

エドワード・ホッパーと映画

ゲイル・レヴィン

(Prof Dr Gail Levin, City University of New York)

翻訳：仲間 裕子 (立命館大学産業社会学部教授)
住田 翔子 (立命館大学大学院社会学研究
科博士前期課程)

芸術家としての成熟過程が映画の発展と並行して見られるアーティストのなかでも、名高いアメリカ人のリアリスト、エドワード・ホッパー (Edward Hopper, 1882-1967) ほど、その段階のそれぞれにおいて、この新しいメディアの発する刺激を身近に感じたものはいない。逆にまた、ホッパーほど映画制作者たちを魅了し続け来た芸術家もないともいえる。映画と映画館のホッパーにとっての重要性について、最初に研究を発表したのは1980年のことであり、当時私はニューヨークにあるホイットニー・アメリカ美術館のホッパー・コレクション部門のキュレーターをしていた。同じその年にまた彼の死後初となるホッパー作品の大回顧展を企画し、それはアメリカ全土とヨーロッパを巡回することとなった¹。

その後、私は、ホッパーの芸術がアイコンの地位に昇りつめるのを見て来た。今日は、映画がどのようにホッパーのものの見方に影響し、また、同時代の映画がどのように彼の芸術から影響を受けたかという両面について論じたいと思う。

ホッパーの描く光には、1930年制作の《日曜日の早朝》(図1)のような太陽の光と、1942年の《夜更かし Nighthawks》(図2)のような夜の光との2つがある。後者の絵は、多くの人々、とくに映画制作者に好まれる作品である。したがって、なぜこの絵がホッパーの最もよく知られた作品となり、アイコンの地位を獲得するに至ったのかを問うべきであろう。このホッパーの作品の深夜営業の食堂はまるで人間たちの潜むガラス張りの水槽

のような効果を与え、私たちはそこで、夜も更けて街をさまよう傷つきやすい心の日撃者となるのである。《夜更かし》は批評家や鑑賞者が彼の作品に長い間見い出してきた主題と構図を高度に統合した傑作であることに間違いない。

ホッパーと映画との親縁性を示す鮮やかな例のひとつは、オーストリア人芸術家のゴットフリート・ヘルヴァインが1987年に制作した《夜更かし》のパロディ、《破れた夢の大通り Boulevard of Broken Dreams》である。ヘルヴァインは、ここではホッパーの淋しい食堂に、匿名の人々に代わって、ジェームズ・ディーン、ハンフリー・ボガート、マリリン・モンロー、エルヴィス・プレスリーのようなアメリカ映画のあのアイコン的人物、つまりハリウッド映画から誰もが知っていて、直ちにそれと分かる有名人たちを描き込み、ホッパーの作品場面と映画のセッティングとの類似性を示唆している。

ホッパーが抱いた映画への親近感は、おそらく意外なルーツをもっている。19世紀の終わりの20年間のことだが、若きエドワードがニューヨーク市からちょうどハドソン湾を遡った小さな町のナイアックで成長していたとき、映画はもちろん耳にしたこともないものであった。それが、大都市で人気のアトラクションとなると、たちまちスキャンダルの汚名を着せられ、したがって保守的なサークルや小さな町ではいかがわしいものとされた。しかし、都会人の避暑地として親しまれていたナイアックには、当時の他の小さなアメリカ

の市や町と同じように、町自身の劇場があり、エドワード一家は定期的に訪れている。そしてその舞台は若きホッパーの想像力を刺激し、初期のデッサンや水彩画の制作、さらにはモデル劇場の建設を構想するまでに至っている。

この子ども時代の劇場への情熱は、ホッパーが新世紀を迎えたばかりの数年の内にニューヨークへ芸術を学びに行くことによって、趣味の領域を超えて強化された。彼の敬愛した師のカリスマ的なロバート・ヘンリーは学生たちに、自分達の周囲を見回し、街中で見たものを描くように語り、その際劇場へ行くように勧めたのである。ヘンリーは、後に絶えず彼を賞賛とともに思い出すことになるある学生の実物より大きな肖像画を描いている。これがジョセフィン・ニヴィスンであり、彼女は女優および画家となり、同時に、生活のために学校教師もした。およそ18年後には、彼女はホッパーの妻となり、決まって劇場や映画館に同行し、彼が描くことになる場面やポーズの創出に当たって、実際に演じてみせる協力者となった²。学校の同期生の中では他には、ロビン・ウェブが後に名の知れた俳優のクリフトン・ウェブとなり、一方ヴェイチェル・リンゼイはまもなく絵画を放棄し、詩人として名を成しただけでなく、先駆的な映画批評を書いて、芸術としての映画の美学の発展に貢献した。

1915年にリンゼイは『映画芸術』を出版し、それは映画美学についての、アメリカでは最初の重要な研究となった。彼が、ヘンリーから吸収したのは劇場の重視および新しい表現形態へのとらわれない理解である。リンゼイは“Painting-in-Motion”（動く絵画）の章の中で、まさに「私の恩師、チェイスとヘンリーが賞賛してやまなかった絵画であるマネの《オウムと少女》」を引用し、続けて、映画は絵画から学ぶべきだと示唆し、映画において「カメラに密接した、内密な室内場面」は、「絵画のように見える時、よりひきたつ」だろうと論じた³。2人の教師のマネに対する賞賛

は、同じようにリンゼイの学友であったホッパーにも影響を与えたに違いない。というのも彼は油彩複製画（ニューヨーク、メトロポリタン美術館コレクションより）を制作しているからだが、しかし、その後はリンゼイの唱える絵画と映画の類似性を反対方向に押し進め、ついには室内場面の多くを動きを止めた静物画のように構成し、あたかも映画のひとコマのようになった。

ところでホッパーの映画との最初の接触を報告する断片的な記録があるが、それは物議をかもした映画で、場所はパリでのこと、つまり画家志望の青年が芸術学校を去った後、視野を広げようと向かった都市であった。彼はこの体験を、ナイアックにいる父に手紙をしたためて伝えるほど、重要なものと考えていた。「いく晩か前、僕はバーンズ対ジョンソンの試合の映画を見に行きました—バーンズはボクサーとしては立派に見えましたが、そんなに大きくも力強くもなく、最初から勝ち目がないかのようにさえ思えたぐらいです」。つまり、それは1908年12月26日に行われたボクシングの試合の上映で、試合では、ジャック・ジョンソンという黒人選手が、白人チャンピオン、トミー・バーンズを下し、ヘビー級タイトルを勝ち取った⁴。この勝利は、広く、支配的な白人優位主義への脅威とみなされ、ジョンソンの剛勇を知らせるに当たって映画の果たした役割は、人種差別主義者たちの映画検閲の要求を煽ったのであった⁵。このような異人種間の試合が、その後ニューヨーク、カリフォルニア、ペンシルヴァニア、そしてウイソコンシンで違法となったことによって、パリであのイベントの映画を見たいという願いがホッパーの心にいっそう募ったことは明らかである。そのパリではまた、故国で禁じられている他の快楽（例えば売春）にも彼の関心は惹きつけられていた⁶。映画自体も、故郷のナイアックでも、ホッパー家のような上層中流階級出の人々にはふさわしくないと見なされていたばかりか、実際、社会改革者たちはマンハッタン14番街のみすぼらしい安映画劇場（芸術学校の後半の年に、ホッパ

ーがスタジオを借りていた場所)に不安を覚え、その外では売春斡旋や「白人奴隷」が待ち伏せていると繰り返して止まなかった⁷。

ホッパーと映画に関する次の記録は、彼がニューヨークへ帰った後のことであり、当時彼はイラストレーターの仕事で自活せざるを得ないと感じていた。しかし、それは彼の軽蔑する仕事であり、次のように回顧している。「時々私はお金のために仕事を欲しがり、しかも同時に、それがいやなものでなければと強く望んでいたのも、仕事に入る前に街の辺りをしばらくうろちたものだ」⁸。彼はまた繰り返し嫌悪の情を表わして飽きなかった。「イラストレーションには全く興味がなかった。いくらか金を作ろうと努める内に仕方なくはまってしまったので、それだけだ。いくらか興味を抱こうと自分に強いてみた。しかし、本心とはいえない」⁹。

それから変化が、嫌悪の対象でしかなかった広告と雑誌特集のためのイラストレーションからやって来た。1914年3月にホッパーは、宣伝用のポスターイメージを、まず映画を見てから制作して欲しいという委託を受けたのである。アメリカ印刷・リトグラフ会社から、彼は、一枚ごとに10ドル、そして映画を見る費用にもう2ドルを受け取った。確かにこれらのメディアは、ともに大衆を魅了することを目指していたので、彼が給料をもらって見、また宣伝したサイレント映画の筋や主題は、彼がいやでたまらなかった雑誌と類似している。金、犯罪、エキゾチックな冒険、突然のどんでん返しなどを含む主題が彼を待ち受けていた。『富の神のダンスDance of Mammon』、『逮捕されるメンデル・ベーリスMendel Beilis under Arrest』、『名犯罪者The Master Criminal』、『狼の子She of the Wolf's Brood』、『狂人たちThe Lunatics』、『奴隷ペトロフPetrof the Vassal』、『戦争の恐怖The Horrors of War』、『神々の滅ぼす者Whom the Gods destroy』、『百万ドルを追ってChasing a Million』、そして『死

の裂け目The Gape of Death』。ほとんどが、エクレール・フランス映画協会によって制作され、すぐれた撮影で評判を得たものである¹⁰。エクレールはニューヨーク市からハドソン湾をはさんで対岸の、ニュージャージー州のフォート・リーで、1911年から1914年3月に火事で焼け落ちるまで、スタジオと製作所を運営していた。ホッパーは合衆国印刷とエクレールに最後のポスターとなる『死の裂け目』を1914年5月23日に届け、その他には同月の初旬、彼は戦争と運命についての作品を2つ仕上げている。ホッパーがポスターを描いた映画や、ポスターそのもののコピーの現存は伝えられていない。しかし、現存している特定されないイラストレーションのいくつかは、はっきりと見て取れる主題からすれば、映画用の可能性もある。1914年8月に戦争が勃発すると、エクレールのアメリカ映画制作は終わり、ホッパーは大事な顧客を失った。

ホッパーはイラストを手がけた大衆的な作り話はお涙頂戴すぎると不満を口にしますが、映画を見ること自体は好きだった。特定されていない企画のための現存するイラストレーションの中に《ドン・キホーテDon Quixote》と《ジャンヌ・ダルクJoan of Arc》があり、どちらかあるいは両方とも映画用のポスターの可能性はある。『ジャンヌ・ダルク』の映画版は、1914年に公開され、『ドン・キホーテ』の方は続く1916年に封切られた。しかし、映画への熱狂的な情熱にもかかわらず、彼は映画ポスター制作の前に横たわる規制、たとえば幅広くアメリカの大衆に幅広く受け入れられることを保証するために設定されたイラストレーションのための規則に対して不平を述べている。「映画がナポレオン戦争についてのものだとしよう。私は、兵隊たちに当時のフランスの軍服を着せるだろう。彼らは、私に変更を迫り、アメリカ兵のようにカーキの軍服と軍帽とに着せるだろう」¹¹。大衆市場のステレオタイプに合わせる事など、まったく彼の得意とする事にはなりえなかった。ノーマン・ロックウェルの陽気なイ

メージに対して、彼は蔑み以外もたなかったのである。「全てが写真からだ。大衆もそれを望んでいる」¹²。低俗な意見に迎合することは、ホッパーの自意識に由来するアイロニーの性分や現実の深い変形、それに兵士や戦争についての少年時代からの研究に反することだった。

映画ポスターを制作しているちょうどその時、ホッパーはこれまで最大で、最も野心的な作品によって、同時代の道徳主義に公然と挑んだ。その売春という主題が世論を刺激することになり、激しい道徳的な攻撃を巻き起こし、そのために制作された『魂の交流 Traffic in Souls』のような映画が1913年ニューヨークでの公開第一週で3万人の観衆を魅了した。この映画は「白人奴隷貿易」をめぐるパニックに付け込んだのであり、売春・移民反対運動を進めていた進歩的な時代の改革者たちの議論が性に関して公的な言説を奨励しながら、実は人々を震え上がらせていたのである¹³。その結果、映画、レストラン、そしてアイスクリーム屋でさえもが、「年頃の女性が一人で行くには危険な場所」とであると宣言されてしまった¹⁴。

この社会的興奮のさなかで、ホッパーは、論争の中心にあった主題を示唆する《青い夜》を描くことを選んだ。彼は、この大きな油彩のためのデッサンとして唯一残っている最左端の男性の下絵に「un Maquereau」という見出しをつけていたが、これは文字通りには「鯖 a mackerel」を意味し、売春仲介人というフランス語の俗語である。「French maquereaux」（フランスの売春仲介人）という語は誰もが知っていたが、またニューヨークだけでも、この売春仲介人たちは大挙して働いていると言われていた。ある報告は、400人のフランスの売春仲介人が売春宿に女性を囲っているのが知られていると告発し、その宿の多くが「マッサージ店の見せかけの下に運営」されていると説明し、「これらの宿にいる女性の多くはフランス人である」と断言している¹⁵。一般的なアメリカ人には、パリは「現代のバビロン」、「放蕩」の

首都、そして「現代における世界的規模の白人奴隷貿易の本部」であった¹⁶。

このような世論の動向を考えると、次のように結論せざるをえないだろう。つまり、ホッパーは、パリのカフェを暗示する場面を描き、しかもこれをフランス語のタイトル、青い夜Soir Bleuで強調した時、標的を明確に自覚していたのであり、それはこれまで彼を避けてきた一般大衆であったということである。顔の描写が濃密な直立した女性が売春婦であるということは明らかで、屋外のカフェに座る兵士、道化師、そしてベレー帽をかぶった芸術家の中に客を探し求めている。人物はすべて、当時の映画を思わせるような記念碑的で静的な描写となっている。1999年にブルックリン博物館で行われた「Sensation」（センセーション）というショーにおいて、若きイギリス人芸術家たちの幾人かがルドルフ・ギリアーニ市長を挑発して市による礼儀作法守備隊「decency squad」の必要性を叫ばせた、それとほぼ同じ手法で、ホッパーは当局を責めたのである。

映画『魂の交流』と《青い夜》が取り上げた議論は、ホッパーと彼の世代が直に体験した深い社会変化の兆候であった。1914年はアメリカ中産階級の性的価値観に決定的な変様が生じ始める時期に当たる。新旧の価値観はせいぜい不安定なバランスを保っていただけで、そのためアメリカ清教徒の伝統と強く結ばれた礼儀正しいビクトリア朝式道徳主義者の末裔と、新しいラディカルな社会行為の擁護者との争いを引き起こした。このような性道徳をめぐる葛藤と変化は、今なおアメリカ映画の隠されたテーマであり続けているが、ホッパーを引き付けて止まなかったものであり、また彼の作品の明確な主題でもある。

《青い夜》から5年後も相変わらず稼ぎはイラストレーションによらざるをえない状況で、そのためホッパーは道徳問題には曖昧なイメージを制作するよう余儀なくされた。こうして彼は映画を

始めて主題として描くことにもなる。『世界展望 World Outlook』というメソヂスト監督教会の雑誌の1919年5月号に、ホッパーは黒インクの線描で高山の風景の2人の登山者を映した映画を見ている数人の観客を描いた。ホッパーのこのイラストと他のイラストは「ジョン・バーリーコーンに代わってInstead of John Barleycorn」（訳者注：barleycornは大麦のことで、ここでは酒の原料としての意味を皮肉にとっている。）という見出しの記事のために制作され、この記事は、全ての酒類が合衆国において禁止された禁酒時代の前夜に、酒場に対抗して教会が奨励した活動を取り上げている。ちなみに禁酒法は1920年1月から効き目はなかったが、1933年まで続けられた¹⁷。このアイデアは失敗に終わったとはいえ、犯罪や汚職を減少させ、社会問題を解決するという意図から生まれたものであり、ホッパーのイラストの「映画は安く民主的な娯楽を与える」という見出しや、同じ記事につけられた他のイラストは、福音主義教会と女性クリスチャン禁酒連合が、人々を酒場から追い出す手段として、どのように映画に飛びついたかを示している。ともかく、こうして最後には、映画を見に行くことはアメリカの家庭にとって立派な活動とされることとなった。

1924年にホッパーはジョー・ニヴィスンと結婚し、彼女は彼の映画への関心を支えた。大学の後にも演技の勉強をしていたニヴィスンは1915年から1917年にかけて、ワシントン・スクエア・プレイヤーズを含め、前衛劇場に出演していた。そのニューヨークの一団の彼女の同僚の多くは、後に劇場と映画で成功を取っている。ジョーの双方のメディアへの二重の情熱は、ホッパー夫妻がこれらの上演芸術の最新の発展を積極的に追っていたことを意味している。ジョーはマサチューセッツ州のグロスターにある映画館を水彩画で描き、1927年のホイットニースタジオのグループ展に出品した。

1927年は映画メディアにおける画期的な変化を

記す年である。10月には、アル・ジョルソン主演の『ジャズ・シンガー The Jazz Singer』が公開され、初めて独自の歌と会話を伴った映画が現れた。このような音響の追加は、映画における現実の幻想を高めたが、初期における映画は単なる見世物や娯楽としてより、むしろ物語として発展し始めていたので、観客たちは「現実の完璧な幻想」を要求し始めたのである¹⁸。

彼らは初めに「真に迫った」初期の映画に感嘆すると、すぐに「現実の具体的な“明証性”」への期待を膨らませた¹⁹。ホッパーは一生を通じて「リアリティ」に欠けていると判断した映画は退けた。その著しい例は1934年のアレクサンダー・ホルの『幸福の追求 Pursuit of Happiness』であり、アメリカ独立戦争時に、ジョージ・ワシントンが自由な土地の提供を賄賂に申し出て、戦線を離れた徴集兵のドイツ人傭兵についての演劇をベースにしている。1934年にホッパーはジョーとこのコメディを見、彼女は日記にホッパーの反応を記している。「エドは、全然現実味がなくて残念だと言う。建物や衣装には使えるものがあんなにあるのに、なぜそれらにリアリティを認めないのか」²⁰。

さらにホッパーは1950年のジャン・コクトーの『オルフェウス Orpheus』も明らかに空想的すぎるとして拒否した。一方で、彼はヴィットーリオ・デ・シカの1949年のネオ・リアリズムの映画、『自転車泥棒 The Bicycle Thief』を賞賛した。このようリアリズムの主張はホッパー自身の絵画にとっても重要な目標になった。1907年という早い時期にすでに彼は、レンブラントの《夜警》をアムステルダムで見た際、この記念碑的な絵画を言い表すに当たって、まさに次のような語を用いて、賞賛している。「私が見てきた彼の絵画の中でも最も素晴らしいもの。信じられないリアリティで、ほとんどだまされてしまう」²¹。

上述の音響が取り入れられてからわずか3ヶ月

の後、ホッパーは、自身の独創的な作品のための主題として初めて映画を取り上げた。1928年1月15日のことであるが、彼はこれまでに制作した最後の版画の一つであり、《バルコニー》とか《映画》とさまざまに呼ぶドライポイント銅版画を制作した。そこには映画館で座る2人の女性が上から見た姿で表現されていて、主題、ポーズとも、前年にキャンバスに描いた演劇のシーン《最上の二席》を思わせる。ただし今やホッパーは映画への移行を成し遂げたのである。それも、新しい主題の探求や成熟したスタイルへの移行を遂げるのにそれ以前にも役立ったメディアであることに注目しなければならない²²。

「映画」はいったん主題の位置を確立すると、その後は1930年代のホッパーを捉えて離さず、3点の主要作品がこの主題で描かれている。1作目は《サークル・シアター》(図3)で、1936年の4月に完成し、かつてマンハッタン区のコロンプス・サークルにあった映画館に基づいている。この絵では、ホッパーは独特の視点から映画館の外観を描いている。映画館入り口のひさしの文字がぼんやり見える東屋風の建物によって消されていて、朱色の文字「C... E」がその暗い建物を挟んで見える。絵の中央は映画館の古典的なイオニア式柱の付いた白いファサードが横断している。左端では「キャンディ、薬、ソーダ、ホートのアイスクリーム」という広告が強調され、一方その右側下には平凡な店先がこみあうように並んでいる。目立つ広告はホッパーの初期のコマーシャル・イラストレーションや、初期の《ドラッグ・ストア》または《チャップスイ》のような油彩を思い起こさせる。この《サークル・シアター》には、一時代前のアメリカの画家、ジョン・スローンの作品への賛美が明らかに見て取れる。スローンは1912年にニューヨークの映画館の外観を最初に描いた画家であるからだが、しかし、ホッパーのアイロニーを含んだ想像力によって、古典的な建物は、古さと新しさ、商業とエンターテインメントとが対照的に存在する、都会生活という主

題を構成する一要素となっている。

右側には、薄緑色の映画館の建物がひとつの塊のように聳え立ち、わずかな装飾性がかえってその実用的な形態を強調している。ホッパーは建物の右側に避難用の階段を描き、映画による逃避の視覚的な駄洒落を作り出している。このような洒落は、ホッパーが制作に行き詰まったときの楽しみのひとつの手段であった。画面左側の映画館の背後と上部に暗い摩天楼が、近景の生き生きした形態と広告のメッセージに遮られつつ、不気味に現れる。最も手前にある信号機のシルエットは、ファサードの古典様式の柱頭に対する暗くてモダンな対比物である。このような意外な視点の選択や構成要素の慎重な選別は、おそらく映画の視点のホッパーの想像力への影響が増大していることの反映であろう。

《サークル・シアター》の後、1年も経たない1937年の1月に、ホッパーは映画の主題に再び戻った。《シェリダン劇場》は、彼がたびたび通った映画館のひとつで、グリーンウィッチ・ヴィレッジにある彼のアトリエからちょうど程良い距離にあった。ただし今回は室内が描かれ、映画館内の効果的な薄暗い光が強調されている。アトリエにも同じように薄暗い光の再現が必要となった場合には、妻のジョーは病(大腸炎)から回復しつつあったときであったが、小さな寝室に閉じこもり、夫が暗いアトリエ兼居間で一人で制作ができるようにした。絵は妻の言う「メイ・ウエスト(アメリカの豊満な身体女優、1890-1980)効果」を与えるために、ひとりぼっちのブロンドの女性に焦点を当てている。タイトな赤いスカートををはき、手摺りに挑戦的にもたれかかるこの女性像はヴィクトリア朝のあの無邪気さがある意味で洗練させたものだが、「タフな女」と呼ばれたウエストを意識したものであろう。(ちょうど1934-35年にサルバドル・ダリがこの銀幕スターの顔をカリカチュアとして部屋に変形させたところであった)

第3の映画絵画の傑作は、《ニューヨーク・ムーヴィー》(図4)で、1938年12月にパレス劇場の内部をコンテ・クレヨンによってスケッチしている。画家の妻ジョーは日記に、この作品の制作過程を詳しく書いている。50点以上のスケッチを描き、その後も異なったいくつかの映画劇場を訪れた後、彼は制作に向かったのである。このように十分な資料を集め、彼はアトリエに戻り、カンヴァスに木炭で下絵を描き始めた。ジョーはストラックスをはき、髪の毛を下ろして、映画館案内嬢のポーズを取った。食事の時間と、クリスマスの短い中断以外は、昼夜にかかわらず制作に励んだ。12月30日にもまだ午前中に映画館を訪れ、午後にはアトリエで制作するという日常生活であった。つまり制作中の作品が彼の生活を支配していたのである。

正月に、ジョーは日記に次のように書いている。

E(エドワード)は、アトリエで、映画館の暗い内部と格闘している。それはあまりにも難しい問題。暗さを表現することはつねにとても難しい。彼は見たように描いてはいない。ひとつの映画館からではなく、すべての映画館から少しずつという具合だ。今のところ、私にはそれほど暗いようには描かれていないと思われる。暗さが彼に近寄ってくるまでに、きっとすべてをうまく配置し、作品を発展させるのだろう。そこに必要なものをすべて置き、どこにそれが必要であるのかも知っているはずだ。それが暗さのなかですべてのものをきっちりと把握する方法なのだ。私は邪魔をしないようにしている²³。

次の日はエドワードの仕事が進み、彼女は寝室に閉じこもっていたと記している。翌日、彼女は二人の観客のポーズを取った。「ベールが付いた黒い帽子と、毛皮のコートを着た人物と、羽飾りの茶色の布製の小さな帽子をかぶり、リネンの襟をつけた人物である。彼らは暗闇のなかに座ることになるのだが、もし一条の光が当たることになれば、しっかり描くことになる…」²⁴とジョーは書

いている。2月2日には、ホッパー夫妻はこの新しく《ニューヨーク・ムーヴィー》と名づけた作品を画廊に届けた。ジョーはこの作品が「まるで生まれたばかりの跡取りのように迎えられた」と述べているが、この画廊での歓喜はエドワードの困難な仕事が認められたことを証明している²⁵。

3年以内にこれらの3点のカンヴァスは映画を主題にして描かれたが、この期間ホッパーはかなりの数の映画を見ている。画家のリチャード・レイはホッパーとの会話のなかで、彼が「絵を描く気がしないときは、1週間かそれ以上にわたって、ぶっ続けて映画を見に行くんだ。僕は映画に過度に熱中しているね」²⁶と認めたこと記している。映画へ逃避することによって、ホッパーの空想力を捕らえたのは、アメリカの一般的な、コメディ、ミュージカル、西部劇、ギャングや探偵ものではなく、外国のものか、あるいは型にはまらない作品であった。1937年には、ウォルト・ディズニーの『3匹の子豚Three Little Pigs』に熱中している。この作品は新しいアニメーションの一点で、ジョーによると、エドワードがとくに気に入ったのは、意地悪い大きな狼が捕えた子豚たちに「アー」と言わせて、子豚の開いた口にりんごを放り込み、オーヴンに投げ入れるシーンである²⁷。他の映画もホッパーを刺激し続けたが、彼の絵画の主題としての映画は、1930年代後半にそのピークを達した。この時期は、ハリウッドの「技術的な優位」が世界の映画産業のアメリカによる支配を可能にした時期と一致している²⁸。

ホッパーが次の、そして最後の映画館を描くのは25年後のことで、その作品が1963年の《幕間》である。彼はインタビューを受けた際、「このあたりの映画館からアイデアをもらい、一年間それを暖めてきた。かなりいいと思う。しかし、あまりにも完璧すぎて、十分暗示的でないかもしれない」と告白している²⁹。

作家のジェームス・フレクスナーは、ジョーが

ホッパーのいる前で、彼が映画館を舞台に別の絵を描きたがっていると話したと、回想している。しかし、画家が望むような、閉められて、誰もいない映画館とどのように取り組むことができるか、悩んでいたという³⁰。フレクスナーはホッパーのために努力し、ニューヨークのもっとも大規模な映画館チェーンの社長からどの映画館も自由に使えるという申し出にまでこぎつけた。しかし、ホッパーは、「もう一点の映画館絵画も描こうとは思わない」³¹と口数少なく答えただけだったという。

つまり《幕間》の着想を彼の心のなかにはっきり掴んでいたのが、現実の映画館に行ってみる必要性がなくなったということなのである。1963年の3月と4月、ホッパーはカンヴァスに向かい、映画館のなかにあるゆったりした肘掛け椅子に前かがみに座る一人の女性を描いた。ジョーは自身ポーズをとったかどうかは漏らさなかったが、この映画館常連客について示唆に富む心理描写を行っている。「エドは彼女を“ノラ”と名づけている。彼女は茶色の髪で、黒のドレスを着、心地よさのために布張りされた、濃い緑の椅子に座っている。この薄暗い安楽さも自己意識の強いノラにはまったく効き目がないことを彼女の強くて長い手が物語っている。彼女は高いヒールのパンプスを脱ぎずするようなタイプではない。エドはノラがインテリegg headになりつつあるのだという。この大きな館の有能な秘書か、評判のよい女主人というところだろう」³²。

この人物に対する画家の想像力の記録は、映画が、絵画の主題やその表現の選択に影響を与えたことの別の報告でもある。ホッパーへの映画の影響は、実際映画館をテーマにした数枚の油彩だけでなく、はるかにそれを超えて広がっていると私は主張したい。映画を主題として描いていない1940年と50年代にも、ホッパー夫妻は引き続き数多くの映画を見ている。ホッパーの肖像画を描いた年下の画家ラファエル・ソイヤーに、彼は1960

年代の初頭にも「ジョーと私は頻繁に映画に行く」と述べたという。ソイヤーによると彼らが当時見た作品は、シドニー・ルメット監督の『12人の怒れる男The Twelve Angry Men』、アンリ・コルピ監督の『かくも長き不在The Long Absence (Une Aussi Longue Absence)』そして、ホッパーが「近代テクノロジーに対する良い風刺」³³と評したジャック・タティ監督の『僕のおじさんMon Oncle』である。3つの映画のうち2つがフランスの映画であることはホッパーにとっては意外ではなく、1906年から7年の最初のフランスでの滞在以来、フランス文化への熱烈な気持ちは、彼を変わずフランスびいきにしていたのである。フランス文化への共感、妻を選んだ理由でもあった³⁴。

多数見たフランス映画のなかでも、彼の芸術に反響が見られるのは、ジャック・フェデーの『フランドルのカーニバル Carnivals in Flanders』である。これはオランダ絵画の黄金期を再現した作品である。この映画はホッパーの気に入るところになり、すくなくとも2回見、またジョーは1941年の1月10日の日記に次のように記している。「カンヴァスからそのまま飛び出したようなオランダの巨匠たち、素晴らしい制作、演技の巧みな俳優たち。私たちは熱狂しています」。ホッパーの考えが熟するには時間がかかったが、この映画は彼にオランダ絵画の再考を促した。

ホッパーの1949年の《夜の会議》における構成と光は、17世紀オランダ絵画を実際見ていたことを確信させるものである。ただし、ここで描かれているのはロフトでの夜の会合であるが、これはホッパーがよく知っていた1940年代の独特な探偵映画、「フィルム・ノワール」に刺激されたのかもしれない。ニューヨークのメトロポリタン美術館にあるピーター・デ・ホーホの《訪問》は、梁のある天上という構成的なモチーフと窓から注ぎ込む動く対角線の光をホッパーに提供している。

1949年の末まで引き続きオランダ絵画に焦点を当てていたことは、《都市の夏》がレンブラントの《監獄の聖パウロ》の角ばった構成と光の描写が類似していることによって理解される。この作品はドイツ、シュトゥットガルトの州立美術館に所蔵されているが、幅広く複製で知られていた。ちょうど2年後にワシントンのナショナル・ギャラリーを訪れたホッパーは妻に、レンブラントの《哲学者》について、夢中になって語ったという³⁵。

ホッパーは1956年の《赤褐色砂岩にあたる日の光》を描いていたとき、レンブラントの画集をじっと眺めていたと、ジョーは日記に記している³⁶。したがってホッパーのキャンバスがレンブラントのエッチング《よきサマリア人》を想起させるとしても不思議ではない。絵画の左側の空間に斜めに描かれた建物の高い戸口に人物が立つ構成が類似している。また両方の絵には中央に木々が立ち、それぞれが建物の縁に接している。ホッパーの舞台装置はレンブラントを思い出させるが、寄り添うカップルというテーマはデルバート・マンの低予算で制作され、ブロンクス人のイタリア人住居地区の淋しい二人の人物のロマンスを扱ったパデュー・チャエフスキーの脚本で有名な、1955年の映画『マーティ』への賞賛の念を表したものであるに違いない³⁷。

ホッパーは初期の映画監督が人物をメディアム・ショットで撮ったように、この視点に関心をもった。彼の作品は、しばしば窓から覗き込む窃視者の視点である。ホッパーは夜の都市周辺を走る高架式の電車から灯りのついた部屋を盗み見ることを楽しんだと話したことがある。実際、この体験が1928年の《夜の窓》や1940年の《夜のオフィス》を描く際、インスピレーションを与えたことを画家は認めている。この2点の作品では、女性はエロティックなイメージ、つまり、触れてはならない欲望の対象として描かれている。ホッパーの覗き見の快楽は映画館の内部の暗さに煽られたものである。ローラ・マルヴィーが映画批評で

述べているように、暗い環境のなかのスクリーンの明るさは、仮想現実を提示し、欲望の対象への「窃視の距離」の感覚を高める³⁸。このような距離によるエロティシズムは、映画のテーマとして繰り返され、とくにアルフレッド・ヒッチコックの『裏窓』に顕著である。

ホッパーの絵画の構成はしたがって、ヒッチコックや他の映画との親縁性を示している。ヒッチコックのように、ホッパーは時折不意に上から見下ろす視点から対象を観察することを選ぶ。彼の1921年の銅版画《夜の影》は、1927年の《都市》と同様に、映画的な視点を示している。この例に見られるように、ホッパーの風景は特徴的なカメラ・アングルを思い出させる。《夜のオフィス》では、ハイアングルのショットで描かれているが、1932年の《ニューヨークの部屋》は窓の敷居から、中の二人を覗き、観察している。まるでひそかに見張っている、移動型映画撮影用カメラを覗き込むかのように。

ホッパーのディテールを簡素化し、構成要素を減じるという習慣も、セットやライトの効果によって生じる映画との類似性を示している。映画の影響はホッパーが一貫して水平型の長方形のフォーマットを選択したことにも現れている。実際、彼は成熟期の作品において、このキャンバスの型への好みをほとんど変えることがなかった。

ホッパーは映画への興味について、あるインタビューで「ほんとうのアメリカがどのようなものであるか、それを知りたければ『野蛮な目 The Savage Eye』を見に行くことだ」³⁹と自発的に述べている。ホッパーはこの悲観的なドキュメンタリースタイルの映画を賞賛していたに違いない。崩壊した人間関係を描いたこの映画は、ベン・マドレー、シドニー・マイアーズとジョセフ・ストリックによって深い疎外感を力強く表現している。同年に彼はこのような陰鬱な状況をキャンバスに描いた。《哲学への逸脱》は簡素な寝室に

いるカップルを描いたものであるが、男性が緊迫した状態にあり、苦悩しているように見える。ベテラン女優のジョーは夫が想像する女性の役を努めるために、死人を演じなければならないと考えたが、これも離婚したロサンジェルス女性が自殺を図った映画、『野蛮な目』の筋を思い起こさせる。

マルセル・カルネの人気の高いフランス映画、『天井桟敷の人々Les Enfants du Paradis』が《二人のコメディアン》(図5)に刺激を与えていることは驚くことではない。この絵は病気に犯され、体が弱っている1965年に制作され、絶筆となった。その5年前にホッパーとジョーは19世紀のフランスの俳優ジャン・ガスパール・ドビュローを生き生きと描いた1945年の古典的映画を見た。ドビュローは、コメディア(イタリアの即興喜劇)の再理解を促したパントマイムのピエロを演じている⁴⁰。『天上桟敷の人々』の亡霊のようなパリのイメージはホッパー夫妻のノスタルジーを誘発させた。エドワードのピエロとの一体感は、アウトサイダーとして、道化師や他のエンタテイナーと共有する孤独の意識から来るものである。ジョーを女性ピエロとして描くことによって、ホッパーは妻の女優としてのキャリアの大切な思い出だけでなく、モデルとしての協力者であったことへのオマージュを捧げているのである。彼は最後に彼女に長い間要求した労への評価と感謝の意を表わしたのだが、それはパートナーの配役や、スポットライトを浴び、ステージで上演後の観客の握手に答える姿によってあった。共演者として彼らは結びつき、両者は二人して終わりに向かい合っているのだ。

ホッパーの作品は彼が見た映画によって強い刺激を受け、今やまた逆に彼の作品が映画制作者にインスピレーションを与えているとはなんとという整合性であろうか。ホッパーが気に入ったエリア・カザンの映画、とくに1952年の『欲望という名の電車A Streetcar Named Desire』、1954年の

『波止場On the Waterfront』はホッパーの絵から影響を受けた可能性がある⁴¹。カザンは、ホッパーが彼の作品に好意をもっていた事は知らなかったかもしれないが、彼への回想において、ホッパーをもっとも称賛する画家の一人であると述べている。したがってカザンがホッパーの作品からインスピレーションを受けたことは明らかで、とくに1945年の『ブルックリン横丁A Tree Grows in Brooklyn』はホッパーの1932年の作品である《ニューヨークの部屋》、《ブルックリンの部屋》、《街の屋根》を思い起こさせる。

ホッパーの1925年の《鉄道のそばの家》の寂しい家のイメージは数点の映画に登場している。ボリス・レヴェンのセット・デザインによるジョージ・スティーヴン監督の『ジャイアントGiant』、1960年のアルフレッド・ヒッチコックの『サイコPsycho』、ジャック・フィスクのセット・デザインによる1977年のテレンス・マリックの『天国の日Days of Heaven』である。《鉄道のそばの家》はニューヨーク近代美術館でしばしば展示されたが、近代美術館が1930年に最初に獲得した作品であることを考慮すれば、ホッパーの映画へのもっとも早い影響と言っても驚くにあたらないだろう。一部にはホッパーの絵が実際に映画『サイコ』に登場する家のインスピレーションの源であったかどうかについて疑問をいただいたものもいたが、映画評論家のアーチャー・ウィンステンは、当時行われたヒッチコックへのインタビューを踏まえて、事実であったことを1960年の『ニューヨーク・ポスト』紙に発表している⁴²。

1942年の《夜ふかし》はホッパーのもっとも有名な作品であるが、映画監督とフィルム・デザイナーに刺激を与え続けている。1986年の映画『フェリスはある朝突然にFerris Bueller's Day Off』で、ティーンエイジャーが訪れるシカゴ・アート・インスティテュートの壁に文字通りこの絵を見ることができ、また1973年のジョージ・ロイ・ヒル監督の『スティングThe Sting』では酒場の

光景にその影響が見られる。その他数点挙げれば、以下のようなものが直ちに浮かぶ。1978年のロン・ベック監督の『夜更かしNighthawks』、1978年のウィリアム・フリードキンの『プリンクス Brink's Job』、同年のウォーター・ヒル監督の『ザ・ドライバーThe Driver』。1980年のハーバート・ロス監督の『ペーニーズ・フロム・ヘヴン Pennies from Heaven』に対する強い関心は1981年にロン・ベックをイギリスのアート・カウンシルのためにホッパーのドキュメンタリー映画を制作するよう動かした。最近では、フィンランドの監督アキ・カウリスマキが映画『夜更かし Nighthawks』のデザインをセットした後、映画『浮雲Drifting Clouds』を1996年に監督し、次のようにコメントを残している。「ホッパーの影響はかなり強い。彼の厳格さが好きなのだ。透明な色彩。私は色と遊ぶのが好きで、色を現実を超えて拡張させるのだ」⁴³と。

映画全体がホッパーを感じさせるような、つまりホッパー絵画に似た映画を作ろうとした監督たちがいる。ジョン・バイラムの1979年の『ハート・ビート』の中のキング・エドワード・ホテルは、ホッパーの《カフェテリアの日の光》を思い出す。ガソリン・スタンドはホッパーの《ガソリン》であり、その他ホッパー風の光景が現れる。最近のテレンス・デーヴィスの1995年の映画『ザ・ネオン・バイブルThe Neon Bible』もここで心に浮かぶが、この映画の南部の町の通りは、実際、ホッパーの1926年の絵画《日曜日》のニュージャージー州のホボケンを思い起こす町並みに似ている。また部屋の中の二人の人物は、絵画《ニューヨークの部屋》を暗に示している。他の監督たち、たとえばハーバート・ロスは、彼の映画『ペーニーズ・フロム・ヘヴン』では、ホッパーの絵画を、話が展開する舞台装置として映画に登場させた。ロスは《チョップ・スーイ》や1930年代の他の画家、たとえばホッパーの友人であるレギノード・マーシュからヒントをもらっている。ロスは《夜更かし》だけでなく、《ニューヨーク・ムービー》も再現することによって、この

絵画の中の映画の主演俳優はフレッド・アステアやジンジャー・ロジャースであると教えるのである。

ホッパーの作品はまたドイツの映画監督たちの興味を引いてもいる。とくにドイツの“ニュー・ウェーブ”として1970年代に現れたライナー・ヴェルナー・ファスビンダーとヴィム・ヴェンダースがそうした例である。ファスビンダーの1982年の遺作『けんか』では、私がホッパーについて書いた本（Edward Hopper: The Art and the Artist 1980）が小道具として登場し、失意の海軍将校がこの本を開き、また孤独を象徴するような1931年のホッパーの絵画《ホテルの部屋》を見つめている⁴⁴。

ヴェンダースのホッパーの作品への強い興味は、彼の言葉や執筆物、また映画作品そのものから明白である。1991年のインタビューで、「あなたにとって重要な画家の例をあげると」という問いに「エドワード・ホッパーについて話すことが好きですね。とくにエドワード・ホッパーの都会の絵についてです」⁴⁵と答えている。彼はホッパーの魅力をつぎつぎと語り、「抽象的な場所、あるいは特定できない一般的な場所と思われる絵の場合でも、常にあらかじめ決めた場所から」であるのが、この画家の「基本点」と見ている。1930年に制作された《日曜日の早朝》について、ヴェンダースはこのように解説している。

ニューヨークの通りを描いた有名な絵があり、そこには理髪店が中央に描かれている。私にとっては、それは映画と写真へまったく刺激的な連関を持った絵画であった。私はこの絵をしばしば見たことがあった。それは私が以前住んでいた家の向かいにあったニューヨークのホイットニー美術館にかけられていて、私はたびたびそこに出かけた。見るたびにその絵が何かを変えているように思えた。つまり、誰かが今道を渡ったかのように見えるのであ

る。この絵は固まったイメージのように、次の瞬間突然の動きが生じることを、変化することを、光が変わることを期待させる。写真と強い親縁性をもちながら、しかし実際には写真ほど厳格ではないのだ。

したがって、ホッパー風の風景がヴェンダースの1984年の『パリ、テキサスParis, Texas』に登場しても何ら不思議はないだろう。この映画製作者は、アメリカの画家と同様に、障害物のない広々とした道の光景に心酔している。ホッパーはアメリカを車で回ることを好み、『ルート6、イーストハム』(1941)や『道と木』(1962)を描いている。一方ヴェンダースは映画を作る前に映画の風景を描いているが、1975年に設立した彼のプロダクションを、『ロード・ムービース』と名づけている⁴⁶。

ヴェンダースはオーストリアの脚本家ベーター・ハンケとホッパー熱を共有している。ハンケが監督した『左ききの女The Left-Handed Woman』はヴェンダースのフィルム・プロダクションが制作し、二人は他の多くの共同制作の機会も作っている。ヴェンダースは1972年にハンケの作品を翻案した『ゴールキーパーの不安Angst des Tormanns beim Elfmeter』を監督し、また1988年の『ベルリンの空Der Himmel Über Berlin』はふたたび二人の共同制作となった。1980年にはハンケは『サント・ヴィクトワールの教え』を出版したが、フランスのセザンヌについて綴っただけでなく、ケープ・コッドのホッパー、とくにこの画家の作品『道と木』について論じている。

ヴェンダースの1977年の映画『アメリカの友人The American Friend』は誰もいない部屋に射す日の光を描写し、ホッパーの作品『人のいない部屋の日光』へのオマージュとなっている。ヴェンダースはホッパーの作品にあるドラマ的な含意を評価し、「エドワード・ホッパーの絵はつねに物語の始まりなのだ。エドワード・ホッパーのガン

リンスタンドでは、もうすぐにでも車が乗り入れ、腹に銃弾の傷をもった人間がハンドルを握っていることを期待するのだ。このようにアメリカの映画はいつも始まるのだ」⁴⁷

1997年にリリースされたヴェンダースの『暴力の終わりAm Ende der Gewalt』にはホッパーの『夜更かし』への賛辞が含まれている。この映画の公开发表には次のように述べている。

プロダクション・デザイナーのパトリッシャ・ノリスとの共同制作で、ヴェンダースは緑、赤、黄を含んだ強く、明るい色調を選んだ。食事をするアメリカ人のハイパーリアルな描写で有名なホッパーの絵がとくに彼らに刺激を与えている。ノリスは実際映画の一場面にこの食事をする人を登場させている。

『夜更かし』に喚起された場面が長い映画の伝統に従うものであることをヴェンダースは理解していた。この同じ公开发表に、「エドワード・ホッパーは私や他の映画監督にインスピレーションを与え続けた」という彼の言葉が引用されている。ヴェンダースはさらに

私はホッパーのカタログ・レゾネのドイツ語版の序文を書いたところだ。つまり私は彼の作品を再度すべて見たことになる。『暴力の終わり』を準備するに当たって、窓からの眺め、あるいは外からの窓の眺めにはいくつもの見方があることに気づいた。これがホッパーの絵画における最優先のトピックである。食事のセットを実際作る必要が生まれたとき、セットをホッパーへの率直なオマージュに変えることにした。パトリッシャ・ノリスはこの仕事が気に入り、それをできるだけ『夜更かし』に近いものにしたのである」。

アメリカの監督たちがホッパーの絵画に言及することに飽きた、その時点で、彼の作品はヨーロ

ッパの人々の映画の慣用句になったように思われる。カウリスマキ監督とヴェンダース監督はこの長い伝統の始まりにすぎないように思われる。ホッパー自身の映画への情熱は彼の絵画という結果を生み出し、映画監督たちがそれを称賛したのである。今、望まれるのは、ホッパーの伝記が語る葛藤のドラマを映画に翻訳する機会を捕らえる映画監督が現れることである。そうすることによってこのような比類のない絵画のいくつかの誕生をわれわれは知ることができるからである⁴⁸。

注

- 1 Gail Levin, "Edward Hopper: The Influence of Theater and Film," *Arts Magazine*, 55, October 1980, pp. 123-127 and Gail Levin, *Edward Hopper: The Art and the Artist* (New York: W.W. Norton, Inc., 1980; Schirmer/Mosel Verlag G.M.B.H., Munich, 1981)を参照。
- 2 Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1995)and (Munich: Paul List Verlag, 1998)を参照。
- 3 Vachel Lindsay, *The Art of Moving Pictures*, (New York: The MacMillan Company, 1915; reprinted Liveright Publishing Corporation, 1970), pp. 125 and 130.
- 4 ゴーモント／ウィリアム・A・ブラーディの制作。Jury's Imperial Pictures, United Kingdom 配給。3000フィート／4000フィート。
- 5 Dan Streible, "A History of the Boxing Film, 1894-1915: Social Control and Social Reform in the Progressive Era," *Film History An International Journal*, 3, 1989, pp. 243を参照。
- 6 Levin, *Hopper: An Intimate Biography*, pp. 60-63.
- 7 Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915* (Berkeley: The University of California Press, 1990), pp. 37-38を参照。改革論者のフェミニスト、アンナ・ショー博士は、「女性警官が映画館の入り口と館内に配置されなければならぬ。これらの場合は悪徳の巣窟である」と指摘している。
- 8 Edward Hopper, quoted in Alexander Eliot, "The Silent Witness," *Time*, December 24, 1956, p. 37.
- 9 Gail Levin, *Edward Hopper as Illustrator* (New York: W.W. Norton Inc., 1979, p. 2.) 参照。
- 10 Anthony Slide, *The International Film Industry: A Historical Dictionary* (New York: Greenwood Press, 1989), pp. 119-122.
- 11 William Johnson unpublished interview, p. 10. より引用。
- 12 Brian O'Doherty, "Portrait: Edward Hopper," *Art in America*, 52, December 1964, p. 77. より引用。
- 13 John D'Emilio and Estelle B. Freedman, *Intimate Matters A History of Sexuality in America* (New York: Harper & Row, 1988), pp. 201 and 208-209.
- 14 D'Emilio and Freedman, *Intimate Matters*, p. 208.
- 15 Ernest A. Bell, *Fighting the Traffic in Young Girls or War on the White Slave Trade* (Chicago: L.H. Walter, 1911), pp. 183-184.
- 16 Bell, *Fighting the Traffic*, p. 25.
- 17 Charles Stelzle, "Instead of John Barleycorn," *World Outlook*, 5, May 1919, p. 12.
- 18 Rollin Summers, *Moving Picture World*, Bowser, *The Transformation of Cinema*, p. 55. における引用。
- 19 Bowser, *Early Cinema*, p. 55.
- 20 Jo Nivison Hopper, unpublished diary entry for December 11, 1934.
- 21 ホッパーから母宛の手紙 (1907年7月27日ベルリン)。
- 22 Gail Levin, *Edward Hopper: The Complete Prints* (New York: W.W. Norton & Co., Inc., 1979; Munich: Schirmer/Mosel Verlag G.M.B.H., 1986)を参照。
- 23 ジョー・ホッパーの日記 (1939年1月1日)。

- 24 ジョー・ホッパーの日記 (1939年1月12日)。
- 25 ジョー・ホッパーの日記 (1939年2月2日)。
- 26 Richard Lahey, "Artists I Have Known," Archives of American Art, roll 378, frames 919-1053.
- 27 Jo Hopper diary entry for January 23, 1937.
- 28 Louis R. Reid, "Amusement: Radio and Movies," in Harold E. Stearns, ed., *America Now An Inquiry into Civilization in the United States* (New York: The Literary Guild of America, Inc., 1938), p. 22.
- 29 Brian O'Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth* (New York: Random House, 1973), pp. 13-14から引用。
- 30 James Flexner, quoted in Gail Levin, ed., "Six Who Knew Hopper," *Art Journal*, 41, summer 1981, p. 134.
- 31 Flexner, quoted in Levin, ed., "Six Who Knew Hopper," p. 134.
- 32 Jo Hopper Record Book III, p. 81.
- 33 Raphael Soyer, *Diary of an Artist* (Washington, D.C.: New Republic Books, 1977), p. 72 から引用。
- 34 Levin, Hopper: An Intimate Biography, p. 175 を参照。
- 35 ジョー・ホッパーの日記 (1951年3月2日)。
- 36 ジョー・ホッパーの日記 (1956年2月10日)。
- 37 William Johnson interview with Edward Hopper, October 30, 1956.
- 38 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp. 17 and 23 参照。
- 39 O'Doherty, "Portrait," p. 76 から引用。
- 40 Martin Green and John Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia del l'Arte and the Modern Imagination* (New York: Macmillan Publishing Co., 1986), pp. 4-6.
- 41 Elia Kazan, *A Life* (New York: Alfred A. Knopf, 1988), p. 151.
- 42 Archer Winsten, "Outrages," *New York Post*, June 13, 1960.
- 43 Helena Ylänen, "Set Design: Edward Hopper," in *helsingin Sanomat*, January 1996, on the internet site of the Finnish Film Foundation から引用。
- 44 Gail Levin, Edward Hopper: The Art and the Artist.
- 45 "'To Be a Step Ahead of the Times,' Wim Wenders on Photography, Painting and Cinema," interviewed by Paul Püschel and Jan Thorn-Prikker, *Kultur Chronik*, August 1991, pp.4-10. 続きの文章もこの文献から引用。
- 46 Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), pp. 18-22.
- 47 Wenders quoted in *Kultur Chronik* interview, 1991, p. 9.
- 48 伝記や映画シナリオの著作権に関しては、ニューヨーク在住の筆者に連絡してください。



図1 《日曜日の早朝》1939年 油彩 35 x 60インチ
ウィトニー美術館蔵



図2 《夜更かし》1942年 油彩 33 1/4 x 60 1/8
インチ、アート・インスティテュート・オブ・シカゴ蔵



図3 《サークル・シアター》 1936年 油彩 27
x 36インチ 個人蔵



図4 《ニューヨーク・ムーヴィー》1939年 油彩
32 1/4 x 40 1/8インチ ニューヨーク近代美
術館蔵



図5 《二人のコメディアン》1965年 油彩 29 x
40インチ、個人蔵

出典：Lloyd Goodrich, Edward Hopper, New York, 1989.

