



TAKE
FREE
無料!!!

山形国際ドキュメンタリー映画祭2013
YAMAGATA International Documentary Film Festival

映画祭公式ガイドブック
「スプートニク」

SPUTNIK

YIDFF Reader 2013

山形国際ドキュメンタリー映画祭 2013 へのメッセージ | 王兵、呉文光、アピチャッポン・ウィーラセタクン 2

通じ合うことの奇跡! | 藤岡朝子 3

[審査員から] 新しい方法とテーマを携えた強いエネルギーに会いたい | 足立正生監督に聞く 3

[審査員から] 現実を創り上げよう | ジャン＝ピエール・リモザン 5

[ヤマガタ、いくつかの視点 1] 不可視の罅へカメラを向ける — 再現するドキュメンタリー | 阿部宏慈 6

[ヤマガタ、いくつかの視点 2] 演技が導いた「行為」の像 — 『殺人という行為』を見る | 朝倉加葉子 8

[監督からの声 1] 参加型映画制作の挑戦 — 『何があったのか、知りたい (知ってほしい)』について | エラ・プリーセ 10

[ヤマガタ、いくつかの視点 3] 「家」を追われた人々の声 — 世界を読み直すためのドキュメンタリー | 熊岡路矢 12

[ヤマガタ、いくつかの視点 4] 線の上に線を — 映画と境界 | 田中竜輔 13

[監督からの声 2] 中東という庭園に入れば、まだ花が満開とは言えないが... | アヴィ・モグラビ監督に聞く 15

>>> 「上演の映画」とメディア批判 | 赤坂太輔 17

>>> アリシア先生の教え子 — 『100 人の子供たちが列車を待っている』と「こども映画教室」 | 土肥悦子 19

>>> 「鉄ちゃん」の秘かな楽しみ | 佐藤寛朗 20

[ヤマガタ、いくつかの視点 5] 私を生ける — セクシュアル・マイノリティを描く 2 つの映画 | 江島香希 22

[ヤマガタ、いくつかの視点 6] 遠い母の物語 — サラ・ポーリーの『物語る私たち』 | 安川有果 23

[監督からの声 3] 彼女たちはカメラの前で再び歩き始める — 『蜘蛛の地』が映す現実と非現実 | キム・ドンリョン監督に聞く 25

[ヤマガタ、いくつかの視点 7] 語る力と仮構力 — 酒井耕・濱口竜介監督の東北記録映画三部作 | 山根貞男 28

>>> 山形、予備選考の思い | 稲田隆紀 29

>>> いまできる方法で映画を作る | 釜利子 30

>>> 香味庵の歴史 | 梅木壮一 31

[東南アジア映画事情 1] ラヴ・ディアス — フィリピンの怪物的作家がいま、ヴェールを脱ぐ! | 石坂健治 33

[東南アジア映画事情 2] 生まれ変わった東南アジア映画 | フィリップ・チア 35

[監督からの声 番外篇] 監督と出演者、それぞれの視点 — 『YOUNG YAKUZA』 仏公開当時の新聞記事より 37

>>> ちょっと箸休め | 奥山心一朗 38

[もし異郷で撮るならば 1] 東京のモスク | アミール・ムハマド 40

[もし異郷で撮るならば 2] ブカレストの少年 | ドリアン助川 41

[クリス・マルケル特集に寄せて 1] 時間の織り布 — クリス・マルケル讃 | 千葉文夫 42

[クリス・マルケル特集に寄せて 2] クリス・マルケル — 映画殺しの映像作家 | 河合政之 44

[それぞれの「アラブの春」 アラブ・メディアのジレンマ | ナジーブ・エルカシュ 46

>>> それぞれの「アラブの春」キーワード集 48

[ともにある Cinema with Us 2013 1] 震災後、映し出されているものとの感触 | 小川直人氏に聞く 49

[ともにある Cinema with Us 2013 2] ともに見る場所 — 「Cinema with Us 2013」に寄せて | 三浦哲哉 50

[やまがたと映画 1] 「撮影機廻す音ひくく伝わりぬわが生きし日を記録する音」 | 清瀧章氏に聞く 52

[やまがたと映画 2] フィルムは横向きに走った — 幻灯上映に寄せて | 岡田秀則 54

>>> 畏れの喪失 — 祭りと映画 | 斎藤健太 55

[映画と倫理と批評と 1] 映画と倫理 — ディスカッションのために | 斉藤綾子 57

[映画と倫理と批評と 2] 映画祭と倫理 | 阿部マーク・ノーネス 58

[映画と倫理と批評と 3] 現実との接点 — 批評と倫理 | 北小路隆志 59

[映画と倫理と批評と 4] ドキュメンタリー映画批評は影より出ずる | クリス・フジワラ 61

>>> 映画は今どこに? — 山形の「旭座」と南相馬の「朝日座」 | 吉田未和 63

Greetings to the YIDFF 2013 | Wang Bing, Wu Wenguang, Apichatpong Weerasethakul 2

Miracle of Communication | Fujioka Asako 3

[Jurors' Voice] I Hope to Encounter the Powerful Energy of New Approaches and Themes | An Interview with Adachi Masao 3

[Jurors' Voice] Let's Create Reality | Jean-Pierre Limosin 5

[Perspectives on YIDFF 1] Turning the Camera on Opacity: Documentary that Recreates | Abe Koji 6

[Perspectives on YIDFF 2] Portrait of an Act Dramatically Revealed: Watching *The Act of Killing* | Asakura Kayoko 8

[Directors' Voices 1] *We Want (U) to Know*: The Challenge of Participatory Filmmaking | Ella Pugliese 10

[Perspectives on YIDFF 3] Voices of Those Exiled from Their Homes: Documentaries for Reconsidering the World | Kumaoka Michiya 12

[Perspectives on YIDFF 4] Lines upon Lines: Cinema and Borders | Tanaka Ryosuke 13

[Directors' Voices 2] When We Enter a Garden Called the Middle East, It's Not Yet Full of Flowers ... | An Interview with Avi Mograbi 15

>>> “Cinema on Stage Performances” and Criticisms of Media Akasaka Daisuke	17
>>> Alicia’s Pupils: <i>One Hundred Children Waiting for a Train</i> and “Children Meet Cinema” Dohi Etsuko	19
>>> The Secret Pleasure of Trains Sato Hiroaki	20
[Perspectives on YIDFF 5] Living My Life: Two Films Portraying Sexual Minorities Ebata Koki	22
[Perspectives on YIDFF 6] Stories of a Distant Mother: Sarah Polley’s <i>Stories We Tell</i> Yasukawa Yuka	23
[Directors’ Voices 3] The Women Begin to Walk Before the Camera Once Again: Reality and Fantasy as Seen through <i>Tour of Duty</i> An Interview with Kim Dong-ryung	25
[Perspectives on YIDFF 7] The Power of Narration and the Drive Toward Fiction: Sakai Ko and Hamaguchi Ryusuke’s Tohoku Documentary Trilogy Yamane Sadao	28
>>> The Selection Process for Yamagata Inada Takaki	29
>>> Making Films with What I Know Takashi Toshiko	30
>>> The History of Komian Umeki Soichi	31
[Cinema in Southeast Asia, Now 1] Lav Diaz: Lifting the Veil on the Monster Filmmaker from the Philippines Ishizaka Kenji	33
[Cinema in Southeast Asia, Now 2] Southeast Asia: A Reinvented Cinema Philip Cheah	35
[Directors’ Voices extra] Clips from the French Newspapers on <i>YOUNG YAKUZA</i>	37
>>> A Little Side Dish Okuyama Shinichiro	38
[Filming Far-Away Places 1] The Mosques of Tokyo Amir Muhammad	40
[Filming Far-Away Places 2] The Boy from Bucharest Durian Sukegawa	41
[Retrospective on Chris Marker 1] The Woven Fabric of Time: In Praise of Chris Marker Chiba Fumio	42
[Retrospective on Chris Marker 2] Chris Marker: A Moving Image Artist Who Kills Cinema Kawai Masayuki	44
[Another Side of the “Arab Spring”] The Dilemma of Arab Media Najib El Khash	46
>>> Keywords for “Another Side of the ‘Arab Spring’”	48
[Cinema with Us 2013 1] I Chose Works that Had “Something” About Them An Interview with Ogawa Naoto	49
[Cinema with Us 2013 2] A Place for Watching Together: On “Cinema with Us 2013” Miura Testsuya	50
[Yamagata and Film 1] “To the Gentle Sound of the Movie Camera Turning, I Record Those Things that Give Meaning to My Life.” An Interview with Kiyotaki Akira	52
[Yamagata and Film 2] Film Running Sideways: On “Gentó” Screenings Okada Hidenori	54
>>> The Loss of Fear: Festivals and Film Saito Kenta	55
[Cinema, Ethics, and Critic 1] Cinema and Ethics: An Introduction Saito Ayako	57
[Cinema, Ethics, and Critic 2] Ethics and the Film Festival Abé Mark Nornes	58
[Cinema, Ethics, and Critic 3] Reality and its Contact Point: Criticism and Ethics Kitakoji Takashi	59
[Cinema, Ethics, and Critic 4] Documentary Film Criticism Out of the Shadow Chris Fujiwara	61
>>> Where is Cinema Today?: The Yamagata Asahiza and the Minamisoma Asahiza Yoshida Miwa	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	[A6] 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’ Hall (Large Hall)
[EM] 6つの眼差しと〈倫理マシン〉 The Ethics Machine: Six Gazes of the Camera	[F5] フォーラム 5 Forum 5
[PJ] 日本プログラム Perspectives Japan	[F3] フォーラム 3 Forum 3
[CU] ともにある Cinema with Us 2013	[F4] フォーラム 4 Forum 4
[YF] やまがたと映画 Yamagata and Film	[M1] 山形美術館 1 Yamagata Museum of Art 1
[JF] 審査員作品 Jurors’ Films	[M2] 山形美術館 2 Yamagata Museum of Art 2
	[M5] 山形美術館 5 (3F) Yamagata Museum of Art 5 (3F)

山形国際ドキュメンタリー映画祭2013へのメッセージ

Greetings to the YIDFF 2013

ワン・ビン
王兵 (映画監督)

慌ただしい日々の中、また2年が過ぎた。この間なお私は、ドキュメンタリー映画を通して、この世界の無数の美しい魂を感じ取ることが許されてきたことに感謝している。ドキュメンタリーは、この時代における最も素晴らしい芸術様式である。ドキュメンタリーは私たちの生活に分け入り、真摯であり続け、自分自身を見つめ直す機会を与えてくれる。私は、ドキュメンタリーが、未来の映画文化に進歩をもたらす、最も重要な力となることを信じている。山形国際ドキュメンタリー映画祭が、映画の独立した価値観を保ち続けていることに賛辞を送るとともに、2013年の山形国際ドキュメンタリー映画祭の成功を心から祈っている。

2013年9月13日 北京にて

(秋山珠子訳)

ウー・ウエンガン
呉文光 (映画監督)

1991年、初めて参加したヤマガタから中国に戻った私は、「山形映画祭——インディペンデント・ドキュメンタリー監督の家」と題するエッセイを発表した。そこにこんな一節がある。「私たちのように、世界の片隅で孤独と戦っているインディペンデント・ドキュメンタリー監督たちにとって、ヤマガタの存在は、帰るべき家のようなものであり、どんな孤独の中でも思い続ける憧れであり、ドキュメンタリーを作り続ける力の源泉なのである」。あれから22年経った。私はもう7回も「家」に帰ることができた。そして出来ることなら毎年帰りたいと願っている。

(秋山珠子訳)

アピチャツポン・ウィーラセタクン (映画監督)

YIDFFは、私の作品——白黒の短篇映画——をスクリーンにかけようと言ってくれた初めての映画祭である。幸運だったのは、ここが映画祭と、また真の映画と恋に落ちるのいうってつけの場所だったからだ。それゆえここは、全てが始まるきっかけを与えてくれる——私にとってはそうだったし、来るべき世代にとってもきっとそうなることだろう。

(中村真人訳)

Wang Bing (Filmmaker)

With each busy day, another two years has past. Yet I continue to be thankful for the privilege of being able to know the countless mysteries of the world through documentary film. Documentary film is the most wonderful mode of artistic expression of our time. Documentary enters into our lives, offers us sincerity and gives us the opportunity to re-think the way we see ourselves. I believe that documentary has the extraordinary power to bring about a new cinema culture for the future. Together with expressing my strong admiration for the organiser's unwaveringly independent and unprejudiced stance towards cinema, I send my heartfelt wishes for the success of the 2013 Yamagata International Documentary Film Festival.

Beijing, 13th September, 2013

(Translated by Barbara Hartley)

Wu Wenguang (Filmmaker)

In 1991, when I returned to China after first participating in Yamagata, I published an essay entitled, "Yamagata International Film Festival: the home of the independent documentary director." In this essay, I said the following: "For we independent documentary directors who battle alone in our various corners of the world, Yamagata is the home to which we can return, a place we can dream about no matter isolated we may be. It is the source of the strength that permits us to continue making documentary film." Since then, 22 years have passed. I have returned home to Yamagata seven times now. And I fervently hope to return each year that I am able.

(Translated by Barbara Hartley)

Apichatpong Weerasethakul (Filmmaker)

YIDFF is the first festival that bothered to screen my film, a short black and white film. I was lucky because it is the right place to fall in love with film festivals, with true cinema. Thus it has kickstarted everything for me, and I am sure for generations to come.

通じ合うことの奇跡！

藤岡朝子 (YIDFF東京事務局ディレクター)

今年の映画祭はとにかく、通訳者泣かせになるだろう。上映作品数は212本。複数回上映されるものを数えると、のべ上映回数は全部で250以上。そしてゲスト200人近くをお迎えし、クリス・マルケル特集を除くほとんどすべての上映に、何らかのトークや質疑応答がつくことになる。つまり、お客さんの入替時間以外で客席の照明がついている間は、映画をめぐる言葉の花が各会場で咲き乱れっぱなし、ということだ。さらに今年は、映画上映のない、シンポジウムやディスカッションが目白押し。製作途中の映画企画について意見を交わす「ヤマガタ・ラフカット！」や批評執筆の技を磨くワークショップ。そして夜は香味庵クラブ。——この飛び交う言葉たちよ。

通訳者さんは日本語、英語、中国語、韓国語、タイ語、ロシア語、スペイン語、フランス語、ベトナム語を駆使して、コミュニケーションを取り持つ。観客とゲストの予測のつかない応酬を、通じ合わせてくれる奇跡に、今年も出会える。

クロージング作品はYIDFFの大賞に名を冠するロバート・フラハティ監督の伝記映画。名作『アラン』が撮影されたアイルランドの孤島は、フラハティという苗字の人ばかりだったという。ドキュメンタリー映画の父はアイルランド系だったのだ。そして、アイルランド人気質は、好奇心豊富で話好きであること！

というわけで、ひときわおしゃべりがにぎやかな、今年のヤマガタへようこそ！ ヤマガタらしさは、台本のないガチンコのライブ。開会式と表彰式にはさまれた連日、皆さんにとって驚きと発見と出会いに満ちたおいしい交流のチャンプルーとなるよう、一緒に作っていきましょう。

審査員から | Jurors' Voices

新しい方法とテーマを携えた強いエネルギーに出会いたい I Hope to Encounter the Powerful Energy of New Approaches and Themes

足立正生監督に聞く | An Interview with Adachi Masao

(映画監督、「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)

自分にとってドキュメンタリー映画とは何かと問われてもあまり意味が無い。映画を作ることに於いて、ドラマもドキュメンタリーもないよ。例えば、かつて私がパレ

Miracle of Communication

Fujioka Asako (Director, YIDFF Tokyo Office)

This year's Festival is going to be a killer for our interpreters. Among the 212 films we are presenting, many are screened twice — that means 251 screenings. We are expecting almost 200 guests, mostly filmmakers. Which means, aside from the Chris Marker retrospective, most of the screenings will be accompanied by talks or Q&As. Every time the lights go on, cinemas will be filled with bustling voices speaking about film. In addition, this year's program is full of symposiums and debates. Our new program "Yamagata Rough Cut!" introduces discussions around film projects still in production, and the "Yamagata Film Criticism Workshop" offers a brush up for journalists writing about cinema. And at the end of the day, Komian Club. What a multitude of conversations!

Our wonderful interpreters will speak in Japanese, English, Korean, Thai, Russian, Spanish, French, and Vietnamese, to bridge communication — the unpredictable exchanges between audience and filmmaker. It's a miracle we are able to converse with each other, thanks to our language staff. A round of applause to them!

YIDFF 2013's closing film is a biography of Robert Flaherty, whose name crowns the Festival's grand prize. When he filmed the classic *Man of Aran*, Flaherty encountered many people on the Aran Islands (off the west coast of Ireland) sharing his surname. The father of modern documentary was Irish in lineage! And don't we know that the Irish are known for being talkative, inquisitive, and having a sense of humor?!

And so I welcome you to this year's Yamagata Film Festival, a year promising to be especially chatty and lively. The joy of being at Yamagata is the live experience of encountering non-scripted unexpected confrontations. To sandwich between the somewhat formal opening and closing ceremonies, I invite you to join us in creating a delicious concoction of daily surprises and discoveries in our discussions and encounters.

スチナで映画を撮っていた時、解放戦線の兵士たちはカメラの前で「こうあるべき兵士」を演じ始めた。私はがっかりしてその場は撮影しなかったけれど、その晩、隊長が兵

士たちに「これはプロパガンダなのだから、われわれはゲリラであると同時に俳優もできなければゲリラとは言えないのだ」と演説をぶち始めた。こちらとしては鬱々とするんだけれども、でも、彼らがそう言うのであればいいじゃないかと思うようになった。そして、カメラの前で彼らという主体が俳優に変わるのであれば、自分もドキュメンタリーのカメラマンを演じなければいけないのではないかと思った。

佐藤真や小川紳介のように、ある場所に腰を据えて、記録すべき対象を、対象自体が変わる所も含めてじっと見つめていく、その中で自分自身を問うていくというような、記録するという意味での王道の方法がある。けれどもそれを編集するということは、ドラマを作るのとどこが違うのか。記録映画とドラマは、編集することにおいて同じだと思う。ニュース映画やニュース番組だってそうだ。編集というのは作る側の主観と主張で為されるのだから。

自分が撮ろうと思う対象に対して、対象だけでなく自分をも問うていくというのは、対象と撮影者との関係性、つまり対象の主体性に作家の主体性がどう反映されるかということを見ていくことになる。そしてまた、作者の主体性と同時に観客の主体性も問われてくる。ドキュメンタリーの面白さというのはこういう所にあるはずだ。そういった視点でドキュメンタリーについて考えていきたいと思っている。例えば私は、『赤P』（『赤軍——PFLP 世界戦争宣言』、1971）は報道映画だと言っているんだけど、今年とある場所で『赤P』を編集しなおしてフリージャズのライブ上映に使ったらいい。私はその上映を見に行き、『赤P』はニュース映画なんだから、かつてのままを再現するんじゃなくて、今どうなのかという提案をすればいいんだ。新しい映像もぶち込んでやっていいんだ。素晴らしい、よくやってくれた」と褒めた。こういうのが上映の良さだよ。昔の

作品を見ることで現在を照らし出すという方法もあるけれども、同時に、自分たちがその作品をどう見たかを上映する側が表現するのは素晴らしいよ。そこまで行きたいと思う。

山形国際ドキュメンタリー映画祭では、コンペティション部門でも「アジア千波万波」でも、若い人々が新しい現実に対して向き合った作品が集結してくる。そうやって集まってくるものに今度は自分が対峙して、自分が考えている世界や現実と彼らが直面している現実との違いを知りたい。そして、彼らが彼ら自身の現実をどう表現しようとしているのか、その新しい主張と新しい方法を見つけたい。審査員を務めるというのは、高みから見下ろして作品を審査するのではなく、そういう新しさに出会えることの素晴らしいさを語る権利を維持するという。それが、私が審査員を務めるにあたっての立場です。小川紳介を始めとして、この映画祭をこれまで作ってきた人たちの歴史的な思い入れもあるだろうけれども、「YAMAGATA」と表記されるような世界的な場に集まってくる、新しい方法とテーマを携えた強いエネルギーに出会いたいと思っている。

今回山形で出会うであろう作品や作家はおそらく、彼らの生きる国の現実に対してどう向き合うかという運動をしているはずだ。言ってみれば「映画を撮る」ということ自体も運動だ。私は彼らの運動を見たいと思う。映画作品として完結しているものもあるかもしれないけれど、概ねそうじゃないだろう。作品として完結するのではなくて、次の映画祭でもその次の映画祭でも、彼らの運動について報告してくれるようなことが起こってほしい。それが楽しみです。

聞き手＝岩槻歩（川崎市市民ミュージアム学芸員）
2013年9月19日、東京にて収録

To me it doesn't really make sense to even ask what documentary film is. When you make a film, there is no drama and there is no documentary. For example, I was filming in Palestine once, and the soldiers at the liberation front began to act "the way soldiers ought to be" in front of the camera. I was disheartened, so I didn't bother shooting there; but that night, their commanding officer started lecturing the soldiers about how "this is propaganda, so if we can't be both actors as well as guerilla fighters, then we're not really guerillas." While that depressed me, I came to believe it was fine if that's what they say. And if these individuals turned into actors in front of the camera, I figured I too had to play the part of documentary cameraman.

There's the high-minded approach of making a record by sitting down in a certain spot, the way Sato Makoto and Ogawa Shin-

suke do, and looking long and hard at what needs to be recorded, including the parts where those things themselves change, and coming to question yourself in that context. But when you take that and edit it all together, how is that different from manufacturing drama? I think documentary film and dramatic film become the same in the editing process. Newsreels and TV news are that way. After all, editing is done through the subjective viewpoint and opinions of the filmmaker.

With the things I want to film, I interrogate not just what's being shot but myself as well, and I come to see the relationship between the filmmaker and the filmed, in other words, how the author's subjectivity is reflected in the subjectivity of those being filmed. Moreover, the author's subjectivity is being interrogated the same time as the audience's. That's what's interesting about

documentary films. And I'd like to think about documentaries from that perspective. For example, I'd thought of *The Red Army/ PFLP: Declaration of World War* (1971) as a newsreel-style film, but I'd heard that it was re-edited for a screening at a free jazz concert this year. I went to go see it, and it was good to make it about the present instead of replaying it the way it once was since it was a newsreel-style film. You could even bring new images in. I praised it as wonderfully well done. That kind of thing is the virtue screening a film. While watching an older film is one way to shed light on the present, at the same time, it's terrific when the people screening the film can show us how we look at that work. That's where I want to go.

At the Yamagata International Documentary Film Festival, in the competition section and in the New Asian Currents section, we've gathered a lot of films in which young people confront the realities of today. I look forward to coming face to face with the work being amassed here and getting to know the differences between my conceptions of the world and reality and the reality these youth face. And I'm eager to discover the new approaches and new opinions on how they can try to express their own real-

■上映 Screening

『略称・連続射殺魔』AKA *Serial Killer* [JF] 10/15 10:00- [A6]

審査員から | Jurors' Voices

現実を創り上げよう | Let's Create Reality

ジャン=ピエール・リモザン | Jean-Pierre Limosin

(映画監督、「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)

数年前、フランスのある知識人が一冊の本を出版し、その主たる命題として、「真実」に寄り添わんとするドキュメンタリー映画は貧しさを自ら引き受けなければならないと主張したことがあった。撮影方法は貧しく、美学においても節制しなければならないと！ 知人であり、この知識人を評価してもいる私は、それに対する反論を自らの裡に抑え込んだ。この書物はなんら論争を引き起こすことはなかったが、それはまた、理論上は表明しうるこうした主張がすでに定着しており、とりわけテレビ局で責任ある立場にある人間には馴染み深いものであることを物語るものだろう。

私とはいえば、ドキュメンタリー映画には、全てを使うわけではないにせよ、現存するあらゆる技術的手段、いまだ編み出されていないあらゆる手法が必要とされると考え

A few years ago, a French intellectual published a book whose principal claim was that a documentary film must be poor if it seeks to approach the truth. Poor in its means of filming, thrifty

ities. Serving as a jury member is not about looking down from on high and judging these films, rather it's about maintaining the right to talk about how wonderful it is to encounter such originality. That's my role as a juror. I suppose there is a historical attachment to the people who have made this film festival possible, like Ogawa Shinsuke, but I hope to encounter the powerful energy of new approaches and themes gathering at an international site like Yamagata.

The filmmakers and their works we will encounter this year in Yamagata will surely be crusading for a way to confront the realities of the countries they come from. In a way, the act of filming a movie is itself a crusade. I hope to get a look at these crusades. While I'm sure there will be films that are completed artistic works, I suppose most are not. But rather than seeing them finish their work, I'd like them to bring us news about their crusades at the next film festival or the next one after that. That's what I look forward to.

Interview conducted by Iwatsuki Ayumi
(Curator, Kawasaki City Museum) in Tokyo on September 19, 2013
(Translated by Thomas Kabara)

ている。ドキュメンタリーには膨大な時間が必要であり、企画を練り上げ、現実と向き合い、その把握につとめながらフィルムに収めていくためには、総体としてスピードが求められるときでも、またそんなときにこそ、筆舌に尽くしがたい時間が必要になるのである。

私が日本で撮影した最新のドキュメンタリーは、数年間の長きにわたって社会のグレー・ゾーンの内部に身を沈めた結果できあがったものだ。「現実」とはいくつもの層が積み重なったものなので、一本の映画のみでその全体を要約することなど、決してできないだろう。実際、誰もがこう理解してくれるとどんなにいいだろうか——一本のドキュメンタリーとはいっただって、来るべき連作の、あるいは作られつつある複数の映画の予告篇なのである。(中村真人訳)

in its aestheticism! Since I know and esteem this intellectual, I refrained from responding to him. His book has created no controversy, insofar as these theoretical claims were already installed in

people's minds, especially those who are responsible for television channels.

For my part, I think documentary film needs all existing technical means, and all the means which have yet to be invented, even if we do not use all of them. Documentary requires a considerable amount of time, an inexplicable time to develop its projects, to confront reality, to apprehend and film it, even and especially if we must be the fastest in all of these aspects.

The last documentary that I shot in Japan involved a lengthy immersion of several years inside a gray zone of society. Reality has so many levels, that a single film will never give an account of its totality. In fact, it would be good if everyone understood that a documentary is always a trailer for the upcoming film series, a trailer for films in the making.

(Translated by Mark D. Roberts)

ヤマガタ、いくつかの視点 | Perspectives on YIDFF

1

不可視の翳りへカメラを向ける——再現するドキュメンタリー Turning the Camera on Opacity: Documentary that Recreates

阿部宏慈 | Abe Koji

(フランス文学 | French Literature)

映画は、ましてドキュメンタリー映像において、見るべきは映像であって、画面にないものを語るべきではない。それはたしかにその通りなのだが、それでもなお映像は時に不可視なるものへのまなざしとなる。

出来事が私たちの感覚的尺度を超える時、私たちは、見えるものの向こう側へとまなざしを届けたい衝動に駆られるだろう。それが過去の出来事（殺戮、喪失あるいは災害）である時、眼前の景色は、たちどころに言い知れぬ翳りを帯びる。アジェの撮影したバリの街並について、ヴァルター・ベンヤミンは、犯罪現場の写真のようだと言ったが、それが現に犯罪の現場であるとき、翳りはもはや隠しようもない。

不可視の翳りを、可視化し、再現／再現前させるとするならば、それはどのようになさなければならないのか。あるいはなされるべきではないのか。たとえばインドネシアにおける軍事独裁政権下で、しばしば何の根拠もなく反政府活動の罪をきせられ、殺害された多くの人々の物語。それを、殺戮に手を染めた、殺人者集団のリーダーたちに証言させること。『殺人という行為』（ジョシュア・オッペンハイマー）は、殺人部隊の伝説的リーダーを主人公として映画を撮るという枠組を提供することによって、殺人者そのものの声と映像を突きつける。ほとんど舞踏的とも言えるスペクタクルとして、密室での、ビルの屋上での血なまぐさい行為を嬉々として再演する殺人者の、憑かれたような姿、さらにはビデオに映し出されるおのれ自身の映像にうつとりとして見入る姿は、それ自体ひとつの映像的凶器／狂気として見る者に突きささるだろう。

大量殺人と震災と津波による被災を同じ平面上で語ることはできない。しかし、その体験の尺度を超える大きさある

いは強さゆえに、把握さえしえない出来事の想起という点では、『なみのこえ』（酒井耕、濱口竜介）の語り手たちもまた、覆いきれない傷を生きていることに変わりはない。その上で、一見おだやかな情愛に満ちた家族の語りは、その彼方にある翳りとともに生きてあることの平凡ともいえる希望を伝えて来る。同じ作者たちによる『うたうひと』の昔語りにもそのような翳りのよぎる瞬間がある。夜の川辺で目撃された足のない武者たち。民話の彼方から蘇る死者たちの影。『遠野物語』を彷彿させる怪異譚は、語りの歓びと悲哀のうちに引き込まれた語り手自身（ひいては聴き手）の人生を浮かび上がらせずにはおかない。

『リヴィジョン／検証』（フィリップ・シェフナー）では、逆に、東ヨーロッパの国境付近、とうもろこし畑の片隅で起きた不法入国者の射殺事件、ハンターによる一見不慮の事故とも見える射殺事件を中心点として、証言の波が、まるでトウモロコシの葉を波立たせ過ぎる風のように広がっていく。人々は「私達も本当のところ何が起きたのかは知らないのだ」と言いながら、だからこそ「今こそ、語るべき時だと、考えた」と述べる。語り手は、一方的に語るだけにとどまるわけではない。語るということは語りつつあるおのれの声に耳を傾けることでもある。証言者は、録音された自身の声に耳を傾けることで、自らの声の聴き手ともなる。その、自らの証言に耳を傾ける証言者の姿を目にすることで、観客もまた、見えない何ものかを凝視しようとつとめずにはいられない。20年前の墓地荒らしの現場で「その傍らに立っているけれども、それと認めさせる何ものもない」ことへの恐怖を隠しきれない聖職者と同様に。

だからこそ「検証」に終わりはしない。語り継ごうとする意志にも。2003年の映画祭で上映されたリティー・パニユ

『S21 — クメール・ルージュの虐殺者たち』は、作家自身の終わることない問いかけの映像化だった。映画は、ポル・ポト政府の一員として多くの市民を拘禁、虐待、殺害した当の加害者が、かつて自分たちがおこなった行為を、その現場において再演するさまを映し出した。目に見えぬ犠牲者に向かって、機械のように命令を下し暴力を振るう看守の姿に、私たちは、むしろ再現しようとしても再現し得ない、表象不可能なるものの現前に立会う思いだった。

リティー・パニユ自身は、最新作『失われた映像』(2013)において、ようやく自身の収容所体験と家族喪失の物語を語るだろう。ただし、無表情な人形を媒介として。それに対し、『何があったのか、知りたい(知ってほしい)』(エラ・

One way of thinking says that in cinema, and especially documentaries, we should be watching the images on the screen, and that anything beyond the screen has no place in discussion. Although this assertion is technically incontrovertible, there are times when images provide a glimpse of things not physically visible.

When events surpass what we can gauge simply by looking at them, we are seized by the desire to deliver our gaze beyond the images themselves. This is because when they show prior scenes of slaughter, loss, or for example disaster, our vision becomes immediately overtaken by a mysterious opacity.

Walter Benjamin said Jean-Eugène Atget's photography of Paris resembled crime scene photos. When crimes scenes are in fact shown, the opacity can no longer cloud our sight.

How should we should we go about reconstructing and re-presenting things that are opaque, making them clear to be seen? And what should we avoid in this process? One documentary tells the story of frequent killings under a military dictatorship in Indonesia, of people falsely accused of insurgency. The leaders of the group who did the killings are the ones who give testament to the crimes. The film is *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer); by using an approach in which legendary leaders from the death units become the protagonists of the movie, we are confronted by the voices and images of the killers themselves. In a spectacle that could almost be called dance-like, they re-enact their bloody deeds with gusto behind locked doors and on rooftops. Seeing these same murders gazing raptly at the footage of their own recreations, is itself a cinematic weapon / madness likely to lacerate the viewer.

Mass murders and earthquakes and disasters resulting from tsunami cannot be approached on the same level as one other. However the trials of the people telling their experiences in *Voices from the Waves* (Sakai Ko, Hamaguchi Ryusuke) cannot be separated in the sense that an experience that is too massive and powerful for them to even grasp has given them wounds that are still raw and uncovered. These wounds are in the background of these families' calmly affectionate conversations. Throughout what they say,

プリーセ、ヌ・ヴァ、トゥノル・ロ村の人々)に登場する村人にとって、語りはようやく始まったばかりだ。「教育」という口実で夫を連れ去られ、虐殺された女性。子供を失った老婆。クメール・ルージュの姿も知らない若者たちに、彼らの服を着せ、スカーフの巻き方を教え、家族を虐殺された過程を自らの身体を提供することで再現する村人。彼らに、語るべく促し、カメラを向け、マイクを突きつけるのもまた同じ村人であり、村の子供たちだ。彼らにとってはもはや語りは彼方にある何ものか、出来事の全体への倫理的な検証のまなざしを超えて、日常の中で無限に繰り返される過去への問いと想起の、民俗的ときえいえる実現となるだろう。

we recognize the hopes, perhaps mundane, inherent in living with the opacity of something beyond their vision. There is a moment reminding us of this opacity, in one of the old tales in *Storytellers*, by the same directors. Samurai missing their legs are spotted by the riverside. They are the shadows of people revived from the dead. As the narrator tells (in fact, as the singer sings) this strange tale, reminiscent of something out of *Tales of Tono*, the joys and sorrows of her life are brought to the surface.

Revision (Philip Scheffner), takes as its subject the seemingly accidental shooting death of illegal workers by hunters in the corner of a cornfield on the Eastern European border. The waves of testimonies spread like the wind blowing too vigorously through the corn leaves. People say that they decided it was time to discuss the incident, as they aren't sure what happened either. A storyteller cannot merely just tell a story unilaterally. To talk about something is also to turn your ears to your own voice that has begun to speak. In the film, the witnesses hear the recordings of their testimony, becoming listeners to their own voices. And when the audience sees these witnesses listening to their own voices, they cannot help but trying to stare at something that isn't on the screen. Just like the priest standing by the site of a grave vandalism 20-years prior, afraid since there is no sign of evidence.

This is why there is no end to "verification (=re-vision)." And to the wish to transmit stories. Rithy Panh's *S21, the Khmer Rouge Killing Machine*, shown at the 2003 festival, is a film about the director's own never ending questions. The film takes as its subject members of the Pol Pot government who had detained, abused, and killed many citizens. It shows the same perpetrators re-enacting what they had originally done, in the same locations. Seeing these guards act like machines, following orders to hurt people they can't see, we realize that we couldn't ourselves recreate the actions even if we wanted to, and we are confronted with the presence of the unrepresentable.

It seems that in Rithy Panh's new work, *The Missing Picture* (2013), he finally tells the story of his prison camp experience of his childhood, and about the loss of his own family; although

all through the means of expressionless dolls. The villagers in *We Want (U) to Know* (Ella Pugliese, Nou Va, the people of Thnol Lok), are only just beginning to tell their stories. Husbands taken away for “education,” women massacred, old women whose children were killed: the villagers reenact the atrocities of the Khmer Rouge. Young people who never saw the Khmer Rouge are given their clothes, and learn how they wore their scarves offering themselves in reenactments following the same sequence of events as

happened to families in the village. Those turning the cameras and microphones on them urging them to speak are from the same village, the children. Is this storytelling for them in a place beyond their reach? Or is it something that might be called an ethnographical act, free of ethical verification, that realizes the questions and recollections that endlessly fill everyday life?

(Translated by Jeremy Harley)

■上映 Screenings

『殺人という行為』 *The Act of Killing* 【IC】 10/12 10:00- [A6] | 10/13 18:00- [CL]

『なみのこえ』 *Voices from the Waves* 【IC】 10/12 16:30- [A6] | 10/14 14:30- [CL]

『うたうひと』 *Storytellers* 【PJ】 10/13 10:00- [F3] | 10/14 18:50- [F4]

『リヴィジョン/検証』 *Revision* 【IC】 10/11 18:45- [A6] | 10/14 19:00- [CL]

『何があったのか、知りたい (知ってほしい)』 *We Want (U) to Know* 【NAC】 10/12 13:30- [F3] | 10/13 10:30- [F5]

ヤマガタ、いくつかの視点 | Perspectives on YIDFF

2

演技が導いた「行為」の像——『殺人という行為』を見る Portrait of an Act Dramatically Revealed: Watching *The Act of Killing*

朝倉加葉子 | Asakura Kayoko

(映画監督 | Filmmaker)

私は人がショックに殺される映画を見るのが好きだ。そして見たいが故、自分の映画では悉く人を殺してしまう。殺しのやり方、死んでしまう演技、それを物語る撮影のアイデアを見ると、震えながらも充実した気持ちになる。なんだか得した感じがしてしまうのだ。勿論実際の殺人は決して見たくない。実際に自分が恐怖を味わう代わりに「見るだけで済んだ」のが嬉しいのかもしれない。人が殺される行為を恣意的に撮影したものはその労力や費やす時間の分、死に真っ向から立ち向かっているはずなのに、それが手が込んでいればいるほど死への意識を鈍らせ、安心感すら獲得する。

殺人部隊のメンバー達は「私を女優にしてください」とばかりに監督の「殺人を再現して映画にしないか」という提案を嬉々として実行する。何万人も殺したであろう彼らだが、倫理の基準が少し違うだけで決して狂人ではなく、撮影を動かし進めているのはその彼らの甘い追憶だ。アメリカ映画に憧れて（私もそうだ）殺人を行っていたという彼らは、格好良い英雄と自任する自分達の殺人を思い通りに演出していく。やがて実際にはしていなかったであろう「血を欲している顔」の演技を仲間要求するまでになり、次第に現実の過去をフィクションの行為が乗り越えていく。そして、凝って再現された殺人シーンからは実録の感触は決して感じられず、リーダーが夜中に何故か自分の歯をベ

ンチで抜いているほうが何倍も「人を殺してきた人物」を彷彿とさせる。特殊メイクを試したかったのだろう、リーダーが生首を切られる直接的な殺人描写の撮影もどこか平和な趣だ。

しかし、集落の大掛かりなセットを使っただけで、その後強盗強姦殺人が続くであろう放火シーンの撮影の際、参加した女性や子供達がショックで号泣し放心する。過去の記憶を持たず、映画への憧れを共有しない彼女らは「見るだけで済む」ことなく恐怖を実体験し、現実とは異なるフィクションに浸食される。また、その様子を予想外といった顔つきで見つめるリーダーにも、撮影で反芻する幾多の殺人の記憶が過去を乗り越えて襲いかかる。自ら考案した自慢のワイヤー技で殺される自分の演技に誘発され、人を殺し続け獲得した確かな死の体験とフィクションとが混じり合ったイメージに襲われて動けなくなった彼には、甘い追憶だった穴を見つめ続ける人生が残された。

もし1965年にハンディカムがあり、タリバンのように彼らも人に見せるため殺人を撮影していたらどうなっていただろう。時を経てフィクションで演じることによって倫理の俎上から逃れて、純粹に「行為」は浮かび上がった。殺人が単なる行為であること、しかし否応無しに人々の体温が上がること、そしてとてつもない恐怖を伴うこと。何十年と堅牢に支持されてきた「この殺人は善行である」という彼ら

の倫理を本能が粉々に打ち砕くほどの「行為」であることの紛れも無い立証の様には、戦慄を覚えずにはられない。

「行為」を作りそれを見る、という双方向からのアプローチによってこの映画は、屈指の主演俳優を生み出し、また

I love watching movies where people die a shocking death. And as I like watching this gruesome spectacle, everybody ends up dying in my own movies as well. While it makes me tremble to see an actor's method of killing others, the dramatic flourish of a on-screen death, or a novel way of expressing this violent action on film, it also gives me a strong sense of fulfillment. It kind of feels like I have gained something from the experience. Of course I definitely do not want to see an actual killing. Perhaps I'm happy just watching a depiction of death instead of actually experiencing real fear. The time, effort and stress of arbitrarily filming scenes of murder actually dulls our consciousness towards death and even provides us with a sense of ease, with this feeling increasing the more intricate the production becomes, even though the process is bound to involve confronting death head-on.

The members of this death squad quite happily reenacted their murders when the director suggested he wanted to make a movie about the events, as if they were asking him to "Please make me an actor!" While these people have likely murdered tens of thousands of people, they are certainly not madmen, as their sense of morality is a little different: for them, helping these scenes be made provides sweet reminiscences for them. These men, who have committed murder on a grand scale, are great admirers of American movies (as am I actually), and appoint themselves to the role of cool Hollywood action hero while they are able to direct the scenes of their own murderous actions to their personal satisfaction. Before long they were pulling dramatic bloodthirsty faces at the request of their collaborators, which they surely were not making at the time of the actual murders, and the reality of the past was gradually being overtaken by fictional events. Their elaborate reenactments of the murder scenes give absolutely no feeling that these are authentic accounts of their actions; seeing their leader for some reason pulling his own teeth out with pliers in the middle of the night however, presents a significantly clearer resemblance to a person who has killed others before. Yet there is even somehow a flavor of peace in the filming of the leader's direct portrayal of mass murder, including even beheadings, with him eager to try on special makeup for his film debut.

However, when filming the arson scene with a grand film set in the village, which signals the continuation of further rape, pillage and murder, the women and children participating in the filming are reduced to tears and a state of numbness by the shock of the violence recreated. Without memories of the original events, and

同時に、観客としての彼から今までの人生を覆すほどの最大の反応をも引き出した。その強靱な力はこれからこの映画を「見るだけで済む」観客達のことも大きく揺さぶるのは間違いないだろう。



『殺人という行為』 *The Act of Killing*

not sharing the fascination with movies, the women and children are no longer "just watching," but truly experiencing fear. Reality has been eroded by fictional film-making. Upon looking at their faces, the leader is unexpectedly overwhelmed by memories of the countless murders turning over in his mind with the filming. The distinct experiences of taking other people's lives, using a wire garroting technique that he proudly devised himself, are brought to the surface by his own performance of being killed and blended with his fictional ideas to form an image which briefly stuns him into a state of paralysis. All that is left for him is to keep staring at the hole in his life where the pleasant memories used to live.

What would have happened if there were handy cams available in 1965 and these people could have used film to show the world their murderous deeds as groups like the Taliban choose to do today? With the passing of time and turning the massacre into a piece of fiction, the need for ethical consideration is avoided and only the simple act of killing emerges. Murder is just another act, but whether you like it or not, it will make your temperature rise and be followed by a tremendous fear. Seeing the undeniable evidence of this "act," which should instinctively shatter the notion held by these men (and strongly supported by all around them) for decades that they were acting morally, will send shivers down your spine.

Through the double-sided approach of both creating an "act" and then watching it, this movie creates one of the most unforgettable leading men ever, and at the same time draws forth an overwhelming reaction that would overturn his life to date as he watches as a spectator. This powerful force will from now on undoubtedly produce a resounding shock in all the people who "just watch" this movie. (Translated by Joel Woodbury)

■上映 Screenings

『殺人という行為』 *The Act of Killing* 【IC】 10/12 10:00- [A6] | 10/13 18:00- [CL]

参加型映画制作の挑戦

——『何があったのか、知りたい(知ってほしい)』^[1]について

We Want (U) to Know^[1]: The Challenge of Participatory Filmmaking

エラ・プリーセ | Ella Pugliese

(映画監督 | Filmmaker)

トウノル・ロ村に到着し、当地で暮らす人々にこの映画のプロジェクトへの積極的な参加の提案を持ちかけたとき、こうした共同制作の作業がいかなる方向へ向かうかについて、私たちがなんらかのプランを事前に想定しておくようなことはしなかった。「参加」というのは実際、カンボジアのこれまでの経緯からすると、まったくの新しい概念だった。プロジェクトにかかわる(カンボジア国内外の)NGOから派遣され共に仕事をするようになった仲間たちも、私たちが村人たちの主導でプロジェクトを進めたいと本気で考えているという事実戸惑っていた。しかし、自身とその同胞が過去から救済される助けとなるような映画とはどのようなものなのか——それを私たちに語るのは、「彼ら」であるべきなのだ。

村人たちからの最初の反応として、自分たちの家族が殺戮されたときの出来事を再構成してみたい、という意見がいくつか寄せられた。ヌ・ヴァと私は当初これには懐疑的で、悲劇的な出来事を再演することの困難と、そこに含まれる可能性、とりわけトラウマが回帰する危険性があることについてはよく分かっていた。しかし、その喪失の瞬間、具体的には愛する人が連れ去られ死に追いやられたそのときの状況こそが、省みられ、取り組まれるべきものであると指摘する生き残りの人々は後を絶たず、その数は増えていくばかりだった。現在の暮らしぶりからはほとんど伺い知ることができないが、彼らは、その出来事が起こったまさにその瞬間というべきものにある具体的な形を与えることを望んだのだ。このような試みを行うことを好機と捉えるべきなのか、正当性はあるのか、あるいは危険ではないのかと、なおも疑念が満ちあふれるままではあったが、それでも私たちはここで悟った——それをする機会を、私たちは与えなければならない。

私が参加するというこの意味は、可能な解を探る討論会を誰でも参加できるようにする——議論の整理や調整はするかもしれないが——のが私だということである。この映画の主役となるべき人々、この場合、クメール・ルージュの虐殺を生き延びた人々のことであるが、彼らはここで、参加するかどうか、あるいはどのようなかたちで参加する



『何があったのか、知りたい(知ってほしい)』 *We Want (U) to Know*

のかを決めていく。私は「もたらす」側、「提起する」側の人間で、それゆえこの関係性の中では力をもつ立場にあることは分かっているし、そのことは忘れないようにしているつもりだ。けれども、状況によって与えられたこの権限の少なくともいくらかを手放してもいいと私が言ったなら、その権限はみんなでも共有し、誰もが使えるものであってほしい。私にはまた、リスクを受け入れた責任をとる必要がある——制作過程の開始点であった自分が、その過程で私たち全員がどこへ向かうことになるのか、知らずにいたのだから。

ともあれ、私たちはやることにした。

数日もすると、生存者たちが大勢集まって、処刑場面の再演を始めていた。誰がどの役を演じるか、その場面はどこで行われるか、あるいは見え方はどのようにすべきなのかということ、自発的に決められていた。なんと力強く、なんと感動的なことだろう！ この場面とそこに至るまでの道程が、映画の核となる部分である。しかしながら、この過程におけるあるひとつの局面は、それほどたやすく飲み込めるものではない。準備を進めているあいだ、人々はみな(本当に)その作業を楽しんでいた。はじめに彼らが専心していたのは、ここで演じられる当の人々がどこでどのようにクメール・ルージュに連れ去られたのかについて、話し合うことだった。その後、武器などの小道具や、ポル・ポト派の軍服風の衣装を探し始め、それらを使って当地の若者に仮装させたそのとき、彼らは、いや私たち全員が気付いたのだ——「本物のクメール・ルージュ」に似ている、

と。この状況をユーモラスであるとする感性が優位になったその瞬間、突如として全員が、老いも若きも、私たちも、その誰もが笑い出したのだ^[2]。自分の背中をまず悪寒が走り、それから心の中にこんな考えが駆け巡ったことを覚えている——「これは、きわめて危険な状態なのではないだろうか？」——その通り、あるいは少なくとも、その通りかもしれない。しかし、まさにこの瞬間の笑いは、集団的

[1] 本作品は、カンボジアのある村で、クメール・ルージュ体制を生き延びた人々とその周囲の人々ともに行われた、自己治療と過去との和解のプロセスを記録したものである。そもそもの始まりは、カンボジア国内、また欧米各国から集められた心理学者、NGO 職員、映画作家で編成されたチームによる参加型実習であった。筆者は、このプロジェクトにおいて芸術監督を務めている。

[2] これは映画の中で明白なたちで現れている要素ではない。というのも、撮影後の編集段階で作品を観ながら私たちとディスカッションをしていたカンボジア人の仲間が、この場面は誤解を招きかねず、外の世界に対し、誤った村の人々のイメージを与えかねないという懸念を示したからだ。それゆえ最終的に、私たちはこの場面を映画に含めないことにした。

As we arrived in Thnol Lok village and made a proposal to the people living there: to actively join our film project, we had no pre-imagined plan of what direction our work together would take. The concept of “participation” was, indeed, pretty new to the Cambodian context. Even some colleagues from the NGOs implementing the project (Cambodians as well as Internationals) were irritated by the fact that we really did want the villagers to lead us. *They* should tell us what kind of film could help them and their countrymen to find relief from the past.

Some of the first feedback that we received from villagers was their desire to reconstruct the brutal killings of their family members. Nou Va and I reacted in a rather skeptical way, well aware of the difficulties of re-enactments of tragic events and also of the possible implications, especially the risk of re-traumatization. However more and more survivors pointed out that it was the moment of loss that needed to be reflected upon and worked on; specifically the situation in which their beloved ones had been taken away or killed. They wanted to give this very moment that was largely unknown from their current life, a concrete shape. Still full of doubts about the opportunity/legitimacy/danger of taking on such an endeavor, we realized that we had to give it a chance.

Participation means to me that I open a panel of possible solutions, although I may give some coordinates. The protagonists, in this case the survivors of the Khmer Rouge, then decide if and how to participate. I know and try not to forget that I am the one “bringing,” “offering,” and thus in a way I am in a position of power in the relationship. However, if I offer to give up at least

[1] *WWWU2K* is the documentation of a process of self-healing and conciliation with the past, which took place in a Cambodian village among survivors of the Khmer Rouge Regime and their community. It was initiated through participatory practices by a team of psychologists, NGO workers and filmmakers from Cambodia, Europe and the US. I was the artistic director of the project.

[2] This is not an evident element of the film because our Cambodian colleagues who watched and discussed the film with us during postproduction were worried it may lead to misunderstandings and give a wrong image of the Cambodian villagers to the outside world, so we ultimately decided not to include it.

■上映 Screenings

『何があったのか、知りたい（知ってほしい）』 *We Want (U) to Know* 【NAC】 10/12 13:30- [F3] | 10/13 10:30- [F5]

解放の一形態、古代ギリシャで言うところのカタルシスであった。あるトラウマ的瞬間を、まったくの非-トラウマ的な枠組みにおいて、あるいはまたそこから距離をとり、それをより無害なものにすべくユーモアを用いて再現する行為であった。30年の時を経てここに集い、笑いながら誰もがこう言うのだ——こんなことはありえない。ここでは、いまでは、もうこれ以上。
(中村真人訳)

some of the authority that the situation gave me, open it up and share it, I also need to take responsibility accepting the risk — not knowing where the process I started would lead all of us.

We decided to do it.

Few days later, large group of survivors were re-enacting a scene of execution, spontaneously deciding who would act which role, where the scene would take place and how it should look like. What a power! What an emotion. This scene and the steps to get there form the core of the film. However, one aspect of the process is not so evident: during the preparation people were having (really) a lot of fun. At first they concentrated on discussions of where and how the specific people had been taken away by the Khmer Rouge. As they started to look for tools like weapons and Pol Pot-style clothing to dress up the local village youngsters, they realized, we all realized, that they looked like “real Khmer Rouge.” At the moment the humorous side of the situation prevailed and all of a sudden, everybody was laughing, the elderly people, the children and us.^[2] I remember the shiver going down on my back at first and the thought running through my mind, “Is this not extremely dangerous?” Yes, it is — or at least it *may* be. But in this very moment it was a form of collective liberation, catharsis in its ancient Greek meaning. It was the act of reproducing a traumatic moment in an absolutely non-traumatic frame, and using humor to make it more distant, more inoffensive. It was everyone joining together in laughter three decades later to say: this cannot be. Not here, not now. Not anymore.

「家」を追われた人々の声 —— 世界を読み直すためのドキュメンタリー

Voices of Those Exiled from Their Homes: Documentaries for Reconsidering the World

熊岡路矢 | Kumaoka Michiya

(国際政治学、法務省難民審査参与員 | International Politics / Refugee Examination Counselor, Ministry of Justice)

タイでは二度と起きないと言われていた「軍事クーデター」を、2006年9月、貧困層に人気のあったタクシン政権に対して、「国王忠誠」の軍部が起こした。親タクシン派（赤シャツ派）虐殺と同じ場所で行われた2010年大晦日の年越し祭の賑わいに、違和感を覚えたノンタワット・ナムベンジャポン監督は、翌年4月（タイ新年）、タクシン派支持者でありながら集会鎮圧（2000年5月）を兵士として命じられたオードさん（退役）の、東北タイ・シーサケート県への帰郷に同行し、映像とインタビューを通してタイ政治を抉る。東北タイは、1970年代末から多くのカンボジア難民を受け入れた地域でもある。玉突きのように、難民流入により耕作地を失ったタイ農民貧困層は、都会と海外への出稼ぎを強いられた。東北タイ南部では、今も「ブレア・ヴィヒア寺院」を巡るカンボジア軍との戦闘が断続する。『空低く 大地高し』は、国境両側で、家・コミュニティを奪われた農民の絶望の声を記録する。「生きるためには逃げなければ」。

『遺言—原発さえなければ』（豊田直巳・野田雅也監督）は、原発事故被災地の人々を追う。被災地の一つ、福島県飯館村は、1980年、苦境にあったカンボジア難民のために、婦人会を中心にX線医療バスをタイ国に寄付した。これが縁となり、80年代半ば飯館村は、関東在住のカンボジア難民の子どもたちに「夏休みキャンプ」の場を提供してくれた。飯館村の篤い人情と山野の美しい風景は忘れがたい。しかし原発事故による放射能汚染に直撃され、家屋も田畑・森

も無事、住民も牛・馬・家畜も元気であったのに「全村避難」という事態になり、大震災から2年半以上が経過する今も、「除染」の成果も限定的で、全村民帰村にはほど遠い状況にある。現在は、飯館村の子どもたちのキャンプ受け入れが他地域によって行われている。

『我々のものではない世界』のマハディ・フレフェル監督は、かつて自身も居住したレバノン南部のアイン・ヘルワ難民キャンプとそこに住む人々を長期取材することで、パレスティナ難民問題の根源に迫ろうとする。キャンプの状況は、監督の友人であるアブ・イヤド青年が漏らす、「食べてはいるが、生きてはいない」という、虚無的で自罰的な心理状態に集約されている。

今日、「ナクバ（占領の大災厄）」から3世代目から4世代目に移ろうとするパレスティナ難民問題を頂点に、冷戦時代より更に拡大された形で、政治・経済・災害に起因する、難民、移住労働者、あるいは帰還可能性のない離散民（ディアスポラ）の困難が拡大されグローバル化されている。アブ・イヤド青年の言う「教育なし、仕事なし、希望なし」のこの世界を、難民や強制的に移動させられた人々の視点で読み直すこと、そして、堅苦しくて面倒だが、その原因追求も解決も、政治、政府、政策の問題として読み解くこと、さらには、「カネ」も大事だが、「カネ」を従属させる価値（観）を垣間見せ、垣間見ること——それらが、映像とそれを視る者に求められている。

press the pro-Thaksin rally. After accompanying Ord to Sisaket Province in the North-East of Thailand, he interviewed the former soldier to try to shed some light on the Thai political divide. North-East Thailand is a region which has accepted large numbers of Cambodian refugees from conflicts across the border since the end of the 1970's. However, this has created further problems with a domino effect of the poorest local farmers being displaced from precious cultivable farmland with the influx of refugees. The poor Thai farmers have been forced to move to larger cities or overseas in search of alternative employment. In the south of the region, sporadic fighting with the Cambodian army continues even now over territorial ownership of Preah Vihear Temple, which lies on a

In September 2006, the Thailand army coup d'état that people said would never again happen was staged by an army faction pledging allegiance to king and country against the administration of Thaksin Shinawatra, the Thai Prime Minister with a strong following among the country's poor. Director Nontawat Numbenchapol felt a strong sense of unease standing among a large crowd gathering on New Year's Eve 2010 to welcome in the new year at the very same place that many supporters of the new pro-Thaksin faction (the Red Shirts) had been massacred earlier that year. In April of the next year, during the traditional Thai New Year holidays, he traveled to the home town of a former soldier named Ord, who while being a Thaksin supporter was also ordered to help sup-

disputed border between the two countries. *Boundary* records the voices of despair of the people torn from their homes and communities on both sides of the border. “We must escape in order to live”

The Will — If Only There Were No Nuclear Plants (Directors Toyoda Naomi and Noda Masaya) follows the lives of people from the areas affected by the nuclear accident in Fukushima in 2011. One of those areas is the village of Iitate in Fukushima Prefecture. In 1980, the village, led by a women’s group, donated a mobile X-ray medical bus to Thailand to assist the large number of Cambodian refugees living in dire circumstances after fleeing over the border. This act of kindness created bonds between the two groups which were further strengthened in the mid-1980’s when Iitate provided a location for a summer camp for the children of Cambodian refugees living in Japan. The warm-hearted nature of the people of Iitate and its beautiful countryside scenery are hard to forget. However, in the nuclear disaster the entire town was exposed to radiation from the Fukushima Daiichi plant. The houses, fields and forests in the area were not damaged at all, and the people as well as the livestock have not suffered any negative health impacts, however a total evacuation from the town was necessary. Now, two and a half years on from the disaster the decontamination process is still very limited and a return to the town for its residents seems very far away. At present, Iitate’s children camp can still only held in a different location.

■上映 Screenings

『空低く 大地高し』 *Boundary* 【IC】 10/11 12:45– [A6] | 10/13 10:00– [CL]

『遺言—原発さえなければ』 *The Will — If Only There Were No Nuclear Plants* 【CU】 10/11 15:00– [M1]

『我々のものではない世界』 *A World Not Ours* 【IC】 10/11 10:00– [CL] | 10/15 12:30– [A6]

ヤマガタ、いくつかの視点 | Perspectives on YIDFF

4

線の上に線を — 映画と境界 Lines upon Lines: Cinema and Borders

田中竜輔 | Tanaka Ryosuke

(季刊『nobody』編集長 | Editor in Chief, nobody)

他なるものを分別する指標としての「線」があり、他なるものの接触それ自体の痕跡としての「線」がある。前者がある他性をアクティブに生み出すための方法であるとすれば、後者は特定の関係の中にパッシヴに顕現した他性の徴であると言えるだろうか。いずれにせよそれら「線」は往々にして、ある固有の場や事柄の当事者たちのものではなく、その外部によって暴力的に生み出され、あるいは恣意的に見出されるものだ。それはときに法や規則や慣習と呼ばれるものと密接に結び付いた壁のごとく、その地に生きる人々に深い影を落とすことになるだろう。

Director of *A World Not Ours*, Mahdi Fleifel, attempts to focus on the core of the Palestinian refugee problem through a long-term project filming the Ain El-Heweh refugee camp in Southern Lebanon and the present residents of the camp, a place the director himself previously lived in. The camp’s conditions could be well expressed in the nihilistic and self-punishing state of mind of the director’s friend, the young man Abu Iyad, who declares “We are eating, but we are not living.”

Today, three or four generations have passed since the “Nakba,” or Catastrophe of the Palestinian people, with their displacement following the founding of Israel. Since the cold war era, the refugee problem has grown in scale. It is now a truly global problem with root causes in politics, economics and devastation wrought by military conflict, and has resulted in a major refugee population in many countries, migrant workers and a Palestinian diaspora across all corners of the world. Reconsidering the despairing world which Abu Iyad describes as having “No education, no jobs, no hope” from the viewpoint of refugees or those moved forcefully from their homes; careful analysis of the causes and search for the solutions of this problem as political and policy issues; and while acknowledging the importance of money, opening a window and observing the sense of values that overrides money — these are what the film, and those who watch it, must face.

(Translated by Joel Woodbury)

そのような「線」に対峙することを選択したならば、「映画」もまた必然として、自らもまた「線」を生み出す／見出す主体だという事態に直面するはずだ。任意の人や場所や事柄にカメラを向けることは、意識的か否かを問わず、世界という他性に対し「線」を生み出す／見出す力能にほかならない。ひとつのショット（あるいはモンタージュ）とは、愛であるとともに憎悪であり、友情であるとともに敵意であるような「線」である。すでに世界に張り巡らされた強固な「線」どもの拘束を揺るがすための、新たな「線」の引き方にこそ、優れた映画作家たちの仕事はある。

自国であるタイ国内の闘争と、カンボジアとの国境紛争が頻発するシーサケート県を中心的な舞台とした、ノンタワット・ナムベンジャポンの『空低く 大地高し』では、日常に埋没した無数の「線」とその地に生きる人々との秘められた関係が、カメラという補助線に掘り起こされることで映し出される。現実を記録するだけの無害で非人称なまなざしではなく、あらゆる事象に影響を及ぼす主体としてのカメラがそこにある。浴びせかけられた水という暴力がカメラの境界面を露呈させる印象的なシーケンスには、その裏返しに構図が記しづけてもいるだろう。いささか自虐めいてはいるが、しかしそのシーケンスに映り込む人々の視線と映画のまなざしは、決して無縁なものではない。

『庭園に入れば』における、イスラエル生まれの監督アヴィ・モグラビとパレスティナ人教師アリとの「友情」、それに対する異人種間に生まれた少女の語る自らの心＝身をめぐる「引き裂かれ」は、かつての幸福な共同体の在り処をめぐるこの旅が、少女にとっては「線」の堅牢さを確かめさせるものであることを残酷にも示しているだろう。しかしながらその中で、決定的な第三者であるフランス人撮影監督とこの少女が車中で交わすたわいもない会話のシーンには、アヴィとアリの友情とは別種の親密さを見ることが出来る。カメラの前で自分自身を演じようとする少女の姿は、同じくカメラの前で失われた過去を見つめようとする男たちの姿に重なり合い、この地を巡るそれぞれの探求が、決して孤独な営みではないことを映し出している

Some lines are markers used to distinguish the Other, whereas other lines are traces of contact with the Other. If the former is a means to actively create otherness, then the latter could be said to be a sign that otherness has passively manifested itself in an established relationship. In either case, lines are often not something that belong to a place or its people, but are rather violently created or arbitrarily discovered by outsiders. A wall is created, closely linked with those things we call “laws,” “rules,” and “customs,” casting long shadows on the people who live in these places.

In confronting such lines, cinema inevitably involves a situation in which the filmmaker becomes a subject who creates and discovers even more lines. The act of directing a camera toward a people and their circumstances becomes nothing other than an exercise of power to create and discover lines in the otherness of the world, whether this exercise is conscious or not. Every shot (or montage) is itself a line, a manifestation of love and hate, friendship and hostility. It is the work of skilled filmmakers to shake-off the restraints of the firmly established lines of the world, and to draw new ones in their place.

Nontawat Numbenchapol's *Boundary* records the internal



『チョール 国境の沈む島』 Char... The No-man's Island

はずだ。

季節風の影響で毎年のように流れを変えてしまう大河ガンジス、インドとバングラデシュ国境付近の中洲に住む人々を被写体とした『チョール 国境の沈む島』。決して自分たちの思う通りにはならない大河を制御することの代わりに、法が、慣習が、そして家族が、人々を締め付け閉塞させることで、この地の仮初の調和は保たれているようだ。制御不能なガンジスの流れは、たしかにこの地域の過酷な生活の原因ではあるのだろう。監督であるソーラヴ・サーランギは、様々な事由や状況に縛り付けられたひとりの少年をこのフィルムを中心人物とし、その彼が嵐の中、怖気づくこともなくガンジスの濁流に舟を浮かべる姿にカメラを向ける。「大河＝線」の変容のダイナミズムに、新たな「線」を重ねるような運動こそが、この地域の閉塞を打ち破る術であるかのように。

conflicts of the director's native Thailand, and is set primarily in Sisaket Province, where border disputes with Cambodia frequently occur. The line drawn by his camera unearths the countless lines that lie buried in everyday life, and the hidden relationships that the local people and these lines share. The film's gaze is not an impersonal and harmless attempt to record reality, but rather the camera becomes a subject that influences various phenomena. In one memorable sequence, the camera is violently bombarded with water, marking a reversal of this power relationship as the object revolts against the subject. In this sense, the film is made with a slight touch of masochism. Nevertheless, the gaze of the people who appear in this sequence and the gaze of the film are definitely not unrelated.

In *Once I Entered a Garden*, Israel-born director Avi Mograbi and his Palestinian teacher Ali share a close friendship. In contrast, a young girl born of parents of different races tells of her struggles as she feels her heart and body torn apart from one another. Together, they journey in search of a once joyous community, yet their travels cruelly reveal how the girl is forced to confirm that the lines she experiences are solid. Nevertheless, during that trip,

in a scene in which the girl shares naïve conversation with the film's French cinematographer, a complete outsider, we see that the friendship between Avi and Ari offers another kind of intimacy. As the girl tries to perform herself before the camera, she together with these two men who are searching for a lost past, revealing that the various quests taking place in this land are not solitary endeavors.

On the border between India and Bangladesh, The Great River Ganges changes its flow every year due to seasonal winds. *Char... The No-man's Island* records the people who live on the sandbanks there. Rather than attempting to control this river, which never

behaves as one would expect, the temporary harmony of this land is preserved by rigidly controlling and obstructing people through laws, customs and family. The uncontrollable Ganges is the reason for the harsh lifestyles of this region. Director Sourav Sarangi chooses as his main character a young boy who is bound by various circumstances, directing a camera toward him as he floats on the Ganges's muddy waters in the middle of a storm, without fear. It's as if the dynamic changes between river and lines, and the political movements to overlay new lines, offer a means to break down this region's obstruction.

(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screenings

『空低く 大地高し』 *Boundary* 【IC】 10/11 12:45- [A6] | 10/13 10:00- [CL]

『庭園に入れば』 *Once I Entered a Garden* 【IC】 10/12 13:45- [A6] | 10/13 15:30- [CL]

『チョール 国境の沈む島』 *Char... The No-man's Island* 【IC】 10/11 15:00- [CL] | 10/13 19:00- [A6]

監督からの声 | Directors' Voices

2

中東という庭園に入れば、まだ花が満開とは言えないが…

When We Enter a Garden Called the Middle East, It's Not Yet Full of Flowers ...

アヴィ・モグラビ監督に聞く | An Interview with Avi Mograbi

(映画監督 | Filmmaker)

— アリ・アル＝アザーリのように多くのパレスティナ人がヘブライ語を流暢に話すけれど、あなたみたいにアラビア語を学ぶユダヤ人のイスラエル人は珍しいよね。

AM: 恥ずかしいことだよ！ 私のアラビア語はまだとても下手くそだ。使う機会がなさ過ぎるんだ。イスラエル国内ではほとんどのパレスティナ人はヘブライ語を使いこなす。私の場合さらに悲惨なのは、父の実家では普段アラビア語を使っていたんだから。だけど我々はこう調教されている。アラビア語だってイスラエルの公用語なのに、無視され、隠された言葉になっている。

— 公式文書や標識、看板はたいがいヘブライ語だけだし、日本の大使館だってヘブライ語と英語だ。

AM: 高速道路の標識はアラビア語も含めて3か国語だ。アラブ人が出口を間違えると困るとでも言うんだろう！

— 映画はあなたの家族の移民体験、つまりユダヤ人の流浪の話から始まるけれど、やがてアリの、つまりパレスティナの流浪と喪失の体験に移る。ユダヤ側の話もめったに聞かない体験だ。ホロコーストなどの迫害を逃れたヨーロッパからの移民、という話が常だし。

AM: うちの場合は流浪・亡命とは言えないよ。自由意志による、純粹に資本主義的な動機による移民、つまりテル・アヴィヴに來れば商売が繁盛すると思っ

それに1948年か、47年までかもしれないが、中近東は開かれた地域だった。アラブ諸国でのユダヤ人の生活は、平和だったいい経験だったんだ。

— 映画で心惹かれる瞬間のひとつは、アリが1930年代のパレスティナ、レバノン、シリアの電話帳を持って来て、あなたの家族の住所を見つけたとき、文化の交流と混ざり合いの証拠を見出し、アリの方が喜んでいる。

AM: アリの哲学は常に、共存して分け合うこと、お互いを排除しないことだ。それにユーモアのセンスが凄い。例えば映画の終わり近く、彼の故郷だったサッフリアを最後に訪れるとき、カメラのテープが切れてしまい、すると彼はパレスティナ人にとって最も神聖な話を冗談で混ぜ返す。つまり帰還の権利の話。もちろん、彼が自分たちの失ったものの大きさを忘れることは一瞬たりともない。でもユーモアの力で、彼にはイスラエル史の根源的な問題ですら多様な見方が出来る。

— ところであそこでテープが切れる、というのは本当にミスか、それとも演出なの？

AM: いやいや、この映画のすべてがその場で出来上がっている — 手紙以外はね。

— つまり映画の構成も、事前に決めていたことではまったくない？

AM: 最初は父の従兄弟にあたるマルセルという人の人生を何場面か再現するはずだったんだよ。ベイルート育ちで、イスラエル独立の時もベイルート、その後もベイルートで暮らし続けた。それが50年代に突然ベイルートから姿を消してテル・アヴィヴに現れ、数ヶ月だけイスラエル軍に入り、そこでとても嫌な思いをして、ベイルートに戻ってしまった。そう、普通なら考えられない。脚本の少なくとも一部はアラビア語でなければならない。そこでアリに翻訳してもらうのではなく、一緒に脚本を書いてもらおうとしたんだ。

— つまり最初はメイキングを撮っているようなものだったと。

AM: そう。打ち合わせから撮影しようと思ったんだ。最初のミーティングでアリがああ電話帳を出して来たのには感激したよ。そうやってひとつのことが別のことにつながって、物語の背景となるうちの一族の話から始めて、やっと父の従兄弟の話に辿り着いた時には、もうその必要がない、映画が出来上がっていて、我々は満足だった。

— マルセルの話は映画化しないんだ。

AM: 彼の話はなくなったけど、発想は生きてるからね。それに、手紙で出て来る人物の一方は彼がインスピレーションになっている。あの手紙が本物でなく創作だと言うと、残念がる人が多いね!

— How do you feel about people like Ali (Al-Azhari) are fluent in Hebrew while the Israeli Jews, unlike yourself, usually don't learn Arabic?

A.M.: Well... It's shame on us! My Arabic is still very poor, that's lack of practice. Most Palestinian people do speak good Hebrew in Israel, not necessary in the occupied territories. And my story is even sadder because my father is from an Arabic speaking family. We are conditioned like that. Arabic is supposedly an official language of the State of Israel, but it's a language neglected, even concealed by the State from the people.

— True. Most of the official documents and signs are only in Hebrew, even at the Embassy here it's only in Hebrew and English.

A.M.: Road signs are in three languages, including Arabic, they want to make sure the Arabs won't miss the exit!

— The film starts talking about your family's Jewish exile experience, and shifts to Ali's, the Palestinian experience of loss and exile. But yours is not a typical Jewish exile experience: usually it's about immigration from Europe due to holocaust that we often hear about, but that's not the case here.

A.M.: I wouldn't say my family's experience was an exile experience. It was a premeditated self-determined immigration because of a sheer capitalistic reason; to make money. Until 1948 or maybe 47, they lived in the open Middle-East. The experience of the Jews

— え、作り物なの?!

AM: フランス語であんなにうまく私には書けないから、多くの人が参加してくれ、さまざまなニュアンスやディテールが出て来た。手紙を書いている女性が『庭園に入れば』という歌を「私たちの歌」と言うのも、私は知らなかった歌だ。それが映画の題名にもなった。手紙のシーンの映像は8mm撮影で、懐かしい感覚があるが、現代のベイルートだよ。そこに二重の意味性が生まれる。もちろん私は行けないのでベイルートにいる友人に撮ってもらった。撮影ぶんの9割は映画に使っている。ドキュメンタリーでは前例がないことだろうし劇映画でだってそうだろう。こうして素晴らしい映像が手に入ったし、手紙もとても美しく仕上がった。

— 以前の映画でもフィクションの要素をドキュメンタリーに取り込んでいたけれど、ユーモラスな、コメディ的要素だった。でもこの映画では、そのフィクションである手紙がいちばん心を打たれる。

AM: それはよかった! いずれにしてもこの映画は以前のものと同調がまったく異なる。なにが嫌な事態とか問題を出発点にした映画ではない。共感の映画なんだ。

聞き手=藤原敏史(映画監督)

2013年9月22日、Skypeインタビュー

(藤原敏史訳)

in the Orient, in the Arab countries was good experience There were no Pogroms like in Europe before the foundation of the State of Israel.

— One of the intriguing moments in your movie is when Ali is bringing the telephone directory of Palestine, Lebanon and Syria from the 30's, and when you two find your grand parents' address, he is moved more than you, to confirm the mixture of cultures.

A.M.: Ali's ideology has always been living together and sharing, not excluding one another. He is also very good in self-humor, like toward the end at the last visit to Saffuryya when the cassette runs out, he starts to act and making fun of the most sacred issue of the Palestinian people; the return. There is not one moment that he can forget or let go the idea of his loss, but luckily he also has a sense of humor which allows himself to see the fundamental events of the Israel life in different ways.

— By the way the tape running out at that precise moment, did it really happen or you set it up?

A.M.: No no, everything you see in the film except for the letters is totally spontaneous.

— Everything being spontaneous means, the structure of the film you didn't prepare before hand?

A.M.: The original idea of the film was to recreate the moments of the life of one of my father's cousins, his name was Marcel. He

grew up in Beirut. When the state of Israel was founded, he was living in Beirut, and stayed in Beirut. Sometime in 1950's he disappeared from Beirut and appeared in Tel-Aviv, joined the army for a few months, he suffered in the army enormously, he didn't like that so disappeared from the army and returned to Beirut. Yes, it's something unthinkable. It was clear that if I wanted to do this story, part of the film must be in Arabic, So, I asked Ali not to translate a script but write the script with me.

— So what you started to film was originally some sort of a making-of.

A.M.: Yes, I decided to shoot the pre-production meetings. At the first meeting Ali pulled out that yellow pages, the telephone directory, which was a wonderful surprise. So... one thing led to another, I told him my family story as he had to be informed of the background, and when I arrived at last to tell the story of the cousin, we realized it was not interesting, the film was already finished, we were happy about what we've done!

— So you're not going to make the film about Marcel?

A.M.: No, because his story was lost but the idea remained. And also, he became the inspiration for the male character in the letters. Many people are disappointed to know that those letters are not real!

— I am right now!

A.M.: I couldn't write that myself in such good French, but my friends who worked with me came up with a lot of nuances and details, like the song *Once I Entered a Garden* which she [the



『庭園に入れば』 *Once I Entered a Garden*

woman writing/reading the letters] calls their song, a song that I didn't know, and it became the title of the film. The images that go with the letters are shot in Super 8 and look archaic, but actually they were shot in Beirut today, so it's actually contemporary, and it gives a sense of dual meanings. I didn't shoot myself because I couldn't go there, but someone in Beirut shot it for me and he did a wonderful job. You know we used 90% of the footage he took, which in documentary is unprecedented, or even in fiction. So the footage was great, the letters developed beautifully.

— In the past you also brought fiction elements in your documentaries, but more or less as humorous, as comedy. But this time the letters are the most emotional part of the film.

A.M.: Okay? Great! Anyway, this film is very different from what I did before, in its tone, it doesn't start with an antagonistic set of circumstances or issues, it is a film of empathy.

Interview conducted by Fujiwara Toshi (Filmmaker)
via Skype on September 22, 2013

■上映 Screenings

『庭園に入れば』 *Once I Entered a Garden* 【IC】 10/12 13:45- [A6] | 10/13 15:30- [CL]

「上演の映画」とメディア批判

“Cinema on Stage Performances” and Criticisms of Media

赤坂太輔 | Akasaka Daisuke

(映画評論家 | Film Critic)

「劇」映画とは何かを問いかける映画として、映画の中で演劇を「使う」映画が数多くある。映画の中に入れ子状になった演劇、あるいはカメラに向かって俳優が「これは芝居だ」と語りかける手法をとる映画などだが、優れた映画作家の手にかかる、そこでは観客の視線が安易に映像に感情移入され操られることを防ぎ、むしろ視線を躊躇させ、立ち止まらせ、疑わせる＝すなわち距離をつくる。例えば今回の山形コンペ出品作『サンティ

アゴの扉』のイグナシオ・アグエロもその晩年作に主演したラウル・ルイスの『真実の存在 (La Présence réelle)』(1983)は、ある俳優のガイドによるアヴィニオン演劇祭のドキュメンタリーから出発し、最後には舞台上の演技なのかその背景の映像の中の演技なのかバックステージなのか……その舞台も映画のためのものなのか演劇祭の出し物なのかも判然としなくなる。それはチリのアジェンデ政権で与党の文化機関に務めピノチェト軍政時の亡命を体

験し、権力による民衆のメディア・コントロールを熟知したルイスが、それを免れる手段として、演劇＝メディアを相対化する手づきとしてとった表現だと考えれば納得もいく。

かつて私は、1974年のポルトガル民主革命直後のオリヴェイラとアントニオ・レイス&マルガリーダ・コルデイロ(彼らは元々ドキュメンタリー作家だった)をはじめとする映画群を語るために、「上演の映画」という言葉を使ったが(「オリヴェイラと二世紀の劇映画」、『マノエル・デ・オリヴェイラと現代ポルトガル映画』E/M ブックス、2003年)、おそらくこの時代のポルトガルの作家たちにとってもやはり、独裁政権下のコントロールから映像と音を解放

する手段として「劇部分をカッコにくくる」=つまり劇映画とはカメラ前の芝居の上演ですよ、と観客に知らせるというフォルムが必要だったのではないかと思われる。

「上演の映画」は、主要メディアの座がテレビに移行する動きが既に始まっていた1950年代末～1960年代の初めに、世界的な動きとして見てとることができるものでもある（前掲拙稿参照）。それは情報に特化するメディアへの批判であり、さらに、このことを考え実践していた映画においては、たとえフィクションであっても演技者または演奏者の労働の時空間の記録としての

側面が強くあらわれてくる。それは主要メディアが常にとらえそこなう人生の重要な記録である。ストロブ=ユイレの『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』（1967）とペーター・ネストラの『シェーフィールドの労働者クラブ（Ein Arbeiterclub in Sheffield）』（1965）は、両者ともに「バックステージもの」としてあるいは演奏者の労働（後者においては労働者の演奏でもある）をとらえたドキュメンタリーとして見ることができる。あるいはヨハン・ファン・デル・コイケンの『偶像破壊——イメージの嵐（Iconoclasm — A Storm of Images）』（1982）とフランス・ファン・

デ・スタークの『バルーフ・デ・スピノザの仕事1632–1677』（1973）は、前者が音楽や演劇に取り組む若者の、後者はスピノザを朗読する若者の、ともに上手下手を超えた記録としてとらえるオランダの映画作家たちの手腕を経て、「労働」のドキュメンタリーなのである（そのことについて彼らは話し合っていた）。ごく普通の人々が皆メディアを通じて暮らすようになった今、これらの作品はますます重要なものとなっているが、同時にそれが本当に受け入れられるようになるためには映像教育の普及が必要なのは言を俟たない。

Numerous films feature theatre plays, raising the question: “What are fiction films?” One established film technique, which sets a play within a film, involves an actor facing the camera and saying: “this is a play.” Distinguished filmmakers prevent the audiences’ emotions from being easily manipulated, allowing the viewers to hesitate by creating some distance between the viewers and the film, thus giving them the mental space to doubt. This year, in the competition section of Yamagata Film Festival, Ignacio Aguero’s documentary, *The Other Day*, will be showcased. Ignacio appeared in Raoul Ruiz’s experimental documentary *La Présence réelle* (1983), one of Raoul’s later works, which at first documents the Avignon Theatre Festival from the viewpoint of an actor. At the end of the film, viewers do not know whether what is being presented on the screen comes from a theatre performance, footage of a play displayed in the background, or backstage footage. It is also unclear whether the play is part of the film or programmed by the theatre festival. During Salvador Allende’s rule, Ruiz worked for Chile’s state film agency. Shortly after Allende was overthrown by the military coup d’état led by Pinochet, Ruiz was exiled from the country. Having

experienced state controlled media, Ruiz was conscious of how the state authority manipulates the public with propaganda and questions the very nature of media, in this case theatre.

I once described the post-Portuguese Revolution films of Portuguese filmmakers Manoel de Oliveira, António Reis and Margarida Cordeiro — they were all documentarists as well — as being “Cinema on Stage Performances” (cf. Akasaka Daisuke, “Oliveira and the new century’s fiction films,” in *Manoel de Oliveira and the Contemporary Portuguese Films*, E/M books, 2003). It is highly likely that during that period, under the strict censorship of the dictatorship, in order to freely express themselves with images and sounds, Portuguese filmmakers had to emphasize the aspect of “theatre” in their films, and describe their films as theatre productions recorded on camera.

From the late 1950s to the 1960s, when mainstream media was already making a transition to television, it can be said that there was a global demand for “Cinema on Stage Performances” (*ibid.*). While mainstream media had the tendency of focusing heavily on information, these films featuring stage performances highlighted the time and space of actors and

musicians during their production efforts. Even if the films were fiction, they documented the labour of these artists and musicians. Mainstream media at the time often failed to document these important aspects of life. In the following films, *The Chronicle of Anna Magdalena Bach* (1967), by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, and *Ein Arbeiterclub in Sheffield* (1965), a documentary by Peter Nestler, we see the musicians’ production efforts leading up to performances or what we can call “backstage scenes.” Other similar examples are Johan van der Keuken’s film *Iconoclasm — A Storm of Images* (1982), and Frans van de Staak’s film *From the Work of Baruch d’Espinoza 1632–1677* (1973). In the former, youths undergo training in music and theatre; in the latter, the talented Dutch filmmaker creates a documentary about the work of youths reciting Spinoza, which captures the true nature of their performances whether they were poor or good. Nowadays, when almost anyone can access the media, the value of these older works is increasing, and needless to say, the best way to spread awareness of these films will be through education of visual literacy.

(Translated by Umewaka Soraya)

アリシア先生の教え子

—『100人の子供たちが列車を待っている』と
「こども映画教室」

Alicia's Pupils: *One Hundred Children Waiting for a Train*
and "Children Meet Cinema"

土肥悦子 | Dohi Etsuko

(シネモンド代表、こども映画教室代表
Head of Cine Monde and Head of "Children Meet Cinema")

2004年から毎年、「こども映画教室」を金沢で開催し、今年からは首都圏でも開催している。視覚玩具の工作ワークショップ（以下WS）、映画鑑賞WS、そして映画制作WSが主な活動だ。

そもそも、この「こども映画教室」のモデルはイグナシオ・アグエロ監督の傑作ドキュメンタリー『100人の子供たちが列車を待っている』に出てくるアリシア・ベガ先生がやっていた「こども映画教室」だった。映画などみたことのない子どもたちにリュミエール兄弟の『列車の到着』を見せ、ゾーエトロープを使って映画の原理を教える、そんな素敵な教室。「こども映画教室」をやるならばこれしかない！ 私はビデオを借りて、映画の中で描かれる授業のすべてをメモした。でも待てよ……独裁政権下のチリの貧民街に生

きる子どもと、2004年の日本の子ども——あまりにかけ離れている。そもそも紙で作った視覚玩具など、ゲームで育った子どもが喜ぶのだろうか？ 蓋を開ければ、日本の子どもたちは映画のなかの子どもたちと同じように、自作のゾーエトロープで動かない絵が動いた瞬間、歓声をあげ、目を輝かせたのだ！

この映画が何より素晴らしいのは、アグエロ監督が子どもたちの変化を敏感に察知し丁寧に映し出していることだ。子どもたちは映画教室を通して、自信をつけ、自尊心を芽生えさせていく。映画の楽しさそのものが好奇心を呼び起こし、子どもたちは自ら知りたいと思い、学ぶことを楽しんでいる。親が我が子の成長に驚きの声をあげるのを聞いたときの子どもの誇らしげな顔！ これは日本でもまったく同じだ。

The camp named "Children Meet Cinema" is held annually in Kanazawa ever since its launch in 2004 and we have started its Tokyo-area edition this year. It is mainly consisted of visual toy crafting workshop, cinema appreciation workshop and film production workshop.

Looking back, my inspiration in launching the camp was Ignacio Aguero's seminal documentary *One Hundred Children Waiting for a Train* where a teacher named Ms. Alicia Vega had film education classes for children. Alicia showed *Arrival of a Train at La Ciotat* by Auguste and Louis Lumière to kids in the class who had never seen cinema before. She taught them the basic principles of cinema by showing them

zoetrope. It was a wonderful classroom. I knew this was the way to do it if I ever held a film camp for kids. As soon as I rented a video, I took note of every single class that was shown in the film. Then again, the Japanese kids in 2004 and the Chilean kids living in ghettos in the era of the dictatorial regime of the Chile government had so few in common. And how would the modern kids, who grew up playing video games, enjoy playing paper-made visual toys? As it turned out, they did. The moment they watched inanimate drawings started moving with the aid of zoetrope which they made by themselves, they squeal with joy with starry look in their eyes. Just as Alicia's pupils did in Aguero's film.

私たちが行う映画制作ワークショップでは初めて出会った子どもたちが3日間でお話づくり、撮影、編集、上映までを主体的に行う。ここで大事なのはほんのりと出会うこと、大人が手出し口出しをしないことだ。必ず一線で活躍する映画監督を招き、監督なりの「映画観」をじっくり伝えてもらう。マニュアル的な映画の作り方は教えない。何を撮りたいの？ どうしたらいいかな？ と子どもたちが自ら考えるようになるがすだけだ。

映画にはたくさんの持ち場があり、誰でもどこかに活躍の場があるのがいい。その上、映画完成というゴール目指してチームで走るの、知らない同士でもコミュニケーションを積極的に取るようになる。そして作りたいと思ったものを仲間と真剣に作り、お客さんに観てもらった時の達成感は大きな自信につながり、子どもたちは目に見えて成長する。

アリシア先生の教え子はここ、日本にも増え続けている。アグエロ監督の新作『サンティアゴの扉』を山形で観られるのが何よりの楽しみだ。

What made the film truly unique was Aguero's ability to notice subtle changes in Alicia's pupils and capture them on film. The kids gained confidence and nurtured self-esteem through the classes. The joy of cinema aroused their curiosity so that they wanted to know more on their own will and enjoyed learning process. The look on kids' faces when their parents let out a gasp of surprise upon watching their children growing so fast were exactly the same in Aguero's film and in my workshop.

In our film production workshop, participating children, who meet each other for the first time, spend three days together as they proactively write, film, edit and screen their own cinema. What matters here is *for*

the kids to encounter “the real thing” and for the grown-ups to keep their mouths shut and not meddle with them. All the filmmakers we invite are first class. We ask them to pass on their own unique view on cinema to the kids rather than to teach them text-book filmmaking. All we can do is to encourage kids to think for themselves: What do you want to shoot? What do you need to do in order to accomplish it?

One of the greatest things about cinema

is that it has so much variety in terms of work assignments that it offers something for everyone. The participants need to work as a team to achieve their common goal, which is to complete their film, so that they start communicating proactively even if they do not know each other at first. To seriously commit themselves and work closely with their peers to create something they want to make and subsequently to show the completed film to audience. This

can give them a huge boost of self-confidence. They make noticeable growth in the process.

Alicia’s pupils are growing in numbers here in Japan. What could be more exciting for me in this year’s YIDFF than to be able to watch Agüero’s latest film, *The Other Day*?

(Translated by Usui Naoyuki)

■上映 Screenings

『サンティアゴの扉』 *The Other Day* 【IC】 10/11 15:30- [A6] | 10/13 12:30- [CL]

■上映&トーク Screening and Talk

「映画を学ぶ、映画を作る — イグナシオ・アグエロ監督特別講義+上映 (『100人の子供たちが列車を待っている』)」

Studying Cinema, Making Cinema — Lecture and Film Screening of Ignacio Agüero (*One Hundred Children Waiting for a Train*)
10/15 17:00-19:30 [F4] | 入場無料 Admission Free

「鉄ちゃん」の秘かな楽しみ The Secret Pleasure of Trains

佐藤寛朗 | Sato Hiroaki

(ドキュメンタリー雑誌『neonco』編集委員 | Editorial Board, *neonco*)

「アジア千波万波」出品作の『エクス・プレス』(フィリピン/ジェット・ライコ監督)に“主演”として出てくる列車を見て、どこかで見覚えがあると思った方は勘がいい。

そう、窓こそ投石よけの金網で覆われているものの、青い車体に金色の帯のその車輛は、往年の日本の寝台特急「ブルートレイン」そのものだ。首都マニラと東部ナガを結ぶフィリピン国鉄の特急「ビコール・エクスプレス」は、2010年まで東京・金沢間を走っていた特急「北陸」の車輛が無償で譲渡され、2011年より使われている(現在は再び休命中と聞く)。鉄道マニアである私は、見覚えのある車内のパーツや、「スハネフ14」などと書かれた日本語表記が映るたびに、いちいち興奮してしまう。ここ15年ほどで、日本で使われていた中古の車輛が海を渡り、アジアで“第二の人生”を送るケースが増えた。フィリピンのほか、タイ、ミヤ

ンマー、インドネシアなどでも見られる。車輛の規格が近く、簡単な改造で走れるのが理由だ。数年前からアジア映画を観るたびにチェックしていたが、ついに山形映画祭で“再会”できたかと思うと感慨深くもある。

鉄道は、国家規模のインフラ・ストラクチャーである。車輛そのもの、車窓、駅舎建築、乗客層……といった、鉄路を取り巻く要素の一つひとつに、歴史や社会が反映されている。どこを結ぶ路線なのか。どこの国の援助で作られたのか。主人公はどこへ移動するのか。どんな乗客を乗せて走るのか。旧宗主国の影響や、その国の国際関係の現状まで窺える(例えば台湾の鉄道は、どの風景を切り取っても日本統治時代にその基礎があることが伝わってくる)。鉄路をめぐる映像が、ストーリーとは別の角度から、映画への理解を豊かにしてくれることもあるはずだ。

だから私は、画面に鉄道を見つける

と、駅員の所作や乗客の荷物から、一瞬映る信号機や車窓の看板といった細かな所にも目を凝らす。そもそも鉄道は映画とよく似合う。「移動」にしる「密室」にしる、映画のストーリーを動かす描写に列車という装置はもってこいだし、同時期に誕生した「近代の産物」としての親和性もあるだろう(リュミエール兄弟がはじめに何を撮ったか!)。そういったことを抜きにしても、映画に映った列車には、鉄道マニアの心をくすぐってやまぬディテールに満ち溢れている。

監督本人も含めた様々な人物の記憶を集積させた映画『エクス・プレス』の中心には、人々を翻弄する国家的存在としての「鉄道」が見事に居座っている。虚実を織り交ぜた映像世界を行き来する『エクス・プレス』を観ると、流れゆく窓外の風景を列車から眺める私の心もまた、虚実の境を揺れ動いていることに気づく。そしてドキュメンタリー映画も、目前に拡がる無数の事実をどう配置し、映像という仮象の連続にどう可視化するかという繊細な課題を抱えながら、今日も走り続けている。

As soon as I saw the train that appears as the “main character” in *Ex Press*, the film directed by Philippine director, Jet Leyco, and being featured in the YIDFF New Asian Currents screenings, I was struck by the feeling that I had seen this train somewhere before.

Ah, of course. That train with the gold band running the length of its blue body, which now has wire netting protecting the windows from flying stones, was once the Blue Train express sleeper that ran in Japan. Before it became the Philippine National Railway operated Bikol Express that connects the capital, Manila, to the eastern Naga district, the train was the Hokuriku Express that until 2010 ran between Tokyo and Kanazawa. Donated to the Philippines, it began operating there in 2011 (although I have heard that it is currently not running). Because I am a train freak, every time I see the train interior or the Japanese word “Su-ha-ne-fu 14” — the train code number — on the screen, my excitement knows no bounds. Over the past fifteen years or so, there have been a growing number of old Japanese trains sent overseas and given a second lease of life in other parts of Asia. This has happened in Thailand, Burma and Indonesia, as well as the Philippines. Since these countries have a similar railway gauge to Japan, Japanese trains can be made operational there with very little difficulty. For a number of years now I have checked for a Japanese train whenever I have seen an Asian film, and I am overjoyed to finally have the chance for another meeting with these trains here at the Yamagata Film Festival.

Railways are part of the infrastructure that reveals a country’s national standing. Each of the things that make up a railway system — the carriages and trains themselves, the windows of the train, the station buildings and architecture, the passenger demographic — provides a socio-historical snapshot of a nation. Which places are joined by the lines? What other countries have helped build the railway system? Where do the protagonists move to? Who are the people travelling on the trains? There is also a sense of the influence of former imperial powers, and the current relationship a country has with the power that ruled them in the past. (No matter what part of the country, Taiwanese railways, for example, give a clear impression of being founded during the era of Japanese rule.) Cinema footage of railways should broaden and enrich our understanding of a movie from a different point of view to the plot.

Thus, when I see a railway on the screen, I become completely absorbed in every element, from the actions of the station staff or the passengers’ luggage to miniscule details such as the momentary flash of a signal or a sign at the carriage window. Trains have always made great movie viewing. As either “motion” or as “a sealed space,” the narrative device of the train is perfect for progressing a movie sto-



『エクス・プレス』 *Ex Press*

ry-line. Moreover, there is a natural association given the fact that both emerged at the same time as “products of the modern era.” (And what, of course, did the Lumière Brothers first film?) Even leaving that aside, trains that are featured in film are overflowing with details which give us train freaks a never-ending high.

Standing grandly at the centre of *Ex Press*, a film that accumulates the memories of a range of people, including those of the director himself, is the “railway,” that presence in the nation that has the people at its mercy. When I watch *Ex Press*, which takes me into a film realm that weaves together fantasy and reality, I realise that my heart, too — as I gaze from the carriage window at the landscape that passes by outside — has blurred the border of the fantastic and the real. And documentary film, also, continues to flourish today as it embraces the subtle topics which lay out before our eyes an ever-growing number of phenomena and permit us to see the sequence of images on the screen that we call cinema.

(Translated by Barbara Hartley)

■上映 Screenings

『エクス・プレス』 *Ex Press* [NAC] 10/12 21:30- [F3] | 10/14 16:20- [F5]

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

2014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

私を生きる

— セクシュアル・マイノリティを描く2つの映画

Living My Life: Two Films Portraying Sexual Minorities

江島香希 | Ebata Koki

(映画監督 | Filmmaker)

アジア千波万波ノミネート作品『トランスジェンダーつれづれ』と『咲きこぼれる夏』は共にセクシュアル・マイノリティ（一方は若年の Male to Female トランスジェンダー、もう一方は HIV/AIDS 陽性男性同性愛者）を描いた作品だ。2013 年は、4 月にフランスで同性婚が認められたのを皮切りに、世界的にセクシュアル・マイノリティの法的整備に動きがあった。その一方、6 月にはロシアで反同性愛法が可決され、8 月には NY でトランスジェンダー女性 Islan Nettles さんがヘイトクライムに遭い殺害されるという事件もあった。依然、トランスフォビア／ホモフォビア／ミソジニー（ミサンドリーもそれ以外もあるだろうが）の問題は続いている。インドと韓国の場合はどうなのか。私が今回この両作品を見て感じた印象は、男女二分のセクシュアリティに立ち向かう人々の物語というよりは、今も昔も変わらない一人の人間の思い悩む姿だった。

『トランスジェンダーつれづれ』には、主人公の一人であるブバイが高校の修了試験を受けに行くシーンがある。そこでブバイは同級生に嘲し立てられる。「こいつを脱がせてオッパイ撮れば?」「これ何の映画?」「ブバイとファック」。同級生はブバイのどのような立ち振る舞いに批判を浴びせているのか。それはブバイが他の高校に通う同級生に比べて男らしさの規範からずれていることだ。髭を生やさず、髪を伸ばし、身をこぎれいにする。監督のカメラが同伴しているためか、ブバイは気丈に振る舞っている。しかし、罵りの言葉を投げかけられた心情は、うつむいた顔がすべて語っている。一体、ブバイはどう生活に折り合いをつけて生きているのか。同じような境遇をもったトランス

ジェンダーと問題を共有しているのか。またそこでお互いの不幸をぶつけ傷つけ合ってしまうのか。考えると切りはないが、「これが私の映画デビュー作ね」と自信をもって語るブバイに、私はほっと息をついた。

『咲きこぼれる夏』ではハンギがドゥヨルと同棲生活を始める。その一室で HIV/AIDS の薬を探すハンギにドゥヨルはこう呟く。「ゲイだろうがバイだろうが何でもいい。そんなことと関係なくハンギが好きだ」。売春をしていた 21 歳の時、ドゥヨルは HIV/AIDS に感染した。以前は異性愛者とも関係をもっていたが、病気のせいで「人を愛せなくなった」とハンギに伝える。ハンギは「病気の人間は差別される、それ自体が間違っている」と答える。共に同性愛者人権連帯に参加するハンギとドゥヨルだが、どこか二人の HIV/AIDS 観は異なっている。ハンギは友人にカミングアウトした際、抱きしめ慰められたのに対し、ドゥヨルは汚らわしい病気、と友人から拒絶された。似ているようで似ていない二人の距離は少しずつ広がっていく。ただ人を愛したい、それだけなのになぜ愛せないのか。そのジレンマが心を揺する。

ブバイもドゥヨルも差別、偏見と闘いながら幸せを手にとろうとする。しかし、何がそれを困難なものにしているのだろうか。私たちはトランスジェンダー、また HIV/AIDS という言葉に対し、どれだけの想像力を持っているのだろうか。無知は罪、とまでは言いたくないが、目の前に当事者が現れたときの状況を考えてほしい。一人でも多くの人が幸せになることを願いつつ、私も両監督と同じ思いで映画を撮り続けたい。

Two films nominated for New Asian Currents, *In-Between Days* and *Summer Days in Bloom*, portray sexual minorities. The first features male-to-female transgender people, the second HIV/AIDS positive gay men. Starting in France in April 2013, when gay marriage was recognized, a wave of legal developments spread around the world. On the other hand, in Russia in June an anti-homosexual law was passed and in New York in August Islan Nettles, a transgender woman, was murdered in a hate crime. Problems of transphobia, homophobia, misogyny (and no doubt

misandry and other forms of prejudice) continue as ever. So how is it in India and in Korea? My impression from these two films, from these stories of people resisting the male-female gender binary, is of individuals suffering alone, now as it was in the past.

There's a scene in *In-Between Days* where Bubai, one of the transgender protagonists, goes to take her school exit examinations. Bubai's classmates jeer at her. "Shoot his breasts first." "What's the name of this film?" "It's called 'Who Fucks Bubai?'" What is it about Bubai's behavior that her classmates criticize so



『トランスジェンダーつれづれ』 *In-Between Days*



『咲きこぼれる夏』 *Summer Days in Bloom*

much? It's that compared to her classmates at the same high school Bubai deviates from the model of appropriate masculinity. She keeps her face clean-shaven, lets her hair grow long, and makes herself look pretty. Perhaps because the director and the camera is with her, Bubai puts on a good front. But her downcast face shows how the insulting words really make her feel. How on earth is Bubai to come to terms with her life and find a way to go on? Will she be able to share those problems with other transgendered individuals in the same situation? Or will their joint unhappiness just collide and hurt each other? There's no end to these speculations but when I hear Bubai confidently say "I will become famous after this film" then I breathe a sigh of relief.

In *Summer Days in Bloom* Han Ki starts to live together with Du Yul. While Han Ki searches for his HIV/AIDS medication in that one-room apartment Du Yul mutters, "Homosexual, Bisexual, whatever the fuck. I don't give a shit about any of that crap. I just like Yoon Han Ki." Du Yul was infected with HIV/AIDS while working as a prostitute at the age of 21. He had had previous heterosexual relationships but he tells Han Ki that because of his disease he has become unable to love another. But Han Ki

replies "Why should I be discriminated [against] just because I'm infected? ... This whole mindset is just wrong." Han Ki and Du Yul take part in a gay rights solidarity group, but somehow their views on HIV/AIDS are different. When Han Ki came out to his friends they hugged him and supported him, but Du Yul's friends rejected him for his dirty and disgusting disease. The distance gradually begins to grow between these two people that resemble each other in some ways and not in others. Simply, to want to love another, and to not even be able to do that. That dilemma troubles my heart.

Both Bubai and Du Yul seek happiness while fighting against discrimination and prejudice. But what makes that so difficult? To what extent can we truly understand words such as transgender and HIV/AIDS? I don't want to say that ignorance is sin, but I want us to think about what we would do when we come face to face with people in such situations. Even as individuals we can want happiness for many others. I, too, like both these directors, want to go on making films with that desire.

(Translated by Michael Raine)

■上映 Screenings

『トランスジェンダーつれづれ』 *In-Between Days* 【NAC】 10/11 16:40- [F3] | 10/13 20:00- [F5]

『咲きこぼれる夏』 *Summer Days in Bloom* 【NAC】 10/11 18:40- [F3] | 10/13 17:00- [F5]

ヤマガタ、いくつかの視点 | Perspectives on YIDFF

6

遠い母の物語

—— サラ・ポーリーの『物語る私たち』

Stories of a Distant Mother: Sarah Polley's *Stories We Tell*

安川有果 | Yasukawa Yuka

(映画監督 | Filmmaker)

女優で映画監督のサラ・ポーリーが撮った『物語る私たち』は、彼女自身の出自の秘密に纏わるセミ・ドキュメンタリー映画である。サラの母親で舞台女優でもあったダイアンは、サラの幼少時に病気で亡くなったのだが、子

供たちにひとつの秘密を残したまま去ってしまった。サラは、父も母もそうではないのに一人だけ赤毛だった。幼い頃、そのことを冗談めかして「サラは父親が違うんじゃないか?」と長男が言い、周囲もサラ本人もそんなことある

はずがないと笑っていたのだが、それが真実だったことが明らかにっていく。

この映画の中のサラ・ポーリー自身の存在感は驚くほど薄い。ダイアンを知る人物達へのインタビューでも、サラは誰かの意見に加担も否定もせず、ただその人物にとっての真実を聞き出すことに努めている。サラ自身のダイアン像について触れられることもない。

『物語る私たち』は、サラの両親をめぐる真実を探るドキュメンタリーとして始まるが、徐々に物語ることそれ自体がドキュメンタリーの核となっていく。映画監督であるサラの関心は、出来事をどのように物語るかに向けられ、セルフ・ドキュメンタリーになることを徹底して避けているようでもある。

私が以前監督をした映画『Dressing UP』（2012）も、主人公が自らの出自にまつわる秘密を探って行く物語だったが、『物語る私たち』とは異なり完全なフィクションである。主人公の母親が既に亡くなっている点は『物語る私たち』と共通している。『Dressing UP』の主人公は、生前の母親の得体の知れない過去を探求しながら、母親と同じ行動を起こしていく。

私は、フィクションが持つ想像力に賭けて、母親を追いかける娘の像を描いた。それはフィクションに与えられた使命のひとつとと思っている。だが、サラ・ポーリーはドキュ

Actor and director Sarah Polley's *Stories We Tell* is a semi-documentary film about the secrets that surround her birth. Sarah's mother, Diane, was a stage actress who died of cancer while Sarah was still young, leaving behind a mystery for her children. Unlike either of her parents, Sarah had red hair. When she was

『物語る私たち』 *Stories We Tell*



メンタリーという手法の中で、カメラの前に自分自身と母親を置いた時、二人の間に決定的な距離を構えた（それは死よりも遠い距離といえる）。そしてカメラとともに模索を続けた結果、物語り方に腐心する、というひとつの映画的回答に辿り着いたのだろう。

ダイアンの夫で、彼女亡き後サラを男手一つで育て上げた父親のマイケルは、ダイアンについて述懐する。「彼女の原動力は、人生を思いっきり楽しみたいというバイタリティと断固とした決意だった。自分にはとても真似できなかった」。

絵の中にいる人物は、描かれていることに気付いていない——何かの小説に書いてあった言葉で、なるほどと思った。『物語る私たち』の冒頭、「物語の渦中にいる時はまだ物語の体をなさずただの混乱だ。竜巻に巻かれた家にいる気分。止める手だてはない」と、マイケルのナレーションで語られる（マーガレット・アトウッドの小説『またの名をグレイス』の引用）。竜巻の中にいる人物は、いつかこのことが誰かに記憶され、物語になることなど考えないし、ただ目の前の出来事に必死に向き合っているだけだ。インターネットやSNSの出現により、自分を外から見ること慣れ親しんでいる私たちの中には、絵（竜巻）の中で人生を全うした彼女の生き様を羨ましく思う者も多いのではないだろうか。私はちょっと羨ましい。大変そうだけど。

young her elder brother would joke, “Don't you have a different father?” and everyone, including Sarah, would laugh because they thought it wasn't true. But it became clear that it was the truth.

Sarah Polley's presence within this film is remarkably thin. Even when she interviews the people who knew Diane, Sarah neither supports or resists what they say, but simply works to elicit the truth as they see it. The film does not touch on what Sarah herself thought of her mother.

Stories We Tell begins as a documentary searching for the truth about Sarah's parentage, but gradually the storytelling itself becomes the subject of the film. As a director, Sarah's interest is drawn to how the events are recounted and the film completely avoids becoming a “self-documentary.”

The film I made recently, *Dressing UP* (2012), also narrates the protagonist's investigation of the mystery of her own parentage, but unlike *Stories We Tell* that film was wholly fictional. It does have in common with *Stories We Tell* the fact that the protagonist's mother is already dead. In *Dressing UP*, in her quest to know the mysterious past of her mother while she was alive the protagonist ends up committing the same acts as her mother.

I relied on the imaginative power of fiction to show a daughter in pursuit of her mother. I think use of that imaginative power is one of the tasks given to fiction. But in putting both herself and

her mother in front of the camera, Sarah Polley uses the methods of documentary to establish a decisive distance between them both, a distance greater even than death. And perhaps as a result of her continual searching she arrives at a cinematic response in her attentiveness to the film's mode of narration.

Diane's husband, Michael, who after her death raised Sarah as a single father, reminisces about Diane. "One of her great strengths, I think, was her vitality, her constant determination to live life to its fullest. I don't have anything like that in my character whatsoever."

"People in pictures are not aware that they are being pictured" — I once found that phrase in a novel and thought it made sense. At the beginning of *Stories We Tell*, Michael quotes from Margaret

Atwood's *Alias Grace*: "When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion; a dark roaring, a blindness, a wreckage of shattered glass and splintered wood; like a house in a whirlwind, or else a boat crushed by the icebergs or swept over the rapids, and all aboard powerless to stop it." People in the middle of a whirlwind don't think that someday someone will remember this and turn it into a story. They're simply desperately focused on what's going on right in front of them. With the appearance of the internet and social networking, don't many of us who have become completely inured to seeing ourselves from the outside feel envy toward Diane, who lives out her life in the middle of a picture (a whirlwind)? I am a little envious. Though it's a hard life, I suppose. (Translated by Michael Raine)

■上映 Screenings

『物語る私たち』 *Stories We Tell* 【IC】 10/11 10:00- [A6] | 10/14 12:45- [A6]

監督からの声 | Directors' Voices

3

彼女たちはカメラの前で再び歩き始める ——『蜘蛛の地』が映す現実と非現実

The Women Begin to Walk Before the Camera Once Again: Reality and Fantasy as Seen Through *Tour of Duty*

キム・ドンリョン監督に聞く | An Interview with Kim Dong-ryung

(映画監督 | Filmmaker)

『蜘蛛の地』は、2人の監督が10年以上にわたり基地村で育んできた現地の人々との関係があったからこそ可能な作業だった。とくに過去作の『私とフクロウ』(2003)、『ある』(2006)、『アメリカ通り』(2008)を通して、『蜘蛛の地』の基本的なアイデアがまとまってきたと言える。韓国・京畿道北部地域では米軍の撤退によって基地村も都市再開発で消えようとしていたので、空間と人々を記録するという以上の、何らかの再現方法が必要な時だった。私たちは長きにわたって交流してきた3人の女性とともに、記憶を再構成する方法を見つけようと、多くの対話をし、一緒に頭を突き合わせて悩みながらアイデアを練っていった。その結果が、『蜘蛛の地』だ。

もし、そこから冷たさや暗さ、または淡々とした生活感といった印象を受けたとしたら、それは監督の意図というよりはおそらく彼女たちのそのような気持ちが反映されたものだろう。日常の平凡な一つひとつの瞬間を、主人公たちと一つひとつ相談しながら再構成していったからだ。観客がなんらかの親密さを期待したのだとしたら、かえって冷たい印象を受けるかもしれない。もちろん映画はそれぞ

れの視点から見ものだから、監督がどうこう言うことではないだろうが。

『私とフクロウ』の後、パク・ギョンテは『ある』を通じて監督と対象との関係に集中し、キム・ドンリョンは『アメリカ通り』で、見えない密接な関係を結ぶプロセスを通じて彼女たちの生活の断片を詩的に描こうと努力した。この2作品を経て2人の監督は、基地村の「空間」が持つ映画的可能性に気づくことになる。人々と長い間、深い関係を結んでみると、基地村という空間がより幅広く見え始めた。

私たちの生活、自分が住んでいる家と路地、ひいては村と都市、また、同じ空間で生きていく人々同士はつながっているのに、資本主義社会においては不平等な構造のもとに配置されている。基地村の女性やダブルの人たちも、基地村という空間との関係の中でさまざまな感情、記憶を噛み合わせながら生きている。外部の人たちは、彼女たちが存在している空間との全体的な関係の中でそれらを見るのではなく、買売春の被害者や人種差別の犠牲者としてだけ彼女たちを見てしまう。つまり、客体化してしまう恐れが

ある。だから2人の監督は、基地村の女性とダブルの人たちと、長年生きてきた空間との間にどのような関係があるのか示そうとした。

脚が悪く自らが営む食堂から外出しないパク・ミョンを除き、パク・インスンとアン・ソンジャは、基地村の路地をよく歩いた。監督と本人が満足するまでとにかくひたすら歩いた。実際、パク・インスンはごみを集めるために毎日、早朝から深夜まで基地村の路地を歩きまわる。過去に彼女が米兵相手の客引きをするためにうろついていたその路地だ。黒人とのダブルのアン・ソンジャは、過去の自分の記憶をもとに消えた基地村の路地を歩き続ける。パク・ミョンもまた、食堂の中の、自分の空間を歩いているのだ。こうして私たちは、彼女たちの感情と証言が込められたインタビューではなく、彼女たちがそれぞれの空間でどのように体を使って動いているのか見せようとした。

アン・ソンジャのパートではとくに演出的要素を多用した。普段からとても話好きな彼女が聞かせてくれる実体験や伝聞にもとづく様々な話には、ファンタジー的な要素が多かったからだ。彼女のファンタジーは、深いトラウマを癒したいという欲求から出てきたものだから、聞いていると胸が痛み琴線に触れる。アン・ソンジャは、私たちと一緒にセリフを作ってシーンを演出した。彼女は昔の話を面白く、まるで現実とフィクションの境界がないように話す。私たちは映画もそのように見られることを願った。混乱しながらの不安なスタートだったが、ある瞬間、そのような世界は可能で、驚くべきことに一緒に達成できるのだということに気づいた。ただし、編集には時間がかかったが。

現場に用意されたシナリオはなかった。その場所でその瞬間、主人公が感じる感情と体の動きが重要だった。私た

ちはいつも、どのように歩くのか、空をどのようにながめるのか、歩いていて途中の窓を一度のぞくのか、歩き方は早いのか遅いのか……すべての些細な動作を一緒に相談した。アン・ソンジャは基地村の路地を歩きながら、自身が記憶するファンタジー混じりの内容を体で表現しようと努力したが、実際には通常の女性が歩くのとたいして変わらなかったりした。彼女の歩き方が特別なのは、彼女が過去に歩いていたその街を、あるいは他のセックスワーカーやダブルの人たちが歩いて行ったその路地を再び歩いたということにある。

パク・インスンも同じだ。過去40年間、議政府の基地村で暮らした毎日、数万回歩いたその路地を、パク・インスンはカメラの前で再び歩く。これは劇画的な演出でありながら同時に、体で表現する記憶口述とみなせよう。彼女が絵を描くシーンも同じだ。監督である私たちが彼女自身も、どんな絵になるかわからない緊張感の中で撮影した。彼女はゴミを持ってきてそこに絵を描きながら自然に、娘に会いたいと話したりした。夫のひどい虐待に耐えられず一人で戻ってくる際に別れてしまった娘は、自分がセックスワーカーとして生きてきた過去の痕跡でもあったが、彼女はいつか娘が自分のもとを訪ねてきてくれることを願っている。映画では、彼女が絵を描く行為を娘に手紙を書く行為となるような方法で再現した。

パク・ミョンもまた、40年近く、同じ食堂の中で数万回は開いて閉じたであろう冷蔵庫とキッチンの間を歩き続ける。こうして、現場で即興的に作られながらも反復的に作られ、また現実を撮りながらも非現実的なシーンが撮られるという映画になったのだ。

聞き手=韓東賢(社会学)

2013年9月20日、Eメール・インタビュー

If out of that you feel a sense of cold or dark, or of a dispassionate life, rather than the aim of the directors, it is likely a reflection of these women's feelings. This is because each and every normal, everyday moment was recreated one by one in consultation with the protagonists of this film. If the audience expects some kind of intimacy, it is likely that the impression they will get will rather be one of coldness. At the same time, movies are seen from various points of view, and so it is not the place of the director to dictate such things.

Following *Me and the Owl*, Park Kyoung-tae became focused on the relationship between the director and his or her subject through *There Is*. At the same time, through *American Alley* Kim Dong-ryung endeavoured to use the process of forming close ties with the women, those of the kind invisible to the eye, to poetically portray the fragments of their lives. Through these two works

Tour of Duty is a work that is possible precisely because two directors have had a relationship for over 10 years with the locals who live in this military base town. You could say that it was particularly via the works *Me and the Owl* (2003), *There Is* (2006), and *American Alley* (2008) that it became possible to form the fundamental idea behind *Tour of Duty*. Due to the departure of the American military from the northern part of South Korea's Gyeonggi province, the military base town is disappearing through urban redevelopment. As such, more so than just recording the space and people, it was a time when some kind of means of reconstruction was necessary. In an attempt to find a way to reconstruct their memories, we engaged in numerous dialogues with three women whom we had been in contact with for a long time. As we brought our heads together and puzzled through it, we worked out an idea. *Tour of Duty* is the product of that idea.



『蜘蛛の地』 *Tour of Duty*

these two directors were able to become aware of the filmic possibility in the “space” of the base town. Through forming deep ties with people over time, they began to be able to see more broadly that space which is the base town.

Our lives, the homes and alleys we inhabit, in addition to the villages and cities, as well as our fellow human beings who live with us in the same space: although they are all connected, they are arranged by our inherently unequal capitalist society. The women, biracials, and other peoples of the base town live in relation to the space of “the base town,” and in the process of living there fit together their various feelings and memories like the teeth of gears. Rather than examining these women fully within the context of their relationship to the space they inhabit, outsiders view them only as the victims of prostitution and racial discrimination. In short, there is a fear of objectification. In response to this these two directors attempted to represent the relationship the women and biracials of the base town have with that space where they lived for many long years.

Leaving aside Park Myo-yeon, who did not leave the restaurant she ran because of trouble with her legs, Park In-sun and Ahn Sung-ja often walked the alleys of the base town. They walked around with determination until both themselves and the director were satisfied. In truth, Park In-sun walks the alleys of the base town from early morning to late night to collect trash. In the past she prowled those alleys in order to find American soldier customers. Ahn Sung-ja, a biracial who is half-black, continues to walk those base town alleys that had vanished back into the memories of her past self. Park Myo-yeon is still walking her own space in the restaurant. In this way, rather than interviews filled with these womens’ feelings and testimonies, we aimed to show how each of them use their bodies to move through their respective spaces. Ahn Sung-ja’s part in particular uses a number of dramatic elements. This is because in the numerous stories this always talkative woman told us, which were based on both actual experiences and rumors, there were many elements of fantasy. And because her fantasies emerged in an attempt to heal a deep trauma, they

strike a deep chord in the hearts of the listeners. Together with us Ahn Sung-ja wrote the dialogue and worked directing scenes. She speaks in a fascinated manner of past, as if there is no boundary between the worlds of reality and fantasy, and we hoped for the movie itself to be able to be seen that way. We felt uncertain because of all the chaos when we first started, but at some point we realized that a world like that was possible, and to our amazement we realized that it was possible to achieve it together. Although it took a lot of time to edit.

There was no script prepared for the on location shots. The protagonists’ feelings and movements at that moment at that place were important. Be it how they would walk, how they would gaze up at the sky, if they would peer in once into a window as they walked, if they would walk quickly or slowly...we consulted about every single small movement. As Ahn Sung-ja walked the alleys of the base town, she endeavoured to express with her body the content mixed with fantasy that she recalled, but in actuality it at times looked no different from how a normal woman would walk. The thing that was special about how she walked was that she was walking once again the alleys of the town she and other sex workers and biracials had walked in the past.

Park In-sun is the same. She also walks before the camera once again those alleys she had walked tens of thousands of times over the forty years when she spent every day living at the base camp in Uijeongbu. While this is a choreographed narrative film, at the same time we should view it as statements of their memories as expressed through their bodies. The scene in which she is painting a picture is also the same. While we filmed that scene both us the directors and she herself were filled with anxiety over what kind of painting it would be. She brought trash, and as she was painting the picture there, she naturally began talking about such things as wanting to meet her daughter. She is hoping that her daughter, whom she parted from when she could no longer stand her husband’s harsh abuse, will one day come and look for her, even though there are still the vestiges of her past as a sex worker. In the movie we reproduced this via having her act of painting a picture be as her writing a letter to her daughter.

Park Myo-yeon as well continues to walk the space of that restaurant’s kitchen where she must have opened and closed the refrigerator tens of thousands of times over the past nearly forty years. Thereby this film, though it was made through on-the-spot improvisation, was also made through repetition, and, though it filmed reality, also filmed unrealistic scenes.

Interview conducted by Han Tong-hyon (Sociology)
via e-mail on September 20, 2013

(Translated by Mia Lewis)

■上映 Screenings

『蜘蛛の地』 *Tour of Duty* 【IC】 10/12 16:00- [CL] | 10/14 15:30- [A6]

語る力と仮構力——酒井耕・濱口竜介監督の東北記録映画三部作

The Power of Narration and the Drive Toward Fiction: Sakai Ko and Hamaguchi Ryusuke's Tohoku Documentary Trilogy

山根貞男 | Yamane Sadao

(映画評論家 | Film Critic)

酒井耕と濱口竜介の東北三部作では、何人もの人がつぎつぎ登場して自分の体験を語り、その前後に、走る車の中から捉えた風景の断片が入る。語る人と風景。その組み合わせは、三作品とも基本的に変わらない。そつけないほど単純なスタイルだが、躍動感にあふれた時空がくりひろげられる。

第一作『なみのおと』と第二作『なみのこえ』では、さまざまな世代の男女が東日本大震災の体験を語る。恐怖が生々しく伝わってくるなか、被災者同士の対話であれ、作り手によるインタビューであれ、多くの人が、にこやかに、信じられないほど滑らかに話すことが印象深い。最初は言葉に詰まっていた人も、言葉を重ねるうちに、どんどん軽やかになってゆく。その場合、話される内容が体験なのではない。それが語られ方と一体化することで、体験という事件がスクリーンに現前するのである。

その勢いに耳目を集中するうち、ひとつのことに気づく。カメラの位置が、どう考えても、普通にはありえない。わざとらしきなど微塵もないまま、カメラが不思議な位置に置かれており、事件の迫力はそのことも加わることで強まる。

同じ東日本大震災とはいえ、だれもの体験が同一である

In Sakai Ko and Hamaguchi Ryusuke's Tohoku trilogy a whole series of people speak of their experiences during the earthquake, bracketed by fragments of scenery captured from inside a moving car. That mode of construction basically doesn't change throughout the trilogy. It's a simple, almost curt, style but it develops a space and time overflowing with a sense of life.

In the first film, *The Sound of the Waves*, and the second film, *Voices from the Waves*, men and women from several generations speak of their experiences in the Great East Japan Earthquake. Although they vividly convey the fear, what makes the greatest impression is the almost unbelievable equanimity and geniality with which they speak, whether to fellow survivors or in interviews with the filmmakers. Even those who are reticent at first quickly become more buoyant as they talk. In those cases, their "experience" is not simply the content of what they say. Rather, what they say is fused with how they say it, such that the event called "experience" appears on the screen.



『なみのこえ』 *Voices from the Waves*

わけはなく、人によって異なる。微妙な違いかもしれないが、その微妙さは途方もなく大きい。そうした体験の個性が、声や表情や語り口の固有性ととも浮かび上がってくる。そのとき、ここを強調したいが、物語るとは仮構力を伴う営みであり、語りの滑らかさはその発現なのではなかろうか。

第三作『うたうひと』では三人の老人が地元の伝承ないし民話を語るが、あり方は前二作と変わらない。生活の底に堆積された物語が、固有の語る力と仮構力により事件として現前する。

語り+手法→事件。東北三部作におけるこの動きのスペクタクル的な魅惑は、映画の原理からやってくるのにちがいない。

In the film's powerful appeal to our eyes and ears, one thing becomes clear. There's something unusual about the placement of the camera. Without in any way seeming affected, the strangeness of the camera placement adds to the force with which we experience the event.

Although it's all part of the same Great East Japan Earthquake, not everyone's experience is the same. It depends on the person. It may be a subtle difference but that subtlety is tremendously important. In that way the uniqueness of experience, the particularity of voice and expression and way of speaking, comes to the surface. What I want to emphasize here is that the work of narration goes hand in hand with the urge to fictionalize, which is expressed in the fluency of that telling.

In the third film, *Storytellers*, three old men relate local oral traditions or folk tales but the style is no different from the other two films. The stories that lie at the base of everyday life are made into objects of experience by virtue of an inherent power of narration

and urge to create fiction.

Narration + Style = Event. The spectacular fascination of this

movement in the Tohoku trilogy surely comes from the very essence of cinema. (Translated by Michael Raine)

■上映 Screenings

『なみのこえ』 *Voices from the Waves* 【IC】 10/12 16:30- [A6] | 10/14 14:30- [CL]

『うたうひと』 *Storytellers* 【PJ】 10/13 10:00- [F3] | 10/14 18:50- [F4]

山形、予備選考の思い

The Seleciton Process for Yamagata

稲田隆紀 | Inada Takaki

(映画評論家 | Film Critic)

「ドキュメンタリーの固定観念から解き放たれて、その幅広さを知る格好の機会ですよ」

1988年、当時の山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局、矢野和之氏のことばに惹きこまれて、インターナショナル・コンペティション部門の予備選考に参加を決意し、いつのまにか四半世紀が経ってしまった。

その意義、喜びは回を重ねるごとに感じ入るもので、もはや私にとってはライフワークに等しい。矢野氏には感謝するばかりである。

2年に1回、膨大な数の作品に接するのは肉体的に極めてハードではあるが、充実感と精神的な喜びに溢れている。私はこうした作品群に触れることで、文字通り世界を知った。

ふりかえれば、第1回山形国際ドキュメンタリー映画祭が開かれた1989年から現在まで、世界は激動の一途をたどった。東西の壁が崩れ、湾岸戦争、

旧ユーゴスラヴィア内戦、アメリカ同時多発テロ、アフガニスタン侵攻、イラク戦争があった。台湾、中国、そして東日本で起きた天変地異があった。世界は混乱し、めまぐるしい速度で変貌を続けている。

そうした世界に対して、作家たちはそれぞれの視点を明確にしつつ、対象を咀嚼して作品に昇華させる。ひとつの出来事も立脚点によってどのように描くことも可能だということを教えてくれた。応募作品はおしなべて中立公正とは対極で、世界を切りとる作家それぞれの“真実”が焼きつけられている。ここに私は魅せられた。私は予備選考を通して、ロバート・クレイマーやエロール・モリス、フレデリック・ワイズマンをはじめとする、素晴らしい匠たちの作品に触れることができた。ドキュメンタリー映画のみならず、世界に対する目が拓いたといってもいいだろう。

“It would be a perfect opportunity to be freed from the stereotyping of documentary and get an idea of how versatile documentary films can be.” It was 1988 and I was intrigued by a proposal by Mr. Yano Kazuyuki, who works at the Tokyo Office of the Yamagata International Documentary Film Festival. So I decided to take part in the selection for the International Competition of YIDFF. And a quarter-century has passed before I knew it.

The selection process has assumed

greater significance and brought greater pleasure to me with each edition of the festival. So much so that it almost became my life's work. I can only be thankful to Mr. Yano for his initial invitation to this role.

It is indeed physically demanding work to watch vast numbers of films once every two years. And yet it brings with it the sense of fulfillment and spiritual reward. I literally have learned about the world through all those films.

Looking back, ever since 1989, when

では、予備選考はいかに行なわれるか――。

他の映画祭と同じく、10名前後の予備選考員の合議制で作品が選ばれている。近年は毎回1,000本前後の応募があり、限られた半年の期間ですべての作品を吟味することになるから、ひとりで全作品をみるのは不可能。それぞれのメンバーが分担して推薦作を提出し、合議することになる。メンバー構成は不変ではないが個性に富んだ人選がなされている。それだけに議論百出、選考会はスリリングなものになるのだが、過去の選考会で即座に全員一致で選ばれた作品が、唯一ある。

『鉄西区』である。9時間という上映時間を走破したときの感動と達成感にすべての選考員が酔いしれた次第。作品をみただけであれば、その気持ちを納得いただけるだろう。

現時点で2013年の予備選考は終了しているが、私は推薦されなかった応募作品を、時間をかけて吟味したいと考えている。残りの人生をかけて多様なドキュメンタリーを見続けること。これが今後の目標である。

the first edition of the Yamagata International Documentary Film Festival was held, through to present times, the world has gone through one turbulent time after another. We had the collapse of the Berlin Wall, the Gulf War, the Yugoslavian Civil War, 9-11, the War in Afghanistan and the Iraq War. We had natural catastrophes in Taiwan, China, and East Japan. The world gets more and more confused and is constantly changing at a breakneck pace.

Filmmakers face a challenge of subli-

mating the world they observe after processing their subjects in their own way, while clarifying their own unique viewpoints. The films taught me that it was possible to depict the same exact event in many different ways depending on where a given filmmaker stands. Most of the films sent for application were the polar opposite of neutrality and fairness in their attitude. On the contrary, the filmmakers would dissect the world through their eyes and embed their own “truth” in their films. That is what fascinates me the most. I was fortunate enough to encounter works by such masters as Robert Kramer, Errol Morris, and Frederick Wiseman through the selection process for Yamagata. It was not only my eyes toward documentary film that opened up by working on this process.

It was my eyes toward the world in general.

So how exactly is the selection process initiated?

Like most other film festivals, films in competition are selected by 10 or so members of the selection committee. In recent years, we have up to 1,000 films applying for the selection, and it is virtually impossible for one member to go through all of them in the limited amount of time we have, which is only six months. So all the films are divided and allocated to each member, who come up with their recommendations. We would discuss together thereafter. The lineup of the committee is not permanent, and yet it is always filled with unique individuals. Naturally selection meetings can turn into heated debates and can be very thrilling. However, there

has been one film which was selected unanimously on the spot.

The film was *Tie Xi Qu: West of the Tracks*. It was a film that made all the selection committee members intoxicated with joy and a sense of achievement after completing its whopping 9-hour marathon screening. If you watched the film, you would know how we felt.

At the time of writing, the selection for 2013 competition has been completed. But I am thinking of taking time to watch films that were not recommended for official competition. My objective for the future? To keep watching various types of documentary as much as possible for the rest of my life.

(Translated by Usui Naoyuki)

いまできる方法で映画を作る Making Films with What I Know

峯利子 | Takashi Toshiko

(映画監督、「アジア千波万波」審査員 | Filmmaker / Juror of New Asian Currents)

関西で自主上映の手伝いをしていた頃に、『草とり草紙』（1985）の上映会で福田克彦監督と出会い、交流が始まりました。いつか映画を撮りたいと思っていた自分にとって、それは福田さんの現場以外にないと思っていたところ、助監督に誘われたので東京に拠点を移しました。助監督をしながら映写技師として勤めていたスタンス・カンパニーの鈴木章浩さんと92年に、「東京レズビアン&ゲイ映画祭」を立ち上げました。ニューヨークの映画祭やアンソロジー・フィルム・アーカイヴスを訪れて、海外のレズビアン&ゲイ映画など面白いものに出会ったのもこの頃です。自分たちの映画祭では、海外のものだけでなく日本のLG映画として橋口亮輔や大木裕之、ドナルド・リチャーなどの映画を上映しましたが、まだ女性作家はいませんでした。私が身体を壊してしまい、映画祭は2回で

やめることになってしまいました。

その当時から、購入したビデオカメラ（Hi-8）を用いて、日記のように日常を撮影していました。そろそろ映画を作ろう、編集方法を伝授してもらおうと思っていた矢先、福田さんが亡くなってしまった。98年のこと。最後に会った時に、「毎日、ビデオを廻しているんです」と言う、「そうですか」と嬉しそうに頷いてくれました。「いつでも相談できる」と思っていた福田さんが急死してしまった。やりたいことは今すぐにやって、会いたい人には早く会っておくべきだ、という思いが原動力となって、『オードI』（1998）を完成させました。いまできる方法で映画を作る。だから、編集も撮影も勉強していません。99年の山形映画祭で上映してもらったときは、満席で、びっくりしました。一見センセーショナルな写真がプログラムに掲載されていた

ので、それで来た人が多かったのかも。SMショーを撮った映画は山形では初めてでしょう。山形映画祭は、作家にとっては映画を作る時の目標になることもあります。私にとって『Blessed』（2001）の時はそうでした。山形で出会った人たちとは今でも仲がいいし、一緒のプロジェクトで作品を作ったりもしています。

10年ほど前に伊丹に引っ越ししました。日常的に撮影は続けていたけれど、どうやって作品という形にするか。柊のように期日を決めて作る、という状況が欲しい。定期的な上映会という形であれば行けるかなと思って、茅場町にあった「ギャラリーマキ」に相談したところ、「いいわよ、じゃあ「季刊タカシ」ね」と。それが2005年から始まり、その後17回、ギャラリーが閉じるまで続けました。この歳になってなんのお金にも名誉にもならなくても作り続けているのは、ずっと見続けてくれた観客と、上映してくれる場があったからのことです。

聞き手=若井真木子
（「アジア千波万波」コーディネーター）

It was at a screening of the film *A Grass-cutter's Tale* (1985) when I met and became acquainted with director Fukuda Katsuhiko, around the time when I was assisting a four-wall film distributor in Kansai. I had always someday wanted to be involved with making films, and it was just when I had been thinking that there would be no better place than to work with Mr. Fukuda, that I was asked to be an assistant director and decided to move to Tokyo. In 1992, I founded the Tokyo Lesbian and Gay Film Festival with Suzuki Akihiro, who was also working as an assistant director as well as a cinematographer at Stance Company. During this period, we attended events such as the New York Film Festival and visited the Anthology Film Archives, and were introduced to a number of interesting things from overseas, such as lesbian and gay films. For our own festival, in addition to foreign lesbian and gay films, we screened works by Japanese directors such as Hashiguchi Ryosuke and Oki Hiroyuki, as well as the films of Donald Ritchie, but there were still no films by female directors. Eventually, I fell ill and had to leave the fes-

tival after two years.

Since around that time, I would film everyday life like a diary with a video camera (Hi-8) that I had bought. I had just started considering making my own film and asking Mr. Fukuda to teach me editing techniques when he suddenly passed away. This was in 1998. The last time I saw him I had told him that I was filming everyday and he would look happy and nod approvingly. The person I thought that I could ask for advice at any time was all of a sudden gone. This made me realize that I should seize life by its horns, do what I always wanted to do, and see people before it is too late. With these emotions as a driving force, I completed *Ode I* in 1998. I create films with what I already know. This is why I have not pursued formal studies in editing or filming. In 1999, at a screening of my work at the Yamagata Film Festival, I was surprised that all of the seats in the audience had been filled. Perhaps one reason people came was because a sensationalistic photograph was used in the program. I believe that it was the first time for an S&M show to be filmed in Yamagata. In certain cases,

the Yamagata Film Festival may serve as an aim for artists when making a film. For me, that was the case with *Blessed* (2001). I am still close with the people I met in Yamagata, and to this day, we continue to work on various film projects together.

I moved to Itami about 10 years ago. I still filmed daily but wondered about how to make those recordings into a film work. I decided that I wanted to be in a situation in which I had set deadlines for the completion of a project, as if being bound by shackles. The format of a screening on a periodical basis seemed like a solution and so I talked to Gallery Maki in Kayabacho and they agreed to host "Quarterly Takashi." This series began in 2005 and continued on for 17 screenings until the gallery eventually closed its doors. At this age, the reason I continue to make films, even if they do not bring fame or fortune, is because of the audiences that have supported me and the places that have kindly been there to screen my works.

Interview conducted by Wakai Makiko
(Coordinator of New Asian Currents)
(Translated by Caroline Mikako Elder)

■上映&トーク Screenings and Talk

「季刊タカシ 2005~2013 ギャラリーマキ in 山形」

Takashi Toshiko Screenings 2005-2013 — Gallery Maki in Yamagata

10/11 15:00-20:00 | 10/15 13:00-17:00 | 山形まなび館 Yamagata Manabikan | 入場無料 Admission Free

東京・茅場町のギャラリーマキで2005年から2013年まで17回継続した釜利子の上映会「季刊タカシ」。その中から「伊丹シリーズ」をまなび館で連続上映します。「Quarterly Takashi,」 a screening series held from 2005 to 2013 at Gallery Maki in Kayabacho, Tokyo, went into hiatus after 17 installments. Films made by Takashi Toshiko from the "Itami Series" will be shown at the Manabikan.

香味庵の歴史

The History of Komian

梅木壮一 | Umeki Soichi
(本誌編集部 | Editorial Board)

「香味庵で会おう」——山形国際ドキュメンタリー映画祭の開催時期が近づくと、世界各地の映画関係者の中でこの言葉がささやかれる。2年に一度、映画祭期間中の6日間、「香味庵クラブ」は、各会場での作品上映終了後、映画監督や映画祭のスタッフが

所狭しと集まり、深夜までの熱い映画談義で懇親を深める憩いの場となる。

1991年の第2回山形国際ドキュメンタリー映画祭から、関係者にとって欠かせない交流のスポットとなった「香味庵」は、映画祭のメイン会場であるアズ七日町から徒歩で5分程の距離に位置する。運営するのは株式会社丸八やたら漬だ。

丸八やたら漬は1885(明治18)年創業(当時の屋号は丸八新関虎治商店)。当初は味噌や醤油の醸造を生業としており香味庵の前身となる蔵は、商品の

原材料である豆などの貯蔵庫として利用されていた。開業から約30年後の1911(明治44)年はこの蔵にとって大きな受難の年となった。同年5月に山形市北大火が発生し、市内北部の住宅約1300棟をはじめ、県庁や警察署などの公共施設まで焼き尽くされたのだ。丸八の蔵もまた例外ではなく、焼け落ちてしまった。

蔵はその後、1913(大正2)年に再建され、1992(平成4)年、山形の郷土料理を提供するレストランへと改修された。「ふるさとの香りや味を伝え

たい」という想いを込め「香味庵」と名付けられた。開業当時の目玉メニューは漬け物と米という山形の名産品2つを組み合わせた「漬け物寿司」だ。ミョウガの甘酢漬でまぐろを模したものや、大根をイカに似せて握ったものなどが地元客や、山形ならではの食事を求めて来店した観光客に人気だ。

香味庵は15坪ほどの敷地面積。漆喰の白壁を横目に入店すると、1階に一間、2階に二間の部屋がある。映画祭期間中、香味庵クラブとして営業す

As the time draws near for the opening of the Yamagata International Documentary Film Festival, the call is growing among film people all around the world: “Let’s meet at Komian.” For the six days of this biennial festival, Komian becomes the gathering place where, after screenings end in each of the festival venues, directors and festival staff crowd together late into the night to strengthen friendships and to expound at heated length on cinema.

Komian, which since 1991 and the second Yamagata Documentary Film Festival has been the obligatory place for festival participants to meet and greet, is situated about five minutes walk from AZ Nanoka-machi, the festival’s main screening venue. It is run by Maruhachi Yatarazuke Company.

Maruhachi Yatarazuke Company was established in 1885 (Meiji 18) although the business was then known as Maruhachi Niizeki Toraji Shouten. At the time, the company brewed both miso and soy sauce and the storehouse which became Komian was used to hold the soy beans and other ingredients used in product manufacture. But in 1911, thirty years after the company began its operations, a huge disaster struck the storehouse. In May, the Great Fire of Yamagata City North broke out and around 1300 residences, in addition to public facilities such as the prefectural office and the police headquarters, were destroyed in the flames. The Maruhachi warehouse was no exception and, as a result, was also razed to

る際はこれらの部屋だけでは人が収まらず、玄関や廊下まで、憧れの監督に映画の制作意図を訊ねるファンや、一日の運営が上手く行ったことを労い合うボランティアなどの客でごった返す(なお2階は登れる人数が50人と限られており隠れ家的な雰囲気から人気が高い)。最高で一晩400人以上が来店した日もある。

映画祭に関わる者にとって「香味庵で会おう」という、このフレーズは今や山形国際ドキュメンタリー映画祭へ

the ground.

In 1913 (Taisho 2), two years after the fire, the storehouse was rebuilt. And in 1992 (Heisei 4), it was converted into a restaurant specialising in local Yamagata cuisine. Seeking to “convey the fragrance and the taste of the hometown,” the business was given the name Komian – literally the cottage of fragrant taste. Since its opening, the highlight of the menu has been Tsukemono-Zushi — sushi made with Japanese pickled vegetable accompaniment — which has brought together two of the products for which Yamagata is best known — rice and Japanese pickles. Sushi varieties in which sweet-vinegared *myoga* — a pink ginger-like vegetable — takes the place of tuna, and *daikon* — white radish — replaces squid, are popular with both locals and the tourists who come to Komian looking for the authentic taste of Yamagata.

The floor size of Komian is about 50 square metres. When you enter the white plastered walls, there is a single room on the ground floor and two rooms above. During the film festival, when the business becomes the film festival club, people crowd not only into these rooms but overflow also into the corridor and foyer. Jostling each other among the customers are fans asking favourite directors about how they came to make the films featured in the festival and the volunteers who labour diligently each day to ensure that everything runs smoothly. (While the second floor can hold only fifty people, the hideaway-like atmosphere of

参加する事の代名詞となっている。

香味庵の建物は2013年で建築からちょうど100年を迎える。ここ一世紀の山形の歴史を知る蔵は、映画祭のために山形を訪れた数多の映画監督や観客、スタッフの交流も四半世紀にわたって、見守ってきた。次の100年に向けて、香味庵は映画祭とともに自らの歴史を刻んで行く。

[取材協力] さとみ矯正歯科クリニック・里見優院長、(株)丸八やたら漬・新関芳則代表取締役社長



this space makes it very popular.) There have also been nights when over 400 people packed themselves into Komian.

For people associated with the film festival, the invitation, “Let’s meet at Komian,” has become synonymous with participation in YIDFF.

In 2013, Komian celebrates its 100th anniversary from the time of the reconstruction of the building after the Great Fire of Yamagata City North. This storehouse, which has been part of the history of the last one hundred years, has also witnessed the friendships that have grown between the many directors, audience members and staff who have come to Yamagata for the film festival over the past twenty-five years. Together with Yamagata Documentary Film Festival, may Komian make its further mark on history over the century that lies ahead. (Translated by Barbara Hartley)

— The author expresses thanks to the following people who provided information for the article: Satomi Masaru, Head of Satomi Orthodontic Clinic, and Niizeki Yoshinori, Managing Director, Maruhachi Yatarazuke Company.

ラヴ・ディアス

—— フィリピンの怪物的作家がいま、ヴェールを脱ぐ！

Lav Diaz: Lifting the Veil on the Monster Filmmaker from the Philippines

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)

海外での盛名とは裏腹に、何らかの理由でなかなか日本に紹介されない映画作家がいる。今回のYIDFFインターナショナル・コンペティション審査員の一人、ラヴ・ディアスは、さしずめその筆頭格だろう。たとえば黒沢清『リアル〜完全なる首長竜の日〜』や青山真治『共喰い』もノミネートされた8月のロカルノ国際映画祭のコンペで、ディアスは若くして審査員長をつとめている。ヴェネチア、シンガポールなど、欧亜の映画祭で受賞を重ね、作家として高い評価を受けていることの証左といえるだろう。ところが日本では、オムニバス映画の一篇『蝶は記憶を持たない』(2009)が東京国際映画祭(TIFF)で上映されたくらいで、長篇を見る機会がなかった。なぜ紹介が遅れたのか？長いのだ。とにかく長いのだ。とてつもなく長いのである。ディアスの映画のあまりの長さを前に、わたしたち上映者はタイミングを逸し続けてきたのである。

1958年ミンダナオ島に生まれたディアスは、マルコス独裁政権下で観たりノ・ブロッカ『マニラ・光る爪』(1975)に衝撃を受けて映画界を志す。98年にメジャー映画会社リーガルの製作になる『バリオ・コンセプトの犯人』という“普通の”映画で監督としてデビューするが、ディアスがディアスになるのは2001年の『ウェスト・サイド・キッド』からである。米ニュージャージー州でフィリピン移民の少年が殺され、同じ移民の刑事が捜査に乗り出すという主筋を持つ本作は6時間15分で、フィリピン人観客の度肝を抜いた。その後も、貧しい農民一家の生活を1971年から87年まで綴った『あるフィリピン人家族の創生』(2004)が10時間43分、強大な台風で全滅した村のその後について、前半をドキュメンタリー、後半を劇映画に分割して描いた『エンカントスの地の死』(2007)が9時間、ヴェネチアのオリゾンテ部門最高賞に輝いた『メランコリア』(2008)が7時間30分と、あの王兵も真っ青の超長尺を連発している。

ディアスはもともとミュージシャンとして出発した人で、作品はどれもみな魅惑的な詩情に溢れ、ギターの曲を自作自演で付けたり、自作の詩を挿入したりと、映画の枠を超えたアーティストの面目躍如である。また、ディアス作品

はいずれも祖国フィリピンの現状を直接・間接に解析している。たとえば『あるフィリピン人家族の創生』は、ひとつの家族の日常から激動の末期マルコス時代を総括しようとする試みである。そういえば同じフィリピン人で山形ゆかりのキドラット・タヒミックの『虹のアルバム 僕は怒れる黄色'94』(1994)も、ほぼ同じマルコス末期を切り取った4時間のドキュメンタリーだった。次の山形ではこの二本立てが観たいけど、合計15時間か！

今回、YIDFFとTIFFで上映される『北一歴史の終わり』は4時間10分なので、ディアスにしては短い方なのがお分かりだろう。しかし肝心なのは内容だ。フィリピンのある町で殺人事件が起こり、真犯人は逃げ、間違えられた男が投獄される。この二人のその後が並行して描かれる。シャバの空気を吸いながら罪の意識で徐々に狂っていく前者。刑務所内で徐々に精神の自由を獲得する後者——。ドストエフスキー『罪と罰』に触発されたという本作は、むしろ「その後の罪と罰」といった趣である。5月にカンヌ映画祭の「ある視点」部門で上映され、無冠に終わったものの、ただちに「すごい」「この作品こそ真のパルム・ドールだ」といった声広がった。筆者にとっては、4時間の驚愕体験という意味で、楊徳昌『牯嶺街少年殺人事件』(1991)以来の衝撃の一本だった。南国のドストエフスキー。罪と罰と信仰の問題が、ロシアとは正反対の波頭きらめくフィリピンの海と太陽のもとで展開されていくさまは圧巻である。この一本だけでも山形に来た甲斐はある、と断言しよう。

ディアスを紹介したので付記すると、いまフィリピン映画はすごいことになっている。最も象徴的なのは、国立フィリピン文化センター(CCP)が運営するシネマラヤ基金がインディーズ製作への支援を行っていること。国がインディーズを応援するのは新しいコンセプトである。その結果、若手作家たちがシネマラヤを拠点に集い、インディーズ映画などとはまるで無縁だった大スターたちが、そうした作品のクオリティーの高さに注目して続々と出演するようになっているのである。

1950年代、70年代に続く、第三の黄金時代が到来して

いる感じなのだ。その兆候の一端を示すなら、毎年3月のアジア・フィルム・アワード（AFA／香港で開催されるアジア版アカデミー賞）でここ数年、男優賞・女優賞ともにフィリピン勢が受賞を重ねている。いずれも TIFFF で上映したが、『浄化槽の貴婦人』（2011）のユージン・ドミンゴ（フィリピンの泉ピン子）、米アカデミー賞フィリピン代表作品になった『ブワカウ』（2012）のエディ・ガルシア（同じく三國連太郎の雰囲気）。そして日本未公開だがブリランテ・メンドーサ『汝が子宮』（2012）のノラ・オーノールも今年受賞した。ほかにも、70年代を代表する大女優で、いまはバタンガス州の知事をつとめるヴィルマ・サントスも、インディーズ映画に出るようになっていいる。これまでなら考えられなかったフィリピン・インディーズと大スターの蜜月時代が、アジアの賞レースを席卷している。

He is a filmmaker who has won renown overseas but for whatever reason has yet to be introduced in Japan. But when all is said and done, Lav Diaz, who will serve as a juror at this year's YIDFF international competition, is a leader in the cinematic world. In August, Diaz conspicuously served as the head juror at the Locarno International Film Festival competition, where Kurosawa Kiyoshi's *Real: A Perfect Day for Plesiosaur* and Aoyama Shinji's *The Backwater* earned nominations. He has won several awards at film festivals in Venice, Singapore, Europe, and Asia and is earning high praise as an auteur — all evidence of his standing. Nevertheless, only his short film, *Butterflies Have No Memories* (2009), has been shown in Japan when it was screened at the Tokyo International Film Festival (TIFF) as part of an omnibus film, while none of his feature-length films have been screened here. Why has it taken so long for him to be properly introduced in Japan? For one thing, his films are long. Really long. Unbelievably long. Confronted with the exceptional length of his films, those of us doing the screenings have continued to miss out on the timing.

Born on Mindanao in 1958, Diaz set his sights on the film world after being shaken by Lino Brocka's *Manila: In the Claws of Light* (1975), which he saw during the Marcos dictatorship. He made his debut as a director with the “conventional” film, *The Criminal of Barrio Concepcion*, a 1998 production from the major film studio Regal Films. But Diaz became the filmmaker he is now in 2001 with *Batang West Side*. The six-hour and 15 minute film astonished audiences in the Philippines with its story built around the murder of a young Filipino immigrant in New Jersey and the subsequent investigation by a detective who is also an immigrant. After that, there is the ten-hour and 43 minute film, *Evolution of a Filipino Family* (2004), about the lives of an impoverished rural Filipino family from 1971 to 1987, the nine-hour long *Death in the Land of Encantos* (2007) which is divided into two halves — the first half being a documentary, the second half a dramatic film



『北一歴史の終わり』 Norte, the End of History

— and depicts the aftermath of a village that has been obliterated by a major typhoon, and the seven-hour and thirty minute *Melancholia* (2008) which was honored with the Horizons prize in Venice. He and Wang Bing have fired off a number of extremely long features.

そういえばメンドーサも最近でこそ『囚われ人 パラワン島観光客21人誘拐事件』（2012）が公開されるようになったが、まとまった紹介が遅れている作家の一人だ。ディアスと違い、この人の場合は、血しぶき（内臓、生肉）が飛び散る描写の強烈さゆえに、上映の機会が限られてくる面があるのかもしれない。

Diaz started off as a musician and his entire oeuvre overflows with a riveting poetic sensibility. By writing and performing his own guitar pieces and infusing them with his own poetry, he has shown himself to be a masterful artist whose range reaches beyond the cinematic form. Moreover, his work directly and indirectly analyzes the current conditions of his home country, the Philippines. For example, *Evolution of a Filipino Family* attempts to summarize the turbulent final days of the Marcos era through the daily lives of one family. Indeed, the four-hour documentary, *Why Is Yellow Middle of the Rainbow?* (1994), by fellow Filipino and acquaintance to Yamagata, Kidlat Tahmik, similarly etches out final days of the Marcos era. It would be nice to see these two films as a double feature at the next Yamagata festival, but they would run for a total of fifteen hours!

This year the YIDFF and TIFFF are screening *Norte, the End of History*, a four-hour and ten minute film, which, it's fair to say, is relatively short for a Diaz film. But really it's the content that matters. In a Filipino village, a murder occurs. The real perpetrator gets away, while the wrong man is imprisoned. The film depicts the aftermaths for these two men forming a parallel. The former gradually goes insane with feelings of guilt about living a free life. The latter gradually gains a sense of inner freedom while in prison. Inspired by Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, the film is more about the *crime and punishment that comes afterwards*. It was screened in May at the Un Certain Regard section at the Cannes Film Festival, and although it failed to win a prize, audiences were quick to call it “amazing” and “the real Palme d'Or film.” This writer found it an astonishing four-hour cinematic

experience, making it the most electrifying film since Edward Yang's *A Brighter Summer Day* (1991). It's Dostoyevsky south of the equator. It is a masterpiece in which the problems of faith and crime and punishment unfurl before the shimmering sun and seas of the Philippines — the polar opposite of Russia. I'd contend that this film alone makes coming to Yamagata worthwhile.

In addition to introducing Diaz, it needs to be said that Filipino film is starting to truly flourish right now. Nothing symbolizes this more than the fact that the Cinemalaya Foundation, run by the Cultural Center of the Philippines (CCP), is supporting productions of independent films. The idea of the nation backing indie films is a new concept. As a result of this, young filmmakers have made Cinemalaya their home base, and major stars who once had no connection to the indie film scene whatsoever have taken notice of the superior quality of these films and are now lining up to perform in them.

It feels as if a third golden age has arrived following the 1950s and 1970s. Significantly, over the past several years, numerous awards for best actor and actress have been given to Filipino per-

formers every year in March at the Asian Film Awards (AFA — the Asian academy awards held in Hong Kong). Eugene Domingo (the Izumi Pinko of the Philippines) in *The Woman in the Septic Tank* (2011) and Eddie Garcia (an actor reminiscent of Mikuni Rentaro) in *Bwakaw* (2012), the Philippine entry at the American Academy Awards, won prizes. Both of these films have been screened at TIFF. Additionally, Nora Aunor in *Brillante Mendoza's Thy Womb* (2012), which hasn't been released in Japan yet, won this year. And, Vilma Santos, who was the major actress of the 1970s and is now serving as governor for the Province of Batangas, is also making appearances in indie films. This previously unthinkable honeymoon for major stars and indie film in the Philippines is taking Asian award competitions by storm.

Indeed, although his film, *Captive* (2012), has been released just recently, Mendoza is one filmmaker whose introduction has been a long time coming. However, unlike Diaz, Mendoza's films offer intense depictions of splattering gore (complete with internal organs and carnage), which might make the opportunity to screen his films limited. (Translated by Thomas Kabara)

■上映 Screening

『北—歴史の終わり』 *Norte, the End of History* 【JF】 10/16 10:00- [A6]
ノルテ

東南アジア映画事情 | Cinema in Southeast Asia, Now

2

生まれ変わった東南アジア映画 Southeast Asia: A Reinvented Cinema

フィリップ・チア | Philip Cheah

(映画評論家、「アジア千波万波」審査員 | Film Critic / Juror of New Asian Currents)

1987年にシンガポール国際映画祭が初めて開催されたとき、アジアの映画祭といえば香港のそれが知られるばかりで、他には数える程も存在していなかった。

当時、東南アジア唯一の映画祭だったシンガポール国際映画祭のなすべきは、この地域に資するようなプラットフォームをあらためて提供することにあると思われた。域内で活動してきた重要作家たちの回顧上映が数多く行われたのは、このためだ。タイからはチャート・ソンスイー、チャートリー・チャルム・ユコン、ラット・ベスタニーといった巨匠たちが特集され、さらに新世代では、アピチャッポン・ウィーラセタクンが、彼がカンヌに取り上げられる前の2001年に、国外での初の回顧上映をこの映画祭で行っている。

リノ・ブロッカは1991年にコンペが始まった時の最初の審査員であり、後にはイシュマエル・ベルナル、マリオ・オハラ、ロックスリーなど、他のフィリピンの作家たちの

回顧上映も開催されている。これ以外の地域からもP・ラムリー（シンガポール、マレーシア）、アリフィン・C・ヌール、シュマンジャヤ、ゴットト・ブラコサ（以上インドネシア）といった偉大な作家たちの特集が生まれ、ヴェトナムやミャンマーの映画を概観するプログラムがそこに加わることになる。

その頃の私たちが衝き動かしていたのは、この地域が軽んじられることがあってはならないという思いだった。東南アジアの映画への関心が再び高まってくると、若い世代の監督たちがこの映画祭へ作品を送ってくるようになってきた。自分たちのための場所がここにあることが、彼らにもわかったのだ。例えば、エリック・クーがこの映画祭で初めて特集されたのは1990年であり、それは彼が初の長篇映画『ミーボック・マン』を撮った1995年をはるかに遡る時期のことだったのである。

しかし、本当の意味での転換点はアジアのデジタル革命

によってもたらされた。90年代後半までに、デジタルの新しい波が勃興してきたのだ。リリ・リザ、ナン・アハナス、ミラ・レスマナ、リザル・マントヴァニが監督に名を連ねた1999年の長篇オムニバス『Kuldesak』は、インドネシア映画の新たな波を告げるものであったし、マレーシアでもそれを追うようにして、アミール・アフマドの2000年の作品『Lips to Lips』を筆頭に、ジェームス・リー、ホー・ユーハンなどの新世代が登場する。

いまや、この地域は完全に生まれ変わったといったほうがいいかもしれない。例えば現在、フィリピンの国内年間製作本数の約半数を占めているのは、インディペンデント映画の作品だ。東南アジア随一の映画産業を誇るフィリピンは、今日この地域を先導する役割を担っており、それを

In 1987 when the Singapore International Film Festival made its debut, only a handful of Asian festivals were in existence, notably Hong Kong.

As the only Southeast Asian film festival then, the Singapore Int'l Film Festival decided that it had to provide a platform for the region again. Hence, numerous retrospectives of regional legends were organized — Cherd Songri, Prince Chatri Chalerm Yukol and Ratana Pestonji were some of the legendary Thai directors celebrated. Even newcomer Apitchatpong Weerasethakul had his first international retrospective in 2001 before he was picked up in Cannes.

Lino Brocka was on the Singapore Int'l film festival's first competition jury in 1991 and later on, retrospectives were held for other Filipino legends including Ishmael Bernal, Mario O'Hara and Roxlee. Other regional heroes celebrated were P Ramlee (Singapore and Malaysia), Arifin C Noer, Sjumandjaya and Gotot Prakosa (Indonesia) as well as regional surveys on Vietnam and Myanmar.

The motivation then was that the region could not be written off. Following the renewed interest in Southeast Asian film, young directors started sending their films to the Singapore Int'l Film Festival. They knew there was a place for them. Eric Khoo, for

インドネシアが追走している。どちらの国も長らく複数の文化が混在してきた歴史が背景にあり、そのことが新しい物語が生まれる源泉となっているのである。

ヴァーチャルな接続が可能となった新世界で、東南アジアは旧来の理念に回帰してきている。つまり、私たちは歴史においてすでに、海と人間の移動を通じてつねに繋がりをもっていたのである。昨年、リリ・リザの呼びかけで設立された東南アジア (SEA) スクリーン・アカデミーは、上映活動や監督を特別講師に迎えたワークショップを精力的に行いながら、私たちが共に分かち持つ映画の遺産の全貌を捉えようとしている。私たちが共にしてきた旅は、これからも続いていくのだ。(中村真人訳)

example, had his first retrospective in 1990, long before he made Mee Pok Man, his first feature in 1995.

But the watershed was really the Asian digital revolution. By the late 90s, there was a full-blown digital new wave. Riri Riza, Nan Achnas, Mira Lesmana and Rizal Mantovani co-directed Kuldesak, the feature anthology that signposted the Indonesian new wave in 1999. Malaysia was close behind with Amir Muhammad's Lips to Lips in 2000 that opened the door for his other new wave colleagues — James Lee and Ho Yuhang.

Today, it is fair to say that the region has totally re-invented itself. For example, independent cinema now accounts for about 50 per cent of the Philippines annual film output. The Philippines now leads South-east Asia as its most dynamic film industry. Indonesia is close behind. Both countries have a deep multicultural history that has served them as a fount of new stories.

In the new world of virtual connectivity, Southeast Asians have fallen back on an old idea. It is that we were always connected already in history through our oceans and migration. The SEA (Southeast Asian) Screen Academy set up by Riri Riza last year, actively reveals our common cinema heritage through screenings and workshops mentored by fellow Southeast Asian directors. Our voyage together continues.

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。17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3期初等科後期:10/25(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/アート・マネージメント養成講座/批評家養成ゼミ

監督と出演者、それぞれの視点

—『YOUNG YAKUZA』仏公開当時の新聞記事より

Clips from the French Newspapers on *YOUNG YAKUZA*

ドキュメンタリーにおいて監督と出演者はどんな関係にあるのだろうか？ しかも相手がヤクザとすれば？ 今回、審査員作品として上映される『YOUNG YAKUZA』は、両者のあいだに共感とも観察とも異なる距離感を保っている。本稿では、この作品が2008年にフランスで公開された際の複数の新聞記事から、ジャン＝ピエール・リモザン監督と、出演者である熊谷正敏氏の語った言葉をそれぞれ抜粋、紹介する。(以下、Kは熊谷氏、Lはリモザン監督の言葉)

K: 自分がヤクザになるとはね、夢にも思っていませんでしたよ。(…) 刑務所に1年、18歳で娑婆へ出たとき拾われたわけです。(…) 5年間若衆の下っ端にいましてね、床みがきやらオヤジの冷蔵庫の管理やらを、みんな抜かりなくやるようにした。それからですよ、自分が出世の道を歩き始めたのは。^[1]

L: 私はこの作品を、あるひとりの若い男が悪への道を歩み出す姿を追う、そうした見習い期間についての映画ととらえていました。一方で熊谷氏は、組織のヒエラルキーの中で政治的な影響力を強める際の名刺代わりとなるようなものを望んでいたようです。だから彼は自己演出をする。例えば、はじめのほうで彼の声は、なにかが奥に詰まっているような、しゃがれたものとなっています。『ゴッドファーザー』のマーロン・ブランドを真似ているんですね。他のヤクザの人々もそうでしょうが、彼もこの映画を何十回となく観ているに違いありません。^[2]

K: 私の興味——それは何か。やはりね、現実というものを見せねばならぬのですよ。規律や礼儀、さまざまな決まりごとが世の中にはある。家族を重んじるということも、我々が示さなければならぬ。我々に対する評価にしてもね、やはり多大なる誤りがありますよ。映画の影響でしょうがね、『ゴッドファーザー』みたいな。^[1]

L: 私の興味は、映画のイメージがとり憑いてあまり見通

しのよくないこの世界から、映画が逆に何を引き出しうるのかを確かめることにありました。ヤクザの人々は、自身の存在を正当化するのに、自ら作り上げた神話的な役柄を演じているのです。犯罪組織でありながら、彼らはかつて1000本以上の映画の製作にかかわっていました。そこでヤクザを演じている俳優の大半は、かつてその筋にいた者たちです。こうした男たちは伝説によって自らの役に仕立てあげられ、絶えず演技をしているのです。^[3]

K: 我々のいる組織については、お話しすることはありませんね。(…) 我々の活動範囲も年々厳しく制限されるようになっていきます。暴対法が1991年にできて、組織のできることは切り詰められた。我々にもかつてのような力や勢いはありません。しかし私は望みを捨てていませんよ。ヤクザの領分、本分が、法律をねじまげることにあるとは必ずしも言えないのではないかと、そう思いますね。^[1]

L: 私は熊谷氏と取り決めを交わし、非合法的な活動を撮影することもなし、それについて詮索もしない、ということにしました。私にとって、犯罪に目を瞑るということが問題となっていなかったのは明らかです。私が考えていたのは、ここに映る人物やその身体、情動が変貌するさまを捉えることでした。仮面が剥がれ落ち、彼らの住まう幻想が全て取り除かれることで、その奥にあるより人間らしい、より脆い部分が露わとなる。この映画は、熊谷氏の思惑に加担するというよりもむしろ、斜陽に向かうひとつの世界、至る所に罅が入り、そのイメージも棄損された世界の姿を描いているのです。^[3]

K: 私はカトリックの信者です。二度と刑務所に入ることがありませんようにと、いつでも祈りを捧げています。それがゲームの規則であるとは承知していますが、とはいえ死を恐れることはありません。(死が訪れた際には) 神は私をお許しになられるでしょう。^[1] (中村真人訳)

Featuring the yakuza boss Kumagai Masatoshi and his new protégé, Jean-Pierre Limosin's *YOUNG YAKUZA*, his latest documentary, will be screened as a Jurors' film in YIDFF 2013. Upon its release in France in 2008, the filmmaker and the gang leader discussed the film separately in different media. We have quoted their statements from three separate articles, rearranging them in an imaginary dialogue.

Kumagai Masatoshi: I never dreamed I'd become a gangster. [...] I did a year in prison. When I got out, at age 18, I was hired by the yakuza. [...] I started at the bottom. My five years of training, I spent scrubbing the floor, filling the boss' fridge, to ensure that everything would be perfect. Then, I quickly climbed up through the ranks.^[1]

Jean-Pierre Limosin: I saw it as a film about an apprenticeship in

evil, following the first steps of the young man. As for Kumagai, he wanted a sort of calling card for his political progress through the hierarchy of the mob syndicate. He was playing a role. At the beginning, for example, something was wrong with his voice. It was more hoarse. He was playing Marlon Brando in the Godfather. He must have seen the movie dozens of times, indeed, like the other yakuza.^[2]

K.: What interested me was to show the reality, the respect for discipline, for the code of honor, the protocol of the family. There are many misrepresentations of us, because of films like The Godfather.^[1]

L.: What interested me was to see what the cinema could draw out of this opaque milieu, itself haunted by images from films. The yakuza have forged a mythological role to justify their presence. Crime syndicates were involved with the studios in the production of more than a thousand films. Most of the actors playing members of the yakuza are former yakuza. These men are worked by this legend, and always acting.^[3]

出典 Sources

[1] « Fantômes et réalité de la mafia japonaise » par Emmanuèle Frois, le 9 avril 2008, *Le Figaro*.

[2] « “Yakuza,” parrain désespéré » par Bruno Icher, le 9 avril 2008, *Libération*.

[3] « En filmant les yakuzas, il ne s’agit pas de fermer les yeux sur leurs crimes » par Jean-Luc Douin, le 9 avril 2008, *Le Monde*.

■上映 Screening

『YOUNG YAKUZA』【JF】 10/14 10:00- [A6]

ちょっと箸休め A Little Side Dish

奥山心一朗 | Okuyama Shinichiro
(本誌編集部 | Editorial Board)

せっかく山形に来たからには、映画だけでなく「山形の“んまいもの”を食べなければもったいない！秋の山形グルメガイド！

あけび——山形の秋の味覚のひとつ。村山地方や置賜地方が主産地となり、近年は全国生産量150トンの大半を山形県産が占める。熟すと果皮が割れて、中の果実をそのまま食べることができ、山形では主に果実ではなく果皮を食す（筆者も生まれてこのかた果実を食べたことがない）。果皮はほろ苦く、内部にひき肉を詰めて油で揚げたり、刻んで味噌炒めにして食べるのが主流だ。

山形の辛口の地酒のつまみに抜群。

芋煮——言わずと知れた山形の郷土料理の代表格。秋になると家族や友人たちで河原に集まり「芋煮会」を行うのが山形の風物詩。毎年9月の上旬には山形市の馬見ヶ崎河川敷にて、6メートルの大鍋で芋煮を作って振る舞う「日本一の芋煮会フェスティバル」が行われる。山形県の村山地方では醤油ベースの汁に牛肉を使用するが、庄内地方では味噌ベースの汁に豚肉を使用したりと、地域によって味付けもさまざま。始まりは江戸時代とされて、当時は肉を食べる習慣がなく棒鱈を煮て食べていたらしい。

*10月13日(日)12:00～「第2回街のど真ん中で芋煮会」が開催。山形屋台村ほっとなる横丁前にて800杯の芋煮が無料で振る舞われる。(主催：七日町一番街商店街振興会、にぎわい倶楽部)

K.: I don't want to talk about the organization. [...] Our sphere of activity is increasingly limited. The anti-gang legislation of 1991 reduced the power of the syndicates. We have less strength and vitality than ever before. But I do not despair. Isn't the specialty of the yakuza to get around the law?^[1]

L.: I signed a moral contract with Kumagai: I would not film his illegal activities, and would not conduct an investigation. Obviously, it wasn't a question of my condoning crimes. My idea was to capture the metamorphosis of the affects, bodies, and characters. To let the masks fall, and all of the fantasies living behind them, to discover something more human, more fragile. Rather than serving Kumagai's strategy, the film shows a world in decline, in which everything is falling apart, a world whose image is marred.^[3]

K.: I'm a practicing Catholic. I pray never to return to prison. Yet, I know that's in the rules of the game. Death, however, doesn't scare me. [And when it comes knocking, and I must face God.] He will forgive me.^[1]

(Translated by Mark D. Roberts)

だし——ナス・キュウリ・ミョウガ・大根・大葉といった夏野菜を小さく刻み、そこにお好みでなっとう昆布やオクラなどのネバネバ系を加え、醤油をかけただけのシンプルな一品。山形の家には欠かせない夏の食卓の定番。そのままご飯にのせたり冷や奴などにかけたりする。

もつてのほか(食用菊)——山形県は食用菊の生産量全国1位。数ある品種の中でも、独特の風味の良さで「食用菊の横綱」と評価されるのが、淡い紫色の「もつてのほか」(正式には「延命薬」と呼ばれる品種)。名前の由来は、「天皇の御紋である菊の花を食べるとはもつてのほか」とか、「もつてのほかおいしい」といったことから転化したらしい。花びらが筒状に丸まった管弁なので、しゃきしゃきとした歯ざわりに特徴がある。おひたしにすると、歯ごた

えとともにほのかな香りとほろ苦さが楽しめる。ポイントとしては、ゆでる際に酢をたらすと色良くゆで上がる。酢の物や天ぷらにしても美味。

映画祭期間中の10月13日(日)には七日町大通りの歩行者天国に合わせて、「^{もがみよしあき}最上義光公没後400年記念事業～よしあきフェスタ 楽市楽座」や「街なか賑わいフェスティバル2013」などが開

催。ご当地グルメ、物産市、戦国武将鍋合戦などさまざまなイベントが目白押し。たくさんの“んまいもの”に出会えるはず。山形は食の宝庫。堪能しないのは「もってのほか」である。

Meat-stuffed Akebi



あけびの肉詰め

Imoni



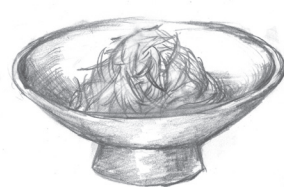
芋煮

Dashi



だし

Boiled Motte-no-hoka



もってのほかのみだし

It would be a waste to come all the way to Yamagata and only see the films! You have to try Yamagata's "Nmai mono," meaning "delicious food" in Yamagata dialect, too! So here is a guide to Yamagata's gourmet treats!

Akebi —

Akebi is one of Yamagata's many autumn tastes. The main regions that produce Akebi are Murayama and Okitama, making Yamagata Prefecture the producer of most of Japan's 150 ton yield in recent years. When it ripens the skin splits and you can eat the fruit inside, but in Yamagata people primarily eat the peel instead of the fruit. (I, myself, have never eaten the fruit ever since I was born.) The skin is bittersweet, and we usually stuff it with minced meat and deep-fry it, or chop it up and fry it with miso. It's the perfect snack to have with Yamagata's spicy local brew.

Imoni (Potato stew) —

Needless to say, Imoni is the local cuisine for which Yamagata is best known. It is a tradition that when autumn starts families and friends gather together at the riverside for an "imoni party." Every year at the beginning of September along the Mami-gasaki riverbed in Yamagata City "Japan's Biggest Imoni Festival" is held, and people enjoy Imoni in a massive six meter pot. All sorts of different flavors are used to complement Imoni depending on the region.

For example, in Yamagata Prefecture's Murayama region a soy sauce soup base with beef is used, but in the Shonai region they use a miso soup base with pork. They say the festival started in the Edo period, and at the time, since they didn't eat much meat, they ate it with *bodara*, a dried cod fillet.

On October 13th (Sunday), at 12:00 P.M. the second "Imoni Party at the Dead Center of Town" will be held in front of Yamagata Yatai Village Hottonaru-Yokocho. 800 cups of Imoni will be provided free of charge. (Presented by: The Association for the Promotion of Nanokamachi First Avenue, and Nigiwai Club)

Dashi —

Dashi is a simple dish which consists of chopping up summer vegetables like eggplant, cucumber, *myoga* ginger, *daikon* radish, and *oba* leaf into small pieces, mixing gooey things like *natto konbu* or okra to taste, and then adding some soy sauce. We throw it on some rice or cold tofu. Dashi is one of the must have summer dishes for families in Yamagata.

Motte-no-hoka (Japanese for "Absolutely Unthinkable," this is an edible chrysanthemum) —

Yamagata Prefecture is Japan's biggest producer of edible chrysanthemum. Even amongst the many varieties of edible chrysanthemum, the light purple motte-no-

イラスト：伊藤大輔 Illustration: Ito Daisuke

hoka (which is officially called "enmeiraku") stands out with a reputation for being the "Yokozuna of edible chrysanthemum" due to its pleasant, unique flavor. It is said its name comes from people saying, "It's absolutely unthinkable to eat chrysanthemum, the symbol on the emperor's crest!" or, "This is unthinkable delicious!" One of its characteristics is its crisp texture, thanks to the cylindrical valves in its petals. If you boil it up and add soy sauce, you can enjoy its faint fragrance and slightly bitter flavor. The secret to it is to drizzle a little bit of vinegar in when you boil it, and it will come out with a nice vivid color. It's also delicious as a vinegared dish or tempura.

During the film festival, on October 13th (Sunday), various events will be held in conjunction with the vehicle free promenade at Nanokamachi Odori, like "Mogami Yoshiaki's 400th Anniversary — Yoshiaki Festa, Rakuichi Rakuza," and "Machinaka Nigiwai Festival 2013." Events such as, "The Gourmet of the Land," "Product Market," and "The Battle of the Sengoku Period Warlord's Pots," are sure to leave an impression. You are certain to encounter all sorts of "nmai mono." Yamagata is a treasure house of foods. It is "motte-no-hoka" never to taste the "nmai mono" of Yamagata.

(Translated by Devin T. Recchio / Watanabe Kazutaka)

東京のモスク

アミール・ムハマド

(作家・出版業・映画作家、
「インターナショナル・コンペティション」審査員)

2003年、それなりの助成を得て東京に滞在していた私は、『東京のモスク』なるドキュメンタリーを制作しようと画策していた。

聞くとところによると、この街には22のモスクがあり、最大のもので1000人以上を収容するトルコ風建築が代々木〔上原〕にあるらしい。

私のアイデアはこうだ。モスクに行き、そこへ日参する礼拝者をそれぞれにつき5人選び、その挙動を観察する。私が捉えたいのは、そこへどんな人がやってくるのかということである。日本人はどのくらいいて、それに対して移民労働者、祖国を出てきた人、旅行者はどのくらいいるのか？日本人でなければ、彼らはどの国からやってきたのか？

カメラは文字通りモスクの外に出ることはない。外部の音（往來の音、あるいは宣伝広告の文句だろうか？）が漏れ聞こえてくることはあるだろう——それはときに気付かないほどの音量となるので、噂話のように頼りなく感じられることだろう。

バスト・ショットで話をするような人は出てこないし、おそらくはナレーションの類（何について語るのか？）もないだろう。あるいは、話をする人間などまったくいないかもしれない。カメラはほとんど動かさず、ただモスクに祈りの放送が響く環境それ自体を観察するのみだ。撮影時間をそれぞれ同じ長さにすれば、まるでジェームズ・ベニングだ！

留意しなければならないのは、一つひとつのモスクの微妙な差異——建物の造りや音響、モスクの社会的な位置づけ——であり、画一的なものと思われるもののなかに独特なものを見出さなければならない。他のものより人が集まるモスクもあれば、ある祈りの時間にはほとんど人がいないようなモスクもあるかもしれない。

私がこのドキュメンタリーを制作しなかったのは、2003年当時、イスラムがドキュメンタリーにおける一大トレンドとなっていたからだ。責めるなら、その数年前にテロリストが起こした暴力を責めてほしい。CNNの主導するような風潮には便乗しなかつたのだ。

だがアイデアはまだここにある。盗用は歓迎だ。クレジットもいらぬ。神の啓示があったと言えば、それでいいのだ。
(中村真人訳)

The Mosques of Tokyo

Amir Muhammad

(Writer, Publisher, Filmmaker / Juror of International Competition)

When I lived in Tokyo in 2003 on a generous grant, I entertained the possibility of making a documentary called *The Mosques of Tokyo*.

I was told there were 22 mosques in the city, the largest of which had a Turkish design and was located in Yoyogi, which can fit over 1,000 people.

My idea: to go to each mosque and observe how the five daily prayers are conducted. I wanted to capture the sort of people who would go there: How many would be Japanese versus how many migrant workers/expatriates/tourists? If they were non-Japanese, which countries would they be from?

The camera would literally never leave these mosques. Perhaps you can hear sounds of things happening outside (Traffic? Advertising jingles?) — sometimes these sounds would be so discreet they seem to be as unreliable as a rumor.

There will be no talking-head interviews. Perhaps there is some sort of narration (about what?). Or perhaps no talking at all: the camera would be very still and just observe the environment as the call to prayer in each mosque is sounded; each duration the same, very James Benning!

We are meant to note the subtle differences between each of these mosques — architecturally, aurally, in terms of social composition — to find the unique in the midst of seeming uniformity. Some mosques would be more crowded than others; some might even be empty during certain prayer times.

The reason I didn't make this documentary is that back in 2003 Islam was such a trendy topic in documentaries. Blame the terrorist violence of just a couple of years earlier. So I didn't want to jump on that CNN-friendly bandwagon.

But the idea is still there; you are welcome to steal it. You don't even have to credit me; just say you were divinely inspired.

■上映 Screening

『マレーシアの神々』*Malaysian Gods* [JF] 10/14 12:15- [CL]

ブカレストの少年

ドリアン助川 (作家・道化師)

ベルリンの壁に穴があいたのは、1989年11月のことだ。私は27歳で、フリーの放送記者をしていた。ハンマーで壁をたたき壊している東ドイツの人びとを見れば、地球を二分してきた主義と主義のぶつかり合いに大きな変化が起き始めたのだと誰にでもわかった。年があけて1月末、私は在京ラジオ局の即席特派員として東欧に飛んだ。

目の前で起きていることを1日2回、つぶさに電話で伝える。ただそれだけの役目を負って、ベルリンの街をうろついていた。現地言葉はまったく出来ず、英語もまあ、人並みでしかない。本当に見たままを語るだけのレポートを続けながら、ベルリン、プラハ、そしてブカレストへと歩を進めた。

ルーマニアではチャウシェスク独裁政権の転覆を巡り、内戦が勃発していた。支配者一家は国軍により処刑されたのだが、散発的な銃撃戦はまだあり、ブカレストの街の大半は停電が続いていた。そこで私はたしかに見たのだった。暗がり、子犬を抱いたまま泣いている男の子を。

国際電話をかけただけで、闇ドル欲しさにホテルの従業員が部屋に押し掛けてくるようなブカレストの現状を私は東京に伝えた。しかしその男の子の話は伝えなかった。言葉がわからず、涙の理由を訊けなかったからだ。ひょっとしたらあの子の父親は、新体制によって排除された側の人間ではなかったろうか。

ソビエトの崩壊、ユーゴの民族紛争までを含めた一連の革命から20余年が過ぎた。あの頃の子どもたちも立派な大人になっているはずだ。今ならもう少しましな取材ができると思う。国際列車に乗り、ひとつひとつの街に降り立ちながら、これまでの日々のことを住民の皆さんに伺ってみたい。特に私が訊きたいのは、旧体制側にいた人びとだ。

あなたは何を信じ、どのようにして生きてこられたのですか？ どんな言葉が返って来ても、私はそれを正面から受け止めたい。

■ライブ Live Performance

フォト・スラム「ブカレスト〜プノンペン〜チェルノブイリ〜フクシマ」 Photo Slam: Bucharest / Phnom Penh / Chernobyl / Fukushima 出演: アルルカン・ヴォイス・シアター (ドリアン助川、ピクルス田村) Live Performance: Arlequin Voice Theater (Durian Sukegawa[vocal], Pickles Tamura[guitar]) 10/13 21:30- [F4] | 料金 2000円 (映画祭参加者は1800円) Admission: 2000 yen (1800 yen with festival ticket stub or pass)

The Boy from Bucharest

Durian Sukegawa (Novelist, Clown)

The first hole in the Berlin Wall was created in November of 1989. At the time, I was 27 years old and working as a freelance broadcast journalist. Anyone who watched images of East Germans destroying the wall with sledgehammers could see that it signaled the beginning of a transformation in the conflict between two principles that had separated the world into two. The following year, at the end of January, I left Japan for East Europe as an impromptu correspondent for a Tokyo radio station.

I would report in detail over the telephone twice a day what was happening right in front of my eyes. That was my only role as I roamed the streets of Berlin. I couldn't speak German at all, nor English very well for that matter. I would simply report day after day what I saw walking through the cities of Berlin, Prague, and Bucharest.

Civil war had broken out in Romania to overthrow the dictatorial government of Romanian Communist Party leader Nicolae Ceaușescu. The dictator and his family were eventually executed by the army, but civil strife ensued, and most of the city of Bucharest still faced power blackouts. It was in during this time, that I saw among the dark shadows of the city, a boy holding a small puppy in his arms and crying.

I reported back to Tokyo the situation in Bucharest where hotel employees would intrude into the rooms of guests looking to get a hold of U.S. dollars, as a result of even just one international phone call being made. But I never told anyone about the boy. This is because I wasn't able to speak to him and ask him why he was crying. Perhaps the boy's father was someone who was among those ousted by the new government.

Over twenty years have gone by since the collapse of the Soviet Union and the series of revolutions of the Yugoslav civil wars. Children of that era have grown up and become adults by now. Today, I believe that I could do a better job of reporting than back then. I wish that I could get on an international train, stop at each city, and ask people about what their lives have been like up until today. I would especially like to ask people who were among supporters of the old regime.

What do you believe in and how have you lived your lives? Whatever their answers may be, I would like to accept their words head on and wholeheartedly.

(Translated by Caroline Mikako Elder)

時間の織り布——クリス・マルケル讃

The Woven Fabric of Time: In Praise of Chris Marker

千葉文夫 | Chiba Fumio

(フランス文学 | French Literature)

晩年という言葉がこれほどそぐわない人もいなかった。数年前のこと、ほとんど90歳になろうとするクリス・マルケルが *Passengers* と題する写真集を出したのには心底驚かされた。このような仕事を可能にする脚力、胆力、動体視力、好奇心、そのどれをとってみても、この写真集が「晩年」の、あるいは「老人」の仕事という範疇にひっそりおさまる性質のものとはとうてい思われなかったからである。パリの地下鉄に乗り込んで、車内の乗客を至近距離から撮影する、そのことを考えるだけで、これがどれほど危険に満ちた試みであるのかは容易に想像されるわけだが、夥しい数の写真画像に映し出される女たちの思いの表情が次から次へと目に飛び込んでくるそのありさまはわれわれを啞然とさせるに十分だった。それまでのクリス・マルケルとは違って写真はカラーだったし、これに加えて画像のデジタル処理のやり方も過激だった。これはなおも「写真集」と呼ぶべきかかなのだろうか。

クリス・マルケルという名で呼ばれた人の肉体はこの世を去って宇宙のエネルギーに溶け合い、それと引き替えにわれわれは新たにクリス・マルケルという名で呼ばれる可能性を発見しようとしている。いまから40年以上前にフーコーがバタイユ全集の刊行開始の際になした託宣、すなわち「彼の作品は今後大きなものとなるだろう」というあの予言はいま現にわれわれの周辺で進行中の事柄の的確な表現となる。実際この秋、山形で、さらにはパリで、クリス・マルケルの大がかりな回顧上映がおこなわれる。ただし「回顧」という表現もまた、このひとつには似つかわしくないものだ。過去から現在、あるいは現在から過去へと一直線上に並んだありきたりの時間のとらえ方など彼の眼中にはなかったはずであり、だからこそ「晩年のスタイル」とは無縁でいられたにちがいない。

『サン・ソレイユ』(1982)には「時間の織り布」という美しい表現が登場する。アジアの時間、アフリカの時間、ヨーロッパの時間、それらの異なる時間を縫い合わせることで、この映画で朗読される手紙の書き手サンドール・クラスナにとっての課題だった。クリス・マルケルの旅も同じ課題を引き受けようとする。本稿の冒頭で触れた *Passengers* もまたそのような意味での旅が生み出したものであり、パ

『サン・ソレイユ』 *Sans soleil*

リの地下鉄の車内でわれわれが遭遇する女たちの顔には、アジアとアフリカとヨーロッパという三つの地域と時間を縦糸と横糸とする織布の肌理があらわれていているのである。

Passengers 刊行から30年ほど時間を遡ると、もう一冊の写真の本 *Le dépayés* にわれわれは出会う。『サン・ソレイユ』の姉妹版とも言うべき要素をもつこの本には、彼が来日時に撮影した数々の写真が掲載されている。車内で居眠りする人々、招き猫、そして本物の猫、猫また猫。このように逸脱につぐ逸脱からなる旅の軌跡をなぞるかのよう写真映像を配置するいっぽう、クリス・マルケルは写真解説にとどまらないドキュメンタリー的な文章も書いている。それと同時に、写真を撮る時間と文章を書く時間のすれをめぐる二重化の意識も顔を覗かせていて、ここでも「時間の織り布」という主題が浮かび上がる。

この本のカバー見返しの部分には、クリス・マルケルとは何者なのか、という問いに答えるかのように、「映画撮影をおこなう」、「写真を撮る」、「旅をする」、「猫を愛する」の四つの動詞を並べて著者のプロフィールとする言葉が書き記されている。この四種類の行為はそのままクリス・マルケルの日本をかたちづくるものとなるだろう。『サン・ソレイユ』では、沖縄戦の決定的日付の想起——その後沖縄戦の再構成は『レベル5』(1996)において本格的に試みられることになるだろう——とともに「ゾーン」と名付けられるイメージ操作が開始される。一見他愛ない猫の話から、その猫の名トラを介して、真珠湾攻撃へと時間を接続させるのはほとんど離れ業にひとしい。ゾーンはタルコフスキーへのオマージュだとも言われているが、これは生死の間領域、すなわちリンボと呼ばれる冥府のことであるのかもし

れない。すでにおなじみの歴史的イメージの数々はこうして混沌とした中間域へと送り込まれるのである。零戦の炎上、馬上にある若き天皇裕仁の姿などの映像は、シンセサイザーを用いた画像処理を経つつ、ぎりぎりのところで、かろうじて識別可能な状態にとどまりつつ、イメージの冥府にあって震えながらもがいている。過去の映像は、過去

There is no-one less suited to the phrase “declining years” than Chris Marker. A few years ago, when he was almost 90, Chris Marker put out a book of photographs called *Passengers* that absolutely astonished me. It was impossible to conceive of the endurance, courage, dynamic visual acuity, and curiosity that made this photographic collection possible as the work of an “old man” in his “declining years.” We can easily imagine how full of risk this project was, boarding the Paris subway and taking point-blank images of passengers. Yet we can only stare in mute astonishment at the profusion of photographic images of women’s faces one after the other, each with their own expression, that the collection contains. Unlike Marker’s earlier photographs, these were in color and the images were subjected to extreme digital processing. Is this even what we have come to mean by a photographic collection?

The corporal being of the person known as Chris Marker has left this earth and been absorbed back into the energy of the cosmos, but conversely we are only now discovering the *possibility* known by the name Chris Marker. The prophecy Foucault made 40 years ago in his introduction to Bataille’s *Collected Works* — “His works will grow to great importance in the future” — is the appropriate expression for what is now coming true all around us. This Fall, first in Yamagata and then in Paris, there will be large-scale retrospectives of Chris Marker’s films. But this word “retrospective” does not suit him. He ignored the conventional way of regarding time, past to present or present to past arrayed along a single line. That is why there is no connection between his work and the idea of a “late style.”

The beautiful expression “fabric of time” first appeared in *Sans soleil* (1982). This was the theme of Sandor Krasna, whose narrated letters wove together the disparate times of Asia, Africa, and Europe in the film. Chris Marker’s travels also aimed at taking up that task. In that sense, *Passengers*, which I mentioned at the beginning of this essay, is also something birthed by travel. The texture of the fabric constituted by the warp and woof of the space and time of Asia, Africa, and Europe becomes visible in the faces of the

という名の安全な領域におさまりかえるのではなく、変形をこうむりながらも新たな感情の強度をともなって亡霊的に回帰する。過去のイメージを予兆的なヴィジョンへと変貌させる点においてクリス・マルケルの力業は唯一無二のものだったといえるだろう。

women that we encounter in the carriages of the Paris subway.

If we go back 30 years from the publication of *Passengers* we find another book of photographs, *Le dépayés*. Many of the photographs that he took when he first came to Japan appear in this book, which contains so many elements of *Sans soleil* it should be called a sister publication to that film. People sleeping in carriages, beckoning cat statues, and real cats, cats and more cats. On the one hand it arranges photographs that seem to trace a journey that detours again and again, on the other Chris Marker contributes documentary-style text that does not limit itself to explaining the photographs. At the same time we can glimpse a double consciousness of the slippage between the time of taking the photograph and the time of writing the prose. Here too the issue of the “fabric of time” comes to the fore.

On the inside flap of the book, as if responding to the question Who is Chris Marker, four verbs are listed as if to profile the author: makes films; takes photographs; travels; loves cats. Surely those four actions by themselves are what formed Chris Marker’s Japan. In addition to recalling the decisive dates of the Battle of Okinawa — of which Marker will attempt a full reconstruction in *Level Five* (1996) — *Sans soleil* features a space of image manipulation called “The Zone.” From the seemingly trivial story of a cat, through its name “Tora,” we are connected to the time of the attack on Pearl Harbor. The Zone is also said to be an homage to Tarkovsky, but perhaps this space in between life and death is that part of the netherworld called Limbo. He has already fed many historical images into this confused intermediate space. Images of a Zero fighter on fire, of a young Emperor Hirohito on horseback are processed through an image synthesizer until they reach a state of near indiscernibility, trembling and struggling in the netherworld of images. Images of the past are not consigned to the safe space called the “past” but undergo deformations and return charged with feeling, like ghosts. To take past images and transform them into ominous visions; this is Chris Marker’s unique and unrivalled achievement. (Translated by Michael Raine)

Kanda
University of International Studies

Languages are the foundation
to link the world in peace.

「言葉は世界をつなぐ平和の礎」。本学の建学の理念です。
神田外語大学は山形国際ドキュメンタリー映画祭 2013 を応援しています。

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

クリス・マルケル — 映画殺しの映像作家

Chris Marker: A Moving Image Artist Who Kills Cinema

『レベル 5』 Level Five

河合政之 | Kawai Masayuki

(ビデオアーティスト | Video Artist)

映画とビデオ（電子映像）というのは奇妙な関係で、いわばフロイト的に父と子にあたるのではないか。つまり映画の子であるビデオは、ひとつのメディアとして自立するために、エディプスとして父殺しを願望しているということである。クリス・マルケルの、映画にはじまりビデオ、インスタレーション、そしてCD-ROMやセカンドライフなどコンピュータを使ったものにはいる、幅広い映像作品の軌跡を眺めわたすならば、そのような映画とビデオの関係が浮かび上がってくる。

そもそもいわゆる「映画作家」としてのマルケルは、『ラ・ジュテ』（1962）にせよ『サン・ソレイユ』（1982）にせよ、もっともらしいがどうも不器用な感じが否めない。この「不器用さ」は、いったい何なのだろうか？ それを「シネマ・エッセイ」などという言葉であらわしてみても、いっこうにしっくりくるわけではない。

それを解くカギが与えられたのは、2007年NYのマリアン・グッドマン・ギャラリーで、ビデオ・インスタレーション『世紀が形づくられたとき（戦争と革命）』（1978）を見たときのことである。ロシア革命と第二次世界大戦の記録映像に激しいビデオ・エフェクトが加えられ、次々とザッピングされていく。その映像はあからさまにデータとして操作され、対象的な「事実」との関係を失い、また構成されるべき「真実」も志向しない。リアリズムや物語の強度といった映画的美学から遠く離れたそれは、いわば身もフタもなく冒瀆的な映像であった。

かつて『夜と霧』（1955）の助監督としてマルケルは、語り得ることのない「事実」や「真実」を、あえて映像で物語ることを意味を問うた。その彼が後半生にビデオ作品で探求したこととは何なのか。それは事実を写し、真実を物語るという映画の幻想に対する真っ向からの反論なのではないだろうか。

そのようなビデオと映画の関係が、もっとも先鋭的に対立して描かれているのは『レベル 5』（1996）である。その中では、アウシュヴィッツと同じく近代史のトラウマの出来事である沖縄戦の悲劇に、主人公（と彼女が語りかける観客）は、怪しげなコンピュータのデータ操作を通してしか近づき得ない。そこであきらかにされるのは、映像という



ものが本質的にデータであり操作であるということである。

マルケルの映像に対するそうした姿勢は、ビデオ・インスタレーション作品において徹底されている。『ザッピング・ゾーン』（1990）では、自身の映像を含む多数の映像がザッピングを繰り返し、『サイレント・ムーヴィー』（1995）では、複数のモニター上でサイレント映画風の映像が、ランダムにスピードが変わったりエフェクトがかかったりして、同時に映し出される。また、オハイオ州立大学ウェクスナー芸術センターでの展覧会『ステアリング・バック』（2007）では、自身の過去の映画から抜き出された1フレームを、フォトショップやペインターといったソフトで加工した写真を展示した。このように自身の映像を、その内容にまるで無頓着に使い回して操作するのは、ビデオアートの始祖ナム・ジュン・パイクとの共通性を感じさせる。

こうしたマルケルの映像の身もフタもなさ、動物をテーマに「イッパツ芸」的なビデオ作品を集めた『ベスティエール』（1985-90）や、亡くなった愛猫ギョームをCGでセカンドライフ上によみがえらせたプロジェクト（2008）などでは、さらにはなほだしいものとなる。そこにあるのは、データであればこそ、リアリズムや物語への呪縛から逃れて自由になった映像の姿である。

いうまでもなく、私たちが生きているのは電子メディアの時代であり、そこでは映像は否応なくデータである。しかしその当たり前のことが、単に受動的ではなく批判的に、また反動的ではなく前向きに問われるのはこれからの課題である。そしてそのためにはデータの映像そのものの欲望を見出す、電子的な芸術的感性が必要とされるのだ。

映像が映画的に真実を語らなくなったことを湿っぽく嘆

き懐かしむのは、シネフィルにまかせておけばよいだろう。対象や物語と不可分な映画の映像にとらわれたゴダールが、『映画史』(1988-98)において後ろ向きに、映画を永らえさせるためにビデオを「利用」するのは逆に、マルケルはドライにもデータとしての映像そのものに直接的な可能性を見ていたのである。それがたとえ映画への冒瀆のように見えようと、むしろ映画的美学への固執が倒錯である

Cinema and video can have a strange relationship, like a Freudian father and son. That is, as Oedipus, video is the son of cinema who wants to kill its father to establish itself as a media. When we see Chris Marker's wide range of moving images on film, video, installation and computer works in CD-ROM or second-life, a similar relationship exists between cinema and video.

To begin with, Marker as a "filmmaker" who made *La jetée* (1962) or *Sans soleil* (1982) seems too serious and awkward to me. What is this "awkwardness"? I found that the term "cinema essay" isn't a clear answer to the question.

I found the key to this question when I saw his video installation *When the Century Took Shape (War and Revolution)* (1978) at the Marian Goodman Gallery in New York in 2007. In that piece, he added violent video effects to recorded images from the Russian revolution and WW2, and zapped them quickly. The images were operated on as data and had lost any connection to their objective "facts," while they didn't tell any "truth" with a constructive narrative. They were very far from the cinematic aesthetics of realism or strength of story — they were blunt and profane.

In the past, Marker as the assistant director of *Night and Fog* (1955), had questioned the meaning of hazardously telling unspeakable "factual" or "truthful" stories with moving images. In the latter half of his career, what did he seek with video? I believe it's a relentless objection to the illusion that cinema must tell the truth.

In *Level Five* (1996), he depicted the antagonistic relationship between video and cinema most vividly. In it, the only way for the heroine (and the spectator whom she speaks to) to approach the tragedy of the Battle of Okinawa — a traumatic fact in Modern history — is through the operation of dubious computers. It reveals that an image is essentially data and its operation.

Marker developed that kind of attitude to an image more thoroughly in his video installation works. In *Zapping Zone* (1990), he zapped many images including some fragments from his own past works. In *Silent Movie* (1995), he put effects on a silent-cinema-like image, changed its speed, and showed variations in multiple monitors. In the exhibition *Starring Back* (2007) in Wexner Center for Arts at the Ohio State University, he showed photos in which some frames picked from his past films were altered with softwares like Photoshop or Painter. In this way, he often used his own work's image repeatedly without any concern for its contents,

のに過ぎない。どうしてそれを「エッセイ」などと、こじつけて呼ぶ必要があるのか? 「不器用な映画監督」であったマルケルは、ビデオやコンピュータによって自由闊達に、その「身もフタもない」映像の感性を解放し得たのだ。その感性へと目を開くことは、映画を乗り越えることに他ならない。クリス・マルケルとともに、ビデオの父殺しは始まるのである。

reminding me of Nam June Paik, the founder of video art.

The bluntness of Marker's image reaches its extreme in *Bestiary* (1985-90), a compilation of "one-off-trick" video works on animals and in the second-life project where his beloved cat, the late Guillaume, is revived with computer graphics. With these works, we can find images liberated from the law of realism or story, a freedom that is only attainable with image data.

Needless to say, we are living in the age of electronic media where all image is nothing but data. But this common fact needs to be questioned hereafter, not receptively but critically, and not reactionary but positively. And for that, we need to have a sense for electronic art which can discover profound desire in data image itself.

We don't care if cinephiles gloomily moan the fact that moving image wouldn't tell the truth in cinematic way. Godard, who has been bound to the cinematic image of objects and story, negatively "exploited" video in his *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) to make cinema outlive. On the contrary, Marker has unsentimentally been finding the direct possibility of image as data. Even though his way may be seen as a blasphemy towards cinema, it only proves that the attachment to cinematic aesthetics is just a perversion. Why do we need to forcibly call his work "essay"? Marker, who has been an "awkward filmmaker," could liberate his "blunt" sense of image by video and computer without restraint. When we open our eyes to the sense, we definitely are overcoming cinema. Video begins to kill its father with Chris Marker.

<p>ソーシャル・ドキュメンタリー 現代日本を記録する映像たち</p>  <p>リアリティの立脚点が変わる現代。従来の「社会派」とは異なる方法でメッセージを演出するゼロ年代以降の日本ドキュメンタリー映画を読み解く!</p> <p>萩野亮＝編著 2,100円</p>	<p>映画史を学ぶクリエイティブ・ワークス 【新装増補版】</p>  <p>映画前史からフィルムカルチャー全盛期、そしてデジタルが加速する2010年代まで。映画をもっと深く、面白く見るためのコンパクトな映画事典。</p> <p>村山匡一郎＝編著 2,100円</p>
<p>ドキュメンタリー；リアルワールドへ踏み込む方法</p>  <p>現実の世界は刺激的だ！撮る／見ることのアディチュアードをプロの作家が指南。ワイズマンからベドロ・コスタ、ワン・ピンまで、代表的な監督のスタイルも徹底解説。</p> <p>村山匡一郎＝編著 1,680円</p>	<p>映像作家サバイバル入門 自分で作る／広める／回収するために</p>  <p>誰かに届いてこそ、作品は完成する！監督自身の体験から得た、インディペンデントとして生き残るために必要な「具体的な」作戦を赤裸々に大公開。</p> <p>松江哲明＝著 1,890円</p>
<p>FILM ART フィルムアート社 TEL:03-5725-2001 FAX:03-5725-2626 www.filmart.co.jp</p>	

アラブ・メディアのジレンマ The Dilemma of Arab Media

ナジブ・エルカシュ | Najib El Khash

(ジャーナリスト | Journalist)

アラビア語圏のメディアのあり方を規定しているのは、アラブ世界だからこそ起こりうるいくつかの衝突や矛盾である。なかでもおそらくもっとも重要なものは、民族主義と宗教的イデオロギーとの間にある衝突だ。そのほとんどが第二次世界大戦後につくられた近代的なアラブの政治制度は、アラビア語という言語的結びつきを強調する世俗的な民族主義（アラブ主義）の体制と、アラブ人の大部分がイスラム教徒であるということをより重視する宗教的な（ムスリム）体制に二分されている。地理的には、主要なムスリムの政権がサウジアラビア、カタール、その他の湾岸地域の国々の位置するアラビア半島にあるのに対し、世俗的な民族主義の政権はシリア、エジプト、リビアなど、地中海側のアラブ世界において大勢を占めている。二つの勢力はここ数十年の間、アラブ世界の覇権をめぐる熾烈な競争を繰り広げてきた。

近ごろの「アラブの春」の到来は、この地域の政治的衝突をいっそう深刻なものにすることとなった。この動きに伴うメディアの報道は、これまで水面下にあった矛盾を、今までにない、ときに茶番めいた仕方で露呈している。状況を理解するためには、アラブの政治は「見かけどおりではない」というだけでなく、実際には「見かけとまったくちがう」ということを心にとめておかなければならない。このことを説明するために、それぞれの立場からひとつ例をとり上げることしよう。

まずは「世俗陣営」からみていこう。1963年を端緒としてシリアとイラクの両国は、派閥は異なるが、ともにバアス党（アラブ社会主義復興党）による統治がなされてきた。世俗的な民族主義政党であるバアス党は、その最も重要な使命をアラブ諸国を統合することにあるとしている。シリアとイラクは国境を接し、双方が統合、あるいは少なくとも連合国家にしたいと考えているが、実際にはそれぞれの政権が自らが「本当のバアス」を代表していると主張して、互いに激しく反目し合ってきた。1980年にイラクがイランと戦争を始めたとき、シリアのバアス党政権は、同じく世俗的なアラブ政権であるイラクに対抗し、アラブ主義をとらない宗教的な政体を持つイラン側についた。シリア＝イランの同盟関係はいまなお続いていて、現在のシリアの騒

乱に関しても、イランは政権側を支援している。この二国間の同盟にはらまれているのと同じような矛盾は、メディアにおいてもみられるものだ。シリアのテレビ報道におけるコメンタリーのかかなりの部分は、反政府勢力の「中世的宗教観」を批判することに充てられており、そのあごひげの風貌を嘲笑しつつ、女性への抑圧、公開処刑などの話題が語られている。政権の支持者たちは対照的に、西洋の服を着て、偏狭でない世界観をもった近代的で自由な人々として表現される。しかし実際には、同盟関係にあるイランの政権、レバノンのヒズボラ政権は、どちらも宗教的な政策を掲げている。結果として、イランのアルアラム・テレビや、ヒズボラのアルマナル・テレビを見るアラブの視聴者は、そこでヴェールを被った女性やあごひげをはやした男性のニュースキャスターが、世俗的なシリア政権への称賛を謳いつつ、今度はその敵対勢力の行き過ぎた宗教観を批判するのを見て、当惑を覚えることになる。

続いて、もう一方の側であるムスリムの陣営をみてみよう。サウジアラビア王国は、超保守的なイスラム教の解釈を採用するワッハーブ派の教義に従っている。2012年、エジプトで初めての自由選挙が行われた結果、宗教的勢力の一派（ムスリム同胞団）が、60年間続いた世俗的軍事政権の後を継いで政権を握ることになったとき、私は無邪気にもその出来事を、アラブ世界におけるムスリム陣営の勝利として考えていた。しかし、サウジアラビアの人々の考えはそうではなかった。2013年7月3日、エジプトでイスラム主義を掲げた大統領がクーデターで失脚したとき、サウジアラビア資本のメディアはエジプト軍に賞賛の声を上げ、「テロとの戦い」について語り出した。新たに政権についた世俗主義的な軍政府に対しては、支援のための使節と経済援助が送られた。このことだけでも驚きだが、同じワッハーブ派の国であるカタールが正反対の立場をとったことを考えると、もはや頭が混乱してしまう。カタールを拠点とするアルジャジーラは、ムスリム同胞団に肩入れする報道に力を入れていて、中立の立場などとはや装おうともしていない。不条理に見えるかもしれないが、同じワッハーブの兄弟であるサウジアラビア、カタールの両国が互いに対抗意識を燃やしている、と考えることも可能である。

シリアとイラクがバアス党同士でライバル関係にあったことを思えば、そのような説明も部分的には当たっているかもしれない。

これまで、アラブで映画や他の創作活動を行うものたちは、体制側の検閲機関とイタチごっこを演じつつ、この地域の政治を二分する両陣営と渡り合ってきたものだった。より自由な創作をするべくヨーロッパの資本を頼ることもあったが、その多くはパレスチナ問題に関してアラブの誇りを忘れることなく、イスラエルの占領が続くかぎり、関係正常化を求める欧州各国からの圧力は受け付けないとする姿勢を堅持した。厳しい時代ではあったが、自らの立場を

維持するための錨はまだ降ろされたままだったのだ。翻って現在、イデオロギーよりも政治的な利害関係が容赦なく優先されることで生じたこの状況、ばらばらの断片となり、矛盾で溢れかえったこの状況のなか、映画の作り手たちはいま、地雷原の真っ只中を歩いているところのように思われる。それによって新たな芸術の波が生み出されるかはまだわからない。いまのところ確かなのは、予測しがたい急展開を見せる地域全体の事態の進展に遅れをとらないよう、カメラが至るところで廻りつづけているということだけだ。

(慶野優太郎訳)

clothing and an open-minded view of the world. However, in fact the regime's allies, the Iranian regime and Lebanon's Hizbollah, both actually advocate religious agendas. The end result for the perplexed Arab TV audiences is to watch veiled female and bearded male anchors on Iran's Al-Alam TV and Hizbollah's Al-Manar TV praising the secular Syrian regime, which is in turn criticizing the overly religious views of its opponents.

Now let us look at the other, Islamic, camp. The Kingdom of Saudi Arabia follows the doctrine of Wahhabism, an ultra-conservative interpretation of Islam. In 2012, when Egypt's first free elections brought a religious group (the Muslim Brotherhood) to power after nearly 60 years of secular military rule, I innocently saw that as a triumph for the Islamic strand in the Arab World. However, Saudis did not share that feeling with me. When Egypt's Islamist president was ousted in a coup d'état on 3 July 2013, Saudi-funded media sang in praise of the Egyptian military and talked about the "battle against terrorism." Saudi envoys and economic aid were sent to support the renewed rule of the secular generals. If this is not mind-boggling enough, consider this: Qatar, another Wahhabi country, had exactly the opposite standing on the matter. The Qatar-based Aljazeera worked so hard to prop up the Muslim Brotherhood that it didn't even bother with any pretense of neutrality anymore. This may seem irrational but could be partly explained by the rivalry between the two Wahhabi brothers, Saudi Arabia and Qatar, which may be reminiscent of the rivalry between Baathists in Syria and Iraq.

In the past, Arab filmmakers and creators got used to tackling the two major political strands of the Arab region, playing cat-and-mouse with the censorship apparatuses of the regimes. They also sometimes depended on European funding to have a wider margin of creative freedom, but largely remained loyal to the question of Palestine and rejected European pressure to normalize relations with Israel as long as occupation continued. They weren't easy times, but some anchors were there to hold on to. The current ruthless triumph of political interest over ideology created such a fragmented and contradictory scene that filmmakers now seem to be walking in the middle of a minefield. Whether this will result

Several conflicts and contradictions that are unique to the Arab World govern the Arabic-language media scene. Perhaps the most important conflict is between nationalist and religious ideologies. Modern Arab political regimes, mostly formed after WWII, can be divided into secular nationalist (Arabist) regimes, emphasizing the linguistic bond between speakers of Arabic, and religious (Islamic) regimes giving priority to the fact that most Arabs are Muslim. Geographically, the main sphere of Islamic regimes has been the Arabian Peninsula, including Saudi Arabia, Qatar, and other Gulf countries, while nationalist secular regimes dominated the Mediterranean side of the Arab World, ruling countries such as Syria, Egypt, and Libya. The two strands competed ferociously for the control of the Arab World over the past decades.

The recent advent of "Arab Spring" further deepened the political conflicts of the region, and the accompanying media coverage exposed the underlying contradictions in an unprecedented, sometimes farcical manner. To understand the situation, one should bear in mind that Arab politics are not only "not what they seem," but actually "very far from what they seem." I will give one example from each side to illustrate this point.

First let us look at the "secular camp." Starting from 1963, both Syria and Iraq were ruled by different factions of the Baath Party, a nationalist secular party declaring that its most important mission is to unite Arab countries. Since Syria and Iraq are bordering each other, one would have expected them to unite, or at least form a coalition. Instead, the rulers of each country claimed that they represent the "real Baath," and entered a bitter feud with each other. When Iraq entered a war with Iran in 1980, Syria's Baathist regime stood with Iran, a non-Arab, religious regime, against the Arabist secular regime in Iraq. The Syrian-Iranian alliance is still in place today, and Iran is supporting the Syrian regime against the rebels. The inherent contradiction in such an alliance is visible in the media. Syria TV devotes a good part of its commentary to criticize the "medieval religiousness" of anti-government forces, mocking their bearded looks and highlighting stories about suppression of women and public executions. In contrast, regime loyalists are portrayed as modern and liberated people with stylish Western

in a new artistic wave is yet to be seen. For now the only sure thing is that cameras continue to roll everywhere, trying to catch up

with the fast and unpredictable developments sweeping the whole region.

■トーク Talk

それぞれの「アラブの春」番外編：監督&ナジブさんに聞いてみよう！

The Arab Spring — A Talk with Filmmakers and Najib El Khash

10/14 16:00-17:00 | 山形市民会館ギャラリー Yamagata Citizen's Hall Gallery Space | 入場無料 Admission Free

それぞれの「アラブの春」キーワード集

Keywords for "Another Side of the 'Arab Spring'"

カート Khat — 『気乗りのしない革命家』で、主人公のカイスが草の葉を口一杯にはおぼっている。東アフリカやアラビア半島原産のカートという覚醒作用のある植物で、イエメンでは、酒やタバコに代わる嗜好品として社交の場で愛用されている。イエメンでは、外貨獲得のための重要な輸出品でもあるらしい。

ブルギバ通り Avenue Bourguiba — チュニジアの首都チュニスの目抜き通り。フランスからの独立運動を率い、初代大統領となったハビブ・ベン・アリー・ブルギーバの名を冠したこの通りは、「アラブの春」の舞台となり、結果として、第2代大統領ベン・アリーの23年にわたる長期政権が崩壊した。

ニカブ Niqab — イスラム圏の女性が目の周辺以外の頭部を覆うヴェールの一種。イスラム系移民の多いヨーロッパでは、政教分離の観点から、公共の場での着用を禁止している国もある。『悪意なき闘い』では、革命後のチュニジアの大学で、イスラム主義を掲げる学生が、学内でニカブを被る権利を主張し騒動となっている様子が描かれている。

構成＝加藤初代
（それぞれの「アラブの春」コーディネーター）

Khat — In *The Reluctant Revolutionary*, the main character, Kais, is seen stuffing his mouth with these shrub leaves. Khat is a plant that has a stimulant effect and indigenous to East Africa and the Arabian Peninsula. In Yemen, it is a luxury that is consumed as a matter custom in social settings in place of tobacco or alcohol. Apparently, the exporting of khat is a major means of acquiring foreign currencies in Yemen.

Avenue Bourguiba — The main thoroughfare in Tunisia, the capital of Tunisia. Named after Habib Ben Ali Bourguiba, leader of the movement for independence from French rule and the first President of the Republic of Tunisia, the street served as the stage for the Arab Spring, which resulted in the collapse of the 23-year-long regime of the nation's second president, Ben Ali.

Niqab — A type of veil worn by women in the Islamic world which covers the entire head except for the area around the eyes. In Europe, with its numerous Muslim immigrants, some countries have prohibited the wearing of niqab in public places as a matter of separation of religion and government. *No Harm Done* portrays the uproar that arises when, after the revolution, pro-Islamist students at a Tunisian university argue for the right to wear niqab on campus.

Compiled by Kato Hatsuyo (Coordinator of the Program "Another Side of the 'Arab Spring'") (Translated by Thomas Kabara)

撮影術

映画カメラマン大津幸四郎の全仕事
大津幸四郎 著 3570円(税込)

学生反乱、三里塚、水俣から原発まで、戦後社会運動の現場や世界各地に赴き、土本典昭、小川紳介、佐藤真らと共闘するカメラマンとして日本ドキュメンタリーの「眼」を担ってきた著者が、その全軌跡を振り返りつつ独立で映画を志す者に人間の撮り方を指南する。

シネ砦 炎上す

安井豊作 著 3990円(税込)

小川紳介論を序章に新しい映画と批評へ！

TEL03-6272-6536 FAX03-6272-6538 以文社
千代田区神田神保町 2-12 <http://www.ibunsha.co.jp>



【増補改訂版】

と
映画を獲る
ドキュメンタリーの至福を求めて

小川紳介

山根貞男 編

太田出版刊 3675円(税込)
ブックサービス 0120-29-9625

いまなお世界の若い映画作家を鼓舞しつづける小川紳介による、ドキュメンタリー映画づくりのバイブル、待望の復刊！！

震災後、映し出されているものとの感触

I Chose Works that Had “Something” About Them

小川直人氏に聞く | An Interview with Ogawa Naoto

(「ともにあるCinema with Us 2013」コーディネーター | Coordinator of the Program “Cinema with Us 2013”)

2011年3月11日、東日本大震災。同年の10月の映画祭で震災特集「ともにある Cinema with Us」(以下、「ともにある」)は急遽組まれた。震災から約2年半の時間が過ぎた今年も前年に引き続き、震災に関連する映画を「ともにある Cinema with Us 2013」として特集する。

映画祭事務局からの相談は「ともにある」を続けたい、そして、「単なる記録ではなく“映画”を見せたい」ということでした。150作品くらい見ましたが、予想以上に「紋切り型」の作品が多くて驚きました。理由として考えられるのは、映像のインパクトだけのものは減って、非常によく取材して構成されている結果、ある主張というのがはっきり出ている作品が多くなったということ。その主張が正しいか正しくないかということは別にして、どうしても「紋切り型」に見えてしまう。実際に被災した土地で生活している人間からすると、もっと多様性があると思っていたので、映画としてある形、ある主張に収まらざるを得ないというのは正直驚きでした。正論だけの特集にするのはいやだなという気持ちがあって、今回選んでいるものはその流れとちょっとずらしているところはあります。

たとえば、『輪廻 逆境の気仙沼高校ダンス部』(宮森庸輔監督)という作品は、女子校生のたわいない会話に聞こえなくもない。でも、いろんな人たちが震災にあっているわけで、そのなかの「いろいろ」な人のなかに、きっとこういった熱心に部活動をしていて、自分たちもそこで被災しながらも、一方でとにかく友達同士でわいわい仲良くやっているみたいなこともある。そういう意味での多様性というか、ドキュメンタリー映画の豊かさは何だろうといったときに、不幸のなかの明るい話とってはなんだけれど、みんなが暗い顔をして懸命にというだけではないのかなと思って選んでいます。

もうちょっと違う感じでは、『還ってきた男—東京から福島 しまわせへの距離』(竹内雅俊監督)の、中年のおじさん

の悲哀。たぶん、自分の人生設計や仕事や家族や仲間に対して曖昧に笑うしかない人もたくさんいるだろうと。人生はそんなに劇的なことばかりではありませんから、はげしく泣いたり怒ったり、何かを成し遂げて朗らかに、というのとは違う方々が圧倒的に多いはず。映画に撮る題材としては微妙な対象なのかもしれないけれど、その微妙な感じもまた一つドキュメンタリーとして描かれるべきことのような気もしています。

今回、15作品を選ぶのは大変悩みました。作品の正しさや正確さではない、何かがあるものを選んだ、としか言いようがない。それが、ドキュメンタリー映画を通じて震災に向き合うときの、ひとつの向き合い方ではないでしょうか。また、ドキュメンタリー映画はマイノリティーに寄り添っているところがあると思うので、「当事者にしかわからないこと」ということは実際にあるかもしれません。けれど、それを越えて映画と向き合う人がいて良いと思います。当事者性の話は、どこか排他的であると思うし。

それに、もしかしたら10年経ったときに出て来る視点や主張もあるでしょう。これまでの映画祭を振り返っても、アジアの政治的な事件や歴史的な出来事に対して、時間を経ても作品がまだに作られ続けているように。いつ終わるのかわからないけれども、それくらいの時間を経ないと、落ち着いて何かを映画で表現することができないかもしれない。「ともにある」企画のそもそもの意図として、「続けていく前提で動いていくこと」そのものに期待する、賭けていくしかないところがあると思います。そういう「努め」のようなことを山形として自らに課していく。まだ引き続き探っていかなければならないのが今でしょう。

聞き手=奥山心一朗(本誌編集部)

2013年9月8日、仙台にて収録

※山形国際ドキュメンタリー映画祭では今後、震災に関する映画をアーカイブしていくことを計画している。

The festival office asked me if we could continue Cinema with Us, this time not merely as a collection of visual records, but as a program of “movies.” I watched about 150 works and was astonished to find most of them to be much more conventional than I had expected. One reason might be that compared to last

The Great East Japan Earthquake hit on March 11, 2011. The same year, we hastily put together the Cinema with Us program for the festival in October. This time again, about two years later, we have collected movies related to the disaster in the Cinema with Us 2013 program.

time there is less footage that is expressive merely as a record of events. As a result, people have been much more thorough first in data gathering, and then in organizing their footage into works with an explicit point of view. Leaving aside whether the views are right or wrong, the works themselves end up seeming inevitably clichéd. Considering how much variety I had expected to see among the people actually living their lives in the areas affected by the disaster, I was truly surprised to see this perceived obligation to fit everything into a certain kind of movie, expressing certain opinions. I didn't want to make it a program composed just of movies making obviously legitimate arguments, and so you'll find that my selection this time wanders a bit away from that trend.

For example, in *Dance of Reincarnation; Performed by Kesenuma High School Students* by Miyamori Yosuke, there's certainly a degree to which we might only see it as showing the silly patter of school girls. But many different kinds of people have been afflicted by the disaster. Among them there of course are kids like this devoted to their school clubs, having fun with their friends despite whatever else they might have experienced. This work was chosen not just to show a bright story in a terrible situation, but because there is diversity and wealth in documentary expression. We don't have to just show people depressed and struggling.

In a slightly different vein is *A Man Who Returned — The Distance to Happiness, from Tokyo to Fukushima* by Takeuchi Masatoshi, about the woes of a middle-aged man. I think there are many people who can't help but vaguely laugh at things like the life they've planned, their work, family, and friends. A person's life is not only full of drama, with weeping and rage, or gleefully accom-

plishing things. Most people don't live like that. This might seem like a trivial topic for the subject of a documentary, but I think it is one more important thing documentary should deal with.

This time, choosing 15 works to show was extremely difficult. All I can say is that they weren't chosen for being accurate or expressing the "right" opinion, but for having something in particular about them that interested me. Certainly that kind of documentary is one way of confronting the disaster. An aspect of documentary can involve getting close to a subject in the minority, and there are things that only people directly affected by the disaster can feel. But I think it is fine for people to set these aside, merely confronting the films as films. Focusing only on victims can even be seen as exclusionary.

Not only that, we may find in ten years new things to say or ways of looking at what has gone on. Just as we find looking back at past iterations of Yamagata and even today, there are works made about political incidents and historical events in Asia years after the fact. I don't know when things will settle down in Japan, but it might take that long for people to take a moment and express something through cinema. We have already begun planning and aiming to continue the project. There's nothing to do but hope for, bet on its continuation. Yamagata has imposed this job on itself; the process begins with simply feeling our way forward.

Interview conducted by Okuyama Shinichiro (Editorial Board)

in Sendai on September 8, 2013

(Translated by Jeremy Harley)

— Yamagata International Documentary Film Festival is planning an archive of films chronicling with the disaster.

ともにある Cinema with Us 2013

2

ともに見る場所——「Cinema with Us 2013」に寄せて A Place for Watching Together: On "Cinema with Us 2013"

三浦哲哉 | Miura Testsuya

(映画研究者 | Film Studies)

震災1年目の山形で企画された特集上映「Cinema with Us」において、私が実際に足を運んだどの会場も、強い、不思議な緊張感に包まれていたのをよく覚えている。誰もが生々しい記憶を抱えていた時期だったからだが、しかしあの緊張感の特殊性は、スクリーンで映されているのとまったく同様に被災された方と一緒に観ているかもしれない、という状況からきていたのではなかったか。

首都圏から来た観客や関西から来た観客、そして海外から来た観客が、東北の、さらには被災地の至近距離で暮らしていた観客と同じ場を共にし、同じ一つの映像を見ること。そのことが強いる緊張があったのだ。

私がこの映像を見ているのと同じしかたで隣のひとは見ていない。その違和感は、暗闇の中でも皮膚感覚で伝わってくる。方言がわからなければ伝わらない笑いに反応する観客もいれば、そうでない観客もいる。それぞれの距離で、私たちは映像を見た。

私自身も「Image.Fukushima」という、福島をめぐる映画上映プロジェクトを続けるなかで幾度となく再確認してきたことだが、映像作品の価値とは別に、共に映画館でること自体の意義があった。山形ではとりわけそのことがはっきりと感じられた。震災という地理的に限定された出来事、とりわけ日本という国の非対称性を露呈させた出来

事が、国際映画祭という多種多様な観客の集まる場で上映されたからだ。そのような場で、ひとは映像を自分勝手に消費することなどできない。映画観客が単なる窃視者（安全な場所でのぞき見をして楽しむ者）でなくなる契機もここにある。

その2年後、再び私たちは同じ場所に集まる。ただし今度は、巨大な出来事が起きた直後の高揚はなくなっている。忘れつつある者と、まだ忘れていないわけではない者。忘れようにも忘れられない者。忘れたことにしたい者。そのような違いを、私たちは感じ取ることになるのではないだろうか。

忘却と風化がこのようにして起きるのだということはこの2年間、私たちは目の当たりにしてきた。たとえば東京オリンピックの開催決定も、その象徴的な出来事であると

I clearly remember during the first Yamagata after the disaster that no matter the venue, I found the screenings in the “Cinema with Us” program to be permeated by a strange and potent tension. I imagine that was because it was fresh in all our memories, but I think the particular unique quality of that atmosphere was due to the fact that victims of the disasters unfolding on screen were present with us in the theatres.

There were people from Tokyo next to people from Kansai next to people from other countries, next to people from Tohoku (the northeast), including those living in the areas affected by the disaster, all of us watching the same footage. This resulted in an atmosphere of extreme tension.

The way I saw what I watched was different from the people seated beside me. The sense of incongruity was physically palpable, even in the pitch black of the theaters. Dialogue in dialect caused laughter among people who understood it, while those to whom it was unintelligible were silent. We watched the movies each with our own degree of distance from the subject matter.

I myself have continued Image.Fukushima, a project that shows movies directly or indirectly related to the Fukushima disaster, and I was able to reconfirm time and again the significance of the act of watching movies together, separate the value of the works themselves. I experienced this with particular clarity in Yamagata.

This is because the movies were shown in an international film festival that attracts a diversity of audience members. The disaster, which affected a limited geographic area, revealed the politico-economic imbalance in Japan, and at an event like this, audience

言えるかもしれない。これから先、煽情的で求心的な一つの日本を示す映像でこの国は充たされるだろう。幻想こそが経済を廻すのだ、そして復興も加速するのだ——そんな主張こそがもっとも現実主義的ということらしい。だが当然ながら、そこからこぼれおちる現実はある。

これからさらに忘却と風化は進み、巨大な幻想によって傷は覆われていくだろう。そのこと自体を否定してみても仕方がないが、しかし、みんなが一つになる、というのではない仕方集まることのできる場所が確保されることを望まずにいられない。自分とは違う現実を生きる他者の存在を確認するための場所。それは私たちにとって映画館のことだ。そこで、無差別的に誰しをも鼓舞する華麗な幻想ではなく、ささやかに現実の断片を拾い集め、私たちの視線のもとに届けてくれる記録映像を共に見たいと思う。

members can't just swallow what they see thinking only of their own little world. It becomes an opportunity for them to lose their voyeurism (enjoying spying on something from a safe place).

Here we are two years later, meeting one another in the same place again. This time however, we lack the direct stimulation to our consciousness of some massive event. For some the memory of events may have become distant, while for some this is an impossibility. Some cannot escape the reality even if they try. Some want to forget. I think we will be able to perceive those differences among us.

In these two years we have witnessed this kind of wearing thin and vanishing of peoples' memories. We might call the decision to hold the Olympics in Tokyo one symbol of this. From now on, film and video of Japan is likely to show this country as united, by inflamed appeals to people's emotions. Apparently it is realistic to expect that the economy should be run by illusions and to assert that things are on the road to recovery. But of course there are realities left out of this picture. More than just criticizing this kind of thing, what we need is to ensure we retain places where we can come together without being expected to all be the same as one another.

As memories continue to wear thin and vanish all the more, I wonder will the wounds become hidden. For us, a movie theater is a place to recognize the reality of people who face realities different from our own. We want to be there; not because we seek universal inspiration in some glamorous fantasy, but to watch with one another documentary footage that modestly brings to our gaze collected fragments of reality.

(Translated by Jeremy Harley)

■ディスカッション Discussion

「震災をめぐるドキュメンタリー映画のアーカイブ」 Archiving Documentary Films About 3.11 【CU】

パネリスト：岡田秀則、三浦哲哉、松山秀明／司会：小川直人

Panelists: Okada Hidenori, Miura Tetsuya, Matsuyama Hideaki / Moderator: Ogawa Naoto

..... 10/13 12:30-14:00 [M5] | 入場無料 Admission Free

「撮影機廻す音ひくく伝わりぬ わが生きし日を記録する音」

“To the Gentle Sound of the Movie Camera Turning, I Record Those Things that Give Meaning to My Life.”

清瀧章氏に聞く | An Interview with Kiyotaki Akira



— 「山形交通^{さんざん}三山線」

山形県寒河江市の羽前高松駅と西村山郡西川町の間沢駅を結んでいた山形交通の鉄道路線である。出羽三山への参詣客の輸送や鉱山への物資の運搬を目的に、1926（大正15）年に三山電気鉄道として営業を開始。1943（昭和18）年、戦時統合により三山電気鉄道は、高島鉄道（高島線）、尾花沢鉄道（尾花沢線）および山形県内陸地域の各バス会社を合併し、山形交通と社名を変更、同社の三山線となった。時代の流れと共に、相次ぐ鉱山の閉山や自動車の普及により業績が悪化し、1974（昭和49）年、全線を廃止した。

「やまがたと映画」特集では「フィルムの中のやまがたと」と題し、山形交通三山線の職員だった清瀧章さんが昭和40年代に8ミリカメラで撮影した、当時の山形の風景とともに三山線の在りし日の姿を上映する。

小 学校を卒業して昭和16年の14歳の時に三山線に入社しました。昭和19年になかば強制的に海軍に志願させられ、昭和20年に入隊したんです。当時、徴兵だと休職扱いですけど、志願兵なものだからいったん会社を辞めていきました。1月に入隊しましたが8月には終戦です。戻ってきたところ、会社の以前の上司が面倒をみてくれて再入社しました。当分は「現場で働け」ということで車掌をやったりして、その後は退社するまで、本社の管理部門で仕事をしていました。最後は鉄道の担当として鉄道関係を管理していたわけです。鉄道はもう自動車に食われましてですね、赤字続きでもうやめちゃえと命令を受けまして、以来鉄道廃止事業に勤めたわけです。もう鉄道を記録することができなくなるので今のうちに撮っておこう、というのが三山線の映像を撮るきっかけでした。

もともと趣味が多くて短歌や俳句、詩や随筆を書いたりしてきました。生きていくからには証を残したいという気持ちがあります。その趣味の一環で映像を撮ることも覚え

ました。当時の鉄道関係の記録は今でも持っていますが、会社を辞めるときに「永久保存」という赤い紙を貼って倉庫に陳列したんです。ところが、私が辞めてから三十何年にもなりますから、倉庫は潰れて無くなってしまい、本日も別のところに移転してしまいました。鉄砲町の十字路にパチンコ屋がありますが、あそこに当時倉庫があったんです。前を通るたびにここに倉庫があったなあとも今でも思い出します。

『電車お嫁入り』で映っていた電車も三山線の廃止後、四国の高松琴平電気鉄道に売却されてだいぶ活躍したんですが、老朽化により解体され、現在はありません。現存するのは、西川町の月山の酒蔵資料館に保存されている103号（モハ103型）という初期の電車。あと、リナワールドには高島線の車輛があります。

足腰が弱くなってあまり出掛けられませんが、映像はいまでも撮っています。県内の8ミリ映画を趣味とする仲間同士で集まり、昭和33年頃に発足した「山形シネクラブ」（現在は「山形シネマクラブ」に改名）も約50年間続いています。会報誌の発行や（2013年9月で408号）、毎月1回ずつの例会では会員の作品の上映をおこなったりしています。（2009年より清瀧さんが会長を引き継いだ）

デジタルカメラで撮影していますが、なかなか操作が覚えられなくてね。これから撮影したいのは、河北町に藁細工をつくる女性がおりまして、その方の記録を残したいですね。

— 「撮影機廻す音ひくく伝わりぬわが生きし日を記録する音」（清瀧章）

聞き手＝奥山心一郎（本誌編集部）
2013年9月19日、山形にて収録

In Yamagata Prefecture, there was a railway line operated by Yamagata Transport that ran from Uzentakamatsu Station in the city of Sagae to Mazawa Station in the town of Nishikawa in the Nishimurayama region. The line, first known as the Sanzan Electric Railway, was opened in 1926 to carry worshippers visiting the

Three Sacred Mountains of Dewa and also to transport mining supplies.

In 1943, in line with war-time industry consolidation policies, Sanzen Electric Railway merged with Takahata Railway (the Takahata Line), Obanazawa Railway, and each of the bus companies

that operated in the inland regions of Yamagata. The new company was known as Yamagata Transport and the railway became the Sanzen Line.

As times changed, the mines closed down one-by-one and the car became more popular. This resulted in the line operating at a loss and operations ceased altogether in 1974. [The information above is based on the Sanzen Line Wikipedia entry.]

In the special section of the festival that looks at “Yamagata and Film,” there will be a screening entitled “Yamagata in Film.” This will feature Yamagata scenery of the time together with a record of the operation of the Sanzen Line. The film was taken with an 8 millimetre camera in the fourth decade of the Showa era by Mr Kiyotaki Akira, a former employee of Yamagata Transport who worked on the Sanzen Line. Below, Mr Kiyotaki shares his memories of the line.

I began work with the Sanzen Line when I was 14, straight after leaving primary school. In 1944, I volunteered — really I was half forced to volunteer — for service in the Navy and joined the military in 1945. In those days, conscripts were given leave, but if you volunteered you had to resign from your job. I entered the service in January, but the war ended in August. When I returned home, my former boss looked after me and I was able to go back to the same job. At first, I was told, “Go and work on the trains” and I did things like being a conductor, but after that, I worked in the company management team until I retired. Towards the end of my time with the company, I was in charge of the operation of the line. Trains had already been overtaken by cars, you see, and with the line continually running in the red, they gave the order to close it down. So it became my job to see that this happened.

It occurred to me at the time that if I didn't make a record of these trains, the chance to do so would be lost, and that's how I came to make these movies of the Sanzen Line. In the past, I had had a number of hobbies and would write things like Japanese verse, haiku, poems and essays. I felt that I wanted to leave some proof that I had been alive. It seemed to me that making a record on film was part of this hobby. I still have these film records of the railway operations of the time and when I retired they were put on display in the (company) warehouse with a red paper that read, “To be permanently preserved.”

However, it's now thirty years or so since I retired so the warehouse, which fell into ruin, is no longer there, and the company

headquarters moved to somewhere else. There's a Pachinko Parlour now at the Teppochō intersection where the warehouse stood and whenever I pass I think, “Ah, the warehouse used to be there.”

After the closure of the Sanzen Line, the train that featured in the movie *New Destinations*, was sold off to the Takamatsu Kotohira Electric Rail in Shikoku and worked there for a while. But eventually it became too old and was dismantled and no longer exists. You can still see one of the first electric trains, Train 103, that has been preserved in the Gassan Sake Brewery Museum in the town of Nishikawa. And there's also a carriage from the Takahata Line in the Lina World Amusement Park.

Now that my legs aren't that good I don't go out so often but I still make movies. There's a group of us who got together around 1958 and started the Yamagata Cine-Club to share our hobby of taking 8 millimetre film. [The group is now known as Yamagata Cinema Club.] We've been going for the past fifty years or so. Each month we publish a magazine which had its 408th edition in September, 2013, and at our monthly club meetings we screen material presented by various members. [Since 2009, Mr Kiyotaki has been the club's president.]

I tried using a digital camera but, well, I can't really get the hang of how it works. One of the things I would still like to film is in the town of Kahoku where a woman make craft goods from straw. I would like to leave a record of her work.

“To the gentle sound
of the movie camera turning,
I record those things
that give meaning to my life.” — Kiyotaki Akira

Interview conducted by Okuyama Shinichiro (Editorial Board)
in Yamagata on September 19, 2013
(Translated by Barbara Hartley)



■上映 Screenings

「フィルムの中のやまがた：清瀧章作品集」Yamagata in Film: Kiyotaki Akira Films [YF] 10/11 18:30- [M2]

『冬の三山線』 *Sanzen Line in Winter* (1974)

『ありし日の三山線』 *Bygone Days of the Sanzen Line* (1974)

『雪と闘う高畠線』 *Battling the Snow* (1974)

『さよなら三山線』 *Adieu Sanzen Line* (1974)

『電車お嫁入り』 *New Destinations* (1975)

フィルムは横向きに走った — 幻灯上映に寄せて

Film Running Sideways: On “Gentô” Screenings

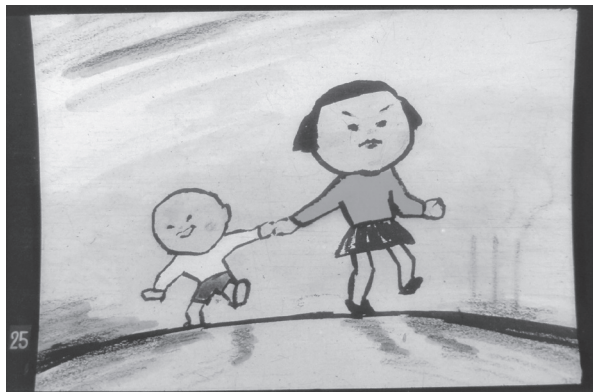
岡田秀則 | Okada Hidenori

(映画研究者 | Film Studies)

江戸後期、長崎を通じて日本にもたらされた西洋幻灯 (magic lantern) は、彩色ガラス板の図像を幕の上に大きく写して寄席の観衆を魅了した。亀屋都築は、この幻灯機を手で動かせるよう木製の軽いものにし、日本独自の「写し絵」として、映画渡来までの視覚文化を率いた。そして1970年代。理科の教室では、顕微鏡で拡大した細菌の図がスクリーンに写っている。薄暗い中で先生は、カシャッ、カシャッ、と映写機にセットされた図像を一枚ごとに切り替えながら、微生物の生態を説明してくれる。パワーポイントが普及するまで親しまれた、いわゆるスライド (slide) である。

全くつながっていないように思われるが、日本人はこの二つを両方とも「幻灯」と呼んだ。しかしその中間に、日本の戦後文化を控えめに輝かせた、だが今は半ば忘れられているもう一つの「幻灯」があった。それが、映画と同じ35mmフィルムを用いた、ロールフィルム式のフィルムストリップ (filmstrip) である。同じとはいっても、日本で主に流通したものはフィルムが横向きに走る機構だ。だから、一コマにつき送り穴は8つ (35mm映画は4つ)。一作品が写真用のパトローネにすっぽり入るといふ小ささだ。映写担当者は、一コマ一コマ、紙芝居師のようにフィルムをスクロールさせながら台本を朗読する。それは、物語を乗せることができただけではない。学校の教材としても、社会のルポルターージュの媒体としても有効だった。身近な人間の肉声を絡ませて、啓蒙やアジェーションの言葉とも親和した。社会運動や労働運動の場でも宣伝に活用されたのは、その手軽さが好まれたからである。

フィルムストリップは、「幻灯」が映画に接近し、やがて離れてゆくまでの、短い蜜月に成立したメディアだ。だ



『自転車にのっていったお父ちゃん』 *Daddy Went on a Bicycle*

が、その表現は驚くべき広がりを見せた。その演出技法の深まりは、例えば『自転車にのっていったお父ちゃん』を見ればよく分かる。しかしこのフィルムストリップ幻灯が日本のメディア研究の主題となったのは、ほんのここ数年のことだ。

その幻灯が、山形に戻ってくる。お披露目の“ショー”という意味合いもあって活動写真弁士・片岡一郎氏に台本の朗読を依頼した前回とは異なり、今回の特集「幻灯が映す家族」は、幻灯の研究グループ自らが朗読役を務める。戦後という、貧困と希望がないまぜになった時代の家族観と、そのイデオロギーを呈示する上映になるだろう。『にこよん』が労働者の困窮を描く一方、『トラちゃんと花嫁』や『痛くないお産』は、途方に暮れそうなほどの楽観主義に貫かれていて、むしろ潔い。そんなところにも、戦後の新時代にふさわしい、小回りの利く自在な伝達の力が感じ取れるはずだ。

the 1970s. In science classrooms at this time, images of bacteria greatly magnified through a microscope were projected onto a screen. In the dimmed room, to the rhythmic kacha/kacha sound of the machine, the teacher explained the characteristics of these microbes while presenting the sequence of images loaded into a projector. This was the slide image that was widely used until the advent of powerpoint.

Although these two devices may seem to be completely unre-

In the late Edo era, the magic lantern — known in Japanese as the gentô — was introduced into Japan through Nagasaki and delighted audiences by throwing onto a cloth surface magnified images from multi-coloured panes of glass. After Kameya Toraku devised a wooden version which could be operated by hand, this gentô — or Japanese magic lantern — dominated visual culture before the introduction of cinematograph and became Japan's own form of “projected image.” Fast-forward to

lated, in Japan both were known by the name “gentō.” But in between, there was another version of the “gentō,” now almost forgotten, that in its own small way illuminated the culture of post-war Japan. This was the roll filmstrip that used the same 35 millimetre film as cinema. Although made from the same film, the filmstrip used in Japan generally ran horizontally. Each frame therefore had eight holes, while the 35mm film only had four. One filmstrip work was small enough to be completely loaded into a photo cassette. Like a kamishibai (picture-show) man, the person working the filmstrip would then read the script out loud as they scrolled, one frame at a time, through the images. This device, however, was not only used for story-telling. It was a very effective medium also for presenting both teaching materials in schools and information on social issues. This was because viewers could immediately connect with the words of either enlightenment or activism delivered by a live human voice. The portability of this device made its use popular also in social movements and the labour movement.

Filmstrip media enjoyed a relatively brief honeymoon in Japan until this “gentō” form merged with film and filmstrip shows were

abandoned. However, for a time, the use of this form of media was astonishingly widespread. Although the profundity of the production technique is apparent when viewing, for example, *Daddy Went on a Bike*, research into the filmstrip has only really commenced in the past few years.

But now, the “gentō” is making a return to Yamagata. Unlike a previous occasion when the (contemporary) silent-film narrator Kataoka Ichiro was introduced to perform for Yamagata audiences, this year’s “Images of Family in the Magic Lantern” will be narrated by members of the collective research project on gentō. These gentō screenings will give insights into the image of the family and the ideology that supported this image during that time we know as the post-war era, an period characterised by a complex of poverty and a sense of hope. Yet, while *Nikoyon* gives an account of the bitter poverty of workers, *Torachan and Bride* and *Painless Childbirth* are permeated with an almost unbelievable sense of optimism, or we might even say even grace and dignity. From these works we get a sense of the power of the adaptability and free expression that was so fitting for the new post-war era.

(Translated by Barbara Hartley)

■上映 Screenings

幻灯の映す家族 Images of Family in the Magic Lantern 【YF】 10/13 10:00- [M2]

山形市滝山村の農家をモチーフにした幻灯作品『嫁の座』（1954）など、結婚から出産、農村から工業地帯まで、さまざまな戦後の家族像をとらえた 1950 年代の貴重な幻灯スライドフィルムを上演。

This program will feature a variety of postwar images of the family as represented in vintage magic lantern slides of the 1950s, encompassing themes ranging from marriage and childbirth to rural farming villages and industrial zones. Included in this year’s lineup is *The Role of the Wife* (1954), which revolves around a farming family in the Takiyama district of Yamagata.

畏れの喪失 — 祭りと映画

The Loss of Fear: Festivals and Film

斎藤健太 | Saito Kenta

(作家・映像作家 | Writer, Filmmaker)

「映像と祭り」を考える時、はからずも山形と縁浅からぬ一本の映画を私は思い浮かべる。鶴岡市出身の監督、本多猪四郎による『ゴジラ』（1954）である。

物語前半、主人公は漁船襲撃事件の真相を追って、船員が流れ着いた大戸島へ足を運ぶ。そしてその夜、島では古来より伝わる海獣を鎮めるため、神社にて厄払いの神楽が奉納されるのである。

一見すればゴジラ の存在を説明するための一幕にしか思えないこの場面、実は（楽曲こそ創作されたものではある

が）ロケ地の島に実在する神楽を急きよ採用したのだという。確かに幻想的なシーンではあるものの、神楽の直前にも主人公は島の古老から「伝説の巨大生物」の言い伝えを聞いているくだりがある。つまりは神楽の描写がなくとも物語は成立するのである。ならば何故、このシーンを監督である本多は本編に盛りこんだのであろう。

思うに、この場面こそ戦後まもない日本を象徴する、きわめてシンボリックなシーンだったのでないだろうか。

モノクロームの画面に浮かびあがる土着の祭礼は、この島が都市化めざま

しい東京、ひいては上映当時の日本とは異なる空間なのだ と観客へ報せている。加えて、かつて日常のひとつであった祭礼が異文化となった現状を伝え、同時に古の慣わしではもはや災厄と和解できなくなった事をほめかしている。事実、皮肉にも「神鎮めの儀式」を終えた嵐の夜、島は当の神である大怪獣によって無慈悲な襲撃をうけ、やがてゴジラと名づけられた巨大生物は首都東京を目指して進撃、ラストでは禁断の化学兵器によって海の藻くずと化する。

そう、大怪獣ゴジラは「祭礼の時代」という岸辺から「科学の時代」なる対岸へと橋を渡りきってしまうのである。

それはきっと、幼少を出羽山中の古刹で過ごし、のちに帝都へと居を移した本多監督自身の思いを色濃く反映し

たものであったはずだ。戦前戦後と、多くの「見えない何か」を棄てて新しい時代へ突入していく恍惚と不安が、作品の傍らに添い寝していたはずだ。

何故、唐突にこんな話を始めたのだと訝しむ方もいるかと思う。ドキュメンタリー映画祭と怪獣映画に何の関係があるのかと、首を捻っている方も少なくあるまい。

否、無関係ではないのだ。

映像の中に「祭り」を見る時、きっと私達は無自覚なままに本多のまなざしと同じものをそこに見いだしているのではないか。懐かしいのに何処か異

質で、華やかでありながら何やら亡霊然とした陰影を伴っている。そんな陰と陽が同居するさまを、スクリーンに見つけるのではないか。

古来、人間は手綱を握れぬ何者かを畏れ、敬い、慈しみ、感謝しながら暮らしてきた。その感情を具現化した行為こそが祭礼行事だったのではないか。地理や気候や文化背景など、その地で祭がおこなわれる必然があったのではないか。しかし今やその必然は失われ、伝統の継承や観光客誘致といった付加価値なしでは語れないものになってしまう。必然を有しつつも矛盾を孕

んだ、過去と現在を繋ぐ歪な綱。それこそが「祭り」なのではないか。

そこに、フィクションやドキュメンタリーといった差異はない。あるのはただ、現代に残された「過去の瘡蓋」だ。被写体や取材地という「肉体」に刻まれた傷跡なのだ。

そんな愚考を頭の片隅に置いて、いま一度本映画祭の作品を見てほしい。そこに描かれた「祭り」を見る時、もしかして作品の持つ意味はいつそう深く、多面的になるに違いない。私はそう、考えている。

When I think of “Cinema and Festival” a film completely unrelated to the Yamagata festival comes to mind. It’s *Godzilla* (1954) made by Honda Ishiro, who was born in Tsuruoka [Yamagata].

In the first half of the film the protagonist visits Odo Island to find out what really happened when a fishing boat was attacked. That night a ceremony featuring Shinto music and dance is performed at the shrine, a time-honored ritual to placate the monsters of the deep.

Although the sequence looks like it’s just there to explain the existence of *Godzilla*, it’s said that out of expediency the filmmakers used actual local rituals (though they wrote the piece of music used in the film). Even though the scene is amazing there’s a passage just before it where the protagonist hears of the “legendary sea beast” from the island elders. Even if the music and dance wasn’t there, the story would still be clear. So why did director Honda Ishiro add this scene to the film?

In my opinion, this scene in particular symbolizes early postwar Japan. It’s a deeply significant scene.

The indigenous religious festival that appears in these images communicates to the audience that this island is a different space than the shining, urbanized Tokyo, or the contemporary Japan in which the film was screened. In addition, it suggests that

these religious festivals that were once everyday events have become a foreign culture, and that ancient customs can no longer help people come to terms with disaster. Ironically, during the stormy night that ends the “God-appeasing Ceremony,” the island is mercilessly attacked by a huge monster that turns out to be the God in question. Soon this great beast, named *Godzilla*, attacks Japan’s capital, Tokyo, and is sent to a watery grave in the final scene when it is destroyed by a prohibited chemical weapon.

In that sense, *Godzilla* crosses a bridge from the shore of the “age of religious ceremony” to the opposite shore of the “age of science.”

Surely that sense was deeply informed by the emotions of Honda Ishiro, who spent his childhood at an ancient temple in the Dewa mountains of Yamagata before moving to the prewar imperial capital. The anxiety and the ecstasy of moving from the prewar to the postwar, discarding so many “things that cannot be seen” and rushing into a new age, lie intertwined in this film.

You may be suspicious of why I suddenly went off in this direction. Not a few of you are probably wondering just what connection there is between a documentary film festival and a monster movie.

But they are not unrelated.

When we see a “festival” in the image surely we discover the same thing that

Honda saw there. Nostalgic but somehow uncanny, lively and yet at the same time shadowed by something ghostlike. Isn’t what we discover on the screen: the way that yin and yang mutually implicate each other?

From time immemorial people have lived while fearing, worshipping, loving, and giving thanks to unknown things that cannot be mastered. Surely it is the function of the religious festival to perform acts that make concrete that sense of gratitude. Festivals were necessary for reasons of geography and climate and cultural background. But now that necessity has been lost, and we have become unable to speak of those things unless they have the “added value” of passing on tradition or attracting tourists. A dialectic of necessity and contradiction, a twisted rope connecting the past to the present: isn’t that the true meaning of “festival”?

There is no distinction there between fiction and documentary. There is only the “scab of the past” that remains in the present. A scar carved into the “flesh” of the subject and the location.

I would like people to watch the films at this festival with that simple thought in the back of their minds. When you see the “festivals” that are portrayed on the screen perhaps the meaning of the film will become deeper and more layered. That is what I think.

(Translated by Michael Raine)

映画と倫理 — ディスカッションのために

Cinema and Ethics: An Introduction

斉藤綾子 | Saito Ayako

(映画研究者 | Film Studies)

「すべての映画はフィクションである」とかつてクリスチャン・メッツは言った。「すべての映画はドキュメンタリーである」とはビル・ニコルズの言である。フランスを代表する映画理論家、アメリカを代表するドキュメンタリー研究者、どちらもある意味では正しい。だが、個別の映画について語るときにはやはりこの間の微妙な差異が問題になる。『極北のナマーク』『糧なき土地』から『意志の勝利』『戦ふ兵隊』まで、ドキュメンタリー映画は、常に美学と倫理の間を揺れ動いてきた。

そんな問題に正面から取り組もうとするのが、今回開催される企画の一つである「6つの眼差しと〈倫理マシン〉」だ。仕掛け人は藤岡朝子と阿部マーク・ノーネス。マーク、英国の映画・メディア研究者のブライアン・ウィンストンという白人男性の専門家に交じって、私は、アジア女性として、そしてドキュメンタリーに関してはまったくの素人にもかかわらず参加することになった。だが、こうしたサブライズもそれも映画祭の楽しみの一つだ。ディスカッションの究極のテーマは、映画と倫理である。

French film theorist Christian Metz once said that every film is a fiction film. American documentary studies expert Bill Nichols declared that every film is a documentary film. There is some truth to both statements. Yet, when one examines a film, what is at issue is the difference between them. Whether *Nanook of the North* (1922), *Land without Bread* (1933), *Triumph of the Will* (1935), or *Fighting Soldiers* (1939), documentary film has oscillated between aesthetics and ethics.

This year's program entitled "The Ethics Machine: Six Gazes of the Camera" is an attempt to confront such concerns. It was

映画祭でおなじみの上映後の監督とのティーチインや研究者を中心にしたシンポジウムとは異なり、今回の企画では監督と観客との間に討論を導き出し、双方向に語り合う機会を作りたいという意図がある。マーク、ブライアンと私は、作り手と観客の間にディスカッションを生み出す役割を果たすことになっている。「6つの眼差し」とは「危険にさらされた眼差し」「介入する眼差し」「人道的な眼差し」「偶発的な眼差し」「プロフェッショナルな眼差し」「無力な眼差し」を指し、ドキュメンタリー映画におけるカメラの視線と世界の関係を分類しようとするものである。ドキュメンタリーでは、作り手、カメラ、カメラが捉える被写体との関係性がフィクション映画より、より直接的に観客との関係に影響する。映画祭という空間の中で、作る人、見る人、語る人が一体になって、ドキュメンタリーというジャンルが映画という制度そのものに突きつける問題は何か。そんな問題意識で語り合える場を作れたらと思っている。

conceived by festival programmer Fujioka Asako and longtime festival collaborator Abé Mark Nornes. Along with two renowned white male documentary specialists, Mark and British film/media scholar Brian Winston, I will join the program as an Asian woman, a layperson in this field. This sort of unexpected teaming is one of the pleasures and joys of this international film festival. The discussion is to be centered around the issue of film and ethics.

Different from the usual teach-ins after screenings and symposiums organized by scholars with presentations, this program aims to elicit dialogue between filmmakers and audience, promoting

■ イベント Events

対談「映画監督と倫理」 Discussion: Ethical Conundrums and the Filmmaker 【EM】

ゲスト：ジョシュア・オッペンハイマー、原一男 Guests: Joshua Oppenheimer, Hara Kazuo

..... 10/13 15:00-17:00 [M5]

ディスカッション「6つの眼差しと倫理」 Discussion: Six Gazes of the Ethics Machine 【EM】

パネリスト：阿部マーク・ノーネス、斉藤綾子、ブライアン・ウィンストン Panelists: Abé Mark Nornes, Saito Ayako, Brian Winston

..... 10/14 12:50-14:50 [M5]

ディスカッション「震災映画と倫理」 Discussion: Disaster Films and Ethics 【EM】

司会：斉藤綾子 Discussion led by Saito Ayako

..... 10/15 16:00-17:30 [M5]

impromptu discussions. The three of us will serve as mediators, so to speak, to facilitate the dialogue and discussions. The six gazes referred here are the frames of reference to examine the relationship between the camera's gaze and the world it captures in documentary film, and as follows: the endangered gaze, the interventional gaze, the humane gaze, the accidental gaze, the professional gaze, and the helpless gaze. In documentary film, the relationship

among the filmmaker, the camera, and the subject the camera films affects the audience much more and more directly than that in fiction film. What is at stake in the genre of documentary film that confronts us, in the space of a festival in which filmmakers and viewers engage in direct dialogue? I hope we can generate an exciting space and time to share the issues in question.

映画祭と倫理 Ethics and the Film Festival

阿部マーク・ノーネス | Abé Mark Nornes

(映画研究者 | Film Studies)

いくつかの映画祭に携わること四半世紀の時を経て、ゆるやかにではあるが私が理解するに至ったことがひとつある。映画祭とは映画文化におけるあらゆる局面をひとつに繋げる場である、というのがそれだ。映画祭の提供する独特な——そして驚くほど短期間に設えられた——足場から始まる思考は、映画批評、作家主義、映画産業、制作現場の文化、配給、受容などの多岐にわたり、このリストはさらに続いていく。私はここにいまひとつ項目を付け加えようと思う——「倫理」である。

この問題はときに映画祭に騒動を巻き起こしつつ浮上してくるのだが、その場合、たいていは「問題作」とされる作品がその中心にある。例えば、1993年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で『黒い収穫』が火種となった論争が起きたとき、議論の一翼を担うべく結集したファースト・ネーションの映画作家たちは、この映画が描く現地の人々の姿は一面的であり、(あたかもヨーロッパの先進国の人間はこれほどには暴力的ではないとでもいうような) そのアプローチは、この人々を「野蛮人」とみなすに等しいとして、その部分に対する怒りを表明した。あるいはまた、1991年の同映画祭に出品されたデニス・オローク監督の『グッド・ウーマン・オブ・バンコック』をめぐるのは、フェミニズム内部における——世代的にも、地理的にも——多様な立場にある論者のあいだで、興味深い論戦が交わされた。

こうした作品を中心としてなされる「読解」は、非常に特殊なプロセスを経る。観客が劇場に集い、フィルムが廻される。するとそれを観る者たちは、映画の外側からなんらかの倫理的な構えを読み込んでいくのだが、その素材となるのは、作品それ自体が織り成す時間と空間である。というのも、あらゆるドキュメンタリーは必然的にある倫理的

な態度を含み持つのであり、そのカメラのアンクル、編集の仕方、その他映画の作り手が選択するありとあらゆる事象ごとに、それが組み込まれているからだ。もちろんフィクションの映画についても同じことが言える。とはいえ、ドキュメンタリー映画の監督は、生きて呼吸をしている人間と、それに対峙する自分自身との相互作用を記録しているのだ。ここには決定的な差異がある。ドキュメンタリーを観る私たちは、ついこう問うてしまう——〔映画作家自身も含めた〕「私たち」が共に分かちあうこの錯綜した世界の中で、この作家はいかに振る舞っているのか？

問題作が会場やその後の食事や酒の席で人々の怒りを買うのは、その観客がすでに、作り手がとる倫理的な構えとの深く抜けたい関係性の中に引き入れられているからだ。これまでに撮られた偉大なドキュメンタリーの多くは、倫理的に正しいとも逸脱しているとも言い難い複数の線を、臆面もなく進んでみせる作家たちによって制作されている。映画作家の手によってこうした線の上に身を置くことになった観客たちは、同じく作家の手によって現実世界で倫理が脅かされ、試練に見舞われるのをわがことのように経験する。ある作品を観て、その作り手が倫理的にある一線を越えたと感じられるとして、そうした効果が直感的なものであるというのは、ドキュメンタリーによって撮影対象と作り手、さらには観客とのあいだを密接につなぐ回路が生み出されているからなのである。

問題作をめぐる騒動において、映画祭それ自体が担う役割は見落とされがちだ。とはいえ実のところ、ある作品を見せるか見せないかという選択の背後には、大きくとれば倫理に抵触するとされる危険性が潜んでいる。ある作品を上映日程に組み込むということは、その映画祭が、その作

り手の倫理的な構えに対する責任をしっかりと見極めているということなのである——プログラマー自身は好んで裏方にまわり、自らお膳立てした（ときに激しい）論戦に対しては静観を決め込むのではあるが。

つまるところ、映画祭というものそれ自体が、倫理的にきわめて重い負荷を課せられた空間なのだ。そして最良の

I have now worked on film festivals for a quarter of a century, and there is one thing I came to slowly appreciate over time: film festivals plug one into every aspect of cinema culture. They provide unique — and wonderfully fleeting — footing from which to think about film criticism, auteurism, industry, production culture, distribution, reception, and the list goes on. I would add one more item to this list, and that is *ethics*.

This issue occasionally roars to the foreground at festivals, usually around “problem films.” For example, in the 1993 Yamagata International Documentary Film Festival *Black Harvest* caused an uproar when one of the sidebars, a gathering of First Nation filmmakers, took offense at what they felt was the film’s one-dimensional portrait of an indigenous people, an approach they argued rendered them as “barbarians” (as if the developed people’s of Europe were any less violent). Alternatively, there was the fascinating battle among various feminist positions — both generational and geographical — over Dennis O’Rourke’s *Good Woman of Bangkok* at the 1991 festival.

A very special process of “reading” goes on around such films. Spectators assemble in the theater. The film unwinds. And viewers extrapolate an ethical stance from the time and space of the film itself. For every documentary implies an ethical comportment, and this is built into every camera angle, every edit, every choice the filmmaker makes. Of course, this is true for fictions films as well. However, documentary directors are recording their interactions with living, breathing human beings. And this makes a world

映画、最良の映画祭は、倫理を数あるなかの、しかし欠かすことのできない道具のひとつとして自覚的に用いている。今回の山形国際ドキュメンタリー映画祭が目指すところのひとつは、このことなのである。

(中村真人訳)

of difference. Documentaries invite us ask how directors conduct themselves within the complexities of *our* shared world.

The reason such problem films rile up the theaters, restaurants and bars of film festivals is that spectators are brought into a profound and inextricable relationship with the ethical stance of the filmmakers. Many of the great documentaries in history are made by directors that brazenly skirt lines of propriety and transgression. They transport spectators to those lines, daring them to vicariously experience the ethical perils or challenges the filmmaker has enjoined in the real world. When viewers decide a filmmaker has actually crossed an ethical line, the effect is visceral because of the intimate circuit documentaries create between *taisho*, filmmaker and audience.

In the hubbub around problem films, the role of the film festival itself is often overlooked. In fact, a range of ethical perils hide behind the choice to show a film or not. In placing a film on its slate, the film festival takes a measure of responsibility for the ethical stance of the filmmaker — although programmers prefer to lurk in the background and stay out of the (sometimes fierce) debates they have enabled.

This is to say, festivals themselves are spaces with a profoundly ethical charge. And the best films and film festivals self-consciously utilize ethics as an indispensable tool in the tool box. This is one goal of this year’s Yamagata International Documentary Film Festival.

映画と倫理と批評と | Cinema, Ethics, and Criticism

3

現実との接点 —— 批評と倫理 Reality and its Contact Point: Criticism and Ethics

北小路隆志 | Kitakoji Takashi

(映画批評家 | Film Critics)

エドワード・ヤンの早過ぎた遺作『ヤンヤン 夏の想い出』(2000)に登場する10代後半のハンサムだがやや影の薄い男が、映画館へのデートに誘い出した恋人の女友だちに、およそ以下のような発言をする。「映画は人生を映す鏡だ。映画はふだんの生活を2倍面白くしてくれる。たとえば、僕らは殺人を犯さないけれど、それが何かを知っ

ている。それも映画のおかげだ」。

歴史的に根強い映画への非難のひとつとして、映画で描かれる暴力が、それを見る観客に悪影響を与える……といったものがある。ヤンは、そうした映画に対するあまりにも素朴な道徳的断罪を揶揄するために、僕らには当然とも正当とも思える科白を若者に与えたのか。しかし、映画作家

による問題提起はそんな単純なものではない。映画のラスト近くになって先の少女とともに僕は、その少年が実際に殺人を犯してしまった事実を、テレビ画面を介し知らされるのだ。

映画作家の意図は、映画への道徳的断罪を批判することが、そのまま映画への道徳的擁護に反転する事態を回避することにあったのだろう。映画は道徳の名をもって断罪されるべきではないが、擁護されるべきでもない。もちろん、その種の議論が消えることはあるまいが、それは批評と無縁のものなのだ。実際に自分で手を染めるまでもなく、殺人とは何かを映画は僕らに教えてくれるが、現実の殺人の抑止となるわけではなく、それは映画の役割でもない。ただ、映画批評は、現実の忠実な反映であることからの解放と引き換えに、映画が現実を解体するものでもあることを知るべきで、そうした認識が批評をして倫理に接近させるのではないか。道徳を基準とする映画への評価を拒けつつ、映画の両義性をもあらわにする偉大な映画作家の姿勢に、僕らは映画への倫理や批評の導入を見出す。

あらかじめ〈善／悪〉や〈真／偽〉の価値序列を強固に

In *Yi Yi* (2000), directed by Edward Yang just prior to his tragic early death, there is a handsome rather ephemeral young man in his teens who, having invited a friend — the girl whom he loves — on a date to the cinema, announces as follows: “Films mirror life. Movies make everyday life twice as interesting. For example, we might not have committed murder, but we can understand what murder is. We can thank film for that.”

Historically, one of the strongest criticisms of cinema has been the claim that violence depicted on the screen has a bad influence on viewing audiences. We might think that it is because Yang is playing with the grossly simple moralistic judgements that are brought down on cinema that he gives to this young man these lines which appear to us as both natural and appropriate. However, the issue presented by the film maker is actually not so straightforward. In fact, we discover towards the end of the film, together with the girl who was the young man’s date as she watches television, that he has, in fact, committed murder.

Critiquing film on the grounds of an absence of moral value doesn’t necessarily imply that cinema should be morally worth-

打ち立てるばかりか、その序列にしたがって僕らの生を裁き、萎縮させるものとして、ニーチェは〈道徳〉を徹底して批判した。仮に〈倫理〉をそうした道徳に抗するものと見なせば、それは、価値とは何かを問うことや、価値の転換、創造に関わるものだろう。映画批評はあらかじめ設定された不動の価値序列を信じないが、他方で何を書いても許されるといった悪しき相対主義からも身を分かち、何らかの普遍性への到達を欲し続けるのであり、それが批評に不可欠な倫理である。批評は基準（価値）を欠いては行使しえないが、そもそも批評抜きに基準（価値）が形成されるはずもなく、だから批評はつねに基準（criterion）を内包すると同時に、その基準の不断の転換や刷新をも恐れない。以上の僕なりの考えを机上の空論と見なさずにいて欲しいが、映画もまた机上の空論ではない。繰り返そう。映画は現実の忠実な再現ではないが、現実の解体（＝再構築）である点で、確実に「現実」に触れる。その映画が現実に触れる危機的な局面においてこそ、批評＝倫理が要請されるのだ。

while. While we often see this sort of reverse argument, the film maker’s intention should perhaps be to avoid precisely that. Film should not be forced to critique crime in the name of morality, nor should it be required to champion causes. Of course, these sorts of positions will always be put forward, but they are unrelated to the field of film criticism. Film might teach us what murder is without the necessity of our getting blood on our own hands, but it will not prevent real murder. This is not the role of film. While freeing film from the need to be a faithful representation of reality, film criticism should nonetheless acknowledge that film does dismantle this reality. It is this sort of acknowledgement that situates film criticism in an ethical realm. The great filmmakers distanced themselves from evaluating cinema as either good or bad and thereby revealed the media’s ambiguity. Here we find a model for an ethics and critical approach that is suitable also for film criticism.

Nietzsche trenchantly critiqued morality based on the rigid construction of a pre-determined set of values that marked good from bad or true from false as something that judged and atro-

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

phied our lives. If we regard “ethics” as something that resists such a rigid moral code, then surely this (resistance) gives rise to questions such as what it is that we, in fact, do value, how values change and [how these things are related to] creativity. Film criticism should not subscribe to a predetermined set of immovable values. On the other hand, critics need to avoid the misinformed relativist position which says that you critique by writing whatever you like and to not abandon the search for a sort of universalism. This is a necessary ethic in criticism. Yet, although criticism cannot proceed without values, neither can we in the first place form values without critique. So while we can say that values

already encompass criteria (or standards), we should not be fearful of on-going changes or the transmutation of these values. These concerns are no empty armchair theory for neither is cinema some sort of empty armchair theory. I will repeat that while cinema may not be a faithful representation of reality, it is at the very point that it dismantles (and thereby reconstructs) reality that film most definitely touches on “reality.” We might regard this as the site of crisis of cinema and it is precisely at this site that the demand for an ethical critique is located.

(Translated by Barbara Hartley)

映画と倫理と批評と | Cinema, Ethics, and Criticism

4

ドキュメンタリー映画批評は影より出ずる Documentary Film Criticism Out of the Shadow

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

(映画批評家 | Film Critic)

「現実とその影」と題された1948年の小論で、エマニュエル・レヴィナスは芸術作品とそれを観る者との関係を驚くべき豊かさや明晰さでもって描き出している。レヴィナスが書いているのは芸術一般についてだが、そのすばらしくも厄介極まりない論考は、とりわけ映画へと適用するのにふさわしい論点を含んでいる。

レヴィナスによれば、芸術はそれを観る主体を現実世界の外へ連れ出し、受動的で負うべき責務のない「無名性」の状態へと追いやるものである。この「無名性」において観る者は、異邦的な非現実の世界を享受する。芸術作品は、それを観る者と現実との関係を宙吊りにするのみならず、そこに描かれる人々の姿を二重化し、自身とその似姿を同時に示しもする。芸術はその本性上ある隔たりを露わにするのであり、それによってあらゆる人間はその内奥において自己と戯画とに分かたれるのである。

ここでのレヴィナスの議論は、フィクション映画やその他の形態の芸術作品と同じく、ドキュメンタリー映画にも適用可能である。ドキュメンタリー映画は、様式において芸術的な要素を欠いていても、芸術の光の下にある人々を露わにする。この人々が生きる影の生は現実の生ではないが、なおも単なるイメージ以上のものだ。というのも、写真映像と現実の人間との間にある結びつきは、象徴のような〔恣意的な〕ものではなく、必然的なものだからである。半ば現実、半ば非現実のこの世界の中においては、実際に生きている人々が影のような姿となり、現実世界で出会う人々には付与されている、他者性という特権を失うことに

なる。さらに言えば、多くのドキュメンタリーがそれを観る者たちを責任ある主体や市民として遇しているとしても、ドキュメンタリーを観る者がとる最も基本的な態度とは、あらゆる映画に対してもそうであるように、倦怠しつつ受動的に自らと切り離されたものを鑑賞するというものなのである。

「現実とその影」におけるレヴィナスの議論は、その末尾に及んで、あるいは意外にも思えるような転回を見せる。芸術が私たちを世界から切り離すとして、その一方でレヴィナスにとっての批評とは、私たちに世界を、世界には私たちを取り戻させるものだというのである。芸術作品が私たちを前に睥睨しつつ不変の形をなして黙しているならば、批評はこれに（レヴィナスが「語の超越」で用いた表現を借りるなら）「私たちを夢から抜け出させる言語」で語らせることができる。芸術作品に全てが備わっているというのなら、批評は、その対象とするあらゆる作品が断片化し、自己矛盾をきたす条件を暴きたてるのである。

ドキュメンタリー映画作家の負うべき責任については、多くのことが書かれてきた。対して、ドキュメンタリー映画を扱う批評家の責任について書かれたものはほんのわずかなように思われる。両者は本来、相補的なものであるはずだ。批評家は、作品を未完成なものとし、作品への賛否を論じつつ、作品が求める観る者との対話への可能性を探求しなければならない。批評家はまた、映画において行為者となる三者——観る者、作り手、画面の中で描かれる人物——の役割を分析し、この三者がみなそれぞれに

主体性を授けられているということを知覚する義務を負っている。この主体性はいまや、映画制作とその観客を取り巻く状況によって薄められ、あるいは無化されるまでに脅

かされている。批評家はその義務を果たすことで、カメラとスクリーンの介在によって分断されたこの三者は、共通の現実を取り戻すことができるのである。(中村真人訳)

In a 1948 essay called “Reality and Its Shadow,” Emmanuel Lévinas described the relationship between the artwork and its viewer with stunning richness and clarity. Though Lévinas was writing about art in general, his remarkable and troubling essay has a particularly appropriate application to cinema.

Art, according to Lévinas, carries the viewing subject out of the real world and into a state of passive and irresponsible “anonymity” in which the viewer enjoys an exotic, unreal world. Not only does the artwork suspend the viewer’s relationship to reality, but it makes the people it depicts appear double, showing them at the same time both as themselves and as their own likenesses. By its nature, art reveals the distance that internally divides every human being into self and caricature.

Lévinas’s argument can be applied to documentary films no less than to fiction films and works in other art forms. Documentary films, however artless in style, reveal people in the light of art, living a shadow-life which is not real life and which is still more than mere image, because the link between the photograph and the real person is a necessary and not a symbolic one. Within this half-world, actually living people become shadowy figures and lose the privileges of otherness that we bestow on the real people we encounter. And even though many documentaries address viewers as responsible subjects and citizens, the default position of the doc-

umentary viewer is the same as for every film, one of passive and uninvolved appreciation or boredom.

Lévinas’s argument in “Reality and Its Shadow” ends by taking a perhaps surprising turn. If art separates us from the world, criticism, for Lévinas, restores the world to us and us to the world. If the artwork is mute, standing before us in an unalterable and imperious form, criticism enables it to speak “in the language which makes us leave our dreams” (to quote another essay by Lévinas, “The Transcendence of Words”). If the artwork is complete, criticism exposes the fragmentary and self-contradictory condition of every work.

Much has been written about the responsibilities of the documentary filmmaker. Very little seems to have been written about the responsibilities of the critic of documentary films, which are complementary to those of the filmmaker. The critic must unfinish the work, argue for and against it, and explore the possibilities it offers for a dialogue with viewers. The critic should also analyze the roles of all three players in the film — viewer, filmmaker, and person depicted on-screen — and acknowledge that all three are endowed with a subjectivity that the conditions of both filmmaking and film spectatorship threaten to obscure or even annihilate. In so doing, criticism can restore all three of them to the common reality that the presence of the camera and the screen have broken.

■ヤマガタ映画批評ワークショップ Yamagata Film Critics’ Workshop

映画祭というライブな環境に身を置きながら、ドキュメンタリー映画を通して、世界について思考し、執筆し、読むことを奨励するプロジェクト。参加者は、プロの映画批評家のアドバイスをを受けながら文章を執筆し、それを一般に発表。

This project aims to encourage thinking, writing, and reading about film, using documentaries as an entry point, while offering immersion in the live atmosphere of an international film festival. Participants will receive guidance from professional film critics and write their own articles, which will be presented publicly.

10/11-10/14 | 講師：クリス・フジワラ、北小路隆志 Mentors: Chris Fujiwara, Kitakoji Takashi

人間を映し
世界を画く

学長：佐藤忠男



日本映画大学

JAPAN INSTITUTE OF THE MOVING IMAGE

〒215-0004 神奈川県川崎市麻生区万福寺1-16-30 www.eiga.ac.jp



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

映画は今どこに？

—山形の「旭座」と南相馬の「朝日座」

Where is Cinema Today?:

The Yamagata Asahiza and the Minamisoma Asahiza

吉田未和 | Yoshida Miwa

(桜桃社代表 | Outousha Books)

七日町交差点を東に向かうと旭座商店街がある。のちに「シネマ通り」とも名付けられたこの通りには映画館が数多く建ち並んでいた。

紅花通りと交差する角地には重厚な五階建てのビルが聳え立っていた。「旭座」は昭和の映画文化の最盛期を象徴する映画館で、同名の芝居小屋がその前身である。1917（大正6）年に宮崎合名社が映画館に改装、1955（昭和30）年に鉄筋コンクリート造りの建物になり、名前も「シネマ旭」と改称された。壁面に縦書きで大きく「ASAHIZA」と記された姿を思い浮かべる山形市民も多いだろう。2007年に閉館が決まってからもなおその姿をとどめていたが、いよいよ取り壊しが決まり、この原稿を書いている2013年9月現在にも少しずつ解体工事が進んでいる。

「シネマプラザ」「ミュージズ（元霞城館）」「シネブラッサ（元銀映）」、少し離れて「シネアート」「山形宝塚」「スカラ座」「ヌーベルF」など、昭和から平成までの時間を俯瞰すると、周辺の街路に点在したものも含めてたくさんの映画館が次々に生まれていった。人々が記憶している映画館の名前や街のイメージは、その人が生きた時代やもっ

とも映画を観た時期によって、おそらくそれぞれ違っている。

これらの映画館は今ではすべて閉鎖され、この界隈で映画を見ることはもうなくなってしまった。映画が大衆娯楽という言葉で一括りにできなくなったこと、あるいは個人の表現手段としての芸術という側面が大きくなったことと、かつて頻繁に通っていた映画館から人々の足が少しずつ遠のいていく現象は、ほぼ同時期に訪れた。それは実在の空間としての映画館や映画街を支えきれなくなったという決定的な事実であった。

相次ぐ映画館の消滅を嘆く声は日本全国で聞こえている。「ともにある Cinema with Us 2013」で上映される藤井光監督『朝日座』もまた、そんな歴史の変化を真正面から受けた映画館についてのドキュメンタリーである。福島県南相馬市原町区にある「朝日座」は、震災を経て様々な葛藤や紆余曲折をたどりながらも、最終的に存続することを決めた。原町区の人たちは、映画館の再建がそのまま人口増加や活気溢れる町並みの蘇生、ましてや震災後の復興などに結びつくのではないことをよくわかっている。その上で手の届

く範囲から少しずつ復活を試みることで、映画館という空間を守ろうとする。作品が記録しているのは、人々の思いを受け止める器としての映画館の復興という、未完成の過程そのものである。

山形においては、何としてでも「旭座」を残そうという思いは、現実の風景を見る限りでは叶わなかった。だが、たとえばYIDFFにも毎回たくさんの作品が寄せられるように、映画人口が減ったのでもなく、日々新しい映画は生産され、そして世界中で享受されているはずだ。わたしたちはむしろこのように考えるべきなのかもしれない。映画は今どこにあるのだろうか？ 多くの映画館が失われた今、それは映画館以外のところに少しずつシフトしている。場所なき場所に宿る映画の魂の行方を見つけることが、新しい映画文化の目指す方向なのではないか。そしてこの問いに対する答えは、おそらく映画を観たいと思う誰もが求めているものだ。

南相馬の「朝日座」と山形の「旭座」は興隆から衰退までの過程も地域の中での位置づけもとてもよく似ている。それだけに両者の対照的な選択は大きな岐路のようにも見える。だが「朝日座」が見ている未来と、「旭座」なき山形が探しているものが、実はどこかでつながっていて、いつか同じところにたどりつくのかもしれないという希望はまだ失われていないように思われる。

ミュージズ Muse (YIDFF2005)



旭座（シネマ旭）跡地
Site of Asahiza (Cinema Asahi)



シネマ旭 Cinema Asahi
(YIDFF2005「旭ナイト Asahi Night」)



If you go to the east of the Nanokamachi intersection, you come to the Asahi Ginza shopping street. In this street which in the past was called “Cinema Road” there were movie theatres lined up in a row.

On the corner block of the intersection with Benibana Road, an imposing five-story building looked down upon passers-by. This was the Asahiza, a movie theatre that symbolised the heyday of Japan’s pre- and post-war (Showa era) film culture, which stood where previously there had been a play-house of the same name. In 1917 (Taisho 6), the Miyazaki Gomei Company refurbished the building as a movie theatre. That building was replaced in 1955 (Showa 30) with a reinforced concrete structure and then renamed Cinema Asahi. There are probably still many people in Yamagata City who recall the name “ASAHIZA” written vertically in big letters on the wall. Even after the building closed in 2007, the name of the theatre remained. However, eventually it was decided to pull the building down and as this essay was being written in September, 2013, little by little, the dismantling of the structure was underway.

From the late nineteen-twenties to the early nineteen-nineties (the early Showa era into the Heisei era), large numbers of movie theatres, including those which dotted the vicinity of Cinema Road, sprung up in quick succession. These included places such as Cinema Plaza, Muse (formerly The Kajou Theatre), and Cine Praca (formerly The Gin’ei), and, a little further away, Cine Art, Yamagata Takarazuka, Scala-za, and Nouvelle F. Certainly, the memory that

people have of both the theatre names and the streets where these theatres stood will differ according to their age and the time they went to the movies.

The movie theatres listed above have now all been closed down and people can no longer go to the cinema in those neighbourhoods. Film no longer a synonym for popular entertainment. This decline occurred at almost at the same time both that movies were being regarded as private, rather than public, art forms and that movie theatres were no longer able to attract the patrons who had previously flocked through their doors. This is a reflection of the definitive reality that there is no longer the least support for either the space of the movie theatre or the movie theatre precinct.

Throughout Japan there are many who lament the on-going disappearance of the movie theatre. *ASAHIZA*, directed by Fujii Hikaru and to be screened in “Cinema with Us 2013,” is a documentary about a movie theatre that has faced these historical changes head-on. This Asahiza is located in the Haramachi Ward of Minamisoma City in Fukushima Prefecture. While negotiating the trauma of the events of 2011 the theatre was subject to various difficulties and misfortunes, but eventually the decision was made to preserve the building. The people of Haramachi Ward well understood that there was no direct connection between the refurbishment of this movie theatre and the need to attract more people to the area in order to re-create a vital community spirit. Nor would it help them recover from the Fukushima disaster.

But they nonetheless strove, little by little, to do what they could. For this reason they decided to refurbish the theatre. The documentary is an account of the as yet incomplete process of the reconstruction of a movie theatre as a repository of local people’s hearts and minds.

While some might still long to save Yamagata’s own Asahiza, considering the building’s current state, this is clearly impossibility. Yet, as we can see from events such YIDFF where there are large numbers of films presented, rather than diminishing, everyday new films are being produced and clearly entertaining audiences all around the world. This is really the point that we should be thinking about: What, in fact, is the current status of film? Today, after having lost so many movie theatres, we are slowly shifting our viewing to sites other than these theatres. Shouldn’t the new direction for film culture be to discover the whereabouts of a movie spirit that can reside in a spaceless space? Perhaps all who long to see a movie are seeking an answer to this question.

The Minamisoma Asahiza and the Yamagata Asahiza both have had a similar process of decline from glory and both have had similar standing in their respective communities. Even so, their paths have parted and each has gone in its own way. But when we look more closely, perhaps they are not so different and it may be possible for their paths to reunite. It seems that we have not yet given up this hope.

(Translated by Barbara Hartley)

■上映 Screening

『朝日座』ASAHIZA【CU】 10/14 13:10- [M1]

■講演とシンポジウム Lecture and Symposium

「映像文化創造都市を目指して」Striving to Become a Creative City of Visual Culture【YF】

講師：大阪市立大学大学院創造都市研究科・佐々木雅幸教授

Speaker: Sasaki Masayuki (Graduate School for Creative Cities, Osaka City University)

..... 10/14 10:00- [M5]

編集後記

未知なる世界を垣間見たい、いまだかつて経験したことのない出来事に遭遇したいという人間の欲望は、映画の夢のひとつであり、ドキュメンタリー映画にとって避けることのできない倫理的な課題をも示している。36年前に打ち上げられたNASAの探査機「ボイジャー1号」が太陽圏を離れていままお旅を続けているように、リュミエール兄弟の撮影技師たちは、世界各地へ派遣され、さまざまな対象をフィルムに焼き付けてきた。「未開の地」が残されている限り、すべてを見ようとする行為に終わりはない。映画作家とは、大航海時代の「宣教師」(ゴダール)であり、その一方で、無垢なる被写体をカメラによって犯すという点で、「植民者」の視線を持たざるを得ない。

「冷戦」という言葉さえも風化した今日において、1957年に打ち上げられた、人類初の人工衛星の名を付与された本誌は発刊される。その役割が仮にあるとすれば、宇宙開発がそうであったかのように、国家的な威信を映画によって競い合う場として映画祭を識るものではない。「スプートニク Sputnik」とは、ロシア語の「衛星」であり、その語源が示すように、映画祭あるいは映画に「伴走するもの」である。映画を語る言葉によって、作品の新たな読解を拡げていくことは、批評の夢である。「スプートニク」とはまた、マルケルの『アレクサンドルの墓』に描かれたメドヴェトキンの映画列車のように、スタジオ、現像設備、編集室といったあらゆる機能を兼ね備えつつ上映を続けていく、「実験室」としての映画祭を示すものでもある。国境や民族、作品のジャンルや媒体など、異質なものが描き出す軌道が交わり、別のものに生まれ変わっていくことは、映画祭の夢ではないだろうか。そして、空を見上げることから始まった人類の夢は、宇宙から地球を観測する時代へ反転する。それは、未知との遭遇そのもの、映画の夢にほかならない。

編集部が無理なリクエストをご理解いただき執筆して下さった方々、忙しいスケジュールのなかで作業を果敢にもこなしていただいた翻訳者の方々、趣旨に賛同して広告協賛いただいた方々がなければ、本誌を発刊することはできなかった。この場を借りて、厚く御礼申し上げます。 土田環 (本誌編集長)

協力 | Supported by

アパッチ | APACHE
協同組合旭銀座のれん会 | Asahi-Ginza Norenkai
株式会社フィルムアート社 | Film Art Inc.
映画美学校 | THE FILM SCHOOL OF TOKYO
株式会社以文社 | Ibunsha Publishing Company
日本映画大学 | Japan Institute of the Moving Image
神田外語大学 |

Kanda University of International Studies
株式会社宮崎合名社 |
Miyazaki-Goumeisya Co., Ltd.
株式会社オフィス宮崎 | Office Miyazaki Inc.
株式会社太田出版 |

OHTA PUBLISHING COMPANY
学校法人東放学園 |
TOHO GAKUEN Institute
新関芳則 | Niizeki Yoshinori
里見優 | Satomi Masaru

寄稿 | Contributors

阿部宏慈 | Abe Koji
阿部マーク・ノーネス | Abé Mark Normes
足立正生 | Adachi Masao
赤坂太輔 | Akasaka Daisuke
朝倉加葉子 | Asakura Kayoko
ナジブ・エルカシュ | Najib El Khash
フィリップ・チア | Philip Cheah
千葉文夫 | Chiba Fumio
土肥悦子 | Dohi Etsuko
江島香希 | Ebata Koki
藤岡朝子 | Fujioka Asako
藤原敏史 | Fujiwara Toshifumi
クリス・フジワラ | Chris Fujiwara
韓東賢 | Han Tong-hyon
稲田隆紀 | Inada Takaki
石坂健治 | Ishizaka Kenji
伊藤大輔 | Ito Daisuke
岩槻歩 | Iwatsuki Ayumi

加藤初代 | Kato Hatsuyo
河合政之 | Kawai Masayuki
キム・ドンリョン | Kim Dong-ryung
北小路隆志 | Kitakoji Takashi
清瀧章 | Kiyotaki Akira
熊岡路矢 | Kumaoka Michiya
ジャン＝ピエール・リモザン | Jean-Pierre Limosin
三浦哲哉 | Miura Tetsuya
アヴィ・モグラビ | Avi Mograbi
アミール・ムハマド | Amir Muhammad
小川直人 | Ogawa Naoto
岡田秀則 | Okada Hidenori
エラ・プリーセ | Ella Pugliese
斉藤綾子 | Saito Ayako
佐藤寛朗 | Sato Hiroaki
齋藤健太 | Saito Kenta
ドリアン助川 | Durian Sukegawa
崑利子 | Takashi Toshiko
田中竜輔 | Tanaka Ryoosuke
若井真木子 | Wakai Makiko
王兵 | Wang Bing
アピチャップン・ウーラセタクン |
Apichatpong Weerasethakul
呉文光 | Wu Wenguang
山根貞男 | Yamane Sadao
安川有果 | Yasukawa Yuka
吉田未和 | Yoshida Miwa

翻訳 | Translators

キャロライン 美夏子 エルダー |
Caroline Mikako Elder
ジェレミー・ハーレイ | Jeremy Harley
バーバラ・ハートリー | Barbara Hartley
トーマス・カバラ | Thomas Kabara
慶野優太郎 | Keino Yutaro
ミア・ルイス | Mia Lewis
マイケル・レイ | Michel Raine
デヴィン・T・レッキオ | Devin T. Recchio

Editorial

The human desire to glimpse the unknown, to encounter events they never before experienced, is one of the dreams of cinema, and also expresses issues of ethnics unavoidable in documentary film. Like the “Voyager 1” space probe launched by NASA 36 year ago, which has left the heliosphere on its continuing journey, the cameramen working for the Lumière brothers traveled the earth, burning various images into film. As long as the unknown continues to exist, humans will always endeavor to see it all. Filmmakers are at once the “missionaries” of the Age of Discovery (Godard), and colonialists who violate innocent subject with their cameras.

Today, at a time when the words “Cold War” have faded from memory, we publish a reader in the name of the first satellite launched by man in 1957. If this reader could be said to have a goal, it is not to glorify the film festival as a space for films to compete for international prestige, as was the case in the Space Race. *Sputnik* is Russian for “satellite,” and as the term would suggest, this reader is meant to accompany cinema and this film festival. It is the dream of film criticism to use words to open up new perspectives on works of cinema. The name *Sputnik* is also meant to represent this film festival as a laboratory similar to the one found on Medvedkin’s cine-train — depicted in Chris Marker’s *The Last Bolshevik* — aboard which the functionality of a film studio, a dark room, and an editing room were combined with an ongoing screening space.

National borders, ethnicities, genres, and mediums, intersect in orbits that depict the Other, constantly evolving into new forms — perhaps the dream of a film festival. And the dream of humanity, which began with a look toward the sky, reverses from a look toward space to a look toward our planet. This, in itself, is encounter with the Other. It is none other than the dream of cinema.

Due to the kind efforts of our authors, who responded to the rush requests of our editorial board, as while as our translator’s generous with our tight schedule, and the contribution of advertisers who endorse our aim, we have successfully published this journal. I would like to take this opportunity to express my sincere gratitude for your support.

Tsuchida Tamaki (Chief Editor, *SPUTNIK*)

マーク・D・ロバーツ | Mark D. Roberts
梅若ソラヤ | Umewaka Soraya
臼居直行 | Usui Naoyuki
渡辺一孝 | Watanabe Kazutaka
ジョエル・ウッドバリー | Joel Woodbury

SPUTNIK — YIDFF Reader 2013

編集部 | Editorial Board
[編集長 Chief Editor]
土田環 | Tsuchida Tamaki
[副編集長 Associate Editor]
奥山心一朗 | Okuyama Shinichiro
[編集 Editors]
藤井豊 | Fujii Yutaka
中村大吾 | Nakamura Daigo
中村真人 | Nakamura Masato
梅木壮一 | Umeki Soichi

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 :
特定非営利活動法人
山形国際ドキュメンタリー映画祭 ©2013
〒990-0044 山形市木の美町 9-52
木の実マンション 201
Tel : 023-666-4480

Published by
Yamagata International Documentary
Film Festival (NPO) ©2013
#201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, Yamagata
990-0044 JAPAN

発行日 : 2013年10月10日
Date of Publication : October 10, 2013

YAMAGATA International Documentary Film Festival
山形国際ドキュメンタリー映画祭 2013

SPUTNIK YIDFF Reader 2013

