

映像から湧き立つ「気配」を読む Reading Whirling Signs of Images

畑あゆみ | Hata Ayumi

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

昨年刊行された『幻の小川紳介ノート』（景山理編、シネ・ヌーヴォ）に、この8月に惜しくも逝去されたブックデザイナー鈴木一誌氏によるインタビューをもとにした、元小川プロの故白石洋子さんの原稿が収められている。小川監督および小川プロに関する詳細なその述懐の中で、『ニッポン国古屋敷村』のあるシーンの字幕スーパーが生まれるプロセスが、いきいきと描写されている。

小川さんが指差しているビューアーの中には、この同longが映っていました。「ほら、この画、何か言ってるだろ？ 何か湧き上がってきて、渦巻いてるよなあ。それ、言葉にしてよ」。盛んに貧乏ゆすりをしながら、小川さんは私たちをせかします（なるべく早く、早く、早く……ね）。じっと見ていると、確かに「声」がする。ラップの低い音のほかには際立つ音は何ひとつない。静かな、むしろ眠いような画なのですが、確かに何か言っている気配があるんです。

最終的に入れられた「昭和の戦争」という言葉が、映像それ自体をひたすら見つめ耳を澄ませ、それにより自身の感覚を呼び起こし、思考に結びつけて選んでいく繊細な作業を経た結果のものであることがよくわかる。時間をかけて撮影対象を理解し、かつ撮影後はラッシュ映像と一つ一つじっくり対話しながら、言葉を加え、編集を進めるその膨大な作業が、単なる民俗記録や時代の証言ではない、小川プロらしい「作品」としか言いようのないものを作り上げていく。それを改めて実感する印象深いエピソードだ。

そのような、映像から立ち上り渦巻く気配をそのままに感じられる作品が、今年のヤマガタにも数多く揃った。アルゼンチン・コルドバのバスターミナルに差しこむ夕闇の光、トルコのジーンズ大量生産工場が無心にミシンに向かう女性たちの機械的な動き。30年前の客家の村人たちとその暮らしとの出会いと、今失われつつあるものたち。ソウルの町外れ、月夜のしじまに彷徨う思念。ペイルートの通りや沖縄のガマで重なる死者と生者の悲しみ。とりわけ、私たちには既に刷

『自画像 : 47KM 2020』 Self-Portrait: 47KM 2020



Maboroshi no Ogawa Shinsuke Noto (The Legendary Notes of Ogawa Shinsuke; ed. Kageyama Satoshi) published by Ciné Nouveau in 2022 includes the text by the late Shiraishi Yoko, a former member of Ogawa Production based on her interview by Suzuki Hitoshi, book designer who sadly left us in August 2023. In her minute reminiscence of Director Ogawa and Ogawa Production, Shiraishi gives a vivid account of how Japanese subtitles were created for a scene of *A Japanese Village—Furuyashikimura*.

The viewer display at which Ogawa points shows this long shot. “Look, this picture is saying something, isn’t it? Something is surging and whirling. Put that into words.” Fidgeting frequently, Ogawa urges on us (quickly as much as possible, quick, quick...please!). As I look at it more closely, I can surely hear a voice. No sound stands out apart from a brass tone of the trumpet. It is a tranquil, rather languid picture, but it definitely has a sign of saying something.

The word “the War in the Showa era” in the finished film shows us tellingly that it has resulted from the delicate process in which Ogawa and his crew intently looked at and listened to the image itself in order to awaken their own sensibilities, which they would eventually associate with their thinking when selecting a word. Ogawa Production spent a lot of time to understand its subjects. After shooting was over, he conversed with each raw image carefully, added words and proceeded with editing. Such an enormous task helped to create a film which I can only describe as what is very much like Ogawa Production, transcending the mere recording of ethnographic facts or testimonies of the times. Ogawa’s episode which I have just quoted reminds me of this and is very impressive.

This year’s YIDFF has many films whose images show whirling signs of something hidden within themselves—the light of dusk shining on the bus terminal in Córdoba, Argentina; the mechanic movements of women at sewing machines who get completely absorbed in their work in a Turkish factory which mass-produces denim jeans; the contrast between the encounter with the Hakka villagers and their way of life thirty years ago and what is being lost now; wandering thoughts in the still of the moonlit night in the outskirts of Seoul; sorrows of the dead overlapping with those of the living on the streets of Beirut and in the *gamas* of Okinawa. Watching how villagers in 47KM, familiar to us from the director’s previous films, work with their hands in farming throughout the year gives us another kind of joy. The privileged images—which cannot be filmed unless the filmmaker is familiar with the daily gestures and movements

染み深い47KM村の人々の、1年を通した農の手仕事をじっくり見ることは、別種の喜びを与えてくれる。その土地に長く向き合い生活する人々の、日々の動きを熟知していないと撮影しえないその特権的な映像は、スクリーンでそれを見るよそ者にとっては、あるがままというよりはむしろ、どこか神話的な空間として現れる。パフォーマーでもある監督のまなざし/レンズが、農作業のリズム、子供たちのダンスや遊びと呼応しながら無言の対話を積み重ねる、稀有な映画的空間を体験することができるだろう。

小さく、ともすれば見逃してしまうような現実の細部と、そこに目を留めることで生まれる情緒や変化する意識に改めて気づくこと。今回の映画祭作品の何かから、参加者それぞれがそんな瞬間を見出し、くださることを期待している。

エディ・ホニグマン監督との邂逅 A Chance Meeting with Heddy Honigmann

想田和弘 | Soda Kazuhiro

(映画作家 | Filmmaker)

エディ・ホニグマン監督と初めてお会いしたのは、2007年にカナダのトロントで開かれたホットドックス・ドキュメンタリー映画祭の会場である。

彼女は今年の同映画祭で、映画作家としてのキャリアを讃える生涯功労賞を受賞した。僕と妻でプロデューサーの柏木規与子は、デビュー作である『選挙』(2007年)が招待されていた。

映画祭ではエディの当時の新作『Forever』(2006年)が上映された。僕も柏木も、そのあまりの素晴らしさに打ちのめされた。

映画の構成はいたってシンプルだ。基本的には、ショパンやブルーストなどが眠るバリの有名な墓地を訪れる人々に、エディが話を聞くだけである。しかしその様子を観ていると、なぜか心が動かされ、涙が流れる。

映画で彼女が行ったのは、いわゆる「インタビュー」なのだが、僕がテレビ・ディレクター時代に行っていたインタビューとは、似ているようでまったく違うもののように思えた。被写体が言い淀んだり、考えあぐねたときに生じる「間」がそのまま残されていて、語り手の思考や感情の流れがリアルタイムで伝わってくる。ブルーストの素晴らしさについて韓国語で熱く語る男性の語りなど、エディはあえて字幕をつけないという選択をした。だから韓国語話者でない限り、語っていることの意味はわからないのだが、情熱だけは面白いほど伝わってくる。

会場の出口でエディを見かけた僕らは彼女に駆け寄り、記念撮影をせがんだ。彼女はニコニコとして一緒に写真におさまってくれた。

その夜だったのだろうか、僕は再び、ホテルのロビーでエディを見か

of the people who have faced and lived in the place for a long time—appear to outsiders who look at them on the screen to be a somewhat mythological space, rather than a natural landscape. The gaze/lens of the director who is also a performer will allow us to experience a rare filmic space in which she has speechless conversations with the villagers while resonating with the farming rhythms, children's dances and plays.

It is important to realize again that our emotions and changing consciousness are caused by our gaze towards tiny details of reality, which we can easily overlook unless we are careful. I hope that each participant will be able to find such a moment in something in films which this edition of the YIDFF will offer.

(Translated by Yamamoto Kumiko)



I first met director Heddy Honigmann in 2007 on the grounds of the Hot Docs Festival held in Toronto, Canada.

That year, at the same festival, she won the Outstanding Achievement Award commemorating her career as a filmmaker. My debut film produced with my wife, Kashiwagi Kiyoko, *Campaign* (2007) had been invited.

At the festival, Heddy's newest work at the time, *Forever* (2006), was screened. Kashiwagi and I were overwhelmed by how superb it is.

The structure of the film is extremely simple. Basically, Heddy interacts with visitors of the famous graves of Chopin, Proust, and other greats who sleep in Paris. Somehow these scenes quicken the heart, bringing tears.

I was impressed by the so-called "interviews" that she conducted, which, though resembling those I would conduct during my television director period, were totally different. Moments in which subjects' words stagnate, or in which they try to think, remain as they bloom, such that speakers' ponderings and intuitions flow in real time depictions. Heddy decides to not add subtitles to a man's tale that speaks passionately in Korean of the magnificence of Proust. As a result, if one does not speak Korean, they will not understand the meaning, yet the apparent ferver translates as funny on its own.

Spotting Heddy at the exit of the festival grounds, we ran up to beg for a commemorative photograph. She smiled and squeezed in a picture with us.



ASIAN Documentaries

考える社会を 取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門
動画配信サービス

アジアンドキュメンタリーズ

けた。そこで思い切って話しかけた。そして彼女の映画が、とくにインタビューがどれだけ素晴らしいか、興奮気味に伝えた。

するとエディは「ありがとう」と礼を言い、次のように言った。

「私は登場人物の語りを“インタビュー”というよりも、私との“会話”だと考えています」

僕はその言葉を聞いたとき、エディの「会話」がなぜ魅力的なのか、その理由を悟った。ドキュメンタリストは「インタビュー」をするとき、相手の心の奥底から何かを掘り取るハンターのようになりがちだが、エディはあくまでも会話を楽しんでいるだけで、そこにアジェンダはなかったのである。彼女は被写体を道具のように利用することを、自らに禁じていたのだと思う。

その後、エディが映画に登場する人を「subject」ではなく「character (キャラクター)」と呼ぶことを知って、さらに得心がいった。エディのそういう考え方や姿勢は、今でも僕にとってのお手本であり指針である。

トロントでお会いして以来、エディには僕も柏木も、個人的にもずいぶん仲良くしていただいた。僕らが住んでいたニューヨークを彼女が訪れたり、参加する映画祭が一緒だったりした際に、食事を囲みながらおしゃべりするのが楽しみだった。

残念ながら、生身のエディに会うことは叶わなくなった。しかし彼女の精神と存在は、映画の中に息づいている。エディに会いたくなったら、僕は彼女の映画を観る。



上映 Screening

『クレイジー』(監督:エディ・ホニグマン Dir: Heddy Honigmann)
【特別招待作品 Special Invitation Films】6日 Oct.6 10:00- [CS]

野田真吉特集に期待する

Looking Forward to Noda Shinkichi Retrospective

リカルド・マトス・カボ | Ricardo Matos Cabo

(映画プログラマー | Film Programmer)

今回のヤマガタの野田真吉特集、田中晋平が企画を担当したこの回顧上映プログラムは、これまで日本ドキュメンタリー映画史上において重要な位置を占める過去作品を再評価する特集を組んできたこの映画祭のすばらしい伝統を踏襲するものだ。1950年代以降の日本のドキュメンタリーと芸術制作の豊かなコンテクストに関心をもつわたしにとって、このような掘り下げの深いレトロスペクティブは、めったに上映されないこれらの作品を観て自身の研究調査を進展させる、またとない機会である。本特集は教育映画や科学映画、社会問題を扱うものや、民間習俗や芸術に関するものまで、年代もスタイルも製作体制も横断するかたちでこの映画作家の仕事を紹介する。ドキュメンタリー映画の文化、実践、理論といった、日本国内でそれぞれ相互に接続するいくつもの歴史に異なる視座が得られる機会を提供す

Perhaps it was that night when I saw Heddy again in the hotel lobby. I went for it and began talking to her. With great energy I told her just how fantastic I found her film, especially the interviews.

In response, Heddy expressed her thanks before saying the following.

“I tend to think of these characters’ tales less as ‘interviews’ and more as ‘conversations’ with me.”

Hearing her words, I enlightened to why Heddy’s “conversations” are so appealing. When conducting interviews, documentarists often grasp, like hunters, for something in the depths of their interlocutors’ hearts, whereas Heddy would simply enjoy conversation without much of an agenda. I believe that she managed to ban herself from using her subjects as tools.

After, I learned Heddy would call those who appear in films “characters,” rather than “subjects,” which touched my heart all the more. This way of thinking and stance of hers has become and remains my guiding principle.

Since meeting in Toronto, Heddy, Kashiwagi, and I developed a close personal relationship. She would visit New York, where we lived, and when we would participate in film festivals together, we would enjoy chatting over meals.

Unfortunately, my wish of meeting Heddy in person eventually ceased being granted. However, her spirit and existence still breathe in films. If I want to meet her, all I need to do is watch her movies.

(Translated by Kyle Hecht)

The YIDFF 2023’s Noda Shinkichi Retrospective, curated by Tanaka Shimpei, follows the festival’s great tradition of organising historical retrospectives to re-evaluate essential positions in Japan’s documentary film history. I am interested in the rich context of Japanese documentary and art production from the 1950s onwards. Such an in-depth retrospective is a unique opportunity to see these rare films and develop my research. This programme displays the filmmaker’s work across decades, styles and modes of production, including educational and scientific films, socially engaged films, and films on folklore and art. It offers an opportunity to seek different perspectives on Japan’s interconnected histories of documentary film culture, practice and theory. Noda’s rich and multifaceted oeuvre indicates a con-

る、そんな特集である。野田の豊穡かつ多面的な作品群は、彼が映画ならびにドキュメンタリーの社会的役割を多様に、また一貫して追求してきたことを示している。わたしとしては野田の映画づくりに見られる多彩な側面、理論的考察や出版や上映会、あるいは詩や民俗誌や美術などの他の表現形態へも関与してきたその詳細についてもっと学びたいと思っている。また、彼の著作や批評、自ら立ち上げ深く関わってきた集まりや団体、ドキュメンタリー映画の実践について一緒になって語らう仲間たち、そしてそれらが作品にどんな影響を与えたかなど、わたし自身の研究がさらに進展することも期待したい。

野田の実践してきたものは、わたしが以前に観たことのある彼の映画からも垣間見える。YIDFF 2019の「現実の創造的劇化」：戦時期日本ドキュメンタリー再考」（プログラム・コーディネーター：森田のり子）で上映された教育映画『農村住宅改善』（1941）には伝統文化保存への関心が明確に示されているし、また別の機会に観た『この雪の下に』（1956）では、雪に埋もれて生きる村の苦難の丹念な描写と作品の形式美に感銘を受けた。初期の東北民俗三部作『東北のまつり』（1956～57）においては、祭礼や伝統行事や民間芸能を扱う野田作品で深められた基本原則が前面に出る。『マリン・スノー』（1960）も、プランクトンの生涯と石油の起源をめぐる実験的かつ詩的な映像論説といった趣の印象深い作品である。山形では『忘れられた土地』（1958）をはじめ、映像詩『まだ見ぬ街』（1963）や、『松川事件』（1954）のような労働問題や社会問題に迫る作品群、さらには山下菊二や水谷勇夫といった美術家についての映画などが観られるという。映画祭に通うのがいまから楽しみである。（中村真人訳）

sistent and diverse pursuit of the social role of cinema and documentary. I want to learn more about various aspects of Noda's filmmaking; his engagement with theory, publishing and film exhibition, and other forms of expression such as poetry, ethnography and art. I also look forward to further investigating his writing and criticism, the groups and societies he founded and was involved with, the circles and networks for discussing documentary practice he participated in, and how they influenced his work and others.

Noda's films I have seen previously provide glimpses of his practice. His interest in preserving traditional culture is demonstrated in the educational *Renovating Farm Houses* (1941) screened at the YIDFF 2019 programme *The Creative Treatment of Grierson in Wartime Japan* (coordinated by Morita Noriko). *Country Life Under Snow* (1956) impressed me with its careful depiction of the hardship of a rural community living under the snow and its formal beauty. The early ethnographic Tohoku trilogy (1956–1957) foregrounds the principles developed in his work on folk rituals, traditions and performing arts. *Marine Snow* (1960) is an impressive experimental and poetic visual treatise on the life of plankton and the origins of oil. In Yamagata, I also look forward to seeing works such as *Forgotten Land* (1958), the visual poem *A Town Not Yet Seen* (1963) or films on labour and social issues, like *The Matsukawa Incident* (1954), furthermore the films about the artists, Yamashita Kikuji or Mizutani Isao. I am looking forward to attending the festival.

画像協力：国立映画アーカイブ
Image courtesy of National Film Archive of Japan



『忘れられた土地 生活の記録シリーズⅡ』
Forgotten Land: Record of Life Series II

画像提供：国立映画アーカイブ
Image from the Collection of National Film Archive of Japan



『松川事件 真実は壁を透して』
*The Matsukawa Incident:
Seeing the Truth Through the Wall*



『くずれる沼 あるいは 画家・山下菊二』
Collapsed Swamp, or Painter Yamashita Kikuji

姉妹軌道

Sister Orbits

オスカー・アレグリア | Oskar Alegria

(映画監督/インターナショナル・コンペティション審査員 |
Filmmaker / International Competition Juror)

「スプートニク」の原義は「旅の連れ」であり、それは結果的にロシア語で「衛星」と同じ意味をもつに至っている。映画はそうしたスプートニクたち、作品が提示する旅の副操縦席につく共謀者たちであふれかえっている。それは最初に作品選定をするプログラマーのこともかもしれないし、各人の鑑賞を通じて作品を存続させる観客たちのことでもありうる。そのおもな特性は、ともに隣り合わせで並び、映画の描く軌道を追いつつ、手を差し伸べて映画作家の提示する寓話に協

“Sputnik” means “fellow traveler,” and has ended up having the same meaning as “satellite” in Russian. The cinema is full of them: co-pilots, accomplices of the journey that a film proposes. They can be the programmers who first select the film, the viewers who give the film continuity with their own views. The main characteristic is to be next to each other, side-by-side, to follow the orbit that a film draws, to help, and to collaborate in the parable that the filmmaker proposes: two arrows, but the same bow.

Being part of the jury in a place like Yamagata expresses a lot of this journey. This is destination and this is starting point. Watching the films from the official selection in a country so

力すること。矢は2本でも、それを射る弓は同じである。

ヤマガタのような場で審査員の一人を務めるとは、こうした旅がふんだんにあることを示している。そこは目的地であり、そしてまた出発点でもある。その公式選定作品をわが家とかくも遠く離れた国で観るのはとても魅力的なことだ。地理的な距離を経ても映画が同じものであるかはわたしにはわからない。作品を観て判断する前にいろいろと知識を仕入れるのは好かないし、それよりは驚きがあるほうがよい。いまわかつてるのは15粒の真珠があり……そのなかに島が2つある(*)ということだけ——それら公式選定作品のどれもがさっと……それ自体がひとつの島であるような映画なのだろうが。それから他の審査員たち、つねに学びをともにするすばらしい旅の同伴者がおり、映画祭のそれ以外の部門、さらなる学び舎、さらなる黒板もそこにはある。すべてがスポーツニクたちであふれているわけだ。

ところで個人的に重要な映画の終わりに旅をともにする最良の同伴者には、ときとして公式らしからぬ名称がついていることがある。それは反抗を示すラベルにして、他なるもの、逆を行くものたること、決まりや予断や既知のスタイルないしは賞レースにたいして依存しがちな主要部門よりも自由な空間たることを標榜するマニフェスト——要するに、公式部門という保護被膜を隠れみのにした第二、第三の線、決まりごとがつねに絶賛されるような踏み固められた道ではない、斬新で独自の、革命的かつ自由な場のことだ。パノラマ(全景)、ウェイヴレングス(波長)、エンヴィジョン(思い描く)、シネ・シルベストレ(未開の映画)、バックロット(野外スタジオ)、リスコス(リスク)、エスタドス・アルテラドス(変容状態)、ラ・レヒオン・セントラル(中央地帯)、ニュー・ヴィジョンズ(新しい視覚)、オール・レ・ミュール(壁を越えて)、ザ・ワールド・ディアフェレントリー(別様の世界)……これらは各映画祭がそのもっとも個人的な片隅で語りあいたいと思う相手である観客のために、映画からの手紙を置いておく容れものにつけられた名前数々である。思い返せば、アルゼンチンのとある映画祭のこうした特徴をもつ特集プログラムも、オブリック・ゲイズ(斜めの視線)という名だった。

これらの場や部門は多くの場合、国内外から集う審査員たちが映画祭から正式に推挙された作品を観たあとに、別の旅仲間間で目を休ませるために逃げ込むところとなっている。プログラマーはときに、眠れる真珠をそうした場所で見つけ出す。映画の作り手にとっても、自身に帯同する衛星となるもの、すなわち、自分の映画が「終幕」しても終わることのなかった旅を始めるきっかけとなるスポーツニクたちは、それらのなかに潜んでいる。そうした特集プログラムとは、たとえば「二重の影」のようなものであるだろう。それは映画から映画を語るためのより未画定な場という同じ空間を指す、もうひとつのすばらしい名なのであり、映画という言葉は最終的には、われわれすべてにとっての母語になるという偉大なる奇跡へと到達するのである。

(中村真人訳)

far away my home is very attractive. I don't know if a film is the same, given the distance it covers in geography. I don't like to know a lot about movies before judging them. I prefer surprises. I only know that there are 15 pearls... and two islands* between them, though I'm sure all the movies in that official selection... are like islands unto themselves. And then there are the other jury members, great travel companions with whom you always learn, and the rest of the festival, another blackboard, another school. All full of sputniks.

Sometimes, the best travel companions at the end of a personally significant film have unofficial names. Their rebellious labels and manifestos of being the other, the reverse, the space that is freer than the main sections, usually more subject to rules, prejudices and a language marked, or competition prizes. I am talking about the second or third strands, under the protection of the official sections, where the rules are always extolled, not beaten paths, the innovative, the proper, the revolutionary and free. *Panorama, Wavelengths, Envision, Cine Silvestre, Backlot, Riscos, Estados Alterados, La Región Central, New Visions, Hors les Murs, The World Differently...* These are some of the names of containers in which the festivals place the letters that the cinema addresses to that viewer with whom they want to dialogue from their most personal corner. *Oblique gaze*, I remember that it was the name of a selection with these characteristics in a festival in Argentina.

Many times, these are the places or sections where international juries escape after seeing the official proposals, to rest their eyes on other travel companions. The programmers sometimes find sleeping pearls there. The filmmakers for their part have in them their satellites, or sputniks from which to begin a journey that never ended in "The End" of their films. These programs are like *Double Shadows*, another great name to refer to the same space, a more undefined place to speak of the cinema from the cinema, a language that at the end achieves a great miracle: being a mother tongue for all of us.

* 今回のIC部門15作品には、題名に「島」を冠したものが2つ含まれている(『ニッツ・アイランド』『あの島』)。

* A reference to YIDFF International Competition 2023 selections *Knit's Island and The Island*.



上映 Screening

『シンシンドゥルンカラッツ』Zinzindurrunkarratz (監督: オスカー・アレグリア Dir: Oskar Alegria)
[Double Shadows/二重の影3・審査員作品 Jurors' Films] 10日 Oct.10 15:30- [CS]

会場略記 | Abbreviations for venues

[YC] 山形市中央公民館ホール (6階) | Yamagata Central Public Hall (6F) [CL] 山形市民会館大ホール | Yamagata Citizens' Hall (Large Hall)

[CS] 山形市民会館小ホール | Yamagata Citizens' Hall (Small Hall) [F5] フォーラム5 | Forum 5 [F3] フォーラム3 | Forum 3 [F2] フォーラム2 | Forum 2

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1 (2階) | Yamagata Creative City Center Q1 (2F) [YE] やまぎん県民ホールイベント広場 | Yamagin Kenmin Hall Event Square

映画をつくり「家」をつくる

——『ホームストーリー』『紫の家の物語』

Filmmaking as Home-Making:

Homemade Stories and Tales of the Purple House

ナジーブ・エルカシュ | Najib El-Khash

(ジャーナリスト | Journalist)



『ホームストーリー』Homemade Stories

たとえば、日本の片づけ伝道師・近藤麻理恵が「国外に脱出しなきゃいけないのだけど何をもっていけばいい?」との質問をもちかけられたとしたらどうだろう。かの名高い「心がときめくものだけを残す」こんまりメソッドは、祖国を逃れカイロに亡命したシリア人映画監督ニダール・アル・ディブスにも有効なのだろうか。『ホームストーリー』の監督ニダールと妻ライラは、その作中で首都ダマスカスにある彼らの「ときめくもの」で彩った大切な家を懐かしむ。だがその郷愁は、痛みの影を帯びつつ描かれている。われわれはシリアの軍事独裁体制による政治的圧力のために一家がその家を手放さなければならなかったこと、同政権によってニダールの運営するシネクラブが閉鎖され、彼が幼少期を過ごした映画館のある地区が爆撃されたことを知るのである。

祖国の家を離れたとはいえ、監督はシリア人男性なりるときめきは手元に残っていた。傷はときめきの糧となり、癒すために絶えずもがくなかで時間と場所を超えてゆく。エジプトにたどり着いたニダールは、カイロの都市迷宮の片づけはできずとも、熱意ある現地の若者たちと協力して昔ながらの界隈にある朽ち果てた映画館をよみがえらせる活動にいそしんだ。またレバノンでは、泥まみれのシリア人難民キャンプをきれいにすることはできないながらも、仲間と仮ごしらえでシネクラブをつくり、難民たちに映画を見せて彼らと作品について語らうのだ。

かなりの部分がホームビデオらしいスタイルを中心とする『ホームストーリー』とは対照的に、アッバース・ファーディルの『紫の家の物語』は、監督と画家である妻ヌールの暮らす家の内外から望むレバノン山脈の絶景を動きの少ないショットを用いて静かに見つめながら描き出していく。この作品の場合、家族はあるべき場所から地理的に離れているわけではなく、草木の茂る庭で遊ぶわんぱくな猫や周囲の自然の息をのむような眺めなど、観客と「ときめき」を分かちあうシーンも数多い。だがその平穏なキャンパスの下には、そう浮かれてはいら

What if Japanese house decluttering guru Kondo Marie was approached with this question: “I am forced to flee my country, what should I carry with me?” Kondo’s famous mantra is “Keep Only What Sparks Joy,” but would that work for Nidal Al Dibs, a Syrian film director exiled in Cairo? In his film *Homemade Stories*, Nidal and his wife Laila long for their cherished home in the Syrian capital Damascus, adorned with “what sparks joy.” But the nostalgia is portrayed in the shadow of pain, as we learn that they had to abandon it due to political oppression by the dictatorial Syrian military regime, the same regime that shut down Nidal’s film club and bombed the neighborhood of his childhood cinema.

The director left his home in Syria, but carried with him a Syrian man’s spark of joy: a wound that transcends time and place in a relentless struggle for healing. In Egypt, Nidal could not declutter the urban labyrinth of Cairo, but he worked with passionate local youths trying to revive a dilapidated cinema in an old neighborhood. And in Lebanon, while he can’t tidy up a muddy Syrian refugee camp, he and his comrades created a makeshift cinema club to show and discuss films with refugees.

In contrast to the home-video style that dominates much of Nidal Al Dibs’s *Homemade Stories*, Abbas Fahdel’s film, *Tales of the Purple House*, employs static, contemplative shots to portray the scenic landscape in and around the home of the director and his wife Nour, a painter, in the Lebanese mountains. Here, the protagonists are not geographically out of place, and they share with the viewer many scenes that “spark joy,” from playful cats in the house’s lush garden to breathtaking views of the surrounding nature. However, under that canvas of serenity lies a different layer of reality that is sober and intimidating.

Lebanon is a country that carries a fair share of contradictions within its political structure, and also mirrors the problems and discontents of the wider Arab region. In *Homemade Stories* we see anti-government demonstrations in Syria and in Egypt. And it is only natural for *Tales of the Purple House* to take us to the downtown of the capital Beirut to see Lebanon’s own anti-establishment movement that started in 2019. Fahdel also reminds us of the country’s bloody civil war that lasted from 1975 to 1990. In the midst of that civil war, in 1988, renowned Lebanese historian Kamal Al-Salibi published his influential book: *A House with Many Homes: The Lebanese Entity Between Perception and Reality*, in which he dissects the country’s unique identity and the fragile relationship between its different “Homes” (socio-cultural groups). Watching *Tales of the Purple House*, one feels a painful gap between what is perceived and what is desired. The couple live in a dreamy village where Muslims and Christians, local Lebanese and displaced Syrian refugees, all live together in harmony. But when the camera takes us to Beirut, we are reminded of the tension as demonstrators shout a peculiar slogan: “Long Live Lebanon! Long Live Culture!” This

れない身のすくむような現実という、また異質な層が横たわっている。

レバノンは国内の政治構造にかなりの矛盾を抱えた国であり、より広範なアラブ地域にまたがる問題や不平がそのままに表れている国でもある。『ホームストーリー』ではシリアやエジプトの反政府デモが映されるが、『紫の家の物語』が首都ベイルートの中心部まで観客を連れ出し2019年に始まったこの国の反体制運動を見せるのも、ごく自然なことだろう。監督はまた、同国で1975年から1990年まで続いた血なまぐさい内戦の記憶も呼び覚ます。内戦のさなかの1988年には、レバノンの高名な歴史家カマル・アル＝サリビが『いくつもの家が同居する家屋——認識と現実の狭間のレバノン』を刊行し、同書でこの国の持つ独特な帰属意識と、この地を構成するさまざまな「家」(社会的・文化的集団) どうしの結びつきの弱さに切り込んだことで反響を呼んだ。『紫の家の物語』を観て感じられるのは、現状で認識されているものとこうありたいと望まれるものとの間にある、痛ましいほどのこの落差である。監督夫妻が住む村は、イスラム教徒もキリスト教徒も、ここが地元のレバノン人も国を追われてやってきたシリア人難民も、みな一緒になって仲睦まじく暮らしている夢のようなところだが、カメラがベイルートへと向かうと、デモ行進する人びとの叫ぶ「レバノン万歳! 文化に栄えあれ!」というスローガンとともに、われわれはこの国に潜む緊張関係にあらためて気づかされる。この一風変わった「文化に栄えあれ!」という漠然としたスローガンには、そこで言われる「文化」の内実を特定するまでもなく、野蛮で旧態依然とした反文化勢力と認識されている政治的支配階級のヘゲモニーへのありとあらゆる不信と恐怖が込められており、また知識人層と国を統べる軍幹部たちとの深い断絶もここで示されている。

レバノンには、山岳地域の美しい村落で暮らしつつ賑やかな都会のベイルートに往復通勤して働くという独特のライフスタイルがある。ファーディルのこの映画は、それと似た平穏と緊張の往復運動にわれわれを同乗させ、レバノン南部の悪名高い拘留施設(イスラエル撤退後に廃棄)を訪れた監督の妻ヌールが言うような「よりよく生まれ変わったわたしたち」に本当になるときがいつか来る、という希望を抱かせる。それはまた、ひとところに集うわれわれが、多くの家^{ホーム}を抱える悩ましくも美しい家屋の端々でときめきを振りまくようになる道はきっと見つかる、という希望でもある。(中村真人訳)



『紫の家の物語』Tales of the Purple House

vague slogan, “Long Live Culture!”, without feeling the need to specify what is meant by “culture,” signifies an all-encompassing mistrust and fear of the hegemony of a political ruling class perceived as barbaric, outdated, and anti-culture, and displays the deep schism between the intelligentsia and the warlords ruling the country.

Commuting from beautiful villages in the Lebanese mountains to work in the bustling city of Beirut is a uniquely Lebanese lifestyle. Fahdel’s film takes us on a similar commute between serenity and tension, raising hope that one day we will truly become “better versions of ourselves,” as his wife Nour says during a visit to an infamous detention center in South Lebanon (abandoned after liberation from Israeli occupation), and that we will find a way to come together and sprinkle sparks of joy in the corners of our tormented, beautiful house of many homes.

上映 Screenings

『ホームストーリー』Homemade Stories

【アジア千波万波 New Asian Currents】

6日 Oct.6 13:30- [F5] | 7日 Oct.7 20:00- [F3]

『紫の家の物語』Tales of the Purple House

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

6日 Oct.6 10:15- [CL] | 10日 Oct.10 10:10- [YC]

山形駅西口、新たな発信拠点

The West Exit of Yamagata Station: A New Communication Base

青木直人 | Aoki Naoto

(やまぎん県民ホール支配人 | Yamagin Kenmin Hall Manager)

山形駅西口から徒歩1分。屋根つき通路で駅から直結するやまぎん県民ホール(山形県総合文化芸術館)は、2019年に閉館したやまぎんホール(山形県県民会館)の後継施設として、2020年5月に開館しました。開館にあたっては、設備やデザインのいたるところに山形県の伝統工芸とものづくり技術を取り入れることで、地域の文化・歴史を尊重し、その継承を図りました。2001席の収容力と東北最大級の広いステージを有する大ホールで上演される、オペラやバレエ、ミュージカルなどの大規模な舞台芸術公演や、週末を中心に屋外広場で開催されるマルシェや特産品フェアなどのイベントには、県内外から多くの方が訪れ、山形駅西口エリアにいま、多彩な交流が生まれつ

It's a one minute walk from the west exit of Yamagata Station. A covered walkway leads directly from the station to Yamagin Kenmin Hall (aka the Yamagata Prefectural Cultural Arts Centre), which opened in May 2020 as the successor to Yamagin Hall (aka Yamagata Prefectural Hall), which closed in 2019. The opening of the new Hall carries on a tradition of respecting local culture and history by incorporating the traditional craft and manufacturing techniques of Yamagata prefecture throughout the Hall's facilities and design. Major performances of opera, ballet, and musicals in the Main Hall, which features one of the largest stages in Tohoku and a seating capacity of 2001, along with events at



つあります。やまぎん県民ホールは、山形の文化・芸術活動の拠点であるとともに、山形の魅力を発信し、地域の産業や観光を活かすための拠点となることを目指しています。

山形の地に根ざしつつ国際的な発信の拠点として30年以上の歴史を重ねているYIDFFに、やまぎん県民ホールが今回、映画祭会場のひとつとして参加することとなったのは、たいへん意義深いことと実感しています。会場はホール正面のイベント広場です。そこに大型スクリーンを設置し、会期中の4日間、野外上映会とトークセッションを開催します。YIDFFの公式企画としては初の野外上映、とも伺っています。秋の夜空の下、日中の喧噪も収まったなか、広場で見える映画。きっと独特の開放感と緊張感を味わえるかと思います。普段とはちがった感覚が研ぎ澄まされるかもしれません。入場無料です。ぜひお気軽にご参加ください。皆さんの体験が記憶に残るものとなることを、そしてそうした機会を通じて文化・芸術の世界に広がりをつながりが生み出されていくことを願ってやみません。

編集後記

4年ぶりのYIDFF現地開催。この間、山形市中心市街地の街並みも多少の変化をみせている。旧県庁舎「文翔館」向かいの「やまぎんホール（旧山形県民会館）」は2019年の閉館後に取り壊され、七日町大通り沿いの見慣れた「山形銀行本店」や「和洋菓子・十一屋本店」も建て替え工事を行っている最中だ。

一方で、新たな文化施設が誕生している。これまで「山形まなび館」として活用されてきた山形市立第一小学校旧校舎は、リノベーションを経て昨年「やまがたクリエイティブシティセンターQ1（キューイチ）」へと生まれかわり、2020年には山形駅西口に「やまぎん県民ホール（山形県総合文化芸術館）」が開館した。いずれも今年の映画祭の会場として利用される。YIDFF参加者にはお馴染みの山形市民会館も、2029年度に上記の旧県民会館跡地への移転が予定されている。

飲食店では、地元民に長く愛されていたブラザビル七日町（旧蜂屋ビル）の老舗イタリアン「チロル」が今年8月に閉店してしまったものの、ダイニングバー「プルピエ」（山形市桜町）や和食&イタリアン「アル・ケッチャーノ コンチェルト」（やまぎん県民ホール敷地内）をはじめ、この数年に開店したレストランが人気を博している。

映画の合間に、ぜひ日々変化し続けている山形の街を散策し、文化も飲食も新旧合わせて満喫していただきたい。歩き疲れた際には、「ベニちゃんバス」や、昨年10月から運用が始まった「山形市コミュニティサイクル」もおすすめ。

初めての方も、4年ぶりの方も、ひさしぶりの方も——ようこそ山形へ。

（奥山心一朗）

the outdoor plaza on weekends, including markets and local goods fairs, has attracted visitors from all over Japan, making the west exit area of Yamagata Station a place for diverse community today. Our goal is to make Yamagin Kenmin Hall a home base not only for cultural and artistic activities in Yamagata, but also for communicating Yamagata's appeal and energizing local industry and tourism.

For more than 30 years the YIDFF has served as an international communication base for Yamagata while still maintaining its roots here; so, the opportunity for Yamagin Kenmin Hall to take part in this year's film festival as one of its venues is one of great significance. The event plaza in front of the Hall will serve as a venue. A large screen will be set up, and there will be outdoor screenings and panel sessions for four days during the festival. I've heard this will be the first officially planned outdoor screening at the YIDFF. Audiences can watch films under the autumn night skies after the hustle and bustle of the day has passed. I'm certain audiences will experience a unique sense of openness and tension. It may sharpen senses different from the everyday. Admission is free. Please come join us. I hope this event will be a memorable experience for all and an opportunity to expand and build connections in the world of art and culture.

(Translated by Thomas Kabara)

Editorial

After 4 years, YIDFF takes place on site. During this time, the cityscape of central Yamagata has shown many changes. The Yamagin Hall (Former Yamagata Prefectural Hall) once facing the Bunshokan, an old prefectural office and assembly building, was leveled in 2019 after its closure, and the Yamagata Bank Head Office Building as well as main branch of Juichiya Confectionary along Nanokamachi Odori Street are being redesigned.

Further, new cultural facilities are born. The Former Yamagata Daiichi Elementary School that operated as the Yamagata Manabikan has been renovated as Yamagata Creative City Center Q1, and in 2020 the Yamagin Kenmin Hall (Yamagata Prefectural Arts Centre) opened near Yamagata Station's West Exit. Both are venues for this year's festival. The Yamagata Citizens' Hall known to YIDFF participants is also planned for relocation to the site of the Former Yamagata Prefectural Hall mentioned above.

Of eateries and pubs, the old Italian place Tirol in the Plaza Building Nanokamachi (Former Hachiya Building), long loved by locals, shut down this August, though several new restaurants gain acclaim, like the dining bar Pourpier (in Sakuramachi) and Japanese-Italian place Al-ché-cciano con cert (on the grounds of Yamagin Kenmin Hall).

Between films, we encourage you to wander Yamagata's streets, which change daily, and gorge yourselves on culture and cuisine, old and new. If tired of walking, we recommend the Beni-chan bus and the Yamagata City community bike service running since last October.

To those here for the first time, for the first time in 4 years, or for the first time in a long time, welcome to Yamagata.

(Okuyama Shinichiro, translated by Kyle Hecht)

『なみのおと』 *The Sound of Waves*

『津島』 *Tsushima*

『ラジオ下神白』 *Radio Shimo-Kajiro*



© Komori Haruka + Radio Shimo-Kajiro

声の記録たち

——「ともにある Cinema with Us 2023」によせて

Records of Voices: For Cinema with Us 2023

三浦哲哉 | Miura Tetsuya

(映画研究 | Film Studies)

震災から12年が経過した。今年の「ともにある Cinema with Us」で上映されるのは旧作一本を含む三本。すべてを貫くのは声の主題だ。

酒井耕と濱口竜介の共同監督による『なみのおと』(2011)は、12年ぶりの再上映。あの日の記憶がまだきわめて鮮明だった時期に、被災を経験した方々の声を記録することはどんな困難を伴ったのか。どのような試行錯誤がなされたのか。かつてこの山形で、いまより10歳以上若かった酒井と濱口がマイクを持って真摯に語る姿が思い出される。

『なみのおと』に始まり、『なみのこえ』、『うたうひと』へと続く、東北の地での記録映画制作が自分のキャリアにとっていかに大事だったかを、いまや世界から注目される映画作家になった濱口は何度も強調している。『なみのおと』が示すのは、声に込められた微細な感情を聴き取ることの重要性和、そこから始まる映画づくりの新しい可能性だった。いま見返せば、そのことがより一層はっきりと理解できるだろう。

土井敏邦監督作『津島—福島は語る・第二章—』は、原発事故後から長期間を経たいま、町の歴史の古層をも視野に入れながら、震災について回顧する声を記録する。作品題名の津島は、福島第一原発の北西に位置する町の名だ。住民たちは町を追われ、現在も「ふるさとを返せ 津島原発訴訟」が続く。本作に登場するのは、主に、この訴訟に原告として関わる方々である。

「ふるさと」にかつて息づいた暮らしについて、土地の方言で思慮深く語る声が格別に印象深い。統計資料には残らない個別的な人生が、個別的な声で語られるからだ。離婚後に極度の貧困に陥りながら、この町で、職場の仲間と隣人に支えられながら三人の子を育て上げたのだという女性は目を輝かせて言う。「オレはここで生きて

Twelve years have passed since the Great East Japan Earthquake. This year's "Cinema with Us" presents three films, including an old film. What is common to all is the theme of voices.

The Sound of Waves co-directed by Sakai Ko and Hamaguchi Ryusuke (2011) will be shown after 12 years. How difficult was it to record the voices of victims at the time when the memories of that day were still exceedingly fresh? What sort of trials and errors did the directors make? Sakai and Hamaguchi who were younger than now by more than 10 years were once sincerely talking with a microphone in hand at Yamagata. Such images of theirs came back to me.

Now a globally acclaimed filmmaker, Hamaguchi has repeatedly emphasized how important it is for his career to have made documentary films in the Tohoku region, beginning with *The Sound of Waves* and continuing into *Voices from the Waves* and onto *Storytellers*. What *The Sound of Waves* shows is the importance of listening to subtle emotions put in people's voices, which opens up new possibilities of filmmaking. If you see this film again now, you will realize it even more clearly.

Doi Toshikuni's *Tsushima: Fukushima Speaks Part 2* records the voices that reflect on the Earthquake after a long period of time since the Fukushima Daiichi nuclear disaster whilst taking the older layers of the town's history into perspective. *Tsushima* in the title refers to the name of a town northwest of the Fukushima Daiichi nuclear power plant. The inhabitants were driven out of their town and even now "Return Our Hometown: the Tsushima lawsuit against the nuclear power plant" continues. People who appear in the film are mainly plaintiffs of this lawsuit.

Talking about lives once vibrant in their hometown thought-

る!っていう楽しさがあったな」。複数の声から、やがて土地の歴史の全体像が浮かび上がってくる。山間部に町が拓かれ、この土地独特の相互扶助のかたちが自然発生的に生まれた。隣人同士の距離は親密で、祭事は人生の意義を確認させてくれた。監督の土井は、故郷を追われたパレスチナの人々を長年にわたり取材してきたジャーナリストだ。津島で起きた悲劇を、遠大なタイムスケールで、ある普遍性の相のもとに叙述しようと試みる労作である。

小森はるか監督作『ラジオ下神白—あのとときあのまちの音楽からいまこへー』の主題は歌う声だ。歌うのは、原発事故のために故郷から離れた方々だ。避難者のためにあらたに建てられた下神白団地で生活することを余儀なくされている。文化活動家のアサダワタル氏が、ボランティア仲間とともに「ラジオ下神白」という団地内メディアを立ち上げ、ほとんどが高齢者である住民たちの思い出の歌を記録する。歌はテーマごとにまとめられ、ラジオ番組風に編集されたCDとして、団地内で配布される。ときに孤立しがちな方々の、交流の依代であるようだ。

「青い山脈」、「君といつまでも」、「喝采」、「愛燦々」といった往年のヒットナンバーを、自分の人生の思い出をたっぷり載せて歌う声の巧まざる魅力。歌の前後で語られる過去の回想は、予想を心地よく裏切るドラマ性を持ち、聞いているこちらにも、笑ったり、ずっこけたり、じんとしたりせずにいられない。

やがてアサダ氏たちは、団地のみなさんとの歌謡大会を開催するためにバンドを結成する。その名も「伴奏型支援バンド (BSB)」。支援する/されるの窮屈な関係性を取り払い、みなで楽しむのが目的だという。最後の歌謡大会の場面は、参加者たちの多種多様な感情が響き合って圧巻。上映時間はCDの最大収録時間より少し短い70分。編集の見事なテンポも本作の幸福感の醸成に寄与する。

fully in their local dialect, the voices are particularly impressive because individual lives, which are not preserved in statistical documents, are discussed in individual voices. Despite the extreme poverty into which she sank after her divorce, a woman raised her three children in this town with the help from her colleagues and neighbors. She says with a sparkle in her eyes, "I enjoy living here." Multiple voices gradually bring a full picture of local history into relief. The town was developed in the mountainous region and inhabitants naturally came to help one another in a unique way. Neighbors had an intimate relationship and festivals helped to reaffirm the meaning of life. Director Doi is a journalist who has covered the Palestinians driven out of their hometowns over a long period of time. His film is an elaborate work that attempts to depict a universal aspect of the tragedy in Tsushima on an epic time scale.

Radio Shimo-Kajiro: The Songs that Led Us Here Today directed by Komori Haruka thematizes the singing voice. The singers are people who have left their hometowns because of the nuclear power plant accident. They are forced to live in the Shimokajiro Housing Complex newly built for refugees. A cultural activist Asada Wataru has launched "Radio Shimo-Kajiro," a medium within the housing complex together with his fellow volunteers, in order to record songs with memories of inhabitants, most of whom are now elderly. Categorized by theme and edited like a radio program, the songs are distributed in CDs within the housing complex. They seem to be a spiritual medium of exchange for people who are isolated from time to time.

Voices singing golden oldies, such as "Aoi Sanmyaku," "Kimi to Itsumademo," "Kassai" and "Ai San San" with full of memories have a guileless charm. Old memories inserted before and after the songs are so dramatic as to betray our expectations pleasantly and make us laugh, surprise us or moves us profoundly.

Asada and his colleagues eventually come to form a band to organize a song festival with inhabitants of the housing complex. The band is named "Bansogata Shien Band" (Accompaniment-type Support Band). Dismantling the constraining relationship between the supporting and the supported, it aims to have fun with everyone. The scene of the song festival at the end is the best part of the film as the participants' wide-ranging emotions resonate with one another. The screening time is 70 minutes, slightly shorter than the maximum recording time of the CD. The marvelous editing tempo contributes to bringing out euphoria in this film.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

上映 Screenings

『なみのおと』*The Sound of Waves*

【ともにある Cinema with Us 2023】6日 Oct.6 19:30- [F3]

『津島—福島は語る・第二章—』*Tsushima: Fukushima Speaks Part 2*

【ともにある Cinema with Us 2023】8日 Oct.8 12:05- [CS]

『ラジオ下神白—あのとときあのまちの音楽からいまこへー』*Radio Shimo-Kajiro: The Songs that Led Us Here Today*

【ともにある Cinema with Us 2023】6日 Oct.6 17:20- [F3] | 7日 Oct.7 18:30- [YE]



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 ☎0120-343-261





上映 Screening

『カメラを持った男たち ー関東大震災を撮るー』

Men with Movie Cameras

—Shooting the Great Kanto Earthquake

【日本プログラム Perspectives Japan】6日 Oct.6 20:10- [F5]

100年越しの記録の記録

——『カメラを持った男たち』

A Record of Records over 100 Years: *Men with Movie Cameras*

小森はるか | Komori Haruka

(映像作家 | Filmmaker)

関東大震災の記録映画は数多くつくられたが、フィルムが複製・流用され何がオリジナル作品であるか、作者も撮影地も正しい情報であるかはわからないという。しかし撮影に携わった者のなかに、岩岡翼、高坂利光、白井茂がいたことはそれぞれ証言として残っている。そんな3人の名前と現存するフィルムを手がかりに、『カメラを持った男たち』は、彼らがたしかに撮っていた証を記録し直していく。手がかりが少ないからこそ様々なアプローチが試される。フィルムを観る、話を聞く、同じ地点から撮影する。3人の人物像に近づくこともあれば、遠ざかっていくほどに発見が訪れることもある。私は昨年、国立映画アーカイブの「関東大震災映像デジタルアーカイブ」にコラムを寄せる機会をもらい、この映画と出会う前に関東大震災の記録を見始めていた。わからないながらも撮影者の思いをフィルムから探そうとした自分の体験が、映画を観る中で重なった。

撮影者本人や震災体験者に直接話を聞くことは叶わないが、子や孫世代の家族の記憶にわずかに残っているエピソードや、フィルムを観る専門家の目で明らかになる事実など、少し距離のある人たちの語りや記録の証を表出させるのは興味深い。災害史研究家の田中傑さんが、岩岡翼がどのような道のりで2日間の撮影をしていたかを分析する場面がある。岩岡本人による証言は残っていない。編集順ではなく撮影順、つまり歩いた道順にフィルムを並べ替え、地図の上に正確なルートが見えてくると、文字にはならなかった、本当に撮っていたんだという歩いた証も浮かび上がっていくようだった。また、フィルムに写された側の関係者にもインタビューをしている。壁への安否の書き置きにあった「川畑キク」という名前を頼りに、孫にあたる川畑省子さん一家に会う場面だ。「ああ一瞬だった」という、フィルムを観た家族たちのつぶやきが、この映画に記録されたのがなぜか印象に残る。ほんの一瞬だったし、キクさんの顔も姿も写っていない文字だけのショットである。けれど、文字の記録でなければ、川畑家に出会うことも、一緒にその一瞬を観ることもなかったのだと思えて不思議だ。直接聞けない、写っていないからこそ、記録からもたらされる

It is unknown which are original among the numerous documentary films made on the Great Kanto Earthquake as films were frequently duplicated and repurposed. Nor do we know whether authors or locations of filming have been correctly identified. However, there remain testimonies that Iwaoka Tatsumi, Kosaka Toshimitsu and Shirai Shigeru were among those involved in shooting the earthquake. Taking both their names and the remaining films as a clue, *Men with Movie Cameras* re-records a proof that they truly filmed the earthquake. Many approaches are tried because there are few clues: watching films, listening to stories and shooting a film in the same locations. The crew make discoveries as they approach or distance themselves from the figures of the three people. Last year I had the opportunity to write an article for the National Film Archive of Japan's "Films of the Great Kanto Earthquake of 1923" and began watching documentaries of the earthquake before I came across *Men with Movie Cameras*. I was trying to understand what cameramen were thinking as they filmed the earthquake. My filmic experience overlapped with *Men with Movie Cameras*.

Although the crew could not directly interview the three cameramen themselves or victims of the earthquake, it could collect episodes about the cameramen that barely remain among their children or grandchildren. It also sought a film specialist's assistance to shed light on some facts. Interestingly, accounts of these people who are farther away from the earthquake or the three cameramen bring a proof of records into relief. In the film Tanaka Masaru, historian of natural disasters analyses which paths Iwaoka Tatsumi took for shooting over two days. Iwaoka himself has left no testimony. When Tanaka rearranges shots not in order of editing but in order of filming, that is, according to the route Iwaoka took, his precise path begins to appear on the map. This brings into the surface an unlettered proof that Iwaoka was really walking to film the earthquake. The

ものたちに耳を傾けたくなる。

撮影者本人の声もこの映画の中で記録し直している。かつて録音された白井茂カメラマンへのインタビューが撮影当時の状況を語り出す。「これは撮っとかなきゃだめだな」。遺体の山を目の当たりにした時のことをそんな口調で語る。粋な語りには、語れなかったことも混じって聞こえる気がした。撮影を続けるなかで白井がカメラを向けたのは、避難生活を送る人々の所作や表情だった。撮影監督の芦澤明子さんが、「人を撮りたかった。ものを撮ってもあたかも生き物であるかのような実景ですよ。突き放していないというか」と話されていて、その言葉に、なぜこんなにも白井の撮ったフィルムにまなざしを感じるのかを教えられた。撮る側が災禍の中で躊躇しながらもカメラを向けてきた覚悟や、その態度は、時間が経ってもフィルムから褪せない。

記録した人たちの思いに、また突き動かされ記録する人たちが現れるのは、100年前の大災害を記録したカメラやフィルムが、人間よりも長生きをしているからだとも、この映画は伝えてくれているような気がする。当時のカメラが、目の前にある東京の街を柔らかな輪郭で焼き付けていく。そのフィルムの光や色を新鮮に思うことが、100年という時間との距離を縮めてくれるように感じる。カメラが壊れずに動いている、フィルムが再生され続ける、3人の名前が残っている。人知れず生き延びてきた記録がまだどこかに存在するから、次の記録の担い手たちが招かれ続けているのかもしれない。

crew also interviewed relatives of those filmed. Following the name of Kawahata Kiku written on the wall to confirm her safety, they met Kawahata Seiko, Kiku's granddaughter and her family. In the scene of their encounter, the Kawahata family mutters, "Only for a second" after seeing the archive film. I don't know why, but the fact that *Men with Movie Cameras* has recorded their mumble is itself impressive. Lasting only a second, the shot in the archive film shows neither Kiku's face nor her figure, but only the letters on the wall. Had it not been for this written record, the crew could not have met the Kawahata family or witnessed the moment together with them, which I find quite mysterious. I want to listen to what records have brought to us although or rather because it cannot be heard directly nor is it in the archive film.

Men with Movie Cameras also re-records the voice of a cameraman. Shirai Shigeo whose interview has been recorded begins to explain how he filmed the earthquake at that time. "I've got to film this." He said this, referring to the time when he witnessed a pile of bodies. His stylish way of speaking also seems to have reflected what he could not discuss. In continuing with filming, Shirai pointed the camera to behaviors and expressions of people who took refuge. Ashizawa Akiko, the director of photography says, "Shirai wanted to film people. He shot even things like living creatures. He is gentle to all." This explains why I've felt such a strong gaze in Shirai's film. Both his attitude and readiness with which he trained the camera perhaps hesitantly on the disaster will not fade in his film over time.

Men with Movie Cameras, I believe, conveys to us that thoughts of those who recorded the earthquake prompt others to documentary films because cameras and film which recorded the catastrophe of 100 years ago have more longevity than humans. A camera from those days captures the soft outline of the City of Tokyo in front of us. That I find the light and colors fixed on film fresh seems to shorten the temporal distance between 100 years ago and us. The camera is not broken but is working; film continues to replay; the names of the three still remain. The next bearers of records may continue to be invited because records which have survived unnoticed still remain somewhere.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

歴史のノック音

——『ある映画のための覚書』

The Knock Sound of History: *Notes for a Film*

新谷和輝 | Niiya Kazuki

(ラテンアメリカ映画研究 | Latin American Film Studies)

19世紀末のチリ南部へ鉄道建設事業のために赴任したベルギー人、ギュスターヴ・ヴェルニオリーの『アラウカニアの10年 1888~1899年』という本を下敷きにしたこの映画は、イグナシオ・アグエロにとってはじめての「原作つき」の映画だと言えるかもしれない。これまでチリの社会や身の回りの出来事を題材にあわせて気の向くままに映画にしてきたアグエロらしく、大掛かりな歴史フィクションよりも、ヴェルニオリーの溢れる探求心に呼応する自由な形式がとられている。彼の足取りを最低限のスタッフと役者、美術によって辿り直す映画制作の過程そのものを劇中に取り込むことで——監督やプロデューサー、カメラマンが度々画面に映り、役者との段取りもユーモラスに前景化される——この映画は歴史を語る術を模索している。精密に調整された

Modeled on the book *Ten Years in Araucanía 1889–1899* by Gustave Verniory, a Belgian who relocated to southern Chile in the late 19th century to work in railroad construction, this is the first film by Ignacio Agüero based on an original art object. Typical of Agüero, whose works fancifully investigate events about Chilean society and himself, more than wholesale historical fiction, the film beckons the brimming, curious heart of Verniory by playing freely with form. Using a minimum of staff and actors, even props, the film process retraces Verniory's steps, rolling itself into its mise-en-scene—the director, producer, and cinematographer occasionally appear on screen, their arrangements with actors humorously shown in fore—the movie



モノクロ映像はチリ南部の自然の光や陰影を際立たせながら、様々な異質な時空間を作品内で合流させる。

当時20代のヴェルニオリーが瑞々しく記したチリ、とくにマプーチェの言葉や文化への愛着をアグエロは尊重しつつ、本の中で彼の一人称で統括されていた世界は、映画によって複数の意識や視界のもとであらたに展開される。植民者たるヴェルニオリー、彼が交流するチリの人々、アラウカニアの深い自然、それらを映す撮影チーム。映画はこれら異なるアクターたちが接触する境目をさまよい、そこにうずまく人々や資本の好奇心や欲望、不安、恐れをフラットに見つめる。語りの純粋さよりも不純さを目指しているようにみえるアグエロは大胆に遊んでもいて、おそらくアグエロがかつて山形を訪れた際に撮影したと思われる新幹線の車窓の映像が、ヴェルニオリーの夢へと急に接続される。海に浮かぶ船にテオ・アンゲロプロスの『永遠と一日』(1998)の音声が重なる冒頭のシーン——アグエロの過去作『これが私の好きなやり方2』(2016)からの抜粋——も含めて、映画作家とヴェルニオリーの意識や夢が観客を置き去りにするように混濁していく。加えて、リュミエール兄弟の『ラ・シオタ駅への列車の到着』(1895)や、選挙キャンペーン中のサルバドル・アジエンダが乗ったチリの鉄道をヨリス・イヴェンスが記録した『勝利の列車』(1964)が引用されることは、今作を鉄道と政治をめぐる映像の集積的記憶へと導くためにも重要だろう。

多言語が飛び交い、ヴォイス・オーバーの語り手も不規則に入れ替わる多声的なこの作品のなかでも、ミゲル・メリンが両親から聞いたマプーチェの迫害の記憶をマプーチェ語で証言する場面は、10分以上の長回しによって独立した太い語りの流れを形成している。前半に置かれたラウル・ルイスの『今こそ君を兄弟と呼ぼう』(1971)は、

exploring bare technologies for historiography. In precisely calibrated monochrome images, the light and shade of southern Chilean nature clash, and varying qualities of time-space merge.

Chile as recorded by a virile Verniory in his 20s, particularly his love for Mapuche language and culture, is respected by Agüero; a world integrated in a book's first-person is redeveloped in a film of multiple consciousnesses and perspectives: Verniory as colonizer, Chileans with whom he relates, deep Araucanian nature, a film crew that records. This work wanderingly progresses in the borders where these agents differing of time and space, fictional and real, intersect, calmly observing how capitalists and others are slaves to curiosities, desires, fears, and threats. Agüero boldly plays to the sullied, rather than purity, of storytelling, even cutting images from a Japanese bullet train, perhaps from a past trip to Yamagata, into a dream of Verniory. The filmmaker's and Verniory's awarenesses, fantasies desert viewers in vagaries in the first scene, when voice from Theo Angelopoulos' *Eternity and a Day* (1998) and a ship on the ocean—excerpts of Agüero's past *This Is the Way I Like It II* (2016)—overlap. Also, *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1985) by the Lumière brothers and the Chilean railroad ridden by Salvador Allende mid-campaign recorded by Joris Ivens in *The Victory Train* (1964) are vital in this synthetic note on railroads and politics in film history.

Many languages fly to-and-fro, voiceover speakers swapped irregularly in this polyphonic work, the over 10-minute long take in which we hear Miguel Melin testify in Mapudungun memories of the persecution of his family central to liberating the flow for this thick storyline. The cornerstone guiding this



ASIAN Documentaries

考える社会を 取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門
動画配信サービス

アジアンドキュメンタリーズ

この流れを呼び込むための布石だ。ルイスが人民連合政府の改革の最中にアジェンデの演説を圧倒するようなマプーチェ語の雄弁なりズムを記録したならば、アグエロは父母たちの苦難の歴史を受け継いでこの土地で生きるメルンの、控えめだが確かな誇りを聞き取っている。彼らマプーチェの語りとヴェルニオリーの語りは衝突するのではなく、ずれて重なりながら多層的な「チリ」を浮かびあがらせていくが、映画はこのアラウカニアの土地や若き異邦人の経験を解明したような万能感からは程遠いところに私たちを連れていこう。寂れた線路を眺める犬たちの目、そして映画の冒頭にアグエロの映像に介入し、最後に疲れた表情でバンに乗る撮影クルーを叩きおこすように響く少々不穏な位相不明のノック音は、捉えきれない歴史の残響のようであり、今ここにある現実や闘争の訴えのようであり、この映画が覚書を託す未来の映画からの呼びかけのようでもある。

上映 Screenings

『ある映画のための覚書』Notes for a Film [インターナショナル・コンペティション International Competition]
6日 Oct.6 16:25- [CL] | 7日 Oct.7 13:45- [YC]

flow is Raúl Ruiz's *Henceforth We Will Call You Brother* (1971), in the first half. As Ruiz documented the eloquent rhythm of Mapudungun that overwhelmed Allende's speech during the heat of the Popular Unity regime, Agüero listens to Melin's reserved, yet certain pride, as he lives with the land carrying the struggles of his father and mother. Tales in Mapudungun and Verniory's stories in French create not discord, but instead shift, phrases overlapped and displaced to beckon a polymorphous image of Chile, the film leading us to feel far from perfect in our understanding of Araucanía nor the experiences of a young foreigner. Eyes of dogs staring upon neglected train tracks and, cut into Agüero's images in the film's opening, knocks of unknown source, which also appear in the end, reverberate as if to pound in the exhausted expressions of the film crew riding in a van, like echoes resounding of a past lost, appealing to reality and struggle as here-and-now, a call from a future film from which this one entrusts notes.

(Translated by Kyle Hecht)



静かな怒り、ひそやかな創作

——『訪問、秘密の庭』

Quiet Rage, Secret Creation: *The Visit and a Secret Garden*

中西香南子 | Nakanishi Kanako

(映画プログラマー | Film Programmer)

すりガラス越しの奥にぼんやりと映る何かの姿、わずかに開いたドアの向こうに見える人影、静まり返った空間に響く微かな生活音と猫の鳴き声。ほどなく、窓辺に座る口をかたく閉じた白髪の女性が現れる。こうして始まる本作は、ひとりの老いた女性の暮らしを一定の距離を保ちながら淡々と映し出していく。彼女、イサベル・サンタロは、画家であったという。1950年代～1970年代にはスペインだけでなく世界各地で作品が紹介され、批評家たちからも評価を得ていたにも

The blurred image of something is reflected through the frosted glass. A figure is seen through the slightly open door. Faint household noises resound in a silent space with a cat meowing. After a while a woman with gray hair appears sitting by the window with her mouth tightly closed. This film which begins with these shots dispassionately shows the life of an old woman while maintaining a certain distance. The old woman, Isabel Santaló is said to have been a painter. In the 1950s through 1970s her works were exhibited not only in Spain but also abroad and received critical acclaim. But she suddenly disappeared from center stage and most of her works were (probably) lost. She is forgotten by Art History—her past career is told by her housekeeper, a daughter of her cousin and Antonio López García (who starred in Víctor Erice's *Dream of Light*, 1992), one of the few contemporary painters who knew her in those days. Isabel Santaló is the aunt of Irene M. Borrego whose first feature-length film is *The Visit and a Secret Garden*.

かかわらず、突如表舞台から姿を消し、作品の多くは（おそらくは）失われ、美術史からも忘れられた——彼女のそうした過去の経歴が、家政婦、遠戚の者、そして当時を知る数少ない同世代の画家、アントニオ・ロベス（ビクトル・エリセ監督『マルメロの陽光』（1992）の主人公だ）による回想を通じて知らされる。そのイサベル・サンタロは、本作が初長編作品となったイレーネ・M・ボレゴのおばにあたる。

歴史に埋もれた女性を捉えなおす、という意味ではフェミニスト・ドキュメンタリーの系譜にあるといえるかもしれないが、同時に本作は少し異色にうつるだろう。人々の証言にまじえて、今はマドリド郊外で隠棲しているサンタロの日常の断片的描写が織り込まれていく。あるインタビューで「反伝記」と監督自身が形容しているとおり、実際、サンタロの過去の活動がつまびらかにされることはなく、新事実が解明されることもない。手元に残った作品が保管されているらしい部屋は閉ざされたままで、映されるのは黄金色にも見えるその扉、あるいは絵画が飾られていた痕跡が残る壁ばかりだ。開かずの扉といい、ミステリアスともいえるモチーフで構成される本作だが、その冒頭近くのシーンで、録音マイクが写り込んだかと思うと、カチンコとビーブ音ともに画面が切り替わる。その後も本編中ではなんどもカチンコが打たれ、カメラを持った監督の姿も鏡に映って現れる。監督のボレゴは、女性かつアーティストとしての自らの指針を先行者たるサンタロに求めるべく、本作を撮ろうとしている。

後半に至り、サンタロが口を開く。ボリュームの大きな声で大胆かつ積極的に彼女へ問いを投げかけるボレゴに対し、サンタロがやはり力強い声で応じる。静謐に過ぎ行く画面に、別の機会に収録されたとおぼしき音声が重ねられるが、姪のやりとりから浮かび上がるのは、サンタロがかつて経験したアーティストとして、女性として生きることの困難、彼女にのしかかった家長長制・家族規範という呪いだ。イタリアのフェミニストにして美術批評家のカルラ・ロンツイは、歴史とは構造的に女性を排除する男性的構築物であった、と指摘した。サンタロという女性画家の失われた歴史を、現在につなぎとめる。そのために本作は、画業の仔細はミステリアスにとどめおきながら、ひとりのアーティストであり女性としての像を立体的に立ち上げさせようとしている。

やがてサンタロはボレゴを自宅の別の部屋へと招く。そのアトリエではいまも、身の回りの資材を用いてささやかながら彼女の創作が続けられているのだ。サンクチュアリのような、いわば彼女の「秘密の庭」は、困難な状況を経てもなお、けっして創作を手放すことなく闘いつづけてきた証であり、希望のようにも見える。「本当の怒りというのは懐かしやかなもの」と姪に語っていたサンタロの声が思い出される。静かに怒りつづけ、ひそやかに創作しつづけるひとりの女性がここにいる。

While this film, apparently, can be characterized as a feminist documentary in the sense that it rediscovers a woman buried in history, it at the same time looks a little different. The people's testimonies are interwoven with daily fragments of Isabel's secluded life in the suburbs of Madrid. As the director herself has described this film as "anti-biopic" in an interview, the film does not make Isabel's past activities clear; nor does it reveal new facts. The room which appears to preserve what works she has kept remains locked. The camera shows only the door which looks golden or walls with traces of paintings once being displayed. Speaking of the locked door, this film consists of mysterious motifs. However, the moment we notice that a recording microphone is shown in a scene near the opening, the screen changes with a clapperboard and beeping tones. After that the clapperboard is repeatedly struck in the film and the director with a camera is also reflected in a mirror. Director Irene M. Borrego is trying to shoot this film in order to seek as a woman and also as an artist guidance from her predecessor Isabel.

In the latter half of the film Isabel begins to speak. While Irene boldly and actively poses questions to Isabel in a loud voice, Isabel also responds in a strong voice. What emerges from conversations between aunt and niece—although Isabel's voices, which seem to have been recorded separately, are even superimposed on her peaceful images—is both difficulties in which she has lived as an artist and as a woman and patriarchal and familial curses on her. An Italian feminist and art critic Carla Lonzi has pointed out that history is a masculine construct that structurally excludes women. The lost history of Isabel Santaló as a female painter must be anchored to the present. In order to achieve this, the film tries to evoke a realistic image of an artist who is also a woman while keeping details of her profession as painter enigmatic.

Eventually Isabel invites Irene to another room in her flat. In the studio she even now continues her modest creative work with materials at hand. Like a sanctuary, her secret garden as it were attests to her continuous struggle for creation, which she has never abandoned, even after all those difficulties. It looks like hope. It reminds me of Isabel's voice, saying to her niece, "True rage is humble." Here is a woman, quietly enraged and secretly creative.

(Translated by Yamamoto Kumiko)



2022年3月
57歳の若さで逝去した映画監督・青山真治。
『The Pleiss』『BUREKA』『サッドヴァケーション』
『東京公園』『共喰』『空に住む』……
全作品を知人友人俳優スタッフ
総勢105人と監督自身が
語り綴る800頁。
責任編集・樋口泰人
The Chronicle(s) of Shiroji Aoyama: 1964-2022

青山真治
クロニクルズ

青山真治クロニクルズ
The Chronicle(s) of
Aoyama

本体6,800円+税

リトルモア | 東京都渋谷区千駄ヶ谷3-56-6 | tel: 03-3401-1042 | littlemore.co.jp

上映 Screenings

『訪問、秘密の庭』The Visit and a Secret Garden
【インターナショナル・コンペティション International Competition】
6日 Oct.6 15:05- [YC] | 8日 Oct.8 13:25- [CL]

異種の映画、同種の問題

——『若き映画』

Different Cinemas, Same Problems: *Young Cinema*

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

(映画批評 | Film Critic)

1965年、広く一般に公開される機会のない若い監督のつくる映画のためのプラットフォームとして、フランスのイェールで「若き映画」という名の映画祭が創設された。前衛的な作品に不慣れた観客の反感を買いつつも批評家や著名な映画作家たちの支援のおかげで持ちこたえることのできたこの映画祭は、1984年に助成金の打ち切りで幕切れを余儀なくされるまで、その発祥の地で（トゥーロンで移転開催された5年間は除く）毎年の開催が続けられた。

イヴ＝マリー・マエによるこの記録映画は、全篇がアーカイブ資料で構成されている。当時のプログラマーや映画史家への新規収録インタビューはなく、理路整然とした解釈を押しつける語り手もない。それを観るわれわれは進行中の歴史に現に立ち会う状態に置かれる。『若き映画』のあたかも現在時にいるかのような感覚は、同映画祭が年を追うごとに直面した数々の問題がいまなお変わっておらず、その終焉から40年経った今日の映画祭が格闘している諸問題と同種のものであるがゆえに、いっそうその効果を強めている。以下はその問題の部分的なリストである。

- 習性も求めるものも多分に相容れないであろうシネフィルと一般客という、二種類の観客を相手にする必要があること。
- 政治的に進歩的な考えをもつ企画側と反動的な政治家とのあいだで衝突が生じること。
- 小さな映画祭が規模や資金力や有名性の点で勝る他の映画祭と差別化して自身を位置づけなければならないこと。
- 予算および上映場所や日時の確保をめぐる各部門間で競争が起きること。
- 映画を売り込むプラットフォームとして作り手たちに対して陰に陽にもつ責任を果たす能力に限りがあること。

上映 Screening

『若き映画』 *Young Cinema* [Double Shadows/二重の影3] 6日 Oct.6 19:20- [CS]

In 1965, the Festival of Young Cinema was founded in Hyères, France, to give a platform to young directors' films that lacked opportunities to reach the public. The support of critics and prominent filmmakers enabled the festival to persevere, despite the hostility its offerings sometimes aroused in audiences unused to the avant garde. The festival continued annually in its original location (except for a five-year exile to Toulon) until the withdrawal of public funding forced it to close in 1984.

Yves-Marie Mahé's documentary is assembled entirely from archival materials; there are no new interviews with festival programmers or film historians and no narrator to impose a coherent reading. We are in the presence of history in progress. The present-time effect of *Young Cinema* is all the stronger because the issues that the festival faced from year to year are the same ones that, 40 years after its last edition, film festivals today still struggle with. Here is a partial list:

- The need for festivals to address two audiences—a cinephile audience and a general audience—whose habits and expectations may be incompatible;
- The conflict between politically progressive festival programmers and reactionary politicians;
- The obligation for a small festival to position itself in relation to festivals that are larger, better funded, and more prestigious;
- The competition between different sections of the festival program over budget and screening time and space;
- The ability of the festival to meet its implied or explicit responsibility to filmmakers as a platform for the promotion of their films;
- The festival's self-definition in relation to continuities and



会場略記 | Abbreviations for venues

[YC] 山形市中央公民館ホール (6階) | Yamagata Central Public Hall (6F) [CL] 山形市民会館大ホール | Yamagata Citizens' Hall (Large Hall)

[CS] 山形市民会館小ホール | Yamagata Citizens' Hall (Small Hall) [F5] フォーラム5 | Forum 5 [F3] フォーラム3 | Forum 3 [F2] フォーラム2 | Forum 2

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1 (2階) | Yamagata Creative City Center Q1 (2F) [YE] やまぎん県民ホールイベント広場 | Yamagin Kenmin Hall Event Square

- より大局的な映画史における連続性と断絶を考慮して自己規定を図らなければならないこと。
- 主流派映画とオルタナティブ志向の映画が、それぞれを名指す用語の決めがたさも相まって対立させられること。

なかでも最後に挙げた問題は『若き映画』において、この映画祭を支えた二人の人物の言葉によって作中でも屈指の強烈な瞬間を生み出している。それは第一にドミニク・ノゲーズによる、この映画祭で上映される実験的な作品を「異種の映画」なる用語で括るのは馬鹿げているとの指摘であり、この批評家はここで「異種の映画と呼ばれるのは単純に映画そのもの、最高に活気があって革新的な映画のことだ……ある視点からすればもう片方、つまりは商業的な映画こそ「異種の映画」なのだ」と述べている。あるいは第二に、トゥーロンでの継続開催が危ぶまれた時期に映画祭を来訪したマルグリット・デュラスの言葉。「異種の映画、境界がなく金銭的利益から解放された映画」への賛辞を贈る彼女は、「その存続が決定的に重要なのであって、このトゥーロンの映画祭自体が異種の映画なのです。それを弾圧することは映画にとって、カンヌ映画祭を中止するよりもはるかに害が大きいですよ」と言う。

意図してのことかとはともかく、『若き映画』から確認できるのは、もともと純粋かつ自律的な映画さえもある種のスターシステムに深く依存している、ということだ。アーカイブ映像には綺羅星のごとき著名人が次々と登場する。デュラス、エマニュエル・リヴァ、クロード・シャブロール、ピエール・クレマンティ、フィリップ・ガレル、ベルナデット・ラフォン、ミシェル・ピコリ、マイケル・ロンズデール、ピュル・オジェ……そうした人たちが参加していることが、この映画祭ならびにその歴史を記録すべく作られたイヴ＝マリー・マエの映画双方にとって、自身を引き立てその正当性を示す証しとなるのである。(中村真人訳)

ruptures in the larger history of cinema;

- The conflict between a dominant cinema and an alternative cinema, together with the difficulty of deciding on a terminology to describe the two adversaries.

This last problem provides *Young Cinema* with some of its strongest moments, through the words of two supporters of the festival. The first is the critic Dominique Noguez, who points out the absurdity of the term "Different Cinema" to designate the range of experimental work shown under that label at the festival. "What is called different cinema is simply cinema itself, the cinema that is most alive and innovative... The 'different cinema,' from a certain point of view, is the other cinema, the commercial cinema." The second is Marguerite Duras, who, visiting the festival at a time when its continued existence in Toulon was under threat, praises "different cinema, cinema without borders, free from financial interests. Its existence is vital. The festival of Toulon is the different cinema. Its suppression would be infinitely more harmful for the cinema than canceling the Cannes festival."

Intentionally or not, *Young Cinema* confirms the close dependence of even the purest and most autonomous cinema on a version of the star system. The archives yield a stream of luminaries: Duras, Emmanuelle Riva, Claude Chabrol, Pierre Clémenti, Philippe Garrel, Bernadette Lafont, Michel Piccoli, Michel Lonsdale, Bulle Ogier... Their participation elevates and justifies both the festival itself and the film that Yves-Marie Mahé has made to document its history.



ヤマガタの山根貞男さん

Yamane Sadao at Yamagata

安井喜雄 | Yasui Yoshio

(神戸映画資料館館長 | Director, Kobe Planet Film Archive)



YIDFF 1993



YIDFF 1995

山根貞男さんとは、1975年に大阪での加藤泰10本立てマラソン上映にゲストとしてお招きして以来の長いお付き合いだった。山形の映画祭でも、私が携わった上映企画のさいに、これまで何度もお世話になってきた。1989年の初回の映画祭に山根さんの姿はなかった

Yamane Sadao and I went back a long way. I first met him in 1975 when I invited him as a guest to the Kato Tai film marathon in Osaka which featured ten films by the director. At the YIDFF, too, he helped me out with many programs in which I was involved. He was absent at the first YIDFF in 1989. But in the following 1990 he was invited to the Torino Film Festival in Italy together with Ogawa Shinsuke with whom he became good friends. Before going to Torino, Ogawa asked me about Yamane. I remember answering him, "Yamane is the most reliable film critic in Japan."

I had organized a series of Japanese documentary film retrospectives by historical period since the first edition of the YIDFF. After 1993 I asked Yamane to chair a symposium where guest directors took part. In 1993 we had the following guests: Matsumoto Toshio, Kuroki Kazuo and Sato Makoto; in 1995 Koike Masato, Hara Kazuo, Fukuda Katsuhiko and Yamatani Tetsuo; and in 1997 Iizuka Toshio, Ise Shinichi, Kanai Katsu and Kawase Naomi. I thought that only could Yamane draw out unique opinions of directors. After that Yamane used his skillful storytelling at talk events in order to bring out thoughts on film-making from guest directors at the Kamei Fumio Retrospective in 2001 and the "Borders Within—What It Means to Live in Japan" in 2005, both of which I coordinated.

During the film festivals I was busy with film screenings and had little time to see Yamane who was running from a venue to another to watch films. We usually met at a drinking party in the evening after film screenings were over. In the 1991 YIDFF Yamane had drinks with Director Morisaki Azuma, one of the Competition Jury, almost every night at Fukinoto, an authentic Japanese restaurant, which was really impressive. The restaurant was run by Ishikawa Sachiko who was a voice actor for *Only Yesterday* by Takahata Isao. I sometimes joined them. A juror should not go out so often, I thought, for confidentiality's sake.

—「新たな基礎資料」をめざして—

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
ISBN 978-4-385-15903-4
税込定価47,300円(本体43,000円+税10%)

三省堂 〒102-8371 東京都千代田区麹町 5-7-2
TEL 03-3230-9411 FAX03-3230-9569

山根貞男 × 岡田秀則
(国立映画アーカイブ 主任研究員) 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!!

ブックデザイン: 鈴木一誌

が、小川紳介監督とは、翌90年にイタリアのトリノ国際映画祭と一緒に招かれたのを機に、たいへん親しくなったようだ。トリノに行く前、小川監督が私に山根さんのことを訊くので、「日本で一番信用できる映画評論家ですよ」と答えたことを憶えている。

日本ドキュメンタリー映画の年代ごとのレトロスペクティブを、初回の映画祭から私が継続的に担当していた。93年以降は、お招きした監督たちによるシンポジウムを実施することになり、その司会を山根さんをお願いした。93年は松本俊夫、黒木和雄、佐藤真。95年は小池征人、原一男、福田克彦、山谷哲夫。97年は飯塚俊男、伊勢真一、金井勝、河瀬直美。いずれも個性的な監督ばかりで、話をうまく聞き出せる人は山根さんしかいないと思った。その後も私が受け持った2001年「亀井文夫特集」、2005年「日本に生きるということ」での、監督たちによるトークの場でも、山根さんの巧みな話術でそれぞれの映画作りへの思いを引き出してもらった。

映画祭期間中、私は上映で忙しく、会場を駆け回って映画を見ている山根さんと会う機会はほとんどなく、顔をあわせるのはいつも、上映後の夜の酒宴会場だった。91年の映画祭では、コンペ部門審査員の一人だった森崎東監督と、小料理店「ふきのとう」で毎晩のように盃を交わされていたのが、印象に残る。高畑勲監督『おもひでぽろぽろ』の声優だった石川幸子さんが女将の店で、私も何回か同席させてもらった。審査員は情報が漏れないようやたらと出歩いてはいけないようにも思われたが、それゆえか、森崎監督は隠密裏に行動されている様子だった。やはり95年の映画祭での審査員・工藤栄一監督とも「ふきのとう」での待ち合わせが恒例で、工藤監督もホテルを抜け出し山根さんとの会話を楽しんでいた。そうした酒席をご一緒しながら、何の話で盛り上がったのだったか、覚えていないのは情けないが、話を聞いているだけで自分も日本映画を担う一員のような気がして楽しかった。そんな思い出とともに、ヤマガタの恩人、山根貞男さんをここに偲ばせていただく。

追記

その山根さんが信頼しいつも一緒に仕事をされてきたブックデザイナー鈴木一誌さんの訃報も届いた。「日本に生きるということ」のカタログは鈴木さんによるデザインだったが、山根さんの葬儀でお会いしたのが最後になってしまった。ご冥福をお祈りする。



YIDFF 1997

Probably because of this, Morisaki seemed to act stealthily. At the 1995 YIDFF Yamane usually met up with Director Kudo Eiichi who was also a juror at Fukinoto. Kudo sneaked out of the hotel to enjoy talking to Yamane. Although I was also there, it's a pity that I don't remember what story made us laugh. But just by listening to them, I was happy as I felt like playing a role in Japanese cinema. With such memories, I hereby remember Yamane Sadao, my benefactor at Yamagata.

Postscript:

I also learned of the passing of Suzuki Hitoshi, book designer on whom Yamane relied and with whom he always worked. Suzuki designed the catalogue for "Borders Within—What It Means to Live in Japan." The last time I saw him was at the funeral of Yamane. May Suzuki rest in peace.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

イベント Event

安井さんの話を聞く夜 | A Talk with Yasui Yoshio

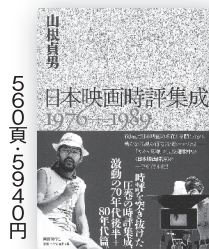
6日 Oct.6 19:00-21:00 [Q1]2-B

主催：日韓映写技師会議福岡準備会 | Organizer: Preparatory Meeting towards a Japan-Korea Projectionist Conference in Fukuoka
カンパ制 | Donation suggested | Event in Japanese only

〈活劇の行方〉その根源と展開、そして混沌と挑発——「キネマ旬報」連載《日本映画時評》を完全単行本化!

山根貞男 著 日本映画時評集成

徹底して日本映画の現在と格闘しながら新たな〈活劇の行方〉を問いつづける——
時評を突き抜けた巨巻の時評集成。ブックデザイン=鈴木一誌



560頁・5940円

日本映画時評集成
1976-1989



424頁・5000円

日本映画時評集成
1990-1999



472頁・4620円

日本映画時評集成
2000-2010

※ 最終篇「2011-2022」
新たに近刊!

新・香味庵クラブへようこそ

Welcome to the New Komian Club!



四半世紀以上にわたって、上映終了後の交流の場であった「香味庵クラブ」。2019年の映画祭までその会場となっていた「丸八やたら漬」は、翌年5月に惜しまれつつも閉店。跡地には今は15階建てのマンションが建設され、映画について語り合う人々で溢れていた在りし日の面影は残っていない。

4年ぶりのYIDFF現地開催に向け、映画祭事務局が新たな社交の場を探しているなか、かつての「丸八やたら漬」から徒歩3分、メイン会場の山形市中央公民館からは徒歩2分に立地する、山形七日町ワシントンホテル2階の「地酒と和食 三十三間堂」に白羽の矢が立つ。伊藤光一郎YIDFF理事長が同ホテルの伊勢和正社長に相談すると、映画祭の歴史とともにあった「香味庵クラブ」へと広く寄せられてきた思いを汲み、店舗の利用を快諾してくれた。かくして、名称も引き継ぐかたちで、「新・香味庵クラブ」の開催が決定した。

山形七日町ワシントンホテルは1981年4月にオープン。その当初から三十三間堂も併設された。三十三間堂という名はそもそも全国ワシントンホテルグループ和食店の統一名称だったが、現在もその名が使われている店は数えるほどだという。座敷でゆっくり過ごせる食事処が七日町の中心街では珍しく、平日のランチタイムにはビジネスマンや、女性を中心とした買い物客などで賑わっている。

新・香味庵クラブは、山形ビューティフルコミッション、山形青年会議所、映画祭ボランティアスタッフ、三十三間堂スタッフの協力により運営される。営業は、10月6日（金）～9日（月・祝）の21:00～24:00。これまで同様に、入場料500円でワンドリンクとでん六の豆菓子が手渡され、中に入ると芋煮の無料提供もある。もちろんどなたも歓迎。山形七日町ワシントンホテル大沼貴司支配人は「これまでとは違った運営方法も取り入れつつ、みなさんが楽しめる新たな香味庵クラブを作り上げていきたい」と語る。

今年はきっと、上映会場のあちこちからこんな挨拶が聞こえてくるだろうか。——「新・香味庵で会いましょう」

奥山心一朗 (SPUTNIK編集部)

[取材協力] 大沼貴司 (山形七日町ワシントンホテル支配人)、加藤真一 (同ホテル料飲部マネージャー)

The Komian Club had been a great get-together place after the film screenings for over a quarter of the century. Maruhachi Yatarazuke, which was the club's venue up to the 2019 YIDFF, closed down in May 2020 although it was missed by many fans. A 15-story apartment building has been built in the site and there are no remnants of days gone by when it was full of people talking about films.

While the YIDFF Office was looking for a new get-together place for an on-site YIDFF for the first time in four years, they singled out Sanjusangendo, a traditional Japanese restaurant on the second floor of Yamagata Nanokamachi Washington Hotel, which is located a three-minutes' walk from the former Maruhachi Yatarazuke and a two-minutes' walk from the YIDFF's main venue, the Yamagata Central Public Hall. When consulted by Ito Koichiro, Chair of the YIDFF, Ise Kazumasa, President of the hotel soon understood how much people cherished the Komian Club which was as old as the YIDFF itself and readily agreed to offer the restaurant as a new get-together place. That's how they decided to open the New Komian Club, taking over the name of "Komian."

Yamagata Nanokamachi Washington Hotel was opened in April 1981, together with Sanjusangendo, which used to be a unified name for a Japanese restaurant of the Washington Hotel Group across Japan but which is currently used by only a few restaurants. Sanjusangendo is a rare Japanese restaurant with a huge tatami room in central Nanokamachi and is crowded with businesspeople and shoppers during the lunchtime on weekdays.

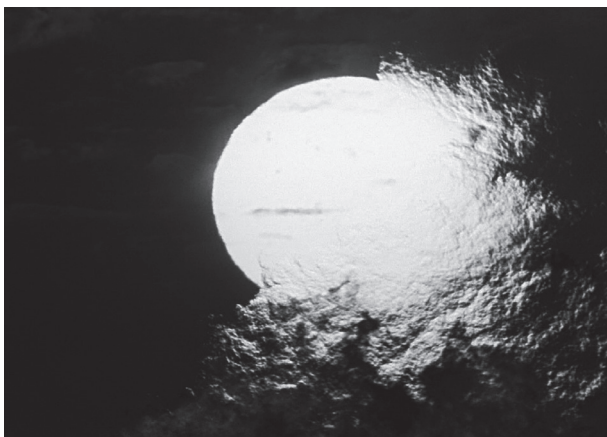
The New Komian Club will be jointly run by the Yamagata Beautiful Commission, the Junior Chamber International Yamagata, the YIDFF's volunteers and Sanjusangendo's staff members. It will be open from Friday, October 6 to Monday, October 9 (National Holiday). Its business hours will be 21:00 to 24:00. Like before, the admission is ¥500 with a drink and a Denrokumame snack. *Imoni* will be served free of charge inside the club. Everyone is welcome, of course. Onuma Takashi, General Manager of Yamagata Nanokamachi Washington Hotel said, "We'd like to create a new Komian Club where everyone can enjoy themselves while adopting a new management method."

This year we will be probably hearing spectators greet each another here and there in the theatre, saying: "Let's get together at the New Komian Club!"

(Translated by Yamamoto Kumiko)

Okuyama Shinichiro (SPUTNIK)

Special thanks to: Onuma Takashi (General Manager of Yamagata Nanokamachi Washington Hotel) and Kato Shinichi (Food and Beverage Manager of Yamagata Nanokamachi Washington Hotel)



『マリン・スノー 石油の起源』
Marine Snow: The Origin of Oil

野田真吉の例外性 Noda Shinkichi's Singularity

筒井武文 | Tsutsui Takefumi

(映画監督 | Filmmaker)

野田真吉のような映画作家は他にいない。たとえば、『マリン・スノー 石油の起源』と『忘れられた土地』、『ゆきははなである 新野の雪まつり』、それに『ふたりの長距離ランナーの孤独』をクレジット抜きで見たら、同じ人が監督だと思うだろうか。それはPR映画と自主制作映画というシステム、また科学映画、僻地の実態調査映画、民俗芸能映画、実験映画というジャンルの違いではない。これが記録映画作家協会での映画改革の同志であり、マニフェスト「前衛記録映画の方法について」（『記録映画』58年6月号）の著者たる松本俊夫だったら、どんなジャンルであろうと、作家性の刻印が見てとれ、作者を見間違えることはない。それでは、野田真吉は個性の薄い職人肌の作り手なのだろうか。そうでありつつ、そうでないところが、野田真吉のふたりとしない例外性なのである。

野田が残した著作は、6冊。半数は映画関係だが（『日本ドキュメンタリー映画全史』、『ある映画作家：フィルモグラフィの自伝風な覚書』、『映像：黄昏を暁と呼びうるか』）、残りは詩に関するものである（詩集『奈落転々』『暗愚唱歌』と『中原中也：わが青春の漂泊』）。これで分かるように詩の師匠は中原中也で、一方、映画の師匠というか兄貴分は亀井文夫である。野田がPCL（東宝）入りしたのが1937年、詩は1930年頃からだから、映画の経歴に先行して詩作がある（兵役以降、長らく中断されるが）。詩を一読すれば、驚嘆するだろう。地獄のような戦争体験が透けてみえるところもあり、足指が会話し、蟻が女王の髭になり、えぐられた眼球が見返す、どこかブニュエルを思わせる強靱なイメージの持ち主なのである。いつしか「もの」を見ていたはずの主体が客体と化す。

『まだ見ぬ街』
A Town Not Yet Seen



There are no other film directors like Noda Shinkichi. Were one to watch films like *Marine Snow*, *Snow as Flowers*, *The Loneliness of Two Long Distance Runners*, and *Forgotten Land* without the credits, would they even seem like works of the same director? This is not simply the difference between the two systems of PR film and independent cinema. Nor is this a difference between the genres of science film, folk art documentary, experimental film or filmic reportage on remote regions. Were we talking about Matsumoto Toshio—author of the manifesto “On the Methods of Avant-Garde Documentary” (*Kiroku Eiga*, June 1958) and Noda’s comrade in the reform movement of the Documentary Filmmakers Association—the stamp of the director’s authorship would be unmistakable, no matter the genre. So is Noda Shinkichi a mere craftsman exhibiting weak individuality? While this may, in fact, be the case, it’s also off the mark because Noda has a singularity unlike any other filmmaker.

Noda left us six written works. Half concern cinema: *A Complete History of Japanese Documentary Film*, *A Filmmaker: Filmographic-Autobiographical Notes* and *The Image: Can the Dusk Be Called Dawn?* The remaining works are two collections of poetry and a nonfiction book: *Adrift in Abyss* (“Naraku tenten”), *Benighted Songs* (“Angu shoka”) and *Nakahara Chuya: The Bleaching of My Youth*. Clearly, his mentor for poetry was Nakahara Chuya, while one could say his mentor, or even older brother figure, for film was Kamei Fumio. Noda joined PCL studio (which shortly became Toho) in 1937, but he had been writing poetry since around 1930, long preceding his film career (although

映画論はどうか。『映像』巻頭の亀井文夫論は貴重極まりない。『上海』の最初のラッシュ上映の情景や、失われた『伊那節』のディテールが語られるからである。ただ、論集からはあえて除外したという時局的かつ美学的な論考が実は重要である。「アクチュアリティの創造的劇化」（『記録映画』58年11月号～59年1月号）、「非現実性のアクチュアリティ」（同誌59年5月号）、「挫折・空白・胎動」（同誌59年10月号・11月号）、「フレームの破壊」（『映像芸術』65年6月号）。松本俊夫に呼応し、政治的メッセージ（つまり観念）の絵解きであった旧来の記録映画からの脱皮が主張されている。

そうした野田真吉のキャリアの転換点になった重要作を挙げるなら、1958年の『忘れられた土地』である。やがて原子力産業を誘致することで生き延びるしかなくなる地域の実情が描かれる。荒れる海を臨む土地の過酷な環境描写がフラハティの『アラン』と比較したくなる傑作だが、これは作り手の眼差しを通し、対象を主体として現出させようとする、野田の新たなドキュメンタリー創作の第一歩であった。すかさず盟友松本俊夫が作品評を執筆し（『映画批評』58年8月号）、「対象の表面を覆うステレオタイプのヴェールをはぎとって、その意味や意識からはみ出た部分を、物とアクションに分析し、まさにこのアクチュアリティの発見を媒介として現実を立体的に再構成する方法」が、成功している箇所と不徹底な箇所とを具体的に挙げていく。松本の指摘を率直に認めた野田は、「今度の失敗による自己点検と批判、その克服」を期すと記す（同誌11月号）。そして同じ雑誌の対談（59年1月号）でふたりは、映画革新の運動を進めていくために、一作一作実験を積み重ねていくことを確認しあう。日本映画史上でも、これほど批評の応接が機能したことは空前絶後ではないのか。

これ以降の野田真吉の作品は、「もの」の主体化の実践である。『マリン・スノー』でのプランクトンと海という極小と極大のモンタージュ、『まだ見ぬ街』での自らの詩のイメージを長崎の映像に響かせる試み。作者の個性の弱さが、かえって対象の強さを引き出す逆転現象が起きるのだ。ひょっとすると、技巧が前面に出過ぎる松本俊夫の作品よりも、野田真吉作品の方が、松本理論（もしくは松本・野田理論）をより効果的に深化しえたのかもしれない。

his writing was interrupted for an extended period due to his military service). If one encounters his poetry, the experience is astounding. There are scenes that reveal glimpses of the hellish experience of war, where toes engage in conversation, where ants become the beard on a queen, and where gouged out eyeballs gaze back at the reader. Noda's poetry possesses a tough and surreal imagery that to some degree evokes Buñuel. The subject that is purportedly looking at "things" is itself transformed into an object.

What of film theory and criticism? His essay on Kamei Fumio at the beginning of his book *The Image* is precious for its description of the first preview of *Shanghai* and details about Kamei's long-lost *Song of Ina*. However, one must note this collection excluded important and timely essays about aesthetics. These include "The Creative Treatment of Actuality" (a series published in *Kiroku Eiga* between November 1958 and January 1959), "The Unreality of Actuality" (*Kiroku Eiga*, May 1959), "Frustration, Void, Stirrings" (*Kiroku Eiga*, October and November 1959), and "Destruction of the Frame" (*Eizo Geijutsu*, June 1965). In accord with Matsumoto Toshio, these essays advocate for a departure from the documentary film of old, which were centered on political exegesis (in other words, "messages" and "concepts").

If I were to single out one film as a turning point in Noda Shinkichi's career, it would have to be his 1958 film *Forgotten Land*. It describes the harsh reality of a region that can only survive by attracting the nuclear power industry. With its portrayal of the rugged environment where turbulent sea meets land, it is a masterpiece inviting comparison to Flaherty's *Man of Aran*. It marks Noda's first step towards a new approach to documentary that tries to manifest the object as a subject through the gaze of the artist. Noda's close friend Matsumoto Toshio immediately published a review of the film (*Eiga Hihyo*, August 1958), where he argued, "Stripping away the stereotypical veil covering the surface of his subject, and breaking down that which cannot be reconciled with concept or consciousness into objects and actions, Noda presents a method that turns the discoveries of actuality in a medium for the fulsome reconstruction of reality." Matsumoto argued that this approach succeeded in some scenes while falling short in others. Noda candidly acknowledged Matsumoto's observations in a November response in the same journal: (I hope to) "overcome this in my next work through self-examination and criticism." And in a dialogue published in the January issue of the same journal, the two filmmakers affirmed their commitment to the movement to revolutionize film, innovating through work after work. Has there ever been such an impactful reception to criticism in the history of Japanese cinema?

After this, Noda's filmmaking was an exercise in subjectifying "things"—*Marine Snow's* montage of plankton and sea that plays with scale, the attempt to make his own poetry echo in images of Nagasaki in *A Town Not Yet Seen*. A reversal occurs where the filmmaker's weak individuality brings out the strength of his objects. Perhaps Noda Shinkichi's works deepened Matsumoto's film theory (or shall we say Matsumoto and Noda's theory?), even more so than Matsumoto's own films with their overemphasis on technique.

(Translated by Markus Nornes)

YIDFF2023

学生交流ナイト!!

映画祭に集まる全国の大学生と話してみませんか？
学生同士の自由な交流を目的としたイベントを開催いたします。
授業やサークルで制作された作品の上映、
立食形式のパーティーを行います。

【日時】 10/7(土)、10/8(日) 両日ともに、18:00～20:00
【場所】 やまがたクリエイティブシティセンター Q1 2-C (イベントスペース)
【入場料】 無料 (学生であればどなたでも参加できます)

主催: Kickstarter 協賛: 東北芸術工科大学、全国映画教育協議会

詳細は映画祭HPより
ご確認ください



全国映画教育協議会は、

映画・映像文化を担う次世代の人材を育成する、全国の大学連携組織です。
YIDFF2023学生交流ナイトを応援しています。

<https://jfsa.jp/>



© 2023 Toyonaka Performing Arts Center - trixta

骨に触れる

—『GAMA』

Touching the Bone:
GAMA

菅野優香 | Kanno Yuka

(映画研究、クィア・スタディーズ | Film Studies, Queer Studies)

「風景」として表象され、消費され、論じられてきた沖縄が、『GAMA』の舞台である。海と空からなる「風景」が繰り返して描かれてきた沖縄について、今さら異なるイメージを生み出すことなど可能なのだろうか？『GAMA』と題されたこの作品は、沖縄という「風景」ではなく、あくまでも固有の「場所」と、そこに堆積した時間としての「歴史」を描き出す。誇張やアイロニー、風刺や機知を排し、決して奇を銜うことのない小田香の作家としての一貫したスタイルは、凛とした潔さとともに、移ろいゆくもの、はかないものをイメージにとどめようとする強靱な意志によって支えられてきた。『GAMA』には、そうした小田の作家的スタイルが色濃く刻まれている。

ガマと呼ばれる自然洞窟は、沖縄戦で住民を匿い、救った場所であると同時に、多くの命が奪われた場所である。この作品に出演している松永光雄氏の語りは、そうしたガマの両義性をこの上もなく簡潔に伝える。83名が集団自決したチビチリガマと1000名が生き残ったシムクガマについて語りつつ、松永氏は「勇気を出して話し合うこと」が平和への第一歩なのだとして強調し、そのことを「生涯忘れないで」と私たちに語りかける。ガマのなかから、ガマを通して、沖縄戦について語り続ける彼の声を聞きながら、私たちはもうひとりの人物に出会う。いや、再び出会うのだ。映画が始まると同時に、ガマの開口部で、背を向けて立っていたあの女性に。時間と空間を自由に移動し、突然画面に現れたり、消えたりするこの女性は、ガマではなく『GAMA』という映画に棲みついており、ショットとショットの間から出てきては、現在と過去を、ガマの中と外をつなぐ。

青い服を着たこの女性は、沖縄戦の記憶とその継承を主題化してきたアーティスト・映像作家である山城知佳子を召喚せずにはおかない。ガマと女たちを通じて、沖縄戦について語るふたつの映像作品が共鳴し合うのだ。山城作品『肉屋の女』（2017年の本映画祭にも出品）で私たちが浜辺からガマへと導いた少女（や女性たち）の生まれ変わりが、『GAMA』の女性であるかのように、前者の「赤」と後者の「青」は鮮烈な対照性を見せる。そして、ガマを核とした二つの作品の差異とともに、映像作家としての小田香の固有性が強く浮かび上がってくる。『肉屋の女』や写真シリーズ「黙認のからだ」などの山城作品に描かれる鍾乳洞や鍾乳石は、人間身体物質性と肉感

GAMA is set in Okinawa, which has been represented, consumed and discussed as the landscape. Would it be possible even now to create a different image of Okinawa to which the landscape of the sea and the sky has been repeatedly ascribed? Instead of Okinawa as the landscape, this film entitled GAMA depicts only a proper place and history as time accumulated there. Excluding hyperboles, ironies, sarcasms and wits, Oda Kaori's consistent style as a filmmaker who never tries something unusual has resulted from both dignified graciousness and her strong will to retain the transient and the ephemeral as images. Such an auteurist style of hers is deeply inscribed in GAMA.

Natural caves called "gamas" are the place which harbored and saved inhabitants during the Battle of Okinawa, but where, at the same time, many lives were lost. Matsunaga Mitsuo who appears in the film conveys most briefly the ambivalence of the gamas through his storytelling. Speaking of both Chibichiri Gama where 83 people took their own lives and Simuku Gama in which 1,000 people survived, Matsunaga emphasizes that courage with which to discuss the war is the first step towards peace and tells us never to forget it for the rest of our lives. As we listen to his voice speaking of the Battle of Okinawa from inside the gama or through it, we meet another person, no, to be precise, we meet the woman again who was standing with her back to us at the opening of a gama when the film began. Moving through time and space freely, this woman suddenly appears or disappears in the screen. She inhabits not in the gamas but in GAMA the film. Emerging from between the shots, she connects the past with the present, the inside of the gama with the outside.

GAMA evokes, through the woman in blue, Yamashiro Chikako, artist and filmmaker who has thematised the memories of the Battle of Okinawa and their succession. Gamas and women make two films about the Battle resonate each other. A girl accompanied by a group of women who leads us from the beach to a gama in *A Woman of the Butcher Shop* directed by Yamashiro (presented in the 2017 YIDFF) looks like being reborn as the woman in GAMA; red in the former shows a striking con-

に溢れている。肉屋の前で男たちに食された女は蘇り、増殖し、過去の女たちと一緒にいる。ガマという身体から、女たちの身体が再生されるのだ。

海中に生きていた生物の残滓が堆積してできた石灰岩が隆起し、雨によって浸食され、空洞が広がってできるのが鍾乳洞ならば、ガマと人間身体との視覚的で物質的な類似性は偶然とは言えまい。だが、小田が『GAMA』で描く洞窟は決して擬人化されることがない。ときおり挿入される鍾乳石のイメージも「人間らしい」質感をことごとく欠いている。注意深く情動を遠ざけながら、『GAMA』は、ガマと人間身体との結びつきを想起させる。遺骨収集の場面で、篩にかけて残った骨に女性の指が触れる。生きていたことと、その生が奪われたことを同時に証言するのが、彼女の触れる骨である。だが、「遺骨にも人権がある」と松永氏が語るとき、その白い骨は身体として、すなわち再び「人間」となって過去から現在に戻ってくる。ガマで亡くなった人々の身体とその生を呼び戻す行為としての遺骨収集が、松永氏の淡々とした語りとともに映し出されるとき、私たちは『GAMA』に、風景ではない沖縄を、沖縄戦の証言としての場所と時間を見出す。

上映 Screenings

『GAMA』【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 15:10- [F3] | 8日 Oct.8 10:00- [F5]

(『それはとにかくまぶしい』と併映 | Screened together with *Radiance*)

trast with blue in the latter. Differences between the two films in which *gamas* play an important role bring Oda's specificity as a filmmaker into sharp relief. Limestone caves and stalactites in *A Woman of the Butcher Shop*, a photo series *The Body of Condonement* and other works by Yamashiro eloquently bespeak the human body's materiality and voluptuousness. Having been eaten up by men in front of the butcher shop, the girl is resurrected, multiplies and joins the women from the past. Female bodies are reproduced in the body of a *gama*.

A *gama* or limestone cave was formed by water gradually dissolving and eroding the uplifted limestone made of accumulated remnants of sea animals, leaving cavities that grow over time. It sometimes has a striking visual similarity with the human body. But the caves which Oda depicts in *GAMA* are never personified. The image of stalactites inserted occasionally totally lacks human texture. By carefully distancing itself from emotion, *GAMA* reminds us of another connection between the *gama* and the human body. In the scene of collecting remains of the war dead, the woman in blue touches a bone left on the sieve with her hand. The bone, which she touches, attests to life at once lived and lost. When Matsunaga says, "Remains have human rights," the white bone returns from the past to the present as the body, i.e., as a resurrected human being. When human remains collecting is shown as the act of calling back the bodies and lives of those killed in the *gamas* with Matsunaga's matter-of-factly storytelling, we find Okinawa not as the landscape but as the place and time witnessing the Battle of Okinawa.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

近くにあるもので遠くをつかんでいく

——『それはとにかくまぶしい』

Capturing from a Distance the Things that are Close: *Radiance*

波田野州平監督に聞く

An Interview with Hatano Shuhei

——本作は2020年春からの1年間の映像日記という体裁をとっています。このような日記的な撮影自体は、継続的/断続的を問わず、以前から行っていたのでしょうか。

いいえ、初めて行いました。これまではずっと自分から遠いもの、わからないものや未知なものにカメラを向けてきました。なので家族や自分の生活という身近なものを撮影することはありませんでした。ただ撮影を続けていくと、子供はわからないもので、子育てもパンデミックも未知なものだと気がつき、今までと違いはないと思いました。身の辺りの記録から始まったものが、だんだんと映画のようなものになっていくのは、近くにあるもので遠くをつかんでいくような楽しい感覚でした。

——撮影と制作のプロセスについてお聞かせください。

映画ができあがるまでにはふたつの行程がありました。ひとつめは2020年の4月から毎日、その日に撮影した映像を家族が寝静まった夜に編集し、前日までの映像の後ろに足していく作業を続け、月の最

—— This film takes the form of a one-year audiovisual diary starting in the spring of 2020. Have you shot this kind of diary-style film before, either continuously or intermittently?

No, this is my first time doing it. In the past, I would point my camera at things that were distant from me, the things I didn't know or that were unknown. So, I didn't shoot anything close to me, like my own family or daily life. But as I kept on shooting, I realized a child was something I didn't really know, and raising kids and being in a pandemic were the unknown, and I figured these things were no different from what I had been filming before. It started out as a record of my surroundings, but it gradually turned into something more cinematic, and it was a joy to capture from a distance the things that were close.

—— Tell me about the filming and production process.

There were two stages to finishing the film. The first stage started in April 2020 and lasted 12 months where every day I'd edit the day's footage while the family was asleep at night, and I'd add it on to the previous days' work; and on the last day of each month, I'd send five-minute clips with no soundtrack to my friends as a sort of status report. The second stage was a period of re-editing where after a year or so of reviewing all the footage, it occurred to me I'd have to remove a large chunk,


上映 Screenings

 『それほとにかくまぶしい』 *Radiance*

【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 15:10- [F3] | 8日 Oct.8 10:00- [F5]

(『GAMA』と併映 | Screened together with GAMA)

終日に友人たちへ近況報告のような5分ほどのサイレント映像を送っていた12ヶ月です。ふたつめは1年ほど時間をおいてすべての映像を見返したところ、映画にするためにはそれら約1時間の大部分を破棄しなければならないとわかり、再び編集を行った期間です。

—音響も含めて非常につくりこまれた構成という印象を受けます。編集するうえで留意されたことはありますか。

翌日何を撮るのかわからない毎日の編集作業では全体を見渡すことができないので、あれとこれは似ているといった類似でショットをつないでいこうと思いました。前のショットが次のショットを呼び込むような、しりとりがずっと続いていくような感覚といえましょうか。それはとても感覚的な作業で、たわむれと言ってもよいものかもしれません。その後の編集では全体を見渡して順序を入れ替えたり、映像を追加するなど再構成をしました。撮影時に同時録音をしていないのでまずサイレント映画ができあがり、応募締切日に1日でサウンドトラックを作りました。

—手紙や日記のような文章がモノログで語られ、全体のトーンを形づくっています。それらの言葉は撮影時に書き留めていたもの、あるいは編集の行程で考え出されたものでしょうか。本作に付けられた言葉についてお聞かせください。

撮影中に感じたことと、その後時間をおいて行った編集中に気づいたことの両方があります。音声映像と主従関係ではなくお互いが独立しながらも影響し合い、収斂より拡散していくような関係をいつも考えています。

—明示的には言及されませんが、本作の背景にはコロナ禍が大きく横たわっていると思います。監督にとってこの3年間はどのようなものだったか。

毎日撮影しようと決めたまっかけは、ある音楽家の「コロナの間に何もしないで、過ぎ去った時にまた普通に音楽ができると思ってるミュージシャンっているんだろうか?」という問いかけでした。Covid-19に加えてはじめての子育ても私に混乱と不安を与え、その結果生命力のあるものや光にばかりカメラを向けて正気を補おうとしていた、というか気を紛らわせていたのかもしれない、と今になると思います。そのような状況下で私に作ることでできる映画はこの他にありませんでした。

maybe an hour or so, to make it into a film.

— I get the impression that structurally this is a very well put together film, including the soundtrack. What things did you pay attention to when editing?

In the daily editing process, it wasn't possible to get a sense of what the whole film would look like because I didn't know what I was going to shoot the next day, so I was connecting shots that had some kind of similarity here or there. In a way, it felt like the previous shot was inviting the next shot in a sort of continuous game of *shiritori* [word-link]. It was a very sense-oriented process, you could even say it was kind of lark. In the later stages of editing, I got a view of the whole picture and restructured the film, reordering and adding footage. Since I wasn't recording sound while shooting, my first draft was silent, but I created a soundtrack in a single day on the final day for submission.

— The overall tone is shaped by a monologue where passages seemingly from a letter or a diary are being read aloud. Were these words written down at the time of shooting, or were they thought up during the editing process? Tell me about the words associated with this work.

It was both: some of it was something I sensed while shooting, and some of it came to me afterwards while editing. I've never considered the audio a slave to the visual; rather, they have a mutually independent relationship while still influencing each other but in a way that's more expansive than convergent. — Although never mentioned explicitly, I think coronavirus looms large in the background of this film. As a director, what have the last three years been like for you?

The impetus for deciding to shoot something every day came from a musician who once asked, "What kind of musician does nothing during coronavirus and expects to be able to play music normally again when it's over?" Besides Covid-19, I was raising a child for the first time, and so I had a lot of confusion and anxiety; as a result, I pointed my camera only at things with vitality and light as a way to compensate for my mental health, or, then again, maybe I was just trying to distract myself. I couldn't have made films any other way under these circumstances.

(Translated by Thomas Kabara)

それでも絶望はしない

——『何も知らない夜』『我が理想の国』

And Yet, We Shall Not Despair:

A Night of Knowing Nothing and Land of My Dreams

藤井美佳 | Fujii Mika

(字幕翻訳者 | Film Subtitler)

インドは国ではなく大陸だと言われる。一部の事象をインド全体の文脈で語ることも、全体を一部に当てはめることも難しいと思ってきたが、パヤル・カパーリヤーの『何も知らない夜』とノウシーン・ハーンの『我が理想の国』を見て、2019年暮れ以降の一時期、人々が空間を超えて確かに共鳴し合っていたことを知り圧倒され続けている。

両作品には同じ動画が使われている。それは2019年12月15日のジャミア・ミリア・イスラミア大学に設置された防犯カメラの映像で、治安当局が大学に突入する様子と、脱出を阻まれ逃げ惑う学生の姿が確認できる。ネットに拡散されたこの動画にいち早く反応したのは学生で、各地で連帯の輪が広がった。

この出来事が起こる2日前、国会で市民権改正法（CAA）が成立した。その内容は2014年12月31日以前にアフガニスタン、バングラデシュ、パキスタンからインドへ入国したヒンドゥー教、シク教、仏教、ジャイナ教、ゾロアスター教、キリスト教の難民に対しインドの市民権を認めるというもので、ここにイスラム教徒は含まれない。同年8月には、北東インドのアッサム州で国民登録簿（NRC）が発表され、登録要件を満たさない190万人近くが市民権を失いかけた。その半数がイスラム教徒だったとされる。そして12月13日、世俗主義をうたう国家の基盤を損なう動きに反発した学生を中心にデモが起こった。

『我が理想の国』は、まさにそのデモの場面から始まる。ニューデリーのジャミア・ミリア・イスラミア大学に通うノウシーン・ハーンは、教育熱心な両親の下、ほぼイスラム教徒のいない学校で教育を受け、同じ信仰を持つ友達はいなかった。インドのイスラム教徒は2億人とされるが、社会的に見れば少数者であり、その多くは貧困層で、良い教育を受けられる人々の数は限られている。

『何も知らない夜』で物語を伝えるのは、マハーラーシュトラ州ブネーにある映画学校（インド映画テレビ研究所）に通っていた女子学生Lだ。Lは低カーストのヒンドゥー教徒で、異カーストの男性と恋愛し（インドではタブーとされ、場合により殺される）、むなしい別れ

It's said that India is not a country but a continent. I've always found it difficult to speak about some event in the context of the whole of India or to apply the whole of India to some event, but after watching Payal Kapadia's *A Night of Knowing Nothing* and Nausheen Khan's *Land of My Dreams*, I continue to be amazed at how, for a period of time starting from the end of 2019, people were able to truly resonate with each other across space.

Both films use the same video clip. It's footage from a security camera at Jamia Millia Islamia University on December 15, 2019 showing security officials raiding the university and students fleeing after being blocked from escaping. When the video was shared on the Internet, it was students who were the first to respond, with a ring of solidarity spreading around the country.

Two days before this incident, parliament approved the Citizenship Amendment Act (CAA). The law grants Indian citizenship to Hindu, Sikh, Buddhist, Jain, Zoroastrian, and Christian refugees who entered India from Afghanistan, Bangladesh, and Pakistan before December 31, 2014; but it does not include Muslims. In August of the same year, nearly 1.9 million people who didn't meet registration requirements faced the threat of losing their citizenship when the National Register of Citizens (NRC) was announced in the northeastern Indian state of Assam. Half of them were reportedly Muslims. On December 13, demonstrations broke out mostly by students protesting this move, which undermined the foundation of a nation claiming to be secular.

Land of My Dreams begins with a scene from this very protest. Nausheen Khan, a student at Jamia Millia Islamia University in New Delhi, was raised by education-minded parents and taught at a school with almost no other Muslims and had no friends of the same faith. India has an estimated 200 million Muslims, but they are a social minority, many of them poor, with limited access to good education.

The story of *A Night of Knowing Nothing* is told by L, a female student at a film school (the Film and Television Institute of India) in Pune, Maharashtra. L is a lower-caste Hindu who falls in love



『何も知らない夜』 *A Night of Knowing Nothing*



『我が理想の国』 *Land of My Dreams*

を経験した。映画制作に集中しようとするが、学校がヒンドゥー至上主義政党の影響を受け、表現の自由に危機感を覚えた学生らがストを決行。Lも積極的に参加し、見聞を深めていく。

インドでは、名前から出自が特定されやすい。ハーンであればイスラム教徒であるのは明白で、Lの実名は不明だが、低カーストであることから、自ら進んで名乗らなかったはずだ。2人は、名乗ること自体が苦しみとなる歪んだ構造の中を生き、学問の自由が担保されるはずの大学が政治の影響を受けるという経験をした。しかし、社会を責めるのではなく、自らもその構造にのみ込まれ無自覚に生きてきたこと、自らの中にも不寛容な精神があったことに思い至る。

『我が理想の国』の中盤、大学からほど近いシャヒーン・バグ広場でイスラム教徒の女性が座り込みを始める。自分のためではない。未来を生きる娘たちのため、無数の女性が静かに集い、支え合い、語り合った。暴力とは無縁のしなやかで崇高な連帯は、信仰や出自を超え、インド中の人々の魂に届いた。

現政権下のインドで、イスラムフォビアは一層加速している。リンチ、レイプ、自殺など、この世の理不尽に身を呈し命を落とした人々の無念はいかばかりかと思う。不寛容な世界に風穴を開けたいなら絶望するのではなく声を上げ続けるしかない。そして他者の声に耳を傾け続けること。ノウシーン・ハーンやLやシャヒーン・バグの女性がしたように。まずはそこからだ。革命に勝利を。

上映 Screenings

『何も知らない夜』 *A Night of Knowing Nothing*

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

6日 Oct.6 19:10- [CL] | 10日 Oct.10 14:45- [YC]

『我が理想の国』 *Land of My Dreams*

【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 17:40- [F3] | 9日 Oct.9 10:00- [F5]

with a man from another caste (considered taboo and potentially lethal in India) but goes through a pointless estrangement. She tries to focus on making films, but with the school under the influence of a Hindu supremacist political party, her schoolmates sense their freedom of expression being threatened and decide to go on strike. L enthusiastically joins in and sees the world in a new way.

In India, it's easy to identify a person's origins by his or her name. A name like Khan is obviously Muslim, but L's real name is unrevealed, and coming from a lower caste, she wouldn't have volunteered it. The two of them experience the influence of politics on their university, which is supposed to guarantee academic freedom, as they live within a twisted structure where merely revealing your name causes distress. Nevertheless, instead of blaming society, they realize they too have been absorbed into this structure and are living unconsciously within it, and they too have internalized a sense of intolerance.

Midway through *Land of My Dreams*, Muslim women begin a sit-in at Shaheen Bagh Square, not far from the university. They are not protesting for themselves. It's for the sake of their future daughters that these women gather quietly but in large numbers, speaking with each other, supporting each other. This elegant, sublime, and nonviolent solidarity transcends faith and origins and reaches the souls of people across India.

Islamophobia is accelerating in India under the current government. I can't help but feel regret for those who've lost their lives to the injustices of this world through lynchings, rapes, and suicides. If we want to make a difference in an intolerant world, we must not despair, but instead continue to speak out. And we must continue to listen to the voices of others. Just as Nausheen Khan, L, and the women of Shaheen Bagh did. That's where it starts. Victory to the revolution.

(Translated by Thomas Kabara)

夢と現の境界領域

——『ペイルートの失われた心と夢』『ナイト・ウォーク』

At the Borderlands Between Dream and Reality:

A Lost Heart and Other Dreams of Beirut and Night Walk

結城秀勇 | Yuki Hidetake

(映画批評 | Film Critic)

マーヤ・アブドゥル=マラク『ペイルートの失われた心と夢』では、一見平穏なペイルートの街の風景の上に、死や失踪によっていなくなってしまった人々について語る3人の人物の声が重ねられる。その声からは、レバノン侵攻をはじめとする軍事衝突、その根にある宗教的対立や経済条件のようなペイルートの歴史がこだましているのが聞き取れる。

なにげない日常の景色と、人々の中に眠る血塗られた記憶とが対置されているように見えてもするのだが、真に重要なのは、声が語る内容が現実の条理を越えた夢のようなものであることだ。死者が生者を責める。語り手が犬になり叫び出す。もちろん、そうした夢の核となる現実に起こった出来事を推測することはできるし、逆に絶対に現実には起こらなかったであろうこともある程度見分けられる。しかしそ

In Maya Abdul-Malak's *A Lost Heart and Other Dreams of Beirut*, three voices speak of the dead and missing against a backdrop of seemingly ordinary scenes of Beirut life. Audible in these voices are echoes of Beirut's history, from that of armed conflicts including the most recent Lebanon War to the underlying religious strife and economic conditions fueling them.

Casual scenes of everyday life are juxtaposed against blood-soaked memories that lie dormant within the city's inhabitants, but what is truly important is that the narrative content depicts something like dreams that transcend the logic of reality. The dead rail angrily against those still alive. One narrator turns into a dog and begins howling in rage. We can infer, of course, which of the events at the heart of these dreams happened in real life, just as to a certain extent we can tell which definitely *didn't* happen.

の境目に、悪夢のような現実とも、現実のような夢ともとれる領域が、どうしても残されるのだ。

そのとき、現実の変形たる夢として語られる声と、ありのままの現実としての映像、という対立の構図が突然不確かなものになる。3人目の女性が語る声に合わせて、海沿いの道を歩く男女数人の後ろ姿をカメラが追い続けるシークエンスがある。後ろから来た人に次々スイッチするように人々の後頭部を追いかけていくと、最後の女性は海に向かって足を止め、横顔をカメラに見せる。このかなり複雑なカメラワークがすべて即興的に行われたとは思えない。演出の作為性を批判したいわけではない。夢として語られる内容と同様に、日常のように見える風景もまた、現実からつくりだされたものだと言いたいのだ。

監督が本作の声と映像を説明するさいに「逆アングル」という言葉を用いているのは興味深い。声が語ることは風景の映像のフレーム外にあり、風景が語ることは夢の声のフレーム外にある。しかしそれらは、カメラを反対側に向ければそこにある、同じ場所の出来事なのだ。そのとき、日常的な景色もまた、夢とも現実ともつかない境目に漂い出す。

この映画で語られる喪失の夢や、夢と映像との間に監督が持たせた関係性に、安易に「共感」できるなどとは決して言えないのだが、それでもなおそれに似た感覚を持っていると感じてしまう。それは、Covid-19のパンデミックによる世界規模のロックダウンの経験と、どこかでかすかに通じ合う気がする。少なくとも私は、たった3年前のことなのに、夢とも現実ともつかない稀薄な記憶によってしかあの当時を思い出すことができない。なぜあのときはああだったのにいまはこうなのか、それをつなぐに足る科学的なデータや論理的な説明を私は思いつかない。

ソン・グヨン『ナイト・ウォーク』もまた、その当時に夢のように思い起こさせる作品である。彼が実際にロックダウン下に撮られた映像を利用したのかは知らない。しかし、ブルーグレーに染まる画面、夜景の灯りの点滅としてしか感じとれない人の気配、そして存在しない音——それは世界の多くの人がかどこか似た共有体験として持つ、ロックダウン下の夜の景色に似ている。

人のいない、動くのは猫や草木や水面の光の反射程度、という映像に、ときには遠い昔の景色を思い起こさせる詩と、その詩が呼び起こした風景であるようなそうでもないようなドローイングが重ね描きされていく。はじめはドローイングや詩が、映像の明るい部分を囲むように暗い部分の上に重ねられているように見えるので、映し出される



『ハイムートの失われた心と夢』A Lost Heart and Other Dreams of Beirut

But at the boundary between these two extremes remains a space altogether more ambiguous, one simultaneously perceivable both as a nightmarish reality and a realistic dream.

In such moments, the contrast between the voiceovers narrating dreams of a distorted reality and the images of the real world suddenly becomes ambiguous. In one sequence set against a woman's voiceover, the camera follows men and women from behind as they walk along the coast, switching between the backs of their heads each time a new person enters the frame, until the last woman stops with her profile to camera and faces out to sea. Given the highly intricate camerawork, it's unlikely the scene was filmed spontaneously. This isn't meant as a slight on the artifice of the direction, but rather to point out that the scenes that appear taken from everyday life have also been "constructed" from reality, just like the voiceovers narrated as dreams.

It's interesting that the director describes the filmed sequences as being the "reverse shot" of the voices we hear. The contents of the voiceovers exist outside of the visual frame, of course, just as the on-screen imagery lies beyond the frame of the narrated dreams. And yet both supposedly happen in the same place—were the director to point the camera in the opposite direction, one is to assume, there they would be. Scenes of everyday life thus drift across the border between dream and reality.

Having no firsthand experience of the horrors of war, I can't pretend to relate personally to the tales of loss and the merging of dream and reality evidenced in the relationship between voices and images in the film. But in my own way, I did recognize in them the faint echo of a sensation with which we have all become familiar throughout these past years of pandemic-fueled lockdowns: a feeling of uncertainty, that reality and dreams might not be as distinct as we tend to think. Speaking personally, at least, I can only recall that time through tenuous memories that seem neither quite dream nor reality, even though it was only three years ago. I can't think of any scientific data or logical explanation that would be capable of connecting the way things are now to how they were back then.

Sohn Koo-yong's *Night Walk* is another work that makes us recall that time as if it were a dream. I don't know if the director shot the images used in the film during lockdown or not. But there's something about them—their greyish-blue tint, the way human presence is perceivable only as flickering lights in the night, the absence of sound—that resembles the way nights used to look during lockdown, that shared experience to which so many around the world can relate.

『ナイト・ウォーク』Night Walk



夜景の輪郭を摸っているのだとを感じる。目に見えるものの周りを、目に見えない想像力が補っているのかと。しかし、音もなく、青以外の色もなく、動きすらほとんどないその世界を見つめ続けていると、そんな可視と不可視の境目がいかに曖昧かに気づかされる。明部と暗部の境に、見えなれど思っていたものが見えてくる。そこにあるものは蠢いている（「石という石は動き出そうとし」）。青しかない色彩の中に無限の階調がある。その見えるとも見えなれどつかないものたちの動きは、かすかな音を立てているかのようにさえ思えてくる。

過去の記憶や歴史から学ぶ作業とは常にそのようなものなのかもしれない。あのとき確かにそこにあった、恐怖や愚かさや、わずかなやさしさを忘れずにいるために、そこからなにかを学ぶために、私たちは夜に夢と現の境目を歩く。

上映 Screenings

『ペイルートの失われた心と夢』 *A Lost Heart and Other Dreams of Beirut*
【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 10:10- [F3] | 9日 Oct.9 14:30- [F5]

（『確かめたい春の出会い』と併映）

Screened together with *Encounters on an Uncertain Spring*

『ナイト・ウォーク』 *Night Walk* 【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 18:50- [F5] | 8日 Oct.8 17:20- [F3]

At times, superimposed against a backdrop of images minus people—in which the only things moving are cats or vegetation or the reflection of light on the water's surface—are poems redolent of scenery from days long past, and drawings that seem as if they might be of the places evoked in the poems, or then again perhaps not. Initially, the drawings and poems give the impression of having been positioned in the darker portions of the screen so as to surround the brighter parts of the image, as though in imitation of the outline of the night views on display. An invisible imagination standing in for the missing periphery of what can be seen. But to keep looking at it—at this silent world where there's no color but blue, and hardly even any movement—is to become aware of just how blurry the line separating visible and invisible really is. In the spaces between light and darkness, you begin to see things that you could have sworn weren't there. Something is stirring (“All the stones are trying to move, wriggling and squirming...”). A palette of nothing but blue is comprised of an infinity of different gradations. It even starts to feel as if the barely perceptible movements themselves are making faint sounds.

Perhaps this is what learning from history and past memories is always like. So as not to forget the fear, the foolishness, the small kindnesses we feel certain existed—so as to learn something from them—we traverse the border between reality and dreams at night. (Translated by Adam Sutherland)

流し目に見ること

——『ホワット・アバウト・チャイナ?』と翻訳の問題

Looking Sideways at

Alors, la Chine? / What About China? / Howatto abauto Chaina?

マーク・ノーネス | Markus Nornes

(映画研究 | Film Studies)

トリン・T・ミンハの中心的な関心事はこれまでどつねに翻訳の問題にあり、であれば今回の作品の「ホワット・アバウト・チャイナ?」なる日本語題をここで検討しておく、というのはどうだろう。この題は実のところ、英語の音を日本語の書字体系でそのまま転記したものであって翻訳ではない。英語運用能力が十分にあったとしても、日本人からすればこれはどう読まれるのか。もとの英語題は記号の密度が実はそれなりにあり、文脈や読む人にもよるが、そこにはあらかじめ定められた意味がさまざまに詰め込まれている。日本語題の訳者がどうにもならず匙を投げ、外来語であることを示す文字による音声そのままの表記に頼った——その結果タイトルの意味産出性は削がれ、あくまで外国のものであるとの刻印が作品にも押されることになる——のもおそらくはそのためなのだろう。

A core concern of Trinh T. Minh-ha's has always been the matter of translation, so let's consider her film's title in Japanese: “ホワット・アバウト・チャイナ?” This is actually a transliteration and not a translation, the transliteration of which would be “Howatto abauto Chaina?” What would this mean to Japanese, even if their English was competent? The English actually has a semiotic density filled with promised meanings depending on the context and the reader. Perhaps this led the Japanese translator to throw up their hands in despair and resort to straight conversion to the script reserved for loan words—thinning out the title's productivity while marking the film as resolutely foreign.

It's a pity, since Trinh borrows her title from an essay by Roland Barthes entitled, “Alors, la Chine?” (translated as “では、



ASIAN Documentaries

考える社会を
取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門
動画配信サービス

アジアンドキュメンタリーズ

これが残念なのは、「What About China?」というそのタイトルが、ロラン・バルトの「Alors, la Chine?」と題されたエッセイから監督が拝借したのだからだ（つまりバルト著作集の吉村和明による訳を踏襲すれば、映画の日本語題は本来なら「では、中国は?」となるはずである）。この文章をバルトがル・モンド紙上で発表したのは1974年、テル・ケル派の面々と連れ立っての中国旅行の数週間後のことである。それは68年5月の失意を経たあとの本当の革命、すなわち文化的な革命なるものを探し求める旅路だった。このエッセイとのちに刊行された日記からはしかし、バルトが中国を味気のない退屈な地と見ていた——例外は料理と書字と子供たちで、とくに子供は彼が当地で見つけることのできた唯一のアナーキズムである——ことが窺い知れる。党の示すうんざりするほどのイデオロギー的定型文と、道中それが果てしなく反復されたことに、彼はほとほと嫌気が差してしまったのだ。エッセイの記述によれば、「中国はその政治的〈テキスト〉以外に読むべき自身をほぼ示さない。ただこの〈テキスト〉だけはいたるところにあり、それを免れる領域はどこにもない」。

バルトは66年と67年の日本来訪時には確実にあったような感化を、中国ではまるで受けなかった。それは精彩を欠く当時の日記の散文的記述に如実に表れているが、とはいえ5月3日のメモには例外的に、現地地で会う機会があった欧州人に見られた二つの傾向について、こんなことが記されている。曰く、彼らは努めて中国を中国人のように眺めて内部から語ろうとするか、あくまでも西洋の視点から中国を眺めつづけるかのどちらかだが、「わたしからすればこれら二つの眼差しはいずれも間違いである。ここで適切なのは流し目に見る眼差しなのだ」と。

奇しくもトリン・T・ミンハは、自身が責任編集を務めた1986年刊行の『ディスコース』誌特別号「彼女、不適切な／領有されない他者」に、「Alors, la Chine」の英訳記事を掲載している。『ホワット・アバウト・チャイナ?』がバルトに捧げるにふさわしい作品であるのは、この映画がバルトとの対話になっているだけでなく、それが彼の言う「流し目の視線」を体現しているからである。本作は中心／周縁をはじめ、単純な二元論とは構造的にも美学的にも距離を置いている。彼女の映画や著作がどれもそうであるように、人を誘い込む入口がさまざまにある開かれた作品なのだ。要塞のごとき円形土楼に入口がひとつしかないのとは対照的に、この映画に入り込む道は、誰もがその人なりに見つけることになる。私の場合、それは作中で「時は川。古代がまだ過ぎ去っていないとしたら? そして現代が、今あるわけでも未来に向かうわけでもないのだとしたら?」と監督自身が唱える箇所だった。これは地方の周縁地域にあるべき真正の姿を探し求めることでも、いにしえのまま時間の止まった不変の現実が村の暮らしにあると考えることでもない。むしろバルトの言う政治的〈テキスト〉の乱暴な論理が、別の時代、別の美学、別の生き方、すなわち別の〈存在〉のあり方にそなわる持続性と出会う、そのような複数の時間の編み込みのことを述べているのである。（中村真人訳）



中国は?” by Yoshimura Kazuaki; so perhaps the Japanese film title should really be “Dewa, Chugoku wa?”). Barthes published this in *Le Monde* weeks after a journey to China with a *Tel Quel* delegation in 1974. It was a search for a real revolution, a *cultural* revolution after the disappointments of May ’68. We know from this essay and his published diaries that he found China dull and dreary—except for the cuisine, calligraphy and the children (the only anarchism he could find). He was repelled by Party’s stultifying ideological template and its endless iteration across their tour. He wrote, “China offers very little to be read aside from its political Text. That Text is everywhere: no area is exempt from it.”

Barthes found no inspiration in China, as he most certainly did on his trips to Japan in 1966 and 1967. This comes out in the lackluster prose of the diary, except for a May 3 note about the Europeans he met, who exhibited two tendencies. Either they strove to speak from the inside and see China as Chinese, or they continued to see China from the point of view of the West. He concluded, “These two gazes are, for me, wrong. The right gaze is a *sideways gaze*.”

Curiously, Trinh herself brought a translation of Barthes’ “Alors, la Chine?” to English in “She, the Inappropriate/d Other,” a special issue of *Discourse* she edited in 1986. *What About China?* is a fitting tribute to Barthes, as the film is not only in dialogue with Barthes, but it embodies his “sideways glance.” Trinh’s film eschews binaries structurally and aesthetically, starting with center/periphery. Like all her films and writings, it is an open text with many inviting points of entry. Quite unlike the round, fortress-like Tulou with their single entrances, everyone will find their own way into this film. Mine was the moment she intones, “Time is river. What if the ancient is not past? And the modern, neither present nor futuristic?” This is not a search for authenticity on the rural periphery or equating village life with some archaic, timeless, fixed reality. It is, rather, a braiding of temporalities where the violent logic of Barthes’ political Text meets the durability of other times, aesthetics, ways of living—ways of Being.

上映 Screenings

『ホワット・アバウト・チャイナ?』 *What About China?*

[インターナショナル・コンペティション International Competition] 6日 Oct.6 17:40- [YC] | 7日 Oct.7 13:05- [CL]

会場略記 | Abbreviations for venues

[YC] 山形市中央公民館ホール (6階) | Yamagata Central Public Hall (6F) [CL] 山形市民会館大ホール | Yamagata Citizens' Hall (Large Hall)

[CS] 山形市民会館小ホール | Yamagata Citizens' Hall (Small Hall) [F5] フォーラム5 | Forum 5 [F3] フォーラム3 | Forum 3 [F2] フォーラム2 | Forum 2

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1 (2階) | Yamagata Creative City Center Q1 (2F) [YE] やまぎん県民ホールイベント広場 | Yamagin Kenmin Hall Event Square

映画の街ブラッドフォード、その遺産と未来

Bradford, City of Film:
Its Heritage and Future

ルイーザ・ローズ・マックルストン | Louisa Rose Macklestone

(映画監督 | Filmmaker)



『風景×映画』The Power of Film Against the Landscape

わたしの故郷ブラッドフォードは19世紀にまで遡る豊かな映画遺産に恵まれ、2009年には世界初のユネスコ映画創造都市に認定されました。イングランド・ウェストヨークシャー州の中心にたたずみ、多様な人びとが暮らして市内でも150を超える言語が話されるこの街は、歴史の息づく、映画産業の盛んな土地柄。近隣の街リーズは、1888年にルイ・ル・プランスによって史上初の映画がつけられたところとしても知られています。ブラッドフォードについては、予算規模の大きな劇映画やテレビの制作地となっているばかりか、輝かしい受賞歴を誇るコンテンツをこの地域で生み出す独立系映画の作り手たちが活気に満ちたネットワークを形成しているという点が、とりわけユニークな特徴と言えるでしょう。

ブラッドフォードがロケ撮影地として好まれるのは、山形とも似たその独特で多彩な風景——広大な緑の田園地帯があり、丘陵や原野があり、英国繊維産業の中心地として栄えた100年以上の歴史をしのばせるヴィクトリア朝時代の産業建築が残る、その風景によるものです。今回『風景×映画』というドキュメンタリーの制作で山形を訪れたときも、そこにあるもの、またビッグバジェット作品だけでなく地元インディペンデント作家にも支援の手を差し伸べるそのさまが、両都市で信じられないほど似通っていることに気づかされました。

キム・ホプキンス監督のドキュメンタリー『映画者の仲間たち』は、そのような最高の環境でインディペンデントな映画制作がなされた素晴らしい実例のひとつです。この小品では、地域に根ざして映画をつくる人たちの芸術愛、そしてそれがいかに年齢や社会的背景のちがいを超えるものであるかが、コンパクトなかたちで描かれています。ブラッドフォードのこうした文化は、この地域の映画作家たちが培ってきた文化——彼らがいかに互いを支えつつ守り助け合いながらここを才能と情熱あふれる創作者たちのハブとして地図上に位置づけるためにともに取り組んでいるかを、ありのままに示すものなのです。予算の大きな作品の仕事に携わりつつ、自ら立ち上げた「ノーザン・フォートレス・フィルムズ」で自社制作のインディペンデントな映画をつくるわたしとしても、ブラッドフォードの街がもともた持っているものを世に知らしめるだけでなく、わたしたちの生み出してきたこの貴重な文化を育て維持してくれたらとの願いをこめて、次世代の才能への還元とその育成にも力を入れています。

最近では、11歳から20歳の若い人たちの初めての映画づくりに一緒に取り組みながら支援するプロジェクト「撮影中!——ブラッドフォード・ヤング・フィルムメーカーズ・チャレンジ」もわたしの声がかけて始まっています。参加者たちが努力と労力をかけてできた作品を発表するさい、シティパークにわたしたちの設営する「大スクリーン」での上映を手配してくれたのは、市の映画振興団体「ブラッドフォード・フィルム・オフィス」です。市内ではこうした上映は珍しいことではなく、映画作家たちの作品紹介の場を提供してくれるさまざまな団体やスペースがそこかしこにあるのです。(中村真人訳)

Bradford, my hometown, became the world's first UNESCO City of Film in 2009 and has a rich Cinema heritage dating back to the 1800s. Nestled in the heart of West Yorkshire, England, Bradford is home to a diverse population, with over 150 languages spoken in the city, a vibrant history, and a thriving film industry. The first-ever film was made in the neighbouring city of Leeds, by Louis Le Prince in 1888. Bradford is particularly unique as it not only hosts big-budget feature film & television productions but also has a flourishing network of independent filmmakers creating award-winning content in the region.

Bradford is a popular location for filming due to its unique and diverse landscape, like Yamagata, including vast, green countryside, hills and moorland, and industrial Victorian architecture reminiscent of its part in history as the capital of the UK textile industry over 100 years ago. When visiting Yamagata to make my documentary, *The Power of Film Against the Landscape—From Yamagata to Bradford*, I found incredible similarities in what the cities had to offer and how they not only support big-budget productions but also local, independent filmmakers.

A great example of independent filmmaking at its finest is Kim Hopkins's documentary: *A Bunch of Amateurs*. This piece encapsulates the love local filmmakers have for the art, and how it transcends age and background. This culture reflects that of filmmakers across the district, and how they support and champion each other, working together to put Bradford on the map as a hub of talented and passionate creatives. As a filmmaker who has worked on both big-budget productions and independently through my production company, Northern Fortress Films, I am not only enthusiastic about celebrating what Bradford has to offer, but also about giving back and nurturing the next generation of talent, in the hope that they will grow and sustain the valuable culture we have created.

Most recently, I have created a project called "We're Rolling! Bradford Young Filmmakers Challenge," where we have been working with young people aged 11–20 to support them in creating their first film. Bradford Film Office organised these films being screened on our "big screen" in City park, to showcase the effort and work participants had put into creating their films. Screenings like these are not uncommon across the city, with various organisations and spaces hosting a platform for filmmakers to showcase their work.

上映 Screenings

『風景×映画』ほか | *The Power of Film Against the Landscape—From Yamagata to Bradford* and more [街を見つめる人を見つめる View People View Cities] 7日 Oct.7 10:00–13:00– [Q1] 2-B

『映画者の仲間たち』*A Bunch of Amateurs*
[Double Shadows/二重の影 3] 8日 Oct.8 18:30– [YE]

山形酒はどこへ向かうのか？

And Just Where is Yamagata Sake Headed?

熊谷太郎 | Kumagai Taro

(株式会社らじょうもん代表取締役、純米酒専門店La Jomon店主 |
President, La Jomon KK; Owner, La Jomon Junmai Sake Boutique)

「山形が全国新酒鑑評会の金賞受賞数で日本一！」という明るい話題に沸いた2023年。IWC（インターナショナル・ワイン・チャレンジ）で二度チャンピオンサケとなった「出羽桜」さんや、かの有名な「十四代」を醸す高木酒造さんがあるのも山形。2016年には日本酒の地理的表示「GI山形」に指定され（県単位の認定は初めて）、山形は自他ともに認める美酒県となっています。

山形酒の隆盛を語るには、元山形県工業技術センター長・小関敏彦先生の存在を抜きにはできません。蔵元間の交流を盛んにすべく、小関先生主導のもと「山形県研醸会」が結成されたのは1987年のこと。年数回の講習会で酒造技術を共有し合い、そして泊まりで夜中まで飲みながら酒を語り合うといった何とも人間味のある場が今も続けられています。全国に先駆け地元の人材育成にも成功しました。「酒に必要なのは愛、ラブだよ」と熱く語っていた小関先生の姿が思い出されます。そうした愛に支えられた、絶えざる技術の研鑽と質の高い情報共有こそが、山形酒の美味しさの秘訣です。

そんな山形酒にも不安要素があります。酒質の均質化です。酒の味が似たり寄ったりになっているのではないのでしょうか？ 山形酒の特徴は、米を良く磨いてもちいるため、香りがあるスツクリしているということ。そのぶん個性に欠けるざらがあります。大トロがどれだけ旨くても鮓屋でそれだけ食べていたら飽きます。様々な鮓ネタがあるからこそ目にも楽しく口飽きせず食べることができます。お酒にも、コハダやハマグリ、イカのように地味な存在があつていい。もっと蔵元さんそれぞれが個性を輝かせてほしい。そして飲み手もお爛をしたり、炭酸で割ったりお酒同士をブレンドしたつていい。山形酒をもっと自由に身近な存在として楽しんでほしいと思います。というわけで、山形酒は江戸前鮓を目指そう！そして世界へ！



上映 Screening

『山形の酒—蔵王の恵み つむぐ技—』ほか
The Sake of Yamagata: Mount Zao's Blessing and more
【街を見つめる人を見つめる View People View Cities】
7日 Oct.7 10:00- [Q1] 2-B

SPUTNIK YIDFF Reader 2023 No.3

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) ©2023

〒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：2023年10月7日 | Date of Publication: October 7, 2023



山形市3酒蔵の酒を調合した「純米大吟醸 ナヌカ」。山形の伝統工芸「平清水焼」のぐい呑みで、山形の銘菓「のし梅」ともにぜひ。
Three Yamagata City stocks of pure rice wines blended by Kumagai Taro into Junmai Daiginjo Nanuka sake. Enjoy yours with a local specialty, Noshiume dried plum, in a Yamagatan classic sake cup from Hirashimizuyaki Ware.

“Yamagata received the most gold prizes from the Annual Japan Sake Awards!” a bright story that simmered up 2023. Our local Dewazakura Sake Brewery twice brewed Champion Sake for the IWC (International Wine Challenge), and the famous Juyondai by Takagi Sake Brewery is also Yamagatan. Featured in a selection of local sake, “GI Yamagata” (our first time nominated at the prefectural level), we have fermented in the public eye, to ourselves and others, as a sake lovers’ haven.

To speak to the prosperity of Yamagata sake, there is no one better than Koseki Toshihiko, former Director of the Yamagata Research Institute of Technology. Energetically facilitating exchange between our breweries, Mr. Koseki led the Yamagata Kenjokai, which studies the industry and was founded in 1987. Several times per year lectures on technologies are shared, with overnight trips in which late into the evening attendees would drink and discuss sake in a delightful and still regular event. There, we have trained new generations of brewers, outstepping the rest of Japan. “What sake needs is love, love itself,” Mr. Koseki has impressed me with the passion with which he would speak such words. Supported by such a love, our heritage of study and high standard of information sharing is a key ingredient to Yamagata sake.

Of course, some elements of our brew lack. The standardization of sake quality is one. Do the tastes of the sakes seem similar, differing only slightly? A trait of Yamagata sake is thorough cleaning of rice before use, so it is full of aroma, yet carries a smooth sensation. So there is a certain loss of uniqueness on that point. No matter how good the tuna may be, one gets bored of eating it at a sushi restaurant. That there are various kinds of sushi is what allows the enjoyment to go on. Sake should also have modest flavors, various textures, like the many types of ingredients used in sushi: kohada gizzard shad, hamaguri clams, and squid. I wish for our many breweries to truly polish their signature brands. So, for the customers, there shall be no need for set drinking styles: one can heat their sake or blend with soda. I think it is time to stretch our limits a little bit, to have fun. May Yamagata sake achieve what Edo did with sushi! The world over!

(Translated by Kyle Hecht)

取り返しのつかなさ生きていく

——『どうすればよかったか?』

Living with Irrevocability: *What Should We Have Done?*

伊津野知多 | Izuno Chita

(映画研究 | Film Studies)

多くの人が家族の膨大な私的映像アーカイブをもっている。アルバムの頁をめくりホームビデオを再生することでよみがえってくる過去のイメージは、記憶を繋ぎ止め思い出語りを駆動し、家族の集合的な物語を、もう変えることのできない出来事の意味を、できるだけ望ましい方向（「これでよかった」）に紡ぎあげる支えとなる。だがもしその物語が間違っていたとしたら？ 本作の監督の藤野知明は、20年間にわたって自らが撮影した凄絶なホームビデオを通して、「これでよかった」という物語に閉じようとする両親の語りに抗おうとした。

その家は固く閉ざされた空間である。ともに医師で研究者の藤野の両親は、学生時代に統合失調症らしき症状の現れた姉に精神科を受診させることを拒み、長年にわたって自宅に留め置いていた。藤野は最初からその判断に不信感をもっていたが、何もできないまま問題だらけの家を一人離れるしかなかった。彼がカメラを持って実家に戻り定期的に撮影をし始めたのは2001年のことだ。その時点で姉が病を発症したと思われる日から18年が経過していた。柔和そうな父と少し気が強そうな母、奇妙な言動をとる姉。家族そろっての外食や食卓での会話。彼らだけで過ごしてきた長い時間の積み重ねが作り上げた、このあたりまえの日常の光景に強烈な違和感を覚える。彼らの生活から除外され、唯一外部の目をもった藤野だけが事態の異常さに気づいている。カメラがもたらす対象との距離は藤野をさらに家族から隔てるが、時折カメラの背後から語りかける声は彼をまぎれもなくこの家族の一員として繋ぎ止めてもいる。このやるせない距離から一体何ができよう。介入の試みも失敗した藤野にできるのは、「どうすればよいか?」と自問しながら、少しずつ古い、壊れていく家族を記録し続けること、証拠物件のように現在を客観的かつ残酷に写し出す映像によって、両親の主観的な語りの言葉が捉えそこね切り捨ててきたものや見ないようにしてきたものに向き合い続けることだけ

Many people have enormous private archives of family movies. Images of the past will be brought to life when you turn the pages of your family album and replay your home videos. They serve to retain memories, prompt a conversation about your good old days and function as the support on which you will weave your collective family narrative in which the meanings of irrevocable events are turned towards a desired direction (“we did our best”) as much as possible. But what if your narrative turns out to be wrong? Director Fujino Tomoaki tried to resist his parents’ narrative, which closed in on “we did our best,” through the disturbing home videos he filmed over 20 years.

The house is a firmly closed space. Fujino’s parents, both of whom were medical doctors and researchers, refused to consult a psychiatrist for their daughter who showed schizophrenic symptoms while a student and confined her at home over a number of years. Although Fujino was suspicious about their decision from the very beginning, he had to leave home full of problems without being able to do anything. It was in 2001 that he returned to his parents’ place with a camera and began filming his family periodically. 18 years passed at that point since the day when his sister developed schizophrenic symptoms. His father looks gentle whereas his mother appears a little strong. His sister behaves strangely. They go out together and talk over a meal. Such ordinary daily scenes of theirs, created through the cumulative time they spent alone with themselves, make me feel intensely uncomfortable. Excluded from their life, only Fujino with an outsider’s eyes is aware of their abnormality. The distance between the camera and the object makes Fujino further removed from his family and yet his voice uttered from behind the camera unmistakably keeps him as a part of this family. What can he do from this ambivalent distance? Having failed to intervene, he can only keep recording his family who is falling apart year after year as they get older while asking himself, “What can I do?” All he can do is to store images which project the present at once objectively and cruelly just like evidence, in order to confront what his parents’ subjective narrative has failed to capture, discarded or tried not to look at. Self-documentarians often attempt to (re-)construct a narrative which will give meaning to their own or family problems into which they force their way, equipped with images. But Fujino cannot give meaning to his images. Nor can he present a new narrative. Only the irrevocable present accumulates.

In 2008 his parents’ solid narrative began to come apart



だった。セルフドキュメンタリーは、映像をよりどころにして自己や家族の問題に分け入り、そこに何らかの意味を与える物語を(再)構築しようとする営みだろう。だが藤野は映像に意味を与えることができない。新しい物語を提示することができない。取り返しのつかない現在だけが蓄積していく。

両親の強固な物語がほころびをみせ、藤野の願いがかなって姉が入院治療を受けられるようになったのは2008年のことで、そのとき両親はすでに80歳を越え、姉は50歳、藤野は42歳になろうとしていた。認知症を発症した母が死去した後、ガンを患った姉が2021年に死去するまでの間、藤野は父と姉をあちこちに連れ出し、誕生日やクリスマスを祝い、家族の「正しい」ホームビデオを取り返そうとするかのように記録を重ねる。そう遠くない未来の二人の死に際して幸福な物語が残されるように。けれども、表情が戻りコミュニケーションもできるようになった姉が父と過ごした穏やかな13年間の映像は、姉が入院するまでの7年間の映像に比べて圧倒的に短い。どんなに上塗りしても過去は書き換えられないといわんばかりに。取り返しのつかなさ、答えを見つけれなかったかつての「どうすればよいのか?」という問いはいつまでも藤野につきまとい、回帰してくる。映像に記録されてしまった現実、忘却することも自己完結的な語りで納得することも許さない。この残酷なホームビデオはそう告げている。

and his sister came to be hospitalized as he desired. At that time his parents were over 80 years old, his sister 50 and Fujino was turning 42. After his mother with dementia died, he took his father and sister to many places, celebrated their birthdays and the Christmas, and filmed them as if to retrieve his “correct” familial videos until his sister died of cancer in 2021. He thereby tried to leave a happy narrative for their not-so-distant deaths. His sister to whom expression returned could once again communicate with her father. She spent 13 years peacefully with him. The images from these 13 years are, however, overwhelmingly shorter than those of 7 years in which she was eventually hospitalized—as if to say that the past cannot be rewritten no matter how often you repaint it. Both irrevocability and the question of what I can do to which Fujino could find no answer back then are constantly following him and keep coming back to him. Realities recorded as an image permit neither oblivion nor sense-making with a self-complacent narrative. So does this cruel home video tell us.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

上映 Screening

『どうすればよかったか?』What Should We Have Done?
【日本プログラム Perspectives Japan】8日 Oct.8 20:00- [F5]

影響の領域

——『ベッピー』『ヘルマン・スローブ』

Realm of Influence: *Beppie* and *Herman Slobbe*

井戸沼紀美 | Idonuma Kimi

(上映・執筆「肌蹴る光線」| Programmer & Writer, Project “Hadakeru Kosen”)

ヨハン・ファン・デル・コイケンは1965年、アムステルダムに暮らす10歳・ベッピーについてのドキュメンタリー映画を完成させた。悪友たちとピンポンダッシュに励み、ときに空き地の廃車もひっくり返すエネルギー的な彼女の存在は、当時ファン・デル・コイケンが住んでいた近くの運河を照らすようだったという。

劇中、無邪気なベッピーの姿は確かにとびきり魅力的だ。クリスマス会で映画をできるだけ沢山、あわよくば一晩に5本も6本も観たがっている様子など、眩しくて仕方がない。けれど作品を観進めるうちに、我々はベッピーのどこか俯瞰した視点にも気付かされていく。さっきまで九九の歌を大声で歌っていた『地下鉄のザン』風の10歳は、「魂の行き先は天国かシェルのガソリンスタンド!」と笑い、橋の近くでキスした相手とは「永久と一緒にいると思わない」と話すのだ。もらった指輪を売ることを厭わず、所持金の計算に勤む様子にも、ベッピーの現実主義的な一面が覗かれる。

そんな彼女の様子がひとしきり映し出された後、映画終盤に置かれるのが両親のインタビュー映像だ。趣味のバイクの話をしながら「人生は素晴らしい」とにこやかに語る父親と、幼子を抱えながら「裕福な人は私たちを見下しています」と怒りを滲ませる母親。ファン・デル・コイケンもこの対比を強調しようとしているのか、父親のインタビュー



『ベッピー』Beppie

In 1965 Johan van der Keuken completed a documentary film on Beppie, a ten-year old girl living in Amsterdam. Beppie goes ding-dong ditch with her not so good friends and sometimes turns over a scrapped car in a vacant lot. According to van der Keuken, such energetic presence of hers seemed to shine on the canal near his place.

The innocent figure of Beppie in the film is exceptionally attractive. She is just radiant; she wants to see many films at the Christmas party and if there is a chance, she wants five or six movies in one night. But as we go on watching the film, we are made aware of her somewhat detached gaze. At times the ten-year old girl who looks like Zazie in the métro is singing a times table song loudly and at other times she is laughing, saying “Your soul goes to heaven, or to Shell, to the gas station!” After she kissed a boy, she says, “I don’t think I’m going to stay with Hennie forever.” She doesn’t mind selling a ring given to her and is busy counting money in her possession. These scenes show her realistic side.

After a series of scenes on Beppie’s daily life, the director places his interviews with her parents at the end. Her father says smilingly, “I think life is fantastic!” as he is talking about his

映像には呑気なBGMまで流れている。ここで観客は嫌でも理解するだろう。ベッピーの魂のあり方は、本人の意思はもちろん、彼女をとりまく環境や社会の構造にも、絶えず影響され続けているのだ。

他方、同じファン・デル・コイケンによって翌年に撮影された映画の主人公、14歳のヘルマン・スローブは生まれたときから目が見えない。幼い頃から手術を繰り返し、目への圧迫による酷い頭痛を感じてきたという。それこそ本人の意思とは関係のないところからやってきた試練の数々に振り回されているのだ。

けれどもスローブは、そうした過酷さへの服従を拒む。カメラの前の彼は、楽しくて激しい。「目が見える子供たちには遊び道具も気晴らしの方法もあるけど、僕たちには何も無い」と憂いながらも、幾つものお楽しみを自らの手で生み出す。例えば……ボーイスカウトに向かう車で、手拍子に合わせてありったけの病名を叫んでみる。「ガン！ 肋膜炎！ チフス！」。

スローブの母の言葉を借りれば、こんなのは「感じのよくない」遊び方だろう。もしも自分が親の立場でも、彼を叱ると思う。けれどそんなとき、同時に認識せざるを得ないのはスローブの直面している現実のことだ。視覚に障がいのある年長者は、自分たちがヒットラーの時代に「始末」されたかもしれない可能性を彼に示唆する。けれどそれは昔話なんかではなく、スローブが生きているまさにその時にも、ジェームズ・メレディスが自由を訴える行進中に銃撃を受け、アメリカがハノイを爆撃しているのだ。一体どうすればこんな状況で、穏やかに日々をやり過ごせるのだろうか。

だからスローブは激しさを増していく。ルイ・アームストロングの楽曲を前のめりに歌い出すかと思えば、遊園地では座席がむき出しの観覧車で超高速まで昇る。最高の音楽だけを集めた「ラジオ・ハーレム」を収録し、髪を逆立てながら叫ぶようにリスナーへと呼びかける。「さあ！ ザ・マーシーズです！ スゴすぎる！」。極めつけは祝日のオートレースだ。サーキットを猛スピードで走るモーターカーの爆音を体育座りで受け止めたスローブが、自らの耳にした熱狂を一心不乱にマイクに吹き込んでいく。

その姿を観てどうしようもなく感情が昂るのは、歳を重ねることに極めて悲観的なスローブが、けれども心から美しいと思う何かを必死に伝えようとする真剣さで、生きるに値する時間を無意識に引き伸ばしているからなのだ。先天的な条件や社会に絶えず影響されながら、それでも思い切り息をするために。

『ヘルマン・スローブ 目が見えない子ども 2』
Herman Slobbe / Blind Child 2



上映 Screening

『ヘルマン・スローブ 目が見えない子ども 2』『ベッピー』
Herman Slobbe / Blind Child 2 and Beppie

【未来への映画便 Film Letter to the Future】8日 Oct.8 10:00- [CS]

hobby which is motorbikes. Her mother, on the other hand, says angrily holding a baby, “People with money look down on you.” As if to emphasize the contrast between them, van der Keuken uses a nonchalant background music for his interview with her father. This will make spectators understand convincingly that Beppie’s soul is constantly influenced by not only her will but also the environmental and social structure that surrounds her.

Van der Keuken shot another film a year after *Beppie*. The protagonist, 14-year-old Herman Slobbe is born blind. Herman says he underwent eye surgeries as a child and that even now pressure behind the eyes gives him horrible headache. He is at the mercy of ordeals that have come to him unintendedly.

Herman however refuses to surrender to such cruelties. He is at once funny and strong in front of the camera. “The not-blind have their playthings...their distractions. We don’t.” Though he is melancholic, he creates his own playthings. In a car heading to a boy scout camp, for example, he enumerates as many diseases as possible in a loud voice while clapping hands: “Cancer...pleuritis...typhus!”

This play may be “no attitude” as Herman’s mother would say. If I were his parent, I would scold at him. At the same time, however, I can’t help but to recognize the reality that Herman confronts. A visually impaired old man tells Herman that they could have been wiped out in the Hitler era. This is not a folk tale; for in 1966 when the film was made, James Meredith was shot as he was marching for freedom and the US attacked Hanoi. How could one lead a quiet life under such circumstances?

That is why Herman gets more and more fierce. He leans forward as he sings a Louis Armstrong song or he goes extremely high on a Ferris Wheel sitting on the exposed bench. He records “Radio Haarlem” which collects only the best music numbers and calls out to his listeners very loudly with making his hair stand on end—“It’s a number by the Merseys. Fabulous!” The biggest surprise is however an auto-racing on a holiday. Sitting on the grass clasping his knees, Herman takes in the roars of motor cars which are driving on the circuit at breakneck speed and intensely reproduces to the mic the frenzy which he has heard with his ears.

I can’t stop getting emotional about the way Herman is because he unconsciously extends the time worth living through seriousness with which he desperately attempts to convey what he finds truly beautiful, although he is extremely pessimistic about getting older. While he is constantly influenced by his innate condition and society, he nevertheless tries to breath to his heart’s content.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

会場略記 | Abbreviations for venues

- [YC] 山形市中央公民館ホール (6階) | Yamagata Central Public Hall (6F)
- [CL] 山形市民会館大ホール | Yamagata Citizens’ Hall (Large Hall)
- [CS] 山形市民会館小ホール | Yamagata Citizens’ Hall (Small Hall)
- [F5] フォーラム5 | Forum 5
- [F3] フォーラム3 | Forum 3
- [F2] フォーラム2 | Forum 2
- [Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1 (2階)
Yamagata Creative City Center Q1 (2F)
- [YE] やまざん県民ホールイベント広場 | Yamagin Kenmin Hall Event Square

世界の不確かさを 発見するために

——『日々“hibi” AUG』

For Discovery of
the World's Uncertainty:
“hibi” AUG

前田真二郎監督に聞く

An Interview with Maeda Shinjiro



——『日々“hibi” AUG』についてお聞きしますが、2005年の映画祭で上映された『日々“hibi” 13 full moons』と似ていますね。これは2004年の1年間を毎日ワンカット15秒で撮影していますが……。

長い年月をかけて1本の映画を作るという目標を立てて毎年8月に撮っていました。最初は、その2004年の12ヶ月で作った映画を意識して、8月を12年間撮る計画でしたが、コロナ禍もあり1年ずつ増えて、何とか15年目の2022年に仕上げました。『日々“hibi” 13 full moons』と同じように、月の運行に合わせて撮る時間をずらしながら、毎日15秒をつないでいくのですが、違うのは、もう少し鑑賞者に開いた作品にできないかと思って音楽をつけたりモノローグを足したりしたこと。毎日、決まった時間帯に撮影することは、偶然性を取り込んでいく狙いがありました。自分の日常のリアルを記録していきたいという欲望よりも映画を作るためのルールです。

——日常の何らかの断片をつないでいくやり方は日記映画の系譜にある印象を受けますが、前田監督の作品はルールで縛るという側面が強く感じられます。

日記はもともとルールのもとに何かを作っていく原点といえるものだと思いますが、日記映画のアプローチをされた個人映画作家の方々は、ルールというものをかなり意識されていたのではないのでしょうか。また私は90年代からフィルムではなくビデオカメラで映像作品を作り始めましたが、特にデジタルの時代になると、時間的には無制限に撮影可能になり、しかもそれらの撮影されたカットをコンピュータで管理できるようになったわけです。そういう時代だからこそ、何らかのルールをベースにした手法が必要になったのです。初期にコンピュータによって定期的に自動編集させる作品を制作しましたが、実際に自ら設定したルールに従って撮影を行う最初の作品となったのは『日々“hibi” 13 full moons』です。

——映画では岐阜の大垣から翌日は渋谷の街へというように説明抜きで空間の転移がよく見られますが、そうした無関係な空間がぶつかり合うという意味ではモンタージュの根幹にかかわるようでたいへん面白いと思います。

昨日はこういうカットを撮ったので、今日は何を撮るべきか？ 前のカットからどうつなげるかについて考え続けました。極端に場所が違うものは非常に強いモンタージュになるので、あえてそれをつないだり、あるいは逆に昨日と同じ場所に行き同じカメラ・ポジションで撮ったりと、試行錯誤しながら毎日撮影していました。

——演出しているわけですね。その意味でまさに映像作家の個人映画です。ところで15秒のカットに映っているのは現実世界ですが、前田監督

—— I would like to ask about “hibi” AUG, which resembles “hibi” 13 full moons, which screened at the 2005 festival. That was shot over a year in 2004, each day having a shot roughly 15 seconds in length...

I set a goal to make a film over many months and years, deciding to record every August. At the beginning, I was very aware of the film that I had made over 12 months in 2004, so I was set on filming 12 years of Augusts, but with the Corona disaster another year was added, the film finally finished in the 15th year of 2022. Like in “hibi” 13 full moons, I would coordinate my shoots off-tandem with the movements of the moon, connecting 15 seconds per day, yet this differs in that I have added music and monologue to make it a little more accessible to audiences. Shooting daily at a given interval, I was bent on capturing the unexpected. More than recording the reality of my routine, I wished for the filmic rules.

—— I imagine that your approach of cording everyday scenes has its roots in diary films, yet feel strongly that this work was tied to the side of rules.

I think it can be said that diaries have to base themselves in some kind of rules, but perhaps it could be the case that cineastes who have made personal films in the diary film approach are not very aware of rules. Beginning in the 1990s, I have made cinema with video cameras rather than on film, and since entering the digital age, we can record without time limit, managing footage by computer. This is the age that we are in, so there must be some kind of rules as a base for practice. In the early 2000s, I would create media that use computers for automatic editing, which were in a sense rule-based, but the first film that I shot according to strict rules applied to myself was “hibi” 13 full moons.

—— In the film we frequently see unexplained shifts in space, one day in Ogaki, Gifu, next in downtown Shibuya, for instance, and I found it very interesting how such unrelated spaces clash as a core of your montage.

Well, if I shot this yesterday, what should I shoot today? I thought things through from the previous cut. An extremely different place results in tremendously strong montage, so I would make such connections, or conversely return to the same place as the day before to shoot from the same camera position. I shot daily through trial and error.

—— So you are orchestrating. All the more, this seems like a personal film of a cineaste. In any case, your 15-second shots show the real world, and I am curious, what, if anything, does this on-camera

にとって、カメラの前にある現実世界とはいかなる意味を持っているのでしょうか。

私にとって現実世界は、見れば見るほど不確かで、とらえどころのない世界といえます。人間の視覚の曖昧さ、不確かさを痛感します。私がカメラで撮っている風景は、不気味とまではいえませんが、その存在の危うさを浮かびあがらせようと意識したものもあります。リュミエール兄弟の映画を鑑賞した当時の観客は、主題の後景にある樹木が風で揺れているのを驚きながら発見したという話がありますが、現代の観客にそのような体験をどのようにしたら引き起こすことができるのだろうか、そんなことを考えながら撮影し、カットをつないで映画をつくりました。

* Zoom インタビュー、2023年8月、聞き手=村山匡一郎 (映画評論家)

上映 Screenings

『日々“hibi” AUG』“hibi” AUG [国際コンペティション International Competition] 8日 Oct.8 10:15- [CL] | 9日 Oct.9 18:05- [YC]

トランスする映画

——『アンヘル69』

Trans Cinema: *Anhell69*

吉田未和 | Yoshida Miwa

(図書館司書 | Library Associate)

メデジン舞台にした長編のB級映画を製作する、というのがテオ・モントーヤ監督のそもそもの意図だった。暴力や麻薬が支配し、死者が増えすぎて墓地が足りず、埋葬されない者が幽霊となってさまよう世界。そこでは生者がセックスの対象として死者を求めるようになっていた。この新しい性愛は若者たちの生態を変えていくが、政府や教会はそんな霊体性愛者を迫害の対象とし、ハンターが彼らの命を脅かす。

映画のほぼ半分が、幻のフィクション映画「アンヘル69」のストーリーに費やされる。メデジンの遠景や街並、夜を楽しむ若者たち、ゾンビか宇宙人のような風体の生物。過去の映画（エンドロールによれば、本作にも出演しているピクトル・ガビリア監督の作品など）のフッターも効果的に引用され、わたしたちはまるで「アンヘル69」という作品が本当に存在していたかのような錯覚を抱く。

ディストピアとしての架空の都市と、反政府武装ゲリラや麻薬密売組織に長く支配されていた実在の都市が重ね合わされたように、霊体性愛者はコロンビアの現代社会における、異端者としてのクィアたちの仮象であった。境界もジェンダーもない、トランスの映画という意味づけははじめから明確にあった。二つのメデジン、生者と死者、互いのイメージが交差することで空想世界は現実のメタファーとして機能する。それは、たとえば2016年に政府とFARC（コロンビア革命軍）との和平合意を経ても何も変わらない社会への小気味いいアイロニーにもなるはずだった。

登場人物には、実際にメデジンで生活するゲイやトランスジェンダーの若い友人たちを起用することを考え、そのためにインタビューも行ってた。だが、主役に抜擢するはずだったカミロ・ナハルが薬物の過剰摂取で早逝したことで状況は大きく変わってしまう。作品の中で生と死がいかに渾然としていると言いつつ、本物の死は否応なしに、しかも突然やってくる。カミロの不在は、厳密な意味で

reality mean for you?

For me, the real world is, well the more you look at it the more uncertain it becomes, a world with elements that cannot be captured. Human vision is ambiguous, and this uncertainty poignantly pierces. The environs I shot with my camera may not be the most unsettling, yet they were chosen to put their existence into question. Like the cinema audiences of the Lumière brothers, said to have been shocked upon first seeing as background motif trees and shrubs swaying in the wind, how can contemporary audiences be awed? Such I thought while filming, connecting cuts to make a movie.

(Translated by Kyle Hecht)

* Interview conducted by Murayama Kyoichiro (Film Critic) via Zoom in August 2023

Theo Montoya had set out to direct a feature-length B-movie based in Medellín. As the deceased increase in number without enough graves, the unburied become ghosts and linger in a world governed by violence and drugs. The living even come to desire ghosts as sexual partners. This new sexuality begins to change the instincts of youths, whom the state and the church label “Spectrophiliacs,” deploying hunters as their executioners.

Almost half the audiovisual track is invested in the story of a work of illusory fiction, “Anhell69.” Wide landscapes of Medellín, its cityscape, youngsters enjoying the night, creatures that resemble zombies or aliens. Footage from past films (according to the end credits, works like those of director Víctor Gaviria, who appears in the film we see) are effectively referenced, us seemingly fooled by the mirage that a work called “Anhell69” truly existed.

The city, presented as dystopian imaginary, along with the city, real, long-governed by anti-state guerillas and drug cartels, overlap, as do the Spectrophiliacs placed in contemporary Colombian society as stand-ins for queer outcasts. From the start this is a trans audiovisual undertaking, meaning boundaries and gender are non. Two Medellín, living and dead, images intersecting, fantasy as metaphor for actuality. Something of a delightful social irony almost emerges, as a 2016 peace deal between the government and FARC (Revolutionary Armed Forces of Colombia) occurs and nothing changes.

The director conducts interviews with young gay and transgender friends and actual residents of Medellín, whom they would like to cast as characters in the film we see. Yet, Camilo Najar, who had won the leading role, passed away early of a drug overdose. Though said that life and death are somehow harmoniously in this work, regardless, the loss is so sudden. Without



死を超えることはできないという事実を重くつきつけてきた。現実は無生のファンタジー映画をいとも簡単に凌駕してしまう。この時、友人を喪ったことの悲しみとともに監督をおそったのは、映画をつくることの本当の困難であったように思う。

インタビューのカメラの向こうで、今がいちばん楽しい、将来のことはわからないとカミロは笑う。ほかの若者たちも似たようなことを口にす。カミロは死は怖くないとも言っていた。若者たちが未来を描くことができないコロンビアの現実が目の前にあり、刹那の快楽がもっとも大切だという生き方は、逆説的に彼らと死の距離を一気に縮めてしまう。

冒頭からラストまで繰り返し挿入されるのは、棺が霊柩車で運ばれるショットである。中には死者が横たわり、「わたしは死んだ」と声が語る。すなわちこの遺体はカミロであり、死んだ友人たちであり、あるいはコロンビアの歴史の過程でゲリラや麻薬組織、警察や政府によって失われた無数の命でもある。さらには作られなかった長編映画の幽霊たちでもあった。映画の最後、車が向かった先は、ディストピアとは反対のもう少し穏やかな風景だ。友人たちは体を寄せ合い、自然に溶け込むようにして安らいている。遠くにメデジンの街の明かりが見え、人間も動物も昆虫もあらゆる生が等価になるような生者たちの世界。それはユートピアというほど美しいものではないかもしれないが、生きていること、大切な人を失ってなお生き延びることを理由とするような希望くらいはある場所だ。「アンヘル69」がトランスする映画であったことをわたしたちは思い出す。死者の棺が生空間をめざし、カミロたちが映像の中で蘇る。映画は未来の約束になることができるだろうか。死者たちの魂を乗せた霊柩車が、映画の中を走り抜けて、今ここにたどり着く。

Camilo, the fact that we cannot overcome death is heavily enforced, and with strict meaning. Reality quickly deviates from an aborted fantasy movie. Now, the director, full of sadness over the passing of their friend, had to find a way to finish the work.

Staring into the camera, Camilo laughs that now is most fun, that the future is unclear. Similar things emerge from the mouths of other youths. Camilo says death does not scare them. Before a Colombian present that bars them from carving their futures, youths live valuing most the thrill of the moment, paradoxically pulling death's limit closer, all at once.

From the beginning to the final, a shot of a casket in a funeral car is repeatedly inserted. Inside lies a corpse, their voice telling, "I have died." Now this body is Camilo's, fallen friends', or that of guerillas or gangsters throughout Columbian history, those countless incarnations lost to police or state violence. It is also of the ghosts from the feature never made. At the end, the car's destination is opposite, scenery a little more gentle than dystopia. Friends huddle close, easing into nature as if melting. Far off, we see Medellín's lights from a place where humans, animals, insects, and various life appear equal. This may not reach the beauty of utopia, yet here the loss of a significant other is reason to seek long life. We remember that *Anhell69* is a trans movie, and that "trans" means "to cross." The corpse's casket faces a world full of life, while Camilo and the others are resurrected in image. Can the movie become the promises of the near future? Loaded with dead souls, the funeral car rolls through this cinematic art, arriving here, now.

(Translated by Kyle Hecht)

上映 Screenings

『アンヘル69』 *Anhell69* 【インターナショナル・コンペティション International Competition】7日 Oct.7 17:00- [YC] | 8日 Oct.8 18:55- [CL]



ASIAN Documentaries

考える社会を 取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門
動画配信サービス

アジアドキュメンタリーズ

闘う人々の声

——『交差する声』

Voices of Fighting People: *Crossing Voices*

板倉遼 | Itakura Ryo

(公務員 | Civil Servant)

南アフリカでアパルトヘイト体制撤廃を主導したネルソン・マンデラ。ポルトガル領アフリカ諸国の解放運動に身を投じた革命家のアミルカル・カブラル。ブルキナファソで革命政権を樹立し「アフリカのチェ・ゲバラ」と呼ばれたトマ・サンカラ。本作の語り手であるブーバ・トゥーレの暮らすパリ11区のアパルトマンの一室の壁には、こうしたアフリカの英雄たちの肖像が所狭しと貼られている。その部屋でひとりビデオカメラを回す彼は、何度も、何度も同じ言葉を呟く。「人生は闘いだ、人生は闘いだ……」。まるで偉大なる先人たちの魂に应答するかのよう。自分自身を奮い立たせようとするかのよう。あるいはまだ見ぬ未来の誰かに向けて語りかけるかのよう。

ブーバ・トゥーレの闘いはどんなものだったか。彼が故郷のマリを離れ、パリの地を踏んだのは1965年のこと。その3年前にアルジェリア戦争が終結し、アフリカ諸国は次々と独立を遂げていた時代であった。しかし彼がパリで目の当たりにしたのは、工場で低賃金で搾取され、フォワイエと呼ばれる劣悪な住居環境に押し込められ、非人間的な生活を余儀なくされていた同胞たちの姿だった。この苛烈な現実を広く伝えなければいけないと、トゥーレはやがてカメラを手にとって周囲の移民者たちの生活を記録しはじめる。1970年には仲間たちと「在仏アフリカ労働者文化協会 (ACTAF)」を結成。差別根絶を訴えてストライキやデモを次々と決行し、植民地支配と表向きの形態を違えたにすぎないネオコロニアリズムを告発する戯曲を書いた。

転機が訪れたのは1977年。サハラ地域を襲った干魘を受けて、トゥーレと仲間たちは、パリからアフリカに戻り、マリのセネガル川のほとりに「ソマンキディ・クラ」という農業協同組合を設立する。それはプランテーション農業で荒廃した土地をふたたび自分たちの手に取り戻し、自給自足のシステムを構築することで、真の意味でのアフリカの「独立」を試みるものだった。フランスの農家での研修を通じて学んだ灌漑の技術を積極的に取り入れながらも、外国のNGOからの支援の申し出は断って、地域ラジオでノウハウの情報発信を行う。この共同体は、はじめから後続のために持続可能なモデルケースとなることが意識されており、驚くべきことに、40年以上が経ったいまもここで農作が続けられている。4か月でも4年でもなく40年だ、とメンバーのひとり胸を張ってみせる。

ブーバ・トゥーレたちの軌跡は、日本では三里塚の闘争をめぐる映像を撮ったのち、70年代に牧野に移住して米づくりに励みながら映画をつくった小川プロのそれと比較しうるかもしれない。たとえば彼らが『1000年刻みの日時計』を観ていたら、さっとこれはわたしたちの物語だと手を叩いて喜んだのではなかろうか。『交差する声』の優れたところは、鑑賞者にこのような想像上の「交差」を誘発するつくりになっていることだ。当事者であるブーバ・トゥーレの残した膨大なアーカイブに、共同作業者のラファエル・グリゼーたちがさまざまなフタージを折り重ねたことで、本作はひとつの時空を超えた拡がりや強度を獲得している。そういえばトゥーレ自身もこう言うてはいなかったか。「わたしの人生はすでに何世紀も前から始まっていた。わたしはひとりではない」。人生とはそれに先だって存在したいくつもの人生の帰結であって、ひとり分の人生よりもはるかに長い時空を含んでいる。

Nelson Mandela led the abolishment of Apartheid in South Africa. Amílcar Cabral, the revolutionary activist threw himself into the emancipation movement for the Portuguese African countries. Thomas Sankara was called the Che Guevara of Africa as he founded the revolutionary regime in Burkina Faso. Portraits of such African heroes are pasted without any gaps on the walls of a room of an apartment in the 11th arrondissement of Paris where Bouba Touré, the storyteller of the film lives. He repeatedly whispers the same word, “Life is a struggle, life is a struggle...” as he rolls a camera alone in his room, as if to respond to the souls of his great predecessors, to brace himself for a struggle or talk to someone unknown from the future.

What was Bouba Touré’s struggle like? In 1965 he left Mali his home country for Paris. Three years before that the Algerian War ended and African countries became independent one after another. But what he witnessed in Paris was his fellow Africans who had been exploited by factories as low-wage laborers, pushed into poor living conditions called “foyer” and forced to live inhuman lives. Driven by an urge to communicate their harsh realities to the broader public, Bouba eventually took up a camera to record lives of immigrants around himself. In 1970 he formed the Central Association of African Workers in France (ACTAF) with his comrades. He continuously carried out strikes and demonstrations by appealing for the eradication of discrimination. He also wrote a play to accuse neo-colonialism, which was nothing but colonial domination with a different façade.

In 1977 a turning point came. The drought that hit the Sahara region propelled Bouba and his comrades to leave Paris for Africa where they formed an agricultural cooperative called Somankidi Coura by the Senegal River in Mali. By taking back into their hands the land which plantation agriculture had wasted and building a self-sufficient system, they attempted African independence in the true sense of the word. While they proactively used the technology of irrigation, which they had learned through training at the French farm, they rejected a foreign NGO that offered to support them and transmitted information about know-how on regional radio. This cooperative was designed from the very beginning to become a sustainable model case for its followers. To our great surprise, it still continues farming there after some 40 years. A member proudly says, “Not four months, not four years, but forty years.”

The trajectory of Bouba Touré and his comrades may be comparable to that of Ogawa Production, which moved to Magino, Yamagata in the 1970s to make both films and rice, having shot the films about the Sanrizuka Struggle. Suppose Bouba and his comrades saw *Magino Village—A Tale* for example, they would be clapping their hands and rejoice, saying “This is surely our tale.” What is great about *Crossing Voices* is that it is made to elicit such imaginary “crossing” in the mind of spectators. This film has acquired a breadth and intensity that transcend time and space in that Raphaël Grisey, his collaborator has superim-

『交差する声』からさらなる未来に放たれた声は、いずれまたどこかでこだまとなって、新たな闘いに挑む人々の声へ交差してゆくだろう。

上映 Screenings

『交差する声』 *Crossing Voices*

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

7日 Oct.7 10:10- [YC] | 8日 Oct.8 15:40- [CL]



夢と祈り

——『記憶の再生』

Dreams and Prayers: *Raise Me a Memory*

日下部克喜 | Kusakabe Katsuyoshi

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

過去への遡行を促す声が暗闇に響く。「何か見える？そこはどこ？」と語りかける女性の声はやがて、本作『記憶の再生』の監督の名を呼ぶ。突然の銃声をきっかけに、荒い息遣いとともに草地を駆ける映像があらわれたかと思うと、すぐに森のなかをさまよう視点に切り替わる。ある調査で訪れた土地に目的の村はなく、道に迷った末にここにたどり着いた、と一人称で語り始める男の声は監督ヴァルン・トリカー自身のものだ。木立を抜けると線路が見え、とある集落へと繋がっている。そこは亡き人が夢を通して生者を訪ねる場所。映画はその土地に生きる3人の男女を映し出す。

列車に轢かれた幼い息子を思い、いまだその喪失感から抜け出せない老女アイノ。湖の底に沈んだ村に暮らした祖父らの安らかな眠りを願い、日々祈りを捧げる男性エヴァー。そして書きかけの日記を残して亡くなった父の存在を、いまでも身近に感じるのだと穏やかな表情を見せる女性レア。その語りの合間に、森のなかで戯れる少年の姿が挿入されるが、それは特定の意味を持つことなく、ただそこにあるだけだ。壁掛け時計の進まない秒針、臍げに見え隠れる月、ふわふわと宙をさまよいひとところに定まらないカメラの視界などの印象深いショットが、現実とは少しだけ位相の異なる世界へと見る者をいざなう。

夢幻的な時空間の立ち上がりは、現実と地続きにごく自然にあら

posed various footage over a huge archive left by Bouba who was actually involved in the movement. Speaking of it, Bouba himself says, “My life began many centuries ago. I’m not the only one.” Life is a corollary of many lives that preceded it and contains much longer time and space than a person’s life. Voices emitted towards the future horizon of *Crossing Voices* will eventually become echoes somewhere and intersect with voices of people who will take on new challenges.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

From out of the darkness, a woman’s voice implores someone to go back in time. “Are you able to see anything? Where are you?” she asks, moments before addressing her listener, the director of *Raise Me a Memory*, by name. A sudden gunshot gives way to footage of a field being run across complete with audible panting; moments later, the perspective shifts to that of someone wandering through a forest. A man’s voice—that of director Varun Trikha himself—narrates in first-person how he ended up here after losing his way while searching for a particular village. Upon emerging from the trees, the camera alights on a railroad that leads to a small hamlet, a place where the dead visit the living in their dreams. The film focuses on three people who call this land home.

One of them is Aino, an elderly woman unable to escape the aching loss she feels for her son, who was hit by a train when he was just a boy. Evar prays daily that his grandfather and ancestors, whose old village now lies at the bottom of a lake, might rest in peace. Lea smiles softly as she explains how she still feels the nearby presence of her late father, whose half-written diary she holds onto. Inserted between these testimonies is footage of a young boy playing in a forest, though these scenes, apparently lacking in any particular significance, simply exist. Elsewhere, striking images—a clock with its second hand perpetually stuck; hazy glimpses of the moon; the camera’s roving field of view, never settling in one place—serve to beckon the viewer into a world ever so slightly out of phase with reality.

This dreamlike aspect of time and space is presented utterly naturally as contiguous with the real world, lending even more weight to the visions of dream encounters recounted by the film’s three subjects and reinforcing the intensity of their feelings for their departed loved ones, evident in their expressions captured in close-up. Aino wanders the forest in the grip of



われるのだが、それがかえって死者たちとの邂逅を果たした3人の夢の情景に確かな存在感を与え、同時にクローズアップで捉えた彼らの表情に浮かぶ死者への思いの強さも補強する。哀しみに囚われたまま、森のなかを彷徨うアイノは「迷い」の渦中にあり、死者の安寧を願うエヴァーは「祈り」を体現し、死者とともに在り続ける感覚を得たレアは「救済」された存在だ。3人のこの段階的な様相の変化は、監督を導く道標に思える。

彼らの話に触発されたように監督もまた死の床にある祖父が古い歌をうたう夢の話を語り出す。彼は祖父に一度も会ったことがない。つまり、祖父にまつわる記憶がない。だがその代わりとなるのが、祖父が遺したブリーフケースだ。なかには祖父の手紙が入っており、1947年に住む土地と生活の全てを奪われ、心すら失ってしまったという悲痛な想いが綴られていた。明確には語られないが、インド・パキスタン分離独立の影響によるものだと想像できる。分断による理不尽な苦境は、村に暮らす3人が思いを馳せる死者たちに共通するものでもある。彼らセト人のコミュニティは、エストニアとロシアとに分かれた国境地帯に位置する。アイノの息子はシベリアに送還される人々を乗せた列車に轢かれ、レアの父はシベリアで戦死した。エヴァーの祖父母は分断によって難民となった。こうして監督の祖父の記憶と3人の死者の記憶は重なり合う。夢の語りとその語りを生み出す撮る者と撮られる者の関係性によって、祖父の苦しみを背負った監督もまた、記憶ある限り死者とずっと一緒にいられるというレアが達した「救済」の地平へと向かい始めるのだ。

夢は記憶の再生装置であり、映画は個人に帰属する夢を不特定多数に向けて視覚化できる。本作は、夢の語りを通して死者の記憶へと接続し、見る者のなかに死者への想像力を喚起する。この死者への共感、あらゆる死者たちの安寧を願う切実な祈りとなることをこの映画は伝えている。

上映 Screenings

『記憶の再生』*Raise Me a Memory* 【アジア千波万波 New Asian Currents】6日 Oct.6 18:00- [F5] | 8日 Oct.8 12:40- [F3]

sorrow, seemingly caught in a vortex of confusion; Evar, with his daily beseeching on behalf of the dead, embodies the act of prayer; while Lea, confident that we continue to exist alongside those who have died, appears “saved.” This transition through different stages of grief that the trio represents seems almost like a signpost guiding the director’s own journey.

Inspired by his subjects’ stories, Trikha narrates a dream he once had in which his grandfather sang an old song from his deathbed. Never having met him, Trikha has no memories of the man. Instead, what he has is his grandfather’s old briefcase, which contained a letter his grandfather wrote detailing his intense sorrow at losing his home and everything he held dear—even his heart—when they were taken from him in 1947: events that, while never made explicit, one assumes occurred following the partition of the Indian subcontinent. This senseless hardship wrought by division is something the late loved ones mourned by the film’s three subjects knew all too well. The Seto community to which they belonged is situated on the borderlands split between Estonia and Russia. Aino’s son was hit and killed by a train deporting people to Siberia, the same place Lea’s father died in battle. When a formal border split the community in two, Evar’s grandparents became refugees overnight. The director’s “memory” of his grandfather thus overlaps with the three subjects’ memories of their late loved ones. Through the narration of dreams, as well as the relationship between the filmmaker and his subjects that gives birth to this narration, Trikha, shouldering his grandfather’s pain, can begin to move toward that same horizon of salvation that Lea has reached, where it is possible to be with those who have passed for as long as their memory survives.

Dreams are a way of raising memories; films take the dreams of individuals and render them visible for a wider audience. Through its narration of dreams, *Raise Me a Memory* serves as a conduit to the memory of the departed, while stirring within the viewer an imaginative empathy for those no longer with us. Such compassion, Trikha’s film tells us, becomes an earnest prayer on behalf of all who have died, so that they might rest in peace. (Translated by Adam Sutherland)

学生と社会人のための映画学校

www.eigabigakkou.com

映画美学校

THE FILM SCHOOL OF TOKYO

映画制作初心者の方でも気軽に学べる夜の映画学校です、27年目の現在、数多くの映画監督、映画制作スタッフなどを輩出、国内外問わず活躍し続けています。

脚本コース第13期初等科後期：11/7（火）開講！現在受講生募集中！

フィクション・コース／脚本コース／アクターズ・コース／映像翻訳講座／言語表現コース ことばの学校／ドキュメンタリー・コース（現在休止中）

世界最高のビデオ・コレクションを追い

——『キムズ・ビデオ』

To Hunt for the World's Best Video Collection: *Kim's Video*

柳下毅一郎 | Yanashita Kiichiro

(映画評論家 | Film Critic)

キムズ・ビデオにはじめて行ったのは1990年代の中頃だったろうか。当時ニューヨークの文化的中心だった書店セント・マークス・ブックショップに行ったとき、偶然出会ったのだったか。あるいはキムズ・ビデオとセント・マークス・ブックショップがあればこそ、セント・マークス・プレイスはニューヨークの文化的中心だったのかもしれない。

キムズ・ビデオはレンタルビデオ屋だから、旅行者のぼくが真価を味わえたわけではない。だが、無慮数万の在庫の中には大量の海賊版やレアビデオが存在しており、そのダビングだったのか、大手のソフト・ショップでは決して扱わないアンダーグラウンド・シネマや海賊版のVHSも売っていたのだ。大量のVHSやLDを買いこんだ。その中に、はじめて見るリチャード・カーンやリディア・ランチの作品もあったかもしれない。『クレクテコラ』が売られていたのは宇川直宏くんが持ちこんだLDが元になっていたのだとかいう話も聞いたことがある。そんなかたちで、世界映画のアンダーグラウンドな交流の場とさえなっていたのがキムズ・ビデオだった。

2008年、レンタル時代の終わりとともに、キムズ・ビデオは閉店した。55000本とも言われる世界最高のレアビデオ・コレクションは……どこにいったのか？

それは驚くべき探索の物語である。キムズ・ビデオのビデオ・レンタルで映画ファンとして研鑽を積んだデイヴィッド・レッドモン（アシュレイ・セイビンと共同監督）は、そのコレクションがどうなったのかを調べはじめる。その旅ははるか遠くイタリアはシチリア島にまでたどり着くことになる。「まるでスコセッシの映画に迷いこんでしまったようだ」と言われたレッドモンは、「だが、スコセッシ映画といってもいろいろあるぞ」と自問する。「それは『グッドフェローズ』のファミリー・ディナーなのか、それとも『キング・オブ・コメディ』のルパート・パプキンの部屋なのか？」いずれにしてもハッピー・エンドは望めまい。映画の迷宮から抜け出すために、レッドモンたちは「映画の神々」を召喚しようと試みる。

The first time I went to Kim's Video must have been in the mid-1990s. Perhaps I stumbled upon it when visiting St. Mark's Bookshop, a central pillar for the New York art community at the time. It could have been that, precisely because Kim's Video and St. Mark's Bookshop were around, St. Mark's Place became such a key New York cultural district.

Kim's Video was a video rental store, so a tourist like me could not enjoy its true value. Yet, there were approximately tens of thousands in stock, volumes of pirated and rare movies with various dubs, underground flicks, and other bootleg VHS for sale that one could never find at a leading software shop. I bought VHS and laser disc (LD) in bulk. Among them, there could easily be Richard Kern or Lydia Lunch masterpieces that I had never found before. I have heard that the reason they offered *Kure Kure Takora* was that Ukawa Naohiro himself had brought in an LD to be copied. Kim's Video, in this way, even grew into a space replete with global underground exchange.

In 2008, with the fall of the rental era, Kim's Video closed. Where did its top-class collection of over 55,000 rare videos end up?

What follows is a surprising tale of discovery. David Redmon (who co-directs this film together with Ashley Sabin), a cinema fan who would rent movie after movie at Kim's Video, sets out to track what happened to its collection. His journey takes him to the faraway Italian island of Sicily. Redmon is later told by Kim, "It's like a movie scene. A movie scene of Scorsese," to which he narrates, "And that comment by Mr. Kim made me nervous. I don't want to be in a Scorsese movie. And I was wondering which scene he was referring to. Had I been invited to dinner with the *Goodfellas*... or maybe I was inside Rupert Pupkin's distorted mind." In any case, a happy ending seems unlikely. In order to flee the labyrinth of cinema, Redmon attempts to summon the 'gods of cinema.'

At the opening of the film, there is a warning that any similarity to fictional characters in this documentary is purely coincidental. For Redmon, and the angels possessed into the movies at Kim's Video, everything is cinema, where all those who appear are characters of a film. The quest to recover the lost treasure of Kim's Video slips into fictions. Is this truly a Scorsese flick, or one directed by Ben Affleck? The greatest joy of cinema fans is realized, the ability to live inside a movie.

This tale, which makes a happy ending the last thing one expects, turns peripeteia in too cinematic a way, welcoming a surprise fortunate finale. The video collection that dazzled New York movie fans comes home, given new life in a new corner of Manhattan. I have actually visited their new abode, Manhattan's Kim's Video Underground. When I saw the Japanese VHS packages in their video rental corner nestled into a luxurious multiplex lobby, I truly felt that there is still life for cosmopolitan underground film exchange. So much so that I would wish that an aspirant of film culture appear and buy up the video collec-

パズリニー

書下ろし三千枚、畢生のライフワーク！

現代イタリア最大の詩人の一人にして、人間の禁忌を問いつつ続けた映画監督、少年夢の小説家にして挑発的な政治批評家、無垢の情熱に満ちた人生と芸術を縦横無尽に解剖 ●13200円

増補改訂版 ●6900円

ルイス・ブニエール

シュレアリスマと邪悪なユモア、スクヤンダルとセンセーションの巨匠の全貌を解明する。芸術選奨文部科学大臣賞受賞作を増補改訂！

ビデオランド

レンタルビデオともうひとつのアメリカ映画史

D・ハーバート 生井英考 丸山雄生 渡部宏樹 訳 ●3740円

映画の新たな配給網となったレンタルビデオ店。その創世から終幕そして配信の現在へつづくアメリカ映画のものとひとつの歴史。

作品社 東京都千代田区飯田橋2-7-4
TEL03-3262-9753(定価税込)

<https://www.sakuhinsha.com>

この映画の冒頭には「このドキュメンタリーにおける、虚構のキャラクターとの類似はすべて偶然によるものです」との警告が出る。レッドモンらキムズ・ビデオに取り憑かれた映画の使徒たちにとっては、すべては映画であり、すべての登場人物が映画のキャラクターなのである。キムズ・ビデオの遺産をめぐる冒険は、いつしかフィクションの中に入りこむ。それはスコセッシ映画なのか、それともベン・アフレック監督作品なのか？ 映画の中で生きるという映画ファンの最高の幸福が実現する。

ハッピー・エンドなどありえないと思われた物語はあまりに映画的な急展開により、まさかの幸福な結末を迎える。ニューヨークの映画ファンを熱狂させたビデオ・コレクションは里帰りして、マンハッタンの一等地で新たな生命を得ることになる。実は筆者はその新たな転生先、マンハッタンのキムズ・ビデオ・アンダーグラウンドを訪れたことがある。豪華なマルチプレックス劇場のロビーの一角に設けられたレンタルビデオ・コーナーにある日本版VHSのパッケージを見たとき、グローバルにしてアンダーグラウンドな映画交流が、いまだ生きているのが実感できたのである。願わくば、TSUTAYA渋谷店のビデオ・コレクションを引き受けてくれる映画文化の担い手が現れんことを。

野外上映の記憶

Memories of Outdoor Screenings

矢田部吉彦 | Yatabe Yoshihiko

(前東京国際映画祭ディレクター | Former Director, Tokyo International Film Festival)

野外上映と聞いて、真っ先にロカルノ映画祭のピアッツァ・グランデを思い浮かべる人は多いだろう。スイス南部の美しい湖畔にて、毎年8月に開催されるロカルノは、若い映画人を応援することや膨大な上映作品数を誇ることに加え、スケールの大きな野外上映で有名な映画祭だ。素敵な建物で囲まれた広大な広場に、約8千の椅子が配置され、世界最大と言われる巨大な移動スクリーンに、映画祭がセレクトした娯楽大作が上映される。僕が初めて訪れたのは2000年だったのだろうか、夏の夜風が気持ちよく肌を撫で、スクリーンに向けた視線をさらに上げると、そこにはくっきりと星が見えた。ここは天国だな……、と本気で思ったものだ。

通常は室内で安定した環境で見ることに慣れている映画というものを、天候に左右される場で見ることはおのずと緊張感と高揚感が伴い、映画祭というイベントにびったりフィットする。かくして多くの映画祭が野外上映を試みる。ロカルノ映画祭が使用している巨大スクリーンを沖縄の映画祭が船でレンタルしたという噂をかつて聞いたこともあるほどだ。いつも閉じ込められている室内から飛び出て、自由な空間の中で映画を見る時の解放感たるや、そこには何か禁忌を堂々と犯すかのような、どこか倒錯的な喜びも伴うのである。

しかし、よりダイレクトな感動に結び付いた野外上映が、記憶に新しい思い出として存在する。2021年の夏、パンデミック下で前職を離れ、ぼんやりと過ごしていた僕を、肘折における映画ワークショップ「山形ドキュメンタリー道場」がメンターとして招待してくれた。創作に向かう映画人たちと久しぶりに接して大いに刺激を受けたのだが、最終日に主催者が地元市民を集めて野外上映を実施した。建物の外壁に沿ってスクリーンを立て、音響設備を巡らし、手作りの上映が準備された。そして、いくつかの短編作品に続き、人形アニメ『おこん

tion at the Tsutaya's Shibuya flagship store.

(Translated by Kyle Hecht)



上映 Screening

『キムズ・ビデオ』 *Kim's Video* [Double Shadows/二重の影3]
9日 Oct.9 10:00- [CS]

When talking about outdoor screenings, probably the one the most people think of first is the Piazza Grande at the Locarno Film Festival. The Locarno Film Festival is held every August on the shores of a beautiful lake in southern Switzerland, and is famous not only for supporting young filmmakers and screening an enormous number of films, but also for its grand outdoor screenings. About 8,000 seats are arranged at a large plaza encompassed by gorgeous buildings, and entertaining films selected for the festival are shown on a gigantic moving screen, perhaps one of the largest in the world. When I attended the festival for the first time in the year 2000, there was a pleasant summer night breeze that caressed the skin, and if you turned your glance just above the screen, you could see the stars shining. I thought, "This must be heaven..."

We're normally accustomed to watching films in an established setting indoors, but watching them where the weather is unpredictable gives the films a natural sense of tension and excitement, making outdoor screenings a perfect fit for a film festival. Accordingly, a lot of film festivals try outdoor screenings. I've even heard a rumor that the giant screen used at the Locarno Film Festival was rented and shipped in from a film festival in Okinawa. It's liberating to escape the usual confines of indoor space to watch a film in the open air, and this creates the sense of breaking some major taboo and getting some perverse gratification from it.

But outdoor screenings lead to a more direct emotional experience that remains fresh in our memories. In the summer of 2021, I was living a rather vacant life after leaving my job during the pandemic, when I was invited to be a mentor at the

じょうり』が上映されると、心をかき回していた個人的な葛藤が晴れる思いになり、気が付いたら僕はボタボタと涙を流していたのだった。

そもそも、ドキュメンタリー道場に誘ってもらったのは、僕が佐藤真監督と仕事をした経験を買われてのことだったと思う。名作『阿賀に生きる』(1992)の10年後を描く『阿賀の記憶』を準備していた佐藤監督にプロデューサーをやらないかと声をかけられ、無謀にも承諾したのだったが、それが実にかげがえのない日々繋がっていった。当時の佐藤監督は、様々な上映の形態に凝っていた。東京の映画館で、一つのスクリーンに複数の作品を上映するなんてことをやったりしたほどだ。映写室から映画が上映され、僕は客席後方で8ミリ映写機を抱え、上映中のスクリーンに向かって別作品を投影しながらさらにその映写機を左右に振り回す役割だった。

そして新潟県の阿賀野川にロケに行き、『阿賀に生きる』にゆかりの地を訪れた。『阿賀に生きる』を雪の壁に投影したらどうかとアイデアも出た。『阿賀に生きる』では、登場人物たちがラッシュフィルムを見ながら破顔する場面が印象的だが、それをさらに別の形で見ることで複層的入れ子構造を強化しようというわけだ。雪壁にも投影したが、佐藤監督はそれに飽き足らず、結局森の木々を伝ってスクリーンを張り、『阿賀に生きる』を本格野外上映することになった。その様子が『阿賀の記憶』に刻印されている。エネルギーでアイデアの尽きない佐藤監督はしかし、その数年後に帰らぬ人となってしまった。野外上映の記憶は、『阿賀の記憶』の記憶と結びつき、最も重要な映画体験として僕の中で特別なものであり続けている。

Yamagata Documentary Dojo workshop in Hijiori. It was quite inspiring to work with filmmakers for the first time in a while who were looking to create art, and on the final day, the organizers gathered the local people and held an outdoor screening. They hung a screen on the outer wall of a building, set up a sound system, and had themselves an outdoor theater. After a series of short films, the animated puppet film, *Okon joruri*, was shown, and as the dark cloud of the personal struggles stirring in my heart began to clear away, I found myself in tears.

I think the reason I was invited to join the documentary Dojo in the first place was my experience working with director Sato Makoto. Sato was putting together *Memories of Agano*, a 10-year follow-up to his masterpiece, *Living on the River Agano* (1992), when he asked me if I would like to work as a producer on the film, and I had the temerity to accept, which led to some truly irreplaceable days. At the time, Sato had a penchant for trying different screening formats. He even tried something where he projected several films on a single screen at once at a theater in Tokyo. My job for this was to sit behind the audience with an 8mm projector, and as one film was being shown from the projector booth, I swung my projector from side to side as it projected an entirely different film onto the screen.

After that, we went on location to the Agano River in Niigata prefecture, and visited the areas connected to *Living on the River Agano*. That's when the idea of projecting *Living on the River Agano* on a wall of snow came about. There is a memorable scene in *Living on the River Agano*, where people are seen breaking into smiles as they watch a rush print and showing this scene in a new way would reinforce its multi-layered nested structure. We tried projecting it on a snow wall, but Sato wasn't satisfied with that, so we ended up stretching a screen onto some forest trees and had a proper outdoor screening. This situation has been imprinted onto *Memories of Agano*. Sato, who had boundless energy and ideas, alas, passed away a few years later. My memories of outdoor screenings will always be tied to my memories of *Living on the River Agano* and remain very special to me as one my most significant film-viewing experiences.

(Translated by Thomas Kabara)

2021年8月、肘折にて | August 2021, in Hijiori



過ぎ行く人々が残す何か

——『ターミナル』

Something Remains of the People Who Transit: *The Bus Station*

グスタボ・フォンタン監督に聞く | An Interview with Gustavo Fontán



——まず、映画の舞台となるラ・ファルダ・ターミナルについて教えてください。撮影を始めるにあたってどのような点に惹かれたのでしょうか。

私たちが当初から構想していたのは、労働者や学生を乗せて町から町へと移動するバスが行き交うターミナルを撮ることでした。そこにある小さな交通の流れだけでなく、空間内の光のような様々な流れを捉えてみたかったのです。物や身体の上を光が動く様子を観察することに私はつねに興味を持ってきましたから。コルドバ山脈のラ・ファルダ・ターミナルを見つけたとき、ここは私たちの場所だと確信しました。

——撮影はどのくらいの期間で、どのような形で行われたのでしょうか。

撮影は計3週間でしたが、3つの時期に分けて行いました。こういったタイプの映画では、撮影して、編集して、考えて、また撮影する、というやり方が私は気に入っています。

——ターミナルの全体像よりも、光や地面の窪み、蜘蛛の巣といった些細なものにカメラの注意が向けられています。また、映像は透明ではなくて、ぼんやりした白みやガラスの反射、影が多用されています。カメラマンとはどのように作業されましたか。

人々が行き交ったり待っていたりする場所というのは、一つの流れのなかにあります。一杯にもなれば空にもなり、現れては消えていく。こうした転変は表面的なもので、流れの目に見える部分が動きとして表出するのだと考えてきました。しかし同時に、そうした空間は何らかの形で、そこにあった人間の経験の残滓を、過ぎ行く人々が残す何か、つまり苦痛や恐怖、希望といったものを留めているのではないかと強く思っていました。場所に堆積する、執拗で捉えがたい何かで

—— First, I would like to know about the La Falda bus station. What about that place called you to start filming it?

From the beginning, we were thinking of a bus station through which pass interurban vans, those that go from town to town carrying workers and students, basically. We wanted to tend to this flow, on a small scale, but also to other flows like those of the light in the space; I am always interested in being attentive to the way in which the light moves itself over things and bodies. When we found the La Falda bus station, in the Sierras Cordobesas, we had no doubt that it was our place.

—— How long did the shoot take, and what was its form?

The shoot took three weeks, but divided into three stages. I like, in this kind of film, to film, edit, think, and then return to film again.

—— The camera's attention is given to the trivial things (light, depressions in the asphalt, spider webs, etc.) that shape the bus station in its totality. The image is not so transparent and has a misty whiteness, reflections of crystal and shadows. How was the cinematographic work?

Places of passage, or of waiting, are sometimes in a flow: they fill, they empty. What appears, disappears. I always thought that this is an appearance: movement is that which is visible of this flow. But also, as has been my conviction, these spaces house, in some way, traces of the human experiences that occur there, something remains of the people who transit: their pains, their fears, their hopes. Something residual, persistent and elusive, which remains in the place. In relation to this, with Ezequiel

す。この点に関して、カメラマンのエセキエル・サリーナスとは、透明さから離れて映像に厚みを持たせられるように努力しました。そうした厚みは、光や影によって際立つ微かなディテールの内に見出せるだろうと私たちは考えていました。

—音の多様性についても驚きました。とくに記憶に残るのは扉の音です。ターミナルの音を拾い集めるにあたってどのようなアイデアを持っていましたか。

映画の中で聴こえるすべての音は、撮影現場にあった音です。しかしその音を「直接」に、つまりショットにそのまま対応させるように録ることはしませんでした。録音は撮影から独立して行われたのです。音響技師のアティリオ・サンチェスは長時間を費やして、扉の音やバスのモーター音、人々の囁き、あるいは夜の沈黙を録音していました。私たちの狙いは、こうしたすべての音を捉えることで音楽を作ること、もしくは音楽に似た効果を生み出すことでした。

—過去の恋愛について語る人々の言葉は、ターミナルの忙しい時間とは対照的な時間を伝えます。エンドクレジットにはたくさんの証言者の名前が並びますが、どのようにインタビューは行われ、そして特定の声を選ばれていったのでしょうか。

恋愛の経験を語る声を取り入れることは脚本の段階から決めていました。サンチェスは撮影の間ずっと、バスを降りた人や待っている人に、なにか語りたくない恋愛話がないかと訊いていました。拒否されることもありましたが、こちらを信頼してくれた多くの人たちから、素晴らしい答えが返ってきました。その後、語りの内容の力だけでなく、それらの断片を映画の呼吸に合わせられるかどうかも考慮しながら、選択を行いました。

—証言者の身体が映らずにその声が空間に響くことで、亡霊的ともいえる感覚が生まれています。他の音声もフレーム内の映像と合っていない。映像と音声の組み合わせは、どのように意識されましたか。

録音の方針は撮影のそれと同じでした。空間はより複雑な時間的様相を備えているということです。だから私たちは、現在というものが一方では過去の残余を、他方では未来への約束を宿している様を探求しました。そうした状態を知覚するために音は中心的な役割を果たすと考えました。さらに全体的には、物語が生成していくにあたって、音をズレとして、つまり映像が現在という時間として構築するものに対する大なり小なりの近接さとして捉えていました。声についても同様です。それは雰囲気や内に留める端切れであり、浮かんでまた消えていく真正の経験の残留物なのです。

*メールインタビュー（原文スペイン語）、2023年9月、聞き手・翻訳＝新谷和輝（ラテンアメリカ映画研究）

Salinas, the director of photography for the film, we worked hard to endow the image with a thickness that distances things from such transparency. And we knew that we would find this in the trivial details that the light, and its shadow, transform into extraordinary ones.

— I am impressed by the multiplicity of sounds. Especially memorable for me is the sound of the door. What was your idea for collecting sound at the bus station?

All of the sounds that are heard in the movie pertain to the space where we filmed. But we did not record with a “direct” idea, which to say a sound that corresponds literally with the shot. The sound recording was independent of the camera-work. Atilio Sánchez, the sound engineer, dedicated his self, for a long while, to recording the sounds of doors, for example, or the motors of the vans, or the murmurs, or the nocturnal silence. Having all these sounds, that was our idea, which would allow us to make music, or produce an effect similar to that of music.

— Testimonies that speak of past loves contrast with the precipitant time of the bus stop. In the credits there appear many names of speakers. How was the format these interviews and how were certain voices chosen?

Already in the script we had decided to cut out the oral stories, focusing on amorous experiences. For this, Atilio Sánchez, throughout all the shoot, asked those who waited their vans or got off of them if they had and wished to tell us some love story. Some people refused, but many others trusted us and the answers were marvelous. Later, the selection was given not only for the potency of what they would say but also for the possibility of accommodating those fragments in the respiration of the movie.

— The absence of the body of the speaker, their voice resonant in the space, evoked an almost phantasmic sensation. And still, other sounds do not fit the quadrated image. How was the combination of images and sounds conscious?

The sound work was governed by the same idea as that of the cinematography: space poses a temporal dimension more complex. We sought for a present that shelters traces of the past, on one side, and promises of that to come, on the other. We knew that sound would be central to be able to construct this state of perception. In addition, in totality, in the becoming of the portrayal, we thought of the sound as landslides, of major and minor closeness in relation to what the image establishes as present. For the voices we thought something similar: they are scraps that vanguard the environment, traces of true experiences that appear and return again to disappear.

(Translated from Spanish by Kyle Hecht)

* Interview conducted by Niiya Kazuki (Latin American Film Studies) via email in September 2023

上映 Screenings

『ターミナル』The Bus Station

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

6日 Oct.6 14:15- [CL] | 9日 Oct.9 16:00- [YC]



ASIAN Documentaries

考える社会を 取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門
動画配信サービス
アジアンドキュメンタリーズ

戦地への距離

——『東部戦線』『三人の女たち』

Distance from the Battlefield: *Eastern Front* and *Three Women*

阿部宏慈 | Abe Koji

(フランス文学 | French Literature)



『東部戦線』 *Eastern Front*

『東部戦線』(監督: ヴィタリー・マンスキー、イェウヘン・ティタレンコ) においては、二つのひどく異なる映像的な時間が、時にかなり暴力的に(なぜならすでに生起している事態が極めて暴力的であるからなのだが)交錯する。一方にあるのは、もちろん戦場の凄惨な映像だ。そこでは救護隊員として志願した映画作家が、兵士たちを救助しながら、手持ちカメラで、その現場を映しとる。画面はセピア色にくすみ、描かれるのは、ロシア軍の攻撃を受けて退避する少女と母親の姿であったり、瀕死の兵士を病院へと搬送する救急車の緊張感に満ちた移動であったりする。さらには、ロシア兵の退いた塹壕の土の上に残されたチョコレートや洗濯機であり、あるいはまた泥の中で死にかけている家畜の群れだったりする。

そういった凄惨な場面に割り込むように接続されるのが、前線から遠い田園に一時帰還した兵士の家族との団欒であり、友人たちとの休息の時間の映像である。水辺でくつろぎ、庭で卓を囲み家族と食事を共にし、教会では子供の洗礼式に立ち会う。映像は戦闘場面とは異なり自然な色彩に溢れ、鳥の声や水のざわめきが背後に響く。ゆったりとした休息の時間と戦場をつなぐのは、浸礼を描いたと見える壁画であり、勇士を讃える像である。一見のどかな家族や友人との談話も、自らの帰還不能を想定しての精子保存の話題が示唆するように、日差し明るさは対照的な死の影のもとにある。最後には英雄的な死の待つ戦場に戻るしかない彼らのクロースアップが、明るい日常とは裏腹の終わりなき戦いの荒涼たる映像へとつながっていく。その戦場を撮る側もまた、自らの物語にハリウッド映画的なエンディングを想定することができない。そして、その上にエンニオ・モリコーネの叙情的なメロディーが流れる時、物語化不可能な戦争と日常との絶望的な距離が一層あらわになる。

日常という意味では『三人の女たち』(監督: マクシム・メルニク)の描く世界は、まさにそのような戦場から遠く離れた日常である。まだ若さの残る映画青年たちが、ウクライナ西部、ポーランドとスロバキアに国境を接するカルパチア山脈の寒村に入り、村に暮らす三人の

In *Eastern Front* (directors: Vitaly Mansky, Yevhen Titarenko), two cinematic temporalities that differ to the extreme interlace, occasionally in a profound violence (which is to say, what had been occurring on its own has already been incredibly brutal). On one side, of course, there are the ghastly images of battlefields. Joining the medical team as volunteers, the filmmakers assist troops while recording the terrain with handy cameras. The screen, lackluster in sepia, depicts a little girl and her mother who flee attacks from the Russian army, as well as a soldier rushed to a hospital on the brink of death, a movement replete with anxious intensity. Moreover, there are the chocolate and washing machines left in the trenches abandoned by Russian forces, or the herd of cattle caught in the mud in mortal peril.

Connected to those ghastly scenes are family gatherings of soldiers who have returned to the country from the front, images of reprieve between friends. Relaxations by a shore, meals with kin huddled around a garden table, baptism of children in a church. Unlike the shots of battlefields, these are cornucopias of natural color, bird song and bubbling water reverberating background. Bridging such breaks and the battle are murals depicting immersion baptism, statues celebrating heroes. Like the chatter between friends and family, immediately quite heavy, which suggest sperm be stored should one be unable to go home, sunniness contradicts death's shadow. Closeups of soldiers, who must return to battle, where they await heroic deaths, tie into dreary shots of endless war, opposite the light of life. Not even the cinematographer can imagine a Hollywood ending. When a lyric melody by Ennio Morricone plays, a desperate split is exposed all too starkly between a conflict that defies mythologization and the mundane of home.

Mundane, the world in *Three Women* (director: Maksym Melnyk), evokes precisely such routine far from battle. Full of energy, a young film crew visits a wintery town in Western



『三人の女たち』Three Women

女性を描く映画を作り上げていく。郵便局員として働きながら、村人に年金を配って歩くマリーヤ、国立公園で働きながら節足動物の研究を続け、博士号の取得を目指すネーリヤ、そして息子も夫も失い、寡婦となつてなお残された家畜の世話をし一人暮らすハンナという三人だ。はじめ頑として撮影を拒むハンナに、まさに自分たちの撮るべき対象を見出した映画作家とカメラマンは、客観的観察記録の境界線を越え、村人たちと交流し始める。ハンナは若者たちを食卓に招き、若者たちは返礼に子豚をプレゼントするが、結果的に無事肥育した豚をまた振舞われることになる。

ゼレンスキーが大統領に選出されても、支持者は若い人らで国境警備隊なんか皆彼に投票したらしい、と村人たちは言う。男たちは出稼ぎから帰れず、村に残るのは老人と女こどもばかり。隣村ではついに郵便局も閉鎖されたらしい。村の郵便局には売るべき切手さえ残っていない。マリーヤは、もう国を出て働くしかないと言を落とす。そんな状況下にあっても、念願のクマの糞を発見して狂喜するネーリヤの姿や、数年ぶりでクリスマスを祝うハンナの姿を、映画作家たちは見つめる。雪に覆われた谷川で亡き夫が汲んできた水を、同じように汲んで来いと青年たちに命じるハンナと、指示通りに冷たい川水を汲む青年の姿は、2014年のクリミア併合以来進行しつつある紛争の熾る炎の存在を忘れさせる。山上からハンナに電話して、自分の姿が見えるか、と手を振る青年たちは、束の間の安らぎの中にあるようでもあるが、東部戦線に燃え上がった戦火が、侵攻となって押し寄せる時は眼前に迫っている。

Ukraine, the Carpathian Mountains that lie on the Polish and Slovakian borders, to record three women. There is Maria, an employee of the post office who walks about to pay pensions to villagers, Nelya, who seeks a doctorate researching migratory animals at a national park, and Hanna, who lost both husband and son and lives as a widow caring for abandoned livestock. First stubbornly shy, Hanna blooms as the ideal film subject, inspiring the filmmaker and cinematographer to cross the line of observational documentary and relate with the villagers more deeply. Hanna invites the youths to her table, and they return the favor by buying her a piglet. In the end she is able to fatten it up for them.

It looks as if Zelenskyy is to be elected, but the villagers doubt him, saying he must have been propped up by the troops. Men cannot return from dispatch, and only elderly, women, and children remain in town. It appears the next town's post office has closed. This one's does not even carry stamps. Maria must leave the country to find work. But, even in this situation, the filmmakers capture Nelya excited to stumble across much-sought bear droppings, Hanna celebrating Christmas for the first time in years. Hanna asks the youths to go to a snowy river and draw water as her late husband used to, which they do, washing away the fiery memories of the conflicts since the 2014 annexation of Crimea. Calling Hanna from a hilltop, the youths ask if she can see them waving their hands, as if they are in peace for the moment, sweet respite before the pyres of war sparking on the Eastern Front would reach them.

(Translated by Kyle Hecht)

上映 Screenings

『東部戦線』Eastern Front 【国際競争 International Competition】 8日 Oct.8 10:10- [YC] | 9日 Oct.9 17:00- [CL]

『三人の女たち』Three Women 【国際競争 International Competition】 9日 Oct.9 10:10- [YC] | 10日 Oct.10 14:00- [CL]

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

若鳥たちの羽音が聞こえる

——『地の上、地の下』『負け戦でも』『鳥が飛び立つとき』

I Can Hear Young Birds Flapping Their Wings:

Above and Below the Ground; Losing Ground; and Journey of a Bird

川本佳苗 | Kawamoto Kanae

(仏教学、宗教学類学 | Buddhist Studies, Religious Anthropology)

ミャンマーと聞いて何を思い浮かべますか？ 南国のうだる暑さ、金色に輝くパゴダ、それとも2年半前に起こった軍事クーデターですか？ 2021年2月1日にクーデターが起きた当初は特集を組まれた国際ニュースも、今では少なくなりました。けれど、ミャンマー人の生活は依然として緊張に晒されています。そんな状況下でも、羽ばたき続ける鳥のようにたくましく生きようとする人々の姿を、「アジア千波万波」で上映される三つの作品が映し出しています。

『地の上、地の下』が取り上げるのはエーヤワディ川のダム建設反対運動ですが、多民族・多宗教国家としてのミャンマーが背景にあります。心臓の形をしたミャンマー国土を貫く血流のようなこの川は、上流ではマリ川とンマイ川とに分かれます。その合流地であるカチン州のミッソで、2000年代からミャンマー・中国の両政府によってダム建設が開始されました。国民の約9割が上座部仏教徒であるミャンマーにあって、カチン族の多くはキリスト教徒です。またカチン州には、キリスト教以前の精霊信仰が今も根付いています。

カチン族にとって神聖なミッソの地とエーヤワディ川を守るべく、住民がダム建設に反対します。ロックバンドBLASTはプロテストソングを歌いあげ、三人の女性たちが姉妹のように協力し合います。クーデター後、劣勢になっていく状況に、最も若いコンマイは故郷のためにもっと教育を受けようと、タイへと旅立ちます。

短編『負け戦でも』（原題は「失われたのは市民社会」の意）では、暗い部屋から窓辺を見つめる視点が繰り返されます。それが現在のミャンマーの人々の心理的状況なのでしょう。語り手は、大都市ヤンゴンで抵抗運動に参加したために投獄された若者です。彼はその体験について多くを語りませんが、述懐のうちに無力感が重く垂れこめています。しかし刑務所を出て家に戻った今のほうがむしろ、「かごに閉じ込められた鳥」のようで、「人生の監獄へと踏み入れた」と嘆き、窓の外の世界を焦がれるように見つめます。

彼ら若者たちは絶望に陥ったままなのでしょう？ いいえ、希望の微が見えます。窓からの光だけを頼りに青年が描いているのは、ガルダ（ミャンマー語では「ガロン」）です。ガルダはヒンドゥー教神話に登場する霊鳥で、ミャンマーでは守護動物として信仰されています。翼を広げて輝くガルダの姿は、きっとミャンマーの未来になるでしょう。

同様にヤンゴンで抗議する若者たちを記録した映画でも、もう一つの短編『鳥が飛び立つとき』では温かい青春の日々が描かれます。冗談を言って笑うことが大好きなミャンマー人の良さがしっかり表現されています。作中では、主人公の青年らが撮影した抗議活動の動画に代わって、過去のニュース映像も引用されています。なかでも自転車に乗った通りすがりの男性たちに軍が発砲する映像は世界に衝撃を与えました。女性用ロンジー（巻きスカート）が道に干されている光景も撮影されていましたが、これは、男性が女性用ロンジーの下を通ることが忌み嫌われている習俗を逆手に取って、民衆が軍の進入を阻止しようとしてとられた行動です。

いまだ若い主人公は、渡り鳥のように仲間たちとヤンゴン市内を



『地の上、地の下』Above and Below the Ground

What does Myanmar remind you of? The sweltering heat in a tropical country? A glittering golden pagoda? Or the military coup that took place two and a half years ago? On or around February 1, 2021 when the coup happened, it was often featured in the international news, but it is hardly covered today. People still live under strain in Myanmar. Even under such a circumstance, however, they are trying to live strong like a bird that keeps flapping its wings. Their figures are reflected in the three films which will play in the New Asian Current program.

Above and Below the Ground features an anti-dam movement in the Irrawaddy River (Ayeyarwady River) against the background of Myanmar as a multiethnic and multi-religious country. Running through the heart-shaped land of Myanmar like a blood flow, this river divides into the Mali river and the N'Mai river upstream. These rivers merge in Myitsone in the Kachin State where the governments of Myanmar and China started to build a dam in the 2000s. Many Kachins are Christians in Myanmar where about 90% of the population are Theravada Buddhists. Pre-Christian animist belief is still alive in the Kachin State.

The inhabitants oppose to the construction of the dam in order to protect both Myitsone and the Irrawaddy River which are sacred to the Kachins. A rock band, BLAST sings protest songs and three women help one another like sisters. When the anti-dam movement begins to fight a losing battle after the coup, Hkawn Mai, the youngest of the three leaves for Thailand in order to further study for her hometown.

The short, *Losing Ground* (the original title literally means "what was lost is civil") repeats a gaze which looks out of a window in a dark room. The gaze seems to reflect the current psychological state of people in Myanmar. The narrator is a young man who has been imprisoned after taking part in a protest movement in the big city of Yangon. A sense of helplessness hangs heavy in his reminiscence although he says little about his experience. He has returned home from prison and yet he laments, "After I left the actual prison, I stepped into the

『負け戦でも』 *Losing Ground*『鳥が飛び立つとき』 *Journey of a Bird*

転々とし、はてはラカイン州の村落へと移動します。『地の上、地の下』では少数民族のアイデンティティが強く描かれていましたが、ここでは、様々な民族が入り混じる大都市ヤンゴンで、ビルマ族と思われる主人公が友情を育む仲間には、ラカイン族の青年もみられます。やがてヤンゴンに戻った主人公は、次にどこに行くのでしょうか？ 最後に写る夕暮れ時の鳥たちのように、屋根で少し休んだらまたどこかに飛び立つのでしょうか。

三作を通じて、ミャンマーの若鳥たちの力強い羽音を聞いてください。

上映 Screenings

『地の上、地の下』 *Above and Below the Ground* 【アジア千波万波 New Asian Currents】

6日 Oct.6 11:00- [F5] | 10日 Oct.10 13:00- [F5]

『負け戦でも』『鳥が飛び立つとき』 *Losing Ground and Journey of a Bird* 【アジア千波万波 New Asian Currents】

9日 Oct.9 12:20- [F5] | 10日 Oct.10 10:10- [F3]

母と娘の旅の続き

——『平行世界』

A Mother and Daughter's Extended Journey: *Parallel World*

林木材(ウッド・リン) | Wood Lin

(台湾国際ドキュメンタリー映画祭プログラム・ディレクター | Program Director, Taiwan International Documentary Festival)

蕭美玲(シャオ・メイリン)の2007年の作品『雲の彼方に』は同年YIDFFアジア千波万波特別賞を獲得した。子供が生まれた彼女が創作者として、また母親としての自身の役割のバランスを模索していた頃の私的な奮闘と内省を掘り下げたこの非凡な作品は、それと同時にアイデンティティの問題、台湾とフランスのミックスとして生まれた娘にとってはとりわけ複雑なその問題を探求するものでもあった。母娘関係のややこしさに怯むことなく切り込んだこの親密なる家族ポートレートは当時、論争とともに有意義な議論を巻き起こした。

それから早16年が過ぎた2023年、シャオはその最新作『平行世

界』を制作し、"prison of life" and like "birds in a cage" he looks at the world outside with a burning desire for freedom.

Will these young people remain desperate? No, we see a glimpse of hope. What the young man is drawing under light from the window is Garuda (or Galone in the Burmese language). Garuda is a spiritual bird which appears in Hindu mythology and it is worshipped as a guardian animal in Myanmar. The radiant figure of Garuda spreading its wings out will represent the future of Myanmar.

Another short, *Journey of a Bird* depicts a heartwarming story of youth although it likewise documents young people who protest in Yangon. It nicely captures what is good about the Burmese people who like to joke and laugh. It includes both video footage of the protest filmed by the young people and clips of news footage from the past. Among these a video of the army firing men passing by on bicycles shocked the world. The young people have filmed the sight in which *longyis* for women (wrap skirts) are dried on the street. Taking advantage of the customs in which it is inauspicious for men to pass under *longyis*, people try to prevent the army from entering the street.

Being still young, the protagonists move from place to place in the city of Yangon like migratory birds until they temporarily settle in a village in the Rakhine State. While *Above and Below the Ground* powerfully depicts the identity of an ethnic minority, *Journey of a Bird* portrays the big city of Yangon with a mix of different ethnic groups in which apparently the Bamar protagonists make friends with a Rakhine boy. One of the protagonists eventually returns to Yangon but where are they all heading next? Like birds at sunset at the end of the film, they will fly somewhere after resting a while.

Listen to the powerful flapping of the wings of young birds in Myanmar in the three films!

(Translated by Yamamoto Kumiko)

In 2007, Hsiao Mei-ling's *Somewhere Over the Cloud* garnered a Special Mention in the New Asian Currents of Yamagata IDFF. This remarkable film delved into her personal struggles and reflections as she balanced her roles as an artist and a mother after becoming a parent. It also explored the intricate question of identity, particularly for her Taiwanese-French mixed-race daughter. This intimate family portrait fearlessly probed the complexities of their relationships, sparking both controversies and enlightening discussions.

Fast forward 16 years to 2023, Hsiao Mei-ling presents her

界』をまたも山形で上映する。これは以前の『雲の彼方に』と自然につながる続編と見てよいだろう。彼女はフランス人の夫が帰国してもゆるがず映画づくりに打ち込み、あいも変わらず創作者と母親の一人二役をこなしていた。そのゆるがぬ姿勢の中心には変わらず娘エロディがいて、わが子が台湾に留まり台湾人としてのアイデンティティを受け入れてくれたらとの希望を抱きつづけていた。シャオはエロディの成長とアスペルガー症候群の娘をもつ困難を、12年以上の歳月をかけて丹念に記録した。なおも続くこの旅を通じて、わたしたちは彼女の孤独と、ひとりの母親の味う深いやせなさを目の当たりにする。

本作の中心的視座はまちがいなく「母」にあり、その視座は女性たちの担う、妻や母親としてだけでなく多面的な役割を探るためのレンズとなっている。本人が作中で「わたしは人生を映画にしたから悲劇とも距離をとることができた……それは現実でも非現実でもある」と語るように、カメラはシャオの人生に変化をもたらす唯一無二の触媒なのだ。

同時に、母親＝監督のゆるがぬ献身もみてとれる。時は進み、エロディも少女から若い女性になった。フランスで手に職をつけるために、娘は母の許からも台湾からも旅立たなければならない。だが母はあくまでも二人で過ごす時間や大切な思い出をビデオ通話越しにエロディと共有し、いったん確定した家庭内力学が進展しつづけていく様子をわたしたちに見せていくのである。

作中には口論やビデオ通話や会話などの幾度も繰り返される情景が、二人の日常を描くうえで不可欠なものとしてふんだんに登場する。それを観るわたしたちは徐々に二人の感情や魂の世界に没入し、そのことによってこの文脈のなかで「愛」なるもののもつ意義や本質が把握できるようになるわけだ。

『平行世界』では、物事や真実、とりわけアイデンティティや人間関係や感情の問題にかかわる場合のそれが、いかにつねに込み入ったものであるかが明らかにされる。その複雑さを前に監督は尻込みもはぐらかしもせず、ただただ自身の抱える困難な状況と途方もない努力を並べていく。これがとてつもなく力強い映画であることは疑いようもない。完璧とは程遠く、論争も巻き起こるかもしれない。だがその議論は従来の価値観に疑問を投げかけ、わたしたちにいまある社会の再考を促すのである。

わたしはこの映画を観て、幾度となく涙がこみあげてきた。胸の奥に響きつつも痛ましい、奥深い感情に満ちた誠実な作品。人生の現実の一部となる、美しくユニークな映画である。 (中村真人訳)

latest film, *Parallel World*, at the YIDFF. This film can be seen as a natural continuation of her earlier work, *Somewhere Over the Cloud*. Even when her French husband returned to France, Hsiao Mei-ling remained unwavering in her commitment to filmmaking and her dual roles as an artist and a mother. Her unwavering focus remained on her daughter, Elodie, with the hope that she would stay in Taiwan and embrace a Taiwanese identity. Over the span of 12 years, Hsiao Mei-ling meticulously documented her daughter's growth and the challenges posed by Elodie's Asperger's syndrome. Throughout this extended journey, we bear witness to her solitude and the profound helplessness experienced by a mother.

Undoubtedly, the central perspective of the film is that of the "Mother," which provides a lens to explore the multifaceted roles of women as wives, mothers, and more. The camera serves as a unique catalyst in her life, as Hsiao Mei-ling herself describes in the film: "I turned my life into a movie, so I could distance myself from my tragedy... it's both real and unreal."

Simultaneously, we also observe the unwavering dedication of the mother/director. As time progresses, Elodie became a young woman. In pursuit of professional skills in France, she must depart from her mother and Taiwan. However, the mother persists in sharing cherished memories and moments with Elodie through video calls, showcasing how the once-fixed dynamics within the family continue to evolve.

The film is replete with recurring scenes—arguments, video calls, conversations—that are essential in representing their everyday life. Gradually, we are immersed in their emotional and spiritual world, enabling us to grasp the essence and significance of "love" within this context.

Parallel World reveals how things and truths are always so complex, especially when it comes to issues of identity, relationships, and emotions. The director doesn't shy away from or evade these complexities; instead, she showcases her challenging circumstances and tremendous efforts. Undoubtedly, this is an incredibly powerful film. It's far from perfect, and the controversies it may stir challenge conventional values, prompting us to reevaluate contemporary society.

As I watched the film, tears welled up for several times. It's a sincere work filled with profound emotions, deeply touching and heart-wrenching. It's a unique and beautiful film that belongs to the reality of life.



上映 Screenings

『平行世界』 *Parallel World* [アジア千波万波 New Asian Currents]
7日 Oct.7 12:40- [F5] | 9日 Oct.9 17:40- [F3]

野田真吉詩集

The Poetry of Noda Shinkichi

松本圭二 | Matsumoto Keiji

(詩人、フィルム・アーキヴィスト | Poet, Film Archivist)

野田真吉には2冊の詩集がある。『奈落転々』(1978年刊)と『暗愚唱歌』(1982年刊)である。もともと野田真吉は文学青年だった。早稲田大学仏文科に在学中に、中原中也、高橋新吉らの同人誌『半仙戯』に詩を寄せている。仏詩人のランボーやボードレールにも影響を受けたと語っている。野田が詩作から離れていったのは、東宝に入社し「映画表現の魅力に惹かれてきたこと」によると自ら書いているが、より決定的だったのは兵役召集により死を覚悟したためであると言う。「うじ虫同然にふみつぶされて死ぬだろう自分に徹しようと思ひ、一切筆を断つことにした」とある。

「書いても破りすてたり、未定稿のまま散逸してしまって、今手もとに残っているのは数えるほどしかない」という詩篇を、60歳を過ぎた野田が詩集に纏める気になったのは、やはり大病を患った(1974年)からであろう。幸運だったのは、戦前、二十代に書いた詩原稿が「母がまとめてくれていたノート類の箱にまぎれこんでいた」ことだ。戦前のモダニズム詩を強く反映した詩群がそこにある。一篇を紹介しよう。

「睡むる金魚」

みずあか はり はこ な
水垢暗き玻璃の函の中に／老いたる金魚は／店ざらしの玩具の

飛行船のやうに睡むれり。

あ ひれずを
褪せさりし鱗裾ひきずり／光りに光からず／身の重きに沈む

とぢることなき その目よ／死蠟の頭／透ける腸／腐敗せる残滓

うきばな みなも
の浮花こめて／薄氷わたる水面。

ほさき こと
銚の鋒尖の如、／竹影 ゆらぎて／冬の洩れ陽光／老魚を刺す。

鱗一枚／はなれるままに／鱗一枚 脱け落ちる。(1934年)

一読、野田とはほぼ同世代の吉岡実の初期作品を思わせる。吉岡もまた若き日に召集を受けている。出征にあたり吉岡は、詩集『液體』の原稿を友人らに託した。野田が筆を断つ決意をしたのに対し、吉岡は一冊の詩集こそを夢見たのだ。その違いは大きい。

戦後、野田は封印していた詩作を再開し、詩人の長谷川龍生や黒田喜夫、また文芸評論家の佐々木基一らと活動を共にする。また晩年には俳人の真鍋呉夫、詩人の那珂太郎らとの連句の会を嗜んでいたようである。誰でも知っている中ではさておき、今ここに挙げた詩人や俳人の名はその世界ではみなビッグネームである。その有名詩人たちの傍らに、恥ずかし気に佇む野田の姿が私には見える。まさに野田は「言葉の人」であった。

Noda Shinkichi published two poetry collections in his lifetime: *Naraku tenten* ("Adrift in Abyss," 1978) and *Angu shoka* ("Benighted Songs," 1982). Noda showed literary ambition from a young age. During his student days on the French Studies course at Waseda University, he contributed poetry to *Hansengi*, a self-published literary magazine founded by Nakahara Chuya and Takahashi Shinkichi. He spoke of being influenced by the French poets Rimbaud and Baudelaire. His drift away from creating poetry, so he writes, came as a result of "being fascinated by the allure of cinematic expression" upon joining Toho, but even more decisive was his being called up to military service, at which point he resigned himself to death. He wrote, "I decided to give myself over to the idea that I would be crushed like a worm and die, and thus completely abandoned the pen."

His decision to compile his poems after turning sixty ("I tear up and throw away any I write, while others dissipate unfinished, so only a handful remain") was likely prompted by a bout with serious illness in 1974. Fortunately, "tucked away in a box among various notebooks that [his] mother had kept" were the poetry manuscripts he had written in his twenties prior to the war, a repository of work strongly reflective of the modernist poetry of the pre-war period. Here I will introduce just one:

A Sleeping Goldfish

Within a murky, water-stained glass case, / an aged goldfish slumbers / like a toy airship sitting neglected on a shop shelf.

Trailing withered fins / drab even in the light, / it sinks beneath its own bodyweight.

Oh, those eyes forever open, / that saponified head, / organs visible beneath the skin. / Rotting residue / encased in water beneath a thin layer of ice.

Harpoon-like spears / of dappled winter sunlight / pierce the old fish / amid shadows of swaying bamboo.

A single scale / peels away, / then another, drifting ever downwards. (1934)

On first reading, this poem bears the hallmarks of the early work of Noda's contemporary, Yoshioka Minoru. Yoshioka too was conscripted in his youth. When he departed for war, he entrusted the manuscript of his collection *Ekitai* ("Liquid") to his friends. Whereas Noda chose to abandon the pen altogether, Yoshioka dreamed of leaving his work to the world. The difference could hardly be starker.

After the war, Noda resumed writing poetry, collaborating with poets such as Hasegawa Ryusei and Kuroda Kio, as well as literary critic Sasaki Kiichi. In his later years, he seems also to have enjoyed participating in *renku* ("linked verse") sessions with fellow poets Manabe Kureo, a practitioner of haiku, and Naka Taro. Nakahara Chuya needs no introduction, of course,



Bar APACHEは、ドキュメンタリー映画を志す人々を応援します。

APACHE (アパッシュ)

毎日がドキュメンタリー!

日々の出来事から夢物語まで、静かに語ることのできる空間



東京都新宿区歌舞伎町 1-1-9
新宿ゴールデン街・花園1番街

03-3202-8772



『冬の夜の神々の宴』
The Feast of the Gods on a Winter's Night

しかし彼の映像作品はどうだろう。自主制作映画であり、民俗神事芸能三部作と言われている作品群のうち、最初の『冬の夜の神々の宴 遠山の霜月祭』(1970年)と、遺作になった『生者と死者のかよい路 新野の盆おどり 神送りの行事』(1991年)には、インタビューはおろか、ナレーションさえ入っていない。言葉をギリギリまで排し、神事をただひたすら見つめている。その静謐な映像は異様ですらある。私はそこに詩人・野田真吉の凄みを感じるのである。もはや「不射之射」(中島敦著「名人伝」を参照)の域に達しているかの如きだ。

上映 Screening

『冬の夜の神々の宴 遠山の霜月祭』
『生者と死者のかよい路 新野の盆おどり 神送りの行事』
The Feast of the Gods on a Winter's Night: Toyama's Shimotsuki Festival
and Good Road for the Living and the Dead:
Niino Bon Odori, Festival to Send Off the Gods
【野田真吉特集 Noda Shinkichi Retrospective】9日 Oct.9 14:25- [CS]



『生者と死者のかよい路』
Good Road for the Living and the Dead

but in fact all the writers I have mentioned here are big names in the world of poetry. I can imagine Noda standing somewhat bashfully in the presence of these renowned figures. He was truly a man of the written word.

What about his visual works, though? Two independently-produced films from what is often termed his folk ritual trilogy—*The Feast of the Gods on a Winter's Night: Toyama's Shimotsuki Festival* (1970) and his final work *Good Road for the Living and the Dead: Niino Bon Odori, Festival to Send Off the Gods* (1991)—eschew not only interviews but any narration whatsoever. By eliminating from them almost any trace of language, Noda focuses his gaze entirely on the rituals, achieving a visual serenity that is at times even eerie. In this approach, I feel the tremendous power of Noda Shinkichi the poet at work. It is as if, like the expert archer from Nakajima Atsushi's tale "Legend of the Master," he managed to achieve the ultimate feat of "shoot[ing] without shooting," or in this case, speaking without words.

(Translated by Adam Sutherland)

浪曲の世界と響きあう映画

——『絶唱浪曲ストーリー』

Cinematic Resonance with the World of Rokyoku: *With Each Passing Breath*

アーロン・ジェロー | Aaron Gerow

(日本映画研究 | Japanese Film Studies)

映画で別ジャンルの芸術を撮ることは、しばしばメディア越境に関わる問題を引き起こす。映画とそこで撮られる芸術はたびたびそれぞれの方向をたがえ、ときに一方が他方を組み伏せるか、両者が根本的にすれ違ったまままで終わってしまう。川上アチカの『絶唱浪曲ストーリー』がかくも興味をそそる理由はその点にある。三味線伴奏に節と語りを合わせた日本の伝統的な口述芸能「浪曲」——その演者としてひとり立ちすべく精進する女性を描いたこのドキュメンタリーは、その奮闘と浪曲なる芸術の粋を、どちらもまさしく映画という形式において身体化せんとする試みである。

映画はのっけからその大胆な形式的選択によって観る者を揺さぶってくる。揺動するクローズアップ画面が目立ち、画面外から語りを支えるナレーションもない。映画の話し方も直線的でなく、ときに肝心な

Filming another art in cinema often sparks transmedial troubles. Film and the other art frequently move in different directions, one sometimes overwhelming the other, or the two remaining fundamentally mismatched. That is why Kawakami Atsuka's *With Each Passing Breath* is so intriguing. A documentary on a woman's struggles to become a performer of the Japanese traditional verbal art of rokyoku, which combines spoken and sung narration with shamisen accompaniment, it attempts to embody in its very form both the woman's struggles and the essence of rokyoku.

From the start, *With Each Passing Breath* shakes the viewer with its bold formal choices, such as the predominant use of mobile close-ups, the lack of a voice-over narrator, or a non-lin-



© Passo Passo + Atiqa Kawakami

上映 Screening

『絶唱浪曲ストーリー』*With Each Passing Breath*
【日本プログラム Perspectives Japan】

10日 Oct.10 10:00- [F5]

情報も伝えずに物語が進行してゆく。視覚的にも物語的にも、目まぐるしい映画と言えよう。だがいくつかの場面を見ると、これが映画をより浪曲らしくするための川上なりの努力であることがそれとはなしにわかってくる。高齢の花形浪曲師・港家小柳のもとで修業する小そめは、芸を学ぶとは台本を憶えるよりも芸と一体化すること、それを自分のものとして身体に叩き込むことだと教えられる。同じことを川上は「息吐くたびに」という意味の英語題をもつこの映画の身体において試み、それ自体が浪曲を呼吸するような映画となることを目指す。そればかりか、揺動するクローズアップのような手法によって、観る者の心も身体も文字通り揺り動かす作品を生み出しているのである。小そめが病身の小柳のもとを訪れて師匠のかつての口演を録音したカセットテープを再生するとき、布団の中の小柳の身体はあたかも全身に沁みついた浪曲に身震いするかのようには揺れはじめる。あるいは別の決定的な場面では、小そめの教育係としての役目を小柳から実質的に引き継いだ三味線曲師の玉川祐子が、小そめの出す声はきれいすぎると指摘する。浪曲にはもっと汚い声が、広沢虎造や寿々木米若などの往年のスターの野太いガラガラ声のような（言えば少なくとも浪曲ファンには通じる）発声法が必要だ、というのである。『絶唱浪曲ストーリー』も同様に、きれいな語り口とはとても言えない映画であり、その声は浪曲初心者のための講釈はおろか、終盤になるまでは小柳が亡くなったと知らせることすらもしてくれない。言い訳にも聞こえるかもしれないが、本作は浪曲の描く庶民の粗野な世界と響きあうような乱雑さを、一方では自覚的に目指しているのである。

カメラの示すほとんど身体的な親密さは、観客を否応なく引きつけるとも妙に突き放しているともとれる。小柳の衰弱の進行と小そめの狼狽は観る者に手に取るように伝わり、画面上に映る浪曲の芸にも、まるで物理的な重みがあるかのような個人的な思いの強さが感じとれる。ただそこにはしばしば、より開けた眺めや社会的なコンテキストが抜け落ちており、とくに寄席の観客はまれにしか画面に映らない。おそらくわれわれ映画の観客には、この欠落を埋めること、映画に入り込んでその汚さを受け入れつつ、浪曲という嘶芸と融合するこの映画の試みと一緒に呼吸することが求められているのであろう。

(中村真人訳)

ear narration that sometimes refuses to provide core information. The film can be dizzying, both visually and narratively. But several moments in the film suggest this is Kawakami's effort to render cinema more rokyoku-like. Kosome, the stage name of the apprentice to the aging rokyoku star, Minatoya Koryu, is told that learning the art is less a matter of memorizing scripts than of becoming one with it, of essentially absorbing it into one's body. Not only is Kawakami attempting that in the body of *With Each Passing Breath*, aspiring for a film that itself breathes rokyoku, but through techniques such as the mobile close-ups she is also creating a work that literally moves the viewer, in both mind and body. When Kosome visits the ailing Koryu and plays for her a cassette tape of the master's old performance, Koryu literally begins to rock in bed, as if trembling from the bodily-ness of rokyoku. In another crucial moment, Tamagawa Yuko, the shamisen player who effectively takes over as Kosome's teacher after Koryu, admonishes Kosome for a performance that is too clean. Rokyoku, she says, requires a dirtier voice, a mode of expression exemplified—at least to rokyoku fans—by the deep gravelly voices of old stars such as Hirozawa Torazo or Suzuki Yonewaka. *With Each Passing Breath* is similarly a less-than-clean film narratively, its voice refusing to lecture the uninitiated in rokyoku or even inform us of Koryu's passing until later. While it may sound like an excuse, the documentary self-consciously aspires for a roughness in form that resonates with the coarse, plebeian world of rokyoku.

The almost bodily intimacy of the camera can be both compelling and oddly detached. Koryu's progressive debilitation and Kosome's disconcertion are palpable to the viewer, giving a personal, almost physical weight to art of rokyoku captured on screen. Yet what is often missing is the wider view, the social context, and especially the audience, which infrequently appears on screen. Perhaps we the viewers of the film are asked to fill in for this lack, to inhabit this film and live with its dirtiness, and breathe along with its attempt to meld with the verbal art of rokyoku.

会場略記 | Abbreviations for venues

[YC] 山形市中央公民館ホール (6階) | Yamagata Central Public Hall (6F) [CL] 山形市民会館大ホール | Yamagata Citizens' Hall (Large Hall)

[CS] 山形市民会館小ホール | Yamagata Citizens' Hall (Small Hall) [F5] フォーラム5 | Forum 5 [F3] フォーラム3 | Forum 3 [F2] フォーラム2 | Forum 2

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1 (2階) | Yamagata Creative City Center Q1 (2F) [YE] やまぎん県民ホールイベント広場 | Yamagin Kenmin Hall Event Square

「ヤマガタ・ラフカット!」で作家主義を更新する

Yamagata's Rough Cut Brings Auteur Theory to New Level

フィリップ・チア | Philip Cheah

(映画批評 | Film Critic)



左から、『同志』『忘書』

『培才 (ブアイチャイ)』『私 (たち) の信仰 / Nuestra Fe』

From left to right, *Comradeship*, *Bou sho*, *Puay Chai*, *Our Faith / Nuestra Fe*

1950年代、フランスの映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』により、「作家」たちによる新たな映画のための理念が提示された。これはその後1962年に米国の批評家アンドルー・サリスに引き継がれ、映画の芸術的創造の主導的責任は監督にあるとする考えが作家主義としてあらためて定義されることになった。

「ヤマガタ・ラフカット!」が始まったのはいまからおよそ10年前。直感的にはそれは、作家主義の逆を行く試みである。ここではワークショップに参加する誰もが作家に、他でもない自らの権利でもって創作者になる機会をにわか得ることになる。

映画とは音と視覚であり、わたしたちがふだん注目するのも撮影技法や構図や特殊効果、ロケーションや衣装、そしてまた音声である。だが多くの場合、受けとったイメージをどう言葉にするかという局面は欠けている。このワークショップは、作品と観客の声に耳を澄まそうと考えることにとくに重きを置く。言葉に、それがどう語られるかに耳を傾けること。そしていちばん重要なのが、上映されたフッテージに対して各人が考えていることに耳を傾けそれについて語ることだ。わたしたちは見ることだけをしているために、しばしばこのプロセスを見逃してしまう。聞きかた語るこの環境において、創作のプロセスを「監督」する機会や権利や能力が誰にでもあることに気づかされるのである。

思索に耽るこの行為がこうも明確に打ち出されているのを目の当たりにするのはわたしの映画祭経験のなかでもかつてないことで、その点については、自身でも映画を作りつつワークショップを主導する酒井耕、渡邊一孝両名がこの環境を育ててくれたおかげであると考えなければならない。映画祭で開催されるマーケットや企画プレゼンのイベントは、大半が売り買い主体で結果志向の産業的なものである。「ヤマガタ・ラフカット!」の本質は結果にはない。作品と一体となって在ることが肝要なのだ。わたしたちはそのとき、一本の映画を創造していくという理念をいつになく実現し始めるだろう。

(中村真人訳)

In the 50s, the French journal *Cahiers du Cinéma* proposed the idea for a new cinema of auteurs. This was taken up in 1962 by US critic, Andrew Sarris, who defined it as the Auteur Theory, the idea that the film director takes the leading responsibility for the artistic creation of the film.

About a decade ago, the Yamagata Rough Cut! workshop was introduced. In an instinctive way, Rough Cut reverses the theory of the auteur. Suddenly, everyone inside the Rough Cut workshop has the chance of being an auteur, a creator in his/her own right.

Film is sound and vision. We look at cinematography, composition, special effects, location, costumes, and the sound. But in many cases, the aspect of how we bring the image received into words is lacking. The workshop emphasises the idea of listening to film & audience—listening to words, how they are spoken, and most importantly listening to and speaking about what we are thinking about the footages screened. This process is often missed because we are just looking. In this atmosphere of listening and speaking, we realise that everyone has the opportunity, privilege and ability to “direct” the creative process.

In my experience of film festivals, I've never seen this act of meditation being so pronounced and I must credit workshop leaders and filmmakers, Sakai Ko and Watanabe Kazutaka, for encouraging this atmosphere. Most festival market/project events are transactional, result orientated and industrial. Yamagata's Rough Cut! is not about result. It's about BEING at one with the film. For once, we begin to realise the philosophy of creating a film.



新たな
感動と交流が
ここから生まれる

上映とディスカッション Rough Cut Screenings and Discussions

『同志』 *Comradeship* 『忘書』 *Bou sho*

【ヤマガタ・ラフカット! Yamagata Rough Cut!】

9日 Oct.9 10:00-13:00 [Q1]2-B

『培才 (ブアイチャイ)』 *Puay Chai*

『私 (たち) の信仰 / *Nuestra Fe*』 *Our Faith / Nuestra Fe*

【ヤマガタ・ラフカット! Yamagata Rough Cut!】

10日 Oct.10 13:00-16:00 [Q1]2-B

やまぎん県民ホール (山形県総合文化芸術館)

JR山形駅西口 徒歩1分 | 〒990-0828 山形県山形市双葉町1-2-38
TEL: 023-664-2220 | <https://yamagata-bunka.jp>



国際映画祭と地域雑誌

An International Film Festival and a Local Magazine

井上瑤子 | Inoue Yoko

(『giinika』編集・発行 / YIDFF 広報スタッフ | Editor & Publisher, *giinika* / YIDFF Publicity Staff)



2021年から山形で、『giinika (ジーニカ)』という地域雑誌を個人で編集・発行している。創刊のきっかけはいくつかあるのだが、その一つが山形国際ドキュメンタリー映画祭の存在だ。

2014年に山形に来て、初めて長く話した地元の人が、当時映画祭事務局を務めていた高橋卓也さんだった。会う前は事務局長の威厳を勝手に想像していたが、実際は物腰やわらかに映画を語る方で、事務局のみなさんも血が通っていてあたたかく、心地よさを感じた。

あるウェブメディアで映画祭理事の阿部宏慈さんにインタビューしたさいに伺った話にも、目を見開かされた。1999年の映画祭で阿部さんは、アattendしていたカメラマンのエリック・ギシャールさん(エディ・ホニグマン監督『アンダーグラウンド・オーケストラ』を撮影)と一緒に、ある作品を見た。タイミングよく道路にワシが映るショットについて、偶然に驚いた、と上映後に伝えると、ギシャールさんは「偶然とは言えないかもしれない」と言ったそうだ。ドキュメンタリーも、状況を観察しながら周到に準備していくものだから、と。

まさにギシャールさんのように作家それぞれが見るものを一度に浴びたのが、やはり取材で訪れた「山形ドキュメンタリー道場」だった。そこで見たもの、なされた対話も忘れられない。問いの立て方次第で対話や議論はいかようにも変わり、人の心は閉じたり開いたりする……。

本当はもっとあるのだけれど、注意深くよく見てよく話す人たちと出会い、山形で「つくる」欲びに没頭する人たちを、記録して勝手に宣伝したいと取材・編集を続けている。1号では福祉事業所の「わたしの会社」、2号では市民出資の映画館「フォーラム」、3号では有機農業の「お日さま農園」、4号ではマクロビオティックの料理店「厩戸」、5号では畜産農場や鷹匠など動物と生きる人たちを特集した。そして2023年秋発行の6号では、故・高橋卓也さんの活動を追いながら、人と人との関係における共感と反発のなかで継承されてきた山形国際ドキュメンタリー映画祭の風土や精神を特集している。いまこの原稿を書いているのが8月末。10月の映画祭の頃、6号が無事出来上がっていることを切実に願う。

Since 2021, I have been personally editing and publishing a local magazine in Yamagata called *giinika*. There were several catalysts for launching the magazine, and the Yamagata International Documentary Film Festival was one of them.

I came to Yamagata in 2014, and the first local I had a chance to speak with at length was Takahashi Takuya, the Festival Director at the time. Before meeting him, I had imagined the Festival Director as this commanding figure, but actually he talked about the films in a quite soft-spoken manner, and everyone from his office was warm and welcoming, which was comforting.

I was also struck by a story from Abe Koji, a member of the festival board, when I interviewed him for a web media outlet. At the 1999 festival, Abe saw a film with cinematographer Éric Guichard (cinematographer for Heddy Honigmann's *The Underground Orchestra*), who was in attendance. After the screening, Abe mentioned how astonished he was by a coincidentally well-timed shot of an eagle on a road, and Guichard told him, "It was probably no coincidence." He said a documentary is something that is carefully prepared by observing circumstances, too.

Just like Guichard, I experienced all at once what each of the artists was seeing when I went to cover the Yamagata Documentary Dojo. I'll never forget the things I saw and the conversations that took place there. A conversation or discussion can go in any direction depending on how you pose a question, and minds can be closed or opened...

To be honest, there other reasons why I continue to interview people and edit the magazine, but the main one is that I want to encounter, report on, and publicize people who watch things and speak with great care: the people who've immersed themselves in the joy of "creating" at Yamagata. In Issue Number 1, I covered the welfare center, Watashi no Kaisha; in Issue 2, I reported on the Forum, the citizen-funded movie theater; Issue 3 featured "Ohisama Noen," a group of organic farmers; Issue 4 was on "Umayado," a restaurant serving macrobiotic cuisine; and Issue 5 featured livestock farms, falconers, and others who live with animals. Issue 6, which will be published in fall 2023, will report on the spirit and climate the Yamagata International Documentary Film Festival inherited from the work of the late Takahashi Takuya and arose among the empathy and alienation of interpersonal relationships. It's now the end of August at the time of writing this manuscript. I hope to have Issue 6 ready around the time of the film festival in October.

(Translated by Thomas Kabara)

SPUTNIK YIDFF Reader 2023 No.5

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) ©2023

〒990-0044 山形市木の実町 9-52 木の实マンション 201

#201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, 990-0044, JAPAN

Phone: +81-(0)23-666-4480

発行日：2023年10月9日 | Date of Publication: October 9, 2023

ある山形市民を偲んで In Memory of a Yamagata Citizen

黒木あるじ | Kuroki Aruji

(作家/「やまがたと映画」プログラム・コーディネーター |
Writer / Coordinator of "Yamagata and Film")

この冊子を手に入れているということは、あなたは山形国際ドキュメンタリー映画祭の観客、あるいはゲストだろうか。だとすれば山形を訪れて以来〈タカハシ・タクヤ〉なる名前を何度となく耳にしているはずだ。高橋卓也——映画祭の関係者にとっては周知の人物だが、なかには首を傾げている向きもおられるに違いない。高橋卓也とは何者なのか。なぜ今年、その名が随所から聞こえてくるのか。その理由を説明するため、まずは彼の経歴を紹介しよう。

1984年、山形市に日本初の市民出資による映画館「フォーラム」が誕生した。大学卒業後に帰郷していた高橋氏は、新聞記事でフォーラムの存在を知り「市民運動で作られた映画館」なる一文に感銘を受けて開館初日に訪問。2か月後には社員第一号として入社する。就職後まもなく、彼は映画館のない地域で自主上映をおこなう「山形県映画センター」へ異動。やがて87年、『1000年刻みの日時計』の配給を担当したことで同作の監督・小川紳介との交流がはじまる。この出会いが、高橋氏ならびに山形の大きな転機となった。

邂逅から2年後の89年、山形市は市制施行百周年の記念事業として映画祭の開催を企画。このとき市からアドバイスを乞われた小川監督は「アジア初のドキュメンタリー映画祭にしてはどうか」「行政まかせではなく、映画好きの山形県民が関わる映画祭にすべきだ」と提言する。その言葉を受け、白羽の矢が立った人物こそ高橋氏だった。彼はさっそく映画に関わる山形在住の若者たちに声をかけ、市民による映画祭応援団を立ちあげた。この組織は、いまでも続く当映画祭のボランティア体制の礎となっている。

2006年に映画祭が行政から独立すると、高橋氏は山形事務局の事務局長に就任。かねてより指摘されていた「山形市民が参加するにはハードルが高い」との批判を払拭し、市民や地域に寄りそう映画祭にするべく奔走した。たとえば、山形をテーマに据えたプログラム「やまがたと映画」は氏の発案でスタートした企画である。また、山形市がユネスコ創造都市ネットワークの映画分野で加盟認定されたのは高橋氏の尽力によるところが大きい。

18年に役職を退いて以降は『よみがえりのレシピ』(渡辺智史監督)『紅花の守人』(佐藤広一監督)など、山形に関連するドキュメンタリー映画を数多くプロデュース。また、市民と作る映画祭イベント「山の恵みの映画たち」にも深く携わった。彼は常に市民の側から映画を発信し、山形で映画祭がおこなわれる意義を訴え続けた。とすれば国際的な作品が注目されがちな映画祭にあって、高橋氏の果たしてきた役割は決して小さくない。彼がいなければ、映画祭は現在のよ

If you've got this leaflet, you may be a spectator or a guest of the YIDFF. If that is the case, you must have occasionally heard of the name Takahashi Takuya since you came to Yamagata. Takahashi Takuya is a well-known figure for those associated with the YIDFF but some of you may be wondering who he is. Who is Takahashi Takuya? Why is this name heard from many different places this year? In order to answer these questions, I am going to present his personal history.

In 1984 Forum, Japan's first citizen-invested movie theatre came into being in Yamagata City. Having returned to Yamagata, a college graduate Takahashi came to know Forum through a newspaper article and was so impressed by the phrase, "a movie theatre created by a citizen movement" that he visited it on its opening day. Two months later he joined the theatre as the first full-time employee. Soon after he got his job, he was transferred to the Yamagataken Eiga Center which independently screened films in places that had no cinemas. Eventually in 1987 he distributed *Magino Village—A Tale* and made friends with the film's director Ogawa Shinsuke. This meeting became a turning point for both Takahashi and the City of Yamagata.

In 1989, two years after their meeting, the City of Yamagata planned a film festival to celebrate the 100th anniversary of local government in Yamagata City. Asked to give some advice to the City of Yamagata, Ogawa suggested that the festival should be Asia's first documentary film festival and that rather than leaving it all to the administration, film lovers in Yamagata Prefecture should be proactively involved in it. The person whom the city singled out in response to these pieces of advice was none other than Takahashi, who immediately talked to young film people in Yamagata, in order to launch the cheering group for the film festival. This organization laid down the foundation for the YIDFF's current system of volunteers.

In 2006 the YIDFF became independent of the administration and Takahashi was appointed as the Director of the Yamagata Office. He worked hard to make the YIDFF citizen- and community-friendly by removing the criticism made against it for some time that it was aiming too high for Yamagata citizens to take part. He, for example, started the program "Yamagata and Film" that focused on the theme of Yamagata. He also played an important role in making the City of Yamagata be a certified member of the UNESCO Creative Cities Network in the field of cinema.

After 2018 when Takahashi retired from office, he produced a number of documentary films on Yamagata, including *Reviving Recipes* (directed by Watanabe Satoshi) and *Benibana no Moribito* (directed by Sato Koichi). He was also deeply involved in *Films Under the Blessing of the Great Mountains*, the YIDFF pre-event created in collaboration with Yamagata citizens. He always delivered films from the citizens' side and continued to appeal to the significance of having a film festival in Yamagata.



小川紳介(左)、飯塚俊男(中央)らと
With Ogawa Shinsuke (left) and Iizuka Toshio (center)

YIDFF 1989

YIDFF 2001

Photos © YIDFF Network

うな〈市民と地域の映画祭〉には成り得なかったかもしれない。

けれども高橋氏は昨年10月、66歳の若さで急逝してしまった。彼を喪い、みなは改めて彼の功績を実感している。彼が愛した山のごとき大らかな性格に、山頂から俯瞰するかのごとき温かいまなざしに、映画祭がどれだけ支えられてきたのかを噛みしめている。ゆえに今年、その名がほうぼうから聞こえてくるというわけだ。

今年の「やまがたと映画」は追悼の意味を込め、高橋氏が携わった作品を中心にラインナップされている。山形ロケを全面的にバックアップした『わらびのこう 蕨野行』(恩地日出夫監督)、プロデュースを務めた『無音の叫び声』(原村政樹監督)など、いずれも高橋氏の山形に、映画に、そして映画祭に対しての思いが窺える作品ばかり。彼の人となりを知らない方も、各作品を通じて高橋卓也という人間を理解してもらえるのではないと思う。

He played a no small part in the YIDFF where international films tended to attract more attention than the Japanese ones. The YIDFF could not have been a film festival for both the citizens and the community like now without Takahashi.

In October 2022 Takahashi Takuya suddenly left us at the tender age of 66. His passing has made us realize his distinguished service anew. Like the mountains he loved, he was generous. As if overlooking from the top of a mountain, he gently watched over us—we can never express our gratitude enough for his great support for the YIDFF. That is why we hear his name from everywhere.

This year's "Yamagata and Film" focuses on films in which Takahashi Takuya participated to commemorate him. Takahashi fully supported the location shootings in Yamagata for *Warabinokou: To the Bracken Fields* (directed by Onchi Hideo) and produced *A Voiceless Cry* (directed by Haramura Masaki). These films help to convey his thoughts on Yamagata, cinema and the YIDFF, enabling some of you who do not know Takahashi Takuya to understand his personality.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

台北ドキュメンタリー・フィルムメーカーズ・ユニオン紹介 Taipei Documentary Filmmakers' Union: An Introduction

陳婉真(カイト・チェン) | Kite Chen

(ドキュメンタリー映画監督 | Documentary Filmmaker)

台北ドキュメンタリー・フィルムメーカーズ・ユニオン(台北市紀錄片従業人員職業工會)は、楊力州(ヤン・リージョウ)、蔡崇隆(ツァイ・チョンロン)、黄信堯(ホアン・シンヤオ)をはじめとしたドキュメンタリー映画の作り手たちによって2006年9月6日に正式に発足した。これはドキュメンタリー映画に従事する人びとの創設した独自組合としては、台湾初の団体である。現時点までに組合員は約500名。監督、プロデューサー、批評家、作曲家、キュレーターなど、ドキュメンタリー映画制作の分野に関わる職業人がさまざまな世代から集い、運営体制としては3名の専従スタッフに加え、12名の理事・監事が、日々の業務と多様な組合活動のマネジメントを担っている。

ドキュメンタリー映画の作り手はたいてい決まった使用者もなく臨時雇いの身で保険すらないのでつねなので、疎外や孤立がたびたび起きる。その結果、自分たちの権利が侵害されている場合に、使用者との交渉により困難を感じることも多くなる。台湾に映画産業内部の組織はいろいろあるが、そのほとんどが組合ではなく協会やクラブの形態をとっている。こうした団体は本来、人脈形成や交流やイベント

The Taipei Documentary Filmmakers' Union was officially established on September 9, 2006 by documentary filmmakers such as Yang Li-chou, Tsai Tsung-lung, Huang Hsin-yao and more. The union is Taiwan's first independent union initiated by documentary workers. Up till now, we have about 500 members, including professionals from different generations in the field of documentary filmmaking, such as directors, producers, film critics, composers, and curators, and more. The union consists of 12 directors and supervisors, as well as 3 full-time staff members, who are responsible for the day-to-day operations and management of various union activities.

Because documentary filmmakers usually do not have fixed employers, are temporarily employed, or even do not have insurance, we are often alienated and isolated. As a result, we often find it more difficult to negotiate with employers when our rights are being infringed. In the context of Taiwan, although there have been many organizations within the film industry, most of them have taken the form of associations and clubs instead

開催をするためのものであって、権利主張を活動の中心とするものではない。業界内の労働組合もほかいくつかあるとはいえ、それらにしても仕事の斡旋や健康保険などのサービスを提供するほうにより力を入れている。こうした状況に対し、われわれユニオンは「ドキュメンタリーではたらく者もまた労働者である」との旗印のもとに団結する。その組織づくりを通じてわれわれが目指すのは、ドキュメンタリー映画の作り手たちが労使構造における自身の位置づけゆえに直面する課題、それに関連する労働の権利や知的財産権といった問題に対処しうる、集団としての強さを確立することだ。

当ユニオンの仕事にはいま、ドキュメンタリーに従事する人たちの基本的労働権の保護を目指し、台湾におけるドキュメンタリーの職業基準を高め、業界の発展を推進するような提言をすることも含まれる。さらには労働保険や健康保険などのサービス提供に加え、ドキュメンタリー業界についての連続トークセッション「ドキュメンタリー・フィルムメーカーズ・ハッピー・アワー」の定期開催や、映画批評やイベント報告を掲載する電子ジャーナル「紀工報」の定期配信もおこなっている。

当ユニオンは引き続きドキュメンタリー映画制作の世界に多種多様なかたちで切り込み、業界内の連帯を深めてゆく。2009年に『愛、憎しみ、情動：台湾中間世代ドキュメンタリー映画監督インタビュー集（愛恨情愁記録片：台湾中生代録片導演訪談錄）』、2012年に『フレームの外：台湾ドキュメンタリーの現況（景框之外：台湾記録片群像）』と2冊の書籍を刊行したほか、2014年にはひまわり学生運動のさなかで記録作成の共同プロジェクトを開始。作り手たちに声をかけて重大な社会的出来事を映画に記録してもらったこのプロジェクトはその後、映像の将来的活用を見越したアーカイブ「太陽花影像資料庫」の開設へとつながった。近年においては、台湾ドキュメンタリーの流通頒布やマーケティングの経験についての調査研究プロジェクト「完成之後 1&2」にも精力を注いでいる。

ドキュメンタリーに従事する人たちの労働の権利問題に取り組むべくその集団としての力を結集することに加え、映画祭や映像教育活動を通じてドキュメンタリーへの人びとの注目をより集めることも当ユニオンの目指すところである。「HSINema（影像興樂園）」「台湾国際人権映画祭」「アクション桃園（桃園城市記録片徵選培訓活動）」などの企画運営に携わっているのもそのためだ。われわれは業界のより深い理解が内外から育まれることを願っている。

（中村真人訳）

of unions. These groups primarily focus on networking, communication, and event organizing instead of advocating. While there are other labor unions in the film industry, they are more oriented towards service-providing, such as providing labor and health insurance service. In face of these circumstances, our union unites under the banner of “Documentary workers are also laborers.” Through the organization of the union, we aim to build collective strength to address the challenges related to labor rights and intellectual property rights that documentary filmmakers face due to their position within the labor structure.

The work of the union now includes doing advocacy which aims at safeguarding the basic labor rights of documentary workers, elevates the professional standards of documentary in Taiwan, and promotes the development of the documentary industry. Besides, the union provides services such as labor and health insurance as well. We also regularly hold “Documentary Filmmakers’ Happy Hour,” which is a series of gatherings and talks about the documentary industry, and regularly publishes the “Taiwan Documentary E-Paper,” which features film critiques and event reports.

The union continues to delve into the realm of documentary filmmaking through diversified forms and cultivates solidarity within the industry. The union published two books: *Love, Hate, and Emotions in Documentary: Interviews with Taiwan’s Middle Generation Documentary Directors* (2009) and *Beyond the Frame: A Portrait of Taiwan’s Documentary Landscape* (2012). In 2014, during Taiwan’s Sunflower Movement, the union initiated a collective documentary project, inviting documentary workers to record the significant social event through filmmaking. Subsequently, we established the “Sunflower Image and Video Database,” archiving visuals for continued usage. In recent years, the union has also dedicated efforts to “Beyond Completion I & II: Studies on the Distribution and Marketing of Taiwanese Documentaries,” a research project on the distribution and marketing experience of Taiwan’s documentaries.

In addition to uniting the collective strength of documentary workers to address their labor rights issues, the union also aims to attract more public attention to documentaries through film festivals and visual education activities. This is why the union has organized “HSINema,” “Taiwan International Human Rights Festival,” “Action Taoyuan,” and more. The union hopes to foster a deeper understanding of the industry from within and beyond.

イベント Event

シンポジウム：台湾ドキュメンタリー映画界わいわい

Symposium: Taiwan Documentary Inside Out

10日 Oct.10 13:20-15:00 フォーラム3 | Forum 3 入場無料 | Free admission

パネリスト：楊子暄（ジェシー・ヤン）、陳婉伶（チェン・ワンリン）、陳婉真（カイト・チェン）、黃柏喬（ジョー・ホアン）、蕭美玲（シャオ・メイリン）

Panelists: Jessie Yang, Chen Wanling, Kite Chen, Joe Huang, Hsiao Mei-ling



ASIAN Documentaries

考える社会を 取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門
動画配信サービス

アジアンドキュメンタリース

創造都市の新たな風景を求めて

Seeking New Landscapes for a Creative City

馬場正尊 | Baba Masataka

(株式会社Q1代表取締役/建築家 | President, Q1 inc./ Architect)

やまがたクリエイティブシティセンターQ1(キューイチ)の存在は、山形国際ドキュメンタリー映画祭なくてはあり得なかった。

2017年、山形市はユネスコ創造都市ネットワークに加盟。その最大の要因が、30年以上市民によって支えられているこの映画祭の存在である。と同時に、25万人規模の都市においては画期的なレベルの交響楽団や芸術大学の存在。そして日常の中にも質の高い食文化や工芸が浸透していること。

ただ、山形に住む市民にとってこれは当たり前のもので、クリエイティブであるとは思ってない。だからこそ、ポテンシャルを顕在化し山形のクリエイティブを自然に体感できる拠点をつくろう、というのがQ1成り立ちの背景である。名前の由来は、既存の建物(山形市立第一小学校旧校舎)が「旧一小」と親しみを込めて呼ばれていたこと。また、クリエイティブとは問い続けることである、という意味を込め「Q1」となった。

映画監督で東北芸術工科大学理事長の根岸吉太郎は、Q1を「映画/映像の民主化」の場と定義した。誰もが映像を制作し発信できる今だからこそ、市民からムーブメントを起こそうという呼びかけであると思う。この発想の背景に映画祭の存在があることに疑いの余地はない。

Q1には映画ばかりではなく、地域食材を活かしたレストランやカフェ、山形鑄物の流れをくむ彫金ショップ、若きアーティストたちの工房、さらには企業のオフィスまでが軒を連ねている。他に類を見ない、ミクストユースの施設となっている。適度な混沌やノイズの中でこそ、クリエイティブは生まれるのではないかと。Q1はいつまでも未完成で、新たな風景を探索している。地方都市だからこそ生まれるクリエイティブを求めて。



Had it not been for the Yamagata International Documentary Film Festival, there would be no Creative City Center Q1 in Yamagata.

In 2017, Yamagata City joined the UNESCO Creative Cities Network. The biggest reason for this was the film festival, which has been supported by citizens for over 30 years. At the same time, here are a symphony and an arts university at levels unprecedented for a municipality of 250,000 people. Even in our everyday, high-quality food culture and crafts pervade.

Of course, for Yamagata residents such things are expected, not thought of as creative at all. Precisely due to this, the background for Q1's founding was a desire to build a base that fosters potential and a natural experience of Yamagatan creativity. Its name is inherited from the former Yamagata Daiichi Elementary School building, affectionately called the Kyu-ichi sho ("Old School #1"). Q1 has likewise meant questioning the creative itself.

Negishi Kichitaro, filmmaker and Chairman of Tohoku University of Art and Design, defined Q1 as a place for "the democratization of cinema/visual culture." Now anyone can create and transmit images, so he urged citizens to start a movement. There is no room for doubt that the film festival is behind this idea.

Q1 not only houses a space for cinema, but also restaurants and cafes that feature local ingredients, a metalwork shop and space that follows the tradition of Yamagata imono casting, ateliers for young artists, on top of offices for businesses. It is a mixed-use facility unlike any other. It takes just the right amount of chaos and noise to give birth to the creative, does it not? Q1 is always incomplete, seeking new sceneries: a creativity that rural cities have to offer.

(Translated by Kyle Hecht)

編集後記

YIDFF 2023も閉幕が近づいてきました。4年ぶり現地開催の映画祭はいかがだったでしょうか。上映会場や街なかで久しぶりに顔を合わせることが叶った方もいらっしゃるかと思います。映画祭の醍醐味は、みなさんと一緒に映画を観て映画を語り合うこと、そして映画祭を理由にみなさんとお会いできることだと、YIDFFのたびに感じています。2025年もお待ちしております。

2013年に始まった『SPUTNIK—YIDFF Reader』は、10年目を迎えることができました。これもひとえに映画祭にご来場くださり、小誌を手にとっていただいた皆様、そして寄稿者、翻訳者、広告ご協賛の皆様のおかげです。心より厚く御礼申し上げます。(奥山心一朗)

Editorial

YIDFF 2023 has come to a close. How was our first on-site film festival in 4 years? At screening venues and in the streets, we imagine many of you were joyfully able to cross paths. The great happiness of a film festival is viewing and discussing cinema with others, the film festival impetus to meet; such is the YIDFF experience. We hope to see you in 2025.

Launched in 2013, SPUTNIK—YIDFF Reader now celebrates its tenth anniversary: entirely thanks to guests of the film festival, all who have read our humble magazine, our contributors, translators, and supporting advertisers. We offer our warmest gratitude from the bottom of our hearts.

(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

SPUTNIK YIDFF Reader 2023 No.6

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) ©2023

〒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: 2023年10月10日 | Date of Publication: October 10, 2023