HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	立ち去りと留まり : ジョン・カサヴェテス『トゥー・レイト・ブルース』におけるラストシーンの生成過程とその演出について
Author(s)	堅田, 諒
Citation	層 : 映像と表現, 15, 244-255
Issue Date	2023-03-22
DOI	10.14943/106296
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/88618
Type	bulletin (article)
File Information	15_13_p244-255.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

立ち去りと留まり
――ジョン・カサヴェテス『トゥー・レイト・ブルース』におけるラストシーンの生成過程とその演出について

堅田　諒

序

ジョン・カサヴェテスが一九五九年に『フィルム・カルチャー』に寄稿した文章「ハリウッドの何が問題か」は、次の書き出しで始まる――「ハリウッドは失敗しかけているのではない。ハリウッドはすでに失敗しているのだ」[1]。この記事でカサヴェテスは、スタジオやプロデューサーといった「経営者」の拝金主義や利己主義を痛烈に批判し、「アーティスト」の「個人的表現」の必要性を唱えている。「アーティストに十分に自由な創造的表現を許すことによってのみ、映画芸術と映画産業は生き残ってゆくだろう」[2]。このようなカサヴェテスのアンチハリウッドの姿勢を引き継いで、「インディペンデント作家」としてのカサヴェテス像をつくりあげてきたのは後年の研究者であった。カサヴェテス研究をリードしてきたレイモンド・カーニーは、ハリウッドに叛逆するアウトサイダーとしてのカサヴェテス像を強調してきた。カサヴェテスが本稿で取りあげる『トゥー・レイト・ブルース』（*Too Late Blues*、一九六一）について、「メジャースタジオで監督をすることについ

て何も知らなかったから、『トゥー・レイト・ブルース』には可能性はなかった。自分のやり方で映画を作るべきだった」[3]と否定的に振り返るのと同様、カーニーも『トゥー・レイト・ブルース』と『愛の奇跡』（*A Child Is Waiting*、一九六三）について、「彼の二本のひどい出来のスタジオ映画」[4]とネガティヴな評価を下している。

カサヴェテス本人や先行研究で低い価値を与えられてきたスタジオ作品の『トゥー・レイト・ブルース』であるが、そこにはたしかに他のカサヴェテス作品にも存在しているカサヴェテス独自のタッチが残っているのではないだろうか。このような問題意識をもとに、本稿では『トゥー・レイト・ブルース』を分析対象とし、本作のラストシーンの生成過程を明らかにするとともに、ラストシーンの演出について分析を試みる。最終的に本作をカサヴェテスのフィルモグラフィに位置づけなおすことが本稿の目的である。

基本的な情報を整理しておこう。パラマウントで撮られた『トゥー・レイト・ブルース』の脚本は、カサヴェテスとリチャード・カー[5]が共作したものである。生成過程を検討するために、マーガレット・ヘリック・ライブラリーに所蔵されている脚本資料を用いる。アーカイヴされている『トゥー・レイト・ブルース』の脚本資料は以下の七つが存在している。

- 2nd draft[6]
- 2nd draft のコピー[7]
- 1st revised script[8]
- Final White Script[9]
- Final White Script のタイトルだけが変更されたヴァージョン[10]
- Revised Final[11]
- Revised Final に修正稿を差し挟んだヴァージョン[12]

本稿では、2nd draft を①、1st revised script を②、Final White Script を③として、分析を進めてゆく（①のコピーおよび③のタイトルが変更されたヴァージョンは、それぞれ一つ前のヴァージョンと内容が同じなので本稿では扱わない。また Revised Final についてはのちに述べる）。本論の構成は以下の通りである。一節では上記の三つの脚本を映像との差異を念頭に置きながら順に確認し、ラストシーンがどのような変遷をへて構築されたかを検討する。二節では脚本と映像の差異を踏まえた上で、撮影現場で選択された俳優の演出を論じる。そして最終的に、その俳優の演出にこそカサヴェテス独自のタッチが残っていることを主張する。

1　三つの脚本

『トゥー・レイト・ブルース』は、ボビー・ダーリン演じるジャズ・ピアニストのゴーストと彼のグループのメンバー――クリフ・カーネル演じるチャーリー、リチャード・チェンバース演じるピート、シーモア・カッセル演じるレッド、ダン・スタッフォード演じるシェリー――、ステラ・スティーヴンス演じる歌手のジェスを軸とした物語である。映画前半ではグループのリーダーであるゴーストと彼の恋仲になるジェスのグループへの加入が描かれ、中盤から後半にかけてはゴーストのグループからの脱退およびジェスとの関係の終わりが描かれる。

脚本を見てゆく前に、映像のラストシーンを簡潔に記述しておこう。グループともジェスとも決別したゴーストであったが、偶然チャーリーと再会する。さらにゴーストは酒場でジェスとも再会を果たす。ジェスは酒場のトイレで自殺を試みるが、ゴーストがジェスを救出し、彼女を連れてグループのメンバーにふたたび会いにゆく。ジェスは、グループの前に自身を連れてゆこうとするゴーストに激しく抵抗する。ゴーストはグループに謝罪するが、メンバーたちは受け入れない。ゴーストはその場に直立で居続ける。グループは演奏を再開する。ジェスは、グループの演奏に呼応するかのように歌唱をはじめる。チャーリーとピートがステージを降りてきて演奏を続ける。ゴーストはその様子を直立で見つめる。グループの演奏は続く。だが、ジェスは歌唱をやめる。ゴーストとジェス、フロアに降りているメンバー、ステージ上で演奏を続けているメンバーが酒場の全体をおさめるロングショットで捉えられ、映画は終わる。

では、順に脚本を確認してゆこう。①のラストシーンの記述は以下のようになっている。

> ジェスは目が眩むほどの笑顔をグループに向ける。今や、ゴーストだけが仲間から外れている。グループが、ジェスが演奏に参加することを期待し静まり返ると、ジェスはタイトルのないブルースを歌い始める。
>
> ゴーストはジェスを見つめる。彼女の声とブルースは見事に調和していたが、そこに4分の2拍子は存在していない。チャーリーはサックスを吹き、ピートはすばやくそれにあわせ、レッドも演奏についていく。シェリーとピアノマンだけが迷って演奏をやめてしまう。ゴーストはシェリーの方を見る。二人の目が合う。シェリーは困り、ゴーストは懇願する。シェリーはピアノマンの方を

ちらっと見る。

シェリー：フランク［＝ピアノマン］、わかるよね？

シェリーは、首をかしげながら、ピアノマンに立ち上がるように頼む。ピアノマンは笑って立ち上がる。

ピアノマン：はい

ピアノマンはバーに行き、ゴースト・ウェイクフィールドはピアノの前に座る。シェリーはドラムを叩き、シャープにアクセントをつけ、リズムを生む。ゴーストはピアノを弾きメロディーを奏でる。チャーリーは夢中でサックスを吹きはじめる。ジェスは歌うのを止めるが、グループは演奏を続ける。その場にはいまだにどうしようもない雰囲気が漂っているが、公園での演奏のように音色が響き渡っている[13]。

①と映像との主な差異は傍線部にある。一つ目の傍線部、ジェスがグループのメンバーたちに笑顔を向ける点。二つ目の傍線部、シェリーとピアノマンが演奏を途中で止める点。三つ目の傍線部、ピアノマンがピアノから離れ、代わりにゴーストがピアノを弾く点。①では、ゴーストとピアノマンの交代およびゴーストのピアノの演奏が映像との差異において最も見逃してはならないポイントとなっている。では、②はどうなっているか。

②のラストシーンの記述は以下のようになっている。

ジェスは目が眩むほどの笑顔をグループに向ける。今や、ゴーストだけが仲間から外れている。グループが、ジェスが演奏に参加することを期待し静まり返ると、ジェスはタイトルのないブルースを歌い始める。

ゴーストはジェスを見つめる。彼女の声とブルースは見事に調和していたが、そこに4分の2拍子は存在していない。チャーリーはサックスを吹き、ビートはすばやくそれにあわせ、レッドも演奏についていく。シェリーとピアノマンだけが迷って演奏をやめてしまう。ゴーストはシェリーの方を見る。二人の目が合う。シェリーは困り、ゴーストは懇願する。シェリーはピアノマンの方をちらっと見る。

シェリー：フランク［＝ピアノマン］、わかるよね？

シェリーは、首をかしげながら、ピアノマンに立ち上がるように頼む。ピアノマンは笑って立ち上がる。

ピアノマン：はい

ピアノマンはバーに行き、ゴースト・ウェイクフィールドはピアノの前に座る。シェリーはドラムを叩き、シャープにアクセントをつけ、リズムを生む。ゴーストはピアノを弾きメロディーを奏でる。チャーリーは夢中でサックスを吹きはじめる。ジェスは歌うのを止めるが、グループは演奏を続ける。ジェスはしばらく彼らを見ていたが、誰も彼女を必要とはしていなかった。ゴーストは自由で、リラックスして、幸せそうに見える。ジェスは振り返り、階段に向かって歩いてゆく。ゴーストは彼女が去るのを見て、すぐに演奏を止める。一定のリズムを刻み続けるシェリーを除いて、他のメンバーもその様子を見て演奏を止める。ジェスが去った後を見つめるゴーストをメンバーたちが見る。

シェリー：お前が必要だ。

レッドがベースの演奏に戻るが、ゴーストはいまだに去ってしまったジェスを見つめている。ゴーストは、自分には何があり何がないかを受け入れ、鍵盤に視線を戻しふたたび演奏を始める。メンバーも演奏に加わる。その場にはいまだにどうしようもない雰囲気が漂っているが、公園での演奏のように音色が響き渡っている[14]。

引用前半の「ピアノマン：はい」までは、①と②は同じである。①と②の差異は、引用後半の二つの傍線部に現れている。一つ目の傍線部では、ジェスとゴーストの様子が描写されるとともに、ジェスがその場を去り、ゴーストがそのジェスを見て演奏を止めるという展開が追加されている（シェリー以外も演奏を止める）。また、一つ目の傍線部末尾に「ジェスが去った後を見つめるゴーストをメンバーたちが見る」とあるように、ゴーストがこの場を去ってゆくジェスを見つめ、さらにその様子を見るメンバーたちという描写も追加されている。この部分は②になってはじめて登場しており、映像との相違点を考えるうえでも重要である。二つ目の傍線部では、ゴーストが去ってゆくジェスを見つめたあとの行動が示されている。ゴーストはふた

たびピアノをひきはじめ、他のメンバーも演奏を再開し、映画が終幕するという流れである。つまり②で肝心なのは、ジェスが去ること、ゴーストとグループのメンバーたちが残され、それで映画が終わることである。

それでは、③ではラストシーンはどうなっているか。実は③では、②のラストシーンから変更はない（Revised Final でも本稿が着目しているラストシーンに変更はない。ただし Revised Final では、①や②から引用した部分の直前、ゴーストとグループのメンバーが会話を交わす部分の台詞が二箇所削除されている。だがこれはシーンの意味合いが変わってしまうものではなく、単に流れをタイトにしたものであり、特に問題ではない）。要するにこのことから分かるのは、②のラストシーンのまま撮影に入っていったということだ。ただし勘案しなければならないのは――そしてこれは③の脚本の特徴でもあるのだが――、③では、ラストシーン以外の多くの場面が、映像に近い形になっていることである。例えばシーン二二のゴーストとジェスの出会いの場面。③から、映画序盤に存在するジェスがパーティで上手く歌えないという描写が登場している[15]。またゴーストがバーで居合わせたトミー（ヴィンセント・エドワーズ）と乱闘になり殴られるシーンも①の段階からすでに存在していたが、③においては記述がより詳細になっており、映画に近づいている[16]。すなわち、③を読んで明らかになるのは、ラストシーン自体は②から変わっていないが、全体を見ればその他の部分は映画に近い形になっていることである。では、現場ではどのような変更があり、ラストシーンが現在の映像の形になっているかを検討してゆこう。

2　映像の場合

映像を再度やや詳しく記述しよう。ゴーストとジェスはグループのメンバーたちが演奏している酒場に行く。ジェスは、メンバーの前に自身を連れてゆこうとするゴーストに激しく抵抗する。ジェスはゴーストを振りほどき、彼の頬をうつ。そしてそのまま壁際まであとずさりし、ピアノの端に頭をもたれかけ、項垂れる。いっぽうゴーストは、少しの高さのあるステージ上にいるグループと正面から対峙する。ゴーストはグループに謝罪をするが、メンバーたちはゴーストに対して次々に拒絶反応を示し、この場を去るように忠告する。ゴーストはそれでもその場に直立を続ける。ドラマーのシェリーが次の曲をプレイするようメンバーに伝え、グループは演奏を再開する。

直後に、キャメラは画面左に直立するゴースト、画面右にステージ上にいるグループのメンバーを水平に捉えるとともに、

画面中央奥には着ているコートのポケットに両手を入れ、ピアノに頭と上半身をあずけるようにもたれかかっているジェスを画面におさめる。カットが変わり、キャメラはジェスを彼女の肩から上が映りこむようフレーミングし、ピアノに頭をあずけ目をつむっているジェスの横顔をやや俯瞰の位置から捉える。するとジェスは、わずかに口を動かし、グループの演奏に呼応するかのように歌唱をはじめる（この曲は映画前半で公園とレコーディングの場面で演奏されていた曲である）。ジェスの声が響きはじめると、ステージからチャーリーが降りてきて、ちょうどゴーストとジェスのあいだに移動し、彼女の歌に合わせサックスを吹きはじめる。ジェスの歌詞のない歌唱が続く。グループは困惑を示すが、すぐにジェスとチャーリーに合わせて演奏を変更する。ジェスは頭を起こしチャーリーを見つめ、ゴーストは眼前のピートを見つめていると、ピートもまたステージを降りてジェスの正面に立ち、演奏を続ける。ゴーストはその様子を直立で見つめる。グループの演奏は続く。だが、ジェスは歌唱をやめる。カットが変わると、キャメラはこの酒場のフロアとステージの全体が映る位置に移る。画面手前には積み重ねられた椅子があり、その奥に演奏を見つめる客、ゴーストとジェス、フロアに降りているメンバー、ステージ上で演奏を続けているメンバーが捉えられ、「THE END」と画面に示され、映画は終わる。

映像を見て分かるのは、以下の点が現場で選択され変更されたことである。ピアノマンはいるが、ゴーストがピアノマンと入れ替わらないこと。ゴーストはピアノを弾かず、ずっと立ち続けてグループと対面すること。ジェスは歌いだすが、それはグループが演奏している曲とは全くマッチしないもので、グループの方がジェスに合わせて違う曲を演奏しはじめ、ステージからチャーリーとピートが降りてくること。また、グループの演奏はずっと続くが、ジェスは途中で歌唱をやめること。つまり端的に言えば、ゴーストにピアノを弾かせず立ち尽くさせる、ジェスを立ち去らせないという演出が現場で選択されたのである。ゴーストにピアノを弾かせず立ち尽くさせること、ジェスをずっとその場に留まらせることは、②にあったジェスの立ち去りとそれを見つめるゴーストとグループのメンバーという結末、すなわち映画をゴーストやグループ側の物語にして終幕させるのとは異なり、トム・チャリティーが「楽観的でも悲観的でもない」[17]と評すように、ゴースト、ジェス、グループのメンバーたちの関係性を未決定の状態に留めおくエンディングが選択されたことを意味する。このような演出が選択されたことが、脚本と映像を比較した際に明白になる最も重要な点である。

別の角度から見れば、映画の生成過程を追ってきたわれわれには次の問題が導出されるからだ。つまり、画面上に存在しているジェスを演じたスティーヴンスやゴーストを演じたダーリン、各グループのメンバーたちを演じた俳優たちの立ち尽くしている様をどのようにキャメラに収めるかという撮影現場でのプラクティカルな問題である。脚本から撮影への段階の移行は、画面に俳優をどのように存在させ、それをどのようにキャメラで捉えるかという問題を現わにする。ラストシーンに現れているのは以下のような映像である。壁とピアノの縁に身体と頭を預けているスティーヴンスは、目を瞑って動かず、まるで寝ているかのようである。しかしある瞬間その体勢のまま、歌唱をはじめる。彼女の横顔をやや俯瞰の位置から撮っているショットにおいて、首から上をわずかに揺らしながら歌唱するスティーヴンスの様子が際立つ。いっぽうダーリンはステージの前に陣取り直立不動の体勢をとり続けるわけだが、ステージから降りてきたチャーリーとピートに目線を送り、歌唱と演奏に介入しようとしたのだろうか、わずかに右手をあげ、口を窄ませ、ジェスの歌に対する反応を示すが、すぐに止めてしまう。かつてジェスと関係をもっていたチャーリーを演じたカーネルは、両隣にいるスティーヴンスとゴーストに交互に視線を送りながら、サックスを演奏する。チェンバースもまたゴーストに一度視線を送り、上半身を揺らしながら演奏をおこなう。途中で歌唱をやめたスティーヴンスはやや俯きながら、正面のチェンバースや横にいるカーネルに視線を送り、髪をかきあげたり、コートの胸元を直したりしている。②にあったジェスの立ち去りと残されたゴーストとグループという結末ではこのような瞬間は間違いなく生まれていなかった。「楽観的でも悲観的でもない」ある種の曖昧なエンディングのなか、全員をその場に留まらせ、その様子をキャメラで撮るという選択をカサヴェテスがしたからこそ、上記のような俳優の微視的な身振りや動きが展開される隙間が生まれたのでないだろうか。カサヴェテスの映画を、身体の映画であると喝破したのはジル・ドゥルーズであった。「身体に時間を、また同時に生に思考を注ぎ込むカテゴリーとしての態度に到達しようとして、物語、筋、あるいは行動、さらに空間さえも解体したのは、カサヴェテスの作品の偉大な点である。登場人物は物語や筋から登場するのではなく、物語のほうが登場人物によって分泌されるのでなければならない、とカサヴェテスがいうとき、彼は身体の映画の必要性を要約しているのだ。登場人物はその固有の身体的態度に還元される」[18]。また、カサヴェテスが「俳優だけが、映画において感情から動くことができる。俳優にこそ、場面の感情的真実があるのです」[19]と言い、「撮影の際、キャメラは登場人物の言葉や

アクションを追うだけではありません。私は固有の身振りや独特の癖に注目します。雰囲気、沈黙、躊躇、不安な動きといった小さなことに焦点を当てることで、形式が生まれるのです」[20]と述べていることを見逃してならない。つまり、撮影現場で選択された「留まる」といった演出によって、ドゥルーズが述べる「固有の身体的態度」あるいはカサヴェテスが述べる「固有の身振りや独特の癖」、「雰囲気、沈黙、躊躇、不安な動きといった小さなこと」が生まれたのである。カサヴェテスが登場人物たちを「留まらせること」を選択したことによって、俳優の固有の身体性を摑えることに結実したのである。

結

本稿では、三つの脚本と映像との差異を検討してきた。脚本から撮影現場の水準の移行は、カーとカサヴェテスの共作執筆からカサヴェテスの演出へという水準の移行である。ジェスを立ち去らせる、それを見つめるゴーストという②の結末ではなく、映像ではジェスも含めたゴーストとグループの全員をその場に留まらせるという終わり方が選択されていた。これはまた、俳優をどのようにキャメラで捉えるかという問題でもあった。曖昧な結末であるがゆえに、スティーヴンスやゴーストの微視的な身振りや動きが際立ってくるのだ。これは俳優を土台にした映画制作を目指していたカサヴェテスが現場で選択したことであり、この点にこそ『トゥー・レイト・ブルース』を単にスタジオ作品であるという理由で退けることはできない、カサヴェテス独自のタッチが残っているのである[21]。

カサヴェテスは『トゥー・レイト・ブルース』のあと、『愛の奇跡』を撮り、ついで『フェイシズ』を作る。興味深いのは、『フェイシズ』の後半にも『トゥー・レイト・ブルース』と類似した物語の展開と演出が存在していることだ。それは女性の自殺未遂という展開と、ラストでは完全に夫婦の関係が破綻してしまった男女二人が階段に座り込み、その様子をキャメラが捉えて終幕を迎えるという演出である。プロデューサーのアル・ルーバンによると、映画のラストをどのような形で迎えるかは事前に決定していなかった。ルーバンが、ラストシーンをどのように演じるかを、リチャード・フォレストを演じたジョン・マーレイに尋ねると、マーレイは階段を降りて家を去るつもりだと答えた。カサヴェテスはそのプランに賛成できなかったが、マーレイのプランがうまくいくか試してみようとなった。そして実際に演じてみるとマーレイは家を去ることができず、階段に座り込んだというのだ。ルーバンは言う――「ステージングがそれ自体［＝結末］を明らかにした。それがリチャー

ド・フォレストにとっての真実だったし、ジョン・マーレイが階段に戻ってきて、夫と妻は耐え難い時間の広がりのなか、階段に座り込むという形で『フェイシズ』は終わりを迎えた」[22]。ここではひとまず俳優マーレイの身体的な生理が何らかの形で作用し、映像のようなエンディングになったとしか言えないが、肝心なのは『トゥー・レイト・ブルース』にも『フェイシズ』にも、動けなくなった人物たちが特定の場所に留まり、その姿をキャメラが捉えるという映像の法則が通底していることである。別言すれば『トゥー・レイト・ブルース』は『フェイシズ』の生成過程でもあると言えるが、カサヴェテスの演出と俳優演技の複雑な関係を解明するにはさらに別稿を必要とする[23]。

謝辞：資料の閲覧・調査に際し、ご尽力してくださったマーガレット・ヘリック・ライブラリーのみなさまに心から感謝を申し上げます。

1 John Cassavetes. 1959. What's Wrong with Hollywood. *Film Culture*, no. 19 (spring). p.4. 訳文については、既訳があるものは適宜原書を参考し、必要に応じて訳文を変更した。

2 Ibid., p.5.

3 Ray Carney, ed., Cassavetes on Cassavetes, London: Faber and Faber, 2001, p.115.（遠山純生、都筑はじめ訳、二〇〇〇年、レイ・カーニー編『ジョン・カサヴェテスは語る』ビターズ・エンド、七九頁）。『ジョン・カサヴェテスは語る』のあとがきにも書かれているように、邦訳は原書に先立ち出版されたという特殊な事情がある。それゆえ、Cassavetes on Cassavetes と『ジョン・カサヴェテスは語る』では、内容が追加されている箇所や文言の順序が入れ替わっている箇所が存在している。本稿では、原書にも邦訳にも存在している文章に関しては原書と邦訳のページを示すが、原書にしか存在していないと思われる文章に関しては原初のページのみを示すことを断っておく。

4 Raymond Carney, *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience*. Berkeley: University of California Press, 1985, p.120.（梅本洋一訳、一九九七年、レイモンド・カーニー『カサヴェテスの映したアメリカ』勁草書房、一二〇頁）。

5 リチャード・カーは、カサヴェテスが主演し、いくつかのエピソードの演出を務めたテレビシリーズ『ジョニー・スタッカート』(*Johnny Staccato*, 1959-60) に参加していた。カサヴェテスと『ジョニー・スタッカート』の関連および本作の重要性については、以下の吉田広明の仔細な論考を参照されたい。「海外版ＤＶＤを見てみた第14回　ジョニー・スタッカートを見てみた」『映画の國』http://www.eiganokuni.com/yoshida/18-1.html（閲覧日：二〇二二年一一月四日）

6 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-644, undated, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

7 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-645, November 29, 1960, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

8 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-646, December 21, 1960, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

9 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-647, January 16, 1961, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

10 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-648, January 16, 1961, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA. この稿では「DREAMS FOR SALE」のタイトルがつけられている。

11 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-649, March 1, 1961, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

12 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-650, March 1, 1961, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA. 差し込まれている修正稿の日付はMarch 23, 1961である。

13 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-644, p.145, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

14 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-646, p.116, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

15 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-647, p.12, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

16 Paramount Pictures scripts— TOO LATE BLUES, Script, f. T-647, pp.75–76, Special Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles, CA.

17 Tom Charity. *John Cassavetes: Lifeworks*. New York: Omnibus Press, 2001, p.45.

18 ジル・ドゥルーズ『シネマ2＊時間イメージ』宇野邦一ほか訳、法政大学出版、二〇〇六年、二六八頁。

19 Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, p.69.（『ジョン・カサヴェテスは語る』、四九―五〇頁）。

20 Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, p.288.

21 本稿では取り上げることができなかったが、チャリティーはゴーストたちが酒場で居合わせた男たちと乱闘を起こすシーンに注目し、次のように述べている。「この長い十七分半あるシーンは映画の中心

に置かれている。感情の変化と社会的な流れの忍耐強く集中的な観察、抑圧と自由の緊張、活発さから暴力へ、男性の友情から対立へのエスカレート、このような点は、比較的ぎこちない形にもかかわらず、「カサヴェテス的な」映画の明確な予兆となっている」(Charity, p.42)。

22 John Cassavetes, *Faces*, New York: Signet, 1970, p.23.

23 拙稿で『フェイシズ』のラストシーンを映画全体の構造とあわせて分析をしているが、この論考では作品の生成過程を考慮していなかった。堅田諒「ジョン・カサヴェテス『フェイシズ』論——顔、身体、空間」、『北海道大学大学院文学研究科研究論集』二〇一八年、第一八号、一四一—一五五頁。