

YIDFF Reader 2019

SPUTNIK



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

映画祭公式ガイドブック [スプートニク]

無料 | TAKE FREE

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
- [NAC] アジア千波万波 | New Asian Currents
- [JP] 日本プログラム | Perspectives Japan
- [AN] AM/NESIA (アムネシア) : オセアニアの忘れられた「群島」 | AM/NESIA: Forgotten "Archipelagos" of Oceania
- [IR] リアリティとリアリズム : イラン60s-80s | Reality and Realism: Iran 60s-80s
- [DS] Double Shadows / 二重の影2 — 映画と生の交差する場所 | Double Shadows 2: Where Cinema and Life Converge
- [GSG] 「現実の創造的劇化」: 戦時期日本ドキュメンタリー再考 | The Creative Treatment of Grierson in Wartime Japan
- [CU] ともにある Cinema with Us 2019
- [YF] やまがたと映画 | Yamagata and Film
- [NI] 春の気配、火薬の匂い : インド北東部より | Rustle of Spring, Whiff of Gunpowder: Documentaries from Northeast India
- [SI] 特別招待作品 | Special Invitation Films
- [ASI] アジア千波万波特別招待作品 | New Asian Current Special Invitation Films
- [JF] 審査員作品 | Jurors' Films
- [SI] YIDFF ネットワーク特別上映 | YIDFF Network Special Screenings

- [YC] 山形市中央公民館ホール (6F) | Yamagata Central Public Hall (6F)
- [CL] 山形市民会館大ホール | Yamagata Citizens' Hall (Large Hall)
- [CS] 山形市民会館小ホール | Yamagata Citizens' Hall (Small Hall)
- [F5] フォーラム5 | Forum 5
- [F3] フォーラム3 | Forum 3
- [S1] ソラリス1 | Solaris 1
- [M1] 山形美術館1 | Yamagata Museum of Art 1
- [M2] 山形美術館2 | Yamagata Museum of Art 2
- [YM] 山形まなび館 多目的ルーム | Yamagata Manabikan Tamokuteki Room

窓越しの自画像——『自画像：47KMのスフィンクス』と『自画像：47KMの窓』 結城秀勇	2
境界線上の記録——『ミッドナイト・トラベラー』『トランスニストラ』『十字架』 阿部宏慈	4
死者の声を聞く——王兵『死靈魂』 土屋昌明	6
田舎町という制度——フレデリック・ワイズマン『インディアナ州モンロヴィア』 斉藤綾子	7
喜劇を作るということ——蘇育賢『駆け込み小屋』 吉田未和	9
日常の底深くから——ガッサン・ハルワニ『消された存在、__立ち上る不在』 多田かおり	11
音楽に潜む政治的要素——『アナトリア・トリップ』『さまようロック魂』 山本佳奈子	12
映画と音楽の新たな波が会おうとき——ベレイラ・ドス・サントスとジョビン 石郷岡学	14
二重につきはなされること——『空に聞く』『二重のまち/交代地のうたを編む』 富田克也	15
ある台風の日に——草野なつか『王国（あるいはその家について）』 富樫森	16
「ブラック企業」入門——土屋トカチ『アリ地獄天国』 滝口克典	18
歴史の忘却から目覚め、帝国という共通の祖先と向き合う マニュエル・ヤン	20
あとに残された者たち——『島の兵隊』 キャシー・ジェットニル=キジナー	22
イラン現代芸術の拠点「カヌーン」の軌跡 ショーレ・ゴルパリアン	24
リアリズムの密輸業者、カムラン・シーデル ジャン=ミシェル・フロドン	26
メカスさんの思い出とボレックス 小口詩子	28
磁気テープのシネマテーク——『チャック・ノリスvs共産主義』『あの店長』 Murderous Ink	30
静かなる反逆者たち——『木々について語ること〜トーキング・アバウト・ツリーズ』 井上布留	31
来べき日本文化映画批判のために 藤井仁子	33
新台湾ドキュメンタリーへの手引き 邱貴芬	35
インド北東部視聴覚アーカイヴの創世記 ジュニシャ・コングウィル	37
記憶の橋を架ける——映像アーカイヴの未来 梅木壮一	39
「やまがたと映画館」によせて 成田雄太	41
こけしの郷愁 梅木直美	42
「映画の都」の30年とこれから 小林みずほ	44
改造するひと、たむらまさき 鈴木一誌	46
A Self-Portrait through the Window: <i>Self-Portrait: Sphinx in 47KM</i> and <i>Self-Portrait: Window in 47KM</i> Yuki Hidetake	2
Records on the Borderline: <i>Midnight Traveler</i> , <i>Transnistria</i> , and <i>The Crosses</i> Abe Koji	4
Listening to the Voices of the Dead: Wang Bing's <i>Dead Souls</i> Tsuchiya Masaaki	6
Small Town as System: Frederick Wiseman's <i>Monrovia, Indiana</i> Saito Ayako	7
Making a Comedy: So Yo-hen's <i>Hut</i> Yoshida Miwa	9
From the Bottom of Ordinary Life: Ghassan Halwani's <i>Erased, __ Ascent of the Invisible</i> Tada Kaori	11
Music Laden with Politics: <i>Anatolian Trip</i> and <i>The Wandering Rock</i> Yamamoto Kanako	12
An Encounter between New Wave Cinema and Music: Pereira dos Santos and Jobim Ishigooka Manabu	14
Double Detachment: <i>Listening to the Air</i> and <i>Double Layered Town / Making a Song to Replace Our Positions</i> Tomita Katsuya	15
Day of the Typhoon: Kusano Natsuka's <i>Domains</i> Togashi Shin	16
Introduction to a "Black Company": Tsuchiya Tokachi's <i>An Ant Strikes Back</i> Takiguchi Katsunori	18
Awakening from Our Historical Amnesia to Our Common Imperial Ancestry Manuel Yang	20
Those Left Behind: <i>Island Soldier</i> Kathy Jetñil-Kijiner	22
Trajectory of Kanoon as a Platform for Modern Iranian Art Shohreh Golparian	24
Kamran Shirdel, Smuggler of Realism Jean-Michel Frodon	26
A Memory of Jonas Mekas with his Bolex Koguchi Utako	28
Magnetic Tape Cinematheques: <i>Chuck Norris vs Communism</i> and <i>The Master</i> Murderous Ink	30
Quiet Rebels: <i>Talking About Trees</i> Inoue Furu	31
For Prospective Critiques of <i>Bunka Eiga</i> Fujii Jinshi	33
Introduction to the New Taiwan Documentary Chiu Kuei-fen	35
Genesis: The Northeast India AV Archive Junisha Khongwir	37
Building a Bridge of Memory: The Future of Footage Archival Umeki Soichi	39
On "Movie Theaters in Yamagata" Narita Yuta	41
The Nostalgia of <i>Kokeshi</i> Umeki Naomi	42
The Movie Capital: Thirty Years On Kobayashi Mizuho	44
Tamura Masaki, a Remodeling Man Suzuki Hitoshi	46

窓越しの自画像

—『自画像:47KMのスフィンクス』と『自画像:47KMの窓』

A Self-Portrait through the Window: *Self-Portrait: Sphinx in 47KM and Self-Portrait: Window in 47KM*

結城秀勇 | Yuki Hidetake

(映画批評 | Film Critic)

「47KM」という仮称を与えられたその村は、呼び名の通りどこか抽象的な場所に見える。「只有〇〇主義才能救中国(〇〇主義だけが中国を救う)」という、掠れ切つてほとんど見えない前時代の政治スローガンが壁に張り付いた納屋が、小高い丘から見下ろす村。冬には葉を落とした木々が、景色を灰色に染める村。地理的距離がそのまま名前になったその村は、ある点を中心にした円周上にいくらかでもある任意の場所のようでもあり、でもどこにでもあるが故にどこにもないような場所でもあり、歴史に置き忘れられ、世界がすでに崩壊したのにそのことにも気づいていないような、そんなSF的な架空の村のようにも見える。

一方で、ダンサーでもある監督が自らのパフォーマンスとドキュメンタリーからなる連作に付けるシリーズ名「自画像」は、一見「47KM」というこの村の匿名性とは真逆のようにも思える。『窓』が8作目にあたるという「47KM」シリーズは、10年近い制作期間の過程の中で、「自画像」という言葉と「47KM」という名前との関係性を次第に変えてきたのかもしれないのだが、『スフィンクス』『窓』というふたつの作品で章夢奇(ジャン・モンチー)という作家に出会った私にとってそれは推測の域を出ない。だがその過程を知らないがゆえに、私の目には「自画像」というシリーズタイトルが、監督・章夢奇の「自画像」というよりも、「47KM」という村自体が自分のために描き上げる「自画像」のようなものに見えてしまう。

『スフィンクス』では若い息子を亡くした母親が、『窓』では85年に及ぶ半生を振り返る老人が、それぞれの人生を物語る。それらは文字通り彼らが自らの「自画像」をつくる作業だとも言えそうだが、ここでも章夢奇は、村を「47KM」と呼ぶのと同じような距離化を行っている。母親も老人も、語りの中、フィックスの長いショットでその姿が映し出されるが、映像は彼らが語っている姿ではなく、ただ黙って座っている姿を見せる。重ねられる物語る声は他の時に他の場所で録られたものであり、ただじっと、それこそ肖像画でも描いてもらっているモデルのように、彼らはカメラの前に座るのだ(一方で、『窓』の老人が、監督も腰掛けられるようにと差し出すふたつ目の椅子のような存在が、距離化のコンセプトとは真逆の、被写体との親密さというこの作品の魅力のもうひとつの側

面をなしていることは付け加えておきたい)。彼らがこの村で——そして中国の歴史の中で——生きてきた体験と、それを物語る声と、彼らの姿は、ひとつのショットに収まりながらもそれぞれに違った位相に留まり続ける。

上記のふたりの語り手の話が孤立や孤独に関わる話であるように、猫を引き連れて荷車を引く老婆や、倒れかけた木に登る青年や、村の風景や老人たちの絵を48色のサインペンで描く少女も、村全体の営みと有機的に連動しているというよりは、孤立した人々に見える。だが見た目に反して、老婆の曲がった腰には85歳の老人が語るこの村の歴史が染み付いていのだし、少女の描く木々は青年の登る木の隣に寄り添うようでもあるし、村を撮影する監督にとって、村の絵を描く少女はオルターエゴのようでもあり、十数年前にそうであった自身の「自画像」のようでもある。

ふたつの作品を続けて見るとき、旅人に謎をかける怪物からの問いに対する答えが「窓」なのだ、という見方もできるだろう。でも個人的には、この二作品は同じ場所を舞台に連続的な時間の中で撮られた続篇関係にあるというよりも、双子のような、互いが互いの自画像であるような、そんな照応関係にあると思う。前作で空白として提示された「社会」という言葉に代わりうる、新しい「〇〇主義」を『窓』の少女は試しに考えてみる。「夢のなかで僕は/私は〇〇になった」と口々に列挙する『スフィンクス』の子供たちの遊びに加わるように、次作では監督が「夢のなかで私は窓になった」と口にする。その彼女が繰り広げる、四肢の隅々まで緊張をはらんだダンスをビニールカーテン越しに見るとき、傍らには、前作で少女が柔らかい手の動きで作り上げようとした蝶の影絵がそっと降り立つ気がする。

両作の間の、めまいのするような幸福な呼応関係に身を委ねるとき、この「自画像」は監督に似ているだけでも、「47KM」という村に似ているだけでなく、それを見る私たち自身にこそどこか似ているのだと気づく。スフィンクスがかける奇妙な謎の答えは、我々自身であるように。外のまばゆい光にかき消されて見えなくなっていたとしても、窓の表面はそこを覗き込む我々の姿を反射してもいるように。

The village is given a tentative name of "47KM". As its name suggests, it looks like a place somewhat abstract. A political slogan from the previous era, "Only X-ism can Save China", which is utterly blurred to the point of invisibility, is written on the walls of a shed on the small hill that overlooks the village. In winter, bare trees turn its landscape grey. It is so called because it is 47km away from the nearby town. It seems like an

arbitrary place among many on the circumference of a circle. Since it is everywhere, it is nowhere. Left behind from history, it is unaware of an already disintegrated world. It is a fictional sci-fi village.

The director, who is also a dancer, has chosen "Self-Portrait" as the title of her performance-documentary series. At first glance, this appears to be the very opposite of the anon-

ymous village. *Window* is the eighth film of the “47KM” series, in which the relationship between the word “Self-Portrait” and the name “47KM” may have changed during its decade-long production period. However, as I have just encountered the filmmaker Zhang Mengqi with her two films, *Sphinx* and *Window*, this is mere guesswork. Rather, because I do not know the process, I tend to associate the series title, “Self-Portrait” not with Director Zhang Mengqi, but with the village “47KM” that draws a “self-portrait” for itself.

In *Sphinx* a mother whose young son is dead tells her life story. An 85-year-old man reflects on half his life in *Window*. While both mother and old man seem to be drawing portraits of themselves, Zhang Mengqi here introduces a distancing effect just as she calls the village “47KM”. Shot in long takes with the stationary camera, they are not telling their stories, but are sitting quietly during narration. Added to these images, the narrating voices were recorded somewhere else at some time or other. They sit still in front of the camera like a model whose portrait is being drawn. (It must be added at once, however, that the old man in *Window* offers a second chair to the director so that she can also sit; contrary to the distancing concept, this indicates the intimate relationship with the filmed subject, giving rise to another aspect of the film’s charm). Their lived experiences in this village as well as in the history of China, the voices that narrate them, and their figures each remain in different topology, though all are in a single shot.

The two storytellers tell the stories of isolation and solitude. Similarly, people look more isolated than organically linked to workings of the entire village: an old woman draws a cart with a cat; a young man climbs a half-fallen tree; a girl draws pictures of village landscapes and old people with felt-tip pens of 48 different colors. Appearances to the contrary, the bent-over old woman has also lived the history of the village as told by the 85-year-old man. The trees drawn by the girl seem to nestle close to the one that the young man climbs. For the director who films the village, the girl who also draws it is both her alter ego and “self-portrait” from a decade ago.

In watching *Sphinx* and *Window* in succession, some may find the latter as a possible answer to the riddle that the monster poses to Oedipus. Though set in the same place and shot in continuous time, they do not form a sequential relationship. Instead, each is the other’s self-portrait like twins.



『自画像:47KMのスフィンクス』Self-Portrait: *Sphinx* in 47KM



『自画像:47KMの窓』Self-Portrait: *Window* in 47KM

There is a correspondence between them. The girl in *Window* tries to imagine new “X-ism” that can replace the word “socialism”, presented as a void in *Sphinx*. As if to join the two children in *Sphinx* who playfully say “I dreamed I became Y” in turn, the director utters the word, “I dreamed I became a window” in the next film. When we see her dancing with her tense limbs through the vinyl curtain, we feel that the girl who are gently making shadow pictures of a butterfly in the previous film quietly descends next to her.

When we surrender ourselves to this dizzy and yet happy correlation between the two films, we realize that this “self-portrait” resembles not just the director or Village “47KM”, but us, the viewer. In the legend, the answer to the strange riddle asked by Sphinx is humans, that is, us, ourselves. When we look into the window, we see ourselves reflected on its surface even if our figure is made invisible by dazzling light from outside.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings

『自画像:47KMのスフィンクス』Self-Portrait: *Sphinx* in 47 KM 【ASI】 10/13 11:30- [F3] | 10/15 13:00- [F5]

『自画像:47KMの窓』Self-Portrait: *Window* in 47 KM 【IC】 10/11 18:00- [YC] | 10/13 15:30- [CL]



テレビ・ラジオ・映像・照明・美術・音声・アニメ音響
東放学園専門学校

映画・ミュージックビデオ・CM・アニメ・小説
東放学園映画専門学校

☎ 0120-343-261 www.tohogakuen.ac.jp



境界線上の記録

—『ミッドナイト・トラベラー』『トランスニストラ』『十字架』

Records on the Borderline:

Midnight Traveler, Transnistria, and The Crosses

阿部宏慈 | Abe Koji

(フランス文学 | French Literature)

窓枠に立てた手鏡を覗きこんで髪をとかす少女の背後から、スマートフォンを構えた男が鏡の中にフレームインする。驚き振り返る娘に、父親である男は「これが僕たちのカメラだ」とつぶやく。35ミリのカメラどころか、16ミリも8ミリさえない極限的状况で、スマートフォンのレンズを通してでも映画を撮り続けるという、それは、映画作家としての決意表明であるだけでなく、鏡と背後からの人物の接近という50年代ハリウッド映画におけるサスペンスフルなショットを想起させずにはおかない。タリバーン戦士の映画を製作したことで、タリバーンの死刑宣告を受けたアフガニスタンの映画作家が、妻と二人の娘を連れ、タジキスタン、トルコ、ブルガリアそしてセルビアを経てたどる三年間の逃避行を、三台のスマートフォンで記録し続けたというのが『ミッドナイト・トラベラー』の恐らくはまぎれもない真実の物語ではあるのだが、しかし、それは、単なるビデオ的記録に抗して、たとえば収容所の窓から移民排斥を唱える人々を見下ろす俯瞰ショットなどはほとんどロードムービー的気配を漂わせずにはいない。息さえも凍りつきそうな夜の山中突破。丈高く茂った野草のかげに身をひそめながら辿る野の小径。恐怖と不安に泣きじゃくる娘。難民収容所の高い塀と鉄条網の向こうに輝く空。それらの映像こそが、恐怖と隣り合わせの極限的な状況の中で、それでもなお映画を作ろうとする映画作家の存在証明であるのだ。

一方、『トランスニストラ』の若者たちは、これもまたしばしば映画で描かれてきた少年少女たちのように、森をさまよひ、廃墟に潜入し、所在ない時間を、タバコをふかし、川でジャレ合いながら過ごす。青春映画の定番、ラジオから流れてくる音楽の代わりに、ここではロシアのパンクロックグループと思しき歌手たちの声が行き場のない若者たちの気持ちを代弁する。モルドバ国内にあってウクライナと国境を接し、強大なロシアの支配力に運命を左右される危うい政治的空間の中で生きざるを得ない人々の境界線的な存在感は、大人の世界と子供時代との境界線上で揺れ動く少年少女たちの心象そのものである。ほとんど戯画的な軍服に身を包んで旅立つ弟や、不良少年たちを惹き寄せずにはいない磁力をまとった少女ターニャを巡る群像は、16ミリフィルム映像の親密な手触りに



『ミッドナイト・トラベラー』 *Midnight Traveler*

よって私たちが打つ。

映像的記憶、フィルムの映像は常に親密さと同価であるわけではないし、あるべきでもない。『十字架』の冒頭、緩やかな川の流れにショパンのノクターン15番が流れ、水着の家族が、浅い流れの中に魚のように飛沫をあげ、水草のように横たわり、その横を草の冠が流れてゆく。のどかで穏やかな景色だが、色ムラと傷のあるフィルムの画面が暗転すると、耳に入るのは不穏な銃声と砲撃の音だ。切迫した声が伝えるのは1973年9月11日、チリのクーデタの実況で、それがピノチェトの軍政と恐怖政治の始まりを告げる。声と銃声と時折傷の走る黒みの画面は、聞くことと見ることの裂け目を、不可視の測のように指し示す。しかし、映画は、声と音の向こうで生起している出来事を示すことを拒絶するかのよう、あくまでもラハ川と、鉄道線路と、周辺の森の現在の姿を映し出す。それは、クーデタの直後、軍と製紙会社の上層部の指示により、拉致されて銃殺され、森の土中に埋められた19人の労働者たちの殺害の記憶にまつわる場所である。映画は、その経緯を、裁判の証言記録の画像とそれを読み上げる声によって提示する。読み上げているのは、事件の犠牲者たちの家族であるのだが、延々と貨車を運びゆく列車の映像と彼らの声の重なり合いは、それ自体が、過去への厳格な対峙の映像的表出となる。墓標である以上に犯罪現場を指し示す印である十字架は、16ミリフィルムで撮影された現在の映像とともに、未だ癒えることない遺族の思いを沈黙のうちに象り、伝えよこす。

A girl is combing her hair, looking into the hand mirror set against the window frame. From behind her, a man with a smartphone enters the frame; his reflection is seen in the mirror. Alarmed, the girl looks back. The man who is her father mumbles to her, "This is our camera". In the dire situation where neither an 8mm camera nor 16mm is available, to say nothing of 35mm, this is not just the declaration of the filmmaker's determination to continue filmmaking even through the lens

of a smartphone; it also reminds us of suspenseful shots in Hollywood cinema in the 1950s with a character approaching the other from behind a mirror. The Afghan filmmaker, sentenced to death on a charge of making a film about a Taliban commander, makes a three-year escape journey through Tajikistan, Turkey, Bulgaria, and Serbia, together with his wife and two daughters. He continues to document this journey with three smartphones, which is unmistakably the veritable story of *Mid-*



『トランスニストラ』 *Transnistria*



『十字架』 *The Crosses*

night Traveler. The film however runs counter to mere video-recording: a high-angle shot in which he looks down at anti-migrant people from the window of a refugee camp almost brings to mind a kind of road movie. They break through a mountain at freezing night and follow a path in the field while hiding themselves under overgrown wild grass. Overwhelmed by dread and anxiety, the daughters keep sobbing. The bright sky is seen beyond the high walls and barbed wires of a refugee camp. These very images form the *raison d'être* of the filmmaker who determinedly continues to make a film under extreme circumstances side by side with fear.

Like boys and girls frequently depicted in cinema, the youth in *Transnistria* spend idle time wandering in the forest, sneak-

ing into ruins, smoking cigarettes, and playing in the river. Instead of music from a radio, typical of adolescent films, the singing voice of a seemingly Russian punk rock group speaks for the youth who have nowhere to go. Though in Moldova, Transnistria, bordered by Ukraine, is a precarious political space whose destiny depends on powerful Russian rule. The people who have no choice but to live there are borderline beings whose image overlaps with that of the adolescents who oscillate between the adult world and childhood. This is a film with teenage ensemble cast centering on a girl named Tanya who attracts delinquent boys with her magnetic charm and her younger brother who sets off to a journey in almost caricatural military uniform. It impresses us with an intimate touch of 16mm footage.

Visual memory and filmic image are not, and should not be, always equivalent to intimacy. *The Crosses* begins with a gently flowing river with Chopin's Nocturne No. 15. In the shallow stream a family in bathing suits are walking, splashing water like fish, ducking in the water like waterweed, and a grass crown flows beside them. This is a peaceful and calm scene. When unevenly colored and damaged footage turns into the black screen, however, we hear the disquieting sounds of gunshots and bombardments. What the tense voice communicates is a live coverage of the coup that took place in Chile on September 11, 1973, announcing the commencement of Pinochet's military rule and terror politics. Voices, gunshots, and the occasionally damaged blackish screen point to the rupture between hearing and seeing like an invisible abyss. However, as if to refuse to indicate the events that are occurring beyond the voices and sounds, the film consistently shows the current images of the Laja River, railway tracks, the surrounding woods. This is a place about the memory of the murder of 19 workers, abducted, shot to death, and buried in the woods by the instruction of the upper levels of the army and a paper manufacturer immediately after the coup. The film presents its history through the images of testimonial records for the trial and the voices that recite them. The reciters are families of the incident's victims. The endless image of freight trains hauled by a locomotive, synchronizes with their voices, which itself is a visual expression that rigorously confronts the past. Rather than grave markers, the crosses, which mark the crime site, symbolize and communicate still unhealed sentiments of the families of the victims in silence, along with current footage shot in 16mm.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings

『ミッドナイト・トラベラー』 *Midnight Traveler* [IC] 10/11 10:00- [YC] | 10/15 10:30- [CL]

『トランスニストラ』 *Transnistria* [IC] 10/14 15:30- [YC] | 10/15 16:30- [CL] 『十字架』 *The Crosses* [IC] 10/12 10:30- [CL] | 10/15 13:00- [YC]



日本映画大学

JAPAN INSTITUTE OF THE MOVING IMAGE

The first and the only university in Japan specializing in cinema.



For
International
Students

>> CHECK <<



<https://www.eiga.ac.jp> TEL : +81-44-951-2511 FAX : +81-44-951-2681 MAIL : info@eiga.ac.jp

死者の声を聞く

— 王兵『死靈魂』

Listening to the Voices of the Dead: Wang Bing's *Dead Souls*

土屋昌明 | Tsuchiya Masaaki

(中国文学・思想 | Chinese Literature and Thought)

本作は、中国でかつておこった政治運動によって反社会主義的とみなされ、辺境の農場に送り込まれて死んだ人々の靈魂の声を聞くこととするドキュメンタリーである。

1956年に毛沢東は「百花齊放・百家争鳴」という、共産党指導部への批判を懲罰する政治運動を始め、多くの知識人がこの呼びかけに応じて党への意見や批判を出した。その後、毛沢東は方針を180度転換し、こうした人々を厳しく反批判するよう指示、各部署の現場で、その言動から資本主義に近い思想と見なされた人々（「右派」）は、集団的な激しい批判や詰問を受けた（「反右派運動」）。そして、そうした思想を労働によって社会主義的に改造するという目的の下に、僻地の収容所に送られ、開拓や土木工事に従事させられた。おりしも、「人民公社」による農業の集団化や、農民を鉄鋼生産に動員する「大躍進運動」、そして農業生産物の輸出・都市供給を優先させる政策などによって、全国で食糧不足に陥った。この状況は1960年前後が最もひどく、どれだけの人が餓死したか、人数の信頼できる統計すらない（一説に餓死者は約400万人という）。こうした状況下で、右派として差別を受けていた人々は、劣悪な環境での厳しい労働だけでなく、食糧配給の激減・途絶にとともに、全国の収容所で餓死者や自殺者が続出した。中でも悲惨だったのが、王兵がこの15年間注視してきた甘粛省の夾辺溝農場であり、その農場が1960年10月に移転した明水という村での彼らの生活だった。

本作は、明水からの生還者への複数のインタビューを軸にして、8時間の上映時間を費やしつづき驚くべき映像を次々に繰り出していく。「驚くべき映像」という理由を、紙幅の許す範囲で以下に挙げて参考に供しよう。

まず、反右派運動と農場での苦難を約50年経って真正面から語っている老人たちの姿が印象深い。彼らが話す内容はもちろん、語り口、表情、身体、それへの監督のまなざしのことである。彼らが語る内容は、政治的に忌避されてきただけでなく、人間性の観点からもはばかれる。例えば、人肉を食う話をしたい人は普通いないだろう。しかし、それを彼らは語り、王兵はそれを撮った。そして、反右派運動や収容所での過酷な生活を扱った作品はインディ



『死靈魂』 *Dead Souls*

ペンデントで他にもあるが、王兵が撮ることによって、深く描かれるとともに、広く世界に知られる。

画面からは、証言者への綿密な事前調査と労をいとわぬ取材があったことがうかがえる。王兵は、2004年に友人からもらった楊顯惠の『告別夾辺溝』（『無言歌』の原作）を読むまで、この問題を全く知らなかったという。とはいえ、本作には2005年の映像が多く登場する（取材年次と場所が示される）。ものすごい勢いで調査し、生存者を100人ほど見つけ出し、全国に取材に出かけ、話を聞いては思索する監督の姿が陰に陽に見える。そんな王兵の姿は、これまでのどの作品よりも強烈だ。

それは歴史追究の姿である。オーラルヒストリーにとまなう複数の証言の間の齟齬にも注意しているし、収容された側だけでなく、なんと収容した側にも取材している。そして現地のフィールドワークと文書や写真も参照している。

しかし、最後はやはり想像力の問題である。あの歴史はなぜ隠されるのか。単に悲惨だったからではない。国を愛し人民の未来のために努める良知ある人々をうらざり、動物以下の生活に追い詰めたからである。事実を明らかにすることが、右派とされた人々の尊厳を取り戻し、あの歴史で死んだ人々の靈魂の声に耳を傾けることになる。死靈魂の声は、中国という国と中国人が現在のようにあることの根源を教えているのではないか。だからこそ「驚くべき映像」なのである。

This documentary aims to give voice to the souls of the so-called “anti-socialists” who perished after being sent to remote re-education through labor camps as part of a political campaign in China in the 1950s.

In 1956, Mao Zedong launched his “Hundred Flowers Campaign” encouraging certain Chinese elites to openly criticize the Communist Party leadership, and many took up the invitation. Not long after, Mao did a complete about-face and

ordered the denunciation of the same elite class in society. In every work unit, people whose conduct was deemed to smack of capitalist ideology — branded by the regime as “rightists” — were subjected to brutal collective criticism and interrogation in what became known as the “Anti-Rightist Campaign”. In an attempt to convert their misguided thinking through labor, the deemed offenders were sent to camps in remote regions where they were made to till uncultivated land or engage in

construction and public works. Contemporaneously, China was collectivizing agriculture into people's communes, mobilizing farmers to work in the steel industry as part of the Great Leap Forward, and diverting agricultural produce to meet export and urban demand — all leading to nationwide food shortages. The situation was at its worst in the late 1950s to early 1960s. No reliable statistics exist to confirm exactly how many people died of starvation as a result, but one estimate puts the number at approximately 40 million. Against this background, not only were those marginalized as rightists subject to the most abject working conditions, but with food supplies drastically reduced or discontinued entirely, camp internees around the country died from starvation or suicide in ever-increasing numbers. One of the many tragic stories is that traced over a 15-year period by director, Wang Bing, who focused on the lives of those sent to Jiabiangou camp in Gansu province, and subsequently transferred to Mingshui village in October 1960.

Over its 8-hour running time, Wang Bing's *Dead Souls* presents the viewer with startling footage based on multiple interviews with survivors of Mingshui. I will explain why I use the word "startling" as space permits below.

Firstly, it is hard not to be struck by the fact that the elderly survivors speak so frankly about the hardships they endured at the camp 50 years after the event. It is not just what they say, but how they say it, their expressions, their physical presence, and the director's gaze upon them. Their stories have been shunned politically, but also give pause on humanist grounds. Few people would willingly give accounts of cannibalism, but Wang Bing's interviewees cover the topic, and he films it. There are other works that deal with the harsh reality of life under

the Anti-Rightist Movement and in the internment camps, but with Wang Bing at the helm, *Dead Souls* is a deeply etched record that is also likely to garner worldwide attention.

The film is obviously the product of detailed and exhaustive preparation, research and interviews. Wang Bing says he had no knowledge of the subject matter until he read Yang Xianhui's *Goodbye, Jiabiangou*, the book on which his earlier film *The Ditch* was based. In fact, a lot of footage from that 2005 footage does appear in *Dead Souls*, as indicated by the location and year of filming it specifies. Completing his research at a furious pace, locating one hundred or more survivors, travelling the vast country to do more interviews, and listening to people and reflecting on his findings, the director is ever-present in this film — implicitly or explicitly. Wang Bing is indeed a stronger element here than in any other of his works.

This presence embodies his pursuit of history. He is attentive to the discrepancies between multiple testimonies inherent in oral history, and interviews not only the internees, but those who held them captive. He also makes reference to his fieldwork, documents and photographs.

But in the end, it is a matter of imagination. Why is this history hidden? It is not simply because it was horrific. It is because decent people who loved their country and worked hard for the future of its people were forced to live in conditions unfit for an animal. Exposing the facts restores the dignity of these so-called "rightists", and lends an ear to the souls who died victims of history. One could say that the voices in *Dead Souls* show us the foundation of the current state of China as a nation and of its people. There is ample reason to call this film "startling".

(Translated by Julianne Long)

■上映 Screenings 『死靈魂』*Dead Souls* [IC] 10/12 10:00- [YC] | 10/14 10:30- [CL]

..... インターナショナル・コンペティション | International Competition

田舎町という制度

——フレデリック・ワイズマン『インディアナ州モンロヴィア』

Small Town as System:
Frederick Wiseman's *Monrovia, Indiana*

斉藤綾子 | Saito Ayako

(映画研究 | Film Studies)

フレデリック・ワイズマン最新作の舞台は、インディアナ州モンロヴィア。広大な農業地で知られるアメリカ中西部の「^{スキュールクタウン}田舎町」をワイズマンが映画の主題にするのは初めてである。人口1,443人、97%近くが白人の典型的な白人中流階級のこの農村は、2016年の大統領選挙で7割以上がトランプに投票した典型的な共和党支持の土地柄である。

空。木。平原。絵葉書から抜け出したような風景のカットから映画は始まる。最初に映る生物は牛。巨大農業トラクター、続いて豚。そして、教会、高校へと場面が変わる。熱心に話をする牧師の話や老人たち。あまり表情がない。高校では田舎町出身の有名スポーツ選手について教師が熱心に話す。つまらなそうに聞く生

徒たち。カメラの方が気になる女子生徒。

ワイズマン映画らしく、この小さな町の生活を成り立たせているさまざまな施設を写した映像を美しい景色や建物の風景で挟みながら、リズムカルに手際よくこの町の人々の暮しや日常の断片を紹介していく。町議会、農業撒き、豚の積荷、床屋や美容院、カフェやレストラン、出前のピザ屋、銃器ショップ。広大な土地に一人で黙々と農作業をする人。話をするのは主に老人男性たち。自分や家族や友人の病気の話をし、若かりし頃の話をする。こんな小さな町にもタトゥー・ショップがあり、暴走族の姿も見える。

動物病院では医者がブルマスティスの断尾手術を行う様子をじっと観察する。秘密結社として知られるフリー・メイソンの会員の50

年表彰式が肅々と執り行われる。町の大イベントであるモンロヴィア・フェスティバルでは、カントリー音楽が演奏され、クラシック・カーの展示会がある。ただ広い祭りの会場のあちこちに、銃所有に対してこの町がいかに寛容かを宣伝する張り紙が掲示されている。映画は家族に愛された70代の女性の葬式で幕を閉じる。

本作でも、ワイズマンの基本スタイルは変わらない。この長閑で平和なモートルタウンの日常生活をあくまで中立的に写し、表面的には好意的にさえ見える。狂信的なトランプ支持者など一人もない。ジョン・デイヴィのカメラを気にする様子もなく人々が交わす他愛のない話は、時に笑いを誘い、ユーモアもある。

もちろん、ワイズマンの映画に欠かせないミーティングのシーンも含まれている。町議会では、入植者を歓迎するリベラル派とよそ者を受け入れたくない保守派が対立し、町の給水システムの不備を入植者が非難する。だが実際のところ話し合いはすれ違い、解決策は見つからない。あるいは、最後の葬式のシークエンスでも、大切な人を亡くした家族や友人の涙に嘘はない。だが、感動的なはずの牧師の説教はテレビドラマのスピーチのように聞こえてしまう。サングラスに隠れた顔は列席者たちの感情の表出を避け、死者が神の元に召されたとよどみなく語る説教からは悲しみの感情が伝わってこないのだ。

モンロヴィアの映像は、20年前に撮った『メイン州ヘルファスト』

となんと違うことか。そこには、かつてワイズマンが鮮やかに捉えた、小さなコミュニティの労働と日常の凡庸さの繰り返しにこそ現れる人々の葛藤や身体的な真正さや偶発的な出来事の興奮はない。ペパロニを巻き、豚をトレーラーに積み込む作業の映像は、サーディン工場の労働と反復の圧倒的な面白さに完全に負けるのだ。

一体これはどういうことか。ワイズマンが見せるモンロヴィアの日常は、まるで50年前から変わっていないように見える。スマホでさえ持つ人はほとんど映らない。もちろん、髪型は変わり、タトゥーは流行る。人々はよもやま話をし、議論もする。だが、問題を解決しようとしても意見は並行し折衝の過程は見えない。田舎町らしい閉鎖的なメンタリティは、ワイズマンに対しても心を開いていないように見える。カメラがそこにいることは許されていても、カメラはどこか「よそ者」のままに留まる。映画から、人々の個性や精神性のようなものが感じられないのだ。冒頭の牛や豚と人々がどことなく重なってくる。これはワイズマンの意地悪か、私の妄想か。

そもそもワイズマンは、この映画で田舎町という制度がいかに閉鎖的でその世界が閉じられていると批判しているのか。それとも、アメリカの何人かの批評家が評価したように、何気ないアメリカの田舎町の日常が見事に捉えられているとするか。どちらにしてもなぜか気が沈んだ。

The setting for Frederick Wiseman's new film is Monrovia, Indiana. This is the first time that Wiseman centers a film in a small town of the Midwestern United States, a region known as a vast agricultural territory. A stereotypical white, middle-class town, Monrovia's population is 1,443 people, 97% of whom are white and 70% of whom voted for Trump in the 2016 presidential election. The town's atmosphere is typical of localities that support the Republican Party.

Sky, trees, and plains grace the screen. The film starts with a shot that almost appears to have been taken from a picture postcard. The first living beings shown are cows. There appear a large agricultural tractor and, afterward, pigs. The scene

changes to a church and later a school. A priest speaks passionately to the elderly. Listening to him, they do not show much emotion. At the high school, a teacher speaks ardently about a famous athlete who hails from the town. The students listen, seemingly bored. A schoolgirl becomes more interested in the camera.

Like other Wiseman films, *Monrovia, Indiana* interposes beautiful landscapes and architecture between depictions of the various institutions that constitute life in this small town. The film rhythmically and adeptly introduces the lifestyles of Monrovia's inhabitants and fragments of their everyday existences, portraying the town council, a dispersion of pesticides,

◎世界的映画作家のすべて

全貌フレデリック・ワイズマン

土本典昭・鈴木一誌 編

世界を代表する現役映画作家の全貌に迫る一冊。全作品について語ったロングインタビュー、多彩な執筆者による論考、全作品解説を収録。

A5判 本体6200円



日本短編映像史

文化映画・教育映画・産業映画



吉原順平

A5判 本体5800円

従来の映画史では付録的にしか扱われなかった「映画館の外の映画」の歴史を、製作者たちの苦闘の足跡として俯瞰する決定版。

南に向かい、北を求めて

チリ・クーデタを死にそこなった作家の物語

アリエル・ドルフマン／飯島みどり 訳

チリの革命に身を投じ、軍事クーデタに襲われた作家が、自らの精神的彷徨を綴った物語。

四六判 本体4700円



『インディアナ州モンロヴィア』 *Monrovia, Indiana*

a shipment of pigs, a barbershop, a beauty parlor, a cafe, a restaurant, a delivery pizza place, and a gun shop. A farmer works a vast field alone. Most of those who speak in the film are elderly, who talk of themselves, their families, the illnesses of their friends, and their younger days. There is also a tattoo shop in the town, as well as indications of motorcycle bikers like Hell's Angels.

At a veterinary hospital a veterinarian watches over a Bull-mastiff dog having its tail removed in surgery. A fiftieth anniversary awards ceremony is silently held by members of the Freemasons, a known secret society. At the town's largest event, the Monrovia Festival, there are performances of country music and an exhibition of classic cars. Various parts of the wide festival grounds feature fliers that advertise gun rights, concealed carry permits, which are strongly supported in this town. The film closes with a funeral of a 70-year-old woman adored by her family.

This film does not deviate from Wiseman's basic style. Everyday life in this quiet and peaceful town is depicted with a thorough sense of neutrality, appearing favorable on the surface with no clear sense of criticism. There is not a single fanatic Trump supporter. Without concern for John Davey's camera, people converse guilelessly, at times inviting laughter through humor.

Of course, there are meeting scenes, a staple in Wiseman's films. At the town council, a liberal wing seeks to welcome homesteaders, whereas a conservative wing does not; a new-

comer of the community blames the town council for its poor water supply system. However, conversations move past one another, and no solution can be found. On the other hand, in the final funeral sequence, there are no lies in the tears of friends and family who have lost someone they hold dear. However, the emotional sermon given by the priest sounds like a speech from a television drama. Some of those present wear sunglasses to hide their feelings; the sadness that they experience from the eulogy that states that the deceased is now with God is left uncommunicated.

How do these images of Monrovia differ from *Belfast, Maine*, shot two decades before? In the latter film, Wiseman vividly captures cycles of labor and everyday banality in a small community, without sensationalizing the interpersonal conflicts, bodily honesty, and incidental events that occurred there. Images of rolling pepperoni and loading pigs into a truck completely lose out to the overwhelming repetition of work in a sardine factory.

Why would this be the case? The everyday life in Monrovia that Wiseman depicts seems as if it has not changed within the past fifty years. There is almost no one on the screen shown with smartphones. Of course, there are different hairstyles and tattoos are popular. People talk about various topics and even debate. However, even if resolution to problems is sought, we do not see opinions respected and negotiations take place. It seems as if this closed mentality, typical of a rural town, does not open its heart to Wiseman either. Even if his camera's presence is accepted, the camera remains an "outsider". We do not feel peoples' individualities nor spirits in this film. The cows, pigs, and people in the beginning of the film vaguely overlap. Whether this is Wiseman being mean or simply my imagination, I cannot say.

From the very beginning of this film, is Wiseman critiquing this closed-off and insular world, the small town as system? Or, as some U.S. film critics have pointed out, is it simply the fact that Wiseman neutrally and beautifully portrays everyday life in an American small town? Regardless of which the case may be, for some reason I find it rather depressing.

(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screenings 『インディアナ州モンロヴィア』 *Monrovia, Indiana* [IC] 10/11 10:00- [CL] | 10/15 15:45- [YC]

アジア千波万波 | New Asian Currents

喜劇を作るとのこと

——蘇育賢『駆け込み小屋』

Making a Comedy: So Yo-hen's *Hut*

吉田未和 | Yoshida Miwa

(学校司書 | School Librarian)

先客がいる薄暗いあばら小屋に家主のヘンドラが一組の男女を迎え入れる。彼らの間にはすでに相手の立場や境遇を知った上での同志のような関係性が成立していて、ある種の親密さを感じさせる。新参者たちは入ってくるなり身の上話を始め、不本意な労働環境や搾取の実態を滔々と訴える。そこにまた新たに駆け込んでくる者がい

て、ここに来れば安心だと聞かされ工場から逃げてきたのだと驚くべきことを語る。蘇育賢(スー・ユーシェン)監督『駆け込み小屋』で交わされるにぎやかな会話から明らかになってくるのは、台湾に出稼ぎまたは移民としてやってくる一定数の若いインドネシア人がいるということ、異国の地に仮住まいをする彼らにとってこの小屋は労働者の

一人が言っていたようにシェルターとしての役割を果たしているということである。わたしたちは少しずつではあるが、これまで知らなかった台湾の別の顔を見ることになるのかもしれないと感じはじめる。

〈作り物〉であることとしが映画の中のどこにもなかったわけではない。いくら貧相なバラックだとしても、生木が部屋の真ん中を貫いている風景はいささか奇妙で、まるでこの場の意味を象徴するためにわざと作られた大道具のようである。安全な場所だと聞いて次から次へと人びとが集まってくるが、時間を追うごとに来客は増えるばかりでやがて足の踏み場もないほどになる。こんなに騒いで本当に大丈夫なのだろうかと心配にもなるが、そんなことなど誰も意に介さないというように皆が声を張り上げて好き放題に語りながら飲み食いしている。何か那不自然だと思ってもこのあたりで観客は思わず笑ってしまうだろう。夢を見ているのか、あるいは酩酊状態になってしまったのかと紛うほどにいろいろな音が混ざり合って反響し、ついには字幕が人びとの声を拾うことを断念したとき、一切の音が止んで突然舞台が入れ替わる。裏でスタンバイしていたバンドが演奏をはじめ、ようやくこの映画の仕掛けの全貌が可視化される。

語られている内容そのもの、つまりインドネシアからやってきた労働者

者たちが台湾社会の中で資本主義的な序列の末端に追いやられ、差別と格差の波をまともに受けているということは出演者たちの実体験であるらしい。わたしたちは台湾についてつい中国との関係ばかりを思い浮かべがちである。しかしインドネシアからの移民労働者たちが語ったことを通して見えてきたのは、これまでの歴史ではあまり注目されなかった東南アジアの新しい地勢図だ。

こんな理想的なアジールとしての小屋が本当に実在するのかわからない。むしろ重労働と低賃金に耐えきれず、工場を逃げ出すしか方法がない労働者たちの行き場所がどこにもないという深刻な状況を、思い切って反転してみせたところにこの喜劇があるという方が事実に近いような気がする。労働者たちの語る体験話は真実だが、彼らが集うための小屋と、小屋を実在させるために作られたあらゆる設定がフェイクであるという奇妙にねじれた空間の中で、台湾における移民や出稼ぎ労働者たちの現実はより鮮明に見えてくる。彼らの逃げ込める場所を作ること、そこが思わず笑いを誘うような底抜けに陽気な空間であること。台湾のインドネシア人労働者たちの聞き取れないほどの声わたしたちに届くための手段として、〈作り物〉であることはどうしても必要だった。

Hendra the owner receives a couple of man and woman to his dim hut with a visitor. They form a kind of comradeship relationship in which they already know one another's positions and situations, creating a sense of intimacy. On entering the hut, the newcomers begin to talk about their personal stories, and spout their unfavorable working environments and the realities of exploitation. Then, another woman comes rushing in. She tells the amazing story of how she has run away from the factory to the hut, which someone told her, is a safe place. What emerges from loud, boisterous conversation in *So Yo-hen's Hut* is the following two facts: Taiwan has a certain number of young Indonesians who are migrant workers or immigrants; as one of the workers says, the hut serves as a shelter for those Indonesians who temporarily live in the foreign country. We begin, little by little, to feel that we may see another face of Taiwan, hitherto unknown to us.

Signs of "make-believe" are never absent in the film. While conceding that it is a shabby barrack, a green tree, standing in the middle of the room, makes a somewhat bizarre landscape; it looks like a large prop made on purpose, as if to symbolize the meaning of the place. People come in one after another, hearing it is a safe place. As time passes, more and more visitors come until it is jam-packed. The spectator is really concerned about them as they make such a noise. Nobody cares, apparently. Everybody shouts at each other, self-indulgently talks, and keeps eating and drinking all the while. Something looks unnatural. Yet, the spectator breaks into laughter when she gets to these scenes. Sounds mingle with other sounds, reverberating one another, to produce dream-like or intoxicating effect, until finally, the subtitle gives up transcribing their conversation. Silence supervenes, and all of sudden the set changes. Standing by in the back, a band begins to play. At long last, the film's contrivance as a whole is visualized.

The stories of characters are evidently based on their true

experiences: Indonesian workers are pushed back to the margins of capitalistic Taiwanese society, discriminated and unfairly treated. Speaking of Taiwan, we tend to think of its relationship with China. The migrant Indonesian workers' stories, however, help to provide a new geopolitical map of Southeast Asia, to which history has not paid sufficient attention so far.

We do not know if the hut as an ideal asylum really exists. Rather, workers who cannot stand hard labor and low wages can have no choice but to run away from factories although they have nowhere to go. Such a serious situation is boldly reversed to make a comedy, which seems to be closer to fact. Though the stories of their experiences are true, the hut is fake with every setting to make it real. In such a strangely twisted space, the realities of immigrants or migrant workers in Taiwan become more vivid. The filmmaker creates a place where they can take refuge, and makes it into a downright joyful space that unwittingly elicits laughter. He must of necessity make use of "make-believe" as a means to convey to us the small voices of Indonesian workers in Taiwan.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings

『駆け込み小屋』Hut [NAC] 10/12 14:30- [F3] | 10/14 20:10- [F5]

『駆け込み小屋』Hut



日常の底深くから

——ガッサーン・ハルワニ『消された存在、____立ち上る不在』

From the Bottom of Ordinary Life:

Ghassan Halwani's *Erased, ____Ascent of the Invisible*

多田かおり | Tada Kaori

(恵比寿映像祭キュレーター | Curator, Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions)

この映画はレバノン内戦期（1975–1990）の行方不明者をテーマにしている。しかしその事実関係や悲劇性を直截に伝えるものではない。解決のあまりの困難さに人々の心が離れてしまった事件、そして日常の喧騒の底で沈黙している存在にあらたな光をあてる、言葉少なく静かだが挑発的なフィルムエッセイだ。

冒頭、監督と写真家とが一枚の写真をめぐって交わす言葉から、そして、その後次々にめくられていく新聞記事のコピーから、レバノン内戦時に頻発していた「誘拐」が示唆される。監督自身も35年前に「誘拐」を目撃した当事者であることが告げられる。その誘拐された男性を10年前にも路上で見かけたという。多くのシーンに会話はなく、また劇中に監督が行なう様々な作業の説明はなされない。それでも徐々に観客は、監督の謎めいた行為の背景を知ってゆくことになる。映画の前半で6分にもわたり、幾重にもなった路上の貼り紙がひたすら剥がされる様子が映る。すると厚い紙の層の下に、2センチ角程の小さな顔写真があらわれる。10年前に監督が見かけた男性は、路上のポスターのなかにいた。監督と近いと想像される誘拐されたその人の顔は、他の人たちの顔とともにグリッド状に配置された一枚のポスターのなかに、消えかけていた。それは映画の言葉をふまれば、誘拐という「消失」に続く二度目の「消失」だった。「行方不明」と記され多数の顔写真が並ぶポスターから、監督は一人の顔を切り取る。ここにきて観客は、グリッド化され、人格を持つ人間としては「消失」してしまった行方不明者たちのイメージを再賦活するという、監督の企図を理解するだろう。

本作についてのインタビュー*に答えるなかでハルワニ監督は、行方不明者に関する既存の言説を繰り返し持ち出し、問題化している。彼が言説 (discourse) という語をあえて用いるのは、その内容よりもむしろ「語る主体」や「語られ方」を重視しているからである。監督の想定する支配的な言説には例えば、政府による報告書がある。それは、劇中で元准将が語るように、行方不明者の数を巷間言われるよりもはるかに少なく算定したうえで（17,000名ではなく2,046名だという）、かれらを「殉死者」として追悼する、といったものだ。また他方に、行方不明者家族会——創設者たちは監督の親世代だ——に語り継がれる、悲しみの感情に満ちた言説があるという。



『消された存在、____立ち上る不在』*Erased, ____Ascent of the Invisible*

「言説」に加え監督がインタビューで強調するのは、行方不明者の「表象 (representation)」の問題だ。表象、つまり「表され方」である。この映画の制作のきっかけこそが、件のグリッド状に配されたポスターの顔写真だ。それは不明者たちから活き活きとした印象を抜き取り、象徴にしてしまう。例えば家族会にとっての悲しみの対象として、あるいは国家にとっての殉死者として。

そうした既存の立場とは別のところからなされる、行方不明者たちをめぐる言説と表象の提示が、本作では目指されている、と言える。それは観る者を落ち着かせない。実際、最初と最後に繰り返されるアニメーションからは、どこか宙ぶらりんの感覚を受けないだろうか。彼らの表情や動作は際立った意味を持たず、ただ画面上に存在する。だからこそなのか、目が離せない。そのアニメーションのなかでいっとき、再び生を与えられるリシャールとクリスティーンの兄妹のように、行方不明者たちは日常生活の最中、突如いなくなった。住民台帳のうえでは生存しているため吊られることもなく、ステータスを宙吊りにされている。そのことを訴えるように、この映画の中で行方不明者たちは何度でも、問いを突きつけつつ存在あるいは不在として、立ち上る。

* https://theseventhart.org/ghassan-halwani-interview-erased__ascent-of-the-invisible/

This film is about missing people during the civil war in Lebanon (1975–1990), though it does not directly convey facts or tragedy of unresolved cases that no longer appeal to people. It is a quiet but provocative film essay without wasting many words, while shedding new light on both the cases and silent beings at the bottom of the hustle and bustle of ordinary life.

The film begins with a conversation between the director and the photographer about a photo. It then shows copies of newspaper articles one after another. These suggest “kidnapping” that frequently took place during the civil war. According to the subtitles, the director himself witnessed “the kidnapping of a man he knew” 35 years ago and came across

this man on the street 10 years ago. Many scenes lack dialog, and no explanation is given to what the director is doing in the film. Nevertheless, the viewer gradually comes to know the context in which he mysteriously behaves. In the first half of the film, the camera shows him tirelessly peeling off multi-layered posters on the street for six minutes. Finally, he finds small photos of the faces about 2x2 cm beneath the thick layers of papers. The man whom he spotted on the street 10 years ago and to whom he was apparently close is on the poster. The face of this kidnapped man is disappearing with other faces arranged in grids on the poster. In the film's words, this is "the second disappearance of the disappeared". The director cuts off a man's face from the poster that lists countless photos of the faces under the title of "Missing". At this point, the viewer will understand his intent to reactivate the images of the missing people whose identities have "disappeared".

In an interview about this film,^{*} Director Halwani repeatedly brings up existing discourses on the missing people to make them into an issue. He uses the word "discourse" on purpose because he focuses more on "the speaking subject" and "the way the story is narrated" than its content. One of the dominant discourses as assumed by the director is a report by the government. As a former Brigadier General says in the film, it reduces the calculated number of missing people to 2,046, as opposed to reported 17,000 and commemorates them as "martyrs". On the other hand, there is a discourse of sorrow, passed down from generation to generation, of the Commit-

tee of the Families of Kidnapped and Disappeared in Lebanon, whose founders belong to the director's parents' generation.

Besides "discourse", what the director stresses in the interview is the question of how to "represent" the missing people: the question of representation, that is, "the way they are expressed". It is the photos of the faces arranged in grids on the poster that prompted him to make this film. They extract lively impressions from the missing to turn them into a symbol of grief for the Committee or of martyrs for the state.

This film seeks to present another discourse and representation of the missing, different from such existing standpoints. It makes the viewer nervous. Indeed, the animation repeated at the beginning and ending may leave the impression of somewhat being in limbo. The animated persons simply exist on screen without any distinctive expression or behavior. Because of this, perhaps, we cannot take our eyes off from them. Like brother and sister Richard and Christine, who are restored to life for a while in the animation, the missing people suddenly disappeared from ordinary life. Since they are still alive in the Civil Register, no memorial service is held for them, and hence their status is suspended in midair. As if to make this case, the missing people repeatedly ascend as questioning beings or the invisible.

^{*} https://theseventhart.org/ghassan-halwani-interview-erased___ascent-of-the-invisible/

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings 『消された存在、____立ち上る不在』Erased, ___Ascent of the Invisible [NAC] 10/12 17:10- [F3] | 10/14 14:40- [F5]

アジア千波万波 | New Asian Currents

音楽に潜む政治的要素

——『アナトリア・トリップ』『さまようロック魂』

Music Laden with Politics: *Anatolian Trip* and *The Wandering Rock*

山本佳奈子 | Yamamoto Kanako

(アジア地下音楽ライター | Writer on Asian underground music)

両作で撮られる対象はミュージシャンであり、政治や信仰への率直な考えがそれぞれの言葉で語られる。対になる作品とも言えるだろうし、広大なユーラシアのなかでゆるやかに繋がる作品とも言える。

『アナトリア・トリップ』ではVenus Music Peace Bandという4人組のインスト・ロックバンドとそのスタッフ2名を追う。トルコのアナトリアと呼ばれる地域を旅し街頭ライブを続ける彼ら。ライブ演奏のシーンでは、エア録音による部分とライン録音をミックスした部分が効果的に使い分けられ、バンドの演奏が頂点に達する瞬間には音楽に没入できる演出になっている。然るべきシーンに挿入された往年のアナトリアンロックも、この音楽映画にとっての重要な要素だ。撮影当時、初の大統領直接選挙を間近に控えていたトルコ。彼らの何気ない会話のなかにも選挙の話題が登場する。嫌でも政治と祈りが生活に深く絡みつく地だ。しかし、彼らの音楽は抽象的で、彼ら自身「説明できない音楽」と言い表す。それは彼らメ

ンバーの宗教観や政治観と直結していると読んでいいのだろうか。彼らが苦悩しながらどこにも偏らぬようにと演奏するなら、それはとても政治的な音楽なのである。そして政治的だからこそ、情熱的にも聴こえる。ヴィンセント・ムーンが世界じゅう様々なミュージシャンを街に連れ出し撮影しVimeo等で配信された「Take Away Shows」シリーズは、ミュージシャンの生活臭を捉えることでその音楽の魅力を最大限に引き出した。手法を同じくして、アナトリアを旅する彼らの苦悶を覗くうちに、彼らのアンサンブルに魅了されてしまう。

かたや、中国から生まれた『さまようロック魂』は、ミュージシャンが主役ではあるが音楽自体には焦点が当たらない。人間の体臭が迫るような作品だ。Gunmakerという名前で活動するダミ声のフォークシンガー宝強（バオチアン）とその家族が主な対象であり、宝強は天安門に中指を立てる。歌詞を見るに瞭然たる政権批判。公安も彼を監視する。彼が憧憬の眼差して見るのは“自由”の国、

アメリカ合衆国だ。しかし宝強の母がキリスト信仰に熱心になる様子が映されるあたりから、この映画に異様な多元性と人間臭さが染み出してくる。母親の祈りの対象は、イエスであるべきか？ 母親がぼろっと漏らす一言のように、祈り信ずる相手は政治家だったとしても、彼女は安らぎを得るのかもしれない。カメラは宝強と家族や周囲の、時に異端とも思える発想や言動に注視していく。かつて宗教が禁止された中国に散在する祈りの場を拾い上げながら、宝強の心のブレをも拾いあげる。彼の心のブレを、体臭を、映像から感じとった時、彼の真の不安と欲望を、嗅ぎとれた気がするのだ。アクティビズムと信仰は、ある条件が揃えば表裏一体になってしまうことを、この作品は見事に浮かび上がらせた。崔兆松監督は、前作で北京都心部の交差点に集まる二胡弾きや果物売り等の人間を観察した『双井』(2015)を撮っており、人の生き様とその周縁との関係性を、ユーモラスに映し出す手法を既に確立していた。

さて、自分(あなた)の政治思想は、信仰への態度は、トルコの彼らに近いのか、それとも中国の彼や彼女に近いのか。両作の様々なシーンを回想する。カメラの前で登場人物が漏らした吐露は、日本に暮らす自分(あなた)も放ったことのある言葉かもしれない。そして、どちらの音楽が、自分(あなた)の耳に馴染むだろうか。音楽に潜む政治的要素に振り回されながら考えてほしい。



『アナトリア・トリップ』Anatolian Trip



『さまようロック魂』The Wandering Rock

Both films take musicians as their subjects, who speak their politics and spiritual beliefs frankly. They could be said to pair one another as works that loosely connect within the vastness of Eurasia.

Anatolian Trip follows four members and two road crews of the instrumental rock group Venus Music Peace Band. They travel a region of Turkey called Anatolia, performing shows in the streets. The live performance scenes effectively employ both mic recording and mixed line recording, making this a production that allows for musical immersion when the band's performances climax. As a music film, the proper inclusion of oldies Anatolian rock is another important element. At the time of shooting, Turkey was approaching its first direct presidential election, talk of which enters into the casual conversations of the band members. Theirs is a land in which politics and prayer deeply encompass everyday life. However, their music is abstract; they themselves say that they cannot explain it. Can we read into it the band members' political and religious beliefs? If, despite their concerns, they perform without leaning toward any side, theirs becomes very political music. And, precisely because it is political, it resounds passionately. Vincent Moon's *Take Away Shows* series, which follows various musicians from around the world through their streets and has been released on Vimeo and other sites, captures a sense of everyday life, drawing out music's maximum appeal. In the same way, as we catch a glimpse of the anguish of these band members who travel Anatolia, we are enraptured by their ensemble.

On the other hand, in the Chinese film *The Wandering Rock* a musician may be the main character, but emphasis is not

placed on the music itself. This work offers an intimate portrait of the human soul. The main subjects are Baoqiang, a folk singer with a hoarse voice who performs under the name "Gunmaker", and his family. Baoqiang raises a middle finger to Tiananmen. His lyrics are obviously politically critical. The authorities surveil him. His yearning eyes look toward a "free" country, the United States of America. However, as we see in the passionate Christianity of Baoqiang's mother, this film exposes a plurality of differences in the human sensibilities of its subjects. Is it Jesus to whom his mother prays? If, as she gushes, the object of her veneration is a politician, she still seems to obtain some sense of serenity. As the camera pays attention to Baoqiang, his family, and his surroundings, it focuses on their at times seemingly heretical thoughts, words, and deeds. The camera picks up the scattered sites of prayer in a China in which religion was once banned; it picks up on the oscillations of Baoqiang's heart. When his wavering heart and sense of character are felt through images, we seem to catch a glimpse of his true anxieties and desires. Activism and religion, justified under specific conditions, become two sides of the same coin in this film that depicts them magnificently. Director Cui Zhaosong also released *Shuangjing* (2015), which observes an erhu (two-stringed Chinese instrument with a bow) player, fruit seller, and other people in a downtown Beijing intersection; before making *The Wandering Rock* he already had a methodology for humorously depicting the relationality between human lives and their environments.

This said, are your own political ideals and spiritual beliefs closer to the Turkish group or toward the Chinese folk musi-

cian and his mother? Think back on the scenes of both films; there may be some words expressed by the characters that you have also spoken. And, to which of their music are your

ears drawn? I want you to think about this as you are exposed to this music laden with politics.

(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screenings

『アナトリア・トリップ』 *Anatolian Trip* [NAC] 10/12 19:50- [F5] | 10/14 13:40- [F3]

『さまようロック魂』 *The Wandering Rock* [NAC] 10/11 16:40- [F3] | 10/13 19:10- [F5]

特別招待作品 | Special Invitation Films

映画と音楽の新たな波が出会うとき

——ペレイラ・ドス・サントスとジョビン

An Encounter between New Wave Cinema and Music: Pereira dos Santos and Jobim

石郷岡学 | Ishigooka Manabu

(yama-bra会長 | President of "yama-bra")

長年ブラジル音楽を中心に、ラテン・アメリカの音楽を追いかけてきた。それが昂じて南米のアーティストを山形に招聘する活動が続いている。個人的には映画にも目が無いので、山形国際ドキュメンタリー映画祭 (YIDFF) は毎回心待ちにしている。YIDFFには様々な国々の映画作家による作品が集まるが、その中で自分が鑑賞する作品を選ぼうとすれば、ラテン・アメリカの作品、特にブラジルの作品に目を奪われてしまう。

YIDFFと所縁の深いブラジルの映画監督といえば、故ネルソン・ペレイラ・ドス・サントス (1928-2018) である。1999年に審査委員長を務めたさいには『乾いた人生』(1963) が上映され、それを機縁として翌年には、大島渚を実行委員長に東京のアテネ・フランセ文化センターで監督作品特集が開かれた。さらに2001年には『主人の館と奴隷小屋』(2001) が特別招待されている。その後、2010年にも、YIDFF協力の下、アテネ・フランセ文化センターで特集上映が開催されており、日本で最も名前の知られたブラジル人監督の一人だろう。

ブラジル映画の改革者として「シネマ・ノーヴォ」を牽引した彼が、最晩年のテーマとして選んだのが、アントニオ・カルロス・ジョビン (トム・ジョビン: 1927-1994) であった。ジョビンはご存知のように、ボサノヴァを創造した、20世紀を代表する世界的な作曲家である。ブラジル映画界に新風を吹き込んだペレイラ・ドス・サントスが、ブラジル音楽に新しい潮流をもたらした同年代のジョビンをテーマとしたのは至極当然のようにも思われる。伝記『アントニオ・カルロス・ジョビン』(エレナ・ジョビン著、国安真奈訳、青土社)を

紐解くかぎりでは、同じくシネマ・ノーヴォの旗手グラウベル・ローシャが、ジョビンに映画への出演依頼をしたとの記述がある一方で(ジョビンは断ったという)、ペレイラ・ドス・サントスとジョビンの直接の繋がりは見出されなかったものの、2010年の監督来日時に『ラティーナ』誌のインタビューで言及していた通り、『アントニオ・カルロス・ジョビン (A Musica segundo Tom Jobim)』(2012)、『トム・ジョビンの光 (Luz de Tom)』(2013) の二部作を発表する。

前者は、ジョビンの数々の名曲を各国の著名アーティストが歌い演奏する映像フッテージを、自在に編集して繋いだ作品で、彼の音楽がいかに世界中で愛されているかが自ずと浮かび上がってくる。他方、上掲の伝記をもとに撮られた後者では、ジョビンの人生に大きく関わった3人の女性、エレナ (ジョビンの妹)、テレーザ (最初の妻)、アナ (二番目の妻) が、豊かな自然を背景にそれぞれモノローグで、ジョビンの生涯や創作をめぐって語る。ペレイラ・ドス・サントスの遺作となった本作は、今回のYIDFFが日本初上映であり、映画と音楽、どちらのファンにとっても必見だ。

ジョビンは幼いころから祖父に自然についての教えを受け、自然に対する畏敬と一体感を持ち、創作の源としてきた。彼は森の中で耳を澄ませると、「もう出来上がった形で音楽が聞こえてきた」と述べたという。エコロジストという概念が生まれる以前から、彼は生粋のエコロジストなのだ。ブラジルは現在、無計画で野蛮な開発が横行し自然破壊が猛スピードで進行している。アマゾンの大火災という残念なニュースも飛び込んできたばかりだ。果たしてジョビンが生きていれば、この状況に何を思うだろう。

Over the years I have followed Latin American music with a focus on Brazilian one so much that I continuously invite Latin American artists to Yamagata. Also fond of cinema, I look forward to the Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF) every other year. If I were to choose which to see among the films of filmmakers from various countries that the YIDFF showcases, I would be drawn to Latin American, especially Brazilian films.

The late Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) was a Bra-

zilian director, closely associated with the YIDFF. In 1999 when he served as a juror, his *Barren Lives* was screened (1963). In the following year, this led to a retrospective of his films at the Athénée Français Cultural Center in Tokyo, with Oshima Nagisa as the Chair of the Executive Committee. In 2001 *The Masters and the Slaves* (2001) was specially invited to the YIDFF. In 2010, the Athénée Français Cultural Center held another retrospective of his works in corporation with the YIDFF. He is one of the most famous Brazilian directors in Japan.

Having led “Cinema Nuvo” as a reformer of Brazilian cinema, Pereira dos Santos chose to make a film about Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim, 1927–1994) in his very late year. As is well-known, Jobim created *bossa nova* and became a leading global composer in the 20th century. It seems very natural that Pereira dos Santos, who breathed new life to the Brazilian film world, chose his contemporary Jobim who brought new currents to Brazilian music as the subject matter. According to *Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man* by Helena Jobim, Glauber Rocha, also a key figure of Cinema Nuvo, asked Jobim to appear in his film (which Jobim declined); it does not mention any direct link between Pereira dos Santos and Jobim. However, in 2010 when Pereira dos Santos came to Japan and gave an interview to *Latina*, he referred to, and eventually released the following two-part work: *The Music According to Antonio Carlos Jobim (A Musica segundo Tom Jobim, 2012)* and *The Light of Tom (Luz de Tom, 2013)*.

The Music According to Antonio Carlos Jobim is a film in which he freely edits and puts together footage of famous artists from diverse countries singing and playing Jobim’s standard numbers, vividly depicting how his music is loved in the world. In *The Light of Tom*, a biopic based on the book cited above, each of the three women deeply involved in his life — Helena (Jobim’s younger sister), Thereza (his first wife), and Ana (his second wife) — tells a story of his life and creation in monolog against the backdrop of rich nature. This film, which unfortunately became his posthumous work, will have



『トム・ジョビンの光』*The Light of Tom*

its Japan-premiere at the YIDFF. It is a must-see for both film and music lovers.

Having learned about nature from his grandfather since childhood, Jobim had awe for and a sense of unity with nature, which became the source of creation. When he was listening carefully in the forest, he famously said that he could hear an already completed piece of music. Before the concept of “ecologist” was invented, he was a born ecologist. Currently, in Brazil, haphazard and barbaric development is widespread and nature is being destroyed at a faster pace. We have just heard of the sad news of Amazon rainforest wildfires. Were he alive today, what would he think of this situation?

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screening 『トム・ジョビンの光』*The Light of Tom* [SI] 10/15 18:30- [S1]

日本プログラム | Perspectives Japan / ともにある Cinema with Us 2019

二重につきはなされること

—『空に聞く』『二重のまち/交代地のうたを編む』

Double Detachment:

Listening to the Air

and *Double Layered Town / Making a Song to Replace Our Positions*

富田克也 | Tomita Katsuya

(映画監督 | Filmmaker)

坂口安吾は、自らもその直下で被災した東京大空襲を、のちに“偉大なる破壊”と言い表した。偉大とは、私たちの日常を支えている人間本位の善悪といった道徳や常識、そういったものを超えて起こってしまった現実から“つきはなされ”、その救いのなさを受け入れるしかないという境地から発せられた言葉だ。そしてその救いのなさにしか救いはない、とも言った。

文学者の坂口安吾は“偉大”と喩えたが、震災後現地入りした無数のドキュメンタリストたちを突き動かしたのも、そのことをどうにか知覚したいという欲望だったのではなかろうか。実際、2011年の4月と5月に二度に渡って福島入りした私の無自覚な欲望はきっとそうだったし、この両作の製作者もそうに違いない。しかし、私はそのとき、眼前に広がる“現実とは到底信じられないような現実”を撮影する気がおこらず、結局なにもできなかった。ほどなくして、

小森はるか陸前高田でゆっくりとカメラを回し始め、瀬尾夏美はそこで聞いた物語を綴り始めた。

『空に聞く』*Listening to the Air*





『二重のまち／交代地のうたを編む』
Double Layered Town / Making a Song to Replace Our Positions
photo by Tomomi Morita

この両作は、一瞬の津波によって一変させられてしまった陸前高田の、その圧倒的な非日常につきはなされた人々が、それをどう言い表すのかを記録し、記憶をつなごうとしている。非日常はいずれ日常となり薄れていく。ちょうど異国情緒が永続しないように。その短い間に知覚すべきことがある、そう訴えている。そして同時に、それがなんだったのかを人々が知覚し咀嚼する速度を超えて、復興という名の資本主義が、津波にのまれた土地を10メートル埋め立て、さっさと嵩上げてしまうことへの怒りが静かに満ちている。すべてを失って、それでも生きるしかない、という以上の答えが人間にあるはずもないが、だからといって、急かさせるように“交代地”が日常になることを願うしかないのか、と。人間とはなんであるかといった根源的な問いを発する間も与えてくれはしないのか、と。そして私たちは、小森はるかのフレームに収まる新しい町に二重につきはなされてしまうのだ。

Novelist Sakaguchi Ango later expressed the bombing of Tokyo that directly hit himself as a “supreme destruction”; we are “detached” from the realities of the raids that occurred beyond morality and common sense, such as human-centric good and evil, which support our ordinary lives; we have no choice but to accept their irredeemableness. “Supreme” was a word uttered from such a state. He also said, “Redemption can only be found in such irredeemableness”.

While Sakaguchi compared the bombing of Tokyo to a “supreme destruction”, countless documentarists who went to the disaster-stricken district were perhaps urged by the desire to somehow perceive it. Indeed, unaware of such desire, I visited Fukushima twice in April and May 2011. The same desire must have prompted the filmmakers of these two films. At that time, however, I did not feel like filming “absolutely incredible realities” in front of my eyes and ultimately, I could do nothing. In Rikuzentakata after a while Komori Haruka began to roll the camera slowly, whereas Seo Natsumi started to write stories she had heard there.

Rikuzentakata suffered extensive damage from the tsunami in an instant. Its residents were utterly detached from ordinariness. The two films try to document how they describe their overwhelmingly out-of-ordinary and detached experiences to preserve their memories. Out-of-ordinariness will soon become ordinary and fade away, just as exoticism does not endure. The films claim that there are things to be perceived during the short period of time, and that it takes time for people to recognize and understand what they are. However, capitalism in the name of reconstruction does not stop and wait; it quickly reclaims and raises the land swallowed up by the tsunami 10 meters. Human beings can have no answer to this; even if people who have lost everything must keep on living, can they only hope that the hurriedly “replaced land” will become part of their ordinary lives? Aren't they given an opportunity to ask the fundamental question of what humanity is? Seeing the films filled with such quiet anger and resentment, we are doubly detached from the new town that Komori captures in the frame. (Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings

『空に聞く』Listening to the Air [JP] 10/12 18:15- [S1]

『二重のまち／交代地のうたを編む』Double Layered Town/Making a Song to Replace our Positions [CU] 10/15 12:45- [M2]

日本プログラム | Perspectives Japan

ある台風の日に

—草野なつか『王国(あるいはその家について)』

Day of the Typhoon: Kusano Natsuka's *Domains*

富樫森 | Togashi Shin

(映画監督 | Filmmaker)

1985年の『台風クラブ』(相米慎二監督)は地方の中学生を主人公に、肉体が否応無く抱えるセックスと生への衝動のようなものが、台風が近づくとつれ噴出し、その目の中で一気に炸裂する様を描いていた。助監督として撮影現場にいた私が何度見てもザワザワしたうずくような切迫感が胸に来て、切ない。草野なつか監督の『王

国(あるいはその家について)』を見て、そんな作品を思い出した。主人公・亜希は、親友の娘を台風の日に川に突き飛ばして殺す。そのとき亜希は台風に伴ういつもとは全く違う濃密な空気の毒に犯されたようになって、この行為を正しいことだと考えてしまう。この毒とは何か？

冒頭、刑事が殺人事件の供述調書を亜希に読み上げる長いワンシーンが終わり、場面はどこかの大きな室内に変わる。亜希役とその親友・野土香役の女性、その夫・直人役の男性が台本を読んでいる。我々はこの映画のリハーサルに立ち会うことになるのだ。彼らはわざと平坦に抑揚をつけずに棒読みで台詞を言う稽古をしていて、本読みからリハーサルと続くうち芝居が変化し深まって行くのが見てとれる。このようにいくつかの場面が演じられて、亜希が郷里に帰ってから殺人を犯すまでの過程がつまびらかになるという趣向だ。ここで恐いのは亜希が一貫して棒読みであることで、普通芝居を繰り返す中で感情が入り自ずと台詞に抑揚が生じるのだが、彼女の場合他の二人に比べてそれがほとんどない。特に芝居がヒートアップした肝心な所でより棒読みが強まるのだ。そうするといつか彼女が常識的感情の存在しない精神に異常を来した人物に見えるのである。そしてまた恐いのは、繰り返し抑揚のない台詞を言い続ける亜希を見るうち、我々は亜希を演じる澁谷麻美さん本人がもしかしたらそのような人なのではあるまいかと思いはじめるのである。まさしくその役の人にしか見えない演技、つまり演技ではなくなる瞬間が訪れている。これはヤバい。

『台風クラブ』の主人公は、みんなが墮落したのは厳粛に生きるための厳粛な死が与えられてないからだと言い、みんなのために教室の窓から飛び降り死んでみせる。主人公役の三上祐一君が台風のまっただ中でピンポン球を口にくわえながらみんなの事を考えている時の目は異常だ。これも演技ではない。彼は映画の現場が彼に強い「役の人物になれ」という要求に答え続け、台風の暴風雨圏に飲み込まれる狂乱の感覚、目が自分の真上を通る時の禍々



『王国 (あるいはその家について)』Domains

しい啓示のようなものを本当に受け取って、主人公になったのだ。撮影後しばらく経ってからも、彼は精神が不安定な時があったという話を聞いた。亜希を演じる澁谷麻美さんにも同じことが起こっていると感じる。役を演じるとは、まさにそのようなことなのであろう。そういえば三上君は飛び降りる前、教室に机と椅子でバリエードを作って折り鶴を飾り、そこを「王国」にしていた。椅子とシートで城を築き王国を作った幼き日の亜希と野土香とのなんとという符合か。

今朝(9月9日)、台風15号が東京を直撃した。夜中に眠れぬまま窓辺から暴風雨にさらされてざわつき続ける木々を見、今ここにはないどこかがこの世には存在するんだらうなあと考えた。毒、濃密な禍々しいもの、とはつまりこの生き死にの感覚がどうでもよくなるようなところへの誘い、ということなのだろう。ヤバく恐ろしいが、だからこそそこにはある種甘美なものが存在する。

Typhoon Club (dir. Somai Shinji, 1985) depicts the body's inexorable impulses toward sex and life exploding all at once in a group of rural junior high school students in the eye of a typhoon that approaches and erupts around them. I served as assistant director on the set, yet no matter how many times I watch this film, I feel a prickly sense of urgency that suffocates. Watching Kusano Natsuka's *Domains* brings back memories of this film. The main character, Aki, kills her best friend's daughter by pushing her into a river during a typhoon. Aki, who acts as though she's being assaulted by some poison in the dense, unfamiliar air of the typhoon, thinks she's doing the right thing at the time. What poison could do that?

The film opens with a long scene in which the police detective reads aloud to Aki the record of her statement, and then the location switches to a large indoor space. Two women, the actresses playing Aki and her best friend Nodoka, and a man, playing Nodoka's husband, Naoto, are reading a script. We are

at the rehearsal for this movie. The actors practice their lines in a deliberate monotone, and as they proceed through their rehearsal, the drama transforms and deepens. They go through several scenes like this, clarifying the events from when Aki returns to her hometown to when she commits the crime. What's frightening is that Aki retains her monotone throughout. Usually, repeating a scene will naturally draw out emotions and actors will start to bring intonation to their lines, but, unlike her two co-performers, with Aki this doesn't happen. If anything her monotone gets more pronounced as the action heats up in the crucial scenes. We come to see Aki as someone deranged, devoid of normal feelings. Even more frightening is that when Aki continues to repeat her lines in that flat monotone, we start to wonder if Shibuya Asami, the actress playing her, might not be that kind of person herself. We reach the instant where performance is only visible the performer, and it becomes no longer a performance. It's staggering.

学生と社会人のための映画学校

www.eigabigakkou.com  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。23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9期初等科後期：11/1(金)開講！現在受講生募集中！

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

The protagonist of *Typhoon Club* says the reason everyone gets corrupted is that they are not allowed the dignified death they need in order to live a dignified life. So, he jumps out of a classroom window to his death for all to see. The eyes of Mikami Yuichi, the actor who plays the boy, look extraordinary as he contemplates humanity while chewing on a ping-pong ball. This, too, is not a performance. In response to being compelled to “become the character” by the location, Mikami totally embraced the sensations of the madness of being caught up in the ferocious wind and rain, of the ominous revelation when the eye of the storm passes over him, and became the protagonist. He later said that for a while, even after filming was over, there were times when he felt mentally unstable. I suspect the same thing is happening to Shibuya Asami as she portrays Aki.

Perhaps that is what it really means to perform a part. Incidentally, before he jumps, Mikami barricades the classroom with desks and chairs on top of which he places an origami crane, creating his own “domain”. The childhoods of Aki and Nodoka, in which they built their own domains from chairs and sheets, have such congruence.

This morning, September 9, Typhoon No. 15 hit Tokyo. In the middle of the night, as I watched the roaring trees tossing about in the storm from my window, I thought, there is some place that exists in this world that is not here now. This could be an invitation to a place where we don’t care whether we are alive or dead, and that is what “poison” and “ominous density” mean. Terrifying, yes, but there is a kind of sweetness in that very horror.
(Translated by Thomas Kabara)

■上映 Screening 『王国 (あるいはその家について)』 *Domains* [JP] 10/13 18:50- [S1]

日本プログラム | Perspectives Japan

「ブラック企業」入門

——土屋トカチ『アリ地獄天国』

Introduction to a “Black Company”: Tsuchiya Tokachi’s *An Ant Strikes Back*

滝口克典 | Takiguchi Katsunori

(学びの場づくりNPO「よみち文庫」共同代表 | Co-president of Yorimichi Bunko, NPO for Making a Place of Learning)

貧困・格差がひろがり、深刻さの度合いを増しゆく現代日本。その背景には、政策的に進められた非正規労働の拡大があり、とりわけそれは氷河期世代に顕著である。そうしたひろがりの影響はやがて正規雇用にも及び、「ブラック企業」「正社員消滅」と呼ばれるような正規職の実質「非正規」化も絶賛進行中だ。

本作『アリ地獄天国』(監督：土屋トカチ/日本/2019年)は、こうした「ブラック企業」問題を真正面からとりあげ、告発するドキュメンタリー長篇である。

主人公は、大手引越会社に営業職として勤務する34歳の男性社員。社内では、さながら「アリ地獄」のように業績給の長時間労働が常態化し、もし事故や破損などをおこせば「自己責任」の名のもとに莫大な借金を負わされる。典型的な「ブラック企業」だ。

あるとき彼は、個人加盟ユニオン(一人から加入できる労働組合)の存在を知り、助けを求めてそこに加入。すると突然、会社より配置転換が言い渡され、シュレッダー係へと異動させられる。以後、労働争議と並行し、会社側からの露骨な嫌がらせや差別があの手この手で繰り返されていくようになる。カメラは、ユニオンの仲間たちの支えを頼りにそれらに対抗しながら、朝から晩までひたすらシュレッダーをかける男性の数年間に伴走、静かにその姿を追いかけて続ける。

本作の見どころは、まずは何とんでも「ブラック企業」の実態とそこで働く人びとの現状をつぶさに観察できるところだろう。特に、引越社が駆使するさまざまな搾取の手口は見事なまでに洗練されており、労働に関する知識や意識がなければかんたんに騙され、丸め込まれてしまうだろう。

現代日本においては、残念ながらそうした企業労働の現状を学



『アリ地獄天国』 *An Ant Strikes Back*

べる「労働教育」の機会(学校をはじめ)ほとんど準備されていない——他方で、企業への従順さを修得させる「キャリア教育」は(学校をはじめ)充実している——ため、実際に「アリ地獄」に足を踏み入れ実地体験するまでは学びようがない。そんななかで本作は「ブラック企業」のリアルを知る格好の教材たりうる。

それだけではない。本作では、主人公の男性が個人加盟ユニオンに出会い、そこでのやりとりにエンパワーされながら自信や尊厳を回復し、反撃に転じていくプロセスが丁寧に写し撮られている。「労働組合」や「労働争議」が身近ではなくなってしまった多くの人びとにとって、それらは、もし自身が困ったときどうすればよいか、これから何が問題となっていか、それを打開するためにどんな方法のレパートリーがあるか、といった問いに豊かな参考事例を提供してくれるであろう。

要するに、私たちはこれらの理不尽をただ我慢して耐えしのぶのではなく、抗い闘って覆していくことをやっつかまわないのだし、実

際にそれはこんなふうでできちゃうのだ、だからみなさん、どうか死んでしまわないで、というのが本作のシンプルなメッセージなのだが、本作がそうした「成功事例」たりえたのには、さまざまな条件があるように思う。

家族など周囲の協力とか本人のしなやかな強さとか、あげていけばきりが無いが、注目すべきは、男性の闘いに静かに伴走するカメラの存在である。カメラは、彼の決意や弱音、迷いやつぶやきにそのつど耳をかたむけ、対話の相手となったり承認の与え手となったりする。ときにはそれにとどまらず、写し撮った現実を彼の周囲の

人びとに示すことで、新たな人びとをまきこみ、彼の闘いに資源や燃料を供給する。

そうした有形無形の支援があつてこそ、男性は最後まで折れずに闘い抜くことが可能となつたのではなかったか。そう考えると、この作品でカメラが果たした機能こそが、「ブラック企業」との闘いには不可欠ということになる。では、その機能とは何だろうか。かようなことに気づかせてくれるという点に、本作のアクティビズムが宿っている。

Widespread poverty and disparity are getting more and more serious in contemporary Japan. What underlies this is extended non-regular labor that the government has promoted; this is particularly noticeable amidst the Employment Ice Age. It has eventually influenced regular employees, who are in effect progressively treated like “non-regular” ones in “black companies” where “regular employees have become extinct”.

An *Ant Strikes Back* (director: Tsuchiya Tokachi/Japan/2019) is a long documentary film that squarely faces and accuses such a problem of the “black company”.

The protagonist is a 34-year-old male employee who works for a leading moving company as a salesperson. Within the company, just like an ant-lion’s sand pit trap, working long hours has become a normal condition despite performance-based compensation. If an accident or damage occurs, the employee will be liable for huge debt in the name of “self-accountability”. This is a typical “black company”.

One day, the protagonist comes to know that there is an individual affiliate union (a labor union that accepts individual workers), of which he becomes a member to seek help. Whereupon the company suddenly reshuffles personnel and puts him in charge of a shredder. In parallel with labor dispute, it repeats this or that blatant harassment or discrimination. The camera has quietly accompanied and followed the man over some years, who single-mindedly feeds papers through a shredder from morning to evening, while fighting back with a help from union members.

A highlight of the film is this: it helps you to minutely observe a reality of a “black company” and the status quo of people working there. Above all, HIKKOSHISHA Co., Ltd. makes full use of various means of exploitation, so admirably sophisticated as to easily deceive and cheat people without any knowledge or consciousness of labor.

In Japan, unfortunately, there are very few occasions for “labor education” to learn a reality of such corporate labor (at school for instance) whereas many occasions are provided for “career education” to master obedience to companies (at school). There is no way of learning it until you actually step into an “ant-lion’s sand pit trap” and gain hands-on experience. In such a situation, this film can be excellent educational material to know a reality of the “black company”.

This film also carefully captures the process in which the protagonist is empowered by the individual affiliate union, which he encounters and with which he frequently communicates, to recover his confidence and dignity and strike back. Those who

are unfamiliar with “labor union” or “labor dispute” may entertain questions when they are involved in labor trouble: “What can I do?” “What will become an issue?” “What kind of repertoire of solutions do I have?” The film provides a rich reference case for such questions.

In short, this is the film’s simple message: you don’t have to bear and endure such unreasonable practices; you can fight against and overturn them; indeed, you can do it this way; so, please don’t take your life. There are, however, conditions that make it a “successful case”.

What conditions? A help from your family or people around you; a resilient self; the list cannot be exhaustive. What is remarkable, however, is the presence of the camera that quietly accompanies the fighting man. The camera listens to him every time he makes a decision, whines, is at a loss, or mumbles. It is in dialog with him and gives approval. Moreover, by showing a captured reality to people around him, it also involves new people and supplies both resources and fuel to his fight.

Thanks to such tangible and intangible support, the protagonist can fight through to the end without losing heart. In this sense, it is the camera’s function that is indispensable to his fight against the “black company”. What then is the function? The film makes us realize it. This is where its activism lies.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screening

『アリ地獄天国』 *An Ant Strikes Back* [JP] 10/11 20:40- [S1]

日本のみならず海外からも多くの映画人や学生が集まるYIDFF。この機会に交流を深めてみませんか？

学生交流パーティー

東北芸術工科大学 = 主催 全国映画教育協議会 = 後援

[日時] 10月12日(土) 19:00~

[会場] ブルーノ 山形市本町2-4-23 いちまるビル1F
TEL : 023-632-3302

[参加資格] どなたでも参加できます(予約不要)

[参加費] 学生1000円 教員・一般1500円

全国映画教育協議会

全国映画教育協議会は映画・映像文化を担う次世代の人材を育成する、全国の大学連盟組織です



<http://jfsa.jp/>

歴史の忘却から目覚め、帝国という共通の祖先と向き合う

Awakening from Our Historical Amnesia to Our Common Imperial Ancestry

マヌエル・ヤン | Manuel Yang

(歴史学 | History)

親がわたしを連れてアメリカに移住した1980年代は、ロナルド・レーガン大統領が「メイク・アメリカ・グレート・アゲイン(アメリカをふたたび偉大にしよう)」という選挙スローガンををはじめて試運転し、「戦略防衛構想」という黙示的な軍事的威力をもって「軍備拡張競争」に拍車をかけていた冷戦末期だった。その後、おびたしい数の書類を記入するたびに、「アジア人または太平洋諸島民」と記された人種・エスニシティ背景の欄にわたしはチェックマークをつけた。子どものわたしでさえ、これはちょっと変ではないかとおもった。

大正生まれの父は日本植民地下で育った台湾人一世。母は日本人一世で、彼女の父母は黒島と石垣島から大阪に移住し人生の大半を関西ですごした。そして、わたしは軍事独裁政権時代のブラジルで生まれたが、マスコミが検閲され、反体制派活動家が拷問を受け殺されていたことはつゆとも知らず、5才でブラジルを離れたあとはポルトガル語さえもすぐに忘れてしまう。

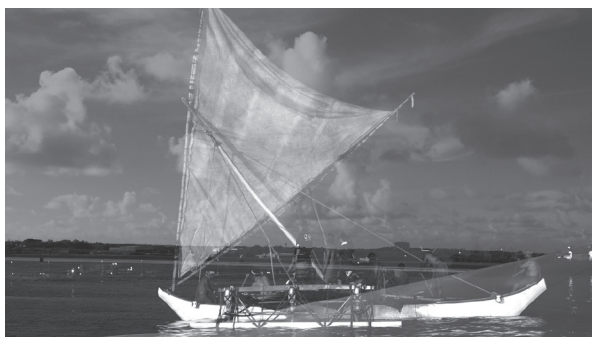
「アジア人または太平洋諸島民」という国勢調査のカテゴリーはそうした個人的で歴史的な経験をまったく考慮にいれないばかりか、それを官僚的に処理し無意味な統計情報の一部として消し去る。同じく不可解だったのは、途方に暮れるほど多様である同胞のアジア人および太平洋諸島民とわたしのあいだに、いったいどのような共通点があるのかということだった。それでも、この二つの大きな地理的空間を基盤とするアイデンティティが対になっていることにはなにか意味があるのではないかと考えつづけた。

「アジア」と「太平洋諸島」は両方とも西洋帝国主義の時代に広がった言葉である。「アジア」は14世紀に使われはじめ、ラテン語とギリシャ語に由来し、「太陽が昇る土地」の「昇る」を意味するアッカド語「アス」が語源だとされている。「太平洋諸島」の「太平」は、ポルトガル人冒険家フェルディナンド・マゼランが大西洋と太平洋を航海したあとに後者のほうが穏やかだという観察をもとに名づけたものだ。マゼランの探検は、ヨーロッパによる太平洋諸島の植民地化、土地の囲い込み、先住民のさまざまな伝統の破壊、民衆の歴史と記憶の抹殺への苦難の道を切り開いた。

だが、短篇映画『マゼランはこの島の住人ではない』に登場するチャモロ系活動家・カヌー職人マリオ・ボルジャがグアム島で示しているように、すべてを燃やし尽くす「本源的蓄積」(土地の資本主義的収奪および労働の搾取)の「血と炎」がふりかかっても、わたしたちの先住民としての過去を回復しようとする草の根のこころみが根絶されることはない。ここで「わたしたちの」という所有代名詞を強調したい。なぜなら、わたしの母校テキサス大学の卒業生であり、わたしの家族が住んでいた地域からさほど遠くないサンディエゴの住民であるボルジャが「マゼランは長居しすぎた……わたしたちは生存者だ、わたしたちの精神はあなたよりも長く生きつづける」と宣言する言葉を聞くと、遺伝子やアイデンティティ・ポリティ



『遠く離れて』 Out of State



『マゼランはこの島の住人ではない』 Magellan Doesn't Live Here

クスとは関係ない、帝国の子孫であることと深く関わるある種の親類関係を彼とのあいだにどうしても感じてしまうからだ。マゼランがグアムの海岸にたどり着いた1521年、ブラジルではポルトガル人が植民地を作りはじめていた。約370年後の1895年、日本帝国はスペイン/オランダ帝国に支配されたあとの台湾を植民地化し、それから半世紀後の1941年にはグアムを占領する。そして、いわば「ポストコロニアル」な世界を生きるわたしもボルジャもアメリカ帝国主義という怪物の腹のなかで育てられてきた。

「土地」^{ランス}、「交差」^{クロッシングス}、「身体」^{ボディーズ}という三つのテーマが絡み合う「AM/NESIA: オセアニアの忘れられた「群島」」が取り上げるドキュメンタリーは、この呪われた親類関係をわたしたちが自ら探し出すように促す。帝国、戦争、捕縛と解放の歴史的「交差」^{クロッシングス}を通じて、わたしたちのコモンズはどのように盗まれ、わたしたちは他の人びとの「土地」^{ランス}を盗む役割をどのように担ってきたのか、わたしたちの「身体」^{ボディーズ}に刻まれている労働、拷問、死の聖痕はなんであり、人類の血と汚れで染まる海の傷が癒えるにはどうすればいいのか。

これらの問いをシアラ・レイシーの『遠く離れて』は、二人のハワイ先住民系囚人デイヴィッドとヘイルの身体を通じて投げかけてくる。新しい囚人がもう収容できないぐらいいいハワイの刑務所は埋まっているので、デイヴィッドとヘイルは太平洋を渡ってアリゾナ州の砂

漠にある私営刑務所に輸送される。commonsを収奪された者たちの末裔が産業予備軍として犯罪化され、柔軟な労働力の塊になるように規律化・処罰される残酷な現実には資本主義の歴史のなかで無数に繰り返されてきた。ここではそれが、プロレタリアの労働価値を人種的ヒエラルキーにそって徹底的に引き下げ、大量監獄システムを私営化するあからさまなネオリベの要素と結びついている。

マルコムXが労働者階級の大学とみなした刑務所のなかで、デイヴィッドとヘイルは無期刑受刑者のカラニからハワイ先住民の伝統的な踊りであるフラを集団で学び、先住民であるという意識を取り戻していく。ヘイルは服役中に外部通勤制度のもとで観光シャトルバスの運転手として働く。彼らが出所し家にもどると、そこでは就労や家族や過去にまつわるいろんな問題が待ち受けている。生活手段がなく、有機的な共同体から疎外されてきた現実には彼らは直面する。デイヴィッドはハワイ先住民のカルチャーセンターでしばらく働くが、給料のほぼすべてを未払いの養育費にもっていかれ、予算削減のせいで職を失い、ドラッグに手を出し、ホームレスになる。幼なじみの女性と結婚し、義理の娘やその赤ん坊とも仲がよく、運転手の仕事をつづけるヘイルのほうがかまく社会復帰しているよう

にみえる。観光産業によって商業化され、アメリカ帝国によって軍事インフラにされたハワイ社会には、先住民のプライドとアイデンティティに目覚めた前科者の居場所はない。自らの安い労働力以外になにも売るものを持たない従順なプロレタリアのほうを受け入れられる。低賃金労働、軽犯罪、麻薬中毒、刑務所以上の生活を保証する土地、物質と精神のcommonsがないことには変わらない。

オセアニアをはじめとする世界各地にいるデイヴィッド、ヘイルその他無数の現代の「地に呪われた者たち」が「世界の平民」として生まれ変わるには、「アジア人」や「太平洋諸島民」という実体的ないカテゴリーを溶解し、海と土のcommonsを求め、帝国に抗うラディカルで闘争的な階級を創造しなければならない。「AM/NESIA」が特集する映画は歴史とイデオロギーの記憶喪失症から、(帝国主義の鎖につながれて苦しんだもう一つの島の想像上の産物である) スティーヴン・ディーダラスのいう「歴史」の「悪夢」からわたしたちを目覚めさせる。そして、わたしたちが帝国の現実のなかで本当は誰であるかを直視し、わたしたちの武器である意識をディーダラスの「沈黙、亡命、狡猾」以上のものへと研ぎ澄ます手助けをしてくれる。

When my parents and I moved to the United States in the 1980s, it was the twilight years of the Cold War when President Ronald Reagan was test-driving the original “Make America Great Again” campaign slogan and spiking the arms race with apocalyptic saber-rattling in the form of Strategic Defense Initiative. Later, on innumerable official forms and applications I had to invariably checkmark a box for my racial/ethnic background, one labeled “Asian or Pacific Islander”. Even at a young age, I thought this was a little peculiar.

My late father was a first-generation Taiwanese who grew up under Japanese colonialism. My mother is a first-generation Japanese, whose parents migrated from Kuroshima and Ishigaki Island, off the coast of Okinawa, to Osaka, where they had lived most of their lives. And, although I was born in Brazil during its period of military dictatorship, I was blissfully unaware of the ongoing media censorship and brutal torture and murder of dissidents, and, after I left the country at the age of five, soon forgot to even speak Portuguese.

The census category “Asian or Pacific Islander” obviously failed to capture any of these personal, historical experiences, in fact flattened and erased them into bureaucratically processed pieces of meaningless statistical information. No less bewildering was the fact that I could hardly fathom anything in common between my mind-bogglingly diverse fellow Asians and Pacific Islanders and myself. But still I kept wondering about the significance of these two major geographic identities being paired up with each other.

Both “Asia” and “Pacific Islands” are terms that gained currency in the age of Western imperialism. “Asia”, coined in the fourteenth century, derives from Latin and Greek, with possible roots in the Akkadian word *asu*, meaning “to rise” in reference to the “land of rising sun”. And the “Pacific” in “Pacific Islands” was so named in the sixteenth century by the Portuguese explorer Ferdinand Magellan who, after his transoceanic

expeditions both across the Atlantic and the Pacific, found the latter body of water calmer in comparison. Magellan’s exploration opened the Via Dolorosa to European colonization, enclosure of land, destruction of indigenous traditions, erasure of popular history and memory in the Pacific Islands.

But, as the Chamorro activist and canoe artisan Mario Borja in the short film *Magellan Doesn’t Live Here* shows us in Guam, even the all-consuming “blood and fire” of “primary accumulation” (capitalist expropriation of land and exploitation of labor) cannot wipe out grassroots attempts to recover our indigenous past. I stress the possessive pronoun “our” here because, listening to Borja, a graduate of my alma mater University of Texas and resident of San Diego, not far from where our family lived, declare “Magellan overstayed his welcome...we’re survivors, our spirit will outlive you”, I can’t help but sense our common kinship, which has very little to do with genetics or identity politics and everything to do with us as children of empire: when Magellan came ashore in Guam in 1521, the Portuguese colonialists were establishing their first settlements in Brazil; 370 years later, after the Spanish and Dutch empires dominated Taiwan, the Japanese empire colonized it in 1895 and, half a century later, occupied Guam in 1941; both Borja and I, who are living in a so-called “postcolonial” world, were raised in the belly of the American imperial beast.

This is the accursed kinship that the documentaries featured in “AM/NESIA: Forgotten Islands of Oceania”, organized under the three interrelated headings of “Lands”, “Bodies”, and “Crossings”, bid us to search for ourselves. How have our commons been stolen from us and what role have we played in stealing other people’s *lands* through the historical *crossings* of empires, wars, bondage and manumission, and what are the stigmata of labor, torture, death left on our *bodies* and how shall we heal these wounds bleeding this ocean of our mankind?

In Ciara Lacy's *Out of State*, some of these questions are posed through the struggles of two Native Hawaiian inmates, David and Hale. Due to overcrowding in Hawaiian prisons, their bodies are forced to cross the Pacific into the Arizona desert to be incarcerated in a private prison. Descendants of the expropriated commoners who are criminalized as a reserve army of labor, disciplined and punished by the state to become a mass of malleable labor-power, are living through a cruel reality repeated innumerable times in the history of capitalism. Here this is shown with a clearly neoliberal twist, including the corporate privatization of the mass carceral system and racially coded devaluation of proletarian labor.

In prison, which Malcolm X considered the university of the working class, David and Hale's mentor Kalani is a lifer who teaches them to recover their indigenous roots in the collective act of hula, an active reinvention of traditional Hawaiian dance. While serving his sentence, Hale also takes part in a work-furlough program working as a shuttle bus driver for tourists. When David and Hale are discharged and return home, the challenges they face in getting work, raising a family, dealing with the past speak volumes to their lack of access to the means of subsistence and alienation from an organic community. David briefly works for a Native Hawaiian culture center, his paycheck deducted almost entirely by

back payment in child support, loses his job due to budget cuts, takes drugs, becomes homeless. Hale fares better as an employed driver, marrying a childhood girlfriend and enjoying the company of his stepdaughter and her baby. There is no place in Hawaiian society, commercialized by the tourist industry and turned into a military infrastructure by the American empire, for an ex-con woke to his proud indigenous identity, only for a docile proletarian with nothing to sell but his cheap labor-power. Neither has land, material and spiritual commons that could assure him a meaningful life beyond low-waged jobs, petty crime, drug addiction, prison.

Unless we dissolve the insubstantial categories of "Asian" and "Pacific Islander" and create a radical, militant class who struggles against empire and for the oceanic, earthly commons, people such as David, Hale, and innumerable others who make up the contemporary "wretched of the earth" in Oceania and beyond cannot be reborn as the "commoners of the world". The films in "AM/NESIA" help us to awaken from historical and ideological amnesia, from what Stephen Daedalus — also an imaginary product of another island that suffered under the yoke of imperialism — called the "nightmare" of "history", to start confronting who we really are in the imperial scheme of things and to sharpen our weapon of consciousness beyond Daedalus's "silence, exile, and cunning".

■上映 Screenings

『マゼランはここに住人ではない』 *Magellan Doesn't Live Here* [AN] 10/11 17:00- [CS]

『遠く離れて』 *Out of State* [AN] 10/12 12:30- [CS]

AM/NESIA (アムネシア)

あとに残された者たち

——『島の兵隊』

Those Left Behind: *Island Soldier*

キャシー・ジェットニル=キジナー | Kathy Jetñil-Kijiner

(詩人、アーティスト | Poet, Artist)

空の葉英が立てる風の音、セピア色の砂漠の風景、そして島に生い茂る緑たち。ネイサン・フィッチの『島の兵隊』——アメリカ軍に従軍するマイクロネシア人を描いたこのドキュメンタリーの映像は、どこをとっても鮮明であり、なおかつ異様なまでに美しい。しかしまた、映画が語る物語と同様に、信じがたいほど痛ましくもある。

「平和部隊」[日本の青年海外協力隊に相当する]のボランティアとしてコスラエに赴任した前歴をもつネイサンがわたしに接触してきたのは1年以上前 [2016年]、彼が映画の制作に着手しようとしていた頃のことだった。話を聞いた当初は不安だった。マイクロネシアを描く映画は外国人の視点に合わせて歪められがちだし、外から語られるばかりで島民自身に声を与えられない映画を、これまでたくさん目にしてきたからだ。けれどもネイサンの映画は違っていた。それは、取り上げる主題を観客に向けて説明しつつ、描く側の見解や偏見はほとんど見えてこないという、世にも稀な宝石のような作品となっている。とくにネイサン自身の声は、映画のどこにも響いていない。むしろ彼は、兵士や家族、その周囲の情景がおのずから自身の話を語るにまかせている。

映画は、ある兵士の棺がコスラエに里帰りする場面で始まる。兵士の名はサップ (観客にはファーストネームしか示されない)。アフガニスタンに派遣された若者で、任務中に死亡したという。カメラが空港から彼の故郷へと車で搬送される棺を追っていくと、やがて棺は木々の緑の陰に覆われ、テントの下で黒服に身を包んで待っていた家族たちがそこに駆け寄ってくる。親族の女性たちが悲痛な声を上げるなか、墓の穴へと亡骸が下ろされる。出だしから胸が締め付けられ、観るのもつらい場面が続いていた。わたしにとってそれは、馴染みのある風景でもあった。黒一色であふれた葬儀の列、島を背にして並ぶテントやプラスチックの椅子——ひとつ間違えばそれは、わたし自身の家族、わたし自身の故郷だったかもしれないのだ。

映画は、死者を悼んでそぞろ歩くサップの家族だけでなく、それと並走するか交わるか、いずれかの道をたどりつつある他の家族の物語も追っている。息子のアーサーが家を離れて軍に加わるのを力なく見守るほかない教会牧師のマディソン。家族のもとを離れサンディエゴで派兵に備えるコスラエ人軍曹のキルフランク。そして、サップとともに従軍した友人で、その死を悼みはるばるコスラエへ



『島の兵隊』Island Soldier

とやってくるマリオ。

物語は、そうしたさまざまな人々の話をシームレスにつなぎつつ、水中での魚突き、珊瑚に覆われた第二次大戦期の戦車、派兵に向けて荷物をまとめる兵士たち、戦車の外に積まれたファンタ缶、トタン屋根と椰子の木に注ぐ雨、「閉店」の札が下げられた誰もいないガソリンスタンド、洗濯紐に干された100ドル札柄のタオル、ビートボックスでリズムを刻む予備教練生といった映像を小気味よく挟みながら進行する。

映画のなかに浸りながらも、そんないくつかの家族の物語を分かち合うネイサンがどこへ向かおうとしているのか、わたしは不思議でならなかった——これだと軍の隊員募集ビデオになってしまわない？ それとも最後には、軍に侵食されてゆくわたしたちの島々の状況が鋭く非難されることになるの？

その答えは、どちらでもない、だ。これは、なぜこんなにも多くのミクロネシア人が米軍に加わり、彼らとその経験の副産物にどうケジメをつけながら生きていくかを、共感をもって見つめる映画なのだ。

正直に言えば、きちんとした厳しい非難がもっと欲しかったという、わたしなりの切実な要望もないではない。わたしの家族や友人のなかには、深刻なPTSDを抱えて軍から帰ってきた人たちもいる。

軍備拡張にとまらぬ負の影響を、わたしたちの住む島々は核実験の遺産やクワジェリン環礁でいまなお続く軍用基地への土地租借を通じてずっと目にしてきたし、わたし自身、ハワイ大学マノア校に通っていた頃から軍備化への反対行動にさまざまなかたちで関わっている。各種手当や広い家、支払われる給料など、軍務に就いて英雄視されることの良い面ばかりを見て批判的な目をあまり向けない人々に対しては、深い憂慮を抱かずにはいられない。とはいえ、サップの死をいやでも思い出させる彼の遺族たちの姿は、映画の背景につねにちらついている。そしておそらく、この映画に含まれるもっとも辛辣な非難は、退役軍人への恩給、正確にはその不足に向けられているのだろう。コスラエが与え、コスラエに与えられてこなかったすべてを考慮すれば、そんな待遇には、なおさら腹立たしく思えてきたものだった。

観ていてきつくなる映画だった。でも、美しく優しい映画でもあった。何度も泣いてしまう自分に、苛立ちもした。コスラエはグアム発マジュロ行のアイランドホッパーが立ち寄る空港からしか見たことがなかったけれど、故郷と似ているのにこんなにも違うこの島のシーンは楽しかったし、兵士たちのいるアフガニスタンで撮影されたシーンも、目にしたことのない経験を覗かせてくれる窓みたいでやっぱり楽しめた。とくにそれは、ひとりの「島の兵隊」の視点を切りとった窓だったから。

総じて言えば、これはやはり見られてしかるべき映画なのだ。歯切れよく展開する物語のなかで、兵士とその家族の経験、故郷にいるわたしたち自身の家族とこんなにも違うのにこんなにも似ている彼らの経験が感動的なモンターージュによって描かれるのを見届ける、そうした価値ある経験となるだろう。

(中村真人訳)

*本稿は、著者の公式ウェブサイトに掲載されたレビュー（2017年2月11日付）にもとづいている。<https://www.kathyjetnikijiner.com/film-review-island-soldier/>

Wind chimes made of shell casings, a sepia toned desert, and the lush greens of an island. Images throughout Nathan Fitch's film, *Island Soldier*, a documentary on Micronesians serving in the US military, are at once crisp and remarkably beautiful, and yet, like the stories it tells, they are also incredibly heartbreaking.

Nathan, a former Peace Corps volunteer who used to be posted in Kosrae, reached out to me over a year ago [in 2016] as he was going into his production of the film. Initially, I had my misgivings. Films about Micronesia tend to be skewed to the perspective of foreigners — I've seen many films where

we are talked about, rather than given a voice. However, Nathan's film is one of those rare gems that takes a subject matter and illuminates it for the audience, with little opinion or bias shown. Nathan's own voice, notably, is absent from the entire film. Rather, he allows the families, the soldiers, and the imagery surrounding them to tell their stories.

The film begins with a soldier's body in a coffin returned home to Kosrae. Sapp (we are only given first names) was a young man deployed to Afghanistan before being killed in service. The camera follows the coffin as it is driven from the airport to his home, where it is shaded beneath the greenery

Office Miyazaki Inc.

We translate your goals into achievement.

Language and business facilitation services and book/book 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

of trees and crowded with family members in black beneath a tent, waiting. His body is lowered into a grave amidst the wails of the women of his family. It was gut-wrenching from the beginning, and hard to watch. For me, it was also familiar. The funerals overflowing with black, the tents and the plastic chairs against the backdrop of an island – this could have been my family, my home.

The film not only follows Sapp's family, as they process and grieve for him, but also the stories of other families that are either following a parallel path, or a path that intersects. Other characters include Madison, a church pastor who helplessly watches as his son, Arthur, leaves to join the military. Kilfrank, a Kosraean sergeant from San Diego, leaving his own family and getting ready for deployment. And Mario, Sapp's good friend who served alongside him, who journeys to Kosrae to meet and come to peace with Sapp's death.

The story seamlessly moves through these different stories, layering crisp shots of underwater spearfishing and WWII tanks covered in coral, soldiers packing for deployment, fanta soda cans outside of a tank, rain on tin roofs and coconut trees, empty gas stations with "closed" signs, towels that look like hundred dollar bills on clothes lines, and beat boxing military cadets.

I came into the movie wondering how Nathan would toe on the uncertain line in sharing the story of these families – would the result be a military recruitment video? Would it be a sharp condemnation of the militarization of our islands?

The answer is that it's neither. It's a sympathetic look at why so many Micronesians join the military, and how they survive and deal with the fallout of that experience.

To be honest, I craved a good, hard condemnation. I have

family members and friends who have returned from the military with severe PTSD. Our own islands have witnessed the negative effects of militarization through the legacy of nuclear testing, and through the continued land lease of Kwajalein for a military base, and I've been involved in anti-militarization actions back when I was attending UH Manoa. I do have concerns that those with less of a critical eye will only see the benefits, the large house, the paycheck, the good aspects of serving the military, the hero honored. But the stark reminder of Sapp's death hangs in the background; the family members he left behind. And perhaps the most severe condemnation the film gives is aimed at the veteran's benefits, or specifically the lack of — which, considering everything Kosrae has given, and hasn't been given, was even more infuriating.

This was a tough film to watch, but it was also beautiful and tender. I was frustrated with how often I found myself crying. I enjoyed the scenes of Kosrae, an island I've only seen through its airport when I island hopped from Guam to Majuro — which was similar and yet so different from home. I also enjoyed the scenes that took place in Afghanistan, amongst the soldiers — it was a window into an experience that I haven't seen, especially from the perspective of an island soldier.

Overall, I would say the film is a worthy experience to be undertaken — mostly to witness the crisp storytelling and the moving montage of these soldiers and their families' experiences, so different, yet so similar to our own families back home.

* Partly modified and reprinted with permission from Ms. Jetnil-Kijiner. (Source: <https://www.kathyjetnilkijiner.com/film-review-island-soldier/>)

■上映 Screenings

『島の兵隊』*Island Soldier* [AN] 10/12 10:00– [CS]

キャシー・ジェットニル=キジナー作品集 + 朗読パフォーマンス&トーク Shorts by Kathy Jetnil-Kijiner + Poetry Reading & Talk [AN] 10/13 12:20– [CS]

イラン60s–80s | Iran 60s–80s

イラン現代芸術の拠点「カヌーン」の軌跡

Trajectory of Kanoon as a Platform for Modern Iranian Art

ショール・ゴルパリアン | Shohreh Golparian

(プロデューサー、翻訳家 | Producer, Translator)

1965年、イラン王妃の支援のもと、子供たちに対する文化・芸術の促進を目的とした「カヌーン（児童青少年知育協会）」が創設される。図書館の全国的なネットワークを配備しつつ児童書の出版を手がけていたカヌーンは、やがて、多岐のジャンルにわたる子供向け作品を提供する組織へと成長していく。その中心人物がフィルーズ・シールヴァンルーだった。シールヴァンルーが当時率いていた宣伝会社「ネガレー」には、若きアーティストたちが集っていた。アッバス・キアロスタミ、アミール・ナデリ、ファルシード・メスガリ、アリ・アクバル・サデギといった、イラン芸術をのちに担うことになる者たちが、同社で写真やイラスト、グラフィックデザインを手がけていた。カヌーンにアートディレクターとして起用されると、シールヴァ

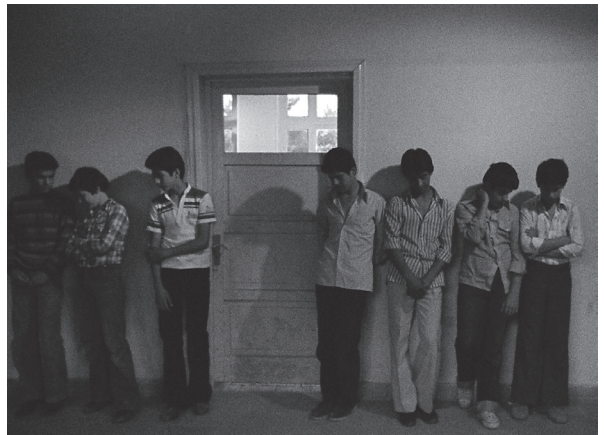
ンルーはさっそく彼らをカヌーンへと呼ぶ。そしてシールヴァンルーの指揮のもと、カヌーンの事業は出版から、アニメーション、音楽、さらには映画へと展開していった。

カヌーンでの映画制作には、理想的な環境が用意されていた。作り手には自由が保証され、資金などの支援も十分なものだった。完成したフィルムは、遠い村々の子供たちへ届けるべく、本と合わせてトラックに積まれ、カヌーンの図書館や地方の文化センターへと送られた。そうしたカヌーンの映画事業のなかで、パハラム・ベイザイの『髭のおじさん』（1969）、アッバス・キアロスタミの『パンと裏通り』（1970）といったそれぞれの監督デビュー作（いずれも短篇）は生まれた。短篇テレビドキュメンタリーを発表していたナセル・タ

グヴァイもシールヴァンルーから声をかけられ、カヌーンで『放つ』(1971)を撮った。カヌーンに写真協力をしていたアミール・ナデリは、懇意の仲のキアロスタミと映画のアイデアを交換しあっていた。キアロスタミが撮った『経験』(1973)はナデリが執筆した脚本にもとづき、『トラベラー』(1974)は二人で考えたストーリーだ。そのナデリは『ハーモニカ』(1974)や『期待』(1974)といった自伝的映画をカヌーンで監督する。

ナデリは言う。「イラン現代芸術のすべてはカヌーンから生まれた。映画だけじゃない。絵画も写真もアニメーションもグラフィックもなんだ」。左翼的な作家たちを引きつけたシールヴァンルーであったが、1972年、そうした反体制的傾向を理由にカヌーンを解雇され、彼の右腕であったエブラヒム・フルゼッシュが跡を継ぐ(フルゼッシュはのちに、1987年のキアロスタミ脚本『鍵』で映画監督デビューを果たす)。芸術への愛情と情熱に満ちたシールヴァンルーと、それを誠実に継承したフルゼッシュがいなければ、カヌーンの成功はありえなかったろう。イラン革命を経て80年代には、ナデリ『駆ける少年』(1984)、キアロスタミ『友だちのうちはどこ?』(1987)などのカヌーン映画が国際的な評価を獲得する。その後もカヌーンは、マジッド・マジディ(『運動靴と赤い金魚』、1997)やモハマッド・アリ・タレビ(『柳と風』、2000、キアロスタミ脚本)といった次世代の監督たちを輩出していく。

今回の山形国際ドキュメンタリー映画祭では、カヌーンが製作した映画のなかから、上記の『髭のおじさん』『放つ』のほか、『白と黒』(ソフラブ・シャヒド・サレス、1972)、『第1のケース…第2のケース』(キアロスタミ、1979)、『バシュー、小さな旅人』(ベイザイ、1985)の5作品が上映される。イラン現代芸術の一大拠点たるカヌーンがたどった軌跡をふりかえる、貴重な機会となるだろう。



© Kanoon

『第1のケース…第2のケース』*First Case... Second Case*



『髭のおじさん』*The Uncle with a Moustache*

In 1965 Kanoon (the Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults) was established under the patronage of the Empress of Iran to promote culture and art for children and young adults. It first built a national network of libraries and published books for children. Eventually, it grew to provide works for children across diverse genres. At the center of this organization was Firooz Shirvanloo who at that time run an advertisement company, Negareh that hired young artists who were to lead Iranian art, including Abbas Kiarostami, Amir Naderi, Farshid Mesghali, and Ali Akbar Sadeghi; these worked on photography, illustration, and graphic design there. When Shirvanloo was appointed as Art Director, he invited them to Kanoon, whose operation expanded from publishing through animation and music to cinema under his leadership.

Kanoon provided an ideal environment for filmmaking. It gave complete freedom to filmmakers who also had sufficient financial support. Completed films, intended for children in remote villages, were loaded together with books on trucks and sent to Kanoon's libraries or local culture centers. In Kanoon's Film Department Bahram Beizai's *Uncle with a Moustache* (1969) and Abbas Kiarostami's *The Bread and Alley* (1970) were produced. Both directors made a directorial debut with their respective (short) films. Shirvanloo also employed Nasser

Taghvaei who had made short documentary films for television. At Kanoon Taghvaei directed *Deliverance/Release* (1971). Amir Naderi worked with Kanoon as a photographer. He used to exchange ideas of films with his friend Kiarostami who made *The Experience* (1973) based on his screenplay. These two filmmakers conceived the story for Kiarostami's *The Traveler* (1974). Naderi himself made autobiographical films, *Harmonica* (1974) and *Waiting* (1974) at Kanoon.

"Modern Iranian art was all born in Kanoon", Naderi says, "not just cinema, but also painting, photography, animation, and graphics". Shirvanloo also attracted leftist artists. In 1972 he was dismissed for such an anti-establishment attitude from Kanoon. Ebrahim Furuzesh, his right hand, followed in the footsteps of him. (Later Furuzesh made a directorial debut with *The Key* (1987), written by Kiarostami). Kanoon could not have succeeded without Shirvanloo, full of love and passion for art and Furuzesh who sincerely inherited them. In the 1980s after the Iranian Revolution, Kanoon films gained international acclaim with Naderi's *The Runner* (1984) and Kiarostami's *Where is the Friend's House?* (1987). Subsequently, Kanoon produced next-generation filmmakers, such as Majid Majidi (*Children of Heaven*, 1997) and Mohammad-Ali Talebi (*Willow and Wind*, 2000, screenplay by Kiarostami).

The 2019 Yamagata International Documentary Film Festival will screen five Kanoon films: in addition to *Uncle with a Moustache* and *Deliverance/Release* mentioned earlier, it will show *Black and White* (Sohrab Shahid Saless, 1972), *First Case...*

Second Case (Kiarostami, 1979), *Bashu, the Little Stranger* (Beizai, 1985). It will provide a precious opportunity to reflect on the trajectory of Kanoon, a great platform for modern Iranian art.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings

『髭のおじさん』*The Uncle with a Moustache* [IR] 10/11 16:40- [S1] 『放つ』*Deliverance/Release* [IR] 10/11 16:40- [S1]
『白と黒』*Black and White* [IR] 10/13 13:30- [S1] 『第1のケース…第2のケース』*First Case... Second Case* [IR] 10/12 10:30- [S1]
『バシュエ、小さな旅人』*Bashu, the Little Stranger* [IR] 10/15 10:00- [S1]

イラン60s-80s | Iran 60s-80s

リアリズムの密輸業者、カムラン・シーデル Kamran Shirdel, Smuggler of Realism

ジャン=ミシェル・フロドン | Jean-Michel Frodon

(映画批評家 | Film Critic)

リアリズムの問題をめぐって現代イラン映画が取り組む高度なゲームを大元まで遡ると、そこに多様な源泉があることは言うまでもない。ベルシャの文学と視覚文化、とくに細密画と詩の反映が、『Haji Aqā, Cinema Actor』(1934)をはじめイラン映画史のほぼ勃興期から一貫して見られる一方で、キアロスタミやシャヒド・サレス、ナデリ等が1960年代後半より展開している現実と表象をめぐる繊細で複雑な問題には、西洋近代、とりわけイタリアのネオリアリズムに由来するものが含まれてもいるのである。ところで、後者の影響が伝わるにあたり、その作品が徹底的に検閲を受けながらも決定的な役割を演じたひとりの映画作家がいた事実はあまり知られていない。彼の名をカムラン・シーデルという。

1939年にテヘランで生まれた彼の物語は、1957年、当時の偉大なハリウッド映画を愛好していたこの若者が、建築を学びにローマへと渡ったときに始まる。イタリアの首都で芸術と知的な刺激にあふれた世界を発見した彼は、映画館に入り浸り、チェーザレ・ザヴァッティーニ主宰のシネクラブにも通いつめ、その会員証ははまだに手元に残っているという。このときパゾリーニとも親交を結んだ彼は、やがてフェリーニやアントニオニーニといった当時の偉大なイタリア映画をベルシャ語に吹替える仕事に就くことになる。はるか後年、彼はこう述懐するだろう。

—「ネオリアリズムとイタリアの現代映画は、芸術上の好みとかスタイルに惹かれるとかをすっ飛ばして私を虜にしたものだった。西洋化された教養あるブルジョワ家庭に生まれたとはいえ、小さな町で労働者たちに囲まれて育った私にとって、イランにいた頃を知っていた映画は(国産でもアメリカ製でも)そうした複雑さとはほど遠い代物だった。吹替えの仕事をしていると同じ場面を何度も見返すことになるが、そうした作業には大いに教えられたし、おかげで、のちのち役に立つ音声のノウハウを得ることもできたのだ。」

そして彼は『勝手にしやがれ』と出会う。

—「ゴダールによって私の目はすっかり開かれてしまった。そしてたぶん、彼に命も救われたのだろう。それは私がそうしたいと待ち望んでいた映画だった。つまり、自分自身が映画に関わることをするということだ。私はその頃すっかりやけっぱちになっていて、祖国が独裁下にあることもあり、国に戻るか外国にいるか、身の置き所も



『女性刑務所』*Women's Prison*



『雨が降った夜』*The Night It Rained*

わからなくなっていた。自殺もずいぶん考えたが、結局、国立実験映画センター(ローマの映画学校)に入学したほうがいいと思いなおし、そこで初めて短篇を撮ったんだ。題名は『Gli Specchi(鏡)』。ルイ・マルの『鬼火』を参考に、まさしく自殺をテーマにしたものだ。」

翌1965年、イランへと帰国した彼は、文化省の委託を受け、伝統的な貴金属工芸のドキュメンタリー『The Silver Web』を制作する。このとき自分の住む街を再発見した彼のもとには、石油につい

てのドキュメンタリーを準備していたイタリアの若き映画作家、ベルナルド・ベルトルッチも同行していたという（のちにそれは『La Via del Petrolio (石油の道)』となって結実する）。続けて、またも役所の依頼で『女性刑務所』を撮り、仕上がりこそ出資者の期待とかけ離れてはいたものの、この作品は発表までこぎつけている。ところがこれを最後に、進行中の二つの企画は、テヘランの最貧困地区に取材したのもも売春地区を描いたものも、ある日とつぜん編集室が封鎖され、完成を見ずに発禁処分とされてしまうのだ。すでに撮り終えていた素材はすべて行方をくらまし、シーデル自身も作品は永遠に失われたものと思っていた。かつて教えた生徒のひとりを取り乱した様子で、編集前のフィルムがすべて見つかったと電話をかけてきたのは、イラン革命直後の1980年のことである。シーデルは晴れて自身の編集室へと帰還を果たし、二本のうちの『テヘランはイランの首都である』を、このとき完成させている。だが新政権は、王朝時代の貧困を描くことは支持しても売春については別だとして、実際の行為はおろか、それを描くことさえも禁じていた。したがって二つ目の『女性区域』に関しては、カーヴェ・ゴレスターンの写真をシーデルが構成して作ったヴァージョンしか現存していない——欠落があるという側面も含め、それ自体は見事なモニタージュであるのだが。

ところで、仕事を禁じられたシーデルは1967年、文化大臣に呼び出され、深刻な鉄道事故を未然に防いだ十代の若者を讃えるドキュメンタリーを制作するよう、地方へと送られている。現場に着くなり、この話が新聞報道よりもはるかに複雑であることに気づいた映画作家がこのとき作ったのが、ピランデッロに想を得て、いくつかの視点を合わせて複層的に語る物語で構成された『雨が降った夜』である。フィクションと証言と記録資料を組み合わせ、真実とリアリズムの問いに取り組むこの作品は、そうした問題をめぐるイラン映画の省察に決定的な影響を与えたと考えられる。完成後すぐに発禁となり、シーデル自身は文化省の仕事を解任されたが、『雨が降った夜』は政府の路線変更後の1974年に上映され、テヘラン映画祭で多大な好評を博したさい、国内で芽を出し始めた若き映画監督のほとんどがこの作品を鑑賞したからだ。その直後、映画はまたも発禁となり、カムラン・シーデルの映画作家としてのキャリアはここで完全に絶たれることとなる。のちに広告代理店を興して大きな成功を取めた彼は、時折その制作の仕事を手新入りに回しており、そのなかには、キアロスタミやナデリの姿もあったという。

(中村真人訳)

＊本稿は『カイエ・デュ・シネマ』587号(2004年2月)に掲載された論考の改訂版である。

The sources of the sophisticated game that modern Iranian cinema implements around the question of realism are obviously multiple. They are partly found in Persian visual and literary culture, particularly in miniature and poetry, and this reflexivity has been present in Iranian cinema almost since its origins (*Haji Aqā, Cinema Actor*, 1934). But the subtlety and complexity of the questions about reality and representation that Kiarostami, Shahid Saless, Naderi and many others have developed since the late 1960's come also partly from Western modernity and in particular from Italian neo-realism. This influence was transmitted thanks to a filmmaker who found himself playing a decisive role, despite the censorship to which his films were systematically subjected: Kamran Shirdel.

Born in 1939 in Tehran, a young lover of the great Hollywood films of the time, he went to Rome in 1957 to study architecture. There he discovered the artistic and intellectual world of the Italian capital, became a regular in the film theaters and a regular member of Cesare Zavattini's film club, for which he still holds a membership card. He became friends with Pier Paolo Pasolini and found a job dubbing in Persian of the great Italian films of the time, including those by Fellini and Antonioni. He would say, much later:

"Neo-realism and modern Italian cinema have seduced me far beyond artistic taste or attraction to style. I come from a bourgeois, cultivated, westernized background, but I grew up among the workers in a small town. Cinema (American or Iranian) as I knew it in Iran was far from this complexity. The work of dubbing, which involves reviewing scenes many times, was very formative. I also acquired a know-how about sound that would become very useful for me."

Then came *Breathless*:

"Godard finished opening my eyes — and probably saved

my life. It was the movie I was waiting for to do it — I mean to perform the cinematographic act. At the time I was totally desperate. My country was living under a dictatorship, and I didn't know how to situate myself, either in Iran or abroad. I thought a lot about suicide, but in the end I preferred to enlist at the Centro sperimentale (Rome's film school), where I directed my first short film, *Gli Specchi*, inspired by Louis Malle's *Feu follet*, precisely on the theme of suicide."

The following year, in 1965, Shirdel returned to Iran. He received an assignment from the Ministry of Culture, a documentary about traditional precious metalwork, *The Silver Web*. And he rediscovered his own city, together with a young Italian director who was preparing a documentary on oil: Bernardo Bertolucci (who worked on what would become *La Via del petrolio*). Still thanks to an official commission, he then shot *Women's Prison*, the result of which was far from what his sponsors had expected. But the film was nevertheless distributed — it would be the last one. Shirdel then launched two other projects, one dedicated to the poorest districts of Tehran, the other to the prostitutes' district. One day, he found his editing room closed; the two films were banned even before being completed. All the material he had shot disappeared, and Shirdel believed his work was lost forever. But in 1980 (just after the Revolution, then), one of his former students called him, upset; all the rushes had been found. Kamran Shirdel went back to the editing room and could complete *Tehran Is the Capital of Iran*. But if the new regime did support the representation of poverty in the Shah's time, the same cannot be said for prostitution, which was not only prohibited but banned from representation. Of the second film, *Women's Quarter*, only exists the version composed by Shirdel from the photos by Kaveh Golestan, a montage that is magnificent,

including in its lacunar aspect.

Banned from working, Shirdel was then summoned in 1967 by the Minister of Culture who sent him to the provinces to make a documentary to glorify a teenager who had prevented a serious rail accident. Upon arrival at the scene, the filmmaker realized that the story was much more complex than what the newspapers had told. Inspired by Pirandello, Shirdel composed *The Night It Rained* of multiple narratives that bring together several points of view, combining fiction, testimonies and documents, working on questions of truth and realism in a film that can be considered decisive for the great meditation of Iranian cinema on these issues. Immediately banned

■上映 Screenings

『女性刑務所』『女性区域』『テヘランはイランの首都である』『雨が降った夜』

Women's Prison, Women's Quarter, Tehran Is the Capital of Iran, The Night It Rained [IR] 10/14 13:10- [S1]

and resulting in his dismissal from his job at the Ministry, *The Night It Rained* was nevertheless shown in 1974 thanks to a change in policy. It garnered huge success at the Tehran Festival, where it was seen by most of the young budding film directors of Iranian cinema before being banned again immediately afterward. Kamran Shirdel's career as a filmmaker was, this time, definitely broken. He then created an advertising agency, which became very successful, and occasionally called on newcomers to do production work for him, among whom were Abbas Kiarostami and Amir Naderi.

* This is based on an article originally published in *Cahiers du cinéma*, No. 587, February 2004.

Double Shadows/二重の影 2

メカスさんの思い出とボレックス

A Memory of Jonas Mekas with his Bolex

小口詩子 | Koguchi Utako

(映像作家 | Visual Artist)

1991年夏、映像作家・詩人・「メカス日本日記の会」メンバーの鈴木志郎康先生の誘いで、ジョナス・メカスさんの日本滞在記録を撮らせて頂くことになった。30時間の素材は時を要し『メカス1991年夏 NY、帯広、山形、新宿、リトアニア』という90分のビデオになった。『富士山への道すがら、わたしが見たものは…』に映る帯広や山形のフッテージが、メカスさんの手によって16mmフィルムの愛機ボレックスでどんな風に記録されたかが写っている。

空港に現れたメカスさんは、こちらが構えるVHSカメラに向かって挨拶し、「Show and no tell」と言うと、自己紹介も言葉を介さず、レンズ越しのコミュニケーションが始まった。空気のように存在を消して撮影するつもりが、メカスさんは馬鹿でかいVHSカメラのレンズと視線が合うと、無言ルールの下、ジェスチャーで何かを知らせ、遠くから手を振り、乾杯を交わしてくれる。異国NYでボレックスを手にした28歳から、フィルムが第二の言語となり、カメラで詩を誦い、レンズを介した対話には抵抗がないようだ。

滞在期間中、ソ連崩壊から母国リトアニアの再独立に向けた政治情勢の変動が毎日の様に報道されていた。取材や上映・トークの場でも、「Paradise not yet lost」、小さな国や民族の文化と言語、決して失われてはならない楽園をこの世に残す術は自分たちの中にある、と繰り返したメカスさんが、日本で撮影したものは何か。

旅の間、片時もボレックスを離さず、カチャッ、カチャッ、シャー——カチャッと、歌うよう踊るように、ほぼノーファインダーで、身のモノやコト、友人たちにレンズを向け、フィルムにおさめていく。ジャケットのポケットに入れた録音機では音を収集。雨や滝や湧き水、地面や道端の植物、自然への強い感応は遠い故郷への想い。

志郎康先生のお陰で自分はゼンマイ式のボレックスには馴染みがあったが、間近に見るメカスさんの独特な撮影の流儀、コマ撮り、流し撮り、コマ数/秒や絞りを自在に変える一挙一動が新鮮



『富士山への道すがら、わたしが見たものは…』On My Way to Fujiyama, I Saw...

だった。レンズやフィルムはメカスさんの肉体の一部で、撮影という行為は神経を通した身体活動だ。誰かの車のボンネット上でフィルムチェンジを始めると、金属のゼンマイハンドルがポコポコ音を立てて車体を擦って回り出したのには、ハラハラさせられもした。メカスさんが一般的なネガフィルム（→現像～プリント：コピー）でなく、リバーサルフィルム（→現像：オリジナル）を使っていたことにも、かけがえの無さがあった。

100フィート巻に通常走行（24コマ/秒）で収録できるのはたった3分。それでもコマ撮りメインの断片撮影なら1巻に2～3日分の情報が記録され、上映では凝縮された瞬きのような時間が優く過ぎゆく。

最後の2日はリスペクトの意を込め、ボレックスでメカスさんと日本の友人たちのサヨナラをメカス風に撮影してみた。空港へ向かう電車では、同行するものと思っていた詩人の吉増剛造さんが乗っていないのに気づいたメカスさんが慌ててVHSカメラに向かい、子供のように訴えた。「Gozo! Gozo! I miss you.」

その後、吉増さんからビデオの冒頭へと映像メッセージが送られてきた。真冬の帯広、ボレックスを手にした吉増さんが映って

る。「メカスさん、メカスさん、ヨナス・メカス（リトアニア語の発音）さん。We all miss you!」

In the summer of 1991, I was invited by Mr. Suzuki Shirouyasu, a visual artist, poet, and member of the Mekas' Diarists of Japan, to film Jonas Mekas' stay in Japan. It took time to reduce the 30-hour-long footage to a 90 minutes' video, *Jonas Mekas 1991 Summer: NY, Obihiro, Yamagata, Shinjuku, Lithuania* that shows how he filmed Obihiro and Yamagata footage with his favorite 16mm Bolex for *On My Way to Fujiyama, I Saw...*

On appearing at the airport, Mekas greeted my VHS camera, saying "Show and no tell". Thus, communication through the lens began without introduction. I wanted to film him as unobtrusively as possible. But when he looked at the lens of my huge VHS camera, he communicated something by gesture, waved his hand from afar, and made a toast, following unspoken rules. Since he got a Bolex in New York, a foreign land at the age of 28, film had become his second language and composed poems by camera, so he was open to dialog through the lens.

During his stay, we heard the news of the collapse of the Soviet Union and changes in the political situation toward the re-independence of his homeland, Lithuania every day. At interviews, screenings, or talk shows, he repeatedly said, "Paradise not yet lost": the Lithuanians had a means to preserve their small country, its national culture and language, and a paradise that should never be lost in this world. Under such a condition, what did he film in Japan?

He always had his Bolex during the journey. He pointed the camera to things and objects around him as well as his friends; he was almost singing and dancing with the camera's clicking sounds. He filmed them without even looking into the finder, and recorded sounds with a recording machine put inside the pocket of his jacket: rain, waterfalls, spring water, the ground,

and wayside plants. His strong sensibility to nature was intermingled with his thoughts on his faraway hometown.

While I was familiar with the 16mm spring-wound Bolex thanks to Master Shirouyasu, I was refreshingly surprised to see closely Mekas' unique shooting style, stop motion, motion blur, and every movement in which he freely changed the number of frames/second and adjusted the diaphragm. The lens and film were part of his body and the act of filming was his bodily activity through nerves. When he began to change reels on the bonnet of a car, the metallic spring handle started to roll and brushed against the body of the car, making hollow sounds; I had my heart in my mouth. I very much appreciated the fact that Mekas used, not regular negative film, but reversal film, which yields a positive image on the camera original.

Though a 100ft reel can record only three minutes with normal runtime (24 frames/second), it can contain a few days' worth of information through fragmentary, stop-motion filming. Upon screening, time ephemerally passes like a condensed blink.

During the last two days of his stay I filmed Mekas and his friends with a Bolex à la Mekas to express my respect for him. On the train bound for the airport he suddenly realized that the poet Yoshimasu Gozo, who he thought was among the companions, was absent. He hurriedly turned to my VHS camera and childishly said, "Gozo! Gozo! I miss you".

Later I received a video message, intended for the beginning of my work, from Yoshimasu. The video shows him with a Bolex in midwinter Obihiro. He addresses Mekas in Lithuanian, "Mekas, Mekas, Jonas Mekas!" and adds in English, "We all miss you!".

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings 『富士山への道すがら、わたしが見たものは...』 *On My Way to Fujiyama, I Saw...* [DS] 10/10 [YC] | 10/15 18:00- [CS]

■展示 Exhibition ジョナス・メカス「フローズン・フィルム・フレームズ」Jonas Mekas "Frozen Film Frames" 10/11-10/15 [CS]
入場無料 Admission Free

ジャン・ルーシュ
映像人類学の越境者
千葉文夫・金子遊編 シネマ・ヴェリテの創始者にして映像人類学の巨人、ジャン・ルーシュによる論文の翻訳と、多様な研究者による論考、詳細な資料を収録した論集。A5判・四一六頁／本体四三〇〇円／10月下旬予定

フレームの外へ
現代映画のメディア批判
赤坂太輔著 フレームの「内と外」、音と画面の関係を中心に映画史をたどり、現代の多様な映像環境における映画の可能性を探る。四六判・二八八頁程度／本体二九〇〇円／11月刊予定

戦時下の映画
日本・東アジア・ドイツ
岩本憲児・晏妮編 越境的な視点から「戦時下の映画」の多様な様相を浮かび上がらせる。A5判・三六八頁／本体四五〇〇円

〒101-0064 東京都千代田区神田猿樂町1-2-3 錦華堂ビル
Tel.03-3292-2636 / Fax.03-3292-2638 / 価格税別
http://www.shinwasha.com / e-mail: info@shinwasha.com

森話社 Shinwasha

西部劇論 その誕生から終焉まで
吉田広明 図版二百点収録！
登場人物千名以上！
六七〇作品を紹介！
好評再版!!

この映画を 佐々木敦
視ているのは誰か？
ホラーから、小説の映画化まで、最前線の作家たちの倫理と原理を読み解き、映画表現人間の視覚経験そのものの根源に迫る。●2600円

この映画を視ているのは誰か？
佐々木敦著
「視覚」の根源に迫る

東京千代田区飯田橋2-7-4
TEL.03-3262-9753(定価税別)

作品社

磁気テープのシネマテーク

—『チャック・ノリスvs共産主義』『あの店長』

Magnetic Tape Cinematheques: *Chuck Norris vs Communism and The Master*

Murderous Ink

(映画批評 | Film Critic)

第二次世界大戦中、ナチス・ドイツの磁気テープ技術は連合国側よりもはるかに進歩していた。ドイツ最大の電機メーカー、AEGが極秘に開発したマグネトフォンは、ヒトラーの演説をクリアな音質で昼も夜もドイツ各地からラジオ放送することを可能にしていた。1945年の春、ドイツの降伏後、軍政長官だったアイゼンハワーは、この素晴らしい装置で自分の演説を録音し、ドイツ国民にメッセージを伝えようと考えた。連合軍のエンジニアたちが、なんとかアイゼンハワーの演説をテープに録音したのだが、そのテープにはヒトラーの演説が完全に消去されずに残ってしまっていた。ラジオ・ルクセンブルクの放送中、アイゼンハワーの抑揚のない演説の合間合間に、ヒトラーの熱狂的な怒号が幽霊のように聞こえてきてしまったと言われている。

マグネトフォンはアメリカに送られ、ビング・クロスビーのもとでエンジニアたちが技術開発を開始、わずか数年でクロスビーのラジオ番組、さらにはテレビ番組の収録に磁気テープ技術が使われるようになった。独裁者のプロパガンダの道具が、エンターテインメントの使者に生まれ変わったのだ。

1974年には家庭用のビデオが登場した。フィルムよりも遥かにコンパクトで、デッキをテレビにつなげば簡単に映画が見れてしまう。ハリウッドのメジャースタジオはすぐにこの装置に反応し、著作権が容易に侵害されると主張して、デッキから録画ボタンをなくすように法廷に訴えた。長引いた法廷闘争の末、僅差でメジャースタジオが敗訴。そして生きのびた録画ボタンが世界中の映像文化のあり方を変えてしまった。

『チャック・ノリスvs共産主義』と『あの店長』は、まだ見ぬ映像を渴望していた若い世代が、この退屈なデザインの工業製品に遭遇して新しい世界を発見していく、そのドキュメントである。かつて独裁者の声を記録した技術は、今度は独裁者の国に忍び込んで圧政に怯える民衆に慰めをもたらした。録画ボタンは違法コピーを容易にし、映画に飢えた若者たちに、遠い国で作られた魔法に満ちた映画を提供した。『チャック・ノリス』ではチャウシェスク独裁政権下のルーマニア、『あの店長』では、ハリウッド映画以外の市

場が存在しなかったタイが舞台である。しかし、ここで語られる物語は、世界中、どこでも起きていたに違いない。見たい映画にアクセスできない、そのむこうの未知の映画を知りたい、そういった渴望がいたるところに溢れていた。そして、その渴望を250メートルのテープが少しだけ満たしてくれていた。

当時の刺激的な映像との出会いを生き生きと語る顔ぶれのために、現在映像の世界で活躍している者たちを見ることができる。『チャック・ノリス』では、アドリアン・シタル（映画監督）、ラドゥ・ガブリエル（俳優）、ドルー・アナ（俳優）、そしてルーマニアで最も有名な映画評論家、トゥドール・カランフィルも登場する。一方、『あの店長』に登場するのは、ベンエーグ・ラッタナルアーン（映画監督）、コンデート・ジャトゥランラッサミー（映画監督、脚本家）、ソノヨット・スックマークアナン（映画監督）ら、今のタイの映画シーンで活躍している映画人たちだ。1950年代にシネマテークがヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちの培地となったように、ビデオテープの間流通によって、新しい映像作家世代が育っていったのである。

ストリーミングとSNSの時代には、こんな映像への渴望は存在しない？ そんなことはないだろう。きっと、渴望が創造の糧となって、近い将来その実を結ぶときに、初めてそこに豊かなシネマテークが存在していたことに気づくのだ。



『チャック・ノリスvs共産主義』Chuck Norris vs Communism

During World War II, Nazi Germany's magnetic tape technology far outpaced the Allied Forces'. Germany's largest electronics manufacturer, AEG, had secretly developed the Magnetophon, a device that allowed Hitler to broadcast his speeches night and day all across the nation in high-quality audio. After Germany's surrender in the spring of 1945, General Eisenhower, head of the U.S. occupation in Germany, decided to use this remarkable device to record his own speeches

and spread his message to the German people. The Allied engineers recorded Eisenhower's speeches on the same tape Hitler used, but they couldn't fully erase the dictator's voice. Some have said that during the Radio Luxembourg broadcast, in-between the pauses in Eisenhower's rather flat delivery, you could hear Hitler's ghost-like raging howls.

The Magnetophon was sent to America, where engineers, backed by entertainer Bing Crosby, worked on developing the

same technology, and within a few years, magnetic tape was being used to record Crosby's radio and TV broadcasts. Thus, a despot's tool of propaganda was reborn as a messenger of entertainment.

Home video made its debut in 1974. Video tape was far more compact than film, and watching a movie required little more than connecting a television to a player. The major Hollywood studios went to court, alleging that the "record" button facilitated copyright infringement and demanding it be removed from video machines. After a prolonged legal battle, the courts ruled against the studios, saving the record button and paving the way for changes in audiovisual culture worldwide.

Chuck Norris vs Communism and *The Master* document how a young generation, desperate for new audiovisual media, encountered a mundane industrial product that opened the door to a new world. The technology that had once recorded a dictator's voice now infiltrated dictatorships and brought relief to people cowering under tyranny. The record button made it easy to create pirated copies, and to young people starving for cinema, it brought magical movies made in a far away land. *Chuck Norris* is set in Romania under the dictatorship of Ceaușescu, and *The Master* takes place in a Thailand where the only films on the market were from Hollywood. But the story told here must have been happening all over the world. People were hungry to see movies they couldn't access and to know about unknown movies from other places. And a 250-meter long tape became the means to quench that thirst a little.

In these films, vibrant personalities, many of whom are still active in the world of audiovisual media, recount their life-changing encounters with video. *Chuck Norris* features appearances from Adrian Sitaru (film director), Radu Gabriel (actor), Doru Ana (actor), and Romania's most famous film critic, Tudor Caranfil. In *The Master*, we get to see current nota-



『あの店長』*The Master*

bles of Thailand's movie scene, such as Pen-Ek Ratanaruang (film director), Kongdej Jaturanrasmee (film director, screenwriter), and Songyos Sugmakanan (film director). Much like the cinemathèque did for the filmmakers of the French New Wave in the 1950s, the underground videotape market served as a fertile ground for nurturing a new generation of audiovisual artists.

Has this desperation for audiovisual media disappeared in the age of streaming and SNS? Perhaps not. Desperation drives creativity, and when it bears fruit in the not-too-distant future, we'll realize that new media has become a fertile cinemathèque in its own right.

(Translated by Thomas Kabara)

■上映 Screenings

『チャック・ノリス vs 共産主義』*Chuck Norris vs Communism* 【DS】 10/14 12:15- [CS]

『あの店長』*The Master* 【DS】 10/14 10:15- [CS]

Double Shadows / 二重の影 2

静かなる反逆者たち

——『木々について語ること〜トーキング・アバウト・ツリーズ』

Quiet Rebels: *Talking About Trees*

井上布留 | Inoue Furu

(アフリカ映画愛好家 | African Film Aficionado)

イブラヒム・シャダッド、スレイマン・イブラヒム、エルタイプ・マフディ、マナル・アルヒロ——これらは、スーダンの政治状況に翻弄され、作品が忘れ去られてしまうどころか、新たに映画を撮ることすら許されなかった映画人たちの名である。

映画監督を志した4人の男たちは、1960年代から80年代にかけてそれぞれが国外で映画留学を果たした。卒業制作を完成させ、これからは自分たちがスーダンの映画史を築き上げるのだという意気込みとともに帰郷した彼らは、まもなく厳しい現実に直面するこ

となる。1989年のクーデタをきっかけに、スーダンにはふたたび独裁政権が誕生し、あらゆる映画製作が禁じられるばかりか、町の映画館は次々と閉鎖を余儀なくされるのだ。

それから四半世紀。いまのスーダンの若者たちにとって、映画とは異国から輸入される海賊版のDVDのことであり、YouTubeにアップロードされている映像である。それは自宅の小さなモニターで、あるいはスマートフォンの画面で観るものでしかない。無理もないだろう。若者の多くは、映画館と呼ばれる場所に一度も足を運んだこ



『木々について語ること〜トーキング・アバウト・ツリーズ』Talking About Trees

とがないのだ。

わたしたちが本作で目撃するのは、小さなスクリーンとプロジェクターを車に積み込み、スーダンの村を転々としながら暗やみでゲリラ上映を続けるかつての映画青年たちが、いまや廃墟となった映画館を蘇らせようと励むまでである。夢中になってサッカーボールを追いかける若者のかたわらで、男たちはスクリーンを磨き上げ、看板のペンキを塗り直し、客席を並べていく。驚くほど丹念な手つきで。

映画館の再興に向け準備を着々と進める彼らだが、肝腎の当局からの上映許可は一向に下りる気配を見せない。だが男たちは悲嘆に暮れるのでも、憤慨するのでもなく、冷静に状況を受け止めようとしているように見える。ひとりはおもむろにブレヒトの詩を口にする。——「いったいなんという時代なのだろう。樹々について語ることがほとんど罪になるなんて。それが数多の悪行についての沈黙を意味するというのだから」（「あとから生まれてくるものたちへ」）。

5度目の再選を果たした独裁者の治める国で*、ろくにカメラを

持つことさえ許されないまま、フィルムという骨董品の上に積もった砂埃を払い落とす仕事に従事する男たち。彼らのあいだで交わされる樹々についての語らいは、あるいは罪深き沈黙でしかないのだろうか——本作が示しているのは、執拗に語らい続けることこそが、むしろ苛烈な現実へのもっとも知的な反逆となりうるということではないか。彼らの身振りは、絶望していると形容するにはあまりに軽やかで、臆病と捉えるにはあまりに烈しい。

冒頭、停電に見舞われた男たちは、ひとつの遊戯を思いつく。小さな照明を当てられ、架空のカメラを向けられたイブラヒム・シャダッドは、『サンセット大通り』のラストシーンで映画の夢に取り憑かれたまま表舞台を去るノーマ・デズモンド（グロリア・スワンソン）を演じ直してみせる。「わたしは皆さんとこうして映画をつくれることがこの上なく幸せです。なぜなら、この映画のおかげで、またひとつ、またひとつと新たな映画をつくれるのですから」。

映画の夢に祝福されること、映画の夢から見放されることはほとんど紙一重である。四半世紀にわたり沈黙を強いられてきたこの偉大な映画人たちは、映画史にとっては取るに足らない存在なのかもしれない。しかしわたしは、悪行の蔓延るスーダンの地で、だれよりも映画の夢を愛し、語り続けてきた者たちがいるというひとつの事実に、彼らの静かなる反逆に、大きな驚嘆と敬意を憶えずにはいられない。

*本作が撮られたあとの2019年4月、高まる民衆の不満を背景に勃発した軍事クーデタによって、30年に及び政権を握り続けてきたバシル大統領はついに失脚した。しばらく不安定な状況が続いたものの、8月には暫定政権が樹立し、いま緩やかな文民政権への移行が試みられている。

Ibrahim Shaddad, Suliman Ibrahim, Eltayeb Mahdi, Manar Al-Hilo — these are the names of filmmakers at the mercy of Sudan's political situation. Not only had their films been banished from memory, they weren't even allowed to make new ones.

From the 1960s to the 1980s, these four young aspiring filmmakers went abroad to various countries to study film. After finishing their graduation projects, they returned to Sudan eager to make film history but were quickly confronted with harsh reality. A coup d'état in 1989 reinstated a dictatorial regime. Filmmaking was outlawed, and cities were forced to shut down their theaters one after another.

A quarter century has passed. For the Sudanese youth of today, "movies" means pirated DVDs imported from overseas or videos uploaded onto YouTube. They can only be viewed on a small monitor at home or a smartphone screen. Small wonder — most young people have never set foot in an actual movie theater.

In *Talking About Trees*, we see these former movie enthusiasts, who travel from village to village in Sudan with a small screen and projector stuffed in their car to hold guerilla screenings at night, strive to revive a now-defunct movie theater. Working next to a group of kids engrossed in their soccer ball, the men refurbish the screen, repaint signs, and line up chairs. They do it with astonishing care.

While they steadily carry on with their efforts to reopen the theater, they lack the most important thing: the authorities show no sign of issuing them a screening license. Far from succumbing to grief or resentment, we see them try to coolly accept the situation. One of them quietly quotes Brecht's poem: "What kind of times are these, when / To talk about trees is almost a crime / Because it implies silence about so many horrors?" ("To Those Born Later").

In a country ruled by a dictator reelected for a fifth term,* at a time when it's still illegal to even hold a camera, these men had taken on the task of shaking the dust off an old relic called film. Does the "talk about the trees" among them add up to a guilty silence? No — what this movie shows us is that it is this relentless will to keep telling stories that can turn into an intellectual rebellion toward these harsh realities. Their demeanor is too light to signify despair, too vehement to represent cowardice.

As the film begins, the men are caught in a blackout and think of a game play. Lit by small lights, with Ibrahim Shaddad as Norma Desmond (Gloria Swanson) facing an imaginary camera, they reenact the final scene of *Sunset Boulevard* in which Desmond, clinging to her movie dreams, exits center screen. "You don't know how much I'm happy to be here with you doing another film, because after this film we're going to make another film, and another film and another film."

To be blessed by movie dreams, to be forsaken by movie dreams, are two sides of the same coin. These great filmmakers, forced into silence for a quarter century, may count for little in the history of cinema. But to me, their quiet rebellion, the fact that they continue to tell stories and love their movie dreams more than anyone even as conditions in Sudan worsen is worthy of the utmost wonder and respect.

* In April 2019, after filming ended for this film, rising popular discontent in Sudan culminated in a coup d'état by the military, thus ending the 30-year dictatorship of Omar al-Bashir. The situation remained volatile for a time, but in August a provisional government was set up, and there is hope for a gradual transition to a civilian government.

(Translated by Thomas Kabara)

■上映 Screening 『木々について語ること〜トーキング・アバウト・ツリーズ〜』Talking About Trees [DS] 10/13 20:00- [CS]

現実の創造的劇化 | Wartime Japan

来るべき日本文化映画批判のために For Prospective Critiques of *Bunka Eiga*

藤井仁子 | Fujii Jinshi

(映画研究 | Film Studies)

戦時中の文化映画をどう見るかは、日本の戦時体制と現在との関係をどう評価するかという問題に直結せざるをえない。何といっても劇映画ではないのである。当時の政治体制のなかで「現実」を捉え、公検閲を受けたものである以上（ことに戦時中は、映画法の下で認定を受けたものだけが文化映画と呼ばれた）、たとえ表面的に政治に関わろうとしない映画であったとしても、それこそ一つの政治的態度と見なさないわけにはいかないだろう。そうした政治的態度を現在の眼でどう評価するかという問題抜きに、今、文化映画を見ることはできない。戦後のつくり手たちは、戦時中の悪しき記憶につらなる文化映画や教育映画といった呼称を嫌い、自らの仕事を記録映画と呼ぶことを好んだ。戦後的な「記録」への注力にさえ、戦時中の文化映画への反発が含まれていたことになる。

他方で、もういい加減にこうした一国の歴史事情からそれらの映画を解き放ち、世界的な視野に立って評価すべき時ではないかという考え方もありえよう。広義の文化映画を、それらがモデルとした英国ドキュメンタリー運動の代表作やソヴィエト映画『トゥルクシ

ブ』(1929)とともに上映する今回の特集を、そのような企てのきつかけとするのもよい。『トゥルクシブ』で乾いた大地に引かれた水は、1930年代のハリウッドでもっともラディカルな映画と評されるキング・ヴィダーの『麦秋』(1934)における集団農場を経て、日本の劇映画である清水宏の『みかへの塔』(1941)では「特殊児童」のための施設の敷地を潤すに至る。大地という反資本主義的な形象が、社会主義体制とファシズム国家にくわえ、大恐慌後のアメリカにまで共通して現れているのである。あるいは、ヴァルター・ルトマンの『伯林 大都会交響楽』(1927)の冒頭でモダンシティそのものを具現化して都市に到着した列車は、石本統吉の『雪国』(1939)の冒頭では都市の観客に雪国のイメージを安全な驚異として差し出す緩衝材の役割を果たしている。そうした開始のトポスとしての列車は、はるか後年に撮られた王兵(ワン・ビン)の『鉄西区』(2003)では一転、時代に取り残された工業地帯をどこにたどり着くでもなく幽霊列車のようにただ虚しく走りまわることになる。そういえば最新作『イメージの本』(2018)に『トゥルクシブ』を引用したジャン＝

VOL.1 | 2015 秋 | 2000 円 + 税

本格映画批評誌

赤坂太輔 「自然さ」の現状
内田雅章 Chaplin wants to talk to you.
川口カ 嘘と構造のキメラ：クリストファー・ノーラン試論
木村有理子 バームバックならどうする？
黒岩幹子 メル・ギブソンのふしぎ
合田典彦 余は如何にして『意地悪ばあさん』主義者となりし乎
佐藤雄一 映画と労働の砦
土居伸彰 ただすべてを受け止めるべき風として：宮崎駿『風立ちぬ』
丹生谷貴志 『グラン・トリノ』以降のイーストウッド映画はマルバソ条項を遵守するか
藤井仁子 あるときは片目の密輸業者：アンドレ・ド・トスの新たな始まりへ
廣瀬純 黒沢清の英雄計画：万人がひれ伏す唯一最強の映像へ
前場溪花 青い空虚：フィリップ・ガレル『灼熱の肌』
安井豊作 「シネマ」の貧困、貧困の「シネマ」(I)：現代アメリカ映画の一断面
鷺谷花 『共喰い』、または傷と刃の「性教育」
エヴァン・カルダー・ウィリアムズ 終わりのなき終わり：恐慌時代のカタストロフ映画(宇波拓・江口正登訳)
ユージン・サッカー ダーク・メディア(宇波拓・江口正登訳)
セルジュ・ダナー 登場の演劇：ジョン・フォード『荒野の女たち』(角井誠訳)
角井誠 井戸の底のイメージ：セルジュ・ダナーによるジョン・フォード
阪本順治 「しよせん人間はこんなもんだ」という思いで映画を撮ってきた
西山洋市 映画演出とはなにか (1)：台詞のチューニング

シネ砦

FORT CINEMA

誌名にある「砦」とは、
小川紳介の『第二砦の人々』の「砦」を指している。
三里塚反対同盟の人々は、砦の背後に身を隠すのではなく、
己の身体を砦に鎖で巻き付け、
自ら「砦になること」で、機動隊に対峙した。
私たちが「砦になる」ことで、
映画、社会、世界と対峙することを願っている。

VOL.2 | 鋭意準備中 | 2020年初頭予定
[発行] シネ砦集団 | cinetoride.com



『トゥルクシブ』Turksib

写真提供 国立映画アーカイブ Photograph courtesy of National Film Archive of Japan

リュック・ゴダールは、『アワーミュージック』(2004)で自ら演じた作中人物に廃墟の写真を掲げさせ、どこで撮られたものと思うかと聴衆に向かって質問させていた。スターリングラード、ワルシャワ、バイルート、サラエヴォ、広島と口々に彼らが返す答えはどれも誤っ

ており、正解は南北戦争当時のリッチモンドである。ここでゴダールが、政治体制と時代の違いを超えて通底しあう、イメージのスキヤングラスな類似を挑発的に問題化していることはあきらかだろう。

この種の横断的な考察は、従来の枠組みにとらわれない刺激的な議論の可能性を開くものである反面、日本の文脈においては、はじめに述べたような戦時体制と現在の関係という問題を棚上げするもののようにも思われる。日本に固有の難題を、世界的な拡がりのうちにあいまいに解消させてしまうものに思われるのだ。結局のところ、これまで述べてきたことの根底に横たわっているのは、この国の戦前と戦後を、連続と断絶のいずれの相において捉えるべきかというお馴染みの議論であり、近年の急変する国際情勢のただなかであって、われわれはいつまで過去の歴史に縛られなければならないのかという、それじたいとしては充分に理由のある苛立ちなのである。世紀が改まり、元号が二度改まってもわれわれはなお「戦後」に囚われたままであるらしい。そうである以上、文化映画もまた歴史にはなりきれないし、歴史になりきれないからこそ現在への魅りを果たすこともできないだろう。「戦後」が本当に終わるその日まで、われわれにとって文化映画を見ることは砂を噛むような思いとともにしかありえず、またそうでありつづけねばならないのだ。

How we see wartime *bunka eiga* (culture film) must directly relate to the question of how to evaluate the relationship between the wartime regime and the present in Japan. Above all, *bunka eiga* is not fiction film. Insofar as *bunka eigas* captured “reality” under the political system of the day and underwent public censorship (what was called *bunka eiga* were only those approved by the Film Law, especially during the war), they must be considered as a political attitude even if some superficially refuse to get involved in politics. We cannot see *bunka eiga* now without questioning such a political attitude through the present eyes. With an aversion to the designation of *bunka eiga* or *kyoiku eiga* (educational film) that led to vicious memories during the war, postwar filmmakers preferred to call their films *kiroku eiga* (documentary film). Even the postwar focus on “kiroku (documentary)” implied a repulsion to wartime *bunka eigas*.

It is high time, some may argue, to liberate these films from a country’s historical circumstances to appreciate them from a global perspective. Screening *bunka eigas* in this broader sense, together with representative films of the British Documentary Movement, which they took as a model, as well as *Turksib*, a Soviet film, *The Creative Treatment of Grierson* in Wartime Japan can be used as a springboard for such an attempt. We can see how water poured on the dry land in *Turksib* flows through the collective farm in King Vidor’s *Our Daily Bread* (1934), arguably one of the most radical Hollywood films in the 1930s, to wet the facility site for “exceptional children” in Shimizu Hiroshi’s *Introspection Tower* (1941), a Japanese feature. Land, which is an anti-capitalistic figure, commonly appears not only in both the socialist system and the fascist nation but also in America after the Great Depression. Or at the beginning of Walter Ruttmann’s *Berlin: Symphony of a Great City* (1927), a train arrives at the city, embodying modernity itself. Ishimoto Tokichi’s *Snow Country* (1939) also begins with a train that serves as a buffer, which presents an image of the snow country as safe wonder to the urban audience. While the trains signify commencement in these films, in Wang Bing’s *West of Tracks* (2003), filmed much later, they end in vainly running through the industrial area left behind in another time, like ghosts going nowhere. Speaking of which, Jean-Luc Godard has cited *Turksib* in his latest film, *The Image Book* (2018). In *Notre musique* (2004) he himself plays the role of a character who while showing a picture of ruins, asks the audience where it was shot; members of the audience successively give answers: Stalingrad, Warsaw, Beirut, Sarajevo, and Hiroshima, none of which is correct; the correct answer is Richmond during the Civil War. Obviously, he provocatively questions scandalously analogous images that resonate across different political systems and ages.

ベドロ・コスタ監督作品

ホース・マネー

2015年 山形国際ドキュメンタリー映画祭 大賞
2014年 ロカルノ国際映画祭 最優秀監督賞

この街には移民たちの故郷を想う眼が流れている
時は過ぎ去っていく、ただ静かに
異国の地で翻弄されたひとりの男の人生
その魂は夜に解き放たれた



『ヴァンダの部屋』『コロサル・ユース』でリスボンの捨てられた街の人々を見つめたポルトガルの鬼才ベドロ・コスタ。様々な国際映画祭や映画誌で絶賛された、恐るべき傑作。国内未公開短編を収録、解説ブックレットを封入した特別盤!

【特典映像】『O NOSSO HOME (わたしたちの男)』(短編 25分)、予告編集
【封入特典】ブックレット (32頁 / ベドロ・コスタ監督インタビュー、青山真治氏ほか論考収録)

[Blu-ray] IVD-1178 ¥5,800 (税別) [DVD] IVC-5827 ¥4,800 (税別) **絶賛発売中!**

発売元: 株式会社アイ・ヴィー・シー 提供: シネマトリックス www.ivic-tokyo.co.jp

Though this type of transverse consideration can open up possibilities of exciting discussion, free from the conventional framework, it seems to table the relationship between the wartime regime and the present, as mentioned earlier, in the Japanese context. It appears to ambiguously resolve uniquely Japanese difficult problems in global extension. Ultimately, what lies at the root of the discussion so far is a familiar argument: should we see continuity or discontinuity in understanding both prewar and postwar Japan? In the midst of international affairs that have abruptly changed in

recent times, how long will we be bound by our past history? This is sufficiently reasonable frustration in itself. We have entered the new millennium and the Japanese eras have changed twice. Still, we seem to be caught in “the postwar era”. If this is the case, *bunka eiga* cannot become history, and hence it will be unable to revive in the present. Until the day when “the postwar era” really ends, we cannot see *bunka eiga* without stultifying thought, which must continue to remain that way.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screenings

『トゥルクシブ』 *Turksib* [GSG] 10/13 13:40- [M1] 『雪国』 *Snow Country* [YF] 10/12 13:45- [M1]

..... ともにある Cinema with Us 2019

新台湾ドキュメンタリーへの手引き

Introduction to the New Taiwan Documentary

邱貴芬 (チョウ・クイフン) | Chiu Kuei-fen

(台湾文学・文化研究 | Taiwan Literature and Cultural Studies)

張英進 (インジン・ジャン) との 2014 年の共著 (*New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place*) において、筆者は新台湾ドキュメンタリーを3つの歴史的発展段階に分け、それぞれの特徴を明らかにした。1984年から1990年までの第1期は、活動家が手がける草の根的な性格の強いドキュメンタリーを主流とし、基本的に、対抗手段としての証言、対抗手段としての記憶を追求する実践がなされた時期と定義することができるだろう。なかでも、「新台湾ドキュメンタリーの父」とされる「綠色小組」が制作した『鹿港反社邦運動』(1987)は、その例証となる事例である。台湾中西部の海沿いの町に持ちあがった、国際的化学品企業デュポン社による酸化チタン製造所建設計画への反対運動を記録したこのドキュメンタリーは、台湾の育ちつつある市民社会をその歴史的転機となるまさにその時点においてヴィヴィッドに捉えている。また、この作品は、活動家の手がける台湾版エコドキュメンタリーの礎となったという点で、その歴史のランドマークと見なすこともできるだろう。環境的正義を基調音とするこの映画には、環境負荷の配分の不平等性と社会正義の必要性を認識する環境保護思想が含まれている。

1990年代に入っておよそ10年続いた第2期は、呉乙峰 (ウー・イフン) 率いる「全景」が台湾ドキュメンタリー界を席卷した時期に当たる。参加型を標榜するこの一派の特徴は、被写体を対話者と位置づけ、作り手と同等の立場にある人間として扱うことにある。映画作家は被写体「のために」語るのではなく、ドキュメンタリーの意味を構築するなかで被写体に敬意を示しつつ、彼ら「とともに」語るのである。

興味深いことに、90年代のドキュメンタリー制作と市民社会の強化は、多くの面で政府の援助とともに発展した。95年には行政院文化建設委員会の支援をうけ、全景が都市部および農村部でドキュメンタリー制作の基礎技術を教える複数年教育プログラムを開始しているが、なかでも受講者74人のうち11人が原住民族出身であることは特筆すべきだろう。この事実は、原住民族の自己表

象をめぐる闘争に重要な進歩があったことを示している。なお、今回YIDFFの「ともにある」では、2006年の解散まで全景のメンバーだった黄淑梅 (ホアン・シューメイ) 監督の作品から、『台湾マンボ』『子どもたちへの手紙』『帰郷』の上映が予定されている。

1990年代はまた、台湾におけるドキュメンタリーの制作側と上映側の双方に制度的支援が拡大した時期とも重なっている。1996年には国立台南芸術大学が初のドキュメンタリー制作および研究の大学院専攻課程を設置し、これによりついに制作現場の教育に重要な制度的足がかりを得た台湾ドキュメンタリーは、この研究科から多くの若手作家を輩出。今回「ともにある」の上映リストに挙げられている許慧如 (シュウ・ホイルー) と蔡一峰 (ツァイ・イーフォン) も、同大学の出身である。上映機会については、台湾公共テレビが1999年にドキュメンタリー専門番組「記録観点」の放映を開始したことが大きな意味をもつだろう。

周美玲 (ゼロ・チョウ) の呼びかけにより12人のドキュメンタリー作家が監督した短篇を集めた「流離島影」シリーズ (2000) の登場は、新台湾ドキュメンタリーをさらに新たな段階へと引き入れた。第3期となるこの時期は、美学の問題が前景化し、ドキュメンタリーとフィクションの線引きがあいまいになった点にその特徴がある。美学面を重視しようとするこうした衝動は、ある意味で、90年代後半に乱立した各地の映画祭がインディペンデントに活動する作家にとっての重要な上映機会となっていったことの影響の大きさを物語っている。綠色小組や全景が制作していたドキュメンタリーとはかなり違った観客をターゲットとすることの多い映画祭で賞を獲る好例となるのは、仏・日・台3国にまたがる1930年代の越境文化の流れをダイナミックに描いた黄亞歴 (ホアン・ヤーリー) 監督作品『日曜日の散歩者』(2016) が用いる、実験的な映画の語り口だろう。台湾国際ドキュメンタリー映画祭は1999年に創設されているが、2013年よりこの台湾最大のドキュメンタリー映画祭でプログラムディレクターを務める林木材 (ウッド・リン) が、日台国際共同プログラムとなる今回の「ともにある」で台湾側の作品選定に協力し

ていることも付記しておこう。

作り手たちがよりドキュメンタリーの美学をめぐる問題に注意を向けねばならなくなった要因としては、映画祭に加え、台湾のドキュメンタリーが商業公開を通じてより広い観客を求めることで、業界を持続可能なものとしようとした点も挙げられる。劇場の観客に訴えかける上で「語られる内容」——以上にはなくとも——と同じくらい「うまく語ること」が重要とされるなか、商業公開を念頭に置いて作られたドキュメンタリーが、美学的な形式の重要性を見逃すことができなくなるのは想像に難くない。台湾で制作されたドキュ

メンタリー作品で最大の収益をたたき出した齊柏林（チー・ポーリン）のエコドキュメンタリー『天空からの招待状』（2013）は、まさしくそうしたケースだろう。筆者がかつて指摘したように（“Mapping Taiwanese Ecodocumentary Landscape: Politics of Aesthetics and Environmental Ethics in Taiwanese Ecodocumentaries”, *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 11, no.1, 2017）、この大衆性の高いドキュメンタリーをめぐる議論は、「エコシネマ」そしてエコ映画批評の定義それぞれ自体に重要な問いを投げかけるのである。

（中村真人訳）

In *New Chinese-Language Documentaries: Ethics, Subject and Place* (2014, co-authored with Yingjin Zhang), I identified three historical stages of the development of the New Taiwan Documentary. The first stage, spanning from 1984 to 1990, was dominated by activist documentary films marked by a strong grassroots character. NTD at this stage defined itself basically

as counter-witness and counter-memory film practice. *The Lukang Anti-DuPont Movement* (1987), produced by the “Green Team” — allegedly “the father of the New Taiwan Documentary”, is an illustrative example. This documentary documents the movement against the proposal by the transnational DuPont company to build a titanium dioxide plant in a coastal town in western central Taiwan. It vividly captured a growing Taiwanese civil society at that specific historical juncture. The documentary can be seen as a landmark in the history of Taiwanese ecodocumentary making in that it laid the foundation for activist Taiwanese ecodocumentaries. It carries a rudimentary note of environmental justice — an environmentalism that recognizes the uneven distribution of environmental burdens and the need for social justice.

The second stage, lasting roughly ten years in the 1990s, witnessed the domination of the Taiwanese documentary scene by the Full-shot School under the leadership of Wu Yi-feng. A characteristic of the Full-Shot school is a participatory documentary style that positions the filmed subject as an *interlocutor* — someone on an equal footing with the filmmaker. Instead of ‘speaking for’ the filmed subjects, the filmmaker ‘speaks with’ them, showing respect for the filmed subjects in the construction of the documentary’s meaning.

Interestingly, the close relationship between documentary filmmaking and the empowerment of the civil society in the 1990s was developed with the government’s assistance in many ways. In 1995, under the aegis of the Cultural Affairs Bureau, the Full-shot School undertook a multi-year training program to teach interested people in rural as well as urban areas basic documentary filmmaking skills. Noticeably, 11 out of the 74 trainees were indigenes. This signifies an important step in the indigenous struggle for self-representation. Director Huang Shu-mei was a Full-Shot member before the school was disbanded in 2006. Several of her works are included in the “Cinema with Us” program at the 2019 YIDFF: *Formosa Dream, Disrupted, A Letter to Future Children, and Coming Home*.

The 1990s also witnessed increasing institutional support of documentary filmmaking and screening in Taiwan. In 1996, Tainan National University of the Arts set up the first graduate institute of documentary filmmaking and studies. Documentary filmmaking training finally gained an important institutional foothold. Many young documentary filmmakers in Taiwan have studied in or graduated from that institute. Both Hsu Hui-ju and Tsai Yi-feng, whose works also appear on the screening list of “Cinema with Us” program this year, gradu-



『心の呼び声』 *Somewhere Over the Namasia*



『帰郷』 *Coming Home*



『洪水の後で一家についての12の物語』 *Twelve Stories about the Flood*

ated from TNUA. In terms of screening opportunities, Taiwan Public Television launched “Documentary Viewpoints” — a program devoted exclusively to documentary films, in 1999. The appearance of *Floating Islands* (2000), a collection of short pieces directed by twelve documentarians and coordinated by Zero Chou ushered NTD into a new stage. The question of aesthetics surfaced and the line between documentary and fiction was blurred. In a sense, this urge to address the aesthetic question testified to the impact of proliferating film festivals that were becoming important screening venues for independent documentarians in the late 1990s. Film festivals usually have an audience quite different from those targeted by documentarians produced by the Green Team or the Full-shot School. The experimental film language of *Le Moulin* (dir. Huang Ya-li, 2016), an award winning documentary celebrating the dynamics of transcultural flows in the France-Japan-Taiwan circuit in the 1930s, is a good example. Taiwan International Documentary Festival was set up in 1998. Wood Lin, who has been the program director of this most important documentary festival

■上映 Screenings

『心の呼び声』 *Somewhere Over the Namasia* [CU] 10/11 19:00- [M2] 『カナカナブは待っている』 *Kanakanavu Await* [CU] 10/12 18:30- [M2]
『洪水の後で一家についての12の物語』 *Twelve Stories about the Flood* [CU] 10/13 16:15- [M2]
『故郷はどこに』 *Out of Place* [CU] 10/13 18:00- [M2] 『台湾マンガ』 *Formosa Dream, Disrupted* [CU] 10/14 13:05- [M2]
『子どもたちへの手紙』 *A Letter to Future Children* [CU] 10/14 16:20- [M2] 『帰郷』 *Coming Home* [CU] 10/14 18:45- [M2]

インド北東部より | Northeast India

インド北東部視聴覚アーカイブの創世記 Genesis: The Northeast India AV Archive

ジュニシャ・コングウィル | Junisha Khongwir

(スタジオビデオ制作 / 映画研究 | Video Studio Productions, Film Studies)

人間の達成と転落、そしてまた土地や都市の風景の変化を、カメラはつねに目撃してきた。フィルムからデジタルへと移行したとはいえ、私たちの土地と歴史がドキュメンタリーやフィクションの形式で語られ続けてきたことに変わりはない。私たちが拠点とするこのインド北東部だけでも、毎年数百本の映画が製作されている。しかし重要なのはいつだって、そうした作品が後に続く世代まで生き残っているのか、という問いである。忘れ去られ、その存在さえ知られぬままに廃棄される映画は数多いが、それらが私たちの社会と文化を記録した貴重なドキュメンタリーであり、歴史的な証言であるのも確かだろう。したがって、この点に関連して浮上してくる問いはこうだ——この地で生まれた映画や写真や音声資料にアクセスする場所は、いったいどこにあるのか？

他の地域と隔絶されてはいるものの、220以上の民族が暮らすインド北東部は、それ自体で独自の文化と伝統を豊かに内包する地域である。多様な文化、言語、宗教、伝統をもつこの土地は、100年以上も前から、写真や音声、あるいは映画によって広く記録されてきた。そうした記録は、自主制作のドキュメンタリー、ホームムービー、ニュースリール、短篇映画や商業映画のかたちをとり、さらにプロアマ問わずに撮られてきた写真のかたちでも残されている。数千年ものあいだ口承で伝統を受け継いできた諸民族が大部分を

in Taiwan since 2013, helps organize the Taiwanese film screenings for YIDFF this year.

In addition to film festivals, the search for a wider audience through commercial release to make the documentary industry in Taiwan sustainable also forces documentary filmmakers to pay more attention to the question of documentary aesthetics. Understandably, documentary films made with commercial release in mind cannot overlook the importance of the aesthetic form, for “good storytelling” is as important as, if not more important than, “the story” itself in appealing to theater audience. *Beyond Beauty: Taiwan from Above* (dir. Chi Po-lin, 2013), an ecodocumentary that claimed the highest gross for a locally produced documentary in Taiwan, is a case in point. As I pointed out in “Mapping Taiwanese Ecodocumentary Landscape: Politics of Aesthetics and Environmental Ethics in Taiwanese Ecodocumentaries” (*Journal of Chinese Cinemas*, vol. 11, no.1, 2017), the debate on this popular documentary raises important questions about the definition of ‘ecocinema’ and eco-film criticism.

占めるインド北東部にあって、私たちの足元に眠る文化的歴史的証言という宝物は、いまやゆっくりと失われつつある。ライフスタイルの変化とともに、祖先の話や古来よりの神話や伝説に膝をつき合わせて耳を傾ける時間をもつ人がますます減ってきているのだ。紙に書き留められようが、なんらかの媒体に記録されようが、何であれ未来の世代に伝えるには、それらが保存されることが必要だ。そうした資料をアーカイブし保存する責任をいまこそ果たさなければ、それらは地下の物置に、もっと悪い場合にはごみ処理場に送られるだけで、私たちの子供やそのあとに続く世代も、自分たちの歴史に対する自覚をもてなくなってしまうことだろう。

インド北東部視聴覚アーカイブは、2018年の初め、シロンを拠点に活動する映画作家タルン・パルティアと笹川平和財団主任研究員の中村唯からの声かけにより、セント・アンソニーズ大学マスメディア学部を母体とする公的な視聴覚アーカイブ創設の可能性について話し合いの場がもたれたときを発端とする。この好機を前に私たち大学側は歓喜に沸き、アーカイブの運営維持を担う決定はすぐさま下された。私たちにとってこれは、大学の新たな誇りとなるだけでなく、自分たちの社会に有用で、自分たちの地域に大いに必要とされる事業にみずから取り組む手段となったのだ。そして今後、山形国際ドキュメンタリー映画祭との連携により日本での知識

が共有されることも、私たちはたいへん喜ばしく思っている。

それから一年、笹川平和財団の支援を得た私たちの大学は、アーカイブ創設の下地作りを終え（そこにはたとえば、視聴覚アーカイブの必要性をより理解してもらうためにメガラヤ州内のあらゆるメディア制作関係者の代表を集めた会合なども含まれる）、2019年10月10日の開館に向けた準備もすべて整っている。

インド北東部視聴覚アーカイブは、たんに映像や音声の素材を保管するだけの場ではなく、学生や研究者を含めた大学人から調査目的の人々や映画の作り手まで、誰もがかわることのできる参加型アーカイブを目指している。当館のウェブ・アーカイブ (<http://nearchive.in>) はそれが可能となるよう独自に設計されたプラット

フォームとなっているし、あるいはシロン市の本学構内にある施設を実際に訪れて、所蔵資料のすべてにアクセスすることもできるようになっている。

アーカイブ形成の作業が依然として続く一方、私たちは、インド北東部地域の豊かな視聴覚遺産を保存し、時期を見ていづれアーカイブ内に視聴覚資料の復元センターを設置するという目標を明確に掲げている。つい先だってメガラヤ州政府より援助の約束を取り付けたこともあり、インド北東部視聴覚アーカイブが非常に活気にあふれた参加型公共アーカイブになるだろうとの期待はふくらむばかりである。

(中村真人訳)



「インド北東部視聴覚アーカイブ」所蔵資料より
From the Northeast India AV Archive

The camera has always been witness to man's achievements and downfall, as well as the evolving changes of landscapes and cityscapes. In formats of celluloid to digital, tales of our own land and history have been told and interpreted in both documentary and fiction form. Every year, hundreds of films are produced from our region — the northeast of India — alone. But the crucial question has always been, will they survive for generations to come? Many films are forgotten and abandoned, their very existence often unknown, yet these films are valuable documentary and historical evidence of our society and culture. And a pertinent question that arises is, where do we access these films, photographs and audio material emanating from here?

Although far flung from the rest of the country, Northeast India is rich in culture and tradition in itself, home to over 220 ethnic communities. With its varied culture, language, religion and tradition, it has been extensively documented in photographs, audio and film for well over a hundred years. These documentations were in the form of independent documentaries, home movies, newsreels, short films, commercial films, and both professional and amateur photographs. We in the northeast are sitting on a treasure trove of cultural historical evidence that is slowly being lost due to the fact that most tribes and communities have depended on oral traditions for millennia. Now with changing lifestyles, less and less people have time to sit and listen to stories about their ancestors and stories of traditional myths and legends. Whatever has been put down to paper or recorded in some form needs to be preserved for the sake of our future generations. If we do not take the responsibility of archiving such material and preserving them, they would just be sitting in one's basement, storeroom, or worse — in a landfill. Our children and the generations to come would be left with no sense of their own history.

The Northeast India AV Archive began when Shillong-based filmmaker Tarun Bhartiya and Senior Program Officer of the Sasakawa Peace Foundation Nakamura Yui approached us in early 2018 to discuss the possibility of the Mass Media Department of St. Anthony's College hosting an audio-visual public archive. We at the college were ecstatic over the opportunity and decided to run and maintain the Northeast India AV Archive. This was not only another feather in our cap but also a way of engaging ourselves with something that is relevant

to our society and very much needed in our region. We are very happy to also be collaborating with the Yamagata International Documentary Film Festival, Japan, where there will be knowledge sharing.

A year on, the Department of Mass Media, St. Anthony's College, with the support of the Sasakawa Peace Foundation, has been able to do the ground work for the audio-visual archive (including a summit gathering for all media practitioners of Meghalaya to better understand the need of an audio-visual archive) and is all set to launch on the 10th of October 2019.

The Northeast India AV Archive will not be just a repository of audio-visual material, but a participatory archive where students, academicians, researchers, filmmakers —

in fact anyone — can contribute. This will be made possible through the archive's uniquely designed web platform (<http://neaarchive.in>). The public may access all material of the archive at the archive itself at St. Anthony's College campus in Shillong.

As the work continues in building the Northeast India AV archive, our goals are very clear: to preserve the rich audio-visual heritage of the north-eastern region and in due course of time, set up an audio-visual restoration center within the archive. With the recent commitment of support given by the Government of Meghalaya, we are hopeful that the Northeast India AV Archive will become a very active and participatory public archive.

インド北東部より | Northeast India

記憶の橋を架ける

—映像アーカイブの未来

Building a Bridge of Memory: The Future of Footage Archival

梅木壮一 | Umeki Soichi

(インド駐在調査員 | Overseas Researcher, India)

私たちに鮮烈な記憶を刻みつけた東日本大震災。山形国際ドキュメンタリー映画祭は2014年に「311ドキュメンタリーフィルム・アーカイブ」を開設した。100を超える震災にまつわる記録映画に関連情報とともに収集・保存し、世界へ発信していくことを目的としたこの取り組みは、震災の記憶の風化を防ぎ、次世代に語り継ぐための重要なプロジェクトだ。

山形から遠く離れたインドで、同様の取り組みが進んでいる。今年7月、同国北東部メガラヤ州にあるセント・アンソニーズ大学と笹川平和財団とが提携し、「インド北東部視聴覚アーカイブ (The Northeast India AV Archive)」が設立された。今年の山形では、同アーカイブが蒐集したなかから、およそ半世紀前の地域を収めた貴重な映像や、独特の暮らしや風習を記録した作品、あるいは女性の地位をめぐる問題に鋭く切り込んだ作品など、北東部内外の映像作家による16本が上映される。

紅茶の産地として知られるアッサム州や、第二次大戦の激戦地として有名なインパールを首都とするマニプル州など、8つの州で構成される「インド北東部」は、中国やミャンマー、バングラデシュ等に囲まれるエリアに突き出した形をなしている。約4,600万人が暮らし、その半数近くをヒンドゥー教徒が占めるが、ムスリムやキリスト教徒も多い。域内には200を超える民族が存在し、文化的多様性に富んでいる。モンゴロイド系の住民が多く、驚くほど日本人に顔つきが似ている点も特記しておこう。首都デリーや他の国内地域との接続性の乏しさ、独立志向の高い地元勢力の存在等により、1947年のインド独立以来、あらゆる開発が遅れた地域となっており、経済水準も全国平均に比べて劣る。

「北東部は長い間、ネグレクトされ続けてきた。同じインド人であっても北東部のことを知る者は少ない」。上映作品のひとつ『森の奥のつり橋』(1999)を撮ったサンジェイ・カク監督をデリーに訪ねると、氏はそう語った。『森の奥のつり橋』は、最北東のアルナーチャ

ル・プラデシュ州の山奥深く、竹やサトウキビの蔓でできた300mに及ぶ橋を年に一度かけ替えるという風習を伝統にもつ村に密着した作品だ。制作から20年経った今も、国内の大学の映像コース等で教科書的作品として視聴されているという。「インドに無数に存在する先住民族が、自分たちの文化のユニークさに自ら気づくことは難しい。この作品は彼らに勇気を与えるきっかけになっている」とカク氏は言う。

こんなエピソードを聞かせてくれた。カク氏のクルーによる撮影と同時期に、政府の援助を受けた団体が、近代的な建材を用いた橋を架けようとした。設置場所が悪いという地元住民の反対の声を押し切って完成された橋は、しかし数ヶ月後、村を見舞った嵐によって吹き飛んでしまった。かたや、住民たちが架けた竹製の橋は崩落を免れたようだ。「これこそが知恵の蓄えというものだ」とカク氏は熱く述べ、そこに地元文化の真髄を見出す。と同時に、そうした伝統的な橋の架け方も、先人が培ってきた知恵を次世代の若者たちが継承しなければ、いずれ忘れ去られていくだろう。コミュニ

『森の奥のつり橋』In the Forest Hangs a Bridge



ティの一大行事である橋づくりに参加しない若者が増えている、と嘆く村の老人の姿が映画には写されていた。

東日本大震災が発生した2011年から今年までの間に、日本では何百万もの新しい命が誕生した。未来を生きる彼ら彼女らはあ

の震災の記憶を有していない。我々が震災から得た経験や教訓の記憶も、インド北東部に根付く経験知とも言える先人たちの記憶も、映像という記録に残し、次の世代に伝えるために、アーカイブはこれからも機能していく。

The Great East Japan Earthquake carved vivid memories into us. In 2014, the Yamagata International Documentary Film Festival established the 311 Documentary Film Archive. This initiative collects and preserves over 100 documentary films regarding the earthquake disaster together with supplementary information; its goal is to transmit these materials to the world. It is an important project for preventing memories of the earthquake disaster from fading and for passing these memories on to future generations.

Far away from Yamagata, in India, a similar initiative is underway. In July of this year, St. Anthony's College in the northeastern Indian state of Meghalaya joined with the Sasakawa Peace Foundation to found the Northeast India AV Archive. This year's YIDFF will screen 16 films from this collection that were produced by filmmakers from inside and outside of Northeast India: precious images that capture this region as it was almost a half-century ago, works that document particular lifestyles and customs, pieces that incisively cut to the hearts of problems related to women's positions in society, among other works.

Northeast India, comprised of eight states including Assam, a renowned black tea-producing region, and Manipur, which has as its capital Imphal, a city famous for having been a site of a bloody battle in the Second World War, forms a protrusion into an area encircled by China, Myanmar, Bangladesh, and other nations. Approximately 46 million people live there, close to half of whom are Hindu. There are also many Muslims and Christians. There are over 200 ethnic groups in the region, which abounds in cultural diversity. There are many Mongoloid people there as well, and it warrants special mention that their facial structures resemble those of Japanese people to a surprising degree. Due to isolation from Delhi, the Indian capital, and other domestic regions, compounded by the influence of powerful local separatist groups, this region has lagged in various areas of development since the independence of India in 1947; its economic level is below the national average.

"For a long time the Northeastern Region has been neglected. Even though its residents are also Indian, there are many in the rest of India who do not know about the Northeast", remarked Sanjay Kak, the director of *In the Forest*

Hangs a Bridge (1999), one of the films to be screened, when I approached him in Delhi. *In the Forest Hangs a Bridge* is a work that closely follows a village in the northeastern-most state of Arunachal Pradesh, where there is a traditional custom of annually replacing a bridge made of bamboo and sugarcane fibers that spans 300m. In the twenty years that have passed since the film's production, *In the Forest Hangs a Bridge* has obtained textbook status and is seen in film studies courses in universities across India. Kak states, "The countless indigenous people of India find it difficult to acknowledge the uniqueness of their own cultures. This film offers an opportunity for them to gain this confidence".

He told me of this episode. While Kak's crew was shooting, a group that had received governmental aid had begun building a bridge with modern materials. The bridge was completed despite protests from the indigenous population, who put forth that the location of the bridge was wrong. A few months later a storm struck the village and the modern bridge was blown away. On the other hand, the bamboo bridge that the indigenous people had erected avoided collapse. "This is precisely the accumulation of wisdom", Kak passionately articulated; the event displayed the local culture's spirit. At the same time, if these traditional bridge construction techniques cannot be passed on to the next generation along with the wisdom that the indigenous peoples have cultivated, they will both be completely forgotten. *In the Forest Hangs a Bridge* displays the lament of a village elder over the increasing lack of participation of young people in the bridge construction that is the most important task of their community.

From the time of the Great East Japan Earthquake in 2011 to present, several million new lives have been born into Japan. They who will live the future will have no recollections of the earthquake disaster. Archives will continue to function such that the experiences and lessons that we received from the earthquake disaster, as well as the memories of indigenous peoples of Northeast India that can be said to the roots of experiential knowledge in that region, can be recorded in moving images and transmitted to subsequent generations.

(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screening 『森の奥のつり橋』*In the Forest Hangs a Bridge*【NI】10/12 15:40- [S1]



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。



リニューアル・オープン!

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

「やまがたと映画館」によせて On “Movie Theaters in Yamagata”

成田雄太 | Narita Yuta

(映画史研究/山形ドキュメンタリーフィルムライブラリー | Film History / Yamagata Documentary Film Library)

2015年から「やまがたと映画」特集の一環として、山形県内でかつて営業していた映画館をとりあげ、それぞれについて掘り下げる上映・展示企画を継続しています。これまで、最上町「向町劇場」のガリ版チラシの展示、上市市「トキワ館」にまつわる作品上映、そして酒田市「グリーン・ハウス」の資料展示と作品上映を行ってきました。いずれもいまは存在していない映画館です。特にグリーン・ハウスについては、関係者や当時の観客へのインタビュー映像を記録として残そうというところからはじまって、最終的には一本の映画作品が完成し、広く劇場公開されるにいたりました(『世界一と言われた映画館』佐藤広一監督、2017年)。

3回目となる今回、「やまがたと映画館」では特定の映画館を対象とするのではなく、山形市の映画館の歴史をたどる展示を催すことにしました。映画祭が開催される街であり、2017年にはユネスコ創造都市ネットワークの映画部門として認定された「映画の都」山形市。しかしながら、これまでどのような映画館があり、どのように映画が受け入れられてきたかについて、系統立ててまとめられる機会はほとんどありませんでした。今回の展示は、映画祭の30周年、山形市制130年という節目の年に、その歴史と向き合い、山形の映画史をより精緻に描いていくためのアウトラインを提供するものとなります。

展示は映画祭の会期いっぱい、山形まなび館で開催されます。時代区分ごとに作成された年表、代表的な映画館についてのパネル、そしてチラシやプログラムといった資料によって構成されます。また、壁面に貼り出される市内映画館の変遷を示す航空地図は、これまでになかった形の山形のガイドとなるでしょう。展示のベースとなるのは、今年の5月から6月にかけて山形大学の附属博物館で開かれた「創造都市やまがた誕生までの120年」という特別展であり、その成果を引き継ぎながら、新発見の資料も追加される予定です。

山形市の映画上映の歴史を振り返ると、大きくいって、二つの流れを見出すことができます。一つは、市内の映画興行の始祖であり、長らく山形の映画文化を支えた「宮崎合名社」。もう一つは、「フォーラム」グループに代表される、市民による映画上映の流れです。街に根ざした力と、自分たちの手で観たい映画を上映する市民の力、それが山形独特のものであるのかについては慎重にならなくてはなりませんが、少なくとも、この二つの流れの交叉が山形の映画文化を複雑で豊かなものにしていくと言えるでしょう。

現在、テレビモニター、パソコン、スマートフォンなど、映画を鑑賞するための手軽な選択肢がいくつも存在しますが、いまだに多く



「フォーラム」建設現場 Forum Theater under construction



「霞城館」1940年代のプログラム A program leaflet of Kajo Theater in 1940's

の人にとって、スクリーンのある場所に足を運んで作品を鑑賞する体験は特別であり続けています。もしそれが単なるノスタルジーだけではないのだとしたら、映画館という場には一体どのような魅惑があるのでしょうか。街中の様々な場所にスクリーンをつくりだし、世界中の映画ファンが足を運ぶ特別な場であり続ける山形国際ドキュメンタリー映画祭は、この素朴な疑問に対するヒントであるように思えます。今回の映画祭、そしてこの「やまがたと映画館」の展示で、みなさんそれぞれにとっての映画館、映画体験とは何か、見つけていただくと幸いです。

Since 2015, as part of its “Yamagata and Film” program, YIDFF has organized screenings and exhibitions that investigate various movie theaters that once operated in Yamagata Pre-

ecture. To date, YIDFF has held an exhibition of the mimeographed fliers of the Mukaimachi Theater in Mogami Town, a screening of work about the Tokiwa Theater in Kaminoyama,



山形大学附属博物館での展示風景
 “The History of Yamagata as the City of Film”,
 exhibition at the Yamagata University Museum

Yamagata’s incorporation as a city, faces this legacy, providing an outline for the detailed depiction of the history of cinema in Yamagata.

The exhibition will be held throughout the period of the festival in the Yamagata Manabikan. It is comprised of a timeline divided by time period, panels showcasing prominent movie theaters, and documents like fliers and programs. Also, aerial maps on the walls of the Manabikan display the changing landscape of movie theaters in the city, guiding attendees through a representation of Yamagata that has never before existed. Building on the achievements of “The History of Yamagata as the City of Film”, a special exhibition organized in May and June of this year by the museum attached to Yamagata University, “Movie Theaters in Yamagata” plans on incorporating additional, newly discovered materials.

Reflecting on the history of film screenings in the city of Yamagata, broadly speaking one can identify two flows. The first runs through the pioneer of the city’s film industry, Miyazaki Gomeisha Co., Ltd., which has long supported Yamagata’s film culture. The second flow, citizens’ film screenings, is spearheaded by the Forum Cinema Network. One must be careful about claiming as unique to Yamagata the power of rootedness in place and the power of citizens who, on their own, organize screenings of films. However, at the very least, it can be said that the convergence of these two flows is a rich and complex element of Yamagata’s cinematic culture.

At present, there exist several handy options for appreciating cinema, such as TV monitors, PCs, and smartphones. Yet there remain many many people for whom setting foot into a designated screening area and appreciating a work there is a special experience. Assuming this is not simply nostalgia, what exactly is the charm of that space we call a movie theater? YIDFF, which continues to be a special site in which screens are erected in various locations of the city’s downtown and into which cinema fans from around the world set foot, may offer a hint to the answer of this unsophisticated question. It would bring me much joy if, at this year’s festival and at this “Movie Theaters in Yamagata” exhibition, everyone were to discover their own answer to what movie theaters and cinematic experience can be.

(Translated by Kyle Hecht)

■ 展示 Exhibition

「やまがた映画館」 “Movie Theaters in Yamagata” 10/11-10/16 [YM] 入場無料 Admission Free

こけしの郷愁

The Nostalgia of *Kokeshi*

梅木直美 | Umeki Naomi

(こけし工人 | Kokeshi Artisan)

こけしは大きく分けて新型こけしと伝統こけしがあります。新型こけしは第二次世界大戦後に作られ、誰でも作家になることができ、その形は自由自在。対する伝統こけしの発祥は江戸時代後期、今から200年以上遡ります。師弟関係を結ぶことで継承されていき、

師匠の許可がなければ弟子入りもできなければ、作品を世に出すこともできません。いわゆる系図というものが存在します。何より一番肝心なことは、日本広しといえど、伝統こけしは東北地方6県だけの文化だということです。もともとはお椀やお盆など木製の生活



伝統こけし (梅木直美作)
Traditional kokeshi dolls crafted by Umeki Naomi

用具を作る木地師が、本業の傍ら子どものおもちゃとして作ったのが始まりと言われています。いつしか温泉場の湯治客の土産物として広がりました。地域や特徴により11の系統に分かれており、山形には蔵王系、山形系、肘折系の3つの系統が存在します。世界的に有名な蔵王も肘折もどちらも温泉場です。

首を回すとキュッキュッと音が鳴ったり、こけしの空洞の中に小豆が入っていてカラカラと鳴ったり、先人たちの遊び心が伺えます。こけしの模様は主に染料の朱色(赤)で描かれています。“赤が命を司る”ところから赤は厄祓いや魔除けの効果をもつとも考えられていました。祭のとき子どもの額につける赤い印、神社の鳥居の赤、祝いの席の赤飯の小豆など、たくさん厄除けの伝統があります。医療が発達していなかった昔、子どもが元気に育つのは奇跡でした。そんな子どもたちを守るもの、それが朱色(赤)が使われているこけしだったのです。

現在は大人の蒐集品になっているばかりか海外でも人気です。ではなぜ、もともと子どものおもちゃだったものが今なお愛されてい

るのでしょうか。ひとつはその素朴さです。こけしは手も足もない頭と胴だけの形です。現代からすると不思議なデザインですが、そのもとは、男性も女性もみな寸胴な着物姿がありました。こけしは着物姿を人形にした究極の美なのです。

また伝統には、守るべきものと革新していくものの両方があります。代々継承していくこけしの模様は勝手に変えてはなりません。忠実に模写することから始まります。そこから今度は、伝統を守りながら自分の型のこけしを作ります。それが革新です。そしてこけしは筆によってその「人となり」が現れるのです。技術ではなく作り手の思いや日々の積み重ねが「味」となって表現され、それは年齢とともに変わっていきます。蒐集家はこけしを通して、作り手の人生をも追ってゆくのです。

こけしは郷愁、ふるさとそのもの。そう仰っていた蒐集家の方がありました。遠く忘れていたもの、かつての自分の幼心を思い起こさせる、そんな懐かしさが、こけしには宿っているのかもしれない。

Kokeshi dolls fall into roughly two categories: modern and traditional. Modern *kokeshi* appeared after World War II and can take any shape and be made by anyone. But traditional *kokeshi* originated back in the late Edo period, over 200 years ago. The craft is handed down from master to apprentice, and no doll can be brought to the public without an apprenticeship and permission from a master. There are genealogies of *kokeshi* makers. Most importantly, in all of Japan, traditional *kokeshi* culture remains the preserve of the six prefectures of the Tohoku region. It is said that originally *kijishi* woodworkers, whose livelihood was making bowls and trays, began producing the dolls on the side as toys for children. Before anyone knew it, the dolls grew popular as souvenirs for visitors of medicinal hot springs. Today, there are eleven types of traditional dolls distinguished by region and characteristics, and Yamagata Prefecture can lay claim to three of them: the Zao, Yamagata, and Hijiori forms. Zao and Hijiori, both hot spring-

based forms, are particularly well known internationally.

Turn its neck and it squeaks; shake it and little *azuki* beans rattle in the hollow inside: *kokeshi* dolls embody the playful spirit of ancient craftsmanship. Their main color scheme is vermilion (red). Coming from the folklore that “red determines life”, it was believed the color had the powers of *yakubarai* and *yakuyoke*, ancient practices for keeping misfortune at bay. Japanese folklore is full of examples where red is used for protection. Putting scarlet marks on children’s foreheads during festivals, painting *torii* shrine gates in bright vermilion, and eating red beans in rice on auspicious occasions are just a few. Back in the days before modern medicine, raising a healthy child was akin to a miracle. With their vermilion coloring, *kokeshi* dolls were used to protect the children.

Today, *kokeshi* have become collector’s items, and their popularity extends overseas. How does what was once just a child’s toy have such wide-ranging appeal? One explanation

lies in their simplicity. *Kokeshi* are just a head and torso without any hands or feet. From a contemporary point of view, the design may seem bizarre, but it reflects the straightened body shape of people dressed in kimono, be they male or female. *Kokeshi* represent the ultimate kimono aesthetic in doll form.

Any tradition has some aspects that must be preserved and others that call for innovation. We cannot capriciously change the *kokeshi* design that has been handed down from generation to generation. So, it starts with faithful reproduction. From there, while respecting tradition, we can eventually

make a *kokeshi* that is our own design. That is innovation. And through the paintbrush, *kokeshi* reveals a personality. It is not the technique, but the artisan's feelings and accumulated life experience that gives the doll "flavor", and that is something that changes with age. Collectors may come to know a *kokeshi* maker's whole life through the dolls he or she has made.

Kokeshi is nostalgia, reminiscence itself. That is what one collector told me. Things long forgotten, the children we once were, such wistful memories dwell within these dolls.

(Translated by Thomas Kabara)

やまがたと映画 | Yamagata and Film

「映画の都」の30年とこれから The Movie Capital: Thirty Years On 小林みずほ | Kobayashi Mizuho

(山形市文化振興課、元YIDFFスタッフ | Yamagata City Culture Promotion Division, former YIDFF staff member)

スケジュールチラシの表紙を、よく目を凝らしてみしてほしい。ドキュメンタリー映画祭のロゴの左わきに、ユネスコのロゴが入っているのに気が付いていただけるだろうか。山形市は、2017年10月31日、ユネスコ創造都市ネットワークに加盟した。

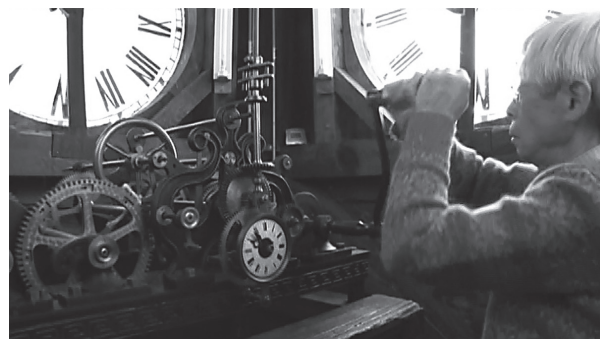
合わせてYIDFFの冠にある「山形市制施行130周年記念事業」という文字を発見していただけるだろうか。今年で30周年を迎えるYIDFFは、「山形市制施行100周年記念事業」として始まった山形市の主催事業（2007年独立以降は共催事業）であり、現在も山形市の文化事業の柱としての位置づけは変わっていない。

予算面而言えば、今年度もYIDFFの補助金が1億円なのに対し、創造都市推進事業の全体予算は1100万円。その中で、海外の映像作家を山形に招聘するアーティスト・イン・レジデンス、山形紹介の映画を海外に届ける映画パッケージ、加盟都市関係者を招いての国際会議、市内の伝統工芸にスポットをあてた短篇映画の制作、アートや文化について語り合う市民向けのイベントなど新規拡張されている。2018年より、山形での撮影を誘致支援するフィルム・コミッション業務も加わり、観光に結びついた取り組みにもなった。年に1回のネットワーク総会や国内の自治体との会議では、それぞれの取組みや課題の情報共有を図りつつ、連携事業を相談している。これらのイベントや交流を通して、創造都市推進事業のみならず、YIDFFの周知や市民理解にもつながっている手ごたえはある。

YIDFF 初代実行委員長の田中哲氏は当時、映画祭の企図の一つとして、「山形という中小都市の、未来へ向けての“都市おこし”」を指摘している。「創造都市」という言葉が始まる前、30年前の時点から山形市はそうした視点で映画祭を開催している。また2007年に、映画祭事務局が市役所から離れ独立する際の趣意書には、「健全で文化的なまちづくりと国際交流の促進に寄与し、映像による優秀な次世代の育成を図り、「映像文化都市山形」の実現を目指す」と記されている。設立当初からの映画祭の理念とユネスコ創造都市ネットワークの理念の合致にもとづき、山形市が加盟申請したことを、もう一度思い出したい。



『映画の都』A Movie Capital



『映画の都ふたたび』A Movie Capital Again

そんなYIDFFの「はじまり」と「転換期」を記録したドキュメンタリーがある。小川プロの助監督であった飯塚俊男氏が、第1回の映画祭の公式記録として初監督した作品『映画の都』（1991）と、独立時の事務局を捉えた『映画の都ふたたび』（2007）だ。後者は、山形市と折り合いのつかなくなっている生々しい映画祭事務局の現場をカメラは捉えている。

2007年当時、私は文化振興課の隣に机を並べていた映画祭事務局にいて、「映画の都」という冠のついたこの企画に落ち着きを

覚えられなかった。映画祭の存続自体が危ぶまれ、実際に追い詰められていた時期のことで、市役所職員も事務局スタッフも必死に模索しながら、ベクトルはそれぞれ違う方を向いていて、組織と組織、個人と個人がすれちがひ、摩擦が生まれ、誰から見てもけっして楽しいはずもない現場であったからだ。錯綜をきわめるそうした状況の一面にしかカメラが向けられていかないことにも、居心地のわるさを撮影中には感じていた。

あれから12年。映画祭はなくなるどころが、国内外の評価はあがりつづけていて、昨年は米アカデミー賞の公認映画祭にも認定

された。今年のプログラムも盛りだくさんだ。

そんななか、YIDFFと山形市の関係、映画祭の裏側を少しでも知りたい方には、『映画の都』と『映画の都ふたたび』をぜひご覧いただきたい。後者は特に、私にとっては当時を思い出すだけで胸が苦しくなる作品だが、官民連携や芸術祭開催の難しさなど、12年経っても変わらない課題を記録していることには違いない。また、改めてYIDFFも創造都市事業も、何を中心に据えていくのかを捉え直すきっかけになるだろう。

It is easy to miss, but if you take a close look at the YIDFF schedule flyer this year, you will notice a UNESCO logo alongside the film festival trademark. Yamagata City in fact became a designated member of the UNESCO Creative Cities Network on October 31, 2017.

The flyer also informs us that YIDFF is one of the events commemorating the 130th anniversary of Yamagata City. The very first festival — which will celebrate its 30th anniversary this year — was in fact sponsored by the city to commemorate its 100th anniversary. YIDFF has been a joint event since its administration shifted to become an independent non-profit organization (NPO) in 2007, but remains a key plank in the town's cultural programs today.

In financial terms, the city's cash support for YIDFF this year is 100 million yen, in contrast to its entire budget for Creative City promotion programs, which is around 11 million yen. The funds go toward new and expanded activities such as inviting overseas filmmakers to Yamagata for artist-in-residence programs, distributing film packages about Yamagata to foreign markets, inviting participants from Creative City Network members to international conferences, commissioning short films that showcase local traditional crafts, and holding events for local citizens to discuss art and culture. Film commission activities to solicit and support film shoots in Yamagata were added into the mix from 2018 in an initiative that also creates links with tourism. The city consults about collaborative project opportunities while sharing information about its initiatives and challenges at annual Creative City Network conferences and local government meetings in Japan. These events and interactions are an effective means of raising awareness about, and local understanding of, Creative City programs, but also of YIDFF itself.

The first chairman of the YIDFF Organizing Committee, Tanaka Satoshi, identified as an aim of the festival the revitalization of the small-to-medium-sized city into the future. Yamagata has been sponsoring the festival with that mindset for 30 years, well before the “creative city” concept entered the local lexicon. When it was moving out from under municipal administration, the festival office declared in its statement of intent that it would “aim to help make Yamagata a healthy, cultural city and promote international exchange, work to foster a talented new generation through film, and thereby create

a ‘city of film culture’ in Yamagata”. The perfect congruence between the initial philosophy behind the festival and that behind the Creative City Network was what led Yamagata to apply to join the UNESCO group.

There are two films that record the beginnings, and major turning point, in the history of YIDFF. *A Movie Capital* (1991) was an official record of the inaugural festival and the directorial debut of former Ogawa Productions assistant director, Iizuka Toshio, while *A Movie Capital Again* (2007) depicted the festival office as it was moving towards independence. The latter graphically captures the state of conflict between city officials and festival administrators.

I was working in the film festival office at the time — with desks right next to those of the city's Culture Promotion Division — and Yamagata seemed a far cry from a “movie capital” to me then. The film was shot when we were all feeling driven into a corner and the existence of the festival itself was under threat. City administrators and festival staff alike were desperately seeking a way forward, but were also moving in diametrically opposing directions. Not only the organizations, but individuals within them, were at cross purposes; leading to inevitable discord. The situation was far from pleasant from anyone's perspective. I felt quite uncomfortable as the camera focused almost exclusively on this increasingly messy aspect of the event.

Twelve years have passed since the split. Far from disappearing, YIDFF is only increasing in stature both at home and abroad. It recently became a qualifying festival for the documentary feature category of the Academy Awards, and this year's program is brimming with highlights.

For those who would like to know more about the relationship between YIDFF and Yamagata City, and to take a peek behind the scenes of a film festival, I recommend you watch *A Movie Capital* and *A Movie Capital Again*. Even just thinking about the sequel pains me personally, but it does record the difficulties inherent in public-private partnerships and arts event management; a situation that continues even now 12 years later. It also provides us with an opportunity to reconsider what the focus of YIDFF, and Creative City programs more generally, should be.

(Translated by Julianne Long)

■ 上映 Screenings

『映画の都』 *A Movie Capital* 【YF】 10/14 15:50- [M1] 『映画の都 ふたたび』 *A Movie Capital Again* 【YF】 10/14 18:15- [M1]

改造するひと、たむらまさき

Tamura Masaki, a Remodeling Man

鈴木一誌 | Suzuki Hitoshi

(ブックデザイナー | Book Designer)

たむらさんにはなんども会ったが、いつもスタッフのなかに混じり無口で、一対一で話した記憶はない。だが、ときおり訪れる小川プロの東京・荻窪のスタジオや山形県上山市牧野の拠点には、たむらの気配があった。家屋や調度、道具をふくめて、彼の手が加わっているのを感じた。〈改造するひと〉だったと感じる。

「いろんな道具を全部自分たちでつくっちゃうんです。(…) 僕らの持っている機材はおそらく日本一でしょうね、そういう意味では。つまり、自分たちが回せるように全部直しちゃってますから。スイッチひとつから、バランスから、レンズの何からですね」との小川紳介の発言に対して、「あたかも自分がやってみたいなんですね。全部わたしがやったのに(笑)」とたむらが聞き手の山根貞男に応じている(『増補改訂版 映画を獲る——ドキュメンタリーの至福を求めて』太田出版、2012年)。その小川が、「ある人間的な感動と感情の発露が往復された瞬間にしか、田村君って人はカメラを回さない」とも発言する。「撮り始めようというところには関係がそこまでいってるといってすね」とたむらも話す(いずれも同前)。たむらが改造するのは物体だけではない。寡黙な人物の五感は、被写体との関係が改造される頃合いを待っている。すべてを変革してしまうのではなく、自身も巻きこまれつつ変成に備える。態度としてのプリコラーージュだ。

『酔眼のまち ゴールデン街 1968~98年』(たむらまさき+青山真治著、朝日新書、2007年)を読むと、たむらは自身の変化にも鋭敏だとわかる。「何かやらねばともうゾクゾクしてくる、あせりのように思えたわけだなあ」、「あっ、いまは小川とやろう」と思った、「だから僕のような者は、さっさと自分が技師になる必要があったんです」……。カメラという機械的な眼が世界の変化に気づかせ、同時にカメラの眼で自身を眺め、みずからの内部の予兆を手探りしていく。「レンズ通して見る人と、ふだん直接会って見ている人ってぜんぜん違いますね」、「つくる側がちゃんと遊んでないと観客に伝わらないというか、表現にならない」。影響を受けたとする姫田真佐久カメラマンを、「ほんの小さなものでも何か自分の好きなものを見つけて、それを中心にして撮ってしまえるところがあって」と観察する。

「次第に闘争みみたいな気が終わっていく」『三里塚 辺田部落』(1973)について、「水面上のものしか撮れない、ということがはっきりしているのだな。水面下のことについては、やはり撮影できない



『ニッポン国古屋敷村』A Japanese Village — Furuyashikimura
監督:小川紳介/撮影:田村正毅(たむらまさき)
Director: Ogawa Shinsuke / Photography: Tamura Masaki

と。そうするとそこで映画の持っていた役割というのが終わってしまう感じがあったような気がする、「記録でさええないようなこと……描写する、ということだろうか、そうなっていったと思っている」(ともに『酔眼のまち ゴールデン街』)とも話す。水面下のものを撮るにはどう映画を改造すればよいのかが、『辺田部落』以降のたむらのたまたかだったろう。

たむらは『1000年刻みの日時計』(1986)で、ドキュメンタリーにおけるさらなる改造を追い求める。インタビューからの卒業と、シンクロの音はリアルではないとの発見だ。「気づいていったということだと思いますけどね、映画することに」。小川とともにたむらも、手腕を高く評価しながらも伊勢長之助の編集には批判的だ。たむらは言う。「伊勢長之助は叙事的編集の名人です。リズムをつくるのはうまいけれど、モンタージュの編集者じゃないです」。ショットとショットの衝突によって映像が改造されるのを彼はのぞんでいた。外部と小川プロでの仕事の往還についてこう語る。「小川プロでの雑談がすごく和むといいますが、気持の勉強になるというか……」(ともに『映画を獲る』)。小川との雑談によって気持を整えながら、さまざまな作品に取り組んできた。山形国際ドキュメンタリー映画祭の30年は、小川の不在を実感する年月でもある。フィルモグラフィから、その年月をたむらは果敢に生きたのが伝わる。

I met Tamura several times, but he was always silently embedded among a film crew. I don't remember ever speaking to him one-on-one. However, I did get a sense of who Tamura was from occasional visits to Ogawa Productions' studios in Ogikubo, Tokyo and their base in Magino in Yamagata Prefecture's Kaminoyama City. The buildings, the fixtures, and the tools all felt as if they had his touch. I could see that he was a "remodeling man".

In response to Ogawa Shinsuke's statement "We make various tools all by ourselves... meaning that the equipment that we have must be the best in Japan. In other words, we fix everything so that we can use it, everything from a single switch, to the balance, to the lens", Tamura told Yamane Sadao with a laugh, "He spoke as if he had done all that work. It was all me" (an interview with Ogawa Shinsuke and Tamura Masaki by Yamane Sadao in *Harvesting Film: Seeking Bliss in Docu-*

mentary, revised and enlarged edition, Ota Publishing, 2012, only in Japanese). Ogawa also declared, "Tamura only rolls the camera during the exact instant that a person's emotions and expressions appear." Tamura likewise said, "By the time shooting begins our relationship has already developed to a certain point." Tamura did not only remodel objects. Using his five senses, this quiet man would await the moment in which his relationship with the film subjects could be remodeled. He wouldn't seek any sudden changes, but would rather facilitate and involve himself in slow, interpersonal transformations. His attitude was akin to bricolage.

Tamura Masaki's and Aoyama Shinji's *With Drunken Eyes: Shinjuku Golden-gai 1968-98* (Asahi Shinsho, 2007, only in Japanese) demonstrates for its readers Tamura's keen understanding of his own personal transformations. "If I didn't do something I would begin to feel uneasy, a certain restlessness. ...So, I thought to myself, 'I want to work with Ogawa.' ...So, I had to become a technician," he reflected. Through the mechanical eye of the camera he became aware of changes in the world, at the same time that he would stare at himself through the camera eye, seeking inner, personal omens. "There's a big difference between seeing people through a camera lens and simply meeting them... If the creator isn't playing with the things properly then they will not be able to communicate them to their audience, let alone represent them." Influenced by cameraman Himeda Shinsaku, Tamura's philosophy of observation was the following, "Find something that you like, no matter how small, and have this be the basis of how you shoot."

"In time, the aggressive mood ends." Regarding *Narita*:

Heta Village (1973), Tamura remarked, "It was very clear that we could only shoot what was above sea level, which is to say, what one could see. Anything beneath sea level cannot be recorded. I feel that this is where the role of the film ends. ... It can only be a document ...or perhaps better said, depict. That's the way things are in the end." Tamura's struggle after *Heta Village* was to find means to remodel cinema such that he could better capture what lurks beneath the surface.

Tamura further sought this remodeling within documentary practice in *Magino Village—A Tale* (1986). Graduating from interviews, his discovery was that synchronous sound is not real. "I became aware of what it means to make a film." Together with Ogawa, Tamura criticized Ise Chonosuke's editing at the same time that he praised his skill. Tamura said, "Ise Chonosuke is known for his descriptive editing. He is adept at creating rhythm, but he is not a montage editor." He wanted moving images to be remodeled through the collision of one shot with another. He also speaks to the back-and-forth between his outsourcing and work at Ogawa Productions, saying, "Conversations at Ogawa Productions put me at ease, or perhaps what I should say is that they became deep studies of emotion" (*Harvesting Film*). While assuaging emotions in conversations with Ogawa, he became involved in many different works. The thirty years of the Yamagata International Documentary Film festival are a period in which Ogawa's absence has been deeply felt. Tamura's late filmography speaks to how resolutely he lived those months and years in the absence of his master, Ogawa Shinsuke.

(Translated by Kyle Hecht)

■上映 Screening 『ニッポン国古屋敷村』A Japanese Village—Furuyashikimura [SI] 10/15 10:50- [M1]

**〈サイレント映画〉の魅惑と巨大な謎を
解き明かす記念碑的名著、ついに邦訳!!**

サイレント映画の 黄金時代

ケヴィン・ブラウンロウ/宮本高晴 訳
キートン、ピックフォード、ルイズ・ブルックス……
数々のスターや名監督、脚本家、カメラマン等へのインタビューと精緻な資料調査でサイレント映画の豊饒なる世界が鮮やかに甦る。A5判・上製・904頁 8800円+税 06537-7

日本版附録：サイレント期アメリカ映画人名事典



映画監督、神代辰巳

120000円+税 06538-4

B5判・上製約680頁



『四畳半襖の裏張り』『春の蹠跡』などの傑作で知られ、日活ロマンポル人、そして70年代日本の映画を代表する伝説の監督神代辰巳。過去の批評、対談などを集めた新規インタビューや未映画化脚本も収録。

**映画監督
神代辰巳**

初にして決定版のクマシロ大全!!

国書刊行会 〒174-0056 東京都板橋区志村1-13-15 TEL.03-5970-7421 FAX.03-5970-7427 E-Mail info@kokusho.co.jp https://www.kokusho.co.jp
*書籍のお求めは書店、または弊社へお申し込みください。弊社へご注文の場合代引き・送料無料で送ります。

寄稿 | Contributors

阿部宏慈 | Abe Koji
邱貴芬 | Chiu Kuei-fen
ジャン=ミシェル・フロドン | Jean-Michel Frodon
藤井仁子 | Fujii Jinshi
ショール・ゴルパリアン | Shohreh Golparian
石郷岡学 | Ishigooka Manabu
ジュニシャ・コングウィル | Junisha Khongwir
小林みずほ | Kobayashi Mizuho
小口詩子 | Koguchi Utako
井上布留 | Inoue Furu
キャンシー・ジェットニル=キジナー | Kathy Jetñil-Kijiner
Murderous Ink
成田雄太 | Narita Yuta
斉藤綾子 | Saito Ayako
鈴木一誌 | Suzuki Hitoshi
多田かおり | Tada Kaori
滝口克典 | Takiguchi Katsunori
富樫森 | Togashi Shin
富田克也 | Tomita Katsuya
土屋昌明 | Tsuchiya Masaaki
梅木直美 | Umeki Naomi
梅木壮一 | Umeki Soichi
山本佳奈子 | Yamamoto Kanako
マニユエル・ヤン | Manuel Yang
吉田未和 | Yoshida Miwa
結城秀勇 | Yuki Hidetake

翻訳 | Translators

カイル・ヘクト | Kyle Hecht
トーマス・カバラ | Thomas Kabara
ジュリアン・ロング | Julianne Long
山本久美子 | Yamamoto Kumiko

協力 | Supported by

小山内照太郎 | Osanai Terutaro
桜井雄一郎 | Sakurai Yuichiro

協賛 | Sponsored by

アパッシュ | APACHE
映画美学校 | The Film School of Tokyo
シネ砦 | Fort Cinema
株式会社アイ・ヴィー・シー | IVC, Ltd.
株式会社岩波書店 | Iwanami Shoten, Publishers
全国映画教育協議会 | Japan Film School Association
日本映画大学 | Japan Institute of the Moving Image
株式会社国書刊行会 | KOKUSHOKANKOKAI INC.
株式会社オフィス宮崎 | Office Miyazaki Inc.
株式会社作品社 | SAKUHIN-SHA Co.,Ltd.
株式会社森話社 | Shinwasha
東放学園専門学校 | TOHO GAKUEN Media Training College
東放学園映画専門学校 | TOHO GAKUEN Film Techniques Training College

編集後記

1989年、世界中に激震が走った天安門事件、ベルリンの壁崩壊が起こった年に、山形国際ドキュメンタリー映画祭という灯（あかり）がともされた。

小川紳介らが中心となってもされたその灯のもとに、30年にわたって、それぞれの真実を捉えようとする世界各地のドキュメンタリストの眼差しが、集まり続けた。そして、開催を重ねるごとに灯は強くなり、今という時代を生きる世界中の人々を照らし出してきた。

コミュニケーションツールが発達してもなお、国家も個人も独善的な思考に陥りがちな現在において、長い年月をかけて対象に肉迫しようとするドキュメンタリー映画は、スクリーンを介して世界の多様性を垣間見せ、数多くの視点と問いを提示しつつ、観る者の思考を解きほぐしてくれるだろう。映画を通じて、映画とともに考える——山形という「映画の都」は30年の間、そうした灯をともし続けてきた。ささやかながら小誌もその一端を担いたいと願っている。

編集部のご理解いただき、お忙しいなかご寄稿くださった皆様、短期間に果敢に作業を進めてくださった翻訳者の皆様、趣旨に賛同して広告協賛いただいた皆様のお力添えによって、今回4度目となる本誌を発行することができた。この場を借りて厚く御礼申し上げる。 奥山心一朗

Editorial

In 1989 when the Tiananmen Square protests struck the world and the Berlin Wall fell, the light of the Yamagata International Documentary Film Festival was lit.

Under the light lit by Ogawa Shinsuke and his colleagues, the gazes of documentarists who attempt to capture their truths have continuously gathered from across the world over the past thirty years. With the passage of time, the light has become even more powerful, illuminating people on this planet who live the moment.

In the present when both states and individuals tend to fall into self-righteous thoughts regardless of evolving communication tools, documentary films that try to close in on the subjects over time provide glimmers of diversity in the world through the screen and present numerous points of view and questions, to ease the viewer's thought. Yamagata, "a movie capital" has continuously lit the light of thinking through and with cinema for thirty years. *The YIDFF Reader* hopes to play a part, modest as it may be, in this effort.

This fourth issue of *SPUTNIK* wouldn't have been possible without the help of our contributors, who took time out of their busy schedules to write their submissions; our translators, whose tireless work on tight schedules made the content accessible to a wider audience; and our advertisers, who embraced the vision at the heart of the festival. To everyone who made this issue possible, I extend my deepest, most heartfelt gratitude.

(Translated by Yamamoto Kumiko)
Okuyama Shinichiro

SPUTNIK

YIDFF Reader 2019

編集部 | Editorial Board

[全体統括 Director]

土田環 | Tsuchida Tamaki

[編集長 Chief Editor]

奥山心一朗 | Okuyama Shinichiro

[編集 Editors]

中村大吾 | Nakamura Daigo

中村真人 | Nakamura Masato

デザイン | Design : éditions azert

発行 :

認定 NPO 法人

山形国際ドキュメンタリー映画祭 ©2019

〒990-0044 山形市木の実町 9-52

木の実マンション 201

Tel : 023-666-4480

Published by

Yamagata International Documentary

Film Festival (NPO) ©2019

#201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, Yamagata

990-0044 JAPAN

発行日 : 2019年10月10日

Date of Publication: October 10, 2019

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

SPUTNIK YIDFF Reader 2019