

YAMAGATA
International
Documentary
Film
Festival

Film
Criticism
Collective 3



Contents

エクタ・ミッタル『別離』 別離の悲しみを抱える女は痛みを語らない／エリーズ・シック	06	Ekta Mittal's <i>Absence</i> In Birha, Women Don't Speak of Pain / Elise Shick	07
リチャード・ジェルイ・サルヴァディコ、アーリー・スウィート・スマゲイセイ『現れる』 常態化された搾取から目を覚ます／ブラム・アディマス・ワシト	14	Richard Jeroui Salvadico's & Arlie Sweet Sumagaysay's <i>Arise</i> Waking Up from Normalised Exploitation / Bram Adimas Wasito	15
小田香『セノーテ』 物質の状態／ライアン・リム	22	Oda Kaori's <i>Cenote</i> States of Matter / Ryan Lim	23
王兵『死靈魂』 時は過ぎ、歴史もまた死ぬ／藤城孝輔	36	Wang Bing's <i>Dead Souls</i> As Time Goes By, History Also Dies / Fujiki Kosuke	37
ジェット・ライコ『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』 フィリピンの友人のために／アンドレア・ミカエラ・ジェロニモ 圧倒的な映像の集積に目がくらんで／アレクサンダー・リー・ゼー・ウェイ 知覚とは垣間見た景色の連続である／ミコ・レベレザ	46 54 62	Jet Leyco's <i>For My Alien Friend</i> For My Filipino Friend / Andrea Mikaella Geronimo Reeling from One's Amassed Images / Alexander Lee Sze Wei Perception Is a Series of Glimpses / Miko Revereza	47 55 63
ヴィセンテ・サルンピデス『イボン・アダルナ』、ホセリト・アルタレホス『ピンク・ハロハロ』、 ジェット・ライコ『イフォー・マイ・エイリアン・フレンド』 映画に描かれる水をめぐって／レヴィ・マスリ	72	Vicente Salumbides' <i>Ibong Adarna</i> , Joselito Altarejos' <i>Pink Halo-Halo</i> and Jet Leyco's <i>For My Alien Friend</i> Bodies of Water in Three Films / Levi Masuli	73
ロックスリー『マニラ・スクリーム』 叫びのジェスチャーと子どもの遊び／松田潤	82	Roxlee's <i>Manila Scream</i> Scream Gestures and Children's Play / Matsuda Jun	83
ミコ・レベレザ『ノー・データ・プラン』 ノー・サブジェクト／クリス・フジワラ	90	Miko Revereza's <i>No Data Plan</i> No Subject / Chris Fujiwara	91
ラム・ボテロ『地獄の縁で』 トランス女性の闘争／ジェノリ・バンズ・アルファサイン	98	Ram Botero's <i>In Limbo</i> The Struggle of a Trans Woman / Genory Vanz Alfasain	99
カルラ・ブリド・オカンボ『トクウィフィ』、レスター・ヴァレ『ボントック、レイプレス』 テレビの向きを変えること／原アシュリー	106	Carla Pulido Ocampo's <i>Tokwifí</i> and Lester Valle's <i>Bontok, Rapeless</i> Turning the TV Around / Ashley Hara	107
失われた歴史たち——悲しくも美しいフィリピンのドキュメンタリー事情／ ティト・ジェノヴァ・ヴァリエンテ	118	Lost Histories: The Sad and Beautiful Case of Documentaries in the Philippines / Tito Genova Valiente	119

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、同映画祭2019（会期2019年10月10日－17日）とシネマ・レヒヨン（フィリピン、ナガ 会期2020年2月24日－29日）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 workshops by the Film Criticism Collective (which is co-organized by Yamagata International Documentary Film Festival and the Japan Foundation Asia Center) that were held at YIDFF 2019 (from October 10 through 17, 2019) and Cinema Rehiyon (Naga City, Philippines from February 24 through 29, 2020).

エクタ・ミッタル『別離』

別離の悲しみを抱える女は痛みを語らない

エリーズ・シック

私は今夜、伴侶と眠っておらず、そして手足が痛む。
見捨てられた者たちのところへ行って尋ねなさい。
彼らがどうやって眠れぬ夜を過ごすのか。

— バーバー・シェイフ・ファリド・シャカル・ガンジ (1175–1265)

パンジャブのスーフィー教徒の詩人シヴ・クマール・バタルヴィに触発され、長編合作映画プロジェクト『Behind the Tin Sheets』の延長として制作されたエクタ・ミッタルの『別離』は、若い男たちを探して人里離れたインドの村々を渡り歩く映画だ。男たちは地下鉄建設の工事現場に仕事を求め、村を離れてバンガロールへ行き、二度と帰ってこなかった。この叙情的なポートレートが描くのは、村に残された女たち、そして原語タイトルの「Birha」という言葉に込められた別離の悲しみ、思慕、喪失だ。

映画は前景を貫く稲妻で幕を開ける。やがて暗闇に座る水牛の姿が徐々に明らかになり、そしてカメラはある男とその家族の写真をとらえる。背後では雨と雷の音がずっと響いている。この冒頭のシーンで、いなくなった男たちの顔が観客に紹介される。彼らは名前も、年齢も、居場所もわからない。まだ生きていますのか知る者もない。答えのない謎を見せられた観客の思考は、四辺に囲まれたスクリーンの中であてもなくさまよう。まるで写真の中に閉じ込められた、行方不明の男

Ekta Mittal's *Absence*

In Birha, Women Don't Speak of Pain

Elise Shick

I have not slept with my spouse tonight, and my limbs ache.
Go and ask the deserted ones
how pass they their nights awake?

— Baba Sheikh Farid Shakar Ganj (1175–1265)

Inspired by the works of Punjabi Sufi poet Shiv Kumar Batalvi and developed as an extension of a longer collaborative film project called *Behind the Tin Sheets*, Ekta Mittal's *Birha* (the original language title of "Absence") traverses remote villages of India in search of young men who left for Bangalore to build a metro rail but never returned home. Seen in this lyrical portrait are the women left behind in the villages and the sorrow of separation, longing, and loss contained in the meaning of the title.

The film begins with lightning striking in the foreground, gradually revealing a buffalo sitting in the dark before cutting to the photograph of an anonymous man and his family portrait, while the sound of rain and thunder pervades the background. The opening scene introduces faces of the missing men. No clues of their names, ages, or whereabouts; no one knows whether they are still alive. These unsolved mysteries leave

たちの魂のように。写真のクローズアップからカメラが引くと、もやのかかった景色が現れる。ミッタルは、静止したカメラにゆっくりと動くパンを織り交ぜ、画面に軽さを加えるとともに、動くイメージをまるで幽霊のように見せている。観客は、スクリーンの中になくなった男たちの幽霊が存在することを感じる。カメラとともに、私たちは故郷への道を探す幽霊たちの後を追う。

消えた男たちを追うミッタルの旅とともに、写真も村から村へと移動する。そして私たち観客は、残された女たちの存在を知る。彼女たちは、夜眠りに落ちる前も、朝目覚めたときも、喪失感と思慕の情に苦しめられる。静かにお茶を飲み続ける母親。鶏肉を切り続ける女。踊る若い女がいて、宝石で着飾る女がいる。彼女らは決して、カメラの前で涙を流さない。自らの過酷な運命を嘆くこともない。誇りを胸に抱き、暗闇の中で静かに待っている。その姿は、冒頭に登場した水牛を思わせる。夜空に高く昇るはずの満月が、今は宝石を外す女の後ろに見える。この映画で初めて、自然が人格を持った瞬間だ。待っていた恋人が現れなかった女に、月は憐憫の光を注ぐ。月は女が夜をともに過ごす唯一の存在であるだけでなく、時間を告げる存在でもある。被写体と観客は月を見て、季節の移り変わりは誰かのために止まることはなく、人生は続いていくということを思い出す。

また別のシーンでは、ひとりの女が微笑みながらカメラに向かって語りかける。「いいんです。人生はすべて大丈夫。すべてうまくいっている。でも……、別の誰かが支配している。大丈夫だけど……でも別の誰かが支配している」。ミッタルは、他のシーンと同じように、ここでもカメラと被写体の距離を保つことを選ぶ。観察しながら問いを投げかけるといふ役割をカメラに与えることで、ミッタルは被写体の心にならずかと立ち入らず、それでいて他者の秘めた悲しみを理解するという、とても人道的で思いやりのある態度で撮影に臨んでいる。こ

us wandering aimlessly within the four peripheries of the frame, like the spirits of the missing men trapped in the photographs. From close-ups of photographs to wider shots of the misty landscape, Mittal interweaves stillness of the camera and slow panning shots to suggest the lightness of the camera and attribute a ghostlike quality to the moving images. We sense the presence of the ghosts of the missing men within the frames. Together with the camera, we follow these ghosts who are finding their way home.

As the photographs are passed from one village to another during Mittal's quest for the missing men, we come to witness the everyday lives of the women who endure the weight of longing and loss before falling asleep and after waking up. A mother continues sipping her tea quietly; a woman continues chopping chicken meat; a young lady dances; another woman dresses herself with jewelry. None of them sheds a tear in front of the camera, nor do they lament the harshness of destiny. With a sense of pride, they wait silently in the dark, resembling the buffalo in the opening scene. The full moon that usually rises high above the dark sky now hangs low behind the woman who removes her jewelry. For the first time in this film, nature is personified. The moon casts a sympathetic gaze at the woman whose lover does not show up. The moon is not only the woman's sole companion at night but also a time marker, reminding the subject and the audience that cycles of the season do not stop for anyone and life must go on.

In another scene, a woman says to the camera while smiling, "It's all right. Everything is all right in life. Everything is going on well. But...

の距離感によって、観客が女たちから切り離されることはない。むしろ、別離や、人生から誰かがいなくなることを考えるスペースを与えてくれている。まさにこのシーンで、私たち観客は、なぜこの女性は笑っているのかという疑問を禁じ得ない。小津安二郎の『晩春』（1949）で、原節子演じる孝行娘が見せた微笑みのように謎に満ちている。この微笑みが運命を受け入れた証ではないとしたら、それはきっと、痛みをやりすぎするための微笑みに違いない。

各シーンの終わりで、カメラはいつも数秒のためを作る。それがなければ、女たちが経験する別離の苦しみと、終わることのない待つ時間を、ここまで巧みに表現することはできなかっただろう。女たちの目がカメラをとらえると、彼女たちが思ったほど強くもなければ、超然としているわけでもないということに私たちは気づかされる。彼女たちがカメラをまっすぐ見つめ、そしてカメラ（観客の目）が見つめ返すと、フレームを囲む4つの辺が消える。私たちはもう、スクリーンという限られたスペースではなく、私たちに向かって開かれた目を見ているのだ。カメラのレンズは、女たちの静かな内面世界へと続く秘密のトンネルとなる。カメラが被写体を長くとらえるほど、私たちは超越的な次元により深く引き込まれ、被写体の孤独と共鳴することができる。すべての観客も、監督も、孤独の感覚を知っているからだ。彼女らの目、とらえどころのない表情でカメラを見つめる彼女らのしぐさを通して、彼女らもまた、この語られることも、見られることも、聞かれることもない内面世界から抜け出す道を探しているのだと私たちは理解する。この世界は、まさに「birha」という、翻訳できない言葉そのものだ。

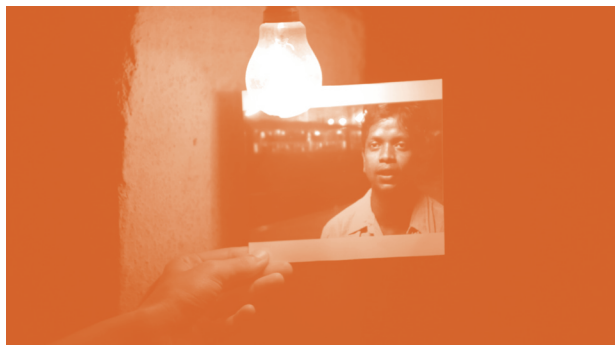
映画批評が、動くイメージによって呼び覚まされた個人の感情、記憶、想像を保存する行為であるならば、『別離』のような映画について書くことは、さらにもう一歩先に進む行為だ。この映画について書くことで、

someone else is controlling it. It's pulling on... but someone else is controlling it." Mittal chooses to retain a distance between the camera and the subject, as she does in other scenes too. By assigning an observational yet inquisitive role to the camera, Mittal takes up a very humane stance, so as not to intrude on but to understand the private grief of others. This distance does not isolate us from the women but offers us space to speculate on the idea of separation and the effects of someone's absence on another person's life. In this scene, we cannot help but wonder why the woman smiles — an intriguing smile similarly seen on the face of Setsuko Hara when she plays the faithful daughter in Ozu Yasujiro's *Late Spring* (1949). If the smile is not a sign of acceptance of fate, then it must be a way to shrug off her pain.

The agony of separation and endless waiting experienced by the women could not have been so artfully captured by the camera if it did not linger on for a few more seconds at the end of the scenes. When the women's eyes meet the camera, we come to the realization that they are not as tough and detached as they seem. Their direct gaze at the camera and the gaze of the camera (our eyes) that returns their gaze abolish the four borders of the frame because we no longer pay attention to the limited space within these borders but only to the subject's eyes that open up to us. The camera lens becomes a secret tunnel for us to access women's silent inner world. The longer the camera lingers on, the deeper we are drawn into a transcendental realm where we are able to resonate with the subject's solitude because the feeling of loneliness is familiar to each of us as well as the filmmaker. We understand, through their eyes and the way they look at the

愛の言葉は想像の中に存在する愛する人に向けて語るために作られたのだと理解する。

(桜田直美 訳)



別離

インド / 2018 / ヒンディー語 / カラー / 80分
監督、脚本、製作：エクタ・ミッタル
撮影：パロミタ・ダル、アミト・スレンドラン
編集：アプロ・バナルジー
録音：ビギャナ・ダハル

camera with an unexplainable expression, that they, too, are seeking a way out of this unsaid, unseen, and unheard inner world where the untranslatable word "birha" manifests itself.

If film criticism is an act of archiving personal feelings, memories, and imagination evoked by moving images, then writing about a film such as *Birha* takes a step forward: it makes one understand that the language of love is made to be spoken to our imaginary beloved.

Absence

India / 2018 / Hindi / Color / 80 min
Director, Script, Producer: Ekta Mittal
Photography: Paromita Dhar, Amith Surendran
Editing: Abhro Banerjee
Sound: Bigyna Dahal

リチャード・ジェルイ・サルヴァディコ、アーリー・スウィート・スマゲイセイ『現れる』

常態化された搾取から目を覚ます

ブラム・アディマス・ワシト

リチャード・ジェルイ・サルヴァディコとアーリー・スウィート・スマゲイセイの『現れる』は、イロイロの海辺を舞台にした映画だ。主役は父親と息子で、素手で魚を捕まえる技術が父親から息子へと受け継がれる過程を中心に物語が展開する。この漁法は、漁獲量が制限されるために魚を捕りすぎることがなく、それゆえに持続可能性があるといえるだろう。対して大量の魚を捕獲する商業漁業は、映画の中でこの親子の生業だけでなく、命そのものを脅かす存在として描かれる。息子は水の中で息を止めているのが苦手で、魚を捕る技術を向上させるには、さらに訓練を積まなければならない。ここでひとつ指摘しておかなければならないのは、彼らの暮らす村がほとんど画面に現れないということだ。映画のほぼ全編にわたって、浜辺と海しか登場しない。

にぎやかな海、静かな陸

映画を観たところ、おそらくこの家族は数十年、おそらくは数世代にわたって同じ村で暮らしてきたようだ。そのことは、昔はこの海にプラスチックのゴミなどなかったという父親の言葉から推測できる。彼がそう断言できるのは、昔から同じ方法で魚を捕り続けているからだ。しかし、父親は別の場面でさらに興味深いことを言っている。昔は海はにぎやかで、陸は静かだったというのだ。息子はそれを聞いて、自分の印象は違うと父親に答える。

Richard Jeroui Salvadico's & Arlie Sweet Sumagaysay's *Arise*

Waking Up from Normalized Exploitation

Bram Adimas Wasito

Richard Jeroui Salvadico's and Arlie Sweet Sumagaysay's *Arise* is a film set in a seaside community in Iloilo with two main protagonists, a father and a son. The plot revolves around the father trying to pass on his ability to catch fish with his bare hands to his son. It can be said that this method is sustainable as it limits the amount of fish that one can catch, ensuring the sustainability of the fish population, unlike the methods employed by commercial fishing, which in this film appears as a threat not just to their livelihood but also to their lives. The son, however, has difficulty holding his breath underwater, and he needs to practice more so that he can be more efficient at catching fish. One particular thing to note is how the village that they live in is barely shown on screen, with almost the entirety of the film showcasing the beach and the ocean instead.

Noisy Ocean, Quiet Land

When noting the environment that the family lives in, it can be inferred that they have lived in the same village for decades, and possibly generations. This is supported by the father stating that in the past there was no such thing as plastic waste to be found in the ocean. He can attest to that because he has been catching fish the same

プラスチックのゴミ以外にも、浜辺の漁師たちを脅かすものが存在する。それはダイナマイト漁だ。父親の「にぎやかな海」という言葉から、かつてはダイナマイト漁がなかったことが推測される。生まれたときから同じ漁師の村で育った彼は、おそらく周りの環境の変化、特に海の変化に気づいているだろう。変化のひとつは、盛んに行われるダイナマイト漁によって海がさらにうるさくなったということだ。

しかし息子は、これらの変化がすでに始まっている環境で育った。そのため、息子にとっては今の状態が普通であり、父親の話に共感することができない。たとえば息子は、海の中でダイナマイトが爆発しても気づかない。それが彼にとっては普通の海の状態だからだ。しかし、気づかないことは命取りになりかねない。彼はおじと一緒に漁の訓練をしているとき、近くでダイナマイト漁が行われていることに気づかず、ずっと潜ったままでいた。甥が潜っている時間が長すぎることにおじが気づき、そして観客もまた、少年に何かが起こったことを知る。

映画はそこで終わる。そして観客は、ダイナマイトが爆発する音を聞きながら、エンドクレジットが流れる黒いスクリーンを眺める。少年に本当は何が起こったのかはわからないが、劇中で何度もそうだったように、ダイナマイトの音がここでも重要な役割を演じている。潜水中にダイナマイトの爆発に遭遇し、少年は負傷したのだろう。もしかしたら、もっと悪いことが起こったのかもしれない。

海の大切さ

インドネシア語で「故郷」は「タナー・エア」という。文字通りの意味は「土地と水」だ。島国に暮らす人びとにとって、海はそこまで大きな存在だということだ。カミラ・アンディニ監督の『鏡は嘘をつかない』(2011)と、ダンディ・ラクソノ監督の『バジャウ族』(2019)は、劇映

way for years. However, I found another line by the father to be more interesting. He says that the ocean was noisy, but the land wasn't. The son responds that his observation is not the same as the father's.

Apart from plastic waste, another challenge that the fishing community has to face is the threat from dynamite fishing. It can be deduced that what the father means by “noisy ocean” is that in the past there was no dynamite fishing either. As someone who grew up in the same fishing village, he would probably have noticed the changes in his environment, particularly the ocean. One of those changes would be how the ocean has become noisier from all the dynamite fishing.

However, the son grows up in an environment where changes are taking place and, thus, he considers his experience as normalcy and cannot relate to his father's account. He cannot tell when dynamite explodes in the ocean as he considers it as part of ocean life. What he doesn't know proves to be deadly. While training with his uncle, he fails to discern the noise of nearby dynamite and remains underwater. When his uncle realizes that his nephew has stayed underwater for an unusual duration, then we know something has happened to the boy.

As the film ends there, we see a black screen with the sound of dynamite exploding as the closing credit rolls. We don't know what really happens to the boy, but the dynamite noise plays a crucial role here, just as it is constantly emphasized throughout the film. It tells us that the boy is injured, possibly worse, due to a dynamite explosion while training.

画とドキュメンタリーとジャンルこそ違えど、どちらも海辺の漁師の村に暮らすバジャウ族を描いたインドネシア映画であり、同じようなメッセージを伝えている。それは、ほとんどのインドネシア人が、海と切り離された生活を送るようになったということだ。神話の世界の祖先たちは海の糧を頼りに生きていたが、現代のインドネシア人は陸地の開発が生んだ豊かさを選んだ。どちらの映画も、バジャウ族を神話の世界を守る最後の砦として描いている。そして私は、同じ島国の隣人として、『現れる』を通してフィリピンにおける海の役割を探り出したいと思う。

海も陸も騒がしさは同じくらいだという息子の言葉から、ダイナマイトの騒音は陸の騒音とだいたい同じだということがわかる。陸上で開発プロジェクトが進行中なのだ。しかし父親は、1日のほとんどを海で過ごすために、そのことに気づいていない。ダイナマイト漁の目的は、大量消費をまかなうためにできるだけたくさんの魚を捕らえることであり、魚の量を保全することはまったく考慮していない。すべては陸上での需要に応えるためだ。それに加えて、海がプラスチックのゴミだらけになったことから、海への関心の低さがうかがえる。つまりフィリピンにおける開発の実情も、インドネシアと変わらないということだ。陸の生活を優先し、海の大切さも、海辺に暮らし、海を糧に生きている人たちのニーズもないがしろにしている。

とはいえ、手に入る証拠だけでは、フィリピン人がインドネシア人と同じくらい海を神聖視していたかどうかはわからない。むしろ『現れる』で明らかなのは、サルヴァディコとスマゲイセイがその中に埋め込んだ環境保護のメッセージだろう——このまま海の持続可能性を無視しつづけるなら、大惨事が待っている。

海辺と海を中心に描くことで、『現れる』はその地に迫る危機に光を当てる。それらの危機は、映画に埋め込まれた環境保護のメッセージを通して届けられる。現在の海の役割は、ただ単に人間の欲望を満たし、陸

The Significance of the Ocean

The Indonesian language equivalent for the English word “homeland” is “tanah air,” literally meaning “land and water”. Such is the significance of the ocean in the archipelagic nation’s psyche. Kamila Andini’s *The Mirror Never Lies* (2011) and Dandhy Laksono’s *The Bajau* (2019), two Indonesian films that portray the lives of Bajau people living in seaside villages, albeit from two different genres — drama and documentary, respectively — offer a similar takeaway message about how most Indonesians are becoming more detached from the oceans, despite the mythical proposition that our ancestors earned their livelihood from the oceans, in favor of prosperity from land-based development. Both films depict the Bajau people as the last guard of that mythical proposition. I am interested in finding out through *Arise* what role the ocean has in the Philippines, as a neighbor and a fellow archipelagic state.

When the son reveals that both the land and the ocean have more or less the same noise level, it can be deduced that the noise from the dynamite is more or less on the same level as the noises on land. This emphasizes that there are development projects taking place on land. The father wouldn’t notice this as he spends his day at sea. Meanwhile, dynamite fishing is done to catch as many fish as possible for mass consumption without any care for the sustainability of the fish population, all in order to appease demand on land. Furthermore, the widespread presence of plastic waste in the ocean signifies there is a lack of care for the oceans. It is thus apparent that the focus of

上の開発のために利用されることだけだ——そしてこの過ちは正されることなく、むしろ普通の状態になっている。

(桜田直美 訳)



現れる

フィリピン / 2019 / タガログ語 / カラー / 11分
監督：リチャード・ジェルイ・サルヴァディコ、アーリー・スウィート・スマゲイセイ
脚本：アーリー・スウィート・スマゲイセイ
撮影・編集：リチャード・ジェルイ・サルヴァディコ
出演：レネ・レキロン、ジョメル・バンカヤン
製作：ロデリン・トゥパス、ガーリー・スマゲイセイ、アーノルド・スマゲイセイ

development in the Philippines is quite similar to that in Indonesia: prioritizing the land while sidelining the importance of the oceans and the needs of seaside communities that rely for their livelihood on the oceans.

However, it is impossible to tell just from the evidence of the film whether the ocean also has a sacred place in Filipinos' psyche, as it does for Indonesians. Rather, what is clear in *Arise* is the ecological message that Salvadico and Sumagaysay instill in it: that disasters await if we continue to ignore the sustainability of the oceans.

The focus of *Arise* on the beach and the ocean as its main settings signifies the threats that are lurking around these places. These threats are conveyed through the ecological message embedded within the film — that the ocean's role is simply to satisfy human greed and developments on land — and how this threat is being normalized rather than reversed or undone.

Arise

The Philippines / 2019 / Tagalog / Color / 11 min
Directors: Richard Jeroui Salvadico, Arlie Sweet Sumagaysay
Script: Arlie Sweet Sumagaysay
Photography: Richard Jeroui Salvadico
Editing: Richard Jeroui Salvadico
Casts: Rene Requiron, Joemel Bancayan
Producer: Rodelyn Tupas, Girlie Sumagaysay, Arnold Sumagaysay

小田香『セノーテ』

物質の状態

ライアン・リム

小田香の『セノーテ』においては、韻文の語りがナレーションの主要なモードだ。これらの韻文は平叙文であり、その意味するところは単なる出来事や事実だけに帰することはできず、それ以上の何かを伝えている。数多く登場する語り手の中で、最初に登場するマヤの人びとは、観客に向けて順番に語りかける。「これは私たちの物語だ。私たちはここにいる」。

インタータイトルが挿入され、観客は「セノーテ」という言葉の意味を知らされる。セノーテとは、ユカタン地方の内陸部に存在する、陥没穴に水がたまった天然の井戸のことだ。そこで小田は自身のテキストを手放し、セノーテの周囲に暮らす人びとや、彼らが提供する物語に語りを譲る。それらの物語はすべてセノーテの周りで展開するが、関連するイメージや歴史的な事実からは独立した存在だ。物語を語る人物のアイデンティティも明かされず、それどころか「これ」や「ここ」が何をさしているのかもわからない。そのため、物語の焦点は、語るという行為そのものにシフトする。パフォーマンスを持つ生の力が、言葉と音がどこか別の場所を求めて飛び交う空間に、観客の意識をいざなっていく。

陥没穴の水中に潜る小田の目的は、セノーテが明らかにする隠された事実を見つけることではない。これらの伝達の空間を支配する法則を探るために、彼女は水中を探検する。彼女は「こちら」と「あちら」のギャップを埋めることにも興味はない。水という無限の現実を満たされたこれらの陥没穴が意味するのは、進む道を決め、距離を克服するときに頼りにする直感を手放し、ただ「いたるところ」に囲まれている状態にす

Oda Kaoril's *Cenote*

States of Matter

Ryan Lim

In Oda Kaoril's *Cenote*, spoken verses form the main mode of narration. These verses are declaratives whose meanings are irreducible to mere events or facts, amounting to something more. The first of the film's many narrators — the Mayan people — take their turn to address us: "This is our story. And here we are."

An intertitle informs us that cenote is the name given to the inland sinkholes found in Mexico's Yucatan region. Oda then concedes her text to the people living around cenote, and the stories they supply. While these stories all revolve around the cenote, they exist independently from any accompanying image or historical fact, while giving no indication of their speakers' identities, or more fundamentally, what "this" and where "here" might refer to. Their focus therefore shifts towards the very act of articulation itself, made with a raw force of performance, drawing our attention to the spaces that words and sounds travel across to reach somewhere else.

Through underwater expeditions into the sinkholes, Oda thus sets out not to explore hidden facts that these cenote reveal, but the laws that govern these spaces of transmission. Nor is she interested in closing the gap between *here* and *there*. Instead, the watery, infinite realities

べてを委ねるとのことだ。

映像はしばしば皮肉な色合いを帯びる。というのも、セノーテ自体には、セノーテにまつわる神話の痕跡がほとんど存在しないからだ。語り手がセノーテの水中で命を落とした先人たちのことを語っても、それらの魅力的な物語は、小田とセノーテの散文的な遭遇とはまったく相容れない。彼女が水中で出会う生き物たちは、たいてい彼女の存在に無関心だ。小田はどうやら、もっと他のつながりをつくることを目指しているように見える。物的証拠を見つけることは彼女の意図ではないと、私たち観客に伝えようとしているのかもしれない。これらの水中の旅で私たちが目にするのは、ひとつの視線、あるいはひとつの焦点を確立しようとする試みだ。しかし何かが見えなくなるたびに、それは消えるか、あるいはまったく異なる構造に変貌し、約束された旅程を維持することができなくなる。私たち観客は、目に見える物体を超え、それらを構成する物質を見るよう促される。ひとりの語り手が私たちのほうに向かって語りかけてきたように、もし「私たちはすでに水に溶け込んでいる」のなら、私たちの知覚のカテゴリーも、水の王国に合わせて調整しなければならない。

水中に差し込み、角度を変える光線のように、セノーテ内の現象にもふたつのアイデンティティがある。音もまた同じだ。音のひずみは、しばしば語られている内容と同じくらい重要な意味を持つ。この重層的なサウンドスケープにおいて、口頭で語られる歴史は、小田の潜水器具が発する音と並行して存在し、陸上にいる1匹の猿がくり返し発するうなり声と並行して存在する。ひとつのセノーテがもうひとつのセノーテにつながっているという説明にあるように、音もまた、他の音から振動を借りているようだ。あるいは、スペクトルのように分解され、それでいて共有された未知のエコーによって増幅されることもある。つまり、この浮力を持つ空間に語り手たちの物語を通過させるという行為そのもの

of these sinkholes mean that the instincts we rely on to navigate and conquer distance give way to the condition of being surrounded *all over*.

The footage often takes on an ironic quality, for the cenote reveals few material traces of the mythologies about it. If the narrators speak of predecessors who met their watery demises in these sinkholes, these fantastic tales hardly register in Oda's prosaic encounters, and the marine life she encounters are often indifferent towards her presence. Oda seems keener on developing a different kind of engagement, and she might remind us that looking for material evidence is not her intention. During these underwater trips, we see attempts to establish a single line of sight or a focal point, but as soon as things come into view, they vanish or reveal an entirely different composition, making the promise of an itinerary an untenable one. It prompts us to look beyond visible objects, and into the matter that composes them. If, as one narrator turns to tell us, "we have already melted into the water," then our categories of perception certainly need to be adjusted for an aqueous kingdom.

Like the rays of light that plunge into the water and take on a certain slant, phenomena in the cenote have double identities. Sound works in the same way: the distortions sounds undergo are often as important as what is being said. In this layered soundscape, oral histories exist alongside the bubbling of Oda's underwater apparatus, and alongside the recurrent growl of a monkey (on land). Just as one cenote, it is explained, leads to another cenote, sounds seem to borrow

だけで、これらの歴史に説得力を持たせるには十分だということだ。この知識体系は、単なる視覚的な人工物に帰することはできない。それはある特定の振動として存在し、視覚のガラクタに拘泥する、あるいはまるで美術館の展示物であるかのように凝視しようとする本能にあらがい、他の観察方法を探すことを私たちに要求する。

私たちが知覚する水中の現象が、つねにあるプロセスの結果であるなら、小田はそれらの原則を地上にも持ち出すことを目指している。彼女は自身の経験が二次的であることをまったく隠さない。たとえば冒頭のあるワンショットは、セノーテの壁に映った生き物の影を追っている。

映画に登場する他の動物や人間は、生命の形そのものを示唆しているのではない。フィルムに焼き付いたそれらのイメージは、前に起こった出来事の余波の中にとどまるか、あるいは進行中のアクションに私たち観客の注意を惹きつける。1羽の鶏が、身の毛もよだつような最期を迎えるシーンがある。吊されて、生贄にされたのだ。また別のシーンで、私たちは小田の協力者たちのポートレイトを見る。そして私たちの目は、ある特定の角度の太陽光の下で、彼らの顔の輪郭がどう見えるかということに惹きつけられる。また別の語り手が前に出て、私たちに語りかける。彼らの顔は、隕石の衝突によってできた景観だ。これらのイメージは、個人的な歴史も、集団としての歴史も、それ自体だけで語ることはめったにない。他者の声を借りて、それらの生命体を構成する物質を描写し、あるいはそれらのより完全な存在を立証する。

これはなにも、小田が(巧みな手腕で)芸術的な言葉遊びを操りながら、表現の死を描くことに興じているという意味ではない。そして、彼女が選んだ主題はたしかに力強い流れではあるが、意味の構築を放棄し、すべてを観客に丸投げしているのとも違う。たとえば、水と陸という二分法を使い回すことに飽き足らず、小田はその両者が互いに移行する瞬間を、水面に引き寄せられ、水面と戯れる映像で記録しようとする。ひと

frequencies from other sounds. At other times, they are amplified by an unknown, spectral but shared echo. One could thus say that the very motion of funnelling these narrators' tales through this buoyant space is enough to give these histories a persuasive form. This body of knowledge is irreducible to visual artefacts. It exists as a particular frequency, requiring us to put aside the impulse to dwell upon visual debris or gaze at them like museal objects, and instead seek another way of observation.

If the underwater phenomena we perceive are always the outcome of a process, then Oda attempts to bring these principles above ground as well. She makes explicit the second-hand nature of her experience: one of the opening shots follows the shadow a creature casts upon the cenote's walls.

Other animals and humans that we see do not suggest forms of life per se. Their filmic images instead dwell in the aftermath of prior events or draw our attention towards actions in progress. In one image, a chicken meets its grisly demise, having been hung and sacrificed. We see, elsewhere, portraits of Oda's collaborators, our eyes drawn to the way their facial contours look under a certain slant of sunlight. Another narrator steps forward to tell us: their faces are the landscapes created by a falling meteor's crash. These are images which seldom carry by themselves any suggestion of personal or collective histories; they rely on the voices of others to depict the matter of these life-forms, or to testify to their fuller existence.

りの語り手が上空を指し示し、そして観客に向かって「太陽」とささやく。小田のカメラも上を向くが、上空から雨が降り注いでいるために、スクリーンはすぐにしずくでいっぱいになる（不快なノイズが鳴る）。別のシーンで、アナログフィルムの表面に同じような水滴が現れる（ブーンと聞こえる）。見えないもの、判別できないものへの親和性を共有し、それと同時にフィルムの肌そのものに観客の意識を向ける——陸の時間と水中の時間は、おそらく同心円上に存在するのだろう。そうやって小田は、上と下、内と外、こちらとあちらという力強い対立関係の両方に軸足を置くという、新しい可能性を見せてくれる。

『セノーテ』における水没の美学は、間違いなく普遍的な型の問題を扱っているが、小田はここで具体的な水の文化史にも言及している。水は単なる撮影条件ではなく、多くのマヤ人にとっては不安の象徴でもある。そもそも現在のセノーテの水も、農業と観光が原因で減少し、汚染されている。それに加えて、海のほうからやって来る別の恐怖もある。また別の語り手が、海を一度も見たことがないと語る。海は悪い風を運んでくると言われているからだ。この言葉には重要な意味がある。この言葉によって、一般的な水の歴史が増幅される。特に思い出されるのは、何者かが何度も水を越えてやってきて、すべてが暴力、採取、強奪で終わった歴史だ。水はただ高いところから低いところへと移動するだけではない。水は長きにわたり、力を持つ者と、無力にさせられた者の不均衡な関係を巡回している。

それゆえ、小田の映画に登場するマヤ人の子孫たちにとって、水は恵みの海でもなければ、領土拡大のフロンティアでもない。したがって、『セノーテ』がどこか別の場所にある水と水性の状態を称賛するのは、カウンターナラティブ（対抗する物語）としての役割も果たしている。水域は陸地から切り離されているという主張を拒絶し、心地よい距離を置いた支配的な視点で水を語る

All this is not to say that Oda indulges in the (well-treaded) artistic trope of the death of representation, and as powerfully fluid as her subject matter may be, neither does she abdicate and leave the construction of meaning all up to us. For instance, unsatisfied with recycling dichotomies of water and land, Oda turns to document the moments of translation between them, with footage that gravitates towards and flirts with the water surface. A narrator points us upwards and whispers: “the sun.” Oda’s camera turns upwards too, but the screen quickly fills up with droplets of falling rain as they make impact with the camera. *Squelch*. Elsewhere, similar droplets appear on the skin of the analog film footage. *Whir*. Sharing an affinity for the unseen and the unrecognizable, while drawing attention to the skin of the film itself, moments on land and underwater are perhaps concentric circles. Oda thus presents the refreshing possibility of straddling those powerful oppositions of above and below, inside and outside, here and there.

And while *Cenote’s* aesthetics of submersion are undoubtedly concerned with universal issues of form, Oda also references specific cultural histories of water. Water is not just a mere set of filming conditions, but represents anxieties for many of the Mayans. After all, the water in today’s cenote are also being depleted and contaminated, in the name of agriculture and tourism. Another general fear comes from the direction of the sea: yet another narrator tells us that they have never seen the sea, for it is said to bring bad winds. This remark is significant: it amplifies the general history of water, particularly the memory of countless water — crossings that have only ended in violence, extraction, and dispossession. Waters do not merely move

ことも拒絶し、小田は水に潜る。そして水中での出会いを目撃した私たちは、より親密で、相互的な関係へと引き寄せられる。

水中と陸上の世界を区別し、合理的に理解する努力を放棄した小田は、別の言葉で表現するなら、粘着性という状態を抱擁しているといえるだろう。また別の村人が、セノーテの中に歩いて入ると、しばしば壁に水が見えると語る（セノーテの水面はとても静かだ）。これらは3度目に登場する水滴だ。陥没穴に暮らすヘビのような爬虫類が、定期的の外に出て体を振ることで壁に水滴がつく。小田はたとえ地上にいるときであっても、水の痕跡と流動的な意味を明らかにする物語をつなぎ合わせる。そして水の中では、自らの身体の動きと、陸上とは違う動きの感覚を、さらに高みへと昇華させる。これはまさに、ジャン＝ポール・サルトルがああ有名な一節の中で嫌悪した粘着性と同じ種類のものだ。彼はこう言った。

もし私が水のなかに飛びこみ、水のなかにもぐり、水の流れに身をまかせるならば、私は何ら窮屈を感じない。なぜなら、私は、自分が水に溶けはしないかという恐れを、いささかももたないからである。私は水の流動性のなかにあって依然として一つの固体である。反対に、もし私がねばねばしたもののなかに飛びこむならば、私は、自分がそこへ失われていくのを感じる。いいかえれば、私は、自分がねばねばしたもののなかに溶けていくのを感じる。というのも、まさに、ねばねばしたものは固体化しようとしているからである。[1]

サルトルにとって、粘着性は生得的な感覚だった。自然界を明確に分類し、理解したいという欲求に反するものだ。物事はきれいに分けられないことが多い。それはドロドロした物質のように、人間による言語化

from high to low; instead, their flows have long circulated unequal relationships between the powerful and people made powerless.

To the Mayan descendants of Oda's film, waters therefore do not conjure maritime plenitudes, nor are they suggested to be frontiers for expansion. *Cenote's* praise for water and aqueous conditions elsewhere thus additionally performs a counter-narrative. Rejecting the assertion that bodies of water are separate from lands, and rejecting the ways water is spoken about from a comfortable and dominating distance, Oda's submergent encounters draw us into closer, reciprocal relationships.

Having abandoned the attempt to rationalize and differentiate between the worlds above and under water, Oda, in other words, embraces the condition of stickiness. Yet another villager tells us that, walking into the cenote, one often observes water on the walls (the cenote's surface is fairly calm): these are, for a third time, droplets, made by a snake-like dragon who inhabits the sinkhole, as it periodically comes out to shake its body. Oda stitches together stories that reveal watery traces and liquid meanings, even when above ground. Elsewhere, she exalts her own bodily movements and the sense of altered mobility underwater. This is the same kind of stickiness Jean-Paul Sartre famously loathed:

If I dive into the water, if I plunge into it, if I let myself sink in it, I experience no discomfort, for I do not have any fear whatsoever that I may dissolve in it; I remain a solid in its liquidity. If I sink in the slimy, I feel that I am going to be lost in it; that is, that I may

をすり抜ける。

そして、サルトルが物質の不安定な状態に恐怖と嫌悪で反応するなら、小田はより大胆で、挑発的な立場をとる。『セノーテ』において、私たちはただ陥没穴の中に潜るだけでなく、そして小田もまた、ただ単に固体の法則に従って水の王国を再構成し、サルトルが心地いいと感じたものを超えようとしているのではない。ここでの粘着性は解放する力だ。克服されるべきではなく、それ自体で表現されるべき存在の事実だ。マヤの生態系と、彼らという存在のあり方を形作る粘着性の関係という網を用いて、ここで小田が行っているのは、かつて暴力的にその持ち主から切り離された文化的な物体の通り道を確保することだ。その道は、以前はこちらとあちらに切り離されていた世界を通過し、すべてが同時に存在する多くの物質や形態を横断する。

(桜田直美 訳)

[註]

1. ジャン＝ポール・サルトル『存在と無 Ⅲ』松浪信三郎訳、ちくま学芸文庫、2008年、449頁。

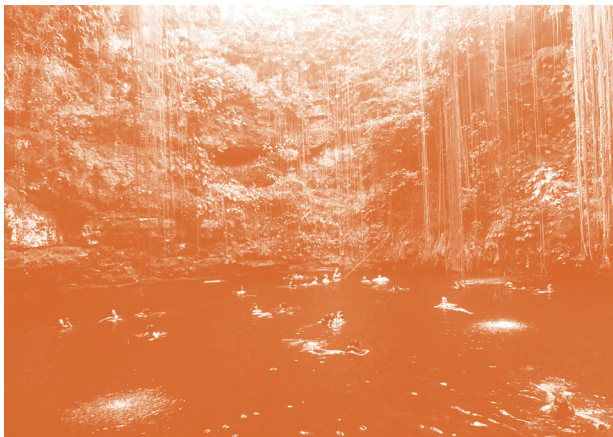
dissolve in the slime precisely because the slimy is in process of solidification.¹

Stickiness to Sartre is an innate sensation, working against our desires to comprehend the natural world in impermeable labels or categories. Things often do not take on discrete forms; they resemble slimy substances that escape our language.

And if Sartre reacts with horror and disgust towards the unstable matter of things, then Oda takes a more fearless, provocative stance. In *Cenote*, it is not that we are merely immersed into the sinkhole, and neither does Oda simply reproduce this aqueous kingdom according to the laws of solid matter, going beyond what Sartre found comfortable above. Viscosity here is a liberating force, a fact of existence not to be overcome but to be represented in itself. And with a web of sticky relationships that form Mayan ecologies and their ways of being, Oda secures a passage for cultural objects once violently separated from their owners, a passage through a world formerly torn into here and there, and across the many matters and forms that they are all at once.

Note

1. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*. New York; Toronto: Washington Square Press, 1992, p.610.



セノーテ

日本、メキシコ / 2019 / マヤ語、スペイン語 / カラー / 75 分
監督・撮影・編集：小田香
録音：アウグスト・カスティージョ・アンコナ
整音：長崎隼人
製作：マルタ・エルナイズ・ピダル、ホルヘ・ボラド、小田香

Cenote

Japan, Mexico / 2019 / Mayan, Spanish / Color / 75 min
Director, Photography, Editing: Oda Kaori
Sound: Augusto Castillo Ancona
Sound Design: Nagasaki Hayato
Producers: Marta Hernaiz Pidal, Jorge Bolado, Oda Kaori

王兵『死靈魂』

時は過ぎ、歴史もまた死ぬ

藤城孝輔

山形国際ドキュメンタリー映画祭 2019において、大賞と市民賞受賞という相応の評価を受ける前から、映画祭の会場は、中国人映画作家の王兵（ワン・ビン）による8時間半におよぶ大作『死靈魂』の話題でもちぎりであった。期待を寄せる人もいれば、批判的に構える人もいたが、ほとんどの人が決まって口にしたのはその長さだった。デビュー作『鉄西区』（2003、551分）、あるいはビデオ・インスタレーション作品の『原油』（2008、840分）や『15 Hours』（2017、900分）と比べればわかるが、この新作は王兵作品のなかでは「やや長め」に分類されるにすぎない。とはいえ、全編を鑑賞するのは1日ばかりであり、かなりの精神的なエネルギーを必要とする。45分の休憩が2回入るとしても同じことである。

私はヤマガタ映画批評ワークショップに参加していたために、映画祭の期間中にこの映画を観ることは叶わなかった。午前中はクリス・フジワラがメンターを務める4日間のセッションに出席し、その後はワークショップの参加者たちと一緒に長いランチを楽しんだ。映画祭の祝祭的な空気のなかにいると、中国で右派と糾弾された人びとが経験した迫害と過酷な飢えを描いた映画を受け止めるストイックな心構えになることは難しかった。それに、多くの真面目なシネフィルたちが大作鑑賞に果敢に挑戦する一方、私は1本の映画に丸1日を費やすよりもできるだけたくさんの映画を観たいと思っていた。プレスパスをもらったから何本だって見放題なのだ。結局、映画祭の期間中に私は9本の映画を観て、3本のレビューを書いた。それらのレビューはウェブサイト「ドキュ山

Wang Bing's *Dead Souls*

As Time Goes By, History Also Dies

Fujiki Kosuke

Even before it won the deserved Grand Prize and Citizens' Prizes, *Dead Souls*, Chinese auteur Wang Bing's 8½-hour magnum opus, was already a talk of the town at Yamagata International Documentary Film Festival 2019. Some were excited, others were cynical, but most of them referred to its sheer length. Compared to his debut film, *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2003, 551 min), and the video installation works, *Crude Oil* (2008, 840 min) and *15 Hours* (2017, 900 min), this new film is only *mildly* long among Wang's oeuvre. But it sure takes an entire day and much mental energy to sit through its screening, two 45-minute intermissions notwithstanding.

Being a participant in the Yamagata Film Criticism Workshop, I was unable to see the film during the festival. The four-day sessions, led by Chris Fujiwara, took place in the morning, followed by leisurely lunch with other members of the workshop. The overall festive atmosphere didn't make me want to stoically attend the screening of a film about the Chinese persecution of rightists and a devastating famine. Besides, having been bestowed with a press pass, I was eager to catch as many films as possible, rather than spending a whole day on a single film, a challenge which many serious film buffs willingly undertook. In the end, I managed to see nine films during the festival and wrote three reviews,

LIVE!]で読むことができる。『死靈魂』については、日本における配給会社のムヴィオラが親切にもDVDスクリーナーを貸してくださったので、こうして遅ればせながらもレビューを書くことができています。

映画の主題は、王兵のファンにはおなじみのものである。毛沢東の指導下にあった1960年前後の中国における反右派闘争を描いている。ドキュメンタリー『鳳鳴 中国の記憶』(2007)、短編フィクション『暴虐工廠』(2008)、長編フィクション『無言歌』(2010)などで、王がこれまでも何度か扱ってきた主題である。1950年代末の中国で、およそ55万人が「右派」のレッテルを貼られて迫害を受けた。うち3,200人が夾辺溝にある再教育収容所に送られ、そして1959年から1961年にかけて中国を襲った大飢饉のために、最終的に2,500人以上が命を落とした。『死靈魂』はおよそ20本のインタビューで構成され、生存者とその家族、収容所の元看守、かつての収容所の近くで現在農業を営む人たちの話を集めている。著名な作家、和鳳鳴(ホー・フォンミン)ただひとりの語りから成る『鳳鳴 中国の記憶』と比べ、より多角的にあの悲劇の歴史をとらえていると言えるだろう。ちなみに、大きな反響を呼んだ和の回顧録は、『死靈魂』に登場する生存者たちにも言及されている。

『死靈魂』の撮影は、2005年から2016年にかけて行われた。このため映画に登場する生存者たちは、すでに70代から80代になっている。彼らの老いは残酷なほど明らかである。彼らのうちふたりは耳の後ろで手をかざし、耳が遠くなっていることが窺える。寝たきりの老人もふたりいる。そのうちひとりはまだカメラに向かってささやくばかりで、もうひとりはずっと黙ったままである。生存者の老いの兆候を強調するかのように、映画はクローズアップを多用する。証言者をアップで映す「トーキングヘッド」はドキュメンタリーでよく使われる手法だが、この映画では、語り手の顔のしわや白髪が観る者の注意を引く。背景をぼかした被写界深度の浅い画面も、観客の目を年老いた顔に釘づけにする効

which you can read on the Docu-Yama Live! website. For *Dead Souls*, the film's Japanese distributor, Moviola, kindly provided me with a DVD screener so that I could write this belated review.

The subject matter is familiar to the fans of Wang's films: the Maoist Anti-Rightist Campaign around 1960. The Chinese filmmaker has tackled this topic several times, in his documentary *Fengming, a Chinese Memoir* (2007), the fiction short *Brutality Factory* (2008), and the feature-length fiction *The Ditch* (2010). In the late 1950s, some 550,000 people were labeled "rightist" and then purged. Of those 3,200 were sent to the re-education camp in Jiabiangou, where, due to the Great Chinese Famine from 1959 to 1961, more than 2,500 eventually starved to death. *Dead Souls* incorporates approximately twenty interviews with survivors, family members, a former guard in the camp, and farmers currently living near the site of the camp. The film thus gives a more comprehensive picture of this catastrophic history than *Fengming, a Chinese Memoir*, wherein Wang focused on the testimony of one prominent individual, writer He Fengming, whose renowned memoir is cited even by some of the survivors in *Dead Souls*.

Filmed between 2005 and 2016, the survivors in *Dead Souls* are, necessarily, well into their seventies and eighties. Their advanced age is strikingly visible: two of them, with their hand cupped to the ear, clearly have a hearing problem; another two are bedridden, one of whom can only whisper to the camera and the other remains silent. The film seems to emphasize the aged figures of the survivors through a number of close-ups, which, though typically found in a "talking-head"

果がある。加齢という形で時間の経過を物理的に表現することで、現代中国史の抑圧されたトラウマを語る時間が残されていないことを、観客は危機感を持って知ることとなる。生存者の多くは、夾辺溝収容所での体験を今こそ語らなければならないと自覚しているようだ。さもなくば、自分たちの死とともに永遠に忘れられてしまう。証言者のひとり、もはや夾辺溝を覚えている者が誰もいないと、カメラに向かって怒りを込めて訴えた。

時間の経過をさらに強調するために、王兵は撮影中の生存者に起こった変化を執拗に記録する。インタビューの場面が終わると、この人物は後に亡くなったという内容の短い注釈がしばしば入る。寝たきりの生存者が語った後には、その人物の葬式のシーンが挿入される。葬儀が行われたのは、インタビューのわずか2か月後である。別のシーンでは、インタビューから11年後に監督が生存者を訪ねている。その生存者はキリスト教徒で、最初のインタビューの時点ですでに84歳だった。再会時は95歳になり、以前よりさらに衰弱していたが、それでも語ることへの強い意志は健在であった。一方、2005年のインタビューで夫に無視されていた妻は、2016年に再びインタビューを受けたときには97歳の未亡人になっていた。彼女は、ただ早く死んで苦痛から解放されたいという言葉を残しただけだった。

観る者に時の経過を思い出させる仕掛けは他にもある。それは最後から2番目のインタビューで、収容所の元看守が話しているときに、背後でずっと聞こえている時計の音である。当時77歳の元看守は、他の登場人物よりずっと若々しく元気に見える。麦わら帽子をかぶって家の外を歩き回ることもできた。しかし、収監された人びとの悲惨な境遇を彼が述懐するあいだ、時計の針は時を刻み続け、その音が時間の経過を際立たせる。シーンの終わりで、観客はキャプションからその男が数年後に死んだことを知る。キャプションに添えられた写真には、インタビュ

documentary, draw attention to the wrinkles and sparse gray hair. The use of shallow focus, often drowning the background in blur, also rivets the viewer's eye to the elderly faces. This physical testimonial of the time passing gives particular urgency to narrate the repressed trauma of modern Chinese history. Many of the survivors seem aware that they must recount their experience in the Jiabianguo camp now, or it will be lost forever with their death. One interviewee even confronts us, angrily complaining that nobody remembers Jiabianguo anymore.

Further stressing the lapse of time, Wang relentlessly captures changes to the survivors over the course of filming. Interviews are often followed by brief titles indicating that the person has since passed away. Following an interview with one bedridden survivor, Wang inserts the scene of his funeral, filmed only two months later. In other scenes, the filmmaker revisits interviewees after eleven years' interval. A Christian survivor, who was 84 at the time of his first interview, is shown to have become even frailer at 95, yet not without a will to narrate. A wife, who was disregarded by her husband when the couple was interviewed in 2005, was interviewed again in 2016 as a 97-year-old widow, even though all she manages to say is that she just wishes to die soon so she'll be free of pain.

Yet another reminder of the temporal passage is the constant ticking of the clock that can be heard during the film's penultimate interview with the former guard of the camp. At 77, the ex-guard appears much fitter than other interviewees, enough to go out on a street in the neighborhood, sporting a straw hat. However, throughout his interview

一時と同じような麦わら帽子をかぶった1960年の彼が写っている。時計の針の音と、男の死を知らせるキャプションが示す無情な時の流れが、われわれ観客に命のはかなさを思い知らせる。年老いた生存者と、政治的迫害や飢餓で亡くなった人たちが、否応なく重なって見えてくる。

そして観客は、『死靈魂』というタイトルが意味するものに気づくことになる。タイトルから最初に連想するのは、夾辺溝収容所で悲劇的な死を遂げた反右派闘争の犠牲者たちの魂であろう。しかしその一方で、生存者たちもまた死靈魂だと言える。生存者の数が年を追うごとに少なくなるなか、彼らの歴史は忘却の彼方に追いやられようとしている。映画の最後のシーンに登場するのは、荒野と化した今もお身元不明の白骨が散乱する明水収容所の跡地である。その光景は、夾辺溝の歴史を語る者がひとりもいなくなった未来を暗示する、不吉な予言のようでもある。記憶する者がいなくなれば、歴史もまた死に絶えるのである。

王兵は、中国史におけるもっとも悲惨な暗部のひとつを語る証言を丹念に収集し、記録に残した。この偉業は、ぜひ映画館で体験しなければならない。8時間を超える長さそれ自体が、時間の経過を感じさせる装置になっている。私はズルをして、好きなときにDVDを止めておやつ休憩を入れていた。しかし、死にゆく囚人たちの飢えと、年老いた生存者の痛みを分かち合いたいとあなたが本当に思うなら、この長さを耐え抜くことが欠かせない条件になるだろう。

at his house, the clock keeps ticking as he reminisces about the predicament of the prisoners at the camp, with the sound highlighting the time going by. At the end of the sequence, a caption informs the viewer that the man died a few years later, accompanied by an old photo of him in 1960 wearing a straw hat similar to the one he was wearing earlier. The ruthless passage of time, as suggested by the ticking clock and a note on the man's eventual death, makes us aware of the ephemerality of life, which makes a strong parallel between the aged survivors and the victims of the political persecution and the famine.

The audience would then come to realize what the titular “dead souls” may refer to. On one hand, as expected, those souls represent the victims of the Anti-Rightist Campaign, who tragically lost their lives in Jiabiangou. On the other hand, the survivors also can be seen as the dead souls, as the number of living survivors grows fewer and fewer, burying history into oblivion. The final scene of the wasteland of the former Mingshui annex, with the bones of unidentified victims still scattered around, seems to project an ominous future when there is nobody alive to tell the history of Jiabiangou. With no one to remember, history will also die.

Wang Bing's monumental effort to record and disseminate the testimonies of one of the darkest periods of Chinese history must be experienced at the cinemas. The film's extensive length of over eight hours itself is another device which makes time felt. I cheated, pausing the DVD at will and taking frequent snack breaks. But if you really want

to share the hunger of the dying prisoners and the pain of the aging survivors, it's essential to endure the prolonged passage of time.



死靈魂

フランス、スイス / 2018 / 中国語 / カラー / 495分
監督、撮影：王兵（ワン・ビン）
編集：カトリーヌ・ラスコン
録音：ラファエル・ジラルド、エイドリアン・ケスラー
製作：セルジュ・ラルー、カミーユ・レムレ、ルイズ・ブランズ、王兵

Dead Souls

FRANCE, SWITZERLAND / 2018 / Chinese / Color / 495 min
Director, Photography: Wang Bing
Editing: Catherine Rascon
Sound: Raphaël Girardot, Adrien Kessler
Producers: Serge Lalou, Camille Laemlé, Louise Prince, Wang Bing

ジェット・ライコ『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』

フィリピンの友人のために

アンドレア・ミカエラ・ジェロニモ

ジェット・ライコのドキュメンタリー映画『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』は、どこを切り取っても大いに目を楽しませてくれる。この映画は、ジェット個人のビデオ日記、音声のフィクション、遊び心あふれるグラフィックスのごちゃ混ぜだ。ここで彼は、ただ私たちの時代の記録を集めて展示しているだけではない。現代のテクノロジーに何ができるのかという示唆もつけ加えられている。たとえばこの映画では、ウェブページのようにスクリーンにポップアップ広告が出現する。壊れたブラウン管テレビの画面のように、スクリーンに色のフィルターがかかったり、砂嵐が映し出されたりする。アニメーションやゲームでよく見るピクセルフォントを使って、観客をインタラクティブな交流にいざなう。そして巨大なQRコードは、観客を瞬時に未知の何かへと連れていく装置だ。

おびただしい数の飾り文字と、目まぐるしい編集がこの映画の複雑さを際立たせている。しかし私にとって、もっとも前衛的な要素はサウンドデザインだ。映画のはじめで、ジェットはキャラクターと彼らの声を確立する。登場人物たちがリズムカルに紹介され（競走するふたりの友人、ジェットの姉妹と母親、ファッションデザイナー、ランナー、顔が血だらけの少女など）、観客に映画の世界を案内する。私たちはジェットに導かれ、メインストリートを歩き、道なき道を進む。彼は観客に、自分の姉妹と母、続いて親しい友人、偶然出会った人びと、活動家、そしてアエタ族を提示する。

Jet Leyco's *For My Alien Friend*

For My Filipino Friend

Andrea Mikaella Geronimo

Every second of Jet Leyco's documentary film, *For My Alien Friend*, is a feast for the eyes. It is an assemblage of Leyco's video diary, infused with auditory fiction and playful graphics. He did not just curate records of our time, but he layered the film with indications of our time's technological capabilities, such as popping ads appearing on the screen like on a webpage, flashing colored filters and static distortion like a broken fat back TV, animated shapes and pixel video game font that invite interaction from the viewers, and a giant QR code that will bring the viewers to something unknown in a snap.

In the sea of ornate texts and hyperactive editing, which highlights the intricacy of the film, the most progressive element for me is the sound design. In the earlier parts of the film, Leyco establishes the characters and their voices. The rhythmic introduction to these people (the two friends racing against each other, the filmmaker's sister and mother, the fashion designer, the runner, the girl with blood all over her face, and others) guides the viewers through the map of the film. Leyco takes us on a tour of the main streets and the roads less travelled; this is exhibited when he advertises his sister and his mother, then his close friends, the random people he meets, activists, and then the Aetas.

映画が中盤にさしかかると、JカットとLカットが使われるようになる。JカットとLカットはどちらも映像編集技術であり、音を使った場面切り替えだ。Lカットでは前の場面の音を次の場面でもそのまま流し、Jカットでは次の場面が始まる前に次の場面の音を入れる。この技法を使った目的は、ただ映画的な効果を出すことだけではない。映画の地理を観客にわかりやすく伝えるという狙いもある。監督が意図的に作り出したわずかな同調性のずれから、主要キャラクターたちの集合性が生まれているのだ。JカットとLカットを使うことで、キャラクターたちの人生がオーバーラップする。なぜなら彼らは、同じ宇宙に存在しているからだ。映像と音声により抽象的になると、この表現がさらに発展する。すべての主要キャラクターたちの声を短いカットでつなぎ合わせ、連続して流す。そこにかぶさるのは、同じように編集されたキャラクターたちの映像だ。そしてついに、映像と音がまったく一致しなくなる。今度はジェットがすべてのキャラクターの声を担当し始めるようになると、映画は溶解へと進んでいく。ジェットの声で語られたキャラクターたちの言葉は、映画に流れる音楽の歌詞だ。そこからは、それぞれの感情と、欲求、痛みの普遍性によって結びついた人びとの姿が見えてくる。

映画が持つ推進力もさることながら、この映画はビデオ日記の姿を借りた政治運動であると私が信じるにいたった理由は、アエタ族と、ドゥテルテ大統領に抗議する群衆の映像の存在があるからだ。ジェットはサウンドデザインの中に隠された世界を構築している。つまりジェットは、私たちフィリピン人をエイリアン、あるいは外国人に紹介しているのではなく、同じフィリピン人に紹介しているのだ。これはフィリピン人が、フィリピン人自身と再び出会う映画である。自らのルーツ（アエタ族）、同じフィリピン人の叫び（反ドゥテルテ抗議デモとトランスジェンダーのテレビ番組）、そして人生の単純さ（日々の交流をランダムに映す）を、私たちに思い出させる。「エイリアン」という言葉は、おそらく祖国が

Towards the middle of the film, Leyco begins to use J cuts (the audio for the next shot is already heard before its video is seen) and L cuts (the audio of the previous shot still continues to be heard in the next shot). This not only produces cinematic gesturality but also affects the film's geography. This deliberate mild unsynchronization generates the idea of the protagonists' collectivity. Because of the J cut and the L cut, the protagonists symbolically became part of each other's life, for they exist in a shared universe. This is further developed when the visuals and the audio become more abstract. The voices of all the protagonists are stitched together and are heard continuously; atop this are the visuals of the protagonists edited in the same manner; the audio and the video are now completely mismatched. As the film approaches its experimental resolution, Leyco now voices all the voices of the protagonists. The protagonists' words through Leyco's voice serve as lyrics to the music of the film, evoking a spectrum of people in solidarity, bound by the universality of their emotions, desires, and pain.

Adding to the thrust of the film, and leading me to believe that this film is politically active, though disguised as a video diary, are the clips of the Aetas and the mob protesting President Duterte. Having established the world-building hidden in the sound design of the film, Leyco isn't introducing us, Filipinos, to aliens or foreigners, but to fellow Filipinos. This film is a reintroduction of ourselves to ourselves. A reminder of our roots (the Aetas), our fellow countrymen's cries (the anti-Duterte rally and the transgender TV show), and the simplicity of life (random glimpses of everyday interaction). The use of the term

ら引き離された同じフィリピン人のことをさしているのだろう。インフレ、非正規雇用、良質な教育と医療保険が無償で利用できない問題、資本主義などの問題を抱え、私たちは日々を生き残るだけで精一杯だ。そのため、自らのアイデンティティや人間性を構成しているものを忘れてしまっている。ジェットはこの映画で、わざわざ文字にしてそのことを私たちに教えてくれた。「水」「命」「音」「愛」「死」「再生」「誕生」「存在する」「学ぶ」「犬」「友人」といった言葉が、鮮やかな色の巨大な文字で、くり返しスクリーンに登場する。ただデタラメに並べられたように見えるこれらの言葉は、実は人生がもたらす美しい謎を表現しているのだ。普通のフィリピン人たちとの出会いの間にそれらを挟み込むことで、『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』は、「エイリアンの国」の核を思い出させる謎かけであるとも解釈できる。

それに加えて、アエタ族を登場させたのは、ただ映画の地図を大きくすること、あるいはキャラクターたちのスペクトルを拡大することだけが目的ではなかっただろう。そこには、疎外の対局にあるもの、すなわち土着性、あるいは最低でもフィリピン原住民の価値観、人間を中心とする思想を示唆する意味もあった。この映画は第4の映画、または少なくともそのサブジャンルとみなすことができる。第4の映画とは、原住民が作った原住民のための映画をさすジャンルであり、コミュニティ映画制作と呼ぶこともできる。『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』はコミュニティ映画の特徴をいくつか備えており、たとえばそれは、監督がどんな人物を映画に登場させているかという点に見ることができる。ジェットは西洋の映画の文法を使わず、普通のフィリピン人たちとの本物の出会いを見せるというダイナミックな決断を下した。その決断により、映画はフィリピン人のために語り、フィリピン人に向けて語ることに成功している。

異端の映画表現、現政権への大胆な批判、そして異質な存在として語

“alien” probably pertains to fellow Filipinos who have been estranged from their own nation. We are so distracted by our constant struggle to survive everyday—inflation, contractualization, lack of free, quality education and health care, capitalism, etc.—that we start to miss the things that constitute our identity and humanity. Leyco has even literally spelled it out for us. In striking color, the words Water, Life, Sound, Love, Death, Reborn, Birth, Exist, Learn, Dog, and Friend are flashed on the screen. These concepts may seem random, but they represent the beautiful enigma life offers; and in linking them to the encounters with ordinary Filipinos, *For My Alien Friend* can also be interpreted as a cryptic reminder of the core of an alien nation.

In addition, the inclusion of the Aetas is not intended just to make the map of this film bigger, or to extend the spectrum of protagonists, but to hint at the opposite of alienation which is indigeneity, or which is, at least, based on Indigenous Filipino values, people-centered orientation. This film can thus be considered as belonging to Fourth Cinema, or at least to a subgenre of it. Fourth Cinema is a genre by the Indigenous people for the Indigenous people; it can also be called community filmmaking. *For My Alien Friend* shares some characteristics with a community film, as is shown in the filmmaker's choice of the people to be exhibited in the film. Leyco's dynamic decision to exhibit real encounters with ordinary Filipinos without using a Western film formula enables the film to speak for Filipinos and to Filipinos.

This is manifested through the film's unorthodox form, the bold display

られることの多い原住民を映画に内包したことを通して、私たちは監督の意図を知ることができる。また、『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』には、コミュニティ映画のもうひとつの大切な特徴である「抵抗」の要素もある。抵抗があるところには希望がある。そのことは、映画の軸となるジェットの話からも明らかだ。ジェットは一度も観客に姿を見せないが、人類滅亡を思わせる状況のさなかで、ラジオを通して誰かを探し、呼びかけている。ジェットは絶え間なくラジオを通して語りかける。たとえ映画の終わりが近づくとつれ、その行為が意味を失っていくように思えたとしても。そして最後に、シーンという名の女性の声がラジオのチャンネルに割り込み、ジェットにとって声の仲間となる。このデモンストレーションは、疎外された観客（人類のいない世界とそう変わらない）を、言語の壁を越える言語を使って実験的に教育する試みと呼応するものだ。この挑戦は、たとえたったひとりでも、誰かがメッセージを受け取ってくれるまで続く。

ジェット・ライコはその巧みなわざで、心をとらえて離さない映画だけでなく、コミュニティのシンボル、あるいはもしかしたら国家のシンボルも創造した。フィリピン人はまだ、その自己との再会を果たしていない。

(桜田直美 訳)

of the criticism of the current administration, and the inclusion of the often exoticized Indigenous people. Resistance is another key element of a community film that is present in *For My Alien Friend*. When there's resistance, there is hope. This is demonstrated in the film's main storyline, in which Leyco, whom we never see in the film, searches for someone to talk to over the radio channel amid what seems to be human extinction. Leyco continuously talks on the radio even though it is starting to feel pointless towards the end. Finally, a voice of a woman named Sheen breaks through the channel and becomes his auditory companion. This demonstration is parallel to how the film experimentally educates the alienated audience (not so different from a humanless world) —with a language that transcends linguistic barriers—until someone, even a single person, gets the message.

Jet Leyco has masterfully created not only a gripping film but also a symbol of a community, or probably a nation, that the Filipinos are yet to identify themselves with again.

ジェット・ライコ『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』

圧倒的な映像の集積に目がくらんで

アレクサンダー・リー・ゼー・ウェイ

全編を通して、無数のインターネット・アートや飾り文字で彩られた映画『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』は、本質的にカメラで記録された監督ジェット・ライコの人生と経験であり、また監督による最新の実験的ドキュメンタリーでもある。映画に登場する一連の短い映像は、はるか遠い宇宙に存在する何かに送るメッセージという設定だ。長年の間に蓄積され、さまざまな形でデジタル化された個人の記憶を発掘するという人間的なアプローチは、テクノロジーとソーシャルメディアによって存在が加速度的に断片化するこの時代のなかで、ときによるめき、思索しながら、自己を見つけようと格闘する。

冒頭のショットで、モノクロの同心円が拡張し、そしてフレームから消える。大量の雲に覆われた空にローマン書体の文字が浮かび（言語の誕生か?）、そして観客は、茫漠とした砂漠と平原が広がる地上へと降ろされ、そこでやっと、最初のフィリピン人として知られるアエタ族を紹介される。彼らは山の中を歩き回る。それはまるで、ジェットの解釈による天地創造と自己の形成の物語に入り込むような感覚だ。機械処理されたボイスオーバーが絶え間なく流れ、神の存在、誕生と死、友情と愛といった大きな問いを発し続ける。その間も、英語とフィリピン語のテキストと、暗号めいたシンボルが画面を飾る。宇宙に存在する未知の何かに向かって絶え間なく呼びかけるその声は、聞かれること、存在に気づかれることを求めている。それはまるで、ジェットがこれまでの人生で蓄積し、凝集されながらも拡大し続けるイメージの断片をつなぎ合

Jet Leyco's *For My Alien Friend*

Reeling from One's Amassed Images

Alexander Lee Sze Wei

Peering past the internet art and ornate texts peppered throughout *For My Alien Friend* lies a simple but profound documentation of Jet Leyco's life and experiences recorded on camera. Framed as a series of vignettes addressed to a distant being in the cosmos, Jet's humanistic approach — excavating digitized memories through years of personal archives and recordings in various digital formats — totters, contemplates and wrestles to find the self amid an existence increasingly fractured by technology and social media.

From the very opening shot of black and white concentric circles expanding and then disappearing out of frame, to Roman letters appearing in the sky amongst voluminous clouds (could it be the birth of language?), then bringing us down to earth with its vast deserts and plains, and finally introducing us to a group of Aeta people (also known as the first Filipinos) wandering the mountainous fields, it is as if we are entering Jet's interpretation of the creation story and the formation of the self. The machine-filtered voiceover that accompanies the film never ceases, it never stops questioning big ideas like the existence of God, birth and death, friendship and love, while English and Filipino texts and cryptic symbols embellish the frame. The voice's constant calling out to an unknown being out there is longing to be heard and acknowledged. It

わせ(彼のアイデンティティを形作る)、今にも爆発しそうな全体を構築しようと格闘しているかのようだ。

普遍から始まり、その後で個人に焦点を合わせるという流れの中で、ジェットは自らの存在を精査し、無数の断片からなる記憶のアーカイヴから意味を読み取り、時間が直線的に進む映画という形式に落とし込む方法を模索する。熱に浮かされたようなノンリニアの編集を通して、ただの散らばった断片の間につながりを見出そうともがくと、私たちの知覚は攻撃にさらされる。代表的なシーンを例にあげよう。電話を持った人びとが、お互いの周りをぐるぐる回る。見知らぬ人たちが人里離れた場所でポールを回す。ジェットの姉妹が美人コンテストで優勝する。大勢の人が集まる白熱した政治集会。浅瀬のビーチでココナツの木と並んでポーズをとる人たち。こういったイメージが、何の脈絡もなくただ続いている。空間と時間の連続性を一切無視し、ジェットの断片的なイメージは、主に意識の流れに基づいて編集される。シーンやショットは、似たような行動、あるいはくり返されるテーマ(たとえば愛や暴力)といった基準でつながられ、いきなりスクリーンに出現する。それが映画の始めから終わりまでずっと続くのだ。とはいえ、この極めてせわしない編集が示唆するのは、とりとめのない断片の寄せ集めはほとんど理解しがたくなり、そのため記録されたイメージの海の中で自己を失うことが可能になるということだ。

それに加えて、飾り文字とシンボルを多用し、インターネットの美意識を組み込むことで、作為的な介入を行いイメージと自己の関連性をさらに複雑化している。時間と空間がめまぐるしく変わるなか、観客はこの映画の意味を解明しようとするのではなく、ヴァーチャルの現実と、記録された現実を考慮せざるをえなくなる。これらの介入は、あの邪魔くさいインターネットのポップアップ広告のように、映画の後半で無秩序に出現する。それらは観客の注意を奪い取ろうとし、記録された映

almost seems like Jet is struggling to piece together a cohesive but ever-expanding hoard of images that he has amassed (forming his identity) into a volatile whole.

Starting with the universal before zooming into the personal, Jet scrutinizes his existence, struggling to make sense of the myriad fragments and memories of his archive within the temporal linearity of the film form. Through his frenetic and non-linear editing, our senses are assaulted as we scramble to create connections between jarring sequences. A typical sequence would proceed from people with phones circling each other to strangers spinning poles in deserted locations, to Jet's sister winning a beauty pageant, then to a heated massive political rally, and finally to people posing with a coconut tree in shallow waters by the beach. Disregarding any continuity in space and time, Jet's vignettes are mostly edited with a stream-of-consciousness approach where scenes or shots are connected either through match cuts of similar actions or a certain thematic refrain (like love or violence) that crops up throughout the film's runtime. However, the hyperactivity of the edit suggests a distracting barrage of images that is becoming increasingly difficult to comprehend and, thus, the probability of losing one's self within the sea of recorded images.

Moreover, the excessive use of graphic texts and symbols, with the incorporation of internet aesthetics, complicates the association of images and the self even more with its artificial intrusions. Instead of just making sense of the film's constant shifts between time and space, the viewer has to reckon with the virtual as well as the recorded reality.

像の印象を薄くする。そうやって意図的に意味を奪い、難解にすることで、われわれ観客を落ち着かない気分させる。意味のある物語のようなものがほんの一瞬でも現れると、観客は必死にそれをつかもうとするが、そのたびにポップアップ（主にポルノと詐欺）によって遮られるのだ。人工的な操作が加えられたデジタル録画の時代において、ジェットはまるで、世界の物事が私たちの気をそらし、真実に近づくのを妨げていると言っているかのようだ。そしてこの場合の真実とは、記録されたイメージの中にある自己である。

この映画の特異な点をもうひとつあげるとすれば、映画の始めと終わりに巨大なQRコードがスクリーンに現れることだろう。観客がQRコードをスキャンすると、ジェットがこの映画のために作った多くのサイトのひとつに飛べるようになっている。QRコードと、映画の全編を通して何度も登場する、映像がいきなり静止する瞬間——まるでビデオゲームのように観客は宙ぶらりんの状態にされ、このまま見続けたいかと尋ねられる——により、観客は散漫な手段を用いて積極的に映画に参加することを求められる。本来であればSNS広告やビデオゲームで使われ、映画には無縁であるはずのこのような形式を使うことで、外側の世界は、映画という媒体と自己の探求から観客の注意をそらす存在でしかないかもしれないと示唆される。このことによってさらに強調されるのは、脈略のないイメージの断片が無数に登場することからもわかるように、あまりにも多くの情報とコミュニケーション手段を手に入れた私たちは、そのために注意力が散漫になり、本物のコミュニケーションがほぼ不可能になっているという考え方だ。映画という媒体を通して自己を探求するという能力は、つねに遠ざけられている。

意外なことに、絶え間なく投げつけられるイメージの合間には、観客の心を鎮めるような優雅でやさしい瞬間も数多く存在する。夕暮れのビーチで遊ぶ犬、風を受けて渦を巻く枯れ葉、手をつなぐふたりの幼い男

These intrusions, such as the numerous malicious internet pop-up ads, spring up randomly during the second half of the film. They obscure the recorded footage beneath and persistently vie for our attention. The intentional obfuscation triggers an uncomfortable response from us, as the tiniest shred of narrative we are trying to grasp onto is constantly undermined by the (mostly pornographic and fraudulent) pop-ups. In the age of digitalized recording fraught with artificial manipulations, it is as if Jet is saying that the things of the world are distracting or stifling us from ever accessing the truth and, in this case, the self within the recorded image.

Another cinematic anomaly, the giant QR codes on the screen that bookend the film, encourages viewers to scan the barcode to be directed to one of the many sites that Jet has created for the film. The use of the QR codes, together with numerous instances throughout where the film unexpectedly pauses, in a state of limbo like a video game — asking if we want to continue watching — compels viewers to actively participate within the film through discursive means. These forms that usually belong to social media advertising and video games are alien to traditional cinema; they suggest a world outside but are almost seen as a distraction from the medium of film and the search for the self. This further reinforces the idea that we have so much information and so many ways of communicating that we become constantly distracted, and it becomes almost an impossibility to communicate genuinely and authentically. The ability to inquire into the self through the filmic medium is constantly deferred.

の子、花嫁に向かって誓いの言葉を述べる緊張した新郎——これらのちょっとした瞬間は、ある種の感情的な足場のような役割を果たす。矢継ぎ早に現れては消える映像の断片に翻弄され、不安をかき立てられた観客が、ほっとできる瞬間だ。それに、ジェットの家族や親しい友人たちを知ることで、観客は彼の存在をより身近に感じることができる。奇妙なことに、これらの瞬間と、家族とともに初めてオーストラリアを旅行したときのいくつかの映像は、映画が終わってからもずっと深く印象に残っていた。これらは、ジェットがつかみ取ろうとしているものに光を当てる瞬間だ。今の自分を作る過去の自分は、これらのちょっとした瞬間、失われた記憶の中に存在する。そのような失われた瞬間を取り戻すことができるのは、映画という媒体だけだ。

私の目の前を通り過ぎていったおびただしい数の映像を、映画を見終わった今となっては、すべて思い出すことはできない。しかし、これらの小さな美の断片から強く感じたものごとを通して、ジェットの内面性をかいま見ることならできる。これらの小さな瞬間が持つ映画表現の超越的な力は、他のイメージ（華美なテキストによる大きなテーマ、インターネットとビデオゲームの美意識）の存在を超えて、私に強い印象を残した。これら雑多なイメージの断片はほとんど抽象的で、単なるシンボルにすぎず、ダイナミズムを欠いている。『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』は、自己と真の人間性を探究するふたつのモードの間を往来し、ときおり明晰さと情熱の爆発を見せる。観客はそれを見て、失われた時間を再現し、誰かが生きた記憶の断片を体験することができるのだ。

(桜田直美 訳)

There are, surprisingly, numerous moments of grace and tenderness that assuage the viewer in between moments of the constant bombardment of images. From dogs playing on the beach at sunset, to dried-up leaves being swept up and blown in circles, to two young boys holding hands, and to a nervous groom saying his vows to his bride — these smaller moments present some sort of emotional grounding, a respite from the anxiety — inducing sequences throughout the film's restless pacing. They also bring us closer to Jet's personal life as we are introduced to his close family members and friends. Strangely, these moments — and a few more regarding his first trip with his family to Australia — are still evocative long after the film has ended. They illuminate what Jet is striving to grasp, his past self that makes up who he is within these little moments of lost memories that seem elusive in the present, but could only be relived through film.

Although it can be difficult, after the film's end, to recall the torrential amount of footage that flashed before my eyes, I could get a glimpse into Jet's interiority through these strongly felt fragments of beauty. The transcendental power of the cinematic gesture in these little moments impresses me beyond the corporeality of the other images (big themes with ornate texts and internet and video game aesthetics), which seem almost abstract, merely serving as symbols and lacking in dynamism. *For My Alien Friend* reels between these two modes of searching for the self and for what makes us distinctively human, occasionally bursting forth with a passionate lucidity that allows viewers to experience the recorded fragments of lived memories, through the replaying of lost time.

ジェット・ライコ『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』

知覚とは垣間見た景色の連続である

ミコ・レベレザ

映画はただのQRコードで始まる。シネマサイズの巨大なQRコードが、まるでこれが映画世界への入口であることを告げるかのように、観客の頭上にそびえ立つ。同時に聞こえるのは、マウスをクリックする音だ。ごく短く、小さな音だが、ポスト・デジタル時代の象徴として全世界で認識されている。マウスのクリック音が、やがて電磁的な雑音とピーブ音に変わる。あたかも外部の音空間が、マシンの内部に降り立ったかのようだ。私たちは中に入る。続くイメージは、白い虚無を背景に描かれた、拡張する黒い円だ。網膜にズームインしたのか、あるいは穴に落ちたのか。いずれにせよ、再び真っ暗になった部屋の中で、観客は自分の想像力に頼るしかない。そして出現するのが、容赦のないイメージの洪水だ。監督ジェット・ライコの10年におよぶ映像アーカイヴから、イメージが次から次へとあふれ出す。

それはまるで、未来のある時代に他の惑星からやってきた存在に、ファイル転送を用いて自己紹介をしているかのようだ。ライコのアーカイヴのイメージが、個人データを自身のメモリーにダウンロードする私たちの眼前をただひたすら流れていく。そこで思い出すのは、2年おきぐらいにスマートフォンの容量がいっぱいになるたびに、すべてのイメージをパソコンに転送する作業だ。ありふれた日常や、個人的で感傷的なコンテンツを一瞬だけ切り取った人工物が、断片的イメージの連続として目の前を流れ、記憶の前面に押し出される。私たち観客は、監督のデジタル化された個人宇宙の断片を垣間見る。

Jet Leyco's *For My Alien Friend*

Perception Is a Series of Glimpses

Miko Revereza

The film begins with a stark QR code. A massive cinema-sized QR code that towers above the audience as if signaling that this code is the gateway into the film. It is accompanied by the sound of mouse clicks, that minute yet universally recognizable sound of a post-digital era. The mouse clicks turn into electromagnetic glitches and beeps, as if the exterior soundscape is now descending into the interior of the machine. We enter. The following image is of an enlarging black circle against a white void. Whether zooming into a retina or falling into a hole, we are left to our imaginative devices as it plunges the room back into darkness. What's to follow is an unrelenting barrage of images from a ten-year archive of filmmaker Jet Leyco's life.

As if introducing himself to a person from another planet in a future where we make introductions via file transfer, Leyco's archive flashes before our eyes as we download the personal data into our memory. It reminds me of the event that occurs every couple of years when my phone runs out of space and I must dump all the images onto a computer. The ephemeral artifacts of mundane, personal, and sentimental content surge back to the forefront of memory in a flickering succession of glimpses. We access glimpses from the digitality of a filmmaker's personal cosmos.

彼は自身の創造的なプロセスを通して私たちを導いていく。ここで定義されているのは、精神のつながりを作るプロセスだ。SF的に表現すれば、おそらく映画制作とは、ライコの中にあるフィリピン的心象風景を、テレポーテーションで移動するプロセスなのだろう。彼は空間と時間の間に線を引く。社会、家族、政治、個人、グローバルの間に、デジタル・フォーマット、デバイス、州、市、犬、神、セクシュアリティの間に線を引く。デジタルによって実感された経験の全体性が、映画のタイムラインに従って再配置される。まるで形而上的なある種の「幻覚のズームアウト」のごとく、思考のスパンがミクロのレベルから宇宙的なイメージに拡大する。

『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』で、ジェット・ライコは、人類の存在に関するもっとも難解な問いを臆することなく投げかける。人生とは何か？ 記憶とは何か？ 生きる過程で収集したこれらすべてのイメージを、私たちはいったいどうするのか？ 記憶がマシンに落とし込まれ、再生され、再配置されるノンリニア編集システムの存在論をふり返るかのように、『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』は、映画は記憶を処理する媒体であり、ゴダールの意味において、思考そのものと切り離せないということを私に思い出させる。ライコの映画は、時間の流れから分岐しているという点で、撮影された順番の通りに進んでいくホームムービーとは異なる。『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』はむしろミックステープに近いといえるだろう。首尾一貫した物語を避け、つねに更新されるアイデアが空間と時間を跳躍する。

ライコの個人アーカイブの充実ぶりは、映画の全編を通して誇示される。ハードディスクの中に埋もれて日の目を見ないものになるのではなく、イメージに新しい命が宿る。そこにあるのは、イメージの大部分を構成するのは断片であるという感覚だ。ここでいう「断片」とは、肉の切れ端、魚の頭、鶏の足、内臓のことであり、普通なら食べずに捨てら

He leads us through his creative process. Defining is a process of making mental connections. In a sci-fi sense, perhaps filmmaking is a process of teleportation that skips through Leyco's Philippine psychogeography. He draws the lines between space and time, between the social, familial, political, personal, and global, between digital formats, devices, provinces, cities, dogs, god, and sexuality. The totality of a digitally lived experience is remapped onto the film's timeline. Like a metaphysical "acid zoom-out" of sorts, the span of thought shifts from the micro to a cosmological image.

In *For My Alien Friend*, Jet Leyco doesn't shy away from asking the most perplexing questions about human existence. What is life? What is memory? What do we do with all the images we amass? As if reflecting on the ontology of the non-linear editing system itself, where memory is dropped into a machine, played back and rearranged, *For My Alien Friend* reminds me that cinema is a medium for processing memory, in a Godardian sense, inseparable from thought itself. Because Leyco's film diverges from chronology, it differs from home movies which typically run in the chronological order of shooting. Instead, *For My Alien Friend* assumes more of the format of a mixtape, eschewing consistent narrative for constant renewal of ideas that jump around space and time.

The depth of Leyco's personal archive is showcased throughout the film. As opposed to languishing in hard drives, new life flows through the images. There is a sense of the off-cut that comprises the majority of the footage. I mean off-cut as in the typically discarded cuts of meat, the fish head, the chicken feet, the intestines, the scraps turned

れる部分がごちそうに様変わりしている。それに加えて、これらの残飯はただ別の目的で再利用されただけでなく、ある意味でリミックスもされている。ライコのイメージは、巨大で、ときに安っぽいデジタルの動画エフェクトの可能性によって再想像されているのだ。意図的な退色が施され、ときにはひとつのショットでカラーモードが何度も変わる。エラーやノイズがふんだんに盛り込まれ、バロック調のハッカー・サイケデリアが創出される。多くの場合において、これらのエラーやノイズは欠陥のある人工物というよりも、むしろ管理の行き届いた装飾品のような存在だ。そこで私は、そのようなテクノロジーはすでに存在しないということを思い出す。それでもライコは、映画の中で滅亡した媒体の幽霊を召喚しているのだ。

特に印象に残っているのは、10～15人の生徒が教室に集まり、グループ活動をしているシーンだ。生徒たちは目の前にスマホを掲げ、輪になってぐるぐる回りながらお互いを撮影する。生徒たちが作る輪は、大きなものもあれば、小さなものもあり、やがて他の輪と合体する。人びとは走り出し、他の軌道の一部になるか、あるいはひとり離れて自分だけの軌道を作る。自己を社会につなぎ、社会の輪につなぎ、そしてさらに規模を広げ、同心円状に回転する太陽系、惑星、月、小惑星へとつなぐこの『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』は、おそらくライコにとって、自分を取り巻く人びとと自然の回転の中で、自身を理解する試みののだろう。ライコは人間のシンボルと言語を通して意味を探ろうとする。独自のフィリピン文字を捨て、タガログ語をアルファベットで表記するようになって以来、フィリピンの言語とそのコミュニケーション方法は、フィリピン人自身にとってのエイリアンになっているのだろう。フィリピンの言葉で「水」を意味する「tubig」という単語が、オールド・イングリッシュ、タイムズ・ニュー・ローマン、フーツラ、ウェブディングズ（絵文字）など、さまざまなフォントでデジタル表記される。こ

into delicacy. Furthermore, these leftovers are not just repurposed but in a sense remixed. His images are reimagined through the vast and sometimes cheesy possibilities of digital video effects. They are purposefully discolored, sometimes switching the color modes several times in one shot. Glitches are unsparingly applied, producing a baroque hacker psychedelia. Many times these glitches appear less like a flawed artifact and more like a controlled ornament. They remind me that such technologies don't exist anymore, yet Leyco conjures the ghosts of dead mediums in his film.

One sequence I found particularly fascinating was Leyco's footage of a group of about 10 to 15 students in a classroom participating in a group exercise. They hold their phones out in front of them filming each other in orbiting circles. These circles vary in sizes and converge into each other. People splinter off and become part of another orbit or have a rogue trajectory of their own. Relating the self to the social and societal circles and, on the larger scale, the concentric circles of a solar system, planets, moons and asteroids, *For My Alien Friend* is perhaps Leyco's own exercise of seeking to understand oneself in the rotation of people and natural cycles that surround him. Leyco searches for meaning from human symbols and language. With the erasure of original Filipino scripts, the Philippine language is perhaps alien to the country's own people, starting from the configuration of Tagalog into the Roman alphabet. Here the word tubig for water is digitally inscribed in Old English, Times New Roman, Futura, and Webdings. This gesture recalls the histories of transmutation language incurs through centuries of graphic design.

の行為で想起するのは、数世紀にわたるグラフィック・デザインを通して変形させられた言語の歴史だ。

ライコの映画には、ジョナス・メカスとキドラット・タヒミックの影響が色濃く感じられる。特に思い出すのは、キドラットが30年前の未完の映画と個人的な映像をつなぎ合わせた『500年の航海』(2017)だ。この映画は「決して終わることのない制作中の映画」と銘打たれている。メカスであれば、『歩みつつ垣間見た美しい時の数々』(2000)があげられるだろう。映画とは垣間見た景色の集合であるというこの作品の考え方は、『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』でも深く探求されている。それがはっきり言及されているのが、映画監督仲間のジョン・トレスとシリーン・セノの結婚式を撮影した映像だ。ここでジョンは、シリーンへの誓いの言葉として、「愛は完璧ではない。私は完璧さを求めている。私は完璧さを垣間見ようとしている」と言う。ライコの映画には、たくさんの宝石が隠れている。一般の観客には見えないが、彼の愛する人たちはそのメッセージを受け取ることができる。たかさんの「小さな観客」に彼が送ったサインを見るのは、とても心躍る体験だ。究極的に、タイトルそのものが宣言しているように、この映画は内輪の観客に捧げられている。

『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』は映画を撮ることについて考える映画だ。「なぜ私たちは撮影するのか」という問いをまっすぐに投げかける。ライコの答えは、もしかしたら人間の限りある命と関係があるかもしれない。この映画には、誕生、死、復活というテーマがくり返し登場する。しかし後に、電池が切れて充電中の電話に結びつけられる。もしかしたら、このデジタル時代だからこそ、人生について語るべきことがここにあるのかもしれない。それは、記憶の保存・再生は、デジタル機器がオンになっているときしか存在できないということだ。経験のアーカイヴにアクセスできるのは、電源を入れたときだけだ。しか

There are echoes of Jonas Mekas and Kidlat Tahimik in Leyco's film. Particularly Kidlat's *Balikbayan #1: Memories of Overdevelopment Redux VI* (2017), which stitches together a 30-year-old unfinished film with an archive of personal footage—noted as “the never ending film in progress”; Mekas as well with *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), whose notion of cinema as a collection of glimpses is explored at length in *For My Alien Friend*. It is even referenced in Leyco's footage of the wedding of fellow filmmakers John Torres and Shireen Seno, when John vows to Shireen, “Love is not perfect. I am not after perfection, I am after glimpses of it.” Much of Leyco's film contains hidden gems, invisible to the overall public, yet recoverable to the loved ones he hides them for. It is exciting to see these nods towards his multitude of small audiences. Ultimately, as the title itself proclaims, the film is dedicated to this inner audience.

For My Alien Friend is a film that contemplates making films, precisely asking the question, why do we film? Leyco's answer might have to do with mortality. Birth, death, and resurrection, repeated themes throughout the film, are associated with a dead phone that is charging. Perhaps there is something to be said here about life in the digital age, that the capture and replay of memory can exist only as long as the digital device is on. The archive of experience can only be accessed when powered, yet Leyco drains out all the power and leads the audience to death. Reappearing at the end, another QR code bookends the film which could also be the beginning that has cycled back around. His experience comes full circle, but what is the significance of a resurrection when you can skip back and forth through a timeline? Like

しライコは、バッテリーを空にして、観客を死へと導く。映画の終わりにまた別のQRコードが出現する。これは映画の終わりであると同時に、再び始まったことも意味している。彼の経験がこれで一巡したのだが、時間の流れを無視して過去や未来を行き来できるなら、復活にどんな意味があるというのだろうか？ 映画と同じように、おそらく時間と、私たちが知覚する時間の概念も、連続する垣間見た景色のように、ただ自己の再生をくり返しているだけなのかもしれない。

(桜田直美 訳)



フォー・マイ・エイリアン・フレンド

フィリピン / 2019 / タガログ語、フィリピン語 / カラー / 72分
監督、撮影、編集：ジェット・ライコ
編集：ブライアン・ゴンザレス
録音：ジョナサン・Q・ヒー
製作：エドゥアルド・リャーノ・ジュニア、マネ・デリ

cinema, perhaps time and our perception of time only replays itself like a series of glimpses.

For My Alien Friend

The Philippines / 2019 / Tagalog, Filipino / Color / 72 min
Director, Photography, Editing: Jet Leyco
Editing: Brian Gonzales
Sound: Jonathan Q. Hee
Producers: Eduardo Lejano Jr., Manet Dayrit

ヴィセンテ・サルンビデス『イボン・アダルナ』、ホセリト・アルタレホス『ピンク・ハロハロ』、ジェット・ライコ『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』

映画に描かれる水をめぐって

レヴィ・マスリ

大量の水は見る者を魅了し、あるいは恐怖を感じさせる。陸生動物であるわれわれ人類は、水が存在によって、自分は陸と空気がなければ生きられないということを思い知らされる。映画がその現実をどのように扱うかによって、自らの限界との出会いから意味を創造するという人間の能力が明らかになることがよくある [1]。

そこで私たちは、この観点から3本のまったく異なる映画を検証することにした。ヴィセンテ・サルンビデスの『イボン・アダルナ』、ホセリト・アルタレホスの『ピンク・ハロハロ』、そしてジェット・ライコの『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』だ。大量の水と、陸の上で生きるという概念は、これらの映画にどのような影響を与えているのだろうか？

『イボン・アダルナ』

私たちの言う陸生性とは、「生まれながらに陸に縛りつけられている」という意識のことだ。『イボン・アダルナ』は、全編にわたって三分割法で想像上の水平線を描くことで、この依存関係を映し出す。地面に置かれたカメラは支点の役割を果たしている [2]。しかし私たちは、水は完全な敵ではないということも知っている。水の流動性は私たちを魅了する。自宅のプールは豊かさの象徴だ。ビーチは自由を、そして激しい川の流れは崇高さを思わせる。水と私たちのこの奇妙な関係は、多くの映画の中でさまざまな形で描かれてきた。

Vicente Salumbides' *Ibong Adarna*, Joselito Altarejos' *Pink Halo-Halo*, and Jet Leyco's *For My Alien Friend*

Bodies of Water in Three Films

Levi Masul

Bodies of water remain to be viewed with either fascination or fear. Owing to our being terrestrial, bodies of water remind us of our physical dependence on land and air. How films deal with such realities often reveal insights into our capacity to create meaning out of our encounters with our limits.¹

From this perspective we will be looking at three drastically different films: Vicente Salumbides' *Ibong Adarna*, Joselito Altarejos' *Pink Halo-Halo*, and Jet Leyco's *For My Alien Friend*. How are bodies of water and the notions of terrestriality touched on in these films?

Ibong Adarna

When we speak of terrestriality, we refer to human consciousness as innately bound to land. Cinema reflects this dependence through the persistence of the imaginary horizon in the rule of thirds, the grounded camera eye serving as fulcrum.² But we also know that water is not totally hostile. Fluidity fascinates us: we associate swimming pools with wealth, beaches with freedom, raging rivers with a sense of the sublime. Films express this awkward relationship with this element in a variety of ways.

ここで、『イボン・アダルナ』に登場する水について考えてみよう。たとえば公衆浴場の湯船や、魔法で出現した海だ。

オリジナルのテキストでは、公衆浴場は澄み切った湖だった。登場する水をこのような卑近な姿に変えたのは、ただ単に撮影上の実際的な理由からかもしれない。しかし、それは同時に、水を実用的な存在とみなすこととしかできない、人間中心主義的な視点を描いているともいえるだろう。

しかし、第二の水、すなわち最終的に父親のサレルモ王の追跡を終わらせるためにマリアが出現させた海は、いくつかの疑問を喚起する。もし父親が「魔術的な存在」であるなら、海を完全に消すことはできないにしても、なぜ自分も魔法を使って海を渡らないのだろうか？ それよりもさらに重要な問いは、彼は泳げないのかということだ。

もしかしたら答えは単純で、ただ王の力が娘におよばないだけなのかもしれない。しかし、群島に生きる人間の想像力では、もしかしたら海を渡ることは、たとえば山を動かすことや、一瞬のうちにパンを焼くことよりもはるかに難しいのかもしれない。

それに、泳ぎの問題もある。ここでどうしても思い出すがジル・ドゥルーズの言葉だ。ドゥルーズは、「泳ぎを学ぶということは、わたしたちの身体のもろもろの特別な点を、対象的〔客観的〕な〈理想〉^{イデア}のもろもろの特異な点との共役的關係に置いて、問題的な場を形成することである」と書いている[3]。泳ぎというスキルを後天的に獲得することにより、陸生動物は水に浮かび、陸生性を超越することができる。しかしそれは必然的に、自らの限界（問題を含むフィールド）に出会うということでもある。サレルモ王は、ドゥルーズが「意識の闘」と呼んだものを超えることを拒んだ。たとえ魔法の存在であっても、人間的な不安から逃れられないのならば、水と、水が暗示する敵意に恐怖を覚える。これは単なる水恐怖症や、未知への恐怖ではない。自らの肉体を「結合」させ、肉体的限界を超えることに対する恐怖だ。

Let's reflect, for instance, on some of the bodies of water in *Ibong Adarna*. These include a bath house and a magically-conjured sea.

In the original text, the bath house is supposed to be a crystal lake. This diminution of a body of water into a mere functional room may have been done for purely practical reasons. But it also shows an inability to imagine and portray a body of water outside its practical, anthropocentric use.

However, the second body of water, the sea conjured by Maria to end the pursuit by her father, King Salermo, raises some questions. If the father is an *encantado*, why is he not able to use his magic to cross, or even totally remove the sea? More importantly, can't he swim? It may simply be a case of the king's power being inferior to that of his daughter. But in an archipelagic imagination, it is also possible that crossing the sea is infinitely less possible than, say, moving mountains or making bread overnight.

There is also the matter of swimming. One can't help but be reminded of Gilles Deleuze who wrote, "To learn to swim is to conjugate the distinctive points of our bodies with the singular points of the objective Idea in order to form a problematic field."³

Swimming as a learned skill enables land animals to float and transcend their terrestriality. But this entails an encounter with the limit (the problematic field). King Salermo refuses to break through what Deleuze calls the "threshold of consciousness." Even for magical beings imbued with human anxieties, water and its implicit hostility

『ピンク・ハロハロ』

この映画における海は、ティカオ島を外界から隔絶する存在であり、同時に外界とつなぐ唯一の存在でもある。港には、物資や、兵士からの手紙が届く。しかしそれだけでなく、ナショナリズム、暴力、死も届けられる。つまり海は、ナトイの憧れと嫌悪のすべてを象徴する存在だ。

しかしこの映画には、もうひとつの水も登場する。マングローブが生い茂る浅瀬の海岸だ。この海岸を横切る細い道は、ナトイと父親のリノがバイクでツーリングを楽しむ場所だ。映画の前半に、ナトイがマングローブの木々に向かって大声で叫ぶという興味深いシーンが登場する。そしてリノの死後も、ナトイはまるで悲しみを表現するかのよう、同じことをくり返す。このシーンもまた、観る者の好奇心をかき立てる。それは監督のアルタレホスが、涙を流すナトイではなく、キャラクターとセッティングの相互作用によって感情を表現することを選んだからだ。

海はティカオ島をより大きな政治的存在とつなげる。そしてマングローブの浅瀬は、ナトイを彼自身の内面世界とつなげる（私たちはいつも、ジェンダーは流動的だと言うではないか?）。どちらの水も、逃走線を開く——あるいはより正確な比喻で表現するなら、新しい港と地図のない深みへと続く、浮遊する道を開く。ナトイの若い精神は躍動する。『ピンク・ハロハロ』は活みなぎる教養小説であり、想定された内容からあふれ出たものになっている。

『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』

先の2本の映画は、物語の中に存在する要素としての水と格闘していた。しかし、この『フォー・マイ・エイリアン・フレンド』では少し事情が違うようだ。

strike fear. This fear is not simply aquaphobia nor a fear of the unknown, but the fear of having to “conjugate” our body and transcend its physical limits.

Pink Halo-Halo

In *Pink Halo-Halo*, the sea separates Ticao from the rest of the world, but also serves as its only connection. The port brings in the goods, the letters from the soldiers. But it also brings in nationalist narratives, violence, and death. Thus, the sea represents everything that Natoy aspires to and detests.

But another body of water, a shallow mangrove coast, also figures in the movie. The coast is traversed by a narrow strip of road where Natoy and his father, Lino, go on leisure rides on a motorbike. In a curious scene in the first half of the film, we see Natoy shouting into the mangrove trees. After Lino's death, Natoy does this again, as if to express his grief. This, too, is curious, as Altarejos refuses to portray Natoy in tears and chooses this interaction between character and setting to express an emotion.

The sea connects Ticao to the larger political body; the shallows connect Natoy to his inner worlds (don't we always say that gender is fluid?). Both bodies open lines of flight — or to be more metaphorically precise, flotation routes to new ports and uncharted depths. Natoy's young mind is buoyant; *Pink Halo-Halo* is a bubbling *Bildungsroman*,

この映画では、シンボルとしての水が各要素に分解される。単語としての水（アルファベットとタイポグラフィへの言及で注意が喚起される）、視覚的イメージとしての水（海、船などのショット）、そして最後は「水」という言葉を持つ意味合いだ。たとえば、語り手のいとこが、ちょうどサレルモ王やナトイと同じように、水によって外界から隔てられていることは観る者にとって明らかだ。

しかし、このシンボルとしての水の解体は、物語の中だけでなく、映画そのものの構成にも反映されている。映画の中で、まるで海の波のようにショットと感性が互いに衝突し、交差し、織り交ぜられる。これはすなわち、映画そのものが水の要素を獲得し、水のように流れているということだ [4]。これがライコの言う「地球外」ということなのか？ 地面と、線形的な悲哀に、縛りつけられていないということなのか？

アルキメデスは、完全に水に浸かった物体、あるいは一部が水に浸かった物体は、物体によって押し出された水の重さと同じ力によって浮き上がるということを発見した。もし映画が水に浸かる体験であるなら、私たち観客は、自分が押し出した水によってどのようなネガ像を創造し、どれほどの浮力を発揮するのだろうか？ 広い海のどこかで、完全に海中に潜るたびに、自分という確固としたイメージは漂流し、青の中へ消えていく。

(桜田直美 訳)

[註]

1. ロマン・ポランスキーの『水の中のナイフ』（1962）が残した最も大きな功績のひとつは、浮かんだセットの上でカメラを安定させる技術を革新的に活用したことだ。水特有の流動性と不安定さが視覚的に取り除かれ、水は安定を獲得している。この人工的に生み出した静けさが後半に向けての舞台を整え、水と登場人物がついに本性を現すというクライマックスがさらに効果的になっている。

overflowing from its container.

For My Alien Friend

The two previous films tackle water as elements within the narrative. However, we see something a bit different in *For My Alien Friend*. In the film, water as a sign is disassembled into its parts: its wordness (to which attention is drawn by references to the alphabet and typography), its visual image (shots of the sea, boats, etc.), and finally its semantic baggage. It is clear for the audience, for instance, how water separated the narrator's cousin from the outside world, much like King Salermo and Natoy.

But this disassembly of water as a sign is reflected not just in the narrative but in the film's construction, too. Shots and sensibilities collide, intersect, and weave through each other like sea waves in Leyco's film. Indeed, the film itself acquires properties of water, of fluidity.⁴ Is this what Leyco means by "extraterrestrial" — or not being bound by land and its linear woes?

Archimedes theorized that any object totally or partially immersed is buoyed up by a force equal to the weight of the fluid displaced by the object. If cinema is an act of immersion, what negative image do we create, what buoyant force do we exert, through the matter we displace? A thought: every time you submerge yourself fully into the sea, somewhere, in the vast ocean, an exact image of you drifts and dissipates into the blue.

- ムービーカメラが地面という制約から自由になれたのは、ドローンが開発された
つい最近のことだ。水中撮影は依然として大金がかかる。
- ジル・ドゥルーズ『差異と反復 上』財津理訳、河出文庫、2007年、436頁。
- このことは、エドガー・ヴァレーズの師であるフェルッチョ・ブゾーニが、表現
の制約から自由になった音楽について語った言葉を思い出させる。「しかし形式
それ自体は、浮力という神聖な大権を授けられた絶対音楽の対極にある」(強調
筆者)。物質という制約からの自由だ。



ピンク・ハロハロ / Pink Halo-Halo

イボン・アダルナ

フィリピン / 1941 / タガログ語、フィリピン語 / モノクロ (パート・カラー) / 124 分
 監督、脚本：ヴィセンテ・サルンビデス
 撮影：レミジオ・ヤング、レイ・ラキャブ、セラフィン・サルンビデス
 編集：エンリケ・ジャレゴ
 出演：ミラ・デル・ソル、フレッド・コルテス
 製作：ナルシサ・デ・レオン

ピンク・ハロハロ

フィリピン / 2010 / フィリピン語、ビサヤ語 / カラー / 77 分
 監督、脚本、製作：ホセリト・アルタレホス
 撮影：パオ・サンティアゴ・パンガン
 編集：チャック・グティエレス
 出演：アレン・ディゾン、アンジェリ・バヤニ、デクスター・ドリア、マーク・ファビヤール
 製作：マーク・ペレテ

Notes

- One of the most impressive feats in Roman Polanski's *Knife in the Water* (1962) is its innovative use of camera stabilization techniques in a floating set. Water is pacified through the visual elimination of its inherent fluidity and instability. This artificial calm sets the stage for the momentous twists in the story as water, as well as the characters, finally reveal their true natures.
- Only recently has the movie camera been able to fully escape land through drone technology; underwater cinema remains an expensive enterprise.
- Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994, p.165.
- We are reminded here of a quote from Edgar Varèse's mentor, Ferruccio Busoni, speaking of music as being freed from the constraints of representation: "But Form, in itself, is the opposite pole of absolute music, on which was bestowed the divine prerogative of *buoyancy*" [emphasis mine], of freedom from the limitations of matter.

Ibong Adarna

The Philippines / 1941 / Tagalog, Filipino / B&W (Part Color) / 124 min
 Director, Script: Vicente Salumbides
 Cinematography: Remigio Young, Ray Lacap, Serafin Salumbides
 Editing: Enrique Jarlego
 Cast: Mila del Sol, Fred Cortes
 Producer: Narcisca de Leon

Pink Halo-Halo

The Philippines / 2010 / Filipino, Visayan / Color / 77 min
 Director, Script, Producer: Joselito Altarejos
 Photography: Pao Santiago Pangan
 Editing: Chuck Gutierrez
 Cast: Allen Dizon, Angeli Bayani, Dexter Doria, Mark Fabillar
 Producer: Markk Perete

ロックスリー『マニラ・スクリーム』

叫びのジェスチャーと子どもの遊び

松田潤

叫びのジェスチャーは日常の風景を切り裂く。激しいショックに揺さぶられた世界はもはや理解不能なものになり、隠された矛盾をさらし出す。風景を支配していた約束事は遮断され、知覚は宙吊りの状態に陥る。誰かが突然、路上で、オフィスで、スタジアムで、耳をつんざくような叫びを上げると、それを目撃し耳にした人びとは、怒り、恐怖、痛み、幸福、喜びの大きな渦に巻き込まれる。そのため叫びのジェスチャーは、風景、世界の意味、知覚、そして情動の構成を変質させ組み替えていく過程であるといえるだろう。

ロックスリーの短編『マニラ・スクリーム』は、マニラの路上をめぐる奇妙な旅へと観客をいざなう。まず始まりにあるのは、エドヴァルド・ムンクの《叫び》(1893)だ。冒頭、ロックスリー監督自身が演じる主人公はムンクの傑作の複製を試みる。ムンクは自身の幻覚をもとにこの絵を描いた。よく誤解されるのだが、橋の上にいる人物は叫んでいるのではない。「自然を貫く果てしない叫び」に対して恐怖を覚えているのであり、だからこそ耳をふさぐしぐさをしている。この映画の主人公は、苦痛に顔をゆがめ、橋の上で耳をふさぐ男の絵を描きはじめる。ムンクの叫びと同じだ。しかしこの絵の舞台は、ノルウェーのフィヨルドに現れた不気味な入り江ではなく、マニラを流れる川に架かる橋だ。川沿いには違法のバラックが並んでいる。そしてモデルの男の遠くに見えるのは、楽しそうに遊ぶふたりの少年だ。耳をふさぐ男は、マニラを貫く際限のない交通渋滞、騒音、大気汚染に苦しんでいる。実際、この映画は世界

Roxlee's *Manila Scream*

Scream Gestures and Children's Play

Matsuda Jun

The scream gestures crack the everyday landscape. The world shaken by the intense shock is no longer understandable but reveals hidden contradictions. The dominant code that has controlled the landscape is cut off, and suspensions of perception occur. When someone suddenly makes a deafening scream on the streets of the city, at the office, or at the stadium, people who witness and hear it are involved in roiling maelstroms of anger, fear, pain, happiness, and joy. Thus, the scream gesture is the process of transposing landscape, world meaning, perception, and affective composition.

Roxlee's short film *Manila Scream* takes the audience on a strange journey on the streets of Manila. This film takes off from *The Scream*, painted by Edvard Munch in 1893. The protagonist, director Lee, replicates Munch's masterpiece at the beginning of the movie. This painting is based on Munch's hallucinations. Although the painting is often misunderstood, the person on the bridge is not screaming, but is afraid of "an infinite scream passing through nature" and is hence blocking his ears. The protagonist in the movie begins to draw a picture of a tormented man who closes his ears on a bridge just like Munch. However, the set of the painting is not located in a creepy inlet of the Norwegian fjords, but on a bridge over the river in Manila – along the

最悪ともいわれるマニラの交通渋滞を映し出し、けたたましいクラクションや、エンジンのアイドリングといった不快な音を記録する。

この映画には、明確な物語や筋立ては存在しない。主人公は、口を開け、耳をふさいだ男や女の絵を描き、それから叫びのジェスチャーをした人形をつくる。絵のモデルとなった男と女は、迷宮のようなマニラの街路を歩き、人形と一緒にあの叫びのジェスチャーをする。路上のゴミ箱に捨てられていた人形が、男から女に手渡され、そして女が同じところに捨て、最後に子どもたちが見つけて拾い上げる。その人形の旅を通して、映画はマニラを覆うポストコロナ的な雰囲気を描写する——発展した市街地とスラム街、ゴミにたかるハエ、ひどい渋滞でかんしゃくを起こす人びと、そして路上で無邪気に遊ぶ子どもたち。

この映画で、叫びは何を意味するのか？

私がこの映画を観たのは、ナガ市で開催された2020年のシネマ・レヒヨンでオープニング作品として上映されていたときだ。あれは私にとって初めてのフィリピンだった。映画を観た数日後、マニラで1泊する機会に恵まれた。ニノイ・アキノ国際空港に到着すると、私は故郷沖縄と同じ匂いがする空気を吸い込んだ。湿気、海、排気ガス、埃、甘い果物、そして汗の匂いが充満する空気だ。沖縄の那覇市もまた、地下鉄と鉄道がないために激しい渋滞に悩まされている。しかしマニラの渋滞は那覇よりもはるかにひどく、私は思わず言葉を失った。大量の車、オートバイ、ジープニー、三輪車、自転車が道路を埋め尽くしている。マスクをつけ、ショッキングピンクのベストを着た警官が、この恐ろしい道路に立って交通整理をしている。路上の屋台は何かを売り、歩行者は車より速く進む。私はその光景を、ギグワーカーの車の窓越しに眺めていた。iPhoneの「Grab」というアプリで呼んだ車だ。まるで街全体が、巨大生物の内臓の中で起こっている何か混沌としたものであるかのようなのだ。目の前の光景が映画のシーンと重なり、フィリピンと沖縄の間に

riverside are illegal barracks – and the two figures in the distant view are boys playing happily. The artist's model, the man who plugs his ears, is suffering from infinite traffic jam noise and air pollution passing through the city of Manila. In fact, the film shoots traffic congestion in Manila, which is said to be the worst in the world, and records unpleasant sounds such as a cursing horn and idling engines.

This film has no clear story or narrative. The protagonist draws pictures of a man and a woman who open their mouths and close their ears, and then makes a doll that makes that gesture. The man and woman roam the labyrinth-like streets of Manila, making that gesture with dolls. A doll found at the garbage dump on the street is passed from the man to the woman, thrown away there again by her, and eventually picked up by the children. Through the doll's journey, the film portrays the post-colonial atmosphere of Manila — developed cities and slums, garbage flies, people suffering nervous breakdown, and children playing innocently on the street.

What does scream mean in this film? I watched the film at the opening of the Cinema Rehiyon 2020 film festival in Naga City. This was my first trip to the Philippines. A few days after I had watched the film, I was able to stay overnight in Manila. Upon arrival at the Ninoy Aquino International Airport, I inhaled the familiar smell of my hometown of Okinawa: a thick blend of moisture, sea, exhaust, dust, sweet fruits, and sweat. Naha City is also suffering from chronic traffic jams due to the lack of subways and trains, but the traffic in Manila was much worse, and the scene stunned me. A huge number of cars, motorcycles, jeepneys, tricycles, bicycles.

ポストコロニアル的な共通点が浮かび上がる。フィリピンと沖縄は、気候、食べ物、文化が似ているだけではない。かつて植民地だったという歴史の共通点がある。もちろん、日本は第二次世界大戦中にフィリピンを侵略・占領したのであり、沖縄にもその責任はある。この事実を無視することは絶対にできない。そして同時に、フィリピンも沖縄も、戦前から旧宗主国の支配下にあり、現在はアメリカによって新植民地主義的な状態を余儀なくされていることを認識しておく必要がある。それに加えて、植民地の面影は、フィリピンと沖縄だけでなく、世界に存在する他の植民地をつなぐものだ。

ゴミの山をあさるひとりの女が、マクドナルドのプラスチックカップだけを選んで捨てるという印象的なシーンがある。ごく短いシーンだが、アメリカと資本主義に浸食されたフィリピン人の日常を見事にとらえている。マクドナルドのプラスチックカップは、ゴミの中でも最も取るに足らないゴミだが、それでも価値のあるモノとして選ばれる。その一方で、まるでフィリピンの人びと、街、自然の「叫び」を象徴するかのような人形は、ゴミの山にうち捨てられているのだ。ヴァルター・ベンヤミンが見た19世紀パリのバサージュとは似ても似つかないかもしれないが、21世紀のマニラの路上でも、資本主義の商品の幻像を見つめることができる。ベンヤミンは、モノがあふれかえり近代文明によって磨かれた街を廃墟とみなした。複製技術の時代に生まれ、伝統的な芸術作品から神秘のアウラをはぎ取った映画や写真といった芸術を高く評価した。ロックスリーの絵画と人形は、機械技術による正確な複製品ではなく、むしろアウラのない芸術作品といえるだろう。商品とは違い、つねに放棄される（所有の否定）。伝統的な芸術の複製であり、そして制作の過程そのものを映像で記録される存在だ。

この映画における「叫び」は、フィリピンの人びとの苦痛、痛み、不安のジェスチャーだ。ポストコロニアルの廃墟の街の痕跡であり、自然

Traffic-control officers wearing masks and shocking-pink vests in order to stand out on deadly streets. Street vendors selling something, and pedestrians walking faster than cars. I looked at them from the window of a gig worker's car, which I called using the iPhone app Grab. It was as if the whole city were something chaotic happening in the stomach of a big creature. Overlapping the film scene with the landscape in front of me, I felt a postcolonial similarity between the Philippines and Okinawa. The Philippines and Okinawa share not only the climate, food and culture, but also the history of colonialism. Of course, Okinawans are also responsible for Japan's invasion and occupation of the Philippines during World War II. This cannot be overemphasized. And it is necessary to be aware that the Philippines and Okinawa had been ruled by the former colonial powers since long before the World War and now endure neocolonial conditions imposed by the United States. In addition, the image of traces of colonization connects the Philippines and Okinawa as well as other colonies around the world.

In the film, there is an impressive scene in which a woman who throws away trash picks up a McDonald's plastic cup from a pile of trash. The scene is very short, but it is brilliantly successful in depicting how the everyday lives of the Filipino people are eroded by the United States and capitalism. While McDonald's plastic cups, the worst garbage in the garbage, are valued, the doll, as if symbolizing the "screams" of the Filipino people, cities, and nature, is abandoned on the trash. Despite being quite different from the 19th-century passages of Paris portrayed by Walter Benjamin, the phantasmagoria of capitalist commodities is found even in garbage on the streets of Manila in the 21st century.

破壊への警告だ。ここで大切なのは、たとえこのような危機の中にあっても、子どもたちは遊び続けるということだ。中断した道路工事が残した穴にできた水たまりで泳ぎ、捨てられた人形を拾って「叫び」の顔を笑い顔に作り替え、人形と一緒に風に向かって大声で叫ぶ。街の中を歩き回り、ゴミを拾い、自由に遊ぶ子どもたちは、ものごとを本来の機能から切り離し、また別のありかたに置き直しているのだ。彼／彼女らはこのような遊びを通して、誰かの叫びを聞いて耳をふさぐという大人を受動的なジェスチャーをまね、そして自らが能動的に叫ぶ主体になる。その瞬間、彼らの身体は叫びを聞く耳となり、叫びを反響させ、叫びの意味を解体するマイクへと生成変化している。ロックスリーの『マニラ・スクリーム』は、過去に向き合いながら、現在を常にアクチュアルなものへと変える力を子どもたちに託しているのだ。



マニラ・スクリーム

フィリピン / 2017 / フィリピン語 / カラー / 19分
監督：ロックスリー、ブレア・カミロ、ボブ・マカベンタ

Benjamin viewed the city full of goods and modern civilization as ruins. He valued the art of the era of reproductive technology, which included photographs and films that stripped aura from traditional artworks. Lee's paintings and dolls are not the precise and homogeneous copies of mechanical technology, but they can be said to be non-auratic artifacts in that they, unlike commodities, are repeatedly abandoned (in a denial of property), are replications of traditional art, and are filmed in the production process itself.

In this film, “scream” is a gesture of the suffering, pain, and anxiety of the Filipino people, a trace of a postcolonial ruined city, and a warning against the destruction of nature. What is important is that even in such a crisis, children continue to play. The children swim in the puddle pool created by the suspended road construction, take up the abandoned doll and change the look of “scream” to laugh and shout loudly in the wind with the dolls. By roaming the streets, picking up trash, and playing freely, they decontextualize things from their original function. Through their play, they imitate the passive gestures of adults closing their ears who listen to someone's scream, and become active subjects shouting themselves. At this moment, their bodies become the ears that hear the scream and the microphone that decontextualizes and echoes the scream. Roxlee's *Manila Scream* entrusts children with the potential to turn the present into an always-actual while facing the past.

Manila Scream

The Philippines / 2017 / Filipino / Color / 19 min
Co-directors: Roxlee, Blair Camilo, Bob Macabenta

ミコ・レベレザ『ノー・データ・プラン』

ノー・サブジェクト

クリス・フジワラ

以上が世界的な出発＝分離の世界である。……これにはそれを上から俯瞰するものも下から支えるものもなく、その運命の〈主体〉も伴わない、ただそれは諸身体の驚異的な圧力としてのみ生起する＝場を持つ。——ジャン＝リュック・ナンシー 『共同－体（コルプス）』[1]

ある種の映画は、計算し得ない方法で同時代を結晶化する。それらの映画は、ある意味で、ただ現在にのみ存在することによって価値を持つ。それらはただ平坦に表明する。時代に何らかの批評を加えたり、時代を包括的にとらえたりするそぶりはまったく見せない。むしろ、もっとも目につく時代性からあえて目を背ける。それは直感によるものなのか、それとも手段がないだけなのか。あるいは、大上段に構えた宣言や、公式な歴史は、いかなる種類のものであっても、単に映画作家の好みではないのかもしれない。『ノー・データ・プラン』の撮影中、監督のミコ・レベレザは、あまり注目を集めるわけにはいかない法的立場にあった。その結果、彼の映画は、見晴らしのいい大通りや広場ではなく、裏通りや隠れ家からとらえた時間、空間、歴史を、観客に見せているようだ。

具体的には、それは列車からの眺めだ。この映画は、ロサンゼルスから始まるレベレザのアメリカ横断を記録している。レベレザはビザを持たずにアメリカで暮らしているために、旅の間ずっと入国管理官による搜索を警戒しなければならない。列車はよく搜索のターゲットになることが知られているからだ。映画に映し出されるのは、列車の旅でおなじ

Miko Revereza's *No Data Plan*

No Subject

Chris Fujiwara

Voici le monde du départ mondial: ... sans rien qui le surplombe ni le soutienne, sans Sujet de son destin, ayant seulement lieu comme une prodigieuse *presse* des corps.

—— Jean-Luc Nancy, *Corpus*¹

Some films crystallize their time in a way that could not have been calculated: these films are rewarded, in a way, for belonging solely to the present. They have a flat declarativeness about them; they make no pretense to pronounce judgment on their time or represent it comprehensively. Instead, they even turn away from the most visible signs of timeliness, by instinct or from lack of means, or out of the filmmaker's sense that any kind of grand statement or official history is just not their thing. When Miko Revereza shot *No Data Plan*, his legal status in the United States meant that he couldn't afford to draw too much attention to himself. As a result his film seems to offer a view of time, space, and history that is taken not from the vantage point of broad avenues and public squares, but from back alleys and hiding places.

More precisely, from a passenger train. The film chronicles Revereza's

みの光景ばかりだ。座席とアームレスト、通路、ドア、汚れや雨だれ越しに眺める窓の外の退屈な景色。これらのショットに、旅情のようなもの(本物であれ、演出であれ)は一切感じられない。『ノー・データ・プラン』に、人間はごくたまにしか登場しない——監督が誰かを撮影しているところを見られなくなかったのか、撮影対象への気づかいなのか、ただの無関心なのか、あるいは他の乗客たち自身が見られることを避けていたのか、それはわからない。冒頭のあるショットが、映画全体のトーンを決める。たまたまそこに居合わせただけの人びとが、駅のプラットフォームでただ列車を待っている。まず目につくのは円筒形の柱だ。塗装は薄くなり、所々剥がれている。画面の真ん中に、その柱はまるで障壁のように立ちふさがる。人びとの姿が見える空間を厳格に制限し、彼らがやむをえず受け入れている空間の居心地の悪さを暗示する。それに続く映像の大半で、観る者は、漠とした空間の広がり、あるいは時間の広がりによって、人間の体が切り離されているという印象を受ける。しかし、これは旅という構造を持つ映画であり、映画のほとんどでカメラは列車内という公共の空間に固定されているために、むしろ人間の体が集まり、ある種のコミュニティのようなものが形成される可能性も感じられる。

これは、神話とは反対の方向にアメリカを横断するという、出発から間違っていた旅だ。自己を解放する旅でもなければ、自己を征服する旅でもない。ただの移動であり、移動への服従だ。特に重要な展開も、発見もない。ただアメリカの無慈悲な醜さがこれでもかどばかりに現れる。その一方で、映画の物語は純粋な内面へと向かい、映画作家の家族、とりわけ現在進行中の母親のある浮気が焦点になる。スクリーンの下のごく小さな字幕に押し込められ、家族のドラマは表情を失う。そして、この人目を避ける旅につきまとう逃亡者という立場も、同じ症状を見せるようになる。それと同時に、このごくプライベートな事柄が、公衆の面

journey across the United States, starting in Los Angeles. Because Revereza has been living in the country outside the limits of his visa, the journey is made uneasy by the threat of inspection by immigration officials, who are known to target trains. The images of the film are of the kinds most common and accessible to train passengers: shots of seats and arm rests, corridors, doors, boring landscapes seen through spotted and streaked windows. These shots are absolutely devoid of any of the poetry of voyage (whether authentic or promotional). The human presence in *No Data Plan* is discreet and dispersed — whether out of the filmmaker's reluctance to be seen photographing someone, out of respect, out of indifference, or because the other passengers are themselves trying to avoid being seen, it is hard to tell. A shot at the beginning of the film sets the tone: a random assembly of people passively waiting on a train station platform. The composition is dominated by a cylindrical pillar, its paint faded and chipped, that is stuck like a barrier in the middle of the shot, firmly limiting the space in which people can be seen and hinting at the discomfort of the physical conditions to which they are resigned. For much of the film that follows, one has the impression of bodies separated by vast expanses of space, or of time. Yet because of the journey structure of the film and the confinement of the camera, for the most part, to the shared space of the interior of the train, the film also implies the coming-together of bodies in some kind of potential community.

It's an ill-starred voyage, across America in the wrong direction, opposite to the mythical one. The journey has nothing about it of self-liberation or self-conquest; it is just movement and submitting

前であまりにも明らかになり、ここでも私たちは、旅行者はつねに監視の目にさらされているという事実を思い出す。

模範的なデジタル映画である『ノー・データ・プラン』は、デジタルが持つ主体性の曖昧さを想起させる。デジタルは個人と集団を明確に区別できない。映画はつねに動き続けるが、それはただ主体が移転しているだけだ。主体はどの場所にとどまることもなく、絶え間なく追放され、それゆえに「主体」という言葉が持つ特権を何ひとつ享受していない（経験の主体、精神分析的な主体、市民……）。それはただ単に、意識のデータを実験的に配置しただけだ。「純粋な経験」とは」と、ウィリアム・ジェームズは書いている、「概念的カテゴリーを用いて後から加える反省に素材を提供する直接的な生の流れ」である。しかし、直接的な流れではなく、生命が単なる表面の連続しか提供しなかったらどうだろう？

それらの表面をふり返り、予期できることや、手に入るものと融合する時間もなく、表面をあてはめる概念も存在しないとしたら？

この映画につきまとう荒涼とした匿名性は、ボイスオーバーで語られる夢という形で具現化する。夢の中でレベレザは、マニラ空港を離れることができない。しかし映画は、それもまた記録されるデータの一部にすぎないと示すことで、このムードに打ち勝つことに成功している。

“1年後にアメリカを出るつもりだとママに話す
ママはこの言葉を信じたようだ
安物のスピーカーから、ママが泣いているのが聞こえる
「私もそうできたらどんなにいいか」”

(桜田直美 訳)

to movement, and there is no significant progression and nothing to discover, just more of the merciless ugliness of America. Meanwhile, the narrative of the film becomes purely internal, concerned with matters involving the filmmaker's family: in particular, an affair that his mother has been having. Shrunken to the dimensions of tiny subtitles on the bottom of the screen, the family drama takes on an inexpressivity that becomes symptomatic of the fugitive status of the discreet voyagers of the film. At the same time, these intimate matters are too exposed, too public; and in this, too, we are reminded of the vulnerability of the travelers to surveillance.

An exemplary digital film, *No Data Plan* evokes the ambiguous subjectivity of the digital, incapable of affirming either the individual or the collective. The continuous movement of the film is only the shifting of a subject that cannot occupy any place, that is constantly expelled, and that therefore is not a subject in any of the privileged senses of the word (subject of experience, psychoanalytic subject, citizen...) but only an experimental formation of the data of consciousness. “Pure experience,” wrote William James, is “the immediate flux of life which furnishes the material to our later reflection with its conceptual categories.”² But what if instead of an immediate flux, life presented only a succession of surfaces, with no time for reflection to fuse them expected or available, nor concepts to put them into?

The mood of anonymous desolation that haunts the film becomes crystallized in the dream, narrated in voice-over, in which Revereza finds himself unable to leave Manila Airport. But the film succeeds in

[註]

1. ジャン＝リュック・ナンシー 『共同－体（コルプス）』大西雅一郎訳、松籟社、1996年、31－32頁。
2. ウィリアム・ジェームズ『事物とその諸関係』『根本的経験論』梶田啓三郎・加藤茂訳、白水社、1978年、84頁。



ノー・データ・プラン

フィリピン、アメリカ / 2018 / 英語、タガログ語 / カラー / 70分
監督、撮影、編集、音響：ミコ・レベレザ

triumphing over this mood by rendering it, too, as merely part of the data to be documented.

*I tell Mama my plan to leave the States a year from now
I can tell she believes me
she weeps through the shitty speaker
“I just wish I could do that too”*

Notes

1. Jean-Luc Nancy, *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000, p.37.
2. William James, "The Thing and Its Relations," in *Essays in Radical Empiricism*. London; New York: Longmans, Green and Co., 1912, p.93.

No Data Plan

The Philippines, USA / 2018 / English, Tagalog / Color / 70 min
Director, Photography, Editing, Sound Design: Miko Revereza

ラム・ボテロ『地獄の縁で』

トランス女性の闘争

ジェノリ・バンズ・アルファサイン

ラム・ボテロの『地獄の縁で』は、違う種類の地獄を見せる。観客としてのあなたは、そこで自分の中にある思い込みをふり返り、マイノリティに対する態度を再考することができる。この映画における地獄という概念は、ジャン＝ポール・サルトルの『出口なし』と比較できるかもしれない。この劇の有名なセリフにもあるように、「地獄とは他人である」ということだ。短編映画『地獄の縁で』も、他人が地獄になっていくさまを描いている。しかしこの映画はさらに一歩進み、観客にあたかも自分が彼らと一緒に地獄にいるような感覚を覚えさせる。私たちは登場人物の話聞き、彼らと会話し、心の中で彼らに問いを投げかける。

冒頭のシーンで、俯瞰のカメラが、黒いスーツケースに入ったトランス女性（ラム・ボテロ）を映し出す。トランス女性はどこか荒涼とした場所を歩き、他のふたりの登場人物に会う。詩人（カルロス・デリキト）、とボランティア教師・活動家（ウィリアム・レズマ・ラナラ）だ。「いったいぜんたいここはどこなの？」と、彼女は尋ねる。そして詩人が、ここは地獄だと答える。そのとき彼女の記憶がフラッシュバックとして挿入され、彼女は自分がどうやって死んだか思い出す。彼女は殺され、黒いスーツケースに入れられたのだ。彼女は、地獄の炎と、自分を串刺しにする悪魔はどこかと尋ねる。ずっと「お前は罪人だ」と言われてきたからだ。詩人はそれを受けて、彼女の質問はユダヤ＝キリスト教的な地獄の概念に根ざしていると告げる。

これは重要なシーンだ。ヘイトクライムにさらされ、暴力を受けるこ

Ram Botero's *In Limbo*

The Struggle of a Trans Woman

Genory Vanz Alfasain

Ram Botero's *In Limbo* presents a different kind of hell where you can, as an audience, rethink your own set of beliefs and evaluate your perspective towards minorities. The concept of hell in this film can be compared to Jean-Paul Sartre's *No Exit*. As the play's famous line suggests, "Hell is other people." This short film shows how other people become a "hell." But this film transcends into another level as though you are with them in hell, listening to and conversing with the characters and asking questions in your mind.

In the opening scene, a trans woman (Ram Botero) emerges, her body contained in a black trolley bag, while the camera is in bird's-eye view. The trans woman walks in a deserted place and sees the two other characters, a poet (Carlos Deriquito) and a volunteer teacher/activist (William Resma Ranara). "Where the hell am I?", she asks them. The poet replies that they are in hell. Then she remembers how she died, as the film shows a flashback of her memories: she was murdered and put in a black trolley bag. She asks, where are the fiery pit and the demons that would impale her, because, as she says, people called her a sinner. The poet replies that her questions are based on the Judeo-Christian concept of hell.

とが多いトランスジェンダーの問題を提起している。映画が進むにつれ、トランス女性は自分の物語を語る。彼女は激しいジェンダー差別を経験し、人から暴力を受けることが桁違いに多かった。ボランティア教師との会話の中で、彼女は小学校教師の職に応募したときのことを語る。学校側は彼女に模擬授業のチャンスも与えず、男になってからまた来るようにと告げた。そして彼女は、大学を出ているにもかかわらず、食べていくために売春せざるをえなくなる。特にフィリピンでは、社会の根強い偏見のために、トランスジェンダーが仕事を見つけるのは難しい。彼女にとっては、現世がすでに地獄のようだった。彼女の物語は、同じような状況を経験しているフィリピンのトランス女性たちの物語でもある。トランスだという理由で殺されたメロディ・ポラン・ブルーノや、ジェニファー・ロードの物語だ。

『地獄の縁で』における地獄の概念は、懲罰的ではなく、思弁的だ。映画の中で、ボランティア教師が、原住民の間に昔から伝わる地獄の概念について語る。彼が言うのは、人は死ぬと、その魂が永遠の安らぎを手に入れる前に、ある場所へ行って生前の人生をふり返らなければならない。そして川を見つけ、その水で身を清める。そこで初めて、その人は川を越えて向こう側の世界へ行き、永遠の安らぎを手に入れるのだ。3人の登場人物も、川を見つけるまでの旅で、自分たちの人生について哲学的な会話を交わす。

ボランティア教師は、地方の原住民に教える仕事をしていたときのことを語る。彼は軍部に目をつけられた。原住民に過激思想を吹き込んでいと疑われたからだ。彼自身が語るように、彼はただ、原住民が搾取されないように、きちんと教育を受けてもらいたかっただけだ。トランス女性はボランティア教師に共感し、その努力を賞賛する。しかし、教師が「より大きな闘争」について語りだすと、会話は緊張する。それは、クィア対マルクス主義というイデオロギーの対立だ。トランス女性は教

This is an important scene because it raises the issue of the experience of violence of transgender people who are regularly subjected to hate crimes. As the film progresses, the trans woman tells her story and how she experienced intense gender discrimination and suffered disproportionate levels of interpersonal violence. In one of her conversations with the volunteer teacher, she says that she applied for a job as an elementary school teacher. The school did not give her the chance to do demo teaching and told her to come back when she becomes a man. She is forced to engage in prostitution despite the fact that she finished a degree. Transgender people have difficulty finding a job in the Philippines because they are not well accepted in the society. It is like a “hell on earth” for the heroine of the film because of what happened when she was alive. Her story is based on those of Filipina trans women who experienced the same situation, such as Mhelody Polan Bruno and Jennifer Laude.

The concept of hell in *In Limbo* is not condemnatory, but contemplative. In the film, the volunteer teacher shares a concept of hell based on indigenous lore. He says that if a person dies, before that person's soul rests for all eternity, the person will arrive at a place where he/she must contemplate the life he/she left behind. The person will find a river where he/she must bathe. Only then can the person cross to the other side of the river where he/she will peacefully live for all eternity. Along the course of their journey to find the river, the three characters have philosophical discussions about their past lives.

The volunteer teacher shares his story of volunteering to teach the

師の立場を理解する。しかし教師は、トランス女性の闘いが理解できない。ふたりの会話が緊張すると、教師はいつも階級闘争を強調する。生前に彼は、ゲイの兄弟に向かって、「たとえゲイであってもより大きな闘争に貢献する力がある」と言ったという。トランス女性はその言葉に反発し、それは兄弟の性的指向を軽視していると指摘する。

ほとんどの人は、トランスジェンダーの苦しみを理解せず、彼らが自分に向けられた社会の批判的な目にどう対処しているかもわからない。トランス女性は言う。「私は生きている間も、ずっと自分の女性性を否定されてきた。見下され、罪人、嘘つき、売春婦と呼ばれた。多くの人が、私は当然の報いを受けたと思っているのはわかっている。何も感じない人もいるだろう。私のような人間なんて、どうなったってかまわないのではありませんか？」

映画の中で、トランス女性は自分のアイデンティティは重層的であり(貧しい、売春婦、トランス女性)、階級闘争という重荷を背負っていると認める。そして教師に向かって、階級闘争と、トランス女性としての闘争を切り離すことはできなとくり返し述べる。トランス女性というアイデンティティは、抑圧、あるいは交差性が複雑に収斂した状況を作り出す。この映画が目指すのは、重層的なアイデンティティを持つ人びとが経験することについて、よりダイナミックな対話へと観客をいざなうことだ。より交差的なレンズで世界を見て、根強く続く他者に対する不公正さというシステムを終わりにするべきだと観客に訴える。他のマイノリティと同じように、トランスジェンダーもまだ自らの権利のために闘っている。そしてこの映画は、その闘争の対話に貢献することに成功した。

トランス女性と教師の会話でいつも聞き役だった詩人が、自分の物語を独白する。彼はハリール・ジブラーンの「詩人の死は詩人の命」を暗唱する。ダバオの作家ジョン・ベンガンがピサヤ語に翻訳したものだ。

Indigenous People (IP) in the hinterlands. He was red-tagged by the military as he was suspected of radicalizing the IPs. As he says, he only wanted to help them get educated so that they would not be taken advantage of. The trans woman sympathizes with the volunteer teacher and commends his efforts. But when the teacher starts to talk about “the greater struggle,” the conversation becomes intense. It becomes a clash between Queer and Marxist ideologies. The trans woman understands the situation of the teacher. But the teacher does not recognize the struggle of the trans woman. The teacher always emphasizes the class struggle. He even said to his gay brother, when he was alive, that despite his “being gay” he has a big potential to contribute to the greater struggle. The trans woman does not take his statement and questions the teacher on how he belittles his brother’s sexual orientation.

Most people do not understand the struggles of transgender people and how they cope up with society’s judgement. As the trans woman says, “I’ve been denied of my womanhood even when I was still alive. They look down on me — sinner, deceiver, whore. I’m sure many are saying I deserved what had happened to me. Some don’t give a damn. Why don’t they give a damn for someone like me anyway?”

In the film, the trans woman admits that she has overlapping identities (poor, prostituted, trans woman) and carries the burden of class struggle. She reiterates to the teacher that he cannot separate the class struggle and the struggle of the trans women. The identity of the trans woman creates a complex convergence of oppression

詩人の物語は、芸術家の苦悩を描いたその詩に似ている。詩人がひとりになるとき、観客は詩人の心を詩的な表現で聞くことができる。

3人にはそれぞれ違った闘いがあり、その一方でお互いにつながっている。それぞれの闘いが彼らにとっての地上の地獄だ。しかし、自らの闘いの中にある偏見や、議論の穴に気づくには、他者と交わす密度の濃い会話が必要だ。世界に存在する、文化によって異なる数多くの地獄の概念と同じように、その知恵を正しく評価するには、より深い相互理解が必要だ。

(桜田直美 訳)



地獄の縁で

フィリピン / 2019 / ビサヤ語 / カラー / 25分
監督、脚本：ラム・ボテロ
撮影：ラブ・メティン
編集：ウィリー・アバ
出演：カルロス・デリキト、ウィリアム・レスマ・ラナラ、ラム・ボテロ
製作：メリッサ・クレール・バレラ

or intersectionality. The film wants to engage the viewers in more dynamic conversations about the differences in experience among people with different overlapping identities. The film encourages the viewers to use an intersectional lens to help end the perpetuating systems of inequities towards other groups. Just like other minorities, transgender people are still fighting for their rights, and the film succeeds in contributing to this struggle.

The poet, who is always listening to the discussions of the trans woman and the teacher, shares his story in a soliloquy. He recites the poem “A Poet’s Death is His Life” by Kahlil Gibran, which was translated in Binisaya by Davao-based writer John Bengan. The story of the poet resembles the poem, which addresses the struggle of an artist. In his solo moment, the viewers can listen to his sentiments in a poetic manner.

The three characters have different struggles, which are, however, interconnected with each other. Their struggles could be their version of hell on earth. Through their intense conversation, they realize the biases and loopholes in their discourse. It takes a deeper understanding to appreciate its wisdom — just as with the many concepts of hell in different cultures around the world.

In Limbo

The Philippines / 2019 / Visayan / Color / 25 min
Director, Script: Ram Botero
Cinematography: Rap Meting
Editing: Willie Apa
Casts: Carlos Deriquito, William Resma Ranara, Ram Botero
Producer: Melissa Claire Barrera

カルラ・プリド・オカンポ『トクウィフィ』、レスター・ヴァレ『ボントック、レイプレス』

テレビの向きを変えること

原アシュリー

映画『トクウィフィ』の監督カルラ・プリド・オカンポの存在を初めて知ったのは、彼女が編集を担当したレスター・ヴァレ監督のドキュメンタリー映画『ボントック、レイプレス』を通してだった。これはフィリピンの山岳地帯にある集落ボントック取材した映画で、レイブのない社会をつくる要素を探るという内容になっている。『ボントック、レイプレス』は、西洋、コスモポリタン、平地の人間が、電化、道路、宗教を通して、景観を永遠に変えてしまったことを伝えている。その分析的なありかたを補足するのが『トクウィフィ』であり、そこでは映画スターのローラ・ブランカフロルが登場し、彼女はテレビの中に閉じ込められ、テレビごと山に衝突し、そこでボントック・イゴロツ族のリマユグに出会うことになる。

『トクウィフィ』はテレビドキュメンタリーによる説明から始まり、キスをしない奇妙な部族がいるというナレーションが聞こえてくる。それを語るのアメリカ英語の男性の声だ。そこにはオリエンタリズムと植民地支配の臭気が漂う。イゴロツの人びとは静止した観察対象として分類され、「非文明人」のレッテルを貼られる。テレビが伝える彼らは、違う存在、未知の存在であり、それゆえに危険な存在だ。『ボントック、レイプレス』では、登場する年配の人たちが、配偶者とキスをするか、手を握るか、ハグをするかと尋ねられ、恥ずかしそうに笑う。彼らにとっては、農作業でお互いに助け合ったりするのが愛情表現だ。『トクウィフィ』でも、リマユグとローラのキスシーンは一度もない。「Maraming,

Carla Pulido Ocampo's *Tokwifí*, Lester Valle's *Bontok*, *Rapeless*

Turning the TV Around

Ashley Hara

I first encountered Carla Pulido Ocampo, the director of the short fantasy film *Tokwifí*, through her work as editor of the documentary *Bontok, Rapeless* (dir. Lester Valle). *Bontok, Rapeless* investigates the factors that contributed to making Bontoc, a municipality in the Mountain Province of the Philippines, a rape-less society. *Bontok, Rapeless* recognizes the ways the West, cosmopolitanism, and the lowland permanently changed the area through electrification, roads, and religion. Complementary to its analytical counterpart, *Tokwifí* tells the story of a movie star, Laura Blancaflor, who, trapped in a TV, crashes into a mountain and meets Limmayug, a Bontok Igorot.

Tokwifí opens with a TV-documentary account of a curious tribe of people who do not kiss, narrated by a man with an American accent. It reeks of orientalism and colonization. Igorot people are defined as static and stuck in un-civilization. The TV renders them other, unknowable, and therefore dangerous. In *Bontok, Rapeless* elders smile shyly when asked if they kiss, hold hands, or hug their spouses and say they express love in ways like helping each other tend to the fields. Similarly, in *Tokwifí*, we never see a kiss between Limmayug and Laura. “Maraming, maraming salamat (thank you very, very much)!” Laura exclaims, reciting a line from her TV script

maraming salamat! (本当にどうもありがとう!)とローラは叫ぶ。彼女が出演するテレビ番組のセリフを口に、バックにはメンデルスゾーンの「春の歌」が流れている。これはキスの合図だ。ローラも観客も、期待を込めて息を潜める。そして沈黙が訪れ、羞恥心に襲われる。リマユグはただ、怪訝そうに見つめ返すだけだ。ローラは慌てて、これはキスをするタイミングだと説明する。タガログ語でキスを意味する「ハリカン」を、リマユグはストーブを意味する「チャリカン」と聞き間違える。ローラがそわそわしながら口紅を塗り直す間、リマユグはストーブの火をかき回し、彼の民族の言葉で「ストーブ」を意味する単語を知っていた彼女を称賛する。ローラ言葉をリマユグが勘違いするシーンは、たしかに笑えるかもしれない。しかし私は、これは抵抗の行為だと解釈する。リマユグは、自分が頼んでもいないのに、何かの脚本に参加させられることを拒否しているのだ。

キスをしないシーンの後で、ローラはかんしゃくを起こし、そしてテレビにはある商品のコマーシャルが流れる。「男性が求めるのはセクシーな椅子が似合う女性だけ。ローラ・ブランカフロルも飲んでるリットロルでダイエット!」。ローラはたしかに魅力的な女性であり、この物語を伝える役割を十分に担うことができる。それゆえに優位に立っているように感じられるが、それでも彼女の存在価値は、彼女自身がコントロールできない「世の中の基準」に合致できることにある。彼女もまた、テレビによる類型化を免れない。だからこうして、文字通りテレビの中にとらわれている。

リットロルのコマーシャルが終わると、またローラが出演するコマーシャルが流れる。今度はヘアスプレーだ。リットロルのときは「きちんとした」女性だったローラが、ヘアスプレーのコマーシャルでは泥だらけになっている。冒頭に登場したドキュメンタリーのナレーションが、ここでもまた登場する。「……未開の部族のものだ……野生の人間、

as Mendelssohn's *Spring Song* plays in the background. Cue the kiss — Laura and the audience pause with expectation, then silence, then self-consciousness. Limmayug returns an incredulous stare. Laura hastily explains this is when they should kiss, *halikan*, which Limmayug hears as *chalikan*, stove. As Laura nervously reapplies her lipstick, Limmayug tends to the fire and praises her for knowing the word in his language. Although Limmayug's failure to register what Laura spells out may seem silly, I interpret it as an act of resistance. Limmayug avoids being pulled into a script he never asked to be a part of.

After the non-kiss, Laura throws a fit and the TV displays a product advertisement that claims: "Men only want women who can fit on a sexy chair. Reduce! The way Laura Blancaflor did! Take Lissotrol." While Laura seems to have the upper hand because she is desirable enough to act as an envoy for this narrative, her worth derives from her ability to conform to standards she has no control over. She is not spared from being boxed in by the TV, so much that she is literally trapped inside one.

The Lissotrol advertisement is followed by another starring Laura, this time for hairspray. In contrast to the "proper" lady selling Lissotrol, Laura has dirt on her body. The voice from the opening documentary utters the words: "...belong to a primitive tribe... to study primitive man, the primitive Igorot." "Primitive hair?" Laura echoes, flapping her hands with a crazed look on her face, letting out a yelp as her hair is sprayed. This cuts to a visibly transformed Laura, hair in an updo, declaring,

野生のイゴロツトを研究する」。そこに、「野性的な髪でしょう？」というローラの声が呼応する。彼女は手で髪を払い、狂気のまなざしでカメラを見つめ、そしてヘアスプレーをかけられると叫び声を上げる。次のカットで登場するのは、まるで別人のようになったローラだ。髪をきれいに結び上げ、「ゴールデンレイン・ヘアスプレーで上品なレディに生まれ変わりました」というセリフを口にする。そしてテレビ画面には、「Sagot sa Buhok ng Mukhang Taga-bundok」という字幕が流れる。「山の部族のような見た目は捨てる」という意味だ。これらのコマーシャルは、「きちんとした」女性こそが目標であり、「未開の」イゴロツト族のような悲惨な見た目は、商品を使ってすぐに修正しなければならないというメッセージを伝えている。これが植民地化の「魔法」だ。現地の人びとは、彼らの持つ限界を通して表現され、テレビから流れる宗主国の声に支配されるものとして描かれる。火を消し、その場を去るリマユグの顔にも、想像と現実の間にある不協和音がはっきりと見てとれる。

映画を観ている間、私はふたつのシーンでローラの身の安全が心配になった。ひとつは、お互いに自己紹介が終わったところで、リマユグがナイフでテレビを叩き切ると脅すシーン。そしてもうひとつは、朝にリマユグがテレビを持って山を下るときに、ローラが自分を捨てないでくれと懇願するシーンだ。どちらの心配も、リマユグのもっとも悪い面を想定することを私に要求する。つまり、彼は危険で、信用できない人物だということだ。しかしリマユグは思慮深く、信頼に値する。たとえば稲刈りのときに、彼は、心配のあまり質問をしすぎることを周りの人たちにからかわれている。そして子どものころは、祖母に言われて、祖父に毛布を届けていた。これらのエピソードを知っていれば、リマユグの行動は、むしろローラを自由にするためだと解釈できるはずだ。テレビを壊して彼女に危害を加えるのではなく、ただ彼女を解放しようとしているのだ。そして私は、自分もまた型にはまった偏見にとらわれていた

“Civilize it with Golden Rain Hairspray.” The accompanying text reads: “Sagot sa Buhok ng Mukhang Taga-bundok” (gets rid of that mountain tribesman look). These advertisements affirm the “proper” woman as an object of aspiration and the “primitive” Igorot as a disaster to be swiftly remedied with the quick fix of a product. This is the “magic” of colonization: people are spoken for by their limitations as dictated by the hegemonic voice of the TV. The dissonance between imagination and reality is palpable on Limmayug’s face as he distinguishes the fire and walks away.

There are two instances when I feared for Laura’s safety: when Limmayug threatens to hack the TV with his knife after they introduce themselves and when Laura asks her not to dispose of her as he takes the TV down the mountain in the morning. Both fears require me to assume the worst of Limmayug, that he is dangerous and not to be trusted. But in fact, Limmayug is trustworthy and thoughtful. As he harvests rice, others tease him for his oversolicitousness. As a child, he brings a blanket to his grandfather after his grandmother asks him to. If I had taken these episodes into account, I would have seen Limmayug’s actions as an attempt to free Laura from her confines, instead of an attempt to harm her. This made me realize how “boxed in” my perspective was.

Laura’s appearance in the TV is jarring and takes time to digest. She is not human, and therefore different rules apply to her. As Limmayug interacts with her, it becomes apparent that she is a moving picture who reacts to the environment with moods, feelings, wishes, and

ことを自覚する。

テレビに閉じ込められたローラの姿には思わずぎょっとさせられ、受け入れるのに時間がかかる。彼女は人間ではなく、それゆえに違うルールが適用される。リマユグとのやりとりで明らかになるのは、彼女が動く絵であり、気分や感情、願望、不安という形で、周りの環境に反応しているということだ。最初のうちは疑っていた彼も、やがて彼女の人間性を認識する。そして、テレビを壊して自由にあげようと申し出る。戻ってきて再び火を起こし、侮蔑的なコマーシャルの連続が終わったら、彼女にピナグバガン（部族の伝統的な布地）をかけてあげる。そして彼女を連れて山を下り、彼の村に案内する。これはリマユグが持つ拡張する「魔法」であり、ローラが身につけている植民地支配の「魔法」を最小化し対抗する力だ。

テレビに目があったら、その目は何を見ることができるのだろうか？あるいは逆に、テレビを通して世界を見るときに、人である私たちはどのような能力を持ち、どのような制約を受けるのだろうか？リマユグがテレビの向きを変え、自分が見ているものをテレビにも見せようとするシーンは、どこか贖罪のようでもある。彼がテレビに見せた景色は彼の家だ。顔を上げ、陽光に照らされたカドチュグの棚田を見たローラは、その瞬間はテレビにとらわれた存在ではなく、完全な人間だ。

『トクウィフィ』と『ボントック、レイブレス』を観ていると、雲が晴れて視界が開けたように感じる瞬間があった。しかし、映画が終わって画面が暗転する前に再びテレビの姿に戻ったローラと同じように、私のパラダイムシフトも、一瞬で終わったわけではないにせよ、やはり限定されていたのだろう。

『トクウィフィ』はとても奇妙な印象だ。たしかにこれは、チャーミングで、優しく、居心地のいい映画だ。エピローグでリマユグが（彼にとっては）かなりの高齢になるまでテレビを大切にしようすや、すっ

insecurities. While suspicious at first, he recognizes her humanity: he offers to break the TV to try to set her free, comes back to rekindle the fire and drapes his *pinagpagan* cloak around her after her fit of disparaging commercials, and takes her down the mountain to see his village. This is Limmayug's expansive "magic" that counters the minimizing colonial "magic" that Laura brings with her.

If a TV could see, what could it see? Conversely, what are our own capabilities and constraints, as people who have seen the world through TVs? There's something redemptive about Limmayug turning the TV around to make it see what he sees, which is the vista that is his home. Laura looks up to see sunlight wash over the Kadchug Rice Terraces and momentarily, she is a whole human being, no longer stuck in the TV.

I had moments watching *Tokwififi* and *Bontok, Rapeless* when the clouds cleared and I could see clearly. But, like Laura, who reverts back to her TV form before the film fades to black, I think my paradigm shift was limited, if not momentary.

Tokwififi strikes me as odd. Yes, it is charming, tender, and cozy. The way Limmayug cares for the TV set well into old age (for him) and obsolescence (for the cathode ray tube TV set and 1950s beauty standards) in the epilogue is adorable. Yes, Limmayug subverts ideas that box us in such as superficial beauty standards, the prescriptive kiss, and the idea that he is a one-dimensional, dangerous savage. But, who is this a love story for? And what harm is done when

かり時代遅れになった雰囲気（ブラウン管テレビと1950年代の基準にとっては）も愛らしい。たしかにリマユグは、私たちが枠にはめる偏見を破壊する存在だ。ローラに象徴される表面的な美の基準や、慣習的なキス、そしてリマユグはただの未開人という一面的な解釈は、彼によって覆される。しかし、ラブストーリーは誰のためにあるのだろうか？ 観客がただのラブストーリーで満足することに、どんな害があるのだろうか？ ふたりのロマンスは、本質的にイノセントなものであるかのように描かれる。しかし『トクウィフィ』には、この描写でもっと挑戦してほしい。リマユグがキスに参加したくないのなら、はたしてラブストーリーという枠組みの物語に参加したいと思うだろうか？ そう考えると、これが本当に『トクウィフィ』のような映画にとって利益になるのかという疑問を禁じ得ない。これはQシネマのような国際映画祭で上映され、平地のコスモポリタンに暮らす観客を対象にしている映画であり、パラダイムの転換を目指しているはずだ。あるいは、ただ観客に心地よい満足を与えるだけの映画なのだろうか。違う視点を垣間見ることにはできるが、映画が終わると、結局はいつもの世界に戻るだけの映画で十分なのだろうか？

（桜田直美 訳）

audiences are satisfied with leaving it at that? I wish *Tokwifi* did more to challenge the way the characters' romance was portrayed as somehow innately innocent. If Limmayug did not want to be part of the kiss, did he want to be part of this story framed as a love story? This leads me to wonder whether films like *Tokwifi*, made for the consumption of a cosmopolitan low-lander audience for a film festival like QCinema, are truly interested in changing paradigms. Or is it enough for them to leave this audience comfortable, appeased, getting a glimpse of a different view but eventually reverting back to what they know after the film ends?



トクウィフィ / Tokwifí

トクウィフィ

フィリピン / 2019 / タガログ語 / カラー / 20 分
監督、脚本、編集：カルラ・プリド・オカンボ
撮影：レスター・ヴァレ
録音：ウィリー・アバ
出演：カート・"アイオイオ"・ルムバグ・アナラグ、アドリアンヌ・ヴェルガラ

ボントック、レイプレス

フィリピン / 2014 / タガログ語、英語 / カラー / 119 分
監督、撮影、制作：レスター・ヴァレ
脚本、編集、録音：カルラ・プリド・オカンボ

Tokwifí

The Philippines / 2019 / Tagalog / Color / 20 min
Director, Screenplay, Editing: Carla Pulido Ocampo
Photography: Lester Valle
Sound: Willie Apa
Cast: Kurt 'Ayeo-eo' Lumbag Alalag, Adrienne Vergara

Bontok, Rapeless

The Philippines / 2014 / Tagalog, English / Color / 119 min
Director, Photography, Producer: Lester Valle
Screenplay, Editing, Sound: Carla Pulido Ocampo

失われた歴史たち
—悲しくも美しいフィリピンのドキュメンタリー事情

ティト・ジェノヴァ・ヴァリエンテ

フィリピン映画が生誕100周年を迎えた2018年、ホセ・ネポムセーノによる1919年の映画『山の乙女 (Dalagang Bukid)』に注目が集まった。これは劇映画であり、フィリピン映画の記念すべき第1作とされている。そのかなり以前から映画形式の作品は存在したが、『山の乙女』とその監督は、フィリピンの人材、フィリピンの資金、フィリピンの創造性から生まれたと主張できる作品を象徴する存在とみなされていたからだ。

そして、フィリピン映画史の巨人としてのネポムセーノという存在も忘れてはならない。フィリピンの新聞「ビジネス・ミラー」に寄せた記事で、私は次のように書いた。「このふたりが収まる2枚の重要な写真をアーカイヴで見ることができる。1枚目の写真はホセ・ネポムセーノで、映画雑誌『ムービング・ピクチャー・ワールド』のスペイン語版である『シネマンディアル』の1922年10月号に掲載されたものだ。写真には“フィリピン・クロニクル”というキャプションがついている。また別の行には、“フィリピンの進歩というメッセージを世界へ届ける国民的映画”と書かれている」。

その同じ記事で、私はネポムセーノがどのように描写されているかということにも言及している。「ホセ・ネポムセーノ氏は、写真家、マレー映画のオペレーター、複数の地元プロダクションの発起人、そしてこの国の映画の発展に大いに貢献した。『カーサ・パテ・ド・アメリカ』の特派員である」。多くの意味において、ネポムセーノは、この国と、

Lost Histories: The Sad and Beautiful Case of
Documentaries in the Philippines

Tito Genova Valiente

When the centenary of Philippine cinema was inaugurated in 2018, the focus was on *Dalagang Bukid* (Mountain Maiden), the film made by Jose Nepomuceno in 1919. This feature film was hailed as the beginning of cinema in the country. This contention was brought about by the claim that, while there were cinematic forms made years before the said film, the film and its filmmaker stood for a work that was attributable to Filipino talent, capital, and creativity.

There was also the person of Nepomuceno, a giant in the history of Philippine cinema. In an article I wrote for *Business Mirror*, a broadsheet in the Philippines, I mentioned “the two significant photos of these two persons available in archives. The first photo was that of Jose Nepomuceno, which appeared on the *Cine-Mundial*, the Spanish-language version of *Moving Picture World Magazine*, in October 1922. The photo came under the heading ‘Cronicas Filipinas’ or Philippine Chronicles. Another line says: *Películas nacionales que llevaron al mundo el mensaje del progreso de Filipinas* [National films that brought the message of the progress of the Philippines to the world].”

In the same article, I also wrote how Nepomuceno is described: “Sr.

この国の国民的な映画を世界へつなげた人物、あるいは少なくともアメリカにつなげた人物だ。

しかし、フィリピン映画の誕生という議論で欠けているものがひとつある。それはドキュメンタリーだ。この空白を埋めるために、ドキュメンタリー作家のジュエル・マラン、ベイビー・ルース・ヴィララマ、カラ・マグサノク＝アリクバラ、コリーン・ジメネスによってフィリピン・ドキュメンタリー・ソサエティ (FilDocs) が設立された。興味深いことに、彼らはみな女性である。

100周年記念祭でドキュメンタリーの扱いが軽かったことは大きな問題だが、それよりもさらに重要なのは、ドキュメンタリーを観客にもっと知らせようという試みがあったことだ。私がここで言っている「試み」とは、フィリピンのドキュメンタリー作家が主宰するダアン・ドキュというフィリピン・ドキュメンタリー映画祭だ。「映画とテレビのもっとも優れたドキュメンタリーを祝福する」映画祭が、ついに道〔Daan [Daan]〕はフィリピンの言葉で「道」という意味になる〕と旅になった。そしてさらに重要なのは、主催者の映画作家たちの言葉を借りれば、この映画祭は「異なる地域の隠れた映画」に光を当てているということだ。それは当初、2020年3月に開幕の予定だったが、パンデミックの影響で2020年9月に延期になった。そして上映は10月や11月になってもまだ続いている。

フィリピンにおけるドキュメンタリーの歴史について書くのなら、ある困難と闘うことを覚悟しなければならない。フィリピン映画100周年とされる年のはるか以前からドキュメンタリーが存在することを証明する作品や資料は、ほとんど見つけることができないだろう。そうやってドキュメンタリー界は、フィリピンで作られた、あるいはフィリピンを題材にしたあらゆるドキュメンタリー作品を求めて、より

Jose Nepomuceno, fotografo, operador de la Malayan Movies, autor de varias producciones de asuntos locales y corresponsal de la Casa Pathé de America, que esta haciendo mucho por desarrollo de la cinematografia en este pais [Mr. Jose Nepomuceno, photographer, operator of Malayan Movies, author of several productions of local affairs and correspondent of Casa Pathé de America, which is doing much for the development of cinematography in this country]. In many ways, Nepomuceno connected the country and its proto-national cinema to the world or, at least, to America.

Missing, however, in the discourse of the beginning of Philippine cinema is the documentary. This gap was addressed by the Filipino Documentary Society (FilDocs), a group founded by documentarians Jewel Maranan, Baby Ruth Villarama, Kara Magsanoc-Alikpala, and Coreen Jimenez. It is interesting to note that these filmmakers are all female.

Significant was the absence of documentary in the centenary, but doubly significant also was the attempt to bring the form into the consciousness of the viewers. *Daang Dokyu, A Festival of Philippine Documentaries* was an event organized by the Filipino documentarians. Finally, the festival that “celebrates the greatest documentaries from film and television” became a road (*Daan* is the Filipino word for road or route) and a journey. More importantly, in the words of the organizing filmmakers, the festival would highlight “the hidden films from different regions.” Originally set for opening in March 2020, the pandemic caused its postponement to September 2020.

幅広く、奥深くまで探索することになった。このトランスローカルとトランスリージョナルの時代において、素材を持つ「フィリピン性」はかつてほど重要な意味を持たなくなっている。早くは1900年に制作された初期の民俗学的な映画も、このジャンルに含まれるようになったからだ。そこでこんな疑問が生じる。ドキュメンタリーという形式で制作された初期の映画を含まないのであれば、いったい100周年にどんな意味があるというのだろうか？

それに、形式そのものに関する疑問もある。ドキュメンタリーとはいったい何なのか？ フィリピンにおける「ドキュメンタリー」というカテゴリーは、ジェンダーのように流動的になっている。この疑問から、審査員、映画作品選考委員会、映画キュレーター、劇映画作家、ドキュメンタリー作家の間で今まさに語られている、ある興味深い問題が生まれた。

生まれつつあるドキュメンタリーの新形式への問いかけから、その疑問は発生した。カメラがいたるところに存在し、ドキュメンタリー作家の存在がツツねに感じられるような形式のドキュメンタリーは、すでに疑問視されるようになっていく。だからといって、この形式がなくなったというわけではない。GMA-7とABS-CBNというふたつのテレビ局ではこの形式が健在で、どうやら制作者たちは、被写体や周囲の人に向かって、「私たちはいないと思って、今やっていることをそのまま続けてください」と指示しているようだ。そうになってしまうのは、この2局のような無料のテレビでは、ニュースキャスターや番組ホストがドキュメンタリー作家を兼任しているからだだろう。彼らはパーソナリティという立場であり、彼らの名前で視聴率を稼ぐという側面もある。

ここで触れておかなければならないのは、ABC-CBNは現政権との法廷闘争で中心的な存在だったということだ。彼らは報道機関の人権、

The screenings continued into October and November 2020.

If one is to write about the histories of documentaries in the Philippines, one must contend with the paucity of artefacts and materials that will prove the form indeed existed long before the putative centenary of Philippine cinema. Thus the society of documentarians had to search far and wide for any and all documentaries made in and about the Philippines. In the age of translocal and transregional, the concern for the “Filipinoness” of the materials became less crucial as the documentarians included the early ethnographic films about the Philippines, some dating as far back as 1900. This then begs the question, what was the centenary all about, when it did not count the earlier beginning of film in the form of documentaries?

There, too, is the question about the form itself. What is a documentary? The category of “documentary” has become as fluid as gender in the Philippines. That question poses an interesting problem that is being talked about presently among jurors, film selection committees, film curators, feature filmmakers and documentarians.

The question stems from the inquiry on the new forms that documentaries are assuming. The documentary where the camera is ubiquitous and the documentarian is a persistent presence is already being questioned. This does not mean the approach is gone. The two television networks, GMA-7 and ABS-CBN, are the purveyors of this kind of documentary where, it seems, the documentarian has

ひいてはより高次の原則である表現の自由を守るために闘った。2局とも、現代の社会経済・政治情勢を扱ったドキュメンタリーを数多く放送している。

多くの映画審査の場で、クリエイティブ・ドキュメンタリーという新しいジャンルが誕生している。劇映画、短編映画、ドキュメンタリーなどの別なく、映画はすべてクリエイティブなプロセスから生まれていることを考えれば、ここで「クリエイティブ」の定義は必要ないだろう。ウィルマ・デ・ヨングによると、創造性はつねにドキュメンタリーの中心にあった。彼女は、スコットランド人映画作家で、英国ドキュメンタリーの父として知られるジョン・グリアソンの言葉を引用し、ドキュメンタリーは「現実性を創造的に扱うこと」であると言っている。

少なくともここフィリピンでは、劇映画とドキュメンタリーは区別するべきだという議論がある。私たちが劇映画に求め、期待するのは、全知全能の監督という存在、そして彼ら自身も映画作家と呼ばれる脚本家と撮影監督が参加していることだ。

この議論は現実存在する。たとえばそれは、映画祭の審査の場で、最優秀作品賞がドキュメンタリー映画に与えられたときだ。この国でも、いくつかの映画祭でドキュメンタリーの価値が認められるようになってきた。劇映画と区別するのではなく、ドキュメンタリーも「映画」として分類し、「劇映画」と同じ土俵で評価する。その意味で重要な作品は、ベイビー・ルース・ヴィララマの『サンダー・ビューティー・クイーン』(2016)だろう。初上映は釜山国際映画祭で、その後も主要な映画祭で上映が続いた。フィリピンにおいては、2016年12月のメトロ・マニラ映画祭に正式出品されている。これは本来、商業映画を中心とした映画祭だが、香港で働くフィリピン人出稼ぎ労働者のドキュメンタリーであるヴィララマの映画が最優秀賞を獲得した。この映

instructed the subject — the people and bystanders — to “go on with whatever they are doing and pretend we are not here.” The reason for this is that in free TV, as in this case, the documentarians are also newscasters or hosts of certain programs. They are personalities and their person is assumed to add salability — gravitas maybe — to the show they are presenting.

It must be noted that ABS-CBN was at the center of a legal tussle, which was seen as an ideological conflict with the present government and a blow to the human rights of the press and the greater as well as higher principle of freedom of expression. Both the said networks are repositories of documentaries that touch on present socio-economic and political conditions.

In many film competitions, a label has been developed — the creative documentary. The term can be called into question. After all, feature films, short films, and documentaries, etc., are all obviously end results of creative processes. Wilma de Jong talks of how creativity has always been at the heart of a documentary. She quotes John Grierson, the Scottish filmmaker known as the father of British documentary, as having stated that a documentary is “a creative treatment of actuality.”

The debate urges us, in the Philippines anyway, to differentiate feature films from documentaries. The requirements and expectations we attach to feature films are the omniscience of the film director and the participation of the writers and cinematographers who are also

画で描かれたフィリピン人労働者は、厳しい労働の合間に、定期的に美人コンテストを開催している。ドキュメンタリーの受賞は史上初であり、この受賞をきっかけにドキュメンタリーに関する疑問が一気に吹き出すことになった。そもそもドキュメンタリーとは何なのか？ 本当に真実に忠実なのか？ ドキュメンタリーの映画技法とは何だろう？

最近でも、2018年にフィリピン映画芸術科学アカデミー(FAMAS)で、同じような疑問が生じる出来事があった。フィリピンでもっとも歴史ある映画賞団体であるFAMASが、他の映画賞団体ではドキュメンタリーに分類された『収穫』(2018)を、最優秀作品賞の候補に選定したのだ。興味深いことに、授賞式の夜、ヴィクター・デロタヴォ・タガロと瓜生敏彦による共同監督の『収穫』は最優秀ドキュメンタリー賞を獲得し、3本の劇映画がふたつの審査員賞とひとつの最優秀作品賞を獲得した。

フィリピンでもっとも権威ある映画賞団体とされるフィリピン映画批評家協会は、『収穫』をドキュメンタリーに分類し、ホセ・S・ブエンコンセホの『セブン・ダンスオブ・ライフ』(2018)、JL・ブルゴの『ハ＝アヤン』(2017)、サリ・ダレナとキース・シキヤットの『ヒストリー・オブ・アンダーグラウンド』(2017)、ラモーナ・ディアスの『マゼーランド』(2017)といったドキュメンタリー作品と競わせている。

2018年、フィリピン映画開発評議会(FDCP)が、フィリピン国家歴史委員会(NHCP)と共同で、シネサイサイ・ドキュメンタリー映画ラボを発足させた(「シネ」は「映画」、「サイサイ」は「意味」という意味である)。FDCPの定義によると、このプロジェクトは「この国のドキュメンタリー映画制作と映画作家をエンパワーする」ことが目指されている。特に力を入れているのが、「われわれ(フィリピン)の歴史であまり触れられることはないが、現在のこの国を形作ることに貢献した物事に焦点を当てた、クリエイティブなドキュメンタリー映画」だ。

called filmmakers.

The debate is real. We have experienced already film competitions where the Best Film honor is given to documentaries. There are film festivals in the country that have started to recognize documentaries; instead of separating them from feature films, the documentaries are classified as “Film,” which qualifies them to compete against “feature films.” An important example of this is the film of Baby Ruth Villarama called *Sunday Beauty Queen* (2016). Initially screened at Busan, the film would go on to participate in other mainstream film festivals. In the Philippines, it was an official entry in the Metro Manila Film Festival in December 2016, an event noted for favoring commercial films. In that competition, Villarama’s documentary, which chronicled the lives of expatriate Filipina workers in Hong Kong whose activities outside their daily grind were the beauty pageants they held regularly, would win the Best Film. This was a first and opened a floodgate of questions about the very nature of documentaries and their relationship to truth and cinematic artifice.

A more recent case happened in 2018 at the Filipino Academy of Movie Arts and Sciences (FAMAS), the oldest film award-giving body in the country. The said group placed *Yield* (2018), by Victor Delotavo Tagaro and Uriu Toshihiko, which was categorized as a documentary by other award-giving bodies, under the category of Best Film. Interestingly enough, on the awards night, *Yield* was judged “Best Documentary,” while three feature films were granted the two Grand Jury Prizes and Best Picture.

このプロジェクトとともに、FDCPはさらに一歩進んで、「クリエイティブ・ドキュメンタリー」を、「様式上の観点で興味深い、あるいは特に革新的で、社会問題を扱い、観客とのコミュニケーションに成功している映画」と定義している。この定義をもってしても、一般的に考えられているドキュメンタリーと、NHCPやFDCPのお眼鏡にかなう「クリエイティブ・ドキュメンタリー」との区別は明確にはなっていない。

ラボで行うプロジェクトの選考に批評家のひとりとして携わった経験から、私は国家歴史委員会が求める絶対要件をよく心得ている。それは、この国の歴史の中で、社会の辺境に追いやられた人びとや出来事を語ることだ。他の国々と同じように、フィリピンの歴史も大きな出来事や人物を中心に語られ、小さな個人や地方は登場しない。伝統と英雄の物語の中にも、フィリピンにおける多くの民族言語集団と同じように、見えない人びとが存在する。

ドキュメンタリーはつねに、文字がなく、そしてたいていは貧しい辺境のコミュニティに関する知識を伝える役割を果たしてきた。この種の民俗学的なドキュメンタリーを補完するのが、庶民の歴史への明確な欲求だ。近代的な歴史研究からこぼれ落ちた人びとの物語は、今でもこの地域で支配的な地位を占めている。

ドキュメンタリーを探求することは、歴史の探求だ。

ドキュメンタリー映画祭において、開幕上映の作品は、記録の転覆と、歴史の時空をかける映画の旅という形をとった。

映画祭は2020年9月19日に開幕した。その2日後は、多くのフィリピン人にとって暗黒の日である9月21日だ。1972年のその日に、戒厳令が敷かれ、民主主義の死が刻まれることになったのだ。

そのためドキュメンタリーは、人類学者が「鏡の廊下」と呼ぶよう

The *Manunuri ng Pelikulang Pilipino* (The Critics of Filipino Film), reputedly the most prestigious cinema prize in the Philippines, classified *Yield* as a documentary among other documentary films like Jose S. Buenconsejo's *Seven Dances of Life* (2018), JL Burgos's *Han-Ayan* (2017), Sari Dalena and Keith Sicat's *History of the Underground* (2017), Ramona Diaz's *Motherland* (2017), and other works.

In 2018, the Film Development Council of the Philippines (FDCP) initiated with the National Historical Commission of the Philippines (NHCP) the SineSaysay (Sine is film and Saysay is meaning) Documentary Film Lab. The project was defined by FDCP as aiming “to empower documentary filmmaking and filmmakers in the country.” It specifically mentions showcasing “creative documentary films focusing on often unvisited events in our history that helped shape our country to what it is today.”

With the project, FDCP took an extra step to define “creative documentaries” as “films that are interesting from a stylistic point of view, or are particularly innovative, relevant to social issues, and successfully manage to communicate with their audiences.” The definition does not settle clearly the distinction between documentaries as we have known them and the “creative documentaries” purported to be the interest of FDCP working with NHCP.

Having sat as one of the critics tasked with selecting the projects that would be part of the laboratory, I had knowledge of the singular requisite from NHCP — to tell the stories of the marginalized persons

なものになった。それは真実としての芸術を基盤とする劇映画ではなく、真実を芸術として語るために生まれた形式だ。そしてここでもまた、20年以上にわたる自発的・強制的な沈黙によって隠されてきた現実をふり返るために、この形式が使われていた。興味深いことに、映画祭の政治的意図は明確だった。それは過去（独裁者）だけでなく、現在（依然として抑圧的とされる政府）によっても定義されるものとして、この国を見るということだ。支配と検閲という文脈において、ドキュメンタリーは、真実と、抑圧された事実と思想を表現する存在として見直されている。

1972年の戒厳令以前と、戒厳令から続く独裁政権の時代において、ドキュメンタリーは多くの意味で現実の探求だった。それは簡単な仕事ではない。映画作家は死亡し、あるいは暴力にさらされた。そしてドキュメンタリー作品自体も、フィリピン人の目に触れないように隠された。あの転覆の時代の映像と言葉をもっとも必要としていたのはフィリピンの人びとだ。

映画祭の統一テーマは「フィリピン人を追跡する」だ。しかし作品の分類を見ると、集められた作品には、隠されたもの、禁じられたもの、「危険とみなされる」ものという概念の刻印を見ることができる。そしてこれらのレッテルに、タブー、儀式、そして奇妙にも今に残る「エキゾチック」とみなされるものが付加される。

独裁の本質である抑圧の下にあっても、マルコス一家を描いた優れたドキュメンタリーは存在する。悪名高いイメルダ・ロムアルデス・マルコスの華やかな姿を通して、あの暴力の時代を描くことに成功したドキュメンタリーもある。たとえばラモーナ・ディアスは、自らの作品でイメルダの人間像を描いた。

大きな意味を持った言葉、映画的な言葉としての運命は、どうやらつねにマルコスにつきまとっているようだ。しかし今回の運命は、ド

and events in the country's history. As with other nations, the history of the Philippines is written in monumental strokes, leaving small individuals and peripheral places not accounted for. In the narrative also of heritage and heroism, there are invisible people, like the many ethnolinguistic groups in the Philippines.

The documentary has always been the purveyor of our knowledge regarding the non-literate and usually economically deprived communities in the margin. Complementing these types of ethnographic documentaries was the specified need for histories from below — of narratives and discourses from those peripheralized by a mode of historical research still dominant in the region.

The search for documentary is a search for history.

The documentary festival opened on September 19, 2020, two days before the 21st of September, a day that had always been viewed by many Filipinos as one of infamy. It was on that day in 1972 when martial rule was declared, marking the death of democracy.

Documentary thus became a kind of what an anthropologist called a “hallway of mirrors.” That form, born to tell the truth as art, unlike the feature film which is built on art as truth, was again being used to look back at the realities that were hidden by more than 20 years of silence and being silenced. Interestingly, it was clear what the politics of the festival was: to look at the nation as defined not merely by the past (the dictator) but also by the present (the government seen as also

キュメンタリー作家の団を一団を招集し、マルコスとその独裁政治、そしてフィリピンが直面してきた問題を、それぞれの形式で語らせるという働きをした。

ここでひとつ疑問が浮かぶ。その起源が映画で記録され、その政権が映画センターのような組織を作り、ファースト国際映画祭のような映画祭を開催し、さらにフィリピン実験映画を通して映画における実験的な試みに出資してきたマルコス一家は、いつの日か自分たちの汚れた遺産が、真実と現実を描く映画の祭典で主役を演じることになるなどと、はたして予想していたのだろうか？

そして真実は、ABS-CBNのドキュメンタリー『マルコス 悪意に満ちた精神』（1986）という形で現れた。このタイトルは、アメリカ上院議員スティーヴン・ソラルスが、マルコスを描写するときに用いた「地下から逃亡した悪意に満ちた精神」という言葉から取られている。

しかし真実は、どんな種類のものであれ、決して沈黙していない。この映画祭のために選ばれたドキュメンタリー作品は、技巧よりも真実によって形作られた芸術作品が、遅ればせながらついに到着したことを告げている。映画人は一般的に、長年にわたってドキュメンタリーを隅に追いやり、劇映画の訓話的な物語に頼ってきた。フェイクニュースがあふれるこの時代、私たちは人生への映画的なアプローチの中に希望を見出すことができる。たとえいわゆる「クリエイティブ・ドキュメンタリー」が出現しても、ドキュメンタリーは真実と現実のみを語るという責務を自らに課している。

フィリピンにおけるドキュメンタリー映画の運命は回復途上にある。ドキュメンタリーのひとつに、この国でまったく注目されることがなかった『デラノ・マノング 農業労働者組合の忘れられた英雄たち』（2014）という作品がある。カリフォルニアのブドウのプランテーション

oppressive). In the context of control and censorship, documentaries are being re-viewed as expressions of truths and suppressed facts and ideas.

The documentaries in the period before the oppressive martial rule declared in 1972 and the years of the Marcos regime and after provide a record of the search for the real. It was not an easy quest: filmmakers died or were subjected to violence, and documentaries themselves were hidden from the Filipinos, those who needed most to see the images and words of those subversive years.

“Tracing the Filipino Story” was the overarching theme of the program, with materials categorized under notions of the hidden, the banned, and the “considered dangerous.” To these labels were added taboo, rituals, and groups oddly deemed “exotic.”

For all the repression organic to the dictatorship, there was a treasure trove of documentaries about the Marcoses. Some documentaries reflected the violent era even in those glorious images of the notorious Imelda Romualdez Marcos. There was the documentary of Ramona Diaz peeking into the persona of Imelda.

Destiny, it seems, in the form of big words and cinema, has never stopped working when it comes to Marcos. This time, though, fate has conscripted a group of documentarians to let their form of cinema speak about Marcos and his dictatorship and the issues this country of ours has faced.

ンで働き、過酷な労働環境に抗議して立ち上がったフィリピン人労働者を描いた映画だ。この運動を起こしたのは彼らだった。そして彼らの功績は、歴史からの消去を強いられる犠牲の対象になった。公になっている事実によると、フィリピン系アメリカ人国家歴史協会 (FANHS) が映画のプロデューサーを呼び出し、フィリピン人が重要な役割を演じるこの歴史的な出来事において、映画の中に不正確な描写があると抗議したという。

この国の歴史において、女性はいてい見えない存在だ。第2次世界大戦の歴史をひもとくと、英雄はほぼすべて男性であり、彼らの物語は有害な男らしさの臭気を放っている。負傷した兵士を助けたり、ゲリラに機密情報を届けたりした女性については誰も語ろうとしない。最近になって、戦時中の女性の物語がようやく語られるようになった。そして歴史家たちより先に語り始めたのが、ドキュメンタリー作家たちだ。

いわゆるプロレタリアートの蜂起においても、女性は存在しないことになっている。農民運動における女性の役割が語られることがあったとしても、軍事化の犠牲者という文脈で登場するだけだ。そこには人間の行為が欠けている。そして女性たちがそこにいるのは、単なる偶然か、あるいは夫からの暴力や、夫との死別といった不運が理由とされるのだ。

今年、ある1本のドキュメンタリーが、ただ初公開されただけでなく、本国への帰郷も果たしている。その映画とは『木の葉のざわめき フィリピン革命の内幕』だ。1988年に制作され、32年の時を経て撮影された地に戻ってきた。私はこの映画のレビューで次のように書いている。『『木の葉のざわめき』は止まらない。独裁者の終わりが近づき、多くのフィリピン人が新時代の予兆を感じていた時代を描いた、このドキュメンタリーのタイトルのように』。この国の歴史にはすでに多

Here is a question: Did it ever occur to the Marcoses — whose origins were documented by cinema and whose administration created structures like the Film Center, imposed festivals like the First International Film Festival, and went on to fund experimentations and exploitations in cinema through the Experimental Cinema of the Philippines — that one day, a festival of truths and realities in cinema would make a star of their dubious legacies?

Truths thus came in the ABS-CBN documentary, *Marcos: A Malignant Spirit* (1986). The title is ascribed to a US senator, Stephen Solarz, who described Marcos as “a malignant spirit escaped from the underworld.”

But truths of all kinds are never meant to be silent. The documentaries curated for this festival underscore the delayed arrival of an art form that is built around truth rather than artifice. Cineastes have generally relegated the documentary to the side for a long time, relying on the cautionary tales of feature films. In these days of fake news, there is hope in a cinematic approach to life that, even with the advent of so-called “creative documentaries,” burdens itself with the responsibility of narrating the true and the real.

The fate of Philippine documentaries is in recovery. One of the documentaries, which never gained prominence in the country, *The Delano Manongs: Forgotten Heroes of the United Farm Workers* (2014), deals with the Filipino laborers who rose up to protest labor practices at a grape plantation in California. It was they who initiated the move.

くの革命が存在する。ここでまた別のフィリピン革命に言及するのは、誤解を招く表現をしているというよりも、むしろこの地で社会変革を起こすことがいかに難しいかを物語る社会評論を行っているといえるだろう。

このドキュメンタリーの監督は、著名なカナダ人ドキュメンタリー作家のネッティー・ワイルドだ。彼女は山の中に分け入り、人里離れた場所を訪ねる。それらの地で新人民軍(NPA)が活動を始めたまさにそのとき、アキノ政権は新しい世界への希望を人びとに与えていた。独裁者が放逐され、新しいリーダーが誕生した。新リーダーは、おそらく民主的な思想を持っているが、社会に構造的な格差を生んだその同じ階層に属している。このドキュメンタリーを見て思うのは、あまりにも多くのことが起こり、あまりにも多くのことが以前のままだったということだ。

『木の葉のざわめき』には、反政府勢力と軍隊が衝突する珍しい映像がある。そこで特に目を引くのは、NPAの中では女性が男性と平等な存在として登場することだ。そのとき初めて、反政府勢力が人間として描かれた。彼らからは、謙虚さ、強さ、理想主義さえも感じられる。彼らの描き方はきわめて冷静であり、銃撃戦と死は、暴力ではなく思想の表現だ。

ドキュメンタリー映画祭は1か月ほど続いた。上映の際に主催者が語るのには、ドキュメンタリーには現実のメッセージを伝える以外にも多くの機能があるということだ。ドキュメンタリーは、フィリピンのアイデンティティも伝えている。ジェンダー関係の認知的側面と、そこで使われる言語を扱う『ボントック、レイプレス』(2014)から、政治家が選挙に勝つために利用したダンスを描いた『熱狂(Budots)』(2019)まで、今の時代に作られたドキュメンタリーの多くは、まず何よりもフィリピン人に対して、知られざるフィリピン文化を紹介している。

Their achievements became a victim of historical erasures. On record, the Filipino American National Historical Society (FANHS) called out the producers of the film for inaccurately portraying that dramatic moment in labor history where Filipino figured prominently.

Women are generally unseen in the many historical accounts of the country. When one goes through accounts of the Second World War, the heroes are generally male, their stories reeking of toxic masculinity. No one talks of those women who helped wounded soldiers or carried intelligence reports to the guerillas. It is only now that the stories of women in the war are being told, with documentarians beating the historians to the storytelling.

In the so-called proletariat uprising, the women seem not be in existence. If and when the role of women in the peasant movement is articulated, it is through the image of victims of militarization. Human agency is missing, and the women are there because of personal accidents or of some hapless situation — battery by husband, widowhood, etc.

One documentary not only premiered this year; it came home. This was *A Rustling of the Leaves: Inside the Philippine Revolution*, a documentary that was made in 1988 and that came back to the site of its images after 32 years. In my review of the film I wrote: “The ‘rustling of the leaves’ would not stop, as is suggested by the title of this documentary about those days preceding the days of the end of the dictator and the beginning of what many Filipinos then thought of as

ダアン・ドキュのディレクターのひとりであるジュエル・マラナンは、出品された作品のテーマや主張の多様性に言及して次のように語った。「これらのドキュメンタリーは、この国のさまざまな地域や地方における豊かな映画制作を垣間見せてくれる存在だ。北から南まで、山から海まで、これらの映画は、わが島国の地形、言語、人間の経験の多様性を思い起こさせるという目的で作られている。どんな土地であっても、住人にとってはそこが世界の中心だ。中央の政治や文化からどんなに離れていようと、彼らの闘争には本物の重みがある。熱心な観客にとっては、発見するものがたくさんあるだろう。これらの映画に抽出された文化の豊かさはもちろん、フィリピンという国の全体像も正しく把握することができる」。

フィリピン初のドキュメンタリー映画祭は、アリクス・アルンバック監督『魔女 (Aswang)』(2019) のフィリピン初上映で幕を開けた。アイデンティティや文化の記憶を扱ったドキュメンタリーが多いなかで、アルンバックの作品はドゥテルテ大統領の麻薬戦争を描いている。映画は長引く戦争に大きな影響を受けた人びとの人生に入り込み、権力側からの視点で語ることは避けている。麻薬戦争は大統領が支配する都市や町の浄化であるとされ、麻薬犯罪の嫌疑をかけられた多くの人が殺されている。この殺戮に参加していることを否定したかと思えば、一転して肯定する大統領と同じように、「魔女」の幻影は、社会の悪鬼と、いかさまの倫理基準を示唆する言葉となる。過去から現在にいたるまで、ドキュメンタリーとは、フィリピンがかつて通過し、そしてこれから通過するものの管理人であり、同時にアクティヴな象徴でもある。その表現様式は、真実（そして嘘）との対峙において暴力的であることを辞さず、行動を起こすという確固とした意思を示すものなのだ。

(桜田直美 訳)

auguring the new day.” There were so many revolutions already in the country’s history that the mention of another Philippine Revolution is not a misleading term, but a social commentary on how elusive social change is in this place.

The documentary, directed by acclaimed Canadian documentarian Nettie Wild, goes into the mountains and isolated places where the New People’s Army (NPA) became active in the same time that the Aquino administration was giving the people hope for a new world. As the dictator is driven away, another leader, enlightened, perhaps, and yet belonging to the same social class that causes structured inequalities in society, is born. So many things have happened and so many things have remained the same, one felt while watching this documentary.

There is very rare footage of fighting between the “rebels” and the military in *A Rustling*, and there is a significantly singular portrayal of women presented as equal to men among the NPA. For the first time, the rebels are humanized, imbued even with humility, strength, and idealism. There is no hysteria in their portrayal, and the gunfights and death are not expressions of violence but of ideas.

The festival of documentaries went on for a month or so. In the screenings, the organizers talked about how documentaries fulfill many other functions other than sending messages of realities. The documentaries are also about Filipino identities. From *Walang Rape sa Bontok* (Bontok, Rapeless, 2014), which looks into the cognitive

aspect of gender relations and the terms that are applied to that dynamic, to *Budots* (The Craze, 2019), which presents a dance move used by politicians to win votes, the many documentaries produced at present introduce Filipinos to various Philippine cultures.

Commenting on the varieties of themes and the varied persuasions entered into by documentarians, Jewel Maranan, one of the festival directors of *Daang Dokyu*, states: “These documentaries are a glimpse of the rich practice of filmmaking in different regions and localities in the country. From north to south, mountains and seas, these films are specifically curated to evoke the diversity of topographies, languages, and human experiences across our islands — where each place is a center in its own right, and each struggle bears real gravity regardless of distance to perceived or established political and cultural centers. There is so much for the committed audience to discover — not only in the richness of cultures distilled in these films — but for a rightly broader appreciation of the Filipino condition.”

The first documentary film festival ever held in the Philippines opened with the Philippine premiere of Alyx Arumpac’s *Aswang* (Witch, 2019). Whereas many of the documentaries were about memories of identities and cultures, Arumpac’s work deals with the drug war of President Duterte. The film inserts itself into the lives of those who were heavily impacted by the contentious war and eschews the perspective of the establishment. As with the president who denies now and then claims his murderous participation in the putative cleansing of the cities and towns he rules, the phantasm of the “Aswang” turns into a trope for a

social bogeyman and a bogus moral compass. The documentary is both a steward and an active symbol of what the Philippines has gone through and will go through, a mode of representation that is violent in its confrontation with truths — and lies — and the assertion to move into action.

●執筆指導 Mentors

Chris Fujiwara
Tito Genova Valiente

●寄稿 Contributors

Genory Vanz Alfasain
Fujiki Kosuke (藤城孝輔)
Chris Fujiwara
Andrea Mikaella Geronimo
Ashley Hara (原アシュリー)
Alexander Lee Sze Wei
Ryan Lim
Levi Masuli
Matsuda Jun (松田潤)
Miko Revereza
Elise Shick
Tito Genova Valiente
Bram Adimas Wasito

●翻訳 Japanese Translation

Sakurada Naomi (桜田直美)

●謝辞 Special Thanks to

Teddy Co

映画批評コレクティブ 3

●編集

衣笠真二郎

●デザイン

サイトラヒデユキ

●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 1-6-4
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

2020年9月25日

●印刷

山猫印刷所

非売品

Film Criticism Collective 3

●Editing : 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

1-6-4 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 : September 25, 2020

●Printing : Yamaneko Printing

Not for Sale

ISBN978-4-908435-15-7

ASIAcenter
JAPAN DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

 山形国際ドキュメンタリー映画祭2019
YAMAGATA International Documentary Film Festival 2019