

ペドロ・アルモドバル作品に見る生の欲動と死の欲動について： 登場人物のジェンダーとセクシュアリティの観点から

伊集院 敬 行

要旨

ペドロ・アルモドバルの商業的成功と高い評価の理由の一つは、中年女性の主人公やジェンダーとセクシュアリティの多様な登場人物たちを描いたことにある。彼らは快楽への欲望に忠実であるあまり大切なものを失い、ときに死に至る。そして、このようなエロスとタナトス（生の欲動と死の欲動）の分かれがたい関係を描いている点で、フロイトとアルモドバルの関心は共通する。では、アルモドバル作品の特徴である多様な性というテーマは、精神分析の視点からどのように解釈できるのだろうか。

第一章では『トーク・トゥ・ハー』と『私が、生きる肌』を取り上げ、両作品が描く性的快楽と分かれがたく結びつく暴力に死の欲動を認めることで、アルモドバル作品の特徴である反復を、死の欲動の特徴である「反復強迫」と解釈する。しかし、反復強迫で分かるのはそこに欲動があることだけである。そこで第二章では『欲望の法則』と『マタドール』を取り上げ、両作品の登場人物の中で生の欲動と死の欲動がどのようにせめぎあっているのかを確認する。第三章では、その欲動が、どのように登場人物たちのジェンダーとセクシュアリティを決定していくのかを分析する。

キーワード：ペドロ・アルモドバル、『欲望の法則』、『マタドール』、精神分析、ジェンダーとセクシュアリティ

0. はじめに

アルモドバル（Pedro Almodóvar, 1949-）の商業的成功と高い評価の理由の一つは、中年女性の主人公やジェンダーとセクシュアリティの多様な登場人物た

ちを描いたことにある。だが、その際、アルモドバルが彼ら／彼女たちの「権利」ではなく、快楽への「欲望」を描いたことを見逃してはならない。また、この欲望にはいつも死の影があることも見逃せない。彼らは欲望に忠実であるあまり大切なものを失い、ときに死に至る。そして、このようなエロスとタナトスの分かちがたい関係を描いている点で、フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) とアルモドバルの関心は共通する。では、欲望——本論で言う「欲望」とは、単なる願望とか希望のことではなく、求めているものが何かが分からないまま、衝動に突き動かされるようにしてその何かを求めること——の理論としての精神分析の視点から、このアルモドバル作品の特徴である多様な性というテーマはどのように解釈できるのだろうか。

この問いのもと、本稿はアルモドバル作品から『トーク・トゥ・ハー』(*Hable con ella*, 2002)、『私が、生きる肌』(*La piel que habito*, 2011)、『マタドール』(*Matador*, 1986)、『欲望の法則』(*La ley del deseo*, 1987) の四作品を取り上げ、これらの作品において「欲動」——エロスとタナトス——が、登場人物の「多様な性」とその「欲望」を決定する力であることを明らかにする。

1. アルモドバル作品に見られる生の欲動と死の欲動

まず、フロイトのいう「生の欲動」と「死の欲動」、いわゆるエロスとタナトスについて確認しよう。

「精神現象の二原則に関する定式」(1911)においてフロイトは、心的機能を支配する二つの基本原則として無意識の過程（一次過程）を支配する「快感原則」、すなわち快を求め、不快を避ける傾向と、意識の過程（二次過程）を支配する「現実原則」、すなわち不快に耐え、時には快を断念する傾向を認め、前者の快感原則に従う欲動を「性の欲動」(sexual instincts)、後者の現実原則に従う欲動を「自己保存欲動」¹⁾ (self-preservative instincts) と名づけた（フロイト 1970a）。しかし「快感原則の彼岸」(1920)でフロイトは、それまでの性の欲動と自己保存欲動の対立、快感原則と現実原則の対立の先に、「死の欲動」と「涅槃原則」を思い描くようになる。

そのきっかけは、フロイトが第一次世界大戦後に帰還した兵士たちが戦争体験を繰り返して思い出して苦しむ「戦争神経症」と出会ったことや、自身の孫が糸巻遊びで母親との別れを再演・反復する行動を観察したことであった。このような当人にとってつらいはずの体験を強迫的に反復する傾向、すなわち「反

復強迫」(repetition compulsion)は、それまでの快感原則と現実原則の対立では説明できない。このことから「快感原則の彼岸」でフロイトは、それまで対立させていた性の欲動と自己保存欲動を一つのものと考え、これを反復を特徴とする「生の欲動」(life instinct、エロス)とし、これに対抗する「死の欲動」(death instinct、いわゆるタナトスのこと。ただしフロイトはこの語を著作で用いておらず、エロスと対比されるのは死の欲動の語である)を仮定するようになる²(フロイト、1970b、1996a)。

この死の欲動とは生物が生まれる前の状態、すなわち無生物の状態(inanimate state)、安息の状態³に戻ろうとする力、エネルギーのことで、あらゆる生物にあり、反復強迫を引き起こすものである。この死の欲動という概念が導入されたことで、それまでのフロイトの理論において性や生に置かれていたアクセントは死に置かれ、死は生の結果ではなく、むしろその目的となる。そしてこのような理論の変更に伴い、それまで性の欲動が従うとされた快感原則は、「死の欲動に奉仕するもの」とされる。また、それまで快感原則と現実原則の対立から説明されていた人間の性的快楽も、生の欲動と死の欲動の対立から説明し直され、これにより快楽やエロティシズムは、死の欲動由来の人間の攻撃性や破壊欲求と密接に関係するものとして思い描かれる。以上がフロイトの生の欲動と死の欲動の大まかな説明である。

フロイトが『快感原則の彼岸』で論じるこのようなエロスとタナトスの分かれがたい関係は、アルモドバルにとっても重要なテーマのように思われる。見てすぐに分かるように、性的快楽はアルモドバルのほとんどすべての作品で描かれている。また、彼の作品の多くでは、登場人物が死ぬのはもちろん、子供への性的虐待、レイプ、暴力、殺人、狂気、老い、喪といった死を連想させるエピソードが溢れている。

ところでアルモドバルの作風は、1995年の『私の秘密の花』(*La flor de mi secreto*, 1995)の前後から、初期の下品で騒がしいものから、ドラマ性を前面に出したものへと変化していく(もちろん、『アイム・ソー・エキサイティッド』(*Los amantes pasajeros*, 2013)のような例外はいくつもある)。そこで仮に1990年半ば以前の作品を前期作品、それ以降の作品を後期作品と呼ぶことにしよう。そうすると、すでに『神経衰弱ぎりぎりの女たち』(*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988)のアカデミー外国語賞のノミネートで国際的な映画作家として認知されるようになったとはいえ、アルモドバルの国際的な評

価を決定的にしたものが『オール・アバウト・マイ・マザー』（*Todo sobre mi madre*, 1999）のアカデミー外国語映画賞やカンヌ映画祭監督賞他の受賞であることから、アルモドバルと言って多くの観客が思い浮かべるのは、後期作品と言って良いように思われる。

そこで、後期の作品において性的快楽と死のテーマが際立つものとして『トーク・トゥ・ハー』と『私が、生きる肌』を取り上げ、これを確認しよう。

まず、『トーク・トゥ・ハー』から見ていこう。この作品には『縮みゆく恋人』（*El amante menguante*）という劇中映画があり、ここでは恋人のアンパロが発明した痩せ薬のせいでペニスサイズに縮んだ男アルフレードが、眠っている彼女のヴァギナを見つけて興奮し、その中に滑り込んでいく。彼は全身で性的快楽を感じるだろう。だが、当然ながらそれは彼の死を意味する。そしてこの劇中映画は本編の縮図となっている。『縮みゆく恋人』を見たことで興奮し、アリシアへの思いを抑えられなくなったベニグノは、ついに昏睡状態の彼女をレイプしてしまう。果たしてアリシアは妊娠し、ベニグノはその罪で刑務所に収監される。そして獄中で弁護士から子供の死（事実）とアリシアが今なお昏睡状態（嘘）であることを聞かされたベニグノは絶望し、昏睡状態になって彼女の世界に行こうと大量の薬を飲む。だが、ベニグノはその試みに失敗し、昏睡状態にならずに死んでしまう。

次に『私が、生きる肌』の物語を主人公の一人であるロベルを中心にして辿ってみよう。世界的な形成外科医ロベルの妻ガルは、使用人マリリアの息子セカとの不貞に走った末、交通事故で全身に火傷を負う。ロベルの治療によってガルは一命を取り留めたものの、彼女は変わり果てた自身の姿を見て絶望し、自殺してしまう。そして、母の自殺を目撃したことで娘ノルマの精神も崩壊する。しかし時がたち、ようやくノルマに回復の兆しが現れる。だが、ロベルが目を離した隙にノルマはレイプされそうになり、これが原因でノルマは再び発狂、母同様、ついに自殺してしまう。怒りに燃えたロベルはレイプ犯ヴィセンテを誘拐し、彼に性転換手術と形成手術を施して亡き妻にそっくりなヴェラに作り変え、さらに彼女の身体で高熱に耐える皮膚を作り出す実験を繰り返す。そんなロベルに反抗するヴェラ。だが、やがて彼女はロベルを誘惑しはじめ、彼もまたヴェラに惹かれはじめる。そしてある日、再び現れたセカがヴェラをガルと思い込んで暴行、その場に出くわしたロベルがセカを殺すと、これがきっかけとなってロベルとヴェラは結ばれる。しかし、ヴェラは母が自身の

搜索願を新聞に出していたことを知ると、彼女はロベルを殺し、母のもとに戻るのだった。

このように『トーク・トゥ・ハー』と『私が、生きる肌』において、登場人物の性的快楽は自身の死の原因となっている。とはいえ、これらの作品で性的快楽と死は、たとえば『愛のコリーダ』（大島渚監督、1976）の吉蔵と定のように、一人の人物の中でせめぎあっているわけではない。『トーク・トゥ・ハー』でアンパロの膣に入るアルフレードに性的快楽と死の対立が認められるとしても、ペニグノの死はアリシアに会えないことの絶望が引き起こした事故である。また『私が、生きる肌』のロベルは、彼の狂気にも似た愛が自らの死を招き寄せたとはいえ、ロベル自身は死に急いでいるようには見えない。

つまり、これらの作品は、厳密にはエロスに導かれるようにしてタナトスへと至る人間を描いていない。そうではなくこれらの作品は、性と死、性的快楽と暴力の密接な関係を作品全体で体现している。そして、もしそうであるなら、アルモドバル作品において登場人物の性的快楽と死が作品を跨ぐようにして繰り返されることは、まさにフロイトがそこに死の欲動を認めた「反復強迫」である⁴。

一見して分かるように、反復はアルモドバル作品の形式的な特徴である。アルモドバル作品を見渡すとき、同じモチーフが物語上の役割や重要性を変えながら繰り返し登場することに気づくだろう。電話、ガスパッチョ、付け髭、口紅、麻薬や睡眠薬、鏡、架空のテレビ番組やコマーシャル、排泄物や体液、覗き、分身、執筆、眠ること、弁護士や二人組の刑事、映画館、トイレ、病院、プール、集合住宅、バイク、タクシー、赤い車、飛行機など、枚挙に暇がない。

また、作品をまたぐ反復としては他に、『欲望の法則』と『バッド・エデュケーション』（*La Mala Educación*, 2004）の神父による少年への性的虐待⁵、『私の秘密の花』と『ボルベール〈帰郷〉』（*Volver*, 2006）の冷蔵庫、『私の秘密の花』と『オール・アバウト・マイ・マザー』と『トーク・トゥ・ハー』の脳死、『抱擁のかげら』（*Los abrazos rotos*, 2009）に登場する劇中映画『謎の鞆と女たち』が『神経衰弱ぎりぎりの女たち』を思わせるといったような自作のエピソードの再利用がある。

さらに同一作品内でも反復は認められる。たとえば『ハイヒール』（1991）において母ベッキーをコピーするような人生を歩むレベッカ、『ライブ・フレッシュ』（*Carne trémula*, 1997）における冒頭と結末の出産、『オール・ア

バウト・マイ・マザー』の三人のエステバン、『ハイヒール』や『ボルベール〈帰郷〉』の父殺し／夫殺し、『私が、生きる肌』のロベルの妻ガルと娘ノルマの死と、彼の兄／弟セカによるガルとベラへのレイプのように、作品の中で同じような出来事が何度も起こる。

また、『欲望の法則』内の『ムール貝のパラダイム』、『トーク・トゥ・ハー』内の『縮みゆく恋人』、『バッド・エデュケーション』内の『訪れ』、『ペイン・アンド・グローリー』（*Dolor y gloria*, 2019）内の『初めての欲望』のように本編と架空の劇中映画との間に入れ子構造が認められること、『マタドール』内の『白昼の決闘』（King Vidor, *Duel in The Sun*, 1948）、『神経衰弱ぎりぎりの女たち』内の『大砂塵』（Nicholas Ray, *Johnny Guitar*, 1954）、『ライブ・フレッシュ』内の『アルパチド・デラクルスの犯罪的人生』（Louis Buñuel, *Ensayo de un crimen*, 1955）『オール・アバウト・マイ・マザー』における『イヴの総て』（Joseph Mankiewicz, *All about Eve*, 1950）のような本編と引用作品の関係も反復と言えるだろう。加えてアルモドバル作品で頻繁に用いられるフラッシュバックと、複数の登場人物たちの視点をリレーしながら物語を語ることによる物語の重層化、ジャンルを問わない無数の引用（前述した映画はもちろん、文学、演劇、造形芸術、大衆文化、ラテンアメリカの文化、とりわけその音楽など）という手法にも反復を認めることができる。

このようにアルモドバル作品には多種多様な反復がある。この反復の身振りで語られるものは、登場人物たちの欲望と死の物語であり、そこには作家自身のテーマや映像表現上のこだわりというより、むしろ強迫的なものが認められる⁶。このことは、アルモドバル作品の様々な反復が、死の欲動の現れとしての反復強迫であることを示している。とすれば、反復はアルモドバル作品を理解する有効な手掛かりになるように思われる。だが、反復それだけでは作品の解釈は難しい。なぜなら我々が反復強迫の症状を通して知ることができるのは、そこに欲動が存在していることだけだからである。

2. 『欲望の法則』と『マタドール』に見る死の欲動

先述のように我々は、アルモドバル作品に認められる様々な反復に、死の欲動が生み出す反復強迫を認めた。だが、どれほど反復強迫を観察しても、それだけではそこに欲動があることしか分らない。では、どうすれば我々は欲動が主体に及ぼす力とその仕方を知ることができるのだろうか。

そのためには反復ではなく物語が必要である。というのも反復と違って物語は展開（unfold）するため、エロスとタナトスの対立が個人の欲望や行動をどのように決定していくかを、我々は物語に尋ねることができるからである。これはちょうどフロイトが症状の原因を夢に尋ねたのと同じである。そしてそのようにして物語を分析するのなら、『トーク・トゥ・ハー』のベニグノや『私が、生きる肌』のロベル以上に、エロスとタナトスが明確に一人の人物の心の奥底で対立している物語が都合がよい。では、アルモドバル作品の中にそのような物語はあるだろうか⁷。それはすでに前期作品にある。アルモドバルがまさに『愛のコリダ』の影響を認める『マタドール』と、彼がその姉妹作とする『欲望の法則』がそうである⁸。あらずじでそれを確認しよう。

まず、『マタドール』のあらずじをディエゴとマリアを中心にして見てみよう。元闘牛士ディエゴは、かつて闘牛中の事故で足を負傷して引退した身だが、今でも彼は殺すことの快楽が忘れられない。ディエゴは美しい女性が殺されるスプラッター映画（ジェス・フランコ（Jesús Franco, 1930-2013）のB級ホラー）を見ながらオナニーをし（Vidal, 348）、恋人に死んだふりをしてもらいながらセックスする。だが、ディエゴはそれに飽き足らず、ついに弟子の女性たちをセックスしながら殺すようになる。一方、マリアはディエゴが牛に突き刺される試合を見たことで性的な快楽に目覚めた弁護士で、それ以来ディエゴの影を求めては男を誘惑し、その殺害を繰り返している。このようにディエゴもマリアも死がもたらす快楽にとりつかれたサディストである。そんな二人が出会ったきっかけは、ディエゴの罪を被って収監中の彼の弟子アンヘルはマリアが選ばれたことであった。ディエゴはマリアを尾行し、ついに二人は『白昼の決闘』が上映されている映画館のトイレで出会う。そして互いを運命の相手だと感じた二人は恋に落ち、心中の計画を立てる。一方、その超能力でディエゴとマリアが心中するつもりだと察知したアンヘルは、彼を担当する警部を説得してディエゴの屋敷に向かう。しかし屋敷に到着する直前、なぜか一行は日食に気を取られて足を止めてしまう。そのとき拳銃の音が響く。マリアはディエゴとつながったまま彼を刺し貫き、そのまま拳銃自殺したのであった。

次に『欲望の法則』のあらずじを、登場人物の一人であるアントニオを中心にして見てみよう。映画監督のパブロの作品を見たことで同性愛に目覚めたアントニオは、パブロに近づき、初めての性体験をしたあと、彼への激しい独占欲を抱くようになる。しかし、パブロは元恋人フアンのが忘れられず、彼

のアントニオへの愛情は次第に冷めていく。そんなパブロの冷たい態度に苛立つアントニオは、まずフアンを殺害し、次にパブロの姉／妹ティナを人質にしてパブロを要求する。パブロがこの要求を飲み、一時間という条件でティナの身代わりとなると、アパートの外でティナや警官たちが見守る中、アントニオとパブロは愛し合う。そして情事後、アントニオはベッドを抜け出し、警官が置き忘れた拳銃で自殺するのであった。

以上が『マタドール』と『欲望の法則』のあらすじである。このような簡単なあらすじでも、これらの主人公たちの心の中に生の欲動と死の欲動の対立があることは十分に確認できる。そしてこのことはディエゴとマリア、アントニオほど明確ではないとしても、アルモドバル作品の登場人物の特徴である。彼らは常に欲求不満（frustration）に苦しんでいるが、誰もその原因を分かっておらず、その充足を求める欲望が彼らの愛、憎しみ、罪悪感、情熱、復讐心、攻撃性となり、物語を動かしていく。

ところでフロイトの著作の中で、欲動の語が初めて出てくるのは『性欲論三篇』（1905）である。この論文は「I. 性の錯行」、「II. 小児の性愛」、「III. 思春期における変態」という三つの論文からなっており、それぞれの論文でフロイトは、欲動がどのように欲望となって現れるかを「性対象」（性欲の対象）と「性目標」（性欲の目的）という言葉で説明している。そのうち「I. 性の錯行」でフロイトは、幼児が「多形倒錯的」（polymorphous perversity）であり、そのジェンダーやセクシュアリティの選択には様々な可能性があるとする（フロイト、1969a）。いわば、フロイトにとってジェンダーとセクシュアリティとは、欲動に突き動かされた幼児が両親との愛憎関係の中で選択する、もしくは選択させられるものであり、したがってジェンダーとセクシュアリティはすでに欲望である。そしてフロイト同様、アルモドバルにとっても欲動というテーマとジェンダーとセクシュアリティというテーマは密接に関わっている。では『マタドール』と『欲望の法則』では、生と死の欲動はどのように主人公のジェンダーとセクシュアリティとなって現れているのだろうか。

3. 『マタドール』と『欲望の法則』に見るジェンダーとセクシュアリティ 3-1 『性欲論三篇』にみるホモセクシュアルの記述とアルモドバル

分析に先立ち、フロイト自身はどのようにジェンダーとセクシュアリティについて考えていたのかを確認するために、まず、『性欲論三篇』でフロイトが

同性愛について論じている個所を見てみたい。フロイトは次のように言う。

精神分析の研究は、同性愛者（Homosexual）を特異な一群として他のひとびとから区別しようとするような試みとは、はっきりと異なっている。（略）すべての人間は同性を対象として選択する能力があり、またこのような選択は無意識のうちにおいてもなされているものであることを明らかにする。（略）対象選択が対象の性とは関係のないこと、男性の対象でも女性の対象でも同じように自由にできるということ、（略）精神分析学にとってはこういうものこそ根源的なものなのであって、ここから制約しないで一方へ向かえば正常型が、他方へ向かえば性対象倒錯型がというように、どちらかに発達してゆくものだと思われる。精神分析学の意味ではしたがって、男性の関心をもっぱら女性にだけ向けられるということは解明を必要とする問題であり、化学的な牽引力がその根をなしているというような自明のものではない。最終的な性的行為の決定はようやく思春期以後になってからのことであって、一部は体質的な、一部は偶然的な性質をもつ、容易にはみとおすことのできないほど多数の要因の成果なのである（フロイト、1969a, p. 16）。

ここで注目したいのは、フロイトがまず幼児の性愛が多形倒錯的であるとしたうえで、「男性の関心をもっぱら女性にだけ向けられるということは解明を必要とする問題」としていることである。ここでの問いを敷衍して言えば、「我々のジェンダーアイデンティとセクシュアリティの選択には様々な可能性があるはずなのに、なぜ多くの者が異性愛者になるのか」となるだろう。

ところでフロイトがこれを書いたのが1905年であり、その後、フロイトは1910年代に男児のエディプス・コンプレックスを、1920年代半ばから女兒のエディプス・コンプレックスを論じることになる。したがって一連のエディプス・コンプレックスや同性愛についてのフロイトの説明は、それを独立したものとして読むのではなく、「性欲論三篇」でなされた先述の問いに対する彼自身の回答として読まねばならない。そうするなら、しばしばエディプス・コンプレックスの理論に対してなされる批判が必ずしも妥当ではないことが分かるだろう。

実際、精神分析的なフェミニズムやジェンダー理論はペニスやファルスを重

視するフロイトを批判してはいても、幼児のジェンダーやセクシュアリティの選択が生物学的なものではなく、その未熟さゆえに彼／彼女が両親との間に築く愛憎関係と深く関わるというフロイトの着想それ自体を否定してはいない。前エディプス期と死の欲動を重視したクライン（Melanie Klein, 1882-1960）の幼児の性理論が、精神分析的なフェミニズムやジェンダー理論に大きな影響を与えたのは周知のとおりである。

そしてこれと同じ意味で、アルモドバルもフロイトの批判的継承者と言える。いわばフロイトがマジョリティとされるジェンダーとセクシュアリティを論じたのだとすれば、アルモドバルはフロイトの着想には忠実に、しかし女性や同性愛者のジェンダーとセクシュアリティをその映画で描いたのである。

とはいえ、前述の通りフロイト自身、同性愛については何度も語っている。先に引用した「性欲論三篇」の記述のほかに、「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期のある思い出」（1910）を参考にしつつ、ここでは脚本が構想された順に『欲望の法則』から『マタドール』へと、主役たちの性と欲望がどのように描かれているかを確認しよう。

3.2 ティナの欲望

ティナは、幼児の多形倒錯的な性愛の在り方を体現する人物である。劇中のティナの言動からティナの恋愛経験を辿ってみよう。

かつて神父と愛し合ったあと捨てられ、次に父と愛し合うようになった少年ティノは、母と兄／弟のパブロを捨て、父と一緒に家を出る。そして父のアトリエのあるモロッコに到着すると、ティノは性転換してティナとなる。だがその関係は長くは続かなかった。やがて父は他の女性を愛し、ティナを捨てる。はじめに神父、次に父と、愛した男性に立て続けに捨てられたことで男性不信となったティナは、母の死をきっかけにパブロがいるスペインに戻ると女優になり、子連れの女性モデルと恋愛する。だが、この恋人も東京でカメラマンと恋に落ち、ティナのもとから去る。こうして劇中、ティナは元恋人の娘アダを預かり、弟のパブロと三人で疑似的な親子関係を形成する。しかし、交通事故で入院したパブロを看病する中、ティナはある男と恋に落ちる。その男はアントニオであった。そしてアントニオが自分を愛したのはパブロに近づくためであったことを知ったティナは、アントニオだけでなく、パブロにも裏切られたと感じて悲しむ。だが、そんなティナを見た若い警官が彼女に上着を貸す。

愛する人から愛されるために自身のジェンダーとセクシュアリティを次々に変えていくティナのこのような様子は、まさに多形倒錯的な幼児である（ティナはトランス女性であるが、彼女の欲望は女性になること／であることではない）。また、このとき何度も失恋という喪失を繰り返すティナに、死の欲動の現れとしての反復強迫が認められる。もちろん欲動においてはその対象はどこにもなく、我々に残されたのはかつて満たされていたという記憶（痕跡）だけである。

だが、もしかするとそのような記憶も、現在の満たされなさから翻って作りだされた偽りの記憶かもしれない。そしてそうだとすると、我々はその記憶にすがって生きるしかない。ティナが思い出を大切にすることがこれにあたるだろう。ティナはかつて愛し合った神父に「昔のことは忘れなさい」と言われても「いいえ、大事な思い出です」と答え、彼女の人生を参考にしてコクトー（Jean Cocteau, 1889-1963）の『人間の声』（*La Voix humaine*, 1930）を翻案しようとするパブロに「私の過去を売り物にしないで」と口答えし、ファンを失った悲しみで起こした交通事故のせいでパブロが記憶喪失になったとき、彼の記憶を取り戻そうと自分がティノだったころにパブロと撮った写真をパブロに見せる。

3.3 パブロの欲望

「性欲論三篇」や「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期のある思い出」でフロイトは同性愛を、母と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。つまりこのとき子は、母が自分にしてくれたことを再演しながら自分を愛している。また「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期のある思い出」でフロイトは、このような母への強い同一化が、レオナルドの科学者と芸術家としての才能を目覚めさせたと考える（フロイト、1969b）。

このようなフロイトの指摘は、アルモドバル作品において同性愛的傾向を見せる男性主人公のほぼ全員に、そしてアルモドバル自身にも当てはまる。『欲望の法則』のパブロとアントニオはともに父不在の家庭で育っており、パブロは映画監督という芸術家である。また、パブロが美少年のファンやアントニオを愛するのが「母」となって自分を愛したいという彼の欲望の反映であることは、本編の冒頭で上映されるパブロの作品『ムール貝のパラダイム』のラストシーンで先取りされている。

この劇中映画は、中年の映画監督と美少年が主役のポルノ映画の製作現場を描いており、監督が美少年に出す指示内容から、どうやらこの二人は恋人同士らしい。明らかにこれは年長者が年下の者に同性愛の手ほどきをするという本編のパブロとアントニオの関係を反映している。また、この映画監督が母なら、その指示に従い鏡に映った自分にキスする青年はラカン（Jacques Lacan, 1901-1981）のいう「鏡像段階」⁹の幼児であり、パブロと中年監督にあるナルシシズムのテーマを強調する。そしてパブロが母に同一化していることは、劇中、次の二つの点で強調される。一つ目はパブロがフアンを失った悲しみから交通事故を起こしたときに足を骨折することである（去勢のイメージ）。二つ目はパブロが死んだアントニオを抱く姿がマリアのイエスを抱く姿——ピエタ——と重なることである。

しかし、パブロが、どれほど母になって自分を愛するという欲望を現実と映画の両方で実現しようとしても、すでに言葉の世界で生きるパブロは「父」の法としての言葉を使用するほかない。この父の法を表象するのがタイプライターである。パブロはタイプライターで、自身の映画や演劇の脚本を書いたり、自分宛てのラブレターを書いてそれをフアンにサインして送り返すよう頼んだり、ラウラ・Pという女性の偽名でアントニオに別れ話を持ち掛けたりする。

このようにパブロは言葉を使うことで、自身の欲望のイメージを実現しようとする。だが、そのどれもが上手くいかない。ここにイメージ（母の世界）と言葉（父の世界）に引き裂かれたパブロの苦悩が認められる。そしてこの苦悩は、パブロがティナのために演出した演劇が、電話先の「男の声」に苦しむ女性を描くコクトーの一人芝居『人間の声』の翻案であることによって強調される。しかし、映画のラストでパブロは言葉を捨てる。アントニオの策略で警官という法の執行者はアパートの外に追い出され、パブロはアントニオと二人きりになる。こうして図らずもパブロの欲望（母となって自分を愛する）は実現する。だが、欲望が実現したと思ったとたん、アントニオは自殺してしまう。アントニオに駆け寄るパブロ。このときパブロはなぜか悲しみだけでなく、怒りも露わにする。そしてあたかもその原因がタイプライターであるかのように、それを窓から投げ捨てると、これまたなぜかそのタイプライターは爆発する。

パブロの怒り、そしてタイプライターの爆発。それは母の世界に留まろうとする欲望を禁止されることの幼児の怒りではないだろうか。その後、イエスを抱くマリアのようにパブロはアントニオを抱く。だが、ある意味でこの時こそ

パブロの欲望が本当に叶うときである。なぜなら、愛する者が死んでいくときほど、その人のことを強く思うことはないからである。

3.4 アントニオの欲望

パブロがフアンやアントニオを愛するのが母の立場から自分を愛することだとすれば、アントニオはパブロのそんな欲望を見抜き、それを満たすことで自分の欲望を叶えようと、進んで母としてのパブロの子供になろうとする者である。

そのことが最初に示されるのは、映画の冒頭でパブロの映画——美しい青年が、自身が犯されることを想像しながらオナニーする——を観たアントニオが、劇中の美少年の台詞「抱いて」(Follame!)を反復しながら映画館のトイレでオナニーする場面である(このとき画面の構図は、アンディ・ウォーホル(Andy Warhol, 1928-1987)の『ブロージョブ』(*Blow Job*, 1964)のフェラチオされていると思しき美少年のアップと同じ構図となる)。これはアントニオがパブロの欲望の対象に同一化していることを示している。おそらくアントニオの家庭環境、すなわち不在の父と強権的な母が、彼にそうさせたのだろう。母に愛されたいアントニオは、それゆえ母になりたいパブロの欲望を機敏に察知することができる。

こうしてアントニオはパブロと同じシャツを買い、かいがいしく彼の世話をし、パブロがあえてしなかった日曜大工、すなわちジェンダー・ロール的には父の仕事を引き受ける。また、このようにアントニオが母を求める子だとするのなら、フアンはアントニオからパブロを奪う父であり、だからこそアントニオはフアンをファリックな灯台の下で殺さなければならない。そしてクライマックス、あたかも死の欲動に突き動かされたかのようにアントニオは、犯罪を犯してまでパブロを求め、彼との情事のあと、まるでその力に屈したかのように自殺してしまう。パブロはアントニオが自殺しようとしていることに気付くが、足の怪我のせいで上手く動けない。ようやくパブロは倒れているアントニオに駆け寄り、彼を抱きしめる。だが、すでにアントニオは息絶えていた。このときの二人の姿は、先述のようにイエスを抱くマリアに重なる。そしてアントニオを失うことでパブロがアントニオを強く愛することができたように、アントニオもまた、死ぬことで母に愛されるという欲望を叶えたのである。

3.5. ディエゴとマリアの欲望

ここからは『マタドール』のディエゴとマリアを見ていこう。先述のように、アルモドバルは、『マタドール』が『愛のコリーダ』の影響のもとに作られたことを認める発言をしている。その発言を確認しよう。アルモドバルはヌリア・ヴィダルとのインタビューの中で、次のように言う。

大島とは死と結びついた快樂というアイデアと、コリーダ（闘牛）への微妙な憧れで結ばれています。実は『感覚の帝国』（*El imperio de los sentidos*, 1976）の日本語の原題は、『愛のコリーダ』と言います。（Vidal, p. 174）

タイトルとテーマの類似から、両作品に何らかの関係があることは容易に想像できる。『愛のコリーダ』の吉蔵と定同様、『マタドール』の主人公のディエゴとマリアも、死と結びついたセックスの快樂に囚われている。そしてこのことは、二人の出会いが『白昼の決闘』のラストシーン——惹かれあいながらも対立するルートとパールが互いに撃ち合い、ともに致命傷を負う。そして息を引き取る直前によく二人は心を通わす——を上映する映画館であることによって予告されている¹⁰。

このように吉蔵と定、ディエゴとマリア、ルートとパールは男女の性愛の究極に死があることを示している。だがこのような印象に反して、1994年に出版されたフレデリック・ストロースとのインタビューでアルモドバルは以下のように、『マタドール』のテーマはセックスと死の関係であるとしながらも、ディエゴとマリアの性が曖昧で、二人の関係は男女というより、同性愛的であると言う。

『マタドール』は単なる *bull fighting* の映画ではありません。この映画のメインテーマであるセックスと死の関係を扱うために、コリーダ（闘牛）の儀式と恋人たちの個人的な関係を単純に並置しました。闘牛士と弁護士の関係には、伝統的な男性と女性の役割の逆転もあります。闘牛はとても男性的な世界であるにもかかわらず、闘牛において闘牛士は女性の役割を担っています。闘牛士が鎧のように硬い、輝く衣装を身に着けると、彼はまるで剣闘士のようにです。しかし、この衣装は非常にぴったりしており、

それを着て動く姿は全く男性的ではありません。闘牛士はバレリーナのように飛び跳ねます。闘牛の第1ステージでは、闘牛士は誘惑を表象します。牛をからかい、性的に誘惑するのです。これは典型的に女性的な役割です。『マタドール』ではこれとは対照的に、アスンブタ・セルナ（引用者注：マリアを演じた女優）は最初から非常に男性的な役割を担っています。彼女は男たちとの関係において積極的なパートナーであり、闘牛士の真似をしてヘアピンで男たちを貫き、殺してしまうのです。このように、この映画では、男女の役割が常に逆転しています。あるときは女が闘牛士で、あるときは女が雄牛です。彼女はとても男性的で、二人の恋人の関係はほとんど同性愛（homosexual）と言えるかもしれません（Strauss, 2006, pp. 55-56）。

一見するかぎり、ディエゴとマリアはどちらも性的に魅力的な人物である。だが、アルモドバルが言うように、闘牛という仕掛けによって彼らの性的役割は曖昧になっていく。そしてこのことは闘牛以外の方法によっても仄めかされている。『マタドール』で食用キノコと毒キノコを見分けるエピソードが何度も出てくるのは、登場人物が表すジェンダーを外見で判断してはならないというアルモドバルの忠告だろう。また、ディエゴが闘牛中に負傷した足を今なお引きずっていることや、ディエゴとマリアが初めて言葉を交わすのが男性トイレで、マリアが服についた口紅のしみを拭きとっているところにディエゴが入ってきたときであることも、二人の性が曖昧であることを裏付ける¹¹。だが、性的に曖昧なのは闘牛士だけではない。闘牛では牛もまた、そうである。死を決意した二人が前戯として闘牛ごっこに興じるとき、ディエゴはマリアが密かに入手した闘牛士だった頃の自分の衣装に着替え、牛を演じる彼女を突き刺す仕草をする。そして二人は闘牛士と牛の役目を入れ替えながらセックスし、互いに貫き、貫かれ、そこに快楽と死が満ちていく。

このように『マタドール』は、闘牛を演じることによって性差が曖昧になった者が、生の欲動と死の欲動に身を委ねていく様子を描いている。そしてこれをフロイトの「性欲論三篇」に照らし合わせるなら、闘牛士はまさに多形倒錯的な幼児であり、牛はそんな幼児がその生の欲動と死の欲動を向ける母に相当する。もちろん、欲動がジェンダーとセクシュアリティの選択に関わることを論じた「性欲論三篇」と、死の欲動を論じた「快感原則の彼岸」とそれに続く

「自我とエス」(1923)の間には十数年の隔たりがあり、前者と違って後者においてフロイトは、死の欲動を幼児にジェンダーとセクシュアリティを選択させる力としては論じていない¹²。だが、前エディプス期の幼児が死の欲動に突き動かされていることは、「快感原則の彼岸」の後、クラインによって「抑うつポジション」や「良いおっぱい」、「悪いおっぱい」の語で論じられるようになる。

おわりに

『欲望の法則』においては、ティナは失恋を重ね、パブロは愛したフアンとアントニオを失い、アントニオはその攻撃性をむき出しにしてパブロを求めて自殺する。『マタドール』においては死という代償を払ってしか得ることのできない快楽を求めたディエゴとマリアは、一見、「一緒に感じながら死ぬ」という願いを叶えたように思えるが、『白昼の決闘』においてパールの前にルートが息絶えるように、厳密にはディエゴとマリアは一緒に死んでいない¹³。ディエゴを殺したあと拳銃を咥え、死んだ彼の手にその拳銃を握らせて引き金を引くマリアの様子には、ディエゴと一緒に死のうとするあせりが見られる。『トーク・トゥ・ハー』においては、ベニグノのキスならぬレイプは結果的にアリシアを目覚めさせるが、『眠れる森の美女』と違ってベニグノは彼女と結ばれない。『私が、生きる肌』では、『めまい』(Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958)のスコティがジェーンをマデリンに仕立てるように¹⁴、ロベルは形成手術で理想の恋人ヴェラを作り出し、彼女を愛するようになる。だが、彼女と心が通ったと思ったとたん、ロベルは彼女に殺されてしまう。

このように、アルモドバルの登場人物のジェンダーとセクシュアリティは多様であるが、誰かを愛し、それに失敗していくのは同じである。また、これら四作品を構想順に辿るとき、『欲望の法則』では各個人の中で蠢いていた欲動は、『マタドール』では二人の人物によって共有され、『トーク・トゥ・ハー』と『私が、生きる肌』ではそれが映画全体に現れているように、アルモドバル作品において欲動の現れ方はより抽象的になっていくようである(註8参照)。そしてもしそうだとすれば、アルモドバルがマイノリティの性をテーマにしていると考えるのは、間違いとは言わないまでも見間違いかもしれない。アルモドバルは、特定のジェンダーやセクシュアリティの権利を主張・回復しようとしていない。そうではなくアルモドバルは、どのようなジェンダーとセクシュアリティであれ、我々がかつての無生物の状態、安息状態、最初の満足体験を

回復すべく「死の欲動」に突き動かされて誰かを愛するという「欲望の法則」のもとにあることを描きたかったのではないだろうか。言わば欲動に突き動かされた幼児が選択するジェンダーとセクシュアリティが多様であるように、アルモドバルも欲動に突き動かされ、彼の映画で多様な性の欲望を物語ってきたのである¹⁵。

註

- ¹ 「精神現象の二原則に関する定式」では、この自己保存欲動の語は使われておらず、自我欲動（ego-instincts）の語が使われている。しかし、この論文の一年前の「精神分析的観点からみた心因性視覚障害」（1910）で自我本能は、明確に「自己保存本能」であるとされる（フロイト、1983、p. 197, Freud, 1957, p. 214）（このことは英語版の本論文の解説ページでも述べられている（Freud, 1957, p. 210））。本稿はこのことを踏まえ、上述のように記述した。なお、自我本能の語は「快感原則の彼岸」にも用いられており、ここでは自我本能は、生の欲動に対立する「死の欲動」であるとされる。このことからフロイトにとって自我欲動の語は、性の欲動やそれが発展した生の欲動に対立する欲動を示すための言葉であることが伺える。フロイトのこのような言葉の用い方については、「快感原則の彼岸」の英語翻訳における編者の脚注（Freud, p. 41, 1955）、日本語訳された原注（フロイト、1970b, pp. 191-192、および、フロイト、1996a、pp.195-196）を参照。
- ² 一般的にはもちろん、専門的にもエロスの対義語としてタナトスの語が用いられることから、本稿でもエロスの対義語として死の欲動とタナトスの両方を用いる。
- ³ 死の欲動が戻ろうとする無生物の状態を安息に喩えるものとして、N・O・ブラウンの『エロスとタナトス』（1953）がある。この中でブラウンは、フロイトが死の欲動を説明するために用いるフェヒナーの恒常性（constancy）を、ホメオスタシスという語で説明し直し、死を安息＝restと比較したうえで、「もはや時間の存在しない『永遠の安息日』は、時間を持たないイドにおける反復強迫の究極の到達点のイメージである」（ブラウン、pp. 102-103）（The Sabbath of Eternity, that time when time no more shall be, is an image of that state which is the ultimate goal of the repetition-compulsion in the timeless id.）と述べる（Brown, p. 93）。なお、死の欲動が魂の安息を求める衝動だとすれば、これはアルモドバルの最新作『ザ・ルーム・ネクスト・ドア』（2024）のテーマに一致するようにも思われる。
- ⁴ アルモドバル作品において同じテーマが繰り返されることを反復強迫に例える論考として、カレン・ポーの『アルモドバルとフロイト』がある。この本の序章でポーは、

アルモドバル作品をモヴィーダ（1980年代に民主化の解放感から生じたスペインのアンダーグラウンド的、ポップアート的な芸術動向）の象徴やフランコ政権への無言の反応として論じる従来の解釈に対し、アルモドバルの作品が彼のアイデンティティを超えたものから生み出され、思いもよらぬところにつながる経験であり、アルモドバルとフロイトの「作品を新しく作り直す奇妙な傾向」という共通点に反復強迫が認められるとして、エロスとタナトスの語でアルモドバルを論じることを主張する（Poe, pp. 24-25）。本論はこの論考に大きな影響を受けているが、この論考がアルモドバル作品の特徴、たとえばレイプ、近親相姦、喪、ボレロ、フェティシズム、作品の自伝的性格、作品の政治性、表象不可能な欲望の対象といったテーマを、各作品の部分的なエピソードを取り上げながら、精神分析学に基づき考察するのに対し、本論は作品全体を夢とみなし、それぞれの物語やその登場人物に蠢く欲動と彼らのジェンダーとセクシュアリティの関係を細部に注意しながら精神的に解釈すること（作品を無意識に抑圧されたものが圧縮・置き換えという夢の作業を施されたものとしてとらえること）を試みる。

- ⁵ なお、この二作品におけるレイプの意味合いは真逆である。『欲望の法則』のティナは自分を誘惑した父を愛していたとパブロに言う。ティナにとって父との近親相姦的關係は幸せなものであり、彼女が苦しんでいるのは父に捨てられたことであった。一方、『バッド・エデュケーション』ではレイプはあくまで暴力である。
- ⁶ ある映画作家の作品世界に繰り返し現れるモチーフやシチュエーションを論じるのは、作家主義映画批評、とりわけ主題論の王道である。だが、アルモドバルのこのような繰り返しの多くには、そのような解釈を拒むところがある。ここでは反復されることの内容よりも、反復すること自体のほうが重要であるかのようだ。
- ⁷ アルモドバル作品の中で、主人公以外にその内面でエロスとタナトスが対立している人物として、『アタメ』（*¡Átame!*, 1990）のマキシモがいる。映画監督である彼は脳溢血で下半身不随（病い、老い、死）となるが、ポルノ女優（エロス）を主演にしてB級ホラー映画（タナトス）を撮影することで、映画と生への情熱を取り戻そうとしている。アルモドバル作品には映画監督がたびたび登場し、明らかに彼らはアルモドバル自身を反映しているが、本稿が論じるように欲動というテーマで彼らを比べるなら、マキシモは他のどの劇中監督よりも純粋にアルモドバル自身を反映していると言える。なお、マキシモを演じるフランシスコ・ラバルはブニエルの映画に3度、出演している。註15参照。
- ⁸ フレデリック・ストロースとのインタビュー集『アルモドバルとの会話』でアルモドバルは、『マタドール』と『欲望の法則』の関係について以下のように説明している。

「『マタドール』を作る前に『欲望の法則』を書きました。この二つの物語はほぼ

同時期に書いたもので、時系列だけでなくテーマ的にも多くの共通点があります。『マタドール』では、非常に具体的なものであるセックスを、非常に抽象的で比喩的な方法で扱っていますが、『欲望の法則』では、非常に抽象的なものである欲望を、非常に具体的でリアリズムな方法で扱っています。もちろん、セックスと欲望は密接な関係にあり、それらが一体となる瞬間もあります。この二作品はコインの裏表のようなもので、同じ年に撮影しました。『マタドール』が先でした。『欲望の法則』の脚本を書いていたのですが、この映画の準備に時間がかかってしまいました。それで2本目の脚本を書きました。待っている間に『マタドール』を先に撮影しました。そして脚本ができたので、すぐに『欲望の法則』の製作に取りかかりました」(英語訳より訳出。Strauss, 2006, p. 62)。

- ⁹ ラカンの「鏡像段階理論」(1937～)によると、幼児は身体の発達によって自身の身体イメージを獲得するのではなく、母の視線の先にある自身の鏡像を母の欲望の対象として理解し、それに同一化することで、身体の発達を待たずに自身の身体イメージを先取りするという。
- ¹⁰ 『一秒間に24回の死』(2006)においてローラ・マルヴィは、『白昼の決闘』のような「一緒に死ぬエンディング」にキスと死という映画の二つのエンディング形式が融合していることに注目し、「ここには欲望の性の欲動 (the sexual drive of desire) と死の欲動 (the death drive) が織り込まれている」と指摘する (Mulvey, p. 77)。
- ¹¹ さらにディエゴにゲイと言われて怒ったアンヘルと、彼を担当する刑事(彼も足を引きずっており、彼はその原因を「心理的なもの」だと言う)もホモセクシュアルであることが仄めかされるように、性の曖昧さ、同性愛はこの作品の通底音となっている。
- ¹² なお、「自我とエス」には、生の欲動が死の欲動から派生したと思わせる記述がある(邦訳1996b、英訳1961, p. 43)。
- ¹³ 『マタドール』のラストシーンはしばしば「二人は一緒に死ぬ」と説明されるが、厳密には二人は一緒に死んでいない。エプスは「ブラインドショットと後ろからの視線」でこのズレを重視し、ラカンの「性関係はない」という『アンコール』の有名な格言に照らしてこれを考察している (Epps, 303, 309, 333)。
- ¹⁴ 『私が、生きる肌』の出版された脚本に添えられた自作の解説でアルモドバルは、『私が、生きる肌』のテーマである分身について、以下のようにヒッチコックの『めまい』に言及しながら解説する。

『めまい』は、私たちを分身、反復、もしくは愛する人の再現へと連れて行きます。ロベル・レガル博士——著名な外科医であり、優秀で非道徳的な科学者——は、フランケンシュタイン博士が行った死者の皮膚や内臓のパッチワークをするのでも、最高の手術のチームとともにレガル自身がスペインで行った死んだドナーからの顔

面移植をするのではなく、(ジェームズ・スチュワートのように) 生きている人間から最愛の妻ガルを再現すべきです」(Almodóvar, p. 161)。

- ¹⁵ このように考えるなら、アルモドバルは多様な性を描いた作家として評価するよりも、ブニエルの後継者として評価するのが適切かもしれない。というのも 1953 年のメキシコ大学での講演でブニエルがした以下の発言は、本論で論じたようにアルモドバルにも当てはまるからである。ブニエルは次のように述べる。

「映画とは、夢、感情、本能の世界を表現するための最高の道具である。その仕組みから、映画映像の創造的メカニズム(引用者注: フェードや編集といった技術のこと)は、人間のあらゆる表現手段の中で、睡眠中の心の動きを最もよく思い起こさせるものである。図らずも映画は夢の模倣である。(略) 映画は、詩を深く貫く意識下の生(la vie du subconscient)を表現するために発明されたように思える。しかし、そのために映画が使われたことはほとんどない」(Kyrrou, 1963, p. 96)

「意識下」の語は精神分析の文献ではほとんど用いられないことから、ここで言う意識下とは無意識のことだと思われる。ブニエルの関心にフェティシズムがあり、アルモドバルの関心に同性愛があるように、彼らが関心を持つ欲望の形は違っているとしても、それらがともに「意識下の生」——おそらく欲動のこと——であるのは同じである(なお、「性欲論三編」でフロイトはフェティシズムと同性愛の両方を「倒錯」としている)。そしてブニエルと同じく欲望の作家として、アルモドバルもまた「意識下の生を表現する」道を歩んでいるのなら、彼の映画の精神分析的解釈は、映画の本質でありながら、今なお未開拓な領域としての映画の「意識下の生を表現する」機能がどのようなものかを教えてくれることが期待できる。ブニエルとアルモドバルの映画理論上の共通点、普遍性については今後の研究課題としたい。

なおアルモドバル作品には、『ライブ・フレッシュ』でブニエルの『アルチバルド・デラクルスの犯罪的人生』の冒頭のシーンがテレビに映ること、『ジュリエッタ』(Julietta, 2016)の中盤で主人公を演じる女優を入れ替えることが、ブニエルの『欲望の曖昧な対象』(Cet obscur objet du desir, 1977)の二人役を思わせること、『ライブ・フレッシュ』と『抱擁のかげら』に『欲望の曖昧な対象』で二人役のコンチータを演じた一人であるアンヘラ・モリーナが出演していること、『アタメ!』でマキシモを演じるフランシスコ・ラバルが『ナサリン』(Nazarín, 1958)、『ビリディアナ』(Viridiana, 1961)、『昼顔』(Belle de jour, 1967)の三本のブニエル映画に出演しているなど、ブニエルの影響を感じさせる場面が数多くある。またブニエルの『ナサリン』や『ビリディアナ』と、アルモドバルの『罰当たり修道院の最後』(Entre tinieblas, 1983)、『欲望の法則』、『バッド・エデュケーション』、『ペイン・アンド・グローリー』のように、カトリック批判という点でも両者は共通する。

引用文献

- Almodóvar, Pedro. *La piel que habito*. Prólogo de Vicente Molina Foix, Barcelona: Anagrama, 2012.
- Brown, Norman. *Life against Death*, Wesleyan Univ. Press, 1959. (秋山さと子訳、1970、トマン・ブラウン『エロスとタナトス』竹内書房、1970)
- Epps, Brad. "Blind Shots and Backward Glances: Reviewing *Matador and Labyrinth of Passion*." *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. ed. by Brad Epps and Despina Kakoudaki. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Freud, Sigmund. "Drei Abhandlungen zur Sexualtheori." *Gesammelte Werke V (1904-1905)*. Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1942. (懸田克躬、吉村博次訳、1969a、フロイト「性欲論三篇」、『フロイト著作集 5』人文書院)
- Freud, Sigmund. "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci," *Gesammelte Werk*, VIII (1909-1913). Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1943. (高橋義孝訳、1969b、フロイト「レオナルド・ダ・ビンチの幼年期のある思い出」、『フロイト著作集 3』人文書院)
- Freud, Sigmund. "Die Psychogene Sehstörung in Psychoanalytischer Auffassung," *Gesammelte Werk*, VIII (1909-1913). Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1943. (Freud, Sigmund. "The Psycho-Analytic view of psychogenic disturbance of vision." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* Volume XI (1910). Trans. and ed. James Strachey. London: Hogarth Press, 1957) (青木宏之訳、1983、フロイト「精神分析的観点からみた心因性視覚障害」、『フロイト著作集 10』人文書院)
- Freud, Sigmund. "Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens," *Gesammelte Werk*, VIII (1909-1913). Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1943. (Freud, Sigmund. "Formulation on the two Principles of Mental Functioning." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* Volume XII (1911-1912). Trans. and ed. James Strachey. London: Hogarth Press, 1958) (井村恒郎訳、1970a、フロイト「精神現象の二原則に関する定式」、『フロイト著作集 6』人文書院)
- Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips," *Gesammelte Werke XIII (1920-1924)*, Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (Freud, Sigmund. "Beyond the Pleasure Principle." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* Volume XVII (1920-1922). Trans. and ed. James Strachey. London: Hogarth Press, 1955) (小此木啓吾訳、1970b、フロイト「快感原則の彼岸」、『フ

ロイト著作集 6』人文書院)(中山元訳、1996a、フロイト「快感原則の彼岸」『自我論集』筑摩書房)

Freud, Sigmund. "Werke, Das Ich und das Es," *Gesammelte*, XIII, (1920-1924). Eds. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. London: Imago Publishing, 1940. (Freud, Sigmund. "The Ego and the Id," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* Volume XVIII (1923-1925), James Strachey, trans. and ed. London: Hogarth Press, 1961) (中山元訳、1996b、フロイト「自我とエス」『自我論集』筑摩書房)

Kyrrou, Ado. *Luis Buñuel*. Seghers, 1962. (種村季弘訳、佐藤重臣解説、1970、アド・キルー『ルイス・ブニユエル』三一書房)

Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.

Poe, Karen. *Almodóvar y Freud*. Barcelona: Laertes, 2013.

Strauss, Frédéric. *Conversation avec Pedro Almodovar*. Paris: Cahier du Cinema. 1994 (Trans. Yves Baignères, 1996, Frédéric Strauss, *Almodóvar on Almodóvar*, London: Faber and Faber, revised edition, 2006; 石原陽一郎訳、2007、フレデリック・ストロース『映画作家が自身を語る：ペドロ・アルモドバル：愛と欲望のマタドール』フィルム・アート社)

Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. 1988. Barcelona: Destino, 1989.

欧文要旨

On the Eros and the Thanatos in the Films of Pedro Almodóvar:
From the perspective of the characters' gender and sexuality choices

One of the reasons for Pedro Almodóvar's commercial success and high reputation is his portrayal of middle-aged female protagonists and characters of diverse gender and sexuality. They are so faithful to their sexual desires that they lose what is important to them and sometimes die. And in depicting this inseparable relationship between "Eros" (life drive) and "Thanatos" (death drive), Freud and Almodóvar share a common interest. How, then, can the theme of diverse gender and sexuality that characterizes Almodóvar's films be interpreted from the psychoanalytical point of view?

In Chapter 1, I shall discuss *Hable con ella* and *La piel que habito* to show that the themes of life and death, sexual pleasure and violence recur in Almodóvar's works, and that these are the "repetition compulsion" brought about by the death drive. However, the only thing that can be understood by the repetitive compulsion is that there is death drive there. So, in Chapter 2, I shall turn to the stories of *La Ley del deseo* and *Matador* to see how Eros and Thanatos are competing in both protagonists. In Chapter 3, I shall analyze how these drives determine the gender and sexuality of the protagonists.

Key Words : Pedro Almodóvar, *Matador*, *La Ley del deseo*, Psychoanalysis, Gender