過ごした母と二人きりの生活という特殊な生き立ち（ただし、ベニグノ自身はそうだと思っていない）を話す。そしてカウンセリングの後、ベニグノはアリシアの部屋に忍び込み、ヘアクリップ（バレッタ）を盗む。しかし、そこでベニグノはアリシアと鉢合わせしてしまう。驚くアリシアにベニグノは「君に会いたかっただけ。何もしない」と言ってその場を立ち去る。しかし、これがベニグノが彼女と交わした最後の言葉であった。その数日後、アリシアは交通事故に遭い、昏睡状態になってしまう。そこでロンセロは昼夜を問わずアリシアの世話をさせるべく、彼女をエル・ボスケ・クリニック（「森病院」の意）に入院させる。この病院が、ちょうどその頃、ベニグノが働くようになった病院である。ベニグノは母の世話で磨いた看護の腕を買われ、アリシアの看護を任され

る（果たして偶然か?）。こうしてベニグノはアリシアの看護をする一方で、休暇ではアリシアが好きだった旅行以外のことを彼女の代わりにする生活を送るようになる。

そして4年の月日間が過ぎる（ベニグノ24歳）。映画の冒頭のピナ・バウシュのダンス公演でベニグノは、隣に座っている40代の男性（旅行ガイドブックのライター、ジャーナリストのマルコ）が泣いているのに気づく。そしてその次の夜勤でベニグノは、ダンス公演が隣の男性が泣くほど素晴らしかったことをアリシアに語る。その数日後、闘牛で負傷し、意識を失った女闘牛士リディアが同じ病院に入院してくる。これがベニグノとマルコの再会となる。リディアの看病で初めて泊まり込んだ翌朝、マルコはベニグノたちが看病するアリシアを見かけ、その美しさに息を呑む（一種の一目惚れか?）。再びアリシアの病室を通りかかったマルコがドアの前でぐずぐずしていると、ベニグノは彼を中に招き入れ、マルコを覚えていることを明かす。その後、入れ替わるようにしてロンセロが見舞いに来る。ようやくベニグノがかつての患者であることに気づいたロンセロは、ベニグノのアリシアへのマッサージを不審そうに見ながら、彼のセクシャリティを訊ねる。すると、ベニグノは自分がゲイであることを匂わせるような返事をする。さらに数日後、今度はアリシアのバレエの教師であるカタリーナが見舞いに来る。カタリーナはダンスの企画をアリシアに話して聞かせる。アリシアに代ってベニグノはカタリーナに返事をするが、それはちぐはぐな返事であった。そしてカタリーナが去ったあと、ベニグノとアリシアの元にマルコが現れ、ベニグノはマルコにアリシアとのわずかの思い出と4年間の看護の生活について語る。また、リディアの目覚めが絶望的なことに弱音を吐くマルコにベニグノは「彼女と語りあう」ようアドバイスをする。しかし、それに苛立ったマルコはベニグノに「これまでどんな女性経験があるのか」という意地の悪い質問をする。するとそれにベニグノは「20年間母と過ごし、4年間アリシアと過ごした」と応える。それは滑稽な返事であるが、マルコはベニグノの献身的なアリシアへの看護の様子に何か惹かれるものがあつたらしく⁸、これがきっかけとなって二人の友情が始まる。

そんなある夜、ベニグノはマルコを映画に誘う。だがマルコはその誘いを断り、ベニグノは一人で映画を見に行く。そして翌日の夜勤でベニグノは、アリシアに幼女のような化粧を施し、マッサージをしながら、自分が観た映画について話しはじめる。それは『縮みゆく恋人』という映画だった。科学者のアン

パロは、ダイエットの薬の研究をしている女性である。彼女の恋人アルフレドは、自分が我がままでないことを証明するために、自ら実験台となってその薬を飲む。すると薬が効き、アルフレドは縮み始める。だが解毒剤は一向に完成せず、その間もアルフレドは縮んでいく。絶望したアルフレドは故郷の冷酷な母の元に帰る。数年後、アンパロはようやくアルフレドの居場所を突き止め、彼を母親から引き取ると、ユーカリ⁹ホテルで一泊する。かれは身長15センチ程まで縮んでいた（おおよそ勃起した男根サイズ）。だが冒頭とは違って、彼の体はスポーツマンのように引き締まっている。その夜、アンパロはあつという間に眠り始める。その様子を眺めていたアルフレドは、まどろむアンパロからシーツを引き剥がし、彼女の乳房にしがみ付く（このときアンパロの裸体はアルフレドが歩き回るための風景のようになる）。そして彼女の恥丘の陰毛に目を奪われたアルフレドはその下に降りる。そこには巨大なヴァギナがある。アルフレドはそこに手をいれる。するとその手は愛液で湿っている。興奮したアルフレドは全裸になると、意を決してそこに入り込む。すると、アンパロは眠りながらも、恍惚の表情を浮かべる¹⁰。

この場面は、架空の無声映画とベニグノのアリシアへの語りかけが交互するようして進行する。ベニグノの息は次第に荒くなり、ついにアリシアをレイプしてしまう。それからしばらくして同僚のロザ¹¹は、アリシアに生理が来っていないことに気づく。その日の夜勤から外されたベニグノが食事をしていると、そこにマルコが現れ、二人は一緒に病院を出る。そして駐車場でベニグノは「アリシアと結婚したい」とマルコに言う。それを聞いたマルコはベニグノを叱りつけると、ベニグノはふてくされる。だが、その会話は同僚に聞かれていた。翌朝の会議で、アリシアが妊娠していることが明らかになると、無断で夜勤を代わり、生理の記録を改ざんしていたベニグノが疑われることになる。ベニグノが返事できないでいると、昨夜の会話を聞いた同僚がそのことを話す。もはやベニグノに弁明の余地はない。こうしてベニグノは刑務所行きとなる。

8ヶ月後、新聞でリディアが死んだことを知ったマルコがクリニックに電話をすると、彼はロザからベニグノがアリシアをレイプした罪で刑務所にいることを知らされる。マルコが刑務所にいるベニグノを訪ねると、そこに無精ひげを生やしたベニグノが現れる。ベニグノはアリシアとお腹の子がどうなったかを知りたいとマルコに訴え、自分のアパートを彼に提供する。こうしてマルコ

はベニグノのアパートで暮らすことになる。その最初の朝、マルコが窓からダンス教室を眺めると、なんとそこにアリシアがいる。奇跡が起きてアリシアは目を覚ましたのだった。マルコは弁護士から赤ちゃん（男の子）は死産だったことを知らされるが、彼からアリシアが目覚めたことはベニグノに話すべきではないと言われる。後日、マルコがベニグノの面会に行くと、ベニグノはすでに弁護士から、赤ちゃんは死産であり、アリシアは依然昏睡状態であると聞かされていた。絶望したベニグノは自身も昏睡状態になることでアリシアに会おうとして睡眠薬を過剰に摂取する。だが、ベニグノは昏睡状態にならずに死んでしまう。マルコは彼の墓を訪れ、実はアリシアが目覚めていたことを告げる。

ラストシーンはまたもピナ・バウシュのダンスである。マルコは涙を流しながらそれを見つめる。なんとその劇場にはカタリーナに付き添われたアリシアもいた。アリシアはそんなマルコの様子を後ろの席から眺める。休憩になり、ロビーでマルコに気づいたアリシアは、微笑みながらマルコに「大丈夫ですか」と尋ねる。そんな二人の様子を見て硬直するカタリーナ。休憩が終わり、二人は席に戻る。そして空席を挟んで目があう二人に、「Marco y Alicia」というタイトルが表示され、映画は幕を閉じる。

2. 本作の精神分析的解釈

2-1. 本作とこれまでのアルモドバル作品の精神分析的側面について

アルモドバルはその作品群を通し、過去に経験したレイプのような性的・身体的暴力、近親相姦のような歪んだ親子関係、愛する者との別れなどによってトラウマを抱えた主人公が、新しい性的アイデンティティの形成とそれを通じた家族の再構築によってトラウマを克服し、立ち直っていく姿を繰り返し描いてきた。それはスペインという国家が経験した歴史的なトラウマの記憶——フランコ時代とその後の民主化の混乱——と直接的に向き合い、そこから国家が再建・回復していくという困難なプロセスを寓意的に描くためであった。このようにアルモドバル映画は、見る者を個人、家族、国家のトラウマ的過去と向き合わせる場としてある。それはまさに精神分析そのものである。そしてこのことがアルモドバル映画でエディプスの物語が繰り返される理由である。

周知のようにフロイトは、幼児が両親に抱く愛憎の感情の中で行う性的アイデンティティの形成とそれによる両親との関係の再構築のプロセスを、「エディプス・コンプレックス」や「去勢」という語で論じた。ただしフロイトが

主に男児を中心にそれを考察したのに対し、アルモドバル作品の登場人物たちの性は、男性はもちろん、女性、ホモセクシュアル、バイセクシュアル、性転換者、服装倒錯者と多様である。アルモドバルがこのように様々なセクシャリティを描いてきた理由は二つ考えられる。一つ目はアルモドバル自身のセクシュアリティの反映である。二つ目は男児がそのエディプス・コンプレックスと去勢不安を、最終的に父への同一化によって克服するからである。典型的な男児のエディプスを描くことは、フランコ時代を肯定しかねない。アルモドバルはそれを避けるべく、フロイトの修正版を描くことで、スペインの再生を目論んだのだろう。また、アルモドバルが作品に精神分析家（『セクシリア』のラカン派精神分析家スサーナ）や心理カウンセラー（『私の秘密の花』のベティ）といった人物を登場させ、ときに彼らを戯画化して描くのもそのためだろう¹²。とすれば、このようなアルモドバルの精神分析に対する姿勢は、精神分析を批判的に継承するフェミニズムと軌を一にしている¹³。つまり、アルモドバルは多様な性のエディプス・コンプレックス（異性の親を愛し、同性の親を憎む）の物語を描くことで、機能不全に陥った個人、家族、国家を再構築・修正・治療しようとしたのである。

では、精神分析への目配せは本作にも見られるだろうか。アリシアの父、精神科医ロンセロのオフィスでの彼とベニグノの会話の場面がそれにあたる。このカウンセリングでベニグノは、幼少のころから15年間、母を世話することだけで過ごしてきた自身の人生について語る。

こうして明らかになるベニグノの母との二人きりの生活は異常なもので（どうやらベニグノは母の陰部さえも洗っていたようだ）、明らかに彼のアリシアへの執着の原因である。クリニックでベニグノがアリシアにする看護は、彼がかつて母にしていたそれと同じものであるように、彼にとってアリシアは、かつて美しかった母¹⁴の代理——年老いて「威圧的」になった母¹⁵と違ってアリシアは若く美しく従順である——としてある。つまり、ベニグノはアリシアを看護することで、母との関係を再演している。それゆえこの看護の先にあるベニグノのアリシアへのレイプは、まさにエディプスの欲望＝母子相姦の欲望の実現であり、その罪で彼が刑務所に行くのは去勢ということになる。

このように本作の物語は、フロイトが論じたエディプス期の男児の成長と重なる。そこで本稿は、ベニグノをひとりの男児とみなし、改めて彼に起こった出来事を時系列順に解釈する。

2-2. ベニグノの精神分析

ベニグノが4歳のとき、彼の父親は妻子を置いて家を出て行く。これがベニグノの人格形成に深刻な問題を引き起こした原因の一つだと思われる¹⁶。というのも、幼児の性的同一性は、「父」の登場によって、有無を言わせぬようにして選択させられるが、実父が出て行ったことでベニグノにはこのチャンスが奪われてしまったからである¹⁷。

ここで言う父の登場とは、それまで母と分かちがたく結びついていた幼児に、去勢が現実味を持って現れることである。このとき、男児は去勢から逃れるため、母への欲望を諦め、父に従う（エディプス・コンプレックスの克服）。一方、女児はすでに去勢された者として、そのように産んだ母を恨み、父を愛するようになる（エディプス・コンプレックスの形成）。このように去勢というトラウマ的体験と向き合うことで、男児も女児もそれぞれ自己の性的アイデンティティを確立し、それを通して両親との関係を再構築していく。

だが、ベニグノは明らかに母子一体の段階から進んでおらず、男性としての性的アイデンティティは未だ確立されていない。それは彼の性的な曖昧さに見て取れる。そしてそうだとすれば、ベニグノの献身的な看護とアリシアに代わって彼女の旅行以外の欲望（ダンスや映画を見ること）を満たそうとすることは、母としてのアリシアに気に入られるためである。

劇場で隣になったマルコが流す涙に戸惑ったり、カタリーナとちぐはぐな会話をしたりすることが示すように、ベニグノの芸術鑑賞はあくまでアリシアのためであり、彼自身は芸術を全く理解していない。また、アリシアの部屋でベニグノがヘアクリップを盗むのは、それが母の一部だからだろう。クリップの開閉にオン／オフを認めるなら、アリシアが交通事故になった日、クリップを開閉しながら窓越しにアリシアを探すベニグノは『快感原則の彼岸』（1920）に登場する「フォルト・ダー」遊びに興じる幼児である（フロイト、2006）。なおフロイトはそれを、幼児が糸巻きを使って母の現前と消失を再演しているとし、ラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）はそれを幼児の言語獲得の場面として理解した（ラカン、1972b、参照）。

ところで、このように幼児が母に気に入られようとすることを、幼児が母の欲望の対象に同一化することとして論じたのがラカンである。「鏡像段階」（ラカン、1972a）や「母の欲望」や「想像的ファルス」（ラカン、2006）の

語でラカンは、男女の解剖学的違いに気づいた子が、母の欠けた部分（母に無いおちんちん）を母の欲望の対象（想像的ファルス）と考え、これに同一化することで母子一体の樂園を取り戻そうとすると論じた（『対象関係』のセミナー）。とすれば、ベニグノがアリシアに語り掛けること、すなわち「トーク・トゥ・ハー」とは、幼児が「母の欲望とは何か」を問うこととして理解できるだろう。

しかし、そんな二人の関係に終止符を打つのがマルコの登場である。というのも4年もの間（4歳はちょうどエディプス・コンプレックスが始まるころである）、アリシアの世話をしながらも、彼女を傷つけることのなかったベニグノが、その欲望に従って行動してしまうのは、マルコが登場してからだからである（もちろん無関係ともいえるが、本作はフィクションなのだから因果を見てよいだろう）。

では、マルコの父的側面を確認しよう。フロイトによれば、自身のエディプス・コンプレックスを抑圧することで去勢不安を克服した男児は、未来に父のように母を得るべく父への同一化を進めるといふ。

ぼっちゃりしていて、どこか子供じみた振舞い（ホットケーキを牛乳に浸しながら食べることや、マルコに叱られてふてくされること）をしていたベニグノであったが、刑務所のベニグノ（去勢の罰を受けた幼児）はマルコのように髭を生やし、痩せて精悍な顔つきとなり、自分の意志を強く主張するようになっている。また、アリシアの欲望でありながら、ベニグノが叶えることができなかった旅行への欲望を、マルコの旅行ガイドブックで叶えていく。これらがベニグノのマルコへの同一化を表しているとする、ベニグノにとってマルコは父である。劇中ではそのことを強調するかのよう、その姿において鏡像のようになった二人が刑務所の面会室でアクリル板を挟んで向い合うとき、それぞれの姿はそれぞれの鏡像と重なる。

そして、もしマルコがベニグノの父の役割をする者であるなら、マルコの厳しくも温かいベニグノへの態度は父の息子に対するそれだとも言えるだろう。マルコはベニグノのアリシアへの恋を独りよがり過ぎないことを指摘し、アリシアと結婚したいというベニグノを叱り、ベニグノのレイプの罪を必要以上に非難しない。また、ベニグノがアリシアをレイプしたのも、単に彼の看護（母への愛情）が行き過ぎたからだけではなく、父への反発として解釈できるかもしれない。なぜなら、マルコは明らかにアリシアの裸体に惹きつけられて

いるからである。つまり、このときマルコはアリシア（母）を巡ってベニグノ（子）のライバル（父）としてある。

ところで、このレイプを描くにあたってアルモドバルは、劇中映画『縮みゆく恋人』でそれを暗示するという方法を採用した。そのため、この映画は本作のベニグノとアリシアの物語を反復するものとなっている。そこで、ここからは精神分析の視点からこのレイプについて考察するために、『縮みゆく恋人』と本作とを比較してみよう。ベニグノが「主人公は僕みたいなた目のアルフレドという男」と言うように、アルフレドはベニグノであり、その恋人アンパロはアリシアである。また、アルフレドの母が威圧的なのはベニグノの母がそうであることに一致する。そしてアンパロの発明した薬で小さくなったアルフレドが彼女のヴァギナに入り込むという『縮みゆく恋人』の結末は、ベニグノのレイプを表し、彼のエディプスの欲望の成就を意味している¹⁸。おそらくアルフレドはそのまま死んでしまうだろう。ベニグノもまたアルフレドのように死ぬことになる。それは彼らが母子相姦をしたことの罰＝去勢である。

ところでフロイトにとって去勢とは、その脅しによって男児の母への欲望を砕き、母子切断をもたらすものである。一方、先述したようにラカンにとって去勢は、母の欲望の対象（母の欠けた部分、母のあるべきおちんちん＝想像的ファルス）に同一化して母の欠けた部分を満たすことで母と融合していた子が、父によってそこから切り離されることである。つまり、ラカンにとって去勢とは、脅しではなく本当に執行されるものであり、子が想像的ファルスになることの失敗である。

これはまさに『縮みゆく恋人』そのものである。アルフレドがベニスサイズになって母のおちんちんのあるはずの場所でアンパロと結びつこうとするのは、想像的ファルスへの同一化である。また、アルフレドがそこで死んでしまうのは子が想像的ファルスに同一化することに失敗したこと、すなわち去勢である。そして、このことをそのままベニグノのレイプと自殺に対応させるなら、ベニグノの死はラカンのいう意味での去勢ということになる（先に本稿はフロイト的な去勢理解から、刑務所に入ることを母子相姦の罰＝去勢として理解した）。また、子供（男児）が死産であったのは、ベニグノがアリシアの子供になって生まれ変わることに失敗したこととして理解できるだろう。このときアルフレドはアリシアの膣に残ったベニグノの精液ということになる。そしてこのことに気づくとき、楽しげな調子の『縮みゆく恋人』は一転して不穏な

ものになる。

このように一見ベニグノのレイプを表す／隠すだけに思えた『縮みゆく恋人』は、幼児が母のファルスに同一化することで母と結びつこうとすること、そして幼児がそこから切り離されることとしての去勢をも意味しており、ベニグノの死を予言している。しかし、物語はベニグノの死で終わらない。本作には想像的ファルスであることが不可能になった幼児の次のステップも描かれる。もちろん、ベニグノはもう死んでいる。そのため今度はマルコがベニグノの後を引き継ぐことになる。

2-3. マルコの精神分析

ここまで本稿はベニグノを子と見做すことで、マルコの父としての役割を明らかにした。だが、マルコを中心に見れば、彼もまたもう一人のエディプスである。マルコが愛したリディアが母とすれば、リディアがエル・ニーニョとよりを戻したのは、母がその欲望を父に向けることを意味するだろう¹⁹。この母の欲望の向け変えが幼児に父の次元を示し、子は母から切り離される（去勢）。とすればリディアを失い絶望しているマルコは、まさに去勢された子である。以後、子は母を失った世界で生きていかねばならない。もちろん、そんな世界に生きる意味はない。だから子は去勢を受け入れるとしても、無条件にそれを受け入れるわけにはいかない。そこで子は現在の不可能を未来の可能性へと読み替える。では、それはどのようにしてなされるのだろうか。それはスクリーン（ヴェール）を張ることでなされる。

ここに一枚のスクリーンがあるとしよう。すると、その向こう側に何かがあるように感じられる。しかし、このスクリーンに阻まれ、それは見ることも触れることもできない。このようにスクリーンは、今は禁止されているものとの未来での出会いを約束する（ただし、スクリーンの向こうには何もなく、その未来は永遠に先送りされる）。だからもしスクリーンを獲得し、その向こうに母を捉えることができるなら、たとえ去勢というすべてが起きた世界でも子は生きていくことができる。では、何がこのスクリーンの役割をするのだろうか。ラカンがそれを言語だと考える。言語を得て去勢された我々は、消えた母の形見として残された言語というスクリーンの向こうに母を捉え、それを欲望しながら生きるしかない（「心的対象を殺すもの（物の殺害）」（ラカン、1972 b）、「父の名／禁止」、「父性隠喩」（ラカン、1977）、「スクリーン（ヴェール）」

(ラカン, 2000, 2006)。

マルコもまたこの道を辿る（そもそも彼の職業は「書く」ことである）。刑務所の面会室の亚克力板を挟んで向かい合ったマルコとベニグノは互いに心を通わせ、触れ合おうとする。だが、亚克力板が邪魔をして二人は触れ合うことができない。このときベニグノとマルコの友情はホモセクシュアルな色彩を帯びてくる。これはマルコにとってベニグノが、言語の向こうに捉えられた母の位置にいると解釈できるだろう。

ところで、ここまで本稿はベニグノのセクシャリティを男性として分析した。だが、この二人のホモセクシュアルな友情に見られるように、やはりベニグノのセクシュアリティは曖昧であり、これが、ベニグノが母を表象することを自然なものにしている（雨の日の面会のとき、雨に濡れたマルコを気遣うベニグノの言動は母親のそれそのものである）。そしてこのようなベニグノのセクシャリティは彼のアリシアの看護からも説明できるだろう。先述したようにアリシアの看護は、ベニグノにとって母のそのの反復としてある。もちろん、ここではケアするのがベニグノ（子）であり、ケアされるのがアリシア（母）であるのだから、ここでは母子関係は反転していることになる。一見、これは辻褄があわない。だが、この母子関係の反転は、ベニグノの母への過剰な同一化を意味しているとも考えることもできる。これは劇終盤のベニグノとマルコのホモセクシュアルな友情を説明する。というのもフロイトは子の過剰な母への同一化をホモセクシュアルの原因としたからである。

「性理論のための三篇」（1905）や「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期の想い出」（1910）でフロイトは、男性の同性愛を、母との密着した関係のもとで育ったために強く母に同一化した子が母の立場に立ち、その愛情の対象として自分に似た者を選ぶことだと説明する。このとき子は、母が自分にしてくれたことを再演しながら自分自身を愛している。しかし、母への強い同一化が進むと、子は母に代わって父を愛するようになる。だが、そうなる今度はそれまで愛情を向けていた母が邪魔者となる。こうして子は、陰性の男児のエディプス・コンプレックス——父を愛し、母を排除する——を両親に向けるようになる（フロイト, 2009a, 2009b）。

したがって、はじめ性的に曖昧であったベニグノ（性的アイデンティティが未決定の幼児）は、劇終盤に男性とゲイの両方の性的アイデンティティ（バイセクシャル）を獲得したということになる。このベニグノのセクシャリティの

おかげで、マルコにとってベニグノは母の位置を占め、そんなベニグノが死ぬことでマルコは「語る主体」(sujet parlant)になる一步を踏み出すことになる。それはマルコがベニグノの墓の前にして、それまでできなかった「トーク・トゥ・ハー」をする場面である。これは幼児が母の形見として残された言語の彼方に母を捉えるようになったことを示している。とすれば、このとき墓は言語であり、そこに葬られているベニグノは母である²⁰。こうして幼児としてのマルコは言語のヴェールの向こうに消えた母=死んだベニグノと語り合う主体となる。

したがってマルコがベニグノの死をきっかけにできるようになった「トーク・トゥ・ハー」はベニグノのそれと同じではない。ベニグノの「トーク・トゥ・ハー」は母の欲望を尋ねることであり、マルコの「トーク・トゥ・ハー」は言葉を獲得することである。マルコはベニグノを引き継ぎ、エディプス・コンプレックスを克服し、「語る主体」となる。そして映画はマルコとアリシア(母に似た他者、対象a)との新しい恋愛を予感させて幕を閉じる²¹。

ところで遺書でベニグノは、「隠しごとはずせず、何もかもすべて」とマルコに言う。隠し事せずに語ることは、それは精神分析の基本である。では「トーク・トゥ・ハー」とは「精神分析せよ」ということなのだろうか。もしそうだとすれば、墓の前でマルコがベニグノに語り掛けるとき、ベニグノはマルコの語りに耳を傾ける精神分析家である。そしてこのこともアリシアの病室で予言されていた。精神分析では患者は横になり、精神分析家はその枕もとでその話を聞く。アリシアの病室では、横になっているのがアリシアであり、ベニグノはその枕もとにいる。

結びに代えて：エディプス・コンプレックスの「物語」とスペインの「歴史」

以上、本稿はベニグノとマルコを中心に本作を精神分析の視点から解釈した。この映画の最後のセリフがカタリーナの「Nada es sencillo. (Nothing is simple.)」であるように、本作は複雑であるが、これまでの考察によって精神分析理論が本作の骨格となっていることは示せたと思われる。

だが、それでも上手く説明できないものが残る。それはアリシアの目覚めである。もちろん、アリシアの目覚めは映画のあとに続くマルコとアリシアの物語——マルコが「語る主体」となり、アリシアと「トーク・トゥ・ハー」する——のために必要である。このようにアリシアの目覚めはマルコのエディプス

的成長と深く関わる。だが、アリシアの目覚めそれ自体は精神分析では上手く説明できない。

ここで、ここまでしてきた精神分析的解釈に代わって、スペインの歴史の寓意として本作を見直してみよう。まず、歴史的トラウマが起こる場として選ばれたのは、二人の女性の身体、とりわけアリシアの身体だろう。交通事故や闘牛で傷ついた女性の身体はフランコ主義に傷つくスペインのメタファーである（彼女たちがパフォーマーであるのはこの身体を強調するためだと思われる）。ではベニグノのレイプはどうだろうか。それはスペインの民主化のことだと思われる。民主化は混乱をもたらしたという意味ではトラウマ的な体験であるが、一方でスペインの再生という祝福をもたらしもした。本作でもレイプはアリシアを傷つけるものであるが、レイプによる出産はアリシアの目覚めという祝福をもたらすものでもある。

このことから分かるのは、本作において精神分析的テーマはスペインの歴史と重なるようにしてあり、互いが互いを強調するようにしてあるが、必ずしも完全に重なるものではないということである。とすれば、アルモドバル作品の理解は、ジェンダーとスペインの社会的背景の深い理解なしには完全なものにはならないことになる。では、スペイン人でもなく、ホモセクシャルでもない者（執筆者自身がそうである）がアルモドバル作品に感じる魅力は、偽物、不完全なものなのだろうか。

そうではない、と言いたい。本稿の道のりを辿ろう。先述したように作品を見終わった後、我々の前には無数の謎があった。そしてこの無数の謎、とりわけ「トーク・トゥ・ハー」とは何か、レイプは肯定されるのかという問いに導かれるようにして、我々は作品について考えをめぐらし、そこに内在するテーマ——マイノリティのセクシャリティやスペインの歴史——を深く知ろうと思うようになった。だから、我々は作品のテーマに共感しているのではない。その作品に内在する構造に突き動かされて感動しているのである。そして本稿が明らかにしたように、その構造とは精神分析的構造——夢の構造とエディプスの物語——である。早くからマイノリティの性を描いた監督して評価されてきたアルモドバルであるが、むしろ作品に潜むこの精神分析的構造こそ、アルモドバルが世界的な評価を得ている理由ではないだろうか。

註

- ¹ 本作ではこの「奇跡」のテーマがベニグノとロザの会話で先取りされている。
- ² 『オール・アバウト・マイ・マザー』(*Todo sobre mi madre*, 1999) でもマヌエラとエステバン三世を中心にした新しい家族を祝福するかのようになり、ロサの息子エステバン(三世)——ロラ(エステバン一世)と、彼/彼女からエイズをうつされたロサとの間の子供——の体内からウイルスが消えるという科学的にはありえないことが起こる。こうして最初のトラウマの出来事としてのマヌエラとロラの子供のエステバン(二世)の死から、マヌエラとエステバン三世、そこにアグラードとフマを加えた新しい家族が再構築・再建されていく。そしてこの再構築を通して、フランコ政権と民主化における混乱というスペインの歴史の受け入れとそのトラウマ的体験の克服が目論まれる。
- 『オール・アバウト・マイ・マザー』に見る劇終盤の強引な祝福は、アルモドバルの作品にしばしばみられるもので(『トーク・トゥ・ハー』ならアリシアの目覚め)、これがアルモドバル作品においてレイプがあたかも祝福されるような印象を与える理由である。たとえば最新作『パラレル・マザーズ』(*Madres paralelas*, 2021, 日本公開2022年11月) もそうである。そしてこのことがこの作品に、『トーク・トゥ・ハー』と並行するかのような印象を与える理由でもある。主人公ジャンスではなく、アナを中心にして物語を辿るとそれが分かりやすい。
- 最初にレイプがあり、次にそうして生まれた赤ちゃん(実はジャンスの子と入違っていた)が死ぬ。これら二度のトラウマ的体験をしたアナだが、赤ちゃんの取り違いのおかげで、アナはもう一度自分の子供を得ることができる。この場合、アナの二度のトラウマ的体験はフランコ政権と民主化の混乱のメタファーであり、赤ちゃんの帰還はトラウマ的歴史の克服とスペインの祝福である。そして映画のラストでは、この歴史の引き受けが、アナからセシリアへと世代を超えてなされることが暗示される。このように『トーク・トゥ・ハー』も『パラレル・マザーズ』もレイプによる妊娠、出産を扱っており、『トーク・トゥ・ハー』においてリディアが死に、アリシアが目覚めることは、『パラレル・マザーズ』においてジャンスの実の子が死に、アナの実の子が生き残ることに対応する。
- ³ 1955年、『世界の起源』を入手したラカンが義兄のアンドレ・マッソン(*André Masson*, 1896-1987) に、これを隠すための風景画の制作を依頼した。この逸話は、『世界の起源』が母であるなら、マッソンの絵はそれを隠すスクリーンであることを示している(本稿2-3節参照)。またアルフレドがアンパロの体を風景のようにして動き回することは、マッソンの絵が『世界の起源』をもとにした風景画であることに一致する。
- ⁴ ピナ・バウシュの『カフェ・ミュラー』は、目をつぶってダンスする女性と、彼女の行く手を阻む障害物をどける男性というパフォーマンスである(彼らは本作のアリシアとそれを介護するベニグノに対応する)。このとき女性は男性のことを信頼して踊らなければならない。同様に闘牛でも、単に素早く動いたり、力任せに突いたりするだけでは牛を仕留めることはできないだろう。そこでは牛と息を合わせることが重要になる。このようにダンスや闘牛も「語り合う」もの=コミュニケーションである。
- ⁵ ベニグノはその性格はもちろん、肉体的にも変化することから、本作はここで述べるあらゆる順番で撮影されたと思われる。
- ⁶ 『アルモドバル・ガールズ』(2009) でレオ・ベルサーニとユリス・デュトアは、アルモドバルの作品を要約するのは悪夢のようだと言う(*Bersani and Dutoit*, 2009, p. 245)。おそらくその理由は、アルモドバル映画では荒唐無稽な出来事と、一見それらと無関係な小さなエピソードが、一筋縄ではいかない登場人物たちと偶然によって時を越えて絡み合いながら展開していくからだろう。だが、もし本作に精神分析的なテーマを見るなら、本作それ

自体が悪夢——夢の作業によって元の姿が分からなくなるまで変形した欲望——と言うべきかもしれない。いずれにせよアルモドバルの作品のプロットは入念に練られており、その複雑さゆえに逆説的ではあるが、本国スペインでは20年にわたって「彼の作品には物語が無い」と批判されてきた(Cerdán and Labayen, 2013, pp. 136-137)。

- 7 本作同様『オール・アバウト・マイ・マザー』でも、その冒頭で主人公マヌエラの息子のエステバンの危険な道路横断が描かれ、これがその後の彼の交通事故死を予言するものとなっている。
- 8 本稿で論じるように、ベニグノは鏡像段階の幼児であり、マルコはそこから象徴界に移行する幼児である。目に見える物しかない世界に住む幼児のように、ベニグノは見たものをその通りにしか受け止められない。アリシアのために準備しているアパートの内装が雑誌の通りなのもそのためである。一方、マルコはダンスや音楽といった芸術に涙するように、彼は目に見える物にそれ以上のものを見る。それは禁止された母への愛に関わる。おそらくマルコはベニグノとアリシアの姿にその純粋な形を見たのだろう。こうして一見真逆の二人は奇妙な友情を育んでいく。
- 9 *Youkali*は、ドイツの作曲家クルト・ワイル(Kurt Julian Weill, 1900-1950)が1934年に書いた曲で、歌詞の中でユーカリは、快楽、欲望、幸福の神話上の「鳥」、しかしそれはどこにもない理想郷であると語られている。見てすぐにそうだと分かるように、この劇中劇は母胎回帰の物語である。アルフレドにとってアンパロはユーカリとしての母体なのである。なおユーカリは『キカ』においてラモンが幼少期を母と過ごした家の名前でもある。
- 10 この後、画面は恍惚の表情を浮かべるアンパロと対比させるように、無表情のアリシアを映し出す。
- 11 どうやらロザはベニグノに好意を抱いていたようである。にもかかわらず、ベニグノはそれに気づいていない。ここにも本作のテーマとしてのコミュニケーションの難しさを見ることができかもしれない。
- 12 『ペピ・ルシ・ボンとその他大勢の娘たち』(*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980)から*Madres Paralelas*にいたるアルモドバルの作品では、精神分析家、精神科医、心理カウンセラーが長編映画全21作品中、実に7作品に登場する。それらは『セクシリア』(*Laberinto de pasiones*, 1982)のラカン派精神分析家サーナ、『グロリアの憂鬱』(*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1983)の作家でジャーナリストのルーカスの弟の精神科医のペドロ、『マタドール〈闘牛士〉・炎のレクイエム』(*Matador*, 1986)のアンヘルの国選精神科医ジュリア、『アタメ』(*¡Átame!*, 1990)のリッキーが幼少のころから過ごしてきた精神病院の女所長(リッキーと不適切な関係にある)、『キカ』(*Kika*, 1993)のかつてラモンの精神科医で現在は犯罪を中心にした番組の司会をするアンドレア、『私の秘密の花』(*La flor de mi secreto*, 1995)の心理カウンセラーのベティ、そして本作のアリシアの父、ロンセロである。他にも厳密には精神科医やカウンセラーと言えないが、『トーク・トゥ・ハー』のマヌエラも精神医療に関わっていると言えるだろう(なお、同名で同じ役目の人物が『私の秘密の花』のベティの同僚にいる)。

また、アルモドバルのほとんどの作品で、同性愛(大半の作品)や性転換(『欲望の法則』『オール・アバウト・マイ・マザー』、『私が生きる肌』(*La piel que habito*, 2011)), 服装倒錯(『ハイヒール』(*Tacones lejanos*, 1991))や覗き(『キカ』、『抱擁のかけら』(*Los abrazos rotos*, 2009))、『私が生きる肌』, 本作)やサディズム、マゾヒズム(『アタメ』, 『マタドール』), 死姦(『キカ』, 『マタドール』, 本作)という倒錯が描かれるのも、アルモドバルの作品の精神分析的側面である。

- 13 なお、このようにアルモドバル作品を理解する論考に、エルネスト・アセヴェド=ムニョ

- スの『ペドロ・アルモドバル』(Acevedo-Muñoz, 2007)やカレン・ポーの『アルモドバルとフロイト』(Poc, 2013)がある。また、マーシャ・キンダーは『血の映画』の5章「スペインのエディプスの物語とその転覆」で、エディプスの物語の修正と再制作が、過去20年のスペイン映画で繰り返されてきたテーマであると論じる(Kinder, 1993)。
- 14 ロンセロ医師との面会でベニグノは自身の母を「美しい」と形容する。劇中は声だけでその母の姿を見ることができないが、ベニグノの家には半分に切り裂かれて母だけになった父母の結婚式の写真がある。なお、半分になって父が欠けた写真は『オール・アバウト・マイ・マザー』にも登場する。それはエステバン二世にとって父への思慕を表すものであり、死んだエステバン一世、二世の形見としてフマとアグラードに引き継がれる。
- 15 アリシアを眺めるベニグノの背後から、「30分もそうしている」と叱る母の声が聞こえる。この威圧的な母は、本作の劇中映画『縮みゆく恋人』のアルフレドの冷酷な母に対応する。なお、このような威圧的な母親はアルモドバル作品にしばしば登場する。『セクシリア』のりザの義母トラヤ、『マタドール』のアンヘル之母、『神経衰弱ぎりぎりの女たち』のイワン之母でカルロスの母ルシアがそうである。また、『ハイヒール』のドミンゲス判事の母は、まさに病気で床に臥せながらも威圧的な母である。
- 16 『マタドール』、『欲望の法則』、『オール・アバウト・マイ・マザー』などの作品でアルモドバルは、父親の不在を繰り返し描いている。また、アルモドバル作品に父親が登場する場合、彼らは精神異常であることが多い。自分の娘とセックスする『セクシリア』のクリーニング店の店主、『キカ』のラモンの義父の殺人鬼ニコラス、娘に暴行しようとした男に性転換手術と整形手術を施し、自分の妻にそっくりしてしまう『私の生きる肌』のロベルトなどがそうである。狂った父親はフランコ、それを殺すことはスペインの民主化を暗示しているのだろう。また不在の父は威圧的な母とペアになることが多く、両者はともにフランコ政権下の負の部分の意味しているように思われる。このようにしばしばアルモドバル作品では、不在の父や父殺しによって、父のせいで機能不全家族となった家父長制への反発が描かれ、そこからマイノリティの性を中心にした新しい家族の在り方が模索されることになる。本作におけるベニグノの父も上述の不在の父に当てはまる。しかし、ベニグノの精神的父としてのマルコにはこれは当てはまらない。
- 17 言うまでもなく、現実の父の不在が、実際の幼児の精神的発達に深刻な影響を及ぼすことはない。ここでいう父とは、母子の閉じた世界から、社会へと子がその歩を進めさせるもので、言葉や道徳や社会ルールや伝統といったもの(=「法」の次元)を指す。だから母親も娘においては父の役割をしていることになる。
- 18 エル・ボスケ病院、すなわち森病院で眠るアリシアは、王子のキスならぬ看護師ベニグノのレイプで目覚める「白雪姫」か「眠れる森の美女」である。しかし、その外見と振舞いからベニグノは、王子というより棺を守る小人の一人である。したがって、本作はベニグノが「小人」から「王子」へと成長する物語ということになる。とすれば、本作品では「男になること」と「母子相姦の願望成就」が重ねられている。なお、アリシアの名前がアリスを連想させることから、昏睡状態のアリシアは不思議の国の冒険を夢見るアリスでもある。
- 19 『キカ』でも、ニコラスとラモンは母を巡る三角関係を繰り返す。キカはその母の位置にいる。物語の最後でラモンは母の日記を読み、母が自分のことを愛していなかったことを知り、ショックを受ける。
- 20 「精神分析における言葉と言語活動の機能と領野」でラカンは、「フォルト」と「ダー」というシニフィアンへのペア(言語の基本構造)の獲得と共に「死」の概念の成立することを説明するとき、墓という喩えを用いる(ラカン, 1972b, pp. 435-436, 参照)。
- 21 ではマルコにとってアリシアは母なのだろうか。そうではない。アリシアはたまたま母の

位置を占めたに過ぎない。「話す主体」としての我々は、母なるものと出会い損ねるよう
にして誰かを愛するしかない。

文献リスト

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Pedro Almodóvar*, London: British Film Institute, 2007.
- Bersani, Leo and Dutoit, Ulysse. "Almodóvar Girls," *All about Almodóvar: a Passion for Cinema*, Ed. Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota, 2009.
- Cerdán, Josetxo and Labayen, Miguel Fernandez. "Almodóvar and Spanish patterns of film reception," *A Companion to Pedro Almodóvar*, Ed. M. D'Lugo and K. M. Vemon, Chichester. Malden: Wiley-Blackwell, 2013.
- Freud, Sigmund. "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie," *Gesammelte Werk, V Werke aus den Jahren 1904-1905*, herausgegeben von Anna Freud, E.Bibring, W.Hoffer, E.Kris, O.Isakower. London: Imago Publishing, 1942. (渡邊俊之訳, 2009a, ジグムント・フロイト「性理論のための三篇」『フロイト全集6』岩波書店)
- Freud, Sigmund. "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci," *Gesammelte Werks VIII Werke aus den Jahren 1909-1913*, herausgegeben von Anna Freud, E.Bibring, W.Hoffer, E.Kris, O.Isakower. London: Imago Publishing, 1943. (甲田純生, 高田珠樹訳, 2009b, ジグムント・フロイト「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期の想い出」『フロイト全集11』岩波書店)
- Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips," *Gesammelte Werks, XIII, Werke aus den Jahren, 1920-1924*, herausgegeben von Anna Freud, E.Bibring, W.Hoffer, E.Kris, O.Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (須藤訓任訳, 2006, ジグムント・フロイト「快感原則の彼岸」, 『フロイト全集17』岩波書店)
- Kinder, Marsha. *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*, California: University of California Press, 1993.
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Écrit*. Paris: Seuil, 1966. (宮本忠雄訳, 1972a, ジャック・ラカン「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡像段階」(1949), 『エクリI』弘文堂)
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Écrit*. Paris: Seuil, 1966. (竹内迪也訳, 1972b, ジャック・ラカン「精神分析における言葉と言語活動の機能と領野」(1953), 『エクリI』弘文堂)
- Lacan, Jacques. "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose" *Écrit*. Paris: Seuil, 1966. (佐々木孝次訳, 1977, ジャック・ラカン「精神病のあらゆる可能な治療に対する前提問題について」, 『エクリII』弘文堂)
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire Livre IV: La relation d'objet* (1956-1957), texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1994. (小出浩之, 鈴木國文, 菅原誠一訳, 2006, ジャック・ラカン『対象関係(上・下)』岩波書店)
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973. (小出浩之, 新宮一成, 鈴木國文, 小川豊昭訳, 2000, ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』岩波書店)
- Poe, Karen. *Almodóvar y Freud*, Barcelona: Laertes, 2013.