

[スポーツニク] 山形国際ドキュメンタリー映画祭公式ガイド

# SPUTNIK

YIDFF Reader 2021

No.1-No.6

DOCUMENTARY  
IS THE TRUE  
CINEMA!!!



SINCE 1989  
**YAMAGATA**  
INTERNATIONAL  
DOCUMENTARY  
**FILM**  
FESTIVAL

**OCTOBER 7-14 2021**  
YAMAGATA CITY JAPAN

## No.1

四角い画面の内と外……畑あゆみ  
ヤマガタの巡礼者たちへ……フィリップ・チア  
区切りを迎えた気分の先に……小川直人  
失われるもの、引き継がれるもの——香味庵クラブという場……奥山心一朗  
審査員は一人でも一丸でもない……マーク・シリング  
牛をめぐる奇妙で不穏な旅——『彼女の名前はエウローペーだった』……日下部克喜  
ただ愛あるのみ——『ミゲルの戦争』……吉田未和  
山形特選、この一品(1): 銀山上の畑焼……石郷岡学  
ドローイング……ロックスリー

## No.2

銃で奪った土地が銃になる——『核家族』……マーク・ノーネス  
好奇心と発見……エドウィン  
カマガロガという家とその土地をめぐるエスノグラフィ……アルフォンソ・アマドル監督に聞く  
彼女たちの声を聞くということ——『ナイト・ショット』『心の破片』……渥美喜子  
山形特選、この一品(2): ウッディファーム&ワイナリーの果物とワイン……井上瑤子  
名もない歴史の破片のために——『きみが死んだあとで』……岩槻歩

## No.3

彼女たちのメディア——『夜明けに向かって』『燃え上がる記者たち』『メークアップ・アーティスト』……伊津野知多  
フォーク・メモリー2020、そこにある怖れとちからとおとぎ話——『自画像: 47KMのおとぎ話』『ルオルオの怖れ』……高昂  
再び見出された、1970年代モロッコのアートシーン……アリ・エッサフィ監督に聞く  
山形特選、この一品(3): 壽屋春香蔵の梅の砂糖漬け……戸田健志  
映画はどこへでも届く……ジェイ・ロサス  
集いの場——Playground Cafe BOXの試み……奥山心一朗  
ドローイング……ロックスリー

## No.4

コーディネイターたち——震災後ともにある方途を探し求めて……三浦哲哉  
占領の記憶、消された町の記憶——『最初の54年間』『リトル・パレスティナ』……阿部宏慈  
共に生きるための言語……ニシノマドカ監督に聞く  
若さと孤独と……クレール・シモン監督に聞く  
2021年、“BYT”について……前田真二郎  
山形特選、この一品(4): 酒井製麺所の生麺……鈴木伸夫

## No.5

政治闘争における怖れの位置——『理大囲城』『怖れと愛の狭間で』……キャメロン・L・ホワイト  
死にゆく人から目を背けずに……フアリーダ・パチャ  
輸出されるベトナム人労働者——『異国での生活から』『駆け込み宿』の背景……秋葉亜子  
未来の旅のみちしるべ——『やまがたと映画』によせて……黒木あるじ  
山形特選、この一品(5): 奥山メリヤスのニット……梅木壮一  
夜明け前の子どもたち——『国境の夜想曲』……田中晋平  
かれら自身のためのフィクション——『国境の夜想曲』……田中竜輔

## No.6

私たちが市長になるのよ!——『ボストン市庁舎』……結城秀勇  
懐疑から肯定へ——『ボストン市庁舎』……クリス・フジワラ  
(再) 発見の年……ルイス・ロベス・カラスコ監督に聞く  
記憶と記録、私と公の狭間で——『スーパとイデオロギー』……石坂健治  
踊り子たちの淡々とした野性味——『ヌード・アット・ハート』……武藤大祐  
山形特選、この一品(6): キャラクターから知る町の名産品……吉野美智子  
ドローイング……ロックスリー

## No.1

Inside and Outside of the Rectangular Screen ..... Hata Ayumi  
The Pilgrims Find Their Way ..... Philip Cheah  
Beyond a Sense of Interruption ..... Ogawa Naoto  
What's Lost, What's Passed On: A Place Called Komian Club ..... Okuyama Shinichiro  
Film Juries Are Not All the Same ..... Mark Schilling  
A Bizarre and Disquieting Journey for Cattle: *Her Name Was Europa* ..... Kusakabe Katsuyoshi  
Only Love: *Miguel's War* ..... Yoshida Miwa  
Yamagata, à la carte (1): Kaminohata-yaki Ware, Ginzan ..... Ishigooka Manabu  
Drawing ..... Roxlee

## No.2

The Land Becomes the Gun: *Nuclear Family* ..... Markus Nornes  
Curiosity and Discoveries ..... Edwin  
An Ethnography of a Family Called Camagroga and Their Land ..... Interview with Alfonso Amador  
Listening to Women's Voices: *Night Shot* and *Broken* ..... Atsumi Yoshiko  
Yamagata, à la carte (2): The Fruit and Wine of Woody Farm & Winery ..... Inoue Yoko  
For Nameless Fragments of History: *Whiplash of the Dead* ..... Iwatsuki Ayumi

## No.3

These Women's Media: *This Stained Dawn*, *Writing With Fire*, and *Makeup Artist* ..... Izuno Chita  
Fear, Power and Fairy Tale—The Folk Memory 2020: *Self-Portrait: Fairy Tale in 47 KM* and *Luo Luo's Fear* ..... Gao Ang  
The Moroccan Art Scene of the Seventies Regained ..... Interview with Ali Essafi  
Yamagata, à la carte (3): Candied Ume Plums by Kotobukiya Jukogura ..... Toda Takeshi  
Cinema's Reach ..... Jay Rosas  
Gathering Place: *The Playground Cafe BOX* Initiative ..... Okuyama Shinichiro  
Drawing ..... Roxlee

## No.4

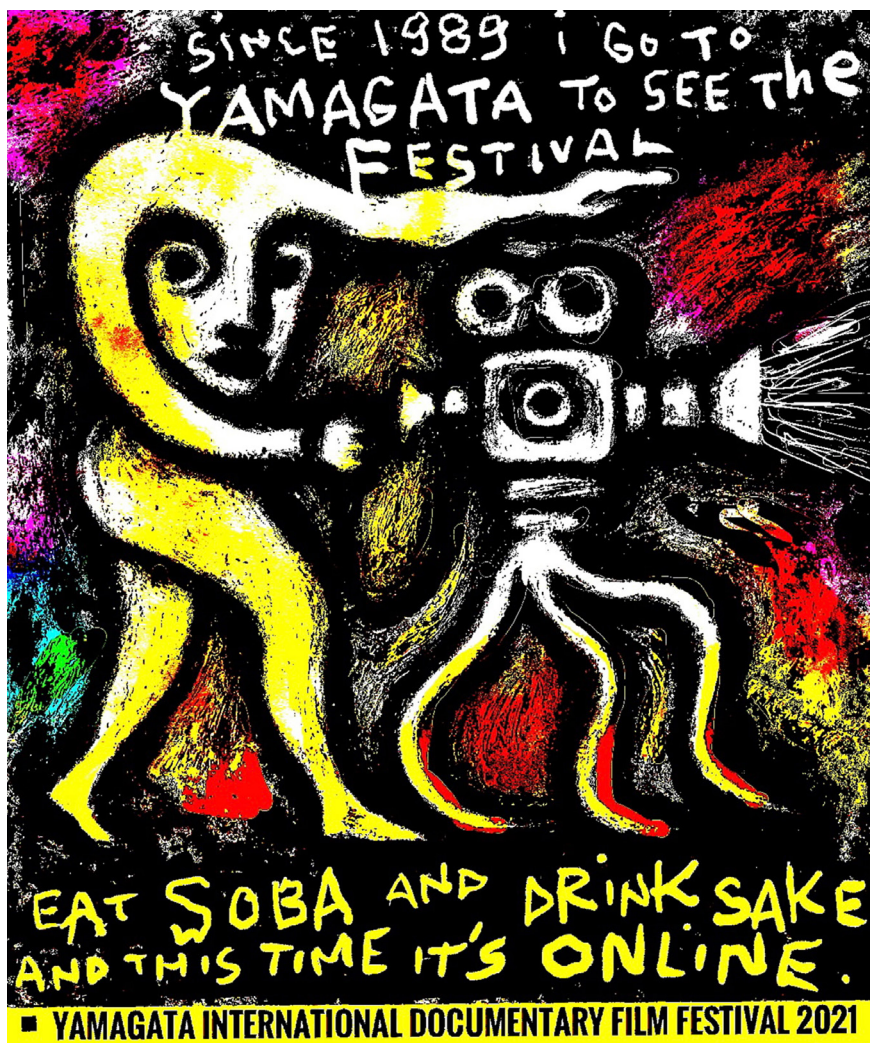
Coordinators: Looking for Ways of Being Together After the Great East Japan Earthquake ..... Miura Tetsuya  
Memories of Occupation, Memories of a Lost City:  
*The First 54 Years—An Abbreviated Manual for Military Occupation* and *Little Palestine, Diary of a Siege* ..... Abe Koji  
Language to Live Together ..... Interview with Nishino Madoka  
Youth and Solitude ..... Interview with Claire Simon  
2021 and BYT ..... Maeda Shinjiro  
Yamagata, à la carte (4): Fresh Noodles from Sakai Noodles ..... Suzuki Nobuo

## No.5

Fear's Place in Political Struggle: *Inside the Red Brick Wall* and *Fear(less) and Dear* ..... Cameron L. White  
Without Averting Our Gaze From the Dying ..... Farida Pacha  
Vietnam's Exported Laborers: Behind *The Lucky Woman* and *Dorm* ..... Akiba Ako  
A Signpost for the Journey to Come: Toward "Yamagata and Film" ..... Kuroki Aruji  
Yamagata, à la carte (5): Okuyama Meriyasu Knitwear ..... Umeki Soichi  
Children Before the Dawn: *Notturmo* ..... Tanaka Shinpei  
Fiction for Themselves: *Notturmo* ..... Tanaka Ryosuke

## No.6

"We're Going to Be Mayor!": *City Hall* ..... Yuki Hidetake  
From Skepticism to Affirmation: *City Hall* ..... Chris Fujiwara  
The Year of the (Re-)Discovery ..... Interview with Luis López Carrasco  
Between Memory and Record, Between "Me" and the Public: *Soup and Ideology* ..... Ishizaka Kenji  
A Simple Air of Wildness: *Nude at Heart* ..... Muto Daisuke  
Yamagata, à la carte (6): Learning about Local Specialties from Local Mascots ..... Yoshino Michiko  
Drawing ..... Roxlee



ロックスリー | Roxlee  
(映画作家、漫画家 | Filmmaker / Cartoonist)

## 四角い画面の内と外

### Inside and Outside of the Rectangular Screen

畑あゆみ | Hata Ayumi

(YIDFF山形事務局 | YIDFF Yamagata Office)

電車で最後に乗ったのはかれこれ半年前になる。職場が住まいに近く、かつ生活圏での中長距離移動が車中心である地方に暮らす者にとっては、この状況はありふれたものだが、仕事の忙しさとパンデミックによる巣ごもりが、さらにその非・電車生活に拍車をかけている。特に、単なる移動手段でない電車での旅を好む人間には、なかなか辛い日々だ。列車/電車という乗り物が、物語の中で表象・主題化されるだけでなく、その発展がもたらした視覚的経験の変容という側面においても、映画・映像史と関係が深いことは知られている通りである。自分の身体が遠くに運ばれ、日常とは異なる風景を見るという経験への欲望は、映画館や自宅でじっと座りう

I haven't got on a train for about six months. There is nothing special about this for those in the countryside who live near their workplace and mostly drive middle to long distance in their living area. Struck at home due to both the pandemic and hectic work, I have even less opportunity to travel by train. These days I miss train journey not as form of simple transportation. As is well known, the train as the vehicle is closely related to the history of film; for not only has it been represented/thematized in the narrative, but its development has also transformed our visual experiences. Our desire to be physically transported to view extraordinary landscapes has been amplified by a static



『BETWEEN YESTERDAY &amp; TOMORROW Omnibus 2011/2016/2021』

つろいゆく画面を見つめるその静的な時間によっても増幅されてきた。世界的に移動が制限された昨年以降、身体の停滞に比例して四角いモニターを見る時間がさらに増え、これまでさほど意識してこなかった日常の中での「見る」ことへの執着や過度な依存に、改めて気付かされている。

一年以上足を踏み入れていないJRの最寄り駅をじっと見つめる、峯利子監督の映像(オムニバス作品『BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW Omnibus 2011/2016/2021』[日本プログラム/PJ]の一篇)は、移動と見る行為をめぐるこの不条理な状況を、端的に、直接的に写し取っている。そして映像を枠取るフレームがさらにその現実を強調する。電車も、駅からその先に広がり見えてくるはずの世界も一切捉えることなく、カメラはゆっくりと駅から視線を外し、どこか不穏な見慣れた町の風景へと戻る。その四角いフレームを普段より意識してしまうのは、駅=スクリーンの先に広がる空間、そこへの移動の楽しみを、無邪気に思い描くことへの躊躇からだろうか。あるいはこの状況だからこそ、枠を飛び越えた奔放さへの憧れからなのか。疫病に取り巻かれる恐怖(『ルオロオの怖れ』[アジア千波万波/NAC]、『武漢、わたしはここにいる』[特別招待作品])だけでなく、警察や軍の暴力的な包囲による切迫感(『理大圍城』[インターナショナル・コンペティション/IC]、『リトル・パレスティナ』[NAC])がその強度を増すのもまた、現実の監禁的時空間がさらに映像/モニターによって圧縮され、それを見る私たちの現在の日常と共鳴し合っているからにちがいない。

一方で、その四角い画面から聞こえてくる多種多様な音、語られる言葉は、遠慮なく私たちの想像を広げ、刺激してくれる。今回のラインアップでとりわけ印象深いのは被写体の語りだ。パレスティナ市民に対する暴力的抑圧の実行者であったイスラエル軍の元兵士たち(『最初の54年間——軍事占領の簡易マニュアル』[IC])、入国管理センターの実態を告発する長期収容者(『牛久』[PJ])、羽田闘争で命を落とした京大生と当時の運動を語る同時代の証言者(『きみが死んだあとで』[PJ])たちの記憶、そして人生の来し方を辿り、土地の言葉で詩を読み上げる古老たち(『東北おんぼのうた——つなみの浜辺で』[NAC]、『私はおぼえている』[PJ])の豊かな声音。これらの語りは私たちによって聴かれるためにそこにあり、そうした聞き手の存在は潜在的に作品のうちに織り込まれている。だが聞き手とはえば、身振りや話し方も含むその語り全体から、そこで語られなかったことへの想像もまた自由に膨らませていこう。

非劇場空間での個別鑑賞を観客の皆様にも強いることになった今回のヤマガタだが、映像世界への没入が起こりにくい視聴環境は逆に、映画の細部をより親密に、分析的に見ることを可能にしてくれる。フレーム内に切り取られた空間とそこに含まれていない見えない空間、語られる世界と語られない世界のあわいに目と耳を傾け、今年も一癖も二癖もある映像群との対話を楽しんでいただきたいと願っている。

time in which we gaze at the changing screen while sitting still in a cinema or at home. Since last year our movement has been restricted globally and time spent in watching the small rectangular monitor has increased in proportion to physical immobility, making us aware of our excessive attachment to or dependence on seeing in our daily life, which has gone unnoticed so far.

Takashi Toshiko's film (a part of *BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW Omnibus 2011/2016/2021*, Perspectives Japan (PJ)) stares at the nearby JR station on which she has not set foot for more than a year. It simply and directly depicts this absurd situation about movement and the act of seeing, and images driven out of the frame further emphasize its reality. The camera slowly averts its gaze from the station without capturing a train or the world that would unfold beyond it and returns to the somewhat disquieting familiar townscape. I am more conscious of the rectangular frame than usual. Is this because I hesitate to innocently imagine the space beyond the station here identified with the screen and the pleasure of moving towards it? Or do I yearn for recklessness with which to go beyond the frame in this very situation? Both the fear of being surrounded by an epidemic (*Luo Luo's Fear*, New Asian Currents (NAC); *Wuhan, I Am Here*, Special Invitation Film) and a sense of impending crisis due to a violent siege (*Inside the Red Brick Wall*, International Competition (IC); *Little Palestine, Diary of a Siege*, NAC) are intensified most definitely because image/the monitor even more compresses actually confining space time, which must resonate with our, the spectator's everyday life.

Meanwhile, both diverse sounds and spoken words we hear from the rectangular screen unreservedly widen and inspire our imagination. What is particularly impressive in this year's programs is the subject's storytelling: former soldiers of the Israeli army who violently oppressed the Palestinian citizens (*The First 54 Years—An Abbreviated Manual for Military Occupation*, IC); long-term detainees who make accusation against the realities of the Higashi-Nihon Immigration Center (*Ushiku*, PJ); memories of contemporary witnesses who talk about a student of Kyoto University killed in the Haneda Struggle and their student activism at the time (*Whiplash of the Dead*, PJ); and what a rich tone of voice from old women who look back on past events and recite poems in their local dialect (*Songs Still Sung: Voices from the Tsunami Shores*, NAC; *I Remember*, PJ). These narratives are there for us to listen to and potentially weave our, the listener's presence into the films. But the listener will freely envisage what has remained unsaid there from their gestures, their ways of speaking, and their storytelling as a whole.

YIDFF 2021 has ended up forcing the spectators to watch films individually in the non-theatrical space. The viewing environment that hinders immersion into the filmic world can inversely enable us to watch films more closely, intimately, and analytically. I would like you to enjoy dialogue with eccentric and idiosyncratic films this year, too, pointing your eyes and ears between the cut-out space inside the frame and the invisible one it excludes, between the spoken world and the unspoken.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

## ヤマガタの巡礼者たちへ The Pilgrims Find Their Way

フィリップ・チア | Philip Cheah

(映画批評 | Film Critic)

前回の山形国際ドキュメンタリー映画祭 (YIDFF) が2019年開催だったことを考えると、翌年の新型コロナによるロックダウンが始まる前にフィジカルな開催ができたのはとても運がよかったと思う。だから今年も、たぶんまた運が回ってきて、ちょうど規制が緩和される頃にYIDFFはフィジカルに開催されるだろうと私は考えていた。だがそうはならなかった。今年の映画祭はVRとなるという。ふだん職業的にオンラインで映画を観なければならない者としては、これは明らかに歓迎せざる報せだった。100余年に及ぶ映画史のなかで私たちは、VHSからDVDやオンライン上映にまで至るとの技術革新にもたえず対抗し、大スクリーンの美しさを訴え続けてきた。そんな私たちを、新型コロナは本当にコーナーにまで追いつめている。1991年の初訪問時に食べたあのおいしい山形蕎麦はもはや味わえない。あの角にあっていつもより遅くまで店を開けてくれた「ヒマラヤ」のネパールカレーも。猛威を振るう台風で列車が止まった2013年に高速バス乗り場まで私を送ってくれた気のいい映画祭スタッフにはもう会えないし、芭蕉も上った山寺の千段の階段を歩くことももうかなわない。そしてついに、大スクリーンまでもがなくなるのだ! とはいえ巷間言われるように、コロナが去っても山寺はまだそこにある。巡礼者たちは何百年もかけて自分たちの道を探り当ててきたのだ。だとすればまた別の数百年で、映画も大スクリーンへと還る道を探り当てるのだろうか。そして私たちは、山形のいつかの映画祭であの蕎麦やヒマラヤカレーが自分たちを待っているのを目にすることになる…… (中村真人訳)

When the Yamagata Int'l Documentary Film Festival (YIDFF) was last held in 2019, I thought that it was very lucky to have a physical event before the beginning of the Covid lockdowns in 2020. Then this year I thought; maybe YIDFF will get lucky again and have a physical edition just when lockdown eases up. But that was not to be. YIDFF will be a virtual reality this year. As someone who has to view films online professionally, I greeted this news with no obvious joy. In the 100-plus-years history of cinema, it has been our constant battle to argue the beauty of the big screen against every technological innovation from VHS tapes to DVD to online screenings. Covid has really pushed us into a corner. No more delicious soba when I first visited Yamagata in 1991. No more Nepalese Himalayan curry from that corner shop that stayed open a little later than usual. No more nice Yamagata staff member who took me to the bus station in 2013 when the typhoons were swirling around and causing trains to stop service. No more walk up those 1,000 steps that the poet Basho took, to that Yamadera Buddhist temple. And no big screen for now! As they say, the Yamadera mountain temple will still be there when Covid passes us by. For centuries, the pilgrims kept finding their way. For another hundred years, cinema will find its way back to the big screen. And we will find our soba and our Himalayan curries waiting for us in another festival edition at Yamagata...

## 区切りを迎えた気分の先に Beyond a Sense of Interruption

小川直人 | Ogawa Naoto

(せんだいメディアテーク学芸員 | Sendai Mediatheque Curator)

自分のさほど長くない人生の記憶でも、映画というメディアができてからのそれなりに長い歴史を通して、この10年の間ほど、東北が映画に定着されたことはないと言って良いだろう。それが、東日本大震災という災禍を通じてだとすると、そこに生まれ育つ身としては肯定的に捉えたい事実である。映画になるということは、なんらかのかたちで眼前の出来事が光と影、そして音の響きの連続として歴史に残されていくということだ。ドキュメンタリーでもフィクションでも、どちらにしても——その区別が愚問に近いことはこの映画祭では共有されているだろうから——、何もかも撮り尽くされた、語り尽くされたような気すらしてしまうほどの、映画、あるいは、映像の断片が生まれた。

もちろん、実際にはそのようなことはない。2011年3月11日14時46分からの3分間は、かろうじて報道機関や個人々の携帯電話にその持続が収められたとしても、家々や職場、学校がどうだったのかがかくまなく記録されたわけではない。そのあとに押し寄せた津波も、空撮や高台から撮

Neither in my relatively short lifetime nor in the long history since the birth of this medium called film has Tohoku been recognized in cinema as much as in the past 10 years. This is a fact that, as someone born and raised in Tohoku, I would like to apprehend in a positive light, even it's through the devastation of the Great East Japan Earthquake. When an event that takes place right before our eyes becomes a film, it survives history in some way as a series of light, shadow, and sound. Whether it's documentary or fiction or both—since at this festival it's understood that separating the two is a fool's errand—enough films or image fragments have been created to the point where we get the impression that every image has been photographed and every story has been told.

Of course, that's not the reality. Even if the three minutes after 2:46 pm March 11, 2011 had been barely contained in the news media and mobile phones of individual people, what was happening in homes, offices, and schools all around wasn't necessarily recorded. The aerial coverage and shots taken from high ground showed only a very small part of the tsunami that rushed in afterwards, and we'll never know the shape of the wave each person who died or went missing saw in front of their own eyes. And all that time people spent looking at partitions in emergency shelters, small rooms of temporary housing, or the walls of their newly rebuilt homes wasn't necessarily recorded either. With the exception of a few official announcements,

影したごく一部に過ぎず、亡くなったり行方不明になったりしたそれぞれの人々が見たであろう目の前の波の形はわからない。避難所の間仕切り、仮設住宅の小さな部屋、建て直された新しい家の壁を見ながら過ごした人の時間は、そのすべてが記録されたわけではない。いまま廃炉作業が続く福島第一原子力発電所の内部は、ごくわずかな公式発表をのぞいて、音しか我々のもとには届けられてはいない（CD『選別と解釈と饒舌さの共生』開沼博/2021年）。

それでも私たちはさまざまな映画を見た。ごくわずかだが遺体を運ぶ作業にカメラを向けたたまが映る『311』（共同監督：森達也、綿井健陽、松林要樹、安岡卓治/2011年）に憤った人がおり、他方で『遺体 明日への十日間』（監督：君塚良一/2013年）で、誰もが話には聞いていたがほとんどの人は見たことがないはずの安置所を見たような気持ちになった人がいたはずだ。『なみのおと』『なみのこえ』『うたうひと』（監督：濱口竜介、酒井耕/2011-2013年）で、8時間辛抱強く他者のダイアログを見続けた人もいだろう。『波谷伝に生きる人びと』（2014年）、『願いと揺らぎ』（2017年）、そして今回上映される『千千里の空とマドレーヌ』（ともに監督：我妻和樹/2021年）で、この災害が起きる前から東北の人々には地域の暮らしがあり、それが大きな傷を負ったあとにも生きていく限り続いていくという、ごく当たり前の現実気づく人もいかに違いない。それとも、2016年の『シン・ゴジラ』（総監督：庵野秀明）、『君の名は。』（監督：新海誠）で、震災は何物かに昇華された結論づけた人もいだろうか。

ここまで書いてきて、私はなにか居心地の悪さも感じている。こうして「東北」と一括りに書き始めたけれども、それでいいのだろうか。あのとき、瓦礫が散乱する地域から10kmと離れていない我が家にも「被災地」との隔たりを感じていた思い出がある。飽きるほど繰り返された「当事者」の問題を自覚しながら、さも何者かを代表するかのよう震災について語る自分もいた。そうしたことへの違和感の一つひとつ掘り上げてきた映画が作られ、それを見続けてきたのではなかったか。今こそ、自分自身でその違和感への問い直しが必要なかもしれない。あるいは、他者がつくったイメージを安易に受け取らないこと、もしくは、自分たちの歴史を自分たちで紡ぐレッスンが。

the only thing we've been given from inside the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant, which is still in the process of being decommissioned, is sounds (Kainuma Hiroshi's 2021 CD *The Symbiosis of Selection, Interpretation, and Loquaciousness*).

Still, we've seen a variety of films. Some of us were outraged by *311* (Mori Tatsuya, Watai Takeharu, Matsubayashi Yojū, and Yasuoka Takaharu, 2011), as it pointed its cameras at the struggle to carry away a few of the dead bodies, while on the other hand, watching *Reunion* (Kimizuka Ryoichi, 2013), some of us must've felt we were viewing the mortuary everyone had heard stories about, but no one had seen. Some patiently watched as others talked for eight hours in *The Sound of Waves, Voices from the Waves, and Storytellers* by Hamaguchi Ryusuke and Sakai Ko (2011-2013). And audiences of *The People Living in Hadenya* (2014), *Tremorings of Hope* (2017), and a film screened this year, *Madelaine Dreams* (2021), all directed by Agatsuma Kazuki, are surely aware of the commonsense reality that the people of Tohoku had a local life before the disaster, and even after suffering severe damage, this local life will continue as long as they're still alive. And there are even those of us who found the earthquake disaster sublimated into something else in the 2016 films *Shin Godzilla* (Anno Hideaki) and *Your Name*. (Shinkai Makoto).

I feel somehow ill at ease at what I've written so far. I began writing about "Tohoku" as a single thing, but I wonder if that's the right way to look at it. I remember, at the time, feeling a sense of distance from the "disaster area" even though my home was less than 10 km away from the rubble. While I was aware of the endlessly repeated problems of the "concerned parties," there was also a side of me that could talk about the disaster as if representing someone else. Maybe a film has been made that plucks out one by one the uneasy feelings we have toward these things, so we continue to see them. Perhaps what we need now is to re-interrogate those uneasy feelings on our own. Or, perhaps we need a lesson in not readily accepting the images created by others but rather assembling our history on our own.

(Translated by Thomas Kabara)

# ドキュメンタリー作家 王兵 現代中国の叛史

発行 ● ポット出版プラス  
体裁 ● 320 ページ / 並製  
価格 ● 3,600 円 + 税  
ISBN ● 978-4-86642-011-0



編著 ● 土屋 昌明  
鈴木 一誌  
著 ● 文海  
樋口裕子  
山根貞男  
藤井仁子  
劉文兵  
中山大樹  
山口俊洋

王兵を知る、決定版

注文 (ポット出版プラス) 電話 ● 0120-029-936 FAX ● 0120-999-968 メール ● books@pot.co.jp (送料無料でお送りします)

## 失われるもの、引き継がれるもの

— 香味庵クラブという場

### What's Lost, What's Passed On: A Place Called Komian Club



YIDFF 2019 での香味庵クラブ | The Komian Club, YIDFF 2019

2020年5月31日、1885年(明治18年)の創業から135年を迎えた山形を代表する老舗漬物店「丸八やたら漬」が惜しまれつつ長い歴史に幕を閉じた。国の登録有形文化財に指定され、街のシンボリック存在であった切妻造の店舗兼主屋と蔵の建物群はすでに解体され、跡地にはマンションの建設が始まっている。

「香味庵で会いましょう」——このフレーズを合言葉に、長年にわたって、映画ファンや関係者、海外から映画祭を訪れた監督たちが「香味庵クラブ」につどった。閉業時まで引きも切らず賑わいを見せ、多言語が飛び交うそこは、YIDFFの“夜の社交場”であった。

「香味庵クラブ」が始まったのは、第3回の映画祭が開催された1993年のこと。それまでのYIDFFでは映画上映後、大勢の関係者たちが飲み物を片手に路上で立ち話をしている光景が見受けられた。参加者のほとんどが馴染みのない街に来ているなかで、山形の街には映画を見た後に映画の話ができる交流の場がなかった。そこで「山形ビューティフルコミッション」が乗り出す。

「山形ビューティフルコミッション」は、1991年に山形青年会議所が提唱し、新しい街づくりを实践しようと組織された任意団体である。中心メンバーであった土井忠夫さんが丸八の新関芳則社長に相談したところ、丸八は1992年10月に蔵を改装した山形の郷土料理を提供する食事処「香味庵まるはち」をオープンさせており、そこを場所として提供することを快諾した。斯くして「香味庵クラブ」が誕生する。

当初、「香味庵クラブ」は参加者無料だった。2回目からは有料としたが、その当時、アジア諸国などの日本に比べて物価が安い海外からの参加者が、とりあえずここに来れば食べ物や飲み物に困らないようにと200円に設定した。後年500円に値上げされたが、その入場料を維持して2019年まで続けてきた。入場時にはワンドリンクとでん六の豆菓子、中に入ると芋煮、りんご、漬物が定番として変わらず提供された。スタッフはあくまでボランティアとして、午後10時～深夜2時までの運営に協力してくれた。

山形ビューティフルコミッション代表の里見優さんは、山形青年会議所にいた頃からサポート隊として香味庵の運営を手伝い、40歳で青年会議所を卒業してからも、引き続き山形ビューティフルコミッションのメンバーとして永らく「香味庵クラブ」を支えてきた一人だ。

オンライン上映 Online Screenings

『丸八やたら漬 Komian』 Pickles and Komian Club

【やまがたと映画 Yamagata and Film】7日 Oct.7 18:30-

On May 31, 2020 Maruhachi Yatarazuke ended its long history, while being missed, as the pickles shop that had been around for 135 years since 1885 and represented Yamagata. Though designated as registered tangible cultural property of Japan and also a symbol of the city, the gable roof shop/main building and the two storehouses have been already demolished and an apartment building is being built in their ruins.

“Let’s get together at Komian!” With this phrase, cinephiles, staff members, international visitors, and filmmakers from abroad gathered together at the Komian Club over the years. Continuously bustling with people until the closing time, Komian was the YIDFF’s nightly social space where many different languages were spoken.

It was in 1993 when the third edition of the YIDFF was held that the Komian Club got started. Until then many participants/visitors stood talking in the street with a drink in their hand after the films were screened. Yamagata had no social space where spectators could discuss the films they had seen together, despite the fact that most of them were strangers here. Then, the Yamagata Beautiful Commission volunteered.

Proposed and established by the Junior Chamber International Yamagata in 1991, the Yamagata Beautiful Commission is a voluntary organization to develop a new community. A leading member, Doi Tadao consulted the President of Maruhachi, Niizeki Yoshinori. In October 1992 Maruhachi renovated its storehouse into a restaurant called Komian Maruhachi to serve local food of Yamagata. Niizeki readily agreed to offer this restaurant as a place for social gathering. This is how the Komian Club was born.

Initially, the Komian Club was free of charge. At the second edition, however, it started charging for admission. At that time, it was set to 200 yen, so participants from Asian countries whose prices were cheaper than those of Japan could have something to eat and drink once they got there. Later the price of admission rose to 500 yen, which was maintained and continued well into 2019. It included both a drink and snacks, and customers could enjoy Yamagata’s specialties such as *imoni*, apples, and pickles inside Komian. The staff members were all volunteers, working from 10 pm to 2 am.

The Director of the Yamagata Beautiful Commission, Satomi Masaru helped to run Komian as part of the support team when he still belonged to the Junior Chamber International Yamagata. After he left it at the age of 40, he continued to support the Komian Club as a member of the Commission for a long time.

“I am very sorry that Komian no longer exists,” says Satomi, “But the YIDFF is trying to reproduce the Komian Club online. While I can’t meet you face to face, the online version has some advantages for



里見さんは語る。「香味庵が無くなったのは非常に残念ですが、映画祭の方で今回はオンライン上で香味庵クラブを再現しようと取り組んでいます。直接顔を合わせることはできませんが、これまで山形を訪れることができなくなった人々や、幅広い年代層が気軽に参加できるメリットもあります。香味庵クラブが今後どうなるかは全くの白紙ですが、変化を受け入れながらやっていくことが大事だと考えています」

今年の映画祭ではオープニング作品として、里見さんが企画・製作委員会会長として携わる、映画『丸八やたら漬 Komian』（監督：佐藤広一）が上映される。——「山形人にとってカレーライスには福神漬けより“やたら漬”というように、山形の文化そのものであった丸八やたら漬がなぜ消えて行かなければならなかったのか、自分たちの根幹をなす文化を将来にどう引き継いでいけるのかを考えてもらいたいと思い、ドキュメンタリー映画を作ることになりました」

「香味庵で会いましょう」——このフレーズと、あの空間でのさまざまな出会いは、これからもYIDFFに関わる者の記憶に残り続け、新たな次の場所へと引き継がれていくことだろう。

奥山心一朗（『SPUTNIK』編集部）

[取材協力] 里見優（山形ビューティフルコミッション代表/YIDFF 副理事長）

those who have not been able to visit Yamagata so far or for people of all ages who can freely take part. We have no idea of what will become of the Komian Club in the future. At any rate it is important to embrace change in running it.”

This year’s YIDFF will begin with *Pickles and Komian Club* (directed by Sato Koichi) in which Satomi serves as the Chairperson of the Production Committee. “Yamagata people would definitely prefer Yatarazuke to Fukujinzuke (vegetables pickled in soy sauce) for curry rice,” continues Satomi, “But then, why did Maruhachi Yatarazuke, Yamagata’s culture itself, have to go? How can we pass on the culture that forms the basis of ourselves? I wanted everyone to think about these questions. That’s why I decided to make this documentary film.”

“Let’s get together at Komian!” Both this phrase and encounters in that space will be remembered by those involved in the YIDFF and will be passed on to a next new place.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

Okuyama Shinichiro (SPUTNIK)

Special thanks to: Satomi Masaru (Director, Yamagata Beautiful Commission / Vice-Chair, YIDFF)

## 審査員は一人でも一丸でもない Film Juries Are Not All the Same

マーク・シリング | Mark Schilling

(映画批評、国際コンペティション審査員  
Film Critic / International Competition Juror)

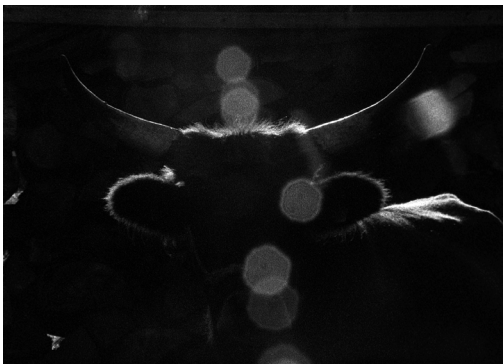
これまで多くの映画祭で審査員を務めてきたが、今回のヤマガタのようにオンラインの映画祭で審査員になるのは個人的には初めての経験だ。観客不在が問題になるだろうか？——正直わからないが、すべての映画祭の審査方式に共通するスタンダードなどないことはわたしにもわかる。審査員が一般客と一緒に作品を観る映画祭もあればそうでないところもある、その程度の話だ。それに、審議そのものの進め方にだってひとつの型があるわけではない。たとえばかつて参加したインドのとある映画祭では、各審査員がコンペ作品ひとつひとつに対する意見をすべて表明するよう審査員長に求められ、当然ながら勝者を決めるにも数時間はかかったが、ドイツの別の映画祭では、わたしと他2名の審査員で「ベスト3」にリストアップした作品のどれがもっとも優れているかはすぐにわかったので、われわれはその作品を勝者として選出し、席について5分後にはランチの注文を終えていた。さらにハワイの映画祭では、審査員長とわたしがそれぞれ別の作品を推して残るひとりがそのどちらにも気に入っていたためになかなか決められず、二人して順番にあとのひとりを説得しようとして、結局彼女がわたしの競争相手の側につくことで決着がついた、なんてこともあった。

もっとも、わたしの審査員遍歴でいちばんの変った体験だったのはまたしてもハワイ、それもかなり前の話である。審査員は3名だったが、そのひとりがヴェトナムの映画監督で、彼は英語字幕が読めないということで、わたしともうひとりの審査員である中国の映画研究者に、賞は二人で決めてくれないかと言ってきたのである。ところがその直後に義母が亡くなり、わたしは葬式に列席するために急ぎ日本へ戻らなければならなくなった。わたしは出発前日にVHSで10本の作品を見終え、賞に推す作品を研究者に伝えておいた。あとで聞いたところによると、くだんの監督はコンペのとある作品を見初め、それがたまたま研究者のいちばんのお気に入りでもあったらしい。二人はその作品に賞を与え、わたしの選んだ作品は賞を逃した。——またも多数決にしてやられたわけだ！

(中村真人訳)

I have served on many film festival juries, but a being on jury for an online festival, like this year’s YIDFF, is a personal first. Will the absence of an audience be a problem? I honestly don’t know, but I do know that film festivals have no one standard approach to juries. At some festivals the jury does not watch films with the general public, at others it does. Also, deliberations follow no one pattern. At a film festival in India I attended, the jury chairman asked each jury member to state their opinion on each film in the competition. Not surprisingly, it took us hours to decide a winner. At another film festival in Germany, I and two other jury members soon discovered that one film topped all our “best three” lists. We chose it as our winner and ordered lunch, five minutes after we sat down. At still another festival in Hawaii, the jury chairman and I each had our favorite film but the third jury member liked both of our picks—and couldn’t choose between them. So the chairman and I took turns trying to persuade her—and she ended up siding with my rival.

My strangest jury experience, though, was again in Hawaii, many years ago. I was on a three-person jury, but one member, a Vietnamese director, confessed that he couldn’t read English subtitles, so he told me and the other jury member, a Chinese film scholar, to decide the winner ourselves. Soon after, my wife’s mother died and I had to rush back to Japan to attend her funeral. The day before I left I saw ten films on VHS and told the scholar my pick for the prize. I later heard the director had seen and liked one film in the competition that happened to also be the scholar’s top choice. They gave the award to that film and not my selection. Outvoted again!



## 牛をめぐる奇妙で不穏な旅

—『彼女の名前はエウローペーだった』

### A Bizarre and Disquieting Journey for Cattle: *Her Name Was Europa*

日下部克喜 | Kusakabe Katsuyoshi

(前 YIDFF 山形事務局長 | Former Director, YIDFF Yamagata Office)

ベルリンを拠点に活動する映画制作デュオ OJOBOKA は、現在の家畜牛の祖先にして、およそ 400 年前に絶滅した「オーロックス」の復活をめぐる思索の旅を、モノクロの 16 ミリフィルムを駆使して独創的に描き出す。

交配によるこの野生種の復活を 1920 年代から試みたのは、ベルリン動物園を率いた動物学者 ルッツ・ヘックだった。熱心なナチ党員だった彼は、国家元帥ヘルマン・ゲーリングの支援を受けて交配実験を重ね、大きな角、逞しい肢体など、勇壮的と言われたオーロックスの特徴を備えた牛を生み出すことに成功する。第二次大戦中にそのほとんどは死滅したが、生き残った種は今もヘック牛と呼ばれ、生存している。本作は、そうした情報を今は懐かしい OHP のように、透明フィルムに印字されたテキストをカメラの前に手差しする独特な手法で語っていく。くわえて、ヘックの著作に掲載された動物の写真が、事あるごとに画面の下より挿入される。それは檻に繋がれたキリンだったり、レンズ越しにこちらをじっと見つめるチーターだったり、実にさまざまだ。画面上部から現れるテキスト、画面下部からせり上がってくる写真。この機械的な運動は実に印象深く、目が離せなくなる。

映画中段では、オーロックスと完璧に一致する牛を遺伝子操作で生み出そうという現在進行中の研究が取り上げられる。遺伝子分析を説明するシーンでは、撮影フィルムの給送トラブルが発生し、画面に埃が付着してしまったため、もう一度フィルムを替えて同じシーンを撮影することになるのだが、瑕疵がある方の映像も本篇中で見せるので同じ内容のシーンが 2 度続く。監督たちは欠陥のある映像も成功カットと同列に並べて見せることで、優れた方だけを残すのを意図的に避けている。優劣へのこだわりとその危険性を映画制作の過程をもってメタ的に匂わせるかのようだ。

同様の見せ方は後半にもある。フェニキアの女王エウローペーを見初めたゼウスが白いオーロックスに化けて彼女を誘惑したというギリシャ神話的一幕を再現するフィクションパートの撮影についてだ。そのロケ地として監督 2 人が選んだのは、世界最大の飛行船格納庫内に作られた人工熱帯雨林「トロピカルアイランド」。ゼウスの背にまたがり、海を渡ったエウローペーがこの地に降り立つ姿を撮影するつもりだった彼らは、しかしそれをあっさり放棄し、書き割りのビーチでカクテルを飲む。その場所がかつてナチスの領土拡大政策によりドイツ空軍が建設した飛行場であった事実を知れば、この行動も意図したもので、風刺的に見えてくる。

本作は、優生思想とナチスによる侵略の歴史を、オーロックス復活計画をめぐるエピソードを通して伝えるが、それを声高には主張しない。各シーンで語られる表層の意味と深層の意味とが交互に深度を変えながら二重写しとなることで、奇妙な違和感が否応なく湧き出してくる。実に捉えどころがない作品だが、凝視を強いる風変わりな手法が醸し出す圧倒的な不穏さは、確実に見る者を魅了するだろう。

オンライン上映 Online Screenings

『彼女の名前はエウローペーだった』 *Her Name Was Europa*

【インターナショナル・コンペティション International Competition】 8 日 Oct.8 19:00- | 10 日 Oct.10 10:00-

OJOBOKA, the filmmaking duo based in Berlin, creatively depicts a meditative journey for the resurrection of the aurochs, the wild ancestor of modern cattle that went extinct some 400 years ago, while making full use of black and white 16mm film stock.

It was Lutz Heck, the zoologist and director of the Berlin Zoological Garden who attempted to resurrect this wild breed of cow through cross-breeding in the 1920s. A zealous Nazi, Heck was supported by Reichsmarschall Hermann Göring to repeatedly experiment on cross-breeding, which successfully resulted in cattle with big horns and sturdy limbs, characteristic of the heroic aurochs. Although most of this breed died out during World War II, some have survived to this day, called Heck cattle. This film narrates such a story with a unique method of manually showing text printed in transparent film, reminiscent of a nostalgic overhead projector, in front of the camera. In addition, photos of animals in Heck's books are frequently inserted from below. They are indeed various, including a caged giraffe or a cheetah that stares us through the lens. The text appears from the top of the screen and the photo gradually approaches the screen from below. We cannot take our eyes off this truly impressive mechanical movement.

The directors refer to an ongoing project in which to create cows that perfectly match the aurochs by genetic engineering in the middle of the film. In the scene where they explain genetic analysis, the film feeder breaks down and the screen is stained with dust. As a result, they have to shoot the same scene with new film stock. But they show both stained and non-stained footage in the film and repeat the same scene twice. By juxtaposing the flawed image with the successful cut, they intentionally refrain from keeping only the good ones. They seem to metaphorically implicate the danger of being particular about superiority or inferiority through the filmmaking process itself.

They also use a similar showing technique later in the film. Falling in love with Europa, the Phoenician princess, Zeus transforms himself as a white aurochs to seduce her. In shooting a fictional scene of this Greek myth, they choose Tropical Islands, an artificial tropical rain forest created in the world's largest airship hangar approximately 60 km south of the center of Berlin as a location. Although they are planning to shoot Europa landing at this place after crossing the sea on the back of the bull (Zeus), they nonchalantly give this up and have cocktails against a painted beach backdrop. When we learn the fact that the location was once an airport built by the Luftwaffe in pursuit of the territorial expansionist policy, the directors' act begins to appear purposeful and even satirical.

This film narrates eugenic thought and a history of invasion by Nazi through the episode of the aurochs restoration plan in a subdued tone. Each scene consists of both surface and deep meanings that overlap with mutually changing depths, inevitably evoking strange uneasiness. This is a very elusive film with a bizarre method that forces us to gaze at the screen. And yet overwhelming disquietude produced by the method will certainly fascinate the spectator.

(Translated by Yamamoto Kumiko)



## ただ愛あるのみ

——『ミゲルの戦争』

### Only Love: Miguel's War

吉田未和 | Yoshida Miwa

(学校司書 | School Librarian)

1963年生まれの男が、誕生日は1996年10月31日だと言う。嘘には違いないが、レバノンでの悪夢から逃れてバルセロナに着いた再生の日なのだと聞かされると、あながち虚言とは言い切れない現実味がある。スペインの映画祭で通訳者として出会った、知的だが奇妙な空気を醸し出すミゲルが自己と向き合うために、エリアーン・ラヘブ監督が映画を通して手を貸しているというようにひとまずは見える。

ミゲルにとって戦争とはまず何よりもレバノン内戦であり、志願して参加したレバノン軍団（キリスト教マロン派の民兵組織）である。内戦による日常の破壊や、軍隊でゲイとして多くの性的な屈辱を味わったことの記憶は人生をいつまでも拘束する。加えて家族内の不和、母親から自分の息子ではないと言われたことの孤独感もまた、永遠に消えない傷を残すものとしての戦争という比喩に収斂され、生きていることのすべてが戦いであるような生存の仕方を強いられる。ポップさと淫靡さをない交ぜたようなストップモーション・アニメーション（映像作家ファーディ・エル・サムラの手による）や、役者による再現劇は、ミゲルの過去の記憶や妄想や、その他ありとあらゆる想念によって形成された脳内イメージの表出である。内的な世界をカメラに収める方法として選ばれたこれらの映像や舞台は、必然的にドキュメンタリーの概念を拡張させる。

後半で監督は自分の母親（『されど、レバノン』(YIDFF 2009アジア千波万波)にも出演していた)を映画に登場させ、父親の昔の恋人の捜索がミゲルとの映画製作のきっかけだったとカメラの前で明かす。母と娘の間にも語られることを望まない歴史があり、物語にならない出来事があり（恋人は見つからなかった）、その代わりにミゲルが自分自身を語り出してこの映画が始まった。ミゲルは決して監督の未消化の思いを引き受けるつもりでそうしたわけではないだろう。しかし、二人は共謀するようにこの映画作りに夢中になる。

ミゲルは「一度も人を愛したことがない」と告白する。「誰にも愛されずに死にたくない」とも。親友マリアや従軍時代に懂っていたトニ、シリア人の乳母タクラの存在は、そんなミゲルの自己否定と不安への反例のようにも見える。あるいは修道院時代の父を知る老人が語るエピソードは、父の死にまつわる自責の念から解放されるために十分な傍証ともなるだろう。監督は挑発的な問いや密着取材、かつての縁ある土地への旅など、さまざまな仕掛けで彼の人生に肉薄する。そして虚実織り交ぜた饒舌の中から本音を聞き取り、ミゲルが本当に希求するものを共に探す。

誰も他者の深い痛みを肩代わりすることはできない。しかしカメラを通し

オンライン上映 Online Screenings

『ミゲルの戦争』Miguel's War

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

8日 Oct.8 16:30- | 11日 Oct.11 18:00-

A man born in 1963 claims his birthday to be October 31, 1996. Though this must be a lie, upon hearing that this was the date of his rebirth—his arrival in Barcelona after fleeing a nightmare in Lebanon—there is a grain of truth in his words that cannot be entirely dismissed as falsehood. It suffices to say that we see how, through cinema, Director Eliane Raheb extends a hand to Miguel, whom she met while he was working as an interpreter at a film festival in Spain and who has a wise, yet bizarre air about him; she seeks to help him face himself.

For Miguel, the conflict was more than anything a civil war in Lebanon: the Lebanese forces (a private military organization of the Maronite Christian faction) for which he volunteered and enlisted. His life will always be constrained by his memories of the destruction of everyday life in that civil war and of the frequent sexual harassment he experienced in the army for being gay. An existence in which everything becomes strife is further imposed upon Miguel by family discord—the loneliness of having been told by his mother that he is no longer her son—that, in scarring him for life, is virtually indistinguishable from war. Through stop-motion animation (by visual artist Fadi El Samra) that mixes pop aesthetic with obscenity and reenactments by actors, mental imagery formed of Miguel's past recollections, delusions, and every other conceivable ideation emerges. These images and performances that were chosen as means to capture his internal world with a camera necessarily expand upon notions of documentary.

In the latter half of the film, the director has her mother appear (she also appeared in *This is Lebanon* (YIDFF 2009, New Asian Currents)); before the camera Raheb reveals to her parent that she was inspired to produce a film with Miguel after attempting to search for her father's former lover. This was a history that was not to be told between mother and daughter; there are events that do not fit the story (the lover was not found), so instead Miguel speaks for himself as this film begins. It is not likely that Miguel did so to carry the burden of the director's lingering emotions. Yet, the two become obsessed with the production, as if conspiring together.

Miguel confesses, "I have never loved anyone before." He continues, "I don't want to die without being loved by someone in return." Maria, his best friend; Tony, to whom he was attracted during his military days; and Takla, a Syrian wetnurse, all appear to be counterexamples of Miguel's self-rejection and anxiety. Moreover, an episode in which an older person who knew Miguel's father while he lived at a monastery speaks provides sufficient evidence of Miguel's liberation from a sense of guilt inspired by his father's death. The director probes Miguel's life deeply through various means, such as provocative questions, close coverage, and travel to places to which Miguel once had connection. She listens intimately to the sincerity beneath his loquacity, which combines lies and truths, also searching for what it is that Miguel truly desires.

No one can shoulder the deep pain of another. Nevertheless, it is possible to empathize, dedicating one's gaze through a camera. This is not what Miguel wants, and though it may be different than the love

て視線を注ぎ、思いを馳せることはできる。それはミゲルの望むところではないし、求める愛とは違うかもしれないが、エリアーン・ラヘブが発見した映画のひとつの可能性ではなかったかと思う。彼女にとっての出発点はもしかしたら自己治療だったのかもしれない。だが、それとは別の形でこの結論にたどりついた時、ミゲルの愛についての映画が出来上がった。

that he seeks, I believe it is one possibility of cinema that Eliane Raheb has discovered. Her point of departure may have been self-healing. However, a different conclusion regarding the empathetic possibilities of cinema was reached, and this film about Miguel's love was born.  
(Translated by Kyle Hecht)

## 山形特選、この一品 | Yamagata, à la carte .....(1)

### 銀山上の焔焼

### Kaminohata-yaki Ware, Ginzan

石郷岡学 | Ishigooka Manabu  
(yama-bra会長 | President of Yama-bra)

銀山上の焔焼は、その名の通り温泉地として名高い山形県尾花沢市銀山にあり、山形県の四大古窯の一つで、日本最北の磁器窯として知られています。銀山は成瀬巳喜男監督『乱れる』の舞台としてご存知の方も多いでしょう。この上の焔焼、じつは天保時代の10年余りて窯の火が消え、以来幻の焼き物となっていたそうです。1980年に、同市出身の伊藤 瓢 堂氏が長年の研究の末、地元の陶石を用いて再現したのが現在の上の焔焼で、昨年に復興40周年を迎えました。

上の焔焼に特徴的なのは「三多紋」と言われる文様です。仏手柑・桃・柘榴の三つを描いたもので、それぞれが招福・長寿・子孫繁栄を表す縁起の良い文様とのこと。肉厚の白い磁器に呉須で描かれた藍色の文様が映えて、簡素にして実に美しいのです。

私たちの主催した公演で山形を訪れた音楽家には、記念として上の焔焼の器を渡していますが、すべて個々のアーティストのために瓢堂先生が制作されたものです。写真は先生とカルロス・アギーレ。山形公演の記念として大いに喜んでいただきました。



銀山上の焔焼陶芸センター | Kaminohata-yaki Ware Pottery Center :  
<https://ginzan-kaminohatayaki.jp/>  
(オンラインショップ開設 | Online shop available / Japanese language only)

**編集後記** | 2013年より刊行してきました『SPUTNIK—YIDFF Reader』は、5回目となる今年、映画祭のオンライン開催にともない、従来の印刷冊子にかわりPDF版のみでの発行とし、また、新たな試みとして日刊スタイルでお届けします。全6号の誌面を通じて、上映作品のレビューや特集プログラムにまつわるエッセイ、監督へのインタビュー、山形に関するコラムなどを掲載し、本映画祭の魅力を複眼的にお伝えする所存です。山形でお会いすることはできませんが、オンライン開催によって今回初めてYIDFFへのご参加が叶った方もおられるかと思えます。皆様がこの案内役として小誌が一助となれば幸いです。(奥山心一朗)

**Editorial** | Given that YIDFF is being held online, the *SPUTNIK—YIDFF Reader*, first published in 2013 and now in its fifth volume, will this year, in lieu of a printed version, only be released in PDF format and, to try something new, delivered in daily newsletter style. Over the course of six issues, it is our intention to cover all aspects of the film festival's attractions by including film reviews, essays on special programs, interviews with directors, columns about Yamagata, and more. While we will not be able to meet in Yamagata, I believe there must be some who have been able to participate in YIDFF for the first time because we have gone online. It would bring me great joy if this magazine serves as a helpful guide to all of you. (Okuyama Shinichiro, translated by Kyle Hecht)



Situated in the famous hot-spring town of Ginzan, Obanzawa from which it gets its name, Kaminohata-yaki, Ginzan is one of four ancient kilns in Yamagata Prefecture and the northernmost of Japan's porcelain kilns. (Readers may be familiar with Ginzan as the setting of Naruse Mikio's film *Yearning*.) Founded during the Tenpo period (1830–1844), the kiln shut up shop just over ten years into its run, achieving near-mythical status in the years following its demise. In 1980, after many years of research, an Obanzawa local by the name of Ito Hyodo revived the kiln using porcelain sourced from the area to create the Kaminohata-yaki that exists today. Last year it celebrated its fortieth anniversary.

Kaminohata-yaki is known for its distinctive *santamon* (“three-motif”) pattern, which combines images of peaches, pomegranate, and a fingered-citron known as a “Buddha’s hand”—respectively considered good omens of longevity, prosperity for future descendants, and happiness. Indigo patterns hand-painted in *gosu* pigment adorn thick, white porcelain, achieving an effect as strikingly beautiful as it is simple.

When musicians visit us here in Yamagata to perform at the concerts we organize, we typically gift them a piece of Kaminohata-yaki ware as a memento of their trip, each of which is made bespoke by Hyodo-sensei himself. The photo on this page shows Hyodo-sensei together with Carlos Aguirre, who was delighted with this keepsake of his time in Yamagata.  
(Translated by Adam Sutherland)

## 銃で奪った土地が銃になる

—『核家族』

The Land Becomes the Gun: *Nuclear Family*

マーク・ノーネス | Markus Nornes

(映画研究 | Film Studies)

この短いエッセイはとあるエッセイ映画を論じるものだが、その執筆作業はコロラド州フォートコリンズにある私の親の住居——しかもここは地下室なので、本来の管理人であるアラパホ、シャイアン、ユトといった先住民のんびりが先祖代々守ってきた土地の、文字通りその土の中でなされている。「フォート(砦)」の名から知れるように、町ができた当初、ここはもと軍の前哨拠点だった。その建設は1864年——エリンとトラヴィスのウィルカーソン夫妻による力作『核家族』で大きく取り上げられるサンドクリークの虐殺と、同年の出来事である。

それにしてもこの映画は他人事と思えない。トラヴィスが生まれた町はここから40分と離れておらず、彼はのちに家族に連れられ北のモンタナ州に移ったとはいえ、彼も私もともに西部育ち。西部の人による西部についての映画という側面がかなり大きいのだ。これほど映画に自分を重ねるという経験は、ドキュメンタリーではめったにできたためしがない。

『核家族』はエッセイ映画としては、サンティアゴ・アルバレスやクリス・マルケルの系譜に連なる作品である。マイケル・レノフの理論体系によると、エッセイ映画とは非フィクション映画のなかでも、従来の約束事にとらわれず、世界の表象や歴史を作家自身の視点と結びつけて語るような

I write this short essay about an essay film from my parents' basement in Fort Collins, Colorado—from literally within the earth of the traditional and ancestral homelands of the Arapaho, Cheyenne, and Ute Nations and peoples, the original stewards of this land. As the name suggests, my town was originally a military outpost, founded in 1864—the same year as the Sand Creek Massacre, which features prominently in Erin and Travis Wilkerson's powerful *Nuclear Family*.

This film hits close to home. Travis was born in a town not 40 minutes from my own. His family took him north to Montana, but we both grew up in the West. This film is very much a film about the West by a Westerner. I could identify with it in ways I've rarely experienced in documentary.

*Nuclear Family* is an essay film, in the tradition of Santiago Álvarez and Chris Marker. As theorized by Michael Renov, it's a form of non-fiction film that plays with convention and ties representations of the world and its history to the point of view of the filmmaker. *Nuclear Family* starts with the structure of the travelogue and the home movie. The Wilkersons present us with their family vacation, an absurd trip across the West visiting massacre sites, nuclear missile

## オンライン上映 Online Screenings

『核家族』 *Nuclear Family* 【国際コンペティション International Competition】 8日 Oct.8 14:30- | 9日 Oct.9 12:30-

形態をとる映画を指す。『核家族』はまず、紀行ものやホームムービーと同じ構造で始まっている。ウィルカーソン夫妻がわれわれの前に差し出すのは、虐殺現場跡地や核ミサイル格納庫など、アメリカ西部の血塗られた歴史に関連する場所を家族休暇で訪ねまわる、どうかしているかと思えないような西部横断旅行である。いわば自伝的な語りを核戦争、先住民に対する殺戮、古き西部をめぐる明らかに馬鹿げた夢物語といった、アメリカのひとつならぬ大きな物語へと織り込むのだが、この映画は作品を形づくる視覚的、聴覚的な要素一式——ウィルカーソンが慎重に照準を合わせて選んだものだ——が長く埋もれていた記憶をいろいろと掘り起こすがゆえに、私も自分自身の人生が作品の中に織り込まれていると感じてしまったというわけだ。

信じがたいことに、ウィルカーソン家が家族休暇に選んだ主な目的地には、アメリカ先住民に対する恐るべき虐殺や戦闘の舞台となった場所が含まれていた。その最初の立ち寄り先であるサンドクリークは両親の家からちょうど南東の位置にあり、私はそれでつい、高校のとき歴史教師がこの出来事をベトナム戦争における現地民殺害と関連づけて教えていたことを思い出したのだ。この教師と似たような戦略は、ウィルカーソン夫妻の側にもある。唯一のちがいは、何もない静かな古戦場を訪ねまわる彼らがその行為を、アメリカが起こしたすべての戦争、そしていまもつねにあり続ける新たな戦争の脅威——われわれはまた戦争を始めるだろうし、恐ろしくも魅惑的なキノコ雲の映像が示すように、次なる戦争は核戦争かもしれない——と結びつけている、ということだ。

戦場跡をまわる合間に、ウィルカーソン一家は西部に点在する核ミサイル格納庫——つまりコロラドの私の家もそれらに囲まれていることになる——を訪れる。かつてトラヴィスの母親はよく、家族を近くの格納庫に連れ出して冷戦期の世界の現実を子供たちに教え込んでいたという。これらの格納庫はそれ以外の西部らしい風景とちがいで、その恐るべき反復性が他にない特色となっている。どの格納庫も、開けた風景からフェンスで区切られた小さな区画のなかに大量の監視カメラのついた柱が立ち並び、そんな原住民の土地の地中深くで、誰にも見られることもなく先端に核弾頭のついた背の高いロケットミサイルが眠っている。それらはどこにでもあるのに視界には入ってこず、それゆえそれについて考えることもない。そしてウィルカーソン夫妻のように聡明な映画を作るカップルがこんな世にもおかしな家族休暇を企てるには、それで十分なのだ。つきあわされた子供たちはきっと憤慨したに違いない。

『核家族』は西部を描き、その歴史、その土地、そこに生きる家族を描き出す、一筋縄ではいかない映画だ。ウィルカーソンにとっての映画とはつまるところ、人の平衡感覚を失わせ、家族の歴史を大きな歴史プロセスやかつてなく恐ろしい破壊のテクノロジーと結びつけるものにほかならない。『核家族』もひとく個人的な作品ではあるけれど、トラヴィスの切迫した小声が「銃で土地を奪い取れ。土地は銃になりかわるのだ。その銃は誰の頭にも突きつけられている」とささやくとき、そこには、ウィルカーソン家の私的な西部の標的はグローバルな観客であると主張するこの映画の、有無を言わせぬ迫力がみなぎっている。(中村真人訳)

silos, and other sites connected to the bloody history of the American West. They weave autobiographical storytelling into more than one of the American grand narratives at once: nuclear warfare, Native American genocide, and the patent ridiculousness of the romance of the old West. The film is built from a set of visual and aural elements—measured by Wilkerson’s sight—that provoked so many long-buried memories I found my own life woven into the film.


Incredibly, one of the main objectives of the Wilkerson’s family vacation was sites of horrifying massacres and battles of Native American peoples. Their first stop, Sand Creek, just Southeast of my parents’ basement, made me recall my American history teacher in high school who taught us about the massacre to connect Native genocide to the Vietnam War. The Wilkersons have an analogous strategy here, except they link their visits to quiet, empty battlefields to all American wars—and the always-present threat we’ll start a new one and, as the seductive and terrifying images of mushroom clouds suggest, the next one might be nuclear.

In between battlefields, the Wilkersons visit the nuclear missile silos that dot the West—my Colorado home is surrounded by them. Travis’ mother often took her family to nearby silos to teach them the realities of the Cold War world. Unlike all other features of the western landscape, these silos are unique for their terrifying iterability. They are small patches of land set apart from the open landscape by fencing, decorated with poles bristling with surveillance cameras and, unseen and deep in the Native earth, homes to tall rockets topped with nuclear warheads. They are ubiquitous, but out of sight and thus out of mind. And there are enough to make a weird family vacation for a clever filmmaking couple like the Wilkersons. Their kids were surely outraged.

*Nuclear Family* is a formidable film about the West, its history, land and families. The Wilkersons’ cinema is all about setting you off balance, connecting family history to massive historical processes and ever more ghastly technologies of destruction. It’s a profoundly personal film; but it compellingly argues that the Wilkersons’ private West is aimed at a global audience when Travis’ urgent, hushed voice whispers, “Seize the land by gun. Land becomes the gun. The gun is pointed at everybody’s head.”

**三省堂創業140周年記念企画**

**百年を超える日本映画史を一望に見渡す、  
空前の作品データベース。**



## 日本映画作品大事典

山根貞男 編

B5判・1,072頁・本製・布クロス貼・筒函入

発売記念特別定価41,800円(本体38,000円+税10%)

2021年12月末日まで

定価47,300円(本体43,000円+税10%)

山根貞男 × 岡田秀則 (国立映画アーカイブ) 対談  
『日本映画作品大事典』をめぐって  
特設ウェブサイトで全文公開中!!

▼▼▼

<https://dictionary.sanseido-publ.co.jp/topic/jmovie/talk/>

ブックデザイン: 鈴木一誌

## 好奇心と発見 Curiosity and Discoveries

エドウィン | Edwin

(映画監督 | Filmmaker)

「ヤマガタ」という単語にはかなり馴染みがある。映画学校に通っていた2000年代初めに、教師のゴット・ブラコサからいい話をたくさん聞かされてきたからだ。彼は、山形国際ドキュメンタリー映画祭が自分みたくな実験的なドキュメンタリーの作り手にとってどれほど重要かを語りながら、ヤマガタで発見したクレイジーな面白い映画をいろいろと教えてくれた。その話に感銘を受けた自分も、いつかヤマガタに行って映画を観たいと思ったものだ。

2015年になり、私は映画祭の招待を受けヤマガタを訪れた。ジャカルタの芸術家集団Lab Laba-Labaとして、友人のリツキ・ラズアルディと一緒に旧西村写真館という素敵な建物でインスタレーション展示を行ったのだ。この作品は自分たちが見落としていた記憶を手掛かりにして現代の状況を認識するというものだが、私としてはこの場所にいられたこと自体が本当にすばらしい体験だった。西村写真館の館主はまだそこに住んでいて、私が話したり、逆に彼の話を聞いたりもした。言語の壁があっても気の合う同志。まさに学び多き新体験だったのだ。もちろん、いろいろな特集を探り回れたのもよかった。とくに記憶に残っているのは、60〜70年代のチリの実験映画に焦点を当てたすごく見事な特集。とても貴重で、ヤマガタがなかったら自分はこんな映画は観られなかっただろう。そして観客の人たち、彼らも新しい発見をしていたようだ。どこを見回してもいつも好奇心と発見がある、そんな感じだ。

面白い映画を観た後は腹がへる。そしたら山形牛を発見だ。いい映画を観て新発見をした後のいい気分と山形牛、最高にクレイジーでマジカルな感じだ。このときの感じは、脳味噌と胸に永遠に刻まれていることだろう。

駅の近くの小さな喫茶店のことも忘れられない。すごくきれいなキモノを着た、とても感じのいい御婦人に出会ったのだ。彼女は珈琲を吸いながら、60代後半の珈琲を淹れている男性と話していた。二人が話していたのは日本語だが、いくつか聞き取れた単語からすると私のインスタレーションの話をしているようで、彼女の口からは西村写真館の名がこぼれていた。私はすぐに名乗り出て彼女と話をした。どちらもブロークンな英語だったが、お互いの話は最後には通じ合っていた。

ヤマガタでは、映画だけでなく日常生活の場面でも新しく学び、新しく発見することがあった。ヤマガタは私に、とても特別で偽りのないやりかたで映画のことを教えてくれたのだと思う。(中村真人訳)

I'm quite familiar with the word Yamagata. When I was in film school in early 2000's, I heard a lot of good things from my teacher Gotot Prakosa. He told me how important Yamagata International Documentary Film Festival for him as documentary and experimental filmmaker was. He told me a lot of crazy and interesting films that he discovered in Yamagata. I was inspired by his story, and I hoped I could visit Yamagata, and watch some films there.

In 2015 I got invitation to visit Yamagata. Together with my friend Rizki Lazuardi, as a collective artist from Jakarta called Lab Laba-Laba, we did an installation in a very beautiful Old Photo Studio Nishimura. Our installation engages our perception of contemporary situation triggered by our ignored memories. It was really beautiful experience for me to be there. The owner of Nishimura Photo Studio still lived in the studio. So I did some talk and listen to his stories. Despite of language barriers, we shared the same energy. It was a new learning experience for me. Of course, I'm happy to explore the programs. I remember watching a very beautiful program that focused on experimental films from Chile in 60's-70's. It was a precious moment. I don't think I would be able to watch these films if there is no Yamagata. And the audience, they also seemed to be discovering something new. I felt I was surrounded by curiosity and discoveries, all the time.

After watching some interesting films, I feel hungry. And then I discover Yamagata beef. It's crazy, it feels so magical, the combination of good feelings after discovering new things from good films, and Yamagata beef. This kind of feeling will stay forever in my mind and my heart.

I also remember a small coffee shop near the train station. There I met a very nice lady wearing very beautiful Kimono. She was drinking the coffee while talking with the coffee maker, a man in his late 60s. They were talking something in Japanese, but I could pick up some words about my installation, she mentioned Nishimura Photo Studio. I introduced myself and began to talk with her. We both used a broken English, but we ended up sharing each other stories.

In Yamagata, I learned and discovered new things, not only from the films, but in everyday life situation. I think Yamagata taught me about cinema in a very special and honest way.



# 大島渚全映画 秘蔵資料集成

大島渚プロダクション 監修/樋口尚文 編著 2021年内刊予定

各所に秘蔵されていた膨大な製作時の未公開写真・ノート類などの新発見資料や記録、記事を作品ごとに集大成し、詳細に解説。それぞれの時代についての本人の回想をも加えた、大島映画の根本資料。戦後日本映画史研究に必備の書。

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

# カマグロガという一家とその土地をめぐるエスノグラフィ

## An Ethnography of a Family Called Camagroga and Their Land

### アルフォンソ・アマドル監督に聞く | Interview with Alfonso Amador

オンライン上映 Online Screenings

『カマグロガ』Camagroga

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

8日 Oct.8 12:00- | 10日 Oct.10 20:00-

—まずはこの『カマグロガ』という特徴的なタイトルについてお聞かせください。被写体となる一家の屋号のようなものであるこの名前をタイトルに選んだのはなぜでしょうか？

この地域の農家には一族のあだ名、家柄を示す愛称で互い呼び合う習慣があり、それが一風変わった特色となっています。わたしがこの習慣を知ったのはアントニオ一家の呼び名を教わったときで、その名がまさに「カマグロガ」だったのです。ところでこの映画にはどこか西部劇の精神を思わせるところがあります（画面の構図、物語、雰囲気など）が、実は「カマグロガ」という言葉は「黄色い脚」を意味するらしいのですね。まるでインディアンのようなその名の意味を知り、すぐにこれをタイトルにしようと閃いたわけです。

—近代的な農業においてはもはや使われなくなった器具を、ある男性が名前を挙げて説明する箇所があります。それは、失われつつあるものへのノスタルジー以上に、農作業の身体的な感覚を観客に伝えてくれる気がします。

この場面に登場するフラレは、本作においてはある意味でアントニオの対極にいる人物です。アントニオが悲観的で内省的だとすると、フラレは楽観的で活力にあふれ、艶がある。ですから彼の語る言葉にノスタルジーを感じないのはおっしゃる通り。彼は話がしたいから話をし、わたしに教えたいから教えてくれる。自分の世界と生き方に誇りをもっているのですね。この映画にノスタルジックな部分があるかどうか、それはわたしにはよくわかりません。これがノスタルジックな映画と感じられるとして、確かなのは、それがわたし自身の探求や意志の産物ではなく、映像それ自体がそう思わせているのだ、ということです。

—映画の終盤に、アントニオさんがルイス・ブニュエル監督の『ビリディアナ』について言及する場面があります。あの映画で描かれていた階級や資本の問題は『カマグロガ』にも引き継がれているのでしょうか？

資本でなく資本主義ということなら間違いなくこの映画の外的な背景にあり、のみならず本作の地下水脈にもなっています。資本主義がここで問題にならないわけはありません。階級についてはまた別の話かと思いますが、それはそれとして、アントニオが『ビリディアナ』の話をすることはこの件と何の関係もありません。実際問題、彼は勘違いしているのですから。彼が記憶しているようなシーンはブニュエルの映画にはないのです……。

—作品の途中に挿入される音楽はこの地方の民謡のものなのでしょうか？ 農作業に関わる歌でしょうか？

ええ、あまり広くは知られていませんが、現地にはあいつた音楽の強い伝統があるのです。たいていは古くからある詩に後世になって音楽がつけられたもので、歌詞だけなら起源を辿るのも難しいほど長い歴史があります。この映画で使われている4曲のうち、2曲は農業に直接関係があり、ブルースと同じように畑仕事の労働歌として親しまれてきたもの。伝統的な民謡のなかにはほかにも日常生活を歌ったものがあって、映画に使った残りの曲はそうしたものです。こうした民謡を用いた理由は明



—First of all, would you tell us about this distinctive title, Camagroga? Why did you choose this name, the family nickname of your subjects, as the title?

Farmers in this area are known and call one another by their family nicknames, nicknames of their ancestors. This is a very peculiar and distinctive feature of the region. I discovered both this tradition and Antonio's family nickname at the same time. Camagroga is the name by which his family is called. Now, the film has a spirit of western movies (e.g. framing, stories, and ambience); and Camagroga means "Yellow Leg." Doesn't this somehow sound like an American Indian name? When I heard it, I knew I had the title.

—There is a passage where one names and describes implements that are no longer used in modern agriculture. It seems to convey to the audience the physical sensation of farming, more than the nostalgia for what is being lost.

Flare is the main antagonist of the film as opposed to Antonio. If Antonio is a pessimistic and introvert character, Flare is vital, optimistic, and sensual. So, you are right in not finding nostalgia in his words. He just tells stories, he just teaches me for the sake of teaching, and is proud of his world and his way of life. Is the film nostalgic in any way? I can't tell. What I am sure of is that, if it were nostalgic, this is not a product of my research and intention, but of the images themselves.

—In the sequence just before the end of the film, Antonio mentions Luis Buñuel's *Viridiana*. Do you think that the issues of class and capital that were portrayed in that film have been carried over to *Camagroga*?

Capitalism, if not capital, definitely surrounds the film like the underground stream. It is absolutely what is at stake here. But I don't think class operates the same way. Anyway, this has nothing to do with Antonio's quoting of *Viridiana*. As a matter of fact, he misunderstands the film! Buñuel's movie has no such sequence as he recalls...

—You use some music in your film. Are they local folk songs? Do they relate to farming?

Yes, they are local folk songs. There is a strong tradition of this kind of music, although it's not so widely known. Usually it consists of putting music to old lyrics, whose origin is difficult to trace. Two out of the four songs in the film directly relate to farming; like the blues, these songs were sung by farmers who worked in the fields. The rest of music (in the film) and other traditional songs are just about every-



白で、そこに力強さと生命力を感じたからです。それにこの映画はある種のエスノグラフィ研究でもありますから、現地の音楽が入ることで有機的な作品にもなりますし……。(中村真人訳)

\*メールインタビュー、2021年9月、聞き手=結城秀勇(映画批評)

## 彼女たちの声を聞くということ

—『ナイト・ショット』『心の破片』

### Listening to Women's Voices: *Night Shot* and *Broken*

渥美喜子 | Atsumi Yoshiko

(『シネ碧』編集長 | Editor in Chief, *Fort Cinema*)



『ナイト・ショット』*Night Shot*

チリ在住のカローリーナ・モスコソ・ブリセーニョ監督による『ナイト・ショット』(2019年)は、数年前にレイプ被害に遭った監督が、家族や友人もまじえた日常の風景を通して、事件後の時間の経過(と時間が経つことによる様々な変化)を自らカメラに収めている。本作は、非常にセンシティブであると同時に、ショッキングな内容のセルフドキュメンタリーと言えるだろう。

なぜショッキングかという、作品内で語られるような、若い女性が/些細なことがきっかけで/知り合った男性からレイプされ/一生心と身体に残るような傷を負わされるも/大抵の場合、社会や警察は被害者である女性を守ることはなく/被害者を孤独に追い込む、という展開は、2021年の日本に住んでいてもため息が出るほどありふれた現実であり、そのこと自体はショッキングというよりむしろ退屈なくらいによく聞く話ののだが、その事実を当事者の女性がドキュメンタリー映画として観客に披露しているからである。「レイプ」という性犯罪を扱う映画は過去にいくらかあったけれど(そのほとんどが男性監督によるフィクションだが)、こんな形で事件そのものと向き合う作品はかつてなかったのではないかな。

映画の大半は、何が映っているのかよくわからないナイトショットモードの映像だったり、友人や家族との脈略のない会話、事件後に撮られたと説明される風景の移動ショット、あるいは抽象的な絵画といったものの連続で、そこに淡々と無感情に事件の経過を説明する字幕が添えられるものの、映画全体から具体的なメッセージや、わかりやすい物語を読み取ることは難しい。時に露悪的な映像の提示に、批判的な観客も現れるかもしれない。しかし、ここでは明らかに何か語られている。

遠く離れたミャンマーの、武装地域と隣り合わせの小さな村出身のナ

day life. There's an obvious reason to use them because they are full of power and energy. Besides, since the film is also a kind of ethnographic research, it is organically woven into the local milieu by these songs...

Interview conducted by Yuki Hidetake (Film critic) via email in September 2021

*Night Shot* (2019) by Carolina Moscoso Briceño, who was sexually assaulted several years ago and is currently based in Chile, captures a passage of post-assault time (along with changes as time passes) through everyday landscapes that include her family and friends. It can be said to be a self-documentary with at once sensitive and shocking contents.

Why do I call them shocking? This is not because the film depicts the process in which a young woman is sexually assaulted by a man whom she meets by chance and who gets angry over a trivial thing; although she is hurt both mentally and physically and her pain won't be cured for the rest of her life, she is condemned to a life of loneliness instead of being protected as a victim of sexual violence by both society and the police. This process is such a banal reality that makes one sigh in Japan in 2021. I've heard of similar stories so often that I find it rather boring than shocking. What is shocking, however, is that a survivor of rape shows the fact to the audience as a documentary film. Many films about sexual crimes, including rape, (most of which, I suspect, are fictional films by male directors) were made in the past. But isn't it the case that no film has ever confronted the incident in such a manner?

Most of the film consists of blurry images in the night shot mode, incoherent conversations with her friends and her family, tracking shots of scenes of the crime taken after the incident, or abstract paintings, frequently interspersed with subtitles that explain how the incident takes place in a matter-of-factly indifferent way. The film can hardly convey a specific message or tell a spectator-friendly story. It could at times provoke some spectators by making a show of her faults, but it clearly tells something.

The filmmaker, Nan Khin San Win was brought up in a small



『心の破片』*Broken*

オンライン上映 Online Screenings

『ナイト・ショット』*Night Shot* [インターナショナル・コンペティション International Competition] 8日 Oct.8 21:30- | 12日 Oct.12 16:30-

『心の破片』*Broken* [アジア千波万波 New Asian Currents] 8日 Oct.8 22:00- | 11日 Oct.11 19:30-

ンキンサンウィン監督が作った『心の破片』(2021年)という短い映画では、地雷で片足を失った娘思いの父親がその場所に留まり続ける中、若くして村を出た娘(監督)は、自ら画面に登場して自身の経験を述懐しながら、それと交互に、紛争という(男性によって作られた)特殊な環境の中で性被害に遭った、同じ村の一人の女性の声を伝える。乱暴な言い方をすれば、まだ地雷で足を奪われたならば、大声で泣き喚くこともできたかもしれない。この作品は小さな声で過去の性被害をカメラの前で語る女性の姿を、静かに映し出す。その女性が、本作に登場するもう一人の女性たる監督と、いったいどういう関係にあるのか、映画からはわからない。だが、ここに溝えられた強い怒りと深い悲しみは、疑いもない現実として観客の前に現れるだろう。

「性被害」という問題に対して異なったアプローチで表現しようと試みるこの小さなふたつの映画を通して、ただ「彼女たちの声」を聞く、それだけが観客に対して求められていることではないだろうか。

### 山形特選、この一品 | Yamagata, à la carte .....(2)

#### ウッディファーム&ワイナリーの果物とワイン

#### The Fruit and Wine of Woody Farm & Winery

井上瑠子 | Inoue Yoko

(地域雑誌「ginika」編集・発行 / YIDFF広報スタッフ

Editor and publisher of Yamagata newsletter, *ginika* / YIDFF PR staff member)

山形の秋といえば果実。

ということで映画祭シーズンにオススメしたいのが、上山市原口にありますウッディファーム&ワイナリーさん。果実の栽培のみならず、ワインやドライフルーツなども独自に



加工する果樹園です。生食用の果実はさくらんぼと西洋梨で、秋収穫の西洋梨は厳選の8種類。なかでもドワイエネ・デュ・コムスという品種は、降水量や降雪量が比較的少ない上山の気候とマッチした品種だそうです。10~11月頃が旬で、カタログ注文も可能です。やっぱりお酒がいいな、という方には、この品種やラ・フランスを含む3種の西洋梨を醸造した発泡酒「プレミアム ポワレ」を。熟れ頃のラ・フランスよりも爽やかな風味に、ブドウ1%が混ざり合い、後味はすっきりかつ華やか。山形県は上山ならではの1本が、会話にも花を咲かせてくれます。

ウッディファーム&ワイナリーさんがワインづくりで大切にされているのは、その年の気候を味わいにして届けること。有機質肥料を使用し、農薬削減・除草剤不使用で栽培された果実からつくられ、濾過や加熱殺菌、補糖や濃縮は一切なし。かなりストイックな雰囲気?と想像しますが、素敵ならべらそのまま、ここで働く方々はとても朗らかに、創意工夫を重ねておられます。ちなみに現社長の木村義廣さんは、同じ上山市の牧野に暮らした小川プロの作品の上映活動をされた方。小川紳介監督たちとは一家で交流されていたそうです。

ウッディファーム&ワイナリー | Woody Farm & Winery :

<http://www.woodyfarm.com/> (オンラインショップ開設 | Online shop available / Japanese language only)

village adjacent to the armed area in Myanmar far away from Chile. In her short, *Broken* (2021) the filmmaker, who left the village when very young, makes an appearance to narrate her own experiences, while her father who has lost a leg to a land mine resolutely remains in the place, always thinking of his daughter. Her story alternates with the sequence of a woman from the same village who has been sexually assaulted in special circumstances such as armed conflict (caused by men). To put it bluntly, one could cry loudly if one lost a leg to a land mine. This film, however, quietly shows the woman who talks about her sexual victimization in a small voice in front of the camera. We don't understand how she is related to another woman, that is, the filmmaker herself, in the film. Both a burning rage and a deep sadness that pervade the film will unquestionably emerge as a reality before the eyes of the spectator.

These two small films attempt to express the question of sexual victimization through different approaches. Don't they simply ask the spectator just to listen to the women's voices?

(Translated by Yamamoto Kumiko)

Nothing says fall in Yamagata quite like its fruit—which is why, for this film festival season, I highly recommend Woody Farm & Winery in Haraguchi, Kaminoyama. In addition to growing fruit, Woody Farm & Winery also produces its own wine and dry fruits. Their cherries and Western pears are edible straight off the stem, with the latter coming in eight carefully selected, fall-harvest varieties. Of these, Doyenné du Comice is particularly suited to Kaminoyama's relatively dry and snow-free climate, reaching maximum ripeness in October and November; it's also orderable from the farm's catalogue. For those who prefer a tippie, look no further than the farm's Premium Poiré, a sparkling wine made using three varieties of Western pear, including Doyenné du Comice and La France. Combining one percent grape with flavor rivaling that of even the ripest La France pear, this quintessentially Kaminoyama beverage packs a crisp and bright aftertaste and is guaranteed to liven up any conversation.



Something Woody Farm & Winery takes particular pride in when making wine is ensuring that each year's season is reflected in the taste. To this end, they use fruit grown using organic fertilizer and minimal pesticide, eschewing herbicide, percolation, heat sterilization, chaptalization, and concentration techniques entirely. If such exacting requirements sound in any way austere, life on the farm is anything but, with staff cheerfully bringing their own creative ingenuity to products every bit as lively as their charming labels. Incidentally, CEO Kimura Yoshihiro has also been involved in screening the works of Ogawa Productions, who were formerly based in Magino, Kaminoyama; his family was on good terms with the collective, including director Ogawa Shinsuke himself.

(Translated by Adam Sutherland)

## 名もない歴史の破片のために

—『きみが死んだあとで』

### For Nameless Fragments of History: *Whiplash of the Dead*

岩槻歩 | Iwatsuki Ayumi

(フィルム・アーカイvist、『映画芸術』編集部 | Film Archivist / Editorial Member, *Eiga Geijutsu*)



オンライン上映 Online Screening

『きみが死んだあとで』 *Whiplash of the Dead*

[日本プログラム Perspectives Japan] 8日 Oct.8 18:00-

唐突な話題から始めることを許していただきたい。『映画芸術』475号の『きみが死んだあとで』をめぐる座談会の中で、誌面に載せることはなかったが、編集長の荒井晴彦が65年生まれの井上淳一と74年生まれの白石和彌に（そしておそらく、その場にはいなかった59年生まれの本作監督・代島治彦をも念頭におき）「結局、同時代を生きていないと分からないこともあるんだよ」と呟く場面があった。75年生まれの私はテブ起こしをしながら、そうかもしれないと思い、その反面、そのような断念を受け入れてよいのか、とも思った。触れえない過去・記憶・歴史に対する態度表明が、この『きみが死んだあとで』という映画において問われているようだった。

1967年10月8日、羽田でベトナム反戦を訴える学生デモが起こり、当時18歳だった京都大学生・山崎博昭さんが機動隊との衝突のなかで死亡した。『きみが死んだあとで』は山崎さんの身近にいた人々を中心に、当時学生運動に関わっていた14名の証言で構成されている。

14人の語りはいくつかのテーマごとに構成されているが、それらはあまりに食い違いがなく、整合性が取れており、同じメロディを異なる楽器で奏でているようだ。それは山崎博昭さんの死をめぐる物語＝歴史の揺るぎなさを担保するものではあるだろうが、この頑強な一連の語りの中に、「部外者」であり「非・同時代者」であるわれわれが入り込める余地は果たしてあるのだろうか。

しかしながらこの映画には、モノフォニーな物語の中に罅割れを生じさせているものが実際には存在している。それは別の角度から差し込まれる別種の物語によってではなく、語る彼ら・彼女ら自身の身体から発される沈黙や言い淀み、吃りや読み間違い、鳴咽や絶句といった、言語の機能不全や無音状態によってであり、それと同時に生じている表情や身体の歪み、捻れ、揺らぎといった意味決定が不可能な空虚の現前

Allow me to begin with an unexpected episode. During the roundtable on *Whiplash of the Dead* for the 475th issue of the *Eiga Geijutsu*, the editor-in-chief, Arai Haruhiko mumbled, “After all, there is something that only the contemporary can understand,” to both Inoue Junichi born in 1965 and Shiraishi Kazuya born in 1974, (probably also keeping in mind the director of this film, Daishima Haruhiko born in 1959 who was not there). His mumbling was never published in the journal. Born in 1975, I thought that he might be right as I was transcribing the taped conversation. But at the same time, I wondered if it was okay to give up just like that. This film, *Whiplash of the Dead* seemed to question the way we committed ourselves to intangible past, memory, and history.

On October 8, 1967 students took to the street at Haneda to protest against the Vietnam War and Yamazaki Hiroaki, a student of Kyoto University, then, aged 18 was killed during the clash with the riot police. *Whiplash of the Dead* is composed of the testimonies of fourteen people who were involved in the student activism at the time, focusing on those who were closer to Yamazaki.

The fourteen people’s narratives, composed by theme, are not so different from one another and even consistent, as if they are playing the same melody with different musical instruments. While they are instrumental to securing an unwavering (hi)story of the death of Yamazaki, is there room for us, the outsider and the non-contemporary in this series of powerful narratives?

In this film something that gives rise to cracks in the monophonic narrative is, in fact, present. It’s not a different sort of story interpolated from another angle, but a linguistic malfunction or a soundless state—silence, stagnation, stutter, misreading, sobbing, or speechlessness—emanating from the speaking subject’s body. Simul-

こそが、ここで語られている以外の何かがかつてあり、そしてそれは未だに存在し続けていることを、われわれに雄弁に伝えてしまうだろう。『きみが死んだあとで』という映画では明白に、きみ＝山崎博昭さんという固有名を記念碑化・歴史化すべく物語が語られる。だが、語りの中でほとんど暴力的なまでに話者の不意をついて顕現する空虚こそが、「歴史がすくい上げなかった、名もない何かの破片」(1)の連なりとして、同時代を共有しえなかった私たちを無媒介的に撃つだろう。そしてこの「歴史が名づけえない何か」を介することによってようやく、私たちの想像力は触れえない歴史に向けて発動されるのではないだろうか。

今年6月に晶文社から出版された『きみが死んだあとで』書籍版は、こう言うのはなんだが映画より「おもしろい」。映画が(必然的に、と言うべきか)「山崎博昭さんの死」を前景としつつ、かの時代を生きた証言者たちの「その後」を描出しようとしているのに対し、書籍の方は彼らの「その後」のより一層雑多で複雑な痕跡に溢れているためだ。その中には「10・8山崎博昭プロジェクト」自体への違和感を持っていたという島元恵子さんの「えらい人間にはならない。無名のまま生きる」という強靱な言葉もあった。彼女の決意が、歴史の狭間の中で「経っていく時間のなかで塵のようになっていき」、そして「それは黙っていてもやがて浮かび上がってくる」(2)ようであって欲しいと私は思う。

- (1) 多木浩二『映像の歴史哲学』今福龍太編、みすず書房、2013年、57頁。
- (2) 同上、55頁。

taneously to this, their face and body undergo distortion, twist, and fluctuation that leaves meaning indeterminant. What is present is emptiness itself, eloquently telling us that something other than what is being told here once existed and still continues to exist. In the film, *Whiplash of the Dead* stories are told to commemorate and historicize the dead who is evidently identified with the proper name, Yamazaki Hiroaki. But the very emptiness that almost violently manifests itself in narration, catching the narrator off-guard, will immediately strike us who fail to live in the same age, as a sequence of “nameless fragments of something to which history did not give voice.”(1) And can't our imagination be finally mobilized towards intangible history by the intermediary of “the unnamable in history”?

In June 2021, a book version of *Whiplash of the Dead* was published by Shobunsha. I hesitate to say this, but it is more interesting than the film. While the film (should I say, necessarily?) foregrounds the death of Yamazaki Hiroaki and seeks to trace the subsequent lives of the witnesses who lived in that era, the book is full of more variegated and complicated traces of their lives. It includes the following mighty word from Shimamoto Keiko who felt uncomfortable with the 10/8 Yamazaki Hiroaki Project itself: “Don't be a great person. Live anonymously.” I hope that her determination will “become like dust with a passage of time” in the gaps of history and “eventually come to surface without saying a word”(2).

(Translated by Yamamoto Kumiko)

- (1) Taki Koji, *Historical Philosophy of Images*, edited by Imafuku Ryuta, Misuzu Shobo, 2013, p. 57 (only in Japanese).
- (2) *Ibid.*, p. 55.

SPUTNIK YIDFF Reader 2021 ..... No.2

発行：認定NPO法人 山形国際ドキュメンタリー映画祭 | Published by Yamagata International Documentary Film Festival (NPO) ©2021  
〒990-0044 山形市木の実町9-52 木の実マンション201 | #201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, 990-0044, JAPAN | Phone : +81-(0)23-666-4480  
発行日：2021年10月8日 | Date of Publication: October 8, 2021

# 鈴木清順論

影なき声、声なき影

上島春彦

芸術選奨、  
文部科学大臣賞(評論部門)受賞！

● 11000円

未映画化脚本『夢殿』を中心に据えた三本の論考から、重要キーワードを鏝して諸作品の横断的な読み解きを試みた「事典」清順も参加した脚本ユニット「具流八郎」をめぐり初めての批評、そして全監督作品の精緻な解説まで、多角的な視点で、日本映画の異形の巨人の全体像を鮮明に！



# まだ見ぬ映画言語に向けて

吉田喜重・船橋淳

● 3960円

映画とは何か。映像とは何か。年齢差四十一歳の二人が、みずから監督作と日本/世界の映画を語り、映画/映像なるものの本質について、その深淵を徹底的に考察する。時代を超えた映画のエンテイク!



# 〈アメリカ映画史〉再構築

社会派ドキュメンタリーからブロックバスターまで  
遠山純生

〈2刷〉● 6930円

数多著されてきたハリウッド中心主義の歴史とはまったく違う、新たなパースペクティブを創出する。かつて誰も語り得なかった、〈アメリカ映画〉の真の姿！



# 映画監督 三隅研次

密やかな革新

吉田広明

〈2刷〉● 3960円

市川雷蔵の「眠狂四郎」、勝新太郎の「座頭市」、若山富三郎の「子連れ狼」を演出した大映時代劇の名匠・三隅研次。進取の気性に富んだ映画作家。その全体像を初めて明らかにする、画期的書き下ろし長編評論！ 詳細なフィルムモロゾライ付。



## 彼女たちのメディア

—『夜明けに向かって』『燃え上がる記者たち』『メイクアップ・アーティスト』

These Women's Media:

*This Stained Dawn, Writing With Fire, and Makeup Artist*

伊津野知多 | Izuno Chita

(映画研究 | Film Studies)

女性ならばひとつになれるわけではない。『夜明けに向かって』の主人公たちは、家庭環境も階級も年齢も宗教も異なる多様な個人が、共有するパキスタン社会の抑圧を意識することによって共に運動する可能性を探求している。敵が強ければ強いほど抵抗する力にも強度が必要になるが、そのために運動体そのものが抑圧的になり、排除と選別の力学が運動を内側から瓦解させるおそれがあることを彼女たちは知っているからだ。それはわかりやすい対立図式がもたらす熱狂の罠に対する警戒でもある。家父長的な社会体制やイスラム原理主義の厳しい圧力と妨害に絶えずさらされながら、彼女たちの連帯の力がそれを打ち破りデモを実行するまでを追うという時間設定が、緊張と期待の高まりを醸成し、本作を劇的に盛り上げていることは確かだ。しかしそれ以上に、彼女たちと共にあるカメラが捉えた熱狂の裏にあるもの、日々積み重ねられる膨大な言葉の重みや、異なる意見を持つ女性たちが率直かつ真摯に議論しあう場面の表情、うまくいかない記者会見の徒労感など、ヒロイズムに回収されない細部のエネルギーこそが、本作を豊かなものにしていく。

『燃え上がる記者たち』では、インドの社会的・政治的構造を暴き、民主主義の根幹としてのジャーナリズムを守るため、女性たち自身がメディアを創設する。女性vs男性というより、弱者（女性、下位カースト、搾取される労働者）vs権力機構（政治、宗教、警察、マフィア）との対立構図が強調されている。メディア自体が主題となる本作のカメラは女性記者たちを見つめるだけでなく、彼女たちが構えるスマートフォンと共に二重のメディアとなって、彼女たちが見るものを見、その声を聞く。それは身の危険を冒して活動を続ける彼女たちを静かに守りながら、その伝えようとする意思とメッセージを増幅する。たとえば選挙の取材でのBJP（インド人民党）候補者へのインタビューの場面。カメラは彼女たちの真摯な

It is not the case that all women can become one. The main characters of *This Stained Dawn* are diverse individuals of various domestic environments, social classes, ages, and faiths, yet—due to awareness of their shared oppressions in Pakistani society—together they seek possibilities for a movement. They know that the stronger the enemy, the more power required to resist and that, as a result, movements can themselves become oppressive, threatening collapse from the inside as a result of power dynamics of exclusion and discrimination. This knowledge is a precaution against the trap of excitement brought about by easily comprehensible frameworks of resistance. Certainly, this film dramatically increases in tension as nervousness and expectations ferment in moments in which, while subjected to strict pressure and interference from patriarchal society and Islamic fundamentalism, these women wield the power of solidarity, going as far as marching for the destruction of these systems. Nevertheless, what makes this film rich is precisely those things that lie behind what the camera captures of the women's shared excitement: the accumulated and vast weight of everyday words, the facial expressions in a scene in which women of different opinions candidly and seriously debate, the sense of futility after a failed press conference, and the energy of other such minutia not encapsulated in heroism.

In *Writing With Fire*, women establish media to expose the social and political structures of India, as well as protect the central pillar of democracy: journalism. More than battles of women versus men, ones of the weak versus institutions of authority (politics, religion, police, mafia) are emphasized as frameworks of opposition. This film, which specifies media as its main topic, does not only gaze at women journalists; it becomes a second layer of media laid over that which these women create with smartphones. We see what they see and hear the voices they hear. This approach silently protects them, who continuously put themselves at risk to continue their activism, and expands upon the thoughts and messages they communicate. Take, for instance, a scene from a mid-election press conference in which a BJP (Bharatiya Janata Party) candidate is interviewed. The foolish look of the candidate who cannot directly answer the women's earnest questions and the women's bitter smiles do not escape the camera. He clearly loathes the questions, whereas the women know how equip themselves with forced grins and sidestep this candidate who looks down upon them. Then there is the interview with the young Hindu nationalist leader. The women persist in pushing this group, which does not trust media, for an interview and finally succeeds; a handsome young man responds pleasantly. However, his tactless responses

『夜明けに向かって』 *This Stained Dawn*

『燃え上がる記者たち』 *Writing With Fire*

© Black Ticket Films

『メイクアップ・アーティスト』 *Makeup Artist*

問いにまともに答えられない候補者の間拔けな面構えと苦笑する彼女たちを見逃さない。明らかに質問を嫌がり、自分たちを見下している彼を、愛想笑いで武装しながらいなす術を彼女たちは身につけている。あるいは、ヒンドゥー・ナショナリズムの若手リーダーへの取材。メディアを信用しないというこの団体に粘り強く交渉してようやく撮影できたインタビューに、ハンサムな青年は感じよく応対する。だが本質的な問いに対する彼の答えは拍子抜けするほど素朴なものだった。爽やかな顔で答える彼と静かに腕組みしながら聞いているミーナとの対比が、両者の知の非対称を物語る。この素朴さが権力を利するものであることを彼女は知っているのだ。BJPの権力とヒンドゥー・ナショナリズムの勢いが強まることで女性とジャーナリストの立場はより危うくなる。しかし彼女たちは着実に、知恵と戦略と言葉を育ててきた。熱狂を支える力学そのものを問うために。

『メイクアップ・アーティスト』は、一転してイランのある家庭という小さな枠組みの中の闘争の物語だ。主人公のミーナはこの闘争を遂行するにあたり、映画というメディアを意識的に利用する策士である。結婚前には大学で学ぶことも仕事をもつことも許すと夫は言ったらしいがその約束の証拠はない。だからミーナは何度もその話をカメラの前で蒸し返し、夫の嘘を観客に印象づける。その中でメイクアップ・アーティストになってもよいという夫の言質を取りたいのだ。だがカメラの存在は夫を刺激し、時に激昂させ、撮影クルーが妻に誤った考えを吹き込んだのだと思わせ、彼を意固地にしてしまう。夫は妥協しないミーナに、カメラの前で、別の妻をもらおうという条件を突きつける。しかしミーナはひるまず、今度は慣習を逆手にとって自分が納得できる第二夫人を選んで夫にあてがう作戦に変更する。彼女の自由を求める闘争はここで一気に喜劇的な様相を帯び、ミーナの行動が作品を強引に引っ張っていくことになる。一方夫は妻の自由を認める方向にも第二夫人を迎える方向にも動くことせず、のりくりりと結論を出さずに引き延ばす静止作戦で抵抗する。動と静の綱引きの均衡で話し合いは埒が明かず、堂々巡りを繰り返す。やがて、むしろこれこそが本作のメインテーマだったことに私たちは気づく。家庭内で、農場で、長い放牧の旅の途中で、カメラを証人にして延々と繰り返されるあけすけな口論から見えてくるのは、二人の間にある強い愛情と互いへの執着だった。犬も食わない夫婦喧嘩を食えるものにしたのは彼女が利用した映画というメディアだったのである。

to straightforward questions disappoint. The juxtaposition of the fresh-faced, young male respondent and Meera, who listens to him with her arms folded, tells of the asymmetry of knowledge between the two. She knows that this tactlessness is purposefully deployed by authorities. As the authority of the BJP and energy of Hindu nationalism gather force, the position of women journalists becomes all the more precarious. Nevertheless, they have steadfastly cultivated knowledge, strategy, and words. This is because what they question are the very power dynamics that support this momentum.

*Makeup Artist* does an about-face, instead chronicling a small-scale struggle in an Iranian home. As Mina, the main character, carries out this struggle, she becomes a tactician through her intentional use of cinematic media. It seems that before marriage her husband had said that she would be able to study at university and hold a job, but there is no proof that this promise has been made. Accordingly, Mina rehashes this story again and again before the camera, impressing her husband's lies upon the audience. Meanwhile, she seeks a commitment from her husband to allow her to become a makeup artist. However, the presence of the camera shocks the husband, at times enraging him with the thought that the film crew is filling his wife with erroneous thoughts; he grows recalcitrant. Before the camera he communicates to Mina, who does not compromise, and imposes conditions or his seeking a different wife. Nevertheless, Mina changes her tactics, now reversing custom to select a second wife with whom she can align and whom she can supply to her husband. Now, her struggle in search of freedom suddenly seems farcical, and Mina's actions begin to force the film forward. In contrast, the husband makes no moves toward acknowledging the freedom of his wife nor welcoming a second wife; he resists by stonewalling, dragging things out without committing to a decision. Due to the equilibrium of this tug of war between action and silence, their conversation shows no bounds; the cycle brazenly repeats itself. Before long, we realize that it is rather this, in and of itself, that was the main theme of the film. Through their home, farmland, and long grazing travel, what comes into view as the camera becomes witness to an endlessly repeating and expanding candid conversation are the strong love between these two and their mutual attachment to one another. Mina's use of cinematic media makes a marital dispute, something usually considered unpalatable, somehow palatable.

(Translated by Kyle Hecht)

## オンライン上映 Online Screenings

『夜明けに向かって』 *This Stained Dawn* [アジア千波万波 New Asian Currents] 9日 Oct.9 17:30-『燃え上がる記者たち』 *Writing With Fire* [アジア千波万波 New Asian Currents] 9日 Oct.9 20:00-『メイクアップ・アーティスト』 *Makeup Artist* [アジア千波万波 New Asian Currents] 9日 Oct.9 15:00-



『自画像：47KMのおとぎ話』Self-Portrait: Fairy Tale in 47 KM

## フォーク・メモリー2020、そこにある怖れとちからとおとぎ話 —『自画像：47KMのおとぎ話』『ルオルオの怖れ』

### Fear, Power and Fairy Tale—The Folk Memory 2020: *Self-Portrait: Fairy Tale in 47 KM and Luo Luo's Fear*

ガオ・アン  
高昂 | Gao Ang

(映画作家、フォーク・メモリー・プロジェクト | Filmmaker in the Folk Memory Project)

2020年初頭、COVID-19パンデミックが世界を席卷し、対面コミュニケーションと身体をとまなうドキュメンタリー映画制作にも大きな制限がかけられた。しかしそんななか、フォーク・メモリー・プロジェクトに参加した映画作家たちは互いに助け合いながら自分たちの孤立した状況を切りぬけていた。作家たちは映画を作ることを通して、ある種、相互に心の支えとなるものを確立しようとしたのである。中国で最初期にインディペンデントにドキュメンタリーを制作していた先人のひとりである呉文光ウー・ウェンガンによって2009年に開始されたフォーク・メモリー・プロジェクトとは、若い世代の人たちが自身のルーツとなる村へ帰省して「三年大飢饉」当時の話を聞きまわる、というものだ。このオーラルヒストリー蒐集と地域での社会参加活動を進めていく過程で、いくつかの映画が作られることになる。

舞踊家、映画作家、パフォーマーの章夢奇は2009年にこのプロジェクトに参加し、湖北省にある父の故郷、釣魚台村に身を寄せる。彼女は中国のどこにでもあるようなこの村を47KMと名付け、以来、彼女の人生と解しがたく結びついたこの地とそこに暮らす自分自身の姿をカメラで描き続けている。この10年で『自画像』シリーズは10本を数え、その間、彼女は47KMを見つめつつ社会参加活動の運営も行っていった。47KMとその村人たちに深く関わることで、彼女は自我の再構築までも成し遂げたのだ。

『自画像：47KMのおとぎ話』では、ひとりの少女が村を駆けながら「青い家」建設を触れ回る姿がたびたび映される。村にきて10年目の年、章監督は47KMに「青い家」という名のパブリックスペースを建設した。この建物は小高い丘になっている集落のてっぺんにあり、ちょうど灰色の風景に青色をさしたように47KMが一変して見える。少女の口上によると、青い家は村のみんなのものらしい。そこには、この「家」があれば現在の村と将来の世代に相互的なつながりが築けるといふ、監督自身のヴィジョンがあらわれている。章監督はこの10年で、村の歴史を発掘

At the beginning of 2020, the COVID-19 pandemic broke out globally. The pandemic caused significant limitations to face-to-face communications and the embodied practice in documentary filmmaking. However, a group of filmmakers in the Folk Memory Project jointly broke through their isolated situations. They tried to establish a kind of mutual spiritual support through filmmaking. The Folk Memory Project was launched in 2009 by Wu Wenguang—one of the founding predecessors of Chinese independent documentary. This project sent young people back to their ancestral villages to collect the “Three Years’ Great Famine” oral history. Films will be made in the process of collecting oral history and conducting social engagement.

Zhang Mengqi—a dancer, filmmaker, and performer—was involved in this project in 2009. She returned to her father’s village—Diaoyutai Village, Hubei Province—one of the millions of villages in China. Zhang’s life has entangled with Diaoyutai village—where she named 47KM. She has been portraying herself and the village by the camera since then. In the last ten years, she made ten films of her *Self-Portrait* film series. Zhang spent ten years observing 47KM and conducting social engagement. She also reconstructed her selfhood by the deep engagement with the people and 47KM.

Throughout *Self-Portrait: Fairy Tale in 47KM*, a little girl runs around the village and announces building the Blue House. In the tenth year, Zhang built a public space in 47KM—she named it Blue House. Blue House was built on the top of this hilly village. Just like the blue colour in the grey landscape, 47KM signifies something different. From the girl’s speech, we know that the Blue House belongs to this village. It expresses Zhang’s vision of the Blue House, which can build a mutual connection between the future generation and the village. Zhang built a strong bond with 47KM in the past ten years by discovering its history, building its community, and exploring its

し、コミュニティを築き、そのなんでもない瞬間を探っていくことで47KMとの絆を強めていった。彼女はいま、作中でも少女たちがカメラを持ち歩きはじめる様子がみられるように、自身の経験を村の次世代に伝えたいと思っている。10年に及ぶ撮影と自己省察によって自身のおとぎ話を47KMで作上げた章夢奇は、毎日の普通の暮らしというおとぎ話をこの村で見つけてもいたのである。

もうひとつのおとぎ話は四川省米易、中国南西部の周囲に何も無い土地にある小さな住宅で育まれる。ここで父と引きこもって暮らす中年女性

ルオオの心を、ウイルスにまつわる怖れが次第に蝕んでいく。きつい時期を乗り越えるべく、ルオオはカメラの前で自身の怖れについて語りはじめ、このビデオ日記はやがて彼女の日々のルーティンとなった。落落はフォーク・メモリー・プロジェクトに新たに参加した作家で、他のメンバーもロックダウン以降それぞれの村で隔離生活を送っていたために、加入してからも仲間とじかに顔を合わせたことは無い。この困難な時期を乗り切ろうと互いに支え合う仲間たちのいる場所がどこなのか知りたくなった彼女がやりだしたのは、仲間の映画作家たちを地図上で探すことだった。ルオオの毎日の映像日誌とそれに続く地図検索、これが『ルオオの怖れ』の主たる構造をなす。

各セクションの合間では、父と暮らすルオオの生活がランダムに映り込む。なかでも印象的なのは彼女の父が過去について語る場面。ルオオの怖れと父のかつての怖れの記憶がだんだんとオーバーラップし、彼女の映像日誌と父の記憶双方の語りの展開のなかで、現在と過去が鏡のように互いを照らし出す。ルオオはただ怖れるのではなく、映画制作や仲間の作家とのオンライン活動を通じて怖れを理解しようとし、パンデミックで挫けそうになったときも、隠遁生活をどう過ごすか計画を立てようと心に決めていた。映画の最後、ルオオは歌をうたい、そのなかで一羽の渡り鳥となって自由を得る。彼女がここで一篇のおとぎ話を生み出しているのは、ルオオのなかに別の人生を選べるだけの勇気があったからなのだ。

2020年は章夢奇にとって映画制作10年目、落落にとっては最初の年だった。中国農村部の紛れもない現実と痛ましい歴史を10年間撮り続けた前者の経験はおとぎ話にまで進化し、後者の怖れは彼女自身の内なる自由へと変化を遂げた。2本の映画は、どちらもフォーク・メモリー・プロジェクトが10年続いてきたことを示す成果でもある。筆者は2019年からこのプロジェクトに関わっていて、そのつい没頭してしまうようなコミュニケーションを通じ、仲間たちの内に秘めた特異なちからにいつも刺激を受け励まされている。とくに2020年は、プロジェクトの参加作家たちがこうした内なるちからを発揮して、パンデミックのなか多種多様なオンライン・ワークショップの試みを行っていた。そしてそれ以上に重要なことに、そうすることで彼らは、コミュニティ内部や一般市民とのつながりを深め、かつ広げていったのである。(中村真人訳)



『ルオオの怖れ』Luo Luo's Fear

ordinary moments. She wants to pass her experience to the next generation in the village, just like in the film, we saw the girls start carrying the camera. Zhang made her fairy tale in 47KM by ten year's continuous filming and self-reflecting. She also found fairy tales in 47KM—the normal life in the everyday.

Another fairy tale was grown in a small flat in Miyi, Sichuan province, in the middle of nowhere in southwest China. The virus-related fear increasingly impacted Luo Luo—a retired middle-aged woman who lives with her father. To get through this challenging time, Luo

Luo started to talk about her fear in front of the camera. The video diary became her daily routine. Luo Luo is a newcomer to the Folk Memory Project. Since the lockdown, the Folk Memory Project filmmakers have isolated themselves in their respective villages. Luo Luo did not see her fellow filmmakers in person since she joined the project. She was curious about where are her fellows who supported each other

to ride through this difficult time together. She, then, decided to find her fellow filmmakers on the map. Luo Luo's everyday film diary followed by the map-searching represented the main structure of *Luo Luo's Fear*.

Between each section, we randomly have a glimpse of Luo Luo's life with her father. The most striking moments were her father's talking about the past. Luo Luo's fear and her father's memory of fear gradually overlapped. The present and the past mirrored each other in the narrative development of Luo Luo's film diary and her father's memory. Luo Luo tried to understand the fear rather than falling into the fear through filmmaking and attending online activities with her fellow filmmakers. When she was at the point of collapsing because of the pandemic, she decided to plan the way of spending her retired life. We heard a song Luo Luo sang at the end of the film, she became a swan goose and had freedom. Luo Luo is creating a fairy tale because she is brave enough to choose an alternative life.

2020 was Zhang's tenth year's filmmaking journey and Luo Luo's first year. Zhang's ten years' experience of filming crucial reality and painful history in rural China evolved into a fairy tale, and Luo Luo's fear became her internal freedom. Both films signify the ten years' persistence and the continuity of the Folk Memory Project. I joined the Folk Memory Project in 2019. Through the immersive communication, I was always inspired and encouraged by a particular internal power from my fellow filmmakers. Especially in 2020, with this internal power, the project filmmakers experimented with diverse workshops online during the pandemic. More importantly, they established a more profound and broader connection within the community and the public.

#### オンライン上映 Online Screenings

『自画像：47KMのおとぎ話』Self-Portrait: Fairy Tale in 47KM

【国際コンペティション International Competition】10日 Oct.10 17:00- | 12日 Oct.12 10:00-

『ルオオの怖れ』Luo Luo's Fear 【アジア千波万波 New Asian Currents】9日 Oct.9 12:30- | 12日 Oct.12 14:00-



## 再び見出された、1970年代モロッコのアートシーン

### The Moroccan Art Scene of the Seventies Regained

アリ・エッサフィ監督に聞く | Interview with Ali Essafi



—本作を制作するにあたって、映画のなかで引用されているモスタファ・デルカウイ監督『いくつかの無意味な出来事について』が復元されたことの意味は大きいですね？

シャルジャ・ピエンナーレに出品すべく、70年代のアーカイブ映像を使ったわたしの最初の映画の制作に着手したのが2011年のこと。その調査の最中かなり状態の悪いVHSを見つけて、そこにこの映画の唯一の痕跡が部分的に残されていたのです。カメラが路上に出て人びとを直に撮った映画はモロッコではこれしかないで、この発見は決定的なものでした。その断片映像はわたしの最初の仕事でもふんだんに使われていましたし、『Wanted!』と題したこの映画が世界中で上映されたことで、デルカウイの作品が再認識されたばかりか、フィルムの発掘と修復のための調査にもつながりました。さらには映像が復元されたことで、逆にわたしのほうでもそれを今回の作品により広く活用することができたのです。

—作中でインタビューに答えられているアブデラジズ・トリバク監督との出会いについて教えてください。

彼との出会いは、その自伝本『イラアルアムム、ある試練の解剖』を読んで感銘を受けた直後のことでした。当時、かつて政治犯で投獄された人たちの体験記がいくつか出版されたのですが、わたしとしてはトリバクの証言がもっとも赤裸々だったと思いましたね。実質的に同じ道を辿ったわたしの長兄のことも含め、わたし自身まったく聞いたことのない内部事情が大胆にも綴られていましたから。

—使用されている音楽がどれも印象的でした。選曲のこだわりをお聞かせください。

ひとつふたつ追加した曲を除けば、残りほとんどは70年代のモロッコ映画で使われているものです。音楽については、映画が発表されて以来いろんな人から同じ意見をもらいましたね。当時のモロッコの若者たちは、いまはそう思えないかもしれませんが、あの時代の世界的な叛乱の波に相乗りしていましたし、当然、音楽もアートも文学も、そのとき流行していたありとあらゆるものを摂取していました。音楽ではアフロアメリカンのものへの傾倒がありましたが、これはつまり、そうした音楽がクオリティを超えて、旧植民地のアフリカ人すべての思いを代表する、北米の黒人解放運動の象徴となっていたということです。

#### オンライン上映 Online Screenings

『光の消える前に』 *Before the Dying of the Light*

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

9日 Oct.9 10:00- | 11日 Oct.11 21:30-

— *What was the inspiration behind the restoration of About Some Meaningless Events by Mostafa Derkaoui, which is quoted in the film?*

In 2011 I embarked on my first film of archives on the 1970s for the Sharjah Biennial. During my research, I found a very bad copy of VHS that preserved the unique trace of this film. The discovery was decisive because it is the sole film in Morocco where the camera goes into the street to meet the people. I used a large chunk of it in my first film entitled *Wanted!*. This work was shown all over the world and helped us not only to rediscover Derkaoui's film but also to do research to regain and restore it. I could, in turn, use a large portion of the restored copy in my latest film, *Before the Dying of the Light*.

— *How did you meet Abdelaziz Tribaq, the director interviewed in the film?*

I met him after I discovered his autobiographical book, *Ilal Aman, Autopsy of a Calvary*. At that time, a number of ex-political prisoners published their experiences. But I found Tribaq's testimony most revealing and courageous, speaking of internal affairs that I had never heard of, including about my elder brother who practically followed the same trajectory.

— *All the music used in the film is very impressive. Please tell us about your choice of music.*

Apart from one or two additional scores, all the rest come from Moroccan films in the 1970s. After the film was distributed, many people asked me the same question about music! Contrary to our expectations, the young Moroccans in this epoch were stakeholders in a wave of the worldwide rebellion of those years. They naturally consumed all popular works of music, art, and literature. In music, there was a penchant for Afro-American music that, beyond its quality, expressed their revolutionary movements in which all Africans from former colonies were represented.

— *How did you see the Moroccan art scene in the 1970s when you were a teenager?*

I grew up in a small town in the middle of nowhere without any theatre, museum, or bookshop. There were just two cinemas that exclusively showed Bollywood or Hong Kong films. These cinemas also offered rare musical concerts and theatrical pieces that sometimes

—70年代当時、10代だった監督ご自身はモロッコのアートシーンについてどのように見えていましたか？

わたしが育ったのは周りに何も無い小さな町で、劇場も美術館も本屋もありませんでした。映画館はもっぱらボリウッドや香港で作られたものにかけている小屋が二つばかりあって、ここはたまに音楽の演奏会や演劇にも使われていましたが、尖ったものがときおりあるくらいでしたね。ともあれそういうわけで、国内のアートシーンについてのわたしの知識は、ラジオやカセットから比較的容易にアクセスできる音楽分野に限られていました。はじめて国産映画を映画館で観たのも、18歳になって自宅から60km離れた大きな町に向いたときのことで。

—70年代のモロッコの状況と比べて、現在の表現活動に自由は存在するとお考えでしょうか？

ええ、まだ漠然としてとても脆弱なのですが、表現の自由をめぐる状況はずいぶん進んだと思います。数年前だったら、今回の作品に公営放送の2Mテレビが共同制作で入るなんて自分でも信じられなかったでしょうね。この局でも、熱意あるひとりのディレクターのおかげでドキュメンタリー専門の番組枠ができて、モロッコの現実を伝える映画がようやくいろいろ観られるようになっていきます。(中村真人訳)

\*メールインタビュー、2021年9月、聞き手=石川泰地 (YIDFF東京事務局)

ventured into unknown territory. So, my knowledge of the Moroccan art scene was limited to the music that was more accessible by radio stations and in audio cassettes. The first time I saw a Moroccan film at the cinema in the big city, 60 km away from my place, was when I was 18 years old.

— Do you think that there is more freedom of expression in Morocco today than in the 1970s?

Yes, I believe that freedom of expression has evolved well even though it still remains vague and very fragile. A few years ago, I would not have believed that my latest film could be co-produced by the public TV channel, 2M. This station has launched, thanks to a director crazy about the documentary film, a slot dedicated to this genre that at last shows films that narrate the realities of Morocco.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

Interview conducted by Ishikawa Taichi (YIDFF Tokyo Office) via email in September 2021

### 山形特選、この一品 | Yamagata, à la carte .....(3)

壽屋寿香蔵の梅の砂糖漬け

Candied Ume Plums by Kotobukiya Jukogura

戸田健志 | Toda Takeshi

(菓遊専心 戸田屋正道 三代目)

Japanese Confectioner "Kayusenshin Todayashodo" Third-Generation Master)

初夏の山形を鮮やかに彩る県花「紅花」。古くから紅色の染料として重宝され、北前船での交易で上方へと運ばれ県内に多くの富をもたらした。その紅花を美しい紅色に発色させる際に用いられたのが梅の酸であり、山形では紅花の栽培とともに梅の木も多く植えられてきた。そんな梅の実を使ったお菓子として有名なのが「のし梅」であるが、実は菓子屋以外にも梅を使った名産を作っている所がある。それは漬物屋だ。もちろん漬物で梅といえば塩漬けにした「梅干し」が真っ先に連想されるが、完熟梅を砂糖とりんご酢で漬け、熟成させた砂糖漬けを作っているのが東根市にある<sup>ことおきやじゅこうぐら</sup> 壽屋寿香蔵である。「茜姫」と名付けられたこの商品は、地元東根市で摘果した大粒の<sup>せつだうめ</sup> 節田梅という品種を完熟の頃合いを見計らって砂糖漬けにした後にゆっくりと熟成させている。驚くほどに大きな梅は、ほのかに餡色がかかり食感はトロけるようにまろやかで、上質な甘さの中に爽やかな梅の酸味が広がっていく。山形の文化に裏付けられた漬物屋の銘菓をお土産やお茶請けに是非とも味わって頂きたい。



Safflower is Yamagata's prefectural flower, blossoming colorfully early in summer. It has been used as red dye from of old.

Transported to Kyoto by the merchant ship, it brought wealth to the prefecture. To turn such safflower into a beautiful red dye, people have used plum vinegar. That is why they have planted a lot of plum trees while cultivating safflower in Yamagata. Noshiume is a famous ume plum-based sweet. There is, in fact, a non-confectionary shop that produces a specialty with the ume plum. It is a pickles shop. A combination of ume plums and the pickles shop immediately reminds us of *umeboshi* or ume plums pickled in salt. But Kotobukiya Jukogura, based in Higashine, pickles ripe ume plums in sugar and cider vinegar to produce mature candied ume plums. This product called Akanehime uses the variety of big Setsuda ume plums farmed locally in Higashine. Waiting for ume plums to fully ripen, they pickle them in sugar to be matured slowly. The surprisingly big ume plum is slightly amber-colored and has melt-in-the-mouth texture. It is elegantly sweet with a refreshingly sour taste of the ume. Please enjoy this special treat from the pickles shop with culture of Yamagata as a souvenir or a sweet served with green tea.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

壽屋寿香蔵 | Kotobukiya Jukogura |

<https://www.akanehime.com/> (オンラインショップ開設 | Online shop available / Japanese language only)

## 映画はどこへでも届く

### Cinema's Reach

ジェイ・ロサス | Jay Rosas

(映画プログラマー | Film Programmer)

2015年10月、私は山形国際ドキュメンタリー映画祭で開催される映画批評ワークショップに参加すべく、自分にとって初の国外となる日本へ向けて旅立った。自分の育ったところと完全に異なる場所に旅する機会だったこともあるけれど、なにより当時映画批評家を志していた自分にそんな機会が訪れるなんて思ってもみなかったのが、これは私にははとて現実とは思えないような出来事だった。フィリピンでは映画文化はこれまでずっとマニラにあり、映画制作の現場も批評のように広い意味で映画に関わる試みも、たいていは首都＝中心に集中し周縁部は置き去りにされている。もちろんここ10年で変化はあったし、いまは地方にも映画をめぐる新たな状況が生まれている。それでも私には、ワークショップに参加し映画祭の雰囲気に入るにあたってそうした視座をもっていることが重要だったのだ。

ワークショップでクリス・フジワラの指導のもと学んだのは、ひとつはたとえメタの設定など、執筆における規律のようなものを自分に叩き込むことだった。映画作品についての文章を書くにはそれ独自の一定の厳しさがある。それは芸でも規律でもあり、ときにはこの規律が芸となり、結果としてその書き物に「声」をもたらすこともある。とはいえ私の最大の収穫は、映画祭そのものの経験、多様な観客とともに映画を観た経験にこそある。とある上映後のディスカッションで、帰宅前に映画を一本観たかったという主婦のかたが監督本人に、あなたにとってこの作品の意味はなにかと問い、あまつさえ続けて、その作品に対する自身の見解まで披露していたのだ。これは私にとってたいへんな洞察に満ちた瞬間だった。そこには、1989年の第1回以来、この映画祭は映画を観るという文化を誰も排除することのない市民参加型のものとしてずっと育ててきたのだという気づきがあった。翻って、映画批評やその他映画の仕事に携わる私たちは、同じような趣味に熱を上げる者同士でつるむことに慣れ、映画というものの射程をつい忘れがちである。どんなジャンルの映画であれ、ある作品がそれぞれに異なる観客にとってそれぞれに異なる魅力と意味をもつことはある——。そんな刺激を受け取った私は2015年12月、友人2名とともに映画コレクティブ「パサリダハイ」(ピサヤ語で「上映」の意味)を結成し、地方のインディペンデント作品を集めた短篇映画上映会を通じて、わが町ダバオの映画鑑賞文化の発展を目指す活動を始めたのだった。

(中村真人訳)

In October 2015, I traveled to Japan in what was to be my first travel abroad to be part of the film criticism workshop of the Yamagata International Documentary Film Festival. It was a surreal moment for me not only because of the opportunity to travel to an entirely different place than where I grew up in, but also because I never thought an opportunity like that would present itself to me as an aspiring film critic at that time. In the Philippines, the locus of film culture has always been in Manila. Filmmaking, and by extension film-related endeavors and practices like film criticism is usually concentrated in the capital/center, leaving the peripheries behind. That of course has since changed in a matter of decade and there is certainly a new film landscape now in the country. But it was important for me to bring that perspective as I went into the workshop and immersed myself in the atmosphere of the festival.

One of the things that I took away from the workshop under the mentorship of Chris Fujiwara was to instill a kind of discipline in writing, i.e. setting deadlines. There is a certain rigor in writing about films that is unique in its own way. It's both an art and a discipline, and sometimes, this discipline can bring about the art, and consequently the "voice" in the writing. But my biggest takeaway comes from the experience of the festival itself and the experience of watching films together with a diverse audience. In one of the open forums after the film screening, a housewife who wanted to watch a film before going home asked the filmmaker in focus what the film meant for the filmmaker; but not only that she proceeded to also share her insights about the film. It was such an insightful moment for me. I realized that the conduct of the festival since 1989 has really developed a film-going culture that is inclusive and participatory. Whereas, as film critics or people involved in the business of film, we get used to the company of like-minded enthusiasts and that we tend to forget cinema's reach, and that certain films, no matter what genre is, appeal and mean differently to different audiences. Inspired by all this, in December 2015, I, together with two friends, formed a film collective called Pasalidahay (screening in Bisaya) which aimed to develop a film appreciation culture in Davao, my city, through the conduct of short film screenings that showcase regional and independent works.

#### ヤマガタ映画批評ワークショップ | Yamagata Film Criticism Workshop

ドキュメンタリー映画を通して世界について思考し、執筆し、読むことを奨励する恒例のプロジェクトが今年オンラインで開催。ワークショップ参加者が、プロの映画批評家のアドバイスを受け、執筆した記事は、映画祭期間中にオンライン映画祭特設サイト (<https://online.yidff.jp/>) にて順次発表されます。

[講師] クリス・フジワラ (英語)、北小路隆志 (日本語)

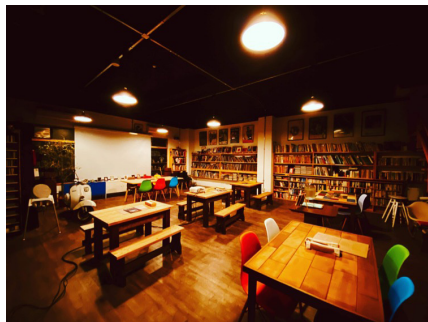
Aspiring film critics have the chance to think, read, and write about the world we live in, through the lens of documentary. The established project will be held online this year. Professional critics advise the participants, who write their own articles about films, to be published during the festival on the online film festival site (<https://online.yidff.jp/>).

[Mentors] Chris Fujiwara (English), Kitakoji Takashi (Japanese)

## 集いの場

—Playground Cafe BOXの試み

### Gathering Place: *The Playground Cafe BOX Initiative*



写真提供 | Photo courtesy: Playground Cafe BOX

山形県旧県庁舎「文翔館」の斜め向かい、築50年を超えた工藤ビル。以前は長らく街で人気のパン屋「Princess (プリンセス)」(現在は山形市城西町に移転)が入居していた1階のテナントに、映画好きの店主・菊地伸勝さんが経営する「Playground Cafe BOX (プレイグラウンドカフェボックス)」がオープンしたのは2018年8月のことだ。店内は大量の映画パンフレット、チラシ、ポスター、サントラCD、書籍などで壁が埋め尽くされている。なかには、まだ山形市大手町に「フォーラム」があった頃に発行された初期の号の『フォーラムだより』や、かつて七日町にあった「シネマ旭」や「ヌーベルF」の印が押された懐かしい映画チラシも綺麗にファイリングされている。菊地さんが高校生の頃から集めたコレクションが中心だが、お客さんからの寄贈も多数あるとのこと。古い映画本の数々は映画監督の林海象氏から譲り受けたものだろう。

今回のYIDFFでは、このCafe BOXと工藤ビル4階のレンタルスタジオ「class studio (クラススタジオ)」を配信拠点として、上映作品の監督・関係者による質疑応答やトークイベントのライブ配信が行われる。

菊地さんが映画館、とりわけ「フォーラム」に足繁く通うようになったのは高校生の頃。常連さん同士が楽しそうに映画談義に花を咲かせているのが、とても印象深かったという。映画に関わる仕事をしてみたいとの思いから、関東に進学した大学生時代は映写技師のアルバイトをし、そのままその映画館に就職した。

その後、実家の仕事に携わるため山形に戻る。家業の一環でアジア各国やアメリカ、ヨーロッパなど合計10年以上の海外出張生活していた菊地さんが2015年に帰国した際、以前からの夢であった自分の趣味を活かせるカフェを開店しようと決意する。七日町に店を構えたのは、往時は多くの映画館が営業し、煌びやかで活気があった町に貢献したいと願っていたことだった。

映画ファンや近所の高校生・大学生の口コミで徐々にお客さんが増えてきた矢先の2020年春、山形でも新型コロナウイルス感染症が拡大し、休業をいったん余儀なくされる。パンデミック下で、映画館の経営も危機的状況に陥っていた。自分たちの街から映画館が無くなってしまわないかという不安に襲われた菊地さんは、なんとか映画館を、映画を支えようと、店のお客さんたちと映画サークル「Film Geeks Society (フィルム・ギークス・ソサエティ)」(FGS)を10月に発足させる。高校生から60代まで職業もさまざまな映画好きたち約40名のメンバーが、上映会や交流イベント、会報誌の発行やYouTubeチャンネル開設など、山形の映画文化を盛り上げようと活動している。同じ10月にはCafe BOXの店内併

Built over 50 years ago, the Kudo Building lies just kitty-corner to the Bunshokan, the former Yamagata Prefectural Office and Assembly Building. In August 2018 Playground Cafe BOX was founded there by cinephile owner Kikuchi Nobukatsu; the establishment is tenant to a space once occupied by the long-popular bakery Princess (which has now moved to Yamagata's Shironishimachi district). In the cafe, a large volume of movie pamphlets, flyers, posters, soundtrack CDs, and books fills the walls. The first issue of *Forum Cinema Press* that was released when Yamagata's Otemachi district still had the Forum, nostalgic film flyers from when Nanukamachi still had Cinema Asahi and Nouvelle F, and other such treasures are daintily filed away inside. Most of this is Kikuchi's personal collection, which he has built since he was a high school student, but there are also many items that have been donated by customers. It seems that several old cinema books were even inherited from director Hayashi Kaizo.

For this YIDFF we will be live-broadcasting Q&A sessions and other talk events featuring directors and others associated with our selected films, straight from Cafe Box and our rental "class studio" on the fourth floor of the Kudo Building.

Mr. Kikuchi began to regularly attend movie theaters, above all the Forum, during his high school days. He has profound memories of fun, passionate discussions on cinema shared with other frequent moviegoers. He knew he wanted a career related to movies, so he moved to East Japan for college, during which he worked part-time as a projectionist, later transitioning to a full-time job at the same cineplex.

Afterward, Mr. Kikuchi returned to Yamagata to involve himself in his family business. This work would bring him to several countries in Asia, as well as America and Europe, throughout over a decade of a frequent overseas business-trip lifestyle. When he returned to Japan in 2015, Mr. Kikuchi decided to fulfill his long-held dream of establishing a cafe devoted to his hobbies. He opened shop in Nanukamachi out of a desire to contribute to the dazzling energy of this district once full of cineplexes.

In the spring of 2020, just as a customer base of movie fans and local high school and university students was beginning to grow through word of mouth, coronavirus infections likewise began to spread through Yamagata, forcing a temporary closure. With the pandemic, running a cineplex also became a precarious enterprise. Mr. Kikuchi, anxious that movie theaters might disappear from his town

設店として、映画や海外ドラマのグッズを豊富に取り揃える「Cinemars Store (シネマーズ・ストア)」がオープン。Cafe BOXのお客さんであり、一緒にFGSを立ち上げた多田諭史<sup>きよし</sup>さんが店主をつとめる。

緩やかに映画によって繋がれたコミュニティは形を変えながらも途絶えることなく継承され、新たな集いの場が「香味庵」無き後も山形に生まれてきている。

奥山心一朗 (『SPUTNIK』編集部)

[取材協力] 菊地伸勝 (Playground Cafe BOX)、多田諭史 (Cinemars Store)

Playground Cafe BOX : 山形市七日町 3-5-18 工藤ビル 1F |

Kudo Bldg. 1F, 3-5-18 Nanukamachi, Yamagata City

Film Geeks Society : <https://www.filmgeekssociety.com/>

Cinemars Store : <https://www.cinemars.jp/>

entirely, wanted to do something to support cineplexes, even cinema itself; in October he launched a cinema club, the Film Geeks Society (FGS), together with his cafe's clientele. FGS' membership is made up of roughly 40 cinephiles of a variety of ages—high schoolers to people in their sixties—and vocations are energetically contributing to Yamagata's cinematic culture with screenings, gatherings, newsletter publications, and the establishment of a YouTube channel. That same October the Cinemars Store opened; this joint establishment with Cafe BOX deals in a wealth of film and overseas drama merchandise. It is owned by FGS co-founder and Cafe BOX regular Tada Satoshi.

Even as communities bound together by cinema slowly change shape, they carry on without dissolving; though Komian is no longer, now a new gathering place has been born in Yamagata.

(Translated by Kyle Hecht)

Okuyama Shinichiro (SPUTNIK)

Special thanks to: Kikuchi Nobukatsu (Playground Cafe Box), Tada Satoshi (Cinemars Store)



ロックスリー | Roxlee  
(映画作家、漫画家 | Filmmaker / Cartoonist)

## コーディネーターたち

— 震災後にもある方途を探し求めて

Coordinators: Looking for Ways of Being Together  
After the Great East Japan Earthquake

三浦哲哉 | Miura Tetsuya

(映画研究 | Film Studies)

『千千里の空とマドレーヌ』 *Madelaine Dreams*

我妻和樹監督の『千千里の空とマドレーヌ』（2021年）は、宮城県南三陸町のパティシエである長嶋涼太さんが、災害ボランティアたちに支えられ、自分の洋菓子店を開店するまでを記録する作品である。そう要約してしまえば、よくある「美談」の一つに思えるかもしれない。だがそれはあくまで本作の半面である。もう半面において詳細に描かれるのは、支援と被支援の場がそもそもどう成立しているか、どんな問題があるかについての、かなり生臭い部分も含んだ経済事情だ。そこに本作の貴重さ、面白さがある。

支援活動は、実際、どのようになされているのか。ボランティアたちは何時から何時まで労働するのか。仕事の分担はどう取り決められるのか。一方的に支援されることが精神的なストレスになることもあるだろう。具体的にそれはどのようなケースか。

我妻の前作『願いと揺らぎ』（2017年）は、村落共同体の祭りにおける複雑な意思決定のプロセスを、民俗学的観点から、驚くべき精度で解き明かす労作だった。本作もそれと共通する姿勢を持つ。ただし今度の対象は伝統的共同体ではなく、災害後の特殊な雰囲気のもとで形成された一時的コミュニティである。

第二の主人公とすべき人物がいる。ボランティアたちの「コーディネーター」を務める木下健一さんだ。奈良の生協職員だという木下さんは、初めて被災地に来てきた支援者たちに心構えをレクチャーし、どう動けばい

*Madelaine Dreams* directed by Agatsuma Kazuki (2021) documents how Nagashima Ryota, a pâtissier based in Minamisanriku-cho, Miyagi Prefecture comes to open his pastry shop, supported by disaster volunteers. Summarized like this, it may sound like just another heart-warming story. But this is only one side of the film and the other side depicts in detail how the relationship between the supporter and the supported is established in the first place, what problems this relationship brings about, and how these lead to a question of *economic circumstances*, including something quite personal. Wherein lies the film's worth and fun.

In fact, this film poses a number of questions on volunteers: How do they divide the work among themselves? Self-serving volunteerism may cause mental stress to supported people. What kind of case is it exactly?

Agatsuma's previous film, *Tremorings of Hope* (2017) laboriously unravels the complicated decision-making process for a festival in the community from the ethnographer's perspective with amazing precision. Its stance is common to that of *Madelaine Dreams* whose object is not, however, a traditional community but a temporary one formed in a special post-disaster situation.

The film has the second protagonist, Kinoshita Kenichi who coordinates volunteers. A Co-op staff member in Nara, Kinoshita tells first-time volunteers how to be mentally prepared and how they should behave. He is always concerned about the financial conditions of the local people who try to rebuild their lives and racks his brains to solve a severe problem of how to run a business with them. His strenuous efforts help to reveal complex inner workings of volunteerism. While the film was being shot, he was killed in an accident. When the pastry shop was finally completed, everyone remembered Kinoshita who had worked behind the scenes.

Focusing on post-earthquake films, "Cinema with Us," one of the YIDFF's programs celebrates the tenth anniversary this year. Even

いかを教える。生活を再建しようとする現地の人びとの経営事情をたえず気にかけて、どうすれば商売が廻ってゆくかというシビアな問題にともに頭を悩ませる。その懸命な姿を通して、支援活動をめぐる複雑な機微が解き明かされる。本作の撮影期間中に、木下さんは不慮の死を遂げる。最後に洋菓子店が完成するとき、誰もが思い出すのは、この成功を影で支えた木下さんの存在である。

震災後の映像作品を特集する「ともにある Cinema with Us」は今年で10年目を迎える。震災直後より本数が減ったとはいえ、いまなお、充実した作品が発表されつづけており、ときれる気配がない。それはなぜだろう。災害の後に形成された、あるいは再編成された、さまざまな新しいコミュニティと集団における共同性のかたちをカメラによって記録し、思考する作業が、きわめて重要かつ魅力的な課題として映画作家たちに与えられているからだろう。この課題は、無論、まだなくなってなどいない。震災のあと変貌した土地で、人びとはどうともに生きるのか。そのように問うとき、木下健一さんのようなコーディネーターへとカメラが引き寄せられるのは当然のことであるにちがいない。

「コーディネイト」とは、さまざまな人やものを「ともにco」「秩序づけるordinate」活動を指す。震災後に生まれた重要な作品の中の、広義におけるコーディネーターたちの姿が想起される。『相馬看花』（松林要樹監督、2011年）で監督を導く田中京子さんは、もともと地域活性化のために尽力してきた人物だ。『うたうひと』（濱口竜介・酒井耕監督、2013年）を支えたのは、民話の聞き手として貴重な場を作ってこられた小野和子さんである。『空に聞く』（小森はるか監督、2018年）の阿部裕美さんもまた、変貌しつつある地域の人々を、ラジオの声を通してつなぎとめようとする活動に従事した方である。今年プログラムの他の諸作品にも、魅力的なコーディネーターたちが映されている。『東北おんぼのうた——つなみの浜辺で』（鈴木余位監督、2020年、「アジア千波万波」で上映）では、圧倒的に魅力的な地元方言の女性詩人たちが一堂に会するが、詩人である新井高子さんたちによるコーディネイトのたまものだ。こうして述べてゆくと牧挙に暇がない。かならずしも主人公としてフォーカスされるわけではないが、東北の大小さまざまな場で活動するコーディネーターたちに出会えることは、震災後に作られた記録映画における大きな喜びの一つである。



『東北おんぼのうた——つなみの浜辺で』  
Songs Still Sung: Voices from the Tsunami Shores

now great films are continuously created and there is no sign of discontinuity, though the number of films decreased from immediately after the earthquake. Why? This is probably because filmmakers are given extremely important and fascinating challenges to record and reflect on a form of communality in new communities/groups formed or reorganized after the disaster. These challenges, of course, still exist. How can people live together in the lands violently transformed by the earthquake? When one asks such a question, one's camera must naturally be drawn to coordinators like Kinoshita Kenichi.

Coordinators are those who put people and things in order (“ordinate”) together (“co-”) and broadly play a significant role in some of the important films produced after the earthquake. Acting as a guide for the director, Matsubayashi Yoju in *Fukushima: Memories of the Lost Landscape* (2011), Tanaka Kyoko originally devoted herself to revitalizing the community. Ono Kazuko supported *Storytellers* (Hamaguchi Ryusuke and Sakai Ko, 2013) by creating an invaluable space for listening to tellers of folktales. Abe Hiromi in *Listening to the Air* (Komori Haruka, 2018) is also engaged in activities as a radio personality to connect people in the changing community. Another film selected for “New Asian Currents” this year also involves a charming coordinator. In *Songs Still Sung: Voices from the Tsunami Shores* (Suzuki Yoi, 2020) women poets who use the immensely attractive local dialect gather together, gracefully coordinated by the poet Arai Takako. The list can go on like this and there are too many to count. Coordinator are not necessarily the protagonist on whom films focus. But meeting coordinators active in various places, large and small, of Tohoku is one of the great pleasures post-earthquake documentaries offer.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

映画は死なない、ただ、形を変えるだけだ

# 映画の領分

## 四方田犬彦

大衆娯楽にも総合芸術にもなりうる映画という表象体系の持つ、無限の可能性と論理を、その本質に自覚的な映画監督を切口に、改めて問い直す試み。 四六判 定価4290円

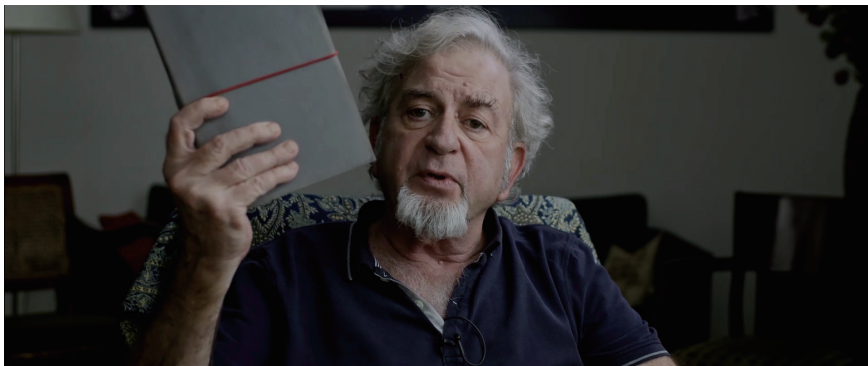


岩波書店 〒101-8002 東京都千代田区一ツ橋2-5-5  
http://www.iwanami.co.jp/

### オンライン上映 Online Screenings

『千古里の空とマドレーヌ』Madelaine Dreams  
【ともにある Cinema with Us 2021】10日 Oct.10 14:00-

『東北おんぼのうた——つなみの浜辺で』  
Songs Still Sung: Voices from the Tsunami Shores  
【アジア千波万波 New Asian Currents】9日 Oct.9 10:00- | 12日 Oct.12 18:00-



『最初の54年間——軍事占領の簡易マニュアル』The First 54 Years—An Abbreviated Manual for Military Occupation

## 占領の記憶、消された町の記憶

——『最初の54年間』『リトル・パレスティナ』

Memories of Occupation, Memories of a Lost City:

*The First 54 Years—An Abbreviated Manual for Military Occupation and Little Palestine, Diary of a Siege*

阿部宏慈 | Abe Koji

(フランス文学 | French Literature)

アヴィ・モグラビ『最初の54年間——軍事占領の簡易マニュアル』は、イスラエルの移住による占領地拡大の戦略的展開を、領土拡張の見事な「成功例」として、皮肉に「マニュアル」化して見せる。現に今この映画のためにカメラの前にあるのは、巧妙な領土拡大戦略を、悪魔の囁きよろしく観客に講義するモグラビ自身の演技だけである。あとは、「沈黙を破る」(占領地での自らの加害や抑圧行為を、かつての軍人たちが述懐し、記録に残す運動組織)による証言映像と、アーカイブの映像から映画は構成される。証言と呼応して挿入される資料映像が、占領の非人間性を的確に描き出す。「沈黙を破る」に登場し冷静かつ正確に語ろうとする退役軍人たちの表情から何かを感じとることは困難だ。証言は証言でなければならないのだ。モグラビ自身さえ戯画的な設定の陰に隠れ、感情を見せない。

しかし、それらの声と表情が、パレスティナの人々の住居をタンクで破壊し、彼らの寝所を強制的に搜索し、寝ている子供を引きずり出し、大人たちを焼け付く大地に目隠して並べ立てる映像と並行して提示され、さらには砲弾の炸裂に歓声をあげる兵士たちの声とともに提示されるならば、証言は見る者に確かな傷と恐怖を与える。モグラビ作品を見続けてきた者であれば『庭園に入れば』(2012)で、「外部者」を拒絶する看板に対面した少女ヤスミンの恐怖に満ちた表情を思い起こすだろう。押しつぶされた弱者の恐怖と押しつぶしたことへの罪責の念が映像の上で交錯する。

しかし、そのようにして人々が生きている状況が、抑圧されてある人々に与えている恐怖や悲痛は、どれほど生々しい映像を通してでも、それを伝えることは困難であるだろう。映像はその現実を「端々まで歩み通すわけにはいかない」(ジャン・ジュネ『シャティラの四時間』鶴飼哲・梅木達郎訳、インスクリプト、2010年、10頁)。それでもなお、背後から迫る死の影に怯えながらも生きる人々の生は確かにあり、くそれは確かにそこにあったと訴える責務を映像は担うだろう。

アプダーラー・アル＝ハティープ『リトル・パレスティナ』は、まさにそのような意志に突き動かされるように、失われた町の姿を提示する。冒頭、そ

With deadpan irony, Avi Mograbi's *The First 54 Years—An Abbreviated Manual for Military Occupation* offers up the Israeli government's strategic expansion of the Occupied Territories as a handbook in how to stage a "successful" annexation. Mograbi himself speaks directly to camera, lecturing the viewer performatively in a devilish whisper on shrewd tactics for territorial expansion. The rest of the film is comprised of archive footage and testimonies gathered for Breaking the Silence (a campaign group set up to record former Israeli soldiers' statements about their own role in the violence and oppression), interweaved with documentary footage that depicts with careful precision the inhumanity of occupation. Discerning anything at all in the expressions of the veterans speaking calmly and precisely for Breaking the Silence is no easy task. A testimony needs to be just that, after all: a testimony. Even Mograbi himself hides within the shadow of a cartoonish premise, betraying no emotion.

But it's different when those same testimonies and blank expressions are displayed alongside images of Palestinian homes being destroyed by tanks; of bedrooms being ransacked; of sleeping children dragged from their beds; of adults, blindfolded, forced to line up in scorching desert plains. Or else alongside images of soldiers cheering at the sound of exploding shells—then, these testimonies have the power to disturb and traumatize. Who of those familiar with Mograbi's past work can forget the fear in young Yasmin's face as she stood before the sign refusing entrance to "outsiders" in *Once I Entered a Garden* (2012)? In these moments, the fear of the oppressed and vulnerable intertwines with the guilt of their oppressors in the image on screen.

Yet no image, no matter how vivid, can readily convey the fear and anguish such a life instills in those forced to live it. An image and screen have only two dimensions, "neither [of which] can be walked through" (Jean Genet, *Four Hours in Sbatila*). What an image can do—what it shoulders a responsibility to do—is to bear testament to the lives of those living in the fear of death's stalking shadow: to



ここで人々の支援に当たっていた監督自身を映し出したのち、字幕は、そこがシリアにあった世界最大のパレスティナ難民居住地、ヤルムークであることを告げる。2013年から2015年に及ぶアサド軍の包囲により、ヤルムークは、食料も水も電気も奪われ、医療資源さえも枯渇した。そして映し出されるのは人々の行き交う町の通りだが、それはたちまち、高い土壁で塞がれる。

キャンプと言っても町ほどの規模であったヤルムーク。希望を象徴する山並みへの視界が突如断ち切られる。あとはただ飢餓と困窮に追い詰められる人々の姿を、カメラは捉える。死にゆく乳児や老女。彼らを悼む悲痛な嘆き。近所の庭で草を取り、家畜と同じだよ、とおどける子供たち。東の間の、しかし胸おどる抵抗の試みと、それに対して浴びせかけられる容赦ない銃撃による犠牲。死を待つだけのキャンプは、いずれイスラム国 (ISIS) の侵攻とアサド軍の反攻によってとどめを刺されるだろう。その一方で、カメラは、拾い集めたわずかな穀物を母親と分け合う女性や、破れた衣服をまといながらも、毅然と立つ少女を映し出す。空き地で、雑草を集め、家族の腹の足しにしようとする少女は、背後のビルに着弾しても、怯えさえない。包囲は、人を狂気と自死へと誘う道であり、時には人間性の最悪の部分を見せるかもしれない。それでもなお感性を研ぎ澄ますことで、事象の背後にある良きもの、人間の尊厳への意志を感じとることができる。カメラを構える作家に食物を懇願する老人は飢餓を生き延びることはできないかもしれないとしても、であればなおのこと断固としてその老人の姿を映像にとどめておかなければならない。映像は、その眼差しに親密さゆえに、戦争犯罪告発のための単なる証言記録に終わることを拒絶する。存在の証としての映像への意志が、直視することの苦しみに耐える力を与えるとでも言うかのように。

#### オンライン上映 Online Screenings

『最初の54年間——軍事占領の簡易マニュアル』

*The First 54 Years—An Abbreviated Manual for Military Occupation*

[国際コンペティション International Competition]

9日 Oct.9 19:30 - 11日 Oct.11 11:00-

『リトル・パレスティナ』 *Little Palestine, Diary of a Siege*

[アジア千波万波 New Asian Currents] 10日 Oct.10 20:00-



『リトル・パレスティナ』 *Little Palestine, Diary of a Siege*

acknowledge those lives by affirming that they existed.

As if moved by precisely this will to bear witness, Abdallah Al-Khatib's *Little Palestine, Diary of a Siege* documents the figure of a lost city. Following an opening scene in which we see the director himself, a humanitarian aid worker active in the region, a subtitle announces that we are in Yarmouk, Syria, home to what was formerly the world's largest Palestinian refugee camp. During the Assad regime's siege of 2013 – 2015, Yarmouk was deprived of its food, water, and electricity, and cut off from even medical supplies. Streets shown to have been once bustling with people going about their business are suddenly cordoned off, blocked by towering barriers of sand and rubble.

Often called a camp, Yarmouk was in fact closer in scale to a city. But then the walls go up, obstructing the view of the mountain range, once a symbol of hope. All that remains for the camera to capture is a population riven by starvation and hardship: perishing infants and elderly women, and the pained cries of those left behind to mourn them; children pulling up grass—"We're eating cattle food!" they laugh—in a neighborhood garden. A brief, rousing attempt at resistance is met mercilessly by gunfire, resulting in more life lost. A camp waiting for nothing but death—soon to be delivered, one suspects, by invading ISIS rebels and the Assad counteroffensive. Meanwhile, the camera goes on documenting what it sees: a woman sharing with her mother the paltry amount of grain she's managed to gather; the defiant pose of a young girl clad in tattered clothes. Another girl gathers weeds in an empty lot, hoping to ease her family's hunger; when a shell hits the building behind her, she doesn't so much as flinch. A road leading to insanity and suicide, a siege can at times reveal the very worst aspects of humanity. But if we look closely enough, we can also see the good behind the depravity, the all too human longing for dignity. Perhaps the elderly man seen begging the director for food will eventually succumb to starvation; in which case, all the more reason to record him, to attest to his existence come what may. By dint of the sheer intimacy of its gaze, the image refuses to settle for being wielded as mere testimony in a war-crimes trial. Rather, so the image seems to say, by aspiring to serve as a mark of existence, it provides the strength to endure the pain of facing reality in all its hardship.

(Translated by Adam Sutherland)

## 映画の声を聴かせて

フランス・ヨーロッパ映画人インタビュー

魚住桜子 / A5判 416頁 3520円

ロメール、クタル、オリヴェイラら29名が映画と人生を語り尽くす。ヌーヴェル・ヴァーグから現在までの「映画の声」。



## 光学のエスノグラフィ

フィールドワーク / 映画批評

金子遊 / 四六判 288頁 3190円

フラハティからアジアの映画作家まで、人類学と映画批評を横断し、映像のなかに個を超えた人類の歴史、習俗を見出す。

森話社

〒101-0047 東京都千代田区内神田 1-15-6 和光ビル  
Tel.03-3292-2636 / e-mail: info@shinwasha.com

## 共に生きるための言語

### Language to Live Together

ニシノマドカ監督に聞く | Interview with Nishino Madoka



——本作『言語の向こうにあるもの』の舞台は、かつて監督ご自身が学ばれたという、パリ第8大学の「外国語としてのフランス語」講座ですが、留学生のみならずフランス出身の学生も一緒に参加していますね。

これはすべての学生に開かれた講座で、フランス語話者も——旧植民地諸国からの留学生や移民次世代の学生は特に——、語彙を洗練させ、思考を明確に伝える力を身につけるべく、参加しています。ニコールは、経済的・文化的にハンデのある学生たちを奮起させるため、例えば「ジェンダー」など、女性差別が深刻なコミュニティの出身者と、向上心に燃え社会認識の深い学生との接点になるようなテーマの講座を開いています。フランス語初級者とネイティブ話者が熱い議論を交わし、他者の存在を通して自身を見つめ、相互に学び合う空間が生まれる由縁です。——観ているうちに、次第に自分も学生たちのディスカッションに参加しているような気分になってきます。構成や演出の点で留意されたことについて教えてください。

勇気を奮い起こして人が考えを口にする時、私は感動するのですが、それを導く教師の情熱にも心動かされます。そのどちらをも描くために、私自身勇気をふり絞って、話し始めた学生に駆け寄って撮影しました。その時にカメラが受け入れられたことへの感動を生かして、躍動感溢れる空間を創るよう、編集で心掛けた。また、学生の30%が外国人という、世界に開かれたパリ第8大学の特色や試みを、こうした場が他にも生まれることを願って、冒頭で紹介しました。

——全篇がフランス語という一つの言語を通じた議論によってできているこの映画は、しかし『言語の向こうにあるもの』と題されています。そのことへの一つの重要な手がかりとして印象的だったのは、本作の最後、「植民地化の被害者が自分自身を被害者の枠に押し込んでしまう過程 (victimisation)」からの解放を教師が口にするシーケンスを経て、タイトルが再掲示されることです。いわば、フランス語という支配者側の言語の容易ならざる修練によって何が可能になるのかが問われているわけですね。

映画の中で、クスクスを作りながらフェルージャは「植民地出身の家庭に生まれたことを、殻に閉じこもる言い訳にする学生がいるのが残念でならない。誰もが文化に触れることができる国に生きているのに」と言います。ニコールは教室で「貧しい地区に住む学生たちは未来に失望してしまっていることが多い。でも道を切り開くことは本当に不可能なのかしら」と問いかけます。実際、高失業率で移民の多い地域の若者が、メディアが煽る偏見や、共同体内部の閉塞感と因習を振り切って前に進むのは容易ではありません。この映画は、個人の内部に侵入してくる社会的偏

#### オンライン上映 Online Screenings

『言語の向こうにあるもの』 Beyond the Language

【アジア千波万渡 New Asian Currents | 未来への映画便 Film Letter to the Future】

10日 Oct.10 17:30- | 12日 Oct.12 16:00-

— This film, Beyond the Language is about courses on French as a Foreign Language at Paris 8 Vincennes-Saint-Denis where you have also studied. Both international and French students attend the courses, don't they?

The courses are open to all students. French-speaking students, notably students from former colonies and second-generation immigrants take part in them to refine their vocabulary and master how to articulate and communicate thought. Nicole offers courses on themes, such as gender for example, that would provide a common ground for both students from extremely sexist communities and those who are highly aspiring with profound social recognition to motivate the economically and culturally challenged. French beginners have heated discussions with native speakers and each reflects on her-/himself through the presence of others. This is how a space is created for mutual learning.

— As I was watching your film, I felt as if I was a part of their discussion. Could you tell us what you kept in mind while composing and directing the film?

People who speak up inspire me and passion with which the professors guide them is also inspiring. To depict both of them, I conjured up the courage and ran up to a student who began to speak. Drawing on the happy acceptance of my camera at that time, I tried to create a dynamic space in editing. At the beginning of the film I also introduce some features and experiments of Paris 8 Vincennes-Saint-Denis where 30% of the students are non-French and which is open to the world, hoping that such a place can be created elsewhere.

— Made up of discussions in the French language throughout, this film is nevertheless entitled Beyond the Language. What is impressive as an important clue to it is the fact that the title is shown again after the sequence in which one of the professors argues that they should liberate victims of colonialization from the process of victimization itself. The film poses a question of what will become possible when one studies French, the colonizer's language, with considerable difficulty.

While preparing couscous, Ferroudja says in the film to the effect that she can't tolerate students who stay in their shell on the pretext that they are born into colonial families; for they live in a country where everyone can access culture. Nicole asks her students in the classroom whether it is really impossible for students who live in the poor area and despair at the future to make their own way. In fact, it is not so easy for young people from the areas with a high unemployment rate and many immigrants to move forward, shaking off prejudice incited by the media, a sense of being trapped in the community, or its conventionalities. This film is also about the story of resistance by the two professors, Nicole and Ferroudja, who try to dismantle social prejudice and restraints that penetrate individuals.

The film's title expresses my respect and admiration for those who are struggling to overcome historic, political, and social barriers and

見や束縛を解体しようとする二人の教師、ニコールとフェルージャの抵抗の物語でもあります。

映画のタイトルは、渡仏前は一言も話せなかった言語を通して私が出会った、歴史的・政治的・社会的な壁を乗り越えようと奮闘する人々への、敬意と憧れを表しています。言語は個人の思考の営みに不可欠なものです。同時に、制約や暴力性も孕んでおり、一つの言語を分かち合うには、他者の抱える問題を敏感に受け止めていく必要もあります。言語の壁を越えるということは、自身と自身を取り巻く社会に向かい合い、変化し続けることなのだ、と、光と闇の両面を持つフランス語という言語を通して出会いの中で学びました。ニコールが私にくれた言葉を最後に紹介させてください。「話者として立派に通用する言語力を学生に習得させることが授業の目的だとしても、目指しているのはその向こうにあるもの——つまり、意見の相違に直面しながら、他者の言葉を聴き対話を重ねる能力を身につけた彼ら・彼女らが、様々な現場で各国の人々と共通のプロジェクトを立ち上げ、共に生きる未来なのだ」。

\*メールインタビュー、2021年9月、聞き手=柿並良佑(フランス哲学)

## 若さと孤独と

### Youth and Solitude

#### クレール・シモン監督に聞く | Interview with Claire Simon

——「孤独」というテーマを選ばれたのはなぜですか？

それがタブーだからです。『夢が作られる森』(*Le Bois dont les rêves sont faits*, 2015) という映画をつくったときに、「でも、ここに写っている人たちはあまりに独りぼっち」といった反応をもらいました。まあ、そうです。独りになるために人は森に行くわけでしょう。独りでいるのがまるで悪いことであるかのような、孤独への批判というのが多々あると感じられました。

10代の頃は、こうした、自分が独りぼっちであるかのように見せないという思いを抱えるものです。と同時に、今の時代はコンピュータもインターネットもありますから、少し違うかもしれません……。

私自身もいたって孤独な人間です。こういった話は彼女たち『若き孤独』に出演する高校生らと共有するものだろうと思っていました。孤独という言葉が、これほど多くのことが新たに覚えてくるきっかけになるとは考えてもみませんでした。それは彼女ら自身の経験と少なからず重なるものだったのです。

[本作の前段として撮影した]彼女たちへのインタビューを一通り編集して、その過程でどういう子たちなのかも分かった時点で、当人同士で対話をしてもらおうと提案しました。それで、お互いに話してもらったのです。すると、私相手に喋るときにはまるで違ふんです。私はそれまでにその子たちが話してくれたことを参考にしているのですが、でも、彼女らは自分たち同士だと、思うがままにかように相手にアプローチしていきける。一番重要なのは、この子たちは、喋りかけている相手に対してどんな人の前でも、何を話すのか、それをどう話すのかが一貫している、ということ。私が彼女たちからなにかし引き出そうと躍起になっているときは、まるで違ふようなんです。(…)

——若い人たちの孤独感は、今日ではさらに強くなっているのではないのでしょうか？ そうしたお考えがこの映画の動機にありますか？

皆それぞれの親離れのしかたを扱った映画を作りたいと、ずいぶん長

for the people whom I have encountered through a language, a word of which I couldn't speak before I went to France. Although language is indispensable for individual thinking, it also contains both restriction and violence. To share a language, we need to take others' problems sensitively. Overcoming linguistic barriers is to keep changing by facing both ourselves and society that surrounds us. I have learned this through my encounter with people in the French language that has both light and dark sides. Before I conclude, let me share with you the words Nicole gave me: "Even if the course's objective is to make students master language skills to pass for a reasonable French speaker, I aim at what lies beyond it; having acquired the ability to listen to others through repeated dialogues as they confront different opinions, they can launch common projects with people from different countries in various places to realize the future to live together."

(Translated by Yamamoto Kumiko)

Interview conducted by Kakinami Ryosuke (French philosophy) via email in September 2021

#### オンライン上映 Online Screening

『若き孤独』 *Young Solitude* 【未来への映画便 Film Letter to the Future】  
10日 Oct.10 11:30-



—— Why this topic of solitude?

Because it's taboo. When I made *Le Bois dont les rêves sont faits* (2015), people reacted to the film saying, "But these people are so alone." Well yes, people go into the woods to be alone! I could feel a lot of criticism of solitude, as if it was wrong to be alone.

When we're teenagers, we have this thing where we don't want to appear as though we're alone. At the same time, in this day and age, it's a little different with computers and the internet...

I'm a very solitary person, so I was thinking that this was something I could share with them. I really didn't think that this word would trigger such a tsunami of revelations. It intersected a lot with their own experience.

Once I edited all these interviews together and, in that process, learned who they were, I suggested we organise dialogues among

いこと思っていました。まったく別の脚本——寓話的な作品でした——をそれまでに書いていたのですが、子どもたちに話を聞かなかあまりによく出てくる話題だったのが可笑しくて。親のせいで自分らの人生がダメになったなどと考えるのはよくあることで、そういう年頃にはごく普通のこと——子どもたちにはそう話しました。

世代にかかわらず厄介な話ですが、若者にとってなおさらそうなのは、「愛が悲劇を呼ぶ」ということです。いま恋をしている、あるいはいはずれ誰かを愛する日が来る、ならばどうしたらいいのか。まさに、将来自分たちが持つ子どものことについて女子3人が喋っている[映画の最後の]シーンがありますけど、一方でここまで90分かけてそれがいかに破局へと至るかを見てきたわけでもあって……。

——彼女たちにリラックスしてもらうために、他にしたことはありますか？

映画監督として考えるのは、われわれは先生や親とはちがうということです。私は彼女らの親と同年代かそれ以上ですが、この子たちにとって大人の教師といった存在ではありません。『リクリエーション』(Récitations, 1998)という映画を幼稚園児たちと作ったときもまったく同じでした。私は先生じゃありませんよ、と伝えたのです。子どもたちは子ども同士で遊ぶし、私は私であれもこれもと撮影する——この子たちがへんなことが起こせば、それも撮る。

映画の本分というのはたぶん、人と人とのあいだで起こるあれこれを、四角四面にも窮屈にもならず、インタビューのような存在すら抜きにして、話として伝えられるということでしょう。3歳から6歳までの子たちが私を信頼して、それまで誰も気づいていなかったようなことを見せてくれたのも、今回の映画のティーネイジャーたちがそうだったのも、同じことです。

——保健室に向かう女子からこの映画は始まります。構成台本があるのでしょうか？

ええ。すべて劇映画のように撮影しています。といっても例えば、その日はたまたま交通安全係の男性たちが学校に来ていたので、即座に彼らにもこのシーンに加わってもらうことにしました。その一方で、保健室の先生は女優に演じてもらっています。彼女の住まいが近所なので、一緒に何かできないかと思っていましたし、大人の存在を映画の導入に置いて、そこから子どもたちのストーリーへと入っていければ、と考えたわけです。

その女優は、自分なりの準備と私の狙いの把握のために、私が行った生徒たちへのインタビュー映像を見てくれました。保健室のその場面は、彼女も多少ミスをしたこともあって、50回近く撮影したのですが、しかしここにあるのはすべて真実です。彼女を訪ねるメロディという女の子も、シチュエーションに溶け込んでいますし、そこで喋っていたのもすべて本当の話です。その子も経験したことがある場面設定でしたし。私が聞かされたこともないような話題、食事をするのもテレビを見るのも母親とは別々といった話まで、そこでは飛び出してきました。(中村大吾訳)

\*Seventh Row, 2018年4月25日 (<https://seventh-row.com/2018/04/25/claire-simon-premieres-solitudes/>) より抜粋。聞き手=エレナ・ラズィック

them. That way, they speak with each other. It's completely different from speaking to me. I refer to things they've told me in my conversations with them, but they can approach them however they please. Most importantly, they are standing by what they're saying and how they're saying it in front of the person they're speaking to and everyone else. Which is completely different from what happens when I'm working hard to draw things out of them. [...]

——Do you think this solitude of young people is even stronger today? Is that why you wanted to make this film?

For a very long time, I wanted to make a film about how we all leave our parents. I had written a completely different script, a fantasy film, and it made me laugh to see that it was a topic that came up so often in my conversations with those kids. I told them that it's normal to think that your parents have wasted their lives and failed, that it's normal to think that at their age.

The issue that is troubling every generation, but much more so theirs, is "love is a catastrophe." We're in love, or we're going to be in love: what do we do? That's the scene with the three girls talking about having kids, while we've just spent 90 min seeing how that leads to catastrophe...

——What else did you do to make them comfortable?

I think, as a filmmaker, we're not like their teachers or parents. I'm the age of their parents or older, yet I'm not like an adult teacher for them. I made a film called *Récitations* (1998), with kids in kindergarten, and it was exactly the same thing. I told them I'm not the teacher. They'd play together, and I'd film everything, even crazy things.

Maybe the place of the cinema is to be the one that can tell the story of what happens between people without being prescriptive or tense, nor even the one who asks questions. The same way that these kids aged between three and six years old trusted me to show me things that no one else ever saw, so did the teenagers here.

——The film begins with the girl going to the infirmary. Was it scripted?

Yes, it's all shot like a fiction film. But, for example, on that day, the men from road safety happened to be at the school, so I quickly integrated them in the scene. But the school nurse is played by an actress. She lived nearby, and I wanted to try something with her, to start the film with an adult to get us into the story of the kids.

The actress watched the film I'd made of my conversations with the students, to prepare herself and get a sense of what I wanted. She made a few mistakes, and I shot this sequence around 50 times, yet it was all true. Melodie put herself in the situation, and everything she said was true. It was a situation she knew. Things she hadn't told me even appear, like the story about how Melodie doesn't eat with her mother and about how they watch their own TV shows separately.

Excerpted from *Seventh Row*, April 25, 2018.

<https://seventh-row.com/2018/04/25/claire-simon-premieres-solitudes/>  
Interview conducted by Elena Lazic



## 映画を創る、映画を学ぶ。

### 東放学園映画専門学校

〒160-0023 東京都新宿区西新宿5-25-8

[www.tohogakuen.ac.jp](http://www.tohogakuen.ac.jp) ☎0120-343-261

## 2021年、“BYT”について

### 2021 and BYT

前田真二郎 | Maeda Shinjiro

(映像作家 | Filmmaker)



『BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW』は、2008年から開始した「指示書」をもとに制作する短編映画のシリーズだ。長く呼びにくいタイトルを“BYT”と誰かが略して、自分もその略称を使うようになった。「指示書」を簡単に説明すると、1日目に、2日目に行く場所についての語りを録音し、2日目にその場所で撮影する。3日目に、2日目に行った場所を振り返った語りを録音する。1日目と3日目に録音した声をサウンドトラックに配置して、2日目の撮影素材をそれにあわせて編集するというものだ。オープニングとエンディングのクレジットの秒数も指定してある。私は以前より、このような撮影や編集のルールを設定し、それに従って制作するスタイルを模索していた。

2005年に発表した『日々“hibi” 13 full moons』は、2004年の元日から毎日撮影を行い、1日15秒の映像を順番に366カットつなげた作品だった。日常の記録と、即興的に演出したカットを織り混ぜながら1年間、毎日撮影を続けることで約90分の映画を完成させた。撮影行為がそのまま作品に反映される、「作者＝撮影者」の映画を目指し中で、見えている世界に反応する撮影者の身体が焦点となっていた。規則による何かしらの制限下での撮影行為に、無意識を含む個性が顕在化することを期待した。“BYT”はその流れにある作品だ。未来と過去を重ねながら現在を見るといったことを、映像と音声の非同期によって実現しようとしたもので、撮影者の「声」を扱うことも特徴だった。

2011年3月11日に東日本大震災が起った。各地で余震が続く日本中が混乱する最中、3月27日に撮影した作品が『BYT#06 ITO-kun』だった。直ぐに、コラボレーターの岡澤理奈さんとオンラインでの発表準備に取り掛かった。知人の映像作家に“BYT”の制作を呼びかけたところ、多数が参加を表明してくれ、完成作から随時オンライン公開した。その後1年の間に、32名が参加して60作品を公開することができた。また、多種多様なオムニバス・ムービーが編まれ、いくつもの映画祭で上映された。山形国際ドキュメンタリー映画祭2011がプレミアだった。

2021年、前年からの新型コロナウイルス感染症の影響が収束せず、先行きが見えない中で、改めて、以前の参加監督に“BYT”の制作を依頼したところ、13名が参加してくれた。WEBページは、10年前の作品と新作が見比べられる構成で、6月に公開した。過去作も含めた、多様なオムニバス・ムービーがこれから編まれることになるだろう。“BYT”は「時間」についての映画といった側面があるが、10年にわたる長期プロジェクトになったことで、それに新たな奥行きが与えられたように感じている。

Launched in 2008, BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW is a film series comprised of short works produced according to the rules of what's called the “instruction sheet.” Someone once abbreviated this lengthy name to BYT, and that's what I've come to say as well. Briefly, the BYT “instruction sheet” states that on Day One, filmmakers must make an audio recording of them talking about a place they'll visit the next day; then, on Day Two, they go to that place and take some footage. On Day Three, they make a second audio recording of them reflecting on that place. They then put together a soundtrack with the audio from Days One and Three and combine it with the footage taken on Day Two. The rules even specify the number of seconds for opening and closing credits. I'd been searching for a style of filmmaking that was based on these kinds of rules for shooting and editing since long before.

For my 2005 release, “hibi” 13 full moons, I shot 15 seconds of footage every day throughout 2004, starting with New Year's Day, and then linked all 366 shots in order. By continuing to shoot every day for a year and weaving together everyday footage with improvised staged material, I was able to put together a 90-minute film. While aiming for a “photographer as author” film where the raw act of photography is reflected in the work itself, what ended up becoming the focus was the body of the photographer reacting to the world he sees. I wanted the act of restricted photography under some set of rules to reveal an unconscious individuality. That's how the BYT films work. They're defined by how photographer's “voice” is handled and by an attempt to view the present with an overlapping future and past through asynchronous image and sound.

On March 11, 2011 the Great East Japan Earthquake occurred. I shot my film BYT#06 ITO-kun on March 27 while aftershocks continued throughout a thoroughly nonplussed Japan. I immediately started preparing an online release with my collaborator Okazawa Rina. When I asked the filmmakers I knew to produce films for BYT, many of them obliged, and I released their work online as they were finished. In the ensuing year, 32 filmmakers came to take part in the program, and 60 films were released. And a wide variety of omnibus films have been compiled and screened at a number of film festivals. The first one premiered at the Yamagata International Documentary Film Festival 2011.

Now in 2021, a year and a half of the unending coronavirus crisis has made the future hard to see, and I've once again asked BYT directors from past programs to produce new films. Thirteen of them have contributed. Our web page was launched in June and allows visitors to compare new films with those from ten years ago. In the future, we're sure to see new, diverse omnibus films that include past works. In one sense BYT films are about “time,” and the past ten years have lent this long-term project a new depth.

(Translated by Thomas Kabara)

オンライン上映 Online Screening

『BETWEEN YESTERDAY & TOMORROW Omnibus 2011/2016/2021』  
【日本プログラム Perspectives Japan】10日 Oct. 10 15:00-



山形特選、この一品 | Yamagata, à la carte .....(4)

酒井製麺所の生麺

Fresh Noodles from Sakai Noodles

鈴木伸夫 | Suzuki Nobuo

(gatta!編集部 | gatta! Editorial Board)

揺るがぬ王座、ラーメン外食消費率はじつに8年連続日本一を猛進し、すっかりラーメン県として定着してきた山形。自家製麺率も日本一であり、県内各地域ごとの麺やスープの特徴があるのも魅力だ。そんな麺食の日常が体に染み込んだ“地元っ子”が口々に美味いと唸り、いそいそと通いつめる製麺所がある。山形市馬見ヶ崎川のほど近くに存続創業80余年の「酒井製麺所」だ。隣接する直売店「めん工房さかい」でひときわ目をひくのが、パンジュウに積み重ねられた生麺コーナー。中華麺はもちろん、庄内名物の麦切り、うどん、田舎そば、など種類も豊富。生ひやむぎなど季節限定もある。「お、そろそろあの麺の時季か」と、麺で四季を感じられるなんて素晴らしい。好みの束数で紙に包んでもらい、打ちたて生麺をいつでも手ごろに買える幸せはやはり“地元っ子”の特権だろう。いや、じつは最近になってお取り寄せができるのと知ってから、遠方の友人に山形の“食感”を贈っては感涙の報せを受けるという、別の幸せも芽生えてきたのだ。

酒井製麺所 | Sakai Noodles :

<https://www.sakaicseimen.com/> (オンラインショップ開設 | Online shop available / Japanese language only)

SPUTNIK YIDFF Reader 2021 ..... No.4

発行：認定NPO法人山形国際ドキュメンタリー映画祭 | Published by Yamagata International Documentary Film Festival (NPO) ©2021

〒990-0044 山形市木の実町9-52 木の実マンション201 | #201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, 990-0044, JAPAN | Phone : +81-(0)23-666-4480

発行日：2021年10月10日 | Date of Publication: October 10, 2021

VOL.1 | 2015 秋 | 2000円+税

赤坂太輔 「自然さ」の現状

内田雅章 Chaplin wants to talk to you.

川口力 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ツ条項を遵守するか

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

鷲谷花 『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 (宇波拓・江口正登訳) 終わらなき終わり：恐慌時代のカタストロフ映画

ユージン・サッカー (宇波拓・江口正登訳) ダーク・メディア

セルジュ・ダナー (角井誠訳) 登場の演劇：ジョン・フォード『荒野の女たち』

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 「しょせん人間はこんなものだ」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

### 本格映画批評誌

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。三塚塚反対同盟の人々は、砦の背後に身を隠すのではなく、己の身体を砦に鎖って巻き付け、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。

The unwavering champion has made its eighth straight year as Japan's top diner-out of *ramen* noodles. Yamagata has fully established itself as the *ramen* prefecture. It boasts the highest ratio of home-made noodles in Japan and each area has its characteristic noodles and soup, which is also attractive. Steeped in such a culture of daily noodle-eating, the locals frequent a noodle factory, delighted with its delicious noodles. The noodle factory is called Sakai Noodles, established some 80 years ago near the Mamigasaki river in Yamagata. What stands out most in the adjacent shop is a section of stacked food trays that contain fresh noodles. The shop has a variety of noodles, ranging from *ramen* noodles to Shonai's specialty, *mugikiri*, from *udon* noodles to whole grain *soba*. It also offers seasonal noodles such as fresh *hiyamugi*. "Oh, it's the season of that noodle!" How nice to experience the four seasons with noodles! No doubt, it's the happy privilege of the locals to have the preferred number of bundles of noodles wrapped in paper and to get freshly made noodles anytime at a reasonable price. To tell you the truth, however, recently I have learned that I can order noodles from the shop. Since then I have sent Yamagata's chewy noodles to my friends far away who reply with tears of gratitude. I have found a different kind of happiness.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

VOL.2 | 鋭意準備中

[発行] シネ砦集団 | [cinetoride.com](http://cinetoride.com)

## 政治闘争における恐れ的位置

—『理大囲城』『恐れと愛の狭間で』

Fear's Place in Political Struggle:  
*Inside the Red Brick Wall and Fear(less) and Dear*

キャメロン・L・ホワイト | Cameron L. White

(東アジアメディア研究 | East Asian Media Studies)

『理大囲城』 *Inside the Red Brick Wall*

記録でありながらも観る者の方向感覚を失わせる重大な映画——犯人引き渡し条例への抗議の声が上がるなか、2019年の香港理工大学占拠とそれに続く警察による包囲を精密に観察する『理大囲城』は、言うなればそのような作品である。理工大でのデモ隊と警察の衝突は両者の睨み合いが最高潮に達した事件のひとつとも記憶され、議論を呼ぶ題材とするにいかにもふさわしい。ともすると抗議運動全体の文脈に余すことなく位置づけたくもなるこの事件を、しかし「香港ドキュメンタリー映画工作者」と呼ばれるのみで名も素性も知れない『理大囲城』の監督たちは、そうした衝動に身を任せずむしろ警察に取り囲まれたキャンパス内でのやりとりを絞ることで、籠城する人びとの抱える恐怖や心理に肉付けするように描き出す。

映画冒頭、大学近くの交通の要、香港島と九龍半島を結ぶ香港海底トンネルを封鎖しようとするデモ参加者らとともに、占拠された大学内部の様子がいくつかのショットで映される。続いて大学構内に入ろうとする警察がデモ隊の振りかざす雨傘と火炎瓶攻撃に阻まれるが、本作に通底する核心的な感情の大元は、ここから生じた出口なしの膠着状態にある。警

*Inside the Red Brick Wall* is a vital film that documents yet disorients, rigorously observing the 2019 occupation and subsequent siege of Hong Kong Polytechnic University (PolyU) during Hong Kong's anti-extradition bill protests. Remembered as one of the most intense standoffs between protestors and police, the conflict at PolyU makes for contentious subject material. However, the directors of *Inside the Red Brick Wall*, an anonymous collective known only as "Hong Kong Documentary Filmmakers," resist the urge to fully contextualize PolyU's place in the overall trajectory of the movement. Instead, they zero in on the interactions among those encircled by the police, fleshing out a portrait of fear and the psychology of the besieged.

Early shots follow protestors' occupation of PolyU in conjunction with their efforts to block traffic through the nearby Cross-Harbour Tunnel, a major traffic artery linking Kowloon Peninsula and Hong Kong Island. Police attempts to enter the campus are subsequently rebuffed by protestors wielding umbrellas and Molotov cocktails, leading to a stalemate from which the film derives its emotional core. Should protestors leave the encircled campus? If so, how? Delibera-

察に包囲された大学を脱出すべきか。だとしてどうすれば出られるのか。熟議が始まり、無数の懸念や各人の論理が口々に表明される。ここに留まって捕まれば警察に逮捕され、騒乱罪に問われることになる。脱出を試みることは可能だが、外には放水車とゴム弾が待ち構え、負傷した仲間を置きざりにする罪悪感も重くのしかかる。死ぬかもしれないという思いが繰り返し頭をよぎるとき、彼らが思い浮かべるのはそれぞれの意思決定の拠り所となるいくつかの情報源である。テレビ報道やFacebookライブや現地SNS、そして人づての噂など、ありとあらゆる情報メディアが会話の中で言及され、あるいはカメラに映されることで、2019～20年の香港デモがネットを巧みに使った分散型の運動であるとする世評が裏づけられるのだが、しかしここでは、そうしたモデルの欠点も明らかになる。不安や不確かさが甚だしく、結果として彼らに重い精神的負荷がかけられるのだ。

この映画は大学の中でも外でもシーンが容赦なく切り替わるため、観る者が画面内で起こる事態を脳内で整理しようとしても、その地図はすぐさま覆されてしまう。とはいえそうした混乱は作品にとっては都合がよく、運動参加者たちが自らの行く末を思案する大学内外の劇空間を中心に据えつつ、時おりその存在を知らせてくる警察のいる周囲の外世界とその空間を対比させるという効果をもつ。二つの空間が出会う地点では激しい衝突が起き、逃走する肉体と追跡する肉体の運動に撮影者が巻き込まれるにつれ——たまに警官から撮影中止の指示を受けるのは言うまでもない——カメラの運動も不安定になる。デモ隊も警察も相手を威嚇するように選曲されたプレイリストを同様にかけ鳴らし、そうした音風景がそれなしでは穏やかだった時間に騒ぎのレイヤーをつけ加える。そして終わりに向け、切迫感が次第に高まってゆく。

他方、同じ香港を思索に富むナレーションで語る『怖れと愛の狭間で』は個人的色彩の強い作品であり、『理大圍城』とは好対照をなす力作である。映画はまず、かつて自身がそのためにパニック障害と闘うことになった怖れという感情を理解したいと語る<sup>アンソンのマック</sup>マック監督の声で始まる。その感情——もしくはその不在〔映画の英題は*Fear(less) and Dear*〕——は新たな解放の可能性を宿すのか、それともその可能性を奪うのか。

作中、それぞれに政治性をもつ香港のアーティスト3名にインタビューするなかで監督は、怖れについて各人の意見を求めつつ、彼らが子をもつ親としての自身をどう規定しているのかも探ってゆく。この後者の側面は、香港の独自性とこの街の未来に対する世代を超えた懸念を探る強力な手段となる一方、理工大のような運動の前線から遠く離れたところにさりげなく引かれた、より繊細な戦線が存在を白日に晒す。煌めく夜の海景から横断歩道を舞台にした舞踏パフォーマンス、子らが穏やかに足音を立てる児童遊園から隔絶された立体歩道まで、多彩な視覚的テクスチャをサンプリングするようにして撮られた映像を通して監督が伝えるのは、香港という都市のある親密な感覚である。本作の構成においては、まだ人はいるがすでに懐かしいものとなった、そんな街の感覚が暗に示されている。

(中村真人訳)

tions ensue, giving voice to innumerable concerns and logics. If caught on the PolyU campus, protestors face capture by police and charges of rioting. They can try to exit, but the threat of water cannons and rubber bullets looms, as does the guilt of having left behind injured comrades on campus. The possibility of death is repeatedly invoked by protestors, as are a slew of information sources on which they base their decisions. Television news, Facebook Live, local social media platforms, and hearsay are all namechecked or represented on camera, giving credence to the reputation of the 2019-2020 protests as web-savvy and decentralized. Yet the downsides of such a model also becomes apparent: anxiety and uncertainty abound, with the ensuing mental strain taking a toll on protestors.

Relentless shifts between scenes in and around PolyU upend any coherent mental map viewers might try to draw of the action, yet the discombobulation serves the film well, centering the diegetic space around the rooms and courtyards where the occupying protestors mull over their fate, set against the surrounding environs from which the police occasionally make their presence known. Where those spaces meet, violent conflict ensues, along with jerky camera movements as those filming the action become caught up in the movement of bodies in flight and bodies in pursuit, not to mention the occasional order from a police officer to stop filming. The soundscape adds a layer of tumult to otherwise calm moments, with protestors and police alike blasting curated playlists to intimidate the other side. The pressure builds to the end.

Intensely personal and thoughtfully narrated, *Fear(less) and Dear* is a powerful counterpoint to *Inside the Red Brick Wall*. Director

Anson Mak begins by voicing her desire to understand fear given her own past struggles with a panic disorder. Does the emotion—or absence thereof—allow for new emancipatory possibilities or foreclose them? Interviewing a trio of politically inclined Hong Kong artists, Mak asks them for their own thoughts on fear while also probing their identities as parents. This second dimensions provides a powerful avenue through which to explore trans-

generational concerns over Hong Kong identity and the city's future, while also exposing subtler battle lines that have been drawn far away from protest sites like PolyU. Mak conveys an intimate sense of Hong Kong through shots sampling diverse visual textures, ranging from a glistening nighttime seascape to an interpretive dance staged at a crosswalk, from gentle playground patter to an isolated pedestrian flyover. Implicit in the film's construction is a sense of city still inhabited yet already missed.



『怖れと愛の狭間で』*Fear(less) and Dear*

#### オンライン上映 Online Screenings

『理大圍城』*Inside the Red Brick Wall* [インターナショナル・コンペティション International Competition] 10日 Oct.10 14:30- | 11日 Oct.11 13:30-

『怖れと愛の狭間で』*Fear(less) and Dear* [アジア千波万波 New Asian Currents]

本作品はYIDFF 2021 オンライン上映はありません。This film will not be screened online.





## 死にゆく人から目を背けずに Without Averting Our Gaze From the Dying

ファリーダ・パチャ | Farida Pacha

(映画監督 | Filmmaker)

オンライン上映 Online Screenings

『私を見守って』 Watch Over Me 【インターナショナル・コンペティション International Competition】

10日 Oct.10 12:00- | 11日 Oct.11 15:30-

米国で映画学校を修了した後、インドの故郷へ戻った私の前には病気の両親の世話が待ち構えていた。母は数年前にパーキンソン病と診断され、父も心臓が悪く、すでに数度の発作を起こしていた。私は当時28歳。病も加齢もまるで経験のない状態だった。しかしそれからの6年間で、どちらの対処の仕方も学ぶことになったのだ。

自分の置かれた状況に対する怒りや恨みからそれを受け入れるまでは長く困難な道のりだった。その6年間は人生でもっともつらく精神的にも苦しい時期だったが、いま振り返ると、この時期があったからこそ気づけた大事なこともあると確信をもって言える。私は自分の強さと弱さを学んだし、苦しみとそれを克服する可能性を知ったし、無力さと罪悪感と愛情を教わった。息を引き取るときに両親と自宅にいられたことはいまでも感謝しているし、二人が孤独にならなかったことも本当によかったと思う。

しかし二人が亡くなって数年、残された私は罪や後悔の念をずっと引きずったままだった。私がようやくそうした感情の出どころを理解したのは、この映画に取り組むようになってからにすぎない。つまり私は、親の死に対してまったく心の準備ができていなかったのだ。命が消えゆく兆しはたしかにあったのに、それを認識するすべがわかっていなかった。両親に望みは何か、死ぬ前にやりたいことはないかと訊ねるなんて考えもしなかった。じっさい、「死」という単語が私たちの会話で発されたことは一度もない。いま私の中で疑いがないのは、この時期に外部の人の手が借りられたら両親も私もどんなにか助かっただろう、ということだ。

死にゆく人の終末期に付き添い、死というものの基本型を認識しつつそれに伴う感情の変化に対処するプロセスはかつて誰もが当たり前で経験するものだったし、それは私たちのひと世代前の人たちでさえそうだった。ところがここ60~70年の間に、そうした知恵は失われてしまっている。死に至るまでのプロセスは、もはや私たちにとって身近なものではなくなっている。死はじっさい、その語を口にするのもためらわれるくらいに現代の文化ではタブーと化している。身近さや知恵が失われたことに直接的に関係するのは、前世紀における医療の急速な進歩である。命を救える薬品や化学療法、診断や外科処置技術の発展はどれも寿命を延ばすのに役立つけれど、死をどこかへ追いやりおせたくてわけではない。(…)

したがって少し前の世代までは自然の道理として受け入れられていた死という観念が、いまや本質的に医療の経験になりかわっているわけだ。患者の家を訪れ、死にゆく人の手を握り、家族に助言し慰めるような医者はおもどこにもいない。昨今の内科医はどんなコストをかけてでも積極

After completing film school in the US, I returned home to India to find myself taking care of my sick parents. My mother had been diagnosed with Parkinson's some years before and my father was a heart patient having already suffered a few strokes. I was 28 years old. I had no experience of sickness or aging. But over the next six years I learned how to cope with both.

From anger and resentment at the situation that I found myself in to an acceptance of it was a long and difficult journey. And while these six years turned out to be the most harrowing and traumatic period of my life, looking back now, I can say with certainty that they were also the source of great insight. I learned about my strengths and weaknesses, I learned about suffering and the possibility to rise above it, I learned about helplessness and guilt and love. To this day I am grateful that I was with my parents at home when they took their last breaths, and glad that they were not alone.

But all these years since their deaths I have been left with a lingering sense of guilt and remorse. And it is only while working on this film that I have understood where these feelings stem from; they come from being completely unprepared for their deaths. Though all the signs of a life fading were there, I didn't know how to recognize them. Nor did I ever think of asking my parents: what is it that you want? Is there something you wish to do before you die? In fact, the word 'death' was never spoken between us. There is no doubt in my mind now that my parents and I would have benefitted tremendously had someone from outside come to assist us during this period.

The process of accompanying the dying in their journey towards death, of recognizing the patterns of death and of coping with the associated emotions was a common experience for people even a generation before us. But in the last 60 to 70 years, this knowledge has been lost. We are no longer familiar with the dying process. In fact, death has become such a taboo subject in our cultures that we hesitate to even utter the word. This loss of familiarity and knowledge is directly related to the rapid advances made in medicine in the last century. Lifesaving drugs, chemotherapy, advanced diagnostic and surgical techniques have all helped to lengthen life, but they have not managed to push death away. [...]

And thus, mortality, which was accepted as the natural order of things in generations before us, has now become essentially a medical experience. Doctors who visit patients in their home, who hold the

的に延命治療を行うよう訓練されていて、その教育課程には死にゆくことについて語る機会もほとんど用意されていない。死そのものにしても、家庭から病院へとその場を移してしまっている。私たちの人生最後の日々は意味ある生を根こそぎ奪う手術や治療に呑み込まれ、誰のものでもない空間や管理されたルーティンや見知らぬ人々に囲まれたまま、大切なものをすべてから切り離されるのだ。

私が映画でも取り上げた緩和ケアワーカーの人たちにこうも感銘を受けその仕事を重要視するのは、こうした背景があつてのことである。ケアチームはその思いやりと専門技術と自分たちの時間をもって患者とその家族が来るべき事態に精神的、情緒的にそなえる手助けをし、そうすることで患者は、自宅で愛する人たちに見守られながら安らかに命を終えることができる。死にゆく人を正面から見据えてその負担を分かち合うこと、それによって彼女たちは、私たちの人間性そのものを肯定するのである。(…)

この映画で語られる話を見て、人はきっと、かつて失った人、これから失うかもしれない人、そして自分自身の死について思いを馳せることになるだろう。たぶんそれは避けられない。この映画は人を悲しませもするかもしれないけれど、私としてはこれが、人を優しく慰め、未知のものに向き合う勇気を少しでも与える映画でもあってくれればいいと思う。死にゆく人から自身の目を背けない限り、望ましく迎える死は、私たち全員にとってのひとつの可能性となるのではないか。(中村真人訳)

\*プレスキット収録の監督ステートメントより抜粋

hand of the dying and who comfort and counsel the family no longer exist. Modern physicians are trained to aggressively prolong life at any cost; little in their education prepares them to talk about dying. Death, itself, has moved away from the home to the hospital. The last days of our life are swallowed up by procedures and treatments that rob us of any meaningful existence. Surrounded by anonymous spaces, controlled routines and strangers we are separated from all that matters.

It is in this context that I find the work of these palliative care workers so inspiring and significant. The team, with their compassion, their expertise and their time, help the patients and their families to be prepared mentally and emotionally for what is coming, so that the patients can die in peace at home surrounded by their loved ones. By sharing the burden of the dying, by not looking the other way, they affirm our humanity. [...]

The stories you will see in this film will make you think about the people you have lost, about the ones you could lose and about your own death. This is inevitable. The film may even make you sad, but I hope that it will also gently comfort you and make you less afraid of facing the unknown. As long as we do not avert our gaze from the dying, a good death can be a possibility for us all.

Excerpted from the director's statement in the press kit.

『異国での生活から』The Lucky Woman



『駆け込み宿』Dorm



## 輸出されるベトナム人労働者

—『異国での生活から』『駆け込み宿』の背景

### Vietnam's Exported Laborers: Behind *The Lucky Woman* and *Dorm*

秋葉亜子 | Akiba Aiko

(ベトナム語通訳翻訳 | Vietnamese Interpreter/Translator)

今年「アジア千波万波」に選ばれた台湾2作品は、奇しくもどちらもベトナムからの出稼ぎ労働者を扱う。『異国での生活から』は、失職を余儀なくされ不法滞在者(「逃亡労働者」となった者たちを追ったストレートなドキュメンタリー。一方『駆け込み宿』は、自分たちの経験を「劇」として再現しようとする若い女性労働者たちの姿を収めた、仕掛けに満ちた作品。示し合わせたわけでもなく、手法・作風の全く異なる2人の監

By sheer coincidence, the two Taiwanese films selected for this year's New Asian Currents section both address the theme of Vietnamese migrant workers. *The Lucky Woman* is a straightforward documentary following workers who, forced into unemployment, become illegal residents (otherwise known as “runaway migrant workers”). By contrast, *Dorm* plays with the conventions of the genre, documenting young female laborers as they attempt to recreate their experiences in the form of a play. That two directors so different in style and technique should have chosen to explore these themes independently of one another speaks vividly to the importance of issues surrounding the ever-increasing number of Vietnamese workers in host countries like Taiwan. Here, I hope to explore some of the historical background of this topic while also shedding light on the current situation.

In Vietnam, emigration for the purpose of working abroad is referred to as “manpower exports.” The practice dates to before the collapse of the former socialist order, when, lacking much in the way of exportable products, Vietnam instead dispatched manpower as a commodity to developed socialist nations. In the space of roughly a

督がこうしたテーマを取り上げたことは、ベトナム人労働者の増加に伴う問題が、いかに台湾をはじめとする受け入れ国で顕著かを如実に物語るだろう。その歴史的背景と現状をここでは述べておきたい。

外国への出稼ぎをベトナムでは「労働力輸出」と呼ぶ。旧社会主義諸国崩壊以前に遡り、輸出できる生産物が少なかったベトナムが労働力を品目の1つとして社会主義先進国に派遣したのが端緒となった。1990年までの約10年間で30万人近くを送り出したベトナム政府は3億ドル換算の歳入を得、その何倍もの価値の物資がベトナムへともたらされた。

ソ連・東欧諸国への新たな送り出しが行われなくなるころ、ドイモイ（刷新）政策による市場経済化路線を進めるベトナムは、それまで政府が担当していた労働協力業務を政府の認定する送り出し機関へと移行する方針を打ち出す。そして1991年の政府370号議定で、派遣労働者は送り出し機関に手数料や保証金を支払う義務を課された。ベトナムにとって労働力輸出の促進は、1998年に共産党政治局が、外貨獲得を目的とした長期的な国家戦略として策定する指示文書を出したように、重要な国策なのだ。

その後の主な受け入れ先は台湾、マレーシア、韓国、日本で、現在海外で働き祖国に仕送りする約54万人の大部分を占めている。2作品の舞台である台湾は1999年にベトナム人労働者の受け入れを開始し、今では17万人のベトナム人が働く。受け入れ数が多く、労働者が派遣のために負担する費用やその他の条件は比較的低い。その傍ら、賃金や労働環境の面で問題が多いことは、両方の映画で描かれている通りだ。

ベトナム人が海外で働く理由は、受け入れ国での賃金がベトナムよりも高く、借金して手数料や保証金を払っても家族に十分な仕送りができるからだ。ベトナム人労働者の平均月収は、国内で243ドル（2018年）なのに対し、台湾では650ドル、日本では1,400ドルである。家族を大切にす文化が根底にあり、実際、出稼ぎ者を多く輩出している村では「仕送り御殿」が立ち並ぶ光景が見られる。

しかし、自身と家族のための豊かな生活を目指して受け入れ国に向かっても、「聞いていたのと違う」実態が待ち受けていることが少なくはなく、渡航前の借金を返せる目処も立たないまま絶望し、ついには失踪し、不法滞在・不法就労、犯罪者となるケースが増加している。失踪者数の多さだけでなく、他の国籍の労働者と比べてベトナム人労働者の失踪率が高いことは受け入れ各国で指摘されており、ベトナム政府も問題認識しているものの、成果は上がっていない。また最近では欧州への組織的な密入国が増加し、陸海空のルートで年間1万8千人とも言われる。

ベトナムの労働組合は官製で、ストライキ権はあるが手続きが煩雑なため頻発しない。デモに対する国家の規制も厳しく、ほぼ皆無である。そもそも労働者自身が「正当な権利」を理解していないことが多い。それゆえ、今回の2作品にストライキやデモ、労働組合、といった話題が出てくるのは台湾ならではのことに感じられる。その一方で、ベトナム人労働者が築いてきたネットワークの厚さ（『異国での生活から』）や、新入りにも必要なものを惜しみなく分け与える大らかさ（『駆け込み宿』）には、仲間を家族同然にみなすベトナム人の気風が、異郷でも息づいているように思われる。

decade prior to 1990, the Vietnamese government dispatched close to 300,000 laborers, bringing in the equivalent of 300 million dollars in revenue in addition to goods and resources worth several times that.

Around the time it stopped sending new laborers to the Soviet Union and other eastern European countries, the Vietnamese government, now pursuing a market economy under the Doi Moi (“renovation”) reforms, announced its intention to transfer the handling of collective labor affairs to government-approved broker agencies. From 1991 onwards, Decree 370 required that workers pay a broker fee and deposit to these privately owned firms. Such enterprises were now a cornerstone of national policy, as shown by a 1998 Politburo of the Communist Party directive which highlighted the promotion of manpower exports as a long-term strategy for the acquisition of foreign currency.

Since then, the main destinations for Vietnamese workers have been Taiwan, Malaysia, Korea, and Japan, which together account for the majority of the approximately 540,000 laborers currently working abroad to sustain families back home. Taiwan, the subject of both films, began accepting Vietnamese workers in 1999, and is currently home to 170,000 laborers from the country. This is due partly to the high numbers accepted, combined with the fact that the initial hurdles (financial and otherwise) facing prospective workers are also lower than those in other countries. As the films make clear, however, problems related to wages and working environments remain rife.

The reason so many Vietnamese work abroad is because of destination countries’ higher wages, allowing workers to remit sufficient funds back home even despite the initial loans taken out to cover broker expenses and deposits. The average monthly income of a laborer in Vietnam is \$243 (as of 2018), compared to \$650 in Taiwan and \$1,400 in Japan. Vietnamese culture also places a strong emphasis on looking after one’s family, as evidenced by the plush mansions built with remittances sent from abroad that line the streets of many of the laborers’ home villages.

Nevertheless, stories abound of workers who, travelling abroad with dreams of a better life for themselves and their family, instead arrive to find a situation nothing like what they’d been promised. Lacking any prospect of paying back their debts, they grow despondent and eventually go missing, with more and more overstaying their visas and working illegally, and some even becoming involved in crime. Many of those who go missing are Vietnamese, and at a rate disproportionate to that of other countries—an issue the Vietnamese government is aware of, though has yet to make headway on solving. In recent years, the number of systematic smuggling operations to Europe is also on the rise, with up to 18,000 workers estimated to be smuggled by land, sea, or air every year.

Trade unions in Vietnam are government-affiliated, and while workers technically have the right to strike, the procedures involved in doing so are cumbersome, so it rarely happens. Protests, also subject to strict regulation, are vanishingly rare. In fact, many workers themselves have no concept of their rights: accordingly, the discussion of strikes, protests, and trade unions in the two films feels specific to the Taiwanese context and would be unlikely to happen in Vietnam. On the other hand, the Vietnamese way of treating companions as family—as seen in the robustness of worker-built networks (*The Lucky Woman*) and the generosity of spirit towards one’s fellow worker (*Dorm*)—is clearly still alive and breathing even on foreign soil.

(Translated by Adam Sutherland)

オンライン上映 Online Screenings

『異国での生活から』 *The Lucky Woman*

【アジア千波万波 New Asian Currents】 10日 Oct.10 15:00- | 11日 Oct.11 16:00-

『駆け込み宿』 *Dorm* 【アジア千波万波 New Asian Currents】 8日 Oct.8 20:00- | 11日 Oct.11 18:00-

## 未来の旅のみちしるべ

—「やまがたと映画」によせて

## A Signpost for the Journey to Come: Toward “Yamagata and Film”

黒木あるじ | Kuroki Aruji

(作家 | Writer)



『世界一と言われた映画館～酒田グリーン・ハウス証言集～』The World's "Top" Theater

山形国際ドキュメンタリー映画祭（以下、映画祭）開催地である山形県を、ゆかりの監督や作品によって再確認する「やまがたと映画」。今年で8回目を迎える本プログラムだが、ご承知のとおり今年は映画祭そのものがオンラインでの開催となった。各国から人々が集まる「場」が存在しない事実には、正直なところ寂しさをおぼえてしまう。しかし、だからこそ山形へ想いを馳せることには例年以上の意味があるのではないか。再来年の開催に向けて大いなる弾みとなるのではないか——前回まで本プログラムのコーディネーターを務めた身としては、そんな一縷の希望を抱いている。

さておき、まずは今年のラインナップを紹介しよう。『映画の都』（監督：飯塚俊男/1991年）は、第1回の映画祭が開催にいたるまでを記録したドキュメンタリーである。す連崩壊や天安門事件など世界が激動するなか、「映像はなにを伝えられるのか」を真摯に語りあう若き監督たちの姿は、「なぜ映画祭が山形の地で続いているのか」の答えとなっている。初上映から30年、いまや世界は再び混迷をきわめ、私たちには多くの課題が突きつけられた。いまこそ、私たちは本作を通じて映画祭の意義を、そして山形で催されている意味を問いなおす必要がある。

『世界一と言われた映画館』（監督：佐藤広一/2017年）は、かつて山形県酒田市にあった映画館「グリーン・ハウス」にまつわる作品だ。映画評論家・淀川長治が「世界一の映画館」と絶賛した同館だが、酒田大火の出火元となったことで、その名前は半ばタブーとなってしまった。それでも人々の心からグリーン・ハウスの面影が消えることはなかった。当時を知る人々の美しい回顧を手がかりに、本作は「地域と映画館のつながり」を探っていく。オンライン上映の今年だからこそ、「映画館で映画を観る」ことの重要性を本作は考えさせてくれる。

『北日本の即身仏』（監督：渡辺智史/2017年）は、出羽三山の湯殿山系寺院でいまなお信仰を集める「即身仏」に焦点をあてた短篇。江戸の終わり、湯殿山には生きたまま仏にならんとする高僧たちがいた。彼らは1,000日間にわたって木の根や樹皮を食す「木食行」をおこなったのち、生きたまま土中へと入定し、ミイラ仏となる。僧たちは疫病に苦しむ民を救うため、苦行に身を投じたとされている。時を経て、再び疫病に苦しむ我々は「いにしへの生き仏」に、なにを見るのだろうか。



『北日本の即身仏』The Buddha Mummies of North Japan

Featuring local films and directors, the “Yamagata and Film” program underscores Yamagata prefecture’s role as the venue for the YIDFF. This year will be the eighth time running this program, but, as has been announced, the festival itself will be held online. To be honest, it feels a bit lonesome knowing that there will be no “place” where people from all over the world can gather. However, it is these conditions that makes thinking about Yamagata even more meaningful than usual. Surely, the YIDFF is due for a big rebound in 2023—and as the coordinator of this program up until 2019, I hold on to that ray of hope.

For now, let me introduce this year’s lineup. To begin with, *A Movie Capital* (dir. Iizuka Toshio, 1991) documents the first YIDFF ever held. Seeing fledgling directors earnestly discussing “what an image can convey” amidst the collapse of the Soviet Union, the Tiananmen Square massacre, and other events that shook the world is an answer to the question: “why continue to hold a film festival in Yamagata?” Thirty years after its premiere, the world is once again in turmoil, and we are confronted with many challenges. Now is the perfect time for us to re-evaluate the significance of this film festival and the purpose of holding it in Yamagata via this documentary.

*The World’s “Top” Theater* (dir. Sato Koichi, 2017) revolves around the Green House, a former movie theater in Sakata City, Yamagata. Film critic, Yodogawa Nagaharu, once praised it as “the top movie theater in the world,” but its name has since become semi-taboo as it was the source of the Great Fire of Sakata. Still, not all traces of the Green House have been erased from the people’s hearts. Through the striking recollections of the people who knew the theater at time, this film searches for the “the link between movie theater and region.” Since the film will be screened online this year, it’s a good chance to consider the importance of “watching a film in a theater.”

*The Buddha Mummies of North Japan* (dir. Watanabe Satoshi, 2017) is a short film focusing on the *sokushinbutsu* (self-mummified Buddhist monks) who are worshipped even today at the temples at the Three Mountains of Dewa. At the end of the Edo period, some high-ranking priests tried to become living Buddhas on Mount Yudono (one of the three mountains). For 1000 days, these monks

最後に紹介するのは、今年制作された『丸八やたら漬 Komian』（監督：佐藤広一／2021年）。映画祭ファンにはおなじみの老舗漬物店「丸八」。併設する食事処は、上映後の社交場「香味庵クラブ」として映画祭を盛りあげてきた。しかし昨年、丸八は経営悪化とコロナ禍の影響により100年以上の歴史に幕をおろした。本作は、在りし日の香味庵を記録した最後の映像になる。「また香味庵で会いましょう」の合い言葉が二度と聞けないことを悼みつつ、自身が訪れた「あの日の夜」を思いだす……本作は、葬送曲であると同時に夜想曲でもある。

「旅とは、新たな土地ではなく、新たな視点だ」と言ったのは、フランスの小説家プルーストである。その言葉に倣うなら、山形という〈場〉へ赴かずとも、映像から新たな「やまがた」を発見することは不可能ではない。疫禍が収束したあかつきには、再び山形で映画祭がおこなわれる。ならば本プログラムは、再来年の予習を兼ねた「未来の旅のみちしるべ」なかもしれない——私はそのように感じている。

#### オンライン上映 Online Screenings

【やまがたと映画 Yamagata and Film】

『映画の都』A Movie Capital 12日 Oct.12 19:00-

『世界一と言われた映画館～酒田グリーン・ハウス証言集～』

The World's "Top" Theater 12日 Oct.12 15:00-

『北日本の即身仏』The Buddha Mummies of North Japan

12日 Oct.12 12:00-

『丸八やたら漬 Komian』Pickles and Komian Club 7日 Oct.7 18:30-

practiced *mokujiki*, eating the roots and bark of trees, later entering into a living eternal meditation in the soil to become mummified Buddhas. Supposedly, these monks devoted themselves to asceticism as a way to save the plague stricken. What can we find in these “ancient living Buddhas” now that we once again suffer from a plague?

Lastly, *Pickles and Komian Club* (dir. Sato Koichi, 2021), filmed this year, is about Maruhachi, a long-established pickle shop familiar to YIDFF fans. Next to Maruhachi was a restaurant known as the Komian Club, a popular gathering spot after screenings that helped liven up the festival. However, after more than 100 years, Maruhachi closed its doors last year when business fell due to the coronavirus crisis. This film presents the last recorded images of the bygone days of Komian. While grieving the fact that we'll never hear the watchwords “let's meet up at Komian” again, this film is both a requiem and nocturne—a remembrance of “that night” I visited the place myself.

It was the French novelist Proust who said, “The real voyage of discovery consists not in seeking new landscapes, but in having new eyes.” If we emulate these words, we may find it's not impossible to discover a new Yamagata through film without going to the “place” called Yamagata. Once the epidemic has subsided, the film festival will once again take place in Yamagata. If so, this program may serve as “a signpost for the journey to come” as well as a rehearsal for 2023—that's the way I feel.

(Translated by Thomas Kabara)

#### 山形特選、この一品 | Yamagata, à la carte .....(5)

#### 奥山メリヤスのニット

### Okuyama Meriyasu Knitwear

梅木壮一 | Umeki Soichi

(調査員 | Researcher)

肌寒い季節の朝、ふんわりと暖かいニットに袖を通したくなる。日本有数のニット産地である山形発のニットブランドとして、いま注目されているのがBATONER（バトナー）だ。

BATONERは、山形県寒河江市にある有限会社奥山メリヤスが、自社ブランドとして2013年に立ち上げた。今年創業70周年を迎えた同社は、有名メゾンの受託生産を長らく手掛けてきた。BATONERのニットは、成型編みという技術を製法とし、袖と前身頃の継ぎ目が逆さV字をなしているのが特徴。奇を衒わないスタンダードなデザインは着回しやすく、飽きが来ない。夏の看板商品のニットTシャツは、人気上昇中だ。

高品質を支えるのは、長年にわたり社内に蓄積されてきたものづくりのノウハウや、素材となる糸へのこだわりだ。その想いは「バトンを継ぐもの」という意味でつけられたブランド名にもあらわれている。近年は、海外バイヤーからの問い合わせも多く、米国やフランスをはじめ10ヶ国以上に輸出している。今年6月には初の旗艦店を東京の神宮前に構えた。

山形の老舗メーカーが紡ぐニットウェアは、この冬も、多くの人の体をそっと包むことだろう。



写真提供：奥山メリヤス | Photo courtesy: Okuyama Meriyasu

On a chilly morning during the colder months, it's nice to put on some warm, fluffy knitwear. These days, there's a brand of knitwear out of Yamagata, the heart of knitwear production in Japan, garnering a lot of attention called Batoner.

Launched in 2013, Batoner is the house brand of the Okuyama Meriyasu Ltd. company in Sagae, Yamagata. Celebrating its 70th anniversary this year, Okuyama Meriyasu has long been entrusted with the production of many renowned brands. Batoner's knitwear is made using a process called “fashioning” and is known for featuring an inverted V at the seams of the chest. Its everyday, low-key design makes it good for mixing and matching in a variety of combos and keeps it fresh. Its signature knit t-shirts for summer are becoming quite popular.

Okuyama Meriyasu careful selection of threads along with its craftsmanship know-how accumulated over a long history have helped ensure a superior product. This idea is also reflected in the batoner brand name, which means “the successor to the baton.” In recent years, there have been many inquiries from overseas buyers, and the company has exported to more than 10 countries including the United States and France. In June of this year, the first flagship store was established in the Jingumae district in Tokyo.

This winter, a lot of people will be bundling themselves up in knitwear made by this long-established manufacturer from Yamagata.

(Translated by Thomas Kabara)

奥山メリヤス | Okuyama Meriyasu : <https://www.okuyama-meriyasu.com/>

BATONER : <https://www.batoner.com/> (オンラインストア日英バイリンガル | Online shop available / English-Japanese bilingual)

# 夜明け前の子どもたち

—『国境の夜想曲』

## Children Before the Dawn: *Notturmo*

田中晋平 | Tanaka Shinpei

(神戸映画資料館客員研究員 | Visiting Researcher, Kobe Planet Film Archive)

クロスレビュー | One Film, Two Reviews



薄明りに世界が覆われる時間、その微かな光に照らされた事物や人間たちに、ジャンフランコ・ロージは、特別なまなざしを向ける。暁や黄昏の光に画面が包まれるたび、監督の他のドキュメンタリー作品の風景や登場人物が重なって想起できる。そして、映画館の暗がりに座るわれわれ観客は、不意に画面と地続きの場にいるような生々しい感触を与えられる。

『国境の夜想曲』は、イラク、シリア、レバノン、クルディスタンの国境地域を、監督が長期間取材し、完成した。その冒頭には、薄暗いグラウンドを兵士の隊列が走っていく姿が映る。その地を支配したイスラム国 (ISIS) の暴力を生き延びた者たち、遺族たち、あるいは国境を警備する女性兵士らも、暗がりに半ば身体を沈めた姿で画面に登場する。そのカメラの構図や特徴的な光に似たイメージを、たとえばイタロ・カルヴィーノの『見えない都市』に影響された『ローマ環状線、めぐりゆく人生たち』(2013) から探りあてることも可能だろう。今回の映画で強く記憶に残る、夜明け前の路上で猟師を待つ少年・アリの沈黙は、『海は燃えている～イタリア最南端の小さな島～』(2016) で難民が生死を賭して流れ着くランペドゥーサ島で、左目の視力が低下した別の少年が、早朝の棧橋に腰掛ける姿を思い起こさせずにいない。

『国境の夜想曲』は、息子を失った母親たちの慟哭や ISIS の残虐行為を絵に描く子どもらを介し、画面に映されない、闇の向こうに広がる死の世界を、われわれ観客に想像させる。しかし、見えない死者の存在や中東地域の歴史の闇をただ指し示すことが、本作の企図ではあるまい。ほとんど声を発さない少年が、陽がのぼる前の微かな光のなかに立つ姿を撮影しながら、カメラも息を殺し、時が訪れるのを待っている。死と沈黙に支配されかけた子どものまなざしに、再び希望の光が灯る瞬間まで、映画監督は立ち合おうとしているかのようだ。

Gianfranco Rosi points his extraordinary gaze at the time when the world is shrouded in dim light that faintly illuminates things and humans. Every time the screen is filled with the light of dawn or dusk, it evokes overlapping memories of landscapes and characters in the director's other documentaries. And we, the spectator who sit in the darkness of the cinema suddenly get the vivid impression that we are in a place adjacent to the screen.

Rosi covered the border regions of Iraq, Syria, Lebanon, and Kurdistan for a long time to complete *Notturmo*. The film begins with soldiers running in ranks on the dusky athletic field. Survivors of the violent ISIS that ruled the lands, the bereaved, or female soldiers who guard the borders also appear in the screen with their body half submerged in the darkness. We may detect the film's camera composition and its characteristic images that resemble light in, for example, *Sacro GRA* (2013), inspired by Italo Calvino's *Invisible Cities*. The silence of Ali, the unforgettable boy in the film who awaits a hunter on the road before the dawn cannot help but reminding us of another boy in *Fire at Sea* (2016) whose left eye has got weaker and who sits on the pier in the early morning on Lampedusa, to which refugees drift at the risk of their life.

*Notturmo* makes us, the spectator imagine the world of death that is invisible on the screen and unfurls beyond the darkness through the wailing of the mothers who have lost their sons and children's drawings of atrocious acts by ISIS. However, simply pointing out the presence of the invisible dead or a dark history of the Middle Eastern region cannot be the film's intention. As the camera is filming the almost speechless boy who stands in faint light before sunrise, it also holds its breath, waiting for the time to come. It looks as if the filmmaker wants to be there at the moment when a light of hope is lit again in the child's eyes, whom both death and silence have almost dominated.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

『国境の夜想曲』 *Notturmo* 【インターナショナル・コンペティション International Competition】

本作品は YIDFF 2021 オンライン上映はありません。This film will not be screened online.

クロスレビュー | One Film, Two Reviews

## かれら自身のためのフィクション

—『国境の夜想曲』

### Fiction for Themselves: *Notturmo*

田中竜輔 | Tanaka Ryosuke

(映画批評、編集者 | Film Critic / Editor)

ISIS崩壊期のイラクやシリアなど中東諸国の数年にわたる取材を経て、その地に織りなされた出来事と風景の只中で生活を営む人々の姿が、全篇できわめて静謐に映し出される。牢獄の壁に「お前の気配を感じる」と声を振り絞り息子の痕跡を探す女性、ISISの暴力について描かれた絵を指差しどもりながら説明する子供、バイクに乗るときもボートで川を進むときも無言のまま銃を携える成年男性、狩りの随伴をすることで賃金を稼ぐ少年、車の行き交う街角にぼんやりとたたずむ馬の姿まで。そこで人々が灯す生は、ISISという「夜」の後に見出せる「朝」の光を担うものなのか（本作をめぐるジャンフランコ・ローゼ監督の発言には、少なからずそうした企図が語られたものがある）。

だが、そのような「夜」と「朝」の気配を、われわれは身勝手に本作に見出してしまつてよいのか。冒頭の字幕には、この地域の諸国が第二次大戦ののち宗主国によって新たな「国境」を引かれてつくられた事実が提示される。かつてこの地を一方的に分断した「西」による「線」の暴力性に抗うように、本作は編集において被写体に特定の意味性を付加（捏造）するような、外側からの「線引き」を徹底して避けており、その連関に物語（フィクション）を見出すことはほとんどできない。

一方で、一つひとつの画面は、それぞれが独立してみな美しい。中庭を遊歩したのちに再び狭い監獄に収監される囚人たちも、暗闇の中で建物を歩き回る兵士たちも、あるいはシリアに連れ去られた娘の音声記録を再生するスマートフォンの発光も。だが、そうした個々の映像の美は、いったいどこに帰属するものなのか。これらがそれとしてただ愛でられるために本作に求められたのだとしたら、そこにはまた別の形での「西」による搾取が顔を覗かせてしまっているのではないか。

しかし、この映画にはひとつ特異な趣を有した場面がある。街の夜景を屋上から見下ろし、水タバコを吸いつつ語り合う男女の場面だ。彼らの素性はよくわからないし、この場面に人為的な演出が介入していない確証もない。けれどもふたりの会話には、夜の只中に滲む朝の光のような、不思議な非現実性がある。「空を見て、きれいだ」「雨が降りそう」「神のおかげだ、僕らに雨が降る」「降ればいい、最高じゃない?」「乾杯」「あなたの心に」。まるでロマンティック・コメディの一場面のような、かれら自身のためのフィクションとも表現すべき親密さが、ここにはたしかに映し出されている。



After covering Iraq, Syria, and other Middle Eastern countries over years during the period of the collapse of ISIS, the filmmaker shows, with utmost tranquility throughout the film, people who live their lives in the midst of events woven into local landscapes. An old woman looks for the trace of her son on the prison walls as she wails, “I can feel your presence.” Pointing at the picture, a child stutteringly explains violence committed by ISIS. A grownup man always holds his gun, whether riding his motorcycle or going down the river in a boat, without saying a word. A boy makes some money by helping hunters. A horse stands still on the street corner with cars rushing by. Can we identify these people living there with the morning light that shines after the night of ISIS? (Gianfranco Rosi not infrequently talks about his intention to that effect in referring to this film).

But is it morally acceptable to find a sign of such night and morning in the film? The initial subtitles present the fact that colonial powers drew new borders for Middle Eastern countries after World War II. As if to resist the violence of lines with which the West forcefully divided this land, the film completely avoids imposing lines from outside in editing without attaching (fabricating) a specific meaning to the subject. Consequently, it has almost no perceptible (fictional) story line.

On the other hand, each shot is at once autonomous and beautiful: prisoners who take a walk in the courtyard and return to their overpacked cell; soldiers who wander inside a building in the darkness; and the light emitted by the smartphone playing the video of a girl abducted to Syria. But where these beautiful images belong? If they are cherished for their own sake and if this is what is required for the film, can't we see another exploitative face of the West there?

Having said this, however, the film includes a scene with singular charm. Overlooking the nightscape from a balcony, a couple has a chat and smokes a water pipe. We do not know who they are, nor are we sure whether the scene is staged altogether. At any rate their conversation is surreally unrealistic in a similar way to the morning light in midnight. “Look at the sky. How beautiful.” “Soon it will rain.” “God be praised. It will rain on us.” “Let it rain. Is there anything more beautiful than the rain?” “Cheers!” “To your heart!” This scene certainly shows the intimacy to be expressed as fiction for themselves, like a one from a romantic comedy.

(Translated by Yamamoto Kumiko)



## 私たちが市長になるのよ!

クロスレビュー | One Film, Two Reviews

—『ボストン市庁舎』

“We’re Going to Be Mayor!”: *City Hall*

結城秀勇 | Yuki Hidetake

(映画批評 | Film Critic)

『ボストン市庁舎』と前作『インディアナ州モンロヴィア』は、良くも悪くもトランプ政権下の作品であること抜きには語り得ないだろう。『ボストン市庁舎』の主人公とも呼ぶ他ないマーティ・ウォルシュ市長が、バイデン政権の労働長官に就任したのだからなおさらだ。だからこそ、映画を見ている間ずっと、ひとつの疑念が湧く。「シティホール」(原題には「ボストン」という地名すらついていない)という一般名詞を、こうまでひとりの政治家に仮託してよいのか、と。

よくはないのだ。だがそう判断するのは観客である私ではなく、この映画自身だ。この作品が半分以上過ぎるくらいまでずっと、ウォルシュ市長と彼のチームは、多様性を取り入れ、不均等を是正し、格差を無くそうとプロジェクトを立ち上げ、運営していく。そしてそれらが成果をあげてきたことも語られる。自身の癌やアルコール中毒という経験を話の起点として、老人や退役軍人や障害者といった、常に自分とは異なる人々へ語りかけ続ける彼の姿を見ていると、市長って忙しいんだなという当たり前の感想を持つ。そしてたぶん彼とそのチームはいい仕事をしているのだろう。

For better or worse, it isn't possible to talk about *City Hall* and Wiseman's previous work, *Monrovia, Indiana* without mentioning the fact that they were both produced during the Trump administration—even more so now that Boston Mayor Marty Walsh, *City Hall's* main protagonist in all but name, has since been appointed Secretary of Labor under President Biden. Which is precisely why one question stayed with me the whole time I was watching the film: Can the complex workings of a generic institution such as city hall (note the lack of “Boston” in the title) really be laid at the feet of a single politician?

The answer, of course, is no. This isn't just my opinion as a viewer, though; rather, the film makes plain as much. For the first half of the documentary and then some, we watch as Mayor Walsh and his team set about working to increase diversity, correct inequality, and launch projects to stamp out economic disparity. And as the film shows, these efforts aren't without results. Walsh uses his own past cancer

オンライン上映 Online Screening

『ボストン市庁舎』 *City Hall* 【インターナショナル・コンペティション International Competition】12日 Oct.12 18:30-



だがそれは、決して充分であることなどない仕事なのだ。2時間以上映し出され続けた彼らの仕事を経てなお、零細企業は大規模な現場を市から直接請け負うことができず、ラテン女性の給料は白人男性に遠く及ばず、駐禁違反は後を絶たず、家には巨大なネズミが出て雨漏りもする。ボストンの中でも貧しく犯罪率の高い地域に、大麻を取り扱う店（マサチューセッツ州では少量の所持、栽培、販売が合法）ができようとしている。出店申請のための説明会で、住民たちは過去の経験からの不安を口にする。出店申請者は彼らの言葉を真摯に受け止め、地域貢献への熱い想いを語る。だが、市が定める手順を形式的に守るだけでは、両者の溝を埋めるための話し合いが全然たりない。そんなとき、ひとりの女性が言う。「みんなで市と交渉するのよ。手続きを変えなきゃ!」。まるでそれはこれまでのマーティ・ウォルシュ＝シティホール体制への革命の呼びかけであるかのように響く。まるで彼女は、私たちが語り合うこの空間もまた「シティホール」なのだとも言っているかのように。なぜだか知らないがこの部屋の前方、横に並んだ出店申請者たちの後ろの壁には、スパイダーマンのイラストが描かれていて、その側にはまるでこの部屋にいるひとりひとりを勇気づけるかのようにこんな言葉が添えられていた。「Be your own hero」。

マーティ・ウォルシュがこの映画に出ずっぱりにならなければならない理由が、この映画の最後に行われる演説のひとつのエピソードとして明かされる。2013年の市長選の翌朝、彼が泊まるホテルで朝食を届けてくれたのは、レティというアフリカ移民の女性だった。レティは彼に抱きついて、泣きながら言った。「私たちが勝ったのよ! 私たちが市長になるのよ!」。ウォルシュは、レティをはじめとする彼ではないあらゆる人を想起させるためだけにこの映画に出続ける。というか、政治家の仕事ってそれ以外のなんだっていうんだ。

diagnosis and struggles with alcoholism as a springboard into conversations with all manner of people from different walks of life to his own—the elderly, ex-servicemen, people with disabilities; watching him, one is struck by the pedestrian thought that the life of a mayor is, well, busy. And from the looks of things, Walsh and his team appear to be doing a fine job.

But it's also a job in which it's impossible to do enough. Even after all the hard work we watch Walsh and his team get up to for over two hours, there's always more to be done: micro-enterprises remain unable to contract large-scale projects directly from the city; Latinx women's wages lag far behind those of their white male counterparts; parking violations stack up; rats infest houses, and roofs go on leaking. In one scene, a group of investors is trying to open a marijuana dispensary in a poor, crime-ridden part of the city. (In Massachusetts, the possession, cultivation, and sale of marijuana are all legal in small quantities.) At a related community meeting, the neighborhood's residents push back, voicing their concerns born of similar experiences in the past. The owners listen earnestly, speaking passionately of their desire to contribute to the community. Even so, by merely following the procedures laid out by the city, there's little potential for the substantive discussion needed to bridge the divide between both parties. A woman speaks up: "We need to get organized and get to the city then. We need to change this process!" The words sound like a call to arms against the city hall system as personified by Marty Walsh—as if to claim that the very space they're in is itself a "city hall." For some reason, a picture of Spiderman can be seen hanging on the front wall behind the group of investors, complete with the phrase "Be your own hero"—words of encouragement that seem almost intended for every single person in the room.

The reason Marty Walsh features so prominently is made apparent in an anecdote he tells during a speech at the end of the film. He recounts how, on the morning after the 2013 mayoral election, an African immigrant woman named Leti delivered him his breakfast in his hotel room, whereupon she hugged him and tearfully exclaimed, "We did it! We won! We're going to be mayor!" That's why Walsh appears so frequently throughout: to remind us of Leti along with every single person out there he represents other than himself. At the end of the day, isn't that what the job of a politician is supposed to be all about? (Translated by Adam Sutherland)

## 懐疑から肯定へ

クロスレビュー | One Film, Two Reviews

——『ボストン市庁舎』

## From Skepticism to Affirmation: *City Hall*

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

(映画批評 | Film Critic)

『ボストン市庁舎』を懐疑的な目で観る者は、作中で展開される多様な議論が、行政の役割と限界についてのある種の思い込みに基づいているのを見抜くことだろう。この疑い深い人間が、映画を観ているうちにその中心人物、ボストン市長マーティ・ウォルシュに肩入れするようになるとすれば、それはウォルシュ個人の資質が、彼がそのなかで自己形成を遂げたりベラルな社会の理想をしかと肯定しているからだ。生真面目で精力的、誠実で誰に対しても敬意と共感をもって接するこの人物は、対処すべき課題が次々とやってきても、そのひとつひとつに有能かつ聡明で筋の通ったやり方で取り組んでゆく。

このフレデリック・ワイズマン作品のもたらす体験は、ロバート・ロッセ

Behind the various discussions that are heard throughout *City Hall*, the skeptical viewer will detect certain assumptions about the functions and limits of government. If, over the course of the film, this skeptical viewer is won over to the side of its central figure, Boston mayor Marty Walsh, it's because Walsh's personal qualities affirm the ideals of the liberal society in which he was formed. He is serious, energetic, and sincere, he treats everyone with respect and sympathy, and he takes a competent, knowledgeable, and principled approach to each of the successive issues he must address.

The experience of Frederick Wiseman's film is not unlike that of Roberto Rossellini's *Augustine of Hippo*, in which the viewer is led to

リーニの『ヒッポのアウグスティヌス』がもたらすそれ——観者はアウグスティヌスの考えや語り口や行動がいかに歴史的に形成された限定的なものであるかわかっていても、つい彼の目指すところに同調してしまう——とそう思ったものではない。あるいはこれを政治の本性を探るものとするなら、『ボストン市庁舎』は、アイルランド系移民のボストン市長を主人公に仕立てた有名先



行作、ジョン・フォードの『最後の歓呼』とも響き合う。後者はちょっとした逸話を通してスペンサー・トレイシー演ずる市長の政治手腕とそれに欠かせない品格を説得的に描きつつ、役所の唯一の役割は人びとを助けることにあると示すのだが、同じ主張が『ボストン市庁舎』では、市民と市の職員とのあいだの果てしなく多様なやりとりを通じてなされるのだ。本作のハイライトのひとつは市内きっての荒れた地域に大麻ショップを開店すべく市の許可を得ようと奮闘する人びとを映した長大なシーンで、それはワイズマン映画につねにみられる強さを示す、感動的な例でもある。そこでは、店側の代表者たちがその店がもたらす公益性に関する生煮えの意見を落ち着き払って自信ありげに口にすると、地元住民からは犯罪や安全性はどうか、民族的表象についてはどう考えているのか、出店することで問題の多い地区の日々の生活や長期的な健康にどれだけ影響が及ぶのかと、鋭く執拗な問いが浴びせられる。そんななか、参加者のひとりがこう述べる——「手続きそのものを変えなければ」。この洞察、そしてこのシーン全体から見えてくるのは、本作で耳にする行政のありかたや役割をめぐる議論に欠けているもの、すなわち、対話のなかでのコミュニティ参加がいかにシステムの変革へとつながるかである。

ウォルシュはボストン・シンフォニー・ホールでの自身の「最後の歓呼」（彼は本作の撮影が終わって一年と少しあとに市長の職を辞し、現在はバイデン政権の労働長官を務めている）で、「もっと対等に話し合えれば、街はもっとしなやかになる」と述べている。彼が本作でたびたび用いる「しなやか (resilient)」の語（たいていはresilienceやresiliencyといった名詞形で使われる）は、行政をめぐるウォルシュの信念を支えている楽天性のあらわれである。『ボストン市庁舎』でワイズマンは、映画を作りつつ、この楽天性に関する証拠を提出し、その分析の枠組みを差し出している。それは「レジリエンス」なる概念をうわべだけで陳腐に持ち上げるのではなく、むしろその概念を複合的に吟味し肯定することなのだ。

(中村真人訳)

identify with Augustine's aims, even while being able to see how Augustine's values, language, and actions are formed and limited historically. As a study of the nature of politics, *City Hall* is also not without resonances with the best known previous film to feature an Irish American mayor of Boston as its hero, John Ford's *The Last Hurrah*. Through a handful of anecdotal

incidents, which also serve to convince us of the political skills and essential decency of the mayor (Spencer Tracy), it is shown in *The Last Hurrah* that the sole function of government is to help people. The same point is made in *City Hall* through an endless variety of interactions between citizens and government functionaries.

One of the highlights of the film, and a stirring example of the perennial strengths of Wiseman's cinema, is the long scene concerning the efforts of a company to obtain a city license to open a cannabis store in one of the most troubled neighborhoods of Boston. The company representatives' bland confidence about the ill-defined social benefits the proposed store will bring is met with local residents' sharp and persistent questioning about crime and safety, about ethnic representation, and about the impacts of the store on the day-to-day life and the long-term health of an embattled district. One participant observes, "We need to change the process." This insight, and the whole scene, indicate what is missing in the discussion of the forms and functions of government heard in *City Hall*: a way for community participation in dialogue to translate into changes to the system.

At his own "last hurrah" at Boston Symphony Hall (a little more than a year after the filming of *City Hall* was completed, Walsh resigned as mayor to accept his current position as President Joe Biden's secretary of labor), he says, "A more equal conversation means a more resilient city." The word "resilient," used by Walsh throughout the film (usually in the noun forms "resilience" and "resiliency"), expresses the optimism that founds and justifies his beliefs about government. In *City Hall*, Wiseman submits evidence concerning this optimism and offers a framework for analyzing it, making the film, rather than a hollow and platitudinous celebration, a complex testing and affirmation of the idea of resilience.

映画・映像文化を担う次世代の人材を育成する、  
全国の大学連携組織です

全国映画教育協議会

Japan Film School Association

<https://jfsa.jp/>



オンライン上映 Online Screenings

『発見の年』 *The Year of the Discovery* 【インターナショナル・コンペティション International Competition】  
9日 Oct.9 15:00- | 12日 Oct.12 12:30-

## (再)発見の年

### The Year of the (Re-)Discovery

ルイス・ロペス・カラスコ監督に聞く | Interview with Luis López Carrasco

—ムルシア州議会場に火がつけられたときは11歳くらいだったとのことですが、その日のことは憶えていますか？

ええ、建物が燃えるのをTVで。ここが新築披露されたのは7歳のときで、「自治」についての学校の授業で新しくできた自治州議会場のスケッチをしたんですね。燃やされたのはその4年後です。2作目の構想を始めた当初に考えたのは、この街の産業転換期に目を向けたいということでした。その過程では多くの人に影響があったのに、実はあまり検討されてこなかったからです。耳にするのはいつも同じ定番の説明ですよ。ああ、あれは必要だった、あの辺の工場はフランコ時代からあってもう古いから仕方なかったのだ……。ところが当時劇的に展開した抗議行動のことを周りに尋ねると、これについては年長者でさえ誰ひとり憶えていないようなのですね。

—本当ですか？ デモ行進もストライキも、議会場炎上のことも？

ええ、みんなわたしの作り話だと思っていました。

—でもどうしてなのでしょう？

実はその問いこそがこの映画を作りたくなかったきっかけなのです。なぜそのことを誰も憶えていなかったのか？ 理由はあったはず。そしてその理由は、あの頃われわれの注目の90~95%が1992年開催のバルセロナ五輪とセビリア万博に向けられていたからだった。スペインの人は世界に対して祖国が文明化された近代国家だと示すことを求められ、しかもその幻想は何をもってしても碎かれることはなかったのです。抗議自体はたしかに80年代を通じてアストゥリアスやガリシアやカディスやビルバオですつとあったのですが、時代の空気はまた別です。われわれはヨーロッパの一員になろうとしていました。フランコの独裁が終わり、これ

— You were about 11 when Murcia's parliament was set on fire. Do you remember anything from that day?

I remember the building burning on TV, yes. I was seven when it opened to the public. At school, they gave us classes to explain what "autonomy" meant, and made us colour sketches of the new parliament. And there it was, four years later, on fire. When I first started to think about this second film, I wanted to look at the industrial reconversion of the city, because it's a process that affected plenty of people, and yet it hasn't really been studied much. Anytime you approach it you always hear the same standard explanations: well, we had to do it, those were factories from the Franco era, they were old, it was inevitable... But when I began to ask those around me about those dramatic protests, even the elderly, nobody seemed to remember.

— Seriously? The marches, the strikes, the burning?

Yes. They thought I was making it all up.

— But why?

Well, that was the question that made me want to make the film! Why did nobody remember any of that? There had to be a reason. And that was because 90-95% of our attention those days was given to Barcelona's Olympic Games, and Seville's Expo 1992. The Spanish people was called upon to show the world the country was a civilised, modern nation. And nothing was to shatter that illusion. Yes, protests had occurred all through the 1980s—in Asturias, Galicia, Cadiz, Bilbao... but our zeitgeist said otherwise. We were becoming part of Europe. You see, after Franco's dictatorship, people wanted to believe things were going to be alright. I remember my mother would tell me, "I don't want anyone to give me bad news". Plus, the state-controlled

からはうまくいくとみんな信じたかったのです。母もよく「誰からも悪い知らせは聞きたくない」と言っていました。それに、そうした抗議や苦悩の声は、国家の管理下にある公共テレビからはいつもノイズとして背景に追いやられてもいました。つまり、進歩に背を向けて過去にしがみついた労働者という神話の捏造にメディアが加担していたわけですが、この映画の主な目的は、そうした神話を打ち砕き、当時のプロテストに新たな声を与えることにあったのです。(…)

—本作のハイブリッド性にも実に魅かれるところがありましたね。いま観ているものが過去の再演なのかドキュメンタリーなのかフィクションなのか正確にはわからないという……。

(…) 本作の場合、われわれが話しているのは誰もが本当はよく知らない時と場所についてなのですね。それは実際には存在していないものを可視化することにも関わります。労働者たちの取材を始めた段階で彼らに映画に出演してほしいと考えたのはそのためです。しかしそれは、再演という前提全体が弱まることを意味していました。古いHi8カメラを使い、当時の外見と空気そのままの酒場で撮影するというアイデアはたしかに残しましたがね。

—しかしあの酒場だけでなく、映画全体がどこか別の時代の世界に留まっているようで、どこを向いても映る人、映るものすべてが時が止まって見えます。街はいまも本当にあんな感じなのですか？

まあ地域によってかなり違いますし、カルタヘナは2000年以降の多額の投資で観光業が伸びてずいぶん変わりましたが、たとえばラウニオンなどは全然ですね。少し前パートナーとあの辺りを歩いていたら「ここってほんとにスペイン？70年代のポルトガルみたい」と彼女に言われました。開発が進んでないとかうらぶれてるとかでなく、本当に時が止まって見えるのですよ。映画の出演者には、当時でも難なく通じるような服を着てもらおうにもしています。場合によっては彼らの会話にフィクションの層を重ねようともしましたが、それも決して過剰にはしていません。若い人たちのなかには時代の符牒となるようなものは加えないのかという意見もあって「ペセタの話とか細部をあれこれ入れよう」とも言われたのですが、そうした初期段階での試みも出演者がそのフィクションに引込まれすぎて、あまりうまくいきませんでした。だから結局、撮影中は彼らの自由にさせて、こうした時間の曖昧さをあとから編集で作り直すことにしたのです。もちろん仕掛けはまだあるのですが、どれも出演者がまったくの即興で出てきたものに匹敵するものではありません。再演の要素は最終的に、わたし自身がかなり薄めたのです。(中村真人訳)

\*Senses of Cinema, 94号、2020年4月 (<https://www.sensesofcinema.com/2020/conversations-with-filmmakers-across-the-globe/luis-lopez-carrasco/>) より抜粋。聞き手=レオナルド・ゴイ

public television channels always turned those protests and suffering into background noise. And the main goal of this movie was to give them a new voice, and shatter a myth the press helped fabricate: that workers were nostalgic, opposed to progress. [...]

— I was really fascinated by the hybrid nature of your project. It's not exactly clear whether what we're watching is a re-enactment, a documentary, fiction...

[...] Here we're talking about a time and a place nobody really knows much about. It's about making visible something that doesn't really exist. That's why when we started to interview the workers, we wanted them to also feature in the film. But that meant the whole re-enactment premise started to shrink. We did keep the idea of using old Hi8 cameras to shoot. And we did keep the idea of filming in a bar that had the look and vibe of those years.

— But it isn't just the bar – the whole film seems to hang in some anachronistic region, and everywhere you turn things and people look frozen in time. Does the city really look like that?

Well, it very much depends on the neighbourhood you're in, and as Cartagena received plenty of investment since 2000, with the growth of tourism, it changed a lot. But La Unión, for instance, hasn't at all. I was walking there with my partner not too long ago, and she turned to me and went: "am I even in Spain? This looks like 1970s Portugal". It's not like it's underdeveloped, or abandoned – but it truly does look like it's frozen in time. We made sure people wore outfits that could easily pass for that era, too. And in some cases we tried to add a layer of fiction to their chats, but never too much. Some of the youngest folk would ask if they could add some temporal references from the era: "ok, but let's mention pesetas, let's give this or that detail..." But those early experiments did not work out. They were all too hung up on that fiction. So I ended up giving them a blank cheque, and decided I'd recreate this temporal ambiguity in the editing room. Sure, there was still some artifice, but none of it could ever match what they offered us through sheer improvisation. In the end, I did attenuate the re-enactment a fair bit.

Excerpted from *Senses of Cinema*, Issue 94, April 2020.

<https://www.sensesofcinema.com/2020/conversations-with-filmmakers-across-the-globe/luis-lopez-carrasco/>

Interview conducted by Leonardo Goi

## Office Miyazaki Inc.

We translate your goals into achievement.

Language and business facilitation services and book/ebook publishing

株式会社オフィス宮崎

信頼のランゲージサービス

Tel.03-5716-6601

[www.officemiyazaki.com](http://www.officemiyazaki.com)

## 記憶と記録、私と公の狭間で

—『スープとイデオロギー』

### Between Memory and Record, Between “Me” and the Public: *Soup and Ideology*

石坂健治 | Ishizaka Kenji

(映画研究 | Film Studies)



『スープとイデオロギー』 *Soup and Ideology* [インターナショナル・コンペティション International Competition]  
本作品はYIDFF 2021 オンライン上映はありません。This film will not be screened online.

クラウドファンディングを募る時点で本作は「“ヤン一家ドキュメンタリー三部作”の完結編となります」と予告されていた。朝鮮総連の幹部として献身的に活動してきた父親との確執を描く『ディア・ピョンヤン』(2005)、帰国事業で北朝鮮に渡った兄たちを訪ね、その家族の現在に焦点を当てた『愛しきソナ』(2009)からの流れを考えれば、一人暮らしのなかで息子たちへの仕送りを続けている母親の日常から始まる本作は、確かに三部作の「第3部」に相当するだろう。しかし同時に、初期のYIDFFで毎回のように『僕は怒れる黄色』の最新増殖バージョンをお披露目していたキドラット・タヒミックを例にあげるまでもなく、作家としてのヤン・ヨンヒは、劇映画の『かぞくのくに』(2012)も含めて、いまなお未完で増殖を続ける超長尺の1本の映画を撮り続けている過程にあるのではないかと、そうなること果たして「完結編」なるものが到来するのだろうか。そんなことを思いながら本作を観ることになった。

本作における過去作との大きな違いは、作家が北朝鮮に入国できなくなったという事態である。現在の家族の姿を直接に撮れないという不自由さは、おのずと映画の構造にも影を落としているのだが、作家はリアルタイムのドキュメントでない別種のメディアを動員して補強を試みている。回想シーン、写真、手紙、アニメーション。これらがさり気なく挿入され、抜群の効果を発揮している。鬼籍に入った父親やピョンヤンに暮らす家族の姿は過去作を引用しての回想シーンに委ねられるが、実家の壁に掛けられて母親を囲んでいる夥しい数の写真もまた強い印象を残す。ノスタルジー、懐かしさ。しかし北の最高権力者と並んで写る父親の姿がそうした単純な感傷を堰き止め、観る者を現実に引き戻す。作家は一貫して自分と家族のことしか語らないのだが、そこに世界の構造や歴史の深層が濃密に写り込んでくるのだ。

本作の大きな柱は、母親がそれまで語らなかつた済州島の虐殺、すなわち「4・3事件」のことを、直接の目撃者・生存者として語り始めるくだりである。親族にも及んだ凄絶な虐殺の記憶はアニメーションに形を

This film was announced as a concluding part of the “Yang Family Trilogy” at crowdfunding. The first of this trilogy, *Dear Pyongyang* (2005) depicts discord between the director, Yang Yonghi and her father, a dedicated and leading activist of the General Association of Korean Residents in Japan. In the second of the trilogy, *Sona, the Other Myself* (2009) she visits her brothers in North Korea who have migrated there as part of the repatriation program, focusing on the present moment of their lives. When we think along this line, we can naturally see *Soup and Ideology* as the third of the trilogy since it begins with her mother who lives alone and continues to send money to her sons. However, like Kidlat Tahimik who showcased the latest version of the ever growing *Why Is Yellow Middle of the Rainbow? (I Am Furious Yellow)* at almost every YIDFF years ago, isn't the filmmaker, Yang Yonghi still in the process of shooting a super-long film, including the feature, *Our Homeland* (2012), that remains incomplete and continues to grow? Will a concluding part really arrive, then? Musing like this, I came to see this film.

The film greatly differs from her previous films in that she can no longer enter North Korea. Inconvenience in which she cannot directly film her family has, not unexpectedly, influenced the structure of the film, and she tries to supplement it by mobilizing media other than real-time documentary: flashback; photos; letters; and animation. Nonchalantly inserted, these are superbly effective. While the figures of her late father and family members in Pyongyang are quoted from her previous films to appear in flashback, innumerable photos hung on the walls that surround her mother are also quite impressive and even nostalgic. Nevertheless, the character of her father, photographed together with the most powerful man in the North, prevents the spectator from indulging in such sentimentalism and brings us back to reality. Although the filmmaker only and consistently talks about herself and her family, she simultaneously captures the struc-

変えて挿入される。リティ・パンが『消えた画 クメール・ルージュの真実』(2013)でポルポト派による虐殺を土人形のクレイ・アニメーションで描いたように、ここには表象困難な体験をいかに表象するかという難題をめぐる作家の慎重な考察の跡がうかがえる。それにしても、「私」の体験を研究者グループに向けて初めて「公」に証言し始めた途端にアルツハイマー性認知症が進んでいくとは。朝鮮半島情勢と日韓関係の変化に伴う渡航制限の緩和により、記憶が薄れゆくなかで済州島に旅することが叶った彼女の遠くを見るような眼差しから、記憶が記録になっていくときのズレ、そしてヤン作品を貫く「私」と「公」の乖離の問題が浮かび上がってくる。蓋し全編の白眉であろう。

実は本作のもう一つの柱は、結婚を間近に控えた作家自身の姿である。マレピトとして彼方より到来する配偶者(になる男性)が加わり、母親が得意とするサムゲタン(参鶏湯)のレシピを熱心に会得しようとする、穏やかな雰囲気醸すこの人物は本作に新鮮な風を送り込むとともに、作家とのコンビで(朝鮮のスープも受け継ぎながら)次の時代を歩んでいく予感が兆す。二人は新しい生活を準備しながら、先に言及した写真を次々と壁から外して箱にしまっていく。なるほど、家族の過去と未来が交差する象徴的なこの場面をもって本作を三部作の「完結編」に据えるのは妥当かもしれない。しかし評者は作家夫婦の今後を引き続き観たいとも思ってしまったのだ。

ture of the world or depths of history in an intimate way.

A great pillar of this film is the scene in which the mother begins to tell about the massacre on Jeju or the Jeju April 3 Incident as a witness and survivor. The memories of the terrible mass slaughter of her relatives and other islanders have been transformed into animation in the film. Just as Rithy Panh uses claymation to depict the wholesale killing by Pol Pot in *The Missing Picture* (2013), Yang Yonghi has also carefully considered the aporia of how to represent the almost inexpressible experience, the trace of which is palpable in the film. Be that it may, what a surprise! As soon as the mother begins to publicly tell her personal story to a group of researchers, her Alzheimer's disease progresses. As travel restrictions have been relaxed due to changes in the situation in the Korean Peninsula as well as the relationship between Japan and Korea, she, with her fading memory, finally travels to Jeju. Her faraway gaze brings into surface both the gap between memory and record and the chasmal question of "me" and the public that runs through Yang's films. Perhaps, this is a highlight of the entire film.

Another pillar of the film is the filmmaker herself who is about to get married. A man (who will become the spouse) arrives as a visitor from afar. He has a laid-back vibe about him and is eager to learn the recipes of the Samgyetang soup, the mother's specialty. Besides a breath of fresh air in the film, he leaves us the impression that he will walk into a new era with the filmmaker (while inheriting the Korean soup). Preparing for a new life, the couple remove the aforementioned photos from the walls, one right after another, to put them in a box. Indeed, it may be reasonable to put this symbolic scene in which the familial past intersects the future as the concluding part of the trilogy. But I'd love to see more of the couple's story in the sequel.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

## 踊り子たちの淡々とした野性味

—『ヌード・アット・ハート』

### A Simple Air of Wildness: *Nude at Heart*

武藤大祐 | Muto Daisuke

(ダンス批評 | Dance Critic)

第二次大戦後まもなく始まった日本のストリップは、1960～70年代に隆盛を迎えた後に衰退を続け、いまや風前の灯火というべき状況にある。最盛期には全国に200館あった劇場も現在わずかに20館を下回っている。奥谷洋一郎監督の『ヌード・アット・ハート』は、このストリップ劇場を仕事場とする「踊り子」たちの日常を写し取ったものだ。

画面は日本各地の劇場や楽屋の間を頻繁に飛び移る。広島第一劇場、まさご座(岐阜)、ライブシアター栗橋(埼玉)、ニュー道後ミュージック(愛媛)——。しかし巡業する踊り子たちを追いかけるといふより、異なる劇場の舞台と台所をつなぎ、別の楽屋をあたかも同一の室内であるかのようにつなぐなど、複数の空間のトリッキーでリズミカルな接続、さらには映像とサウンドトラックの複雑な交錯により、「場所」の感覚を大胆に稀薄化している。むしろ特定の時と所を超えた抽象的な時空に巻き込まれたような、不思議な感覚に襲われる。

そこは踊り子たちの日々の生活の現実感と、舞台という夢幻の世界の非現実感とがない交ぜになった不分明地帯である。舞台袖で踊り子が交代する様子や、照明担当者との打ち合わせ、終演後に舞台で行われる稽古など、観客には普段見ることのできない現場の光景も興味深い

Japanese striptease performances began soon after World War II, but since its salad days in the 1960s and 70s, the industry has seen a continuing decline, and, today, the business is hanging by a thread. At its peak, there were 200 strip theaters nationwide, and now there are twenty. *Nude at Heart*, directed by Okutani Yoichiro, traces the daily lives of the *odoriko* (dancers) who work at these strip theaters.

The screen frequently jumps between dressing rooms and theaters in Gifu, Saitama, Ehime, and all over Japan. But that's not to say the film follows the *odoriko* on their nationwide tours. Rather, through a complex intermingling of images and sound that blends different theater stages and kitchens, fuses separate dressing rooms as if they were one interior, and links numerous spaces in a cunning, rhythmical way, the film boldly dilutes a sense of "place." It grips us with the strange sensation of being entangled in an abstract space-time that transcends any particular space or time.

It's a murky zone that merges the reality of the *odoriko*'s everyday life with the unreality of the fantasy on the stage. The film shows a side of the *odoriko* at work that is normally invisible to audiences, rotating turns backstage, meeting with lighting directors, and

が、料理や風呂掃除、家族への電話、衣装の修繕などといった日々の営みのディテールが、虚と実の境界に息づく踊り子たちの「生」を伝えてくる。

固定カメラで捉えられた、饒舌な問はず語り、あるいは化粧鏡越しの内省的な語り。ある若い踊り子は、いつも客席で寝ていた観客がついに自分のステージを見てくれた時の喜びを吐露する。別の踊り子は、この仕事を長く続けても自分の尻が垂れて来るのは見たくないと言わず（それを聞いたもう一人の踊り子は、ため息と悲鳴と共感が入り混じった声で応じる）。一体どれだけカメラを回したのだろうと思うほど、印象的な言葉に満ちた映画だ。

日々劇場に通う観客からすると、ストリップを失われゆくものとして、いささかの哀感を滲ませながら描いている点にまったく抵抗を覚えないといえは嘘になるだろう。しかしこの映画に登場する、実に様々な世代の踊り子たちが、知識や技術を受け継ぎ、古いしきたりの喪失を嘆き、あるいは新たな試みに挑戦しながら、「伝統」を脈々と紡ぎ出している様子を見てると、やがてこれが途絶える日が来ようとは到底思えない。どの踊り子も、そして劇場スタッフも、静かだがポジティブな力に満ちている。最新流行のショービジネス界で鎬を削る人々とも、由緒に守られた厳格な古典芸能の世界とも違う、淡々とした野性味ともいうべきものを身にまとうて見える。

風営法によってストリップ劇場は新規開業がほぼ不可能な状態であり、したがって今後も減少こそすれ増加はしない。にもかかわらず、この映画が映し出す「伝統」の動態を見ると奇妙にも楽観的な気分にと捉われてしまうのは、この「伝統」が、女たちの形作る共同体の姿でもあるからだろうか。母子にもなぞらえられる先輩と後輩の関係、女同士でしかできないあけすけな会話、観客に向けて「色気」を演出するテクニックの伝授。ストリップなどというものが生まれるはるか以前から、すなわち中世の白拍子や、近世以降の芸者などといった女性芸能者たちから連綿と続く伝統＝共同体、などといったら大袈裟に響くかもしれない。しかしストリップが、人間が体を持ち、性を持つ限りはおよそ手放し得ない種類の娯楽であることを、観客は痛いほど知っているし、踊り子も深く理解しているに違いないのだ。

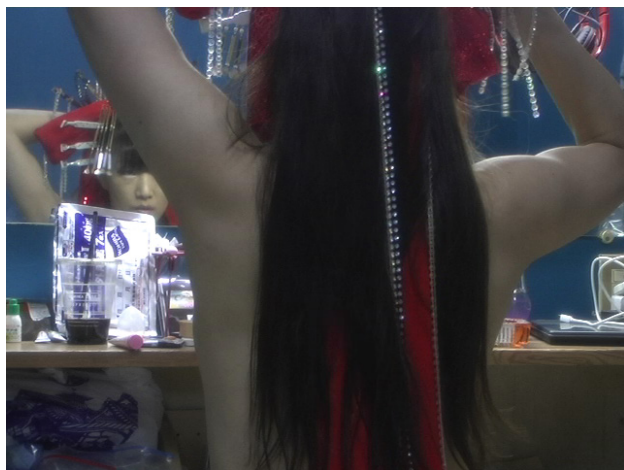
holding post-performance stage rehearsals, and it merges this spectacle with the details of the everyday business of cooking, cleaning bathtubs, phoning family, and repairing costumes as a way to convey the “life” of *odoriko*, which lives and breathes on the border of truth and invention.

A motionless camera captures garrulous unprompted commentary, or sometimes the commentary is introspective and spoken to a makeup mirror. A young *odoriko* radiates with joy as she confides how an old man, normally asleep in his seat, finally looked up to watch her stage. Another *odoriko* talks about how she'd like to keep at her job but doesn't want to show her derriere sag (A third one hears this and responds with a sympathetic half-sigh, half-shriek). The movie is so full of these kinds of striking moments, you have to wonder how much footage they had to shoot.

As a regular of the strip theater, I can't say I'm completely comfortable with the portrayal of the striptease as a lost art, with a touch of pathos. However, watching the truly intergenerational lot of *odoriko* documented in this film passing on their knowledge and craft, lamenting the loss of old customs, or trying new things as they build on an unbroken “tradition,” it's impossible to believe the day will soon come when it all ends. The dancers as well as the theater staff are full of a quiet but positive energy. It's different from the people who compete ruthlessly in a showbiz world dedicated to the latest fashion or the rigid world of classical theater that is protected by history. It's like dressing in something that could be called a simple air of wildness.

Entertainment industry laws have made it nearly impossible to open a new strip theater, so, in the future, their numbers will only decrease and never increase. Nevertheless, watching the dynamics of the “tradition” reflected in this film, I'm taken by a strange sense of optimism, maybe because this “tradition” is one of community formed by women. There are the relationships between veterans and newcomers, like mother and child, the frank conversations that can only be shared between women, and the teachings of techniques delivering “sex appeal” to the audience. Japanese strip shows were created a very long time ago and have endured through a lineage that includes the *shirabyoshi* of the Kamakura and Muromachi eras and the geisha and other female entertainers of the early modern era. And although it may sound like an exaggeration to equate this tradition with community, as audiences are painfully aware and as the *odoriko* fully understand, striptease is a breed of entertainment that humans can't let go of as long as they have bodies and sexuality.

(Translated by Thomas Kabara)



『ヌード・アット・ハート』Nude at Heart 【インターナショナル・コンペティションInternational Competition】

本作品はYIDFF 2021 オンライン上映はありません。This film will not be screened online.

山形特選、この一品|Yamagata, à la carte .....(6)

キャラクターから知る町の名産品

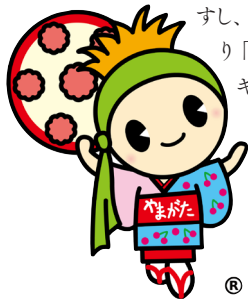
## Learning about Local Specialties from Local Mascots

吉野美智子 | Yoshino Michiko

(元 公益財団法人山形県国際交流協会 国際交流員)

Former Coordinator for International Relations, Association for International Relations in Yamagata)

私の山形のお気に入りをも一つ挙げるならば、各自治体のキャラクター、いわゆる「ゆるキャラ」です。キャラクター・グッズを買うのも楽しいですが、それらのキャラクターを通して、それぞれの町が誇るものを知ることができます。たとえば、高島町のキャラクター「たかっき」と「はたっき」は、同町出身の作家、浜田廣介さんの名作童話『泣いた赤おに』がモチーフになっています。まるっこい姿の赤鬼「たかっき」・青鬼「はたっき」は、それぞれの好物であるブドウとラ・フランスをかたどったポーチを提げていますが、いずれも高島が古くから生産している果物です。あるいは、山形市のキャラクター「はながたベニちゃん」がまとっている着物には、山形の果物としてはおそらく最も有名なさくらんぼが柄にあしらわれています。



山形市のお宝広報大使 はながたベニちゃん  
Yamagata City's mascot character, Hanagata Beni-Chan

すし、手にしている花笠は、山形の代表的な夏祭り「花笠まつり」で使われるものです。愛らしいキャラクターたちは、その土地ごとの名物を思い起こすすかにもなることでしょう。



高島町公式マスコットキャラクター たかっき はたっき  
Takahata Town's mascot characters, Takakki and Hatakki

If I had to pick my favorite thing about Yamagata, it would be its *yuru-chara*. *Yuru-chara* are the various mascot characters created to promote the cities and towns of Japan. While buying mascot merchandise is fun enough, what's great about *yuru-chara* is that they can also teach about what makes a town special. For example, the two mascots for the town of Takahata, named Takakki and Hatakki, are based on *The Red Ogre Who Cried*, the classic fairytale by Hamada Hirotsuke, an author from Takahata. Takakki is a big, round red ogre and Hatakki is a big, round blue ogre, and each one carries around a pouch in the shape of their favorite thing, a bunch of grapes for Takakki and a pear for Hatakki, two fruits Takahata has been producing for a long time. There's also Hanagata Beni-Chan, the mascot of Yamagata City, who wears a kimono adorned with cherries, perhaps the most famous fruit of Yamagata. And the *hanagasa* (straw hat decorated with flowers) in her hand, has been featured in the Hanagasa Festival, Yamagata's quintessential summer festival. These adorable mascots are a good way to remind us of the various local specialties in our communities.

(Translated by Thomas Kabara)

**編集後記** | 観客の皆様のみならず上映作品の監督の方々も山形にお迎えできず、スクリーンで映画をともに観ることもあたわず、しかしその一方で、オンライン開催によって可能になったこともきっとあるでしょう。さまざまな危難を乗り越えつつ30年以上にわたって継続してきたYIDFFの軌跡を顧みれば、今回もまた、地方都市で開催する「国際映画祭」の意義をやまず問い返してきた本映画祭にとって、今後の小さからぬ糧となったように思われます。とまれ、2023年こそは、ぜひ山形で。最後に、寄稿者、翻訳者、広告ご協賛の皆様にあつく御礼申し上げます。(奥山心一朗)

**Editorial** | Though we were not able to learn from meeting our guests in person, the selected film directors were unable to visit Yamagata, and it was not possible to watch the films on screen, on the other hand there must have been things that became possible because of this online festival. Considering the path the YIDFF has walked to date, continuing over 30 years while overcoming various crises, I think there is some encouragement for the future in this year's event, which has made us yet again verify the meaning of holding an international film festival in a provincial city. In any case, we hope to see you in Yamagata in 2023. And, in closing, I would like to express my most heartfelt gratitude for the generous support of our contributors, translators, and sponsors. (Okuyama Shinichiro, translated by Kyle Hecht)

SPUTNIK編集部 | SPUTNIK Editorial Board

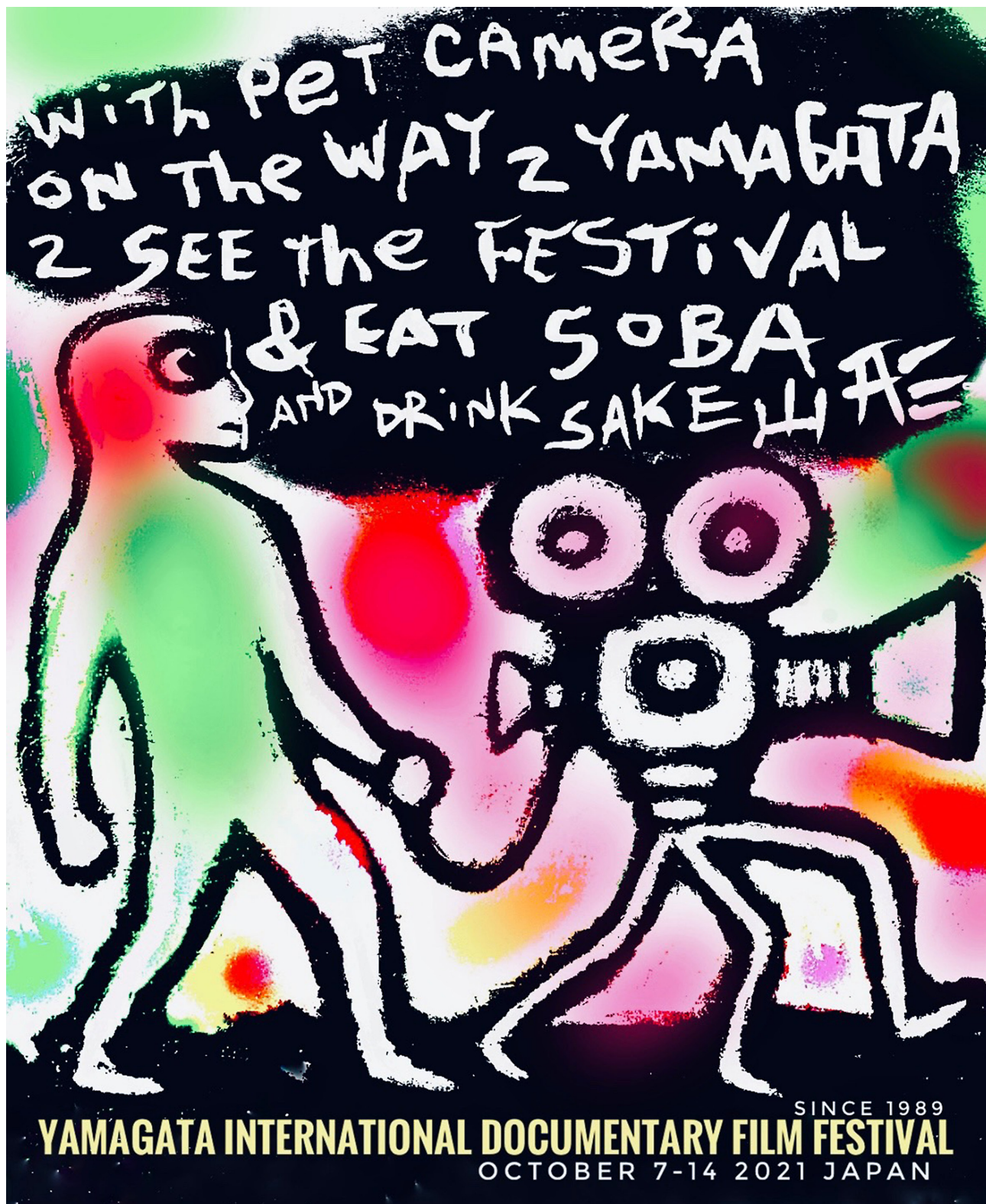
[全体統括 Director] 土田環 | Tsuchida Tamaki

[編集長 Chief Editor] 奥山心一朗 | Okuyama Shinichiro

[編集 Editors] 中村大吾、中村真人 | Nakamura Daigo, Nakamura Masato

[デザイン Design] éditions azert





ロックスリー | Roxlee (映画作家、漫画家 | Filmmaker / Cartoonist)

YAMAGATA International Documentary Film Festival 2021  
山形国際ドキュメンタリー映画祭2021

**SPUTNIK** YIDFF Reader 2021