

SPUTNIK

YIDFF Reader 2015 映画祭公式ガイドブック
「スプートニク」

TAKE
FREE
無料!!!

 山形国際ドキュメンタリー映画祭 2015
YAMAGATA International Documentary Film Festival



山形国際ドキュメンタリー映画祭 2015 へのメッセージ | リティ・パン、キドラット・タヒミック 2

二年に一度、ヤマガタに咲く花 | 濱治佳 3

[審査員の声 1] いざ未知の領域へ | 牧野貴監督に聞く 4

[レビュー 1] 水あらいは不在の鏡 | 阿部宏慈 5

[レビュー 2] 震える手——ペドロ・コスタ『ホース・マネー』 | 諏訪敦彦 8

[レビュー 3] 人間の時間、惑星の時間——パトリシオ・グスマン『真珠のボタン』 | 大久保清朗 10

[監督の声 1] トと二人の姉と小さなカメラ | アレクサンダー・ナナウ監督に聞く 12

[レビュー 4] 気まぐれに約束された、ささやかな場所で——『女たち、彼女たち』について | 高橋知由 14

[レビュー 5] 女たちの時間——『いつもそこにあるもの』について | 西村晋也 16

>>> 実験的な映像としてのドキュメンタリー | 金子遊 18

[審査員の声 2] 三里塚から撮り始めて | 川上皓市カメラマンに聞く 19

[監督の声 2] 地面から骨を掘り出すように——『虐げられる者たちよ』について | バスマ・アルシャリーフ監督に聞く 21

[監督の声 3] 映像人類学から第三の眼へ | デイベシユ・カレル監督に聞く 24

[レビュー 6] 二つの言語を生きる——『太陽の子』を見る | 吉田未和 25

>>> 太陽花と雨傘との連帯へ | リム・カーワイ 26

[レビュー 7] 文明の墓を幻視する——笹久保伸『PYRAMID』 | 矢野優 28

>>> 世界の映画祭から | 「アントルヴュ」ベルフォール国際映画祭 30

[イントロダクション 1] ホルヘ・サンヒネスとの対話から——ラテンアメリカ特集に寄せて | 太田昌国 31

[イントロダクション 2] 記憶についての / 記憶としての映画——パトリシオ・グスマンとチリのクーデタ | 柳原孝敦 33

[イントロダクション 3] グスタボ・フォンタン、音と映像の自由な地平 | 赤坂太輔 34

>>> トミ・レブレロ——ブエノスアイレス・インディペンデント・シーンの異才 | 石郷岡学 36

[監督の声 4] 松本俊夫の（複数の）映画史 | 筒井武文監督に聞く 37

[レビュー 8] ある演技の記録——『我等の時代の映画作家シリーズ—ジョン・カサヴェテス』 | 濱口竜介 39

[レビュー 9] 真実はどこにあるんだい？——ロバート・フランク『僕と兄』 | 倉石信乃 41

[レビュー 10] 「名」の拒否——『エマク・バキアを探して』 | 柿並良佑 43

[イントロダクション 4] 蜘蛛の巣ラボ——エドウィン・の「再生」工場 | 石坂健治 45

>>> 建物の記憶——街の写真館が見てきたもの | 岡崎彩 47

[レビュー 11] 語られるのは、今も“革命こそが命”という父の言葉——『離散の旅』について | 足立正生 48

>>> 三つの名前から「アラブをみる」 | 加藤初代 49

>>> ドキュメンタリー×日本の話芸 | 宝井琴柑 50

[イントロダクション 5] 震災をどう描くか、震災からなにを描くか | 小川直人 51

[イントロダクション 6] 「映画に何ができるか」、問いの 5 年目——「ともにある Cinema with Us 2015」に寄せて | 三浦哲哉 53

[イントロダクション 7] 山形発、愛の映画——「こどもと映画」に寄せて | 吉田未和 54

[イントロダクション 8] 「記録」としての幻灯——機動性を持つ社会運動のメディア | 鳥羽耕史 55

>>> 戦後やまがたの映画文化がうみだしたものの、映画文化をうみだしたものの | 滝口克典 57

>>> 発展に終わらななき山形の菓子 | 戸田健志 58

[イントロダクション 9] 現代台湾ドキュメンタリーへの招待 | 許時嘉 59

[追悼] 怒るカメラ、受けとるカメラ——大津幸四郎が探りつづけたもの | 宮田仁 60

[追悼] 工藤充——《自由》を組み立てた人 | 岡田秀則 63

Greetings to the YIDFF 2015 | Rithy Panh, Kidlat Tahimik 2

Seeds of Documentary in Yamagata | Hama Haruka 3

[Jurors' Voices 1] Let's Venture into an Unknown World | An Interview with Makino Takashi 4

[Reviews 1] Water, or the Absent Mirror | Abe Koji 5

[Reviews 2] Trembling Hands: Pedro Costa's *Horse Money* | Suwa Nobuhiro 8

[Reviews 3] Humanity's Time, Planetary Time: Patricio Guzmán's *The Pearl Button* | Okubo Kiyooki 10

[Directors' Voices 1] Toto and His Sisters, with a Small Video Camera | An Interview with Alexander Nanau 12

[Reviews 4] In a Freely Agreed, Modest Place: On *Us women. Them women.* | Takahashi Tomoyuki 14

[Reviews 5] Women's Time: On *Always and Again* | Nishimura Shinya 16

>>> Documentary as Experimental Cinema | Kaneko Yu 18

[Jurors' Voices 1] I Started Filming in Sanrizuka | An Interview with Kawakami Koichi 19

[Directors' Voices 2] Digging Bones out of the Ground: On <i>O, Persecuted</i> An Interview with Basma Alsharif	21
[Directors' Voices 3] From Visual Anthropology to the Third Eye An Interview with Dipesh Kharel	24
[Reviews 6] Living across Two Languages: Viewing <i>Anak Araw</i> Yoshida Miwa	25
>>> Toward Solidarity with Sunflowers and Umbrellas Lim Kah Wai	26
[Reviews 7] Visualizing Civilization's Grave: Sasakubo Shin's <i>PYRAMID</i> Yano Yutaka	28
>>> From Another Film Festival EntreVues Belfort International Film Festival	30
[Introductions 1] My Conversations with Jorge Sanjinés: On the Occasion of the Program "Latinoamérica" Ota Masakuni	31
[Introductions 2] Film About Memory, Film as Memory: Patricio Guzmán and the Chilean Coup d'État Yanagihara Takaatsu	33
[Introductions 3] Gustavo Fontán: The Free Horizons of Sound and Image Akasaka Daisuke	34
>>> Tomi Lebrero: Prodigy of the Buenos Aires Independent Scene Ishigooka Manabu	36
[Directors' Voices 4] The Cinematic Age(s) of Matsumoto Toshio An Interview with Tsutsui Takefumi	37
[Reviews 8] Record of a Performance: <i>Cinéastes de notre temps: John Cassavetes</i> Hamaguchi Ryusuke	39
[Reviews 9] Where Does Truth Exist?: Robert Frank's <i>Me and My Brother</i> Kuraishi Shino	41
[Reviews 10] Refusing Names: <i>The Search for Emak Bakia</i> Kakinami Ryosuke	43
[Introductions 4] Lab Laba-Laba: Edwin's Recycling Factory Ishizaka Kenji	45
>>> Memories of a Building: What a Local Photo Studio Has Seen Okazaki Aya	47
[Reviews 11] To This Day, Her Father Spoke About Revolution as Life: About <i>Trip Along Exodus</i> Adachi Masao	48
>>> Past and Future Stories of the Arab Peoples as Told by Three Names Kato Hatsuyo	49
>>> Documentary × The Japanese Art of Storytelling Takarai Kinkan	50
[Introductions 5] How to Depict the Disaster? What to Depict from the Disaster? Ogawa Naoto	51
[Introductions 6] "What Can Films Do?" — The Question's 5th Year: A Look at "Cinema with Us 2015" Miura Testsuya	53
[Introductions 7] Films of Love from Yamagata: Talking About "Cinema for Children" Yoshida Miwa	54
[Introductions 8] The Magic Lantern Show as "Record": Mobility in Social Movement Media Toba Koji	55
>>> What Postwar Yamagata's Film Culture Engendered, and What Engendered its Film Culture Takiguchi Katsunori	57
>>> Endlessly-Evolving Sweets of Yamagata Toda Takeshi	58
[Introductions 9] An Invitation to Contemporary Taiwan Documentary Hsu Shih-Chia	59
[In Memorial] Anger and Acceptance: Otsu Koshiro's Ceaseless Exploration of the Camera's Moods Miyata Masashi	60
[In Memorial] Kudo Mitsuru: The Man who Built Freedom Okada Hidenori	63

各記事の末尾に、関連する上映・イベントの情報を掲載しています。プログラム名および会場については以下の略記を使用しています。

After each article, we have included information on related events and screenings, using the following abbreviations for program names and venues.

【IC】 インターナショナル・コンペティション International Competition	【YC】 山形市中央公民館 (6F) Yamagata Central Public Hall (6F)
【NAC】 アジア千波万波 New Asian Currents	【CL】 山形市民会館大ホール Yamagata Citizens' Large Hall
【PJ】 日本プログラム Perspectives Japan	【CS】 山形市民会館小ホール Yamagata Citizens' Small Hall
【LA】 ラテンアメリカ——人々とその時間：記憶、情熱、労働と人生 Latinoamérica — The Time and the People: Memories, Passion, Work and Life	【F5】 フォーラム 5 Forum 5
【DS】 Double Shadows / 二重の影——映画が映画を映すとき Double Shadows — Talking about Films that Talk about Films	【F3】 フォーラム 3 Forum 3
【AP】 アラブをみる——ほどけゆく世界を生きるために Past and Future Stories of the Arab Peoples	【F4】 フォーラム 4 Forum 4
【CU】 ともにある Cinema with Us 2015	【M1】 山形美術館 1 Yamagata Museum of Art 1
【YF】 やまがたと映画 Yamagata and Film	【M2】 山形美術館 2 Yamagata Museum of Art 2
【SI】 特別招待作品 Special Invitation Films	【M5】 山形美術館 5 (3F) Yamagata Museum of Art 5 (3F)
【JF】 審査員作品 Jurors' Films	
【FC】 批評コレクティブ Film Criticism Colletive	
【AC】 アジア・フィルム・コミュニティ Asia Film Community	

山形国際ドキュメンタリー映画祭2015へのメッセージ

Greetings to the YIDFF 2015

リティ・パン (映画監督)

例外的でユニーク、そして人間味のある山形国際ドキュメンタリー映画祭 (YIDFF) は、ドキュメンタリー映画を照らしてくれる、もっとも重要な映画祭であると、私は信じている。それは、世界のドキュメンタリー映画制作の先鋭部をみせつつ、それが交叉する場としての重要な役割を演じている。YIDFF でしか観ることのできない貴重作をはじめ、世界最高峰のドキュメンタリー映画の数々を、ぜひとも発見していただきたい。われわれ作り手にとっても、こうした作品は驚きと感動をもたらしてくれる——ときに圧倒されてしまうこともあるほどに。(中村真人訳)

■上映 Screening 『フランスは我等が故国』 *France Is Our Mother Country* [SI / DS] 10/10 10:30- [F5]

キドラット・タヒミック (映画監督)

私の愛する山形映画祭に——

25年前、YIDFF に招待されることになり、私はとても驚いた——「なんと、キドラット・タヒミックの映画がドキュメンタリーだ?」『僕は怒れる黄色』は、こんなふうにして初開催の山形映画祭でプレミア上映された (YIDFF'89 では90分の作品だった)。この作品は YIDFF'91 でも再び、招待作品として上映された (91年版は120分になった)。そしてそう、YIDFF'93 でこの映画は3度目のプレミアを飾ることになった (93年版は180分にまで膨れ上がった)。

ワオ! 3回連続プレミア上映! ——これでグランドスラムになる? 映画がホームページを回るたび、この赤ん坊はぶくぶくと膨れていった。こんな榮譽を与えてくれた矢野和之さんと小川紳介に感謝しなければいけない。89年にはわんぱく小学生だった私のスターたちも、93年にヤマガタに帰ってきたときにはカレッジに通っていた。そんなこともあるのだろう。

3人の息子たちにとってヤマガタは特別な映画祭となった——香味庵で酒を囲んだ幸せな夜だけでなく、行動主義者・小川さんとの友情 (その情熱は、アジアのドキュメンタリー作家によるマニフェストとなって結実した) や、蔵王温泉で中間の映画作家と交わした熱い議論 (アジア百花繚乱 [現在は「アジア千波万波」] のプログラマーがさらに油を注いでいた) があって、YIDFF に行くことはセンチメンタルな旅になっていた——それは、国を越えたラヴソングに乗ってサーフィンするようなものだ。

この歌を作曲してくれた YIDFF のスタッフに私の家族から敬礼を送ろう! そう、この交響曲をひとつの豊かなサウンドトラックに落とし込むこと 25 年——それは世界各地から招待された映画作家の創造性に若さをもたらしている。アジアのインディー映画作りは活きている! ^{ドゥエンデ} ^{マブーハイ} 万歳! (中村真人訳)

Rithy Panh (Filmmaker)

Exceptional, unique and humane, I believe that Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF) is the most important festival shedding light on documentary films. The festival plays an important role as a crossroads showing us the cutting edge of world documentary filmmaking. Please discover the most precious documentary films of the world, including those treasures we can only see in YIDFF. Even for us filmmakers, they are surprising, touching, and sometimes overwhelming.

Kidlat Tahimik (Filmmaker)

To my beloved Yamagata Eiga-Sai,

Two-and-a-half decades ago, an invitation to YIDFF surprised me: “What? Kidlat Tahimik’s film is a *documentary*?” Thus, *I Am Furious Yellow* . . . premiered at the first Yamagata Eiga-Sai (a 90-minute film at YIDFF ’89). Again, the film was invited to YIDFF ’91 (this version, Redux2 had grown to 120-minutes.) And yes in YIDFF ’93, a third premiere (Redux3 bloomed to a full 180-minutes.)

Wow! Three premieres in a row! — A grand slam? The film crossing the plate, each time, was a fatter baby. I must thank Mr Yano Kazuyuki and Ogawa Shinsuke — for that privilege. My stars were naughty elementary kids in ’89 — returned to Yamagata in ’93 as college kids. So be it.

Yamagata to my 3 sons, became a special Eiga-Sai — not only for the happy nights of sake in Komian; or for the comradie with activist Ogawa-san, (whose passion resulted in a manifesto by Asian documentary makers); or the hot discussions amongst fellow cineastes in the Mt. Zao Onsen (heated-up by New Asian Currents curators.) YIDFF had become a sentimental journey — surfing on an international love song.

For composing that chant, my family salutes YIDFF staff! Yes, 25 years of scoring that symphony into a hearty music-track — which rejuvenates the Duwende spirits of invited filmmakers from everywhere. Asian indie filmmaking is Alive! Mabuhay!

二年に一度、ヤマガタに咲く花

濱治佳 (YIDFF東京事務局長)

今年、1989年に第1回が開催されてから四半世紀がすぎた26年目のYIDFFとなる。映画祭が始まったころの躍動を知らぬモノたちにも、そこで蒔かれたドキュメンタリーの種が芽吹き、燦々と花咲かせてきたことであろうことは、ヤマガタという磁場に引かれて世界中から集まる応募作品やヤマガタを訪れる参加者の方々、山形から日本中、世界各地まで様々なかたちで関わってくださっている熱心な方々の様子から伺い知れる。

そして、YIDFF 2015も溢れるばかりのプログラムでお待ちしている。世界中から集められた作品と日本国内の秀作・新作や制作者たちとの出会いも楽しみだ。さまざまな試みを紹介する「日本プログラム」で上映される5作品、審査員として参加して下さる牧野貴監督、川上皓市撮影監督、「Double Shadows／二重の影」で上映される筒井武文監督の700分の大作『映像の発見＝松本俊夫の時代』、「やまがたと映画」では小川プロダクションを山形に招き入れた農民詩人・木村迪夫を追った『無音の叫び声』が初上映される。ほかにも、作品に満たない短いフッテージ、荒々しく削り出した世界の断片（ラフカット）を頼りに、制作者、批評家、研究者、観客があらゆる立場、ジャンルを超えて交わる場から、新しい映像と世界との関わりを模索する試み「ヤマガタ・ラフカット！」も2013年から引き続き実施する。

紛争や災害などさまざまな要因で混迷を極める2015年のいま、至るところで疲弊を強いられつつも、それぞれのやり方で闘争／逃走（時には逃げる）する方法を模索している人びと、その土地の文化や記憶に揉まれながら映画への探求に生を捧げている作家たちを讃え、その映画作品を心の底から歓迎したい。

ヤマガタで見た、聞いた、出会った、話した、触れた——その少しずつの交わりが実を結び、そこから生まれた種が芽や花へとなり、またここに還ってきますように！

Seeds of Documentary in Yamagata


Hama Haruka (Director, YIDFF Tokyo Office)

A quarter of a century after its inception, in 2015 the Yamagata International Documentary Film Festival celebrates its 26th year. As we look at the films submitted from around the world, the visitors coming to Yamagata, and those who are variously and enthusiastically involved in the festival from their locations in Yamagata, all over Japan and across the world, even those of unfamiliar with the festival's pulsing dynamism in its early days can get a glimpse of the ways in which its seeds for documentary have sprouted and bloomed brilliantly. YIDFF 2015 awaits you with a lineup that brims with a variety of films and events.

It's a great opportunity to encounter both various works from abroad as well as dynamic works and filmmakers from Japan. Five films that defy convention will be screened in "Perspectives Japan," Makino Takashi (filmmaker) and Kawakami Koichi (cinematographer) will participate as jurors, and there will be premieres of a 700 min long-form documentary *Discovering Images — The Age of Matsumoto Toshio* directed by Tsutsui Takefumi from "Double Shadow" program and *A Voiceless Cry*, which follows the path of farmer-poet Kimura Michio, who invited Ogawa Production to Yamagata in the "Yamagata and Film" program. "Yamagata Rough Cut!" will continue to provide a space for Japanese filmmakers to come together with other filmmakers, critics, researchers and audience members, going beyond their usual roles and examining fragments of the world — "rough cuts" — in the form of short footage from films, regardless of genre, that have yet to be completed, in an exploration of the relationship between these fresh images and our society.


To YIDFF I would like to welcome from the bottom of my heart the films made by the filmmakers who, in the midst of challenges posed by their locations, cultures, memories, and histories, explore methods of filmmaking that allow them to fight against, or at times take flight from the exhausting and extremely confusing realities of today — stemming from factors such as wars and natural disasters.



That and those you will see, hear, meet, speak to, and touch in Yamagata — I hope this leads to cross-pollination, becoming seeds that sprout and flower, bringing you once again to Yamagata one day!




外国人留学生入試
International Admissions

DATE: Sunday, January 24, 2016
VENUE: Hakusan campus (Kanagawa, Japan)
SELECTION PROCESS: Japanese Language (Written exam), Interview

CHECK! 



 日本映画大学 www.eiga.ac.jp
JAPAN INSTITUTE OF THE MOVING IMAGE ☎ +08-(0)44-951-2511

いざ未知の領域へ

Let's Venture into an Unknown World

牧野貴監督に聞く | An Interview with Makino Takashi

(映画作家、「インターナショナル・コンペティション」審査員 | Filmmaker / Juror of International Competition)

——牧野さんご自身はいわゆる「実験映画」的な作品を作り続けていますが、ドキュメンタリー映画についてはどういう印象をお持ちですか。

ドキュメンタリー映画というものが、自分がやっていることと遠く離れた世界だとは思っていません。公式カタログにも書きましたが、10年間ほど、様々な時代のありとあらゆる映像を毎日浴びるように見てデジタル化するという作業に携わったことがありました。そのとき最も印象深かったのが、太平洋戦争を挟んで撮られたニュースフィルムでした。どこからどうみてもプロパガンダ映像なのですが、ずっと見続けていると思わず感化されてしまいそうになる。それが、1945年8月に戦争が終わると、それまでの報道の虚偽を伝える暴露ニュースが続く。何が本当なのか分からなくなる。一連のそのニュースフィルムを見て感じたのは、「記録」だけをする映像というのはあるのか、という疑問でした。今回 YIDFF で選ばれた監督たちは、そんなことは当然分かったうえで作品を作っている方々でしょう。ですから、その先にあるドキュメンタリーに向き合えるのが今から楽しみです。

——個人規模で作れるという点は、ドキュメンタリー映画も実験映画と通じますよね。

映画は個人で作れるようになる、と1997年頃から感じていました。だから大学時代はもっぱら技術を勉強しました。僕が自主上映を始めたのが2004年。ひたすら上映会を続けてきてお客さんの幅も広がりました。観客と一緒に成長していると感じます。自主上映を続けているのはドキュメンタリーの作り手たちが多い気がしますね。インディペンデントな志に共感します。

——そもそもドキュメンタリー映画と実験映画というカテゴリ分けには意味はないのかもしれませんが。

元々はそんなに離れていなかったのでしょうか。今、映画をつくるときにジャンルに拘泥する必要すらあるのかどうか、形式ありきで作品をつくって面白いと感じられるかどうか。実験映画にしてもそれが「ジャンル」だとは思っていません。ドキュメンタリーの定義も明確なようでいて曖昧ですよ。現在は商業として映画が栄えています、フィクション映画もいつまで今の体裁を守るのかな、と考えたりもします。

——I understand that you've been producing so-called experimental films. What is your impression of documentary films?

I don't think documentary films are very different from the films I've been making. As I mentioned in the official catalog, I was engaged in the digitization of films for ten years. I watched all

——目の前の出来事の記録であるドキュメンタリーが、にもかかわらず、フィクションよりも現実に近い分だけ、現実とは「別の時間」を作り上げてしまうことがある。牧野さんの作品にもそうした「別の時間」が流れているように感じます。

自分の周りのものを記憶のなかで集積させていくと、どこか抽象的なものに行き着きます。僕の作品は「抽象映画」の形はとっていますが、コンセプトではないんです。コンセプトチュアル・アートとは全然違う。かといってフィルムそのものへの偏愛とも違う。フォーマットも、フィルムだけでなく、ハイビジョンもあれば粗いビデオもありますし、最近では4Kでも撮るようになって、さらに面白くなってきました。上映しながら自分でライブ演奏もします。似たような作家が見当たらないと言われることもありますが、自分自身でも未知の領域に踏み込みはじめていると感じています。

——今回の山形では新作が上映されます。

『cinéma concret』、つまり「具体映画」ですね。具体音楽も結果的には抽象的な音になっている気がするんです。これは自分がやっていることともしかしたら同じ考えなのかなと。形のある抽象を「具体映画」として提示してみたい、と思って作った作品です。上映するもう一本『2012』は、途中までフィルムで撮影し、途中からデジタルで撮影した作品ですが、これはライブ演奏をします。毎回音楽を変えて演奏していますから、同じ映画体験は二度とすることができない。ある意味でその映画体験そのものがドキュメンタリーであると言えるかもしれません。

——今後の活動については。

五里霧中です(笑)。僕も今年が初めてのことが多く、ロックフェスティバルに出演したり、日米合作の劇映画にも抽象映像監督として参加しました。近年は、実験映画祭ではないところに呼ばれることが増えました。映画祭じたいの境界線もゆるがすような活動ができればいいなと思っています。ですから今回、YIDFFに誘っていただいて本当に嬉しいです。お客さんもドキュメンタリー映画というものを幅広く考えるきっかけになれば、と願っています。

聞き手=樋口泰人(映画評論家、boid主宰)

2015年9月10日、東京にて収録

sorts of images from different periods and digitized them every day. What gave me the strongest impressions then were newsreels that were shot before, during, and after the Pacific War. Although it was perfectly obvious that they were propaganda films, you would almost be swayed if you kept watching them.

Once the war ended in August 1945, however, we were told that the reports we had been hearing until then were false. I was no longer sure what was true. Watching that series of newsreels made me wonder if there could ever be any films that just recorded the facts. I suppose all the directors, whose work will be screened at YIDFF, understand that when making their own films. So I'm really looking forward to watching their documentaries.

— Documentary films and experimental films are similar in that they can be made by individuals, right?

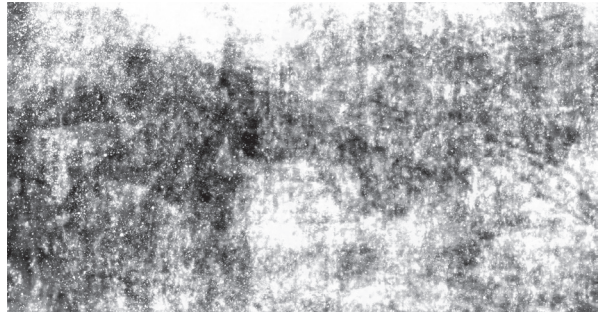
In around 1997, I started thinking it would someday be possible for individuals to make movies. That's why I concentrated on learning skills as a college student. I started doing independent screenings in 2004. I just kept on screening my movies until more and more people got interested in them. I feel as if I am growing together with the audience. It seems like many of the directors who are four-walling movies are producing documentaries. I sympathize with them in their independent ambitions.

— Maybe, there is no significant boundary between documentary and experimental films in the first place.

I don't think they were originally very different from each other. Do we really need to be bound by respective genres when we make films? If a film is made within the framework of a genre, do people find it interesting? I don't think experimental films constitute a "genre." In the meantime, the definition of a documentary seems clear, but it is actually vague. The movie business is commercially prospering at present, but I sometimes wonder how long fiction films can remain as they are now.

— Documentaries, which are supposed to record what is actually happening in front of you, sometimes create another time framework, all the more because they are closer to reality than fiction movies. I think another time framework exists in your works.

When you accumulate in your memory the things that surround you, you arrive at something abstract. My films take on an abstract form, but they have no underlying concepts. They are completely different from conceptual art. They are not based upon predilection towards film, either. As for formats, I'm using not only film but also high- and low-definition video. I even started using 4K



『cinéma concret』

recently. I'm finding it more and more interesting. I sometimes give a live performance while screening a movie. People say there are no other artists like me. I myself feel I'm beginning to enter an unknown world.

— Your new films will be screened at the event in Yamagata.

It is *cinéma concret*, or a "concrete cinema." I think concrete music becomes abstract in the end. Maybe that is what's happening in my works. The new works I am producing present physical abstractness as "concrete cinema." The other film to be screened at the event, 2012, was half shot on film with the other half shot digitally. We will give live performances while screening the movie. We play different pieces of music every time, so you cannot experience the same movie twice. In a sense, the experience of the film itself is a sort of documentary.

— What about your activities in the future?

I have no idea at all (laughs). I had my first experience with many things this year: I played in a rock festival and took part in an American-Japanese coproduction of a photoplay as an abstract video director. Recently, I have been invited more often to events that are not experimental film festivals. I would like to initiate activities that shake the boundaries separating film festivals. So I'm really happy to be invited to YIDFF. I hope it will give visitors a chance to think broadly about documentary film.

Interview conducted by Higuchi Yasuhito (Film Critic / Director of "boid")
in Tokyo on September 10, 2015

(Translated by Murashima Natsumi)

■上映 Screenings

『2012』『cinéma concret』【JF】 10/14 15:00- 【CL】

レビュー | Reviews

水あるいは不在の鏡

Water, or the Absent Mirror

阿部宏慈 | Abe Koji

(フランス文学 | French Literature)

『真珠のボタン』(パトリシオ・グスマン)は、水と水の記憶をめぐる映画である。水は、まず、映画の冒頭、「地球上で最も乾燥した場所」アタカマ砂漠で発見された一個の結晶の

うちに封じ込められた水滴として出現する。広大な砂漠の一隅に残された水は、同じ砂漠に設置された巨大な電子望遠鏡が、星々の中に発見する水の痕跡へと広がっていく。水は生命の起

源であり、生命の記憶である。

しかし、宇宙論的な意匠をまとうかに見えた映画は、海に沿って長く延びるチリという国の形状の視覚化と、パタゴニアの大地に食いこむ湾や入り江を行き来しながら暮らした先住民の歴史への反転を契機に、哲学的観想から血塗られた人々の歴史的記憶へと向かう。丸木舟ひとつで荒れる海を渡りながら生きていた先住民たちを襲った征服者の暴力。文明化の見本としてボタンひとつで買い取られ、イギリスに連れ去られたジミー・ボタンの物語は、還るべき宇宙も海をも奪われた先住民の深い傷を描き出す。水は記憶する。土地をも伝統的文化をも奪われ、飢餓と病に斃れた先住民の物語は、水の痕跡に導かれ、ピノチェト軍政のもとでの大量虐殺の記憶へと流れ込む。拷問され、薬物を注射され、鉄線でレールにくくりつけられ海に投下される人々。水底に横たわる錆びたレールもまた、死者の記憶をとどめる。

水は『女たち、彼女たち』（フリヤ・ベッジェ）でも、その全体を貫いて流れる。映画は、アルゼンチンの或る家族の構成員たる女性たち、母、叔母、娘、孫の親密な時間を記録する。冒頭からすでに、花瓶に飾られた花や、庭の景色、廊下の薄暗がりまで、冷たい水の気配に画面がおおわれている。描かれるのは、母と叔母の死、娘の妊娠、出産といった家族の物語であり、あからさまに男たちの姿（夫をも父をも）を排除した映像は、介護をめぐる女たちの議論から姉妹たちの濃密な交流、驚くほど身体的で皮膚感覚的な接触を、時には窃視症的なまでの近さで捉える。もっとも、その視点はあくまでも娘が母に、姪が叔母に、姉妹がお互いに相手を注視する、熱を帯びながらも遠慮会釈ないまざしであるのだけれど。そして、ここでもまた水のイメージが、女たちの身体を包み込み、死と生の時間をつむぐ。草花に注がれる水、暗い便所の中の尿の匂い、シャワーの下で、さり気ない対話を交わしながら体を洗う叔母と姪、さらには山中の渓谷での沐浴といった場が、この作品を単なる家族をめぐるプライベート・ドキュメンタリーとは一線を画した映画に仕立てあげている。

水は像であり、比喩である。比喩は時にあまりに観念的思弁的であるとしても、映像的な出来事の単一性は比喩の修辭的な普遍性を内側からやすやすと破ってしまうだろう。

『銀の水—シリア・セルフポートレート』（オサーマ・モハンメド、ウィアーム・シマヴ・ベデルカーン）は、標題がすでに水を予告する。崩れ落ちた建物を背景に、蛇口からしたたり落ちる水滴の映像と効果音は一瞬その期待に応えるように見える。しかし、映像は、唐突に、生まれたての赤ん坊に産湯をつかわせる手へと移る。しかもそれは祝福されるべき人生の始まりのあたたかさにつつまれてはいない。避難所の洗面器の上で産湯をつかわされる赤ん坊の姿は、極限的な状況でのか細い生命の綱渡りを垣



『銀の水—シリア・セルフポートレート』
Silvered Water, Syria Self-portrait

間見せる。その映像が、赤ん坊さながら裸でふるえながら、凄惨な暴力にさらされる少年の映像に結びつく時、さらには、虐殺された人々の血まみれの屍の映像になだれ込む時、映画はそれらの映像的事実によって引き裂かれ、砕け落ちそうになる。作者の手からカメラを奪い、政府軍による虐殺の現場を映し撮ろうとした、シネクラブで出会ったばかりの友人は、たちまち血だらけの姿で倒れる。恐怖に駆られた映画作家は、それらの映像を抱いてフランスへと逃れ去る。

ふたたび画面をおおう水は、パリのアパートマンの窓ガラスを伝う雨滴であり、橋の欄干にきらめく水であり、川面のきらめきである。それらは、むしろ、映画作家のためらい、罪悪感、自責の念を映さずにはおかない。コンピューターの画面からは、目撃を強いる殺戮と死の画像が容赦なく襲いかかってくる。そしてついに、雪の舞うクリスマスの日、ひとりの若い女性が、映画作家に接触を求めてくる。その女性「シマヴ（銀の水）」は、新たに彼の目となって故国からの映像を送りつけてくることを提案する。こうして、映画は、私たち観客同様、見る以外できずに凄惨な映像を直視せざるをえない作家と彼の目となった女性との、映像を通しての対話となる。シリアを遠く離れ、自責と焦燥のうちに、映画の名において映像を収集する作家に対して、「銀の水」は、「ハヴァロ（友よ）」と呼びかけるだろう。「私の苦痛があなたを傷つけるのではないかと思うと怖い」と。それでもなお、このような状況においては、カメラは抑圧的な政体と闘うための武器となるのだ、と。であるならばなおのこと映画は彼女の苦痛を引き受けなければならない。

水の主題論的な意味はもはや問題ではない。そこにおいて水は、殺戮や苦痛や悲嘆の映像に対する、映画的なものの抵抗の場、狂気と暴力に陥る危険を紙一重で身を躲すための映画の場となる。

『銀の水』は、長い迂路を経たのちに、苦しみを直視することに至る映画だ。水はその時、決断を、映画を撮ろうとする決意を映す不在の鏡である。

covered in the Atacama Desert, the most arid place on Earth. From the water that lies at the corner of this vast desert the film expands to traces of water found among the stars by the giant

The Pearl Button (Patricio Guzmán) is a film that traces the memory of water and water. At the beginning of the film water is expressed as droplets contained in a piece of crystal dis-

electric telescope built upon the same desert. Water is the source of life, and also its memory.

Nevertheless, this film that seems to be draped in universal imagery goes from a visualization of the configuration of the state of Chile, which runs parallel to the ocean, to the indigenous peoples who live by passing through the bays and inlets that cut into the terra firma of Patagonia, taking this opportunity to philosophically consider a historical memory stained by the blood of people. The conquistadors violently threatened the indigenous peoples who lived by crossing the storming seas in single canoes. They captured a single Button as a symbol of their civilization, and took him to England. The story of Jemmy Button represents the plundering of the universe and ocean to which he should return. The water remembers. The tale of the indigenous peoples who fell into hunger and disease as their lands and traditional cultures were plundered finds its evidence in water, as memories of the massacres carried out by the Pinochet military regime flow. People were tortured and injected with drugs, fastened to rails and thrown into the sea. The rusted rails that lay at the bottom of the ocean are another marker of the memory of the dead.

Water also runs throughout *Us women . Them women* (Julia Pesce). This film documents the intimate time of women who are members of an Argentine tribe — a mother, an aunt, daughters, and granddaughters. From the beginning of the film the viewer is enveloped in the hint of cold water, felt in images of a vase decorated with flowers, the scenery of a garden, and a dark corridor. Family tales are depicted — the deaths of a mother and aunt, a daughter's pregnancy, and birth. The images exclude all men, even husbands and fathers. Debate between women involved in caregiving and the rich exchange between sisters are perceived with a closeness that at times feels scopophilic, with a surprisingly sensitive touch that the viewer experiences bodily at the level of their skin. From the beginning this gaze is that of daughter and mother, niece and aunt, sister and sister watching over one another, and while there is a touch of warmth, the gaze is ultimately without reservation. Here again, the image of water envelops the bodies of these women, passing through times of life and death. The water poured upon a flowering plant, the smell of urine in a dark toilet, a casual conversation between aunt and niece had beneath a shower, and later a scene of bathing in a mountain ravine tailor the film along a sharp line of “private documentary” that simply captures the family.

Water is a symbol, and also a metaphor. As a metaphor it can be considered to be conceptual and speculative, however the unity of the visual event destroys the rhetorical universality of this metaphor from the inside, and with ease.

Silvered Water, Syria Self-portrait (Ossama Mohammed,

Wiam Simav Bedirxan) already calls to water in its title. In a landscape of demolished buildings, the image and sound of drops of water falling from a faucet appear to answer this expectation immediately. However the images abruptly turn to those of a hand granting a newborn their first bath. This is a beginning of life that should be blessed, but the moment is not wrapped in warmth. The image of a baby who receives their first bath in the sink of an evacuation shelter shows a glimpse of the narrow tightrope of life one crosses in an extreme situation. The film cuts from the naked and shivering newborn to images of a young boy subjected to gruesome violence, and then surges to the bloody corpses of victims of a massacre. The film seems to break and collapse as it is torn apart by these visual facts. The filmmaker's camera is taken by a friend from a cineclub whom the filmmaker had only just met. The friend sets out to film the site of a military massacre, only to collapse himself in bloodied form. The filmmaker succumbs to fear, and clutching his images escapes to France.

Water conceals the screen again as rain drops flow along the window of his Paris apartment. Water twinkles along the guard-rail of a bridge, as the surface of the river below glimmers. These images represent the filmmaker's hesitation, his feelings of guilt and self-condemnation. Images of slaughter and death strike forth from his computer screen without mercy, demanding to be seen. Then, one snowy Christmas Day, a young woman reaches out to the filmmaker. Her name is Simav (Silver Water), and she offers to be his new eyes and to send him images from their homeland. In this way, the film becomes a conversation enacted through images, between the woman and the filmmaker, who, like us the viewers, can do nothing but stare into the gruesome images. Impatient, self-condemning, and far from Syria, the filmmaker accumulates the images in the name of this film. “Oh Friend,” she, Silver Water, says to him, “I am afraid of hurting you with my pain.” But nevertheless, she asserts that in a situation such as this, a camera becomes a weapon against an oppressive regime. That as it is, the film must take on even more of her pain.

Here, water is no longer a question of metaphorical meaning. Here, water becomes a single layer of paper with which to evade the danger of falling into violence and madness. Water is a space of resistance by cinema against images of slaughter, agony, and lament.

As *Silvered Water* takes this long detour, it emerges as a film that demands that we look directly into the suffering it contains. This time, water becomes the absent mirror that shows the determination and resolve required to make this film.

(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screenings

『真珠のボタン』 *The Pearl Button* 【IC】10/9 10:00- 【YC】 | 10/10 16:00- 【CL】

『女たち、彼女たち』 *Us women . Them women* 【IC】 10/10 16:00- 【YC】 | 10/11 17:00- 【CL】

『銀の水ーシリア・セルフポートレート』 *Silvered Water, Syria Self-portrait* 【IC】 10/9 19:00- 【CL】 | 10/12 19:15- 【YC】

震える手——ペドロ・コスタ『ホース・マネー』

Trembling Hands: Pedro Costa's *Horse Money*

諏訪敦彦 | Suwa Nobuhiro

(映画監督 | Filmmaker)

鉄格子が開き、まるでカタコンベ（死者の洞窟）に向かうかのような暗い通路を、裸の男がおぼつかない足取りで降りてゆく。そこは病院なのだろうか。廃墟のような生気ない建物だが、近代的なエレベーターがあり、男をさらに別の場所へと運んでいく。深い陰影の中、階段を降りてくる男の細長い指が小刻みに揺れていて、その影はまるでノスフェラトゥのようでもある。

医者による問診なのか、取調官の尋問なのかわからない声が尋ねる。「なんでこうなった？」男は答える「壁のカビのせいでもあった」と。男の名前はヴェントウーラという。出身地はカーボヴェルデ、現住所はフォンタイニャス。しかし、見るからに疲弊した初老の男は年齢を尋ねられると「19歳と3ヶ月」と答え、今は1975年だという。私たちはすでに迷路の中にいる。ここはどこなのか？ 彼は誰なのか？ 初めてペドロ・コスタの映画を見るものは、一体どのような事態が進行しているのかさえもう解らないかもしれない。おそらく男は精神が錯乱しており、ここは精神病院なのであろう、と納得することもできるが、そんなふうには辛うじて読み取れる物語よりも力強く、映像の連鎖とともにむき出しになり、我々に迫ってくるのは、差し込む光の中に浮かび上がる身体と、声と、解釈を超えて屹立するそれら一つ一つのイメージの孤独な存在感である。

ここでは現在も過去も、生者と死者も、正気も狂気も、区別はない。そのどちらかが基準となるのではなく、どちらもが圧倒的な現在として現前しているのである。私たちが拠って立つことのできる確実な場所はなく、錯綜する物語は一つの時間軸に集約されることはなく、幾重にも折り重なった層を作り出す。そしてヴェントウーラの身体は、小刻みな手の震えとともにそれらの階層を突き抜いて、ただそこに在る。

「作り手にとって、それがドキュメンタリーであるのか、フィクションであるのかという議論ほど退屈で不毛なものはない」と私に呟いたのは、亡きロバート・クレイマーだった。1997年の山形だった。2001年の山形で最優秀賞を受賞した『ヴァンダの部屋』で、おそらくペドロ・コスタは何度となくこの質問を投げかけられたことだろう。ヴァンダはカメラの前で、カメラなどないかのように自分自身の意志で、歩き、薬を吸い、咳き込み、反吐を吐き、笑う。それはリアルであると同時に、フィクションでもあり、人々はその問いをペドロに投げかけずにはいらなかった。

続く『コロッサル・ユース』では、消滅したリスボンのスラム、フォンタイニャス地区から締め出され、真っ新な公共住宅に暮らすヴァンダとともに、散り散りになったかつての隣人たちを訪



『ホース・マネー』 *Horse Money*

ね彷徨うヴェントウーラが登場する。彼は、ヴァンダの自由さとは逆に、まるで誰かに命令されたかのように自分の意志とは別の力で歩き、立ち止まり、視線を動かしているかのようなのである。寡黙で、口数は少なく、表情から感情をうかがい知ることを拒絶するような無の身体をさらけ出し、およそドキュメンタリーには存在しない活人画のモデルのような人間が出現する。おそらく、このような人物造形になんらかのつながりを持つのはプレッソンとストロブ＝ユイレの作品の登場人物たちのみであろう。彼らは決して自然を装った日常的な身振りや、発話を行わない。台詞は演劇的あるいは非演劇的に読まれている。演じられるフィクションの人格ではなく、演じる人物の映像的な身体（ただ写っていること）が尊重される。言葉、声、身体、演じられる人物の各要素が不可分に一体化し、一人の人間に集約するのが通常の映画であるならば（ドキュメンタリーであれフィクションであれ）、ここではそれら各要素はそれぞれ自律的に遊離され、複数のレイヤーとなって層をなし、物語の時間に隷属することを止めて、存在そのものを現前させるのである。

圧倒的な映像によって克明に描写されるヴェントウーラの存在そのものが、ブラックホールのように幾層にも分裂する物語、記憶、歴史を平然と一つの身体に繋ぎとめる。さらに『ホース・マネー』がそれまでのペドロ・コスタの作品と決定的に違うのは、登場人物たちが自分たちの生活空間を撮影場所とせず、映画のために選ばれた場所、あるいは作られたセットを舞台としたことであろう。登場人物たち自身が、自らの貧しく、汚れた生活空間を撮影の舞台とすることを望まなかったのだという。その選択が彼らを日常から切り離し、映画をさらに大胆な冒険へと誘った。

突然、エレベーターに全く異質の次元の身体、彫像化した過去の兵士が登場する。身体は静止し、口も利かない。画面から完全に分離された声が響き渡り、ヴェントウーラと時空を超えて対話する。音響が、映像が爆発的な錯乱とともに循環を始め、映画をさらに別の次元へと一気に膨張させるのだ。

もはや人がドキュメンタリーと呼ぶものからは遠く離れてしまった。もちろんそんなことはどうでも良いことである。『ホース・マネー』は、全く単独な映画として誰も足を踏み入れたことのない地点に孤高に屹立しているのだから。しかし、ペドロ・コスタは

As the iron-bars of a gate open, a half-naked man descends a set of stairs with unsteady gait to make his way down a dark corridor that leads, perhaps, to a Catacomb-like tomb of the dead. Is this a hospital? Although it appears to be a lifeless, ruined building, there is a modern elevator and the man, then, moves away elsewhere. In the depths of the shadows, we see the trembling of the long, thin fingers of this man who descended the stairs and who looks for all the world like Nosferatu.

A voice is heard. "Can you describe what happened to you?" It is unclear whether these are the words of an examining doctor or interrogating police. "It's because of the mold in our walls," the man answers. We learn that the man's name is Ventura and that, although he was born in Capo Verde, he now lives in Fontainhas. When questioned about his age, however, this obviously wearied, aging man takes us back to 1975. "I am 19 and 3 months," he replies. Already, we are in a maze of confusion. Where is this? Who is this man? The first time we view a Pedro Costa film we can never really know exactly how things will unfold. We could easily assume that the man is mentally disturbed and that this is a mental institution. Yet, even as we draw this conclusion, what overwhelms us as we note the clarity of the chain of images that appear on the screen is the singular sense of existence of each of these images which, with the bodies and voices that rise up amidst the light that streams in, transcend interpretation.

Here there is no distinction between past or present, life or death, sanity or insanity. There are no norms, for everything appears before us as an irrefutable present. Yet there is no concrete place in which we can ground ourselves, for rather than relying on a single time axis, this chaotic narrative creates multiple layers that fold back around and over themselves. And Ventura's body, with its fragile trembling hands, penetrates those layers to merely exist there before us.

At the 1997 Yamagata Festival, the late Robert Kramer murmured to me, "For the film maker, arguing whether or not a film is documentary or fiction is tiresomely irrelevant." This question was repeatedly put to Pedro Costa by the Yamagata audience in 2001 when the director received the Robert and Francis Flannery Prize for *In Vanda's Room*. Of her own volition before the camera, although viewers have no sense of that camera, Vanda walks, takes drugs, coughs, vomits and laughs. While this is real, it is also fictional, and in this sense Pedro forces viewers to reflect whether or not they are, in fact, watching documentary.

Ventura appears in *Colossal Youth*, the sequel to *In Vanda's*

孤高の芸術家ではない。自らを「弱い監督」という彼は、たった一人でそこまで歩いて行ったのではない。苦悩の刻み込まれたヴェントウーラの震える身体と、傷ついた精神に寄り添い、その背後に響く無数の移民たちの叫びとともに、むしろその亡霊たちに誘われるように歩いてゆく。厳格で頑固な映画職人としてデリケートにカメラをチューニングしながら、コツコツと自らの仕事に打ち込むことで、彼は彼の友人とともに人が映画と呼ぶものの極北まで歩いて行ったのである。そして、その歩みは続く。

Room. In that film, this aging man wanders around visiting neighbours who, together with Vanda who now lives in brand new public housing, were driven out of the Fontainhas slum district of Lisbon and dispersed throughout the city. In contrast to Vanda's freedom, as we watch Ventura walk, come to a standstill and direct his gaze, we cannot but feel that he is manipulated by an outside force that differs from his own will. As a taciturn man of very few words who lays bare a hollow body that refuses to convey feelings through facial expression, Ventura emerges as a model character from a "tableau vivant," a model that can barely exist in documentary.

Perhaps the only predecessors of this model are characters in the works of Bresson and Straub-Huillet, directors who rejected the need to create dialogue through everyday gestures that feign the natural. The dialogue of these characters could be read as theatrical or non-theatrical. Nevertheless, rather than emphasizing the characterization of the fiction being performed, there was a focus on the represented body of the person performing, that is, on the mere body being filmed. While in a conventional film, whether documentary or fiction, each aspect of the person who performs — word, voice and body — unites to form one undivided entity that distils into a single human being, here each of these elements remains autonomously isolated. By forming multiple overlapping layers and by ceasing to be oppressed by narrative time, these elements demonstrate — right before our eyes — the very nature of existence.

The existence of Ventura, depicted so painstakingly through this uncompromising film, merges naturally with multiple layers of fragments of narrative, memory and history, all absorbed as one into a black-hole. Furthermore, an aspect of *Horse Money* that differs radically from other Pedro Costa movies is the fact that, rather than being filmed in the time and space of their own daily lives, characters appear in either a setting that has been chosen, or a set that has been made, specifically for the film. The subjects of *Horse Money* had no desire to be observed in the midst of their poverty or in the unclear temporal spaces in which they are forced to pass their daily lives. This choice detaches them from the everyday and invites them to take part in a bold cinematic adventure.

Suddenly, a figure from a completely different dimension, a soldier who might have been carved from the past, appears in the elevator. The body is immobile and does not speak. A voice that is totally disconnected from the screen echoes across the

theatre and, transcending time and space, speaks to Ventura. In the midst of an explosive confusion, sound begins to recur and, with a sudden leap, the film expands even further into a different dimension.

We are now in a realm that is completely removed from what we generally understand as documentary. This, of course, is largely irrelevant. For *Horse Money* stands erect as a lone film on previously untrodden ground. But rather than being some sort of proud, detached artist, Pedro Costa, who refers to himself a “weak director,” has not made his way to this point in isolation.

■上映 Screenings

『ホース・マネー』 *Horse Money* 【IC】10/10 18:30- [CL] | 10/12 16:00- [YC]

Together with Ventura’s damaged psyche and trembling body, carved as it is out of suffering, and the cries of the countless immigrants for whom Ventura speaks, Costa himself moves ahead as if summonsed by the spirits of the dead.

Working together with friends as a relentlessly committed professional who, with his delicately tuned camera, engrosses himself on a day-to-day basis in the details of his work, Pedro Costa has gone to the limits of what we understand as film. And he will continue to go forward in this way.

(Translated by Barbara Hartley)

レビュー | Reviews

3

人間の時間、惑星の時間——パトリシオ・グスマン『真珠のボタン』

Humanity’s Time, Planetary Time: Patricio Guzmán’s *The Pearl Button*

大久保清朗 | Okubo Kiyooki

(映画研究者 | Film Studies)

時間とは何か。映画がさまざまな方法で問いかけているのは、時間と現在ではないだろうか。それはつねに、今こうして映画を見ているわれわれに直接的に働きかけるものである。

リュミエール兄弟が初めてシネマトグラフを上映したとき、『列車の到着』の上映で、列車の映像を見た観客が思わず立ち上がったという。よく知られてはいるものの、どうやら歴史的事実とはいいがたい挿話らしい。だがそれでも、素朴ではあるがここにドキュメンタリーの祖型があるといえるだろう。つまりドキュメンタリー映画においては、スクリーンの向こうの運動（アクション）以上に、スクリーンのこちらの行動（アクション）こそ重要なのである。

現在を問うことが、われわれの行動のうながすという点で、そしてそれが社会の変革をうながすという点で、ドキュメンタリーは政治に接近する。映画評論家であり、ニュース映画の制作者でもあった岩崎昶は「映画がもっとも端的に、かつ急速に政治的になろうとするとき、それはドキュメンタリーの形をとる」と論じた。岩崎によれば「その一つの事例が、イタリアのネオリアリズムのケース」であり、その理由を「劇映画が、劇映画であることに安心していられなくなって、(…)ドキュメンタリーに接近していった」からだと述べている（『現代映画芸術』岩波新書、1971年）。ところで映画監督フランソワ・トリュフォーが、批評家時代に書いた映画評で、『工場の出口』を撮ったリュミエール兄弟を「ネオリアリズムの創始者」と断言しているのは興味深い。トリュフォーによれば、これは「何か主義主張を訴える映画でない」ものの、「虐げられた労働者というプロレタリア神話を根底から覆している」というのである（『有名になる方法教えます』評）。

しかし、昼休みに工場の出口から戸外に出てくるリヨンの労働者にせよ、シオタ駅に到着する列車にせよ、リュミエールのシネマトグラフによって表象された時間は定刻の時間である。スケジュール通りの昼休み、スケジュール通りの列車の発着が、おそらく周到な準備をもって撮影されている。言い換えるなら、それは人間的な尺度で分節化された時間——人間的な、あまりに人間的な時間——である。こうして、リュミエール以来、たとえば前回のクリス・マルケル特集で上映された『美しき五月』から、インターナショナル・コンペティションに出品されたサラ・ポーリーの『物語る私たち』まで、人間の時間、すなわち人生が描かれてきた。

だがそれだけがドキュメンタリーなのだろうか。時間とは本来、人間のちっぽけな営みなどにはおさまらないものではないか。この地球の誕生、ひいては宇宙の誕生までさかのぼる途方もない時間をいかに考えるべきなのだろうか。チリの映画作家パトリシオ・グスマンがとらえようとしているのは、いわばこうしたもうひとつの時間である。2011年のインターナショナル・コンペティションに出品された『光、ノスタルジア』（劇場公開題『光のノスタルジア』）に続き、今回出品された『真珠のボタン』においても、われわれは、思索的なナレーションと美しい映像によって、人間の想像力を凌駕した時間を体験することになるだろう。

映画の冒頭で現れるのは、チリのアタカマ砂漠から切り出された石英の結晶である。その半透明の立方体を光にかざすと、結晶の内部で何かが動いている。それは石英に封じ込まれた3000年前の水である。ここで明らかのように、映画の主題は水であり、監督のナレーションによれば、「水の記憶」の物語である。だが

その水は、人間の記憶とは比べものにならぬスケールを持っている。チリの西パタゴニアの自然を育み、先住民たちの生活を支えた水。そこには人間という尺度を超える時間が存在する。その時間をとらえるには、この地球という惑星全体をとらえる尺度が必要であろう。グスマンが描き出そうとしているのは、こうした惑星の時間である。別の言葉でいえば、それは神々の時間かもしれない。

だが華麗な映像で陶酔させるかに見えながら、グスマンはチリの近代史の暗部を描きだす。ピノチェト独裁政権時代に虐待され、殺された囚人たちの物語だ。彼らは鉄道のレールの切れ端

What is time? Surely, time and the present are the things that film variously interrogates. This fact is directly conveyed to us each time we view cinema.

It is said that when the Lumière Brothers held their first Cinématographe screening of the short piece entitled *Train Pulling into a Station*, audiences spontaneously rose to their feet as the train appeared on the screen. This is one of those often repeated anecdotes the historical truth of which is difficult to confirm. In spite of the pedestrian nature of this example, however, we can perhaps say that here we have the archetype of documentary. In other words, in the case of documentary film, our action in response to what we see on the screen is just as important as the action that we see on the screen.

It is through its ability to interrogate the present and thereby galvanize us to action which, in turn, galvanizes social change, that the documentary approaches the political. The film critic and news film producer, Iwasaki Akira, argues that “it is when film becomes its most direct and furthermore rapidly political, that documentary emerges.” According to Iwasaki, “one example of this is the case of Italian neo-realism.” This, he explains, is because “[Italian neo-realism] feature film felt increasingly insecure being mere feature film (...) and thus made the shift towards documentary” (*The Art of Contemporary Cinema*, 1971, Iwanami Shinsho). By the way, in his commentary as a film critic, French director, Francois Truffaut, made the very interesting assertion that, by filming *Workers Leaving the Lumière Factory*, the Lumière Brothers became “the progenitors of neo-realism.” In his review of the 1954 George Cukor film, *It Should Happen to You*, Truffaut claimed that although this [short film] was not “un film à thèse” (a thesis film), it “radically demystified the myth of the proletariat as mistreated workers.”

Whether, however, it was the workers of Lyon emerging from a door at the entrance of a factory, or a train drawing into Ciotat station, the time represented by the Lumière Cinématographe was scheduled time. Given that lunchtime breaks are scheduled and that trains depart and arrive according to a schedule, it is likely that filming these scenes required careful planning. Put another way, what we saw on the screen in these two works was a particularly human, all too human, form of time, a time calibrated according to a scale that the human is able to comprehend. And this has continued since the time of the Lumières. We saw this at

を錘としてくりつけられ、ヘリコプターで海に投げ捨てられていた。その模様が再現されるくぐりは悲痛きわまりない。水は、無数の人間たちの命を飲み込んできた墓と化す。『真珠のボタン』はこうして、リュミエール以来の伝統ともいえる、人生の探求としてのドキュメンタリーに回帰していく。しかし、惑星と時間にくらべて、人間の時間は、いかにはかないものであろう。だが『真珠のボタン』が喚起するのは、悲しみと哀れみだけではないはずだ。むしろ惑星の時間によって、この世界が存在するということの奇跡、われわれが生きていることの奇跡は、ひときわ鮮やかに照射されるのではないだろうか。



『真珠のボタン』 *The Pearl Button*

the last Yamagata Festival in works that ranged from *Le joli mai* (*The Lovely Month of May*), a film included in a special showing of Chris Marker's works, to Sarah Polley's *Stories We Tell*, an entry in the International Competition. In both works, it was human time, that is to say the lives of human beings, being depicted.

But can we say that this alone is what makes documentary? Surely, time essentially transcends the inconsequential activity of the human being. Surely, we need to think somehow about the monumental nature of time that takes us back to the birth of the Earth and so to the birth of the universe. It is this concept of another time that the Chilean film-maker, Patricio Guzmán, seeks to capture. And through the profoundly thoughtful narration and beautiful camera work of *The Pearl Button*, a sequel to *Nostalgia for the Light* which screened as part of the 2011 International Competition, we have the chance to experience a form of time that surpasses the power of the human imagination.

As the film opens, we see a quartz crystal that has been hewn out of the Atacama Desert. As this half-transparent cube is illuminated, we become aware of movement inside the crystal. This is the movement of water that has been trapped within the quartz for the past 3000 years. It thus becomes apparent that water is the theme of the film. According to the director's narration, the film is a tale of the memory of water. Yet, the scale of the memory of this water far exceeds that of human memory.

This is the water that has both nurtured the natural environment of Chile's West Patagonia and supported the daily life of indigenous peoples. Deep in the memory of the water there exists a form of time that far exceeds the measurement standards upon

which we draw as humans. In order to understand this time, we need a form of measurement that understands the entirety of the planet that we call Earth. What Guzmán sets out to depict is the time of our planet. From a different perspective, we might call this the time of the gods.

However, even as he intoxicates us with his opulent cinematography, Guzmán depicts the dark recesses of the history of modern Chile. *The Pearl Button* is the tale of prisoners who were tortured and murdered during the time of the Pinochet dictatorship. The bodies of the victims of this regime were bound and weighted with segments of railway track then tossed from helicopters into the sea. Viewing the part of the film which features a

recreation of how this occurred is unspeakably distressing.

Water is transformed into a graveyard that swallows up the lives of countless people. In this way, *The Pearl Button* returns to the tradition, which we might say has operated since the time of the Lumières, of documentary as an exploration of human life. But compared to our planet and its time, human time is surely a fleeting thing. What *The Pearl Button* awakens within us, furthermore, should not be sadness or pathos. Rather, through the film's depiction of the time of the planet, it is surely the miracle of the existence of the world, the miracle of our own lives, that is illuminated with such stunning brilliance.

(Translated by Barbara Hartley)

■上映 Screenings

『真珠のボタン』 *The Pearl Button* 【IC】10/9 10:00- 【YC】 | 10/10 16:00- 【CL】

監督の声 | Directors' Voices

1

トトと二人の姉と小さなカメラ

Toto and His Sisters, with a Small Video Camera

アレクサンダー・ナナウ監督に聞く | An Interview with Alexander Nanau

(映画監督 | Filmmaker)

——この貧しいロマの家族とは、そもそもどのように知り合ったのでしょうか？ 特に、薬物中毒者に囲まれて暮らすという過酷な状況の中にいたこのトト姉弟とは、どれくらいの時間をかけ、どんなプロセスを経て、深い信頼関係を結ぶに至ったのでしょうか？ 最初は、EUの助成を受けていたルーマニアの製作会社ストラダ・フィルムから、社会から取り残されているロマ・コミュニティについての、情報提供的なドキュメンタリーを作ってみないかと誘いを受けました。私はそんなプロジェクトにははなから興味はなかったので作りたくなかったのですが、コミュニティを見に出かけることには同意したのです。そこで私はすばらしい子どもたちと出会い、もし偶然このような環境で生まれていたら自分はどうなっていたら、と自問せずにはいられませんでした。そして、そうした人生がどのようなものか、いかに人格を形作っていくのかを理解するために、子どもたちの視点から見た100%観察型のドキュメンタリーを作ろうと決めました。映画の主人公と物語を探し始め、4ヶ月のリサーチを経て、トト、アンドレア、アナを見つけたのです。

彼らと彼らの母親の信頼を得るのにそれほど時間はかかりませんでした。彼らはとても知的な人々で、自分たちの人生に入ってくる私に対しての彼らの好奇心は、少なくとも、馴染みのない彼らの世界を探求したいという私の好奇心と同じくらい大きかったからです。時間をともに過ごし、お互いを知り、信頼関係を築いていったのです。

——あなたの撮影スタイルは基本的には「観察型」と捉えられるかもしれませんが、同時に、編集の威力が際立っています。あ

なた自身の倫理観に則り、それぞれのエピソードが心を揺さぶるドラマへと注意深く編み上げられており、観客は、映画の中で生き生きと捉えられている子どもたちの言葉、表情、行動を通して彼らと自然に同一化し、共感するよう誘われていきます。この、観察型の撮影スタイルと劇的／フィクショナルな語りの手法との混交の源は、どこにあるのでしょうか？

私自身、「フィクショナル」という言葉を「語り story-telling」と関連させて理解しているかどうかわかりません。ただ、私たちが言葉と映像とで物語を語る方法は、日常や過去の出来事を友人に伝えるときの話し方や、小説や演劇、映画台本のために作り上げる物語と、とても似ていると思います。物語を語る時、私たちは、他者にそれを理解してもらおうとし、主人公たちに対する同情や、さらには感情移入をも生み出そうとします。それはまた、私が編集室で試みたことでもあります。私は14ヶ月間にわたり子どもたちの暮らしを撮り、その後、それを他の人にも理解してもらえよう、率直にして確実で、しかし切り詰めた形で、撮影した物語を紡いでいったのです。

ドキュメンタリー映画と物語ることがいかにともに機能するかという点に関して、私にとって天啓となった最も重要な作品は、ロバート・フラハティの『極北のナヌーク』と『アラン』、そしてメイスルズ兄弟の作品群、なかでも『セールスマン』でした。トトの場合のような物語を語る最良の方法は観察型であり、ドキュメンタリーの作り手としての役割から離れ、観客自身に登場人物との関係を直接作り上げてもらうことが、最善に思われました。そうすれば、観客は彼らに完全に感情移入でき、彼らの人生がど

のようなものを理解できるのです。加えて、撮影対象を扱う姿勢と物語の誠実さを通して、作家の存在を感じとることは、ドキュメンタリーだけでなく物語一般においても、最も重要だと思っています。

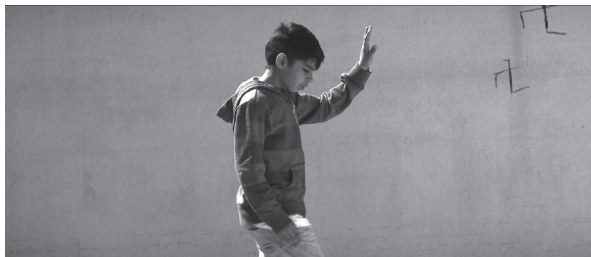
——この驚くべき物語の推進力（であり最も感動的な要素）は、明らかに、アンドレアの、トトにとって頼りがいのある姉への変身／成長だと思います。彼女はダンス・レッスンで多少つまづくものの、ビデオカメラを操作することで自らの世界を別の空間へと広げ、撮影を続けるなかで自分たち自身を客観的に見ることができたように見えます。トトがヒップホップダンスを通してそうできたように。彼女にカメラを渡し、彼らの暮らしを撮影させた経緯はどのようなものだったのでしょうか？

この作品を子どもたちの視点から見た映画にしたかったので、「彼らが自分たちの暮らしを撮影したらどうだろうか」というアイデアからスタートしました。彼らについての映画を作るだけでなく、彼らと一緒に作りたかったのです。彼らがきちんと作れるようにし、カメラの効果とその物語る能力について理解してもらうために、彼らの通う児童クラブで3ヶ月の映画教室を開きました。10人の子どもたちが参加しました。映画を見、映画について話し、彼らに短いお話を書いてもらいました。アッバス・キアロスタミの短い教育映画を見て、一緒にリメイクしたりもしました。最後には、子どもたちが「成果を得る」喜びを経験できるよう、短篇を作り上げました。子どもたちは、ビデオカメラを単なるおもちゃとして見ることなく、正しく撮影する方法を学んだのです。私たちは彼らに小さなカメラを与えました。そこからアンドレアと一緒に作業を始めたのですが、作品に自分が撮影で参加するというアイデアを彼女はとても気に入りました。私は、彼女がビデオ日記のようなもの

—— How did you reach this poor Roma family in the first place? How long did you take to approach the children, who are surviving in these ultimate circumstances, surrounded by drug shooters? How did you establish a relationship of such deep mutual trust with them?

The Romanian producer Strada Film had some minor EU funding and approached me to take a look at the possibility of making a more informational documentary about marginalized Roma communities. It was something that I did not want to do, as I am not interested at all in such projects, but I accepted to go and see some marginalized communities. There, I met wonderful kids and I had to ask myself who I would be if I had been born by chance into such circumstances. From there, I decided I wanted to make a 100% observational film from a kid's point of view in order to understand what such a life feels like and how it shapes a person. So then I started to search for protagonists and stories. After four months of research I found Toto, Andreea and Ana.

It did not take long to gain their and their mother's trust. They are highly intelligent people and their curiosity for me coming into their lives was at least as big as my curiosity for exploring their world, which was new to me. From there it was just about spending time together, getting to know each other and building



『トトと二人の姉』 *Toto and His Sisters*

を始めれば、それが彼女にとって内省のためのよい手段となり、重要なものになるだろうと分かっていましたが、正直なところ、彼女がこれほどの大きな才能を発揮することは予想していませんでした。それはこの映画全体を通してのすばらしい驚きでした。

——現在この映画は世界各地で上映されています。映画を通じたこの世界的な現象は、トトやアンドレアたちの現在の暮らしに影響を与えていますか？

もちろん！ 私たちは一緒に旅し、いくつかの上映に出席しましたが、いまや彼らは、児童クラブの先生とともに自分たちだけで上映に参加しています。観客から多くの前向きな感想と、彼らの個性や強さについて率直な称賛を得ることで、彼らは自分に自信を持ち、始めたばかりのよい人生の道筋を歩き続けていく強さと野心を手にかけています。なによりそのことが、トトとアンドレアの二人の絆をとっても強くしてくれてもいます。

聞き手＝畑あゆみ

（「インターナショナル・コンペティション」コーディネーター）

2015年9月20日、Eメールインタビュー

（畑あゆみ訳）

up trust.

—— Your filming style might be considered as “observational,” but at the same time, the power of editing seems to be foregrounded. Each episode was carefully woven into a touching drama based on your own ethical viewpoint, and viewers are enticed to sympathize and identify with these kids naturally through their words, expressions and actions, which were all vividly grasped in the film. Where does this approach of mixing an observational style with a method of fictional story-telling come from?

I am not sure I understand the term “fictional” in combination with story telling. I think that the way we tell stories verbally or visually is very similar — be it stories we tell our friends from our daily lives or from something that occurred in the past or stories we make up for novels, theater plays, or film scripts. When we tell stories, we try to get others to understand them and develop sympathy or even empathy towards the people we tell the stories about. That is what I tried to do in the editing room. I filmed the life of the kids over a period of 14 months and then told the stories I filmed in an honest, authentic, but compressed way for others to understand.

I think the first and most important inspirations that were revelatory for me regarding how documentary film and story

telling work well together were films like Robert Flaherty's *Nanook of the North* and *Man of Aran*, as well as films by the Maysles Brothers, especially their film *Salesman*. I think that for a story like Toto's, the best way to tell it is observational: by getting out of the way as the documentary filmmaker and letting the viewer develop a first-hand relationship with the characters, so that he or she fully identifies and understands how such a life might feel like. Furthermore, I think that it is most important to feel the presence of the author, not only in a documentary, but in stories in general, through his attitude towards treating his subject and the honesty of the story.

— It seems very clear that the driving force (and the most touching element) of this overwhelming story is the transfiguration/growth of Andreea into a reliable sister for Toto. She had a little setback in dancing, but apparently broadened her world to a different space by manipulating a camera and being able to see herself and her siblings objectively through filming, while Toto expanded his horizons via hip-hop dancing. What brought you to provide her with a camera and let her film her own life?

It started from the idea, "what if they could film parts of their own lives?." Since it was meant to be a film from their perspective, I wanted to make not only a film *about* them, but make a film *with* them. In order to let them do it properly and understand the effects and storytelling capacities of a camera, I gave a film class for three months in the educational club they went to,

■上映 Screenings

『トトと二人の姉』 *Toto and His Sisters* 【IC】10/9 12:30- 【YC】 | 10/10 10:30- 【CL】

in which about 10 kids took part. We watched films and talked about them; I let them write little stories; we watched the educational short films by Abbas Kiarostami and we re-made one of the films together. In the end we edited the short film so that the kids could experience the joy of producing a result. The kids learned to film properly with a video camera without seeing it just as a toy and we started to give them small cameras. From there, I started to work with Andreea and she really liked the idea that she might contribute with footage to the film. I knew that if she started a kind of a diary it would become important to her as a tool of reflection, but honestly I did not expect that she had such a huge talent. It was a wonderful surprise.

— Now this film has been shown internationally. Has this worldwide phenomenon through cinema affected Toto's and his sisters' current lives?

Yes! That's for sure. We traveled together to some screenings and sometimes they now go alone with a teacher from the club. Getting so much positive feedback and honest admiration for their personalities and strength from the audience helps them be sure in themselves and it gives them strength and ambition to continue on the good path they started in their lives. Most of all, it has also strengthened the bond between the two of them very much.

Interview conducted by Hata Ayumi
(Coordinator of International Competition)
via e-mail on September 20, 2015

レビュー | Reviews

4

気まぐれに約束された、ささやかな場所で

——『女たち、彼女たち』について

In a Freely Agreed, Modest Place: On *Us women . Them women*

高橋知由 | Takahashi Tomoyuki

(脚本家 | Scriptwriter)

ある家で、病苦の末にひとりの老婆が亡くなる。やがて同じ家で、まだ学生の若い娘がひとりの女の子を出産する。これら二つの出来事に挟まれた『女たち、彼女たち』は、ひとつの家に集い棲む女性たちの生活が、やがて死にゆくもののように、或いはかつて生まれたもののように描かれている。ときおり露になる彼女たちの身体は、ある質量を持った塊そのもの——それはマッサージを受けて寄せたり伸ばされたりする脂肪だったり、妊娠によるお腹の膨らみだったりする——として画面に現れる。その身体に向けられる視線は、彼女たちへの愛しさに満ちているというより、彼女たちを「ある生き物の群れ」として画面に映し出すように試みる。思い切りがよく、いい意味で遠慮がない。

この遠慮なきをめぐっては、「女性が女性に向ける視線」という文脈で語るができるかもしれない。監督のフリア・ベツェ

自身が女性であり、また題名が端的に示しているように、この映画が「女性の視点から見た「女性」」についての批評性を持った作品であることは確かだ。しかし、今回私は別の面からこの映画の「遠慮なき」について考えてみたい。

遠慮なく見ることができるのは、遠慮なく見させているからかもしれない。撮る側の「遠慮なき」は、撮られる側によって認められ、はじめて可能になる。そう教えてくれる瞬間がある。部屋に二つ並んだベッドに、二人の老女が横たわり、それぞれ姪たちに話しかけられたり食事を与えられたりしているさまをロングで捉えたショットがある。ふとカメラを向けられただけに違いない彼女たちは、——ベッドの端にいる猫にいたるまで——まるで緻密な演出を施されているかのようだ。特に迷いのないその声。他の人物の声を邪魔しない抑揚と響き。彼女たちの声の厚み。こ

のショットは、撮る側と撮られる側の間にある「暗黙の了解」めいた関係によって成り立っている。それを撮る側と撮られる側の「共犯関係」と簡単に言い換えることもできるが、画面の中で起こっていることに対して、それは少々雑な喩えのような気がする。おそらく「暗黙の了解」は、「共犯関係」ほど強い繋がりはない。それはシーンやショットを越えて持続しない。ショット内ですら持続しない場合もある。床の上でドアに凭れる女性と椅子に座るもう一人とがマテ茶を回し飲みしているところを正面から捉えたショットがある。カメラは、まるでその場に居ないかのように居る。にもかかわらず、カメラは、撮られる側にとってその存在を意識せざるを得ない場所から構えられている。カメラはその場に居ることを許されている。しかし、ふとした瞬間から、それまでのびのびとしていた彼女たちの声は急に強張る。そして目の前にあるカメラを意識し始める。

「暗黙の了解」は、暗い部屋の中で明滅する煙草の火と同じで、現れたと思ったらすぐに消えてしまう。それは、ふいに結ばれた気まぐれな約束のようなものだ。テーブルに乗せた女性二人の脚が、無意識のうちにまったく同じタイミングで降ろされるときのように、少し目を離したらまるで気がつかない約束だ。だが、この映画は、一方でひとつの家に起こる生と死のあり様を克明に

In a house an old lady passes away. And in the same house a young student gives birth to a baby girl. Put in the middle of these two events, *Us women . Them women* depicts the life of women who gather and live together in the house; their life are represented as something that would die some day, as that which was born in the past. Sometimes their bodies are disclosed, which appear on the screen as matter, for instance, as the fat pressed and stretched by massage, as the roundness of a pregnant belly. Instead of overflowing with affection, the gaze on their bodies attempts to show the women as a flock of living organisms. This is audacious and impolite in a good sense.

This impoliteness, this frankness, one might say, can be discussed in the context of the female gaze on women. The director Julia Pesce is female, and as the title succinctly indicates, her film is no doubt a critical work about women seen from the female point of view. But this essay hopes to think about the “impoliteness” in this film from a different angle.

If we can see frankly, it's because it's shown frankly. The “impoliteness” of one who shoots is impossible unless it's approved by objects to be shot. This is made clear at some moments in the film. A long shot represents two old ladies lying on the beds put side by side, with their respective nieces speaking to and feeding them. They must have been doing just what they're doing when the camera captured it. However, everything appears minutely choreographed, even a cat at the bedside. What is especially outstanding here is their clear voices, their sonority which never interfere with each other, and their thickness. This shot depends



『女たち、彼女たち』 *Us women . Them women*

描きながら、その小さな約束をひとつひとつ確かに受け止めている。そして、約束によって与えられたささやかな場所を静かに守ろうとする。この映画における「遠慮ない」視線は、この約束を繰り返す過程で見出されたのかもしれない。だとすれば、このようにして気まぐれに約束された遠慮ない関係のことを、私は「愛しさ」と呼ぶことにしよう。

on what one might call “implicity” between the director and the objects. It's easy to paraphrase this tacit agreement as their “complicity,” but it seems to me that the latter is too rough a term to think about what is really happening in the film. Perhaps, the former is not as binding as the latter. It doesn't endure across scenes or shots. Sometimes it doesn't even continue during a shot. There is a shot which captures in a straightforward way two women passing a cup of mate tea, one leaning against a door and the other sitting on a chair. The camera is in this place as if it were non-existent. However, the camera is set in such a position that the objects to be shot can't but be conscious of its presence. The camera is allowed to stay there. But at a certain moment their unaffected voices suddenly become unnatural. And the women begin to be conscious of the camera that is in front of them.

“Implicity” disappears as soon as it appears, like a cigarette lighting up on and off in a dark room. It's like a freely made, non-binding agreement. It's an agreement which goes unnoticed unless one watches it all the time, like the two women's feet on a table that are unconsciously put off at exactly the same moment. However, this film does embrace such small agreements one by one, while scrupulously depicting the events of life and death that occur in the house. And it attempts to calmly protect this modest place which is what such agreements offer. The “impolite” gaze in this film might have been discovered in this process of renewing those agreements. If this is true, I'd like to call this freely agreed, frank relationship, “affection.”

(Translated by Oda Toru)

■上映 Screenings

『女たち、彼女たち』 *Us women . Them women* [IC] 10/10 16:00- [YC] | 10/11 17:00- [CL]

女たちの時間——『いつもそこにあるもの』について

Women's Time: On *Always and Again*

西村晋也 | Nishimura Shinya

(映画監督 | Filmmaker)

薄暗い室内を捉えた引きの固定画面。雨音が響き、中央の窓からは戸外を通り過ぎる傘が見える。壁際のベッドには病人らしき男性が寝ている。外からの呼び声に促されて老婆が現れ、配達人が窓越しにパンを手渡す。パンを台所に置いた老婆は再び窓際に戻り、所在なく外を眺め始める。4世代にわたる女たちの家庭生活を描いた『いつもそこにあるもの』は、日常的であると同時にどこか厳粛さを湛えた長いショットから始まる。

この作品では、家族を主題にした映画なら見せ場となる場面が悉く省略されている。息子の逮捕、祖父の死、娘たちの恋と妊娠など、それぞれがドラマのクライマックスとなりうる出来事だ。代わりに描かれるのは、女たちが掃除をし、ベッドを折り畳み、食器を洗い、テレビに見入り、カード占いをし、窓に肘をつけて外を眺めるといった劇的要素を欠いた身ぶりである。勿論、葛藤が無いわけではない。家事の分担を巡って、或いは曾祖母の扱いを巡って、女たちは感情をむき出しにしてぶつかり合う。しかしその対立も、破局や和解に至る前に曖昧に中断され崩れ去っていく。口煩い親戚女性との激しい口論が不意に途切れ、女たちの無言のクローズアップが映し出される場面は美しい。持続と中断が刻む生々しいリズムが、それぞれの瞬間を破片のままに放置し、ひとつの物語に収束させることを拒んでいるかのようだ。

ドラマ性を回避する一方でこの作品は、表面的なドキュメンタリーらしさにも背を向ける。固定画面で押し通すという戦略は、予測つかない現実と対峙する上では不自由な選択だろう。それでもあえて視座を限定し、作り手はひたすら「眼差すこと」へ集中しようとする。家から逃れられない女たちの身体や動作を、物語やイメージと切り離して注視すること。曾祖母が、テレビを見る曾孫娘の背後に立ち、その髪を弄んで他愛無い悪戯を仕掛ける。そんな何の意味もなく何にも連結されない「それはそれでしかない」ような生活の細部が積み重なり、全体性に取り込まれることの無い、しなやかなうねりが生まれていく。どこまでも非マッチョな「女たちの時間」。

とはいえ、この家に男たちがいない訳ではない。冒頭に登場した寝たきりの祖父（と思われる男性）と長男だ。早々に逮捕される長男はともかく、物言わぬ祖父はいつも部屋にいる。しかし、



『いつもそこにあるもの』 *Always and Again*

その存在はフレーム外か後景、或いはフォーカスの外へと追いやられ、女たちもまるで祖父など存在しないかのように振舞う。映画の後半で、この祖父と、ただ一人彼のケアをしていた祖母が何気なく沈黙の視線を交わし合う、極めて印象的な場面がある。画面左手前に座った祖母の後姿、右奥にベッド上の祖父を捉えたショットだ。ここでも祖父はフォーカス外に置かれ、祖母も斜め後ろから捉えられているので見つめ合う二人の表情をはっきりと認識することが出来ない。祖父が祖母に親しげな表情を向け、祖母が微笑み返したのではないかと可視と不可視の間で想像するばかりだ。演技やカット割りで感情を「読み取らせる」フィクション映画を見慣れた目には、あまりにも曖昧な場面だが、そこには二人の深い交感が、言語化できない実感として漲っている。しかし、その親密な時間もカットが変わると、呆気なく断ち切られてしまう。次のカットは既に祖父の歿後しばらく経った時間に飛んでおり、遺影を淡々と飾っている祖母の姿が映し出されるのだ。取り払われたベッドの跡にはテレビが置かれ、室内の変化が時間の残酷さを際立たせる。それは女たちの時間に寄り添うように祖父の時間が存在していたことを改めて意識させるショットだ。不在へと移行してしまった祖父の時間。それは、取り留めない日常の反復に見えた女たちの時間もまた、一回限りの取り返しのつかなさや輝きに満ちた時間であることを照らし出しているように思う。

bread in the kitchen, the old woman returns to the window side and starts looking outside idly. *Always and Again*, which depicts the family life of four generations of women, begins with this long take, which is quotidian and, at the same time, somehow solemn.

A fixed-frame long shot capturing a dimly-lit room. You hear rain and see umbrellas passing besides a building through a window in the middle. A seemingly sick man lies in a bed by a wall. Called from the outside, an old woman appears, and a deliveryman hands bread to her through the window. After putting the

This film omits all the scenes that an ordinary family drama would highlight. There are many events which could be climactic moments in the drama: the arrest of the son, the father's death, the daughters' romances and pregnancy. Instead of focusing on such dramatic events, the film depicts the non-dramatic behavior of the women, such as cleaning, bed making, washing dishes, watching TV, fortune telling with cards, and looking outside through the window, on which they rest their elbows. Of course, there are conflicts. Women confront each other emotionally about the distribution of housework and treatment of their great-grandmother. However, the conflicts are interrupted and dissolve before they reach either collapse or reconciliation. The quarrel with the nagging female relative is suddenly interrupted and, then, their silent faces appear in close-up; how beautiful this scene is. The raw rhythm carved by persistence and interruption seems to leave every moment fragmented and refuses to merge them into a single story.

While the film avoids the dramatic, it also negates superficial documentary sensibilities. The director's strategy of exclusive use of fixed-frames is an inconvenient choice in facing unpredictable reality. Nonetheless, the director dares to limit the camera angles and, by doing so, tries to focus on "gazing;" staring at the body and movement of the women, who are not able to escape from the family, with them separated from story and image. The great-grandmother stands behind her great-granddaughter, plays with her hair, and engages in innocent mischief. With no special meaning, unconnected with anything, and being "nothing other than what they actually are," such details in life pile up and make an elastic swell that can't be taken into totality. The "women's time" in the film is thoroughly non-macho.

Yet, men do exist in this household: the bedridden old man

(supposedly the grandfather) appearing in the beginning of the film and the son. Setting aside the son, who is arrested early, the silent grandfather is always in the room. However, his presence is kept out of the frame, in the background, or out of focus, and the women behave as if he isn't there. There is a very striking scene in which the grandfather casually makes eye contact with his wife, the only person who takes care of him, in the latter half of the film. The shot captures the back of the grandmother in the left foreground of the frame and the grandfather in bed in right background of the frame. We can't see their faces because the grandfather is out of focus and grandmother is shot diagonally from behind. In-between visibility and invisibility, we can just imagine that he would show her a friendly expression and she would smile back to him. Being very ambiguous to eyes accustomed to fictional film, which makes audience "read" characters' feeling according to acting and editing, this scene is filled with mutual sympathy between the two in a form of non-linguistic understanding. However, such an intimate moment is, all too soon, cut off in the next shot. The next shot jumps to a different time when much time has passed after the grandfather's death, and the camera captures the grandmother displaying the portrait of the deceased. A TV set is placed where the bed used to be and the change in the room highlights the cruelty of time. The shot reminds us that the time of the grandfather had existed seems to nestle closely with the women's time. The grandfather's time, which has become non-existent, I think, illuminates the idea that the women's time, which seemed to be just a repetition of usual everyday life, is actually a unique time irretrievable and filled with light.

(Translated by Watabe Kohki)

■上映 Screenings

『いつもそこにあるもの』 *Always and Again* 【IC】 10/9 16:15- [CL] | 10/12 10:00- [YC]

学生と社会人のための映画学校

www.eigabigakkou.com f eigabigakkou

映画美学校

THE FILM SCHOOL OF TOKYO

映画制作初心者の方でも気軽に学べる夜の映画学校です。19年目の現在、数多くの映画監督、及び映画制作スタッフを輩出しており、国内外問わず活躍し続けています。

脚本コース第5期初等科後期：10/23(金)開講！現在受講生募集中！

フィクション・コース／ドキュメンタリー・コース／脚本コース／アクターズ・コース／映像翻訳講座

FORT CINEMA VOL.1 / AUTUMN 2015

本格映画批評誌〈シネ砦〉

今秋発売

発行 *シネ砦集団

お問い合わせ：川口力 (090-5200-3413 undercurrent2106@gmail.com)

実験的な映像としてのドキュメンタリー

Documentary as Experimental Cinema

金子遊 | Kaneko Yu

(批評家、映像作家 | Critic / Filmmaker)

ドキュメンタリーにおいて新しい表現が、次々と生まれている。これまでの映画の枠組みでは考えられなかったデジタルビデオ時代ならではの実験的な映像表現が、いま切りひらかれているのではないか。わたしがそのことを意識したのは、21世紀に入ってからのことだ。よくいわれるように、フィルム撮りだったドキュメンタリー映画が90年代後半になると、ほとんどがビデオ撮りへと移行した。その背景にはデジタルビデオカメラが軽量化・高品質化され、パソコンによって簡便な映像編集が可能となり、個人や少人数による低予算のドキュメンタリー製作に道がひらかれたことがある。

それ以前にもクリス・マルケルの『アレクサンドルの墓』(1993)、原将人の『百代の過客』(1993)、アレクサンドル・ソクーロフの『精神の声』(1995)といったビデオ撮影による先鋭的な作品はあった。とこ

ろがペドロ・コスタ、^{ワン・ビン}王兵、リティ・パンらによる2000年代前半に発表されたドキュメンタリー映画を見ると、芸術性が高いというだけではなく、それまでの映画文法をがらりと刷新し、「クリティカル」な表現形式がとられるようになった。それはどういうことか？

ペドロ・コスタの『ヴァンダの部屋』(2000)では、リスボンのスラム街に暮らす人たちが自分自身を演じ、ビデオ撮りで可能になった固定ショットの長まわしの多用により、その空間におけるアンビエンスを記録した。王兵の『鉄西区』(2003)のショットの長さには、現実をなるべく切りとらずに街全体を構築的に写しとる戦略があったと考えられるだろう。リティ・パンの『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』(2002)は、虐殺の加害者と被害者が対面することに注目があつまったが、『消えた

画』(2013)と考えあわせれば、その方法が、過去におきた虐殺の表象不可能性をいかに映像として乗り越えるかという苦闘の末に生みだされたものであることがわかる。

これらの作品では、虚構/ドキュメンタリーという対立が解消されている。その二者は当然のように溶融しあった上で、現実の人物や出来事をいかにビデオ映像で扱うかが問われている。21世紀の作家たちがドキュメンタリストであると同時に、フィクションのつくり手であることと関係している。彼らはビデオ・ドキュメンタリーを映画表現にするべく、ビデオやデジタルの特性をいかした文法を新たにつくりださなくてはならなかった。そこには常に発明があったのだ。フィクションを中心に作品を発表してきたラヴ・ディアスが、フィリピンを直撃した台風後の貧民街を撮った『ストーム・チルドレン 第一章』(2014)も同じ流れにある。現代のドキュメンタリーにおける映像表現の実験が、映画全体をリードする重要なストリームになっていることは言うまでもない。

There has been a wave of new modes of expression generated in documentary films recently. We're seeing the emergence of experimental visual representations in the digital video era which would've been unthinkable in prior filmmaking frameworks. It was the beginning of the 21st century when I first became aware of this phenomenon. But it was in the latter half of the 1990s that the production of documentaries shifted from using film to mostly using video. The development of lighter, higher-quality digital cameras along with the facilitation of editing through computers paved the road to low-budget documentaries produced by a single individual or minimal staff.

Granted, there were radical cinematic works made on video prior to this current trend, such as Chris Marker's *The Last Bolshevik* (1993), Hara Masato's *The Eternal Traveller* (1993), and Alexander Sokurov's *Spiritual Voices* (1995). But, if you look at the documentary films of Pedro Costa, Wang Bing, Rithy Panh, and others in the

early 2000s, you not only see a high level of artistry, but also the adoption of a "critical" representational form and the formation of a new film grammar dramatically different from what had been seen before. But what does this all mean?

In the film, *In Vanda's Room* (2000), Pedro Costa uses actual denizens of the Lisbon slums to portray themselves and captures the atmosphere of the space they dwell in through the heavy use of long takes of static shots made possible by the use of video. On the other hand, Wang Bing uses long takes in *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2002) as a means of reproducing the entire city architecturally while retaining its reality as much as possible. Rithy Panh's *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2002) has garnered attention for situating the perpetrators of mass slaughter face to face with their victims. When taken with his *The Missing Picture* (2013), we can see how this approach is the result of an arduous struggle to visually overcome the inability to represent massa-

cles of the past.

These films effectively efface the fiction/documentary dichotomy. Through the unflinching fusion of the two genres, the films interrogate how we treat the realities of people and events through video imagery. This comes from the fact that while these authors of the 21st century are documentarists, they are at the same time creators of fiction. They are rendering video documentary in cinematic terms, and to do so, they've had to create a new grammar that utilizes the distinct qualities of video and digital technology. And therein lies constant invention. In *Storm Children — Book One* (2014), Lav Diaz, who has come to focus on mainly fictional films, captures the slums of the Philippines after they've been hit head on by a typhoon, creating a film that flows in this same current. This experimentation with visual expression found in the documentaries of today is an important trend that has come to guide all forms of filmmaking.

(Translated by Thomas Kabara)

■上映 Screening

『ストーム・チルドレン 第一章』

Storm Children — Book One [AC] 10/11 10:30- [F5]

■シンポジウム Symposium [FC]

「実験的な映像としてのドキュメンタリー」登壇者：クリス・フジワラ、北小路隆志、金子遊、フィリップ・チア、テン・マンガンサカンほか
Documentary as Experimental Cinema

Panelists: Chris Fujiwara, Kitakoji Takashi, Kaneko Yu, Philip Cheah, Teng Mangansakan and others

10/12 16:00- [M5]

■ヤマガタ映画批評ワークショップ

Yamagata Film Critics' Workshop

10/9-10/12 | 講師：クリス・フジワラ、北小路隆志、金子遊 | Mentors: Chris Fujiwara, Kitakoji Takashi, Kaneko Yu



『ストーム・チルドレン 第一章』 Storm Children — Book One

審査員の声 | Jurors' Voices

2

三里塚から撮り始めて

I Started Filming in Sanrizuka

川上皓市カメラマンに聞く | An Interview with Kawakami Koichi

(撮影監督、「アジア千波万波」審査員 | Director of Photography / Juror of New Asian Currents)

高校生の頃は美術部で、美大を目指していました。高校3年の時に東京オリンピックがあり、岡本太郎、亀倉雄策といった方たちの仕事が非常に刺激的で、他にも粟津潔、宇野亞喜良の仕事にも強い影響を受けました。当時一番興味があったのがビジュアルデザインでした。けれども試験の際に色弱であることが判り、美大の受験資格がないと言われてしまった。それで美大進学を諦め一年浪人していた間に、昔からずっと好きで見ていた映画に再度興味が出てきて、フィルムセンターや名画座を中心にたくさんの映画を見ました。

その後映像の専門学校に行ったのですが、当時六本木の俳優座の劇場の地下に、有名な録音技師の峰尾芳男さんの「峰尾録音スタジオ」があり、そこで映写のアルバイトをしていました。このスタジオには後に長い付き合いとなる東陽一監督が『沖縄列島』(1969)のダビングでやってきたり、テレビ映画『黒部の太陽』(1968、熊井啓監督)のダビングの時には大津幸四郎さんやたむらまさきさんたちが顔を出されたりしていました。その辺りの縁がきっかけになって小川プロの現場に呼ばれたんです。『日本解放戦線 三里塚』(1970、小川紳介監督 [以下三里塚シリーズは同])の撮影の頃でした。僕は三里塚に8ヶ月間いて、東京

に戻り、次に東監督の『やさしいにつぼん人』(1971)の現場にフォーカスマンとして就くことになります。

『やさしいにつぼん人』の後、再びたむらさんに誘われて今度は『三里塚 辺田部落』(1973)の現場に行きました。僕は一度東京に戻ってきてしまった人間なので「それでもいいんですか」とお聞きしたんですが、「まあいいから、1週間か10日くらいだから」ということで向かいましたけど、結局2年間いましたからね(笑)。ちょうどその頃僕には子供ができたんですが、三里塚から帰ってきたら2歳だった(笑)。その間に『三里塚 岩山に鉄塔が出来た』(1972)と『辺田部落』の2本にチーフ助手として参加しました。

小川プロでは毎日撮影をしているわけでもありませんでした。農家に農民の方たちを訪ねて行って、半日くらいずっと庭にいて話をするとか、季節ごとに援農をするとか。農作業はひと通りすべてやりましたね。小川さんは毎晩話をしてくれました。撮影技術についてではなく、農民のこと、村の歴史、どういう経緯で彼らが今に至っているか、といった話です。農民をどう捉えるかというのは、彼らの歴史をどう捉えるかだと。それから農業、つまり具体的な農作業についてですね。その傍らでたむらさんはずっと

映画作家・小川紳介のドキュメンタリー代表作をDVDで観る!

小川プロダクション
『三里塚の夏』を観る

— 映画から読み解く成田闘争 —

この傑作は、現在もお戦後日本の光と影をあざやかに浮かび上がらせる。「三里塚闘争」を通じて、いまも続く「地方」対「中央」の非対称な関係を見つめ直す! ©3333円+税 978-4-7783-1314-2

東京都新宿区愛住町22 TEL.03-3359-6262 **太田出版**

鈴木一誌 編著
大津幸四郎 山根貞男 筒井武文 上野昂志 平嶋彰彦

黙っている。たむらさんからは技術的なことはまったく教わっていません。彼の撮った映像を見て、自分で学ぶしかなかった。

『辺田部落』では16ミリフィルムを1巻400フィートそのまま使うんです。約11分半の長さですが、一度カメラのスイッチを入れたらカットはしない。400フィート、11分半まるまるOKじゃなければそのカットは使わない、編集でも決して途中でハサミを入れない、という方法論です。『辺田部落』は2時間26分の映画ですが、使われているカット数はものすごく少ない。たむらさんがカメラのスイッチを入れて切るまで、つまりフィルムが落ちるときまで撮り続けるということ。これはたむらさんの世界です。いつどこでカメラを回すのかは、たむらさんが決定している。僕はその横にいて、絞りを絞ったりフォーカスを送ったりしていたのですが、ラッシュを見てようやく「ああ、なるほど……」と思うようなことが続きました。人間を見ていく、ということですね。僕が劇映画をメインでやるようになってからも、そのようなものの見方に非常に強い影響を受けていると思います。

ドキュメンタリー映画と劇映画では厳密に言えば違うこともあるでしょうし、小川さんだけでなく土本典昭さんもそうだったのでしょうが、撮る対象の方たちと強烈に濃密な関係を作らないと撮れないですよ。だから彼らはその場所に滞在して、撮られる方

たちと深い関係を作りながら撮るという方法論を採用した。僕は劇映画においても、役者を撮るというよりも、脚本に書かれた登場人物を撮るのだと考えています。役者と私が仲良くなるということではなくて、私が脚本に書かれた登場人物と精神的に濃密な関係を作っていくことが必要なのです。だから脚本の狙い、また監督の狙いを理解することが最も重要だと思っています。

僕は今回、山形に初めて訪れます。僕が小川プロと関係があったことを知っている方もほとんどいないでしょう。僕が行っているんですか？と事務局の方にもお話ししたんですけど（笑）。でも実は、僕の実質的なカメラマンデビューは『映画作りとむらへの道』（1973、福田克彦監督）なんです。あれは『辺田部落』撮影の2年間に撮っていました。

山形国際ドキュメンタリー映画祭で審査を務めるというのは、難しい役割ですね。最初は二の足を踏んだんですが、いろいろな作品を見ることが出来る良いチャンスですので、小川プロの日々を思い出しながら作品を見せてもらって、何か感じることができればと願っています。

聞き手＝岩槻歩（映画館勤務、フリーランス）

2015年9月6日、東京にて収録

During high school I was a member of the school art club, as I was preparing for an entrance exam at an art university. The Tokyo Olympic Games were held during my last year of high school, and at that time there were many inspiring works by well-known artists such as Okamoto Taro, Kamekura Yusaku, Uno Akira, and Awazu Kiyoshi, whom I admired very much as a young student of art. At that particular time, my main interest was visual design. Yet, right when I was about to take the entrance exam for this subject, it became clear that I was colorblind and that I would not be allowed to even try. I had no choice but to give up on the exam, leaving me with nothing much to do during that year. That was when I rekindled my love for film. I found myself spending a lot of time at movie theaters and screenings, such as the National Film Center and local revival theaters.

Soon after, I began attending a film college while working part-time as a projectionist at the renowned recording engineer Mineo Yoshio's "Mineo Recording Studio," located on the underground floor of the Roppongi Haiyu-Za. Higashi Yoichi, who later became a long-time collaborator of mine, came to dub *Okinawa Islands* (1969), and I also met names like Otsu Koshiro and Tamura Masaki, who came to dub the TV movie *A Tunnel to the Sun* (1968, Kumai Kei). My relationships with these men led to a position at Ogawa Productions. The Ogawa team was right in the midst of shooting *Winter in Narita* (1970, Ogawa Shinsuke; the same applies for following *Narita* series). I stayed in Narita for 8 months, then returned to Tokyo to work as a focus man for director Higashi Yoichi's *The Gentle Japanese* (1971).

After finishing my stint on *The Gentle Japanese*, I was recruited by Mr. Tamura again to work on the *Narita: Heta Village* project. But I had already left Narita once for Tokyo, and I wasn't quite

sure if I could or should go back there again. I consulted Tamura about my personal hesitations, but his reply was very straightforward and simple. He said, "There should be no problem, because we're only going to be there for a short 7 or 10 days." This did not seem too hard, so I jumped right in — only to later find myself working there for a full two years. My child was born right before I left, so when I got back, the child was already two years old. During those two years, I worked as a chief sub for two films — *Narita: The Building of the Iwayama Tower* (1972) and *Heta Village* (1973).

We did not necessarily run the camera every day during my time at the Ogawa Productions. We spent a lot of time visiting the farmers for conversations in their yards, or we would help them with their seasonal farming. By the end of our stay, I believe we experienced almost every type of farm work they did. Every night, Ogawa would not speak about filming techniques, but rather would speak at length about the farmers, their history, and how the villagers came to be who they were at the time. He said that the way to represent them as they are is to represent their true history. He would also tell us about the actual farming, and Tamura would be listening quietly by Ogawa's side. Tamura never taught me anything about film techniques, so I had to learn for myself by watching his work closely.

We used whole 400ft rolls of 16mm film in shooting of *Heta Village*. They are about eleven-and-a-half minutes long, and once the camera started rolling, there would be no "cut" until the scene was successfully shot. That entire eleven-and-a-half minute segment had to be the OK take. It was not going to be in the movie if it wasn't, and there was no cutting process in the editing room. *Heta Village* is a two hour and 26 minute feature length film,

but the number of shots is very few. It was up to Tamura when to turn the switch on and start rolling, and when to stop. It was all his decision when it came to when and where he would start. Although I was by his side focusing and focusing, for a while I would only realize what was going on in the process after I could finally see the rush. It was all about looking and watching and shooting an individual, a real living human being. Now my work takes place mainly in the field of narrative film, but I believe that Tamura's methods and point of view strongly influenced me back then, and that they are still with me today.

Documentary films and narrative films may be different in a strict sense, but to Ogawa, and perhaps Tsuchimoto Noriaki, the most important thing in filming a certain subject or individual was to develop a strong and intimate relationship with them. That is why they chose the method of staying and spending significant amounts of time with their subjects during the shooting process. My idea of shooting a narrative film is not about shooting the actors, but rather about shooting the characters played by the actors. This is not a question of becoming close friends with the actors. It is about creating a bond with the characters that

■上映 Screening

『紙屋悦子の青春』 *The Blossoming of Etsuko Kamiya* [JF] 10/13 10:30- [F5]

are portrayed in the story. That requires deep understanding of the story, and also of the director's intent as to how they want to shoot and project the image.

This will be my first visit to Yamagata, and I believe that there are hardly any people who are aware that I had anything to do with Ogawa Productions. When I spoke with the programmers I told them that I am not so sure if I am supposed to attend... (laughs) Also, I have to explain that my actual cameraman debut was for *Filmmaking and the Way to the Village* (1973, Fukuda Katsuhiko), which I shot during the two years I worked on Heta Village.

To sit in the juror's seat at the Yamagata International Documentary Film Festival is not such an easy task. I must admit that I first hesitated to agree to the invitation. That said, I hope it will become a great opportunity to see many works by various filmmakers. I am looking forward to encountering many great films, scenes, and moments, as I recall my early days at Ogawa Productions.

Interview conducted by Iwatsuki Ayumi (Movie Theater Employee / Freelancer) in Tokyo on September 6, 2015
(Translated by Hamamoto Ryo)

地面から骨を掘り出すように——『虐げられる者たちよ』について

Digging Bones out of the Ground: On *O, Persecuted*

バスマ・アルシャリーフ監督に聞く | An Interview with Basma Alsharif

(映画監督 | Filmmaker)

パレスティナ映画財団 (PFF) は、もともとは映画祭として始まり、中東全域の視聴覚資料のアーカイブへと拡大した非営利組織です。私はカーセム・ハワルの映画への応答として映画を作れることがとても嬉しかったのですが、同時に私に制作依頼が来たこと大変驚きました。PFFの共同ディレクターたちは私の作品と私のことをよく知っており、「闘争的映画^{ミリタント・シネマ}」に対して私の批判的な立場は彼らには周知の事実でした。私のすべての創作活動は人間の状況が歴史や政治とどのように関わるかという問いから発展しており、カーセム・ハワルの *Our Small Houses* を今日の状況下で私たちはどのように理解できるのかを精査したいのだということを、彼らに再度確認しました。幸いにもこのアプローチは歓迎され、私は自分のやりたいようにする完全な自由——まさに贈り物ですね——を得ることになりました。結果的に、私がこれまでの作品で扱ってこなかったパレスティナの歴史の一時代が立ち向かうという問題と正面から向き合うことになったのです。

当時住んでいたバリーにある私のスタジオの壁にプロジェクターでカーセムの映画を投影して何度も見返しました。見始めてすぐに、この映画がパレスティナとイスラエルの人々をどちらも「虐げられ

る」人々として平等に言及していることに気付き、私は衝撃を覚えました。マルクス主義の残響が垣間見られ、またパレスティナとイスラエル双方の人々の運命を詩的に語る女性のナレーションにもあるように、この映画には明確な政治的目的があります。その一方で、私はこの映画が歴史をそれ自体として繰り返すなにものかとして描いていること、そしてイスラエルとパレスティナの人々が背負わされているこの土地で「殺すか、殺されるか」のどちらかだという宿命を描いていることにとても惹きつけられました。

驚くべきことに、今日においてさえカーセムの映画 *Our Small Houses* の中で描かれた状況から何も変わっていません。パレスティナとイスラエルの二つの民族はその運命がお互いに深く絡まり合っています。にもかかわらず、それぞれお互いに没交渉な別々の完全に隔離された世界の中に生き、政治的な状況だけではなく両民族の人道的な条件さえもが破滅を運命付けられてしまっています。私はカーセムの映画という過去に現在の状況の中で向き合うことに興味があり、歴史を描写するというよりも、歴史の暴力を映画というメディアを通した肉体的な経験として解釈するようになったのです。



『虐げられる者たち』 O, Persecuted

私自身が映画の中に存在すべきなのは明白でした。一人のパレスティナ人で、一人の女性で、ガザ地区でその人生の多くを過ごしたほかならぬ私が、この映画を歴史の中のある瞬間から現在へと引き出すべきなのです。私は映画の構造をかなり早い段階で決めていました。つまり、通常の2倍のスピードの逆再生でプロジェクターを使ってカーセムの映画を投影し、その上に黒いペンキを塗るという方法で作品を作ったのです。これをさらに逆再生すると、ペンキが徐々にとりのぞかれて、カーセムの映画が現れてくるような仕掛けになっています。音についてはアメリカ人の映画作家ベン・ラッセルの協力を仰ぎました。もとの映像を逆再生している時に音声を抽出し、モジュラー・シンセサイザーを使ってその音声を操作してもらいました。映像と同様、このときも正常に再生するとどのように聞こえるかはわからない状態でこの作業をしてもらいました。このような方法はすべて、あたかも地面から骨を掘り出すように、歴史からひとつの映画を引き離すという経験を再現するためのものなのです。

映画の白黒部分が完成した段階で、何かが足りないことは明らかでした。歴史の経験を視覚化した映画を作ろうと試行錯誤していましたが、私はその視覚化された歴史の経験を現在のどのような瞬間に入れ込むべきかがまだ分からなかったのです。だからある意味で、このフッテージは宙ぶらりんな状態にあるように感じられたため、過去を現在に対峙させる素材を探すことになりました。その素材とはハイファ〔のビーチ〕で春休みを過ごす若い女性たちです。このようなイメージは、イスラエルという国家に代わって、〔女性たちの〕品位を貶め、〔彼女たちを〕対象化する、究極的には偽善的なものなのです。イスラエルという「セキュリティ国家」が（建前としてはパレスティナによるテロリズムの危険

にさらされながら暮らしているため）一方ではあからさまな軍事活動を許容し、他方では観光産業の保護も同じくらい望んでいる〔という矛盾が、性的なものとして捉えられ、対象化された女性の身体を通して表現されている〕からです。しかしパレスティナのフッテージを振り返ってみれば、そこに映る女性たちはほぼおらず、いたとしても〔イスラエルの女性たちのイメージがそうであるのと〕同様に性的なものとして捉えられていることがわかるでしょう——このイメージの選択には、こうしたことを暴く意図も込められています。

しばしば言っていることですが、この映画が実際の暴力をほぼ描いていないにもかかわらず、出来上がったものはずいぶんと陰鬱で暴力的なものになっていることに私はとても驚かされました。いかに二つの民が互いに分離分断されているかという対立した状態それ自体が、この映画の中で描かれる暴力なのです。女性の身体は利用されるか私たちから隠されているかのいずれかでしかないということも、この映画の中のもうひとつの暴力の描写です。私は知らず知らずのうちに、自分がこれまで制作してきた映画とカーセムの映画を縫い合わせようとしていました。〔カーセムの映画が〕この〈虐げ〉をはっきり言明した目的が何なのか、そのことが未来の人々に何をもたらすのかを理解しようとしていたのです。

私のアイデアがどこからきてどのように発展するかは私自身でもよくわかってはいません。おそらくアイデアの集合体が、調査や議論、共同作業を通じて試行錯誤を繰り返すなかで鍛えられていくという過程を経ているのだと思います。私は間違いなく作業過程のなかで作品を練り上げていくタイプの作家だと思いますし、実際にそうであるかはともかく、私は常に注意深く検討をした上で作品を完成させます。私という人間が今も昔も変わらず常に同じであったということは絶対にありえませんし、私のすべての作品を通して私が常に一貫した「私」であったわけではありません。私は私自身を映画の中でテキスト、イメージ、音、風景といった他の要素と同等なひとつの要素として見えています。私とは、作品のなかで物事を動かすオブジェのうちのひとつなのです。私の初期の作品のひとつに、私が着た刺繍の施された衣服、私の両腕、私の手へとクローズ・アップでパンをしていくものがあります。この作品に登場しているのが私であるかどうかは明確にわかるようになっていませんが、しかしそこにある身体はそこへと歴史が迎え入れられるある種の景色を作り上げているのです。

聞き手=若井真由子（「アジア千波万波」コーディネーター）
2015年9月12日、Eメール・インタビュー

（渡部宏樹訳）

The Palestine Film Foundation (PFF) is a nonprofit organization that began as a film festival and expanded to an archive of audio visual material from all over the Middle East. While I was totally flattered and welcomed the challenge to make a work in response to Kassem Hawal's film, I was also surprised to be commissioned. The co-directors of the PFF knew my work and they knew me, and it was clear that my position on Militant

Cinema was critical. I reiterated that my entire practice developed around questioning the human condition's relationship to history and politics, and would likely scrutinize *Our Small Houses* for how we understand it today. They welcomed this approach and gave me total freedom to make what I wanted — which is a total gift. This left me faced with the problem of confronting a period of history in Palestine that I had not dealt with in any of

my work.

I watched the film several times, projected onto my studio wall in Paris, where I was living at the time. Very quickly it struck me that the film was totally remarkable in its equal treatment of Palestinian and Israeli populations, both as persecuted people. The film has clear political aims. There are Marxist undertones, and a woman's voice poetically narrates the fate of both people. I was drawn to its presentation of history as something that has been repeating itself, a process by which Israelis and Palestinians were doomed to either "kill or be killed" on this land.

The most striking aspect is that today the situation couldn't be farther away from the moment depicted in Kassem's film. The two people, totally entangled with each other, are living in completely separate worlds. Not only is the political situation doomed but the humanitarian situation on both sides is doomed. I was interested in confronting the past of Kassem's film in the present, to move away from describing history and toward interpreting the violence of history as a visceral experience through cinema.

It seemed obvious to me that I should be present in the film. It was me, a Palestinian, a female, someone who has spent considerable time in the Gaza Strip, who should pull this film from its historical moment into the present. I decided on the structure for the film fairly early in the process. I would paint over a projection of the film as it played in reverse, at twice its normal speed so that when it played back it would appear that the film was being uncovered — the black paint would be lifted from the projection. I collaborated with Ben Russell (an American Filmmaker/Artist) to do the sound for the work, asking him to take the soundtrack as it played in reverse and to manipulate it using a modular synthesizer — again, not knowing what the work would sound like until we played it back in the right order. All of this was a way to simulate the experience of pulling a film out of history as though one were digging bones out of the ground.

At the point where the black-and-white section of the film was completed, it was clear that there was something missing. Though

I had managed to create a film that visualized the experience of history, I hadn't found the contemporary moment in which to nestle it. In a way, it felt as though that footage was suspended in mid-air. This is how I ended up searching for material that would confront the past with the present. That material was the young women on spring break in Haifa. That sort of imagery is degrading, objectifying and ultimately hypocritical on Israel's behalf in relation to their "security state" (of supposedly living in terror of Palestinian terrorism) that allows them to exercise gross military action while equally wanting to protect their tourist industry. It was also meant to reflect back on the Palestinian footage in which women are largely absent and equally sexualized.

I often say that I was surprised by how dark and violent that film turned out to be, as there is very little actual violence in the film. The confrontation of how segregated the two people are from each other is the violence of the film. Women's bodies are used or hidden from us — another kind of violence. Without knowing it, I was attempting to suture Kassem's film with my own films, trying to understand the purpose of a declaration of persecution and what this affords a population in the future.

It's hard for me to know where my ideas come from or how exactly they develop. It's certainly a process, one in which a collection of ideas meets research, discussion, collaboration, trial, and error. I'm definitely a process-maker and whether or not and how I end up in some of my pieces is always something that is carefully considered. I am definitely not the same person and also I am not always "me" in every work. I look at myself as another element in a film equal to any text, still images, sound, landscapes etc. I am another object that moves things around within the work. One of the first films I ever made uses close up pans across an embroidered dress I am wearing, my arms, my hand — it is not clear that it's me but rather that the body can become a sort of landscape on which history settles.

Interview conducted by Wakai Makiko
(Coordinator of New Asian Currents) via e-mail on September 12, 2015

■上映 Screenings

『虐げられる者たちよ』 O, Persecuted [NAC] 10/10 20:00- [F5] | 10/11 16:50- [F3]

テレビ・映画・ミュージックビデオ・CMなど映像業界をめざす!

東放学園専門学校/東放学園映画専門学校

2016年度
入学願書
受付中!



学校法人
東放学園

●資料請求・お問い合わせ●

☎ 0120-343-261



www.tohogakuen.ac.jp

Office Miyazaki Inc.

We translate your goals into achievement.

Language and business facilitation services and book/ebook publishing

株式会社オフィス宮崎

信頼のランゲージサービス

Tel.03-5716-6601

www.officemiyazaki.com

映像人類学から第三の眼へ

From Visual Anthropology to the Third Eye

ディペシュ・カレル監督に聞く | An Interview with Dipesh Kharel

(映画監督 | Filmmaker)

ネパール人なのに、物腰が日本人みたい——というのが、ディペシュ・カレルさんの第一印象だった。北海道のインド・レストランで働くネパール人青年のドキュメンタリー *Playing with Nan* (2012) が釜山映画祭の製作助成を得た数年前、受賞式会で出会った。隣には公私に渡るパートナーの齋藤麻実さん。日本人である。

腰をかかめながらお辞儀をする、いつも笑顔で人当たりが柔らかい。ネパール人の姿形だけど、日本人の社交的身体のエッセンスが乗り移っている。現在、東京大学の博士課程に在籍している日本通である。ディペシュさんは今回アジア千波万波で上映される『銅山の村』をノルウェーの映像人類学者と共同監督した。

「グローバル化の中でネパール社会が急激な変化を遂げていることにもともと興味があり、映像制作のテーマとしてきた。この銅山では300年も続いていた繁栄が、インドから銅の輸入が始まった30年前にパタッと途絶えてしまった。若い人は流出して文化がすたれた。その事実が気になった。」

銅の採掘と精錬の段取りを淡々と再現・記録した、奇をてらわない抑制された映像のおかげで、村人たちの静かな興奮が伝わって来る。

「観客が判断の担い手です。見ている人に感じとり、経験してもらいたい。せっかちな人には不親切な映画かもしれないけど、それが自分の語りの流儀。参与観察型の映像人類学の方法を勉強したのでね。」

「どこまで何が理解されるかは、見る人の文化背景、知識、映像体験に拠ってさまざまかもしれないから、自分も撮影や編集をしながら、文脈を知らない人には伝わらないのでは、と悩みます。」

He's Nepali, but something about his demeanor feels Japanese. — That was my first impression of Dipesh Kharel. I first met him at Busan Film Festival some years ago when his documentary project *Playing with Nan* (2012), about a young Nepali man working at an Indian restaurant in Hokkaido, won a production grant. Next to him was his personal and professional partner Saito Asami, a Japanese woman.

Something about his posture when he bows, how he was always beaming and harmonious — it was as if the conventions of Japanese social body language were embodied by this very Nepali-looking man. He is currently enrolled in the PhD program at the University of Tokyo — a Japanophile! Dipesh co-directed the New Asian Currents film *The Copper Village*, together with

でも字幕や台詞や音で情報を補いながら、村の日常感覚そのままをなるべく伝えたい。」

最近、アジアのドキュメンタリー企画をブラッシュアップするワークショップや育成プログラムが増えている。劇的展開や強烈なキャラクターを中心に置きたがる欧米の商業ドキュメンタリーの方法をアドバイスされて、どう感じます？

「新しいことが学べて刺激的です。自分は成長したいし、作る映画をもっと多くの人に見てほしいと思うので。ワークショップでは、世界中の講師や参加者たちから、自撮りやVR（仮想現実）などの新手法、世界の観客を想定する広い目、シノプシスの書き方やプレゼン用映像の作り方、資金繰りなどを学ぶことができ、大学とは違う有意義な場だった。」

元々は叔父がネパールでテレビの製作会社をやっていたので、テレビ・ドキュメンタリーからスタートし、その後ノルウェーに留学して観察映画の手法を身につけた。論文は少数の人しか読まないけど、映画は何千人もの人に届くという点に感動してさらに精進している。ドキュメンタリーは異文化コミュニケーションと国際理解にうってつけのツールです。」

『銅山の村』はノルウェーのベルゲン大学の教授と、ネパールの出稼ぎ青年を描く制作中の続篇 *Dare to Dream* は妻の齋藤麻実さんと共同監督する。「自分と異なる文化社会出身の人と共同監督をすると、第三の眼が出現して、好都合なのです。」日本人の立ち居振る舞いで参与し観察しながら、ディペシュさんは実は第三の眼でネパールと日本を見つめているらしい。

取材・構成＝藤岡朝子 (YIDFF 理事)

2015年9月6日、パリにて取材

Norwegian visual anthropologist Frode Storaas.

“I’ve always been interested in how globalization is drastically changing Nepal society, and I’ve made films on this theme. At this copper mine too, the prosperity that had continued for 300 years suddenly came to an end 30 years ago when Nepal started importing copper from India. The young people moved out and culture came to a standstill. This historical fact was a big concern for me.”

The filmmakers film the act of digging and smelting copper ore in a restrained and unspectacular tone, thus allowing the flush excitement of the villagers to come through.

“I give the audience the chance to decide for themselves. I want to let them feel and experience. Maybe for impatient audi-

ences it's not too kind, but that's my method of storytelling. I was trained in a kind of ethnographic filmmaking.”

“Certainly the level of understanding of the film will depend on the audience's cultural background, knowledge, and level of film literacy. I often worry while recording and editing that my style of filming may be unable to convey layers of meaning to audiences who do not know the context. But I try to let my audience feel the village as the characters live it, and add information using subtitles, dialogue and sound.”

Recently there are more workshops for Asian filmmakers to brush up documentary projects and learn about the industry. How does Dipesh feel about the emphasis put on dramatic development and strong characters in western commercial documentary?

“I'm pleased to learn anew. I want to change myself, and want my films to reach a bigger audience. In the workshop with mentors and filmmakers from around the world, I learned new methods like selfie and virtual reality, gained an awareness of a larger international audience, studied how to write synopses and make trailers, and gained insight on fundraising. These things I did not get in my university training.

My career began in TV documentary because my uncle works in television in Nepal. Later I studied in Norway and began to make observational films. I was moved because only a few people read my thesis but my documentary was seen by thousands. Documentary is a great way for cross cultural communication and understanding.”

■上映 Screenings

『銅山の村』 *The Copper Village* 【NAC】 10/9 14:00- [F5] | 10/10 16:40- [F3]



『銅山の村』 *The Copper Village*

The Copper Village was co-directed with a professor from Bergen University, while his new work in production *Dare to Dream*, the sequel story of the Nepali migrant worker in Japan, is being co-directed with Saito Asami, his wife. “I find great advantage in working with directors from different cultural backgrounds. It lets me see the film from a third eye.”

Participatory, observatory, and bowing like a Japanese, I realize that Dipesh in fact is using his third eye to look at Nepal and Japan.

Interview conducted by Fujioka Asako (YIDFF Board Member)
in Bali on September 6, 2015

レビュー | Reviews

6

二つの言語を生きる——『太陽の子』を見る Living across Two Languages: Viewing *Anak Araw*

吉田未和 | Yoshida Miwa

(桜桃社代表 | Outousha Books)

『太陽の子』(ジム・ランペーラ監督)には、自分をアメリカ人であると信じるフィリピン人の青年が出てくる。背後で轟く爆音すら一切聞こえないかのように小舟の上で熱心に本を読む姿は、わたしたちに彼の関心の在り処への興味をかき立てる。

青年の目がとらえたものたちであろうか、画面にはさまざまな光景が現れる。四つん這いで横切る人、山羊の鳴き声と共に行進する集団、陽気な音楽を奏でながら倒れていく楽団員……。可笑しみも誘う風景だが、これがフィリピンの日常だと言うにはあまりにも不思議で作為的なショットも少なくない。一方で銃を持った男がおり、実際に銃声が響くこともある。すべてが平和で牧歌的というわけでもない。

映画の後半、大寫しになった辞書のシーンが長く続く。タガ

ログ語が英語に、英語がタガログ語に変換され、わたしたちはここで、青年が夢中で読みふけていたのが辞書であったことを知る。タガログ語はたぶん彼の母語だが、自分をアメリカ人と思う青年にとって英語もまた母語であるはずで、その意味ではどちらもかけがえのない言語である。彼はタガログ語と英語の間を行き来している。わたしたちもまた彼の視線に沿って辞書の文字をたどり、今まで見てきたものを思い起こし、それらに名前を与える作業を始めることになる。

原題 *Anak Araw* はタガログ語で「太陽の子」と同時に「アルビノ」の意味を持つ。全篇モノクロの映像はこの語が含むものを補完するように、馬や牛など白い身体を持った生き物たちの白さを殊更に強調して映し出す。青年もまた「太陽の子」であ

る。アジア人らしからぬ風貌で英語を自分の言葉にしようとする自称アメリカ人青年の姿は、二つの言語が思考や生活、風景や歴史をも作り出してしまふようなフィリピン人の言語体験そのものである。最後に流れるおそらくナット・キング・コールのもので

The film, *Anak Araw* (“sun-child” in English translation, directed by Gym Lumbera), is about a young Filipino man who believes that he is an American. When we see him sitting in a small boat, so engrossed in reading a book that does not even appear to hear the deafening sound in the background, we, too, have our interest sparked by whatever it is that has drawn his attention.

Various images appear on the screen — perhaps the things on which the young man is focused. We see a person crawling along on all fours, a group that marches along accompanied by the bleating of a goat, a bandsman who collapses while performing bright, happy music. Although we are drawn to their humour, many of these shots are so strange and artificial that we are unable to see them as connected to everyday Philippines life. On the other hand, there is also a man holding a gun, and we indeed hear the retort of a real gun. Not everything in view is peaceful and idyllic.

In the second half of the film, we see a prolonged closeup of a dictionary. Tagalog words are given in English, and English words in Tagalog, and we know then that what this young man is so focused on to the exclusion of everything else is a dictionary. Although perhaps Tagalog is his mother tongue, for a young man who thinks that he is an American, English must also be his mother tongue. In other words, both languages are something that he cannot live without. This young man moves back and forth between English and Tagalog. Following his gaze, we too, trace the characters in the dictionary and, remembering what we have seen, begin the task of giving names to these things.

While the original Tagalog title, *Anak Araw*, means “sun-child,” it also has the meaning “albino.” The entire work is shot in monochrome and, as if complementing the idea connoted by this term, has been filmed in a way that particularly emphasises

あろう「Dahil Sayo」もまた、フィリピンの言語が抱える複雑さを甘い声でそれとなく伝えていたのではなかったか。アメリカの植民地支配から独立後の現在もその痕跡は至るところに残存し、映画はそれをひとりの青年の言語と身体の上に見出した。

the pallor of those living creatures, such as horses and cows, that have white bodies. The young man, too, is a “sun-child.” The sight of this young man, with his non-Asian appearance, who calls himself American and who wants to have English as his own language, impresses upon us the complicated language experience of the people of the Philippines where it is as if both Tagalog and English construct the people’s thoughts and way of life, and even their landscape and history. We might say, too, that the song which plays at the end of the film, *Dahil Sa’yo*, sung, I think, in the velvety voice of Nat King Cole, subtly conveys the complexity invoked by language in the Philippines.

Even today, after the Philippines has long gained its independence from United States colonial control, traces of that era are everywhere evident and this film reveals how those traces are inscribed on the body and in the language of one young man.

(Translated by Barbara Hartley)

『太陽の子』 *Anak Araw*



■上映 Screenings

『太陽の子』 *Anak Araw* 【NAC】 10/10 11:00- [F3] | 10/12 20:30- [F5]

太陽花と雨傘との連帯へ

Toward Solidarity with Sunflowers and Umbrellas

リム・カーワイ | **Lim Kah Wai**

(映画監督、日本在住中国系マレーシア人
Filmmaker / Malaysian Chinese Resident of Japan)

2014年、中華圏で二つの大きな民主運動がわき起こった。一つは台湾、もう一つは香港。いずれのデモもその矛先は、民意を無視し中国の意のま

まに操られた現地政府へ向けられている。両者とも長期占拠という形で展開され、似たような闘争のプロセスを辿りながら、最終的に異なる結末を迎えた。24日間にわ

たった台湾の占拠運動は目標がひとまず達成され解散したが、香港の占拠運動は75日を経過した後、最終的に警察の強制的介入によって粉碎され、終局を迎えた。前者は「ひまわり学生運動」、後者は「雨傘運動」と呼ばれている。

2014年6月30日、私は映画の準備と撮影のため、一時的に日本から香港に引越した。翌日、現地の友達に誘われてヴィクトリアパークでの「七・一」イベントに

参加した。1997年に香港が中国に返還された記念日「七・一」には、近年、中国への異議申し立てのデモ活動が行われている。それまで百回以上は香港を訪れていたが、「七・一」に参加したのは初めてのことで、そのデモの規模の大きさと香港人の反抗精神に驚いた。香港の中国への不信は昨年、最大に達した。引き金となったのは、2017年予定の行政長官選挙に対して中国が採ろうとする非民主的な選挙制度だ。長らく香港人にとって核心的価値をなしてきた自由民主と法治精神とがなくなることへの恐怖が、今回のデモの根源ではないかと実感した。8月31日、中国全人代常務委員会が最終決定を下し、大勢の香港人が失望したなか、大学生を中心に授業のボイコットと「真の普通選挙」を求めるデモが行われた。警察が武力鎮圧に訴えると、多くの人が今まで溜めてきた怒りと不満を爆発させ、このデモに無関

In 2014, two major democracy movements emerged in the Chinese world: one in Taiwan and the other in Hong Kong. In both cases, the target of the demonstrations was the government of the territory in question, which had allowed itself to be manipulated by China, ignoring the will of the people. Although both movements developed into prolonged occupations and went through a similar process of struggle, they ultimately culminated in different outcomes. The movement behind the 24-day occupation in Taiwan achieved its interim objective and was disbanded, whereas Hong Kong's occupation movement was ultimately crushed and ended by the forcible intervention of the police after 75 days. The former is called the Sunflower Student Movement, while the latter is called the Umbrella Movement.

On June 30, 2014, I moved temporarily from Japan to Hong Kong, to make preparations for my film and actually shoot it. The following day, at the invitation of a local friend, I participated in the 1 July event at Victoria Park. In recent years, 1 July — the anniversary of Hong Kong's 1997 handover to China — has become an occasion for demonstrations protesting against China. I have visited Hong Kong

心だった市民をも巻き込んで、香港のビジネス街と繁華街を占拠する大規模な抵抗運動に発展した。

香港人でもジャーナリストでもない私だが、偶々香港にいてこの歴史的事件に出くわし、その経緯と体験を自分のFacebookとTwitterにその都度書き込んだ。日本で流れる情報の少なさと遅さ、香港の官製マスコミが流す情報が鵜呑みにされている状況への苛立ちから、私は新作準備のことも忘れたかのように、毎日占拠の現場に向かい、さらに、大半の時間をパソコンの前でネットの生中継や、現場の知人による最新投稿を確認することに費やした。「革命」とまで言われたこの運動の衝撃が世界に轟いた時、自分の書き込みがネット媒体「webDICE」に記事としてまとめられ、いつしか日本語における情報源の一つになっていた。

すべてが終わった今、成功と失敗という二

more than a hundred times to date, but this was the first time that I had taken part in a July 1 demo, and I was astonished by the size of the event and the strength of opposition among the people of Hong Kong. Last year, mistrust of China in Hong Kong reached greater heights than ever before. The trigger was the undemocratic electoral system that China planned to adopt for the forthcoming election of the Chief Executive in 2017. I realized that this demonstration was likely rooted in fears that the liberal democracy and rule of law that have been core values for the people of Hong Kong for many years would be lost. On August 31, the Standing Committee of the National People's Congress of China issued its final decision and, amid the mood of despondency that settled over the majority of Hong Kong people, university students boycotted classes and demonstrations took place, demanding "real universal suffrage." When the police resorted to force to quell the protests, the anger and dissatisfaction that had built up among many people exploded and the demonstrations developed into a large-scale resistance movement occupying Hong Kong's business and shopping districts, involving citizens who had previously been indifferent

元論を超え、もっと大きな視野で二つの運動を見る必要があると思う。台湾と香港で起きたデモは、中国の習近平政権が懸命に追いかけるチャイナ・ドリームに対する最大の異議申し立てと挑戦状になっている。中国との政治関係に行き詰まっている日本にとっては、この二つの場所で起きた民主運動をよく見つめることが重要なのではないか。日本人が香港人・台湾人と一緒に戦う必要はないが、彼らの政治状況に常に関心を持ち、正確に理解し、必要な時には声援を送ることは、安倍政権が推し進める外交方針などよりも遥かに戦略的で、強い一つの連帯になるはずだと確信する。

その連帯へ向けて、今回山形で上映される、二つの運動をそれぞれに追った二本のドキュメンタリーを見ることから始めても、遅くないと思う。

toward the demonstrations.

Although neither a citizen of Hong Kong nor a journalist, I just happened to be in Hong Kong at the right time to experience this historic incident, and I regularly wrote about developments and my experiences on my Facebook and Twitter accounts. Annoyed by the paucity of information available in Japan and the tardiness of its arrival, as well as the fact that the information circulated by Hong Kong's official mass media was being accepted uncritically, I went to the site of the occupation every day and spent most of the rest of my time in front of my computer, watching live coverage on the net and checking the latest posts by acquaintances on the ground, as though I had completely forgotten about preparations for my new film. When the shock of this movement — which some went so far as to describe as a revolution — reverberated around the globe, my posts were compiled into an article on the webDICE site and soon became cited as a source of information in Japanese.

Now that it is all over, I believe that we need to adopt a broader outlook in considering these two movements, going beyond the dualistic perspective of success and

failure. The demonstrations in Taiwan and Hong Kong are the biggest objections and challenges posed to date to the Chinese Dream that Xi Jinping's regime is so assiduously pursuing. It seems to me that, given the stalling of its political relations with China, it is vital for Japan to take a good look at the democracy movements

that emerged in these two places. There is no need for Japanese people to fight alongside the people of Hong Kong and Taiwan, but I am convinced that maintaining an interest in their political situation, understanding it accurately, and cheering them on when necessary will foster a sense of solidarity stronger and far more strategic

than anything that the Abe administration could achieve through its foreign policy.

I believe that it is not too late to start this process of fostering solidarity by watching the two documentaries following these two movements, which will be shown here at Yamagata during the festival. (Translated by Eleanor Goldsmith)

■上映 Screenings

『革命まで』 *Almost a Revolution* 【SI】 10/12 16:40- [F3] | 10/13 12:30- [F3]

『太陽花（ひまわり）占拠』 *Sunflower Occupation* 【SI】 10/12 13:30- [F3] | 10/13 12:30- [F3]

■ディスカッション | Discussion 【SI】

『革命まで』（香港）、『太陽花占拠』（台湾） 監督たちと大ディスカッション

Discussion with the directors of *Almost a Revolution* (Hong Kong) and *Sunflower Occupation* (Taiwan)

モデレーター：リム・カーワイ、秋山珠子 Moderators: Lim Kah Wai, Akiyama Tamako

10/13 17:45- [F3] 入場無料 Admission Free



『太陽花（ひまわり）占拠』 *Sunflower Occupation*



『革命まで』 *Almost a Revolution*

レビュー | Reviews

7

文明の墓を幻視する——笹久保伸『PYRAMID』

Visualizing Civilization's Grave: Sasakubo Shin's *PYRAMID*

矢野優 | Yano Yutaka

(『新潮』編集長 | Editor in Chief, *Shincho*)

『PYRAMID—破壊の記憶の走馬灯』とは、いかなる映画なのか？ ポイントは二つある。

一つめのポイントは題名に示されている。

そう、ピラミッド。この映画は埼玉県秩父市を故郷とし、今もそこで暮らす監督・笹久保伸が、秩父のランドマークである武甲山（標高1,304メートルの）を謎の巨大墳墓ピラミッドに見立てた作品である。

では、武甲山とはいかなる山なのか？ 本来は秩父神社の神奈備山、神の山である。だが同時に、日本屈指の石灰岩鉱床として、明治時代から採掘が続けられてきた山だ。山体が変わるほどの採掘は2015年の今も続き、石灰岩から作られたセメン

トは、日本の経済成長の血肉となった。武甲山を、人間文明を象徴する巨大な「墓」として幻視する監督にとって、そこでの採掘という名の破壊は文明が文明を壊す禍々しい暴力そのものだろう。

「そういうものの破壊の上に、私たちの文明の繁栄は築かれていますね」（作中の台詞より）

監督は、毎日12時半にダイナマイトの爆発音を聞きながら、育ったという。

「山を爆破するダイナマイトの音が僕たちのお昼のチャイムだったんだよ。（…）こんなって他の町になかなかない環境で、アヴァンギャルドなんだ。山を爆破するダイナマイトの音を聞いて

育ったから、突然変異的な突拍子もない思想やアートが生まれるための十分な理由があるわけだよ」(同前)

このようにつぶやく監督は、いかなる人物なのか？ それが本作の二つめのポイントだ。

笹久保伸。1983年生まれ。クラシックギターの演奏者として日本ギターコンクール高校生の部にて優勝。その後、ペルーに数年間滞在し、アンデス音楽の至宝というべき音楽家たちと交流し、音楽世界を深めた。その後、現代音楽からエレクトロニカ(電子音楽)までにも展開し、驚くべきことに、すでに20数枚も

のアルバムを発表している。フィルム全篇に響くギターは彼自身の演奏だ(ドレッドヘアに黒縁眼鏡の男として登場)。「秩父前衛派」と名乗るアート運動も実践している。

音楽家としての笹久保を「とてつもない才能」と呼ぶ者は多い。だが、8ミリフィルム撮影による一本の映画が、そこに記録された映像、音、そして人間文明をめぐる世界観が全貌を現した今、私たちは「とてつもない才能」ともう一度出会うことになるだろう。

Just what kind of film is *PYRAMID — Kaleidoscope Memories of Destruction*? I offer the reader two points.

The first point is expressed in the title.

The keyword here is “pyramid.” This film is set in director Sasakubo Shin’s hometown of Chichibu, Saitama, where he still lives, and presents the local landmark Mt. Buko (1,304 meters tall) as a mysterious, giant, ancestral pyramid.

And just what kind of mountain is Mt. Buko? First and foremost it is the sacred mountain of the Chichibu Shrine, the “Mountain of God.” But, at the same time Mt. Buko is also one of the largest deposits of limestone in Japan, and is a mountain that has been constantly mined since the Meiji Period. Even now, in 2015, mining severe enough to change the face of this mountain continues. The cement made from its limestone has become the flesh and blood of Japan’s economic growth. In the eyes of the director, who visualizes Mt. Buko as a giant “grave” symbolizing human civilization, the destruction that occurs there in the name of “mining” is a sinister violence by which civilization destroys civilization.

“The prosperity of our civilization is built over the destruction of such things.” (Line from the film)

The director grew up hearing the sound of dynamite every day at 12:30 in the afternoon.

“Our lunch bell was the sound of dynamite destroying the mountain... This is an environment not often found in other towns. It is avant-garde. As we were raised to the sound of dynamite explosions, there is good reason that we would birth wild forms of thought and art.” (Line from the film)

And just who is speaking here? Who is this director? Question leads to my second point about the film.



『PYRAMID—破壊の記憶の走馬灯』
PYRAMID: Kaleidoscope Memories of Destruction

Sasakubo Shin was born in 1983. As a performer of classical guitar, he won the high school bracket of a national guitar contest. He later resided in Peru for several years, delving deeper into the musical world through exchange with musicians who could be called the “crown jewels” of Andean music. Afterward, Sasakubo expanded into electronic music as well. He has released an astonishing 20 albums to date. He performs the guitar music that plays throughout the film (he appears in the film as a man with dreadlocks and black-framed glasses). He is active in the art movement “Chichibu Avant Garde.”

There are many people who would say Sasakubo is an “incredible talent” as a musician. Here, in this one film shot on 8mm, and in the images, sounds, and perspective into human civilization realized within, we encounter his “incredible talent” in a new light.
(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screenings

『PYRAMID—破壊の記憶の走馬灯』*PYRAMID: Kaleidoscope Memories of Destruction* [PJ] 10/9 20:00- [F4] | 10/11 19:00- [F4]



毎日がドキュメンタリー!

日々の出来事から夢物語まで、静かに語ることのできる空間

APACHE

(アパッシュ)



Bar APACHEは、
ドキュメンタリー映画を志す
人々を応援します。

東京都新宿区歌舞伎町 1-1-9
新宿ゴールデン街・花園1番街
03-3202-8772

「アントルヴェ」ペルフォール国際映画祭 Entrevues Belfort International Film Festival

1986年、ジャンヌ・バザンにより創始された「アントルヴェ」ペルフォール国際映画祭は、フランス・ペルフォールにて毎年開催。「ファースト・フィルムズ・インターナショナル・コンペティション」(第3作まで応募可能)を通じて、新興作家を支援する映画祭だ。さらに「フィルム・アン・クル(製作中の映画)」部門では、こうした作家のためのポスト・プロダクション奨励金を提供している。

コンペと並行し、映画の遺産より作家たちを再発見する回顧上映や関連作品の上映、作家とのミーティングなども開催される。

1986年以来、ミケランジェロ・アントニオーニ、デヴィッド・クロウネンバーグ、マイケル・チミノ、イジー・スコリモフスキ、バーベット・シュローダー、ポール・シュレイダー、ミロシュ・フォアマン、マルコ・ベロッキオ、ポール・ヴァーホーヴェン、アベル・フェラーラ、ジャン＝クロード・ブリソー、ジャン＝ピエール・モッキー、ジョン・カーペンター、ジャック・ドワイヨンといった国際的な監督たちの回顧上映が行われ、2014年には黒沢清の「二本立て対決」プログラム、さらに今敏のフランス初全作品上映が実現した。

かつてペルフォールに出品し現在は高名になった監督たちも多く、そのなかには、ダーレン・アロノフスキー、ペドロ・コスタ、アラン・ギロディ、^{チェン・カイコー}陳凱歌、^{ワン・チャオ}アブデラティフ・ケシシュ、王超、アティナ・ラケル・ツァンガリ、ラバ・アメール＝ザイメツシュ、ユースリー・ナスラッター、ジャン＝クロード・ブリソー、ローラン・カンテ、ラース・フォン・トリアーをはじめ、最近ではローラン・アシャール、ブリランテ・メンドーサ、アルベルト・セラ、タリク・テギアなどが含まれる。

また、^{ユウ・リクワアイ}余力為、^{ニン・イン}寧瀛、石井克人、水谷俊之、小林政広、早川渉、佐藤真といったアジアの才能も、若き日に、自作の上映のためペルフォールに招待されている。

The Entrevues Belfort film festival is an annual international film festival, founded in 1986 by Janine Bazin and held in Belfort, France. Through its First Films International Competition (from 1st to 3rd film), the festival is dedicated to support emerging filmmakers. Moreover, it offers a post-production grant for first, second and third films through the [Films en cours] award.

Alongside of the International Competition, the festival focuses on rediscovering filmmakers from the cinematic heritage with retrospectives, tributes and encounters.

Since 1986, retrospectives have been dedicated to international directors such as: Michelangelo Antonioni, David Cronenberg, Michael Cimino, Jerzy Skolimowski, Barbet Schroeder, Paul Schrader, Milos Forman, Marco Bellocchio, Paul Verhoeven, Abel Ferrara, Jean-Claude Brisseau, Jean-Pierre Mocky, John Carpenter, Jacques Doillon and in 2014 A « Double Feature » Kurosawa Kiyoshi program and the first complete retrospective in France of Kon Satoshi's films.

Many first films by young directors who are now renowned for their work were originally selected by Entrevues Belfort. Amongst the discovered directors were: Darren Aronofsky, Pedro Costa, Alain Guiraudie, Chen Kaige, Abdellatif Kechiche, Wang Chao, Athina Rachel Tsangari, Rabah Ameur-Zaimèche, Yousry Nasrallah, Jean-Claude Brisseau, Laurent Cantet, Lars Von Trier, and, more recently, Laurent Achard, Brillante Mendoza, Albert Serra and Tariq Teguia.

Asiatic young talents such as Park Chong-Won, Yu Lik Wai, Ning Ying, Ishii Katsuhito, Mizutani Toshiyuki, Kobayashi Masahiro, Hayakawa Wataru or Sato Makoto have been invited to screen their work in Belfort.

ENTREVUES BELFORT INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 30TH EDITION - 28 NOV-6 DEC 2015

THE FILMMAKERS OF TOMORROW : INTERNATIONAL COMPETITION

1st, 2nd, 3rd films : fictions, documentaries, features and shorts.

SPECIAL 30TH : CADAVRE EXQUIS

30 filmmakers, that have marked the festival's history, are playing the famous surrealist game by choosing a film from the last frame of another film.

SPECIAL 30TH : ENTREVUES, 30 YEARS LATER

The new films of the directors that were selected in the international competition of Entrevues since 30 years.

LA FABBRICA : OTAR IOSELLIANI

The famous Georgian director will present his poetic and rebellious cinema.

A CERTAIN GENRE : BONG JOON-HO

Complete retrospective of the work of the South Korean Master of thriller and science fiction.

CINEMA AND HISTORY : 1986

An exploration of the films that have marked the year 1986, the year of the creation of Entrevues. What does the year 1986 reveals in terms of cinema and world state ?

PUT TO THE TEST : MATTER AND MEMORY

How documentary cinema questions political issues of collective memory.

WWW.FESTIVAL-ENTREVUES.COM   /FESTIVALBELFORT
FESTIVAL ORGANIZED BY THE CITY OF BELFORT AND CINEMAS D'AUJOURD'HUI

ホルヘ・サンヒネスとの対話から——ラテンアメリカ特集に寄せて

My Conversations with Jorge Sanjinés: On the Occasion of the Program “Latinoamérica”

太田昌国 | Ota Masakuni

(編集者、評論家 | Editor / Critic)

私たちが自主上映・共同制作活動でこの40年間付き合ってきたボリビアのウカマウ集団+ホルヘ・サンヒネス監督は、狭い意味でのドキュメンタリー作家の枠内には取まらない。その作品は、現実起きた出来事に素材を得ながらもフィクション化している場合が多いからである。だが、ドキュメンタリーやセミ・ドキュメンタリーの作品もあるから、ラテンアメリカや欧米で出版されている「現代ラテンアメリカ・ドキュメンタリー映画」の研究書の中では必ず言及される存在だ。

ホルヘ・サンヒネスたちと出会ったのは1975年のことだ。首都キトで偶然観たウカマウの映画『コンドルの血』（1969）に新鮮な驚きを感じてこの未知の監督のことを探っていたら、何と、軍事政権下のボリビアを逃れてキトに滞在中という。翌日には会っていた。話し合ってみて、歴史観・世界観に共通なものを感じた。旅の途上にあった私たち（連れ合いも一緒だった）と、亡命地を転々としていたホルヘたちとは、ラテンアメリカ各地で再会する機会があった。その度ごとに、ホルヘは自分たちの旧作や「これは！」と彼が思う同時代の作家たちの作品を見せてくれたり、ラテンアメリカ映画にまつわるさまざまな話をしてくれたりした。それ以来、私たちは映画人でもないのに、40年来の付き合いである。

今回の山形映画祭で上映される『チルカレス』（マルタ・ロドリゲス+ホルヘ・シルバ監督、コロンビア、1972）をホルヘ・サンヒネスは、確か、ボゴタのどこかで見せてくれた。ホルヘは、自分たちの初期の短篇『革命』（1962）と『落盤』（1965）が、民衆の貧窮の実態を描きながら、当の貧しい民衆からの批判に曝されていると語った。自分たちが日々生きている「貧しさ」が画面に映し出されていても、面白くもなんともない。知りたいのは、この現実がなぜ生まれているのか、だ。この批判を受けて、ウカマウ集団+ホルヘ・サンヒネスの映画は変わり始める。その意味では、『チルカレス』も同じ問題を抱えている。しかし、信頼できる作家たちだ——ホルヘは、そう語ったと記憶している。今年、『チルカレス』に加えてコロンビアのこの二人の映画作家のその後の作品も観られると知って、私の心は沸き立つ。

アルゼンチンのフェルナンド・ソラナスは、ホルヘ・サンヒネスがもっとも信頼し親しくしている映画作家のひとりだ。オクタビオ・ヘティノとの共同監督作品『燃えたぎる時』（1968）——私はかつて『埧塙の時』と訳していた——のことを熱く語ったホルヘの様子をよく覚えている。2000年頃だったか、日本での上



『チルカレス』 The Brickmakers

映可能性はないがとの断り書き付きで、この名のみ高い作品が東京の某所で「クローズドで」上映される機会があった。その場に居合わせる事ができた私がどんな思いで画面に見入ったか——想像にお任せしたい。

チリのパトリシオ・グスマンの話が、ホルヘとの対話に出てきたか、よく覚えていない。だが、1970年から73年9月のチリに成立していたアジェンデ社会主義政権の時代の一時期、軍事政権下のボリビアを逃れてホルヘたちはチリに亡命していた。アジェンデ政権下では文化政策が活性化し、ラテンアメリカ各地の軍事体制から逃れた多数の文化活動家がチリに赴いて、テレビや映画分野での仕事に携わったという。ホルヘ・サンヒネスもそうした一人だったから、おそらく、パトリシオ・グスマンと知り合う機会があったのではないかと。ともかく、私は現地の新聞記事や研究書で彼の名と作品のことはよく見知っていたから、作品をひとつも観ないうちから、今回上映される『チリの闘い』3部作（1975–78）などの題名がくっきりと頭に刻み込まれている。数年前、彼の『光、ノスタルジア』（2010、劇場公開題『光のノスタルジア』）を観た時の思いは、だから、とても深いものがあった。

ウカマウ作品の自主上映を始めたのは1980年だったが、それが大きな成功を取めたので持続的な活動にする展望が見えた1981年には、ウカマウ集団+ホルヘ・サンヒネスの映画理論書『革命映画の創造——ラテンアメリカ人民と共に』を翻訳・出版した（三一書房、絶版）。巻末には、ウカマウのみならずラテンアメリカ映画の作品年表を付した。その頃は同地の映画が上映される機会はほとんどなかったから、私が観たこともない作品も含めて、ホルヘ・サンヒネスから聞いた話や研究書に基づいて、

監督名と題名を年表に付け加えていった。したがって、『チルカレス』も『燃えたる時』（は『坩堝の時』として）も『チリの闘い』3部作も、その年表に収められている。

上に見たようなエピソードに満ちた作品を、日本に居ながらに

For the past forty years I have collaborated with, and been involved in the independent screenings of, the films of director Jorge Sanjinés and Grupo Ukamau, the Bolivian production group that Sanjinés founded. Neither Sanjinés nor the members of Grupo Ukamau, however, can be confined within the narrow definition of documentary film-maker. While many of their films draw on real-life events, these events are often fictionalised on-screen. Nevertheless, since they do produce documentary and semi-documentary, both were inevitably mentioned in research reference books on contemporary Latin American film published throughout Latin America and the South Americas.

I first met Jorge Sanjinés in 1975. I had happened to see his film, *Blood of the Condor* (1969), while in the Ecuadorian capital of Quito. Struck by the fresh style of the film, I made inquiries about this unknown director and discovered that he had fled the military administration then controlling Bolivia and was now living in Quito. I met him the following day. As we talked, I could tell that we shared a common sense of history, a common worldview. I was travelling then with my partner and, since Jorge and his group were moving around from place to place in Latin America seeking refuge, we had the opportunity to meet many times again. When we did, Jorge would always screen one of his productions and also show the work of other film makers whom he thought were important. He also explained many things about Latin American film. In spite of the fact that I am not really involved in the production of films, I have kept in touch with Jorge throughout the forty years that have since elapsed since we first met.

I think it must have been somewhere in Bogota that Jorge Sanjinés gave me a viewing of *The Brickmakers* (Chircales), the 1972 Columbian film directed by Marta Rodriguez and Jorge Silva, which will be shown at this year's Yamagata Festival. Jorge told how his early short films, such as *Revolución* (1962) and *Aysa! (Derrumbamiento)* (1965), depicted the desperate poverty of the common people. Nevertheless, the poor of the time were highly critical of these films, pointing out that there was nothing entertaining whatsoever about merely providing an on-screen representation of the poverty that marked their everyday lives. What they wanted to know, and what they wanted other people to know, was how that situation came about. Receptive to this criticism, Jorge Sanjinés and the Grupo Ukamau began to change their style of film. *The Brickmakers* also faced the problem of suspicion of the project among the people being filmed. But Jorge remembered declaring that these were film-makers that could be trusted. I was tremendously excited when I learnt that, as well as *The Brickmakers*, this year at Yamagata I would be able to see a later film by these two Columbian film-makers.

One of the film-makers to whom Jorge Sanjinés is closest, in whom he places the greatest trust, is Argentina's Fernando Solanas. I clearly recall Jorge's passion as he told me about *The*

して観る機会が訪れようとは！ 過ぎ去った40年間を思い、人生が続き、活動が持続している限りは、こんなことが起こり得るのだ、という思いが溢れ出てくる。

Hour of Furnaces, a 1968 Solanas film directed jointly with Octavio Getino. If I remember rightly it was around 2000, when notice was given that a public screening would not be possible in Japan, that I had the chance to see this highly acclaimed film in a closed showing at a venue in Tokyo. I will leave it to readers to imagine my thoughts when, my eyes never leaving the screen, I was privileged to be part of that select audience.

I don't actually remember whether or not the name of the Chilean director, Patricio Guzmán, featured in the conversations that I had with Jorge, but for a time during the Allende socialist administration in Chile between 1970 and September 1973, Jorge and his colleagues fled the military junta in Bolivia and sought asylum in Chile. Under the Allende administration, there was a vigorous cultural policy and many cultural activists who had fled the various military governments of the time in Latin America made their way to Chile and found work in that country's television and film industries. Because Jorge Sanjinés, too, was one of these cultural activists it is likely that he had the opportunity to meet with Guzmán. Of course, I became very familiar with Guzmán's name and work from the various newspaper articles and reference books that I came across while in Latin America. Even before I had the chance to see his film, *The Battle of Chile*, therefore, the title of this three part documentary produced between 1975 and 1978 was deeply inscribed in my consciousness. This work will be shown in full at Yamagata this year. Several years ago, when I saw Guzmán's *Nostalgia for the Light* (2010), my awareness of his other work made the impact of that film all the more profound.

The independent showings of Grupo Ukamau films that commenced in 1980 enjoyed great success. Thus in 1981, when I felt inspired to continue my activities in this field, I translated and published a book that enunciated the film theory of Jorge Sanjinés and the Grupo Ukamau entitled *Making Revolutionary Film: Together with the People of Latin America* (San-ichi Press, now out-of-print). In an afterword I provided a chronological list of Grupo Ukamau films and other films from Latin America. At that time, because it was almost impossible to see screenings of films from the region, I included a number of works that I myself had not been able to view. Based on my conversations with Jorge Sanjinés and the information I gained from reference books, I added a chronological list of directors and titles. Accordingly, this list included *The Brickmakers*, *The Hour of the Furnaces* and the three parts of *The Battle of Chile*.

And now the time has arrived when here in Japan I can see the films mentioned in the anecdotes related above! Thinking back over the past forty years, recalling my life and my work in this area, I am overwhelmed to know that it is now possible to view these works at the Yamagata International Documentary Film Festival. (Translated by Barbara Hartley)

■上映 Screenings

『チルカレス』 *The Brickmakers* 【LA】 10/13 10:00- 【CS】

『燃えたぎる時』 *The Hour of Furnaces* 【LA】 10/10 15:30- 【CS】

『チリの闘い』 *The Battle of Chile* 【LA】 10/12 10:00- 【CS】

イントロダクション | Introductions

2

記憶についての / 記憶としての映画 ——パトリシオ・グスマンとチリのクーデタ

Film About Memory, Film as Memory: Patricio Guzmán and the Chilean Coup d'État

柳原孝敦 | Yanagihara Takaatsu

(スペイン語文学 | Hispanic Literature)

パトリシオ・グスマンの『チリの闘い』(1975-79)は、1973年9月11日のクーデタの衝撃をクライマックスに据えたドキュメンタリーだ。とりわけ大統領官邸への空爆に始まる第一部と、同じ空爆とその結果成立したピノチェト政権の声明とで幕を閉じる第二部の映像の生々しさは忘れ難い。サルバドール・アジェンデ政権とそれを転覆しようとするブルジョワおよび軍部の葛藤を描いたこの作品は、実際にはクーデタを描こうとの意図を持っていたわけではなかった。アジェンデ大統領の社会主義政策の進行をイデオロギー的、政治的、経済的側面から撮るというのが元々のコンセプトだった。言わば1971年のドキュメンタリー作品『最初の年』の続篇とでも言うべきものが目指されたのだろう。

大まかな見取り図を描いた上で、何十ものパートに分割し、撮影に乗りだそうとしたクルーは、ここで問題に直面する。アジェンデ大統領を敵視するアメリカ合衆国からの経済封鎖によって物不足が深刻で、フィルムが手に入らなかったのだ。公式なルートを頼っていたら、入手には数年かかることが見込まれた。救いの手を差し伸べてくれたのがクリス・マルケルだった。『最初の年』を見て感激し、フランス版を自ら製作するほどの興味を示したこのフランス人シネアストに対し、直接手紙を書いて計画と窮状とを訴えたグスマンのもとに、マルケルから大量のフィルムが送られてきたという。かくしてマルケルがこの作品の製作協力に名を連ねる。

パトリシオ・グスマンは、1970年にスペインの国立映画学校での勉学を終えて帰国した際には、フィクションを撮りたいとの思いも抱いていたようだが、折からのアジェンデ政権下、階級闘争が目に見える形で存在していることに驚き、アジェンデを巡るドキュメンタリーに着手する。その結果アジェンデ政権の崩壊を、永遠に人々の記憶に残るような映像に記録することになった。

それからというもの、グスマンの頭からクーデタの記憶が払拭されたことはないようだ。今回、コンペ部門に出品されている『真



『チリの闘い』 *The Battle of Chile*

珠のボタン』(2014)からもそのことはうかがい知れる。これは、西パタゴニアの「水の民」と呼ばれる先住民が植民地時代とピノチェト時代の二度にわたって耐えてきた弾圧の記憶を、1個のボタンに、水の中に読み取っていく映画だ。この映画を巡るインタビューで、なぜそんなにクーデタにこだわるのかとフレデリック・ワイズマンに訊ねられたグスマンは「あの事件から逃れることはできない」と明言している。

これに加えてなされる説明が興味深い。グスマンはクーデタを「まるで子供の頃、自分の家が燃え落ちるのを目撃したような衝撃だったから」忘れられないと述懐しているのだ。これはひょっとして、自身が『チリの闘い』第一部冒頭と第二部末尾に置き、この3部作を印象づけた大統領官邸空爆のイメージを語っているのではないだろうか。「自分の家」とはモネダ宮(大統領官邸)の比喩なのではないだろうか?

グスマンのチリの友人の多くは、クーデタの記憶を遠いこととしてしているという。それに対してグスマンは「まるで去年か、先月か、先週起きたことのように。カプセルに包まれた琥珀の中にあるようなものだ」という。「カプセルに包まれた琥珀」というのは、『真珠のボタン』で見出される、石にはめ込まれたボタンのようなものに違いない。そしてそれは自らが撮った過去の映画にも似ているに違いない。記憶を風化させないための装置だ。

Patricio Guzmán's documentary *The Battle of Chile* (1975–79) climaxes with the tumultuous shockwaves of the Chilean coup d'état that took place on September 11, 1973. Once you've seen the stark vividness that colors Part One of the film, which begins with the bombing of the Presidential Palace, and the jolting rawness of Part Two, which ends with an overlapping montage of the crumbling Palace and the proclamation of the resulting Pinochet regime, the scenes tend to stay with you. The film, depicting the struggle between the Salvador Allende regime on one side and the opposition forces looking to topple the government — the bourgeoisie and Army — on the other, wasn't actually conceived as an attempt to chronicle a coup d'état. Guzmán's original concept was to document the course of President Allende's socialist policies from ideological, political, and economic perspectives. In a way, he was probably hoping to make a follow-up to his 1971 documentary *Primer año*.

After formulating a rough sketch of the documentary, breaking the plan into twenty or so parts, and getting ready to start shooting, the crew ran into a big problem: stiff economic sanctions imposed by the United States, which viewed President Allende as a potential threat, had cut off the crew's supply of film. Trying to secure resources through official channels would have taken years. That's where Chris Marker stepped in to lend a helping hand. Guzmán had written a letter to Marker, a French cinephile who'd been so enamored with *Primer año* that he'd expressed an interest in making his own version of the film for French audiences, detailing his plans for the new project and laying out the predicament that he found himself in. Marker responded by sending Guzmán a load of film. Thus, Marker became a member of the production team.

After finishing his studies at Spain's Official Film School and heading home to Chile in 1971, Patricio Guzmán apparently had his sights set on making fictional film. The class conflict that

he witnessed under the Allende administration upon his return, however, was so visible and prevalent that he felt the need to shift tracks and make a documentary on Allende. That change of heart — that flash of inspiration — led Guzmán to record the collapse of the government in a film that would ultimately leave indelible, powerful marks on people's memories.

The Pearl Button (2014), Guzmán's entry in this year's International Competition program, suggests that the director's memories of that fateful coup d'état — now more than 40 years old — have lodged deep within his creative psyche. The film centers on a single shirt button in the ocean, exploring its implications in symbolizing the repressed memories of the indigenous “water people” of Western Patagonia — a group that endured affliction both during the colonial era and under Pinochet. When Frederick Wiseman asked Guzmán why the coup d'état continues to be such an obsession for the director, Guzmán said that he “can't get away from [that] moment.”

What Guzmán said next raises interesting questions about his perspective and motivations. Speaking about the coup d'état, Guzmán said that “It's as if I'd witnessed my home being burnt down in my childhood.” Might Guzmán have been invoking the image of the Presidential Palace bombing, which bookended the first two parts of *The Battle of Chile* and served as the central thematic pivot of the entire trilogy? Could “my home” be a figurative representation of La Moneda Palace — the setting for the 1973 military takeover?

While most of Guzmán's friends in Chile say that the coup d'état is part of the distant past, Guzmán says that “It's as if it happened last year, last month, or last week. It's as if I exist inside an amber-filled capsule.” That “amber-filled capsule” is the stone-encrusted pearl at the interpretive heart of *The Pearl Button*. It's Guzmán's legacy of films. It's a way to keep memory from disintegrating. (Translated by Tom Kain)

■上映 Screenings

『チリの闘い』 *The Battle of Chile* 【LA】 10/12 10:00–【CS】

『真珠のボタン』 *The Pearl Button* 【IC】 10/9 10:00–【YC】 | 10/10 16:00–【CL】

イントロダクション | Introductions

3

グスタボ・フォンタン、音と映像の自由な地平

Gustavo Fontán: The Free Horizons of Sound and Image

赤坂太輔 | Akasaka Daisuke

(映画評論家 | Film Critic)

グスタボ・フォンタンは一見、現在のアルゼンチン映画の中で特異な映画作家であるように見える。彼が同じアルゼンチンの映画作家で評価しているアナ・ポリアクやパブロ・レイエロ、カルロス・エチェベリア、エドガルド・コザリンスキ、あるいはレオナルド・ファビオ（の初期）といった人々の作品と共通点があるように見えない。ましてや、国立映画大学でラファエル・フィリベッリの教えを受け、今旺盛に活躍中の出身の若手たち——マ

ティアス・ピニエイロ、アレホ・モギランスキ、マリアーノ・リニャス——とも全く異なる。むしろ彼が観客として影響を受けたというロベール・ブレッソン、ビクトル・エリセ、アンドレイ・タルコフスキー、アレクサンドル・ソクーロフといった世界映画史上の先人たちのフレームや音、光と影をアルゼンチンのスクリーンに継承した映像作家と位置づけたいくなるが、そう単純ではない。また、かつては文学や詩の世界を志したこともあり、ファン・L・オルティ

スやファン・ホセ・サエールのテキストを映像化した作家であるがゆえに、彼を「映像詩人」と呼ぶとしても、正確に言い当てているわけではない。

2002年の長篇第一作『陽が沈む場所』*Donde cae el sol*は、老人と30歳年下の女性のラブストーリーを描いた、アメリカのインディペンデント映画かダルデンヌ兄弟の映画を思わせる佳品。後のフォンタンの冒険的な作品を考えると却ってこれを撮ったことが不思議に思われるが、今回上映される『樹』*El árbol* (2006)あたりから、ノイズを含む音と断片的な映像の組み合わせによる音楽的＝詩的構造物とでも言える映画を作り始める。『樹』は、昨年私が東京で主宰した「アルゼンチン映画の秘宮」(New Century New Cinema presents Cine Argentino vol.5)で紹介した『ラ・カサ／家』*La casa* (2012)まで続く、フォンタンの両親の家を主題にした連作の最初の作品である。木や水のイメージあるいは虫や子供の声からタルコフスキーやエリセの映画を思い出すとしても、それにとらわれることのない自由さにみちた作品だ。やはり今回上映される『顔』*El rostro* (2013)——これも昨年東京で上映した川の交響詩と言うべき『底の見えない川』*La orilla que se abisma* (2008)から始まる、川を主題にした連作の一篇——は、「演じられた」漁民たちの生活を描きながら、それにとどまらず、スーパー8と16ミリの黒白フィルムを

At first glance, Gustavo Fontán appears to be an anomalous filmmaker in contemporary Argentine cinema. He doesn't appear to have anything in common with the works of celebrated Argentine filmmakers like Ana Poliak, Pablo Reyero, Carlos Echeverría, Edgardo Cozarinsky, or even the (early) work of Leonardo Favio. Likewise, his work is absolutely different from that of Matías Piñeiro, Alejo Moguillansky, and Mariano Llinás, all former students of Rafael Filippelli at the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts, and now fully active filmmakers in their own right. If anything, there is the desire to classify Gustavo Fontán as a filmmaker influenced by forerunners of global cinema such as Robert Bresson, Víctor Erice, Andrei Tarkovsky, and Alexander Sokurov, a filmmaker who introduced their techniques of framing, noise, light, and shadow to Argentine screens. But still, this would be too simple. One could call Gustavo Fontán a “cinematic poet,” given that he once aspired to join the world of poetry and literature, and that he as a filmmaker he adapted the texts of Juan Laurentino Ortiz and Juan José Saer into cinema. Yet, even this label would be incorrect.

Gustavo Fontán's 2002 feature film *Where the Sun Sets* (*Donde cae el sol*) depicts a love story between an elderly man and a woman thirty years younger, in an exquisite work reminiscent of American independent film or the Dardenne brothers. Compared to Fontán's later, more adventurous work, it seems odd that he would have made this film. From the time of *The Tree* (*El árbol*, 2006), which will be screened at this festival, he begins making films that combine low fidelity sounds and fragmentary images, creating what one could call musical or poetic structure. *The Tree* is the first work in a series of films on the home of



『樹』*The Tree*

使った手持ちカメラのデジタル映像を通じて、様々な黒白フォーマットの映像の物質性を執拗に伝えてくる作品になっている。さらには、いつか日本で紹介してほしいフォンタンのもう一本の劇映画『母』*La madre* (2009)の、オフスクリーン音の自由さは、やはりタルコフスキーを思い出させつつ、それを断ち切る開放感をもたらす。フォンタンの映画は、音と映像を物質としてとらえ得る地点へと観客の感覚を導き、それを自由な地平（詩と言うべきかは疑問だが）で解放すると言えるだろう。

Fontán's parents, a series that continues until *The House* (*La casa*, 2012), which I screened last year in Tokyo as part of a program I organized with the name *New Century New Cinema Presents Cine Argentino Vol. 5*. While *The House* is reminiscent of the films of Tarkovsky and Erice in its use of imagery of wood and water and sounds of bugs and children, as a work it is full of freedom and without attachment. At this year's festival we will screen *The Face* (*El rostro*, 2013), the first installment in a series on rivers that begins with a film that could be called a symphonic poem for a river, *The (River) Bank that Becomes Abysmal* (*La orilla se abisma*, 2008), which I also screened last year in Tokyo. Though *The Face* depicts the daily lives of “performed” fishermen, it is not limited to this endeavor. Through the digitalized images of a handheld camera that uses black-and-white Super8 and 16mm film, the film actively speaks to the materiality of different formats of black-and-white images. Another fiction film by Fontán that I would love to see introduced into Japan is *The Mother* (*La madre*, 2009). The work is reminiscent of Tarkovsky in its free use of off-screen sound, though Fontán's use of the technique is distinct and achieves a sense of liberation that is fully his own. Fontán's films lead the senses of their audiences to a place where sound and image can be perceived as material, and in so doing can be said to liberate new horizons of freedom. Thus the question — should we consider them poems?

(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screenings

『樹』*The Tree* 【LA】 10/10 10:00- 【CS】

『顔』*The Face* 【JF】 10/14 10:00- 【YC】

トミ・レブレロ

——ブエノスアイレス・インディペンデント・シーンの異才

Tomi Lebrero: Prodigy of the Buenos Aires Independent Scene

石郷岡学 | Ishigooka Manabu

(yama-bra会長 | President of “yama-bra”)

山形国際ドキュメンタリー映画祭「ラテンアメリカ」特集、その関連企画として催されるスペシャルライブのために4年ぶりに、ブエノスアイレスからトミ・レブレロが山形を訪れる。「くろり」の主催する京都音楽博覧会 2015 に招聘されての来日で、京都ではくろりの演奏に参加する。これに合わせて全国ツアーが行われることとなり、今回の来形へと繋がったのだ。この時期に丁度日本にいて、そして映画好きで知られる彼が、映画祭のスペシャルライブの演奏者として招聘されるというのは偶然とは思えない出来事だ。

さて、ブエノスアイレス、そしてバンドネオン奏者と聞けば、直感的に「タンゴ」を思い浮かべるのは、至極当然の反応と言

For the first time in four years, Tomi Lebrero will visit Yamagata from Buenos Aires for a special concert held in connection with the “Latinoamérica” program of the Yamagata International Documentary Film Festival. He is coming to Japan on the invitation of the 2015 Kyoto Music Expo sponsored by the group Quruli, and will take part in a Quruli performance in Kyoto. In addition, he will conduct a nationwide tour, hence the visit to Yamagata. It is no coincidence that Tomi will be in Japan exactly at this time or that Tomi, who is known as a fan of film, has been invited to perform a special concert at the film festival.

When one hears the words Buenos Aires or bandoneon player, it is probably a very natural reaction that tango automatically comes to mind. But Tomi’s music is

えよう。が、トミの音楽はその直感を全く覆すものだ。クラシックなタンゴを期待されている方には申し訳ないが、彼の音楽はそういう伝統的なものではない。彼のキャリアは、オーケスタ・ティピカ・フェルナンデス・フィエロ (Orquesta Típica Fernández Fierro) という、タンゴを基調とするユニットから始まった。彼はその創設者のひとりでもあるが、このグループは先鋭的で過激なパフォーマンスで知られ、キャリアのスタートから普通のタンゴではないのだ。2005年以降はバンドネオンのみならず、ギターも弾き自ら歌も歌う、シンガー・ソングライターとしての活動を開始。現在まで4作のオリジナル・アルバムと2作のサウンドトラックを発表。その音楽性は、タ

something that goes against that instinct entirely. I feel sorry for people expecting classic tango, but his music is not traditional in that way. His career started in a tango-based unit, the Orquesta Típica Fernández Fierro. He is also one of the founders. But this group was known for its edgy and extreme performances, so from the start his career was not about the usual type of tango. From 2005 onwards, he began playing the guitar as well as the bandoneon, and singing the songs himself as a singer-songwriter. To date he has released four original albums and two soundtracks. Although his musicality remains faintly redolent of traditional Argentinian music like tango and folclore, his music carries his signature, is not tied to any genre, and exemplifies the independent scene of the Palermo neighborhood, the cultural hub

ンゴやフォルクローレといったアルゼンチンの伝統音楽の香りを僅かに残してはいるものの、ジャンルに全く縛られない彼独自の音楽で、ブエノスアイレス文化の発信地、パレルモ地区のインディペンデント・シーンを代表するものだ。バンドネオンにエフェクター、リズムボックスにラップまでも取り入れた彼の音楽は、こう書けば実験的で前衛的なものと想像されるかもしれない。が、彼の音楽は決して難しいものではない。新しい方法論の中に素朴で人懐っこい人間性が凝縮されている。率直な感性を楽曲に綴った彼の歌は、決して上手いとは言えないが、我々の琴線に響く魅力がある。彼の音楽の一端は、フランスの映像作家ヴィンセント・ムーンの「Take Away Show #104」や、「松尾芭蕉」 filmed by 三田村亮」を YouTube で是非ご確認頂きたい。映画祭での一期一会のライブ、トミが運んでくるブエノスアイレスの今を多くの方に体験して頂きたい。

of Buenos Aires. When I say that his music incorporates everything from the bandoneon to stomp box, drum machines and even rap, you might imagine it to be experimental and avant-garde. However his music is not at all difficult: within the new methodology is concentrated a simple and genial humanity. His songs, whose tunes are bound by a frank sensitivity, could never be described as accomplished, but they have a charm that plays on the heart strings. Please give a listen to a snippet of his music on YouTube like that for French film-maker Vincent Moon’s “Take Away Show #104” or “‘Matsuo Basho’ filmed by Mitamura Ryo.” I hope lots of people will get a taste of contemporary Buenos Aires that Tomi will bring to this once-in-a-lifetime performance at the film festival.

(Translated by Laura Holland)

■スペシャル・ライブ Special Live Concert

ラテンアメリカ特集関連企画 アルゼンチン・ブエノスアイレスの次世代 トミ・レブレロ山形特別ライブ

In connection with the Latinoamérica program

Yamagata Special Concert by Tomi Lebrero — the next generation from Buenos Aires, Argentina

10/12 20:00- | フランク ロイド ライト (山形市七日町 4-16-6) | 前売 2,500 円、当日 3,000 円

FRANK LLOYD WRIGHT (4-16-6 Nanukamachi, Yamagata) | Advance Tickets: 2,500 yen / Door Tickets: 3,000 yen

松本俊夫の(複数の)映画史

The Cinematic Age(s) of Matsumoto Toshio

筒井武文監督に聞く | An Interview with Tsutsui Takefumi

(映画監督 | Filmmaker)



『映像の発見＝松本俊夫の時代』

Discovering Images — The Age of Matsumoto Toshio

——『映像の発見＝松本俊夫の時代』五部作の制作の発端からお聞かせください。

鈴木達夫カメラマンのドキュメンタリーを撮ることになり、その監修をお願いしたくて松本俊夫さんにお会いする機会がありました。そのとき伺った松本さんの話があまりに面白くて、記録したい欲望が芽生えた。それが2003年で、最初に撮ったのが第I部「記録映画篇」のインタビューです。

——五部作という構想は制作初期からあったのでしょうか。

取材を重ねるなかで発見することが多く、そこから全体の構成も出来上がっていきました。撮影と研究とを始めてから認識したのは、「松本俊夫を描く」ことは、彼だけを描くのではないということ。映画、映像、環境芸術、現代芸術……とジャンルをはみ出しながら、戦後の日本映画史のあらゆる領域を横断・開拓した方です。政治的な意識も高く、世界の重要な作品を評価しようと啓蒙もされていた。いろんな論争もなされた。幅広く奥深い松本さんの全体像を描くことで、日本映画史だけでなく、戦後の日本の歴史まで見えてくる。そういう稀有な存在であることにあらためて気づかされました。

——第I部だけでもかなりの厚みがあります。

松本さんは映画界入りして、新理研映画で助監督を経て監督になり、組合運動で委員長をやって自分だけがクビを切られてしまった。1959年の頭からフリーとして活動を始められますが、スポンサーを逆撫でするような映画をつくって、どんどん仕事を失っていく。映画を撮れなくなって、63年から67年には映像作品をまったくつくりたくない空白の時期があります。あらゆる仕事

をして食いつないでいたという、いまではちょっと信じられないエピソードも。それが、『母たち』(1967)で第18回ヴェネツィア国際記録映画祭のグランプリを獲って復活なされる。その一部始終が第I部。五部作のなかでも最も山あり谷あり、ハッピーエンドで楽しめる構成です。

——第II部「拡張映画篇」、第III部「劇映画篇」と続きます。拡張映画、エクспанデッド・シネマとはつまり、3面マルチや不定形の巨大映像など、映画館のスクリーンに収まらない映像体験ですね。第II部では、その歴史も深めながら描いています。『つぶれかかった右眼のために』(1968)は日本初の本格的な3面マルチ作品ですし、頂点をなすのが1970年の大阪万博の「せんい館」の『スペースプロジェクション・アコ』。これは、僕が中学1年生のときに万博に行って見ていた。いまだにあの奇妙な映像体験は僕のなかに強く残っています。第III部では、周辺の方たちのエピソードを絡めて、わずか4本しか撮られていない劇映画への思いをお聞きしました。

——松本俊夫さんという実験映画を思い浮かべられる方が多いかもしれませんが、第IV部がその「実験映画篇」です。

1960年代の終わりから70年代にかけて、16ミリフィルム、ビデオ、スキャナーなど特殊な機材を使って、毎年実験的な作品をつくっておられた時代があります。第IV部では、松本さんの作品をスクリーンに投影し、それをバックに語っていただきました。松本さんの身体にも映像が投影されています。松本さんの目の前のモニターにスクリーンと同じ映像を映して、それをご覧になりつつ話される松本さんの言葉と背後の映像とがシンクロするようにしました。ジャンルごとにインタビューの場や環境を変えています。

——最後に第V部「映画運動篇」。

映画をつくりながら勉強していたことが多くて、その折々のインタビューでは僕の認識が至っていない、把握できていない事柄があったんですね。たとえば松本さんの万博参加。「反万博」の運動もわき起こり、日本の前衛芸術が、万博に参加する人と反対する勢力とに二分された。松本さんは万博反対派から徹底的に叩かれたのですが、いまの時点でそのことをどう思っているのか。そういった訊きそびれていたことを最後に追加でインタビューしました。ご自身の作品をつくる一方、いろんな映画に対して意見を発表し、論陣を張って、旧世代と戦った松本さんの「運動」を、現在の位置から総括してもらいました。

——五部作全篇通して700分ですね。

長いと思われる方も、この11時間40分で戦後日本映画史、そして日本の戦後史がわかると考えたらお得かもしれませんよ。そういう自負はあります。もちろんそれは松本さんのこれまでの活動の賜物です。松本さん自身へおこなったインタビューが約15時間。周辺におられた重要な20人ほどの錚々たる方々にも取材し

—— Let me start an interview asking you about the beginning of making *Discovering Images — The Age of Matsumoto Toshio* (the series of five parts.)

I had a chance to make a documentary of cameraman Suzuki Tatsuo and had an opportunity to meet Mr. Matsumoto Toshio to ask him to supervise the film. The story he told me at that time was quite interesting and I got desire to record it. It was in 2003, and the sequence I shot first was the interview in “Part1: Documentary Film.”

—— Did you have a plan to make the series of five parts at the beginning?

I found a lot of things as I had a lot of interviews, and it led me to elaborate the structure of the whole film. After I started shooting and researching him, I realize that to tell the story of Matsumoto Toshio means not only to tell his own story. Cinema, images, environmental art, contemporary art... He explored and crossed every genre of the postwar Japanese cinema history. He is politically aware as well, and he conducted the educational activity to appreciate the important works of the other countries. He had a lot of debates as well. By depicting his extensive and deep overview, we'll be able to see not only the history of Japanese cinema but also postwar Japanese history. I realized again that he is such a phenomenon.

—— Even Part1 alone has a large volume.

Tsutsui: Matsumoto started his carrier in the film industry working as an assistant director at Shin-Riken Film Company, then promoted to director. He became the leader of labor union and only he was fired. He started working as a freelance film director, but he always made films rubbing sponsors the wrong way and lost his jobs. He hadn't been able to make films. He couldn't

ています。撮り始めてから今年で13年目。ご本人からも、「僕が元気なうちに仕上げてね」と何年も前から言われていたので、約束を守るためにも完成させました。

聞き手=吉野大地 (ラジオ関西『シネマキネマ』ディレクター)

2015年9月9日、電話取材

make even one film in between 1963 and 1967. I can't believe it but he did any kind of job to earn a living at that time. But his film *Mothers* (1967) won the Grand Prix at the 18th Venice International Documentary Film Festival and he came back to the film industry. The whole story I told you now is in Part1. The most dramatic part in five parts and enjoyable with happy ending. —— Tell me about “Part2: Expanded Cinema” and “Part3: Feature Film.”

“Expanded Cinema” is like moving images on multi-screen or huge moving images on an amorphous screen, the visual experience beyond what you get on the movie screen. I depicted the story of expanded cinema deeply, too. *For the Damaged Right Eye* is the first major three-screen film in Japan, and his highest achievement of expanded cinema is *Space Projection Ako* at Textile Pavilion at the Japan World Exposition in Osaka in 1970. I visited there and saw it when I was a junior high school student. That strange experience of images is still imprinted in my mind. In Part3, I listened to his thought of feature film, which he made only four, with anecdotes of people around him.

—— Many people think of Matsumoto Toshio as an artist of experimental film. Thus Part4 is about “Experimental Film.”

From the late 1960s to 1970s, he was making experimental films every year using 16mm film, video, scanner, etc. In Part4, we project his work on a screen with him talking in front of it. Images are projected on his body as well. The same images are displayed on the monitor in front of him, and I intend to synchronize the words he was saying while looking at the monitor with the images behind him. Depending on what genre we talk about, I changed the place and surroundings where the interviews were held.

—— Finally, “Part5: Cinema Movement.”

As I learned a lot while I was shooting, there were a lot of things I didn't understand enough or I didn't know in each interview. For example, about his participation in the Japan World Exposition. Anti-Expo movement arose, and the avant-gardes were divided into two; participants in Expo and anti-Expo people. Anti-Expo people criticized him at that time, but what does he think of it now? I held additional interviews and asked him about what I needed the chance to ask. As he made his own films, he expressed his opinion about various films, made strong arguments, and fought against the older generation. I asked him to summarize his “movement” from the present position.

—— The film is totally 700 minutes.

Some people think it's too long, but it may be very economical because you can understand the postwar history of Japanese cinema and the postwar Japanese history in 11 hours 40 minutes. I am confident about it. Of course it is the result of his activity until now. I had totally 15 hours interview with Matsumoto. I

松本俊夫 著作集 成	
全四巻	
阪本裕文編 A5判各五〇〇〜六〇〇 頁程度 / 本体予価五五〇〇円 / 第一巻 [1953-1965]・11月下旬刊予定	
日本映画の海外進出	
—— 文化戦略の史的展開(仮題)	
岩本憲児編 A5判三七六頁程度 / 本 体予価四八〇〇円 / 11月上旬刊予定	
日本映画における テキスト連関	
—— 比較映画史研究	
山本喜久男著 奥村賢・佐崎順昭 編 A5判六七二頁程度 / 本体予 価二二〇〇円 / 11月中旬刊予定	
森話社 Shinwasha	
〒101-0064 東京都千代田区猿樂町1-2-3 錦華堂ビル Tel.03-3292-2636 / Fax.03-3292-2638 / 価格税別 http://www.shinwasha.com / e-mail: info@shinwasha.com	

also had interviews with 20 important persons around him. It's been 13 years since I started shooting. Matsumoto has been saying for years, "Please complete it while I am in good health." I completed it to keep our promise.

Interview conducted by Yoshino Daichi (Radio Program Director, Cinema Kinema) via telephone on September 9, 2015
(Translated by Araki Takuro)

■上映 Screenings

『映像の発見＝松本俊夫の時代』 *Discovering Images — The Age of Matsumoto Toshio* 【DS】

..... 10/13 13:00- [F4] & 10/14 10:30- [M1]

レビュー | Reviews

8

ある演技の記録

——『我等の時代の映画作家シリーズ—ジョン・カサヴェテス』

Record of a Performance: *Cinéastes de notre temps: John Cassavetes*

濱口竜介 | Hamaguchi Ryusuke

(映画監督 | Filmmaker)

『我等の時代の映画作家シリーズ—ジョン・カサヴェテス』は「1965年のハリウッド」と「1968年のパリ」におけるインタビューを収めた2パートから成る。開巻直後、驚かされるのは、『フェイスズ』のカメラ・オペレーターであるジョージ・シムズとカサヴェテス自身による笑えないコントのような一くさりだ。彼らのやりとりがあたかもカサヴェテス映画そのものようだからだ。この光景は、まさに『フェイスズ』冒頭において中年男2人が娯婦を笑わせようと奮闘する場面と相似している。一体どうしたらカサヴェテス的「から騒ぎ」を映画に収め得るか、と長年悩んでいた人間としては、何とも得心のいく場面であった。何のことはない、あれらのシーンは彼の生活、彼の身体そのものだったのだ。

一転、1968年のカサヴェテスを観てまず感じるのは、早すぎる「古い」の印象だ。四十手前にして既に髪に白いものが混ざり、表情もどこか苦い。ただ、少し眉間に皺を寄せながらも、一旦語り出せば、まるで駆り立てられているように話す。この映画を観る体験を奇妙に感じたのはこのときだ。これらの言葉を既にどこかで聞いたことがあるような気がする。

「この映画が偉大な映画になるとか、ひどい映画になるか平凡な映画になるかってことじゃない。必ずできるっていう信念だよ。何もなしどころから始めて、自分たちの意思と決断によって、技術のノウハウや機材なしでも何かを作り出せるはずだっていう信念なんだ。」

この言葉は『ジョン・カサヴェテスは語る』（レイ・カーニー編、遠山純生・都筑はじめ訳、ピタース・エンド）という本に収められている。カサヴェテスの発言を、ほぼ彼の一生涯にわたってまとめたインタビュー本であり、端的に言えば私にとってはバイブルだった。映画制作そのものに留まらず「生きること」そのものを励まされるような、そういう言葉が並べられている。今この場でも、改めてすべての人に読むことを勧めたくなるような珠玉のテキストた

ちだ。私の感じた奇妙さは、個人的な体験の前後関係によって生じたいわば既視感／既読感であり、まるでカサヴェテスが既存のテキストを使ってインタビューに答えているような印象を受けたのだった。私にとってカサヴェテスとは、スクリーンで観る演技手であると同時に、このテキストを生んだ人だった。その言葉と身体が、ぴたりと重なるのを見たのだ。このことは同時にある確信を私に与えた。

彼はまるで駆り立てられているように話すと言ったが、つまり「言わされている」かのようなのだ。何に言わされているのか。言ってしまう。彼は、まさにその「テキスト」に言わされている。いや、その「テキスト」を作り出している一層奥深い「何か」がある。その「何か」とはこれから彼に『ハズバンズ』『こわれゆく女』『ラブ・ストリームス』を撮らせることになる何かだ。その「何か」がここでは、いかにもジョン・カサヴェテスが口にしそうなテキストとなって、これ以上なく、いかにも彼が口にしよう

『我等の時代の映画作家シリーズ—ジョン・カサヴェテス』
Cinéastes de notre temps: John Cassavetes



な言い方とともにこの世に現れている。これは我々がよく見知ったものに似てはいないか。そう、「演じること」に似ている。これは最良の演技の現れではないか。

ここで言いたいのは「カサヴェテスがカサヴェテスを演じている」とか「偉大な作家も仮面をかぶった一小市民であった」とかそんなことでは決して、ない。カサヴェテスにとって仮面をかぶることは演技ではあり得ない。演じることは、この映画で彼が口にする通り、その人自身の真実を表現する方法なのだ。彼はただ、自分自身でそれを実践しているだけだ。彼の生とはまさに「生きる

Cinéastes de notre temps: John Cassavetes combines two interviews — one filmed in Hollywood in 1965, and the other in Paris in 1968. We are taken by surprise as soon as it starts by a long scene in which Cassavetes and his *Faces* camera operator, George Sims, perform a kind of unfunny comedy routine. Their banter is just like a Cassavetes film itself. The scene is also just like an early one in *Faces* where two middle-aged men play the fool to entertain a prostitute. As someone who has long been struggling with how to achieve a Cassavetes-like “much ado about nothing” quality in film, this was a telling scene for me. In the scenes in both films, there’s nothing but his life, his physical self, there.

When we see Cassavetes in 1968, the first impression is that he is prematurely aged. He hasn’t hit 40, but is showing some gray hairs, and his expression has a hint of bitterness. But even though he still furrows his brow, once he gets going he talks as if he is driven by something. It was in this second part of the film that I had a strange feeling about watching it. I felt like I had heard these words of his before somewhere:

“Not so much that the film can be a great film or a bad film or a mediocre film. But the idea that it can happen, that people can go out with nothing and through their own will and through their determination make something out of nothing, out of nowhere, no technical know-how, no equipment.”

This quote is from a book called *Cassavetes on Cassavetes* (ed. by Ray Carney, Faber and Faber, 2001). It is a compilation of quotes from interviews held over most of Cassavetes’ lifetime, and I basically consider it my bible. It includes numerous inspirational comments he made not only on filmmaking but on life itself. They are textual gems that I feel like urging you all to go and read right here and now. The strange feeling I mentioned

こと」と「演じること」の一致だったのではないか。それは「自分自身を真率に表現すること」以外の道筋を、自身に許さない旅路だ。なんと苛酷な生だろう。彼を捉えたこの映画は必然的に「生きること」と「演じること」の一致、つまりはジョン・カサヴェテスによる最良の演技のある記録として、我々の「何か」まで突き動かす。この時点で彼の余生は約20年。演技をあくまで単に演技として撮り続けることを自身に課したマノエル・オリヴェイラの約半分ほどを生きて、彼は去った。

earlier was a sense of déjà vu (or déjà lu) that arose in the context of my own experience; it seemed like he was answering the interviewer using pre-existing text. While Cassavetes was a performer I was watching on screen, he was also the creator of those texts; and what I saw was the words and the man in perfect union. This also led me to a certain conviction.

I said he talked as if he were driven — meaning it was if he were compelled to say what he said. Compelled by what? I’ll come out and say it. His texts make him say things. Or rather there is a more profound “something” that generates those texts. And that “something” drove him to make *Husbands*, *A Woman Under the Influence*, and *Love Streams*. That something appears to us here as a text that seems like a typical John Cassavetes comment, expressed in the exact form of speech he would be most likely to use. Isn’t this just like something we know well? That’s right, it’s like performing. It’s just like the best kind of performance.

I am definitely not saying that Cassavetes is playing Cassavetes, or that a great artist was really a common man wearing a mask. For Cassavetes, there could be no performance from behind a mask. Performing is as he says in this film a way of expressing a person’s truth, and he is just putting that into practice himself. Was not his life itself the merging of life and performance? He would not allow himself to take a path other than the honest expression of self. That’s a hard life. This film of him is inevitably a merging of life and performance — that is, a record containing John Cassavetes’ best performance, which can even stimulate our own “something.” He had 20 years of life left at this point. He left us after having lived about half the lifetime of Manoel de Oliveira, a man who committed himself to keep filming performance as performance. (Translated by Julianne Long)

■上映 Screening

『我等の時代の映画作家シリーズ—ジョン・カサヴェテス』 *Cinéastes de notre temps: John Cassavetes* 【DS】

..... 10/11 19:30- [M2]

	<h1>スクリプターはストリッパーではありません</h1> <p>白鳥あかね</p> <p>斎藤武市、神代辰巳の女房役として活躍した スクリプター白鳥あかねが語る波乱万丈 の〈戦後日本映画史〉! 2800円+税</p> <p>モデルとなった組長が 映画と同じシチュエーションで 殺害された伝説のやくざ映画をめぐる 男たちの戦いのドキュメント! 2400円+税</p> <h2>映画の奈落</h2> <p>北陸代理 戦争事件 伊藤彰彦</p>	
--	--	---

真実はどこにあるんだい？——ロバート・フランク『僕と兄』

Where Does Truth Exist?: Robert Frank's *Me and My Brother*

倉石信乃 | Kuraishi Shino

(写真史 | History of Photography)

ロバート・フランク（1924年生まれ）は、スイス出身の現役最長老といつてよい写真家・映画監督で、1947年にニューヨークへ移住。当初は『ハーパース・バザー』などのファッション雑誌で活躍するが、ほどなく商業的な仕事と縁を切る。1958年にフランスで、翌年アメリカで刊行された写真集『アメリカ人』は、アメリカの繁栄という虚妄を鋭敏な批評性と豊かな叙情性を兼ね備えた描写で綴った、戦後最も影響力のある写真集の一つとして広く知られる。

盟友・ジャック・ケルアックの原作に基づき、かつ彼のナレーションを得て、アレン・ギンズバーグ、ピーター・オロフスキー、グレゴリー・コーソらビート世代の文学者が多く出演した1959年の監督第一作『プル・マイ・デイズ』（アルフレッド・レスリーとの共作）により、映画制作へと転じる。写真家としての名声を確立しつつある時期における主戦場の変更である。この時期はまた、ちょうどニューヨークにおけるアンチ・ハリウッド映画、すなわちインディペンデント映画の揺籃期にあたっており、結果的にジョナス・メカス、ジョン・カサヴェテスらとこの映画運動の初期の展開を担った。70年代に入り、再び写真制作を併行して手がけるが、そこに見られる複数のイメージを並置する手法や、文字の使用などには、映画制作の経験が活かされている。他方、彼の映画に頻出し、本作『僕と兄』でも主題の一つとなっている被写体を「撮ること」それ自体への美学的、政治的、倫理的な問いかけは、写真制作を通して獲得されてきたものにほかならない。

『僕と兄』は『キャンディ・マウンテン』（1987）などと並ぶ数少ないフランクの長篇映画のひとつであり、『プル・マイ・デイズ』に端を発する即興的演出と編集、フィクションとドキュメンタリーの往還など、彼の作品の特徴が最も過激かつ複雑な様相を示している問題作である。

本作において、ニューヨークで入院生活をおくっていた「主人公」のジュリアス・オロフスキーは、緊張型の統合失調症が治らないまま、アレン・ギンズバーグと同棲中の弟ピーターの下で暮らすようになる。「世界」との繋がりを回復できないジュリアスを、ピーターを初めとする周囲は扱いかねている。

ロバート・フランク監督は、元々ドキュメンタリー形式で弟たちと日常生活や旅の時を過ごすジュリアスの日々を綴ろうと企図していたが、制作途中でジュリアスが失踪。そこでジュリアス役をジョゼフ・チャイキンが「演じる」ことになる。さらに監督であるフランクの役をクリストファー・ウォーケンが演じ、その声をフラ



『僕と兄』 *Me and My Brother*

ンク本人が吹き替えるなど、ダブル・キャストを複雑に重ねている。また当の映画のラッシュを上映するシーンを何度も挟み込むなど、入れ子状に映画制作それ自体への言及を連ねた。さらに、画と音は頻繁にずれゆき、意味の固定を揺動させる。これら複雑な効果によって、保証されるべきストーリーの一貫性は維持されず、絶えざる転位と変調が一貫する。そもそも映画の冒頭で繰り返し点滅する道路標識曰く「生まれ 進入禁止」であり、観客の鑑賞行為それ自体が乗っけから否定されるのだ。

ただフランクの言いたいことの構造は、むしろシンプルかもしれない。ジュリアスは弟やギンズバーグ、医師、そして監督などと関わる場合には、つねに受動的である。もっぱら保護され、話しかけられ、質問され、命じられる。世界に属する人々は「医師」に代表され、ジュリアスは自らの意志であれ他者の命令であれ、行動しえない「患者」として描かれる。その反面、彼の寡黙は通常の世界の側にいる人々の饒舌と対照的である限りにおいて、確実に「智慧」と結びついて見える。「医者と患者」の関係が、「監督と俳優」へ、さらには「見る者と見られる者」へと重ね合わされつつ、自己批判されるのだ。こうした多層性を成す支配／被支配の構造を看破しつつ、真実の語りがたさを誰よりもよく理解しているのは、他ならぬジュリアスではないか。本作におけるフランクの作業仮説はそこに尽きるだろう。思いがけず、語る言葉を多く得てカリフォルニア州ナパの精神病院に再び現れたジュリアス「本人」と、フランク「本人」が対話するラスト・シーンが物語っているのはそのことである。ジュリアスは誰よりも賢者として振る舞い、こう述べている。

「カメラはたぶん……存在しているかもしれない本当の、本当の真実を明らかにしようとしても……非難や嫌悪や……失望や不親切さや……あるいは説明のつかない……説明のつかなさ、説明のつかなさを表してしまうんじゃないかな。」

さらに続けて「真実はどこにあるんだい？」と訊くフランクにジュリアスは、「世界の……内側と外側にある。世界の外側というのは、さあ、僕にはわからないよ」と応じる。この静謐かつ鮮

烈な対話において、この映画は最もドキュメンタリーに接近するとともに、真実を探索するための手管を尽くした起伏ある物語上のクライマックスが形成されている。

*本稿執筆に当たり、特に以下を参照した。ポール・ロス「私と兄」、倉石信乃ほか訳・編『ロバート・フランク——映画とビデオ』横浜美術館、1995年。遠山純生「演技とカメラと真実——『ぼくと兄』（ロバート・フランク、68）をめぐって」、『PHASES』5号、首都大学東京大学院人文科学研究科表象文化論分野、2014年。

Born in Switzerland in 1924, Robert Frank moved to New York in 1947 and is now probably the oldest active photographer and film director today. He began his career working for the fashion magazine *Harper's Bazaar*, but it didn't take him long to cut ties with the commercial industry. In France in 1958 and in the U.S. the following year, Frank published a photo book entitled *The Americans*. Widely known as one of the most influential postwar collections of photographs, the book gives a depiction of the illusions of American prosperity, combining profound lyricism with sharp criticism.

In 1959, Frank moved on to filmmaking, making his directorial debut with *Pull My Daisy* (co-directed by Alfred Leslie). Based on original works by Frank's ally, Jack Kerouac — who also narrates the movie — the film features several literary stars of the Beat generation, including Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, and Gregory Corso. It was a change of battlegrounds in a period in which Frank was in the midst of establishing himself as a photographer. This was the very same period that saw the formative years of anti-Hollywood (i.e., independent) films in New York. Frank along with Jonas Mekas and John Cassavetes ended up taking on the burden of cultivating this film movement in its early stages. In the 1970s, Frank, while still keeping a hand in motion pictures, returned to still photography where he exploited his filmmaking experience with his use of written text and techniques involving the juxtaposition of numerous images in his work. What can be found in his still photography more than anything else is an aesthetic, political, and ethical interrogation of the act of “capturing” the photographic subject — a theme frequently seen in his films and one of the major themes in *Me and My Brother*.

Me and My Brother, along with *Candy Mountain* (1987), is one of Frank's few feature-length films. It is a controversial work that displays in their most extreme and complex form the signature features of his films. These features, which originated in *Pull My Daisy*, include impromptu stage direction, editing, and the shuttling back and forth between fiction and documentary.


In *Me and My Brother*, Julius Orlovsky, the “main character,” lives with his younger brother, Peter, and Peter's live-in partner, Allen Ginsburg after having resided in a New York mental hospi-

tal for several years. Julius still suffers from catatonic schizophrenia, and the people around him, including Peter, have difficulties dealing with him, as he is unable to recover any connection to “the world.”

Frank originally planned on making this film a documentary composed of footage of Julius's daily life and travels with his brother; but in the middle of the production, Julius ran away. At that point, Joseph Chaikin took over the “portrayal” of Julius. The film adds further layers of complexity with other double-castings, as in the case of Christopher Walken who plays the role the film's director, Frank, with the voice of Frank himself dubbed in for Walken. Moreover, Frank interleaves references to the film's very own production by inserting several clips of the film's own rushes projected on screen. Sound and image are frequently out of sync, destabilizing meaning. Through these complex effects, narrative consistency, normally a necessity, is disrupted by a steady stream of shifts and alterations. At the beginning of the film is a traffic sign flashing “Stop/Do Not Enter;” thus from the outset, the act of viewing itself has been made forbidden.

But the structure of Frank's message is perhaps rather simple. Whether involved with his younger brother, Ginsberg, his doctor, or the director, Julius is always passive. He is completely protected, he is spoken to, he is asked questions, he is controlled. The people in his world are represented by “doctors,” and Julius is portrayed as a “patient” who, whether through his own volition or orders from others, cannot act. On the other hand, his reticence, to the extent that it contrasts with the loquacity of the people in the normal world, is a sign of his doubtless “wisdom.” The relationship of *doctor and patient* is overlapped with *actor and director* and then *watcher and watched* and is auto-critiqued. More than anyone else, the person who sees through the multilayered structure of control/controlled and is better able to understand the difficulties of using language to talk about truth is none other than Julius. That's what Frank's working hypothesis for the film comes down to. The final scene reveals this when, after having shown up again at a psychiatric hospital in Napa, California, the “real” Julius becomes unexpectedly articulate, engaging the “real” Frank in a dialogue. Julius, more than anyone else, acts as the part of sage.

He states: “Well, the camera seems like a — a — a reflection of

 <p>DOCUMENTARY STORYTELLING</p> <p>ドキュメンタリー ストーリーテリング</p>	<h2>ドキュメンタリー・ストーリーテリング</h2> <h3>「クリエイティブ・ノンフィクション」の作り方</h3> <p>シーラ・カーラン・バーナード＝著 今村研一＝解説 島内哲朗＝訳 3,200円＋税</p> <p>ある主題の中に見つけ出した物語の「語り方」を、ドキュメンタリーにありがちな映像作家による「押しつけ」ではなく、「嘘をつく」こともなく、「独創的に」映像で語るためのノウハウを凝縮。ドキュメンタリー／ノンフィクション作品制作における哲学が1冊に詰まった決定版！</p>	<p>フィルムアート社 TEL 03-5725-2001 FAX 03-5725-2626</p> <p>映画はどこにある インディペンデント映画の新しい波 寺岡裕治・森宗厚子＝編 2,600円＋税</p> <p>映像作家サバイバル入門 松江哲明＝著 1,800円＋税</p> <p>ソーシャル・ドキュメンタリー 萩野亮＝編 2,000円＋税</p>
--	---	--

disapproval or disgust or – disappointment or unhelpfulness –
ness – or eh – unexplain – unexplainability – unexplainability
– to eh – disclose any real, real truth that might possibly exist.”

In response to Frank's question, “Where does truth exist?”
Julius responds, “Inside and outside – the world. Outside the

world – is – well – I don't know.” In this tranquil yet striking dialogue the film comes closest to being a documentary while at the same time sculpting a narrative climax in an eventful story about the search for truth through every conceivable means.

(Translated by Thomas Kabara)

* This essay references the following works: Paul Roth, “Me and My Brother,” in the Handouts for the screenings of Robert Frank's Films (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1994), n.p.; Toyama Sumio, “Acting, Camera, and Truth: On *Me and My Brother* (Robert Frank, 1968),” *PHASES* Vol. 5, Division of Representation Studies in Art and Culture, Graduate School of the Humanities, Tokyo Metropolitan University, 2014, Japanese only.

■上映 Screening

『僕と兄』 *Me and My Brother* 【DS】 10/11 10:30- [M2]

レビュー | Reviews

10

「名」の拒否——『エマク・バキアを探して』

Refusing Names: *The Search for Emak Bakia*

柿並良佑 | Kakinami Ryosuke

(フランス哲学 | French Philosophy)

Emak Bakia——それはまず一篇の映画の名。より正確にはマン・レイの手によって「映画詩 cinépoème」として束ねられた幾葉かの映像群だ。原義を強く読み込むなら「運動する詩」と言ってもよいかもしれない。男が引き裂いたシャツのカラーが虚空に舞い、いつしか窓と思しき流体に姿を変えていくときの軽やかさを誇ったまま、この詩は産み落とされてからやがて100年にも達しようという時を泳ぎ続けている。生きて、確たるものとしてそこにあるにもかかわらず、あるいはそれゆえに、決して掴むことのできぬままに。

Emak Bakia——Leave me alone. Fiche-moi la paix. ほっといてくれ。マン・レイが作品のタイトルとしてバスク語で残したメッセージは——仮にそれが何かを伝えようとしているとすればだが——後世に聞き入れられなかった。それは或る建物につけられた名であり、オスカー・アレグリアによる『エマク・バキアを探して』は、その建物を突き止めようという欲望に駆られた探索者の旅の記録に見える。だとすればこの映画は、理解を優しくすり抜けていく一篇の詩に対する散文的な注釈にも比せられようか。ただし謎の解明の常として、注釈の旅は中斷・迂回・逸脱を避けることができない。おそらくはかつて我々の知らない「そこ」(街路、海岸、建物の通路……)で撮られたのであろうイメージが挿入され、現在の「そこ」のイメージが対置される。踊る女性の足とコップの廻りで跳ねる大道芸人の足、「ほっといてくれ」と言うマン・レイのイメージと追跡者のイメージは「そこ、エマク・バキアという作品空間を作り出し、つかの間、饗宴に入る。詩には詩を、イメージにはイメージを。ドキュメンタリーの散文はかくして詩を讀／た 湛える。

Emak Bakia——しかしマン・レイの作品が一つの詩であり、おのれに固有の語法や統辞によって成立している作品であるならば、



『エマク・バキアを探して』 *The Search for Emak Bakia*

往々にして翻訳がそうであるように、『エマク・バキアを探して』もまた、いつまでも漸近的で冗長な説明に留まらざるをえない。翻訳が再現しえぬ口語のくだけた調子の文——「エマク・バキア」——がそのまま家屋の「名」となる過程を我々は、推測交じりの証言から知る。それが一つの固有語法であり、一つの文であり、そして名であること。そうしたすべてが複数の口によって語られることだからうじて一つの館につなぎ止められている。だが再構成の努力をあざ笑うかのようにこの名は自分が名であることを拒否してもいる。「名のことなんか知らん、ほっといてくれ」とでも言うかのように。おのれを拒む名をめぐってまた別の旅人はカメラに向かって言う。「エマク・バキアはむしろ探求の方法だった」。「エマク・バキア」は名を拒絶する身振りを表す名だが、同時にまた、おのれを禁じた名の探求を指し示す名でもある。それも複数の旅がそこで邂逅する場としての名だ。

Emak Bakia——名にはほっとしておくべき謎がある。名には聖なる秘密があるというのではない。ザクセンハウゼン強制収容所を生き延びた一人の証言者は検閲をかいぐる手紙に「名」を書き連ねた。バスク語の建物の名が極度の飢餓、必要な物資、食料を表す暗号となる。今度は名が文になる。生命の維持という最も即物的な次元に、名という象徴的なものが降下する。名

は一つの場所に留まり、隠され、あるいは何かを隠す。だがもう一方で名は人から人へ、記憶から記憶へ、それ自体が旅をする。

emAk bAkiA——アルファベット最初の母音の繰り返しは映

Emak Bakia — it's first of all a name of a film. More precisely, it's an assemblage of images bound together by Man Ray, which he calls "cinépoème." Etymologically, "ciné-" means "kinema," so we could call it a poem of movement. The collar of a shirt a man ripped off dances in the air, and gradually transforms itself into a fluid object that looks like a window, floating majestically. This poem continues to swim since it appeared nearly a century ago, losing none of its gracefulness. We have never grasped it, despite, or because of, its sure and living presence.

Emak Bakia — "Leave me alone." "Fiche-moi la paix." Man Ray kept the title untranslated. This Basque phrase — if it intends to convey something — fell on deaf ears. The truth is that it was a name given to a building. *The Search for Emak Bakia* by Oskar Alegria appears to record a journey, in which an explorer desires to search for that building. If this is the case, Alegria's film can be compared to prose commentary on a poem that gently eludes our understanding. However, as any attempt to disclose a secret encounters interruptions, detours, and deviations all the time, so does this journey that seeks for commentary. Images of streets, beaches, corridors are inserted; they were probably shot in some unknown places. And then they are put in contrast with other images that appear to be taken in the same places. It's legs of a dancing woman and legs of a street performer that jump around a glass, Man Ray's image of "leave me alone" and an image of an explorer, that opens up a proper space for Emak Bakia, out of which emerges, only for a short while, a carnival. Poem for poem, image for image. The prose in the documentary is thus elevated to poetry.

Emak Bakia — however, if Man Ray's *Emak Bakia* is a poem and a complete work with its own vocabulary and syntax, then *The Search for Emak Bakia* remains nothing but a verbose and

像の放つ光の乱舞と共に、秘密の戸口の前で立ちすくみ、翻弄され、魅惑される追跡者、すなわち我々を予見していたのかも知れない。

approximate explanation; that is what a prose translation of a poem ought to bear. We learn from uncertain words witnesses narrate the ways in which a colloquial sentence no translation can reproduce — "Emak Bakia" ["leave me alone"] — becomes the very name of a house. It's an idiom, a sentence, and a name. This is all tied together to one house but in a very tenuous manner; it may fall apart unless spoken by several persons. But as if ridiculing the effort of reconstruction, this name also denies its own existence as a name: "Who cares about my name? Leave me alone." Another explorer says to the camera about the name which refuses itself: "Emak Bakia was more a way of searching." "Emak Bakia" is a name given to a gesture that refuses names. But at the same time it's a name which indicates a search for the forbidden Basque name. Moreover, it's a name for a site where multiple journeys meet by chance.


Emak Bakia — names have an enigma which should be left undisclosed. I do not say that the secret they hide is of a sacred nature. A survivor from the concentration camp in Sachsenhausen tells us that he wrote down names in letters, which passed censorship. Buildings named in Basque become signs for extreme hunger, necessary materials, and foods. This time, names become sentences. No longer symbols, names fall down to the most material level of subsistence. They stay in one place; they are being hidden and hide some other things. But they also travel from person to person, from memory to memory.

emAk bAkiA — What does the repetition of the first letter and vowel in the alphabet predict with the chaotic dance of light emanating from the film? Isn't it an explorer, seduced and overwhelmed, standing still on the threshold of a secret door? And perhaps we are also such an explorer.

(Translated by Oda Toru)

■上映 Screening

『エマク・バキアを探して』 *The Search for Emak Bakia* 【DS】 10/11 16:30- [M2]



山形映画祭を味わう
ドキュメンタリーが激突する街
倉田剛 著 2000円

「国際的に評価され現在に至っている山形映画祭。本書は25年間、自分の目の高さから映画を見ているプロの観客による秀逸の書である」 四方田犬彦氏評
「資料に拠る正史では落ちてしまおう、現場に臨んだ者ならではの躍動がある」 上野昂志氏推薦

トークショーのご案内
山形が育んだもの
ドキュメンタリー映画の
昨日・今日・明日
小林茂 (監督) × 倉田剛
・ハ文字屋本店
・10月10日 (土)・PM1:30~2:30

現代書館
東京都千代田区飯田橋3-2-5 (税別)
TEL03 (3221) 1321 FAX03-3262-5906

Kanda

University of International Studies

国内外で活躍するグローバル人材を輩出する「神田外語大学」。
英語をはじめ、アジア、イペロアメリカ地域の言語、
国際ビジネスを学ぶ専攻があります。

English / Chinese / Korean / Indonesian / Vietnamese / Thai / Spanish /
Brazilian Portuguese / International Communication /
International Business Career

<http://www.kandagaigo.ac.jp>

言葉は世界をつなぐ平和の礎
神田外語大学
〒261-0014
千葉県千葉市美浜区若葉1-4-1
TEL: 043-273-2826

蜘蛛の巣ラボ——エドウィンの「再生」工場

Lab Laba-Laba: Edwin's Recycling Factory

石坂健治 | Ishizaka Kenji

(映画研究者、東京国際映画祭プログラミング・ディレクター | Film Studies / Programmer, Tokyo International Film Festival)

見ると黒沢清の映画にでも出てきそうな廃墟である。朽ちかかった巨大なビルに足を踏み入れると、暗がりの向こうのあちこちでカタカタと音がする。目が慣れてくると、何台かの16ミリ映写機から四方の白い壁に向けててんでに光が放たれているのが分かる。映っているのはどうやら昔のニュース映画の断片らしい。褪色してもはや崩壊寸前といった趣だが、悪戯っぽく新たな着色が施されていて、なにやらカラフルなゾンビの群れに囲まれた気分になってくる。別の部屋には酸っぱい臭いを発するフィルムの山がうす高く積まれている。単なるゴミの放置？ それとも展示？ キドラット・タヒミックに倣って「ゴッド・オブ・フィルム！ ゴッド・オブ・スパゲッティ！」と生贄の儀式のように叫んで銅鑼を鳴らしながら周回したくなってくる。また別の部屋では、生フィルムがどのような工程を経て画と音を伴った「映画」に変身していくのかをお洒落なイラストで絵巻物のように図解してくれる巨大な壁画が来場者を待ち受けている……。

去る4月、ジャカルタ滞在中に訪れた「Pameran Lab Laba-Laba」（蜘蛛ラボ展）の光景である。蜘蛛（Laba-Laba）の巣だらけの現像所（Lab）、という野田秀樹的な言葉遊びのような、それでいて会場のありようを正確に示すタイトルの展示イベント。参加したアーティストたちの中心に居るのは気鋭の映画作家エドウィンである。『空を飛びたい盲目のブタ』（2008）、『動物園からのポストカード』（2012）で東南アジアを代表するシュールリアリストとして知られるエドウィンは、この2作を発表したのちオランダに留学していたが、帰国して早々にこの企画を立ち上げた。

冒頭に廃墟と言ったが、会場の PFN（Produksi Film Negara / 国立映画製作所）はインドネシア映画産業の中心として歩んできた由緒ある機関である。オランダ植民地時代の1934年に設立され、太平洋戦争中の日本支配下では「日本映画社」のジャカルタ支部として宣撫映画を作り、さらに独立後のスカルノ政権、スハルト政権とともに、それぞれの時期の支配者・統治者の政策を反映しつつ、大量の劇映画やニュース映画を製作し、1980年代までは国内のみならず東南アジア全域を代表するラボとして大きな存在感を示してきた、いわば近現代インドネシアの生き証人のような場所。やがてスハルト政権崩壊後の民主化と

21世紀のデジタル化のなかで急速に需要が減り、その存在自体がもはや忘れ去られようとしている“蜘蛛の巣ラボ”。エドウィンと仲間たちは、現像液の巨大タンクが錆びたまま林立する、この歴史的な場所の「再生」に着目したのだ。

再生といっても時計の針を逆回転させるわけではない。この場を展覧会として活用することで、まずはフィルムの保存・修復、映画史・映画文化の尊重を広く世に訴えるという真つ当な目的があるだろう。加えて、現地の事情に詳しい油井理恵子のレポート（『さらさ』2015年6月号）によれば、この場所をシネマコンプレックスやホテルなどの巨大複合施設に建て替える官主導の再開発計画に反対するメッセージも含まれている由。

それはそのとおりなのだろうが、そのうえで筆者が感じたのはもう少し別のことである。エドウィンたちに、かつて全盛をきわめ、民衆の夢や希望を銀幕に乗せて輝いていた「映画」へのノスタルジーはまるで感じられない。かといって、旧いフィルムの保護を訴えるアーキビストの学究的な姿勢とも異なる。現代美術の若手アーティストたちを巻き込んだこのイベントに横溢しているのは、なによりも悪ガキの遊び心にはかならない。彼らは文字どおり蜘蛛の巣ラボとなって捨ておかれた真つ暗なビルにそっと忍び込み、ゴミ同然のフィルムの山をかき分け、色をつけたり、まったく別の作品同士をつないだり、壁に落書きしたり、円盤のようなフィルム缶をオブジェに見立てて重ねたり、これまた捨ておかれていた映写機などのハードウェアに油を注して動かしてみたりと、ありとあらゆる廃品を別の文脈において「再生」させているのだ。エドウィンが舌をペロツと出しているような遊戯性にあふれたこの空間はしかし、フィルム文化保護や再開発反対のメッセージとも決して相反することなく、むしろそれらも包み込んで、大きな磁場を形づくっていた。

以上のように、「Lab Laba-Laba」はインドネシア映画史を背負った PFN という場があってこそこのイベントである。この秋、そのエッセンスが YIDFF でも実現すると聞いてワクワクしている。インドネシア映画界のトリックスターになりつつあるエドウィンがどんな仕掛けで「Lab Laba-Laba」を山形に「再生」させるのか、刮目して見たい。

At first glance the place looks abandoned, a place which might fit Kurosawa Kiyoshi's films very well. Once we step inside the half-ruined big building, we hear chattering sounds coming from dark areas over there. Our eyes get used to the darkness, and we notice that 16 mm film projectors throw lights on white

walls on all the sides. It appears that fragments of old newsreels are being shown. The faded and almost crumbling walls were recently repainted and scribbled, which give me a feeling that I'm being surrounded by a herd of colorful zombies. In another room lie heaps of film reels that smell sour. What is this? Did someone



Lab Laba-Laba

throw away garbage in this place? Or, is this an exhibition? Like Kidlat Tahimik, I want to march around, shouting “God of film! God of Spaghetti!” and hitting a gong, as if in a sacrificial ritual. In one another room, a big, stylish mural awaits us. Illustrated panels unfold before our eyes, explaining how a film stock metamorphoses into a cinema with images and sounds.

This is what I saw in the exhibition *Lab Laba-Laba* during my visit to Jakarta last April. Lab Laba-Laba means the laboratory (Lab) spiders (Laba-Laba) cover with webs. This exhibition title is as playful as Noda Hideki’s puns, while precisely telling us what the exhibition site looks like. At the center of the artists who participated in this show is Edwin, an energetic film artist. After *Blind Pig Who Wants to Fly* (2008) and *Postcards from the Zoo* (2012) made him a leading surrealist artist in East Asia, Edwin went to the Netherlands for study. But no sooner had he come back to Indonesia than he launched this exhibition project.

At the beginning of this essay, I said that the exhibition took place in an abandoned building. But this site is actually a property of the PFN (Produksi Film Negara [State Film Production]), an authentic institution which has served as the center of film industry in Indonesia. The PFN was established in 1934, at the time of Dutch colonialism. It made propaganda films as the Jakartan

branch of Nippon Eiga Sha [Japan Film Company] under the Japanese occupation during the Pacific War. After the national independence, with the Sukarno and the Suharto regimes, it created a large amount of fictional films and newsreels, reflecting the policies of each sovereign ruler. Up to the 1980s, it was a widely influential laboratory not only in Indonesia but all over East Asia. The PFN, one can say, is a living witness of modern and contemporary Indonesia. However, Lab Laba-Laba became obsolete and almost forgotten, as the demand for film production rapidly dropped after the democratization that followed the demise of the Suharto administration and due to digitalization in the 21st century. What Edwin and his fellow artists focused on was to “recycle” this historic place where huge and rusty containers of solution stand here and there.

To recycle does not mean to reverse the clock, however. Their official purpose is probably to draw wide public attention, so that the preservation and restoration of films becomes possible and that history of film and film culture are taken seriously. In addition, Yui Rieko, a journalist well-versed in local circumstances, suggests in a report (*Sarasa*, 2015 June) that their exhibition is partly a protest against a government-led restructuring plan to scrap the historic place and build a huge entertainment complex which includes a multiplex and a hotel.

Although she is certainly right, there is some other thing I sensed. Edwin and his fellows showed no nostalgia for past films of the golden age which shine with popular dreams and hopes. However, they were different from archivists who ask for the preservation of old films for academic reasons. It’s playfulness of enfants terribles that permeated the event which kept young contemporary artists involved. They sneaked in the dark, abandoned building which was literally covered with spider webs, squeezing their way along heaps of reels that were indistinguishable from garbage, coloring them, collaging them, scribbling on walls, piling up disc-like film cases as an installation, oiling throw-away hardware such as film projectors. In short, they recycled all kinds of junk objects by putting them in a different context. This playful space where we would almost see Edwin’s tongue-in-cheek face did not oppose the preservation of film culture or the protest against the restructuring plan; instead, it comprehended both of them, constituting a larger magnetic field.

The exhibition *Lab Laba-Laba* is thus inseparable from the site of the PFN which embodies Indonesian film history. I’m thrilled to hear that the essence of the event will be shown at YIDFF this fall. I’m looking forward to seeing, and seeing closely, with what tricks Edwin who is on the way to becoming a trickster in Indonesian film industry will “recycle” the exhibit in Yamagata. (Translated by Oda Toru)

■シンポジウム Symposium

ファウンド・フッテージの想像力 The Magic of Found Footage 【NAC / DS】 10/13 15:00– [M5] 入場無料 Admission Free

登壇者：エドウィン、ユキ・アディットヤ、チャリダ・ウアバムランジットほか / 司会：とちぎあきら

Panelists: Edwin, Yuki Aditya, Chalida Uabumrungjit and others / Moderator: Tochigi Akira

■インスタレーション Installation

時をつなぐフィルムの糸—Lab Laba-Laba インスタレーション Time Spun in Celluloid Thread — Lab Laba-Laba Installation

【NAC / DS】 10/9–10/14 10:30–16:00 | 旧西村写真館 Old Photo Studio Nishimura

建物の記憶——街の写真館が見てきたもの

Memories of a Building: What a Local Photo Studio Has Seen

岡崎彩 | Okazaki Aya

(『ヨミウリウェイ』編集長 | Editor in Chief, *Yomiuri Way*)

大きな看板に「西村写真館」。すでに廃業した写真館だが、木壁の洋風な外観は通行者の目をひく。昨年は「みちのおくの芸術祭 山形ビエンナーレ」の会場にもなり、多くの来場者で賑わった。

施工は1921年（大正10年）、大工仕事や設計の心得があった当主とその父が建造。外観は洋風だが足を踏み入れると1階は和風。2階の待合室やスタジオは洋風となっており、すみずみまで凝った装飾が施されている。丁寧な建造は細部に行き届き、玄関ポーチの軒先の飾りなどにもその片鱗が見える。

現在管理をしているのが、当主の甥にあたる小林和彦さん。「写真屋は世相を写します」と同館で撮影された写真を見せてくれた。戦前写真屋を訪れるのは良家のご令嬢や軍人など、富裕層中心だったという。自転車で機材を担いで集合写真の撮影に出かけたこともあったそうだ。大きな

カメラに、フィルムの役割を果たしたガラスのネガ板。相当な重さであったことが想像できる。

写真を撮るのは当時「特別」なことだった。キリリとした面持ちでこちらを見つめる軍人、美しくポーズをとる若いご令嬢。戦中には出征兵の写真も撮影された。一瞬を切り取る・記録する、というカメラマンと被写体の覚悟のようなものが一枚一枚に感じられる。

近隣に進駐米軍の施設があったこともあり、戦後は西村写真館にも多くのアメリカ兵が訪れた。その後は運転免許証用やパスポート写真などの需要が高まる。

家庭用カメラの普及や様々な事情により廃業したのが今からちょうど20年前。カメラや撮影用の機材、料金表や背景など、スタジオはそのまゝの状態に残されており、そこだけ時間が止まったかのようにしんとしている。同年代に創設され現存する写真

rich, such as daughters of respectable families and soldiers, who used to visit photographic studios. The photographers also apparently used to go out on their bicycles, shouldering their equipment, to do group photographs. A big camera, with a glass plate negative serving as film. I imagine it all weighed a considerable amount.

Taking photographs in those days was “special.” Soldiers staring at the camera with a determined look; young ladies striking beautiful poses. During the war they also took pictures of departing soldiers. In every photograph I sense something like resolution in the photographer and the subject to capture and record the moment.

At one time there was a U.S. occupying forces facility nearby, and many American soldiers visited Photo Studio Nishimura after the war. After that, demand increased for driver's license photos and passport photos.

It is now exactly twenty years since the shop went out of business due to the spread



館のスタジオと比較すると広い方なのだそう。「北側に窓があるのは、入ってくる光が時間によって左右されず安定しているから」と小林さんに教えてもらう。スタジオはやわらかな光が入り、ふたたび撮影の機会を待っているようにも見えた。

ここではインドネシアの映画保存団体「Lab Laba-Laba」の活動に参加する映像作家、エドウィンとリッキー・ラズアルディによる作品の展示が行われる。西村写真館で重ねられた歴史と、異国の映像アーカイブによるインスタレーションがまじわる稀有な時間を、多くの人に楽しんでもらえたらと思う。

[取材協力] 山形歴史たてもの研究会事務局長・小林和彦氏

of home-use cameras, and various other reasons. Cameras, photography equipment, price lists and backdrops remain in the studio as they were left, cloaked in silence as if time there stood still. Apparently the studio is bigger than that of other surviving photographic studios built in the same era. Mr. Kobayashi tells me that there is a window on the north side because the light that comes in is constant, and does not vary according to the time of day. A soft light fills the studio, which seems to be waiting for the chance to take photographs once more.

Works by filmmakers Edwin and Rizki Lazuardi of the Indonesian film preservation group Lab Laba-Laba are going to be exhibited here. I hope plenty of people will enjoy this rare occasion of the intersection of layers of history at Photo Studio Nishimura with an installation of video archive from a foreign country.

—With the cooperation of Kobayashi Kazuhiko, head of Yamagata Historical Buildings Society.

(Translated by Laura Holland)

A large sign says “Photo Studio Nishimura.” It is now closed, but its wooden-walled Western-style facade catches the eyes of passers-by. Last year it was filled with visitors as the venue for the Michi no Oku Arts Festival Yamagata Biennale.

Photo Studio Nishimura was built in 1921 (10th year of Taisho) by the carpentry and design-savvy family head of the time and his father. The outside is Western, but when you step inside, the first floor is Japanese-style. The second-floor waiting room and studio are Western, and elaborately decorated throughout. The careful construction extends to the details: you catch a glimpse of this in places such as the decoration of the eaves in the entryway porch.

These days it is looked after by Kobayashi Kazuhiko, nephew of the family head. He shows me a photograph taken at the museum, noting that photographers record the society of their time. He tells me that before the war it was mainly the

語られるのは、今も“革命こそが命”という父の言葉

——『離散の旅』について

To This Day, Her Father Spoke About Revolution as Life: About *Trip Along Exodus*

足立正生 | Adachi Masao

(映画監督 | Filmmaker)

➤ の作品は、娘である作者が、幼少時に生き別れた父親、パ
 ーレスチナ解放闘争の指導者として闘った革命家に、初めて向き合ったという家族の物語である。

欧米やアラブ諸国で離散生活を送っている家族たちを尋ね歩き、「父はどんな人？」と問い続ける。すると、父の生きていた時代を問い続けることになり、人々の答えと共に、「今、平和に生きている自分は何者か」を見つめ直すことに結びついて行く。

父親についての質問なのに、人々の答える話は避けて通れない大きな問題にどうしても突き進んで行く。中東における欧米諸国の植民地問題、その先兵として住民を虐殺し占領地を拡大してきたイスラエル、そして難民化したパレスチナの人々の悲惨、その間に横たわる占領と抵抗の歴史が中心になってしまうのだ。

それでも、作者は、父親の実態以外には強い関心を払おうとせず、むしろ、大きく広がる問題も出来るだけ個人的に切り縮め、その非政治的な姿勢を保とうとする。だが、そうすればするほど、訪れる人々の表情に浮かぶディアスポラの悲劇の中身は強さを増し、占領と虐殺の現実が背景に浮かぶ。そして、再会した娘と一時の静かな暮らしの中で父親が、革命こそが人生だったと語る姿は、娘を強く引き付けてしまう。

ちなみに、作者が幼少時に生き別れていた父親とは、エリヤース・シュファアーニだ。1970～80年代に、故アラファト大統領と共に解放闘争の幹部として多くの闘争を担い、更には、主流派勢力・ファタハ（現パレスチナ自治政府の主力）に腐敗と官僚主義が蔓延し始めると、“革命評議会”を組織して解放運動の



『離散の旅』 *Trip Along Exodus*

刷新を図った。だが、妥協派に裏切られ、しかも、対イスラエル強硬派を恐れるイスラエルの保安機関モサドによる暗殺の手を逃れるために二重の地下生活を強いられ続けた。生き続けること自体が奇跡だが、遂に再会を果たした娘に語る、革命こそが人生だという確信は、今もまだ占領に抵抗して闘うパレスチナの人々にとっては、日常のモットーだろう。

この、娘が楽しげに若々しく語る内容は、『アンネの日記』に寄りかかった偽造神話のイデオロギーを根こそぎ洗いながすかのように、今なお民族的な虐殺の危機に晒されている現実を思い起こさせる。特に、訪問先の人々を見つめる作者の優しい眼差しが、この先を生き抜く彼女の楽天的な健気さに繋がっているように感じさせるところが、感動的である。

narrow down the wide-spread topics to the personal and to maintain an apolitical approach. But the more she does so, the more the tragedy of Diaspora intensifies, so visible it is through the expression of those she speaks to. The reality of occupation and massacre is highlighted in relief. During the tranquil but temporary reunion with her father, she finds she is strongly drawn to her father's stance, that revolution was indeed what life was.

The father from whom the filmmaker was separated in childhood is Elias Shoufani. In the 1970s and 80s, he was a leader of the PLO movement alongside the late President Arafat, and was in charge of many operations. When he saw corruption and red tape spreading through the mainstream faction of Fatah, which is today the central faction in the Palestinian National Authority, he went on to establish the Revolutionary Council to reform the liberation movement. But he was betrayed by factions that supported compromise and was further forced into underground

This is a family story of a daughter, the filmmaker, who for the first time comes to terms with her long-absent father, a revolutionary who was one of the leaders of the Palestine liberation front.

She also calls on family members living in Diaspora in western and Arab countries, trying to find out more about her father. The questioning leads her to contemplate the era through which he lived, and the answers force her to reflect on her own status of being as she is able to live a life of peace today.

Her questions are about her father, but the discussions direct her straight on to a colossal and unavoidable issue: Colonialism of the middle-east by western states and their foot soldier Israel, their killing of local residents and expansion of territory, the suffering of Palestinians forced to be refugees, and the history of occupation and resistance that lies between.

Focusing on her father's story, the filmmaker attempts to

hiding from Mossad (Israeli intelligence agency) assassins who feared anti-Israel hardliners. It was a miracle he was alive to reunite with his daughter. His declaration, that revolution was everything in his life, take us to the everyday reality of the Palestinian people who struggle against occupation to this day.

The daughter's happy and youthful voice manages to wash

■上映 Screening

『離散の旅』 *Trip Along Exodus* [AP] 10/11 15:30- [F4]

三つの名前から「アラブをみる」

Past and Future Stories of the Arab Peoples
as Told by Three Names

加藤初代 | Kato Hatsuyo

(「アラブをみる」コーディネーター

Coordinator of the Program "Past and Future Stories of the Arab Peoples")

Um Ghayeb

——アラブ社会では、既婚女性に対する敬称または愛称として「Umm (母の意) + 子どもの名前」を使う。『子のない母』に登場する子どものいないハナーンは、「Um Ghayeb」と呼ばれている。「不在の息子の母」という意味だ。男性に対する敬称または愛称は「Abu (父の意) + 子どもの名前」。PLO 議長だった故ヤシール・アラファトは、「Abu Amar」(アマルの父)と呼ばれていた。このような「子どもの母・父」の形をとる呼称をアラビア語で「クン

Um Ghayeb — In Arab society married women are called by the name of “umm (mother) plus her child’s name,” which can be a nickname or honorific title. Hanan who appears in *Um Ghayeb — Mother of the Unborn* is called “Um Ghayeb,” which literally means “the mother of an absent son.” An honorific title or nickname for married men is “abu (father) plus his child’s name.” The late Yasser Arafat, former Chairman of the Palestine Liberation Organization (PLO) was called “Abu Amar” (father of Amar.) Such an appellation that take the form of “father or mother of his or her child” is called “kunya” in Arabic.

Hind Elias Shukuri Shoufani — The full

ヤ (kunya)」と言う。

Hind Elias Shukuri Shoufani

——『離散の旅』の監督ヒンド・シュウファニーのフルネームはHind Elias Shukuri Shoufani。Hindが彼女の名前で、Eliasは彼女の父親の名前、Shukuriは彼女の祖父の名前、Shoufaniが苗字である。もっと長いフルネームをもつ人もいる。アラブ社会では、フルネームを見ることで家系を辿れることが多い。

Jury / Khouri

——『レバノン 1949』で里帰りの旅を記

name of the director of *Trip Along Exodus* is Hind Elias Shukuri Shoufani. Hind is her given name, Elias is her father’s name, and Shukuri is her grandfather’s name, which is also her family name. Some Arabs have longer full names. In Arab society a person’s full name often provides information about his or her ancestry.

Jury/Khouri — In *Lebanon 1949*, the Jury family returns to Lebanon. In the early 20th century they migrated from Lebanon to Mexico. At that time their family name was Khouri instead of Jury. The first Mr. Khouri headed for Mexico via France from Lebanon. When a passport was issued, his Arabic name was transcribed into Roman character as Khouri. The sound of “kh” of

away any false Anne Frank myth and ideology, and evokes the current reality of the impending genocide of a people. The compassion in the filmmaker when she meets her characters is a foreshadowing of the optimism and determination that will allow her to survive the future, and that is moving for me.

(Translated by Fujioka Asako)

録したフーリー (Jury) 家。20世紀初頭にレバノンからメキシコへ移民した1世の苗字はJuryではなくKhouriだった。当時レバノンからフランス経由でメキシコに向かった初代フーリー氏。通行証が発行された際にアラビア語の音がアルファベット化されて、Khouriという表記になったと思われる。アラビア語の「フーリー」の「フ」音は、「H」に「K」が混ざったような音で、スペイン語圏のメキシコで「J」音に近いと判断され、「Jury」と表記されて定着したようだ。メキシコに移民したKhouri家には、他に「Kuri」や「Curi」と変化した家族もある。こちらは、おそらく「K」音が採用された上、文字表記がスペイン語風に簡略化したものと思われる。名前の変化した変化に移民の歴史が垣間見える。

“Khouri” in Arabic is a kind of mixture between “k” and “h.” In Spanish-speaking Mexico, it sounded like “j” in Spanish so “Khouri” became “Jury” which has since then been established as their family name. Other members of the Khouri family who also migrated to Mexico became “Kuri” or “Curi.” In these cases, the sound of “k” was adopted and their names were simplified in Spanish. Changes in names give a glimpse into histories of migrants.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

『子のない母』

Um Ghayeb — Mother of the Unborn



■上映 Screenings

『子のない母』 *Um Ghayeb — Mother of the Unborn* [AP] 10/10 13:00- [F4]

『離散の旅』 *Trip Along Exodus* [AP] 10/11 15:30- [F4]

『レバノン 1949』 *Lebanon 1949* [AP] 10/9 18:15 [M1]

ドキュメンタリー×日本の話芸

Documentary × The Japanese Art of Storytelling

宝井琴柑 | Takarai Kinkan

(講談師 | Kodanshi (Storyteller))

神 奈川横浜浜市で生まれ育ったが、山形大学人文学部へ進学。山大生だった2001年と2003年、この映画祭にボランティアとして参加した。

当時は『デイリー・ニュース』のスタッフとして、監督インタビューも行った。字数も期日も限られた中、懸命に記事にまとめたら、アジア系の女性の監督に「取材ではあれこれ話題が飛んでしまったけれど、言いたかったことを、きちんとまとめてくれてありがとう」と声をかけて頂いたのが、嬉しく、誇りに思った。社会経験のない学生にとって映画祭は、上の世代の大人たち、外国の人たちと関わることのできる、とても刺激的なものだった。

さて、大学卒業後は東京の出版社に入ったものの、1年足らずで退職し、講談という伝統芸能の世界に入門した。講談師になってそろそろ10年になろうという今、映画祭にお招き頂き、光栄に思っています。

講談は、寄席演芸の一つで、500年の歴史がある。今は落語の方がメジャーだが、かつては講談が隆盛を極めた時代も

あった。現在、講談師は全国に80名ほど。一方の落語家は800名だから、こちらはずいぶん少ない。

徳川家康、水戸黄門、宮本武蔵といった歴史上の有名人の物語を、扇を叩きながら、独特の調子で語って聴かせる。史実を扱うと言っても、「講釈師 扇で嘘を叩き出し」と川柳に詠まれたほど、嘘や誇張が多い。映画やラジオやテレビが台頭する以前の、庶民の娯楽であった。

やがて、日本に初めて無声映画が入ってきたとき、上映に合わせて口演する、活動写真弁士という芸が登場。初期には、語りの専門職ということで、講談師や落語家が起用された。「これからは映画の時代だ!」と、あっさり弁士に転向した講談師も多かったらしい。

しかし、そのうちすぐに映画はトーキーに切り替わり、あてが外れたわけ。

現在、講談師よりもさらに少ない数の活動写真弁士が、当時のスタイルを残す貴重な存在として、芸を継承している。このように似て非なる芸であるが、数年前、活

動写真弁士・片岡一郎氏に誘われて、古いニュース映像に、ライブで語りをつけるという仕事をした。……いや、難しいのなんの!

講談は、語りだけで、人物や風景を、観客の頭の中に想起させる。ところが、活動写真弁士は、まず初めに映画ありき。映画のテンポに言葉をはめていく。語り手が好き勝手に話していると、映像に遅れてしまう。ワンシーンに台詞を取めるのに、苦勞した。

また、2012年、東京で開催された「ドキュメンタリー・ドリーム・ショー 山形 in 東京」で、「幻灯:光の紙芝居」のナレーションをさせて頂いた。幻灯は、静止画を自分のペースで送るので、映像よりは話がしやすい。5作品とも好評頂けたようだが、山形県の農家を記録した『嫁の座』(1954)の語りでは、「山形弁の発音がまいちだった」と指摘されたのが悔しい! 山大生時分に聞き覚えはずなのに……。

そして今回は、『レバノン1949』と講談を掛け合わせようという、異文化融合(あるいは激突?)の企画。貴重な海外の記録映像に、日本語のリズムを加えることによる臨場感。不思議な感覚を味わって頂けるはず。どうぞ楽しみに、お運びください。

I was born and brought up in Yokohama City, Kanagawa Prefecture, but after high school, I went to Yamagata University, becoming an undergraduate in the Faculty of Literature and Social Sciences. I volunteered at this film festival in 2001 and 2003, while I was still a student here.

As one of the staff working on the YIDFF Daily Bulletin, I had the opportunity to interview some of the directors. On one occasion, having done my utmost to put together a good article within the constraints of both the word limit and the deadline, I was pleased and proud to be told by the Asian female director whom I had interviewed, "I'd like to thank you, because even though our conversation skipped around all over the place when you interviewed me, you've summed up clearly everything I wanted to say." For a

student with no real-world experience, the film festival was very inspiring, because it gave me the opportunity to mix with the older generation, as well as people from other countries.

After graduating from university, I joined a publishing company in Tokyo, but I quit after less than a year and entered the world of *kodan* storytelling, one of Japan's traditional performing arts. Now, almost a decade after I became a *kodanshi* storyteller, I am honored to have been invited to this film festival as a guest.

Kodan storytelling is a form of *yose* vaudeville performance, with a history dating back 500 years. Today, *rakugo* comic storytelling is most prevalent, but there was a time when *kodan* flourished. At present, there are 80 *kodanshi* in Japan, which is a very small number, when you

consider that there are 800 *rakugo* storytellers.

In *kodan*, stories of famous historical figures, such as Tokugawa Ieyasu, Mito Komon, and Miyamoto Musashi, are recited with a distinctive rhythm, punctuated by the beating of a fan against the podium behind which the *kodanshi* sits. While the tales deal with historical fact, they are so renowned for containing falsehoods and exaggerations that there is a *senryu* poem about it: "Kodan raconteur, hammering out the untruths, with beats of his fan." *Kodan* was a form of entertainment for the common people, in the days before film, radio, and television.

When the first silent films finally arrived in Japan, a new type of performing art emerged: moving picture narration, which involved narrating what was

happening on-screen. Initially, *kodanshi* and *rakugo* storytellers were brought in to serve as moving picture narrators, as they were professional storytellers. It seems that many *kodanshi* readily switched to being moving picture narrators, believing that their future lay in movies.

However, contrary to their expectations, it was not long before talking pictures were introduced.

Today, there are even fewer moving picture narrators than there are *kodanshi*, but they continue to pass on their art as a precious reminder of the style of storytelling in days gone by. The two arts are actually less similar than one might first think, but several years ago, at the invitation of the moving picture narrator Kataoka Ichiro, I gave a live narration of some old news footage. It really is tricky!

Kodan involves using the words alone to conjure up the characters and landscape

in the minds of the audience. However, moving picture narrators have to start from the film itself, fitting the words to the tempo of the film. If the narrator does not pay attention, they will fall behind what is on the screen. I found that I struggled to get all of the words into each scene.

In addition, I had the opportunity to narrate for the special program “Magic Lantern Screenings” at Documentary Dream Show — Yamagata in Tokyo 2012. Magic lantern images are easier to narrate than films, because you can move the still images on at your own pace. All five works were well-received, but to my chagrin, after *The Role of the Wife* (1954), which records the life of a farming family in Yamagata Prefecture, someone told me, “Your pronunciation of Yamagata dialect needs a bit of work!” You would think I would have picked it up during my time as a student at Yamagata....

At this year’s festival, I am undertaking a project focused on the fusion (or collision?) of different cultures, pairing the film *Lebanon 1949* with a *kodan* narration. I hope to bring this precious foreign documentary film to life by adding the rhythms of the Japanese language to it, creating a sense of wonder for the audience. Do come along to enjoy it for yourself.

(Translated by Eleanor Goldsmith)

『レバノン 1949』 *Lebanon 1949*



■上映 Screening

『レバノン 1949』 *Lebanon 1949* [AP] 10/9 18:15 [M1]

イントロダクション | Introductions

5

震災をどう描くか、震災からなにを描くか

How to Depict the Disaster? What to Depict from the Disaster?

小川直人 | Ogawa Naoto

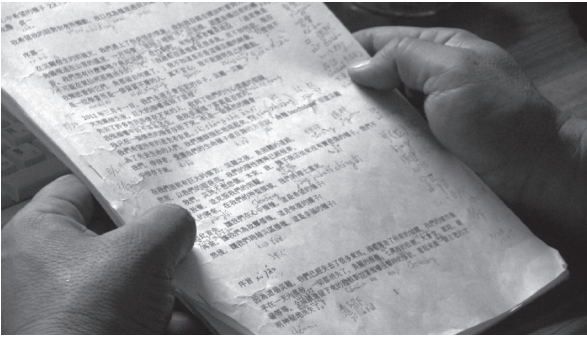
(「ともにある Cinema with Us 2015」コーディネーター | Coordinator of the Program “Cinema with Us 2015”)

東日本大震災は大きな出来事——と書こうとして、そのあとに「だった」と続けるか「である」とするかでしばしば戸惑ってしまう。2011年3月11日から4年半が経つあいだに、毎年のように記録的な自然災害が起り「あの時みたいだ」と思いながら、少し歩けば、あの時からすっかり更新された光景と、あの時から止まったままの光景を交互に目にすることになる。被災地と呼ばれた地域に暮らしていれば、この曖昧な時間の感覚にめまいを覚えることは幾度となくある。「絆」は見なくなってほっとしたけれど、「風化」も問われることが少なくなつてむしろ不安になる。2013年の「ともにある Cinema with Us」では160本あまりの作品から選んだが、今回見たのは80本ほどだ。この震災を描くドキュメンタリー映画が数としては減少したことは事実であろう。ならばもう「大きな出来事だった」とするべきか。

けれども、そもそも「震災を描く」とはどういうことなのだろう？ 今回10本の作品を選ぶにあたり、「震災を描くこと」についてさまざまに模索する作家たちにふれたような気がしている。

ひとつには、震災は被災した風景よりもむしろ人の顔に刻まれることになった。東日本大震災はそれを代表する象徴的なイメージがない、もしくは、各地に数多くありすぎるからかもしれないが、典型的な津波の映像や荒れ果てた土地の風景が描かれることは減り、そこに生きる人びとの表情に触れようとするものこそが印象に残った。一定の時間を経て、対象と長く向き合う「遅いメディア」としてのドキュメンタリー映画の特性が生きてきたとも言えよう。たとえば、『息の跡』『家族の軌跡 3.11の記憶から』『フタバから遠く離れて 原発避難1475日の記録』には、それぞれに印象深い人々の顔が描かれている。

もうひとつは、表現者自らが自身の表現を見つめ直し、あらたな表現に近づこうとする試みである。『未来をなぞる 写真家・畠山直哉』『自然と兆候／4つの詩から』『お母さん、いい加減あなたの顔は忘れてしまいました』、そして、テレビドラマとして作られた『Live! Love! Sing! 生きて愛して歌うこと』。それぞれの表現分野の人々が自身の表現を通じて体現するものは、震災を



『息の跡』 *Trace of Breath*



『未来をなぞる 写真家・畠山直哉』
Trace the Future: Photographer Naoya Hatakeyama

描く表現の可能性を押し広げつつある。

そして、過去から現在へ、現在から未来への橋渡しとなる映画たち。前回の映画祭で発議され、2014年末には「YIDFF 311ドキュメンタリーフィルム・アーカイブ」が立ち上がった。『ちかくてとおい』『波あとの明かし』『首相官邸の前で』といった作品は、近い人間から地域や国家に到るまで、未来の誰かへと伝えようとするものである。映画であることは、他の多くの震災アーカイブが残しているデータ（記録）の羅列ではなく、編集さ

れ、物語られて受け継がれていく記憶なのである。

2011年の映画祭で組まれた最初の「ともにある」では、コーディネーターの宮澤啓氏が「このプロジェクトは「映画」を通じて今私たちが置かれている状況にしっかりと向き合うもの」と語っている。今私たちが置かれている状況とはどのようなものなのか？ 拡がりつつある「震災を描く」様を通じて、そのことを問うてみたい。

I waver over how to write about the East Japan Great Earthquake. Was it a significant incident? Or is it a significant incident? During the four and a half years after March 11, 2011, record-breaking natural disasters occurred almost every year. Thinking “just like that time,” I take a walk outside to see a completely renewed landscape alternating with one frozen in time. When you live in a district called a disaster-stricken area, you frequently feel vertigo from the sense of in-between time. I was relieved when the buzzword “social ties” faded, but am anxious that “erosion of memory” is no longer questioned. The “Cinema with Us 2013” program had more than 160 entries. This year, there were about 80. We must acknowledge that documentaries have decreased in number. In that case, should we speak of a *past* significant incident?

landscape of devastation. The East Japan Great Earthquake has no major symbols attached to it. Or alternatively there are too many symbols scattered in various locales. While typical tsunami or wasteland visuals have decreased in these films, I was left with the impression of the filmmaker’s growing need to capture the shifting expressions of those who continue to live. We could say that the special quality of the “slow medium” of documentaries, which over time engages with the target deeply, has come into its own. For example, *Trace of Breath; Paths of Families — Never Forgetting 3/11; Nuclear Nation 2011–2015* all have people with unforgettable expressions etched in their faces.

What does it mean to depict a disaster? In the process of selecting ten films, I came across many authors and filmmakers exploring what it means to depict disaster.

Another important point is that artists in diverse fields are reconsidering their expressive methods and are trying to reach a new level of depiction, as can be seen in *Trace the Future: Photographer Naoya Hatakeyama; Nature and Symptoms / From Four Poems; Mom! I have Forgotten Your Face Already; and Live! Love! Sing!*, a TV drama. What artists embody in their respective works continues to extend the possibilities of depicting disaster.

One notable point is that the disaster has become more about what has been inscribed in people’s features than in the

The films themselves bridge the past and present, the present and future. Proposed at the 2013 film festival and launched in late 2014, was the YIDFF 3.11 Documentary Film Archive. Works like *close but distant; The Light after the Tsunami; Tell the Prime Minister*, try to reach the generations of the future, starting from the familiar circle, to the district, and then to the whole nation.



『首相官邸の前で』 *Tell the Prime Minister*

At the first “Cinema with Us” in the 2011 film festival, the coordinator Miyazawa Hiraku said that “this project enables us to face our situation ‘through film.’” What is the situation in which we are placed? Through engaging in the expanding approaches to “depicting the disaster,” I would like to raise exactly this question.

(Translated by Mari Boyd)

■ディスカッション Discussions

Discussion 1 【CU】

登壇者：相澤久美、小熊英二、北野央／司会：小川直人 Panelists: Aizawa Kumi, Oguma Eiji, Kitano Hisashi / Moderator: Ogawa Naoto
10/11 13:10- [M5] 入場無料 Admission Free

Discussion 2 | DOMMUNE FUKUSHIMA! in Yamagata 【CU】

登壇者：遠藤ミチロウ、開沼博／司会：小川直人 Panelists: Endo Michiro, Kainuma Hiroshi / Moderator: Ogawa Naoto
10/13 19:00- [M1] 入場無料 Admission Free

イントロダクション | Introductions

6

「映画に何ができるか」、問いの5年目 ——「ともにあるCinema with Us 2015」に寄せて “What Can Films Do?” — The Question’s 5th Year: A Look at “Cinema with Us 2015”

三浦哲哉 | Miura Tetsuya

(映画研究者 | Film Studies)

「映画に何ができるか」という問いの意味は、震災から時間が経過するにつれてだんだんと変わってきたように思う。震災の直後、何よりこの問いを要請したのは巨大な出来事に対する無力感だったように思い出される。切迫した現場に足を踏み入れるののだとして、映画がそこで被災された方々のためにすぐに役立つわけでは無論なく、したがって、あえて「撮る」ことの意味はどこにあるのか、また、それを「見る」ことの意味はどこにあるのかが自問されることになった。

震災の年に組まれた第1回目のこの特集では、被災地にカメラを向けることの倫理的な難しさや暴力性が議論された。『311』（森達也ほか監督）の一場面、死体を撮影しようとした作り手たちが現地の方々の怒りを買って木片を投げつけられる箇所が象徴的だ。ここで作り手たちが自ら表明した迷いや違和感は、映像としてしかこれら光景に接しえない観客にもいくぶんか共有されていたのではなかったか。つまり「映画に何ができるか」という問いには、当事者ではありえないことの後ろめたさがつきまとっていた。

それから4年経った。無論、まだこの出来事が収束したわけではなく、その爪あとに捕らわれながら、様々な選択を強いられた日々を暮らす方々がおられることは言うまでもない。だがそれでも、映画は、即時の対応を強えられる「いま」の時間性からじよじよに離れつつある。今回のプログラムに触れて感じられた

のはそのことだった。

数年単位、あるいはもっと巨視的な時間の単位ではじめて見えてくる反復や変化、それが今年作品でとりわけ印象に残った主題である。たとえば『波あとの明かし』は死者たちを迎える「松明かし」の儀礼の幾世代にもわたる遠い由来を辿る。『未来をなぞる 写真家・畠山直哉』と『自然と兆候／4つの詩から』が可視化するの、人間世界と自然の境界それ自体の変化であり、そこで経過する自然誌的時間だ。『フタバから遠く離れて』は、長期間の定点観測によって、原発避難者たちの喪失の時間を浮き彫りにする、壮大な叙事詩的作品だ。

おそらく、「映画に何ができるか」という問いは、「映画に何が見せられるか」という、似ているが内実の異なる問いへと、決定的に移行したのではないか。行為を促す「いま」の切迫性から引き離されることではじめて「見せる」ことのできるものがある。より巨視的な時間の推移がそれである。これら映像作品が示しているのは、その作り手たちが「いまここ」への応答を抑制し、自らの存在をなかなば消し去りながら、時間のかたちが結晶するまで、カメラを携えてひたすら待つことを自分たちに課したということだ。それぞれの結晶は、「美しい」とか「傑作」という言葉では追いつかない、静かだが底知れぬ輝きを放っている。多くの方々の目に触れることを願う。

actually were.

In the first edition of this feature, produced the year of the disaster, the ethical difficulties and violent nature of turning the camera on the disaster area were discussed. Part of a scene in the film *311* (directed by Mori Tatsuya et al) is symbolic: the filmmakers, who had attempted to film bodies, met with the anger of local people and had pieces of wood thrown at them. It could be said that the hesitation and sense of unease shown here by the filmmakers themselves was shared to some extent by viewers,

It seems to me that the meaning of the question “What can films do?” has gradually changed with the passage of time since the Great East Japan Earthquake.

I remember that, just after the disaster, the overriding motivation for asking this question was the sense of helplessness we felt in the face of such a huge natural event. Needless to say, even if one were to go to the scene of the emergency, films could not be of immediate help to the disaster victims there, so people dared to ask themselves what the meanings of “filming” and “seeing films”



『波あとの明かし』 *The Light After the Tsunami*

who were only able to access these scenes in the form of images. In other words, the question “What can films do?” was permeated with a sense of guilt about the fact that one would never be among those directly concerned.

Four years have passed since then. Of course, the situation has not yet been resolved; it goes without saying that there are people who are still suffering from its after-effects and forced to make various choices on a daily basis. Nonetheless, films are gradually moving away from the temporal sense of “now” that compels people to take immediate action. That is what one sensed in viewing this year’s program.

Recurrences and changes that only emerge with the passage of

■上映 Screenings

『波あとの明かし』 *The Light After the Tsunami* 【CU】 10/10 17:00- 【M1】

『未来をなぞる 写真家・畠山直哉』 *Trace the Future: Photographer Naoya Hatakeyama* 【CU】 10/10 14:30- 【M1】

『自然と兆候 / 4つの詩から』 *Nature and Symptoms / From Four Poems* 【CU】 10/10 12:40- 【M1】

『フタバから遠く離れて』 *Nuclear Nation 2011–2015* 【CU】 10/13 10:00- 【M1】

イントロダクション | Introductions

7

山形発、愛の映画——「こどもと映画」に寄せて

Films of Love from Yamagata: Talking About “Cinema for Children”

吉田未和 | Yoshida Miwa

(桜桃社代表 | Outousha Books)

「こどもと映画プロジェクト」が山形で始まった。YIDFF が山形市、山形大学、東北芸術工科大学と連携して立ち上げた、こどもの映画体験の場を広げる試みである。

2015年3月7・8日には「みんなで作る映画制作ワークショップ」が行われた。講師は鶴岡市出身の富樫森監督。小学1年から高校2年までの32名が年齢層もばらばらに4グループに分かれ、2日間で企画、撮影、編集、ポスター作り、上映までのすべてを行う。テーマは「愛」。知らない人にマイクを向け、仲間どうして考え、「愛」を表現するためにとにかく何でもやってみる。出来上がった作品から思うのは、誰もが自分で物語を作ってしまうということだ。ファンタジーの世界を即興で生み

several years or even more macrocosmic time periods — this is a particularly memorable theme of this year’s films. *The Light After the Tsunami*, for example, traces the origins of the generations-old ritual called “matsuakashi,” in which the souls of the dead are welcomed home. What *Trace the Future: Photographer Naoya Hatakeyama* and *Nature and Symptoms / From Four Poems* put into visual form is the change in the border between the human world and nature itself, and the natural-historic time that passes there. *Nuclear Nation 2011–2015* is a majestic and epic work which, through long-term observation of a specific location, brings into relief the period of loss experienced by evacuees from the area near the nuclear power plant.

The question “What can films do?” seems to have shifted definitively to the similar-sounding but essentially different question “What can be shown in films?” It is after moving away from the action-inciting urgency of “now” that one has “something that can be shown” for the first time. This is what a macrocosmic shift in time means. What these films show is that the filmmakers assigned themselves the job of picking up a camera and simply holding it, while suppressing responses to the “here and now” and partly effacing their own presence, until the form of time crystallized. Each of these crystals gives off a quiet but bottomless radiance which words like “beautiful” and “masterpiece” don’t adequately describe. I hope they will be seen by many people.

(Translated by Cathy Gates)

出し、フィクションと現実をたやすくつなげ、インタビューで聞いた話も劇映画に仕立てて再演したり、創作したエピソードを添えたりと演出や編集へのこだわりを見せる。こどもたちにとって映画とは自分たちの物語を語るための場所であり、自在に出入りのできる新しい世界であったようだ。

2004年に土肥悦子さん（ミニシアター「シネモンド」代表）が金沢で始めた「こども映画教室」は各地に広がっている。大人は余計な口出しを一切せず、プロの監督がこどもと対等に向き合う、というところは山形も先達に倣っている。YIDFF 2015では、山形でのワークショップで作られた4作品に加え、札幌市琴似地区で撮られた高校1年生（当時）の監督作品、横浜、早稲

田、金沢で制作された「こども映画教室」の3作品も上映される。こども主体で制作されることで作品はおのずと地域に根ざしたものになりやすい。舞台となる風景は土地固有の空気に包まれ、みな違う色を持っている。その時その場所でなければ作られなかった映画は地域の大切な記憶でもある。

「こどもと映画プロジェクト」は「映像文化創造都市やまがた」

The “Cinema for Children Project” has begun in Yamagata. Launched by YIDFF in collaboration with Yamagata City, Yamagata University and Tohoku University of Art and Design, the program aims to give children an authentic, hands-on film experience.

The project’s “Filmmaking Workshop” was held on March 7 and 8, 2015. Director Togashi Shin (a native of Tsuruoka City, Yamagata) served as coach. Thirty-two children from first-graders to second-year high schoolers were divided into four groups, each made up of members of different ages. Over a two-day period, the children carried out every step in the process of making their own film—planning, shooting, editing, creating a poster, and finally, screening the film. The theme they were assigned was “love.” The kids tried a wide variety of methods in order to express “love” in their films, including interviewing passersby and exchanging ideas about love with their fellow group members. Looking at the completed films, what seems apparent is that all of the children created stories on their own. By spontaneously inventing fantasy worlds, seamlessly combining fiction and reality, turning stories they had heard in interviews into dramatic film re-enactments, adding episodes of their own creation and so on, the children revealed their particular tastes and ideas regarding production and editing. It seems clear that, for the children, a film was a place to tell their own story, a new world where they could come and go as they liked.

“Children Meet Cinema,” a camp launched in Kanazawa

■上映 Screenings

こどもと映画（こども映画制作ワークショップ作品）Presentations from Children’s Film Workshop [YF] 10/12 10:00– [M1]

■シンポジウム Symposium

こどもと映画 Cinema for Children 登壇者：前田哲、土肥悦子ほか Panelists: Maeda Tetsu, Dohi Etsuko and others
10/12 16:10– [M1] 入場無料 Admission Free

イントロダクション | Introductions

8

「記録」としての幻灯——機動性を持つ社会運動のメディア

The Magic Lantern Show as “Record”: Mobility in Social Movement Media

鳥羽耕史 | Toba Koji

(日本文学 | Japanese Literature)

1950年代は、社会運動のなかで様々な「記録」が試みられた時代であった。例えば、山形県の山村の中学生たちが自分たちの村の生活を社会的に捉えて記録しようとした作文を集めた無着成恭編『山びこ学校』（1951年）が大きな反響

の取り組みの一環として今後も継続される。たくさんのこどもたちに参加してほしい、とYIDFF山形事務局の黄木優寿さんは言う。映画人だけでなく誰もがまちづくりの中で楽しみながら関わることで、映画がいつもこどもたちのすぐ隣にあるような山形でいられたい。作品は多くの人たちのそんな思いと一緒に伝えている。

in 2004 by Dohi Etsuko (director of the mini-theater “Cine-Monde”), has spread to other areas of Japan. Two important principles of the pioneering camp which are followed in Yamagata are that grownups refrain from interfering in the children’s process, and that a professional director works with the children on equal basis. In addition to four films from the Yamagata workshop, a film directed by a (then) first-year high school student in the Kotoni district of Sapporo, and three “Children Meet Cinema” films made in Yokohama, Waseda and Kanazawa, will be shown at YIDFF 2015. Since the films are made mainly by children, they naturally tend to be rooted in the local area. The landscapes in which the action is set are enveloped in a distinctive local atmosphere, and each work has a different look and texture. Films that could only have been made in a particular place and time are also valuable memories of their region.

The “Cinema for Children Project” will continue in the future as part of the “Yamagata, Creative City of Film” initiative. Oki Masaharu of the YIDFF Yamagata Office says he would like to see many children take part. Through city planning that allows people not only from the film world but from all walks of life to engage with cinema in an enjoyable way, it is hoped that Yamagata will continue to be a place where cinema is familiar and accessible to children. That hope, which is shared by many, is something that is also expressed through these films.

(Translated by Cathy Gates)

を呼び、全国の工場労働者や主婦たちの間にも、同様の文集を作るサークルが広がった。『山びこ学校』自体も、先生や生徒たち自身が出演する幻灯版が作られた他、木村功主演で現地ロケを行なった今井正監督の映画版（1952年）も制作された。

この『山びこ学校』の幻灯版に見られるように、「記録」のメディアとしての幻灯の特色は、何よりもその機動性にあった。大きな予算と機材、俳優の演技も含めた専門的な技術が必要とされる映画と異なり、ガリ版刷りの台本に合わせた写真や絵をカメラ一つで撮影し、仕上げを専門業者に頼めば制作できるので、生活記録運動の起点となったこの学校においてだけでなく、幻灯は様々な現場の問題を記録し、社会に向けて発信する役割を果たした。

その発信においても、幻灯の武器は機動力であった。小さなトランクのような形で持ち運べる映写機と台本、小さなフィルムケースに入るフィルムだけ持てば、電源のあるところで白い壁や布に向けて映写できる幻灯は、社会運動の集会だけでなく、娯楽のための幻灯会としても頻繁に上映された。今回の「幻灯は訴える」プログラムにある『野ばら』(1952年)のような着色カラーの人形劇などは、まだモノクローム映画が主流だった時代の幻灯会に、新鮮な視覚体験をもたらしただろう。もちろんこの幻灯自体は「記録」ではないが、1950年代の「記録」の理論的支柱となった「^{アクチュアリティ}現実の創造的劇化 (the creative dramatisation of actuality)」という言葉で知られるポール・ローサ『ドキュメンタリイ映画』の翻訳者・厚木たかが制作に関わっているのが注目される。この幻灯が朝鮮戦争下の再軍備の時代に制作されたこと、国境の石碑に「SUD-LAND (南の国)」と「NORD-

The 1950s were an era of experimenting with various kinds of “recordings” among the social movements of the time. One example of this “recording” is *School of Echoes* (1951), a collection of essays edited by Muchaku Seikyo and written by junior high school students in a mountain village in Yamagata prefecture. The essays attempt to capture and record the social life of their village. The collection elicited a major response and the movement grew to encompass factory workers and homemakers who created similar anthologies. The *School of Echoes* itself was made into a magic lantern slideshow performance with teachers and students portraying themselves. And in 1952, a film version, directed by Imai Tadashi and starring Kimura Isao, was filmed on location at the actual school. As the *School of Echoes* show illustrates, what distinguished a magic lantern program as a medium of “record” was its mobility. Unlike motion pictures, magic lantern shows didn’t require major budgets and materials or specialized artistry,

LAND (北の国)」と書かれていたことに着目すれば、子供たちに戦争の悲惨さを訴えるこの幻灯の反戦メッセージは、一般的なものというより、まさにアクチュアルなものであったと言えるだろう。

同じく人形劇として作られ、労働者の団結を訴えるメッセージを持つ『せんぷりせんじが笑った!』(1956年)も、版画と文章で作られた絵本のような原作が、広い意味での「記録」として高い評価を受けていた。『ゆるがぬ平和を—8.6 原水爆禁止世界大会記録』(1955年)と『基地沖縄の訴え』(1956年)が、現実の社会運動や社会問題を記録したものであることは一目瞭然である。

このように社会運動のなかで作られた幻灯は、その後の社会やメディアの変化のなかで見捨てられ、忘却されていった。しかし、機動性を持つこのメディアは、遠く福岡県や兵庫県から、『山びこ学校』の地であるここ山形県に運ばれ、再び観客の前に姿を現わすことになった。そのフィルムに光を取り戻し、台本を読み、ピアノの伴奏もつける、という今回の上映によって、私たちは文脈が変わっても別の力を得る、「記録」の豊かさを発見するだろう。また同時に、60年経っても基地をめぐる闘いが続く沖縄の記録については、まさに現在の問題が描かれたアクチュアルなものとして受けとめなければならないだろう。

like acting performances. Magic lantern shows could be produced with little more than a single camera used to shoot drawings or photographs matched to a mimeographed script and a specialist providing finishing touches. In this way, the magic lantern was able to play a role in recording social concerns and communicating them to society not only for this school in the mountains of Yamagata — the origin of the life-record movement — but for a variety of locations as well.

It was the magic lantern’s mobility that gave it an advantage in communicating. With the script and projector carried in a small trunk and film brought inside a small case, a magic lantern show could be projected on a white wall or cloth anywhere there was electricity. Screenings were frequently seen at not only social movement assemblies but also at magic lantern gatherings meant for entertainment. Colorful puppet shows, like *Wild Roses* (1952) — part of the Magic Lantern Protests program at this year’s festi-

『野ばら』
Wild Roses



『せんぷりせんじが笑った!』
Senpuri Senji Laughed!



『基地沖縄の訴え』
Appeal from the Base Okinawa



val — brought a fresh visual experience to magic lantern shows in an era in which black and white motion pictures were still standard. While the magic lantern show itself is not really a “record,” what’s noteworthy is the involvement of Atsugi Taka translator of *Documentary Film* by Paul Rotha, who talks about “the creative dramatization of actuality.” This was the theoretical pillar of the “record” movement during the 1950s. Notably, *Wild Roses* was created during an era of rearmament for the Korean War with one scene alluding to the conflict with an image of the words “Sud-Land” and “Nord-Land” written on a stone monument at the national border. Thus, the slideshow, which tries to convey to children the tragedy of war, offers an anti-war message that is not so much a general statement as a statement of actuality.

Senpuri Senji Laughed! (1956) is another puppet show with a message appealing to a sense of solidarity among the working class. The show and the original woodblock prints and picture book made from text earned high praise as a “record” in the broad sense of the term. *Toward The Unbreakable Peace: A Report of The*

8.6 World Conference Against Atomic and Hydrogen Bombs (1955) and *Appeal from the Base Okinawa* (1956) are both unmistakable efforts at recording actual social movements and issues.

These magic lantern shows made amidst contemporary social movements have since been abandoned and forgotten among subsequent media and social change. Nevertheless, this mobile media has been delivered here to Yamagata, the original setting of *School of Echoes*, from as far as Fukuoka and Hyogo prefectures, and will once again make appearance before an audience. At the screenings for this year’s festival, we can once again enjoy the reading of the script, the piano accompaniment, and light shining on these films anew. And even though the context has changed, we can still experience magic lantern’s unique effect and uncover the rewards of their “records.” But at the same time, we must appreciate that the record of Okinawa’s struggle with U.S. military presence, a struggle that has continued for sixty years, is a record that depicts the actuality of a very real and very current issue. (Translated by Thomas Kabara)

■上映 Screenings

幻灯は訴える The Magic Lantern Protests 【YF】 10/12 10:00- [M2] 入場無料 Admission Free

戦後やまがたの映画文化がうみだしたもの、 映画文化をうみだしたもの

What Postwar Yamagata’s Film Culture Engendered,
and What Engendered its Film Culture

滝口克典 | Takiguchi Katsunori

(若者支援NPO「ぶらっとほーむ」共同代表
Joint Representative, Youth Support NPO “Plathome”)

山形市内に拠点をおき、若い世代の居場所／学びの場づくりの活動をしている。活動を開始して15年ほどになり、現在では、常設しているフリースペースが常に多くの若者たちでにぎわっているような、「第三の居場所」をやまがたのまちなかに根づかせることができた。どんな人でも受け入れ、雑多な人びとが同じ場をともにするという、他にはあまり見られないユニークなスタイルで、近年はあちこちから注目されるようになった。なぜそうしたスタイルが、このやまがたという場所で可能となったのだろうか。

私たちのとりくみは、2000年に開始されたフリースクール（不登校の子どもの居場所）設立運動に端を発する。運動により県内ではじめて設立されたフリースクールに関わった若者たちが、「不登校」「子ども」に限定されない居場所づくりをコンセ

プトに、そこから独立するかたちで始まったものだ。実は、これら一連の運動に、さまざまなかたちで資源や知見を供給してくれていたのが、やまがたの映画つながりの人びとなのであった。

フリースクールの活動を通じて私たちが出会ったのは、自主上映という文化だった。自主上映会では、上映するその作品を普及するというミッションのもとに、所属や肩書、背景の異なるさまざまな人びとが集い、互いに対等な立場で意見を出しあい、共有し、ひとつひとつ合意をつくりながら、活動をくみだてていく。上映会に足を運んでもらうためには、作品の意義をきちんと言語化して人びとに伝えなくてはならない。そこには、市民活動のイロハがまつまっている。私たちは、上映会への参加や運営を介して、多様な人びとからなる場をマネージメントするという市民活動の基

礎を修得したのである。

当時、さまざまな市民グループが自主上映のとりくみを行っていたが、それらに活動の基盤や文脈、資源を提供していたのが、山形県映画センター（1979年設立）であり、山形国際ドキュメンタリー映画祭（1989年開始）であった。さらに、両者と密接な関わりをもつ文化的拠点として、山形市内にはフォーラム山形（1984年設立）という映画館が存在した。これらを中心とするネットワークが、私たちのようなゼロ年代やまがたの市民活動を育む沃土となったということだ。

では、いったいやまがたという場所のいかなる要因が、映画センターと映画祭、フォーラムという奇跡のようなトライアングルを可能にしたのだろうか。それらが産声をあげるにあたり助産の役割を担ったのは、1950～60年代にかけて東北各地で活発化していた生活記録・サークル運動と、そこで文化的・社会的覚醒を果した当時の若者たち——そのひとりが今回「やまがたと映画」で上映される『無音の叫び声』の主人公・木村迪夫さん——であった。高度経済成長をへて生成した企業社会や学校化社会が、若者たちの活動基盤となったムラを解体していったことで運動は

収束していくが、その種子は、映画という回路を経て、やまがたの次世代に手渡されていった。そう考えると、私たちゼロ年代以降のとりくみは、第三世代の活動にあ

Based in Yamagata City, our activities center around creating places for the younger generation to go, and to learn. It is almost 15 years since we started our activities, and now we have managed to put down roots in a Yamagata town with our “third place” which like our permanent free space, is always full of young people. Its unique approach, which you don’t see much anywhere else, where everyone is accepted and a mixture of people share the same space, has recently attracted attention from all over. Why was this approach possible here in Yamagata?

Our efforts began in 2000 with a movement to establish a free school (a place for truants). With the help of this movement, those young people who were involved in the first free school in Yamagata Prefecture would set out to be independent under the concept of creating a free space not only for truants and children but also for everyone. In fact it was people linked to film in Yamagata who in one way or another supplied the resources and expertise for these operations.

Through our activities surrounding the free school, we came across the culture of independent screening. At independent screenings, the mission is to promote the film(s) to be screened. People with various

たることになる。

近年、人文・芸術にまつわる営みを軽視する風潮がじわりとひろがっている。やまがたでも他人事ではない。だが、絶望し

job affiliations, titles and backgrounds get together and swap opinions with each other on an equal footing; they share, and they construct a framework for action by coming to agreements one after the other. In order to get people to come to screenings, you need to reach people by properly expressing the meaning of the work. This epitomizes the fundamentals of civic activities. Through our participation in screenings and our operations, we mastered the basics of activism, which is all about managing situations involving diverse people.

At that time, various civic groups were getting to grips with independent screening, and what provided them with a footing, a context and the resources were The Yamagata-ken Eiga Center (established in 1979) and the Yamagata International Documentary Film Festival (which began in 1989). And as a cultural hub with a close relationship to both, there was the movie theater Forum Yamagata in Yamagata City (established in 1984). The network centered around these provided fertile ground for the nurturing of civic movements like ours in Yamagata in the noughties.

So what was it about Yamagata that facilitated the miraculous triangle of a film center, a film festival and a forum? Playing

なくともよい。上記のとおり、私たちはこっそり、しかし着実に、先人たちの種子を受け継いできた。今後もこの場所で種をまき続ける。

the role of midwife in the birth of these were the *seikatsukiroku* (life-record) movement and club movement which stepped up in activity all over Tohoku during the 1950s and 1960s, and the young people of the time who brought about a cultural and social awakening through them. One of these was the protagonist of *A Voiceless Cry* being screened as part of the “Yamagata and Film” program, farmer-poet Kimura Michio. When the corporate society and school-dominated society that formed after rapid economic growth led to the dismantling of the village unit, the basis of youth activism, the movement converged and its seeds were passed to the next generation in Yamagata through the route of film. When you think about it in this way, our initiatives since the noughties amount to third-generation activism.

In recent years, there has been a steady spreading of the tendency to overlook work in the arts and humanities sector. Do not think this doesn’t apply to Yamagata. But we need not despair. As I say above, we have quietly but steadily taken over the seeds inherited from our forerunners. We will continue to sew those seeds here in future. (Translated by Laura Holland)

■上映 Screening

『無音の叫び声』 *A Voiceless Cry* [YF] 10/12 10:00- [CL]

発展に終わりなき山形の菓子 Endlessly-Evolving Sweets of Yamagata

戸田健志 | **Toda Takeshi**

(菓遊専心 戸田屋正道 三代目
Japanese Confectioner “Kayusenshin Todayashodo” Third-Generation Master)

菓子の歴史とは、常に果実や穀物と歩みを共にしてきました。和菓子の文化も同様です。そもそも「菓子」とは果物のことを指していたように、両者は切っても切り離せない間柄です。「和生菓子の甘さは干し柿をもって最上とする」という言い

回しも残り、菓子の甘さの基準として果物が引き合いに出されるほどです。農業を主要な産業としてきた、ここ山形にとっても、その関係は例外ではありません。

例えば、銘菓「のし梅」。日本三大修験山として多くの参拝客を集めた出羽三山

の宿場町として栄えていた山形市内で、古くから気付け薬として伝わっていたものを菓子として販売したところ、人気を博した、という歴史を持ちます。山形の主要な特産物であった紅花の染料をとる際に梅の酸が使われるため、山形市周辺では紅花と同時に梅の栽培も盛んに行われました。染料抽出には青梅が、「のし梅」では完熟した梅が用いられます。山形ならではの菓子の代表格です。

また、稲作が盛んだったことから、うるち米やもち米を使用した菓子が家庭の味

として古くから伝えられてきました。クルミなどの自然の木の実を練り込むといった工夫がなされた末に、「くじら餅」や「ゆべし」などに発展し、現在では山形の銘菓として不動の地位を築くに至りました。

近年、山形では果樹栽培が目まぐるしく進展しています。さくらんぼやラ・フランスはもとより、南国の果物であったパッション

フルーツや、ぶどうの改良種であるシャインマスカットなど、多くの新品種が収穫され、年々、果樹王国としての地位を確固たるものにしてきています。当然、それらが発表されるたびに、菓子屋はこぞって、それをどのように菓子に活かしていこうかと試行錯誤し、常に新たな銘菓の創造に勤んでいくのです。

いつの時代にも、農作物の進化とともに発展をしてきた山形の菓子。今後も、その進化が続く限り、新たな菓子の発展も尽きることはないでしょう。もし、山形の街を歩いていて、和菓子屋を見かけたら、是非とも足を止めて立ち寄りてみてください。きっと、山形の“今の旬”を感じるができますよ。

The history of *kashi* sweets has always gone hand in hand with fruits and grains; likewise the culture of *wagashi*, or traditional Japanese sweets. In the same way that the characters for the word *kashi* originally referred to fruits and nuts, sweets and fruits are inextricably linked. We still use fruit as an example of the standard for sweetness of *kashi* in the phrase, “the sweetness of *wanamagashi* (soft, fresh-type Japanese confectionery) should be on a par with dried persimmon.” This relationship is no exception here in Yamagata, where agriculture has come to be the leading industry.

Take the history behind a famous confection like *noshiume*, for example. It gained popularity when what had been known as a restorative since ancient times went on sale as a sweet in Yamagata City, then flourishing as a post town for the many worshippers attracted to the Three Mountains of Dewa, one of the “big three” Japa-

nese ascetic religious mountain pilgrimage sites. Since the acid from *ume* (Japanese apricot) is used in the making of safflower dye, a major specialty of Yamagata, *ume* was actively cultivated alongside safflower in the vicinity of Yamagata City. Unripe Japanese apricots are used in the extraction of dye and *noshiume* uses the ripe fruit. It is a leading example of sweets unique to Yamagata.

What’s more, confectionery using rice types like *uruchimai* (polished white rice) and *mochi-gome* (glutinous rice) has been passed down since olden times as a taste of home resulting from a good rice crop. After the recipes for these were tweaked by adding nuts like walnuts, they developed into sweets like *kujira mochi* (“whale” mochi cakes) and *yubeshi* (sweet rice cake with walnuts), which these days have achieved permanent status as famous Yamagata sweets.

In recent years, fruit cultivation in

Yamagata has been developing at a dizzying rate. Beginning with cherries and La France pears, many new varieties of fruit are harvested, such as passionfruit originally from the tropics, improved strains of grape like Shine Muscat, and more. Year by year Yamagata further consolidates its position as the “kingdom of fruits.” Naturally whenever a new fruit is unveiled, the sweet makers go through a process of trial and error in their endeavors to use it in the creation of new famous sweets.

In every era, Yamagata’s sweets have evolved along with advances in crops. No doubt there will be no end to the development of new *kashi* in the future either, as long as these advances continue. If you are walking through a town in Yamagata and spot a *wagashiya* Japanese sweet shop, stop and go inside. You’ll be sure to get a sense of Yamagata’s seasonal best.

(Translated by Laura Holland)

現代台湾ドキュメンタリーへの招待

An Invitation to Contemporary Taiwan Documentary

許時嘉 | Hsu Shih-Chia

(東アジア比較文化史・台湾研究 | Cultural History of East Asia, Taiwan Studies)

今から11年前。921震災をめぐるドキュメンタリー『生命(いのち)——希望の贈り物』(呉乙峰監督)が台湾で封切られ、台湾国産映画のその年の興行第1位を果たした。従来マイナーと思われたドキュメンタリーの興行が一般映画を上回ったという事実は、90年代台湾映画史の暗黒期を物語っている。一方、台湾ドキュメンタリー業界がどれほど創作のエネルギーを蓄積してきたのかも、そのことから十分に伺い知れる。

台湾社会は1987年の戒厳令解除を境として大きな変貌を遂げた。国民党による脱植民地化政策と一元化統治という名の

下にそれまで弾圧され隠されてきた、多様な政治主張やマイノリティーの言説が、80年代後半、そして90年代の言論自由化以後、ようやく一気に世間に広まった。このような社会背景の中で、昔から国策に束縛されてきた文学や文化創作が様々な題材に挑戦し始めた。台湾国内のドキュメンタリー映画制作業界もこの時代変化とほぼ連動し、社会問題に関心を寄せる作品が多く作られた。経済飛躍に伴う環境問題や政治問題、格差社会がもたらす貧困問題だけでなく、震災被災地の復興にまつわる悲喜こもごも、あるいは周縁化されつつある先住民の伝統生活を主

題とする作品も少なくない。また、タブー視されていたセクシュアル・マイノリティーの話題を、本質的かつ大胆に取り扱う作品も積極的に撮られた。さらに、「時代」と対話するマクロな叙述を揚棄し、個人の小宇宙に焦点を合わせ、フレームの中の被写体と外の撮影者との距離に挑むことによって、「映像記録」の本質へと迫った作品もある。映画が大衆観客に背を向けて芸術性に没頭していった時期に、ドキュメンタリー界に異色で興味深い作品が数多く生まれたおかげで、観客は自分自身と今生きているこ

Eleven years ago, when Wu Yii-feng's documentary about the 1921 earthquake *Gift of Life* was released in Taiwan cinemas, it became the number one box-office hit among Taiwan movies of that year. The fact that a documentary, normally not considered mainstream entertainment, sold more tickets than any other film, attests to the bleakness of Taiwan fiction cinema in the 1990s. On the other hand, it was a sign that the creative energy of Taiwan documentary had come to fruition.

Taiwan society transformed drastically after martial law was lifted in 1987. Diverse voices of political dissenters and minority communities that the Nationalist Party had repressed and hidden in the name of postcolonial policy and a unilateral governing body suddenly burst out with the late 80s to 90s' freeing of speech. Fanned by this social climate, formerly state-regulated literature and various forms of cultural expression began to experiment with new subjects. Taiwan documentary filmmaking grew in tandem with this era of change, and many documentaries about social issues were born. Environmental and political issues stemming from rapid economic growth, poverty brought about by the gap between rich and poor, emotional drama surrounding the recovery of earthquake survivors, and the alienation

■映画祭関連プログラム Associated Program

映像は語る——ドキュメンタリーに見る現代台湾の光と影 Documentary Speaks — Taiwan Today in Light and Shadow

主催：山形大学人文学部附属映像文化研究所、台湾文化部

Presented by Yamagata University Institute of Visual Culture, Ministry of Culture, Republic of China (Taiwan)

10/9-10/11 | 遊学館 Yugakukan | 入場無料 Admission Free

<https://www.facebook.com/taiwandocumentary>

追悼 | In Memorial

怒るカメラ、受けとるカメラ——大津幸四郎が探りつづけたもの

Anger and Acceptance:

Otsu Koshiro's Ceaseless Exploration of the Camera's Moods

宮田仁 | Miyata Masashi

(書籍編集者 | Book Editor)

大津幸四郎は1958年、PR映画制作の岩波映画に入社。『日本発見シリーズ 佐賀県』(1961)で鈴木達夫の撮影助手として土本典昭監督と出会い、少人数で議論・発見しつつ撮る現場を体験した。彼らは同僚の黒木和雄、小川紳介らと

の土地との親密な関係を常に確認することができたし、90年代以降の台湾土着化運動の隆盛にもつながった。

映像は何を語るのか。どこまで語れるのか。本企画「映像は語る——ドキュメンタリーに見る現代台湾の光と影」は、現代台湾社会が多元的かつダイナミックに発展してきた歩みを辿りつつ、現代台湾の群像を浮き彫りにする映像とその語りの能動性にいま一度目をこらす機会となるだろう。

of indigenous traditions — these were topics for not few of the documentaries made around this time. Films tackled daringly and fundamentally with the subject of sexual minorities, which used to be taboo. Also, there were “small personal universe” films that did away with big slogans that supposedly “discuss the times,” challenging the distance between the subject in the frame and the filmmaker behind the camera. Some of these films succeeded in approaching the very essence of filmic recording. These were the years when Taiwan movies drew away from the general audience and indulged in artistic aesthetics. Thanks to the unique and captivating documentaries that appeared on the scene, audiences were able to reaffirm their intimate relationship with their homeland of today. This phenomenon later gave rise to the Taiwan nativization movement that flourished after the 1990s.

When movies speak, what do they say? How much can they say? Our program “Documentary Speaks — Taiwan Today in Light and Shadow” follows the journey of contemporary Taiwan society as it developed multi-dimensionally and dynamically over the years. We hope to look carefully at the films and their active voice as they sculpt in light the multiple images of Taiwan today.

(Translated by Fujioka Asako)

崎の被爆者、障害をもつ子ども、そして病に倒れたあとの舞踏家・大野一雄を撮ることとなる。

岩波で「哲学青年」といわれた大津は、筆者編集の著書『撮影術』（以文社、2013年）でも鋭い映画論を展開、黒木の『あるマラソンランナーの記録』（1964）と土本の『留学生チュア スイリン』（1965）が、台本・コンテに則る従来の映画手法を打ち破ったと評価している。だがさらなる画期は小川の『庄殺の森』（1967）だろう。学館に籠る学生と撮影者の刻々たる変化・成長が、日本に新しい運動と映画の誕生を告げる。これこそ大津の長篇単独撮影第一作であった。

大津は小川とともに成田空港反対闘争の現場に赴き『日本解放戦線 三里塚の夏』（1968）を撮るが、「小川プロ」の発足に異和を感じて離脱、『パルチザン前史』（1969）で再会した土本とともに70年に水俣へ。「水俣病を告発する会」と出会い、中心を作らず離合集散する運動・撮影をめざす。76年からは牛山純一プロデューサーの日本映像記録センターでテレビ作品を量産。土本、小川、牛山という個性の傍らにあって、その知性と包容力で多くの現場を支えた。沖縄や奄美、三池炭鉱争議の跡地や原発周辺、韓国やパレスチナ、国交回復直後の中国、「壁」崩壊直前の東ベルリン、北方領土まで撮り、劇映画も手がけた。

土本は、大津に水俣撮影を任せる理由として「カメラワークを自分の手なれた経験から作る人ではなかった」ことをあげ、大津がどの映画の始めでも「迷いぬき」「映像を探し求め」やがて「毎日に深化してゆき」「予想をこえた画」に至ると言う（『逆境のなかの記録』未来社、1976年、104-5頁）。迷いから発見へ、一作ごとに『庄殺の森』の誕生・成長を繰り返す手探りのカメラ。

大津の撮影の特徴は、構図に拘らない緩やかなズームである。初期における学生や患者の顔のアップは印象的だが、ズームバックもよく使い、特に後期はインタビューの背景を画面に入れこむ。大津は『撮影術』で「自分の情念を撮影で表現できるか」（45頁）と問うが、ズームはその答えの一つだろう。また、日映制作の『原子爆弾の効果』（1946）で三木茂が撮ったと思われる被爆現場の緩やかな横移動を「静かな怒りを内蔵した」（174頁）と表現し、亀井文夫の『上海』（1938）での三木による移動撮影がその原型だと言う。土本の『水俣患者さんとその世界』（1971）で大津が公害工場を金網越しに写す移動撮影と、当時まだ大津は見えていなかった上海の日本軍による惨状を写す移動撮影とが、「怒り」で結ばれる。

大津はカメラの大敵「水」に挑みつづけた。『水俣』で水中



『三里塚に生きる』The Wages of Resistance: Narita Stories

の蛸とりを「覗き眼鏡」越しに撮り、その後の土本『不知火海』（1975）をふくめ、揺れる船上から水俣周辺を撮影。テレビ番組「すばらしい世界旅行」の『プロペラでサメをとる』（市岡康子ディレクター、1978）で南太平洋の小船のサメ漁を撮るときはカメラに水を浴びたが、『三里塚の夏』で機動隊の放水を浴びたときと同じく想定内のことだった。ジャン・ユンカーマンの『老人と海』（1990）ではカジキ釣り。カメラを襲うのは水ばかりではない。『三里塚の夏』で刑事の警棒をあげ逮捕され、『水俣』では胎児性患者にレンズを触られながら撮影を続行。西山正啓の『ゆんたんざ沖縄』（1987）では泣き叫ぶ少女が卒業式の日の丸を剥ぎとりドブに浸してマイクにぶつけ、泥がカメラにかかる。大津はここでカメラを殴ってほしかったと言う。受け身に徹するカメラこそ弱者から真の力を受けとる。

大津が撮った代表的シーンを挙げる。『パルチザン前史』。大阪市立大学の時計台上で旗を振る学生たちの頭上を機動隊ヘリコプターが旋回。カメラは地上から望遠で学生たちをとらえつつ微妙に動き、ヘリが画面ぎりぎりを出入りする。『不知火海』。海を背景に後ろ姿の胎児性患者の少女が医師に問いかける有名な場面で、少女が泣きだすと傍らで車椅子の少年が手で×印をつくる。大津はこれを、少年がもう撮るなど合図を送っていたのだと信じる。大津の初監督作『大野一雄 ひとりごとのように』（2005）。大野が最後と覚悟した舞踏公演を終え織部賞受賞のため岐阜へ行くのに同行、受賞記念舞踏のあと舞台上に寝転び踊りつづける姿にたどりつく。終わったあとにドラマは始まる。

そして遺作となった監督作（代島治彦と共同）『三里塚に生きる』（2014）。大津は三里塚を再訪するにあたり、闘争を共有した写真家・北井一夫を同行し、今もそこで農業を続けるかつての闘士が彼に再会したとたん、自殺した友について語りはじめる瞬間をとらえた。

In 1958, Otsu Koshiro joined Iwanami Productions, a company that made PR films. While working as assistant cameraman to Suzuki Tatsuo on the *Saga Prefecture* (1961) film in the *Discovering Japan* series, Otsu met the director Tsuchimoto Noriaki and experienced what it was like to shoot films with a very small team,

while engaging in discussion and discovery. With colleagues Kuroki Kazuo and Ogawa Shinsuke, among others, they formed a group called Ao No Kai and eventually left Iwanami. In 1963, Otsu began visiting the Tama Zenseien Sanatorium, intending to film the patients with Hansen's disease, but found himself unable

to switch on his camera, which brought home to him that “there are some things that one just can’t film.” At the same time, he was impressed by the inner strength of people afflicted by disease and went on to make films about Minamata disease sufferers, the atomic bomb survivors of Hiroshima and Nagasaki, children with disabilities, and the classical dancer Ohno Kazuo following the latter’s illness in later life.

Described during his time at Iwanami as “the philosophy boy,” Otsu also developed an incisive theory of film in his book *Cinematography* (Ibunsha, 2013), praising Kuroki’s *Record of a Marathon Runner* (1964) and Tsuchimoto’s *Chua Swee Lin, Exchange Student* (1965) for having done away with the conventional film techniques of following a script and strict continuity. However, a further landmark was probably Ogawa’s *The Oppressed Students* (1967). The constant changes and growth of the students and film crew barricaded inside the students’ hall signal the birth of both a new movement and a new kind of cinema in Japan. This very film was Otsu’s first feature-length film as solo cameraman.

Otsu accompanied Ogawa to the site of the struggle against the construction of Narita Airport and shot *Summer in Narita* (1968), but he subsequently parted ways with Ogawa, due to his objections to the launch of “Ogawa Productions.” In 1970, he and Tsuchimoto went to Minamata, having resumed their acquaintance working on *Pre-Partisan* (1969). They encountered the Associations to Indict [Those Responsible for] Minamata Disease and sought to film a movement that did not have a center, but went through a constant process of alignment and realignment. In 1976, he began mass-producing TV documentaries for the producer Ushiyama Junichi at the Japan Video Culture Center. His intellect and patience as he worked alongside the highly individual Tsuchimoto, Ogawa and Ushiyama helped to facilitate the filmmaking process at many locations. His work took him as far afield as Okinawa and Amami, the site of the labor dispute at Miike coal mine, communities near nuclear power plants, South Korea and Palestine, China immediately after the restoration of diplomatic relations, East Berlin just before the Wall came down, and the Northern Territories. He also worked on narrative films.

Tsuchimoto said that the reason why he gave Otsu free rein to film in Minamata was that “he wasn’t the kind of person to fall into a rut, using the same old camerawork as always” and that at the beginning of every film, Otsu would “be at a loss” at first, “searching for images,” before eventually “going into greater depth each day” and achieving “better frames than I’d even imagined” (*A Record amid Adversities*, Miraisha, 1976, pp. 104–5). In each work, his camera would cautiously feel its way along the path from bewilderment to discovery, repeating the process of birth and growth first seen in *The Oppressed Students*.

A distinctive feature of Otsu’s cinematography is the gradual zoom, regardless of the composition. The close-ups on the faces of students and patients in his early period are striking, but he often zoomed out as well, and backgrounds often appear in shot during interviews in his late period work in particular. In *Cinematography*, Otsu asks “Can one express one’s own passions in one’s camerawork?” (p. 45); the zoom is probably one answer to that.

Discussing Nippon Film Company’s *Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki* (1946), he describes the gradual horizontal movement across the scenes of devastation filmed by the cameraman — thought to have been Miki Shigeru — as “containing a quiet anger” (p. 174) and states that Miki’s travel shots in Kamei Fumio’s *Shanghai* (1938) were the prototype for this. Otsu’s travel shot through the wire fence of the polluting factory in Tsuchimoto’s *Minamata — The Victims and Their World* (1971), and the travel shot showing the destruction wrought by the Japanese army in Shanghai (which Otsu had not seen at the time he filmed the aforementioned shot) are linked by anger.

Otsu continually battled against water, the camera’s greatest enemy. In *Minamata*, he filmed octopuses in the water through a hydroscope and shot footage of the Shiranui Sea off the coast of Minamata from a boat as it lurched up and down on the waves. While filming sharks from a small boat in the South Pacific for *Catching Sharks with a Propeller* (director: Ichioka Yasuko, 1978), part of the TV documentary series *Our Wonderful World*, his camera did get a soaking, but he said that it was no more unexpected an occurrence than the time his camera ended up in the firing line of a riot police water cannon while filming *Summer in Narita*. In John Junkerman’s *Uminchu: The Old Man and the East China Sea* (1990), it was marlin fishing. But it is not only water to which cameras are vulnerable. During *Summer in Narita*, detectives rain down blows on Otsu’s camera with their batons as they arrest him, while in *Minamata*, he keeps filming even as patients with congenital disorders reach out to touch the lens. In Nishiyama Masahiro’s *Yuntanza Okinawa* (1987), a wailing girl tears down the Japanese flag at a graduation ceremony and dunks it into a gutter; as she does so, she collides with the microphone, spattering the camera with mud. Otsu says that he was hoping she would punch the camera at this point. It is precisely when the camera is completely passive that it gains its true strength from the vulnerable.

Allow me to recount a few key scenes shot by Otsu. *Pre-Partisan*. A riot police helicopter circles above the heads of the students waving a flag atop Osaka City University’s clock tower. On the ground, capturing the students from a distance, the camera moves slightly and the helicopter appears a few times in the corners of the screen as it moves in and out of shot. Tsuchimoto Noriaki, *The Shiranui Sea* (1975). In a famous scene, in which a young girl suffering from congenital abnormalities sits with her back to the camera, facing out to sea as she questions her doctor, a boy sitting beside her in a wheelchair forms a cross with his hands when she bursts into tears. Otsu believes that the boy was signaling to him to stop filming. Otsu’s directorial debut, *Butoh Dancer Kazuo Ohno* (2005). Following what Ohno had resolved would be his final stage performances, Otsu accompanies him to Gifu for the presentation of the Orube Award. After a performing a *butoh* dance to celebrate this honor, Ohno ends up lying on the stage, continuing to dance from his recumbent position. The drama begins after he finishes.

And finally, *Wages of Resistance: Narita Stories* (2014), which became his posthumous work as director (in collaboration with

Daishima Haruhiko). Otsu returns to Sanrizuka, accompanying the photographer Kitai Kazuo, who joined in the struggle. He captures the reunion between Kitai and a former activist who

continues to farm the land there today, and films the moment when they begin to reminisce about a friend who committed suicide.
(Translated by Eleanor Goldsmith)

■上映 Screening

『三里塚に生きる』 *The Wages of Resistance: Narita Stories* 【SI】 10/13 19:10- [F5]

追悼 | In Memorial

工藤充——《自由》を組み立てた人

Kudo Mitsuru: The Man who Built Freedom

岡田秀則 | Okada Hidenori

(映画研究者 | Film Studies)

もし工藤充がいなかったら、戦後日本のドキュメンタリーはもっと瘦せたジャンルになっていただろう。羽仁進、土本典昭、松本俊夫、そして夫人である羽田澄子。奔放に動こうとする才能を自由に動かし、そのことがジャンル自体を変革してゆく、その意味で工藤は日本の映画史でも稀な、真に創造的な記録映画プロデューサーであった。

戦後の国産ノンフィクション映画が、産業 PR 映画というジャンルによって牽引されたとすれば、そこでのプロデューサーの仕事とは、スポンサー企業の受け皿となってその意志を遂行することである。だが産業映画隆盛のただなかにあつて、彼は何ら反逆の素振りを見せることなく、自然な手つきで映画作りの《独立》と《自由》を選んだ。その半世紀を超える映画製作を振り返ってみると、彼が「資本」の力におもねることなく、かといって戦後民主主義を否定する激しさにも与せず、いつもそのポジティブな部分をすくい取ろうとしているのが分かる。土本や松本といった社会体制の病理を突き崩そうとする映画作家に出会う時も、彼はその姿勢を変えようとはしない。ただ、映画が作られる《自由》というモチベーションに従って、完成されるべき映画を徹底した実務能力で完成に導くのだ。

後にも先にも、国家公務員であった映画プロデューサーは珍しい。文部省の視聴覚教育課の担当係員であった彼が映画の世界に足を踏み入れたのは、岩波映画の新進監督羽仁進が教育映画『教室の子供たち』(1954)を作ったことに始まる。羽仁が作品を通して提示したドキュメンタリーの可能性に惹かれるままに文部省を退職、岩波映画の「社員」ではなく「契約者」として、羽仁の自由闊達な『絵を描く子どもたち』(1956)や『動物園日記』(1957)、羽田澄子の傑作『古代の美』(1958)などのプロデューサーとして汗を流すこととなる。文部省作品『法隆寺』(1958)では、仏像や建築物をあらゆる方向から捉えようとする羽仁とカメラマン瀬川順一の大胆なプランに寄り添ったあまり大幅な予算超過となり、責任をとって岩波映画の仕事から撤退せざるを得なくなった。ライン・プロデューサーとはいえ、企業内で《独立》と《自由》を貫くことには代償が伴うのだ。そ



『薄墨の桜』 *The Cherry Tree with Grey Blossoms*

れでも、実人生にも貫かれるこの柔軟な精神こそ、彼の作品歴が感じさせる爽やかさのバックボーンである。

やがてテレビ時代を見越して藤プロダクションを設立、無数のテレビ・コマーシャルの製作と演出を行っていた工藤は、その傍らで重要な自主ドキュメンタリー、土本典昭の『留学生チュアスイリン』(1965)と松本俊夫の『母たち』(1967)にも手を差し伸べている。政治活動を口実に、学籍抹消の危機にさらされた英領マラヤの留学生の復学運動を記録した『留学生チュアスイリン』は、本来テレビ番組として企画されたものだった。しかし途中で国際問題となることを怖れたテレビ局が製作を中止、土本の懇願を受けた彼は撮影続行を即決、必要なフィルムを直ちに調達したという。

こうして独立プロデューサーの強みを発揮した工藤は、PR映画がジャンルとして安定かつ閉塞化する中でも持ち場を築いていった。ドキュメンタリーの《自由》を追い求めるその姿勢は、以降の長い活動の拠り所となる新会社を「自由工房」と命名したことも無縁ではない。そこでは『薄墨の桜』(1977)や『痴呆性老人の世界』(1986)ほか羽田澄子が演出する数々の秀作のプロデュースを最晩年まで続け、その多くが映画館のスクリーンで観客との対面を果たしている。

筆者が工藤さんを知ったのは、ほんの15年ほど前のことに過ぎない。私の知る工藤さんは、どこで会っても礼儀正しさの中に熱意を秘めたジェントルマンであった。筆者が企画したドキュメンタリーの特集上映にいらした際も、若輩の書いた解説文をしつ

*本稿は『アンダーグラウンド・フィルム・アーカイブス』（河出書房新社、2001年）に寄稿した文を大幅に改稿したものである。

If Kudo Mitsuru had never lived, Postwar Japanese Documentary would likely have been a more impoverished genre. He worked with Hani Susumu, Tsuchimoto Noriaki, Matsumoto Toshio, and his wife Haneda Sumiko. As a documentary film producer he worked with abandon, rare talent, and true creativity, all while renovating the documentary genre itself.

If we assume that nonfiction films domestically produced in the postwar era were driven by the corporate “PR” genre of the time, then the job of producing these films was to receive funds from industrial sponsors and accomplish their wills. Kudo began working in cinema during the golden age of PR film, and without bending to corporate ideology, he embodied independence and freedom as he made films with a natural hand. Looking back on his half-century of cinematic work, we see that he never flattered the power of capital, let alone assented to the severe denials of democratic process of the postwar period. He always tried to grasp the positive elements of a situation. When he met filmmakers like Tsuchimoto and Matsumoto, who tried to destroy the sicknesses of the social status quo, Kudo still maintained this posture. Kudo’s motivation in making film was “freedom,” and he guided socially necessary films to completion with absolute determination and skill.

It is rare to find a film producer who was once a bureaucrat. As a section-lead in the Ministry of Education’s Audio-Visual Education Unit, Kudo first set foot into the world of cinema when Iwanami Production’s newest director Hani Susumu made the educational film *Children in the Classroom*. Drawn to the possibilities of documentary film that Hani displayed through this work, Kudo quit the Ministry of Education to work with Iwanami Productions as a contractor, rather than a salaried employee. He broke sweat as a producer for Hani Susumu’s open-minded *Children Who Draw Pictures* (1956) and *Zoo Diary* (1957), as well as Haneda Sumiko’s classic *Ancient Beauty* (1958). While working on *Horyuji* (1958), a film contracted by the Ministry of Education about the temple with the same name, Kudo went along with the grand plans of Hani Susumu and cameraman Segawa Jun’ichi, who wanted to capture the Buddha statue and architecture of the temple in various ways. The film went over budget, and Kudo took responsibility by quitting Iwanami Productions. Though he could have been called a “line producer,” at the company his compensation was earned through persistent independence and freedom. In his personal life he likewise maintained true to his flexible spirit, which is the energetic backbone that one feels in

* This text is adapted from an essay originally published in the book *Underground Film Archives* (Kawade Shobo Shinsha, 2001, Japanese only).

■上映 Screenings

『絵を描く子どもたち』 *Children Who Draw Pictures* 『薄墨の桜』 *The Cherry Tree with Grey Blossoms* 【SI】 10/13 16:30- 【F5】

かり読んで評価して下さったことを覚えている。彼は否定をしない。彼はいつも次の《自由》を組み立てていた。そんな彼を、ともに仕事をした映画作家たちと同じく私たちの記憶に留め続けなければならない。

his body of work.

With the arrival of the age of television Kudo founded Fuji Productions, producing and directing countless TV commercials in addition to lending a hand to important documentary productions such as Tsuchimoto Noriaki’s *Exchange Student Chua Swee Lin* (1965) and Matsumoto Toshio’s *Mothers* (1967). *Exchange Student Chua Swee Lin* documents the movement to reinstate the student status of an exchange student from British Malaya, who faced the crisis of having his student status revoked for political reasons. The film was originally intended for broadcast on television, but the station cancelled production midstream out of fear of causing an international incident. Kudo agreed to Tsuchimoto’s request to continue filming, quickly acquiring the film needed to finish production.

In this way Kudo realized his strength as an independent producer, building a professional role for himself even as the genre of PR film stabilized and eventually collapsed. His posture of seeking freedom in documentary film remained present as he founded a new company that would become the foothold for his future activities — Jiyu Kobo. Until his final years, Kudo continued to produce splendid works directed by Haneda Sumiko — *The Cherry Tree with Grey Blossoms* (1977), *How to Care for the Senile* (1986) and others — many of which met the eyes of audiences on the screens of movie theatres.

I met Mr. Kudo some 15 years ago. The Kudo that I know is a gentleman whose mannerisms are polite wherever you meet him, hiding a burning ambition. I remember when he came to a documentary screening I had programmed, and had read and critiqued a commentary written by a young novice. Kudo did not negate things. He was always working toward his next act of freedom. He, like the filmmakers he worked with, must always remain in our memory. (Translated by Kyle Hecht)



『絵を描く子どもたち』 *Children Who Draw Pictures*

編集後記

1989年の第1回YIDFFを記録したドキュメンタリー映画は、「映画の都」と題されていた。26年経過し、第14回のYIDFFが開催される今年、山形市は国連教育科学文化機関（ユネスコ）の創造都市ネットワークで、映画分野の加盟を目指し申請を行った。山形は映画と共に歩みを続けようとしている。

個人の視点がリアルタイムで世界中へ拡散し、配信する側も受け取る側も直感的な思考で判断を余儀なくされるなかで私たちは生きている。対象に肉迫したドキュメンタリー映画、そして、作品を凝視する批評は、「速度」の時代に必要とされていないのかもしれない。

にもかかわらず、「映画の都」を山形が理想とするならば、そこには、対象に寄り添い、イメージの提起する問いに答えようとする、時間と思考があるはずだ。映画祭とは、多様な眼差しの交差する一つの「場」であり、本誌『SPUTNIK』は、「メディア（媒介するもの）」として、多角的な眼差しを提示しながら、映画祭に伴走してゆく。

編集部のリクエストに応じ原稿をお寄せいただいた皆様、短期間に作業を進めてくださった翻訳者の皆様、趣旨に賛同して広告協賛いただいた皆様によって、本誌を発行することができた。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

奥山心一朗・土田環

寄稿 | Contributors

阿部宏慈 | Abe Koji
足立正生 | Adachi Masao
赤坂太輔 | Akasaka Daisuke
バスマ・アルシャリーフ | Basma Alsharif
藤岡朝子 | Fujioka Asako
濱治佳 | Hama Haruka
濱口竜介 | Hamaguchi Ryusuke
畑あゆみ | Hata Ayumi
樋口泰人 | Higuchi Yasuhito
許時嘉 | Hsu Shih-Chia
石郷岡学 | Ishigooka Manabu
石坂健治 | Ishizaka Kenji
岩槻歩 | Iwatsuki Ayumi
柿並良佑 | Kakinami Ryosuke
金子遊 | Kaneko Yu
加藤初代 | Kato Hatsuyo
ディベシュ・カレル | Dipesh Kharel
川上皓市 | Kawakami Koichi
倉石信乃 | Kuraishi Shino
リム・カーワイ | Lim Kah Wai
牧野貴 | Makino Takashi
三浦哲哉 | Miura Tetsuya
宮田仁 | Miyata Masashi
アレクサンダー・ナノウ | Alexander Nanau
西村晋也 | Nishimura Shinya
小川直人 | Ogawa Naoto
岡田秀則 | Okada Hidenori
岡崎彩 | Okazaki Aya
大久保清朗 | Okubo Kiyooki
太田昌国 | Ota Masakuni
リティ・パン | Rithy Panh
諏訪敦彦 | Suwa Nobuhiro
キドゥット・タヒミック | Kidlat Tahimik
高橋知由 | Takahashi Tomoyuki
宝井琴柑 | Takarai Kinkan
滝口克典 | Takiguchi Katsunori
鳥羽耕史 | Toba Koji
戸田健志 | Toda Takeshi
筒井武文 | Tsutsui Takefumi
若井真木子 | Wakai Makiko
柳原孝敏 | Yanagihara Takaatsu
矢野優 | Yano Yutaka
吉田未和 | Yoshida Miwa
吉野大地 | Yoshino Daichi

翻訳 | Translators

荒木拓郎 | Araki Takuro
ボイド眞理子 | Mari Boyd
藤岡朝子 | Fujioka Asako
キャシー・ゲイツ | Cathy Gates
エレナ・ゴールドスミス | Eleanor Goldsmith
浜本亮 | Hamamoto Ryo
バーバラ・ハートリー | Barbara Hartley
カイル・ヘクト | Kyle Hecht
ローラ・ホランド | Laura Holland
井上間従文 | Inoue Mayumo
トーマス・カバラ | Thomas Kabara
トム・ケイン | Tom Kain
ジュリアン・ロング | Julianne Long
村島夏美 | Murashima Natsumi
小田透 | Oda Toru
渡部宏樹 | Watabe Kohki
山本久美子 | Yamamoto Kumiko

協力 | Supported by

アパッシュ | APACHE
株式会社フィルムアート社 | Film Art Inc.
特定非営利活動法人映画美術学校 |
THE FILM SCHOOL OF TOKYO
シネ磐 | Fort Cinema
株式会社現代書館 |
GENDAISHOKAN PUBLISHING CO. LTD
日本映画大学 | Japan Institute of the Moving Image
神田外語大学 |
Kanda University of International Studies
株式会社国書刊行会 | Kokushokankokai Inc.
株式会社オフィス宮崎 | Office Miyazaki Inc.
株式会社太田出版 |
OHTA PUBLISHING COMPANY
株式会社森話社 | Shinwasha
東放学園映画専門学校 |
TOHO GAKUEN Film Techniques Training College
東放学園専門学校 |
TOHO GAKUEN Media Training College
ジェレミー・ハーレイ | Jeremy Harley
小林和彦 | Kobayashi Kazuhiko
アレクサンドル・スクリャール | Aleksandre Sklyar

Editorial

The very first YIDFF took place 26 years ago in 1989. The event was chronicled in a documentary film entitled *A Movie Capital*. This year, the YIDFF will be held for the fourteenth time, and its host, Yamagata City, has applied to become a member UNESCO's Creative Cities Network in the field of film. Yamagata, along with the films it presents, is striving to continue making progress in the world of creativity.

We are living in a time where individual perspectives are disseminated around the world in real-time; and both those relaying and those receiving these perspectives must assess them on intuition. Documentary films that go after their subjects, criticism that takes a hard look at films are probably not required in this age of "velocity." Nevertheless, if Yamagata is to become a true "movie capital," we must have the patience and endurance to work closely with these subjects and answer the questions raised by these images. A film festival is one *space* where a multiplicity of looks intersects; and *SPUTNIK*, in its role as mediator, presents these multifaceted looks, as it keeps pace with this film festival.

In closing, I would like to take this advantage of this space to express our gratitude to everyone who has contributed to this magazine. This edition of *SPUTNIK* could never have been published if not for the help of all the authors who furnished their articles at the behest of our editorial department, the translators who delivered their work under tight deadlines, and all those who provided their advertising support and backed our objectives.

(Translated by Thomas Kabara)

Okuyama Shinichiro, Tsuchida Tamaki



本事業は「地域経済活性化に資する放送コンテンツ等海外展開促進事業補助金（J-LOP+）」の補助を受けております。

Subsidized by J-LOP +

SPUTNIK — YIDFF Reader 2015

編集部 | Editorial Board

【全体統括 Director】
土田環 | Tsuchida Tamaki
【編集長 Chief Editor】
奥山心一朗 | Okuyama Shinichiro
【編集 Editors】
中村大吾 | Nakamura Daigo
中村真人 | Nakamura Masato
【渉外 Public Relations】
酒井慧 | Sakai Kei

デザイン | Design : éditions azert

印刷 | 有限会社エーゼット藤 | Printed by AZ Fuji

発行 :

認定 NPO 法人

山形国際ドキュメンタリー映画祭 ©2015

〒990-0044 山形市木の実町 9-52

木の実マンション 201

Tel : 023-666-4480

Published by

Yamagata International Documentary

Film Festival (NPO) ©2015

#201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, Yamagata

990-0044 JAPAN

発行日 : 2015年10月8日

Date of Publication : October 8, 2015

YAMAGATA International Documentary Film Festival

山形国際ドキュメンタリー映画祭 2015

SPUTNIK YIDFF Reader 2015