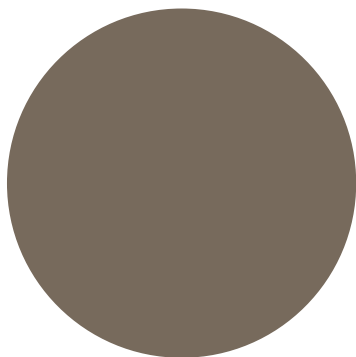


YAMAGATA
International
Documentary
Film
Festival

Film
Criticism
Collective 2



Contents ●

地域性と普遍性の間で／クリス・フジワラ	4	Between the Regional and the Universal / Chris Fujiwara	5
富田克也『バンコクナイツ』		Tomita Katsuya's <i>Bangkok Nites</i>	
辺境映画の人びと／クリス・フジワラ	12	People of a Marginal Cinema / Chris Fujiwara	13
グティエレス・マンガンサカンII『三色旗の娘たち』		Gutierrez Mangansakan II's <i>Daughters of the Three Tailed Banner</i>	
鏡に描かれた女たち／北小路隆志	20	Tales of Women Told through Mirrors / Kitakoji Takashi	21
ヴィクター・ヴィジャヌエヴァ『ヘスは死んだ』		Victor Villanueva's <i>Jesus Is Dead</i>	
母という神話／マリア・チンデル・アンカハス	32	The Myth of the Mother / Maria Cindelle Ancajas	33
ユーモアが悲しみを照らし出す／ジル・J・タン	38	Humor Illuminates Grief / Jill J. Tan	39
吉田孝行『ぼんぼこマウンテン』		Yoshida Takayuki's <i>Ponpoko Mountain</i>	
子ども、トランポリン、そして日常の一時的な関係／アユ・ディア・チュンパカ	50	Kids, Trampoline, and a Daily Temporary Relation / Ayu Diah Cempaka	51
音から見えてくるもの／ヴァージル・S・ヴィジャヌエヴァ	58	By Way of Sound / Virgil S. Villanueva	59
ミディ・ジー『マンダレーへの道』		Midi Z's <i>The Road to Mandalay</i>	
豊かな国へ／臼田浩平	62	Land of Plenty / Usuda Kohei	63
ジョン・ラサム『3つの魔法』		Jon Lazam's <i>Three Enchantments</i>	
恐怖の魔力／ジェサ・パキボット	72	Enchantments of Fear / Jesa Paquibot	73
バガネ・フィオラ『森に響く叫び』		Bagane Fiola's <i>Whispers in the Forest</i>	
地図にない土地／マリヤ・リム	78	Uncharted / Mariya Lim	79
森の物語と他者の命／ジェイ・ロサス	84	Forest Tales and the Lives of Others / Jay Rosas	85
BW・ブルバ・ネガラ『巡礼』		BW Purba Negara's <i>Ziarah</i>	
歴史の物語／アングラエニ・ウィディアシ	94	Story of History / Anggraeni Widhiasih	95
墓地在生につながる時／シャロン・カリンガサン	102	Graveyards and Transcendence / Sharon Calingasan	103
人生の旅としての川／佐藤史織	108	River as a Journey of a Life / Satoh Shiori	109
リージョナルシネマと翻訳の不安／チャック・ロサノ	114	Regional Cinema and the Anxiety of Translation / Chuck Lozano	115
シンポジウム：映画批評と映画の地域性	122	Symposium: Film Criticism and the Regions of Cinema	123



地域性と普遍性の間で

2015年に日本で設立された映画批評コレクティブ(FCC)は、映画批評の発展に貢献するとともに、各国の映画批評家の交流を促進し、さらに東アジアの映画批評を英語で紹介してより多くの読者に届けることを目指している。

FCCの主な活動は映画批評ワークショップであり、国際交流基金アジアセンターの支援を受けて、山形国際ドキュメンタリー映画祭にあわせて2年おきに開催している。

2016年11月、フィリピンのジェネラル・サントスで、優秀な映画監督のグティエレス・マンガンサカンⅡがディレクターを務めるサラミンダナオ・アジア映画祭が開催されたのを機に、映画批評ワークショップも初めて日本の外に出ることになった。数多くの応募があったなかから、フィリピン、インドネシア、シンガポール、日本の11人の生徒が選ばれ、ワークショップに参加した。

サラミンダナオ・アジア映画祭の重要なテーマはリージョナルシネマだ。ミンダナオ島の主要都市で開催されたこの映画祭は、地元の映画とともに、東アジアの他の地域で生まれた映画を幅広く紹介することを第一の目的にしている。2016年の映画祭ではふたつのシンポジウムが開催され、1回目のシンポジウムはリージョナルシネマがテーマであり、映画批評を話し合う2回目のシンポジウムでもそのテーマが引き継がれている。2回目のシンポジウムの内容は、本冊子に収録されたテキストで読むことができる。

以上のようなことをふまえ、ワークショップでは東南アジア映画の普遍

Between the Regional and the Universal

Founded in Japan in 2015, the Film Criticism Collective is intended to develop and encourage film criticism, to facilitate interaction among critics of different countries, and to make the writing of East Asian critics more accessible in English.

The main activity of the FCC is the Film Criticism Workshop, which is held every two years at the Yamagata International Documentary Film Festival, with the support of the Japan Foundation Asia Center.

The Salamindanaw Festival, held in November 2016 in General Santos, Philippines, under the direction of the excellent film director Gutierrez Mangansakan II, provided the occasion for the Film Criticism Workshop to take place for the first time outside Japan. Eleven students from the Philippines, Indonesia, Singapore, and Japan were chosen from a larger group of applicants to participate in the workshop.

An important theme of the Salamindanaw Festival is regional cinema. The festival takes place in one of the main cities of Mindanao and is committed to providing a showcase for works from that region, while also presenting works from elsewhere in East Asia. The 2016 festival held two

性ではなく、その特異性に注目すべきだろうと主催者は判断した。ワークショップの参加者たちによる批評もこの判断を反映し、『森に響く叫び』（バガネ・フィオラ監督、フィリピン、2016）、『ヘスは死んだ』（ヴィクター・ヴィジャヌエヴァ監督、フィリピン、2016）、『巡礼』（BW・ブルバ・ネガラ監督、インドネシア、2016）、『3つの魔法』（ジョン・ラサム監督、フィリピン、2016）といった、文化的に特異な要素を持つ作品を取り上げている。彼らの批評は、本冊子に収録されている。なお、ジル・J・タンによる『ヘスは死んだ』評は、この映画に対するジェネラル・サントスの観客の反応を描写し、チャック・ロサノの「リージョナルシネマと翻訳の不安」は、リージョナルシネマの字幕にまつわる問題を考察している。

映画批評に関するシンポジウムにおいて、批評の基準は存在するかという短い議論があった。「リージョナル映画批評」においては、批評の基準が決定的な意味を持つ（「リージョナル映画批評」という言葉は、リージョナル映画、すなわち地域という文脈のなかで考慮される映画の批評とも定義できるし、または地域性を意識し、地域性を生かした批評活動とも定義できる）。批評家は、何を基準に映画を評価すべきなのか。自分が属する地域、または映画が描いている地域特有のニーズ、状況、価値、伝統のなかに基準を見出すべきなのか、それとも映画史と美学、さらに映画を超えた全体としての美学の伝統に根ざした、理論的で公式な概念を基準とするべきなのか。実際のところ、ほとんどの批評が、地域性と普遍性の間で何らかの交渉を行っている。おそらくこの種の交渉につねに巻き込まれることが、映画論や学問としての映画研究とは違う、映画批評の本質なのだろう。この問題は、本冊子に収録されている文章の多くで暗に言及されているが、さらに正面から取り組む必要がある。今後の映画批評コレクティブが、その仕事を引き受けてくれることを願っている。

クリス・フジワラ

(桜田直美 訳)

symposia, the first of which was on the subject of regional cinema. The topic was addressed again at the second symposium, on film criticism, the transcription of which is presented in this volume.

In this context, the organizers believed it was appropriate to focus the workshop on the specificity, rather than the universality, of Southeast Asian cinema. The texts written by the students of the workshop, included in this volume, reflect this approach, with their attention to the culturally specific elements of such films as *Wallings in the Forest* (by Bagane Fiola, 2016, Philippines), *Jesus is Dead* (by Victor Villanueva, 2016, Philippines), *Ziarah* (by BW Purba Negara, 2016, Indonesia), and *Three Enchantments* (by Jon Lazam, 2016, Philippines). Furthermore, Jill J. Tan's text on *Jesus is Dead* describes the response to the film by the General Santos audience, while Chuck Lozano's text, "Regional Cinema and the Anxiety of Translation," discusses problems of subtitling regional films.

In the symposium on criticism there is a brief discussion of the existence of standards in criticism. For a "regional film criticism" (whether this is defined as the criticism of regional films, that is, films considered in their regional context, or as a critical practice that is conscious of its own regional basis and seeks to make it into an advantage), the question of standards is crucial. Where should film critics draw their criteria for evaluation: from the needs, circumstances, values, and traditions that belong to the region within or about which they write, or from theoretical and formal concepts that are grounded in film history and aesthetics and in aesthetic traditions that go beyond film? In practice, most film criticism performs some negotiation between the regional and the universal; perhaps it is in the nature of film criticism (as distinct from film theory or scholarly film studies) to be involved constantly in such a

negotiation. This question, which many of the texts in this book address in an implicit manner, needs to be developed more explicitly, and I hope that the Film Criticism Collective can take up this task in its future work.

Chris Fujiwara

本書は、山形国際ドキュメンタリー映画祭と国際交流基金アジアセンターが共催する映画批評コレクティブが、2016年11月8日から12日の期間にサラミンダナオ・アジア映画祭(フィリピン、ジェネラル・サントス)にて開催したワークショップの成果に基づくものである。

This book is based on the activities and outcomes of the workshop by the Film Criticism Collective (which is co-organized by Yamagata International Documentary Film Festival and the Japan Foundation Asia Center) that was held at the Salamindanaw Asian Film Festival (General Santos, Philippines) from November 8 through 12, 2016.

富田克也『バンコクナイツ』

辺境映画の人びと

クリス・フジワラ

最新作『バンコクナイツ』でも前作の『サウダーヂ』(2011)と同様に、監督の富田克也は、独特のゆったりしたペースで、人目に触れることのない辺境の日常を描写する。どちらもおよそ3時間の長さで、どうしてここまで長いのかという疑問を禁じ得ない。というのも、そこにはさして語るなどないように思われるからだ。どちらの映画も、辺境の限界にとどまり、実現しない計画を追う。それゆえに、物語と呼べるようなものに結びつく可能性がまるで見あたらない。おそらく監督は、こういった題材とスタイルを選ぶことで、物語のない人生を生きることを強いられた人びとと、彼らが置かれた社会的・政治的な状況に目を向けさせることを意図しているのだろう。そして、*辺境の人びと*が自分自身について語られるかもしれない物語を想像するには、どんなプロセスが必要なのかということを、観客に考えさせようとしている。

『バンコクナイツ』に登場する人びと——自分が男であることを楽しむためにタイへ逃亡した日本人の男たちと、売春やホステスの仕事で稼ぐためにタイの田舎からバンコクへ出てきた女たち——は、映画が始まる前から、すでに自分の立場を受け入れている。根無し草である彼らは、社会的に認められる存在ではない。自分の行動や言葉が、何らかの政治的な力を持つことなど、はなから期待していない。ただの悲惨な見世物でしかないという運命を受け入れている。パフォーマーであろうと、商人であろうと、消費者であろうと、彼らはみな見世物として存在している。

Tomita Katsuya's *Bangkok Nites*

People of a Marginal Cinema

Chris Fujiwara

With this film and *Saudade* (2011), Tomita Katsuya's two latest films, we find the same lingering, leisurely emphasis on the obscure aspects of a marginal way of life. Both films are about three hours long, so long that one asks why, since, it seems, they have little enough to show or tell that could make up what we would normally call a story. But the way the films choose to tell their stories, remaining on the margins of marginal lives, dwelling on plans that don't pan out and therefore on the very impossibility of existing in a way that could lead to something like a story, perhaps these particular choices of material and style are intended to get us to question the social and political conditions under which these sorts of story-less lives are produced, and to think about the processes by which marginal people start to imagine the stories that could be told about themselves.

The people of *Bangkok Nites*—the Japanese men who escape to a Thailand that flatters their sense of their own virility; the women from rural Thailand who escape to Bangkok to earn money by working as prostitutes or hostesses—have already accepted, before the beginning of the film, that their status as exiles means that they have given up interest in assuming a public role in their societies, that is, that they have given up the expectation or pretense

だからこそ彼らは、映画の冒頭から、ひとりの人間としてよりも、ある種の役割や立場の象徴として存在しているように見えるのだろう。彼らは広告であり、クリシェであり、映画のキャラクターだ。そしてそれゆえに、まるで自分たちのパロディに見えかねないことがしばしばあり（たとえばヒロインのリン／ラックが、手を腰に当てて首をかしげ、英語で「ノー・マネー・ノー・ライフ」と言い、ラオスの多国籍ギャングのメンバーが自己紹介をする）、あるいはグロテスクな存在になる（ラックの故郷の村ノーンカーイにいる白人の男たちや、娘のためにアルミ箔でドラッグを吸引する道具を作るラックの母親）。そして富田のカメラは、彼らが彼ら自身を演じることを執拗に要求する。

演じることを強いられ、自らの行動や言葉や身ぶりが、社会で何の意味も持たない人びとの中であって、富田自身が演じるオザワだけが、自分の役割に確信を持っていないように見える。ナルシズムに欠け、ただ周りの状況に合わせていただけであり（オザワはよく、そのときにいる土地の名前がプリントされた観光みやげのTシャツを着ている）、たまに人の役に立つこと以外に、これといった望みはない。オザワは、初歩的な映画の純粋な産物だ。彼は、たまたまそのときにいた場所にしか存在しない。過去もなければ、未来もない。カメラの外に出ると、まったく痕跡を残さずに消えてしまう。そして、彼が関わりを持った人びとがカメラ外に出ると、彼にとって彼らは存在しなくなる。

オザワの対極にあるのが、校正の仕事をしていたスガノという男だ。スガノは本人曰く、かつて校正の仕事で使っていたシステムを外の世界に対して使っている。左目と右目がそれぞれとらえた別のイメージをひとつに融合し、違いを見つけるのだ。おそらくスガノにとっては、カメラの外の世界もつねに存在しているのだろう。目に見える現実のすぐ隣にあり、比較の対象をつねに提供してくれている。

映画のキャラクターの中で、オザワがもっとも帰属感のない人物だ。

that their actions or words can have any political force. They have accepted their fate as pure figures of spectacle; whether as performers, purveyors, or consumers, they all serve the spectacle. This is why, from the beginning, the characters of the film seem to exist less as private human beings than as representatives of their own role and status. They are advertisements, clichés, movie images, and as such frequently on the verge of appearing self-parodic (the heroine, Ling/Luck, putting her hands on her hips, tilting her head, and saying in English, “no money, no life”; the multinational gang members in Laos introducing themselves) or grotesque (the Caucasian men in Luck’s country village, Nong Khai; Luck’s mother preparing her tin-foil drug-smoking apparatus). Tomita’s camera encourages them by constantly framing them in a way that invites them or forces them to present themselves.

Among all these people who are dominated by the pressure to perform and isolated from the realm in which their actions, words, or gestures would have any public consequences, Ozawa, the character played by Tomita himself, stands out for his apparent inability to assert himself: he seems to lack narcissism, merely wishing to adapt to whatever situation he lands in (he tends to wear tourist t-shirts emblazoned with the names of the places he is visiting at the moment), and he has no further ambition than to make himself useful occasionally if possible. Ozawa is a pure creature of an elementary cinema: he exists only in the place where he happens to present himself; he denies past or future; when he is offscreen he simply disappears, leaving no trace, and when those he has become involved with are offscreen they disappear for him.

どこかの場所に執着することを誰よりも避けている。オザワの「帰属のなさ」が現れるのは、たとえば彼が現地の言葉を覚えようとするシーンだ。日本語だけでなく、タイ語や英語、さらにはタイ東北部の方言であるイサーン語までも話そうとする。一方で映画に登場する他の日本人の男たちは、現地の言葉は知らないほうがいと断言する。スガノが言うには、アジアは男にとってパラダイスだが、それは「余所者のままでいる」場合に限られる。

この映画にとって、「余所者である」ということは決定的な意味を持つ。というのも、オザワの問題、帰属感のなさは、今いる場所に定着できないということから生まれているように思えるからだ。そしてそれは、彼が戦うことを拒否した結果である。オザワは元自衛隊員だが、隊員としては挫折した（オザワがかつての上官のトミオカと会話するシーンで、酔ったトミオカが郷愁に駆られる姿は、小津の『秋刀魚の味』[1962]で加藤大介と笠智衆がバーで話すシーンを思い出させる。どちらの映画も、挫折を味わった日本人男性を辛辣に描いている。小津映画の男たちを受け継ぐ『バンコクナイツ』の男たちは、なんとかして状況を好転させようともがき、そして状況が悪くなったときは必死で生き残ろうとする）。オザワが自衛隊員として失敗したのは、おそらく争いが嫌いな性格のせいだろう。彼は本能的に、違いを無効化しようとする。違いから逃れたオザワは東南アジアに向かい、余所者ではなく、失敗した当事者になることを望んだ（これは結果的に、彼が日本にいたときと同じ立ち位置だ）。

監督の富田は、『バンコクナイツ』の主題や舞台設定から想起される誘いを拒否している。最近のアメリカ映画で飽きるほど見るような、派手に快楽に溺れるさまを描くわけではなく、かといって厳格にモラルを説くアート作品の方向へも流れない。むしろこの映画には、一貫してある種の懐疑主義がある。登場人物たちの可能性も、ドキュメンタリー、啓

His opposite is the former proofreader Sugano, who describes himself as practicing with respect to the outside world the system he used in proofing copy: fusing different images received by the left and right eye in order to perceive the discrepancies between them. For Sugano, presumably, the offscreen always exists, side by side the visual reality that confronts him, providing a constant basis for comparison.

Ozawa is the most placeless of the film's characters, the one who most seeks to deny that he has attachments to any place. One sign of this placelessness is his attempt to gain a certain linguistic fluidity by speaking not just in Japanese but in Thai, English, and even a little Isan. Whereas another Japanese man in the film asserts that it's better not to know the local language, and Sugano observes that Asia is paradise for men "if you stay outside."

This question of staying outside is crucial for the film, since Ozawa's problem, his placelessness, seems to derive from his inability to inhabit the place where he is. This inability can be seen as the result of a refusal of struggle. Ozawa was a soldier in Japan's Self-Defense Forces, but he was a failure as a soldier. (The scene of his conversation with his former superior Tomioka, the latter's nostalgia inflamed by drink, recalls the bar scenes between Kato Daisuke and Ryu Chishu in Ozu's *Autumn Afternoon* [1962]: both films offer an incisive portrayal of a Japanese male image that is linked to failure. Descendants of Ozu's heroes, the Japanese men of *Bangkok Nites* are doing their best to manipulate things in order to improve the chances of events turning in their favor, or of surviving when conditions turn bad.) We can imagine that Ozawa

発、または娯楽の手段としての映画の可能性も疑っている。彼らは映画の中を漂流し、自分の命は見られることにかかっていると十分に自覚しているときでさえ、カメラの凝視を避けているかのようだ。自らの存在とベルソナを攻撃的なまでに主張しながらも、映画が自分にどんな評決を下すかはまるで気にしていない。そのような人びとと対峙することで、「他人の人生をのぞき見る」、「一瞬ではかなく消える」という映画それ自体の本質が、驚くほど純粋な形で明らかになる。

(桜田直美 訳)



©Bangkok Nites Partners 2016

バンコクナイト

日本、フランス、タイ、ラオス / 2016 / 日本語、タイ語、イサン語、英語、ラオス語、タガログ語、フランス語 / カラー / 182 分
監督、脚本、製作：富田克也
脚本、製作：相澤虎之助
撮影：スタジオ石 (向山正洋、古屋卓磨)
録音：山崎巖、YOUNG-G

failed because his instinctive inclination is to avoid conflict, to neutralize difference. Ozawa's escape from difference leads him to try to enter Southeast Asia not as an outsider, but as a failed insider (the same position he occupied in Japan, in effect).

Director Tomita declines the invitation, which the setting and subject matter of *Bangkok Nites* seem to extend, either to indulge in the kind of sleaze-glam wallow all too familiar from recent American cinema, or to adopt a thin-lipped high-art-house moralism. Instead, the film maintains a certain skepticism with regard both to the characters' possibilities and to those of the cinema as a vehicle of documentation, edification, or entertainment. Adrift through the film, the characters, even when they are most aware that their lives depend on being seen, appear to escape the camera's gaze. Confronted by these beings who are at once almost aggressive in their assertion of their own presence and their own personas and completely indifferent to the verdict that the film will render on them, the cinema itself reveals, in a startlingly pure form, its own furtiveness and evanescence.

Bangkok Nites

JAPAN, FRANCE, THAILAND, LAOS / 2016 / Japanese, Thai, Isan, English, Laotian, Tagalog, French / Color / 182 min
Director, Screenplay, Producer: Tomita Katsuya
Screenplay, Producer: Aizawa Toranosuke
Photography: Studio Ishi (Mukoyama Masahiro, Furuya Takuma)
Sound: Yamazaki Iwao, Young-G

鏡に描かれた女たち

北小路隆志

都会の豪華なホテルでハウスキーピングの仕事に就く中年女性アイダと、荒涼とした自然に囲まれた土地で伝統的な慣習を守るモロ族（ムスリム）の家に生まれ育った若い女性トニナをそれぞれヒロインとするふたつのパートが並行して綴られ、やがてそれらが緻密かつ官能的な共鳴へと至る。もともと構想されていた“the moro 2mrw（モロ族の未来）に関する長い抗争と深い熱情”を巡る物語群が二部に分かれたれ、その第一部として製作された経緯も影響してか、80分ほどの簡潔な上映時間に収まる映画だが、そうした冗長性を排する姿勢が本作の構造上の厳格さや美しさを際立たせる結果にもなっている。

まったく異なる世界に生きるかのようなふたりの女性は、しかし深刻な「秘密」を抱え、ある種の「演技」を日常において強いられる境遇を共有する。やはりムスリムの女性であるアイダは、ベビー・シッターとしてクウェートで働く計画が仲介業者に騙され頓挫したが、その事実を夫や子どもに告げられず、中東の地で多忙を極めるかのように装いつつフィリピン国内のホテルで日々の労働に励む。他方、トニナの家族は、彼女の兄が最近死去したことから男性の構成員がひとりもない窮状に陥っており、喪が明け次第、彼女か姉が家系の維持のため婿をとることを期待されているのだが、物語が進むにつれて明らかになるのは、亡き兄とのあいだの子どもを身ごもるトニナがその幾重ものタブーを犯す秘密を周囲に伏せたままひとり苦しむ事実である。

映画の幕開けを告げる冒頭のショットがまずは素晴らしい。美容室の

Tales of Women Told through Mirrors

Kitakoji Takashi

Forty-something Aida, working as a maid in a luxurious hotel in the big city; and the young girl Tonina, born and raised in a desolate natural environment to a Muslim family maintaining the cultural traditions of the Moro people. The respective heroines of two narrative threads that advance concurrently, leading to resonances both sensuous and minute. Structured to be completed as a two-part work about the future of the Moro people, this film describes itself as “The first book on protracted struggles and deep aspirations of the Moro 2mrw.” Concise, at a running time of around 80minutes—perhaps partly due to the two-part nature of the project—the film’s outright rejection of redundancy brings into relief its structural rigidity and beauty.

These two women would seem to be living in utterly different worlds, and yet they both bear a grave secret, and circumstances that compel them to engage in a kind of acting. The Muslim Aida lets her husband and children back home believe she is working as a babysitter in Kuwait, when in fact the position came to nothing when she fell victim to an illegal recruiter. Pretending to lead a hectic life way out in the Middle East, she is actually toiling away at a hotel in the Philippines, having never even left the country. Tonina’s family is in ruins, since the recent death of her elder brother meant the loss of the last male family member. She or her elder sister are expected to find a husband as soon as they have finished

ふたつの大きな鏡が画面上に配され、それぞれにひとりの女性の姿が映し出される。向かって左側の鏡にアイダが映り、右側の鏡のなかの長い黒髪の女性ノーラは、ソファに座って雑誌のページを無造作にめくり自分の順番を待つ。ふたりの女性以外に画面（＝鏡面）に映るのは、アイダの髪をブラッシングする同性愛者らしき男性美容師のみだが、彼の同僚らしき別の男性の声も画面外から僕らの耳に届き、彼らの賑やかな会話の中身はといえば、友人の男性が出稼ぎ先のドバイでHIVに感染した、といったゴシップめいた話題である。派手な赤い細身のパンツ姿のノーラは、それなりの年齢を重ねていることがうかがえ、美容室の常連客であるらしく会話にも参加、彼女の姪の息子（トニナの兄）が死んだためにお金が必要で、そのためにも、もう男遊びなどには手を出さない、といった近況が語られる。一方のアイダは、どこか落ち着きなく当惑の表情を浮かべながらも沈黙を守り、そこでの会話の過激さに驚きを隠せずにいるようだ。

この固定の長回しで撮影された冒頭のショットの重要性は、これ以降、ふたつの支流に分岐することになる物語の源流めいた位置づけ——アイダが都会のパートの中心になり、トニナの大叔母に当たるノーラは、かなり以前に中国系の男性との駆け落ちで故郷を捨てた経緯から、誰にも歓迎されることのない里帰りを久々に果たす——だけにとどまらない。僕らが注視すべきは、このショットで堂々たる存在感を示す鏡が、その後の物語でいかに効果的に変奏され、ここを起点に導入された鏡の主題が物語にいかなる起伏や結実をもたらすか……なのだ。

とりわけ鏡が物理的な次元で目を惹くのは、アイダのパートにおいてである。人影も疎らなホテルの廊下を重いカートを引いて歩き、室内を清掃したり備品を補充したりする単調な作業のなかで、何度か鏡の前に立つアイダが印象深くカメラに収まる。たとえば、洗面所の清掃の場面では、拭き掃除を入念に進め、歯ブラシや石鹸の類いを慎重に鏡に

mourning, but soon a secret is revealed that Tonina alone endures the knowledge of: she has committed the terrible taboo of getting pregnant with that same elder brother, before he died.

The opening shot of the film is already exquisite. The screen is divided in two—we are in a beauty salon—with a vast mirror on either side, and a woman reflected in each. Aida is reflected in the left-hand mirror, while a woman with long black hair awaiting her turn nonchalantly leafs through a magazine in the one on the right. The only other person on the screen is the seemingly gay hairdresser brushing Aida's hair, but from offscreen we hear the voice of another male character, perhaps a co-worker. He is chattering on in a gossipy way about a male friend who contracted the HIV virus when out working as a migrant in Dubai. Nora, in flashy tight red pants, and apparently getting on in years, takes part with the familiarity of a regular customer. We learn in the course of their conversation that she is in need of money as a result of the death of her niece's son who is Tonina's elder brother, which has led her to give up running around with men. For her part, Aida seems a bit restless, although silent, with embarrassed expressions flitting across her face, trying but failing to hide her astonishment at the extreme nature at what is being discussed.

The importance of this fixed extended shot at the opening of the film lies in its positioning as the source for the two branching tributaries of the story. Aida is at the center of the big city narrative, while in the second narrative Tonina's great-aunt Nora—who abandoned her roots long ago to elope with a Chinese man—returns to her hometown, where she is unwelcome, for the first time in a long while. But that's not all. This is what we must keep in mind: how the mirrors in this shot convey a larger-than-life presence for these characters, how powerfully the shot sets us up for variations that will

もたせかける彼女の鏡面上の姿が、冒頭のショット同様、固定の長回しで捉えられる。そして、さらに別の鏡が彼女の運命の分岐点となる部屋において出現するだろう。いつものように客の不在を確認したうえで部屋に入り、まずはカーテンを開けて陽光を室内に入れる彼女の背後から、暗いままにしておいて……と不意に女性が声をかける。狼狽して謝罪の言葉を口にしつつ振り返るアイダの視線の先で、酔っているのか体調が悪いのか、大きく胸の開いたカラフルな服装の美女がベッド脇にうずくまり、私と一緒にいてくれ、と部屋を早々に出ようとするアイダを制するのだが、それに続いて、コーヒーを入れようとお湯を沸かすアイダの鏡像が長めに持続するショットで映し出されるのだ。

これらの場面でアイダが鏡に映る自分の姿に無関心であり続ける点に注目すべきだろう。僕らは鏡を介して彼女の姿を見つめるが、彼女はそれに目もくれずに仕事に没頭する。同僚の男性からの昼食の誘いを無下に断り、ベッドメイクに手を焼く若い女性の新人に仕事のコツを教える彼女が勤勉な労働者であることは明白だが、そうした勤務態度も冒頭で触れた「秘密」に少なからず由来し、僕らが本作で見聞きする彼女の振る舞いや言葉のすべてが「演技」であるがゆえに、鏡に映し出される現実を彼女が直視できずにいるのではないか。しかし映画作家はそんなアイダの前に彼女の現実＝無意識をあらわにするための「鏡」をあらためて置いてみせる。それが真っ暗な部屋にひとり佇む錯乱気味の女性客その人に他ならない。

彼女は自らの苦境を初対面のアイダに滔々と語る。愛していた妻子持ちの男（政府高官であるらしい）に捨てられたばかりであること、このホテルが好きなのは、サービスが素晴らしいからで、あなたは自分の感情を敷き、演じることができ、私はベッドにおいてさえ演技ができないと男に罵倒された、あなたは私よりも優れた女優である……。カーテンを開けたり照明をつけようとするアイダに対し、彼女が暗闇の貴

play out later, how the theme of the mirror introduced here initiates myriad ups and downs that will also end up paying dividends.

Above all else, Aida is the reason the mirror attracts our eyes physically. The camera lingers its gaze on her in numerous mirrors throughout the film, as she pushes a heavy cart through the hotel's desolate corridors, and as she engages in the monotonous work of cleaning its rooms and replenishing their supplies. For example, a scene of her cleaning a bathroom shows her just as in the opening scene, captured in reflection in a long take with a fixed angle, as she carefully wipes the sink and arranges toiletries like toothbrushes and soap along the mirror. Later on, yet another mirror shows her in a room that will serve to alter her destiny. Entering the room as usual after ascertaining that no one is inside, Aida begins her routine by opening the curtains to let in the sun, when we hear a voice arising eerily from behind, begging her to leave everything in darkness. Flustered, she apologizes, and turning around to peer back into the room, she discovers an attractive woman who seems to be either drunk or sick, crouched beside the bed in a colorful and revealingly low-cut dress. Aida tries to leave, but the woman pleads with her, compelling her to remain. Thereafter we are shown the long take of Aida in the aforementioned mirror, as she boils water for coffee.

It should be noted that Aida herself is indifferent to her reflection in these scenes. We gaze on Aida through the medium of the Mirror, but her eyes are devoted to her work, and never fall on the reflections to which we are privy. Her refusal of a lunch invitation from a co-worker and the way she teaches the tricks of the trade to a young newcomer show us that she is a diligent worker, but in fact her work ethic owes in part to the secret mentioned at the beginning. If all of the words and deeds through which we know Aida in this film are acting, then Aida herself is unable to directly see

重さを説くことも重要だろう。暗闇においてあなたは別の誰かを演じる必要などないのだ……と。錯乱した政府高官の情婦は、ジャネット・リーを相手に身の上話をする『サイコ』(1960)のアンソニー・パーキンスさながら、自分を語ることを通してアイダが隠し持つ「秘密」——家族にさえ隠れて見せかけの生活を送ること——をあらわにするだろう。そんな女性の「鏡」としての特性は、ふたりの語らいの終わりで鮮明に視覚化される。

ベッドに並んで腰を落ろすふたりは、それまで歴然とあった距離感——客と従業員、派手な服装と地味な制服、それぞれのまったく異質な人生等々——の破棄に成功し、そこで新たに芽生えるふたりの束の間の(鏡像)関係性を、映画作家は古典的ともいえる切り返しのショットで感動的に捉える。女性はまるで鏡に向かって化粧をするかのように、化粧気のないアイダに濃い口紅を塗り、あなたは私のようにきれいだ……と感嘆するのだが、それは、あなたは鏡に映った分身のように私に似ている、と口にするに等しい。同時にそれまで鏡から目を背けてきたアイダは、ここではじめて「鏡」(彼女の鏡像めいた女性)と対峙することで、自分が何者であるかを知り、「秘密」(抑圧)からの解放の糸口を見出すのだ。

こうして本作における鏡の主題は、物理的な次元の鏡だけに収斂されるわけではない。そもそもふたつのパートを並行させて進む本作の構造そのものに鏡像的な照応関係を読み取ることができる。都会のホテルの一室でたまたま遭遇した女性が「鏡」となることでアイダに思いがけない救いと贈与がもたらされるのと同様に、人里離れた土地で女性だけの家族に息苦しいまでに束縛されるトニナの「秘密」もまた、ふたりの錯乱した女性が「鏡」となり、彼女に「真実」を告げることで解放への道が開かれるだろう。そのふたりの女性とは、文字通り精神錯乱状態にある親族の女性と、冒頭的美容室に登場した、故郷を失った女、ノーラである。

her own reality projected in the Mirror. But in order to reveal her reality to her = what she knows in her unconscious, the director has put a Mirror in front of her: none other than the mentally unbalanced hotel guest, brooding alone in that dark chamber.

She quietly tells Aida, a complete stranger, of her hardships. That she was recently dumped by the man she loved (apparently a senior government official) who had a wife and child, that she is fond of this hotel because the service is fabulous, that she envies Aida for her ability to act and conceal her true feelings—since she herself is unable to even fake an orgasm in bed and ended up abused for it. She praises Aida for being a far better actress than herself. She preaches to Aida, who is always opening curtains and turning on lights, about the advantage of darkness. That in the dark one need not pretend to be who one is not. Her instability reminds us of Anthony Perkins pouring out his heart to Janet Leigh in *Psycho* (1960), but her words also lay bare the secret Aida harbors—the life she has hidden even from her own family.

This woman's role as the Mirror is clearly given visual expression at the end of their conversation. The two sit down next to one another on the bed, with a shattering of their initial sense of distance—guest from employee, the woman's flashy garments from Aida's simple uniform: two distinct lives representing utterly disparate pasts are now no longer so far apart. The momentary lifespan of the (mirror image) encounter that develops between them is movingly photographed in classic crosscutting style. The woman faces Aida, as if she were doing her own make-up in a mirror, and puts lipstick on her saying, “You are pretty. Just like me,” but what she means is that she recognizes her own reflection in Aida. At the same time, Aida is here for the first time confronting the Mirror (= her own mirror image) from which

ほぼ無関係であるかのようにあったふたつの物語は、鏡を介した共鳴関係にあり、互いが互いを反映しあう関係を形成する。本作の力強さや美しさは、冒頭から画面に定着される鏡の魅惑が、女性たちの秘められた内面を鏡面上に押し開き、めくるめく乱反射の網の目へと導くことで生じるのだ。アイダが都市のプロレタリアートであるなら、トニナは荒涼とした大地を生きるプロレタリアートである。そして、アイダがひとりの女性の死に救いを見出すとすれば、トニナに救いをもたらすのは一個の小さな生命の誕生（贈与）であるだろう……。

トニナの家族のあり方が象徴するように、本作は“女性だけの世界”なる寓話を形成する。映画の後半に登場し、露骨に威嚇的であるばかりか性的な侮辱をも交えてアイダを尋問する刑事は、そのあまりにも極端な男性性（暴力性）の突出ぶりにおいて戯画的であり、リアリズムの産物である以上に、映画の寓話性を高めるかのようだ。それにしても、フェミニズムを経過したはずの現代にあってもなお「女性映画」における「未婚の母、待つ妻、捨てられた愛人、怯えた新妻、苦悩する母といったたえず反復される形象」が僕らを惹きつけるのはなぜか。かつてメアリ・アン・ドーンはそうした問いにロラン・バルトの『明るい部屋』の一節をもって答えた。それらが僕らにとっての「歴史」であり、「歴史」とは「わたしが生まれる以前にわたしの母が生きた時間」であるからだ……と。もちろん、「わたしたちがみな知りすぎるほど知っている女性性についての「明白な真実」（『欲望への欲望』）なるものへの（フェミニズム的な）警戒を怠るわけにはいかないが、グティエレス・マンガンサカンIIが本作で採った戦略は、「女性性の神話素」をあえて導入することによる映画（物語）の寓話＝歴史化であり、その戦略はこれまで論じてきた本作における鏡の主題とも重なる。モロ族（の女性）が生きる苦境を自明の前提とし、そうした現実に向けて差し出される鏡、つまりは現実の反映としての映画（＝リアリズム）から一定の距離を置き、あ

she has so long averted her gaze. This gives her a hint as to how she may free herself from her secret (= oppression).

And the mirror theme of this work is not limited simply to physical mirrors. We may read a mirror image correlating relationship into the film's two main narratives, that unfold side by side. Just as Aida attains unforeseen salvation and an unexpected gift from a complete stranger acting as a Mirror in a big city hotel room, the gate to liberation is opened in a similar manner for Tonina, who also conceals a secret—in her case one that binds her, suffocatingly so, to her entirely female family in the remote countryside. Two emotionally distraught women become Tonina's Mirror, speaking the truth to her: one is a truly mentally disturbed relative of Tonina's, while the other is Nora, the woman from the scene in the beauty salon, who has been deprived of a home with the family into which she was born.

These two stories might seem to be for the most part unrelated. But through the use of the Mirror, we find that they are mutually resonant, and that they structurally emulate one another. The power and beauty of this film is in how, right from the opening scene, the lure of the mirrors fixed on the screen force the secrets hidden inside these women out into the open, guiding the scattered reflection of these secrets on the mirror. Both are members of the proletariat: Aida in the city, and Tonina in the remote countryside. And we might say that while Aida is able to discover salvation through the death of one woman, Tonina finds it through the birth (= gift) of one small new life...

The situation Tonina's family finds itself in, and this film itself, are allegories about a world made up of only women. The police detective who shows up later in the movie to interrogate Aida not only explicitly intimidates her but also denigrates her sexually—the over-obviousness of his extreme

くまでも反映の現実（鏡面上の乱反射）の精度や官能性を磨きあげること……。バルトによれば、「歴史」とは生者（現実）から「隔離」された時間だが、そうした「隔離」が僕らの「現実」への眼差しを曇らせるとは限らない。アイーダやトニナは、僕らの「母」であるばかりか、共に戦うべき友にして同志なのだ。



三色旗の娘たち

Mga Bai Nu Sambolayang Mawalaw

フィリピン / 2016 / タガログ語、マギンダナオ語、セブ語 / カラー / 80分

監督、脚本：グティエレス・マンガンサカンII

撮影：マクロバート・ナカリオ

編集：ダビッド・イグナシオ

録音：ブライアン・デマギナ、アーネル・バルバラナ

masculinity (= violence) is caricature, born of realism, which intensifies the allegorical nature of the film. And yet, what is it about the women's film—with its themes of unmarried mothers, waiting wives, abandoned mistresses, nervous new wives, and suffering mothers, etc. —that continues to attract us in this day and age, when feminism itself is in the past? Mary Ann Doane once answered such a question with the passage from *Camera Lucida* by Roland Barthes, in which he writes about what “history” is for us: “That is what the time when my mother was alive before me is—History.” It goes without saying that we need to be careful (in a feminist manner), as Doane writes in *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, regarding what we accept with insufficient doubt as undeniable fact about women, but the strategy Gutierrez Mangansakan II has adopted in this work is to intentionally introduce a “feminine myth archetype” that allegorizes = historicizes the film (= story). And this strategy coincides with the subject of the mirror that we have been discussing. The self-evident premise is the predicament of the Moro people (specifically the Moro women). In order to confront that reality, we are offered the Mirror. Instead of reflecting actuality, the film actualizes reflection; rather than employing realism, the film locates itself at a fixed interval from realism, polishing that actuality (the irregular reflection on the Mirror's surface) with precision and sensuousness. According to Barthes, history is isolated from living beings (= reality). Yet isolation doesn't necessarily cloud our view on reality. Aida and Tonina are not only our mothers, but also comrades joining us in our struggle.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

Daughters of the Three Tailed Banner

THE PHILIPPINES / 2016 / Tagalog, Maguindanaon, Cebuano / Color / 80 min

Director, Screenplay: Gutierrez Mangansakan II

Photography: McRobert Nacario

Editing: David Ignacio

Sound: Bryan Dimaguina, Arnel Barbarona

ヴィクター・ヴィジャヌエヴァ 『ヘスは死んだ』

母という神話

マリア・チンデル・アンカハス

「私たちは、母性の本質と意味よりも、私たちが呼吸する空気や船で渡る海のほうをよく知っている」——アドリエヌ・リッチ『女から生まれる』

フィリピン社会は母親の役割に重きを置いている。フィリピン文化は、「母語」「母国」「母なる自然」のような、母性的な言語表現を生み出してきた。そのような母性に対する敬意があるからこそ、母であることの複雑さを描いた映画がこれほどたくさん作られているのだろう。

母親とは神聖な存在だとされている。そしておそらく、人びとがつねに解体を試みたり、意味を与えようとしたりする神話でもあるだろう。「母親」を正確に定義できる人は誰もいない。これまで数多くの思想家、哲学者、作家たちが、母性の本質について自分なりの考えを述べてきた。

父権社会においては、母性は「女性が目指すべき唯一のもの」とされている。一般的に女性は、幼い子どものころから、子守や家事、出産といったいわゆる「母親の仕事」とされるスキルの訓練を受ける。女性にとっては母性を備えることが究極の目標であり、人生の成否もそれで判断される。そして、この母性こそが究極の成功であるという考え方から、よい母親という神話が生まれしてきた。アメリカのソーシャルサービス組織「マザーウーマン」設立者のアネット・サイコンによると、よい母親と呼ばれるには、「忍耐強い、愛情深い、カッとしなない、自分を捨てる、叫びながら家を飛び出したいくならない」といった資質を備えている必要があるという。どれかひとつでも欠けていると、母親にふさわしくないとみなされる。

Victor Villanueva's *Jesus Is Dead*

The Myth of the Mother

Maria Cindelle Ancajas

We know more about the air we breathe, the seas we travel, than about the nature and meaning of motherhood.

—Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*

Filipino society places significance on the role of the mother. Several aspects of Filipino culture adopt a maternal construction of the language, e.g. mother tongue, motherland, mother nature. Such is the reverence for this figure that many films are produced that focus on the complex nature of being a mother.

The mother is considered as a sacred being. Perhaps a myth that people are always attempting to deconstruct or give meaning to. No one can give the exact definition of a mother. Plenty of thinkers, philosophers and writers have given their fair share on what exactly constitutes motherhood.

Patriarchy constructs motherhood as the only possible realm that most women should aim for. In the broader sense, women are trained since their early childhood in what may be deemed maternal skills such as caring, child rearing, domestic chores and giving birth to a child.

ヴィクター・ヴィジャヌエヴァの『ヘスは死んだ』は、マリア・ファティマ、またの名をイヤイというシングルマザーの物語だ。彼女は子どもたちを車に乗せて、子どもたちの父親であるヘスの葬式に向かう。小さなマルチキャブ〔フィリピンではよく乗り合いタクシーとして使われる小型トラック〕に家族を詰め込み、途中で何度も止まったり、事件に遭遇したりしながら目的地を目指す。

この『ヘスは死んだ』は、父権社会における母性を描いた映画ではない。イヤイはヘスと離婚すると、屋台で食べ物売って子どもたちを育ててきた。彼らの家の壁には、卒業式の写真やメダルがたくさん飾られている。これは、イヤイが子どもたちを学校にやることのできたという紛れもない証拠だ。つまり彼女は、生活は福祉や行政に頼り、子どもは問題児になるというシングルマザーのステレオタイプには当てはまらない。

映画で描かれるシングルマザーは、過度に性的な存在になることがしばしばある。すらりとした長身で、完璧なロングヘア、なめらかな肌、きれいな歯並びという、まるでバービー人形のような外見だ。しかしイヤイはそういう女性ではない。肥満気味の体型で、髪は短く刈り込み、いつも膝丈のズボンとシャツというシンプルな服装だ。それに化粧もしていない。

イヤイは優雅ではないし、物静かでもない。登場人物たちの言葉遣いは乱暴で、下品なことも平気で口にする。彼らは怒鳴り合い、ときには相手をバカにしたりからかったりもする。しかしイヤイは、自分が性的な目で見られることは拒否している。息子のジュードから性生活について尋ねられると、子どもと話すようなことではないときっぱりと拒絶した。性生活は、あくまで彼女の個人的な領域に属する事柄だからだ。

イヤイはまた、自分がいちばん正しいとも主張しない。少なくとも、自分の子どもに対してはそうだ。たとえばヘスとの復縁を拒み、そして後になって子どもには父親が必要だと気づいたときのように、自分にも間違いはあると認めている。映画において、女性はずねに補助的な役割

Motherhood is touted as the highest achievement, one that determines the woman's success in life. Attached to this notion of success and accomplishment is the myth of the good mother. According to Annette Cycon, the founder of MotherWoman, a U.S. social services organization, a good mother should have the following qualities: "patient, loving, never loses her temper, no needs of her own and never wants to run out of her house screaming." In the absence of any of these, the mother is considered to be unfit.

Victor Villanueva's *Jesus Is Dead* tells the story of a lone mother, Maria Fatima, aka Iyay, who goes on a road trip with her children to visit the wake of their father, Hesus. Crammed in their small multicab, Iyay makes the journey full of pit stops and road bumps before reaching their destination.

The narrative of *Jesus Is Dead* does not dwell on the patriarchal construct of motherhood. After the demise of her marriage to Hesus, Iyay provides for her children by selling meals in a makeshift food stall. A shot depicting their house reveals a wall of framed graduation photos and medals, a clear indicator of how she was able to send her children to school. She does not fit the stereotype of lone mothers who live on welfare or government support and whose children are often violent and mischievous.

Lone mothers are sometimes sexualized in films, often looking like Barbie dolls: tall, slim, perfect long hair, clear skin, and a good set of teeth. Iyay, however, does not look like this. She is a bit overweight, her hair is cropped short and she wears a simple set of knee-length trousers and blouse. She never wears make-up.

を与えられる。男性主人公を影ながら支えるか、またはサイドラインから応援する役だ。しかしイヤイは、主体的に行動する。このロード・トリップを計画したのは彼女だ。マルチキャブを運転するのも彼女で、息子のジェイに説得されるまで、子どもにハンドルを握らせなかった。行方不明になった息子を探すときも、彼女が先頭に立っていた。そして彼女は、かつて夫と暮らした家を取り戻すことに興味を示さないことからわかるように、過去をふり返ることも拒否している。

典型的な女性像の中で、母親と娼婦は対極の存在とされている。女性は父権社会に服従するためにそのような役割分担を押しつけられ、父権社会が定める「よい母親」の基準を満たすことを求められてきた。『ヘスは死んだ』という映画は、より人間らしい母親を忠実に描くことで、このような「よい母親」の神話を解体していると言えるだろう。

(桜田直美 訳)



Iyay is not refined, nor is she the quiet type. The film's dialogue is vulgar and obscene. The characters shout at each other, tease or mock sometimes. But Iyay refuses to be eroticized or fetishized. When Jude, her son, asks her how is her sex life, she blatantly responds that her sex life is not something to be discussed with her children, as it belongs to her private and personal domain.

Iyay does not claim she knows what is best. At least, for her children. She recognizes that she made an error in judgment when she refused to accept Hesus back into their life and later realized the children do need their father. Women are always assigned to second roles in films, either to act as a support or to cheer the hero from the sidelines. Iyay is an active figure. She plans the entire trip. She drives the multicab and refuses to let her children drive, until she gives in to the suggestion of one of them, Jay. She leads the search for her missing son. She refuses to look back on her past, as exemplified by her lack of interest in getting back the house she once shared with her former husband.

In the spectrum of the female archetypes, the mother is assigned at one end, the whore being the other. Such assignments on women constitute an archaic submission to patriarchy with its criteria of how to be a mother, how to be a good mother. *Jesus Is Dead* pertinently deconstructs the myth of the goodness of the mother by showing us a careful and more humane portrait of motherhood.

ヴィクター・ヴィジャヌエヴァ『ヘスは死んだ』

ユーモアが悲しみを照らし出す

ジル・J・タン

フィリピンのジェネラル・サントスにある満員の映画館で『ヘスは死んだ』を観た私は、何度も嫉妬の感情に襲われた。最初に訪れたのは、創造性に対する嫉妬だ。私はライターであり、映画作家ではない。しかし、セブ島出身のヴィクター・ヴィジャヌエヴァ監督の錬金術によって生み出された「深さ」と「笑い」の融合は、まさに私も目指しているものだ。4人の主要な登場人物のうち、ジュードはトランスジェンダーの男性で、ヒューバートはダウン症だ。しかしヴィジャヌエヴァはその巧みな手腕で、これが「ある特定の問題」を提起する映画と受け取られるのを回避している。その結果、説教臭さはなく、お涙ちょうだいの内容にもなっていない。この映画はコメディであり、スカトロ的で悪趣味なユーモアと不条理主義の間でバランスを取りながらも、キャラクターそのものを笑いものにせず、あくまで彼らの描き方で観客を笑わせている。なかでもヒューバートは、かなりのいたずら好きで、家族を愛する存在として描かれるが、承認と自立を求めて戦う彼の姿は、障害者差別に対するそれとない批判にもなっている。

この映画の主軸は、イヤイという女性とその家族のロード・トリップだ。イヤイはシングルマザーで、ジュード、ヒューバート、そして問題児のジェイを女手ひとつで育てている。子どもたちの父親であるヘススのお葬式に出るために、一家はセブ島からドゥマゲテに向かって車を走らせることになった。ファトリック・タバダによる脚本と、役者たちの演技の力で、4人の関係の力学に説得力が生まれ、愛し合う家族の姿が

Victor Villanueva's *Jesus Is Dead*

Humor Illuminates Grief

Jill J. Tan

Watching *Jesus Is Dead* in a packed theatre in General Santos, Philippines, I was awash with jealousy in several iterations. The first was creative jealousy; though I am a writer rather than a filmmaker, the alchemy of thoughtfulness and joy achieved by Cebuano director Victor Villanueva is one that I, too, strive for. Of the four main characters in *Jesus*, Jude is a trans man and Hubert has Down syndrome; Villanueva deftly avoids making *Jesus* a “special issue” film that is either sermonizing or drenched in sentimentality. It is a comedy which balances scatological and gallows humor and absurdism, yet laughter is never derived at the expense of the characters and only from the specificity of how they are written. Hubert, in particular, is endowed with an arch sense of humor and given a credible arc as a loving son and brother who nonetheless agitates for the acknowledgment of his independence and abilities, in a subtle critique of ableist mindsets.

The trajectory of the film follows a road trip undertaken by a family led by Iyay, a single mother who has raised Jude, Hubert, and underachieving Jay without the titular Hesus, their father, whose funeral occasions their travels from Cebu to Dumaguete. With credit to both the screenplay by Patrick Tabada and the acting, the foursome's dynamic is believably familiar and loving, enlivened but never punctured by spikes

自然に浮かび上がる。彼らはケンカをくり返すが、それで関係が壊れることはなく、むしろ活気が生まれている。この映画は、ある目的のためにバンに乗ってロード・トリップに出かける家族を描くという意味で、やはりどうしても『リトル・ミス・サンシャイン』(2006)を思い出させる。この比較はおそらく適切であると言えるだろう。というのも、どちらの映画も、軽妙でありながらも辛辣な語り口で喪失を表現しているからだ。とはいえ、ヴィジャヌエヴァのスタイルとテンポは、まったく違った映画の体験を提供している。たとえば、『リトル・ミス・サンシャイン』では物語が少しずつ積み重なり、ついに腰振りダンスのシーンのクライマックスを迎えるが、『ヘスス』では1分に1回は腹を抱えて笑うシーンが登場し、目的地に到着するまでにバンは何度も停車する。ほぼすべてのシーンが楽しく、必要であり、必然だ。休憩のために止まったある場所で、ジュードは偶然にもパートナーとばったり会う。たしかに無理のある筋書きかもしれないが、同性愛カップルと家族の関係を細やかに描写しているという点で、許されてしかるべきだろう。この細やかな描写がなければ、映画の世界は貧弱になっていたに違いない。例外をあげるとすれば、イヤイのきょうだいが登場するシーンだ。カトリックの尼さんで、途中から旅に加わった。彼女はいつもの習慣を捨て、着ている服もすべて捨て、そして家族の前からも姿を消す。見知らぬ男のバイクにまたがり、自由に向かって旅立ったからだ。たしかに私も、聖水の冒瀆的な使い方(詳細は言えない)や、ヒューバートが口うるさいおばを露骨に嫌うのを見て思わず笑ってしまったが、彼女が登場する一連のシーンはやはりドタバタのためだけに存在しているとしか思えず、物語上の必然性があるとは言いがたい。

とはいえ全体として見れば、ヴィジャヌエヴァは、統制された不条理を描くという独自の手腕を遺憾なく発揮している。それはたいてい、細部描写の豊かさとして現れる。イヤイが抱えた複雑な悲しみは、ヘススの

of friction throughout. That *Jesus* features a family taking a purposeful road trip in a van inevitably raises comparisons to *Little Miss Sunshine* (2006), which may be valid since both films feature light but incisive commentary on loss, but Villanueva's style and pacing make this a very different cinematic experience. For one, unlike *Sunshine*'s more gradual build to the climactic dance sequence replete with hip-thrusts, *Jesus* is a belly-laugh-a-minute affair and packs in a ton of pit-stops en route to the funeral. Almost all are entertaining, necessary, and well earned; Jude's coincidental encounter with his partner at a rest stop strains believability but may be forgiven for the scene's nuanced portrayal (which the film would be poorer without) of queer relationships and families. A notable exception is the sequence involving Iyay's sister, a Catholic nun whom the family picks up along the way: she loses her habit and all her clothes, then they lose her as she rides away towards liberation on the back of an unnamed man's motorcycle. While I admit to letting out an amused smirk at the sacrilegious use of Holy Water (don't ask) and enjoyed Hubert's barely concealed disdain towards his heckling aunt, I found the entire subplot to be an exertion of provocation for its own sake and was unable to discern how it served the story.

Villanueva was otherwise far more successful in wielding his brand of controlled absurdism. Often, the richness was in the details: Iyay's conflicted grief culminating in the accidental shattering of the glass of Hesus' coffin elicits shocked laughter, but the subsequent shot of the plastic sheet which has now replaced the glass is the truly memorable clincher. The runner about the gargantuan television that Jude has exceeded his means to purchase for his home with his partner and their

棺桶のガラスをうっかり割ってしまい、ショックで思わず笑いを誘われるシーンで頂点を迎えるが、本当に印象に残るのは、その後でガラスの代わりに貼られたビニールが映し出されたシーンのほうだ。また、ジュードがパートナーと子どもと暮らす家に置くために買った巨大なテレビも、いいアクセントになっている。その分不相応に大きなテレビは、いつもロボットの名前のような製品名で呼ばれるので、テレビの名前が出るたびに客席から笑いが起こり、そしてそれがほろ苦い終章へとつながっていく。また、ヴィジャヌエヴァの下ネタ好きも、ここではプラスに働いている——「puki」（検索するなら自己責任で）に関するジョークに観客は大喜びしていたので、執拗にくり返した甲斐があったというものだろう。とはいえ、『ヘスス』のユーモアで私をもっとも感心したのは、悲しみの描き方に込められたウィットと、物語を伝える力だ。映画の終盤で、一家の飼い犬のジューダスが車に轢かれて死ぬ。4人は原形をとどめない死体の周りに集まり、悲しみにうちひしがれる。ヘススのための葬列が通りすぎるとき、4人の姿で犬の死体は見えない。道路にうづくまる彼らは、まるで家族を捨てた父親の死を盛大に嘆き悲しんでいるかのようだ。スローモーションを用いたことでたしかに笑わせるシーンにはなっているが、それでも愛する飼い犬を失った彼らの悲しみはきちんと伝わってくる。そして観客はこのシーンを見て、われわれは誰のために悲しむべきなのかという問いを突きつけられる。不在だった父親の死よりも、忠実なペットの死を大げさに悲しむ彼らを見て笑いながら、観客はふと立ち止まり、なぜこのシーンはおもしろいのだろうと考える。そして自分たちの中に、「人間中心主義」という偏見があることに気づかされるのだ。

この評の最後に、『ヘスス』におけるトランスジェンダーの描き方について考えたい。ドライブの休憩で立ち寄った場所で、ジュードは偶然自分のガールフレンドと出くわし、彼女がレズビアン女性と浮気をしていたことを知ってしまう。私にとってこのシーンが特に印象深かったの

child, always referred to by its robotic-sounding product name, builds comic momentum with each mention, mounting towards a bittersweet coda. Villanueva's clear proclivity for the bawdy also works—the huge payoff for the running gag about *puki* (look it up at your own risk) was a clear audience favorite at the screening I attended. What most impressed me about *Jesus*' humor, however, was its wit in addressing grief and its performativity. During the film's denouement, the family's dog, Judas, is run over. The foursome gathers around Judas' mangled corpse, overcome with grief. As the funeral procession for Hesus passes, their forms conceal the dog's body and they appear to be crouched over in histrionic mourning for their estranged patriarch. Though the use of slow-motion shots undeniably plays this for laughs, the scene does not diminish the genuine devastation felt by the central characters over the loss of their beloved family pet and companion. Compellingly, it then serves up a meditation on the appropriate recipients of our grief. Amidst our laughter about their grieving more—or more overtly—over a loyal pet than an absentee patriarch, we may pause for a moment to examine why this is funny at all, and recognize an element of anthropocentrism in our preconceptions.

I want to end by discussing *Jesus*' exploration of trans identity, starting with the aforementioned encounter where Jude runs into his girlfriend at a rest stop and discovers that she is cheating on him with a femme lesbian. This interlude stands out to me for its introduction of the politics of queer/trans relationships and problematization of the femme/masc binary. The scene in which Jude, hapless and despairing, smears on lipstick and desperately claims he can become Judith-Marie once more,

は、クィアやトランスジェンダーの政治的な側面を提示し、男女二元論に対して問題提起をしているからだ。ガールフレンドの浮気現場を見てすっかり取り乱したジュードは、口紅を塗りたくり、自分はまたジュディス=マリーに戻ることもできると主張する。離れていく恋人の心を引き留めるために、せっかく苦勞して手に入れた男としてのアイデンティティを捨てようというのだ。そんな彼の姿を見るのは心が痛む。そこまでも彼女の心は戻らず、そしてもちろんこれは、人間のセクシュアリティはジェンダーの壁を越えるということの意味している。恋人と別れたジュードは、バンの中にひとりであるときに、酔っ払った男たちに絡まれる。彼らはジュードが女だと思って近づいてきたのだ。ジュードが本当のアイデンティティを明かすと、私はトランスジェンダーに対する暴力の歴史を思い出し、息をのんだ。しかし『ヘスス』は本質的にコメディであり、結局ジュードも男たちと一緒に酔っ払い、新しい仲間に失恋の傷心を慰めてもらうことになる。私はその展開にほっとしたが、同時にこれは問題からの逃げなのではないかという疑問も浮かんだ。とはいえ究極的には、男たちがジュードのジェンダー・アイデンティティを知り、彼を殴るという短いシーンによって、映画全体のバランスを崩すことなく、トランスジェンダーが日々直面している脅威を描くことに成功していると言えるだろう。ここで忘れてはならないのは、『ヘスス』はたしかに洗練されたテーマの映画だが、あくまでもメインストリームのコメディであるということだ。

そこで私は、また別の嫉妬を感じることになる。この映画は、トランスジェンダーというセンシティブな題材を扱いながらも、メインストリームのコメディとして立派に成立しているのだ。高校生から、ショッピングモールが好きな中高年まで、幅広い層のフィリピン人がこの映画を楽しんでいる。私の祖国シンガポールでは、決して起こりえないことだ。この種の映画が製作されることもなければ、配給されることもないだろ

if it will hold off the dissolution of his relationship, is heartbreaking—a last-ditch abandonment of what is no doubt a hard-won identity as a trans man to keep the one he loves. Of course, the inexorability of the fractured union in the face of competing affection is an acknowledgment that human sexuality goes beyond the bounds of gender. Following their breakup, Jude finds himself alone in the van where he is approached by a gaggle of drunkards, who initially harass him thinking he is a woman. Given the history of violence towards trans people, I held my breath when the men realize that Jude identifies as trans but, *Jesus* being a comedy at its core, Jude ends up getting drunk alongside and commiserating over heartbreak with his newfound brethren instead. I was relieved, but also wondered if this was a cop-out. Ultimately, though, the sliver of dread introduced in the beat following the men's discovery of Jude's gender identity serves to acknowledge the danger faced by trans people without upending the tonal balance of the film. Lest we forget, *Jesus*, as sophisticated as its thematic explorations run, is still a mainstream comedy.

Which brings me to the second stripe of jealousy I experienced when viewing this film—I was somewhat agog that a film featuring a sensitively portrayed trans character was playing as a mainstream comedy to an appreciative Filipino audience that ranged from high school students to middle-aged mall-goers. This would not happen in my native Singapore, where such a film would never be produced or distributed, much less received as well as it was during this screening. For that matter, such a rounded portrayal of trans characters in commercial cinema rarely occurs in the U.S.—we have only to look

う。ましてや、私が観た劇場のような雰囲気は望むべくもない。それと同様に、トランスジェンダーのキャラクターをここまで全人格的に描いた商業映画は、アメリカにもめったに存在しないだろう。ハリウッド産コメディにおける典型的なトランスジェンダーの描かれ方を知りたいければ、『ズーランダー No.2』(2016) を観るだけでいい。その意味で私は、フィリピン社会の進歩性に嫉妬を禁じ得ないのである。

フィリピンにおけるジェンダー政治についてさらに調べると、クィアやトランスジェンダーのコミュニティを受け入れているというよりも、むしろ許容しているということがわかってくる。この種の微妙な違いは重要だ。映画の登場人物たちは、受容と許容の間のどの地点に立っているのだろうか？ イヤイの態度ははっきりしない。息子に腹を立てたときは、ジュディス=マリーと呼んでやると脅したりする。ジェイの場合は、ジュードのことをうっかり「姉妹」と言ってしまうこともある。そして親戚からうるさく詮索されると、家族は「ジュディスは死んだ」という冗談も言っていた。とはいえ全体として見れば、ジュードにとって大切な人たちは、誰も彼のジェンダー・アイデンティティに疑問を持っていない。たとえばイヤイは、自分の子どもは息子が3人だと、親戚に向かって断言する。息子がふたりで娘がひとりとは決して言わない。このことは、映画の本質的な暖かさや楽観主義につながっていると言えるだろう。この映画では、普通なら敵になるような人が、思いがけず味方になったりする。たとえばジェイは、父親の葬儀で異母きょうだいのひとりと仲良くなった。それに父親の後妻は、悪役ではなく優しい女性だ。そしてこの映画の世界では、トランスジェンダーというアイデンティティが、家族から完全に受け入れられている。楽しくて、しかも志が高い『ヘスス』のような映画が興行的に成功できるのなら、世界は正しい方向に進んでいると言えるだろう。

(桜田直美 訳)

at *Zoolander 2* (2016) for a typical treatment of trans characters in Hollywood comedies. I found myself, in that moment, impossibly envious of the social progressivism in the Philippines.

Further reading on gender politics in the Philippines suggests a tolerance rather than acceptance of the queer and trans community; such nuance is important, and I wondered where the characters of the film stood on this continuum. Ilay does play a bit fast and loose with Jude's gender identification: she sometimes negotiates with Jude by threatening to call him Judith-Marie if he angers her. Jay slips up and calls Jude his "sister" several times in haste, and a joke is indeed made of how "Judith is dead" when the family is beset by inquisitorial relatives. Overall, though, Jude's gender identity is never questioned by those who matter most to him, as is evident from Ilay's assertion to a relative that she has three sons, rather than two sons and a daughter. This plays to the heart of the film's warm optimism, in which potential aggressors turn out to be unlikely allies, Jay bonds with one of his half-siblings at the wake, Hesus' second wife is kind instead of a villain, and the characters embody a world in which trans identity is fully embraced by one's family. That we live in a world in which a delightful and critically engaging film like *Jesus* may achieve mainstream success is in itself a promising step.



ヘスは死んだ
Patay Na Si Hesus

フィリピン / 2016 / タガログ語 / カラー / 90分
監督: ヴィクター・ヴィジャヌエヴァ
脚本: ファトリック・タバダ
撮影: ルエル・アンティエスト
制作: ビアンカ・バルブエナ、モイラ・ラン

Jesus Is Dead

THE PHILIPPINES / 2016 / Tagalog / Color / 90 min
Director: Victor Villanueva
Screenplay: Patrick Tabada
Photography: Ruel Antipuesto
Producers: Bianca Balbuena, Moira Lang

吉田孝行『ぼんぼこマウンテン』

子ども、トランポリン、そして日常の一時的な関係

アユ・ディア・チュンパカ

吉田孝行の短編映画『ぼんぼこマウンテン』は、カメラを固定して撮影した2分にもおよぶ長廻しで幕を開ける。2歳から5歳の子どもが、ドーム型をしたトランポリンで遊ぶ姿をカメラは捉える。観客は後に、このドーム型は丘の形を模しているということを知る。トランポリンが設置されているのは、日本の武蔵丘陵森林公園という場所だ。何十人の子どもが、トランポリンの頂上で跳びはねている。興味深いことに、楽しく遊ぶ子どもを捉えた映像であるにもかかわらず、躍動感や喜びを象徴するような色彩は登場しない。この映画は、全編がモノクロで撮影されている。

映画と写真の融合

トランポリンで遊ぶ子どもを固定カメラで長々と映した冒頭シーンが終わると、吉田は画面を子どもたちの靴を映した静止画に切り替える。子どもたちの笑い声を背景に、トランポリンの周囲に散らばった靴が映し出される。『ぼんぼこマウンテン』は9分以上にわたり、主に動く映像で構成され、ところどころに静止画が挿入される。そして子どもたちの笑い声が、全編にわたって流れている。

映画と他の芸術媒体の融合は、特に新しい試みではない。それはたとえば、ふたつの異なる芸術形態を融合し、新しい形態の芸術を生み出すという形になるかもしれない。または、ある芸術形態の要素を拝借し、映画という媒体の構造に組み込むという形も考えられる。アニエス・ヴァ

Yoshida Takayuki's *Ponpoko Mountain*

Kids, Trampoline, and a Daily Temporary Relation

Ayu Diah Cempaka

A two-minute static long shot opens Yoshida Takayuki's short film *Ponpoko Mountain*. The frame captures children of two to five years old jumping about on top of a dome-like trampoline, which we later learn imitates the shape of a hill. Dozens of children playing on top of the trampoline located in Musashi Forest Park, Japan. Curiously, children's gaiety is portrayed not through some colorful visuals associated with the dynamism and jubilation of childhood. Instead, the film is entirely in black and white.

An Amalgamation of Film and Photography

From the static long shot of the jumping children on the trampoline, Yoshida cuts to still images of children's shoes scattered about the surrounding ground of the park, the sound of children's laughter in the background. For more than nine minutes, *Ponpoko Mountain* provides visuals mainly from moving images, with still images in between, while on the soundtrack, the children's laughter is a constant presence.

A collaboration of film and other art mediums isn't exactly a new thing. It could take the form of a union of two different forms of art resulting in a new form of art; or the adoption of certain elements from one form of art,

ルダはいくつかの作品で、インスタレーション芸術、建築、ファッションデザインの要素を取り入れている。アラン・レネはしばしば、舞台芸術の時空理論を自分の映画で採用してきた。

『ぼんぼこマウンテン』を観て私が思い出すのは、クリス・マルケルの『ラ・ジュテ』(1962)だ。『ラ・ジュテ』は映画だが、ほぼ静止画で構成されている。マルケルは写真を活用することで、ノスタルジアを構築することに成功した。たしかに写真も映画もイメージを捉えるという点では同じだが、写真のほうがより記憶と密接に結びついていると言えるだろう。映画にはフレームの連続という時間の流れが存在するが、写真にはそれがいないからだ。写真は捉えた一瞬を固定化する。そしてノスタルジアの表現において、写真は無限の想像の可能性を提供している。対して映画は、好むと好まざるとにかかわらず、ありのままの現実を提示し、写真になった記憶から生まれ拡大する可能性を断ち切る働きがある。写真は、決まった過去の時間軸から逃れる手段を与えてくれるのだ。

『ぼんぼこマウンテン』の動く映像は、トランポリンの上で跳びはねる子どもたちと、ドーム型をしたトランポリンの一部を捉えている。周辺の映像は一切出てこない。対して写真のコラージュは、より多くのものを捉えている。地面に散乱する子どもたちの靴、子どもの顔のクローズアップ、そしてあるフレームでは、笑いながらトランポリンを滑り降りる子どもたちが登場した。『ラ・ジュテ』においては、写真という媒体が、決して消えることはないが、しばしば歪められている記憶を求めるノスタルジアを満たすために使われているとするなら、吉田はこの『ぼんぼこマウンテン』で、写真のコラージュという手法を通して、動くイメージで捉えきれない感情を強調し、写真の中のオブジェクトと観客をより親密に結びつけるという写真の機能を使って実験を行っていると言えるだろう。写真によってある感情を伝えることが試みられ、そして観客はその感情を経験する。

placed in the structure of the film medium. Agnès Varda in several of her films has borrowed elements of installation art, architecture, and fashion design. Alain Resnais often incorporated the logic of space-time from theatrical art in his films.

Watching *Ponpoko Mountain* reminds me of Chris Marker's *La Jetée* (1962), a film that consists almost entirely of still images. Marker utilizes photographs to build a sense of nostalgia. Even if both photography and film capture images, photography is more intimately connected to memory, as it possesses no such time dimension as a film has with its frame by frame sequence. Photography freezes the moments it captures, and in the business of nostalgia it offers an infinite possibility for imagination. A film, like it or not, presents reality as it is and kills the expanding possibility of a photographed memory. Photography provides us with an escape from the fixed chronology of the past.

The moving images in *Ponpoko Mountain* capture the jumping children above the trampoline, and a part of the trampoline's dome, without ever showing the surrounding area. On the other hand, the collage of photographs provides more varied content: scattered children's shoes, close-ups of individual children, and, in one frame, a group of children sliding down, laughing. If in *La Jetée* the medium of photography is used to fulfill the nostalgic longing for a memory that is everlasting but often distorted, then in *Ponpoko Mountain*, through its collage of photographs, Yoshida tries to explore the function of photographs in emphasizing emotion uncaptured in the moving images and drawing the audiences to be more intimate with the objects inside the photographs: an emotion is

想像力の欠乏と一時的な関係

次に登場する写真のコラージュは、俯瞰で眺めた公園を捉えている。この一連のシーンで、ドーム型のトランポリンの全容がわかり、周りの木々、跳びはねる子ども、公園で待つ大人たちの姿も見える。俯瞰の写真からわかるのは、映画の舞台の地理と、子ども、トランポリン、大人たち、周りの木々の関係だ。冒頭の映像において、トランポリンは、子どもたちのイマジネーションを満たし、空に到達したいという願いを叶える存在だった。しかし写真のコラージュの中のトランポリンは、単なる公園の遊具のひとつになっている。このふたつの視点は対照的だ。想像力にあふれる子どもの視点と、現実的な大人の視点。子どもの豊かな想像力は、散乱した靴の写真に象徴されている。おそらくこれは、子どもたちが靴を脱いで現実から旅立っていったことの寓意だろう。自分を地面に縛りつけていた靴を捨て、トランポリンの力を借りて空に届くくらい高く跳び上がる。ときに子どもたちは、周囲の木々と同じくらいの高さまで跳び上がる。木々よりも高くなることさえある。このシーンは、夢、無邪気さ、ユートピアに満ちた子ども時代の象徴だ。

公園を俯瞰で見わたす写真のコラージュは、想像力豊かな子どもから現実的な大人へという、視点の転換だけを意味しているのではない。これは主観的なフォーカスの転換でもある。映画の冒頭の数分が、笑いながら跳びはねる子どもにフォーカスしているとするなら、最初のコラージュが登場した時点で、フォーカスはトランポリンに移行する。そして映画の終わりが近づくと、トランポリンからだんだんと人がいなくなる。おそらく暗くなってきたからなのか、または風が強くなってきたのかもわからない。大人たちはトランポリンに登ると、子どもを抱き上げ、想像の世界から現実の世界に引き戻す。地面に置かれた靴を履かせ、家に帰る。この場面になると、ずっと聞こえていた子どもたちの笑い声がだんだん

trying to be conveyed by the photographs, and the audiences experience this emotion.

Destitute Imagination and Temporary Relation

The next collage of photographs presents the scenes of the park seen from a bird's-eye view. The sequence captures the full structure of the dome trampoline, the surrounding trees, jumping children, and the adults waiting in the park, displaying the film's geography and showing the relation of children, trampoline, adults, and the surrounding trees. In the moving images at the beginning of the film, the trampoline stands as the fulfillment of children's imagination and their longing to reach the sky, but in the collage of photographs, the trampoline stands with its literal function as playground equipment for children to play and have fun with. These two stances are opposite: the imaginative children's stance and the pragmatic-realistic adult's stance. The imaginative side of children is emphasized in the collage of photographs of children's shoes, seemingly an allegory for children leaving reality by taking off their shoes, which bound them to the earth, to go up above via the trampoline, jumping hard and high to reach the sky. Once in a while their jumps level with and even surpass the height of the surrounding trees used as the background of the shot, an illustration of childhood full of dreams and naivety and utopia.

The collage of photographs revealing the park landscape with its trampoline and visitors is not only a shifting point for perspective—from imaginative children to pragmatic adults—but also the shifting of subject

と小さく、弱くなり、そして最後は不気味な沈黙に包まれる。トランポリンには誰もいなくなった。親の視点でトランポリンを想像するなら、子どもたちがみんな帰ってしまった後で、楽しそうにトランポリンで遊ぶ子どもたちの写真に慰めを見出すだろう。子どもの笑い声がまた聞こえてくるが、やがて停滞し、そして最後のシーンで、再びトランポリンだけがぼつんと取り残される。

『ぼんぼこマウンテン』は、映画と写真というふたつの媒体を融合して物語を伝える試みだ。そして最後に、あるなじみのない感情が生み出される。想像力を解き放ちたい子どもたちと、自らの孤独を差し出すトランポリンが一時的につながり、なにげない日常の会話を交わしているのだ。

(桜田直美 訳)



ぼんぼこマウンテン

日本 / 2016 / 日本語 / モノクロ / 10分
監督、撮影、編集：吉田孝行

focus. If the first minutes of the film focus on children with their jumping and laughter, then from the moment when the first collage appears, the focus shifts to the trampoline. Near the end of the film, the trampoline is starting to be deserted, probably because it's getting dark or it's windy up there; adults climb the trampoline to pick up the children from their imaginary world to go back to their shoes left about on the ground and home to reality. In this part of the film, the sound of children's laughter recedes, getting weaker and weaker, until it leaves behind an eerie quiet. The trampoline is completely abandoned. If we're to imagine the trampoline from the point of view of the parents, then, the next minute after the children have all left, they find solace in the pictures of children happily bouncing about them. The sound of children's laughter reappears, becoming stagnant, until the last minute, when it delivers back the trampoline to its loneliness.

Ponpoko Mountain is an effort to blend two mediums in its storytelling concept: film and photography. In the end it creates a foreign emotion, a temporary relation of the banal daily conversation between children wanting to unleash their imagination and the trampoline holding out its loneliness.

Ponpoko Mountain

JAPAN / 2016 / Japanese / B&W / 10 min
Director, Photography, Editing: Yoshida Takayuki

吉田孝行『ぼんぼこマウンテン』

音から見えてくるもの

ヴァージル・S・ヴィジャヌエヴァ

10分間の短編映画『ぼんぼこマウンテン』は、映像であると同時に、音をたどる旅でもある。映画の主題は、ぼんぼこマウンテンと呼ばれる構造物、日本のとある公園に設置された遊具の上で跳びはねる子どもたちだ。映像はモノクロであり、音——子どもたちの笑い声——が、色彩の役割を果たすとともに、物語の枠組みにもなっている。

「すべての芸術は音楽に憧れる」という言葉にもあるように、音楽における気まぐれなグリッサンドは、小説における物語の急展開に相当する。ドラムを激しく叩く音は、主人公が暗闇で刺される前触れだ。フルートの甲高く鋭い音は、色相環のもっとも明るい色を表す。音楽における標準的な4分の4拍子は、詩におけるソネットだ。沈黙は音楽の始まり、または終わりを意味し、そして音楽的な物語のクライマックスを知らせる役割を果たす。

この『ぼんぼこマウンテン』においては、子どもたちの喧噪が物語を牽引する役割を果たしている。喧噪の存在、不在、音量の増減によって、物語が形作られる。映画の冒頭は、子どもたちの笑い声が誕生する段階だ。カメラは山型のトランポリンのひとつをとらえ、そのフレームに子どもたちがひっきりなしに出たり入ったりする。彼らは無邪気にはしゃぎ、どこまでも楽しそう。その姿を固定したカメラが映し出すことで、観客の共感を引き出している。

カメラが子どもたちが脱ぎ捨てた靴をとらえると、映画はクライマックスを迎える。その瞬間、子どもたちのはしゃぐ声もさらに大きくなる。

Yoshida Takayuki's *Ponpoko Mountain*

By Way of Sound

Virgil S. Villanueva

Ponpoko Mountain is a 10-minute undertaking in images that is also a journey through sound. It features children bouncing on a set of structures called Ponpoko Mountain—playground equipment in a park in Japan. The film is shot in black and white; sound—children's laughter—gives it color and provides a framework for the narrative.

It remains true to the dictum that “art aspires to music” — the precarious glissando in a music piece is equivalent to a turning point in a novel; the ascending and jarring thud of the drums signals that the protagonist is about to get stabbed in the dark; the sharpest and highest notes of a flute translate into the brightest hues in a color wheel; the standard 4/4 time measure in music mirrors the sonnet in poetry. Silence could signal the beginning or end of a piece and signify the climax in a musical narrative.

In *Ponpoko Mountain*, the kids' cackling is used to drive the storyline by way of its presence, absence, and increasing and decreasing volumes. The children's laughter is at its nascent stage in the first part of the short. With the camera aimed at one mound, kids continually enter and exit the frame. Their eternal joy, the innocence in their movement, coupled with an unmoving camera, attracts sympathy.

まるで観客をじらし、見えない場所にあるぼんぼこマウンテンで起こっていることを想像させているかのようだ。これはある意味で、親が幼い子どもを置いて仕事に行く感覚と似ているかもしれない。親の意識はベビーシッターに預けた子どものことに占領され、目の前の仕事は二の次だ（ちなみに評者は、この子どもの靴を映した静止画を見ると、アーネスト・ヘミングウェイが書いたと言われている6つの単語だけの小説、「売ります。赤ん坊の靴。未使用（For sale: baby shoes, never worn）」を思い出す）。このシーンでは、明らかに意図的だとわかるかたちで、子どもの笑い声が急に大きくなる。観客はそれを聞き、子どもたちは大丈夫だと安心する。もしかしたら、ちょっとはしゃぎすぎだとも感じるかもしれない。

映画が終わりに近づくと、この幸せな時間も大人たちの介入によって終わりを迎える。家に帰る時間だ。映画のこの段階で、子どもたちの喧噪が、初めてひとりひとりの声として認識できるようになる。音がほとんどなくなったからだ。その声はもう、先ほどまでのような活気あふれる大合唱ではない。しかし監督の吉田は、トランポリンの上に誰もいなくなると、元気に遊ぶ子どもたちの静止画を挿入し、再び笑い声の音量を上げる。この監督の選択は、子どもたちの喧噪が、トランポリンの冷たい静寂を永遠に変えたことを示しているのだろう。

（桜田直美 訳）

The film's climax occurs when the camera focuses on the kids' discarded shoes. It is at this moment that the cackles become more prominent, as if teasing the audience as to what's going on back in Ponpoko Mountain. It's a little like when a parent leaves his infant behind to go to the office. At his desk, the actual work takes a back seat; what occupies a chunk of the parent's subconscious is the infant's present state in the hands of a babysitter. (The static shots of the children's shoes also remind this critic of the six-word novel often attributed to Ernest Hemingway: "For sale: baby shoes, never worn.") The sudden and obvious escalation of the children's laughter assures the audience that the kids are doing all right. And maybe even they're having too much fun.

As the film enters its conclusion, their elation is put to a halt by the grown-ups: it's time to go home. It is in this part of the short that the cackles can be singled out because they've become too few. They're no longer part of a choir of sanguinity like before. Yet once the mountains are emptied out, Yoshida's choice of projecting still images of the children while they were at the height of their mirth, as well as turning up the volume once again, shows how their collective cackle has forever altered the cold silence in the mountains.

ミディ・ジー 『マンダレーへの道』

豊かな国へ

臼田浩平

ミディ・ジーは東南アジアを代表する気鋭の若手監督であり、4作目の長編となる傑作『マンダレーへの道』でも、再び中国系ミャンマー人の若者を描いている。この台湾を拠点に活動する33歳の映画作家は、今回の映画で、故郷であり、前作『氷の毒』(2014)の舞台でもあったビルマの地方都市ラショーを遠く離れ、不法移民がたどる過酷な旅を題材に選んだ。映画の主人公は、よりよい生活を手に入れるという固い決意のもと、タイのバンコクを目指す若い女性だ。これは今日的な問題に切り込んだ野心作であり、監督のミディ・ジーは、23歳になる中国系ミャンマー人女性リアンチン（ウ・カーシ）に光を当てることで、タイで働くミャンマーからの不法移民という差し迫った問題を取り上げている。彼女はこの急速に開発が進み、資本主義化していく国で、数々の屈辱や挫折を経験する。

移動性

前作『氷の毒』の批評でクリス・フジワラが指摘していたように、ミディ・ジー映画を貫くテーマは「移動性」だ。たとえば『氷の毒』では、ドラッグが蔓延するミャンマーの貧しい小さな町を舞台に、バイクタクシー運転手の若者の転落を描いていた。彼が破滅に向かって突き進むことになったきっかけは、町にある長距離バス乗り場で、中国から一時帰国していたサンメイという若い女性を乗せたことだった。彼のバイクタク

Midi Z's *The Road to Mandalay*

Land of Plenty

Usuda Kohei

Midi Z, one of Southeast Asian cinema's brightest young talents, continues his chronicle of Myanmar's ethnic Chinese youth with his brilliant fourth feature, *The Road to Mandalay*. This time, the 33-year-old Taiwan-based filmmaker ventures far beyond the boundaries of his native Burmese hometown of Lashio—the provincial setting of his previous effort, *Ice Poison* (2014)—by following the arduous illegal migration route taken by the film's singleminded young heroine in pursuit of a better life in Bangkok. An ambitious film of contemporary relevance, Midi Z's latest addresses the urgent issue of Myanmar's undocumented migrant workers in Thailand by shining a light on the plight of a 23-year-old Chinese-Burmese woman named Lianqing (Wu Ke-Xi) as she navigates a series of demoralizing setbacks in this rapidly developing nation where capitalism is fast finding its foothold.

Mobility

As Chris Fujiwara pointed out in his analysis of his preceding feature *Ice Poison*,¹ mobility is the de facto defining theme running through Midi Z's cinema. Set against the backdrop of Myanmar's economically deprived small towns, severely hit by a drug epidemic, *Ice Poison* tells the story of the downfall of a young motorbike taxi driver. His irreversible course towards

シーがサンメイのためにドラッグの運び屋になると、ふたりを結びつけたまさにそのバイクが、ドラッグ依存という破滅へと彼らを運んでいく。

ミディ・ジーの紛れもない才能は『氷の毒』ですでに明らかにされたが、『マンダレーへの道』でも再び遺憾なく発揮されている。たとえば、冒頭に登場する、ミャンマーとタイの国境付近のどこかに存在する静かな川を映した長廻しのショットだ。一見したところは、いかにも平和でのどかな田舎の風景だが、すぐに静かな水面に不吉な乱れが生じ、不法移民を運ぶみずばらしいゴムボートが現れる。リアンチンもそのボートに乗っている。ボートが岸に着くと、リアンチンは今度は岸で待っていたバイクに乗せられる。バイクもまた不法移民を運ぶ密航業者の一味であり、近くの村まで連れていくだけでかなりの額を要求する。リアンチンは村に着くと、今度はトラックに乗り、国境を越えてタイに密入国することになる。

この冒頭シーンからも明らかのように、ミディ・ジーの映画作家としての紛れもない才能は、その並外れて精緻な演出の中で、映画のテーマをそれとなく提示する能力にある。ボート、バイク、トラックといったさまざまな移動手段をまず見せることで、リアンチンのような不法移民が移動を切実に求めていることを明示する。彼らはよりよい暮らしのために、地域でもっとも開発の遅れた国のひとつである祖国を捨てるといった賭けに出た。そんな彼らが警備の厳しい国境を越えるには、密航業者が用意した移動手段が必要になる。とはいえ、もちろんそれらの業者は、不法移民の弱みにつけ込んで搾取しているのである。

お金

そこで登場するのが、『マンダレーへの道』のもうひとつの重要なテーマである「お金という存在の大きさ」だ。ロベール・ブレッソンの『ラ

self-destruction is set in motion once he picks up Sanmei, a young woman temporarily returning from China, at the town's long-haul bus station. After Sanmei enlists the driver's service as a drug courier, the motorbike that initially unites their fates eventually carries the couple astray as they end up succumbing to drug addiction.

Midi Z's undeniable talent, already palpable in *Ice Poison*, is again on view from the outset of *The Road to Mandalay*: a long sequence shot of a river situated somewhere near the Myanmar-Thai border. The outward appearance of this peaceful rural serenity is short lived as the calm flow of the stream is ominously disrupted by a smuggler's shabby inflatable raft carrying Lianqing that drifts downstream into view. As she's ushered ashore, she's handed over to an awaiting motorcycle driver on the riverbank, another member of the smuggling racket who demands a handsome sum in return for a short drive up to a nearby village where a pickup truck is scheduled to depart for an illegal cross-border journey into Thailand.

As is evident from this opening shot, Midi Z's unequivocal talent as a filmmaker lies in his subtle ability to unforcefully embed the film's thematics within his remarkably precise mise en scène. First and foremost, by introducing various modes of transportation (boat, motorbike, truck), Midi Z establishes the vital importance of mobility for a desperate migrant like Lianqing who wants to try her luck by fleeing her impoverished country that remains one of the least developed in the region. For those seeking fortunes elsewhere, a ring of traffickers provides the necessary mobility required in bypassing tightly controlled borders, albeit, of course, by exploiting and profiting from their vulnerabilities by extorting wherewithal.

ルジャン』(1983)以来、お金をここまで中心に据え、諸悪の根源として描いた映画はなかったと言えるのではないだろうか。紙幣を手渡すという行為そのものが、映画の中で何度もくり返し映し出される。これは、映画のドラマツルギーにとって絶対に必要不可欠なシーンだ。それが明らかになるのは、たとえばリアンチンらトラックに詰め込まれた不法移民たちが、タイへの密航を斡旋する業者にお金を払わされるシーンであり、またはタイの腐敗した警察官が、まるで当たり前のように賄賂を要求するシーンである。後者では、新聞紙に包まれた札束が汚職警官の手に渡り、不法就労で捕まっていたリアンチンが自由の身になることができた。リアンチンがバンコクの電話ボックスから長距離電話をかけるという、一見するとなんでもないシーンであっても、監督のミディ・ジーは、お金を電信したことを伝える家族との短い会話ではなく、電話機に定期的にコインを投入するという行為をあえて強調している。この監督の冷静な観察眼は、リアンチンがわずかな給料をもらうために行列に並んでいるシーンでも発揮されている。最初はバンコクにある陰気な中華料理での皿洗いの仕事で、次はバンコク郊外にある住み込みの縫製工場での仕事だ。

リアンチンが働く縫製工場は広大で、恐ろしげな鉄の機械が並び、木綿の糸が蜘蛛の巣のように張りめぐらされている。ミディ・ジーはその舞台を使って、不法就労者たちが黙って奴隷労働に従事している姿を巧みに描写した。どうやらここは、政府の監督の行き届かない違法な工場であるようだ。ミディ・ジーは工場のシーンで、リアンチンら不法移民労働者たちが過酷で非人間的な環境の中で重労働に従事する姿や、リアンチンのボーイフレンドのグオ(カイ・コー)など、違法ドラッグの力を借りてきついシフトをこなす人びとの悲惨な姿を描いている。

Money

And this is where the prominence of money, another significant theme of *The Road to Mandalay* comes into play. Arguably, not since Robert Bresson's *L'Argent* (1983) has a film placed money in so central and clinical a position as the mother of all problems and the root of all evil. The very act of exchanging banknotes between hands crops up ad infinitum, a gesture that is incorporated as an adamantly integral and necessary part of the film's dramaturgy. This is apparent not only in illicit payouts to smugglers that Lianqing and a truckload of fellow migrant travelers are coerced to pay up en route to Thailand, but also in the matter-of-fact solicitation of bribery sought by crooked Thai police in the form of a stack of cash discreetly wrapped in newspaper that nonetheless buys Lianqing's release after she's detained for working without proper paper. Even in a scene as innocuous as Lianqing placing a long distance call from a Bangkok phone box, Midi Z emphasizes her periodic gest of inserting coins into the payphone rather than her terse conversation with her family informing them of a remittance she had wired their way. Much the same dispassionate attention is accorded to scenes of her queueing up to receive her meager wage from her employers, first as a dishwasher of a drab open-air Chinese eatery in Bangkok, then as a live-in sweatshop laborer at a garment factory in the outskirts of the city.

At the latter complex—a sprawling textile facility of menacing steel machines and spiderwebs of threads of cotton—Midi Z stages a series of tour de force sequences of its undocumented migrant workforce silently engaged in menial work, in what is likely an unauthorized worksite without government oversight. Here, Midi Z paints a staggeringly grim picture of Lianqing and

エキゾティシズム

ミディ・ジーが『氷の毒』で描いたミャンマーは、時代に取り残された不毛の大地だった。そして『マンダレーへの道』でも、彼はタイという国から想像されるあらゆるエキゾティシズムを意図的に廃除している。この映画では、登場人物たちがほとんどの時間を搾取工場の中で過ごし、中国系ミャンマー人の共通語である雲南訛りの中国語で会話している。そこで描かれるのは、タイ独特の風土や文化ではなく、この発展途上にある資本主義国に蔓延する密入国斡旋、組織犯罪、賄賂、労働者の搾取といった闇の部分だ。

その意味で、ミディ・ジーはこの最新作で、アピチャッポン・ウィーラセタクンの『ブリスフリー・ユアーズ』(2002)とは正反対のアプローチをとっていると言えるかもしれない。『ブリスフリー・ユアーズ』も政治的な意味を持つ重要な東南アジア映画であり、同じようにタイで暮らすミャンマーからの不法移民を描いている。とはいえ、アピチャッポンの映画では、主人公とタイ人のガールフレンドとの楽しいピクニックに大半の時間が使われている。タイ北部の豊かな森の奥にある、静かな川辺でのピクニックだ。一方でミディ・ジーの映画では、タイに不法滞在する中国系ミャンマー人たちにそのような楽園は用意されていない。しかも彼らは、故郷のミャンマーにあっても中国系というマイノリティーであり、根無し草の存在であることに変わりはないのである。

いずれにせよ、『マンダレーへの道』で描かれるタイの田舎は、首都バンコクに劣らず腐敗しきっている。リアンチンもボーイフレンドのグオと一緒に何度か田舎に出かけているが、それは仲介業者の怪しげな村人から、のどから手が出るほど欲しい正式な身分証を手に入れるためであり、ふたりはすぐに詐欺の餌食になる。

この10年ほどの間、東南アジア映画から真っ先に連想されるイメー

others toiling away under harsh, inhumane conditions, while others, like her boyfriend Guo (Kai Ko), put in shifts around the clock with the help of illicit stimulant drugs.

Exoticism

In keeping with his unflattering portrayal of Myanmar as a dusty and infertile backwater in *Ice Poison*, Midi Z intentionally excludes any trace of exoticism in *The Road to Mandalay* that is overtly indicative of its Thai setting, in a film where its characters are for the most part ensconced inside the sweatshop and converse to one another in the Yunnan dialect of Mandarin, the most commonly spoken language among Myanmar's Chinese community. Rather than topological or cultural particulars that underscore Thai-ness, it is dark undercurrents such as human smuggling, racketeering, bribery, and exploitation of workers that permeate the life in this kingdom of nascent capitalism.

In this sense, it might be possible to claim that with his latest film Midi Z takes a diametrically opposite approach from Apichatpong Weerasethakul's *Blissfully Yours* (2002), another notable Southeast Asian film with a socio-political undertone that portrays an illegal Burmese immigrant living in exile in Thailand. While Apichatpong devotes much of the film's running time to a leisurely picnic the hero enjoys in the company of his Thai girlfriend by a secluded stream hidden amid the greenery of Northern Thailand's idyllic forest, no safe haven or sanctuary can be found for Midi Z's Chinese-Burmese diaspora in Thailand, anymore than they can go home to Myanmar to reclaim their homeland as their own, given their non-native, rootless identity as the ethnic Chinese minority.

ジは、地域特有の鬱蒼とした熱帯雨林だった。たとえば、アピチャッポンの『トロピカル・マラディ』（2004）には、目を赤く血走らせた幽霊のようなシャーマンが棲む神秘的なジャングルが登場し、ラヴ・ディアスの『痛ましき謎への子守歌』（2016）では、寓話的な森が、フィリピンにおける凄惨な反植民地闘争の記憶が刻まれた場へと変貌する様子が描かれた。それらとは対照的に、ミディ・ジの『マンダレーへの道』では、のどかな川の流れが表面的なイメージに過ぎないことが、冒頭のシーンですでに暴かれている。これは、「エキゾチックな熱帯の森」というステレオタイプを暗に批判していると解釈できるかもしれない。

(桜田直美 訳)



**マンダレーへの道
再見瓦城**

台湾、ミャンマー、フランス、ドイツ / 2016 / 英語、中国語、タイ語、ビルマ語 / カラー / 108分
 監督、脚本、製作：ミディ・ジ（趙徳胤 [チャオ・ダーイン]）
 撮影：范勝翔（ファン・シェンシヤン）
 編集：マチュー・ラクロ
 録音：杜篤之（トゥ・ドゥーシュ）
 製作：黄茂昌（ファン・マオ）

At any rate, the Thai countryside in *The Road to Mandalay* is revealed to be just as rotten to the core with corruption as the bustling capital of Bangkok: on a few trips that Lianqing takes to the countryside with her boyfriend Guo in order to procure for themselves coveted official ID cards via shady villagers acting as intermediaries, the two promptly fall prey to their fraudulent scheme.

In the past decade or so, the most stereotypical imagery to come to be associated with Southeast Asian cinema has been the region's plentiful rainforests, from the fantastical jungle haunted by the red-eyed ghostly shaman in Apichatpong's *Tropical Malady* (2004) to the allegorical forest that transforms into a burial site for the troubled history of the Philippines' anti-colonial struggles in Lav Diaz's *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016). By contrast, Midi Z's *The Road to Mandalay* could be read as an implicit criticism of such exotic imagery as attested by the film's opening shot, in which the apparent serenity of the rural stream is unmasked as no more than a façade.

1 A lecture delivered by Chris Fujiwara as part of the screening series "What Is Contemporary Cinema?" at Athénée Française Cultural Center, Tokyo, August 20, 2016.

The Road to Mandalay

TAIWAN, MYANMAR, FRANCE, GERMANY / 2016 / English, Chinese, Thai, Burmese / Color / 108 min
 Director, Screenplay, Producer: Midi Z
 Photography: Fan Sheng-Siang
 Editing: Matthieu Laclaud
 Sound: Tu Duu-Chih
 Producer: Huang Mao

ジョン・ラサム 『3つの魔法』

恐怖の魔力

ジェサ・パキボット

『3つの魔法』(2016)で、監督のジョン・ラサムは、イメージと音のメドレーを使って「フィリピン人の国」が抱える恐怖を数え上げた。

この映画を観ながら、私はラヴ・ディアスの『痛ましき謎への子守唄』(2016)を思い出していた。半人半馬のティクバランが3体現れ、プロレタリアートの英雄アンドレス・ボニファシオの妻オリャンに夫の遺体を探すのをやめさせようとする。ティクバランは、フィリピンの愛国心を象徴する架空の人物ベルナルド・カルピオの現実性に疑問を呈し、一方でオリャンのグループに魔法をかけることで、自分たちの存在感をますます強めていく。魔法の力で絶望感にとらわれたオリャンの一行は、ボニファシオの遺体を探す代わりに、ティクバランとともにある宴に参加する。そのようにして、愛国の英雄はその価値が疑われ、人の心を操るティクバランが宴の一部となった。ティクバランは、フィリピンという国が抱える恐怖と迷信を象徴している。これはフィリピン人の精神の罪であり、この罪がボニファシオの階級による革命を「失敗」に終わらせたのだ。

その意味で、ラサムのこの映画は、『痛ましき謎への子守唄』のきょうだいであると言えるだろう。以上のような考え方を詳細に説きながら、その過程で人びとの恐怖の発現に詩的なオマージュを捧げている。音や予想外の動き、それにくり返し、フェーディング、ミラーリング、色の操作を使った遊び心に満ちた斬新な編集などによって恐怖が喚起され、それらの技法が組み合わさり、物語を伝える媒体としての映画から観る者

Jon Lazam's *Three Enchantments*

Enchantments of Fear

Jesa Paquibot

In *Three Enchantments* (2016), Jon Lazam comes up with a medley of images and sounds enumerating the fears of the “Filipino nation.”

While watching this film, I recalled Lav Diaz's *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016), where a trio of Tikbalang (half-man, half-horse) dissuade Oryang, the wife of Andres Bonifacio, a hero of the Filipino proletariat, from seeking his dead body. The Tikbalang question the reality of Bernardo Carpio, the folkloric manifestation of Filipino patriotism, while making their own presence more powerful by playing magical tricks on Oryang's group. Entrapped in enchanted desperation, Oryang and her company attend a feast together with the Tikbalang, instead of finding Bonifacio's body. Thus, the patriotic hero is relegated into doubt while the manipulative Tikbalang become part of the feast. The Tikbalang embody the superstitious beliefs and fears of the nation, which embraced, become a sin of the Filipino mind in relation to the “failure” of the revolution of Bonifacio's class.

I took Lazam's film as a sibling of this aspect of *A Lullaby to the Sorrowful Mystery*. It seems to expound this idea and in the process creates a poetic homage to the manifestations of people's fears. Fear is evoked through sound, surprising gestures, and playful, unconventional

を疎外する。映画のモンタージュは、一貫した物語を伝えることを意図していない。むしろ謎かけのために存在する。

この映画は、完全な暗闇と雷鳴で幕を開ける。稲妻が暗い空を引き裂き、馬の頭が画面に現れ、そして再び暗闇に飲み込まれる。恐ろしい雷鳴は、どうやら1頭の馬の影を出現させているようだ。馬は雨の降っていない夜に、海を眺めている。映画は、雷によって生じる普遍的な恐怖を想起させる。神秘的なティックバランの存在によって、この映画の意図が、観客の中に神話的な恐怖を呼び起こすことだとわかる。この意図は、ある女性——フィリピンの伝説に登場する「シレーナ（人魚）」だ——の姿が、映るはずのない鏡の中にいきなり現れて観客を驚かせるシーンで、さらに強く伝えられる。彼女はそれから何度も姿を見せるので、物語に何か関係があると思わせるが、何の説明もなく消えてしまい、死の前兆のように海に飲み込まれる（フィリピンの伝説に登場する火の玉、サンテルモだ）。それらの伝説の生き物は、精神の警告だ。彼らの存在は、人間が世界を理解する能力（世界を予測し、コントロールする能力）には限界があることを思い出させてくれる。この事実を認めるのはたしかに恐ろしい。そしておそらく、この事実を認めたからこそ、伝説や神話が生まれたのだろう。

映画は伝説の生き物だけでなく、もっと身近で実在する恐怖の源も描いている。それは植民地支配と戦争だ。植民地支配によって古い恐怖が消し去られ、代わりに新しい恐怖が生まれた。ラサムは詩的な表現で、民族の神話や、古くから伝わる知識が消滅したことを描き、さらに『テキサスからバターンへ』（1942）のような映画が公開されていたアメリカの時代の世界についての考えを展開する。「峠の我が家」のような音楽を使って、「国家」を侵略し、服従させていった時代だ。

昔からの古い恐怖は、ひとりの少年と1頭の馬の優雅な動きをスローモーションで捉えた映像によって暗示される。そして、第二次世界大戦

editing that uses repetition, fading, mirroring, color manipulation and other techniques which, put together, estrange the viewer from film as a storytelling medium. The film's montage was not intended to show a coherent story, but rather to make a riddle.

The film opens with complete darkness and sounds of thunder. Lightning splits the dark sky as the head of a horse appears and is again swallowed by the darkness. The terrorizing sounds of thunder seem to bring about the shadow of a horse looking out to the sea on a rainless night. The film recalls the ageless fear that thunder evokes. The mysterious Tikbalang signals to the audience that the intent of the film is to incite fear of a mythical type. This intention is stressed by the image of a lady (the “Sirena” or mermaid) who surprises the viewer by illogically appearing in a mirror. Her constant appearance in the film seems to hint at a narrative, but then she disappears without explanation and is submerged in the sea in an omen of death (“Santelmo” or St. Elmo). These creatures are warnings of the mind. They remind us of the limitations of our ability to fully comprehend (predict and control) the world. This realization can be scary, and perhaps it could be said that folk tales represent a recognition of this truth.

The film goes beyond paying tribute to the mythical creatures as it tackles more tangible and immediate sources of fear: colonialism and its wars. Colonialism erased the old fears and created new terrors. Lazam shows poetically the erasure of folk beliefs, knowledge systems, and concepts about the world during the American period when films like *Texas to Bataan* (1942) were shown, featuring songs like “Home on the

がフィリピンの海岸にも到達したというニュースがラジオから流れると、少年も馬もその姿が消えていく。映画の終わりで、ある古い映画のワンシーンが画面に挿入される。1頭の馬がアメリカ兵の一団に捕まるシーンだ。このイメージは、捕らえられ、また別の未知のものに取って代わられる恐怖と、新しい暗闇の感覚のメタファーである。

(桜田直美 訳)



3つの魔法 Ang Tatlong Engkanto

フィリピン / 2016 / タガログ語 / カラー、モノクロ / 13分
監督、製作：ジョン・ラサム

Range,” wooing the “nation” into submission and invasion.

Old forms of fear are connoted by images showing the graceful movement of a young boy and a horse in slow motion; both fade away amid sounds from a radio announcing the coming of the Second World War to Philippine shores. As the film ends, a cutaway from an old film shows a horse being captured by American soldiers. This image is a metaphor of a fear being captured and replaced by other unfamiliarities and a new sense of darkness.

Three Enchantments

THE PHILIPPINES / 2016 / Tagalog / Color, B&W / 13 min
Director, Producer: Jon Lazam

バガネ・フィオラ 『森に響く叫び』

地図にない土地

マリヤ・リム

フィリピン南部の人里離れた土地に広がる森で、ひとりの森の住人が猟犬を連れて野生のブタを追っている。次の食事を捕まえるんだ、と彼は言う。そうでないと、腹を空かせて家に帰ることになってしまう。この冒頭のシーンは、映画『森に響く叫び』の全体のトーンを決めている。何かが起こるという予感がつねにつきまとい、訪れるもの、または必ずしも訪れるとはかぎらないものを待ち続ける感覚だ。映画を観る私たちもまた、森のハンターと同じように、猟犬なるものに導いてほしいと切望している。どこでもかまわないので、とにかくどこかへ連れて行ってもらいたい。しかし残念ながら、映画のシーンの狭間で永劫の時間が虚しく消えていくなかで、あらかじめ決まった目的地から私たちを連れ出してくれる獣は存在しない。

映画祭のプログラムを組むときに、中心になるのはスローシネマと呼ばれるジャンルの作品だ。スローシネマの最大の利点は、ハリウッド作品に疲れた観客にまったく新しい体験を提供できるところにある。観客は余裕を持って、動くイメージをじっくりと自分の中に取り込むことができる。しかしその一方で、そのような映画に見られる曖昧さや、細部描写の欠如は、作り手の怠惰の現れだとみなされることもある。観客は情報をほとんど与えられず、長く静かな空白を自分で埋めていかなければならない。観客の中には、解釈が定まっていないシーンを前にして、自分で意味を付与できることに喜びを感じる人もいる。とはいえ、それはしばしば無理のあるメタファーにつながり、意味不明瞭で中身のない作品でも許

Bagane Fiola's *Wailings in the Forest*

Uncharted

Mariya Lim

In a remote area of the Southern Philippines, a forest dweller is on the hunt for wild boar with his dog. Track our next meal, he says, lest we go back home hungry. This first scene in *Wailings in the Forest* sets the tone for all the rest that follow. A lingering anticipation of something that is about to happen and waiting for what may or may not always arrive. Like the hunter, we beseech our figurative dogs to take us somewhere, anywhere in the film. Unfortunately, in the wasted eternities in between sequences of *Wailings in the Forest*, no beast can pull us out of where we've been led to.

In film festival programming, slow cinema is a mainstay. At its best, it offers an alternative experience for the Hollywood-worn viewer, allowing time to breathe and take in the moving image. On the other hand, the slow burn and absence of details in such films can be symptomatic of a kind of laziness. With so little given for the audience to work with, they have to fill in the long quiet blanks themselves. Some find empowerment in this position of assigning meaning where interpretation is not fixed. However, it invites forced metaphors and enables filmmakers to be as flimsily ambiguous as they can get away with, complacent in the knowledge everything they do (or don't do) will be accepted and even celebrated as minimalism, Emperor's New Clothes style.

In some ways, this tendency allowed the problematic representation of the Lumad—non-Muslim aborigines of Southern Philippines—in *Wailings in the*

される状況を生んでいると言えるだろう。作り手は、何をしても（またはしなくても）すべてが受け入れられるだけでなく、むしろミニマリズムと賞賛されることを心得ている。これではまるで、裸の王様と同じだ。

ある意味で、『森に響く叫び』におけるルマド族（フィリピン南部に暮らす非イスラム教徒の先住民）の描き方に問題があるのも、以上のような傾向が原因であると考えられる。もちろんこの映画は、ティム・アッシュと人類学者のナポレオン・シャグノンによる民族学映画ほど無責任な内容ではない。アッシュとシャグノンは、アマゾン流域に暮らすヤノマミ族を未開の野蛮人として描き、実際は脚本を書いて出演者たちに演技させていたにもかかわらず、ドキュメンタリーであると主張していた。しかし『森に響く叫び』にも、情報が少なすぎるといふ問題がある。ミンダナオ島に暮らす少数民族のマティグサルグを描いた映画なのだが、彼らが実際にどんな人びとなのかはほとんどわからない。

質疑応答は扱いが難しく、ときに危険な存在になる。『森に響く叫び』の特別上映での質疑応答で、監督たちが撮影前に「ウィンドウショッピング」を行っていたことがわかった。いくつかの民族を下調べして、ダバオからもっともアクセスが簡単な場所に暮らすマティグサルグ族を選んだという。そして、映画の主人公は神秘的な白いブタに取り憑かれたようになるが、マティグサルグの口承伝説にそのようなブタは登場しない。つまり作り手は、マティグサルグの人びとから出演者を選び、彼らの祖先の服を着せ、余所者のイメージの中に存在する架空のマティグサルグを演じさせたのだ。

たしかに『森に響く叫び』は、教育を目的に作られた映画ではないかもしれない。しかしフィリピンに暮らす土着民族は、鉱山業者や軍隊によって、先祖代々暮らしてきた土地を力づくで追われてきた。そんな彼らの苦境を描くのなら、やはり責任を持って特別な配慮をする必要があるだろう。ただ彼らの存在を、数多くの人の目に触れさせればよいというので

Forest. While not necessarily in the same league of irresponsible as the ethnographic films by Tim Asch and anthropologist Napoleon Chagnon—misinforming with the staged, scripted presentation of the Amazonian Yanomami as primitive savages despite claiming to be documentaries—*Wailings in the Forest* under-informs. In a film about the Matigsalug people clustered around Mindanao, they were almost anonymous.

The Q&A is a delicate, dangerous thing. During a special non-public screening of *Wailings in the Forest* it became known that a period of "window-shopping" occurred before the filmmakers settled on the most convenient tribe to access from Davao City, the Matigsalug, whose own oral traditions make no special mention of a magical white boar—the object of the protagonist's obsession in the film. Actors were plucked from the Matigsalug and dressed in the clothes of their forefathers, playing a version of themselves according to an outsider's vision.

Wailings in the Forest may have never set out to be educational, but the plight of Indigenous Peoples (IPs) in the Philippines, a plight of forced relocations from ancestral land due to aggression from mining companies and the military, demands sensitive and responsible treatment. More than just how frequently they are seen, it is of equal or even greater importance that the IPs are represented correctly. Granted, documentary and narrative cinema differ. The former has a duty to Truth, whereas the latter has more leeway. It is necessary to ask, however: If a culture that is not theirs—especially an already marginalized one to which they have no previous connection—is used as source material for filmmakers who stand to benefit more than their subjects from the filmic appropriation, would it then be a bolo fight between artistic license and social responsibility?

はない。それよりも重要なのは、彼らの姿を正しく描くことだ。もちろん、ドキュメンタリーとフィクションは違う。前者には真実を伝える義務があるが、後者はより自由な表現が許されている。とはいえ、何をしてもかまわないというわけではなく、作り手はこう自問する必要があるだろう——もし、他者の文化、しかも迫害されて周縁に追いやられているために、自分にとってはまったく未知の文化を題材にして映画を作り、映画で描かれる人びとよりも作り手のほうが利益を受けるのであれば、それは創造の権利と社会的責任が激しくぶつかり合うことになるのではないだろうか？

もちろん、『森に響く叫び』に見るべきところがまったくないというわけではない。感情を喚起するような撮影技法や、自然に忠実な音響デザインといった長所もあり、それらが組み合わさって、まるで映画の世界に没入するような体験を観客に提供している。スローシネマというジャンルに属する映画は、普通の映画とは違う集中力の持続時間を要求する。『森に響く叫び』にもたしかにその傾向はあるが、105分という長さを考えれば、それほど過酷な耐久テストではないだろう。

究極的に、『森に響く叫び』は、偉大な作品になる可能性を秘めていながら、その域に到達することはできなかった。長編フィクション映画としては、物語をきちんと組み立てて最後まで語ることに失敗し、観客にはただ雰囲気しか伝わってこない。とはいえ、この映画で私にとって特に印象的だったのは、くり返し登場する緑豊かだが厳しい森の映像ではなく、主人公のふたりの妻と幼い娘がお互いの髪を編むシーンだ。このシーンには人間的な要素がある。作り手が自然環境ばかりに固執し、そのせいで見えなくなっていた説得力のある人間社会の力学が、このシーンには存在する。その環境の中で暮らす人びとのリアルな姿だ。どこかよそから拝借した神祕のブタの神話がなくても、彼らの本当の物語だけで、十分にいい映画を撮ることができただろう。

(桜田直美 訳)

This isn't to say there are no redemptive qualities in *Wailings in the Forest*. Its merits are the evocative cinematography and pristine sound design that create an altogether immersive experience. Films of the slow cinema persuasion can require a special attention span, and while the passage of *Wailings in the Forest*'s 105-minute running time does call for this, it's not an unmanageable endurance test.

Ultimately, *Wailings in the Forest* falls short in the grandeur it had potential to deliver. For a narrative feature, it fails to follow through and build upon the story it tries to tell, instead falling back on atmospherics. What stood out to me, though, was not the manifold shots dedicated to the verdant yet punishing forest. Rather, it was when the lead's two wives and young daughter were braiding their hair in a stair-step chain. The human element of this scene conveys a compelling social dynamic that becomes glossed over by too entrenched a fixation on the natural environment, proving that the real people who live within that environment—and their stories sans myths of fairy swine drawn from elsewhere—would have been enough for a good film.



バガネ・フィオラ 『森に響く叫び』

森の物語と他者の命

ジェイ・ロサス

「そしてわれわれは、森の中や川沿いをさまよう生活に疲れ、定住するようになった。村を築き、地域社会を創造した。……そして、行き先もなく、帰る家もなく、たださまよっていた時代は、はるかに遠くに置き去りにされた。文明の誕生は、驚くべき結果をもたらした。われわれの生活はより安全になったが、自由は失われたのだ……」——エドゥアルド・ガレアーノ『鏡 ほぼすべての人の物語』

先ごろ閉幕したQシネマ国際映画祭でNETPAC審査員賞を獲得したバガネ・フィオラ監督の『森に響く叫び』のあらすじからは、辺境に暮らす人びと、自国フィリピンのニュースにときおり顔を出すだけの人びとの存在が浮かび上がる。フィリピンは豊かな土着民族の文化が息づく国だが、それも近代化と文明の悪影響によってつねに脅かされてきた。しかし、この105分の映画から伝わるのは、それとは異なった語り口だ。説明するという重荷を完全に背負うことなく、むしろ観察映画、視覚的人类学というジャンルの厳密さ探求し、映画の舞台となった森のリズムと迂回路をそれとなくほのめかす。映画で描かれるフィリピン南部ダバオの森の奥深くには、現在もマティグサルグ(川の民)と呼ばれる民族が暮らしている。

近年、フィリピンではリージョナルシネマの製作が盛んになり、土着の民族の物語が注目されるようになった。この種の題材を扱う映画作家たちは、本能的にドキュメンタリーという手法を選ぶ。たとえば、ブキド

Bagane Fiola's *Wailings in the Forest*

Forest Tales and the Lives of Others

Jay Rosas

And we tired of wandering through the forest and along the banks of rivers. And we began settling. We invented villages and community life... Left far behind were the times when we drifted without home or destination. The results of civilization were surprising: our lives became more secure but less free...

— Eduardo Galeano, *Mirrors: Stories of Almost Everyone*

The synopsis of Bagane Fiola's *Wailings in the Forest*, winner of the NETPAC Jury Prize in the recently concluded QCinema International Film Festival, hints at a story about people from the margins, one that resurfaces every now and then in the news in a country, the Philippines, whose rich indigenous origins are constantly threatened by the pull of modernity and ill effects of civilization. But what unfolds in the film's 105-minute running time is a different storytelling, one that is not totally burdened by the weight of exposition, but instead explores the rigors of observational cinema and visual anthropology, alluding to the rhythms and detours of the film's setting—a real-life forest in the hinterlands of Davao in Southern Philippines, still home to the Matigsalug (people from the river) indigenous tribes.

The surge of regional-cinema consciousness in recent Philippine cinema

ノン族の家族の再会を描いたネフ・ルソンの『「家に帰ろう」と父は言った』(2014)や、ポントックに暮らす「レイブのない」土着民族のコミュニティを描いたレスター・ヴァレの『レイブのないポントック』(2014)などがあげられるだろう。どちらの映画も、2年前に開催されたフィリピン初のドキュメンタリー映画祭「Sine Totoo」で上映された。土着民族の物語をフィクションで描くと、物語としてのおもしろさや説得力を優先するために、ある種の複雑さや緊迫性が失われる傾向がある。たとえば、シネマラヤ〔フィリピン最大のインディペンデント映画祭〕で上映されたアニタ・デル・ムンドの『夢を紡ぐクナ』(2014)などがそれにあたるだろう。これは南コタバト州に暮らすティボリ族を題材にした映画で、民族の伝統文化であるティナラク織を守る女性たちに焦点を当てている。

この『森に響く叫び』も、ストレートなドキュメンタリーに簡単になり得た映画だが、伝統的な物語への傾倒もはっきりと見て取れる。フィオラ監督は、主役のママボグとともに映画の森に分け入る。ママボグは優秀なハンターで、まだ狩猟生活を続けている土着民族一家の長だ。この「地図のない土地を探索する」という感覚は、映画の冒頭からすでに顕著に現れている。主役のハンターが鬱蒼とした森に入ろうとしているところを、ドローン撮影で上空からとらえたシーンだ。映画の大部分は、ママボグが巧みに狩りを行うようすとらえている。彼は森の中を走り回り、木に登り、川を渡り、洞窟に入っていく。いちばんの獲物は野生のブタだ。そして映画の中盤にさしかかると、突然彼は道に迷う。なぜ迷ったのかはわからない。そして自宅である見事に作られたツリーハウスに帰ってきて、もう以前の彼ではなくなっていた。森の神秘の力に操られ、永遠に正気を失ったのだ。森は突然、見知らぬ場所になった。森に暮らす民が森で迷子になるなどおかしいと思うかもしれないが、この映画に存在する神秘主義は、不思議と彼らの生活と調和している。土着の

has surfaced stories of indigenous peoples, toward which filmmakers may instinctively take on a documentary approach, as in Nef Luczon's *Father Said, "Let's Go Home"* (2014), about the reunion of an IP family in Bukidnon, and Lester Valle's *Walang Rape sa Bontoc* (2014), an exploration of the "rape-less" communities of IPs in Bontoc, both products of the first Sine Totoo, the first documentary film festival in the country two years ago. When stories of IPs do figure in narrative fiction, a certain sense of complexity and urgency is somehow lost in favor of a more colorful depiction and the burden to tell a compelling story in the traditional narrative sense, as in Anita del Mundo's Cinemalaya entry *K'na the Dreamweaver* (2014), which features the T'boli community in South Cotabato, particularly the women who weave the *t'nalak* cloth as keepers of cultural heritage.

With what could easily have been a straightforward documentary, the pull of traditional storytelling is also evident in *Wallings in the Forest* as Fiola navigates the film's forest together with the story's protagonist, Mampog, a skilled hunter and head of an indigenous family who still relies heavily on hunting forest animals for food. This sense of exploration of an uncharted territory is signaled at the opening of the film, where we see a drone shot of our hunter protagonist about to enter the thickness of the forest. Most of the film shows Mampog masterfully track the forest floor, climbing trees, crossing rivers and going down caves in search of food—the favored meat of the wild boar—and then, midway through the film, get inexplicably lost. He returns to his abode (a wonderfully rendered tree-house) never to be the same anymore. Driven mad, he is lost forever to the forest's mystical manipulations. The forest suddenly

民話には、神々とともに、それらの見えない力を鎮めるためのさまざまな方法も登場する。

また映画は、部族が暮らす環境に「通常ではない変化」があったことにも言及している。そしてこの変化は、はっきりと描かれるのではなく、むしろ暗示的に描かれる。マムボグが帰り道を忘れないように木に印を刻むのと同じように、監督のフィオラもまた、語りのなかにヒントをちりばめている。日食を思わせるようなシーンがあり、または、マムボグが梯子に座って物思いにふけり、その背後で太陽が移動するシーンもある。これはまるで、季節と周りの環境の急激な変化を暗示しているようだ。完全に具象化されているわけではないが、それでもこの映画は、部族による社交性の違い（森に暮らすハンターと、平原に暮らす部族の違い）や、「バンガヤウ」と呼ばれる部族間の抗争の可能性も示唆している。この映画では、違う部族の女性を妻に欲しがった結果、争いが起こっていた。

そして、謎の「白いブタ」が出現するというシーンだ。都市部で消費される家畜のブタによく似たブタであり、野生のブタや、ジャコウネコやシカといった森に暮らす動物とはまったく違う姿をしている。映画が撮影された森でも、環境汚染や伐採によって、野生動物たちが急激に数を減らしている。ある部族の長は、「ジャコウネコの肉はもう何年も食べていない」と言っていた。マムボグの妻も肉不足を嘆き、何かの災いの前触れではないかとほのめかす。白いブタがいきなり出現し、不吉な音楽が流れるシーンは、この急激な変化を示唆しているかのようだ。熱に浮かされた悪夢に登場した、暗闇に浮かぶ白いブタ。そして慣れ親しんでいるはずの土地で、道に迷う人が続出するという現象。森は突然、狩猟民族の敵となった。食料を安定して供給する存在であることをやめ、彼らにありとあらゆる罠をしかける（シェラド・サンチェスの『ジャングル・ラブ』[2012]と同じように）。

becomes an unfamiliar realm. Though getting lost may seem an unlikely occurrence for forest dwellers, the mysticism that plays a role in the film is something inherently attuned to their way of living. Indigenous folktales speak of deities and also of various ways of appeasement to these unseen forces.

The film's synopsis also mentions “unusual changes” in the tribe's environment, and these are hinted at rather than exposed. Like Mampog leaving tree marks in order to remember his path, Fiola scatters clues in the narrative. There is a scene of what appears to be an eclipse, or that shot of Mampog sitting on the ladder rungs lost in thought while the sunlight shifts in the background as if depicting abrupt changes in season and in his environment. While it is not totally fleshed out, the film does give us a view of the differences in the tribes' sociability (tree-dwellers and hunters versus plains people) and the possibilities of tribal conflicts that arise in what is called *pangayaw* (tribal war). In the film, conflict ensues over the coveting of a wife from a different tribe.

Then there is the mysterious appearance of a “white pig” (much like the variety of popular livestock used for meat consumption in urban areas), a stark contrast to the wild boar, and several forest creatures like the civet and deer, whose populations have decreased drastically due to pollution and deforestation in the same forest area where the film was shot. One of the tribal chieftains exclaims, “It's been a while since I've had a taste of civet.” Mampog's wife complains about the scarcity of meat, as if hinting at the “scourging” to come. The sudden appearance of the pig, accompanied by an ominous score, seems to suggest this drastic

この映画の曖昧な語り口が、映画の力を削いでいるという指摘もある。しかし、それは完全な失敗というよりも、むしろ興味深い逸脱だろう。フィオーラは映画の編集で、ドキュメンタリーとフィクションの両方と交渉しているかのようだ（彼の最初の長編である『ソナタ・マリア』[2014]はまったく違っており、よりわかりやすい作品になっていると言える）。この『森に響く叫び』の物語への逸脱は、たしかに観客を混乱させるが、ドキュメンタリー映画の美しさを奪うのではなく、むしろ散漫な対比をもたらしている。長廻しを基調としたカメラワークは、ズームインとアウトをくり返しながら、森の住人たちをとらえる。ときおりはっとするようなストップモーションも挟みこまれる。そして観客は、森の動きとリズムに完全に没頭しながら、カメラの枠の外にある世界、森の外に広がる文明社会の急激な変化との対比に思いをはせる。ある印象的なシーンがある。6分にもおよぶ長廻しで、洞窟のなかで火を見つめるマンプグをとらえたシーンだ。観客は、ハンターが洞窟に宿る見えない力と交渉するシーンを、リアルタイムで目撃する。まるでその炎が神であるかのように（後のシーンでは、部族の妻のひとりが、煙を使った占いで長老に助けを求めている）。炎が姿を見せると、そのシーンにはある種の親密さが確立される。神聖な行動のようなものが完了し、文明の脅威にさらされている何ものかの精神性が現れる。

ライターで映画作家のアーチャー・デル・ムンドは、この映画を評して次のように語っている。「森の世界では、なぜ食料が足りなくなるのか？

森（野生動物も含めて）はどうやら、蹂躪され、収奪されているようだ。土着の民族は、先祖から受け継いだ土地が与えてくれる豊かな恵みを奪われている」。都会に暮らし、森の民族の苦しみに無関心な人間がこの事実気づくのは、簡単なことではない。『森に響く叫び』の物語的な側面は、たしかにとらえどころがないかもしれない。しかし監督は、その曖昧さにある種の統制を加え、われわれの祖先である土着民族の終

change, bringing about fevered nightmares of white creatures in the dark and the pervasiveness of getting lost in what was once a navigable terrain. The forest suddenly becomes a foe to the hunter-inhabitant, assuming the role of an omnipotent trickster (just like in Sherad Anthony Sanchez's *Jungle Love* [2012]) instead of being the reliable provider.

Some have noted how the hazy narrative hold of the film seems to affect its impact. But it is an interesting diversion, rather than an outright failure. As if editing them together, Fiola negotiates with both documentary and narrative discipline (his first full-length film, *Sonata Maria* [2014] is wholly different and arguably more accessible). The narrative detours of *Wailings in the Forest*, while confusing, do not take away the beauty of the documentary-like aesthetics of its cinematography but provide a discursive contrast. The camerawork, which consists of long takes, zooming in and out on the dwellers, and striking freeze frames, allows us to become immersed in the mechanics and rhythm of the forest and to reflect on how these contrast with the abrupt shifts of the modernity that lies outside the frame of the film and outside the realm of the forest. There is a standout scene of Mampog in a cave starting a fire that is captured in a six-minute take. The audience witnesses in real time the hunter's negotiation with the cave's unknown force, as if with a fire deity (in a later scene one of the wives seeks counsel with an elder using smoke). When the fire reveals its flames, the scene achieves a kind of intimacy, a consummation of a seemingly sacred act, the spirituality of which is threatened by the haste of civilization.

Writer-filmmaker Archie Del Mundo in his review of the film probes: "Why

焉になるかもしれない姿をとらえ、観客に力強く提供している。映画の物語には完全には満足できないかもしれないが、最後のシーンで映像が静止すると、まるで禁断の事実気づいてしまったかのような、ある種の完結を感じ取ることができる。森の人びとの暮らしは、おそらくずっと昔から、取り返しのつかない変化にさらされてきたのだろう。それはまるで、勇敢なマムボグの言葉を借りるなら、悪夢のような暗闇が「われわれに忍び寄る」かのように、『森に響く叫び』で描かれる森の自然循環のなかで、ハンターは狩られる側になった。

(桜田直美 訳)



森に響く叫び Baboy Halas

フィリピン / 2016 / タガログ語 / カラー / 105 分
監督、脚本：バガネ・フィオラ
撮影：マーク・リンバガ、ラファエル・メティン
編集、音響制作：ウィリー・アバ・ジュニア
制作：アンジェリー・チ、アレリ・ロドリゲス、ベベ・ゴ

in the forest world would food be lacking? The forestland (including the wild animals) apparently are raped and depleted. The indigenous folks are deprived of the supposed abundance their ancestral lands provide.” This insight does not come easy especially for urban dwellers who are oblivious to the struggles of these people. And however elusive the narrative aspects of *Wailings in the Forest* may be, there is a certain control to its subtlety, offering us a powerful look at what might be the end of our indigenous ancestry. While the satisfaction in its story may be inadequate, the freeze frame at the end gives it a certain kind of completion as if coming to a dangerous realization: that changes in the lives of the forest people of old may have long been irreversible, like the nightmarish dark that, as the brave Mampog says, “creeps up on us.” In the natural cycles of the forest in *Wailings in the Forest*, the hunter has become the hunted.

Wailings in the Forest

THE PHILIPPINES / 2016 / Tagalog / Color / 105 min
Director, Screenplay: Bagane Fiola
Photography: Mark Limbaga, Raphael Meting
Editing, Sound Design: Willie Apa Jr.
Producers: Angely Chi, Aleli Rodriguez, Bebe Go

BW・プルバ・ネガラ 『巡礼』

歴史の物語

アングラエニ・ウィディアシ

歴史もまた物語と同じで、ただ書かれるだけでなく、人から人へ、世代から世代へと語り継ぐことのできるフィクションで構成されている。文字の伝統よりも口承の伝統のほうが大きな力を持つ文化では、子どもはみな年長者から物語を聞いて育つという経験をしている。ジャワの文化で育った私もそうだった。『巡礼』で語られる物語を目で見て、耳で聞くという行為も、ある意味でそのような体験であると言えるだろう。

『巡礼』は、2016年のサラミンダナオ・アジア映画祭のアジアン長編映画コンペティションに出品され、最優秀賞を獲得した。監督はインドネシア人のBW・プルバ・ネガラ、長さ84分のこの映画は、ムバー・スリ（ポンコ・スティエム）という95歳の老女が、元兵士の夫の墓を探す物語だ。この旅でムバー・スリは、知らずもジョグジャカルタにおけるオランダ軍の第二次警察行動の歴史をたどることになる。そして孫息子のプラプト（ルクマン・ロサディ）も、黙って家を出た祖母を探す旅に出る。ジャワの言葉で語られるジャワの文化は、ただ言葉だけでなく、ジャワの神話、人生哲学、神秘主義によって形作られている。喪失の悲しみ、本当の愛の物語、インドネシアの歴史の痕跡、そして文化に根づいた生と死の哲学が、映画の全編を通じて物語と密接に結びついている。

映画に登場する人たちは、まるでムバー・スリかプラプトからインタビューを受けているかのように、話している顔がクローズアップで映さ

BW Purba Negara's *Ziarah*

Story of History

Anggraeni Widhiasih

Like stories, history also consists of fictions able to be told from person to persons and generation to generations, apart from being written. In a culture where the oral tradition is stronger than the written one, it is no wonder to find the experience of listening to stories from elders as part of one's childhood, as I did as a Javanese. To a degree, such an experience can be found by watching and listening to stories in *Ziarah*.

The film was screened in the Asian Feature Film Competition of Salamindanaw Asian Film Festival 2016 and won Best Asian Feature Film. Directed by BW Purba Negara from Indonesia, this 84-minute film narrates the story of Mbah Sri (Ponco Sutyem), a 95-year-old woman searching for the tomb of her war veteran husband. The search somehow brings Mbah Sri to trace the history around Dutch Military Aggression II in Yogyakarta. Concurrently with this search, her grandchild, Prpto (Rukman Rosadi), is also searching for her (she has left home with no word). Expressed in the Javanese language, the exhibition of local Javanese culture in the film takes the shape not only of words but also of myth, life philosophy, and the mysticism of the Javanese. The depiction of the misery of loss, of a genuine love story, of traces of Indonesia's history, as well as cultural expressions

れる。テレビ・ドキュメンタリーを思い出させる語り口だ。情報提供者は自分の物語を詳しく語り、インタヴューアはその話に耳を傾ける。そして後に、おそらくスノーボールテクニク〔回答者に次の回答者を指名してもらい、回答者を雪だるま式に増やしていく手法〕を用いて新しい情報提供者を見つけ出す。ムバー・スリとプラプトもまた、人びとの集合的な記憶を頼りに、真実に到達することを目指していた。映画でこの手法を用いると、物語を聞くという経験がスクリーンから飛び出し、観客も同じ経験をすることになる。物語を見ることで、歴史を経験しているような感覚になる。

この映画がドキュメンタリーのスタイルを思い出させるのは、おそらく監督が、本物の歴史の目撃者を登場させているからでもあるだろう（タイトルの「ziarah」は「墓地への巡礼」という意味だ）。物語の舞台は、民主化された2016年のインドネシアだが、民主化以前の1965年、そして独立直後の1948年に起きた出来事にもそれとなく言及している。本物の歴史の目撃者に出演してもらうことで、監督は『巡礼』のフィクションの部分をもっと強化している。これは、過去を生きた老人たちの物語だ。また、そう考えれば、この映画は記憶と印象を保管しているという意味で、ドキュメンタリーとしての可能性もあるということになるだろう。口承の文化においては、記憶も印象も簡単に具象化することができる。

映画の冒頭を思い出すと、自分がそこで思わずビクッとしてしまったことを告白しなければならない。カメラと音を使って、死という概念をあからさまに具象化するという手法には、人間の死を恐れる本能を呼び起こす力が秘められている。監督は、息をのんで映画の展開を見守る観客の気持ちを利用して、死への恐怖を呼び起こす。そして作り出したのが、死者の目がカメラになり、今まさに埋葬されている地中から、最後の世界の姿を目に収めているようなシーンだ。続いて神秘的なジャ

of the philosophy of life and death, intertwine throughout the film.

We often see characters filmed in close shot while they talk as if answering interview questions from Mbah Sri or Prapto. This technique reminds me of TV documentary style: subjects in close shots give information in response to questions, while Mbah Sri and Prapto trace the truth by questioning and digging through people's collective memory. The experience of listening to stories transpires the screen and reaches the spectators, giving the sense of experiencing history by watching stories.

A reminiscence of documentary style is also an aftereffect, perhaps generated from the choice of the director to use the real witnesses of history as his actors in *Ziarah*. The story of *Ziarah* takes place in 2016 post-political-reform Indonesia but lightly enquires into stories around the events of 1965, before the political revolution, and 1948, right after independence. Evoking the traces of political and military trauma, the director also emphasizes the strength of *Ziarah's* fiction as a tale of the elders in the past. This plot reflects the title, which literally means a pilgrimage to a tomb but might also be translated as a journey to past time. The film has, then, the documentary potential to invest memories and impressions into an archive that could be useful for a society of oral traditions.

Recalling the very start of the film, I must admit it gave me a jump. The blatant display and materialization of the idea of death through the use of camera and audio are potentially able to evoke humans'

ワ語の歌が流れるために、これは死と、そしておそらくは神秘主義の映画なのだろうと観客は考える（ただしその後のシーンで、観客は死のさらに先を見ることになる）。

映画のダイアログとイメージからは、社会や文化のさまざまな問題が浮かび上がる。カメラを固定して撮影したショットが多用されているために、観客は画面からさまざまなものを読み取る自由を手に入れる。それはまるで、時間を越えた遠くの場所から、主題と場所を観察しているかのようだ。



カメラが動かされるのは、画面に意味を加えるというよりも、むしろ画面がとらえた主題の間で調和とバランスを保つためだ。観客はそれを観て、映画で取り上げられているさまざまな問題を理解すると同時に、美しい景色を堪能し、ある種の時間を越えた静寂を味わうことができる。とはいえ、あまりにも穏やかすぎる映画は、平板な印象を与えることもある。そのため、たしかに歴史と哲学の物語をわかりやすく伝える努力はしているが、それでもこの映画が退屈だと感じる人がいるのも

primal fear of death. Relying on the tense anticipation of the spectator toward his film to evoke it. He materializes his strategy by treating the camera as the eyes of the dead, staring at the world for the last time from the burial ground. More suspense is added by playing a mystical song in the Javanese language, leading the spectator to consider death and perhaps mysticism as the main issues of the film (although subsequent shots will make us discover other concerns) .

Various social and cultural issues emerge through the dialogues and images of the film. The static shot technique that dominates *Ziarah* gives latitude for the spectators to catch a number of possible issues over the duration of a single shot, letting the spectator observe subjects and locations in a kind of timelessness from a distance.

Camera movement is employed less for purposes of form and meaning than to keep the harmonic balance and neutrality of subjects within the frame. This allows the spectators to sort out the various issues of the film while also appreciating the details of the beautiful landscapes and the serenity that arises from the duration of shots. Nevertheless, the dynamic story of the film is not well supported by the visuals. Despite the film's effort to put historical and philosophical context in an easy-to-understand style, *Ziarah* remains flat.

Finally, the film relies too much on its dialogue to construct its form, instead of experimenting to find the right visual language for expressing the fiction. The attempt to put history into a fictional story through documentary-style narration while using local materials is

不思議はないだろう。

そして最後に、この映画は、物語を伝えるのにふさわしい映像言語を探す実験を行わず、ダイアログに頼りすぎているという嫌いもある。ドキュメンタリー・スタイルのフィクションで歴史を語るという試み自体はとても興味深い。もし『巡礼』がより強固な形式を備えていたら、そのポテンシャルをフルに発揮して、老人が子どもたちにお話を聞かせるように歴史を語ることができたかもしれない。

(桜田直美 訳)

very interesting. If *Ziarah* were stronger formally, maybe it could have realized its full potential as a way of telling history the way elders tell stories to children.

BW・ブルバ・ネガラ 『巡礼』

墓地が生につながるとき

シャロン・カリングサン

『巡礼』は、はっきりとした悲しみの感情を呼び起こす。その悲しみは、最初はゆっくりと広がり、やがて観る者の存在のすべてをすっぽりと包み込む。ゆったりとしたペースで進むこの映画は、夫の墓を探し、そして最終的には夫のかたわらに埋葬されることを望んでいる妻の物語だ。観客は彼女の望みを知り、感情をかき立てられる。彼女がついに夫の墓を見つける最後のシーンまで、息をのんで彼女の旅を見守り続ける。これはとても長い旅だ。その間に、彼女は友人たちの葬儀にも参列した。友人たちが夫のかたわらに埋葬されるのを見て、主人公のムバー・スリは、兵士だった夫の墓を見つけないという思いをますます強くする。

監督のBW・ブルバ・ネガラは、物語のペースの遅さを効果的に活用している。ムバー・スリは老齢のために動きがとても遅いのだが、それによって観客の感情移入が妨げられることはない。観客も彼女の旅に同行する。彼女はバスを乗り継ぎ、元兵士を訪ねてオランダとの戦争の話を中心に聞き、墓の場所がわかるような手がかりをなんとかして見つけようとする。間違った情報に振り回されても、この老女はあきらめない。どこまでも固い決意で、インドネシアのはるか遠くの村々を訪ね歩く。

ムバー・スリの旅には、気立てのいい孫息子が同行している。彼は祖母への忠誠心と、ガールフレンドの要求に応えてあげたいという思いの間で揺れている。彼は興味深いキャラクターだ。私たち観客は、

BW Purba Negara's *Ziarah*

Graveyards and Transcendence

Sharon Calingasan

Ziarah conjures a pronounced feeling of melancholia that at first slowly engulfs you and then steadily gains pace until it envelops your whole being. It's a slow-paced account of one woman's quest to find her husband's grave with the ultimate wish to be buried beside him, and this premise stirs viewers' emotions, causing them to wait in suspense for that final scene where the old woman finally finds her husband's grave. It is a long, long journey, and witnessing friends' burials, at which the wife is laid to rest beside the husband, fuels Mbah Sri's desire to locate her soldier husband's grave site all the more.

Director BW Purba Negara effectively employs slowness in the movie. Though Mbah Sri manifests a pronounced slowness in her actions due to her old age, this doesn't deter viewers from coming along for her journey, as she hops from one bus to another, tracking down veterans and hearing their accounts of the Dutch military aggression, listening intently for any clues that might lead her to where her husband's grave is. Undeterred by misleading information, the old lady's resilience and determination are boundless, and she continues on her quest through faraway villages in Indonesia.

Mbah Sri's grandson, who follows her on her journey, is a likeable man

祖母の固い決意と粘り強さに敬意を抱きながらも、この孫息子への同情も禁じ得ない。彼は孫としての務めと、ガールフレンドのわがままの間で板挟みになり、かなり困っているように見える。

美しさと悲しさに満ちたこの映画にも、不穏な要素がひとつ存在する。それは老女の持ち物である不思議なクリス〔マレー半島周辺で使われる短剣〕だ。このクリスは勝手に震えたり動いたりする。最初に動いたのは、地元のヒーラーが近くに来たときだ。ヒーラーの特別な力に反応して動いたと考えられる。その後クリスが動くシーンでは、近くにいたのは主人公の老女だけだった。観客はそれを見て、当惑し、感嘆する。この不思議なクリスの存在によって、映画にファンタジーの要素も加えられる。ムバー・スリはクリスの力を信じ、その導きに従っている。

この映画でもっとも印象的なのは、ムバー・スリが、夫の墓と、もうひとつの墓の近くで座るシーンだ。彼女はしばらくむっつりと黙り込み、そして立ち上がると、もうひとつの墓の落ち葉を掃除する。このシーンで、最初は悲しみにくれていた彼女も、結局は現実を受け入れたことがわかる。その時点ですべてを理解したわけではないかもしれないが、それでも彼女の心は穏やかで落ち着いている。

『巡礼』を観た人びとは、生と死が分かちがたく結びついていることに思いをはせる。死者たちは間違いなく、生きている人間の意識に入り込む手段を持っているからだ。この映画のタイトルである「Ziarah」は、「訪問」や「巡礼の旅」を意味する。そして映画のクライマックスで、老女はついに夫の墓にたどり着き、さらに大きな発見をする。観客はそれを見て、この「Ziarah」という言葉には、人が永遠に眠る神聖な場所を物理的に訪れるだけでなく、インドネシアのそう遠くない過去を訪問するという意味もあることに気づかされる。戦争と暴力によって国が引き裂かれていた時代だ。そう、この映画は、時間と空間

who is torn between the roles of dutiful grandson and understanding boyfriend, at his girlfriend's beck and call. He is an interesting character, and as much as we viewers look up to the grandma for her determination and patience, we can't help but also feel deeply for the grandson, who seems to be internally tormented and torn between domestic duty and satisfying his girlfriend's materialistic and often childish wishes.

Amid the beauty and sadness of *Ziarah*, there is one disturbing element, that of a kris (dagger) owned by the old woman that magically shakes and moves. When it first moves, it is in the presence of a local healer, and the movement of the knife can be attributed to the healer's extraordinary powers. In the subsequent scenes in which the kris moves, no one is around except the old woman herself, causing puzzlement and amazement in the viewer. This magical element provides a fantasy-like quality, with the kris serving as an essential guide that Mbah Sri believes in.

The most striking image in the film is that of Mbah Sri as she sits near the grave of her husband and another grave. She sulks for a moment, then proceeds to sweep the dead leaves from the other grave. In this scene, Mbah Sri, at first a picture of sadness, eventually submits to the reality presented to her. She may not fully understand everything at the moment, but she is at peace with herself.

Ziarah engages viewers to meditate on the essence of life as involved with death, for the dead have a way of making sure that they are still very much a part of the living's concerns. The title of the film means a

を超えた訪問の物語だ。戦争によって中断された愛の物語であり、真実が明らかになる過程で自分自身と向き合うことができたあるひとりの老女の、深く真摯な願いの物語である。

(桜田直美 訳)

visit or pilgrimage, and the climax of the film, when the old woman finally finds her husband's grave and is also afforded a grand discovery, makes us realize that the word refers not only to a physical visit or pilgrimage to a sacred place of eternal rest, but also to a visit to a time in the not so distant past of Indonesia, a time when the country was torn by war and violence. Indeed, this film is a pilgrimage through time and history, of quiet reminiscences of a love story halted by war and of a deep and sincere hope on the part of an old woman who is afforded the opportunity to examine herself amidst the unfolding of a mystery.



BW・ブルバ・ネガラ 『巡礼』

人生の旅としての川

佐藤史織

豊かな水が穏やかに滔々と流れる大河のように、BW・ブルバ・ネガラ『巡礼』は、暖かい日の光とそよ風を受け、インドネシアの中心をゆっくりと進んで行く。映像の美しさもさることながら、その緻密な物語構成は野心的であり、主人公が真実を求める旅は、ロード・ムービーと見せかけたサスペンスだ。映画の全編を通じて、神秘的な空気が色濃く漂っている。そして、観る者を惹きつけてやまない物語の裏には、愛、生、死についての決して答えられることのない問いがある。

95歳のムバー・スリは、自分がもう老い先短いことを悟り、夫の墓を探す長い旅に出発する。画面には一度も登場しない夫のパウィロは元兵士で、戦争から帰ってこなかった。孫息子が必死になって行方を捜すなか、ムバー・スリはあちらからこちらへと移動し、人びとに夫のことを尋ねる。道中で聞いた話を頼りに進んでいくが、当然ながら情報は錯綜し、なかなかパウィロの墓にたどり着けない。ここでもおもしろいのは、人びとの曖昧でぼんやりした記憶、その多くは巧妙に操作された記憶が統合され、それがやがて社会の歴史を形作っていくことだ。

『巡礼』では、遠景の長廻しが多用されているために、どこか観察ドキュメンタリーのような趣がある。主人公の老女は、他の登場人物の言葉に動かされ、それを軸に物語が形作られていく。ケバヤとバティックという伝統的な服に身を包んだ彼女は、ほとんど口を開かず、表情も変わらない。それでも、曲がった腰、皺が刻まれた顔、白く輝く髪

BW Purba Negara's *Ziarah*

River as a Journey of a Life

Satoh Shiori

Peaceful, abundant and fluid as a large river, BW Purba Negara's *Ziarah* flows slowly and gently with warm sunlight and soft breeze, settling in the heart of Indonesia. Apart from the aesthetic quality of the film, its elaborate storytelling is ambitious, a suspense plot structure in disguise as a road movie involving a quest for truth. Throughout the film, a mystic atmosphere is sustained, and never-answered questions about love, life, and death underlie a gripping narrative.

Mbah Sri, a 95-year-old woman, knowing her days are numbered, voluntarily sets out on a long journey to find the grave of never-shown Pawiro, her husband, who never returned from the war. While Mbah Sri's grandson anxiously goes about to find his grandmother, she continues to ask around and wander from one place to another, following the verbal clues given by people on the street, becoming, unsurprisingly, confused by the varying information she receives regarding Pawiro's grave. It is interesting to see how those vague, uncertain, often manipulated remembrances are integrated into a kind of collective memory to reflect the history of a society.

Ziarah is a film of long takes from a distant point of view, akin to observational documentary. The protagonist is driven by other

といった肉体的な特徴からも、彼女の決意の固さがうかがえる。彼女の望みは、孫たちに祖父の伝説を伝え、愛する夫の隣に埋葬されることだけだ。

インドネシア語で「巡礼」という意味のタイトルからもわかるように、この映画では生と死が重要な役割を演じている。ある葬式のシーンで、ある女性が「離ればなれになった者は、土の中で再会する」と言った。そしてアラス・プチュン（北クウェニ）にやって来たムバー・スリは、ある川のほとりで、パウイロの墓は洪水で浸水したと聞かされると、こんな願いを口にする——「土の中でなければいけないの？ 水の中ではいけないの？」。川はしばしば、この世とあの世の境界を象徴する。たとえば、ギリシア神話に登場するステュクスや、日本の仏教説話に登場する三途の川がそうだ。ムバー・スリはこの境界のほとりに座り、向こう岸を凝視する。自分が最終的にどこにたどり着くのかはまだわからない。私たちはそんな彼女の姿を見て、いったい何を思っているのだろうと考える。

映画を見終わって改めて考えると、ムバー・スリの旅の目的は、ただ夫の隣に埋葬されることだけなのではなく、むしろ「*ziarah*（巡礼）」そのものではなかったのだろうかと思えてくる。ムバー・スリは巡礼者であり、癒やされること、過去を埋葬することを切望しているのではないか。映画の終わりではそれを証明するかのように、メロドラマのような真実が明らかになり、マントラがレクイエムのように響く。

「人生は旅だ。目的地ではない」とエマーソンは言った。私たちが自分の人生でできるのは、川の流れに身を任せることだけだ。私たちはみな、いずれ母なる海で再会する。そして願わくば、最後は大地を潤す恵みの雨にならんことを。

(桜田直美 訳)

characters' narration, through which a storyline develops. Dressed in traditional kebaya and batik, she hardly opens her mouth and keeps an undemonstrative face. Nonetheless, Mbah Sri is quite determined, as is effectively characterized by physical features such as a rounded back, a fully wrinkled face, and shiny white hair. Mbah Sri's only sincere wishes are to tell a legendary story about their grandfather to her grandchildren and to be buried next to her beloved.

As its title, meaning pilgrimage in Indonesian, indicates, life and death play an important role in the film. In a funeral scene, a woman says, "those who are separated will be unified under the earth." When Mbah Sri arrives at Alas Pucung in North Kweni, by a river, she hears that Pawiro's grave was inundated, and then voices the wish: "Does it have to be the earth? Can't it be the water?" The river often symbolizes the boundary between this life and the afterlife—the River Styx in Greek mythology or the Sanzu river in Japanese Buddhist tradition. Sitting by this boundary, gazing at the other side of the shore, certainly unaware of her final destination, Mbah Sri makes us wonder what she is meditating on.

When we ruminate on the film after watching it, the aim of Mbah Sri's journey seems not just to be buried beside her husband, but *ziarah* itself: Mbah Sri is a pilgrim who urgently needs to be healed, to bury the past—as the ending shows, accompanied by the music of a mantra that functions as a requiem, after the revelation of a melodramatic truth.

"Life is a journey, not a destination" as Emerson suggested; for our life,



the only thing we can do is to allow ourselves to flow into the river. We all eventually meet together at mother sea. Hopefully to transform into blessed rain to shower the earth, after all.

巡礼
Ziarah

インドネシア / 2016 / ジャワ語 / カラー / 87 分
監督、脚本、製作：BW・プルバ・ネガラ
撮影：グミラン・アマス・プラタマ
編集：ドウィ・アグス・ブルワント
録音：アドリアヌス・エコ

Ziarah

Indonesia / 2016 / Javanese / Color / 87 min
Director, Screenplay, Producer : BW Purba Negara
Photography: Gumilang Almas Pratama
Editing: Dwi Agus Purwanto
Sound: Hadrianus Eko

リージョナルシネマと翻訳の不安

チャック・ロサノ

映画であっても文学であっても、言語というリソースが一連の物語を結びつける役割を果たしているのであれば、意味の断絶は存在する。この断絶を認識することは、リージョナルシネマを作る者に課された責務だ。また、映画の原語と、翻訳された言葉の両方を理解する観客にも同じことが言える。

リージョナルシネマに翻訳は欠かせない。多言語で公開するなら特に翻訳が重要になる。そこで活用されるのが字幕であり、耳の不自由な人のためのキャプションとは異なり、ダイアローグを翻訳した字幕が採用される。とはいえ、ノンネイティブにネイティブと同等の情報を与えられないのなら、または翻訳によってダイアローグに色づけがなされ、一連の出来事から何らかのアピールや重要性が失われるか、または加えられるのなら、翻訳はむしろ負債になる。

私はこの文章のタイトルで、なぜ「不安 (anxiety)」という言葉を使ったのか。この言葉にはふた通りの意味がある。ひとつは、何かストレスの原因があり、心が落ち着かない状態としての不安。そしてもうひとつは、現象としての不安、キルケゴール的な意味での不安だ。ストレスによる不安を感じるのは、たいていバイリンガルの観客だ。すでに述べたように、彼らは映画の原語と、翻訳された言葉の両方を理解する。そのため、翻訳が不十分であることを見抜き、翻訳者や監督の翻訳能力に疑問を抱き、翻訳の裏に何らかの意図があるのではないかと疑いを持つ。たとえば、ペリー・ディゾン監督の『猫、犬、家畜、そして刺身について』

Regional Cinema and the Anxiety of Translation

Chuck Lozano

A disconnect exists, as much as in literature as in cinema, where the resources of language serve to tie together the strands of a narrative. The realization of this disconnect is a burden borne by those who produce regional films, and also those viewers who understand both the film's native language and its translations.

Translations are a necessity when it comes to regional cinema, especially those for multilingual exhibition. To achieve this, we have come to embrace the use of subtitles, especially in translating dialogue, as opposed to captions for the aid of the hearing impaired. Translation becomes a liability, however, when it fails to transmit a fair quantity of parallel understanding to non-native speakers, or if it becomes an avenue for coloration of dialogue, by which a sequence of events can either receive, or lose, a certain amount of appeal or significance.

Why, in my title, do I use the word anxiety? We can see this two ways, one, as a feeling of unease (i.e. in relation to a stressor), or two, in phenomenological terms (Kierkegaard's). Unease is usually experienced by bilingual viewers—as mentioned above—who understand both the native form and the translation. This unease stems from the feeling of inadequate translation, and the doubt it casts on the translator/

(2015) という映画で考えてみよう。これは日常のひとコマを切り取ったドキュメンタリーで、サラミンダナオ・アジア映画祭で上映された。ある場面で、人びとが集まって腹を空かせた猫について話している。「Wala pa sya nabusog kay pila pud ka adlaw wala kakao'g isda」というセリフに、「ずっと腹を空かせているのは月のせいだ」という字幕がついていた。しかし、この言葉をそのまま訳すと、「まだ腹を空かせているのは、もう何日も魚を食べていないからだ」という意味だ。この場面を見たバイリンガルの観客は、ストレスが原因の不安を感じるようになる。なぜ作り手は、この言葉をそのまま訳さなかったのだろうか？そしてさまざまな推測がそれに続く。気になるのは、翻訳者の能力不足ではなく、むしろ翻訳の裏にある意図のほうだ。これは詩的な表現を狙った結果なのだろうか？観客にこのような思考を強いるのは、非生産的な行為だ。観客を映画のメッセージから遠ざけ、映画体験の価値を減少させてしまう結果になる。

その一方で、映画の作り手のほうは、キルケゴール的な現象としての不安を覚える。自由という、大きく口を開けた深淵を前にしたときの不安だ。人は深淵をのぞき込むとめまいを覚える。ここで言う深淵とは、翻訳が持つ無限の可能性のことだ。作り手は、自分の作品を自由に翻訳できる。ダイアローグの大部分、またはすべてを訳すのではなく、一部だけを訳すという方法を選んでもいい。直訳でもいいし、もっと意図のある意識でもいい。どのような翻訳を行うにせよ、どんな動機で、どんな結果になろうとも、すべてが不安という形に結実するのだ。

マリオ・コルネホの『黙示録の子ども』(2015) は、直訳というアプローチの一例だ。ほぼ原語の意味のままに英語に訳されていて、何の色づけもされていない。監督がそのような翻訳を選んだ理由についてはたゞ推測するしかないが、しかし映画を観るかぎり、作り手の意図がより正確に伝わってくるのがわかる。この映画のようなアプローチは、バ

filmmaker's ability to translate, and on the intentions of translation. Take for example a sequence from the film *Of Cats, Dogs, Farm Animals and Sashimi* (by Perry Dizon, 2015), a slice-of-life documentary shown during the Salamindanaw Asian Film Festival. A group of people is talking about a hungry cat. "*Wala pa sya nabusog kay pila pud ka adlaw wala kakao'g isda*" is subtitled as "Blame the moon for that never ending hunger," but a direct translation should have been, "He's still hungry because he has not eaten fish in days." Now, for a bilingual viewer, some uneasiness arises—why has the filmmaker not translated this directly? Speculation could follow, not on the inadequacy of the translation, but more on the intent: is it poetic embellishment? Having a viewer cast these kinds of doubts during a film is counter-productive: it distances the viewer from the film's message and diminishes the value of the film experience.

Anxiety, on the other hand, as the filmmaker's unease, could be linked to Kierkegaard's yawning abyss of freedom: the dizziness (as anxiety) when faced with the abyss—here, the freedom of translation. The filmmaker has the freedom to translate the source material in a number of ways: translate only part of the dialogue rather than most or all of it, do a straightforward, direct translation, or do a more purposefully modified translation. How one approaches that translation, whatever motives and consequences that may arise, all compound into anxiety.

The film *Apocalypse Child* (by Mario Cornejo, 2015) is an example of taking a direct approach. It has a relatively straightforward English translation devoid of coloration. On the filmmaker's decision to translate

イリンガルの観客にとってもありがたい存在だ。聞き取れなかったダイアローグを正確に理解し、気が散ったり疑問を持ったりすることなく、より深く映画の世界に入り込むことができる。

一方で、『猫、犬、家畜』の翻訳には、明確なメソッドがあるとは思えない。ダイアローグの一部を意図的に翻訳しなかったり、長いセクションに字幕をまったくつけなかったりしている。物語を追うのに必要と思われるダイアローグも翻訳していない。問題がある翻訳の例をもうひとつあげよう。開始から54分55秒の、少年（ドンドン）と少女（エパイ）が海辺で牡蠣を収穫しながら会話を交わすシーンだ。

ドンドン 「nara Pai o, isa ra bya ka adlaw ko mutabang kay pang-bayle lang」

エパイ 「kuhaa sa na diha o, ambi na bi, ako na pud」

ドンドン 「Hutda sa ni o kay daghan/baga (聞き取れない) na kaayo」

エパイ 「Ikaw na pud lagi mu... (stops)」

このダイアローグには、次のような英語の字幕がついていた。

ドンドン 「今夜のダンスは行く？」

エパイ 「レンレンが行くなら行くかも」

ドンドン 「それで、きみは本当にそんなに牡蠣が好きなの？」

エパイ 「もちろんよ！」

そして、原語を直訳すると以下ようになる。

ドンドン 「ほら、パイ。これを持って。僕は1日しか手伝えないよ。
ダンスのときだけだ」

it like this we can only speculate, but, watching the film, we can say that his intentions were more than adequately and faithfully transmitted. The film also provided marked advantages for the bilingual viewer: a better understanding of inaudible dialogue and a more profound overall experience devoid of distraction and suspicion.

Of Cats, Dogs..., on the other hand, is translated without a clear method. Portions of dialogue are intentionally left out. Long sections are left subtitled, including dialogue that could have been beneficial to the continuing narrative. Another instance of questionable translation: at 54:55 into the film, the dialogue between a boy (Dondon) and a girl (Epai), as they are harvesting oysters beachside, goes as follows:

Dondon: nara Pai o, isa ra bya ka adlaw ko mutabang kay pang-bayle lang.

Epai: kuhaa sa na diha o, ambi na bi, ako na pud.

Dondon: Hutda sa ni o kay daghan /baga (unintelligible) na kaayo.

Epai: Ikaw na pud lagi mu....

This sequence is subtitled as:

Dondon: Will you be at the dance tonight?

Epai: Maybe if Lenlen will go.

Dondon: So, you really love oysters that much?

Epai: Of course I do!

which is nowhere close to the direct translation of the sequence:

エバイ 「それを先にとって、ナイフを私にちょうだい。今度は私の番よ」

ドンドン 「最初に全部取ってよ。もうたくさんありすぎるし、太りすぎている」

エバイ 「じゃあ、あなたが……」

このように、字幕と直訳が似ても似つかない内容になっている。字幕にはレンレンという別の女の子の名前が出てくるが、原語にはまったく登場していない。これはあからさまな物語の改竄であり、観る者に疑いを抱かせる。この作り手は、ただの何気ないシーンから、まったく別の何かを押しつけようとしているのだろうか？ もしかしたらこの作り手も、現象としての不安を抱き、ダイアログに干渉するという深淵に飛び込む選択をしたのかもしれない。しかし、果たしてその動機は？ 答えはおそらく、監督本人に尋ねなければわからないだろう。

リージョナルシネマは多様であり、作品には翻訳が必要だという現実には、私たちは正面から向き合わなければならない。そして翻訳が必要であるかぎり、つねに不安がつきまとう。多種多様なテーマ、プロット、物語、文化、ダイアログを、さまざまな背景を持つ外国人の観客が理解できるように翻訳するのは、複雑で骨の折れる仕事だ。ただそのことを考えただけでも、不安な気持ちがわいてくる。しかし、キルケゴールの前提にもあるように、この不安がやがて理解につながるかもしれない。リージョナルシネマを作る人と観る人の両方が、この不安、この気の重さを経験すると、ある種の気づきが生まれ、それぞれが背景に持つ文化の独自性を理解する。そして最終的に、本来の姿に忠実であることの大切さも理解されるようになるだろう。

(桜田直美 訳)

Dondon: Here, Pai—take it—I'll only help for a day, just for the dance.

Epai: Get that one first and give that knife to me, it's my turn.

Dondon: Take everything first, there's already too many, it's already too thick.

Epai: Then you go and...

The disparity between the subtitling and the direct translation is striking. The subtitles speak about another girl named Lenlen, who is not even mentioned in the actual dialogue. This is a blatant manipulation of the narrative, and is cause for suspicion. Is the filmmaker trying to coerce something else from a seemingly mundane scene? Anxiety may have come into play, and the jump into the abyss of interfering with dialogue was the choice. What about the motive? Well, we may have to ask the filmmaker himself.

The diversity of regional cinema and its need for translation is a reality that must be faced. The enduring need for translation will also bring with it anxiety. The transmission through translation of the multitude of themes, plots, stories, cultures and dialogue to a heterogeneous foreign audience is a complex undertaking, even just the thought of which spurs anxiety. But, as Kierkegaard posits, this anxiety may eventually be a cause of realization. When the producers and viewers of regional cinema experience this anxiety, this dread, it grants a certain awareness, a comprehension of the uniqueness of the individual cultures they each represent, so that ultimately, the incentive to stay true to them is acknowledged.

シンポジウム

映画批評と映画の地域性

サラミンダナオ・アジア映画祭
(フィリピン、ジェネラル・サントス)
2016年11月12日

パネリスト

エド・カバグノット
(映画批評家、プログラマー)

フィリップ・チア
(映画批評家、プログラマー、編集者、Big O)

クリス・フジワラ
(映画批評家、プログラマー)

北小路隆志
(映画批評家)

グティエレス・マンガンサカンII
(映画作家、サラミンダナオ・アジア映画祭ディレクター)

酒井耕
(映画作家)

Symposium:

Film Criticism and the Regions of Cinema

Salamindanaw Asian Film Festival,
General Santos, Philippines
November 12, 2016

Panelists

Ed Cabagnot
(Film critic, programmer)

Philip Cheah
(Film critic, programmer, editor, Big O)

Chris Fujiwara
(Film critic, programmer)

Kitakoji Takashi
(Film critic)

Gutierrez Mangansakan II
(Filmmaker, director of Salamindanaw Asian Film Festival)

Sakai Ko
(Filmmaker)

グティエレス・マンガンサカンⅡ：2016年のサラミンダナオ・アジア映画祭は、国際交流基金アジアセンターの支援のもと、山形国際ドキュメンタリー映画祭と共同で映画批評ワークショップを開催しました。その目的は、東南アジアと日本で、新世代の映画批評家や映画ライターを育てることです。それに加えて、私たちはこの映画批評に関するシンポジウムも開催することになりました。この会が対話の場となり、アジア映画に大きな活力と興奮をもたらしているものについての批評的な意見を構築するきっかけになることを願っています。パネリストの皆さんを紹介いたします。フィリピンの映画批評家で映画祭プログラマーのエド・カバグノットさん、映画批評家で元エディンバラ国際映画祭アーティストック・ディレクターのクリス・フジワラさん、シンガポールの映画批評家、そしてアジア・シネマ・プロモーション・ネットワーク (NETPAC) 設立メンバーでプログラマーのフィリップ・チアさん、日本の映画批評家の北小路隆志さん、そして映画監督の酒井耕さんです。

近年、アジアでは、映画の中心地以外の場所における映画製作が盛ん



グティエレス・マンガンサカンⅡ / Gutierrez Mangansakan II

Gutierrez Mangansakan II : In 2016, Salamindanaw Asian Film Festival, in collaboration with the Yamagata International Documentary Film Festival, and with support from Japan Foundation Asia Center, has conducted the Film Criticism Workshop, aimed at molding new critics and film writers from Southeast Asia and Japan. We are also conducting this symposium on film criticism, which we hope will serve as a venue for dialogue and a formation of critical opinion on what makes Asian cinema very dynamic and exciting. The panelists in the symposium include film critic and programmer Ed Cabagnot of the Philippines; Chris Fujiwara, a film critic and former artistic director of Edinburgh International Film Festival; Philip Cheah, a Singapore film critic and programmer and founding member of the Network for the Promotion of Asian Cinema (NETPAC) ; Japanese critic Kitakoji Takashi; and filmmaker Sakai Ko.

Recent years have seen the rise and growth of cinema outside of film capitals in Asia: “Regional New Wave Cinema,” as Philip calls it, referring specifically to the phenomenon in the Philippines. Film production has also been seen in Makassar and Jogjakarta in Indonesia, Sabah in Malaysia, Okinawa and Tohoku in Japan, as well as Southern Thailand, which, like the south of the Philippines, has a dominant Muslim population and therefore other exciting narratives to tell and images to project through the art of cinema.

While the Philippines relishes “regional cinema” as an appellation because it signifies that which is distinct, unique, and rich, it is a source of trepidation for those in Indonesia, as it could also signify the parochial,

になってきました。フィリッパが言うところの「リージョナル・ニューウェーブ・シネマ」とは、特にフィリピンにおける現象です。それ以外では、インドネシアのマカッサルやジョグジャカルタ、マレーシアのサバ、日本の沖縄と東北、それにタイ南部でも映画が作られています。タイ南部は、フィリピン南部のように大多数の住人がムスリムであり、そこから独自のエキサイティングな物語や美しい映像を映画という芸術表現を通して伝えています。

フィリピンにおける「リージョナルシネマ」は、単にその土地独特の風土や文化を描く映画と捉えられています。しかしインドネシアでは、「リージョナルシネマ」という言葉から「中心ではない」、「別のもの」、「二流」というニュアンスが読み取れるために、否定的に見られることもある。映画の中心地以外での映画製作が盛んになっていることを考えれば、やはりここで批評的な議論を起こす必要があるでしょう。この種の新しい動きの特異性だけでなく、この新しい映画の方向性が寄与しているアジア映画の多様性についても考えていきたいと思います。

今回の議論は、聴衆の皆さんにも参加していただきたいと思います。議題に関する意見や質問を募り、パネリストの方々に答えていただきますよう。

アユ・ディア・チュンバカ: 映画批評や映画に関する文章が、フィリピン、アメリカ、イギリス、日本などでどのように発表されているか知りたいと思います。インドネシアでは、マスメディアが映画の宣伝のためだけに映画評を書くという風潮があります。そのため、映画のいい点、悪い点だけを並べ、観る価値があるかどうかという観点でしか語られません。それ以外には、たとえばマクブル・ムバラクが作った「シネマ・ポエティカ」のような、ネットの映画批評サイトもあります。でも問題は、このような映画批評サイトで取り上げられるのは、主に映画祭で上映される

the other, and second best. With the growth of cinema outside the film capital, it is therefore imperative to spur critical discourse not only about the specificities of these new developments but also on the vitality of Asian cinema, to which these fresh cinematic trajectories contribute.

I would like to open this discussion up to our audience and invite them to make comments or ask questions concerning these matters, to which our panelists will respond.

Ayu Diah Cempaka: I would like to know how the film criticism or writing on film in each country—the Philippines, the US, the UK, or Japan—gets published. In Indonesia, there is a kind of situation where the mass media only write film reviews to promote a film, so the film review is all about the good side and bad side and overall if the film is worth watching, that's all. Besides that, there are online film critics, like *Cinema Poetica*, founded by Makbul Mubarak, but there is another problem. The films that are written about by these online film critics, they are not screened in the mainstream cinemas, they are screened mostly in film festivals. Sometimes I feel, “Who will read this review online?” So I would like to know how in your countries film critics get published.

Ed Cabagnot: For a long time in the Philippines, there has been a dearth of what you would call very exciting, very pithy film criticism, because just like in Indonesia, and I think in a lot of developing countries, most of the writing about cinema here is entertainment selling. We are trying to sell a certain film. We are trying to say that,

映画だということです。一般の映画館で観ることはできません。私はときどき、「このネット批評をいったい誰が読むのだろう」と考えることがあります。そこで、皆さんの国では映画批評がどのように発表されているのか知りたいです。

エド・カバグノット：フィリピンでは長年にわたって、映画批評の冬の時代が続いていました。いわゆるおもしろくて的を射た批評が存在しなかったのです。インドネシアや、他の多くの途上国と同じように、フィリピンにおける映画批評のほとんどは宣伝のための文章です。つまり、売りたい映画があり、そのために書いている。「これは最高のホラー映画で、製作費も巨額」というような内容です。しかし最近では、ソーシャルメディアの影響もあると思われますが、インドネシアの例でも出していただいたように、私の国でも個人のブロガーが独自の視点を発信するようになりました。たとえば、オグズ・クルス、ドド・ダヤオ、リチャード・ボリセイといった人たちが、熱心な読者もついています。一般的に、彼らはメインストリームのフィリピン映画にとっても批判的です。それはある種のバイアスとも言えますが、彼らにはそれぞれお気に入りのインディペンデント映画もある。あなたの質問からわかるのは、フィリピンのような国では（インドネシアも同じかどうかはわかりませんが）、映画には2種類あるということです。ひとつは、ブリランテ・メンドーサやラヴ・ディアスに代表される映画、カンヌやベルリン、ヴェネツィアでは受賞の常連ですが、フィリピン国内ではまったく上映されない映画。そしてもうひとつは、一般のフィリピン人が観ている映画です。以前にインドネシアへ行ったときに新聞を見たら、「pocong」映画と「cinta」映画の宣伝しかありませんでした。インドネシア語で「pocong」は「怪談」で、「cinta」は「ラヴストーリー」ですよ？ つまり、ジャカルタでお金を儲けようと思ったら、「pocong」か「cinta」の映画を作ればい

oh this is a fantastic horror film and they spent so much, etc. Lately, maybe because of the changes in social media, we've had just what you experience in Indonesia, a lot of individual bloggers with their own websites, specifically Oggs Cruz, Dodo Dayao, Richard Bolisay, who have developed a certain type of following. Generally they are very critical of Philippine mainstream cinema, and you could say that it's a bias, but they also have their favorite independent films. Your question highlights the fact that in a country like the Philippines (I'm not sure if it's the same in Indonesia), we have two types of cinema. One cinema is the cinema of Brillante Mendoza, Lav Diaz, that wins all of the awards at Cannes, Berlin, Venice, which never get to be shown in the Philippines. Then you have the regular Filipino films. I remember when I went to Indonesia, when you looked at the newspapers, all the films were about *pocong* or *cinta*. So I was telling my Indonesian friends, *pocong* are Indonesian ghost stories, right? And *cinta* are the love stories. So if you want to make money in Jakarta, you make a *pocong*, *cinta* film. I'm not sure if it's still the same thing. But what I love about your scene, is that almost every place, especially in Jogjakarta, you have a lot of passionate people making very good documentaries, very good short features, which never get to be shown, and you know it's the same thing in our case.

Chris Fujiwara: In the United States, structurally it's not that different from what you're describing in the Philippines. Even though, of course the industry is a bit bigger. But essentially, the mass media exists, as you say, as it does everywhere in the capitalist world, for one purpose only, to make money for those who have money already and want more.

い。今でも同じ状況かどうかはわかりませんが。しかし、インドネシアの映画シーンで私がいちばんすばらしいと思うのは、これはインドネシア全土に言えることですが、特にジョグジャカルタでは、質の高いドキュメンタリーや中編映画を作る熱心な映画作家がたくさんいるということです。彼らの作品が上映されることはありません。それは私の国でも同じです。



クリス・フジワラ (中央) / Chris Fujiwara (center)

クリス・フジワラ：アメリカでも、今お話のあったフィリピンでの状況と、構造的に大きな違いはありません。とはいえ、もちろん映画産業の規模はアメリカのほうが少し大きいですが。しかし基本的に、資本主義の世界はどこも同じで、マスメディアの目的は、すでにお金を持っていて、さらにお金が欲しい人たちの儲けさせることです。

フィリップ・チャ：たぶん15年前だったと思いますが、アメリカのメディアに関する調査がありました。それによると、政治評論家よりもスポー

Philip Cheah：Maybe 15 years ago, someone made an observation that in the US media, you'll find more specialist sports critics than political commentators. Now if you look at the mass media today, in Singapore, in the Philippines, you can probably find more specialist food critics than film critics. So it's like the generalism that anything that challenges the status quo, there's no place for today, unless you're totally independent.

Kitakoji Takashi：I believe it's a universal structure; it's present in Japan as well. If you go to Tokyo, you will be able to watch all sorts of films. You'll find not only Tokyo films, you'll find all sorts of regional cinema, if you look for it. I write film reviews in a very large Japan newspaper, but I would say that these reviews have very little influence on people. I think this is related to the question of the democratization of film critics, where there's a lot of ordinary people blogging about films.

Gutierrez Mangansakan II：I think the best regional filmmaker in the country is Lav Diaz. He might say that his film is Filipino but his sensibilities are very Mindanao. Lav Diaz comes from a small town three hours from here, in Datu Paglas, Maguindanao; that's where he was born, where he grew up, where he studied until his high school days. Then he moved to a city nearby, that's Tacurong which is an hour and a half from here. He went to NDTC [Notre Dame of Tacurong College]. His family is still living in Tacurong. I remember a few years ago, at the time of *From What Is Before* (2014), I wanted to interview him for the inaugural edition of *New Durian Cinema*, in which the main

ツ解説者の数のほうが多いということです。現在、シンガポールやフィリピンのマスメディアを調べてみれば、映画批評家よりもフード批評家の数が多いという結果になるのではないのでしょうか。つまり、現状を批判する言論を發表する場がないという状況は、どこでも同じなのではないかと思われます。完全に独立した立場でなければ發表できません。

北小路隆志：たしかに普遍的な構造なのでしょう。日本でも同じ状況です。東京に行けば、あらゆる種類の映画を観ることができます。東京を舞台にした映画だけでなく、探しさえすればどんなリージョナルシネマでも観ることができます。私は日本の大手新聞で映画批評を書いています。その影響力はごく限られていると言わざるを得ません。おそらく、批評の民主化という現象とも関係があるでしょう。多くの一般の人が、ブログなどで独自の映画評を發表しています。

グティエレス・マンガンサカンⅡ：私の国で最高のリージョナルシネマ作家といえば、おそらくラヴ・ディアスでしょう。彼自身は、自分の映画はフィリピンの映画だと言うでしょうが、感性はフィリピンというよりもかなりミンダナオ的です。ラヴ・ディアスは、ここから3時間のところにあるマギンダナオ州のダトゥ・バグラスという小さな町の出身です。彼はそこで生まれ、高校まで過ごしました。それから近くの大きな街に移りました。ここから1時間半のところにあるタクロンという街です。彼はそこでノートルダム・タクロン大学 (NDTC) に通いました。家族はまだタクロンに住んでいます。今から数年前、ディアスが『昔のはじまり』(2014) を撮っていたころ、私は映画批評サイト・雑誌「ニュー・ドリアン・シネマ」の創刊号のためにディアスにインタビューをしたいと思います。特に聞きたかったのは、「ディアスの映画はどの程度までミンダナオ的なのか」ということです。というのも、ディアスがミン

question was: how Mindanaoan are your films? Because I have a feeling that having left Mindanao for a very long time, he's forgotten his Mindanao roots. So when I went to Cagayan Valley in Apulog where he was shooting the film, not only did I become an actor for the very first time, because he hired me as an actor, but I also realized that his films are basically his re-imagination of Mindanao. The pacing is very Mindanao; that's how you live your life when you're from Datu Paglas. You just wait for the carabao to pass by for ten minutes, you never cut to a close-up. That's very Mindanao; the laid-back nature of his films is very much Mindanao. Sometimes there are accusations of Lav Diaz pandering to the European sensibility. But the thing is his films are expressions of Southeast Asian-ness. I'm sure when you go to the rural areas in Indonesia, you'll see the same pace of life. I remember yesterday, because we were kind of late with the screening of the Philippine short films, I told the Japanese guest to indulge us and suspend your Japanese time, because we're going to use Southeast Asian time. Maybe it's unthinkable for the Japanese to be late for a minute, but for Southeast Asians, it's perfectly all right to be late for an hour.

I've heard the criticism of Lav Diaz pandering to French sensibilities for a very long time, and I have been accused of that as well because my films tend to be very slow. I grew up in Pagalungan, Maguindanao, and Datu Paglas is just 30 minutes away. Our sensibilities are kind of very boring, very slow. I think sometimes you just have to know who you are. These types of judgments are very unfounded. But I would like to ask a question. Some European festivals, especially the big

ダナオを離れてだいたいぶたつので、もうルーツを忘れたのではないかと考えていたからです。そこで私は、アブログのカガヤン谷で映画の撮影を行っていた彼を訪ねました。そして生まれて初めて俳優になっただけでなく（ディアスから俳優として雇われたからです）、ディアスの映画は基本的に、彼にとってのミンダナオを新しく想像して描いているということを理解したのです。映画のペースはとてもミンダナオ的です。ダトゥ・バグラスの人間が人生を生きるペースです。カラバオ（水牛）がやってきたら、通りすぎるまで10分待つ。クローズアップは使わない。とてもミンダナオ的です。ディアス映画ののんびりした雰囲気は、まさにミンダナオだと言えるでしょう。ラヴ・ディアスはヨーロッパに媚びているという批判が出ることもあります。しかし実際のところ、彼の映画は東南アジア的なものの表現なのです。おそらくインドネシアでも、地方へ行けば、ディアスの映画と同じようなペースで時間が流れていることでしょう。たとえば昨日も、フィリピン短編映画の上映に遅れそうになっていたので、日本人のゲストにこう言いましたと——日本時間は一時中断にして、私たちを待っていてもらえますか？ こちらは東南アジア時間で動きますので、と。日本人にとっては、たとえ1分でも遅れるなんて考えられないことでしょう。しかし東南アジア人にとっては、1時間遅れてもまったく問題ありません。

ラヴ・ディアスはフランスの感性に媚びているという批判は、だいたい前から存在します。私の映画もかなりスローペースな傾向があるので、同じような批判を受けます。私はマギンダナオのバガランガンで生まれ育ちました。ダトゥ・バグラスからはわずか30分の距離です。地元の人たちはたいがい退屈でのんびりしています。私が思うに、ときに私たちは、自分が誰であるかを知る必要があるのでしょうか。この種の批判は完全に的外れです。とはいえ、私はここでひとつ質問をしたい。ヨーロッパの映画祭、特にカンヌ、ベルリン、ヴェネツィアの三大映画祭には、ひ

three, would canonize an Asian director, and that director becomes an icon of his time. And in order for you to be programmable, you have to somehow pander to that taste. I remember a conversation with Philip a few years ago, he was already very frustrated with this type of thinking. He was pushing for films that he felt were speaking of Asia and Southeast Asia, but the European programmers were thinking that Asia should be like Apichatpong's films.

Philip Cheah: When you mentioned that, I was thinking of the film on Jackson Pollock, the American avant-garde artist, starring and directed by Ed Harris [*Pollock*(2000)]. There's a famous scene in that film where Pollock was very angry that his art was not bought or shown, and he was asking his art critic friend, "What's wrong with me, why is it that I'm not accepted?" And the art critic friend said, "You know I like your stuff, but the other critics—they'll be ten years behind what we see." When you think about that scene, you think about Lav Diaz also, because when Lav first came out—and I credit this to Teddy Co—the first Lav Diaz film shown in the Hong Kong Film Festival was *The Criminal of Barrio Concepcion* in 1998. If you watch the trajectory of Lav, from then till the time he reached Cannes, that's a long time. It's a long time for the rest of the critics to figure it out.

Jesa Paquibot: What you said is very helpful for me, because I'm thinking if this is worthy to pursue, film criticism, because it's not normal here in the Philippines to spend your time watching films. You kind of get this idea that if you just watch films, you're lazy somehow, because you're just sitting and you're making opinions and trying to digest it. But

とりのアジア人映画監督を神格化し、その監督を時代のアイコンとする傾向があります。そのため、映画祭で自作を上映してもらいたかったら、その監督に似た作風になければならない。何年前に、フィリップともこの問題について話したことがあります。彼は当時から、こういった傾向に大いに不満を持っていました。アジアと東南アジアの実情を描いていると彼が考える映画を推薦していましたが、ヨーロッパの映画祭プログラマーたちは、アジアとはアピチャポン映画のようであるべきだと考えている。

フィリップ・チア:あなたがその話をしたとき、私は『ポロック』(2000)という映画のことを考えていました。アメリカの前衛芸術家のジャクソン・ポロックを描いた映画で、主演と監督はエド・ハリスです。その映画に、こんな有名なシーンがあります。自分の作品がまったく売れず、展示もされないことに激怒したポロックが、美術批評家の友人に、「私の何が問題なんだ? なぜ私は受け入れられないんだ?」と尋ねる。そし



フィリップ・チア / Philip Cheah

actually it is hard work. I think cinema opens you to other experiences, helps you to experience the world and understand people, their perspectives. It helps you to sympathize, empathize. I guess that's the role of film critics, to encourage people to watch films, good films.

Chuck Lozano: Since we're talking about film criticism, and how you use your experiences or how you parlay those experiences into words, I'd like to ask how have these experiences of films changed your lives? I mean, not through the writing, but personally.

Gutierrez Mangansakan II: I'll start. I used to be a medical student. I was already in second year, when I saw three films that changed my mind. I saw Fellini's *8 1/2* (1963), Ozu's *Tokyo Story* (1953) and Luchino Visconti's *Death in Venice* (1971). After seeing those three films, I started asking myself, do I still want to become a doctor? The entire summer I contemplated a career path. I decided to become a filmmaker. So I abandoned a dream that started from childhood, because of these three films. And I remember when I was in fourth year, I forgot to defend my thesis, because Ed here screened films, in UP [University of the Philippines] Ladislawa. I was so immersed in *Novocento* (1976) that I forgot the time, and when I went to the university to defend my thesis, my time allotment was already up. So I had to defend my thesis a year after. That's how film has influenced me; that's how films have shaped me.

Ed Cabagnot: I think at this point in our lives, there's no such thing as a human being, unless you're living under a rock, who is not influenced

て友人の美術批評家はこう答えます。「私はきみの作品が好きだ。しかし他の批評家は……、連中はわれわれより10年遅れているんだよ」。このシーンは、ラヴ・ディアスを思い出させる。ディアスが登場したとき（彼が世に出たのはデディー・コーの功績です）、香港映画祭で最初に上映されたディアスの映画は、1998年の『バリオ・コンセプトの罪人』でした。そこからカンヌにいたるまでのラヴの軌跡をたどれば、とても長い時間がかかったことがわかるでしょう。世の批評家たちが彼に追いつくのに、それほど長い時間が必要だったということです。

ジェサ・パキボット：今のお話はとてもためになりました。というのも、映画批評という道に進んでいものか悩んでいたからです。フィリピンでは、映画をたくさん観ることはあまり一般的ではありません。ただ座って映画を観て、頭の中でいろいろ考えているだけなので、むしろ怠け者だと思われれます。でも実際のところ、映画を観るのは大変な作業です。映画は新しい体験への入り口になります。世界を体験し、他者を理解し、他者の考え方を知ることができます。他者に共感し、思いやりの心が生まれます。私が思うに、それが映画批評の役割なのではないでしょうか。人びともっとたくさん映画を、いい映画を観るきっかけになることです。

チャック・ロサノ：議題は映画批評で、映画体験をどのように活用し、どのように言葉にするかという話だと思うので、映画体験がどのように自分の人生を変えたかという質問をしたいと思います。つまり、書くことを通してというよりも、個人的な人生の変化ということです。

グティエレス・マンガンサカンⅡ：では私からお答えしましょう。私はかつて医学を学んでいました。もう医学部の2年生になっていましたが、3本の映画を観て考えが変わりました。フェリーニの『8 1/2』（1963）、

by anything when it comes to popular culture, and one of the biggest influencers of your culture are movies, because they're ubiquitous, they're everywhere. Good films, bad films, genre films, Lav Diaz films, etc. It's hard to remain monastic or pure in that sense. Though it's scary because if you talk about ideals concerning authenticity and purity, etc., it would seem to imply that there's a part of you that cannot be influenced by anything. I think the thing about film is to not think about it too much. Leave that to Chris, Philip, and our other critics, and just sit down, relax, enjoy... and just watch these films, and then eventually when you're depressed enough, you'll become a film critic, and start writing about how this film has brought you to this place, that nobody can reach you, and eventually you will have the pleasure and honor of being in this stage. Thank you very much.

Philip Cheah: I think he answered your latent question, which is: "Is it okay for me to imagine my lonely future as a film critic?" (Laughs.) And the answer to that is, it's okay, because every night these guys go drinking and they expect me to go out with them. I go back to my room. (Laughs.)

Kitakoji Takashi: I'd like to talk about two films that changed my life. One, it's a weird thing to say, is Steven Spielberg's *Close Encounters of the Third Kind* (1977). There's a scene where the UFO comes down and everybody is looking at it. Actually, if you think about it, watching a film, you can describe it as a close encounter with the film. There are people here from the Yamagata Film Festival, which was effectively founded by Ogawa Shinsuke, a filmmaker. His film basically

小津の『東京物語』（1953）、そしてルキノ・ヴィスコンティの『ベニスに死す』（1971）です。この3本を観たことで、自分は本当に医師になりたいのかと自問するようになりました。その夏はずっと、自分の進むべき道について考えていました。そして映画作家になろうと決めました。この3本の映画をきっかけに、子どものころからの夢を捨てたということです。そして4年生のときに、自分の学位審査をすっかり忘れてしまったのです。ここにいるエドが、UP（フィリピン大学）ラディスラワで上映会を開催していました。私は『1900年』（1976）にすっかり夢中になり、時間を忘れてしまった。そして学位審査のために大学に戻ると、自分の時間はもう終わっていたのです。そのため、1年後にあらためて学位審査を受けることになったのです。これが、私が映画から受けた影響です。私の人生は、映画でこのように変わりました。

エド・カバグノット：今の時代、岩の下に住んでいるのでもないかぎり、ポピュラーカルチャーの影響を受けない人間は存在しないでしょう。そもそももっとも影響力の大きいもののひとつが映画です。なぜなら、映画はあらゆる場所に存在するからです。いい映画、悪い映画、ジャンル映画、ラヴ・ディアス映画、などなど。その意味で、映画の影響をまったく受けずにいるのは不可能です。とはいえ、これは恐ろしいことです。「本物である」とか「純粋さ」という観念について語るときは、私たちは、自分の中に何ものにも影響を受けない部分があると考えer傾向がある。私が思うに、こと映画に関しては、あまり考えすぎないほうがいいのかもしれない。そういうことは、クリスやフィリップや、他の批評家たちに任せておきましょう。観客はただリラックスして楽しむ……ただ映画を観ればいい。そしてとことん気分が落ち込んだら、そのときに映画批評家になればいい。この映画が自分をこの場所に連れてきたとか、誰も自分に追いつけないということを書き連ねる。そしてついに、この段階

showed how violent the state is. As a person who was living in Japan, I had felt it was a peaceful state, so seeing Ogawa's film was a huge shock to me. The film showed the efforts and the lives of the radical left who were opposing the state and resisting the state's effort to raze communities in order to build an airport. A lot of violence took place there that wasn't shown anywhere else. In helping these efforts, Ogawa's work was very effective, but also it was fantastic cinema.

Sakai Ko: Listening to this discussion, I realize that I myself really am a regional filmmaker. The question basically is, "How has cinema changed your life?", but I would like to talk about how my encounter with folktales changed my life. Up until 2011, I thought folktales were boring. A character in the film that I showed (*Storytellers* [2013]) said something that I would like to repeat. Two things make folktales possible. One is the spirit of the people and the other is the eye of a traveler. And I think the same thing is true about the relationship between criticism and film. When people tell folktales, they are not just being folktale tellers. By appearing in front of the folk tellers, the folk story collectors in my film add value to these folktales, affirming that they are valuable and important. Ono-san [a folktale collector who appears in *Storytellers*], in a way, is a traveler, and with the eyes of a traveler, she discovers these folktales that haven't been recognized as important. I did not go to Tohoku in order to create a piece of regional cinema. I went there because the things I wanted to shoot were there. It was only after I had finished the film that people started calling it a piece of regional cinema. I have this feeling that the film emerged as a piece of regional cinema because of the conversations that surrounded it.

に到達する榮譽にあずかることができるでしょう。どうもありがとうございました。

フィリップ・チア：おそらく今の話は、あなたの潜在的な質問への答えだったのでしょうか。つまり、「映画批評家になるという寂しい未来を想像しても大丈夫でしょうか？」という質問です（笑）。そしてその答えは、「大丈夫」です。なぜなら、彼らは毎晩、連れだって飲みに出かけて、私も一緒に来ると思っている。私は自分の部屋に戻りますが（笑）。

北小路隆志：私の人生を変えた2本の映画について話したいと思います。1本は、おかしな選択だと思うかもしれませんが、スティーヴン・スピルバーグの『未知との遭遇』（1977）です。UFOが降りてきて、みんながUFOを見つめているシーンがある。実際のところ、考えてみれば、映画を観ることも未知との遭遇と言えるのではないのでしょうか。こちらには、山形国際ドキュメンタリー映画祭の関係者も来ています。この映画祭は、映画監督の小川紳介の呼びかけで設立されました。彼の映画は、基本的に、国家という存在がいかに暴力的であるかを描いています。私は実際に日本に暮らす人間として、日本は平和な国だと思っていました。そのため小川の映画を観て大きなショックを受けた。彼の映画は、国家に抵抗する左翼運動家たちを描いています。国がコミュニティをつぶして空港を建設することに、彼らは真っ向から反対している。映画にはたくさんさんの暴力が登場しました。他のニュースなどではまったく見られなかった光景です。小川の映画は、反対運動の助けになるだけでなく、実際にすばらしい作品でもあったのです。

酒井耕：皆さんの話を聞いていると、自分が作る映画はやはりリージョナルシネマなのだあらためて感じます。質問は「映画がどのように自

Jay Rosas: I read somewhere that criticism starts from the selection of the film you want to write about. I don't know how much that is true because, for me, before I write about a film, I have to select a film, which means that somehow I have to like the film or that I have doubts about it which I want to uncover while writing. What do you think about that thesis that criticism starts from the selection of the film?

Chris Fujiwara: In a large sense it's probably true that the act of criticism begins with the choice of film to write about, but I would observe that in the commercial context, the writer very often does not make that choice. If you write for a newspaper or a magazine, and you're paid, the editor tells you to go see this film and write a piece and send it tomorrow morning. The choice in that context is made by the market, the distributor, and the publisher or editor, so your act of criticism is already conditioned by their selection.



エド・カバグノット / Ed Cabagnot

分の人生を変えたか」だったと思いますが、私はここで、民話との出会いが人生を変えたことについて話したいと思います。2011年までは、民話はつまらないと思っていました。私がお見せした映画（『うたうひと』[2013]）の中で、ある登場人物が言っていたことをここでもくり返したいと思います。民話ができるには、必要なものがふたつある。ひとつは人びとの精神で、もうひとつは旅行者の目です。批評と映画の関係でも、同じことが言えるのではないのでしょうか。民話を語る人びとは、ただ民話を語っているのではない。私の映画に登場する民話を集めている人たちは、民話を語る人の前に現れることによって、民話に価値を付加している。つまり蒐集家の存在は、民話が貴重であり、重要なものであることの証拠なのです。たとえば小野さん（『うたうひと』に登場する民話の蒐集家）は、ある意味で旅行者です。そして旅行者の目で、それまで重要視されていなかった民話を発見する。私が東北へ行ったのは、リージョナルシネマを作るためではありません。ただ自分が撮影したいと思うものがそこにあったからです。作品が世に出て初めて、リージョナルシネマと呼ばれるようになりました。私が思うに、私の映画がリージョナルシネマと呼ばれるのは、私の映画について語られる内容がそうだからでしょう。

ジェイ・ロサス：どこかで読んだのですが、映画批評は、どの映画について書くかを決めるところから始まっているといいます。その言葉がどこまで本当かはわかりません。というのも、私の場合、批評を書く前に映画を選ぶわけですが、選ぶ基準は、その映画を好きにならなければならないか、またはその映画に疑問があって、書くことによって疑問を解明したいと思っているからです。みなさんは、この「映画批評は批評する作品を選ぶところから始まっている」という考え方についてどう思いますか？

Ed Cabagnot: It's true, in the Philippines, most of the critics react to what is there. Our friends, Oggs [Cruz], Dodo [Dayao], have the opportunity to be more selective. But I think what's nice about the relation of criticism and programming is that with programming you are given the ability to select films. Programming is not just scheduling, but the idea that this film might be interesting in this context, or that another film in itself is not nice at all but in the context of other films, it has a life of its own. I guess the reason why film festivals are the only place where I see these people, is because that's the only place where you can just go, watch different types of films and just have the liberation or freedom to react to all these films that, in a 9-to-5 newspaper context, you'd be incapable of doing.

Kitakoji Takashi: There are many, many kinds of films being made. As a professional film critic, someone who is paid to write about films, I have to watch all types of films. I have to watch completely mainstream comedies, everything. As I grow older, I have to watch tons of really terrible films, to the extent that you wonder if it's actually a proper way for a man to spend his life. For me, I have this feeling that my identity as a film critic began when I was a very young child and thought a film that everybody thought was great was a complete waste of my own time. Though, actually, I sort of disagree with that point of view. I think that we should watch all sorts of films.

Philip Cheah (to Makbul Mubarak, a critic from Indonesia): All this afternoon, Makbul, I've been waiting to hear you talk. Can you tackle this question, when criticism begins for you?

クリス・フジワラ：大きな意味では、その考え方は正しいでしょう。でも私が見たところ、コマーシャルな批評では、たいてい批評する作品を選ぶことはできません。新聞や雑誌のために書く批評であり、原稿料を受け取っているのなら、編集者から「これこれの映画を観て、明日の朝までに原稿を送ってください」というように言われるでしょう。この場合、映画を選択しているのは、市場であり、配給元であり、出版社であり、編集者です。だから批評という行為も、彼らの選択によって影響を受けていると言えるでしょう。

エド・カバグノット：たしかにそうですね。フィリピンでは、ほとんどの映画批評が、すでに市場に存在する作品を対象にしている。友人であるオグズ（・クルス）やドド（・ダヤオ）は、比較的選択の自由があるほうでしょう。でも私が思うに、批評とプログラミングの関係のいいところは、プログラミングでは映画を選ぶ自由を与えられているということです。プログラミングという作業は、ただスケジュールを組むだけではありません。この特集ならこの映画がおもしろいだろうとか、この映画は単体ではおもしろくないけれど、他の映画と組み合わせれば価値が生まれる、といったことを考えるのがプログラミングです。映画祭でしかこれらの人びとを見かけないのは、ただその場に行って、いろいろなタイプの映画を観て、それぞれの映画に自由に反応できる場所は、映画祭しかないからでしょう。新聞社で9時から5時まで働くような仕事では、それは不可能です。

北小路隆志：世の中には実に多種多様な映画が存在します。私はプロの映画批評家であり、映画について書くことでお金をもらっているのだから、あらゆる種類の映画を観る必要がある。メインストリームのコメディ映画も含め、とにかくすべてです。大人になるにつれて、最悪の映画も山

Makbul Mubarak: In my case, we started writing film criticism... well we did not call that film criticism, it was kind of like a catalogue in our film screening community founded by our friend Patricia Elida Tamalagi in Jogjakarta in 2005. We screened all kinds of films from Nicholas Roeg to Jim Jarmusch. Before people came to watch the film, we decided to make 500 words to explain what the film is about, and that is actually how criticism started in my case. Elida passed away, but the community she started led to a website that is now called *Cinema Poetica.com*. My case is very different from Chris or film critics who work in mainstream media. For us, we watch all kinds of films but we only write about films that we think it matters to talk about. We strictly take a social-political approach, so if we see a film is good, the second question is, why do we have to write about this film? It's very subjective, but I don't think there's any harm with that. It's a choice. Thank you, Philip.

Angely Chi (an arts advocate based in Davao, Philippines) : When we first heard about this film criticism workshop here in Mindanao, some of us were saying back in Davao that it's delightful to know that a workshop has been organized on film criticism because the film critic is a rare occurrence in the regional cinema. There's only a few. In Davao, it's only Jay who's writing about local films, not just Davao films but films from other parts of the Philippines. So far the discussion has been about the film critic's influence on the audience, but how are you affecting the filmmakers, how they create their aesthetics? Do you also try to direct how films are being made? And also for the filmmakers in the panel, is there a piece of film criticism that affected you or changed

ほど観てきました。人生の時間を無駄にしているのではないかと思うこととあります。私の場合、ごく小さいころから自分は映画批評家だという自覚がありました。そしてみんながおもしろいと思う映画でも、自分にとっては時間の無駄でしかないということもありました。とはいえ実際のところ、その考え方には反対です。やはり批評家なら、あらゆる種類の映画を観る必要があるでしょう。

フィリップ・チア：(インドネシアの映画批評家 マクブル・ムバラクに向けて) 今日はずっと、あなたの発言を待っていました。映画批評はいつ始まるのかという質問について、あなたの考えを聞かせてもらえますか？

マクブル・ムバラク：私の場合、私たちが映画批評を始めたのは……というよりも、そもそも私たちのしていることは映画批評ではありません。私たちの映画上映コミュニティの中では、一種のカatalog作りと考えています。このコミュニティは、友人のパトリス・エリダ・タマラギが2005年にジョグジャカルタで設立しました。私たちは、ニコラス・ローグからジム・ジャームッシュまで、あらゆる種類の映画を上映しました。そして観客に向けて上映する前に、映画の内容を500語ほどで説明する文章を作ることにした。私にとっては、それが批評の始まりです。エリダは亡くなりましたが、彼女が始めたコミュニティは、現在「Cinema Poetica.com」というウェブサイトに発展しています。私のケースは、クリスや、メインストリームのメディアで働く批評家とはだいぶ違うでしょう。私たちの場合、あらゆる種類の映画を観ますが、批評を書くのは、その価値があると自分が考える作品だけです。社会政治的なアプローチで批評するという原則を厳守しているので、ある映画がおもしろいと思った場合、次は「なぜこの映画について書くのか？」と考える。もちろん答えは主観的ですが、このやり方に何らかの問題があるとは思

how you thought about making your feature films?

Liryc dela Cruz (short filmmaker from Mindanao) : My question is connected to Angely's question. How do film critics choose a country of focus? Because you also serve as programmers, in different film festivals, and you are also discovering new talents. For example, the late Alexis Tioseco was very instrumental in Philippine cinema in discovering and promoting films by people like Lav Diaz, Raya Martin, and Sherad Anthony Sanchez. So how do you choose, or do you even choose, a country of focus, where you'll discover, new filmmakers and new works?

Chris Fujiwara: I personally try to resist specialization as much as I can. Specialization helps you professionally, so it's a bit self-defeating to resist it. But I would rather not be an expert of a certain kind of cinema. I want to see all cinema. With reference to the question of



いません。これは選択です。ありがとう、フィリップ。

アンジェリー・チ（フィリピンのダバオに拠点を置く芸術支援者）：ここミンダナオでこの映画批評ワークショップのことを初めて知ったとき、私たちの何人かは、ダバオに帰ってから、映画批評についてワークショップが開催されるのはすばらしいと話していました。リージョナルシネマが批評の対象になることはめったにないからです。ダバオでは、地元の映画について書いているのはジェイしかいません。地元の映画というのは、ダバオの映画だけでなく、フィリピン全土のリージョナルシネマです。ここまでのところ、映画批評が観客に与える影響について語られてきましたが、映画作家への影響についてはどう思いますか？ 批評家である皆さんは、映画の制作過程に影響を与えたいと思いますか？ また、映画作家のパネルの皆さんにもお尋ねしたいのですが、自分に影響を与えた批評、または自分の映画作りを変えた批評はありますか？

リリク・デラ・クルス（ミンダナオ出身の短編映画作家）：アンジェリーの質問に関連して、私も聞きたいことがあります。批評家の皆さんは、自分が主に扱う国をどうやって決めているのでしょうか？ 皆さんは各地の映画祭でプログラマーもなっていて、新しい才能も発見しています。たとえば、亡くなったアレクシス・ティオセコは、フィリピン映画界における才能発掘で重要な役割を果たしました。ラヴ・ディアス、ラヤ・マーティン、シェラド・アンソニー・サンチェスらを発見し、作品を世に送り出しています。そこで私の質問は、どうやって注目する国、新しい映画作家や作品を発見する国を選ぶのかということです。または、そもそもそれは意識して選ぶものなのでしょうか？

クリス・フジワラ：個人的には、できるだけ専門分野は作らないように

the critic's influence on filmmakers, you mentioned Alexis, and I think about Alexis a lot as somebody who was a critic who advocated for a certain kind of cinema. Not just because it was from the Philippines, but because it was aesthetically valid, important, and original work, which he saw as having a certain coherence as a movement as well. He was able to follow this and report about it and deepen it with his writing. That to me is an example, but a fairly rare example, if you think about it, of a critic having an influence on filmmaking. He was able to support and promote as well.

Sakai Ko: Evaluation of my own work has actually changed my own view of my work. So much so that I think if I try to make the same film after reading a critic's evaluation of it, even the exact same film, I would think of it as a completely different film. I would say definitely, even in the way I make films, not just in my own opinion about my films, I have been influenced by reading critics talking about my films. And I become aware of another thing: I've come to think that even deciding where to put the camera and when to shoot, this is a form of criticism. Selecting a point of view, selecting what to shoot, just selecting or deciding what part of the world is important enough to show, and showing it in a certain way is a critical decision. Even in the case of regional cinema where a filmmaker shows a certain region in a certain way, I think he acts as a critic and he also affects that region.

Gutierrez Mangansakan II: I'll tell an experience of mine. In 2010, a critic wrote about my first film, *Limbunan*, which was premiering in Venice then, and this critic likened my film to a Tarkovsky film, but I

しています。専門があったほうが仕事はやりやすくなるので、それを避けるのは自分のためにはなりません。しかし、私としては、特定の分野の映画の専門家にはなりたくない。どんなジャンルの映画も観たいと思っています。批評家が映画作家に与える影響についての質問にも関係がありますが、あなたは先ほどアレクシスの名前を出しました。私の中でのアレクシスは、ある特定の映画を支持する批評家でした。ただフィリピン映画だからという理由で支持するのではなく、美的に優れていて、重要で、オリジナルな作品で、それに運動としての一貫性もあるから支持するのです。彼はそれを追いかけて、それについての情報を伝え、自分の文章によってそれに深みを与える。私にとってアレクシスは、映画制作に影響を与える批評家の一例です。たしかに数少ない例ではありますが。彼はまた、映画を支え、広めることもできました。

酒井耕：私の場合、自分の作品の批評を読むと、その作品に対する自分の考えも変わります。批評家の評価を読んでから映画を撮ると、たとえ前とまったく同じ作品を撮ろうとしても、自分の中ではまったく違う作品になるほどです。これは確実に言えることですが、自分の映画に対する考えだけでなく、映画を作る方法までも変わってしまう。私は自分の作品に対する批評からそこまで影響を受けます。考えてみれば、どこにカメラを置くか、いつ撮るかということも、一種の批評と言えるでしょう。視点を選び、何を撮るかを選び、世界のどの部分が見せるに値するかを選び、そしてそれを見せる方法を選ぶのは、どれも批評的な決断です。ある特定の地域を特定の方法で描くリージョナルシネマであっても、監督は批評家でもあり、その地域に影響を与えていると思います。

グティエレス・マンガンサカンⅡ：私の経験をお話しします。2010年、最初の映画『リンブナン』がヴェネツィアでプレミア上映され、ある批

評家にはなりたくない。どんなジャンルの映画も観たいと思っています。批評家が映画作家に与える影響についての質問にも関係がありますが、あなたは先ほどアレクシスの名前を出しました。私の中でのアレクシスは、ある特定の映画を支持する批評家でした。ただフィリピン映画だからという理由で支持するのではなく、美的に優れていて、重要で、オリジナルな作品で、それに運動としての一貫性もあるから支持するのです。彼はそれを追いかけて、それについての情報を伝え、自分の文章によってそれに深みを与える。私にとってアレクシスは、映画制作に影響を与える批評家の一例です。たしかに数少ない例ではありますが。彼はまた、映画を支え、広めることもできました。

did not know who Tarkovsky was. So what I did was, after Venice, I started googling who this Andrei Tarkovsky is, and when I saw his films, I saw we kind of shared points of view, perspectives. That's how I met Tarkovsky, and that's how Tarkovsky occupies a space in my room, in my house. I remember also when I was a resident writer in the University of Iowa in 2008, one of my teachers likened my writings to Faulkner, but I don't know who Faulkner was. So I spent my afternoons in the library to read Faulkner, and I said to myself, oh my god, he writes long sentences, and that's how I write, I write very long sentences. And I remember being told by an agent in the US that if you want to get published in the U.S., you must write in shorter sentences. Be a Hemingway, okay. But I managed to do that just so that I can get published. I wrote something that had shorter sentences so that it could pass the editors, and it was published, and I was kind of happy because I was already a published writer in America. But deep inside, oh my god, this piece of writing is not me. That's why when I make a film, and people tell me to cut my scenes, to make my scenes short, sometimes I retort to them, because some of these people are local journalists, "Would you write the way X writes?", for example, another journalism colleague in Davao. One time I argued on Facebook because someone said, "Your scenes are too long," and I told her, "What would you feel if I tell you to write the way this other writer writes because I feel that your writing is vague?" I think that's how my filmmaking has become for the past five years. It's really me speaking from my own point of view and trying to be authentic in my own way. So criticisms help me, critics help me a lot. I think it was good that I was in the International Critics Section in Venice, because

評家がタルコフスキーを引き合いに出して私の映画を批評しました。しかし私は、タルコフスキーを知らなかった。そこでヴェネツィアから帰ると、まずグーグルでアンドレイ・タルコフスキーを検索しました。そして彼の映画を観たところ、たしかに視点や考え方に似ているところがある。私はそうやってタルコフスキーの映画と出会い、やがてタルコフスキーがわが家の一角を占めるようになったのです。また、2008年にアイオワ大学でレジデント・ライターをしていたときにも同じようなことがありました。ある教授が、私の文章はフォークナーのようだと言ったのですが、私はフォークナーを知らなかった。そこで図書館に通い、フォークナーの作品を読んで驚きました。彼は長いセンテンスを書き、そして私も長いセンテンスを書く。たしかに似ています。でもアメリカのエージェントからは、もしアメリカで本を出したいなら、短いセンテンスで書けと言われてきました。つまり、ヘミングウェイになれということです。そこで私は、ただ出版されるためだけにセンテンスを短くしました。そして無事に出版されると、そのときは嬉しく思いました。アメリカで実際に本を出した作家になれたからです。それでも心の奥では、この文章は自分ではないと思っていました。だから映画を撮るときも、シーンを短くカットしたほうが良いと言われたら、真っ向から反論することもある。なぜなら彼らは地元のジャーナリストで、「Xのような文章を書けないか?」と言うような人たちだからです。以前、フェイスブック上である人と議論になりました。「あなたのシーンは長すぎる」と言われたので、私はこう答えた。「あなたの文章はあいまいでわかりにくいから、誰そのような文章を書いたほうが良いと言われたら、どんな気持ちになりますか?」と。私の映画は、ここ5年の間でそのような道をたどってきました。私独自の視点で語り、嘘のない自分らしさを追求しています。だから、批評は大きな助けになります。私の作品がヴェニス国際批評家週間部門で上映されたのは、いいことなのでしょう。多くの批評家が、

a lot of critics became curious about my film. They help me decide on certain choices in my cinema, and somehow they help me shape my filmography, and I'm grateful for that. But I think when a critic tells me that he doesn't want my film because of this, I think the biggest help would be me not listening to this type of critics but me being faithful to my own voice. I think for new filmmakers, for regional filmmakers who are here, some of us would want to change who we are just to pander to critics, because we want to get the nod of critics. It's a hard battle, a hard struggle in cinema—finding your voice. And yes, they would help you find your voice, they would help you choose that path, but at the end of the day, it's still your own voice that you should be listening to.

Ed Cabagnot: I think what's coming out from what Teng [Mangansakan] said and the reactions earlier is that your biggest problem now people is that there are too many voices. There's just too much information. You know, when I was growing up in Manila, it was amazing that on a regular basis, you could watch *The L-Shaped Room* (1962), Roger Vadim's *Blood and Roses* (1960), all of these classic films, not just Hollywood, they were just showing everywhere. We wanted to work in film, and when you're growing up in that era when there's not a surfeit of outside influences you are able to get the best of this, the best of that, reject this, change this, etc. But we live in an age wherein we have this fantastic thing going on, and in three seconds it's replaced by something else. There has to be a way that you as young filmmakers, writers, critics, artists, can filter out that noise. Actually, I'm gonna put up a cult of meditation, of yoga... I'm just joking. That's one of the ways when you know when to switch off so you can start making your work

私の映画に興味を持ってくれたからです。彼らの存在は、映画作りで何かを選択するときに助けになってくれます。私のフィルムグラフィを形作ってくれる。そのことには感謝しています。とはいえ、私の映画のことが気に入らないというような批評の場合は、耳を傾けないのがいちばんだと考えています。そういうときは、自分の内なる声に従ったほうがいい。新人の映画作家、ここにいらっしゃるリージョナルシネマの作家たちの中には、批評家に気に入られるために自分を変えようとする人もいるかもしれない。映画作りで自分だけの声を見つけるのは、長く厳しい戦いです。そしてその戦いで、批評家の存在はたしかに助けになる。自分の声を見つけ、自分の道を選ぶのを助けてくれる。しかし結局のところ、作家がいちばん聞かなければならないのは、自分自身の声なのです。

エド・カバグノット: テン（・マンガンサカン）のお話や、先ほどの反応からわかるのは、いちばん大きな問題は声がたくさんありすぎるということでしょう。とにかく情報が多すぎる。私が子どものころのマニラでは、ハリウッド映画だけでなく、『L型の部屋』（1962）や、ロジェ・ヴァディムの『血とバラ』（1960）のような古典映画を定期的に観ることができた。とにかくいたるところで上映されていました。これは驚くべきことです。私たちは映画の仕事がしたいと考えていましたが、あの時代はまだ外部の影響が少なかった。これは参考にする、これは無視する、これは変える、といったことが選べなかった。しかし今の時代は、何かすごいことが起こったかと思えば、その3秒後には他のことが起こっている。若い映画作家、ライター、批評家、アーティストたちは、そのノイズを遮断する必要があります。実を言うと、私は瞑想の運動を始めようと思っています。ヨガみたいなものですね……冗談ですが。とにかく、入ってくる情報を遮断して、自分の作品を作らなければならないときがある。瞑想もそのひとつの方法です。批評の場合もそれは同じですよ？

or film. I think that happens to critics also, right? You have all of these ideas coming up, and all of a sudden your idea of what's authentic is not as pure as it was before. I'm speaking for myself because I feel so besieged by so much voice and so many influences, sometimes you just feel like just dropping out.

Audience member: I'd like to clarify an idea that Philip mentioned a while ago. It was about how critiquing films added to peace, to humanity, and it's kind of ironic to me because critiquing usually fuels argument, conflicts, so how does critiquing add peace and harmony to our world?

Philip Cheah: It's the act of listening. Because most conflicts, they can be resolved if you listen enough. I guess nowadays in the world everyone is just talking, talking back at each other.

Second audience member: Good evening. This was really a wonderful lecture. What tickles my curiosity is credibility, like who critiques the film critics, or are there grounds to consider a film critic a good or a bad critic?

Chris Fujiwara: That's a really good question. Yes, certainly there are grounds, of course, as you criticize film critics just as you criticize films. One thing of course is taste. We tend to like to read people who like the things that we like, and if we know that Jonathan Rosenbaum or somebody likes this kind of cinema, then we'll read him and see what else he likes that we don't know about, and go see those films, probably

あまり情報がありすぎると、自分の芸術観が、以前ほど純粋なものとは思えなくなる。これは自分のことを言っているのですが、あまりにたくさんの方の声や、たくさんの方の影響に囲まれると、もうただ逃げ出したいになってしまう。

聴衆1: 少し前にフィリップが言っていたことについて確認させてください。映画を批評することで、平和や人道に貢献できるというお話でしたが、私にはどこか皮肉な感じがします。というのも、批評はたいてい、口論や軋轢を生むからです。批評が世界の平和や調和に貢献するというのは、具体的にどういうことなのでしょうか？

フィリップ・チア: それは「聞く」ということです。なぜならたいていの争いは、お互いに相手の話を十分に聞くことで解決できる。近ごろでは、世界中で誰もが自分が話すばかりです。

聴衆2: こんばんは。お話を聞いてとても勉強になります。私に興味があるのは、信頼性、つまり誰が映画批評家を評価するのか、ということです。または、いい批評家と悪い批評家を見分ける基準のようなものはあるのでしょうか？

クリス・フジワラ: とてもいい質問です。もちろん基準はあります。映画を批評するように、映画を批評する人を批評する必要もある。基準のひとつは、もちろん「好み」です。たいていの方は、自分と好みが似ている人の文章を読みたがる傾向があります。ジョナサン・ローゼンバウムが誰かが自分と同じ映画が好きだということがわかったら、その人の文章を読み、他にどんなものが好きか知ろうとする。そして、その人が好きな映画なら、自分の好みである可能性も高いので、実際にその映画

there's a good chance that we'll like them. And Jonathan happens to be a really good writer, so to me, that's somebody that I would evaluate as a good critic, for those reasons. The critic also has to be a good writer, with a belief in language, some wit and intelligence. These are the biggest values to me. But your question is also about, I think, where is the source of the authority of the critic? And that's something that does not necessarily come down to taste. First of all, there's no tribunal, there's no body of people who judge you and give you a credential, normally. But the critic's authority comes from his or her—

Philip Cheah: Audience.

Chris Fujiwara: Yes, I accept that. But also from depth of experience in cinema. A critic should have seen many, many films, different kinds. And then sensitivity and perception are hugely important. These are qualities that have to be cultivated and developed, and it takes a long time. It usually takes a long time to become a critic worthy of that kind of authority.

Kitakoji Takashi: To change the tack a little bit... even a grade school child can write about films, anyone can write about films. It might be hard to write about reality, but it's easy to write about films. Movies can be spectacular or splendid, but there's a difficulty about them as well. For me, it is a hugely important experience to realize that I disagreed with everybody about a particular film, or everybody thought it was a great film, and I, even as a child among these adults, disagreed with it. I am of the opinion that there is no one who will judge a critic.

を観てみる。ジョナサンは実際にとても優秀なライターでもあるので、私にとっては、彼はいい批評家です。いい批評家は、いいライターでもなければならない。言葉を信頼し、ウィットがあり、知性がある。それが私にとって、いちばん大切な基準です。でもあなたの質問は、批評家の権威の根拠はどこにあるのか、ということでもありましたよね？それは必ずしも、趣味の良し悪しとは関係がありません。そもそも、批評家を評価し、資格を与えるような機関は存在しません。でも批評家に権威を与えるのは——

フィリップ・チア：観客ですね。

クリス・フジワラ：ええ、たしかにそれもあります。でもそれだけでなく、映画経験の深さも大切でしょう。批評家は、膨大な数の映画を観なければなりません。多種多様な映画です。そして、感性や理解力もとても重要です。映画批評家なら、そのような資質を身につけ、さらに磨いていかなければなりません。それには長い時間がかかります。権威ある批評家になるには、長い長い時間がかかるのです。

北小路隆志：少し違う角度からお話ししましょう。小学生でも、映画について書くことはできる。誰でも映画について書くことはできます。現実について書くのは難しいかもしれませんが、映画について書くのは簡単です。超大作でもいいし、名作でもいい。とはいえ、映画について書くことにも難しさはある。私にとって、ある映画について自分だけが違う意見を持っているということに気づくのは、とても重要な体験です。まだ子どものときでさえ、周りの大人が絶賛していても、同意できないものはできなかった。私の考えでは、批評家を評価できる存在はいません。誰でも映画について書く権利があり、そしてそれは、それぞれの人

Everybody has the right to write about films and it's an expression of how you view the world. But of course an important thing is that you continue to write. And I think that is the very difficult part, but it's the most important part.

Third audience member: What are the significant changes for the past years that you have observed, especially as technology has become very accessible in filmmaking?

Ed Cabagnot: It's the beauty about a lot of technology opening up so many things. Now, you can read so much bad writing. It's not just you're getting a lot of ideas but you can see that there are a lot of very bad writing. And the nice thing is, some people like bad writing and maybe it's only me calling it bad writing. I think your huge problem, kids—sorry, kids—is just how to filter out all of these things and choose what is of value to you. It's really hard. You might think it's easy. It's like choosing a boyfriend or a girlfriend, because now you have so many choices. You can easily get tempted, seduced, distracted. But at a certain point, you really have to make friends with your silence. I really mean that, I'm not trying to be deep. Because there's just too much noise going around, and it's in that silence that you realize: ah, this is very important to me.

Chris Fujiwara: One of the most important developments in recent years in filmmaking is the explosion of documentary filmmaking that is made possible by digital video technology. This has made it possible for people all over the world to show us parts of the world and ways of

の世界観の表明です。とはいえ、もちろんここで重要なのは、とにかく書きつづけることです。おそらくそれがいちばん難しく、いちばん大切なことでしょう。

聴衆3: ここ何年かの中で、いちばん大きな変化は何だと思えますか？特にテクノロジーの進歩が映画制作に与えた影響についてお聞きしたいと思います。

エド・カバグノット: テクノロジーのおかげで多くの可能性が広がったのはすばらしいことだと思います。今は、粗悪な文章をたくさん読むことができる。多くの考えに触れられるというだけでなく、粗悪な文章がたくさんあるということもわかる。そしておもしろいのは、粗悪な文章が好きなのもいるということです。またはもしかしたら、粗悪だと思っているのは私だけかもしれない。今の若い人たちにとって大きな問題は、雑多な情報をより分け、自分にとって価値のある情報を見つけることでしょう。これはとても大変な作業です。みなさんは、そんなことは簡単だと思っているかもしれない。あまりにも選択肢がたくさんあるので、彼氏や彼女を選ぶようなものです。あの子がいい、やっぱりこの子がいいと、気持ちがふらふらする。でもある時点で、沈黙と仲良くなる必要がある。これは本当に大切なことです。何も深い話をしたいわけではありません。とにかく現代は、ノイズが多すぎる。自分にとって本当に大切なものを知るには、沈黙の中に身を置く必要があるのです。

クリス・フジワラ: 近年、映画制作でいちばん重要な変化のひとつは、ドキュメンタリー映画の爆発的な増加でしょう。これはデジタルビデオ技術の出現によって可能になったことです。デジタルカメラのおかげで、世界中の人びとが、以前は知られていなかった地域の暮らしや状況を発

life that have not been exposed very much.

Kitakoji Takashi: Technology has made it possible for all sorts of people to watch all sorts of films on demand. On the other hand, it still takes an hour and a half to watch an hour and a half film. Especially in the case of blu rays and DVDs, there are all sorts of operations that you can do with them. It's possible to go over a very complicated film and go shot by shot or frame by frame and really analyze it. And it's possible for anybody to freeze-frame a movie at any frame he wants, to see any detail that you want to see. Given a certain amount of intelligence, it's possible for anybody to analyze a shot. But I think that there is a certain loss that accompanies this power. And part of this is related to the fact that some people are ceasing to watch films. In previous times, if you did not catch a film at exactly the time it was screening, you might never be able to watch it again. That time, that



北小路隆志 / Kitakoji Takashi

信できるようになった。

北小路隆志：テクノロジーの進歩によって、あらゆる人が、あらゆる映画をオンデマンドで観られるようになりました。その一方で、1時間半の映画を観るには、やはり1時間半かかります。特にブルーレイやDVDでは、さまざまな再生方法で観ることができる。とても複雑な映画を観るときに、ショットごと、フレームごとに分けて、詳細に分析することもできます。または、好きな箇所で一時的に停止して、画面の隅々まで観察することもできる。ある一定の知性があれば、どんな人でもあるショットを分析することは可能です。しかし私が思うに、この力を手に入れたことによって、失ったものもある。そして失ったものの一例は、映画を観ることをやめてしまった人たちがいるということでしょう。以前だったら、映画館で上映が始まる時間に行かなければ、映画を観ることはできませんでした。上映を逃したら、もう観るチャンスはないかもしれない。しかし、その「今しかない」という切迫感が、DVDの出現によって消えてしまいました。

聴衆4：テン（・マンガンサカン）は先ほど、彼とラヴ・ディアスはミンダナオ映画を作っていると言っていました。スローペースの長いシーンの他に、ミンダナオ映画にはどのような特徴がありますか？ ミンダナオのライフスタイルを映画で描くには、どのようなメソッドがあるのでしょうか？

グティエレス・マンガンサカンⅡ：私の映画は、私が生まれ育った環境を反映していると思います。たとえば、ミンダナオのムスリム社会で育っていない映画作家であれば、ムスリムの女性は眠っている間もヒジャブを巻いていると思い、そのように描くかもしれない。しかし私はムスリ

opportunity to watch that film would have completely passed away. But the sense of urgency or the sense of importance that I have to watch this film *now* has completely disappeared because of this DVD player power.

Fourth audience member: Teng [Mangansakan] mentioned earlier that he and Lav Diaz make Mindanaoan films. Aside from slow-paced or long scenes, how would you characterize Mindanaoan films? What are the methods to depict the Mindanaoan lifestyle in a film?

Gutierrez Mangansakan II: I think my films really mirror my upbringing. For example, filmmakers who have not lived their lives in Muslim Mindanao would depict women as always wearing the hijab 24 hours a day even when they are already sleeping. But since I live in a Moslem environment, my films would show different types of women. Women who would love using the veil and some women who just ignore it, they represent other identities of women.

For example in my film *Cartas dela Soledad* (2011), there were different representations of women in that film. There was a woman who was very conservative, of course she was bound by tradition, and she somehow became a slave because of tradition. So you see her using a traditional attire without the headdress. And now you see a woman of an upper class wearing what she wants to wear and smoking in public (that's the role of Bambi Beltran in the film), because this was how I saw my mother or aunt for example. So I think the authenticity of that film comes from my own experience of Mindanao. And that authenticity

ム社会で育ったので、さまざまな女性像を描くでしょう。ベールが好き
な女性もいれば、ベールなんてまったくかぶらない女性もいる。彼女た
ちは、それぞれ違う女性のアイデンティティを代表しています。

たとえば私の映画『孤独の手紙』(2011)には、さまざまなタイプの
女性が登場します。とても保守的なある女性は、伝統に縛られ、伝統の
せいで奴隷のような存在になっている。そのため彼女は、イスラムの伝
統的な服装です。またこの映画には、上流階級の女性も登場します。彼
女は好きな服を着て、人前でタバコを吸う(これはバンビ・ベルトラン
が演じた役です)。私の母親やおばは、こういうタイプの女性でした。
だから、私の映画の本物らしさは、私が実際にミンダナオで生まれ育っ
たことから来ています。そして実際に体験しているために、ミンダナオ
を作為的に描くこともない。今の時代、多くの若い映画作家たちがいい
映画を撮るのに苦労しているのは、「パラダイムはどうする?」「対話は
どうする?」ということにとらわれすぎているからでしょう。対話は物
語の流れに任せればいい。物語を語れば、対話は自然に生まれてきます。
私はそうやって映画を作っています。人びとの物語を語り、そして観客
が登場人物を見て「彼らは本物のミンダナオ人だ」と感じてくれるなら、
私の映画はミンダナオの生活を正しく描いていると言えるでしょう。私
がおすすめるのは、ミンダナオの人間が撮ったミンダナオの映画と、
ミンダナオ以外の人間が撮ったミンダナオの映画を比較するという方法
です。きっと違いがよくわかるでしょう。たとえば、ミンダナオ出身で
あっても、撮影対象と違う民族であれば、解釈の問題が生まれます。具
体例をあげると、『泣く川の女』(2016)を撮ったシャロン・ダヨックは、
たしかにミンダナオ島のザンボアンガ出身ですが、登場人物たちとは違
う部族なので、対象との間に一定の距離を感じます。そのため、監督の
描く彼らの生活やコミュニティは、とても奇妙なものになっている。昨
日、リージョナルシネマのフォーラムでも言われていましたが、撮影対

does not make me present Mindanao in a contrived way. A lot of
young filmmakers now have difficulties making films good because
they always think in terms of "What paradigm, what discourse?" Your
discourse can easily ride on your storytelling. You tell your story
and the discourse will happen. That's how I make my films: I tell the
stories of people, and if my audience identifies these people as, yes,
coming from Mindanao, authentic Mindanaoans, then I think my films
become a mirror of Mindanao life. I think the best way for you is to do a
comparative study of films made by Mindanaoans about Mindanao and
films made by non-Mindanaoans about Mindanao because you'll see a
disparity. Even the filmmakers who are from Mindanao and not part of
that indigenous group, for example, would depict Mindanao in a certain
way. For example, *Women of the Weeping River* (2016), although
Sheron Dayoc is from Zamboanga, I sense a distance between the
filmmaker and the subject because if he's from Zamboanga, he's not
part of the community so his portrayal of the ways of life of the group
or community is very strange. As was said in the forum yesterday on
regional cinema, it takes some time of immersion for you to know your
subject. I think that's very important.

One of the best films that I've seen in recent years was a documentary
from Indonesia, which was shot over a five-year period. It was shot in
such a way that the camera was no longer foreign to the subjects; for
example, they were arguing in front of the camera as if the camera was
not there. And you see this film present a very authentic way of life
in that part of Indonesia. I was not surprised when the filmmaker said
that he spent five years developing that film. It means talking to your

象をよく知るには、時間をかけて彼らに溶け込む必要がある。それはとても大切なことです。

ここ何年かでいちばんよかった映画のひとつは、インドネシアのドキュメンタリーです。5年の歳月をかけて撮影された映画で、撮影対象がカメラの存在にすっかり慣れていました。たとえば、彼らはカメラの前で、まるでカメラが存在しないかのように口論している。この映画は、インドネシアのある地域における暮らしを、とても忠実に描いています。監督が映画を撮るのに5年かけたという話を聞いても、私は特に驚きませんでした。それは、監督が撮影対象に語りかけ、彼らの生活に溶け込んだということです。対象を誠実に描写するには、対象を知らなければなりません。

聴衆5：観客が映画を分析するということについてですが、特に決まった基準や方法はなく、それぞれの見方でいいとおっしゃっていましたね。映画作家の場合もそれは同じで、映画を作るときは、自分の好きな方法でメッセージを伝えてかまわない。社会的に描いてもいいし、政治的に描いてもいい……。でも、映画批評の話になると、映画作家に基準を押しつけているように聞こえます。これはどのように折り合いをつけられるのでしょうか？

エド・カバグノット：あなたの質問は、星3.5といったところでしょうか。冗談ですよ。私が思うに、それは映画批評におけるクリシェですね。2017年版映画ガイドとか、この映画は星4.5とか、そういうことです。でも、もっとも価値のある批評とは、おすすめ映画を教えるのではなく、テーブルの上にアイデアを並べ、読者が「ああ、この批評家は何もわかっていない」とか、「すごい、私とまったく同じことを考えている」などと反応できるものです。どうやら私たちは、映画批評家を悪

subjects and being immersed in their lives. You need to know your subjects to present them in a faithful way.

Fifth audience member: When it comes to the viewers analyzing the films, you said that there are no certain standards or ways in analyzing, that it depends on their own perception. Same goes with filmmakers, when they make films, it depends on how they want to convey their message, be it social, political... But when we talk about film critiquing, it's like you're trying to push standards on the filmmakers. How do you reconcile this?

Ed Cabagnot: I think your question was 3.5 stars. Just joking. I think that's the cliché when it comes to film criticism. It's the movie guide of 2017, this film is 4.5 stars, etc. I think the most valuable criticism does not tell you what to watch but puts on the table ideas that you as a reader can react to: ah, this is bullshit, or, my god, this mirrors exactly what I was thinking about the film. I think we give the film critic too much bad press in the sense that we make them feel like judges in a beauty contest. To be honest with you, whenever I write about film, I question myself a lot... Am I reacting in a wrong way, or what? But primarily, the reason why people do film criticism is because they're searching for answers themselves. And the best type of film criticism is not, "I hate this type of film" or "This is five stars" or "I love it," but it just brings you to a place, when you were 12 years old, or see something that impresses you. I think that is how you should approach it, even with making films. But having said that, you owe yourself one thing: you have to be a vacuum, you have to listen to everything, you

く言いすぎているようですね。まるで美人コンテストの審査員のように扱っている。正直なところ、私は映画について何か書くたびに、かなり自問します……。私の反応は間違っているのだろうか？ しかしそもそも、人が映画を批評するのは、自分自身も答えを探しているからです。そして、最高の映画批評は、「この映画は嫌いだ」とか「この映画は星5つ」とか「この映画が大好きだ」などと言うのではなく、あなたが12歳に戻れる場所、または何か印象深いものを見ることができる場所に連れていってくれる。これが正しいアプローチであり、映画制作も同じ姿勢で行うべきでしょう。とはいえ、必ず果たさなければならない義務がひとつだけあります。それは、とにかく何でも吸収すること。すべてに耳を傾け、すべてを見ること。本も読まなければならない。怠惰は許されません。「情報が多すぎる」というのもわかりますが、とにかく興味があることを見つけ、そのすべてを吸収するのです。

クリス・フジワラ：たしかにその通りです。ある意味で、基準はないと言える。しかしこれはパラドックスです。というのも、基準はたしかに存在し、そして基準は個人から生まれるからです。どんな人でも、「これはいい映画だ」と言う権利があり、すべては個人の反応で決まる。好きな人がたくさんいるからといって、その映画が傑作であるとはかぎらない。人数の問題ではないのです。判断は、それぞれの個人にゆだねられている。批評の基準は、それぞれの批評の中で証明されなければなりません。

北小路隆志：映画批評ワークショップに参加したところ、おしゃれでクールな人たちがたくさんいました。山形で開催されるワークショップで会う人たちとはまったく違うタイプです。これはつまり、映画批評がおしゃれな職業になってきたということでしょうか？ でも、今の聴衆を見て

have to watch everything, you have to read books. You can't be lazy, because... "There's too much information," yeah, that's true. But start pouring yourself into whatever it is you're interested in.

Chris Fujiwara: I think that's all true. In a way there are no standards, but it's a paradox, because there are standards, and the standards come from the person. Each individual person has to say, "Yes, this is good, yes, I see this," and that can only be a question of individual response. You can't prove that the movie is great because more people had that experience. It's not a question of numbers of people. It comes down to every individual. The standards have to be proved in each act of criticism.



酒井耕 / Sakai Ko

Kitakoji Takashi: I went to the film criticism workshop, and I saw these guys at the workshop, fashionable, cool dudes. They're completely different from the film critic workshopppers in Yamagata. Does this mean

みると……。私が思うに、そのよう人たちはなかなか身近にいないでしょう。長い間、毎日何かを書いてきて、そのため疲れ切って、おしゃれに気を使わなくなってしまう人がいる。でも私としては、映画批評はおしゃれな職業であり続けてもらいたいと思います。

酒井耕：映画を批評する権利を持つのは誰か、という質問に戻りたいと思います。これは、映画を作る権利があるのは誰か、映画を作る能力があるのは誰か、という問題ともつながっているでしょう。誰でもカメラを構えることはできます。編集もできるし、インターネットもある。それはつまり、映画は誰でも作れるということです。ここで大切なのは、資格があるかどうかではなく、それが天職かどうかということでしょう。映画批評家になる、映画作家になるという考えを、当たり前のこととして受け取っている人です。批評家にとっていちばん大切なのは聞くことだという意見が、特に印象に残っています。もうひとつ、いちばん大切なことをあげるなら、先日のワークショップで北小路さんもおっしゃっていたように、それは愛でしょう。映画を批判するということは、誰かの作品を批判するということです。対して愛は、完全に個人的な現象です。愛から生まれたものを世に送り出すと、すべての人に影響を与える可能性がある。私が思うに、誰かの仕事や、想像の産物が、他の誰か、または大勢の人に影響を与えるという事実が、私たちにとっての資格になるでしょう。これはすべての人が持っている資格です。批評家であっても、映画作家であっても、この資格があてはまります。

グティエレス・マンガンサカンⅡ：今日は映画批評シンポジウムにお集まりいただき、どうもありがとうございました。パネリストの酒井耕さん、北小路隆志さん、フィリップ・チアさん、クリス・フジワラさん、エド・カバグノットさんに、お礼申し上げます。このシンポジウムは、

that film criticism is becoming a fashionable profession? But looking at the audience now... I'm thinking maybe it's what foreign people do. I think because they have been writing everyday, for so long, that they were all starting to be worn out or grow tired and less fashionable, but please do continue making film criticism fashionable.

Sakai Ko: I want to go back to the question of who has the right to criticize films. It's like a question of who has the right or potential to become a filmmaker? Everybody can have a camera, everybody can edit, there's the Internet, so everybody can become a filmmaker. I think it's important to talk not of credentials, but rather of calling, or something like: who gets used to the idea of being a critic, being a filmmaker. I was really struck by the statement that the most important thing, that the critic does, is to listen, the act of listening is important. The other thing that is most important is the act of love, as Kitakoji said at the workshop the other day. When one criticizes a film, you're looking at something that somebody has made. On the other hand, love is a completely individual phenomenon. Putting out something that is an act of love has the possibility of affecting anybody. The fact that somebody's works or acts of imagination can affect somebody else or large numbers of people, this, I think, is the credential that we all have, which is a credential that applies both to critics and filmmakers.

Gutierrez Mangansakan II : Thank you very much for coming to the symposium on film criticism. We'd like to thank our panelists, Mr. Sakai Ko, Mr. Kitakoji Takashi, Mr. Philip Cheah, Mr. Chris Fujiwara and Mr. Ed Cabagnot. Thank you very much. And this symposium is made

サラミンダナオと山形国際ドキュメンタリー映画祭の協力のもとで実現しました。また、国際交流基金アジアセンターの寛大なご支援にも感謝いたします。どうもありがとうございました。そして皆さんには、今夜8時半のピクニックにもぜひ参加していただきたいと思います。さあ、一緒に映画を祝福しましょう。

(核田直美 訳)

possible with the collaboration of Salamindanaw and the Yamagata International Documentary Film Festival, with generous support from the Japan Foundation Asia Center. Thank you very much. We would like to invite everyone to our picnic tonight at 8:30. Let's celebrate cinema.

●執筆指導 Mentor

Chris Fujiwara

●寄稿 Contributors

Maria Cindelle Ancajas

Sharon Calingasan

Ayu Diah Cempaka

Chris Fujiwara

Kitakoji Takashi (北小路隆志)

Mariya Lim

Chuck Lozano

Jesa Paquibot

Jay Rosas

Satoh Shiori (佐藤史織)

Jill J. Tan

Usuda Kohei (臼田浩平)

Anggraeni Widhiasih

●翻訳 Translation

Jeremy Harley

Sakurada Naomi (桜田直美)

●謝辞 Special Thanks to

Ed Cabagnet

Philip Cheah

Gutierrez Mangansakan II

Sakai Ko (酒井耕)

映画批評コレクティブ 2

●編集

衣笠真二郎

●デザイン

サイトヲヒデユキ

●発行

山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局

〒160-0005 東京都新宿区愛住町22

第3山田ビル6F

TEL : 03-5362-0672 FAX : 03-5362-0670

E-MAIL : mail@tokyo.yidff.jp

国際交流基金アジアセンター

〒160-0004 東京都新宿区四谷4-16-3

TEL : 03-5369-6025 FAX : 03-5369-6036

E-MAIL : acinfo@jpf.go.jp

●制作

シネマトリックス

ソリレス書店

●発行日

2017年5月31日

●印刷

山猫印刷所

非売品

Film Criticism Collective 2

●Edited by Kinugasa Shinjiro

●Design : Saito Hideyuki

●Published by

Yamagata International Documentary Film Festival,

Tokyo Office

No. 3 Yamada Bldg. 6fl., 22 Aizumicho,

Shinjuku-ku, Tokyo 160-0005

TEL : +81 3 5362 0672 FAX : +81 3 5362 0670

E-MAIL : mail@tokyo.yidff.jp

The Japan Foundation Asia Center

4-16-3 Yotsuya, Shinjuku-ku, Tokyo, 160-0004

TEL : +81 3 5369 6025 FAX : +81 3 5369 6036

E-MAIL : acinfo@jpf.go.jp

●Production :

Cinematrix

Sot-l'y-laisse Publisher

●Date of publication : May 31, 2017

●Printing : Yamaneko Printing

Not for sale

ISBN978-4-908435-10-2

ASIAcenter
JAPAN FOUNDATION

 山形国際ドキュメンタリー映画祭 2017
YAMAGATA International Documentary Film Festival