

SPUTNIK
YIDFF Reader 2025No.1
10月9日 | Oct.9

「詩」を渴望する

Striving for Poetry

畑あゆみ | Hata Ayumi

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

130年前の「映画」誕生以降、映像制作の形式は技術の発達とともにさまざまに変化している。2025年の今、地球上の一定数の人々がスマートフォンで手軽に映像を作り、瞬時に不特定多数に配信し、作り込まれた映像のほうも、オンラインゲームやデジタルアートなどが加わり大量に世に流通する。「映画」となるのは相変わらず少数派とはいえ、個人が映像を制作し発表するハードルは確実に低くなっている。美術や音楽などの既存の芸術様式を取り込み、またそれらに対抗しつつ、映画独自の話法とリアリズムを生み出そうと試みられた初期の美学的なフィルム実践も、遠い歴史になったかに見える。

技術的な選択肢が広がる現在、今年のコンペティション2部門の選出作品をはじめとするこの2年ほどの間に制作された作品を見ると、スタイル上の多彩なアプローチが続々と生まれていることに、改めて気付かされる。モバイル端末やインターネット上に、あるいは古いフィルムやビデオテープに記録された映像は、それが家族の日々の記録として、あるいは戦時下の切迫した記録として残されたものであれ、デジタルファイルとして切り出し編集されれば、今の観客に向けて光を放ち、呼吸をし始める。誰が、何をどのように映画にし、語るのか。同じく家族史や地域史を扱いながらも、その作家の姿勢によって作品は全く異なる顔とリアリティをもつ。ごく当たり前のこのことが、この情報過多の世界で、私たちが映像を情報でなく「映画」として味わう上でますます重要になっている。

今年の映画祭では、このほどデジタル化し山形ドキュメンタリーフィルムライブラリーに収蔵した、当映画祭初回1989年の受賞作品2本(『ルート1/USA』『時は名前を持たない』)もリバイバル上映する。1989年に自作『ルート1』とともに山形にやってきたロバート・クレイマーは、作品を見た小川紳介とどんな言葉を交わしたのだろうか。現実世界と、その現実の中で絶えず変わりゆく被写体、そして自分自身を、映画の中でいかに関係づけるのか。小川プロの『三里塚・辺田部落』もフィルム上映する今回、各国の新作デジタル作品を見る合間にこれらの大長編2本にも足を運んでいただき、名匠二人のあったはずの対話に想像を膨らませてみる、というのも一興だろう。

ちなみに、『ルート1』でドクを「演じて」いるポール・マクアイザックは、クレイマーと本作について述べた文章の中で、以下のように述べている。『『ルート1』には物語が確かにあるし、語りと“人物”がある……が視点は常に主観と客観のあいだで移行している。我々が渴望したのはジャーナリズムでも娯楽でもなく、詩なのだ。』(YIDFF 2001「今」、

Since the cinema was born 130 years ago, filmmaking formats have changed with technological development. Now in 2025, a certain number of people on earth easily create videos on their smartphones and distribute them instantly. On the other hand, elaborately-created images, including online games and digital arts, also circulate widely in the world. While only a very small number of them can become, as always, what can be called films, it is certainly less challenging for individuals to create and publish videos. It seems like it's become a distant history that early filmmakers attempted, in their initial aesthetic film practice, to create narratives and realism unique to cinema, incorporating or opposing existing art forms, such as art and music.

Now that more technological options are available, films created over the last two years, including those shortlisted for this edition's two competition sections, make us realize once again that various stylistic approaches are being born one after another. Footage recorded on the internet or a mobile device, or old film or video footage—whether it was a daily record of the family or it was recorded to preserve wartime urgency—can emit light and begin to breathe to the current audience once it is converted into a digital file and edited. Who makes the film, what and how do they film and tell the story? Depending on the filmmaker's attitude, their film can have a completely different face and reality even in the same genre of family or local histories. This is a very ordinary thing to say, but it has become increasingly important, in this world of excessive information, for us to appreciate images, not as information, but as cinema.

This edition of YIDFF will screen the two winners of the first edition in 1989: *Route One/USA* and *Time Has No Name*, which have been recently digitalized and housed in the Yamagata Documentary Film Library. In that year Robert Kramer came to Yamagata with his film, *Route One/USA*. What did he discuss with Ogawa Shinsuke who saw it? One of the key issues this film raises should be how a filmmaker can establish a relationship among the real world, the constantly changing subject in that

『ルート1/USA』Route One/USA



“ここ”、“世界について”一ロバート・クレイマー特集」カタログ、37-38頁）
 あくまで「今、ここ」の現実や人物を切り取っているようでいて、その皮膜の下に、世界と自分との関係性についての探究の跡を複層的に抱え、見る者に異なる感覚や理解を引き出してくれる。今回の映画祭に参加される皆さんが、そんなリアルで詩的な瞬間を楽しんでくださることを願っている。

上映 Screenings

『時は名前を持たない』*Time Has No Name*

【再訪やまがたクラシックス YIDFF Classics on Digital】14日Oct.14 11:00- [F3]

『ルート1/USA』*Route One/USA*

【再訪やまがたクラシックス YIDFF Classics on Digital】14日Oct.14 17:40- [F3]

『三里塚・辺田部落』*Narita: Heta Village*

【特別招待作品 Special Invitation Films】13日Oct.13 15:40- [CS]

world, and the filmmaker themselves in a film. This edition will also screen *Narita: Heta Village* by Ogawa Productions on film. It would be a fun to imagine a conversation that must have taken place between the two great cineastes by watching their films in between new digital films around the world.

Paul McIsaac who “played” Doc in *Route One/USA* says this in a text that refers to Kramer and his film: “*Route One* does have a story, a narrative and ‘characters’...but the perspective is always shifting between the objective and subjective. We were striving for poetry not journalism or entertainment” (YIDFF 2001: “Now,” “Here,” and “About the World”—Robert Kramer, p. 37).

Seemingly cutting out the reality and characters of the here and now, films however contain under their membranes multi-layered traces of exploration into the relationship between the world and the self, so that they bring out feelings or understandings different from those of the viewer. I hope all those watching YIDFF 2025 films will enjoy such real, poetic moments.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

記憶を生きる者たちの抵抗

——『豊穣な記憶』

Resistance of People Living with Memories: *Fertile Memory*

岡真理 | Oka Mari

(現代アラブ文学研究 | Modern Arabic Literature)

『豊穣な記憶』(1980)は、今や「パレスチナ映画の父」とも称されるミシェル・クレイフィ監督(1950-)の長篇ドキュメンタリーだ。1948年に占領されイスラエル領となったガリラヤ地方ナザレに暮らす50代のルミヤと、1967年に占領されたヨルダン川西岸地区の街、ナブルスに暮らす、ルミヤより一まわり若い作家のサハル(1941-)という二人のパレスチナ人女性の、平行して語られる二つの物語が作品の縦糸をなす。

イスラエル占領下のシングルマザーという境遇は同じだが、両者はさまざまな点で異なる。まず宗教。ルミヤはクリスチャンだが、サハルはムスリムだ。イスラエル市民のルミヤと軍事占領下に暮らすサハルでは、被る占領の暴力の形も異なっている。さらにルミヤが家父長制

Fertile Memory (1980) is a feature-length documentary by Michel Khleifi (b. 1950), also known as the father of modern Palestine cinema. Romia is in her 50s, living in Nazareth, Galilee which became an Israeli occupied territory in 1948. Sahar (b. 1941) is a novelist, a generation younger than Romia, living in Nablus in the West Bank, occupied by Israel in 1967. Told in parallel, the stories of these two Palestinian women form the warp thread of the film.

As single mothers under the Israeli occupation, the two live in similar circumstances. But they are different in many ways. First, their religion is different. Romia is a Christian whereas Sahar is a Muslim. The violence is differently inflicted on Romia who is an Israeli citizen by occupation from on Sahar who lives under the military occupation. Romia internalizes traditional values while being the victim of patriarchy. By contrast, Sahar won a divorce on her own, became independent, and is now a novelist. While Romia is one of the so-called subalterns, who have no way of representing themselves in society, Sahar is an elite intellectual who can represent in her novels not only herself but also subaltern women like Romia.

Objectively observing the situation and seeking to be liberated from the oppressive occupation and patriarchy, Sahar chooses to live a life of resistance; she is a warrior of liberation with a pen. But the true protagonist of the film, as intended by Khleifi, is not the feminist Sahar, the subject of self-liberation, but rather Romia.

Why doesn't Romia give up rights to land that she cannot own? Wouldn't she be better off if she gave them to the government and got compensation? But unlike Sahar, Romia cannot logically verbalize why she can't. “No is no,” is the only answer she can give. But why no? It's not the attachment to land; it's

11月刊イザベラ・ハンマード『見知らぬ人を認識する』パレスチナと語りについて 岡真理訳・解説




ガザに地下鉄が走る日
 岡真理 四六判三二二頁 三五二〇円
 完全封鎖が続くパレスチナ・ガザ地区。生きながらの死を強いる占領と、それでもなお人間らしく生きる人々との出会いを伝える。

アラブ、祈りとしての文学
 岡真理 四六判三〇頁 三三〇〇円
 小説を読むことは、他者の生を自らの経験として生かすこと。それは世界を変えるささやかな、しかし大切な一歩となる。『豊穣な記憶』論も収録。

みすず書房 (価格は税込)

113-0033 東京都文京区本郷2-20-7 tel.03-3814-0131 fax.03-3818-6435

上映 Screening

『豊かな記憶』 *Fertile Memory*

【パレスティナ——その土地の記憶
Palestine—Memory of the Land】

10日 Oct.10 18:40- [CS]

(『ガザの占領の風景』と併映 | Screened together
with *Scenes of the Occupation from Gaza*)



の犠牲者でありながら伝統的な価値観を内面化している一方、サハルは自らの手で離婚を勝ち取り、自立し、作家となった。そしてルミヤが社会に対して自己を表象する術を持たない、いわゆる「サバルタン」と呼ばれる存在であるのに対し、サハルは自身のみならず、ルミヤのようなサバルタンの女たちを小説で表象するエリート知識人だ。

状況を客観的に考察し、占領や家父長制の抑圧からの解放を求めて抵抗の生を選び取ったサハルは、ペンで闘う「解放戦士」だと言える。しかし、クレイフィがこの作品の真の主人公として意図しているのは、フェミニスト的な自己解放の主体であるサハルではなく、むしろルミヤのほうだ。

なぜ、所有できない土地の権利を手放さないのか。政府に譲り渡して補償を受けた方が得ではないか。その理由をルミヤは、サハルのように論理的に言語化することはできない。「ダメなものはダメ」としか言えない。なぜ、ダメなのか。土地に対する執着ではない。それが、不正だからだ。自分たちが被った不正義を容認することはできないし、なかったことにすることもできない。作品はルミヤのこの言語化しえない抵抗、パレスチナ人の生の実存に根差した抵抗に、パレスチナ人民衆——その多くはサバルタンである——の集合的な抵抗の力を見出しているように思える。

その「抵抗の力」がどこから生まれるのか。それを表しているのが、横糸として作品を織り上げるパレスチナの「記憶」のイメージの数々だ。皿に盛られた果物の赤、畑に揺れる黄金の麦の穂、伝統料理、スイーツ、ことわざ、子守歌、オリーブオイル、恋の歌、抵抗歌……。文化とは、ひとつの土地の上で人間たちが生きてきた時間が紡ぐものだ。「土地」「人間」「時間」、それが「文化」を生み、「歴史」を生み、その文化を、その歴史を生きる人間のアイデンティティを育む。パレスチナとは記憶であり、この記憶を生きる者たちがパレスチナ人なのだ。

ガザにおける現在進行形のジェノサイドは、単にそこに生きる人間たちを大量に殺戮しているだけではない。ガザを瓦礫の海にし、数千年にわたりパレスチナ人がこの地で築いてきた文化を、ナクバ以来紡いできた抵抗の記憶の場を、ことごとく破壊することで、パレスチナをパレスチナたらしめている歴史的記憶をこの地から抹消しているのだ。パレスチナ人というアイデンティティそのものをこの世界から消し去るために。記憶としての文化、記憶としての歴史、記憶としてのアイデンティティが抹消の暴力にさらされている今だからこそ、私たちはこの映画を観なければならない。そこでなお、言葉はなくとも、頑なに生き続けることで闘っている者たちの抵抗に思いを馳せるためにも。

because of injustice. She cannot accept injustice done to them, nor can she pretend it never happened. The film seems to find the power of the collective resistance of the Palestinian people—most of whom are subalterns—in Romia's nonverbal resistance, rooted in the Palestinian existence of life.

Where does the power of resistance come? It is expressed by images of memories in Palestine that weave the film as the woof thread: the red of fruits on the plate; golden ears of wheats swaying in the fields; traditional cuisine; sweets; proverbs; nursery songs; olive oil; love songs; and resistance songs... Culture is what the time humans have lived in the land weaves. Land, humans, and time give rise to a culture, and eventually to a history and cultivate the identity of humans who live in that culture, in that history. Palestine is a memory, and the Palestinians are those who live in that memory.

The ongoing genocide in Gaza does not simply kill a large number of humans who live there; but it also transforms Gaza into a sea of rubble; it completely destroys the culture which the Palestinians have built in the land over thousands of years, and it wrecks the place of memories of resistance they have woven since the Nakba, whereby erasing what makes Palestine Palestine, eradicating their historical memories from this land, and effacing Palestinian identity itself from this world. We must watch this film more than ever now since culture as memory, history as memory, and identity as memory are all exposed to the violence of erasure, in order to let our thoughts towards those who still resist there by stubbornly continuing to live even without words.

(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

[F1] フォーラム2 | Forum 1

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1
Yamagata Creative City Center Q1



『ドント・ルック・バック』Dont Look Back



『モンタレー・ポップ』Monterey Pop



『ギミー・シェルター』Gimme Shelter

60年代対抗文化の帰趨

——ダイレクト・シネマの音楽映画3篇によせて

The Fate of the '60s Counterculture: Direct Cinema in Three Concert Films

佐藤良明 | Sato Yoshiaki

(アメリカ文化・ポピュラー音楽研究 | American Culture & Pop Music Studies)

今回上映されるロック・ドキュメンタリー3篇は、60年代対抗文化の発芽、開花、崩落の3段階を描くものとなった。

まずは1965年5月の、ボブ・ディランの英国ツアーをD・A・ベネベイカーが撮った『ドント・ルック・バック』。ちょうど「エレクトリック」に踏み出そうとする時期だが、これはツアーの記録とはいえ、ステージの場面は短めで、カメラが見つめるのは、もっぱら「フォーク歌手」の枠を破る文化英雄として浮上してくる様である。彼の周りに群れる様々な人間たちとの交流と口論を通して描かれる出来事は混沌として見えるが、登場人物について知り、行動の文脈が分かってくると、それぞれ非常に面白い。辣腕マネージャーとして知られるアルバート・グロスマンの笑顔が印象的だが、ディランとベネベイカーを引き合わせることでこの映画を生み出した張本人が彼である。始まりだした文化の混沌から、ゆくゆくは巨利が生まれることを、すでに彼は見越していたのか。

同じ5月に米国バークレーのキャンパスでは、大々的なベトナム反戦集会が組織されていた。トマス・ピンチョンの小説『ヴァインランド』(P・T・アンダーソンによる『ワン・バトル・アフター・アナザー』の間接的な原作)では、真実を直接捉えるカメラの力を信じて闘争に飛びこんだ女主人公フレネシの行く末を描く。その彼女が機動隊と対峙した瞬間に、走り込んできた女忍者のバイカーに攫われ、サイケデリック音楽の響くカフェに運ばれていくシーンは、政治的だった運動が、快楽主義的な自己陶醉へ流れていった歴史を象徴する。

当時「フラワー・ムーブメント」という言葉でメディアが祝福したそのステップをカメラに収めたのが同じくベネベイカー監督による『モンタレー・ポップ』である。ヒッピーたちのサブカルチャーに埋もれていたサウンドを、コマーシャルな表舞台に引き上げた1967年6月のコンサート。それをナレーションのない、顔面のズームアップをつないでいくような映像で情熱的に記録していく。いかにも60年代的な色合いで、舞台上の恍惚と、観客の陶醉とを追っていく。この作品に捉えられたジャニスやジミヘンが、世界の少年少女の胸に夢見る心を育んだのは、われわれのよく知るとおりだ。ラヴィ・シャンカールのインド音楽の長回しに続く無言のままの大拍手の2分間が映画を締めくくる。

少数の精鋭から始まった60年代の感覚革命は、短かった多幸症の時期を経て、政治的敗北と文化的混沌に陥っていった。それでも

Three rock documentaries being screened this year depict the three stages of the 1960s counterculture movement, including its budding, blooming, and breakdown.

The first is *Dont Look Back*, D.A. Pennebaker's documentary about Bob Dylan's May 1965 tour in England. This was the period just before he went "electric," and although it's supposed to be a record of the tour, the film features little on-stage footage, instead focusing its camera primarily on Dylan's departure from an exclusively "folk singer" framing toward his emergence as a cultural hero. The events, depicted through his interactions and arguments with the various people flocking around him, seem chaotic, but once you get to know the people and understand the context of their actions, they all become fascinating. The smiling face of Albert Grossman, known as a shrewd manager, is striking, and he is the one who made the film possible by bringing Dylan and Pennebaker together. Had he already foreseen that this newfound cultural chaos would eventually lead to enormous profits?

That very same May, major protests against the Vietnam War were being organized on the campus of Berkeley. Thomas Pynchon's novel *Vineland* (the indirect source material for P.T. Anderson's *One Battle After Another*) depicts the fate of a woman, Frenesi, who throws herself into this struggle with a belief in the camera's power to capture the truth directly. Just as she confronts the riot police, she is whisked away by a lady ninja biker and taken to a café pulsing with psychedelic music—a scene that symbolizes the history of the political movement's drift into hedonistic self-indulgence.

Monterey Pop, another Pennebaker documentary, captures on camera the formative steps the media at the time hailed as the "Flower Power" movement. The June 1967 concert brought into the commercial mainstream a sound that had been submersed in hippie subculture. The film records this fervently in a series of narration-free zoomed-in facial close-ups. With a distinctly 1960s feel, the film tracks the ecstasy on the stage and the intoxication of the audience. Few could forget how the Janis Joplin and Jimi Hendrix presented in this documentary cultivated a dreamer's spirit in boys and girls around the world. The film closes with two minutes of wordless applause following an

なお「幻想の共和国」を演出して氣勢を上げたのが1969年夏のウッドストック。その約3ヶ月後に、米国ツアーに乗り出したローリング・ストーンズがサンフランシスコ湾域での最終公演をフリー・コンサートにすると発表した。このツアーに同行したメイズ兄弟にズウェリンも合流して作られたのが『ギミー・シェルター』である。

舞台を跳梁するミック・ジャガーの笑顔で幕を開けるこの作品は、その演奏を映したモニターに人たちが見入るシーンに切り替わる瞬間が重要だ。このとき「カオティックな現場」は「安心安全」によって枠づけられる。と同時に「枠」を破ろうとする行いは「力」によって抑えつけられることになるだろう。事件を報じるラジオは、ストーンズに怒りをぶつけるヘルズ・エンジェルズの声流すが、カメラが捉えているのは、枠と力に守られたロックスターの表情だ。

こんなはずではなかった。アラバマ州のスタジオで次作アルバム『スティッキー・フィンガーズ』の収録が進むシーンは無邪気な悦びに満ちている。これがオルタモントの2、3日前。このときはまだ会場も決まっていなかった。アナウンスされたのは前日のこと。10万台の車が、サンホアキン・ヴァレーの乾いた大地に押し寄せる。ゴミと排泄のケアも間に合わない。舞台も段差が低すぎる。そこはヘルズ・エンジェルズの暴力に頼るしかない「シェルターレス」な状況にあった。

大人社会の枠組をディランたちが壊すことで始まった、^{ダイレクトネス}直接性が支配する創造的混沌の世界。それを再度フレームの中に押し込めなくてはならなくなって、ロックも映画も70年代へと進んでいくのである。

extended take of Ravi Shankar's performance of Indian music.

Started by a select few elites, the sensory revolution went through a fleeting period of euphoria before collapsing into political failure and cultural chaos. And yet it was Woodstock in the summer of 1969 that raised spirits by staging an "Imaginary Republic." About three months later, the Rolling Stones announced that the final performance on their U.S. tour would be a free concert in the San Francisco Bay area. This would be made into *Gimme Shelter*, co-directed by Albert and David Maysles, who were traveling with the band, and Charlotte Zwerin, who joined them later.

The documentary opens with Mick Jagger strutting around the stage with a smile on his face, but a pivotal moment comes when the film cuts to these performers absorbed in a monitor showing their own performance. At that instant, this "chaotic scene" becomes framed as "safe and secure." And at the same time, any action that attempts to break free from this "framing" would likely be suppressed by "force." While radio coverage of the Altamont incident carries the voices of the Hells Angels venting their anger towards the Stones, what the camera captures is the expression of these rock stars protected by this framing and force.

It wasn't supposed to be like this. The footage of them recording their next album, *Sticky Fingers*, at a studio in Alabama is brimming with innocent joy. That was two or three days before Altamont. They hadn't even settled on a venue at that point. They just announced it the day before. Then, some 100,000 cars descended on the arid lands of the San Joaquin Valley. There wasn't even enough time to set up for sanitation and waste management. The stage was too low. They had to rely on the brute force of the Hells Angels as the whole situation was "shelterless."

When they started to break down the framework of adult society, Dylan and others launched a world of creative chaos dominated by *direct-ness*. It would all have to be forced back into a frame, and that is what led to the rock and film of the 1970s.

(Translated by Thomas Kabara)

上映 Screenings

【アメリカン・ダイレクト・シネマ Unscripted: The Art of Direct Cinema】

『ドント・ルック・バック』 *Dont Look Back* 10日 Oct.10 20:10- [F3]

『モンタレー・ポップ』 *Monterey Pop* 12日 Oct.12 12:00- [CS]

『ブーナイル・コーナーの家』ほかと併映 | Screened together with *The House at Pooneil Corners* and others)

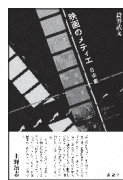
『ギミー・シェルター』 *Gimme Shelter* 12日 Oct.12 14:50- [CS]

Photo from *Monterey Pop*, page 4.

©2002 THE MONTEREY INTERNATIONAL POP FESTIVAL FOUNDATION, INC., AND PENNEBAKER HEGEDUS FILMS, INC. ©2017 JANUS FILMS

映画のメティエ 筒井武文＝著

欧米篇／四六判 480 頁／本体 3800 円＋税
映画の誕生から映画史の発展を、あくなき探求と取材を通して縦横無尽に展開。映画監督でもある著者の多彩な映画論が躍動する、初の著作にして力作。



日本篇／四六判 424 頁／本体 3600 円＋税
溝口、小津などの古典映画から現代映画へと視点を移しながら、個々の映画に注がれる繊細な眼差しが、新たな日本映画史の流れを形づくる。

森話社

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

遠山純生

ハリウッド中心主義の歴史とは全く違う、新たなバースペクト。芸術選奨新人賞受賞、ダイレクト・シネマへの論及多数 ●6930 円

社会派ドキュメンタリーからブロックバスターまで 2 刷

＜アメリカ映画史＞再構築

小林 淳

『姿三四郎』から『赤ひげ』まで、映画黄金期に燦然と輝く作品群の卓越した音楽技法を、詳解。映画音楽評論の第一人者による力作！

鈴木静一、服部正、早坂文雄、伊福部昭、佐藤勝とその響き

黒澤明の音楽

●4950 円

吉田広明

40 年にわたりハリウッドでアクション映画、犯罪映画を撮り続けた職人監督のキャリアと主題を詳細に辿る、書き下ろし長篇評論！

ノワールを遠く離れて

●3520 円

映画監督 ドン・シーゲル

作品社

東京都千代田区飯田橋2-7-4
TEL.03-3262-9753(定価税込)

https://www.sakuhinsha.com

フィルムがいまだに大切な理由

——『フィルム 私たちの記憶装置』

Why Film Still Matters: *Film, the Living Record of Our Memory*

チャリダー・ウアバムルンジット | Chalida Uabumrungjit

(タイ映画アーカイヴ ディレクター | Director, Thai Film Archive)

このデジタル時代であって、われわれのうちには奇妙な逆説が生じている。新たなテクノロジーの果てなき可能性を言祝ぎつつも、まさしくそれが消し去らんとした不完全さを恋しく思う気持ちがあることにはたと気づくのである。フィルムならではのざらざらした画面の質感はいまや映像ソフトで細かなところまで偽装できるが、この模造品を前にわれわれは、ある深遠な問いに直面せざるを得ない——フィルムの見た目が完璧に再現できるのなら、フィルムの真の恒久的な価値とはそうなると何であるのか？

本作『フィルム 私たちの記憶装置』は単純にノスタルジーを謳いあげるのではなく、まさしくこの問いを深く探求するものとなっている。われわれの主張は、フィルムの価値はその見た目ではなくフィルムそのものにある、というものだ。光はレンズを通り抜けると、化学乳剤の表面にダイレクトに映像を刻みつける。これは物理的な現実であり、光と化学作用が流れる時間のなかのある特定の瞬間に出会った具体的な結果である。真正性をそなえ、結果の予想もつかないこのプロセスにより、どのコマもそれが撮られた瞬間をそのままに留める唯一無二の人工物となるのである。

フィルムはまた、まさしくその限界によって規律が求められる記録媒体にもなっている。フィルムの長さが有限で現像コストも高いがゆえに、映画の作り手たちは自身の意図や考えをより深めることを強いられる。あらゆるショットが魂を込めて撮られ、あとで直せる可能性など微塵も考えられていない。慎重に事を進めるこの厳密さは、映画という芸術の一部に組み込まれ、作り手とその技巧とのあいだで暗黙裡に結ばれる契約と化す。ひとつひとつのコマの重みには、デジタルのもたらす自由では再現できない物理的な重厚さがそなわっている。

究極的には、リールに巻かれたフィルムはわれわれの映画の記憶を守護する物理的存在だと言えるだろう。デジタル・ファイルが破損しやすく変更もされやすい一方で、フィルムはそれ自体が形ある原本としての、特定の機器や規格から独立して存在する永続的な記録である。AIによって映像が無限に生成改変されうる世界では、フィルムはかつてあったものの動かぬ物理的な証拠になる。それはいまや、歴史や芸術家の意図の風化に抗う砦のようなものとしてある。

『フィルム 私たちの記憶装置』は、表舞台からは見えないところでこの物理メディアを守るべく働く、世界中のアーキビストやキュレーターや技術者たちに捧げる賛歌である。彼らの献身があるからこそ、フィルムの魔力がそのままに残され、そればかりか、この動く絵がなぜただの記憶装置以上のものであるのかを思い出させてくれる魔法の効力が続いていく。——フィルムに残された映像は、われわれみんなの、生きた記録なのだ。(中村真人訳)

In our digital age, a strange paradox has emerged. We celebrate the endless possibilities of new technology, yet we find ourselves yearning for the very imperfections they sought to eliminate. The unique, grainy texture of film can now be meticulously faked by software, but this imitation forces us to confront a profound question: If a film's look can be perfectly replicated, what then is its true, enduring value?

This film, *Film, the Living Record of Our Memory*, is not a simple ode to nostalgia; it is a deep exploration of that question. We argue that the value of film lies not in what it looks like, but in what it is. When light passes through a lens, it imprints an image directly onto a chemical emulsion. This is a physical reality—a tangible result of light and chemistry meeting at a specific moment in time. This authentic, unpredictable process makes every frame a unique artifact of the moment it was captured.

The very limitations of film also shape it into a medium of discipline. With finite film rolls and the high cost of development, filmmakers are forced to be more intentional and thoughtful. Every shot is a commitment, not just a possibility to be fixed later. This deliberate rigor becomes part of the art, a silent contract between the artist and their craft. The weight of each frame carries a physical gravitas that digital freedom cannot replicate.

Ultimately, a celluloid reel is a physical guardian of our cinematic memory. While digital files are fragile and easily altered, a film strip is a tangible master copy, a permanent record that exists independently of a specific machine or format. In a world where AI can endlessly generate and modify images, film is the unassailable, physical proof of what once was. It stands as a fortress against the erosion of history and artistic intent.

Film, the Living Record of Our Memory is a tribute to the archivists, curators, and technicians from around the world who work behind the scenes to safeguard this physical medium. It is through their dedication that the magic of film is not only preserved but continues to remind us why these moving pictures are more than just a memory—they are the living record of us all.



© El Grifilm Productions

上映 Screening

『フィルム 私たちの記憶装置』 *Film, the Living Record of Our Memory*

10日 Oct.10 12:30- [F1] 入場無料 Free admission

やまがた創造都市国際会議 2025 関連上映 Related Screening for the Yamagata Creative Cities International Conference 2025

建築と家族と街の記憶

——旧吉池医院について

Memories of Architecture, Family and Town: On the Former Yoshiike Clinic

奥山心一郎 | Okuyama Shinichiro

(SPUTNIK編集部 | SPUTNIK)



山形市民はもちろん、YIDFF参加者なら一度ならず目にしているだろう。映画祭メイン会場の中央公民館が入居するアズ七日町、その前の目抜き通りを山形駅方面に進んでいくと、郵便局向かいの広い敷地の奥まったところに、一軒の洋風建築が建っている。門柱の看板には「吉池醫院」の文字が読める。

当初は眼科医院であったその建物は、日本近代建築史に功績あった米沢市出身の建築家・中條精一郎が設計し、初代院長・吉池省吾氏を施工主として、1912（大正元）年に建てられた。同じ通りをアズから逆に向かった突き当たりの「文翔館」（旧県庁舎・県会議事堂、1916年竣工）の設計顧問も中條は務めており、医院の意匠には所々に文翔館との類似点があるという。木造モルタル2階建てで、玄関ポーチやその上の洋風欄干付きバルコニーには趣向が凝らされ、風格を感じさせる外観だ。中に入れば、木製の窓枠や階段の手すりの装飾も見事で、設えに現代的なものは見当たらない。まるで大正時代を舞台とした映画のセットにきたような感覚だ。

吉池医院は代々受け継がれ、3代目院長・吉池章夫氏が小児科、妻は皮膚科を長く営んでいたが、2023年1月に閉院し、ほどなく院長も他界する。その訃報を耳にした山形県景観地域づくりアドバイザーの熊坂俊秀さんが、このままではこの建物が取り壊されてしまうのではと危機感を募らせた。遺族に歴史的建築物であることを熱心に説明し、期間限定で一般公開する了承を得る。急遽仲間に声をかけ、「近代建築山形ミュージアム委員会」を立ち上げ、同年11月に「近代建築山形ミュージアム at 旧吉池医院」を開催。建物の公開もかねつつ、同医院や山形建築史を紹介する展示が行われた。その後も回を重ね、今春までの来場者数は5,200人以上に及ぶ。現在は第5弾が開催中だ（11月まで、特定週のみ）。

熊坂さんは語る。「この建物を残せるか残せないかは、私たちがど

If you are a Yamagata citizen or a regular participant of the YIDFF, you must have seen it more than once. Starting from the AZ Building that houses the Yamagata Central Public Hall as the YIDFF's main venue and continuing along the main street towards the Yamagata station, you will see a Western-style building in the back of a large site across from the post office. The gatepost sign reads: “吉池醫院 (Yoshiike Clinic).”

Initially used as an eye clinic, the building was designed by the architect Chujo Seiichiro from Yonezawa who greatly contributed to history of modern Japanese architecture. It was built for Yoshiike Shogo, the first clinic director in 1912. Chujo served as design advisor for the Bunshokan (Former Prefectural Building and Assembly Hall, completed in 1916) at the end of the main street going in the opposite direction from AZ. These two buildings have some similarities in architectural design. The clinic is a two-story wooden mortar building. It has a stately exterior with the balcony with a Western-style balustrade above the entrance porch in an elaborate design. When you enter it, you will be impressed by the beautifully decorated wooden window frames and stair railing. This architecture is nothing like today's buildings, giving you the impression that you are in a movie set in the Taisho era (1912–1926).

The Yoshiike Clinic had been passed down from generation to generation. The third-generation director Yoshiike Fumio ran a pediatric clinic and his wife a dermatology one for a long time. In January 2023, however, the clinic was closed and the director passed away before long. Hearing the news of his demise, Kumasaka Toshihide, advisor to Yamagata Prefecture's regional landscape development became increasingly alarmed that the clinic's building would be demolished if they didn't do anything about it. He passionately explained to the bereaved family how important this historic building was and got their approval to make it public for a limited period of time. Calling out for friends quickly, he launched the Yamagata Museum of Modern Architecture Committee and held the exhibition, “Yamagata Museum of Modern Architecture at Former Yoshiike Clinic.” While making the building public, the exhibition introduced the clinic's history as well as architectural history of Yamagata. Since then more exhibitions have been held with over 5,200 visitors as of this spring. Currently, the fifth exhibition is being held (until November only in specified weeks).

Kumasaka says, “Whether we can save this building is not a problem we can handle. But we have taken action, considering the best way we volunteers can do. What do we think about it? and what about government office and citizens? How do we play our roles, working together with them? I think these are important questions to save the building.” At the end of August soon after we interviewed Kumasaka, the local paper reported that arrangements were being made for the city of Yamagata to acquire the land of the former Yoshiike Clinic and for the Yoshiike family to donate the building to the city.



うにかでできる問題じゃない。ただ、我々ボランティアができる最善の方法を考えて活動してきたつもりです。我々だけでなく役所や市民がどう思い、自分たちの役割をどう果たすのかが、建物を残すために重要なことだと考えています」。話を伺った直後の8月末、山形市が旧吉池医院の用地を取得し、建物は吉池家から寄付を受ける方向で調整している、と地元紙で報じられた。

今回のYIDFFではこの「旧吉池医院」が会場の一つとなる。台湾と日本で撮られたホームムービー（戦前の映像も含む）の解説付き上映や、院内から発見されたやはり戦前撮影のガラス乾板写真をめぐるトークなど、さまざまなイベントが組まれている（すべて入場無料）。「映画作品」とはまた違ったローカルかつ親密なそうした映像は、一家族によって継承され、長きにわたって街の記憶の一コマとなってきたこの建物で、きっとあらたな生彩を放つことだろう。山形の近代建築史にまつわるドキュメンタリー諸作の上映もトーク付きで行われる。

「丸八やたら漬」（香味庵）も無くなり、山形市の中心市街地では100年を超える歴史をもつ建築はごくわずかとなった。ぜひこの機会に足を運んでほしい。〔取材協力〕熊坂俊秀、岡田宗一、庄司勉

編集後記

山形国際ドキュメンタリー映画祭がちょっと変わったところがあるとしたら、その一つは出版物の多さであろう。公式カタログはもちろん、特集ごとのカタログも毎回資料性の高いものが用意され、2019年までは『ディレイ・ニュース』が日々の映画祭をライブに伝えてきたし、もっと前には『Documentary Box』という機関誌が15年にわたって発行されていた（同誌はほぼ全号、映画祭ウェブサイトに転載）。今回は会期終了後に監督インタビュー集の刊行も予定されている（今月末までクラウドファンディング実施中。詳細はやはり映画祭ウェブサイトで）。さながら「読む映画祭」の観もあるが、上映作をすべて見るのが物理的に不可能なのとどこか似て、それらの出版物を会期中に読み切ろうとしてもまず難しかろう。むしろ後々まで確と残るということこそ、印刷物の命脈にして、パブリッシングのパブリックネスにちがいない。

さて、2013年にその仲間入りをしたのが本誌『SPUTNIK』である。今回も日刊・全6号で、合わせて約5万7千字をお届けする予定だ。観たばかりの映画のレビューも、観ようと思っている映画の紹介も、鑑賞予定にはなかった映画への招待も、きっと見つかるはず。上映の合間などふと時間が空いたとき、会場で配布している本誌のことを、あるいはカバンの中にしまい込まれた昨日までの号を、思い出しただけがあればありがたく思う。

かつてにもいまにもここにもよそにもダイレクトに接続するドキュメンタリーというものの特性が、映画が映画だけで自足することを拒み、言葉を求めているのかもしれない。その言葉たちは、映画と映画の外とをやまず往還する。

（中村大吾）

SPUTNIK YIDFF Reader 2025 No.1

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) ©2025

〒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：2025年10月9日 | Date of Publication: October 9, 2025

This edition of the YIDFF will use the Former Yoshiike Clinic as a venue, where home movies shot in both Taiwan and Japan (including pre-war movies) will play with commentary; a talk event will take place about glass dry plate photographs from the pre-war era, discovered in the clinic; and other events are scheduled (all admission free). Local and intimate images, different from filmworks, will gain a fresh perspective in this building which was passed down in a family and which has been a part of a memory of the town over the years. Documentary films about the history of modern architecture in Yamagata will be also screened with talks.

After Maruhachi Yatarazuke (Komian) is gone, there are very few buildings with a history of over a century in the center of Yamagata-shi. Please take advantage of this opportunity to visit the former Yoshiike Clinic. (Translated by Yamamoto Kumiko)

Special Thanks to:

Kumasaka Toshihide, Okada Soichi, and Shoji Tsutomu



Editorial

If there's one thing a bit unusual about the Yamagata International Documentary Film Festival, it's the sheer number of publications involved. Of course, there's the official catalog, but there are also always highly informative catalogs for each one of the programs. Up until 2019, our *Daily Bulletin* provided live coverage of the festival each day. Before that, we published the journal *Documentary Box* for 15 years (nearly all issues are available on the YIDFF website). Following this year's festival, we're planning on publishing a collection of interviews with the films' directors (a crowdfunding campaign will run until the end of this month; as always, check the YIDFF website for details). It's almost as if it's a "film festival that you read." But just as it's physically impossible to see every film being screened here, it would be quite challenging to get through all these publications during the festival itself. Still, the lifeblood of print media is the fact that it remains with us long into the future, and that's what gives publishing its "publicness."

This very magazine, *SPUTNIK*, joined the lineup above in 2013. This year, we plan to deliver some 24,000 words across six daily issues once again. Inside, you'll find reviews of films you've just seen, introductions to films you're considering seeing, and even invitations to the films you had no plans to see. When you happen to have a spare moment between screenings, please don't forget to pick up the latest issue being distributed at the festival, or maybe pull out that issue from yesterday that you've stuffed in your bag.

Documentary is something that connects to the past, the present, the here, and the elsewhere in a direct way, and that may be what prevents it from being self-sufficient as a film alone, compelling us to seek out words. These words circulate ceaselessly between film and what lies beyond it. (Nakamura Daigo, translated by Thomas Kabara)

SPUTNIK

YIDFF Reader 2025

No.2

10月10日 | Oct.10



丁瑞魚（ティン・レイユー）ホームムービーより From Ting Ray-yü's home movie



樹谷二郎ホームムービーより From Masuya Jiro's home movie

ホームムービーのまなざし

The Home Movie's Gaze

三好大輔 | Miyoshi Daisuke

（映画監督 | Filmmaker）

カタカタカタ……映写機の音が暗い6畳間に響く。襖に光が投影され家族の風景が浮かび上がる。「けんちゃん転んだ〜アハハ〜」。8ミリフィルム1本に記録できるのは3分20秒。ある日の出来事が凝縮されている。半世紀前、映像はまだ特別な存在だった。

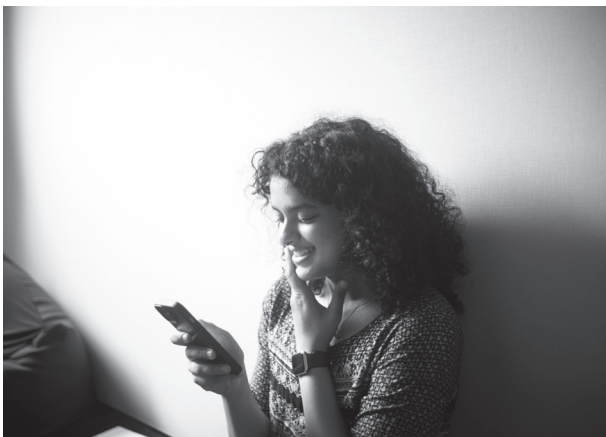
高度経済成長と同時期に普及した8ミリフィルムは、日常生活の中で映像を記録してきた。路地裏で遊ぶ子ども、社交ダンスを踊る新郎新婦、大掛かりな仮装行列、赤ちゃんが縁側ですやすや眠っているだけのフィルムもある。大らかな時代の空気が流れている。時にカメラがブレていたりピントが甘かったり露出オーバーだったりするけれど、画面には映らない撮影者の飾らない感情に胸を打つ。知らない誰かの「まなざし」の中に入り込みながら、いつしか自分の記憶を辿っていることに気づく。

17年前から地域に眠るホームムービーを発掘して映画をつくっている。「地域映画」と名付けたこの活動は多世代の市民が参加する地産地消の映画づくりだ。小学生は無音の映像に効果音をつけ、中学生はアニメーションを描き、高校生や大学生はインタビュアーになり、市民合唱団は歌声を重ねる。多少荒削りなのも魅力だ。ヨチヨチ歩きの映像には子どもの弾く少しズレたメロディが合う。お喋り自由の上映会では笑いも涙もある。我先にとマイクを奪い合い思い出を語る。こうした過程は映画の一部になり、地域映画は今を生きる「自分たちの物語」にもなっていく。上映は公民館や学校、病院、高齢者施設で行われ、座談会では様々な体験や思いが語られる。タンカーの進水式の記録にある老婦人は「出征した従兄弟を思い出していた」と語り、激しくぶつかりあう騎馬戦を見た小学生は「やってみたくけど先生がダメって言うと思う」と複雑な表情だ。日常を映したホーム

The projector makes a rattling noise in a dark six-mat room. Light is projected onto the fusuma sliding door and a family scene emerges: "Ken, you fell down! haha." A reel of 8mm film can record 3 minutes and 20 seconds into which a day's event is condensed. The moving image was still very special half a century ago.

Spread contemporaneously with the era of high economic growth in Japan, 8mm film recorded daily images: children playing in the back alleys; newlyweds ballroom dancing; a large-scale costume procession; or simply a baby sleeping peacefully on the veranda. These are from a laid-back era. They may be blurred, out of focus, or overexposed, but they convey the photographers' unpretentious emotions which are not shown on the screen and which are all the more touching. I suddenly find myself tracing my memories as I identify with a stranger's gaze.

17 years have passed since I began to make a film by discovering home movies hidden in the local area. This activity, nicknamed "regional films," is locally produced and consumed filmmaking where multi-generational citizens have taken part. Elementary school kids add sound effects to silent images, junior high school students make animation, high school and college students interview people, and the civic choir adds vocals. A bit unrefined, their work is charming. A slightly out of tune melody played by children fits amateurish images. A free-to-talk screening invites both laughter and tears. Each spectator rushes to talk about memories. These form a part of the film, and regional films become the narrative of us who live now. We screen films at community centers, schools, hospitals, or



『ロココ・キッチン』Rokkoku Kitchen

ムービーは、時に戦争を想起させ、社会のあり方を考えるきっかけにもなる。10代から80代までが一つの輪になりそれぞれの言葉に耳を傾ける時間は座談会の醍醐味だ。ホームムービーを起点に始まる対話の積み重ねが、新しい社会を生み出していくとを感じる。

本映画祭で初上映となる『ロココ・キッチン』は、原発近くを貫く国道6号線（通称ロココ）で出会った人々が、何を食べてどんな生き方をしているのかを追ったドキュメンタリーだ。作品の中には震災前のホームムービーも含まれる。除去土壌の中間貯蔵施設になり立ち入り禁止となった双葉郡町山海岸ではかつて子どもたちが嬉々として遊ぶ姿があり、建物の多くが失われ閑散とした浪江町新町商店街にはかつて野馬追行列の賑わいがあった。復興で風景が上書きされていくのと同時に、町に染み込んだ記憶は消え、この土地で生きてきた人々のアイデンティティも失われていく。記憶の中にある風景が少しずつ風化していく中で、ホームムービーは人々がそこに生きてきたことを証明する。町が失われても記憶を奪うことはできない。

高齢化やフィルムの劣化、散逸が進み、収集は困難になってきている。そういった状況の中「まなざしのアーカイブ」という法人を立ち上げた。全国のホームムービーを集め地域映画をつくりながら、市井の人々の小さな物語も掘り取るコミュニティアーカイブに育てていきたい。政治家や有名人の大きな歴史ばかりが語られる陰で、数えきれない小さな物語が生まれては消えていく。ホームムービーという断片的な記録は、ある時代の空気を纏いながら立ち上がり、人々の記憶の奥底に眠っていた物語を甦らせる。「人々はどう世界をまなざしてきたのか？」埋もれている「まなざし」の集積は、日本の新たな「生活史」となるに違いない。

上映 Screenings

『ロココ・キッチン』Rokkoku Kitchen（監督：川内緒+三好大輔 | Dirs.: Kawauchi Ario and Miyoshi Daisuke）

【ともにある Cinema with Us 2025】12日Oct.12 11:00- [F3]

台湾&日本ホームムービー特集「小さな映画、大きな宇宙」Taiwanese & Japanese Home Movies: Small Film, Vast Universe

【やまがたと映画 Yamagata and Film】10日・11日 Oct.10&11 [Former Yoshiike Clinic]

nursing care facilities and viewers talk about their experiences and memories. With the record of the launching ceremony of a tanker, an elderly lady remembered her cousin who went to war. Watching a fierce mock cavalry battle, elementary school kids look confused, saying “We’d love to try it, but the teacher will say no.” Recording daily life, home movies sometimes remind us of war and give a chance to think about the way society is. Teenagers to people in their 80s gather in a circle and listen to one another, which is the best part of a discussion meeting. I feel that conversations triggered by home movies can create a new society.

Premiered at YIDFF 2025, *Rokkoku Kitchen* is a documentary about people we have come across along National Route 6 (also known as “Rokkoku”) running near the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant; it explores what they eat and how they live. It also includes home movies made before the Great East Japan Earthquake. On the Koriyama Coast, Futaba-machi, which is now a restricted area with the Interim Storage Facility for removed soil and waste, children used to play happily. The shopping street in Shinmachi, Namie-machi, now deserted with many buildings lost, was once packed with people to see the Nomaai processions. As reconstruction overwrites the landscape, memories ingrained in the town disappear and people who have lived there also lose their identity. As the scenery in our memory is slowly fading away, home movies attest to the fact that people have actually lived there. No one can steal their memory even if the town is lost.

It is getting harder to collect home movies as people age, film deteriorates and is increasingly dispersed. Under such circumstances, I have co-founded Manazashi no Archive (Archive of Gazes), a general incorporated association. While collecting home movies across Japan and making regional films, we hope to develop this into a community archive that can collect small narratives of ordinary people. While only the grand history of politicians and celebrities is told, innumerable small narratives are born and disappear. Fragmented records in home movies emerge steeped in the spirit of the age and revive the stories that lie dormant in the depths of people’s memories. How have people gazed at the world? A collection of hidden gazes must form a new history of life in Japan.

(Translated by Yamamoto Kumiko)



映画を創る、映画を学ぶ。

東放学園映画アニメCG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

愛情とケアをめぐる「貧しいイメージ」たち

——『愛しき人々』

“Poor Images” of Love and Care: *Malqueridas*

タナ・ヒルベルト監督に聞く | An Interview with Tana Gilbert

——この作品の特徴である独特な質感をもった映像について、その手法や成り立ちを教えてください。

刑務所の中で女性たち自身が撮影した映像を私たちが用いることには、政治的な権力が伴いました。映画を作ることは、どのようにフレーミングを定め、何を示し、何を示さないかを決めることです。それはある判断を下し、作者としての権限を行使することです。刑務所内で撮られた写真や動画は現実を反映するだけでなく、それを再解釈し、再構成します。だからこそ彼女たちの自己表象を映画に用いたかったのです。縦長のフォーマットを選んだのは元素材の形式を尊重し、獄中での生活を表現するためです。鉄格子や縦長の窓を通してのみ、女性たちは外の世界の断片に触れることができる。「低い技術水準」の映像との作業は、何が映画的なものを成り立たせるかをよく考える機会となりました。ヒト・シュタイエルが唱えた、霸権的なイメージの物語に挑み、より深い政治的かつ情動的なインパクトを与える「貧しいイメージ」という概念を取り入れました。見た目の明瞭さや完璧さを過剰に評価する新自由主義システムのなかで、不鮮明で不規則なアーカイブを抱きしめたかったのです。また、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンを参照して、記憶を保持し忘却に抗う手段としてアーカイブを捉えました。その結果として、映像をもとに32,640枚分のコマを印刷し、それを再度デジタル化することで、イメージに物理的なスペースを与え、消去に抗う物質性をまとわせたのです。私たちが関わった女性たち全員に、特に母性をめぐって共通する出来事があったので、集合的な映画を作る必要がありました。

——女性たちの語りについて、個別の声に複数の経験が折り込まれる集合性は、どのように獲得されたのでしょうか。

映画の全篇を貫くのはカリーナ・サンチェスの声ですが、彼女が語るのは自身についてだけではありません。作中で語られるエピソードには、6年以上収監されていたカリーナ自身のものと、彼女の友人や囚人仲間たちの経験も含まれます。こうして個人の主人公という男性中心的な語りの規範をずらす、コーラス的な声の語りが生まれました。この映画の政治的な目的のひとつは、自由を奪われた母親である女性たちに課せられる三重の罰を可視化することでした。法的な刑罰、逸脱の余地などない「模範的な母親」を強いる社会的な罰、そして子供たちとの別離を余儀なくされる個人的な罰。20人以上の女性たちと交わした膨大な対話から集合的な物語が紡がれ、カリーナはそれを自身の物語のように語ります。この映画は数多くの女性たちの証言であり、愛情に支えられたそれらの証言は抵抗のひとつの形となるのです。

——女性たちが収監された経緯には、チリ社会における格差や貧困も関係しているのでしょうか。

まさしく、チリの刑務所に女性たちが収監される大半の理由は、脆弱性や貧困と関係があります。チリの受刑者数のうち女性は1割未満ですが、その55%以上は麻薬の小規模取引の犯罪に関わっています。彼女たちの多くは不安定な経済状況で家族を養うために麻薬取引を引き受け、家族の稼ぎ手という重荷を背負っています。多くの場合、彼女たちは周縁の地域に住んで、自分の家を拠点に取引を行

—— Please tell us about these images, which have a unique feel and are such a characteristic of this work, their methodologies and compositions.

For us there was political power in working with the images recorded by these particular women in prison. Filming is also deciding how to frame, what to show and what to exclude; it is exercising a judgement, an authorship. The photographs and videos produced in prison don't only reflect a reality, instead also reinterpreting and reconstructing it. As such, we wanted to work with that self-representation. The vertical form of the film seeks to respect the origin of the materials and, at the same time, express life in the enclosure: the bars and vertical windows are the only form in which the women can look toward outside, mere fragments of the world. Working with images of “low technical quality” allowed us to reflect on what constitutes a cinematic fact. In a neoliberal system that overvalues crispness and visual perfection, we decided to embrace a blurry and irregular archive, in dialogue with the ideas of Hito Steyerl on the “poor image,” which can challenge hegemonic visual stories and have a profound political and affective impact. At the same time, following Didi-Huberman, we understand the archive as a form of preserving memory and combating oblivion. For this we decided to print the 32,640 photograms and later digitalized them anew, granting them physical space and a materiality that resists erasure. Finally, we understood the necessity of constructing a collective film, now that there have been common milestones for all of the women with whom we have worked, especially with regard to maternity.

—— Regarding the women's stories, how did you achieve this collective sensibility into which multiple experiences fold of individual voices?

Karina's voice runs throughout the film, but she does not only speak of herself. She spent more than six years in prison, and some of the narrated episodes are her own experiences, while others belong to her friends and women comrades. In this way, the narration converts itself into a choral voice, which displaces the androcentric mandate of the individual protagonist. One of the political objectives of the film was to grant visibility to the triple conviction that women mothers deprived of liberty face: the penal, the social—the demand placed upon them to



います。こうした犯罪には500日～5年の懲役が課され、それにより女性たちの大量収監がうまわれています。これは明らかに構造的な問題です。

——刑務所内で女性たちは仲間の服役囚たちと新たな「家」を創造し、そこには女性看守とのささやかな関係も組み込まれています。この環境をどのように捉えていますか。

獄中で女性たちは愛情とケアの絆を育み、新しい家族を作ります。最も困難な時に支え合い、日常生活を共に過ごし、閉ざされた状況下で「家庭」の意味を再構築していくのです。何人かの女性看守との間にも絆が生まれますが、とはいえそれはつねに権力や管理に貫かれた関係においてです。こうした絆によって彼女たちは罰を耐え、外にいる家族を補完する——時には取って代わる——支援のネットワークを編みます。それは制度的暴力に抵抗し、孤立の中で愛情を保つための方法です。

* メールインタビュー（原文スペイン語）、2025年9月、聞き手・翻訳＝新谷和輝（ラテンアメリカ映画研究）

上映 Screenings

『愛しき人々』 *Malqueridas*

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

10日 Oct.10 13:00- [CL] | 14日 Oct.14 10:10- [YC]

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

[F1] フォーラム2 | Forum 1

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1
Yamagata Creative City Center Q1

be “exemplary mothers” where there is no room for transgression—and the personal, marked by the separation from their children. Over the course of extensive conversations with more than twenty women was woven this collective story, which Karina interprets as if it were her own. The film is thus the testimony of many women, held in affections that likewise convert themselves into a form of resistance.

— *Might the circumstances of these women's imprisonments connect with disparity and poverty in Chilean society?*

Indeed, the majority of causes that bring women to prison in Chile are linked to contexts of vulnerability and poverty. Although these women represent less than 10% of the penal population of the country, over 55% of women incarcerated have been so for offenses associated with the micro-trafficking of drugs. Many assumed this role as a means of sustenance for their families within the framework of a precarious economy and the charge of being providers. In general, this deals with women from marginalized sectors who conduct the micro-trafficking from their own homes. The penalties for this type of offense oscillate between 500 days and 5 years of prison, which has generated a massive incarceration of women, in a clearly structural problem.

— *In prison the women make friends with convicts and build new “homes,” even pulling together small relationships with women guards. How did you capture that environment?*

In prison, the women develop ties of affection and care that become a sort of new family. The women comrades support one another in their most difficult moments, share their everyday lives and reconstruct a sense of home in conditions of enclosure. The women create links even with some guards, although always within a relationship crossed by power and control. These ties allow them to overcome the pain and, in a certain form, weave a net of support that complements—or on occasions substitutes—the external family. It is a means of resisting institutional violence and of keeping affection alive in the midst of isolation.

(Translated from Spanish by Kyle Hecht)

* Interview conducted by Niiya Kazuki (Latin American Film Studies) via email in September 2025



ドキュメンタリーで知るせかい

宇多丸 伴野智

「こんな短時間で、こんな濃密な、こんな深い衝撃を受けられるメディアは、やはりドキュメンタリー以外にないんじゃないか」……………宇多丸

ガザへの侵攻と虐殺、中国の急成長と葛藤、SDGsブームと対照的な環境問題の現実、クルド人への弾圧と迫害……世界の時事問題の数々を、ドキュメンタリー作品31本から語り尽くす！

あなたの“せかい”を播さぶる一本がきっと見つかる。
やっぱりドキュメンタリーは面白い！

定価3080円 四六判並製432ページ

「映画館」という神聖な空間で語られる
扇情的な映画論。
ロバート・アルドリッチ、ドン・シーゲル、
ジョン・フォード、ダグラス・サーク、
吉田喜重、加藤泰、フィルム・ノワール、
B級映画……他、豪華ゲストとの対談も収録。
今すぐ映画館に
駆けつけたくなる、
甘く危険な語りの数々。
定価2750円 四六判並製340ページ



映画夜話
蓮實重彦

株式会社 リトルモア

〒151-0051 東京都渋谷区千駄ヶ谷3-56-6

tel 03-3401-1042 <https://littlemore.co.jp/> ●価格は税込



暗夜の都

——『終わりなき夜』

City of Darkness: *Rising Up at Night*

板倉遼 | Itakura Ryo

(公務員 | Civil Servant)

キンシャサの夜は昏い。豪雨による洪水に見舞われ、地区全体が停電に陥ってから数か月が経過してもなお、もとの生活が復旧するめどは一向に立たない。被災者は、電気が通じず腰の高さまで冠水した家で、不便きまりない不衛生な生活を強いられている。けなしの金をはたいて流しのカヌーで往来に出ては、懐中電灯で一寸先の闇を照らして未舗装の路地を行き来する生活。住人たちは顔を突き合わせて何者かに盗まれた電線を新調するために侃侃諤諤の議論を交わし、夜ごとに聖職者を囲んでイエス・キリストがコンゴ民主共和国に救済をもたらすよう一心不乱に祈りを捧げる。母たちは停電のせいで子供に与える食事に蛆虫が入っていないか確かめられないし、娘がレイプの被害に遭っても犯人の顔がわからないと嘆く。クリスマスの日、サンタクロースに扮した男が携行用のライトを叩き売る路面には、光をもとめて老若男女が群がっている。

パリで映画を学び、アフリカ屈指の大都市に帰郷を果たしたネルソン・マケngoが自ら手に持つカメラを向けたのは、こうした洪水と停電という二重苦を生きる人びとであった。しかし本作はいわゆる被災のルポルタージュとはまるきり様相を違えている。この土地に太陽は昇らないのだといわんばかりの、ほぼ全篇を通じ夜の映像だけで構成された暗い画面。そこに重ねられるアンビエント音楽。カメラに映される人びとの相貌は暗がりのうちにあり、その周囲に何があるのかさえわからないまま、キンシャサの幾たびもの夜が曖昧に形どられていく。

わたしたちの注意を引くのは、本作では自身の苦境の責を社会や政治の側に帰する者がほとんどいないことだ。コンゴ川流域での世界最大の水力発電ダム建設計画の進捗がこと細かに報じられる一方、彼らはお金を出し合ってたった一本の電線を購入するために互いに疑心暗鬼に陥り、あまつさえ作業に当たっていたコミュニティの男性は感電死を遂げてしまう。洪水も停電も、本来であれば公助の手が差し伸べられて然るべき災害ではあるが、人びとはそれを自罰的な性格を帯びた受難として体験しているような印象さえ与える。とりわけ本作にたびたび登場する信仰心の篤いキリスト者にとって、停電とは悪魔のしわざであり、電気はキリスト教が説く光の存在と同一視される。闇に包まれたキンシャサで、彼らは政府や自治体に支援を求める代わりに、神の恩寵が授けられるのをただひたすらに待つ。

原題の「Tongo Saa」とは、リンガラ語で「夜明けの時」を意味するという。たしかにカメラは終盤に差し掛かってようやく日の光を捉

上映 Screenings

『終わりなき夜』 *Rising Up at Night*

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

10日 Oct.10 10:15- [CL] | 14日 Oct.14 15:15- [YC]

Nights in Kinshasa are dark. Months after being flooded by torrential rains, the entire area remains without electrical power and with no sign of life returning to normal. The affected are forced to live in extremely difficult and unsanitary conditions, their homes inundated waist-deep with water and without electricity. They spend what little money they have on canoes for hire, traveling out on the streets, making their way through unpaved alleyways with flashlights barely penetrating the darkness just ahead. The residents huddle together and engage in a heated debate about how to replace stolen electrical wires, every night gathering around a clergyman to pray single-mindedly for Jesus Christ to bring salvation to the Democratic Republic of Congo. Mothers lament how the power outage leaves them unable to check whether their children's food is infested with maggots, and if their daughters are raped, no one would be able to identify the rapist. On Christmas Day, a man dressed as Santa Claus peddles portable lights on the street, and people of all ages crowd together, seeking illumination.

Nelson Makengo, who studied film in Paris and returned to one of Africa's top large cities, turns the camera in his own hand on the people enduring this double-hardship of flooding and power outage. However, this documentary is of an entirely different nature than the usual disaster reporting. The screen remains dark throughout the film, composed almost entirely of nighttime footage as if to declare that the sun never rises on this land. Layered over these images is ambient music. The faces of the people captured on camera remain in shadow, their surroundings obscured, as the recurring nights of Kinshasa take on an indistinct form.

What is striking to us is that almost no one in this film blames their own hardship on society or politics. Progress on a plan to build the world's largest hydroelectric dam is reported in minute detail, but meanwhile, the residents struggle to scrape together money to purchase a single electrical line; suspicions grow amongst each other, and, to make matters worse, one of the men from the community working on the project dies from electrocution. Normally, floods and blackouts are the kinds of disasters where public assistance ought to be extended; however, we are left with the impression that the people here seem to be experiencing this ordeal as a form of self-inflicted penance. For the devout Christians appearing frequently in the film, the blackout is the work of the devil, and electricity is one and the same with the light proclaimed by Christianity. As Kinshasa is enveloped in darkness, rather than seeking help from the government or local authorities, they simply wait patiently for the grace of God to be bestowed.

The original title, *Tongo Saa*, is said to mean "the time of day-break" in Lingala. Indeed, as the film reaches its conclusion, it finally captures some sunlight. Still, these images hardly tempt us to take on a naïve belief in old proverbs about no night lasting forever, nor do they deepen our sense of pity toward these "miserable" lives as they are laid bare in the light of day.

える。けれどもこうした映像は、わたしたちに「明けない夜はない」といった通り一遍の箴言を無邪気に信じさせるでもなければ、かといって白日のもとに晒された「悲惨な」生活に対する憐憫の情を深めさせるわけでもない。映画はただ日々が続くことの厳かさをしずかに映し出すにすぎない。近年コンゴ民主共和国では壊滅的な洪水被害が頻発しており、キンシャサは2025年もまた史上最悪規模の洪水に見舞われ、6万人にのぼる被災者が生じたという。度重なる災害は、もちろん人口爆発による宅地開発やインフラ整備の遅れ、気候変動といったよりマクロな社会課題に接続されうるし、ポストコロニアルの文脈で捉え返すことも十分に可能だろう。しかし当事者たちにとって、そうした諸問題はあまりにも大きく、あまりにも遠い。ネルソン・マケンゴは、彼らの被災者としての側面に照明を当てるのでなく、長期化する災害下の生活者の実像をありのままの昏さで描出しようと試みる。これは非常事態が新たな日常と化しつつある現代アフリカの都市生活の、等身大のポートレートなのである。

それはいつでも、そこにある

——『ガザの占領の風景』『ガザにてハサンと』

It Has Always Been There: Scenes of the Occupation from Gaza and With Hasan in Gaza

ムハンナド・ヤアクービー | Mohanad Yaqubi

(映画作家 | Filmmaker)

今回YIDFF 2025の特集「パレスティナ——その土地の記憶」で上映される二本は、ガザに家族がいる映画作家であり映像アーキヴィストである私の心に個人的かつ格別に響くものとしてあった作品だ。ムスタファー・アブー・アリー『ガザの占領の風景』とカマル・アルジャアファリーの『ガザにてハサンと』はどちらも、破壊に直面し続けるその風景をより深く理解されるかたちで届けたいという私自身の欲望と響きあっているのである。

二作はいずれも、すでに作られてあるイメージに思索をめぐらし、そうすることで結果的にガザの人びとに主体的に動く力を与え返す。物事を見るパースペクティブを再構築することによって、ガザでの都市空間の解体を映す暴力的な映像を24時間垂れ流すだけのものに異論を投げかける、そのきわめて重要な機会を提供しているのだ。両作を観ることは、それ自体が連帯の緊急行動である。ガザとガザの住民はここでは、たんに暴力にさらされる者たちや、危機や人道的ニーズが叫ばれる場としてのみならず、靈感の源泉となる存在としてそこにある。こちらを見つめ返すそのまなざしは、映画にとってパレスティナとそのイメージがいかなる意味をもつのかを指し示している。

特筆すべきは、制作時期に50年の隔たりがあるこの二作に、くた

Rather, the film simply and silently reflects the solemn fact that life goes on from one day to the next. In recent years, the Democratic Republic of Congo has seen a number of devastating floods. In 2025, Kinshasa suffered flooding on an unprecedented scale, affecting over 60,000 people. Naturally, these frequent disasters can be linked to broader social issues, such as urban development driven by explosive population growth, lagging infrastructure, and climate change, and it's certainly possible to reconsider them within a postcolonial context. But for those directly affected, these problems are far too big and far too distant. Rather than merely shining a light on their status as victims, Nelson Makengo attempts to render an honest picture of those living with long-term disaster in all its darkness. The result is a true-to-life portrait of present-day urban life in Africa, where emergency situations are rapidly becoming a new normal.

(Translated by Thomas Kabara)

上映 Screenings

『ガザの占領の風景』 *Scenes of the Occupation from Gaza*

【パレスティナ——その土地の記憶 Palestine—Memory of the Land】

10日 Oct.10 18:40- [CS]

(『豊饒な記憶』と併映 | Screened together with *Fertile Memory*)

『ガザにてハサンと』 *With Hasan in Gaza*

【インターナショナル・コンペティション/パレスティナ——その土地の記憶

International Competition / Palestine—Memory of the Land】

12日 Oct.12 13:15- [YC] | 13日 Oct.13 12:45- [CL]

Two films in YIDFF 2025's "Memory of the Land" program dedicated to Palestinian cinema struck a particular and personal chord with me as an archivist and a filmmaker with family in Gaza: *Scenes of the Occupation from Gaza* by Mustafa Abu Ali and *With Hasan in Gaza* by Kamal Aljafari are both resonant with my desire to project a deeper understanding of a landscape continuously facing destruction.

Both films ponder the constructed image and in so doing give back agency to the people of Gaza. By reconstructing perspectives, they offer a crucial opportunity to challenge the 24-hour broadcast of violent imagery depicting the dismantling of urban spaces in Gaza. Watching these films is an urgent act of solidarity. Gaza and Gazans exist here not merely as subjects of violence, as a space of crises and humanitarian needs, but also as a source of inspiration. This returned gaze speaks to what Palestine and its image means to cinema.

Remarkably, these films, made 50 years apart, document a similar Gaza—tired yet vibrant, dusty, beautiful. In both films, first impressions come with confusion: impossible to recognize where the cities begins and where the refugee camps ends.

学生と社会人のための映画学校

映画美学校

THE FILM SCHOOL OF TOKYO

www.eigabigakkou.com

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、29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15期初等科後期・ことばの学校第5期基礎科、10月開講！

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）



『ガザの占領の風景』Scenes of the Occupation from Gaza



『ガザにてハサンと』With Hasan in Gaza

びれつつも活気にあふれた塵まみれの美しいガザという、互いによく似たかの地の姿が記録されていることだ。どちらの作品も第一印象は困惑をとめない、どこからが市街地でどこまでが難民キャンプなのかを見分けることも不可能である。ともに「ファウンド・フッテージ」を用い編集によって組み立てられる両作は、当の風景を現在進行形で探査していくことで存立するナラティブを作り出していく。そのアーカイブ的手法によってかの土地と住民のイメージがスクリーンから滲みだし、観客は若い男の笑顔を思い返し、壁の落書きを心に留め、咲き誇るオレンジ色のランを見つめるよういざなわれるのである。

ムスタファー・アブー・アリー『ガザの占領の風景』(1973)に組み込まれているのはフランスの報道班がガザ地区を訪れたときの稀少なフッテージであり、これはどうやら、イスラエル軍がジープで巡回したり、検問所に詰めたり、占領作戦を進めていたりしているところに帯同して撮られたものらしい。この圧巻たる16mmフィルム素材は、どのようにしてかパレスティナ側の闘争的映画のキーマンであるこの作家の手にわたり、残忍な占領の強力な証拠として使われた。それがムスタファーの編集台で再編集され、政治闘争映画としても類を見ない、シオニストによる弾圧戦術——現在進行中のジェノサイドの局面とも驚くほど酷似する戦術——を暴露する作品へと転身を遂げたのだ。

カマル・アルジャアファリーの『ガザにてハサンと』(2025)は、制作と同時進行でなされる作家自身のアーカイブ探索をもとに、打ち砕かれた良心を時間と空間、イメージと風景のあいだで橋渡ししようとする。元となる素材は、1989年の第一次インティファダで投獄された作家自身が獄中で出会った人物の行方を捜そうとしたときに録りためた、それ自体も20年以上前のものである3本のMiniDVテープ(21世紀初頭はこのビデオ規格が一般的だった)。テープに残されていたのは、ハサンという地元のガイドとともにこの人物を捜してガザ地区中を回った旅の記録である。アルジャアファリーの編集はそこに介入することでリアルな臨場感を生み、本作をたんに空間的なものは理念的なものとしてのガザだけではない、社会として存在するガザを探し求めるものへと変えてゆく。

この二作はパレスティナの「問題」を単純化して、あるいは直接的ななかたちで描き出すものではない。両作が芸術と政治のいずれの見地からも高く評価されているのは、それらが人民の抵抗や、不服従を貫くことで生き延びるその能力を作中で体現しているからである。失踪や消失を描いているにもかかわらず、どちらの作品もその映画言語は、かの地の人びとの鼓動を取り込み、そのようにして希望の感覚を、さらにはガザは映画が保存することでわれわれの心のなかで大切に守られるとの示唆すらも与えてくれるのである。(中村真人訳)

Both use 'found footage' and are constructed through editing, creating a narrative that exists through an ongoing search into the landscape. Their archival approach allows images of the land and its people to seep out of the screen, inviting the audience to recall a young man's smile, to register graffiti on a wall, to behold flourishing orange orchids.

Mustafa Abu Ali's 1973 film incorporates rare footage from a French news teams' visit to the Gaza Strip, where they seemingly accompanied the Israeli army on jeep patrols, at checkpoints, and during raids. These compelling materials in 16mm, which were somehow given to Mustafa—a key figure of the Palestinian militant cinema, served as powerful evidence of the brutal occupation. Recut at his editing table, they became a unique militant film exposing Zionist suppression tactics—tactics that bear striking resemblance to the current phase of the ongoing genocide.

Kamal Aljafari's *With Hasan in Gaza* (2025) builds on Aljafari's ongoing archival exploration, seeking to bridge the broken consciences between time and space, image and landscape. The film is based on three MiniDV's (a video format popular in the early 21st century) that the filmmaker recorded over 20 years ago in Gaza while searching for a man he had met in prison during the first intifada in 1989. Preserved in them is his journey through the Gaza Strip, accompanied by a local guide, Hasan. Aljafari's editorial intervention creates a sense of realism, transforming the film into a search for Gaza as a society, not merely as a space or an idea.

These films are not simplistic or direct representations of the 'problem' of Palestine. They are critically acclaimed, both artistically and politically, in their embodiment of people's resistance and ability to survive through acts of disobedience. Despite depicting disappearances, the cinematic language of both films adopts the heartbeats of its people and in this way, offers a sense of hope, even the suggestion that cinema will preserve Gaza, keeping it safe and cherished in our hearts.

* 著者ムハンナド・ヤアクービーの監督作『オフ・フレーム/勝利まで』(2016)が、YIDFF 2017の特集「政治と映画:パレスティナ・レバノン 70s-80s」にて上映されている。

* The author Muhannad Yaqubi's film *Off Frame aka Revolution until Victory* (2016) was screened at YIDFF 2017 in the program "Politics and Film: Palestine and Lebanon 70s-80s."

時間の厚み

——『あなたのおみとり』『うしろから撮るな』

Thickness of Time: *My Blue Heaven* and *Don't Shoot My Back*

日下部克喜 | Kusakabe Katsuyoshi

(前YIDFF山形事務局長、福祉用具専門相談員 | Former Director, YIDFF Yamagata Office / Welfare Equipment Professional Consultant)



『あなたのおみとり』 *My Blue Heaven*

介護の現場で仕事をしていて、利用者さんが亡くなったとの知らせを受けたとき、その人と交わした会話の断片だったりその時の表情だったり浮かんできて、それはもうこの世にないはずなのに、ひどくたしかかな存在感をもって私のなかに留まることがあって、そんなときは大抵なにか「大事なもの」に触れた感覚になる。それは「記憶」に似ているけどそれのものではなくて、もっと抽象的でよくわからないものだ。ひとまずそれを「時間の厚み」と言ってみるとして、人が生きることと積み重なった「時間の厚み」は、その人がいなくなったあとともずっと在り続けるのではないかと、私は最近そう思うようになった。

そのきっかけになったのは村上浩康監督の『あなたのおみとり』で、この映画は末期の胆管がんに冒された父と在宅での看取りを選択した母の介護の日々息子である監督のカメラが伴走した作品だ。村上監督のカメラは、父に残された時間がわずかであることを受け入れながらも、感傷的になりすぎることなく、むしろ清々しいくらいにあっけらかんとした印象さえ与えるが、それは命を減らしていく父とは対照的に、ケア従事者との交流を通して次第にいきいきとくる母の存在によるところが大きい。本作において私が最も好きなシーンも、やはり監督の母がフレームの中心にいる。それは童謡の「一年生になったら」をベッド脇でその手を握りながら父に歌って聴かせる場面、少し震えるような声で優しく歌い掛ける母の前に、かつて小学校の教師だった父も、満洲からの引上げ後、知らない土地で苦労した中学生の父も、いまに至るまでのあらゆる時間の父の姿がそこに在るようで、それは確かに「時間の厚み」だった。「だった」と書いたのは、映画を見終わったあとに、それを繰り返す思い返す過程で、じわじわとそう思うようになってきたからで、ということは村上監督の父の「時間の厚み」はいま私のところにも在るということだ。

人生を振り返るように存在感をもって立ち上がってくるものが「時間の厚み」なのだとすると、肉体を失ってもなお在り続ける、その人の存在そのものを形作るものという意味において、「時間の厚み」は目に見えない象徴的な身体のようなものかもしれない。『あなたのおみとり』のカメラは、その見えない身体をケアし、かけがえのない人生としてその存在が自立するのを助けるケアワーカーの役割を担っていた。一方、中村結実監督の『うしろから撮るな 俳優織本順吉の人生』のカメラは、それとは逆のベクトルを持っている。この映画は、

I work in nursing care. With the news of the death of a service user, a fragment of a conversation I had with her comes to mind with her face. I know she is no longer with us, but she remains inside me with a very real presence. When this occurs, I feel that I have touched on something important. Though it resembles memory, it is not memory itself, being more abstract and slightly incomprehensible. Let me provisionally call it the “thickness of time.” Recently, I suspect that the thickness of time, which is formed as a person lives, continues to exist even after the person is gone.

This was triggered by Murakami Hiroyasu's *My Blue Heaven*. Murakami's father is a patient with terminal bile duct cancer. His mother has chosen to look after him at home. The director's camera accompanies his parents. Although Murakami accepts that his father has very little time left, his camera avoids being overly sentimental and leaves us with the impression that it is refreshingly indifferent. This is largely because his mother gradually becomes energized through interactions with caregivers, as opposed to his father who is dying. In one of my favorite scenes in this film, the camera also captures the director's mother in the center of the frame: she sits by the bed and sings “When I Become a First-grader,” a children's song for her husband while holding his hand. As she sings gently in a slightly trembling voice, I can imagine him as an elementary school teacher, as a junior high school boy who has a hard time in an unfamiliar place after returning from Manchuria, and in all his figures throughout time until now, which “has been” certainly what I call the “thickness of time.” I wrote this in the present perfect because I have gradually come to think so since I watched the film, looking back on it many times over. This means that Murakami Sr.'s thickness of time is still present in me.

If the thickness of time is what emerges with a presence as one reflects on life, it may be something like a symbolic body, invisible to the eye, in the sense that it shapes a person's existence that continues to exist even after the person loses her physical body. The camera of *My Blue Heaven* plays the role of a caregiver in taking care of the invisible body and helping it to exist independently as precious life. The camera of *Don't Shoot My Back—The Life of Actor Junkichi Orimoto* by Nakamura Yumi, on the other hand, has the inverse vector of it. This film focuses on Orimoto Junkichi who has lived as a great supporting actor with a quick study over 70 years. But Orimoto suffers from declining memory as he gets older. He is distressed, has an angry fit, and cries. His state like this is captured by the camera of his daughter Nakamura who is also the director. But he does not accept that he has aged. In order to point this out to him, his daughter begins to film him. True to her intention, the camera demonstrates its innate violence in exposing everything. It generates a powerful drama and gives the film intensity. But it is difficult to immediately find the thickness of time Orimoto must have formed; the film is far from the caring gaze. Since, however,

セリフ覚えの良さを売りにして70年にもわたり名脇役として生きてきた俳優織本順吉が、加齢による記憶力の衰えに苛まれ、苦悩し、ときに癪癪を起こして泣き叫ぶ姿を、娘である中村監督のカメラが捉えた作品だが、老いを認めない父にそれを突きつける意図から撮りはじめたという監督の言葉通り、カメラは本来備えた暴力性を発揮し、洗いざらいすべて暴き立てる。それは強烈なドラマ性を生み出し、映画に強度を与えるが、織本が積み上げてきたはずの「時間の厚み」はただちに見出しがたく、ケアのまなざしからは程遠い。しかし撮られる人物が役者であることによって、そう単純な話にはならないのがこの映画の面白いところで、カメラの前にいる父は常に俳優織本順吉だったと考えると、老いを受け入れ、娘に感謝するラストシーンすらも織本人生最後の芝居なのではないかと思えてくる。実際そこには救済のカタルシスがあるのだが、その瞬間に癒され、救われたのはじつは父織本ではなく、娘の中村監督であり、この映画を見る私たちだったのではないかと。つまりケアのまなざしは織本からカメラのこちら側へと向けられていたということだ。その証拠に私はいま織本順吉の「時間の厚み」をしっかりと受け取った気になっている。

上映 Screenings

『うしろから撮るな 俳優織本順吉の人生』

Don't Shoot My Back—The Life of Actor Junkichi Orimoto
【日本プログラム Perspectives Japan】10日 Oct.10 19:15- [F5]

『あなたのおひとり』 *My Blue Heaven*

【日本プログラム Perspectives Japan】14日 Oct.14 10:30- [F5]

the subject is an actor, the film can't be that simple, making it more interesting. If the father in front of the camera is always the actor Orimoto Junkichi, he may be putting on a big show at the end of his life even in the last scene where he accepts aging and thanks his daughter. This scene has in fact the catharsis of salvation. But the one who is cured and saved at this moment may not be Orimoto the father, but isn't it his daughter, the director Nakamura, and us the spectators of this film? The caring gaze is shifted from Orimoto and is directed to this side of the camera. As proof of this, I feel now that I have received Orimoto Junkichi's thickness of time all right.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

『うしろから撮るな 俳優織本順吉の人生』
Don't Shoot My Back—The Life of Actor Junkichi Orimoto



イメージから空間へ

——『予備選挙』『危機——大統領による介入の背景』

From Images to Spaces:

Primary and Crisis, Two Political Films in Direct Cinema

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

(映画批評 | Film Critic)

ロバート・ドルーの『予備選挙』には、TVカメラが廻り始める間際での候補者らの段取りの打ち合わせや、写真撮影中のジョン・F・ケネディのシャツの袖口を直す様子など、イメージが作られていく過程そのものが記録されている。ドルーら制作陣はしかし、選挙に出る政治家がそれらしく入念にラッピングされて公衆の前に出されるという、すでによく知られた事実を追認して終わりにするわけではない。この映画はそこからさらに踏み込み、公衆自身がそれらしくラッピングされたイメージとなって公衆の前に出される様子を映し出す。

『予備選挙』は欲望についての——それも、繋がりを求め、本当のことを求める欲望についての映画である。自身が欲望されていることに絶大な自信をもっているケネディは、映画を撮りに来た連中などまるで意に介さず、ドルーらのことはまたしても自分を求める人たちがやってきたくらいに考えている。ケネディほどカメラ慣れしているわけではない対立候補のハンフリー上院議員にしても、それでもなお支持者に貴重なものをもたらすことはできている。後者は、自身の選挙戦に集まるメディアの激しい注目を支持者にも分け与え、そのようにして彼ら自身がメディアに取り上げられる人物になるという、人生でいちど

Robert Drew's *Primary* documents image-making: the last-minute arrangements political candidates make before TV cameras are turned on, adjustments to John F. Kennedy's shirt cuffs during a photo shoot... The filmmakers don't stop at acknowledging what was already well known, that political candidates are carefully packaged and presented to the public. The film goes further and shows that the public has become an image that is packaged and presented to itself.

Primary is a film about desire: desire for contact, for reality. Kennedy is so confident in his power to be desired that he pays no attention to the filmmakers: he sees them as more people who want him. Less comfortable on camera, Senator Humphrey, Kennedy's opponent, can still give his supporters something precious: the opportunity to share in the intense media focus on his campaign and thus to become, for once in their lives, media figures themselves. What is "primary" is the desire to be recognized.

Three years later, *Crisis: Behind a Presidential Commitment* deals with pragmatic questions facing the Kennedy White



『予備選挙』Primary

のその機会を与えるわけだ。『予備選挙』で「いのいちばん」に描かれているもの、それは認知されたいという欲望である。

その3年後の『危機——大統領による介入の背景』が扱うのは、暗れて大統領となったケネディ率いる連邦政府に対応が求められていた、政権運営上の一連の問題である。すなわち、アラバマ大学での黒人学生二人の受講登録をいかに可能にしていくのか。彼らの入学を物理的に阻止するつもりでいるアラバマ州知事ジョージ・ウォレスに、この係争をめぐるメディア報道上のイメージ戦争でいかに勝利させずに済ませるか。そしてまた全米でテレビ放映される演説で、ケネディ大統領が政治的リスクを負ってまでして人種統合の大義を明確に訴えるべきなのかどうか——。

さらにこの映画は、より射程の広い問いを提起している。そうした政権運営上の問題が解決されるのはいかなる空間においてなのか？あるいはもっと別の言い方をすれば、歴史はどこで作られるのか？そしてこの空間は、いかにして映画に映され、映画を通して観客の目に届くものとなりうるのか？

『危機』は作中の多くを、隔たった場所を交互に映すクロスカッティングの手法で組み立てている。係争で対立する双方の人間がようやく画面上で同じ空間内に収まる姿を見せるのは、カツェンバック司法副長官とウォレス州知事が大学校舎のエントランスで対峙するときである。当の黒人学生であるヴィヴィアン・マローンとジェームズ・フッドの二人にとっては、このエントランスこそがまさに自分たちの人生が歴史となったその現場である。通常であれば何の意味もなく通りすぎるだけのこの空間は、争議の場となることで一躍意味のある空間となって可視化されるのである。この争議の場面に至るそのとき、『危機』をここまで観てきた者は、(ニコラス・レイ『にがい勝利』(1957)を評したジャン＝リュック・ゴダールのかの名文を引用するなら)「われわれが非現実的なものとしてさえ見ていなかったもの、われわれが目にしていなかったものを現実的なものとして見るよう」強いられる。

南北戦争直後の時期を舞台とするサミュエル・フラーの『赤い矢』(1957)のラストに掲げられる字幕には、「この物語の結末は、あなたが書くことができる」とある。『危機』の真のクライマックスでJ・F・ケネディが伝えるメッセージもそれとほとんど違いはない。公民権の問題に象徴される「モラルの危機」は、「われわれの日々の生活すべてにおける」行動によってのみ解決できる、とケネディは言う。歴史の作られる空間の究極は公衆の空間にあり、ドルーとその仲間たちが本作を撮ったのも、まさしくこの空間にそれを差し出すためなのだ。(中村真人訳)

House: how to enable two Black students to register for courses at the University of Alabama; how to prevent the governor of Alabama, George Wallace, who intends to physically stop them from entering, from winning the war of images in media coverage of the conflict; and whether President Kennedy should take the political risk of committing himself to the cause of racial integration in a nationally televised address.

The film also raises more far-reaching questions. In what space are such questions resolved? Or, to put it in another way, where is history made? And how can this space become accessible to cinema, and through cinema, to the audience?

Much of *Crisis* is built on crosscutting between distant places. People on opposite sides of the conflict finally appear in the same space on screen when Deputy Attorney General Katzenbach confronts Governor Wallace at the entrance to the university building. For Vivian Malone and James Hood, the two Black students, it's at this entrance that their lives become history. Normally insignificant, this space becomes visible and meaningful in being contested. At the moment of this contestation, the viewer of *Crisis* is forced "to see as real something that we didn't even see as unreal, something that we didn't see" (to quote Jean-Luc Godard's great review of Nicholas Ray's *Bitter Victory* [1957]).

The final title of Samuel Fuller's *Run of the Arrow* (1957), a film that is set during the aftermath of the American Civil War, reads: "The end of this story can only be written by you." The message John F. Kennedy gives at the true climax of *Crisis* is little different. The "moral crisis" that the question of civil rights represents, he says, can be resolved only by action "in all of our daily lives." The ultimate space of history is the space of the public, and it is to this space that Drew and his team offer their film.

『危機——大統領による介入の背景』
Crisis: Behind a Presidential Commitment

上映 Screenings

【アメリカン・ダイレクト・シネマ Unscripted: The Art of Direct Cinema】

『予備選挙』Primary

10日 Oct.10 15:50- [CS]

(『ヤンキー・ノー!』と併映 | Screened together with *Yanki No!*)

『危機——大統領による介入の背景』

Crisis: Behind a Presidential Commitment

11日 Oct.11 10:00- [CS]

(『11月の顔』と併映 | Screened together with *Faces of November*)

故郷との初対面

First Time Meeting My Hometown

渡辺大輔 | Watanabe Daisuke

(スコープ出版代表 | Representative, Schop Publishing)

あるロックミュージシャンが「故郷はコンテンツの中にある」と言った。現在東京で活動をしている彼は、1981年、東京から西に500kmほど離れた和歌山県で生まれた。私は生まれも現在暮らしているのもこの山形県だが、彼の言葉に共感するところがある。

私は1980年、彼より少しだけ先に生まれた。世代的に核家族で育った私には、祖父母家からかつての山形について語り聞かされた記憶がない。父も母も私を地元へ縛り付けるべきでないと考えていたようで、昔から「一度は山形を出るべきだ」と話していた。自然と私の視線は外を向いた。

山形の「最も身近な都会」として、隣県宮城の仙台がある。山形市から電車やバスでおよそ1時間、交通費もさほどかからずに着く。高校に上がったところから、「買い物に出掛けるなら山形の繁華街より仙台へ」という同級生が増えていった。程なく私も彼らに倣った。

私がインターネットに初めて触れたのは、高校を卒業してすぐの1998年だ。メールやチャットによる遠く離れた見知らぬ人たちとのやりとりは、あまりに衝撃的な体験だった。私は毎日、通信料の安くなる夜中を待って画面を介した交流に没頭した。

1年の浪人生活を過ごした後、私は大阪の大学に進学した。住んだ町こそ山形とあまり変わらないような田舎だったが、電車で30分ほどの距離には大都会が構えている。また一人暮らしを始めるに当たって親から持たされた携帯電話を使えば、機能は今よりずっと少なかったものの、手のひらからインターネットにアクセスすることもできた。

それから時を経てそんな私が何に郷愁を感じるようになっていったかといえば、私を迷子にさせた仙台や大阪のビル群、読み込み時間の長いチャット画面、今となっては安っぽい携帯電話の着音音だ。愛着はそれらに分散して、数値的な意味で幼いころから距離の近かった「山形の街」を素通りした。

2020年1月、山形市七日町の老舗デパートが経営破綻により閉店した。この件は日本全国で報じられる。山形県は「初めて百貨店がなくなった県」として知られることとなった。

閉店はあまりに突然だった。顧客や取引先だけでなく、従業員にすら予告されずに断行されたからだ。その残酷さが私の関心を、もっと正直に記述すれば、怒りや野次馬根性を刺激した。

私の中に郷土愛めいたものが芽生えたのは、皮肉にもそれがきっかけだ。不義理の破綻をしたデパートを題材にノンフィクションの執筆を決めた私は、調査の過程で山形という土地、そこで生まれ育ちゆく街の履歴に触れた。人の生い立ちを知ることで親近感を抱くように、街がたどってきた長大な物語を知ることで、私は負の感情を取り払われるだけでなく、郷土に愛着を感じるようになったのだ。これは、ドキュメンタリーの持つ力としても数えられるものだろうか。

私の故郷はいまだにあちこちに散らばっている。だが山形の擁する魅力的な物語のせいだろう、山形の未来がどのような形になるにせよ、手を添えていたいと考えている。



A rock musician said, “My hometown is in content.” Born in Wakayama Prefecture 500 km west of Tokyo in 1981, he is currently based in Tokyo. I was born and live in Yamagata Prefecture, but I can relate to him.

Born in 1980, I am slightly older than he. Growing up in a nuclear family like my generation, I have no recollection of listening to my grandparents’ old stories about Yamagata. My parents apparently thought that they should not tie me down in Yamagata, and would often tell me to “leave Yamagata once.” Naturally, my horizon expanded beyond Yamagata.

The city nearest Yamagata is Sendai in the neighboring Prefecture Miyagi. It takes about an hour by train or bus to get there from Yamagata City, without costing much for transportation. By the time I became a high school student, many of my classmates preferred Sendai to Yamagata to go shopping and eventually I followed them.

It was in 1998 right after high school that I first used the internet. Interacting with people far away by email or on chat was such an amazing experience that I immersed myself in online interaction every night when communication fees were cheaper.

I enrolled in a university in Osaka after a year after graduating from high school. The town where I lived was in the countryside like Yamagata. But I could get to a big city in an about 30-minute train ride. I could also access the internet from the palm of my hand if I used the mobile phone my parents gave me when I started to live alone, though it had far fewer features than it does now.

What I felt nostalgic about over years was Sendai or Osaka’s skyscrapers where I often got lost, the chat screen that took a lot of time to load, and the cell phone’s cheap ringtone. My affections were scattered among these things and passed by Yamagata town, which was quantitatively close to me since my childhood.

In January 2020 an old department store in Nanukamachi, Yamagata City closed due to bankruptcy. This was reported across Japan. Yamagata Prefecture was to be known as the first to lose a department store.

The closure came suddenly. It was not announced to neither customers and business partners nor employees. Its cruelty inspired my interest, or to be honest, anger and curiosity.

Ironically, the closure of the department store triggered an affection for my hometown. Determined to write non-fiction based on the dishonest department store that went bankrupt, I began to learn in the course of investigation about the historical background of the town as it was born and developed in the land of Yamagata. Just as we get to know people by learning their personal histories, learning about the long history of the town enabled me to get rid of negative emotions and to love my hometown. Is this also considered as the power of documentary films?

My hometown is still dispersed here and there. But I’d love to stay close to this town, no matter what happens to it, simply because I am attracted to Yamagata’s charming story.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

そこに行けば誰かに会える店が 地元にあるということ

A Local Store Where You Always Run into Someone

鈴木伸夫 | Suzuki Nobuo

(gatta!編集部 | gatta! Editorial Board)



椅子は瓶ビールのケース。さっくりとした揚げたての「げそ天」を、ビールで流し込む。喉を抜ける絶妙な“コンパチ”に思わず頬がほころぶ。

「げそ天」とは、山形では昔から食べられていたイカの下足の天ぷらのこと。そんな地域に根付く食の旨さと店主の人柄、それを活かす“いい塩梅”なデザインの力が相まって陽気な磁場を発している商店がある。山形市長町の「エンドー」。唯一独特の個性はいまや国内外からの客を引き寄せ、千歳、いや山形市の新名所とも言われるようになった地域密着型スーパーだ。

ここは、今どきのおしゃれな商店ではない。近所の爺ちゃんや婆ちゃんたちが毎日のように顔を合わせ、親子連れから若者も集う、世代を超えた街の憩いの場になっている。懐かしさがありながらも、随所に見られる「げそ天」のロゴやキャラクターが効いているのか、古くさくない。いつもならば鬱陶しい^{のぼり}幟にすら、親しみを感じるのだ。

大型スーパーや量販店の出現により打撃を受け、地元の商店が次々と消えていくなか、かつてはエンドーも同じような苦境にあえいでいた。起死回生できたのは、地域のソウルフード・げそ天とデザインが結び付いたから。だが、それだけではない。2018年夏よりロゴやパッケージだけではなくブランディングとして店の再生に携わってきた「杉の下意匠室」と店主との、双方の足並みが絶妙に揃った“コンパチ”（相性）がそこにはあった。

其処にあるモノやヒトの本質を、いかに掘り起こして生き返らせ「コト」として輝かせるか。むやみに全てを一新することはせず、従来の味や仕立て、設えをできるだけ生かしつつ、クリエイターのアイディアを柔軟に取り入れた匙加減に唸る。

陽気な店員さんから顔見知りまで、ここはいつ来ても誰かに会える……。人にとっての拠り所となる商店の存在は、いまや希である。だが、試行錯誤のなかで血の通ったデザインの力が、風前の灯火だったわが町のスーパーに再び光を照らした現実をぼくらは目の当たりにしている。「ぼくらはぼくらが住むこの街と、この先どう付き合っていきたいのか」をもう一度考える必要がある。

上映 Screening

『ひだまり ある愛されスーパーの話』

Sunny Spot: Story of a Beloved Local Supermarket

【街を見つめる人を見つめる View People View Cities】

10日 Oct.10 17:00- [Q1]2-B

(『出羽が生み出す文士たち』と併映)

Screened together with *The Writers of Dewa*)

The seats are beer crates. Crispy “gesoten” straight from the fryer get washed down with beer. There’s an exquisite “konpachi” or compatibility you can’t help but smile at.

“Gesoten,” which has been enjoyed in Yamagata since long ago, is a kind of tempura made from squid tentacles. There’s a shop there that exudes a magnetic cheerfulness, bringing together delicious, locally-rooted food, the personality of its owner, and a “just right” design that makes the most of it all. It’s called Endo, and it’s in Nagamachi, Yamagata City. It’s a unique community-centered supermarket that, these days, draws customers from all over Japan and the world, making it a new landmark for not just the Chitose area, but all of Yamagata City.

It’s not the latest trendy shop. It’s a place where grandmas and grandpas see each other every day, where families bring small children, and even young people go to meet up, a sanctuary that cuts across generations. It feels nostalgic, but not old-fashioned, probably because of the “gesoten” logo and mascot, which can be seen everywhere. Even the normally annoying banners have just a familiar feel to them.

Local shops have been disappearing one after another, hit hard by the rise of large supermarkets and mass retailers, and Endo once struggled with the same hardships. What brought it back from the brink was local soul food, gesoten, and its design. But that’s not all of it. Since the summer of 2018, the Sugino-shita Design Office has helped not only with logos and packaging but also with reviving the store as a brand; and they and the store owners have aligned in perfect sync to form a kind of *konpachi* or compatibility.

How could they unearth and revive the essences of the people and things in that place to make them shine again as an “event”? Not by recklessly overhauling everything; rather, by skillfully adapting the ideas of the creative staff while preserving the store’s existing touches and atmosphere as much as possible, achieving an impressive balance.

From cheerful staff to familiar faces, you’ll always run into someone there. It’s a rare thing these days, a store that’s a place for community. But we’ve witnessed firsthand how the power of heartfelt design, born from trial and error, can bring our town’s supermarket, once on the verge of extinction, back into the spotlight. The town we live in and what relationship we want to have with it is something worth thinking over again.

(Translated by Thomas Kabara)

SPUTNIK YIDFF Reader 2025 No.2

発行：認定 NPO 法人 山形国際ドキュメンタリー映画祭

Published by Yamagata International Documentary Film Festival (NPO) ©2025

〒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：2025年10月10日 | Date of Publication: October 10, 2025

SPUTNIK

YIDFF Reader 2025

No.3

10月11日 | Oct.11

女性たちの未来のために、
あるいはアフガニスタンからの声
——『ハワの手習い』『撃たれた自由の声を撮れ』

For the Future of Women:
Voices from Afghanistan in *Writing Hawa* and *Shot the Voice of Freedom*

斉藤綾子 | Saito Ayako

(映画研究 | Film Studies)



『ハワの手習い』 *Writing Hawa*

アフガニスタンの女性を主題にした『ハワの手習い』と『撃たれた自由の声を撮れ』は、いずれも彼女たちが一度手にした自由がタリバンの恐怖政治によって再び奪われ、夢見ていた未来が無残に瓦解する現実を描く。映像的アプローチも映画としての完成度も異なるが、2021年8月の米軍撤退とタリバンの国土制圧の以前と以降が描かれるこの二作をセットピースとして見ると、無関係の女性たちが映画の間テキスト性の中でつながり、「わたしたちの声を聞いて」と訴える悲痛な声が共鳴しあう。

2019年から5年かけて撮影された『ハワの手習い』が紡ぐのは、アフガニスタンのジャーナリスト、ナジーバ・ヌーリと、その母ハワ、姪のザハラーという三代の女性の物語だ。監督であるナジーバが亡命先のフランスへ向かう2021年から映画は始まるが、すぐにも2年前のカブールへと遡る。13歳で30歳年上の男性と結婚させられたハワは、6人の子を育てたのち、今は認知症の夫を介護している。40年にわたり家族のケアテイカーとして人生を過ごしてきた彼女が、僅かな自由と新たな未来を夢見て、読み書きも覚え、民族手芸を活かした商売を始めようと思いつく。

成人し親友となった娘が向けるカメラの前で思いのままを語るハワの言葉は率直で痛快。駆け落ちも考えたことがあるが子どものため

Both *Writing Hawa* and *Shot the Voice of Freedom* focus on the women of Afghanistan, illustrating the reality where, under the Taliban's reign of terror, the freedoms they once enjoyed have been once again snatched away and their dreams for their future cruelly shattered. The two documentaries, which depict the period before and after the U.S. withdrawal and Taliban takeover in August 2021, differ in visual approach and polish, but when we view them as companion pieces, we see how these seemingly unrelated women are linked through the films' intertextuality, and their anguished pleas to "Hear our voices" echo each other.

Shot for five years beginning in 2019, *Writing Hawa* weaves together the stories of three generations of women: the Afghan journalist Najiba Noori, her mother Hawa, and her niece Zahra. The film begins in 2021 as its director, Najiba, flees to France for asylum, but then it quickly flashes back to Kabul two years earlier. Hawa, after being forced to marry a man thirty years her elder at the age of thirteen and raising six children, now cares for her dementia-ridden husband. Having spent forty years of her life as a caregiver for her family, she dreams of a little freedom and a new future and decides to learn to read and write and start

に諦めた、子どもは産むなと母は助言すべきだったと憤る。ハワの素晴らしいのは、娘には自分とは違う道を歩ませ、教育や自立を促したということだ。やがて、父の虐待から逃げてきたザハラーを引き取り、教育を受けさせると決心する。児童婚から孫を守りたいのだ。口紅を楽しそうに付け、孫たちと読み書きを競うハワの飾らない姿。イスラム社会に生きる女性のこれほど親密な姿をカメラが捉えたことに驚嘆するが、カメラを通した娘との会話だからなのだと納得。カブールの街並みや市井の人々、バーミヤンの雪景などさり気なく挿入される風景がハワの姿を彩る。

だが、2021年8月、一転悪夢が始まる。ザハラーは父の元に帰され、カブール陥落の日ナジーバは、母に別れも告げられぬまま祖国を離れる決断を迫られる。その緊迫した避難の様子を彼女のカメラで追体験するだけでもドキュメンタリーとしての価値がある。以降のカブールでの撮影は兄ラスール（愛称アリー）が継続する。タリバンによる恐怖政治の横行に怒り、涙するハワ。パリのナジーバは窓辺の鳩を写し、ハワとスマホでトークし、手紙を送る。少し元気を取り戻したハワが、その手紙を読む。カブールとパリという天と地との差がある二つの世界をつなぎとめるかのように、母娘の声が折り重なる。「わたしたちの夢が叶うことを忘れないでください」。一つの家族の姿にアフガニスタンの歴史も重なる。

終盤、少女たちの抗議がテレビに映る。ハワはその姿に胸を痛め、タリバンに悪態をつく。あたかもハワの物語を引き継ぐかのように、その抗議デモの渦中でスマホを持って「出来事」を記録したのがザイナブ・エンテザールの『撃たれた自由の声を撮れ』だ。2021年10月から約5ヶ月間カメラが追うのは、アクティヴィストのラシュミンと妹のナスタランだ。巧みに構成された『ハワの手習い』とは対照的に、女性たちの悲鳴を世界に届けるという使命が先立ち、現在進行形の荒削りな映像が映画の緊急性を高めている。ラシュミンたちは、「仕事、パン、教育」をスローガンに掲げ、未来のアフガンの少女たちの自由と教育と安全の権利を訴え続ける。デモの最中に攻撃され、周囲の密告に脅えながらも、「自分は死ぬまで闘い続ける」と叫ぶ彼女の声は世界に届くのか。2023年5月、亡命先パリの路上で訴えを続ける彼女の姿で映画は閉じる。

スマホに映るハワに娘は静かに語りかける——私たちは以前もタリバンに標的にされたが生き延びた、それが抵抗の意味。小さな声を世界に届けるために、カメラは記録し続け、わたしたちは映画を見続ける。



『撃たれた自由の声を撮れ』*Shot the Voice of Freedom*

上映 Screenings

『ハワの手習い』*Writing Hawa*

【アジア千波万波 New Asian Currents】11日Oct.11 15:00- [F5] | 12日Oct.12 14:10- [F3]

『撃たれた自由の声を撮れ』*Shot the Voice of Freedom*

【アジア千波万波 New Asian Currents】11日Oct.11 17:40- [F5] | 12日Oct.12 16:40- [F3]

a business using her skills with ethnic handicraft.

When her daughter, now an adult and a close friend, puts her in front of the camera, Hawa speaks her mind freely, her words refreshingly blunt. She says she once considered running away but stayed for the children and bitterly regrets that her own mother failed to warn her against having them. What makes Hawa extraordinary is that she encourages her daughters to take a different path and seek education and independence. Eventually, she resolves to take in Zahra, who has fled her father's abuse, and provide her with an education. She wants to protect her granddaughter from child marriage. Hawa is unpretentious, happily applying lipstick and competing with her grandchildren in reading and writing. It's astonishing how the camera captures such an intimate portrait of a woman living in Islamic society, but it makes sense considering how she speaks with her daughter via the camera. Subtly interwoven shots of Kabul's cityscape and townspeople and the snowy landscape of Bamiyan add color to Hawa's presence.

However, in August 2021, the nightmare suddenly begins. Zahra is returned to her father, and on the day Kabul falls, Najiba is faced with the decision to flee her home country and leave her mother without even notifying her. Reliving the tense evacuation through her camera is itself documentary-worthy material. But afterwards, her elder brother Rasul (nicknamed Ali) continues filming in Kabul. Hawa is in tears, angered by the Taliban's rampant reign of terror. In Paris, Najiba photographs pigeons at her window, talks to Hawa on her smartphone, and sends a letter. Hawa, feeling a bit better, reads the letter. The voices of mother and daughter overlap, as if to connect their two worlds, Kabul and Paris, which are as different as heaven and earth. "Please do not forget that you and I, we will fulfill our dreams." The history of Afghanistan reflected in a single family.

Towards the end of the film, a girls' protest appears on television. Hawa is troubled by the sight and curses the Taliban. Almost as if carrying on Hawa's story, Zainab Entezar's *Shot the Voice of Freedom*, records these very "events" with smartphones amid the maelstrom of protests. Starting in October 2021, her camera spends roughly five months following the activists Reshmin and her younger sister Nastaran. In contrast to the skillfully constructed *Writing Hawa*, the visuals of Entezar's documentary have an unpolished, in-progress feel, adding a sense of urgency, as the film prioritizes its mission to convey the cries of these women to world. Reshmin and her allies persistently call for the right to freedom, safety, and education for the future girls in Afghanistan with the slogan "Jobs, Bread, and Education!" Attacked during the protests and fearful of being reported by those around her, she nevertheless declares, "I will continue to fight until I die!" Will her voice reach the world? The film closes in May 2023, as she continues her pleas on the streets of Paris, where she lives in exile.

Hawa's daughter speaks quietly to her on her smartphone: "We were targeted by the terrorists in the previous government, too, but people continue to survive. That's the meaning of resistance, Mom." So that these small voices can reach the world, the cameras continue to record, and we continue to watch such films.

(Translated by Thomas Kabara)

先が見えない制作が始まる

——『アパラチアン・レンズ』

A Production Begins Blind to its Future: *Appalachian Lenses*

飯岡幸子 | Iioka Yukiko

(撮影監督 | Cinematographer)



アメリカ・ケンタッキー州で、1969年から続く若者向けのドキュメンタリーワークショップを主催するAppalshop。『アパラチアン・レンズ』は、加瀬澤充監督がAppalshopの拠点があるホワイツバーグの町に滞在し、2022年夏のワークショップを追った作品だ。

Appalshopは、ワークショップで撮影されてきた作品群をはじめ、地域の記録を大量に保管するアーカイブ施設でもある。こうした活動を通して長年記録され続けている町がある、ということにまず驚いた。若者たちは、ワークショップを通して様々な地域の歴史や現実に触れていく。あるチームが、女性の妊娠中絶の権利を訴えるデモを撮影する場面がある。起きている事に全身で出会う彼らの表情は忘れ難い。撮るということそのものを発見していく若者たちを見つめる加瀬澤監督のカメラには、それを眩しく見るような、思い出すような、確認するような目線がある。そんなまなざしで最後までこの映画が完成していても、きっと素晴らしい作品になっていただろう。若者たちもそれぞれに、今の彼らにしか撮ることの出来ない作品を完成させていたはずだ。

ワークショップは想像もしなかったかたちで終わりを迎える。若者たちを通して撮るということに向き合っていた加瀬澤監督のカメラは、一夜にして姿を変えてしまった町と、突然丸腰で向き合うことになる。渦中でカメラが回り始めた時、私は洪水そのものも怖かったが、ドキュメンタリーは当初進もうとしていた方向から横滑りしてしまってからが始まりだと言っていた佐藤真監督の言葉を思い出し、ああ、先が見えない本当の映画作りが始まってしまったと、そのことにも怖くなった（加瀬澤監督と私は、映画美学校で佐藤さんのドキュメンタリーワークショップを同じ年に受講していた同期生でもある）。カメラは、災害後の町と人々を記録しようと試みる一人の若者と行動を共にし始める。眩しく見るような確認するような視線はそこにはなく、加瀬澤監督と彼女は、それぞれに先が見えない制作を始めた同志のように見える。そして、この映画が完成のかたちをとった今も多分、二人はまだ渦中にいる。

ワークショップの中で、お互いにカメラを向けあう若者が、さらに自分たちは加瀬澤監督に撮られてもいるという状況に、メタだ、スーパーメタだ、と笑い合うシーンがある。この映画にはいくつものカメラが登場する。Appalshopの活動を知るために町を訪れた一つのカメラが、土地を見つめる幾つものレンズと重なり繋がっていく過程がとても美しいと思う。世代や時代を超えて関係し合うレンズの先に、町、歴史、若いということ、記録すること、それら全てが分けられないものとして在るということに心を動かされる。あのアパラチアの山並み、地平線ではない、でも平たく見えるほどずっと遠くまで幾重にも続く山々の、果ての線と呼ぶ言葉はあるのだろうか。

In Kentucky, USA, Appalshop has held documentary workshops for youth since 1969. Director Kasezawa Atsushi stays in Whitesburg, Appalshop's hometown, in this artwork that follows its 2022 summer workshop.

Appalshop is an archival institute that preserves en masse local records, as well as the several artworks shot via this workshop. My first surprise was that this town achieves such ongoing, long-term documentation with these activities. Youth come into contact with various regional histories and realities through the workshop. In one scene, a team shoots protests that call for women's rights to abortion. It is difficult to forget their facial expressions as they throw their bodies and souls into this encounter with current events. As these youth proceed to discover the very act of shooting, Director Kasezawa's camera stares with a certain confirmational look, dazzlingly watching, as if to remember. Even if the film had continued in such a gaze until its end, it would have been a splendid work. Each youth would have completed art that only they could have shoot at the time.

The end of the workshop arrives in an unforeseeable fashion. With his camera, Director Kasezawa turns toward the very act of shooting via the youngsters, yet overnight reorients, as if unarmed, toward a town that tragically changes shape. As the camera runs mid-maelstrom, I was scared by the flood itself and remembered the words of Director Sato Makoto, who said that a documentary begins after sideslipping from its originally advanced path; so, the true filmmaking had begun, blind to its future, which in and of itself was scary (at the Film School of Tokyo Director Kasezawa and I attended Mr. Sato's documentary workshop in the same year and cohort). The camera resumes together with a youth attempting to document the townsfolk after the disaster. There was no dazzled nor confirmational look; Director Kasezawa and the young woman seem to be comrades beginning their own productions, each blind to their future. Further, these two are probably still in the maelstrom, even after this film assumes its final form.

At the workshop, youth face cameras toward one another, in one scene also laughing together in a meta, even super-meta spirit at their situation of likewise being shot by Director Kasezawa. Several cameras appear in this film. One camera has visited town to learn of the activities of Appalshop, and I think the process by which several lenses are used to stare upon the land, then layered and interwoven, was especially beautiful. Beyond the lenses that expose conversations unbound by generation and age, the town, its history, youth itself, and the act of documentation, all quicken the heart as single existence, inseparable. That Appalachian mountain range, without horizon, nevertheless appears flat as its ongoing peaks run off into the far distance, accumulating layers; is there not a word for the line that results?

(Translated by Kyle Hecht)

上映 Screening

『アパラチアン・レンズ』 *Appalachian Lenses*

【日本プログラム Perspectives Japan】11日 Oct.11 20:00- [F5]



『A Window of Memories.』

未定の記憶にむけて

——『A Window of Memories』『亡き両親への手紙』

Towards Unfixed Memories: *A Window of Memories* and *Letters to My Dead Parents*

新谷和輝 | Niiya Kazuki

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

世界には膨大な記憶が溢れていて、記憶についての映画はこの世にいくつも存在する。私たちそれぞれにとってかけがえのない記憶を、いかにして映画は見知らぬ誰かと分かち合えるのか。清原惟『A Window of Memories』とイグナシオ・アグエロ『亡き両親への手紙』は、映画作家の家族をめぐる親密な記憶が、誰かのものでありながら誰のものでもないイメージとして手放されていくプロセスを記録している点で、とてもユニークな達成である。

『A Window of Memories』では、清原の二人の祖母の生涯が記されたテキストを、二人の若い女性の役者が朗読する。このテキストの作成には祖母だけでなく清原も積極的にに関わり、「ここけっこう好きなんだよね」と言いながら祖母と一緒に文言を推敲する過程が映る。このように清原の視点を織り交ぜたテキスト＝記憶を、朗読者たちは殺風景なスタジオのような場所で、感情を込めすぎないよう丁寧に読み上げていく。滔々と語られる祖母たちの記憶の間で、朗読者のひとりが自身の幼少期の記憶を語る場面がある。朗読者は透明ではない。他者の記憶を読む朗読者たちの身体には、彼女たち自身の記憶がつまっている。やがて、味気なく思っていた朗読空間にも、外の車の音や窓から入る光や景色が感じられはじめる。祖母たちの記憶は、テキスト、役者、場所といったフィルターを通過するなかで、それらのフィルターの残滓を振り払わずに、不純に研ぎ澄まされていく。そうして、祖母たちの記憶に埋め込まれた無数の他者の存在がせりあがる。点字翻訳の仕事で仲間が紙の端に書き込んだメッセージ、夫が亡くなる前日にカラオケで歌った歌、黄色いワンピースを着た自分を田んぼの向こうから見つめる女の人の……彼女たちの記憶を支えるのは、自分ではない者たちが残した言葉や声、姿である。終盤、暗くなってきた部屋で朗読者がぼつりぼつりと語りだすとき、記憶は他者とともに自律したイメージとなって浮遊する。そのイメージは、水面に反射する光を受けて川を渡る電車の車窓から、再び世界へと送り出されていく。

アグエロの自宅の窓から見える庭や空が美しい『亡き両親への手紙』でも、監督の両親についての親密な記憶は決して自閉しない。父

The world is filled with a vast amount of memories and there are many films about memories in the world. How can we share our precious memories with people we don't know through film? Kiyohara Yui's *A Window of Memories* and Ignacio Agüero's *Letters to My Dead Parents* are unique achievements in that they record the process in which the intimate memories of the filmmakers' families are released as images that at once belong to and don't belong to somebody.

In *A Window of Memories*, two young actresses recite the texts in which Kiyohara's two grandmothers' life stories are written. Kiyohara is actively involved in the composition of the texts by her grandmothers and the film shows how she is editing the text with one of her grandmothers, saying "I rather like this." In reading them aloud in a place that looks like an austere studio, the reciters are careful not to put too much emotions into the texts as memories interwoven with Kiyohara's perspective. Between the scenes where the grandmothers' memories are flowingly recited, inserted is another in which a reciter talks about her own childhood memory, suggesting that the reciters are not transparent; the bodies of the reciters who read the others' memories aloud are also filled with their own memories. Eventually, in the space of recitation which initially looked lifeless, we begin to hear the sound of cars outside and see light and the view coming from the window. While Kiyohara's grandmothers' memories go through filters of the texts, the actors, and the place, they do not shake off the residues from the filters and are impurely refined, so that innumerable others beings embedded in her grandmothers' memories emerge: a colleague's message written in the margin of paper in translating into braille; a song her husband sang at karaoke a day before he died; a woman who kept staring at her in a yellow dress across the rice paddies... Their memories are bolstered by words, voices, and figures of people who are not them. Near the end of the film, when the reciters begin to talk little by little in a darkened room, memories become autonomous images with others, floating. The images are sent back again to the world from the windows of the train crossing the river with light reflected on the surface of the water.

In *Letters to My Dead Parents* with a beautiful garden and sky you see from the window of Agüero's house, too, the intimate memories of the director's parents are never autistic. Although we are supposed to look back on his father at that time through the interview with Marcos Medina, a former union member who worked with him in a factory, we are led to go into memories of Medina himself and his family members. The narration of memo-



上映 Screenings

『A Window of Memories』

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

11日 Oct.11 10:10- [YC] | 12日 Oct.12 15:05- [CL]

『亡き両親への手紙』 Letters to My Dead Parents

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

10日 Oct.10 18:15- [YC] | 11日 Oct.11 10:15- [CL]

親と工場で働いていたかつての労働組合員マルコス・メディナへのインタビューによって当時の父親を振り返るはずが、私たちはメディナ自身やその家族の記憶へと入り込んでいく。このように横滑りする記憶の語りや、外部からの干渉を受けて逸脱を繰り返すヴォイスオーバー（今作ではアリシア・ペガの声も時折使用される）は、アグエロの十八番だ。今作の非線形的な語りはさらに死者や夢の人々も巻き込んで、未定の記憶のアーカイブを作っていく。「時間も空間も存在しない」ところにいる亡き両親とアグエロは夢のなかで語り合い、ここではラウル・ルイスやゴダールら故人の映画作家にも言及される。アグエロの声は、ピノチェト独裁政権下で虐殺された犠牲者や行方不明者を何人も呼び出す。「死人だらけの国で映画を学んだ」ことに自覚的な映画作家は、記憶の家を私的な懐古趣味で満たさず、すれ違っていた無数の死者と生者が対話し、夢と現実が呼応する時空としてつくりかえる。メディナと写真に映る無名の労働者たちの顔は、現代のサンティアゴのバスのなかでまどろむ市井の人々とともに、それぞれの人生を想像させる。目的や終点をかわし、直線的な時間軸など無視して、アグエロの記憶は他者に導かれて広がっていく。

無数の記憶に対して、映画は特定の窓枠＝フレームをあてることではしか語れない。けれど、清原のように記憶のなかに眠る未知の記憶を浮かばせ、アグエロのようにフレームの内と外の記憶を通わせれば、記憶の窓を開くことはできる。その開かれた窓から見えて聞こえる他者の記憶によってこそ、私たちは支えられている。

ries that slides sideways and the voice-over that repeatedly deviates due to external interference (this film occasionally uses even the voice of Alicia Vega) are Agüero's forte. The film's nonlinear narrative further involves the dead and people in dreams, forming an archive of unfixed memories. Agüero talks to his dead parents in where "there is no time or space," where he refers to dead cineastes like Raúl Ruiz and Jean-Luc Godard. His voice invokes many massacre victims or missing persons under Pinochet's dictatorship. Conscious of having studied films in "the country filled up with dead people," the filmmaker does not fill the house of memory with his personal nostalgia, but recreates it as the space-time where numerous people, living and dead, who have crossed paths talk to one another in the correspondence between dreams and reality. The faces of unnamed workers in Medina's photographs, together with those of ordinary people dozing off on a bus in modern-day Santiago make us imagine their lives. Avoiding goals and destinations and ignoring the linear timeline, Agüero's memories are guided by others to spread out.

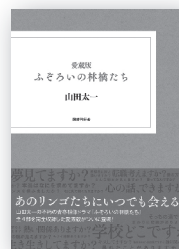
Film cannot talk about countless memories without applying a certain window or frame. But we can open the window of memories, if as Kiyohara does, we can bring to the surface unknown memories dormant in memories, or if as Agüero does, we can connect memories inside and outside the frame. It is through the memories of others we see or hear from the open window that we are sustained. (Translated by Yamamoto Kumiko)

愛蔵版ふどろいの林檎たち

山田太一 著

人生の岐路に立つ若者たちを写真した山田太一の青春ドラマの名作。15年にわたって制作され、今も多くの人に愛される伝説の青春ドラマ4部作を完全収録。

1306頁 13200円



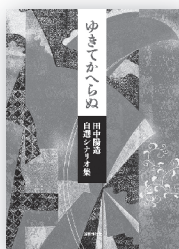
ゆきてかへらぬ

田中陽造自選シナリオ集

田中陽造 著

『セーラー服と機関銃』『ツイゴインルワイゼン』などの名脚本家田中陽造、初の作品集。新作『ゆきてかへらぬ』ほか決定版自薦傑作集、全9篇収録。自作解題つき。

404頁 4400円



韓国ドラマの超ストーリーテリング術

漢陽大学 ERICA 文化コンテンツ学科 古賀聡 監修
ストーリーテリング研究チーム 著 藤脇邦夫 監修

全世界を席巻している韓国ドラマ人気作を、大学の研究チームが徹底調査・完全解析。その創作テクニックの全貌とヒットの要因を明らかにする。

340頁 3300円



住みつつ闘うためのオルタナティブなゾーン

——『ダイレクト・アクション』

An Alternative Zone for Living in Struggle: *DIRECT ACTION*

箱田徹 | Hakoda Tetz

(社会思想史研究 | History of Social Thought)



本作の舞台は、フランス西部のロワール＝アトランティック県の県都ナント郊外の田園地帯だ。2009年、この土地でノートルダム・デ・ランド国際空港建設計画が数十年ぶりに再浮上したとき、農家や活動家、その他の多種多様な人々がZAD＝Zone à défendre（防衛ゾーン）を立ち上げた。このノートルダム・デ・ランドZADとは、政府が開発計画予定地（Zone d'aménagement différé）とした「ゾーン」を、関心も出自もさまざまな人たちが「防衛する」空間だ。様々な資本と国家の装置との鋭い緊張関係のなかで構成されているオルタナティブなゾーン、国家に抗する領域＝コミュニティという意味での「コミュニティ」とも言える。世界的に知られるこの闘争を経て、ZADは一般名詞化し、土地を占拠し、住みつつ闘うというスタイルの闘争現場を広く指すようになった。

冒頭で触れられる通り、厳しい弾圧をはねのけた反対運動と世論の高まりを受け、マクロン政権は2018年1月に空港建設計画を正式に断念したが、これは単純な「勝利」でも、運動の終わりでもなかった、同年に政府が行った土地の暴力的な収用や運動体内部での協議を経て、ZADにおける闘争は、共同農場での試みなどとともに、先鋭化して続いている。本作からよく伝わってくるノートルダム・デ・ランドZADの興味深さだ。

「住みつつ闘う」という彼らの姿勢は、人間と土地・自然・その他の動物との関係を直接的に問い直す。播種や農耕のやり方ひとつを取ってみても、その試みは国際空港建設という巨大プロジェクトに象徴される近代主義的な自然や土地へのアプローチとはまったく異なる方向性を示す。ノートルダム・デ・ランドZADとは単に土地を開発事業から守るだけではない。彼らが防衛し、回復しようとしていることのひとつは、生産性向上と利益最大化を至上目的とする現代的な農業経営者の対極にある、フランス語で *paysan* と呼ばれる農民が伝統的に実践してきた、土地や自然と共生する非破壊的な営みだ。この闘争が支配的な生のあり方への反対であるとともに、いまここのオルタナティブで予示的な生き方の実践でもあるゆえんだ。

映画の後半では、2023年3月25日の西部ドゥー＝セーヴル県サント＝ソリーヌでの巨大貯水池（通称「メガバシン」）反対デモがZAD

The film unfolds in the rural countryside surrounding Nantes, capital of the Loire-Atlantique department in western France. In 2009, when plans to revive the decades-dormant Notre-Dame-des-Landes International Airport resurfaced, farmers, activists, and a diverse array of people established the ZAD (Zone à défendre, literally “Zone to Defend”). A play on the bureaucratic term “Zone d'aménagement différé” (land reserved for future development), the ZAD names the territory originally earmarked for the airport but now occupied and “defended” by people of varied backgrounds. Perpetually at odds with various state and capital apparatuses, it stands as an alternative zone—or “commune”—against the state. “ZAD,” through this globally recognized struggle, now signifies any occupied site or space where people live in defense of the territory: “La Zad est partout” (the Zad is everywhere) has become their rallying cry.

As the film's opening reveals, their tenacious resistance against violent repression and huge public support compelled the Macron administration to formally abandon the airport project in January 2018. It is difficult to call this a “victory.” Later that year, violent land expropriations by the government and internal deliberations within the movement marked a turning point. Then, the struggle has deepened—radicalized through experiments in communal farming and other collective ventures. This evolution lies at the heart of the Notre-Dame-des-Landes ZAD story portrayed in the film.

Their credo of “living in struggle” also challenges the conventional human relationships with the land, nature, and other animals. Even their sowing and cultivation methods stand in stark contrast to the modernist, productivist vision embodied by mega-projects like an international airport. The Notre-Dame-des-Landes ZAD goes beyond mere defense of territory: it seeks to restore the non-destructive, coexisting practices traditionally carried out by “paysans,” or traditional farmers. In opposing the profit-driven model of modern agribusiness, it prefigures an alternative way of life here and now.

Toward its end, the film focuses on the organizing work

住民の視点から描かれる。この行動の主体となった諸運動の連合体「大地の蜂起」(Les Soulèvements de la terre) は、2021年にノートルダム・デ・ランドZADで結成された。この日の現地行動は、一握りの大規模農家を使う農業用水を確保するために建設されるコンクリート製の巨大なクレーターとそれが象徴する社会のあり方への反対を掲げた。政府はこれに対して歴史的な弾圧を行った。全国各地から集まった数万人の丸腰のデモ隊に対し、重武装の警官隊が短時間のうちに数千発の催涙弾やグラネードを打ち込み、この一件を口実として大地の蜂起に解散命令を出した(命令は裁判所の判断で後に撤回)。こんにち、大地の蜂起はパンデミック後のフランスで最も注目される環境運動体となっている。

具体的な土地(terre)に根ざしたZADという運動は、ひとつの土地を防衛しつつ住まうというローカルな闘争を通してグローバルな問題意識を発展させ、地球(Terre)を捉える広がりを獲得した。確かに壮大なスケールの話だが、カメラが生き生きと捉える羊や豚の世話、農耕や木工、クレープやパン焼きといった日々の営みこそがこのユニークでラディカルなプロジェクトを支えているのである。

上映 Screenings

『ダイレクト・アクション』DIRECT ACTION

【インターナショナル・コンペティション International Competition】10日 Oct.10 13:05- [YC] | 11日 Oct.11 15:40- [CL]

記憶へのまなざし、 夜の中の声

——『季節』『Below the Clouds』

Gaze into Memory,
Voice in Night:
*The Seasons and
Below the Clouds*

阿部宏慈 | Abe Koji

(フランス文学研究 | French Literature)

ハンナ・アーレントがブレヒトを引いて「暗い時代」と呼んだ両大戦間のドイツ。ゲオルクとヴェラのライスナー夫妻も同じ時代を生きた。ポルトガル、アレンテージョでの発掘行の最中に、ミュンヘンの自宅が空襲で破壊されたと知らされ、ドイツへの帰還を断念し、巨石遺跡の発掘調査を続けた。モーレン・ファゼンデイロ『季節』は、古代の遺物らしい文様を映すアーカイブ映像に続いて、軽やかな音楽に乗せ丘の道を駆け上る車を映し出す。丘の上にはライスナー夫妻の事績を継ぎ発掘を行う考古学者や学生たちの姿がある。緩やかなパンニングは風景に時間的な動性を与え、そこにライスナー夫妻の手紙を読み上げる声が重なることで、映像自体が過去を写すかのように見え始める。

声が、歌が、光と風に満たされたこの映画に時間的な重層性を与える。移動図書館の仲間たちと椅子を並べて腰掛け、歌う白髪の女性の声は、1976年のカーネーション革命の折に、自助的農業共同

behind the March 25, 2023 protest in Sainte-Soline against giant reservoirs commonly called the “megabassine.” Co-organized by Les Soulèvements de la Terre (the Earth Uprisings), a coalition founded at the NDDL ZAD in 2021, the protest opposed both the massive concrete craters built to supply irrigation water to a few large-scale farmers and the societal model they embody. A historic crackdown ensued as heavily armed police fired thousands of tear-gas canisters and grenades at tens of thousands of unarmed demonstrators from across France. The government then issued a dissolution order against the Earth Uprisings, later overturned by a court ruling. Today, the coalition stands as one of the most prominent environmental movements in post-pandemic France.

Rooted in a specific piece of land (terre), the NDDL ZAD as a movement has cultivated a global consciousness precisely through its local practice of living in struggle, achieving a vision that embraces the Earth (Terre) as a whole. This may sound grand, but it is sustained by everyday acts—tending sheep and pigs, baking crêpes and bread—that the camera so vividly captures.

(English version also by the author)

『季節』The Seasons



Quoting Berthold Brecht, Hannah Arendt called interwar Germany “Dark Times.” Georg and Vera Leisner also lived in the same era. While excavating in Alentejo, Portugal they were informed that their apartment in Munich was destroyed in an air raid. Whereupon they gave up returning to Germany and continued to excavate megalithic monuments. Maureen Fazendeiro’s *The Seasons* shows archival footage of patterns of probably ancient relics, followed by an automobile driving up a hill road to the accompaniment of light music. On the hill we see archeologists and students continue the legacy of Georg and Vera and conduct excavations. The camera slowly pans and gives the landscape temporal mobility, with which Georg and Vera’s voices reading the letters overlap, creating an illusion of seeing the images from the past.

Voices and songs lend temporal stratification to the film



『Below the Clouds.』

体を作り上げようと戦った人々の記憶を蘇らせる。あるいは、それに続く庭園の光景は、リスナーの手紙で語られたオレンジを想起させる映像に繋がることで1944年という時代を想起させる。泣き叫ぶ仔ヤギを手に帰る牧人の所作は、古代の羊飼いの身振りを再現する。遂には黄金の飾りを髪に巻いた古代の少女が出現する。映像は、さまざまな伝説を再現しながら、その底にある民衆の記憶を今に伝える。例えば、為政者を批判したため馬裂きの刑にかけられた男の物語。数百年前の出来事を語る住人の声は、時を超えて語り継がれた抵抗の精神を生き返らせる。その時、映像は、風景の中に民衆の記憶を探る考古学的眼差しとなる。

ジャンフランコ・ロージ『Below the Clouds』も古代の記憶を巡る物語である。しかし、その映像と音声は、『季節』とは対蹠的と言える。モノクロの映像自体がある種の距離をもって、映し出される事物を対象化する。事物というのは正確ではない。映し出されるのは運動、例えばリズムカルに火山礫を噴き出す噴煙の運動である。街を貫き走る電車の運動であり、車両の軋みである。博物館の地下の収蔵庫の鉄柵とその開閉音、あるいは穴を降り、地下に張り巡らされた盗掘団のトンネルを探索する消防隊員たちが交わす無線機越しの声。そして全てを覆うのは、雲をいただくヴェスヴィオ火山を背に移動する雨柱の緩やかな運動である。

カメラはその雲の下にある生活の細部を、精緻な眼差しで捉える。時が止まったような街の一角、書籍に溢れる空き店で、学校帰りの子供たちに勉強を教えるティッティおじさんは、ヴィクトル・ユゴー『レ・ミゼラブル』に読み耽る。港のドックでは、貨物船の船倉で、シリア人の若者が、オデッサで積み込んだという小麦の荷揚げに真っ白になって働いている。火山灰に埋もれた古代遺跡では、東大の調査チームがアンフォラや動物の骨の発掘に神経を集中させている。古代都市や博物館の地下に眠る遺物を映しながら、カメラは雲に覆われたナポリの今を静かに私たちの前に示す。壊れた椅子の並ぶ廃墟とした映画館では、今はもはや存在しないスクリーンにヴェスヴィオ山噴火のニュース映像が、さらにはロッセリーニ『イタリア旅行』が映し出される。

そして声。しかし、ここに響く声は、過去からの声ではない。一見すると悠久なる時の寝所とも写る街の夜に響く、現在の声だ。地震監視室内の警報とともに、地震の恐怖に怯える住民からの問い合わせが相次ぐ。あるいは夫の暴力から逃れ助けを求める妻の叫び。火事を告げる声。やがてそれらの声も、静まり返る街の景色に飲み込まれていく。火山灰の下から型取られた死者たちの亡骸、ウクライナの

filled with light and wind. A gray-haired woman sings sitting on chairs with her friends of the mobile library. Her voice brings back memories of people who fought to build a self-sufficient agricultural community when the Carnation Revolution took place in 1976. Or the scene with a garden that follows it reminds us of the year 1944 through the image that evokes oranges to which Georg and Vera refer in a letter. The gesture of a shepherd who returns home with a crying kid re-enacts that of an ancient shepherd. Finally, an ancient girl appears with golden ornaments in her hair. These images reproduce legends to convey now people's memories underlying there: the story of a man, for example, who was torn to pieces by horses for criticizing the ruler. The voice of a resident who talks about this execution that took place hundreds of years ago revives the spirit of resistance that has been passed down through the ages. The images then become an archeological gaze that explores popular memories in the scenery.

Gianfranco Rosi's *Below the Clouds* is also a narrative about ancient memories. Its images and sounds can, however, be said to be the opposite of those of *The Seasons*. The monochrome images themselves objectify with certain distance the things projected. No, they are not exactly things, but what is projected is movement, notably the movement of the plume rhythmically spewing volcanic lapilli; the movement of a train running through the city with the vehicle creaking; the iron fences of the underground storage of the museum with the sound of their opening and closing; or the voices of firefighters over the radio who climb down the hole and explore the underground tunnels dug by a gang of thieves. All these are covered by the gentle movement of a rain column behind Mount Vesuvius capped with clouds.

The camera captures with a meticulous gaze details of lives under the clouds. In a vacant shop filled with books at the corner of a timeless town, Grandpa Titti is reading Victor Hugo's *Les Misérables* while teaching children after school. At the docks of the port, young Syrian men covered in white are working in the holds of a cargo boat to unload wheat they have loaded in Odessa. In ancient ruins buried in volcanic ash, the University of Tokyo's study team members give their full attention to excavating amphorae and animal bones. While showing an ancient city and relics stored in the basement of the museum, the camera also quietly presents to us the now of Naples covered in clouds. In an almost ruined cinema with rows of broken chairs, the news

戦地へと赴く貨物船、スマホでラザーニャのレシピに聞き入る少年とともに、私たちもこの暗い時代を生き続けるのだと、ヴェスヴィオ山を覆う雲は告げるようでもある。

上映 Screenings

『季節』 *The Seasons*

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

10日 Oct.10 10:10- [YC] | 11日 Oct.11 13:10- [CL]

『Below the Clouds』

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

10日 Oct.10 18:05- [CL] | 13日 Oct.13 16:15- [YC]

footage of Mount Vesuvius eruption plays on a screen that no longer exists, and Roberto Rossellini's *Journey to Italy* (1954) is also screened.

And voices—but those that resonate here are not from the past. They are the present ones echoing through the night of the town which seemingly looks like the resting place of eternal time. Along with the alarm of the earthquake monitoring room, residents who fear of earthquakes are making inquiries one after another. Or a wife cries for help after escaping from her husband's violence. A voice informs about a fire. Eventually, these voices are also swallowed up by the silent townscape. With the bodies of the dead cast from beneath the volcanic ash, with a cargo boat heading to the battleground in Ukraine, and with a boy watching lasagna recipes on his smartphone, we continue to live in the dark times. Clouds covering Mount Vesuvius seem to be telling us so.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

オリエンタリズムを超越する鮮やかな魔法

——『魔法が私に流れ込んでくる』

Brilliant Magic for Transcending Orientalism: *A Magical Substance Flows into Me*

金城美幸 | Kinjo Miyuki

(パレスチナ/イスラエル研究 | Palestine/Israel Studies)



本作『魔法が私に流れ込んでくる』は、パレスチナに生きる様々なコミュニティの伝統音楽を鮮やかに掘り起こしており、パレスチナやイスラエルについて一枚岩の理解をさすがしいほど揺るがしてくれる。

米国生まれでベルリン在住のジュマナ・マンナーア監督のルーツはパレスチナだ。イスラエルが禁じるパレスチナ人の野草採集文化を描いた『採集する人々』(2022)など、破壊の危機にあるパレスチナ先住民文化を、民族誌的要素やジェンダー要素を織り交ぜて描くのがマンナーアの映画の魅力の一つだ。

物語はドイツ系ユダヤ人のアラブ民衆音楽学者ローベルト・ラハマン(1892–1939)の1930年代のラジオ放送を軸に進む。ラハマンはナチス政権誕生(1933)後にパレスチナに逃れ、エルサレムでアラブ音楽についてのラジオ放送を開始した。ラジオでの彼はパレスチナやアラブ音楽への愛を滔々と語る。ドイツでユダヤ文化の消失に直面

Brilliantly discovering traditional music in various communities in Palestine, *A Magical Substance Flows into Me* pleasantly shakes our monolithic understanding of Palestine and Israel.

Born in the US and currently based in Berlin, Jumana Manna is of Palestinian descent. It's one of the charms in her films, such as *Foragers* (2022) depicting Palestinian foraging culture banned by Israel, that they interweave indigenous Palestinian culture on the verge of destruction with ethnographic and gender elements.

The story unfolds along the radio program in the 1930s by Robert Lachmann (1892–1939) who was a German-Jewish ethnomusicologist specializing in Arab music. When the Nazis rose to power in 1933, Lachmann fled to Palestine and inaugurated a radio program on Arab music in Jerusalem. He eloquently talked about his love for Palestine and Arab music on his radio

したからこそ、近代化による変化と消失を経験するアラブ音楽の記録に情熱を注いだのかもしれない。

しかし、ドイツを追われたラハマンは、パレスチナでは紛れもなく入植者だった。ラハマンが「純粋な」形で保存を望んだパレスチナ音楽こそ、彼が生きるシオニスト社会が破壊の対象とするものだったのだ。この矛盾を彼自身は認識していただろうか？ エルサレムは西洋人と東洋人が協力する中立的な場だと無邪気に語るラハマンの言葉には、その自覚は見出せない。彼は自身を中立的な位置に置くことでシオニズムの道徳的優位性を示し、アラブ人が知り得ない（と彼が考えた）知識に基づき先住民音楽を紹介し、知的支配にも寄与した。彼の知識はまさにエドワード・サイードの述べるオリエンタリズムそのものだった。

監督は、現在のパレスチナに住む様々な演奏家をラハマンに対峙させる。クルド音楽、イエメン音楽、サマリア人音楽、モロッコ音楽、ベドウィン音楽、アラブ都市音楽の演奏家は、ラハマンのラジオ音源を聞いた後、自らの音楽について語り直し、演奏する。その過程でラハマンの認識違いも露呈する。彼がベドウィン音楽と思っていたものがベドウィンにとってはアラブ農民音楽だったように。

しかし、音楽の多様性だけが監督のメッセージではない。多様性を切り裂くシオニズムの支配文化こそ監督があぶり出したい現実だろう。監督は歴史家である父アーデルの語りにもその役割を与えている。イスラエル北部に住み、イスラエル建国時のパレスチナ人の追放＝ナクバ（大災厄）を研究する父の語りは、パレスチナ音楽文化の危機の背景を照らし出す。

長らくイスラーム世界に住み、アラビア語を話していたユダヤ教徒もシオニズムの破壊性を告発する。作中のモロッコ系ユダヤ人女性には、祖母はモロッコからイスラエルへの移住後も自分の中の「モロッコ」に住み続けたと語る。ユダヤ教・キリスト教・イスラームを含むアラブの混交文化を抹消するシオニズム社会の価値観を生きていた孫には、祖母の歌う「モロッコ」の歌はまるで世界を変える魔法のように聞こえた。

作中での女性の登場の仕方も魅力の一つだ。サマリア人男性が古代からの聖なる朗詠法について語る場面では、背景でゴミ出しをする女性の声がする。サマリア人は聖書に登場するイスラエル十二部族の末裔のうちユダヤ教徒と分離した人々とされ、現在 780 人しか

program. He may have poured his passion into recording Arab music in the process of change and loss due to modernization all the more because he witnessed Jewish culture's loss in Germany.

Expelled from Germany, Lachmann was still unmistakably a settler in Palestine. Palestinian music which he wished to preserve in genuine form was the very object of destruction in Zionist society where he lived. Was he aware of this contradiction? He wasn't perhaps, as he innocently described Jerusalem as a neutral place where the Westerners worked with the "Orientals." Taking a neutral position, he demonstrated Zionism's moral superiority, introduced indigenous music which (he thought) was unknowable to the Arabs, and contributed to epistemological rule. His knowledge was exactly what Edward Said described as Orientalism.

Jumana Manna makes various musicians who currently reside in Palestine listen to Lachmann's radio program. Musicians of Kurdish, Yemeni, Samaritan, Moroccan, Bedouin, and Arab city music then talk about their own music and play. This process also reveals Lachmann's misunderstandings. What he believed Bedouin music was in fact Arab peasant music for the Bedouins.

But Manna's message is not limited to musical diversity. The domineering Zionist culture that suffocates diversity is the very reality that she wants to expose. She gives that role to her father Adel Manna who is a historian living in the Northern district of Israel and studying Palestinian expulsion or the Nakba (the catastrophe) when the state of Israel was founded. His narrative sheds light on the background of the crisis of Palestinian music culture.

Living in the Islamic world for a long time, the Arab Jews also accuse Zionism's destructiveness. A Moroccan Jewess talks about her grandmother who continued to live in her "Morocco" even after migrating to Israel. The Moroccan song the grandmother sang sounded like a world-transforming magic to the granddaughter who believed in the value of Zionist society that erased Arab culture mixing Judaism, Christianity, and Islam.

Female characters charmingly appear in the film. In the scene where a Samaritan man explains their sacred recitation

——「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



ブックデザイン: 鈴木一誌

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!!



いない。半分がヨルダン川西岸地区に、半分はイスラエル領に住む。ここでの女性の登場は、危機の中の聖なる音楽文化にも女性の家事やケアが不可欠であることの示唆だろう。

作中の音楽はオリエンタリスト的な知と権力の影響を否応なく受けつつも、そこに絡めとられない魔法をいまだ保持する。その魔法こそ、いつか訪れるパレスチナ文化復興の羅針盤なのかもしれない。

上映 Screening

『魔法が私に流れ込んでくる』 *A Magical Substance Flows into Me*

【パレスチナ——その土地の記憶 Palestine—Memory of the Land】

11日 Oct.11 20:00- [CS] (『ライト・ホライズン』と併映 | Screened together with *Light Horizon*)

method from antiquity, we hear a woman taking out the trash in the background. The Samaritans are those who have separated from the Jews among the descendants of the twelve tribes of Israel in the Bible. Currently, there are only 780 Samaritans, half of whom live in the West Bank and half of whom in the Israeli territories. The appearance of the woman here perhaps suggests that even sacred music culture in crisis requires housekeeping and care by women.

While music played in the film has been unavoidably influenced by Orientalist knowledge and power, it still retains a magic that escapes it. The magic can be a compass for the restoration of Palestinian culture to come someday.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

不確かな時間とともに

——『三角屋の交差点で』ができるまで

Together with Uncertain Temporality: Until Completion of *At the Triangle Intersection*

山田徹 | Yamada Toru

(映画監督 | Filmmaker)



2018年から始まった『三角屋の交差点で』の制作は、資金繰りに苦労しながら、ひとりで歩き続ける長い旅だった。撮影と編集を繰り返しながら、資金調達のために映画を言葉に置き換えるたび、「普遍性」という輪郭を持たぬ響きが、いつの間にか頭にこびりついていった。その言葉に寄せて物語を構成するうち、映像に映る人間の奥行きや多層性、言葉にできぬざわめきを見失っていった。

その居心地の悪さを振り払うように参加したのが、YIDFF 2019「ヤマガタ・ラフカット!」だった。持ち込んだのは、家族の日常をすくい取った15分のラフカット。そこは「評価」を目的とせず、作家と参加者が同じ目線で素材を見つめ、言葉を交わす場だ。交わされた声が映像に思いがけない呼吸を吹き込み、自分では掬えなかった深さが立ち上がった。あの時間を経て、撮影してきたものを信じる感覚が芽生えた。迷いなく撮影を続け、2021年に素材を撮り切った。

しかし編集を始めると、映像はまた手の中で絡まり、進めなくなった。打開を求めて参加したのが今年2月の「山形ドキュメンタリー道場」。雪深い肘折温泉での滞在は、ひたすら映像と向き合う一ヶ月間だった。アジア各地から集まった作家が共に暮らし、自作を見直し

Beginning in 2018, my production of *At the Triangle Intersection* was a long journey, an ongoing and solitary walk of struggling with fundraising. Cycling between recording and editing, as I converted cinema into words for financing, at some point a reverberation of “universality,” a term that sustains no form, got stuck in my head. I approached this word and structured my story, in the commotion losing sight of the complexities, like depth and multiplicity, of the people who appear in the images.

Hoping to shake off that feeling of unease, I participated in YIDFF 2019's Yamagata Rough Cut!. I had brought a 15-minute rough cut that scooped everyday family living. Without the goal of “evaluation,” this was a place for exchanging words, where artists and participants watched raw work with like gazes. The voices exchanged there breathed new life into the project, scooping and raising to the fore depths that I had missed. Our time there passed, and a new feeling sprouted for me; I began to believe in what I shot. I continued to record without hesitation, completing my rushes in 2021.

However, as I began editing, my images again entangled in

合うレジデンス。結果を急がせず、完成形を押しつけない、雪原に包まれた濃密で静謐な時間がそこにはあった。重ねられた対話のなかで、無意識に行っていた「自分に都合のいい見方」に気づかされる。人は常に何かを選び取って現実を見ていて、撮影も編集もその枠組みから逃れられない。その当たり前前の事実を、ようやく自分のものとして引き受けた。

その感覚は、道場を出たのち、ベトナムでの共同編集でさらに深まった。道場で出会った編集者ハオとフッテージを解きほぐすうち、映像に寄り添う速度や呼吸が、身体で分かるようになった。映像の奥行きは、言葉で括ろうとするたびに削がれていく。多層性を損なわず、そこに映る現実や滲む感情をどう響かせるか。そう問い続けながら素材を見返すうち、絡まっていた糸がほどけていった。結局、私はずっと曖昧さに惹かれてカメラを向けてきたのだと気づく。現実とはカメラの介入で揺れるが、震災で日常や役割から切り離された人々は、変化と停滞のあいだで揺れながら、不確かな時間を生きていた。その揺れを、あいまいさとして記録してきた。この感覚は、タイトルを『あいまいな喪失』から『三角屋の交差点で』へ改めた後も、作品の芯に残り続けた。

ベトナムでの日々は、編集の判断をも変えた。道場に提出したラフカットで使わなかった映像を掘り起こし、全体の構成を大きく刷新した。出来事を「語る」ことよりも、素材のリズムと沈黙を「聴く」ことに賭ける構成へと舵を切ったのだ。進めるために急ぐのではなく、映画が立ち上がるのを待つ。その余白を信じられるようになったとき、止まっていた映画は、確かな足取りで動き始めた。

上映 Screening

『三角屋の交差点で』 *At the Triangle Intersection*
 [とにもある Cinema with Us 2025] 11日 Oct.11 11:00- [F3]

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

[ヤマガタ・ラフカット! Yamagata Rough Cut!]
 『サイアクだったあの日 (仮)』 *In That DAMMMN Old Day* (working title)
 『ハイドロマンティック (仮)』 *The Hydromantic* (working title)
 13日 Oct.13 15:00-19:30 [Q1] 2-B
 『正院にて』 *At Shoin* 『街の風』 *Wind of the City*
 14日 Oct.14 10:00-14:30 [Q1] 2-B

my hands, and I was unable to advance. Seeking a breakthrough, I participated in this February's Yamagata Documentary Dojo. In a stay at a profoundly snowy Hijiori hot springs, it was a month of diligently facing each other's images. Artists from around Asia gathered and lived together in this residence, reviewing their works. There was no rush for result, completed versions out of reach, in this tranquil and intimate time surrounded by snowfields. In ongoing dialogue, we were made aware of our unconsciously executed "personally convenient ways of seeing." People see reality by already gleaning something about it, and cinematography and editing cannot escape these frameworks. I was finally able to accept these obvious truths as my own.

This sense, after leaving the Dojo, further deepened through joint-editing in Vietnam. As I disentangled footage with Pham Thi Hao, an editor whom I had met at the Dojo, I became viscerally aware of how to approach the images: how to pace them and let them breathe, for instance. The profundity of the images had, upon approximation in words, been disappearing. How to reverberate these things, like the realities and emotions that well within, without losing multiplicity? As I looked back on the rushes while asking such questions, the tangled threads became undone. Ultimately, I realized that I had always aimed my camera when charmed by ambiguity. Reality may vacillate with the intervention of the camera, but people severed from their roles, lives, etc. with the earthquake disaster live an uncertain temporality, vacillating themselves between change and stagnation. I have documented such vacillation as ambiguity. This sense has remained at the core of this work even after I updated its title from *Ambiguous Loss* to *At the Triangle Intersection*.

My days in Vietnam changed my editing decisions, as well. I dug up material unused in the rough cut submitted to the Dojo, greatly reforming the overall structure. I altered course toward a structure contingent on "listening" to rhythms and silences of the rushes, rather than simply "telling" of events. I would not rush to advance, instead waiting for the film to complete itself. When I grew able to believe in that blank canvas, the impeded film began to move again with a certain gait.

(Translated by Kyle Hecht)

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
 [F1] フォーラム2 | Forum 1
 [Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1
 Yamagata Creative City Center Q1

SPUTNIK YIDFF Reader 2025 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) ©2025
 〒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：2025年10月11日 | Date of Publication: October 11, 2025

映画祭に集まる学生同士の交流する場として、自由な交流を目的としたパーティーを開催します。大学生の制作した短編作品の上映、立食形式のパーティーを行います。



詳細は映画祭HPよりご確認ください

学生交流ナイト!

Supported by Blackmagic Design

日時 10/11(土) 18:00~21:00

場所 Playground Café BOX (山形市七日町3-5-18)

入場料 無料(学生であればどなたでも参加できます)

[主催] YIDFF, Blackmagic Design [協賛] 全国映画教育協議会

全国映画教育協議会は、

映画・映像文化を担う次世代の人材を育成する、全国の大学連携組織です。
 YIDFF 2025 学生交流ナイトを応援しています。 <https://jfsa.jp/>

SPUTNIK

YIDFF Reader 2025

No.4
10月12日 | Oct.12

動乱と市井

——『標的までの時間』『日泰食堂』

Unrest and the Ordinary: *Time to the Target* and *Another Home*

吉田未和 | Yoshida Miwa

(図書館司書 | Library Associate)

『標的までの時間』 *Time to the Target*

上映 Screenings

『標的までの時間』

Time to the Target

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

12日 Oct.12 16:35- [YC]

13日 Oct.13 15:30- [CL]

『日泰食堂』

Another Home

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

13日 Oct.13 10:10- [YC]

14日 Oct.14 14:00- [CL]



『標的までの時間』は戦場から離れた場所でどういう生活が営まれているかという、戦争の別の側面をとらえる映画であり、激しい前線取材した前作『東部戦線』(YIDFF 2023で上映)とは趣が異なるとひとまずは言える。故郷リヴィウを撮るにあたってヴィタリー・マンスキー監督が拠りどころとしたのは、軍の音楽隊の活動と、もうひとつは墓堀人の存在であった。練習を重ねたブラスバンドが葬儀や墓地を訪れて哀悼の演奏を添え、墓堀人たちが殉死者の棺に土をかけ、広大な土地が端から徐々に墓地へと変貌する様子をカメラは倦むことなく撮り続ける。そこには理性と正気を保とうとしているウクライナの人々の姿があるが、彼らの生活が死を中心にめぐっている事実は否定できない。

喪失もまたこの街を覆っている。広場に設置されたパネルが示しているのは行方不明となった兵士たちの写真や経歴であり、市民が悲嘆に暮れている。あるいはさまざまな場面で義手や義足、松葉杖、車椅子の男たちが映り込む。ミサイルが到達するまでの間に前線で死が訪れた者、負傷した者。または、遠隔の地で家族の生存を祈り帰還を待つ者。リヴィウの生活には戦争で人間が蒙るすべての状態が集約されている。さらには映画の後半で、爆撃で集合住宅が大きく破壊された様子が映される。ウクライナに生きる人々は、どこにいても標的であることから逃れることはできないのである。

香港の長洲島にある食堂を舞台にした『日泰食堂』では、店主の

Time to the Target is a film that takes up another side of war, one in which livelihoods are realized far away from the battlefield; to start, one can say that its sensibility differs from the harsh frontlines recorded in the prior work *Eastern Front* (screened at YIDFF 2023). Filming his home city of Lviv, director Vitaly Mansky roots in military musician activities and also in gravedigger existences. After many rehearsals, a brass band visits a cemetery and performs the dirge as accompaniment, while gravediggers place the caskets of martyrs into the earth; filming continues, camera indefatigably attentive, as a vast territory is gradually transfigured into gravesites from its extremes. Thus is the situation of Ukrainians fighting to maintain reason and sanity, one for which the truth cannot be denied that their livelihoods center on death.

The city is further shrouded in loss. In its center is placed a panel that displays the photos and service records of missing soldiers, citizens overcome with grief. Likewise, men are shown in various scenes with prosthetic arms and legs, crutches, and wheelchairs. Death arrives for people, injures people, on the frontlines in the amount of time it takes a missile to reach. Elsewhere, people await the returns of families from remote places and pray for their survival. Livelihood in Lviv is cobbled together from all circumstances in which humans suffer from war. In



『日泰食堂』 *Another Home*

丈(ジョン) 老人や常連客の肥美(フェイメイ)を中心に、市井の人々の世代を超えた交流が描かれる。干物のイカ焼きなどを売りながら家族や仲間とビールを飲み、煙草をふかし、賭け麻雀やトランプに興じる。労働と余暇と遊びとが境目なくつながった生活に憂いなどないように見えるが、食堂の上方にあるテレビからは民主化を要求する反政府デモのニュースが流れ(映画は2019年から始まる)、ここが香港の片隅である限り、社会の動乱と無関係なのどかな漁村などものは存在しないことが示される。

デモは参加者が増えて活気が出てくるが、それを制圧する警察の行動も暴力的なものとなっていき、応じるようにデモも過激さを増していく。離島でテレビを見つめる丈老人も、みずからデモに参加する肥美も、常連客らも、それぞれに取る言動は異なるが、皆が香港の行く末を思い、同じ方向を見つめているのだ。

COVID-19はそうした人間どうしの親密な関係性や、社会を動かす情熱のあり方を変える重要な契機となった。マスク生活、観光客の激減、会食や集会の機会の喪失。食堂の営みもデモもこの勢いに飲み込まれる。感染症の猛威が収まり人波が回復しても、元には戻らないものがある。デモが顕在化させたはずの民衆の声までもがこのときに消失してしまったかに見える。

前線から1000キロ離れたウクライナ西部の都市リヴィウと、香港の都市部から隔たった長洲島(肥美はフェリーでデモに通っていた。所要時間は片道約1時間にもなるだろうか)において、戦争や擾乱はわたしたちの想像以上に市井の生活と強く結びついている。しかし、所謂この〈近さ〉は、人々がその土地で暮らし、その場所が自分たちのものである以上、当然のことであるに違いない。遠くの戦場で家族や恋人が戦っている限り平穏で平和な日常など存在せず、都市の動向はやがて地方の隅々にまで影響を及ぼすことを誰もが知っている。マンスキー監督は追悼と埋葬の反復をかくも執拗に撮ることで、祖国の終わらない戦争への苛立ちを伝えているように見える。急激に都市化された風景の中で現在への居心地の悪さを口にする肥美の思いは、島を越えて多くの香港人のものでもあるだろう。フランキー・シン監督は登場人物のまなざしを媒介として香港を見つめる。二つの映画は、故郷の現在や未来を志向するという意味でとても近い位置にあり、わたしたちもまた、監督や映画の中の人々に導かれて、動乱の渦中に立ち会っている。

addition, the film's latter half depicts collective housing largely destroyed by bombing. Ukrainians simply cannot escape being targets anywhere.

Another Home, set in a diner on Hong Kong's Cheung Chau island, centers on proprietor Zheng and regular Plumpy, depicting exchanges across generations of ordinary folk. As roasted dry squid is sold, beer is drunk among family and friends, tobacco smoked, mahjong and cards waged upon. It may look as if these livelihoods in which labor, leisure, and play intertwine boundlessly are without melancholies, but the TV toward the ceiling floods news on anti-government demonstrations that demand democratization (the film begins in 2019); to the extent

this is a corner of Hong Kong, it is shown that there no longer exist oases like tranquil fishing villages, which can harbor no relation with social unrest.

Demonstrations increase in participation and vigor, suppressive actions of police becoming violent, intensifying demonstrations in turn. Old man Zheng watches TV on an outer island, Plumpy herself participates in the demonstrations, and other regulars take different actions; yet, everyone thinks on Hong Kong's final destination, stares off in the same direction.

COVID-19 became a key impetus for change, such as those of intimate relationality between fellow humans and of passionate experiences that move society. There was the masking, sharp decline in tourists, and loss of occasions for banquets and gatherings. Such influences absorb into the operation of a diner, as well as the demonstrations. Even as the bustle recovered as the menace of infection settled, some things never returned to normal. It looks as if demonstrations that should have made tangible the vox populi vanished at this juncture.

In the Western Ukrainian city of Lviv some 1000 km from the frontlines, just in as Cheung Chau island in the outskirts of Hong Kong's urban core (Plumpy would commute to demonstrations by ferry. The required time would have been around one hour), war and disturbance are strongly intertwined with ordinary livelihoods, far more than we imagine. Yet, this so-called "proximity" is a matter of course for folk living in these territories, places of their own. To the extent family and lovers are fighting on distant battlefields, the like of serene and peaceful days remains nonexistent, the trends of the city coming to reflect upon every corner of the countryside, as everyone knows. Director Mansky so persistently films repetitions of mourning and burial, exposing an ongoing statement of frustration toward a never-ending war on their homeland. Plumpy's thoughts verbalize the present feeling of a landscape of rapid urbanization, an unease shared no doubt by many Hong Kongers across the islands. Director Frankie Sin mediates a view of Hong Kong through the gazes of the characters who appear. Both films share very intimate positioning about the intended contemporaries and futures of home, while we again, led by the directors and people of their films, stand together in vortexes of unrest.

(Translated by Kyle Hecht)

不安をもたらず何か、 燃え盛る何か

——『彷徨う者たち』

Something Unsettling, Something Burning: *L'Homme-Vertige: Tales of a City*

中村隆之 | Nakamura Takayuki

(環大西洋文化研究 | Transatlantic Cultural Studies)

どの都市にも旅行者が安易に立ち入るべきではない場所がある。本作が撮影する、カリブ海の群島グアドループの中心都市ポワンタピートルの地区は、地元住民の暮らす空間だ。旅行者には危険に映るかもしれないその空間を、鑑賞者は、物理的には安全なまま、画面越しの未知の世界を味わうことができる。

しかし、ここには鑑賞者の心理的な安全性を揺るがす何かがある。一時間半という標準的な時間がおそらく長く感じられるのは、風景を覆う沈黙と無関係でない。本作は説明をあえて拒絶する。散文的説明を排して詩的に構成するというその方法によってこの映画が何より伝えようとするのは、住民が抱える一種の精神的不安定性である。

グアドループは、隣島のマルティニックと共に1635年のフランス領有以降、大西洋奴隷貿易による奴隷制を1848年まで経験し、1946年以降は海外県の一部を現在までなす。したがって島民は国籍上はフランス人であり、学校教育ではフランス語を学ぶ一方で、奴隷制期に形成された現地語であるクレオール語を話す。このようにフランスとの関係は複雑である。

支配に対する抵抗は何度も試みられた。奴隷制時代には、奴隷制を賭けてナポレオン軍と戦った。この時に戦死を遂げた軍人ルイ・デルグレスと処刑された混血女性ソリチュードらの彫像が、本作では奴隷制への抵抗の記憶を象徴する。

1960年代には、キューバの革命政権樹立や「アフリカの年」を背景に加速するフランス領の脱植民地化運動の潮流から民族主義組織GONGが結成された。同組織は「1967年5月」のポワンタピートルでのストライキ弾圧の際に当局に標的にされるものの、この経験を踏まえて労働組合を支持基盤として結成されたUPLG（1978年）は、この土地の独立運動を牽引する。映画の最後に小さく映る旗は、グアドループの国旗としてUPLGが考案した。この抵抗の記憶は、1960年代にラテンアメリカ革命の夢を追ってキューバに赴いたティ・シャルの語り込まれるが、肺を患うその痛々しい老体が語るように、時代は大きく変わった。

この古参の独立派が居住する低所得者向けのシャンジー団地は2020年から取り壊しが始まった。1970年代にロリシスク地区に建設された3棟の高層タワーもほぼ同時期に老朽化と空き室化を公的理由に、新たな都市計画のもとに取り壊される。街を昼夜闊歩するコカイン中毒のラッパー、エディをはじめとする印象深い登場人物は、あたかもこの破壊によって棲家を失った放浪者であるかのように、都市を当て所なく彷徨う。

彷徨者の一人エリックの台詞「〈私たち〉はとても重要だ」に、マルティニック人が自らに問うべきは「私とは誰か」でなく「私たちとは誰か」だ、という思想家グリッサンによる『カリブ海序説』（1981年）の言葉が重なる。この詩的映像の背景にはフランス領カリブ海域に歴

Every city has places where tourists shouldn't enter lightly. The neighborhood captured in this film is in the city of Pointe-à-Pitre, the heart of the Guadeloupe archipelago on the Caribbean Sea, and it is a space of local residents living their lives. To tourists, this space would appear dangerous, but viewers can experience this unfamiliar world safely, through a screen.

Nevertheless, there is something here that unsettles the viewer's sense of psychological safety. A normal running time of one and a half hours feels longer, and this is not unrelated to the silence that envelops the imagery. The film intentionally resists explanation. With its poetic construction and eschewing of prosaic explanation, it attempts to communicate above all else the type of psychological instability felt by the residents.

Guadeloupe, along with the neighboring island of Martinique, fell under French rule in 1635, experienced the slavery system of the Atlantic slave trade until 1848, and has remained an overseas territory of France since 1946. The people on the island are French citizens educated in French, but they speak in Creole, a local language developed during the time of slavery. As such, the relationship with France is complicated.

Resistance against colonial rule was attempted a number of times. During the slavery era, they battled against Napoleon's forces with the future of slavery at stake. Statues of Louis Delgrès, a soldier who died in this battle, and La Mulâtresse Solitude, a mixed-race woman who was executed, symbolize a remembrance of the resistance to slavery in this film.

In the 1960s, in response to the Year of Africa and the accelerating wave of decolonization movements in French territories following the establishment of Cuba's revolutionary government, the nationalist group GONG was formed. The group was targeted by authorities during the suppression of the May 1967 riots in Pointe-à-Pitre. But drawing from this experience and the support of labor unions, the UPLG (formed in 1978) came to lead the independence movement in the region. The small flag shown at the end of the film was designed as the national flag of Guadeloupe by the UPLG. A remembrance of this resistance is imbedded in the story of Ti Chal and his journey to Cuba in the 1960s in pursuit of a dream of Latin American revolution; but, as his frail, aged body scarred by lung disease attests, the times have changed dramatically.

The demolition of La cité Chanzy, the low-income housing

グリッサン思想のエッセンスを示す代表作、完訳！

カリブ海序説

エドゥアール・グリッサン 著

星屋守之・塚本昌則・中村隆之 訳 | 四六判 768頁 | 6,820円

カリブ海のフランス海外県・マルチニックにあって、その歴史・社会構造・言語・人々の心性のありようを、膨大な言説を収集しつつ明らかにし、主体的な民衆による自立を訴求する。世界各地で民の抵抗が無化されつつある現在をも問いに付す大著。

エドゥアール・グリッサンの著作

[小説] 第四世紀 菅啓次郎 訳 | 4,180円

[文学論] フォークナー、ミシシッピ 中村隆之 訳 | 4,180円

[批評] 〈関係〉の詩学 菅啓次郎 訳 | 4,070円

インスクリプト

東京都千代田区九段南2-2-8 松岡九段ビル204

TEL: 042-641-1286 | www.inscript.co.jp | 価格は税別

★キネマ旬報映画本大賞第1位濱口竜介『他なる映画と1』累計1万部突破★



史的に共通する、コロニアルな諸問題がある。

エリックが朗読する未完の小説『どこか知らない場所』の作者は、マルティニックの寡黙な詩人ジョエル・ブーズだ。彼はこう書く。「大地よ、もし私に沈黙を望み、私の舌を滅ぼしたいのなら、なぜこの胸中にこれほどの炎を燃え続けさせたのか」。本作をめぐる対談で監督は、詩人のこの言葉に託しつつ、「私たちはここで生きているが、私たちの内には燃え盛る何かがある」と述べている。崩壊する空間を生きる民の内にはこの燃える何か、繰り返される敗北にも諦めることのない、希望とでも呼びたい何かがある。

上映 Screenings

『彷徨う者たち』 *L'Homme-Vertige: Tales of a City*

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

12日 Oct.12 10:10- [YC] | 13日 Oct.13 19:25- [CL]

complex and home to this long-serving independence activist began in 2020. Three high-rise towers built in the Lauricisque district in the 1970s were also demolished around the same time as part of a new urban plan, with the official reason being that they were deteriorating and vacant. Memorable characters, like Eddy, a cocaine-addicted rapper walking the streets day and night, wander aimlessly through the city as though they were drifters who had lost their homes in the devastation.

When one of the wanderers, Eric, says, "The 'us' is very important," it echoes the words of philosopher Edouard Glissant in *Caribbean Discourse* (1981), when he writes, "The question we need to ask in Martinique will not be, for instance: 'Who am I?'... but rather: 'Who are we?'" Behind this poetic imagery lies the problems of colonialism shared historically among the French Caribbean.

Joël Beuze, a taciturn poet from Martinique, is the author of the unfinished novel *Somewhere Without Knowing* that Eric reads aloud. He writes: "Earth, if you want me to be silent, if you want my tongue to perish. So why, why did you let so much fire smoulder in my chest?" In a discussion about his film, the director echoes the poet's words: "We live here, but there's something burning inside us." Within the people living in these crumbling spaces resides something burning, something that survives amidst repeated defeat, which we might call hope.

(Translated by Thomas Kabara)

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

[F1] フォーラム2 | Forum 1

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1
Yamagata Creative City Center Q1

Office Miyazaki Inc.

We translate your goals into achievement.

Language and business facilitation services and book/ebook publishing

信頼のランゲージサービス

株式会社オフィス宮崎

Tel.03-5716-6601

www.officemiyazaki.com



どこまでも個人で、どこまでも一緒に

——『トレパネーション』

Radically Personal, Radically Together: *TrepaNation*

ウルリケ・クラウトハイム | Ulrike Krautheim

(ゲーテ・インスティトゥート東京 文化部 企画コーディネーター | Coordinator, Cultural Department, Goethe-Institut Tokyo)

上映 Screenings

『トレパネーション』 *TrepaNation*

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

11日 Oct.11 16:10- [YC] | 12日 Oct.12 10:15- [CL]

これまでわたしが会ったアーティストを思い浮かべても、アンマール・アルベイクほど自分の周りの人間に尽くすひとはそうはない。自身を取り巻く環境へのその熱心な取り組みは、ときに肉体的限界を超えて当人を追い込むこともあるくらいである。

2019年春に来日して6週間滞在するとの予定が組まれたときもそうだった。「亡命中—ゲーテ・インスティトゥート・ダマスカス@東京」という企画の一環で彼を日本に招聘したときのことだ。彼がドイツを発つ予定日が間近に迫るなか、アンマールが過労で入院したとの知らせが届いたのだが、それというのも、ベルリンのハウス・アム・ヴァルトゼーで開幕したばかりの自身の個展「One to Free」の準備に入れあげた末のことなのだという。わたしとしては、予定されていた滞在期間中に少しでも彼が日本に来られるかどうか気がかりだった。ところがアンマールはそのわずか10日後に東京に到着——それも、『トレパネーション』でも目の当たりにすることができる、あの抗しがたく人を虜にする佇まいそのままの姿で、である。

わたしはだから、アンマールの新作映画が222分の長尺だと聞いても驚きはしなかった。アンマール・アルベイクの芸術制作上のアプローチには、アートと普段の生活との明確な区別など存在しない。東京にいる間も、彼はほぼつねに撮影しとおしだった。この習性には、ひとと出会いその人たちから寄せられた経験や話や映像に最大限思いを寄せる姿勢がつねに伴っており、だから周囲の人たちも自然と彼に協力し、いつまでも変化を続けるこの作品で重要な役を果たす人物となってくれたのである。

『トレパネーション』でアンマールの構えるレンズの前に登場する人たちは——わたしが観たことのある彼の作品の大半と同様に——ひどく追いつめられ、弾圧される状況下で生きる人びとだ。シリアを逃れたあとの約2年間をベルリン郊外の難民シェルターで過ごしたアンマール自身も、その同じ施設の入居者たちも、ありとあらゆるものを祖国に残してそこにいる。それぞれに不確かな在留資格のままドイツにいる自分たちの現状や、その不安定な未来に直面しているのである。そこにあり続けるアンマールのカメラを通して、彼らの語る思い出や、ちっぽけな部屋でもそこが「家」だと思えるようにするその努力や、携帯電話の画面に映る家族の写真から浮かび上がってくるのは、取材調査に基づくより「オーソドックス」なドキュメンタリーが描くのととはかなり異なる政治的現実である。

アンマールの映像作品は、彼のほかにカメラを廻す人も、音声や照明を担当する人員もなく、編集や制作コーディネイトも自身でこなすことで作られている。彼の考える芸術という世界には、たんにそんな役割分担など存在しないのだ。『トレパネーション』のプレミア上映の場となったのも、彼がアレppoでずいぶん前に会ったことのある男性



I have hardly ever met an artist, who is so dedicated to the people around him as Ammar al-Beik. His engagement with his environment is so intense that it sometimes even pushes him beyond the limits of his physical capacity.

This was the case when Ammar was scheduled to come to Japan for a six-week residency in spring 2019. We invited him to Japan as part of our project “Goethe-Institut Damascus in Exile in Tokyo.” Right before his planned departure from Germany, I received a message informing me that Ammar had been hospitalized due to exhaustion, following the intense preparations for his solo exhibition “One to Free,” which had just opened at the “Haus am Waldsee” in Berlin. I was concerned whether he would be able to come to Japan at all during the scheduled period. But just ten days later, Ammar arrived in Tokyo—with the same overwhelming and captivating presence you can witness in *TrepaNation*.

I was not surprised to hear that Ammar’s new film has an extensive duration of 222 minutes. In Ammar al-Beik’s artistic approach, a clear distinction between art and everyday life does not exist. During his stay in Tokyo, Ammar was filming almost all the time. As this habit was always accompanied by the utmost empathy towards the people he encountered, and the experiences, stories and images they carried, the people around him naturally became his allies and the protagonists in an ever-evolving film.

In *TrepaNation*—as in most of Ammar’s films I’ve seen—the people who appear before his lens are those living under intense pressure and oppression. Ammar himself and his housemates in the refugee shelter on the outskirts of Berlin, where he lived for about two years after fleeing Syria, have left almost everything behind. They face uncertain residency status in Germany and an insecure future. Through the continuous presence of Ammar’s camera, their memories, their efforts to create a sense of ‘home’ in tiny rooms, and the family photos they show on their phones reveal political realities in a way that substantially differs from what a more ‘orthodox’ research-based documentary could depict.

Ammar’s films are created without a camera crew, sound or lighting staff, editors, or production coordinators. These

のアパートの一室だった。『トレパネーション』の作中には、この男性が制作にまったく関わっていないにもかかわらず、本作のプロデューサーにならないかとアンマールがしきりに彼に勧めるシーンがあるのだが、これにはわたしも思わず笑ってしまった——それはまさしく東京滞在中にわたし自身が知ることとなったアンマールの姿そのものであり、そのときも彼は「われわれにはカネがないし、たぶんカネを稼ぐ必要もない。映画を制作するとはエネルギーを生み出すことなんだ……」と嘯いていたのである。アレクサンダー・クルーゲやジャン＝リュック・ゴダールらの映画からの抜粋を骨組みとしつつ、アルベイクが参照項として挙げるのは、これまで経済的制約や感情的搾取の縛りから映画を解放するためになされてきた数々の取り組みである。

アンマール・アルベイクの制作スタイルは、わたしにしてみればただ「インディペンデント」とだけ言って済ませられるものではない。それはむしろ、過激なまでにどこまでも個人を貫くスタイルとでも呼んでみたいものである。いかなる経済的関心からも離れて、アンマール・アルベイクは映画が「製品」である前にひとつの態度でもありうることを、その身でもって示している。彼はその飾らない佇まいと自身のカメラを通じて周囲の人びととつながり、その場に彼らを引き込んで、状況関与や連帯のための共有空間を創造していくのである。

(中村真人訳)

roles simply do not exist in his artistic universe. *TrepaNation* was premiered in the private apartment of a man Ammar had met long time ago in Aleppo. In the film, there is a scene where Ammar urges this man to act as the producer of *TrepaNation*, even though he had not been involved in the production at all. The scene made me laugh—it was exactly the Ammar I had come to know during his residency in Tokyo: “We don’t have money, maybe we don’t need money. To produce a film is to create energy...” Framed with excerpts from films by Alexander Kluge, Jean-Luc Godard, and others, al-Beik references historical efforts to liberate cinema from the constraints of economics and emotional exploitation.

Ammar Al Beik’s production style to me is more than just “Independent.” I would call it radically personal. Apart from any economic interest, Ammar al-Beik demonstrates that film can be an attitude rather than a ‘product’. Through his simple presence and his camera, he connects with those around him, draws them into the moment, and creates a shared space for engagement and solidarity.

陰謀論的現実

——『公園』

Conspiratorial Reality: Park

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)

蘇育賢(スー・ユーシェン)の最新作『公園』は、作家自身がこれまで培い、ドキュメンタリー制作の手法としても高い評価を得ているアプローチを引き続き用いて作られている。YIDFFでも上映された『駆け込み小屋』(2019)『駆け込み宿』(2021)といった過去作を土台に、この新たなプロジェクトでは参加者を交えてナラティヴを共同で作りあげていく「ワークショップ映画」なるユニークな実践がさらに確固たるものとなっているのである。本作はすでに、台湾国際ドキュメンタリー映画祭で3つの主要賞を獲得し、アムステルダム国際ドキュメンタリー映画祭(IDFA)でも芸術貢献賞を受賞するなど、幅広い称賛の声で迎えられている。IDFAの審査では「社会のなかで不可視化されたコミュニティの経験のための場を作り出すことでその声を聴取可能にし、最終的にその姿も可視化するという、特異な即興形式を生み出している」と評され、現場で即興的に作られる本作の構造とその詩情にみちた美的感覚に賛辞が送られている。

現代美術をバックグラウンドにもつ蘇育賢と映画制作集団「你哥影視社」は、一貫して実験的、領域横断的精神を映画づくりに持ち込んでいる。その作品の核心にあるのは人との関係であり、権威の破壊であり、他者との協働である。フィクションの共有を通じて互いの現実に到達する——言うなれば「陰謀論的現実」とでも呼べるものであり、ドキュメンタリー映画における現実とフィクションの従来の定義を超え、より深く、より多層的な意味を産出する実践なのだ。

『公園』ではインドネシアの詩人ふたりが夜の公園で出会うのだが、



So Yo-Hen’s latest film, *Park (Taman-taman)*, continues his acclaimed approach to documentary filmmaking. Building on his earlier works, *Hut* (2019) and *Dorm* (2021), which were also featured at YIDFF, this new project solidifies his unique practice of “workshop cinema,” a collaborative method that co-creates narratives with participants. The film has been widely praised, winning three major awards at the Taiwan International Documentary Festival and the “Award for Outstanding Artistic Contribution” at the International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA). The IDFA jury commended the film “for creating a singular improvised form that creates space for the experiences of an invisible community which is rendered audible and finally visible,” lauding its improvisational structure and poetic aesthetic.

Coming from a contemporary art background, So Yo-Hen and Your Bros. Filmmaking Group consistently apply an experimental, interdisciplinary spirit to their filmmaking. At the heart of these works are relationships, subversion, and collaboration: through shared fictions they reach each other’s realities—what could be called as “conspiratorial reality,” a practice that transcends conventional definitions of reality and fiction in docu-

日没後の闇に包まれたこの空間は、いつしか躍動感あふれるステージへと変貌する。ふたりは日中は同胞の移民労働者たちから話を聞き集め、夜になるとその物語を詩へと紡いで解き放つ。この親密で即興的なプロセスは、監督と撮影参加者との間の障壁を溶解させ、公園という場を時間と空間が互いに入り混じるステージへと変貌させてゆく。それはやがて、移民労働者の人生と物語の感動的なポートレート、記録と詩の豊かなシンフォニーとなって結実するのである。

伝統的なドキュメンタリー映画づくりにおける「不可視」な存在としての監督の立ち位置とは違い、蘇育賢は作中で可視的な存在として被写体の傍らで耳を傾け、問いを発し、ともに創作を進めていく。被写体を巻き込むこの共作モデルは映画の語り口をその構造から塗り替え、ドキュメンタリーが映画を作る側とそこに参加する人たちが等しくその形成に加担する懐の深い芸術形態であることの証明となる。こうした視点からは、『公園』の世界はきわめて美しいものであると同時に、創作を共有することのもつ力をまざまざと見せつけるものにもなっていると言える。

蘇育賢自身が語るように、「それを風景画にたとえるなら、画家はどんなに写実的に描いてもその景色そのものを展示会場にもってくることはできませんよね。でも、画家が場所を選び、足したり引いたりしながら色づけて仕上げた風景画は、ときに魂をより遠い場所へとといざなうことができる。あるいは、絵はそれ自体がすでに——全体としてか細部としてかはともかく——見た人に憧れや畏怖を抱かせるような独立した風景なのです」。

『公園』は柔和ながらも決然とした姿勢で、ドキュメンタリー映画の限界を押し広げる。それは一篇の映画であるにとどまらず、芸術によるアクションでも、流動的なワークショップでも、共生的な映画の実験場でもあるものとして、ただの観客でいることの先へとわたしたちをいざなっている。それを体験したあとは、もはやただ物語を眺めているだけの存在ではいられない——わたしたちは想像と実践の共有空間へといざなわれるのである。

(中村真人訳)

上映 Screenings

『公園』Park

【インターナショナル・コンペティション International Competition】11日 Oct.12 12:50- [YC] | 12日 Oct.12 17:20- [CL]

いつもの長い帰り道

——『烤火房(ブラーハン)で見るいくつかの夢』

The Same Long Road Home as Always: SPI

結城秀勇 | Yuki Hidetake

(映画批評 | Film Critic)

タイヤル族は、「台湾原住民族16族」の中で現在3番目に人口が多い民族である。彼らの社会には「ガガ」と呼ばれる特有の概念があり、それが家族や共同体をひとつに結びつけるのだという。この映画のタイトルにある「烤火房(ブラーハン)」とは、火を囲んで人々が集うための場所で、家族の絆と文化の継承の場という意味合いを持っている。「ガガ」にも深く関わる場所なのだろう。しかし、作品中では「烤火房」の文化的な重要性が説明されるわけではない。例えば、16歳で妊娠した従姉妹の婚姻の儀式的段取りを、両家族が集まって協議するのはこの場所だが、それがなぜここでなければならなかったかは示

mentary cinema and brings forth deeper, more layered meanings.

In *Park*, two Indonesian poets meet in a park at night, a space that transforms after dark into a vibrant stage. During the day, they collect stories from fellow migrant workers; at night, they release these narratives, weaving them into poetry. This intimate, improvisational process dissolves the barrier between director and participant, transforming the park into a stage where time and space fold into one another. The result is a moving portrait of migrant workers' lives and stories—a rich symphony of documentation and poetry.

Unlike the “invisible” stance of directors in traditional documentary filmmaking, So Yo-Hen is a visible presence in his films, listening, questioning, and co-creating alongside his subjects. This collaborative model reconfigures cinematic narrative, proving that the documentary can be a malleable art form shaped equally by filmmakers and participants. From this perspective, the world of *Park* is both profoundly beautiful and a testament to the power of shared creation.

As So Yo-Hen has remarked: “If we describe it with landscape painting, no matter how realistic it is, the painter cannot bring the scenery in front of them into the exhibition hall. However, looking at the landscapes that the painter has selected, modified, and embellished, sometimes the soul can be taken to a farther place. Or, the painting itself is already an independent landscape—whether as a whole or in detail—people yearn for or fear.”

With a gentle yet resolute stance, *Park* pushes the boundaries of documentary cinema. More than just a film, it is an artistic action, a fluid workshop, and a symbiotic filmic laboratory that invites us to move beyond being mere spectators. After experiencing it, we are no longer just watching a story—we are invited into a shared space of imagination and practice.

The Tayal tribe has the third highest population out of the 16 recognized indigenous tribes of Taiwan. There is an original concept in their society called “gaga,” which is said to tie together with family and collective identity. The firepit referenced in the original title of this film is place where people gather for enclosed flame, sustaining a meaning of situated family ties and cultural transmission. It seems a space deeply bound to gaga, as well. However, in the film, it is not as if the cultural importance of this firepit is explained. For example, while this is the place where both families gather to discuss the marriage arrangements of a

されず、ただ大勢の人が一度に集まれるスペースだったというだけにも見える。実際、この映画の中の「烤火房」は、タイヤル族の伝統的な施設と聞いて思い浮かべるような神秘的で厳かな空間というよりも、近代化以降に形態が変容してきたことをありありとかがわせる、トタン板で囲まれ、薪ストーブや使い古されたソファの置かれた、親しみを覚える場所だ。

亡き祖父や、彼を通じてつながる祖先への思いがまるで「夢」のようなフィルム風の質感と画面サイズを変えて語られるのに対して、「烤火房」は祖母をはじめとする、変わりゆく現代という時代を生きる者たちがあくまで普通に使うものとして描かれていることが印象深い。この映画の中で、監督であるサーユンは祖母からタイヤル族の言葉を新たに習ったり、祖先たちが暮らした山々のジオラマをつくったり、祖父が狩りをした山を散策したりする。しかしそれらを通じて、祖先たちのかつての暮らしへの距離が縮まるわけでは決してない（変容する生活の中でいかに文化を継承していくのかという問いは、原住民族文化復興運動以後の世代に共通のものだろう。複数の台湾原住民族に取材した富田克也『潜行一千里 ILHA FORMOSA』では、ヒップホップというまったく外部の文化と積極的に交わることで、部族のオリジナリティを回復しようとする人々が描かれている）。

「ガガ」という言葉を簡潔に説明できないのはなぜだろうか、という問いかけから始まったこの映画は、やはりそれを明確に説明することができないまま終わる。しかしそれは、祖父やそれ以前の祖先の暮らしを調査する試みが失敗に終わったことを意味するわけではないのと思う。最後に祖父がまだ生きていた頃の「烤火房」が映し出されるとき、映画の冒頭で、帰り道の長いカットの先にその「烤火房」が登場したことを思い出す。自らの名に父の名をつなげ、父の名に祖父の名をつなげ、祖父の名に曾祖父の名をつなげ、そうして記憶される会ったこともない遠い祖先を知るための長い旅は、同時に、「烤火房」へと続くいつもの帰り道でもある。サーユンが祖父の最期の日に、「私たちはいま家に帰っているよ」と囁いたように。

cousin pregnant at 16 years old, it is not indicated exactly why it had to be this place; this simply seems because it is a space where a great crowd of people can gather at once. Actually, the firepit in this film, rather than a sort of mystical, strict space that one might imagine upon hearing about its being a traditional institution of the Tayal, is a place that conveys familiarity, clearly showing how its shape has changed since modernization, a wood-burning stove enclosed in galvanized sheet iron, an used, old sofa nearby.

What is impressive in this film is the contrast between its 'dreamy' cinematic language, with film-like texture and the screen changing size, for thoughts about the late grandfather and other ancestors, and its realistic way of showing the firepit as something that the grandmother and other people living in these ever-changing times use in their daily lives. In this film, Sayun, the director, learns the Tayal tribal language anew from her grandmother, crafting a diorama of the mountains where her ancestors lived, wandering the mountains where her grandfather would hunt. However, through these acts, it is not as if her distance from the ancestor's former way of life has shortened (the question of whether culture is always passed down amid changing lifestyles is a common one in generations following the Indigenous Cultural Revival Movement; various indigenous tribes of Taiwan are interviewed in Tomita Katsuya's *Ilha Formosa* and shown to actively engage in cultural exchange with completely different outside cultures, that of hip-hop, depicting people who work to recover the tribe's originality).

Why is it that one cannot simply explain the word "gaga;" this film, which begins with this inquiry, expectedly ends unable to explain so clearly. However, I do not consider this to mean this attempt to investigate the lives of the grandfather and the other prior relatives to have ended in failure. Finally, when the firepit from when grandfather was still alive is revealed, one recalls how, at the beginning of the film, beyond the long take of the road home, that firepit had appeared. Connecting their own name to the father's, as the father's name is in turn connected to the grandfather, as the grandfather's name is connected to the great-grandfathers', over the course of this long journey to know distant ancestors remembered and never met; at the same time, this is the road home to the firepit of always: just as Sayun whispers in her grandfather's last moments, "Granpa, we're going home. We're going home now."

(Translated by Kyle Hecht)



上映 Screenings

『烤火房 (ブラーハン) で見えるいくつかの夢』SPI

【アジア千波万波 New Asian Currents】

12日 Oct.12 15:10- [F5] | 13日 Oct.13 11:00- [F3]

サイクルを描くロード・ムービー

——『サイクルマヘーシュ』

Depicting Cycling, a Road Movie: *CycleMahesh*

成田雄太 | Narita Yuta

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



上映 Screenings

『サイクルマヘーシュ』 *CycleMahesh*

【アジア千波万波 New Asian Currents】

11日 Oct.11 12:50- [F5] | 12日 Oct.12 18:50- [F3]

パンデミックに伴うロックダウン中、自転車で出稼ぎ先から家までの2000キロ近くを7日間で帰った若き労働者マヘーシュ。そのことがニュースとなり、ひとたび有名になった彼の自転車旅を映画化しようとする監督とクルー。『サイクルマヘーシュ』は、映画の撮影の顛末をたどりながら、彼が抱える行き詰まった生活も、インドの現実も、それをいかに映像化できるかという葛藤も、すべてをひっくるめて作品に落とし込もうとする試行錯誤の過程そのものが形になったような、とても不思議な手触りを持った作品である。

役者を使って自転車旅を再現し撮影していくという明快な骨子を持ちながらも、本作はまるで彼が自転車で巡った道のようにくねくねと曲がりくねりながら、逸脱と中断を繰り返していく。タイトルバックにおける「旅の途上で会おう!」という言葉から受ける胸躍るロード・ムービーへの期待は、後に撮影を止められることで無効化される。そのような、私たちが作品の道標を得たと思った瞬間に違う道に連れていかれるスリリングさ。それはある種の掴みにくさとなってこの作品を特徴付けている。

その掴みにくさの中心をなすのは、本作において複数の姿で登場する主人公、マヘーシュの存在であろう。実在の青年と、映画内で彼を演じる役者。合計四人ものマヘーシュの姿は、作品に重層的な構造をもたらしている。冒頭で示される「マヘーシュはこの映画に様々な形で現れる」という字幕は、単純に本物と役者との区別を説明する以上の意味をもつ。本作のマヘーシュは、複数の身体をまたぎながら、多くのインドの人たちが抱える現実を反映する寓話性を帯びた存在となっているのである。

彼はひとりの青年として勇敢な自転車旅を成し遂げ、映画の主人公の座を手に入れるが、それによってマヘーシュ「たち」となる。実際、本作のマヘーシュの物語は、道中で出来る様々な光景と響きあいながら進んでいく。村に高速道路をつくるプロジェクトのため移住しなければならないと語る撮影クルーの女性マムター、フランツ・カフカ『断食芸人』をモチーフとした立方格子の中での断食パフォーマンス、追い立てられるように移動する国内避難民と化した人々の影……。それらのあらゆる様相は、厳しい生活に直面するマヘーシュ自身の姿に重ね合わされるように見える。

撮影を終えたマヘーシュは、建設現場での出稼ぎ労働者に復帰することになる。何も変わらない現実結局立ち戻り、文字通りのサイ

During the pandemic lockdown the young migrant worker Mahesh rode a bike home from his worksite, 2000km in seven days. The event became news, inspiring the director and film crew to make his suddenly famous cycling trip into a film. *CycleMahesh* is a work with a very weird touch, a process of trial and error that is itself given form as the piece applies itself as a holistic record of the burdensome impasses of his lifestyle, the realities of India, and the discord of whether any of this can be visualized, all while tracking the developments of its film shoot from start to finish.

Even with the clear gist of recreating and shooting the cycling trip with actors, this work finds itself twisting and turning almost like the roads for his bicycle; deviations and interruptions repeat. Whatever expectations of a heart-pounding road movie one receives from the words in the credits, “We will meet along the way,” are later nullified when filming is stopped. There is a thrill to being pulled onto a different path the very moment one seems to have apprehended the work’s street directions. This manifests as a defining characteristic of the piece, a certain difficulty to grasp.

The characters who appear in various forms in this work, in particular Mahesh’s existence, must constitute the core of this difficulty to grasp. The actual young man, the actors who play him in the film. A total of four forms of Mahesh bring a layered structure to the work. The intertitle “Mahesh appears in many forms in this film,” displayed at the beginning, means more than simply explaining the distinction between actual person and actor. The Mahesh of this film, straddling multiple forms as he actualizes himself, binds allegorical reflections on realities burdening many in India.

A young man on his own, he successfully completes this gallant cycling trip, earning his place as the subject of this film, yet in this process there are the Maheshes. In truth, Mahesh’s story in the film advances while reverberating with various landscapes that emerge on the road. Mamta, a woman film crew who reports they have to move house for the construction project of a highway to the village; fasting performances in cubic lattice, Franz Kafka’s *A Hunger Artist* as their motif; the shadows of people who migrate as if chased, rendered domestic

クルから抜け出せないのである。疲れて眠るある夜、「海以外のすべてを見た」と旅を振り返りながら語っていた彼は、夢か現か、やはり自転車で海を目指して走り出す。それはあらゆるマヘーシュたちによる、サイクルから抜け出せない徒労に対するやけっぱちのようでもあるし、それでもサイクルから抜け出そうともがく意志のようでもある。無責任に希望を示すのでも、それが現実と突き放すのでもない。『サイクルマヘーシュ』の掴みにくさが誠実さからくることを示す、この美しい場面が残す余韻はとても爽やかである。

refugees... Such myriad elements seem to accumulate together in the forms of Mahesh facing harsh livelihoods.

Mahesh finishes the shoot and must return to being a migrant worker at a construction site. Ultimately stepping back into a reality where nothing changes, he cannot leave this literal cycle. One night, as he sleeps exhausted, he says he “Saw everything but the sea,” and, whether real or dream, he runs off toward the ocean. It is as if there were total desperation toward the wasted effort, on behalf of the various Maheshes, of not being able to escape cycles, or as if there were a writhing will to escape cycles. This is neither an irresponsible expression of hope, nor an abandonment to reality. The wake left by such beautiful scenes, which shows that the difficulty to grasp *CycleMahesh* comes from its very faithfulness, is very refreshing.

(Translated by Kyle Hecht)

居据わり続けるものとともに生きていく

——『ノー・エクソシズム・フィルム』

Living with the Lingering Presences: *No Exorcism Film*

コムタック・ナパッタールーン監督に聞く | An Interview with Komtouch Napattaloong

——ロボットが見た悪夢を動画データとして書き出したらこんな映像なのではないか、と感じました。テキストがまた詩的で難解です。こういった言葉は、監督ご自身の中から発せられたものなのか、もしくは外から聞こえてくる声なのでしょう。

内からと外からのどちらの場合もあり、どこからと正確には言えない混濁のなかから言葉が出てくることもよくあります。大半はすごく個人的なものなのですが、自分ではない何かから語りかけられたかのようになってくる、みたいなのもある。たとえば、「兄弟はもう、死んでしまった姉や妹が自分たちのことを見つめていることを思い出さないだろう」というのがそうで、この言葉が夢で出てきたのか、それともかつて読んだり耳にしたりしたものを無意識に言い換えているのか、完全には思い出せないですね。すでにどこかに存在するフレーズなのか確かめようと調べもしたのですが、でも何も見つかりませんでした。不安を誘うこうした不確かさは、この映画の手触りの一部をしています。

——トリン・T・ミンハが引用されていますが、この論考（『月が赤く満ちる時』所収の）とはどのように出会いましたか。

トリン・T・ミンハには、わたしの作品もわたし個人としても大きな影響を受けてきました。前作の『Hours of Ours』では、ヴォイスオーバーの台本を作ることに対して長らく抱いていた抵抗感を乗り越えるのに、「近くで語る」という彼女の考えが役に立ちました。「Documentary Is/Not a Name」を読んだときは、ドキュメンタリーの約束事や業界（つまり、現実にいる人たちの映像や話を（再）生産し、価値づけ、流通させて資本化するそのあり方ですね）に不満をもっていた自分の気持ちが正当と認められ、はっきり言語化されていいると感じたものです。現実を映画表象に移し替えるものと考えるのはやめて、表象を超えた別種の出会いをそれとなく示し、その出会いを別の角度から見えるようにして開いてゆくことのできる映画の素材というふうに考えてアプローチしていく、その自信をあの論考が与えてくれたのです。

——最初と最後に登場する、蛇を使って祈禱のパフォーマンスをする男性が印象的です。この映像の経緯は？



—— This film felt like a robot's nightmare rendered as video—familiar, yet unlike anything seen before. As for the text, it seemed poetic and enigmatic. Do these words emerge from within you, or do you hear them from outside yourself?

The words come from both within and outside, and often from a confusion about where exactly they come from. Most lines are deeply personal; others almost arrive as if spoken by something beyond me. For example, the line ‘Brothers will no longer remember that their dead sisters are watching them.’ I can’t fully recall if it came from a dream, or if I once read or heard and unconsciously paraphrased it. I even searched to see if it already existed, but found nothing. This destabilizing uncertainty is part of the texture of the film itself.

—— You cite Trinh T. Minh-ha's essay “Documentary Is/Not a Name” (1990). How did it influence you?

Trinh T. Minh-ha has been a major influence on me and my work. In my previous film, *Hours of Ours*, her notion of ‘speaking nearby’ helped me overcome a long resistance to writing voice-over. With “Documentary Is/Not a Name,” I felt my frustrations

あれはわたしの自宅がある、バンコク郊外のノンタブリーというところの地元の縁日で撮られたもので、今回の映画の多くはこの辺りで撮影しています。蛇を使った祈禱のパフォーマンスが重要なものになったのは、これが、現代的なものと伝統的なもの、現実と虚構、信仰と懷疑、それらの「あいだ」の空間を体現するものだからです。このシーンでは、演者や蛇たちやその場の空間とそれを見ている観衆とのあいだにも様々なことが起きています。そのパフォーマンスにどんなからくりがあるにせよ、観衆はわたし自身も含め、そこに釘付けになっている。その張りつめた感じに引き込まれるようにして、覚醒しているとも浮き漂っているともつかない、こうした「あいだ」の状態の探求に向かうことになったわけです。わたしはこの男性の祝福の祈りをラストに置くことで映画がぐるりと円を描いて最初のシーンに戻ってくるようにしたかったのですが、それは同時に、この演者の善意の身振りをさらに先へと届けることにもなっています。ですから、健康成就、商売繁盛を祈願する彼の祝福は、この縁日でそうなっているように、映画館を出てそれぞれの世界に戻っていく観客のもとにも届くのかもしれませんね。

——『ノー・エクソシズム・フィルム』というタイトルの意図をお聞かせください。

「エクソシズム」には幽霊とか、居据わり続けるものとかを排除する、という意味がありますよね。わたしはずっと、映画制作のような創作行為はどれも一種のエクソシズムであり、それをすることで忘れられない夢や過去や記憶から自分を解放するのだと思っていました。でもこの映画では違うやり方をやってみたかった。つまり、居据わり続けるものを排除するのではなく、その存在を認め、それとともに生きていく、というやり方ですね。『ノー・エクソシズム・フィルム』というタイトルは、受け入れるということ、忘れられないものがそのまま残り、かたちを変え、自分と一緒に前へと進むことすらもできる隙間のことを表しているのです。

(中村真人訳)

* メールインタビュー、2025年9月、聞き手=石川泰地 (YIDFF東京事務局)

上映 Screenings

『ノー・エクソシズム・フィルム』 *No Exorcism Film*

【アジア千波万波 New Asian Currents】12日 Oct.12 13:00– [F5] | 13日 Oct.13 18:00– [F3]

(『トラッキ___ング』と併映 | Screened together with *Track_ing*)

学生寮と民主的な社会の営み

——『対話のゆくえ 京都大学吉田寮』

The Dorm and Democratic Sociality: *The Yoshida-ryo Dormitory*

アーロン・ジェロー | Aaron Gerow

(日本映画研究 | Japanese Film Studies)

学生寮閉鎖を主題とする日本映画はそれほど珍しいわけではない。『W/O』(2001) や『泥ウソとテント村』(2004) のようなドキュメンタリーだけでなく、『ワンダーウォール 劇場版』(2020) や『うかうかと終焉』(2023) といった、学生主導で運営される施設の閉鎖をめぐる騒動を描いたフィクション映画もすでに作られている。それらの作品は、目指すところはそれぞれ違うかもしれないが、どれも寮の喪失をかつての青春の喪失とパラレルに描きがちという共通点をもつ。藤川佳三の『対話のゆくえ 京都大学吉田寮』もやはり、とくに築100年を超え

with documentary conventions and the industry—the ways images and stories of real people are (re)produced, valued, circulated, and capitalized—were both validated and articulated. That essay gave me confidence to approach reality not as something to be represented, but as raw material for a film that can suggest, refract, and open other kinds of encounters beyond representation.

— *The man who performs the serpent prayer at the beginning and end is striking. How was this footage shot, and why include it?*

The footage was shot at a local fair in Nonthaburi, a suburb of Bangkok where I live, and where many of the film's images come from. The serpent prayer performance became important because it embodies an in-between space: between modernity and tradition, between reality and fiction, between belief and skepticism. A lot is going on in the scene as well between the audience and performer, the animals, and the space. Whatever the truth of the performance, the audience, including myself, is transfixed. That tension drew me in to explore this in-between state of awareness and drifting. I wanted to end the film with his blessing to allow the film to loop back, but also to extend the performer's gesture of goodwill further. So the performer's blessings of health and wealth could also reach the audience in the cinema as they leave and re-enter their world, just like at the local fair.

— *What is the story behind the title No Exorcism Film?*

Exorcism implies the expulsion of ghosts or lingering presences. For a long time, I thought of filmmaking, or any creative act, as a kind of exorcism, a way to rid myself of dreams, pasts, or memories that haunted me. With this film, I wanted to take a different approach: not to rid the lingering presences, but to acknowledge and live with them. The title *No Exorcism Film* marks an acceptance and a space where haunting can remain, transform, and even accompany me forward.

* Interview conducted by Ishikawa Taichi (YIDFF Tokyo Office) via email in September 2025

Japanese films about the closing of student dorms are not as rare as you think. There have been not only documentaries like *W/O* (2001) or *Doro-uso to tento-mura* (2004) but also fiction films such as *Wonderwall* (2020) and *Ukauka to shūen* (2023) about the turmoil raised by closing these student-run institutions. They may have different purposes, but all tend to parallel the loss of the dorm with the loss of past youth. Fujikawa Keizo's *The Yoshida-ryo Dormitory* does that too, especially by looking back on past footage shot mostly from 2017–2018 of efforts to

る京都大学吉田寮を残していくための取り組みを、その大半が2017～18年に撮影された過去映像で振り返るという点では、その例に漏れない。だが作品タイトルに「対話のゆくえ」とあるように、本作は未来を、それも前途有望とはいかない未来を指し示している。

団結する学生たちの映像から回答を拒む大学組織人のショットに至るまで、藤川のこの映画はそれまでに作られてきた日本の抗議運動ドキュメンタリーと共通するところが多いものの、しかし強制退去や建物解体のシーンは含まれていない。この作品は運動のスペクタクルよりも、題名の言う「対話」に焦点を当てている——そう論じることもできるだろう。とはいえ、最初こそ学生たちと大学側のあいだで話し合いにすらなっていないかにも思えるこの対話は、いくつかのシーンで明確に描かれているように、実際には「自治」という仕組み——安い賃料や共同スペースと同じくらい学生寮には重要な要素であるこの自主管理のシステムをめぐるで行われている。寮に関わる事柄を他人と議論し、それぞれかなり異なるさまざまな見解に耳を傾けつつ合意形成の道筋を見つけねばならなかったその実体験のことを、学生たちは卒業後も自分のなかに残り続ける経験になると語っている。だが作中の教職員へのインタビューで明確に語られているように、トップダウンの指示に従うよう大学予算に文科省の手綱がつけられ始める（トランプ政権は米国の大学に対して同様の施策を始めようとしている）までは、「自治」とは下からの意見もしばしば取り入れる意思決定の仕組みとともに、大学統治の基盤でもあった。このドキュメンタリーによれば、吉田寮とともに失われるのは古びた建物だけではなく、大学組織やその先へと拡がるある種の民主的な社会の営みの、その最後の残滓のひとつなのだ。

本作が問うてしかるべきは、この社会の営みにおけるメディアの役割である。学生たちはメディアの扱いに長けており、各自SNSを駆使したり報道機関に働きかけたりして自分たちの闘争の現状を発信している。ところが作中のあるシーンで明らかになるのは、彼らが寮の評議会の会合にテレビの報道カメラが入ることで自由な表現が阻害されるかもしれないと恐れている、ということである。われわれ観客はしかしこのとき、ならばすでにその手の会合に臨席している藤川のカメラはどうなのかと問うてしまう。映画は別枠？ 藤川ならそうはならないと？ 大部分がシネマ・ヴェリテ風に撮られたこの映画は、こうした論点をめぐる明確な自己反省には深く立ち入らない。とはいえ、本作はそれでもなお、「対話」におけるメディアの役目とは何であり、フェイクニュースとアルゴリズムとテック長者に席卷される時代にあってなおメディアが民衆的な社会の営みを支える——もしくは破壊する——ことができるならいかにしてかについて、われわれ自身が問うようけしかけてはいるのかもしれない。（中村真人訳）



save the over 100-year-old Yoshida Dormitory at Kyoto University. Yet as its Japanese title suggests—literally, “the outcome of dialogue”—it is also pointing to the future, one that is not promising.

Fujikawa's film shares much with earlier Japanese protest documentaries, from images of students organizing to shots of university officials refusing to respond, but there are no scenes of forced evictions or demolition. The film, one can argue, is focused less on the spectacle of activism than on the dialogue of the title. Initially, this would seem to be the failed dialogue between the students and the university, but several scenes make it clear it is really about the system of *jichi*/自治—of self-governance that is as important to the dorm as its cheap rent and communal spaces. Students speak of the real experience of having to discuss dorm matters with others, listen to very different views, and find ways to create consensus, an experience they take with them after graduation. But as interviews with faculty make clear, *jichi* was also the basis of university governance, with decisions often made bottom up, until the Ministry of Education began to tether university budgets to obedience to top-down directives. (The Trump regime is starting to do the same to US universities.) To this documentary, what is lost with Yoshida Dorm is not just an old building, but one of the last remnants of a certain form of democratic sociality that extended to the university and beyond.

The question this film needs to ask is the role of media in this sociality. The students are media-savvy, as they use SNS and press relations to get news out on their struggle. But one scene reveals their fear over how TV news cameras at their dorm council meetings might inhibit free expression. Yet we spectators then ask what this means for Fujikawa's camera which already attends those meetings. Is cinema different? Is Fujikawa different? Largely shot in *verité* fashion, the film doesn't engage in clear self-reflection on this topic. Yet it might still spur us to ask what the place of media is in “dialogue,” how media in an age of fake news, algorithms, and tech billionaires can still support—or destroy—democratic sociality.

上映 Screening

『対話のゆくえ 京都大学吉田寮』 *The Yoshida-ryo Dormitory*
 [日本プログラム Perspectives Japan]
 12日 Oct.12 20:00- [F5]

SPUTNIK

YIDFF Reader 2025

No.5

10月13日 | Oct.13

上手に笑うことは泣くことよりも難しい

——『Ich war, ich bin, ich werde sein!』

It's Harder to Laugh Heartily Than to Cry:

I Was, I Am, and I Will Be! (Ich war, ich bin, ich werde sein!)

藤井仁子 | Fujii Jinshi

(映画研究 | Film Studies)



ドイツ語の題名に怖気づかないでほしい。映画に相応しく訳すとこんな感じか。「ワシみたいな人は前からおったし、今もおんねんから、これからもおるやろ」。

誤解を恐れずに書けば、喜劇なのだ。この「誤解を恐れずに書けば」といちいち断らなければならないところに現代の宿痾がある。いったいいつから笑うことはただ「嗤う」の意味に限定されてしまったのか。本来笑いと、共存可能とは限らぬ他者の波長に思わず知らず共振してしまい、心身の緊張が解消されることによって生じる、互いの当面の安寧と友好を祝福しあう行為だったはずだ。そしてこの映画には、まさにそうした本源的な意味での笑いを巻き起こす力が満ちている。

大阪、釜ヶ崎の路上で出遭った人たちの話を聴く。それだけといえただけの映画なのだが、もう最初のおっちゃんから唖然とするしかなかろう。インタビューも何も、聞き手は相槌を打つ暇さえ与えてもらえない。初めからこんな凄い人を出してしまったら後が続かないのではないかと心配をよそに、その後もいずれ劣らぬ主役級の人材が入れ代わり立ち代わり登場する。しまいには二大スターの夢の共演まで実現してしまうのだから、これはとびきり贅沢な映画でもあるのだ。

もっとも、これだけならテレビの企画でもまったく不可能ではなかったかもしれない。大阪ならではのおもしろさと簡単に納得される隙も与えただろう。そもそも釜ヶ崎とはいろいろあって全国から流れつい

Don't be scared of the German title. If I were to translate it appropriately to the film, it would go like this: "Somebody like me was before, is now, so will be in the future (with an Osaka accent)."

This is a comedy if I describe it without fearing a misunderstanding. Where I have to make an excuse saying "without fearing a misunderstanding," there is a modern problem. Since when people started to limit the meaning of laughter to sneer? Laughter must, in essence, have been an act of celebrating one another's momentary peace and friendship, which will emerge when both physical and mental tension is released as one inadvertently resonates with the wavelengths of the other with whom one cannot necessarily co-exist. This film is fully capable of provoking laughter in this radical sense.

The film listens to people whom it comes across on the streets of Kamagasaki, Osaka. That's all about this film, that's it, but we cannot help but be stunned with the first guy. Is this an interview? The interviewer is not given a chance even to nod. Why does the filmmaker start the film with such a most amazing person? Who can beat him later in the film? Despite our worries, characters who can equally play leading roles appear one after another and the film ends up with the dream collaboration of two big stars. This is an extremely luxurious film.

However, if this is all, it can be a good TV project. It might even give a chance to make people easily understand a fun program

た人たちの集まりなのだから、この町は大阪にして大阪にあらず。日々付きの人たちだからこそ、撮る側と撮られる側との信頼関係が普段以上に問われることになるのだが、実はこの映画の中ほどには声だけをオフで聴かせ、画面には風景を次々と映し出した箇所がある。語られる内容は遺体の引き取り手のない住民たちの最期にまつわる告発とっていい種類のもので、あえて顔を見せなかったものと推測される。ここで映画はものいわず無人の風景を通してつくり手自身の抑えた憤りを滲ませており、つくり手たちに中立的な観察者を装うつもりが少しもないことを示している。同時に、仲間の死後に到るまで搾取されつづける住民の実情をあきらかにすることで、その安易な理想化を禁じてみよう。近年、釜ヶ崎が重大な曲がり角に差ししかかっていることは映画内でも語られているとおりが、かつての釜ヶ崎を勝手に理想化して、結果的に今ある搾取の構造を温存させてしまうような独りよがりの慈善精神とは一線を画しているのである。

この映画は最後まで、やはり語る人物の顔を見せぬまま、その声だけを雲が流れる空のショットに被せつづけている。またしても死にまつわる切実な語りであることは偶然ではないだろう。極限にまで高まったその悲痛な緊張は、しかし思いがけぬ一言をきっかけに一挙に解放される。そんな瞬間に立ち会ってしまった人間にとることのできる唯一の反応が何であるか、もはや書くには及ぶまい。社会がいつか「釜ヶ崎」を必要としなくなったとしても、そこからはみ出す人間は必ずいる。「ワシみたいなんは前からおったし、今もおんねんから、これからおるやろ」。肝心なのは、そこに笑いを誘う余地がどれだけ担保されているかなのだ。

カメラ片手に監督をつとめたのは板倉善之。その名は15年前、反時代的に不穏な気のみなざる劇映画『にくめ、ハレルヤ!』によって私に銘記された。釜ヶ崎を舞台にした真正正銘の喜劇『月夜釜合戦』の佐藤零郎が録音と聞き手を兼ねる。二人が手を組み、こんな時代に一本筋の通った快作が生まれた。願わくは上映会場が笑いの渦に包まれんことを!

上映 Screenings

『Ich war, ich bin, ich werde sein!』 / *Was, I Am, and I Will Be!*

【インターナショナル・コンペティション International Competition】13日 Oct.13 13:05- [YC] | 14日 Oct.14 10:15- [CL]

unique to Osaka. But Kamagasaki is and is not Osaka in the first place as it is where people have drifted for various reasons from all over the country. The trust relationship between the filmmaker and the filmed is questioned more than usual because the filmed are people with pasts and stories. In the middle of the film the filmmaker shows a series of landscapes with off-voice narration. The narration sort of accuses the authorities by revealing how the residents who have no one to claim their bodies die there. That is why, I guess, the filmmaker dares not to show the speaker's face. He and his crew's suppressed anger here seeps out through the unpopulated and unspoken landscapes, suggesting that they have no intention of pretending to be neutral observers. At the same time they apparently forbid easy idealization by making clear the realities of the residents who continue to be exploited after their pals die. As people in the film say, Kamagasaki faces a critical juncture (as the Airin Center is shutting down). The film, however, has nothing of self-righteous charity by which the idealization of the former Kamagasaki results in preserving the current structure of exploitation.

At the end of the film we see only the shot of a sky with drifting clouds as we hear people speaking without seeing their faces. It is no accident that they also talk about death earnestly. The agonizing tension that is reaching its peak is all of a sudden relieved when unexpected words are uttered. I don't have to say what response we are to give to the very moment we have witnessed. Even when society no longer requires Kamagasaki, some people are necessarily forced out—"Somebody like me was before, is now, so will be in the future." What is at stake is how much room for laughter is guaranteed.

The filmmaker is Itakura Yoshiyuki with a camera. I remembered his name fifteen years ago with his untimely and disturbing feature *Hate, Hallelujah!* Sato Leo who directed *The Kamagasaki Cauldron War*, a genuine comedy set in Kamagasaki, takes charge of recording as well as interviewing people. The two join hands to create a masterpiece with consistent quality in times like this. May the venue be filled with laughter!

(Translated by Yamamoto Kumiko)

繊細な感性の持ち主たちは、(…) あいもかわらず映画的存在であるか否かを論じている。彼あるいは彼女らは気づかないのだろうか。(…) 大がかりなシステムの内部で、「哀れで美しい日本」とでもいべき日本回帰のイデオロギーを媒介し、流通させていることを。

——安井豊作 (1996年)

Those with delicate sensibilities are still, as ever, debating, over such films, whether they are truly cinematic. Is it not apparent to them that the films themselves are mediating and circulating an ideology of return to Japan—what might be called “pitiful yet beautiful Japan”?

——Yasui Hosaku, 1996

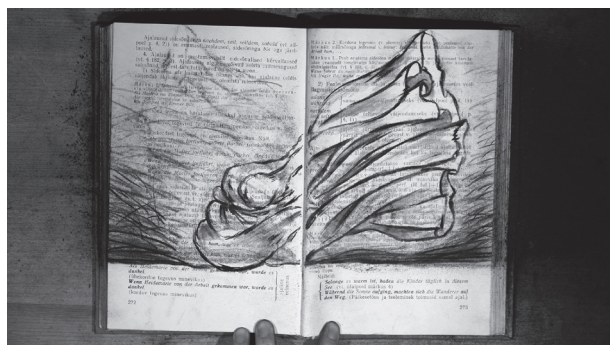
「弔い」の時間を描く

——『最後の訪問』

Drawing the Time of Mourning: *The Last Visit*

田中大裕 | Tanaka Daisuke

(新千歳空港国際アニメーション映画祭 プログラムアドバイザー | Program Advisor, New Chitose Airport International Animation Festival)



タイ出身のケワリー・ワルッコーメンは、2018年、留学先のエストニアへ戻る飛行機の機内で、叔母の訃報を受け取る。叔母は癌だった。けっして予期せぬ知らせではなかったが、タイとエストニアはあまりにも遠く離れており、葬儀に立ち会うことは叶わなかった。その「別れ損なった」経験は、ワルッコーメンの心にトゲのように刺さる。『最後の訪問』は、喪失を受け入れ、「最後の別れ」へと向かう「弔い」の旅路を、詩的なアニメーションによって綴った短編アニメーション映画だ。

『最後の訪問』は抽象的なイメージの連なりによって進行する。けっして説明的で、わかりやすい物語構造を有してはいない。フォークナーの小説『村』のエストニア語訳や、ドイツ語文法の解説書などを「支持体」とし、本の頁をめくり——ときには戻り——ながら、木炭やパステルによって描いては消し、また描いてをくり返す気の遠くなるような方法で、本作のアニメーションは制作されている。

ワルッコーメンは、追憶と忘却をくり返す、あるいは、そのふたつが同時におこなわれるような無時間的、ないしは可塑的な時間として「弔い」の過程を捉えなおす。「頁をめくる/戻る」「描く/消す」といった過去と現在の往復運動——本作には左右に揺れるオブジェやブランコなど、「反復」ないしは「往還」のイメージもまた、くり返し挿入される——にくわえ、描き消しの手法を選択した必然的な帰結として、過ぎ去った動きの痕跡を、まるでスミアフレームのように微かに画面上に残し続けることによって——。

思い出の品に触れることで、失われた情景がありありと呼び起こされるように、「弔い」とは過去と現在が混淆した可塑的な時間の在り方といえよう。『霧の中のハリネズミ』(1975)や『話の話』(1979)などの作品で知られるロシアのアニメーション作家ユーリー・ノルシュテインは、アニメーションの本質が「可塑的な時間 plastic time」にあると看破した。ワルッコーメンもまた、そうしたアニメーションの本質を自覚し、創意工夫を凝らすことで、「弔い」という特異な時間をスクリーン上で見事に具現化してみせた。

『最後の訪問』の「ドキュメンタリー」としての達成もまた、その点にもとめられる。「弔い」という、推察することはできども、本来であれば他者と共有不可能なはずの私秘的な時間。その「記憶」——けっして「記録」ではない——をアニメーションならではのしかたで写し取る手際にこそ、本作の白眉が見て取れよう。

In 2018 Keawalee Warutkomain from Thailand received the news of her aunt's passing aboard an airplane bound for Estonia where she studied. Her aunt had cancer. The news was never unexpected, but she could not attend the funeral as Thailand was too far away from Estonia. This experience of failed separation pierced her heart like thorns. *The Last Visit* is a poetic short animated film about the mourning journey from the acceptance of loss to the last farewell.

The Last Visit unfolds through a series of abstract images. Its narrative structure is never spectator-friendly. As the support, it uses an Estonian translation of William Faulkner's *The Hamlet*, a German grammar book, etc. While she turns the pages of a book, or sometimes returns to the page she turned, she draws and erases pictures with charcoal or pastels. This animated film is made with such a daunting method in which she repeatedly draws and erases pictures.

Warutkomain reconsiders the mourning process as timeless or plastic time in which both remembrance and forgetfulness are repeated or happen at the same time. The film goes back and forth between the past and the present, between turning the pages of a book and returning to the pages turned, and drawing and erasing: it also includes images of repetition as well as to-and-fro motions, such as objects or a swing swaying from side to side. In addition to these, as natural consequences of the drawing/erasing method adopted, the film subtly leaves traces of the past motions almost like smear frames on screen.

As touching a memento evokes the lost scenery vividly, mourning can be said to be a state of plastic time in which the past and the present co-exist. Known for *Hedgehog in the Fog* (1975) and *Tale of Tales* (1979), the Russian animation filmmaker Yuri Norstein pointed out, rightly I believe, that the essence of animation lies in plastic time. Being aware of such essence of animation, Warutkomain stunningly materializes a unique time of mourning by using ingenuity on screen.

Its plastic time can also explain the success of *The Last Visit* as a documentary. While we can guess what it is like, mourning is, in essence, private, secret time that cannot be shared with others. The highlight of this film lies in the very skill, unique to animation, of capturing its memory—which is never a record at all.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

上映 Screenings

『最後の訪問』 *The Last Visit*

【アジア千波万波 New Asian Currents】

11日 Oct.11 20:40- [F3] | 13日 Oct.13 10:20- [F5]

(『木々が揺れ、心騒ぐ』と併映 |

Screened together with *When the Trees Sway, the Heart Stirs*)

無垢な少女が扱うカメラを通して見えるもの

——『ルオルオの未来』

What Can be Seen through a Camera in the Hand of an Innocent Girl: *Luo Luo's Future*

山本佳奈子 | Yamamoto Kanako

(文芸誌『オフショア』主宰 | Chair, Literary Magazine Offshore)



カメラの前に現れた少女は、今どきのキッズYouTuberよろしく「ハロー！」と元気よく手を振り、宝物を饒舌に紹介してくれる。彼女はルオルオの孫娘で7歳のマンマン。本作の主人公であり、大部分の映像を彼女が撮影している。自分に向けて置いたカメラの前で自慢げに取り出すのは、万華鏡、抜けた乳歯、ガチャボンのオモチャ、絵本等々——。数多のきらめく宝物を続々と映し出して語る少女の愛くるしさが、画面いっぱいに溢れている。はて、これは誰かのホームビデオを観ているのだろうか？と思いかけたのも事実だ。しかし、前半のあるシーンで心を掴まれた。

祖母であるルオルオの寝室にカメラを持って入ったマンマンは、ベッド脇の壁に掲げられた絵を映し出す。マンマンが以前描いた絵だ。絵にぐーんとズームインする。彼女の身長を超える高さにあるから、ズームの倍率も高いはずだ。カメラがブレないよう声のトーンを落として慎重に、何を描いたか、仔細に説明する。マンマンは途中、カメラの画角の中に左手人差し指を入れる。人差し指は、絵をなぞるような動作をする。ピントは壁の絵のほうに当たっているから、人差し指はボケてしまう。それでも丁寧に、現実には指が届かないその絵を、画面の中でじっくりとなぞる。きっと彼女はこの絵を気に入っている。そして、祖母の寝室にこの絵が高々と掲げられていることも、とても気に入っているんだろう。他の場面でもマンマンは、何度か似た動作をする。触れたいのに触れられない、そんなときは、カメラを通せば触れられる！（ルオルオが過去作で地図を指でなぞり架空の旅をしていた場面とも重なる。）

ルオルオの過去作と同様、本作でもカメラは一步たりとも家の外を出ない。マンマンと祖母ルオルオ、曾祖父（ルオルオの父）ら家族が暮らすアパートの中だけで完結する。日記的映画であり、これまでのルオルオ作品に共通する手法が貫かれている。極めて小さな世界を舞台とし、無垢な少女にカメラを託したからだろうか、カメラは撮影者と被写体のあいだに結ばれた関係や、撮影者の思いを浮き彫りにしていく。被写体は人に限らずモノも含まれる。マンマンが被写体へ寄せる好奇心、愛情、畏れのようなものが、映像から強く滲んでくる。

Appearing in front of a camera, a girl waves cheerfully, says “Hello!” typical of a kid YouTuber, and talkatively introduces her treasure. She is Man Man aged seven, Luo Luo’s granddaughter. She is the protagonist of the film and also has shot most of the footage. What she proudly shows us before a camera is a kaleidoscope, her lost baby tooth, toys from capsule toy machines, picture books, etc. She fills the frame so adorably, talking about her shiny treasured items while showing them one after another. But, wait, am I seeing somebody’s home video?—I almost thought so, but a scene in the first half grabbed my heart.

Entering her grandmother Luo Luo’s, bedroom with a camera, Man Man begins to shoot drawings, which she made before, on the wall beside the bed. She zooms in on the drawings. Since the drawings are taller than she, she must be filming with high zoom magnification. She lowers her voice carefully to prevent the camera from shaking and explains in detail what she drew. Halfway through the scene she puts her left index finger in the frame and the finger moves as if to trace the pictures. It is blurred as the focus is on the pictures. But she continues to carefully and slowly trace the pictures within the frame, which in reality she cannot reach. These pictures must be her favorites and the fact that these pictures are hung high on her granny’s bedroom must also please her very much. Elsewhere in the film she makes similar gestures a few times. The camera makes her touch what she cannot touch! (This overlaps with the imaginary journeys Luo Luo made in her past films by tracing a map with her finger).

As in Luo Luo’s other films, the camera does not take a single step outside the home. The film is completed within the apartment where Man Man, her granny Luo Luo, and her great grandfather (Luo Luo’s father) live. This is a diary film with a method common to Luo Luo’s films. Set in an extremely small world, the film is shot by the innocent girl and the camera brings to relief the relationship between the photographer and the subjects as well as the photographer’s thoughts. The subjects here include

マンマンが映す曾祖父は格別だ。目を瞑り思索に耽る（居眠りをしている？）曾祖父に、カメラを持ったマンマンが近寄って大胆なズームインをする場面は、本作のハイライトだろう。マンマンは、こっそりと、でも正面から堂々と、曾祖父を撮影する。顔の中心にズームインしたあと、腹の前で組まれた両手にズームイン。ものすごい緊張感だ。マンマンが被写体（＝曾祖父）をどのように捉えているか、それはカメラを通した映像が雄弁に語る。マンマンにとっての曾祖父は偉大で畏怖の対象でもあり、同時に、ちょっとキュートな存在でもあるのではないだろうか。

置きカメラでの自撮りシーンと、手持ちカメラで他者やモノを撮影するシーンとで、マンマンのようすがずいぶん異なっているのも注目に値する。日記的でありながら、〈見られる／見せる／見る〉に加え〈意識的／無意識裡〉が複雑に絡み合う本作。私たちはカメラを手にすると、記録せずにはいられないし、それを誰かに見せずにはいられない。ホームビデオのような素朴さだからこそ、カメラというものが人に与える作用について、考えさせられる作品だ。

上映 Screenings

『ルオロオの未来』Luo Luo's Future

【アジア千波万波 New Asian Currents】10日 Oct.10 12:30- [F5] | 13日 Oct.13 15:50- [F3]

『阿賀に生きる』と旗野さんのこと *Living on the River Agano and Hatano Hideto*

鈴木彰二 | Suzuki Shoji

(『阿賀に生きる』録音 | Sound Engineer for *Living on the River Agano*)

毎年5月の連休間近になると、新潟・安田町に住む旗野秀人さんから近況を報せる資料と共に「追悼集会」のタイムスケジュールが届く。1992年に『阿賀に生きる』が完成して程なく、映画にも出演した加藤のじいちゃんが鬼籍に入ったことをきっかけに「追悼集会」は始まった。「いちがいこき（頑固者）」の旗野さんは淡々黙々とやり続け、年々集まる人の輪が拡がり続けているらしい。

『水俣の図・物語』（土本典昭監督）を観て訪れた水俣・相思社で、偶然旗野さんと出会ったのが、1981年、大学4年の夏だった。その年の秋、新潟に帰省して安田町に行った。加藤のじいちゃんの家泊まり稲刈りの手伝いの真似事をさせてもらった。夕方には仕事帰りの旗野さんが寄って、囲炉裏端でばあちゃんと娘のキミイさんを変えて賑やかな戯れ合いが始まる。じいちゃんの家傍らにある堤防に上がると川湊が見える。阿賀野川の砂利船は運河を通して信濃川へと抜けて行く。その河口に接岸して、船頭さんがひと休みする場末の繁華街は、私の幼い頃の遊び場だった。通称「こんびら通り」（金比羅神社がある）は、市場や町家、商人宿が並び、パチンコ屋の裏にはひなびた映画館があった。ひよんな繋がりを迎えるように、阿賀筋へ足繁く通うようになっていった。

手渡された資料のなかに『あがの岸辺にて』と題された聞き書き集があった。旗野さんはその世界を文章とは違う形で記録に残したいと夢想しているようだった。『無辜なる海』（香取直孝監督、1983）のスタッフとしてその上映に新潟へとやって来た佐藤真さんが、先ず口説

both humans and things. What can be described as Man Man's curiosity, affection and awe for the subjects emanates from the footage.

Her great grandfather Man Man films is very special. The highlight of this film must be the scene in which she boldly approaches him with a camera to zoom in on him who contemplates (or is dozing off, perhaps) with his eyes closed. She secretly but openly films him from the front. After zooming in on the center of his face, she focuses on his hands clasped in front of the stomach. What a nerve-breaking moment! How she feels for her subject (her great grandfather) is expressed eloquently by the image through a camera. Isn't the great grandfather, for Man Man, a great awe-inspiring figure, who is also lovable?

It is also noteworthy that Man Man looks quite different when she films herself by setting up a camera from when she films both others and things with a handy camera. Seemingly a video diary, this film closely intertwines the relationship among the seen, the showing, and the seeing with the opposition between self-consciousness and the unconscious. When we have a camera, we can't help but record something and show it to somebody else. The film makes one think of the effects of a camera on people all the more because of its simplicity like a home video.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

Every year around the Golden Week national holidays in May I receive a time schedule for a memorial gathering with a status report from Hatano Hideto in Yasuda-machi, Niigata. The memorial gathering began in 1992 when Grandpa Kato who appeared in *Living on the River Agano* passed away shortly after it was completed. The *ichigaikoki* (stubborn) Hatano has steadily and diligently continued to hold gatherings and more and more people seem to gather every year.

It was in the summer of 1981 that I came across Hatano at the Minamata Disease Center Soshisha I visited after I saw *The Map and Story of Minamata* (dir. Tsuchimoto Noriaki); I was a fourth-year college student. In the fall of that year I returned to Niigata to visit Yasuda-machi. I stayed with Grandpa Kato and sort of helped him with harvesting rice. In the evening Hatano dropped by after work and a lively frolic began with Granma and her daughter Kimii by the irori (fireside). You could see an inland port from the embankment near the Grandpa's house. Barges on the river Agano sailed to the river Shinano through the canal. After docking their barges on the mouth of the river boatmen took a break in the shady backstreets which were my childhood playground. The street, nicknamed Konpira (where the Konpira shrine is located) is lined with a market, traditional townhouses, and a merchant's inn, and there was a rundown cinema behind a pachinko parlor. I came to frequent the Agano area as if to trace a chance connection with Hatano and others.



『春、阿賀の岸辺にて』 *Spring, On the Shores of Aga*

上映 Screening

『春、阿賀の岸辺にて』

Spring, On the Shores of Aga

【日本プログラム Perspectives Japan】

13日 Oct.13 19:15- [F5]

かれる。佐藤さんには旗野さんの引き合わせで東京で鍼灸の専門学校に通っていた時に会った。1987年の冬、佐藤さんの映画仲間たちと一緒に新潟でドキュメンタリーを観る合宿をした。その夜半、佐藤さんが「映画は三人（監督、撮影、録音）いれば出来るから」と言う。すでに撮影を打診されていた初対面の小林茂さんから「じゃあ鈴木君が録音をやってくれるのかな」と促され、旗野さんも「それでいいんじゃないか」と言い出す。成り行きで録音を担当することになり、その他のスタッフ達もいつの間にか巻き込まれていった。

「阿賀の家」でのクランクイン、小林カメラマンが初めての16mmフィルムをミニエクレールのマガジンに装填している横で、私はナグラの使い方を佐藤監督から教わっている。旗野さんは囲炉裏端でお酒を呑みながら、嬉しそうにその様子を眺めている。ラッシュフィルムと録音テープが蓄積されて、語りの同録シーンが多くなるとスクリーンにラッシュを映しながら音を合わせて観る。スタッフで確認してから先ず観てもらうのが旗野さんだった。撮影をさせてもらう方たちの了解を取り、軋轢が起きた時には頃合いを見て橋渡しをしてもらったり、映画の核となるシーンは旗野さんの存在がなければ撮れなかったと今更ながらに思えてくる。

『春、阿賀の岸辺にて』を観て、小森はるかさんもまた旗野さんに引き寄せられてしまったんだと思う。忘れ去られてはならないもの、風化させてはならないものに寄り添い、葛藤しながらも歩み続けようとする想いがフィルムに定着している。

「今年も懲りずにやります！」手書きの葉書が届くと、変わらずに仲間と阿賀の岸辺で楽しく遊んでいる旗野さんの笑顔が目に見え。

A collection of interviews, entitled *On the River Agano* was found among the materials Hatano handed to me. It seemed that he dreamed of preserving its world in non-linguistic form as well. He first persuaded Sato Makoto who came to Niigata as a staff member to screen *The Innocent Sea* (dir. Katori Naotaka, 1983). I was acquainted with Sato whom Hatano introduced to me when I was a student of a school of acupuncture and moxibustion in Tokyo. In the winter of 1987, I took part in a training camp with Sato and his colleagues to watch documentary films in Niigata. At one of those nights Sato said, "You can make a film with three people (the director, the cameraman, and the sound engineer). Kobayashi Shigeru whom I met for the first time was already sounded out to take on the role of cinematographer and suggested that I should be responsible for recording. Hatano also agreed. As it so happened, I became in charge of recording and other staff members were also involved.

When we started filming at the Aga House, the cameraman Kobayashi was loading 16mm film into the Éclair ACL's magazine and the director Sato was showing me how to use a Nagra recorder. Happily watching us, Hatano was enjoying sake by the irori fireside. As rush prints and recorded tapes accumulated and simultaneously recorded scenes of storytelling increased, we watched the rushes on the screen with the sound on. Hatano was the first person to watch the rushes after we checked them. We could not have made the film without him, and I think so now, too. He was the one who got approval from interviewees, served as a bridge in a timely manner when a problem arose, and helped us to shoot the core scenes of the film.

After watching *Spring, On the Shores of Aga*, I believe that Komori Haruka has also been drawn to Hatano. While staying close to what shouldn't be forgotten or shouldn't fade away, she is resolved to keep walking as she struggles. As such, her thoughts are fixed on film.

"I will host the memorial gathering this year again!" Every time I receive a hand-written postcard, I think of Hatano smiling and having fun as always with his friends on the shores of Aga.

(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

[F1] フォーラム2 | Forum 1

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1
Yamagata Creative City Center Q1

上映 Screenings

『1990年2月11日ラフカット上映会——もう一つの『映画の都』』

Feb 11, 1990 Rough Cut Screening: *The Other Version*

【やまがたと映画 Yamagata and Film】14日 Oct.14 15:30- [Q1]2-B

『映画の都 山形国際ドキュメンタリー映画祭 '89』 *A Movie Capital*

【やまがたと映画 Yamagata and Film】15日 Oct.15 10:20- [F5]

（『ミラーワークス '89 山形市中央公民館』と併映）

Screened together with *Mirror Works '89: Yamagata Central Public Hall*

『映画の都』未公開フィルムの デジタル化について

A Movie Capital:

On the Digitalization of Unreleased Film

藤本貴志 | Fujimoto Takashi

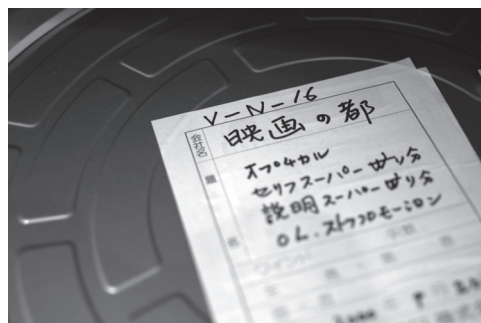
（株式会社ヨコシネD.I.A.取締役 | Director, YOKOCINE D.I.A. INC.）

前回2023年の映画祭のさなか、あるプロジェクトの相談を受けた。1989年第1回映画祭のドキュメンタリー『映画の都』（飯塚俊男監督、1991年）の未公開フィルムをデジタル化したい、という。完成された映画に使用されなかった撮影済みネガフィルムが約13時間ぶん残っているというのだ。

この種のフィルム（いわゆる「残ネガ」）はえてして保存状態が悪く消失もしがちだが、さっそく私どもが確認してみると、フィルム状態は極めて良好で、丁寧な保管の跡がうかがえた。唯一無二のオリジナル記録である撮影フィルムの損傷を避けるため、まずは手作業で慎重に検査・補修を行った。フィルムクリーニングののち、2.5Kの解像度でオーバースキャンしデジタル化。そして『映画の都』の撮影に参加された加藤孝信カメラマン監修のもと、色調補正と粒状感の軽減処理を経て、2Kでトリミングした動画データを作成した。音声は神戸映画資料館に保管されていた6ミリテープを同館館長・安井喜雄氏がデジタル化し、映像と音声の同期作業という骨の折れる工程には東京藝術大学大学院映像研究科の学生の方々が貢献してくれた。

貴重な映像記録のデジタル資産がこうして完成したわけだが、それを活用して作られたのが今回上映される『1990年2月11日ラフカット上映会——もうひとつの『映画の都』』である。その日、飯塚監督の手による4時間半に及ぶ『映画の都』ラフカット（粗編集版）上映会が開かれた。今は映画祭理事の榎谷秀一氏がその模様を8ミリビデオカメラで撮影していた。そこで上映されていたのは、完成版とは内容も構成も大幅に異なる、いわば別バージョン。そのラフカット版の上映を再現すべく、榎谷氏の記録映像を参照しつつ再編集したのが今回の上映作という次第だ。こちらの音声には8ミリビデオに記録されたものを音質改善のうえ使用したのだが、それにより上映会を包んでいた空気もふくめて再現されることになった。いま新たによみがえったその4時間余りの記録にはなによりも、第1回の映画祭開催に向けての関係者、とりわけ市民ボランティアたちの熱意が満ちている。

かくして、フィルムという記録媒体の担う歴史的価値とともに、その保存・活用の重要性を改めて認識する、意義深いプロジェクトとなった。



In the middle of the most recent 2023 festival, I was consulted about a project. The request: digitizing the outtakes from the documentary *A Movie Capital* (1991, directed by Iizuka Toshio) from the inaugural 1989 film festival. It seems that some 13 hours' worth of spent negatives remain unused in the completed movie.

This variety of film (so-called "leftovers") tends to disappear when not stored properly. But we confirmed quickly, the film's condition wonderful, evidently preserved with care. To avoid damaging its unique recordings, we began surveying and processing by hand. We cleaned the film and digitized in 2.5K-resolution overscan. We created video data trimmed to 2K, color correction and grain reduction supervised by cameraman Kato Takanobu, who helped shoot *A Movie Capital*. Yasui Yoshio, Director of the Kobe Planet Film Archive, digitized the audio saved there on 6mm tape, students of the Graduate School of Film and New Media at the Tokyo University of the Arts contributing to the bone-breaking process of synchronizing image and sound.

Invaluable digital means for recording images are already here, and *Feb 11, 1990 Rough Cut Screening: The Other Version*, screening at this year's festival, makes use of them. On that day, there was a screening of a four-and-a-half-hour-long rough cut of *A Movie Capital* by Director Iizuka. Masuya Shuichi, now a YIDFF board member, shot the event on an 8mm video camera. A very different version from the later finished version in terms of content and structure was screened. With the goal of reproducing this rough cut version on digital, we reedited while referencing Masuya's footage. Its audio is improved from that recorded on 8mm video, allowing the revival of this event and its surrounding atmosphere. Reflecting anew, this over-four-hour document is, more than anything, filled with the passion of the first film festival's participants, especially its citizen volunteers.

Thus, I became aware again of the importance of preservation and use, of the historical value held by this recording medium called film.

(Translated by Kyle Hecht)

溶鋼と朝靄

——シネマトグラファー瀬川順一の流儀

Molten Steel and Morning Mist: The Cinematographer Segawa Junichi's Style

岡田秀則 | Okada Hidenori

(国立映画アーカイブ主任研究員 | Curator, National Film Archive of Japan)

生きて躍動しているかのように見える奈良は法隆寺の仏像たち。逃げ込んだ雪山の険しい白さの中でサバイバルの死闘を繰り広げる強盗犯たち（三船敏郎と志村喬が演じた）。赤々と光る溶鋼が、隙のない工程を経て見事な鋼鉄に鍛えられるまで。水俣湾の穏やかな水面に向き合い、公害病の悲劇を巨大な紙の上に表現する画家の夫妻。なめるような執拗さで捉えられたサグラダ・ファミリアの建造物の群れ。厳しい風土を感じさせる東北の霊峰早池峰山の威容。大量生産の食品に囲まれた暮らしに背を向け、自主管理の農場を拓いた若い男女たちの祝祭。戦争で夫を失い、子どもを育てるため必死でミシンを踏み続ける母親（山田五十鈴が演じた）。てんかんと知的障がいを持ちながら、家族の優しさに包まれて生きる少女の成長。心を寄せた建築家と阿寒湖畔のホテルで結ばれた翌朝、道東の濃い朝靄に包まれながら決然と歩く若い女（久我美子が演じた）。

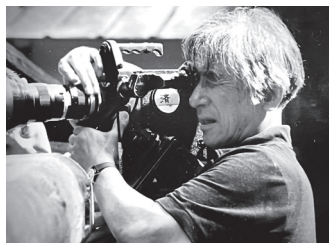
私たちはそろそろ、これらの映像を亀井文夫、伊勢長之助、羽仁進、土本典昭、松川八洲雄、勅使河原宏、羽田澄子、伊勢真一、さらに谷口千吉や五所平之助といった錚々たる映画作家たちの人名録から解き放つべきではないだろうか。上記はあえて撮影の順序に沿うことなく並べたが、これらはすべて、今年没後30年となるシネマトグラファー瀬川順一によって獲得された映像である（各映像の題名はあえて省略しておこう）。瀬川はノンフィクション映画を職務の中心に据えたが、自然と人間を鋭く対置しながらフィクション作品にも才覚を発揮し、映画が捉え得る領域を幅広く踏破した。

大きな名前の陰に隠れないという意味では、「語る人」瀬川も同じであった。伊勢真一によるドキュメンタリー『ルーペ カメラマン瀬川順一の眼』の中で、撮影は演出家に従属するものだという「カメラマン女房論」を批判したのも彼であった。『戦ふ兵隊』の撮影助手として中国戦線に赴いた時のことを彼はつぶさに語り出す。監督亀井文夫は、羽交い締めにされて怯える中国の少年を撮影技師三木茂に撮れと迫ったが、三木は亀井のその手も映るからと言って撮影を拒んだ。横で見ていた瀬川は三木を当初こそ臆病と見たが、やがて、撮らなかった消極性こそ三木の撮影倫理だったのだと気づき、それを後進の撮影者たちに語り継いだ。

撮らないという意志も含めて、技術者を越えた人間としての《撮影者》がここに立ち上がる。この華麗なフィルモグラフィと「撮らない権利」は決して矛盾しない。瀬川が半世紀にわたって鍛えた技術と感性、そして倫理の中から、私たちは日本映画史のいまだ探求されざる相貌を視認できるはずだ。

イベント Event

瀬川順一再訪プロジェクト
Revisiting Segawa Junichi
【〇〇ナイト Variety Nights
@YIDFF 2025】
13日 Oct.13 19:00- [Q1] 2-C
料金 Admission : 1,000円
Event in Japanese only



Buddhas of the Horyuji Temple in Nara seem to come alive and animated. Robbers are battling to survive in the harsh whiteness of the snowy mountains where they have fled (played by Mifune Toshiro and Shimura Takashi). Brazing with crimson light, molten steel goes through a flawless process until it is forged into fine steel. A painter couple depict the tragedy of pollution-related disease on massive paper in front of the calm water of the Minamata Bay. The Sagrada Familia's building are persistently captured in closeup. The majestic Mount Hayachine, the sacred mountain in Tohoku evokes harsh climate. Rejecting the life of mass-produced foods, young men and women have a blast at the big party in their self-managed farm. Having lost her husband in the war, a mother desperately continues to work on the sewing machine to raise her children (played by Yamada Isuzu). An epileptic and intellectually-challenged girl lives and grows up with her kind family. A young woman has an affair with the architect she loves in a hotel by Lake Akan; next morning she is resolutely walking through the thick morning mist in East Hokkaido (played by Kuga Yoshiko).

Isn't it high time we set these films free from the names of distinguished filmmakers, such as Kamei Fumio, Ise Chonosuke, Hani Susumu, Tsuchimoto Noriaki, Matsukawa Yasuo, Teshigahara Hiroshi, Haneda Sumiko, Ise Shinichi, Taniguchi Senkichi, and Goshō Heinosuke? The images I gave in the preceding paragraph are intentionally not in shooting order; they were all captured by the cinematographer Segawa Junichi (this year marks the 30th anniversary of his death; incidentally, I deliberately omitted the titles of the films). While Segawa put nonfiction film at the heart of his job, he also showed his talent in fiction film by setting nature against humans. He extensively explored the realms that could be captured by film.

The narrator Segawa was not also overshadowed by big names. In the documentary *Lupe: Cinematographer Segawa Junichi's Eye* by Ise Shinichi, he criticizes the theory of the cameraman as the director's wife that ascribes filming to the filmmaker. In the film Segawa begins to recount in detail how he went to the China front as an assistant cameraman to *Fighting Soldiers*. The director Kamei Fumio urged the cinematographer Miki Shigeru to film a trembling pinned-down Chinese boy, but Miki refused as Kamei's hands were inside the frame. Watching them from the side, Segawa at first thought Miki was a coward. Eventually, however, he realized that Miki's passivity or his refusal to film the boy was nothing but his filming ethics. Since then he had continued to tell this story to his successors.

Segawa here emerges as the human cinematographer who is more than a technician, with the will not to film. His brilliant filmography is never contradictory to the right not to film. In the techniques, sensibilities, and ethics honed by Segawa over half a century, we must be able to identify still unexplored aspects in the history of Japanese cinema. (Translated by Yamamoto Kumiko)

SPUTNIK YIDFF Reader 2025 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) ©2025

〒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：2025年10月13日 | Date of Publication: October 13, 2025

SPUTNIK

YIDFF Reader 2025

No.6

10月14日 | Oct.14

上映 Screening

『魂のきせき』*In Their Traces*
【YIDFF ネットワーク企画上映
YIDFF Network Special Screening】
14日 Oct.14 14:40- [F3]



© Kasama Film

今日ここで 変わっていく ——『魂のきせき』

A Transformation Here and Now: *In Their Traces*

小林茂監督に聞く | An Interview with Kobayashi Shigeru

—この映画では、性暴力サバイバーである三人の方が、カメラの前で自身のことを語っています。そのうえで、お互いに交流ができて、写真家の方が別の方を撮影したり、小林さん自身も撮られる側の一人として登場しますね。映画を作っている側が一方的に彼女たちにカメラを向けるだけではなく、皆さんが関係性を築いてって映画ができています。

二人の方を引き合わせたのは、僕が起こしたアクションなわけですが、嬉しいんですね、そういう同じ理解があるサバイバーの人と出会えるってことは。一人は写真家ですが、僕が別にお願ひしたのではありませんが、自然な形で撮ってくれた。上がったその写真を見ると、映画のカメラで撮ってるのとはまた違う姿が写っているんですね。僕の師匠の柳澤壽男監督が「行って来いの関係」、被写体と撮る側のなかでお互いが行き交うんだ、ということをよく言われてたけど、この映画ではそういう部分が強く出てるかもしれない。みなさんこの映画の主人公なんです、彼女たち自身にとってみてても新しい出会いであったり、今までとは違う世界が生まれたり、そういう映画になったように思います。

—小林さんは撮影監督としてデビューされましたが、今回は小田香さんがカメラを担当されています。小田さんに何か要望を伝えられたことはありますか。

この映画では僕は自分ではカメラを回さないと決めていたんです。映画のカメラマンって、ある場面を撮影するとして、全体を撮って、それからインサートカットも撮ってと、ワンシーンとして成立するように撮るわけですね。いろいろ編集のことも考えて。そういうことは考えないでよいから、パツと感覚的に気持ちちが反応したショットを撮ってくればいいです、とだけ言った。もちろん小田さんは彼女なりに考えて

—*In this film, three survivors of sexual assault speak about themselves in front of the camera. And from there, they started making connections with each other; one of them, a photographer, takes a picture of another; even you yourself appear on screen with the others being filmed. It's not a film where the people making it are just on one side of the camera pointing it at these women; rather, it's a film that comes together through everyone building relationships with each other.*

In a sense, it was my actions that brought two of them together, but they felt happy about the chance to meet other survivors who had the same kind of understanding they did, and that's what it's about. One of them was a photographer, but I didn't ask her to take any pictures, she just did it instinctively. When you look at the finished photos, they show a side of everyone that's different from what the movie camera captures. My mentor, Yanagisawa Hisao, used to talk a lot about the "give-and-take relationship" where filmmaker and subject interact with each other, and I suppose that aspect comes through powerfully in this film. They're all main characters in this film, but I feel that for them too, it was a chance for new encounters and the creation of worlds separate from the past, and that's the kind of film it turned out to be.

—*You started off as a cinematographer, but this time Oda Kaori was behind the camera. Did you ask her to do anything a certain way?*

For this film, I decided not to run the camera myself. Usually, when a cinematographer shoots a scene, he'll film the whole scenario and then get insert shots, and it all gets put together as one complete scene. So, he's thinking about all of the editing.

撮ってくれて、たとえばカウンセリングのシーンでも、写っている二人の顔だけで成立している画面になっている。小田さんのカメラは、小森さんから見てどうですか？

—この位置から撮るか、ってことを考えさせられますね。三人の方の表情、とくにクローズアップの横顔がすごく印象に残っています。

アップがすばらしいよね。一方で、すごいと思ったのは、終盤の講演会のシーン。初めて自分も性被害者であると告白する場面ですが、僕だったらもっと近づいて下からあおって撮ったりすると思う。でも、小田さんはわりと離れたところから撮ってる。それはやっぱり、語っている彼女の気持ちを考えて、あえて近くに寄らない。話している彼女から小田さんがゆったり見えることで、自分を応援していると、たぶん彼女自身が感じるんじゃないか、ということですね。あとで思い至ったのは、あの絶妙な距離感が、淡々としている彼女の声を引き立たせているんじゃないかと。録音の川上拓也くんがしっかりと録ってくれているという信頼感もあったと思う。

—あの講演会のとき私も会場にいました。撮影現場をお客さんも含めて皆で作っているという雰囲気があって、それが映画にもそのまま写し取られているように感じました。本当に皆で、彼女のお話を聞いている、というか撮っている、そういう場面でした。

僕も彼女があそこまでのいろんな話をするとは思ってなかった。僕が対談相手だったのだけど、あんまり喋ってないでしょう。

—余計なことをこんなに言わないで受け止めている小林さんの存在感っていう、緊張感があって……安心するような緊張感なんですけど。

もうああいうときにヘンな質問しちゃダメですね。彼女も自分の世界で語り始めたんだから、それは邪魔しちゃいけない。驚きながら僕は見てました。その前の、僕との打ち合わせの席で、彼女が「今日の瞬間生まれ変わる私への、切実な希望」という話をするんですけど、まさにそういう現場に立ち会った、という思いでした。本当に勇気のあるシーンだと思いました。

＊ 2025年9月2日、長岡にて収録、聞き手＝小森はるか（映像作家）、構成＝中村大吾（SPUTNIK編集部）

But I just told her, don't think about that, because it's better to shoot instinctively from your gut. Of course, Oda put her own careful thought into her shots. For example, in the counseling scene, she makes it work with just the two faces on the screen. But how do you see Oda's camerawork?

— Well, it makes you think, oh, she's shooting from that angle. The facial expressions on the three women, especially in the profile close-ups, leave a strong impression.

Yeah, the close-ups are wonderful. But what I really thought was terrific was the lecture scene towards the end. It's the scene where the woman admits to being a victim of sexual assault to herself for the first time. If it were me, I would've gotten in closer and shot from below, looking up. But Oda shot it from a relatively distant spot. Of course, she was deliberately avoiding getting too close because she was considering the feelings of the woman speaking. And maybe because Oda looked so loose and unimposing, the woman talking got a sense of encouragement from that. Later, it occurred to me that maybe it was that subtle sense of distance that made her restrained, steady voice stand out. Our sound recordist, Kawakami Takuya, is so dependable, I guess Oda knew he'd get a good recording.

— I was there at the lecture scene, as well. It felt like everyone there, including the audience, was part of making the shoot happen, and that vibe came through directly in the film. It honestly felt like everyone there was not just listening to her, but kind of filming her too.

I didn't expect her to open up about so many things as much as she did. I was supposed to be her dialogue partner, but you can see I barely said anything.

— Your presence was a bit intense, sitting there taking it all in without saying more than you had to; it was intense but in a reassuring way.

You really can't ask silly questions at a time like that. She was just beginning to speak from her own world, so you can't get in the way. I watched it in amazement. Earlier, at a meeting with me, she said, "I sincerely hope for the 'me' I'm becoming at this very moment." And it felt like that was exactly what I was witnessing right there. To me, it's a scene of true courage.

(Translated by Thomas Kabara)

* Interview conducted by Komori Haruka (Filmmaker) in Nagaoka on September 2, 2025, and compiled by Nakamura Daigo (SPUTNIK)

出会いに伴う覚悟

—『よみがえる声』

Determination to Meet People: The Voices of the Silenced

中村一成 | Nakamura Il-song

(ジャーナリスト | Journalist)

元徴用工や日本軍「慰安婦」などの証言を半世紀以上に亘り記録してきた映像作家、朴壽南（パク・スナム）と、娘の朴麻衣（パク・マイ）が共同監督したこの148分のドキュメンタリーには、排外主義と歴史改竄に汚染され切った現在日本の「原因」が詰まっている。

制作は、壽南が撮りためたが従来の作品で使用していない膨大なフィルムをデジタル化して残す作業をきっかけに始まった。難病で視

Co-directed by the filmmaker Park Soo-nam who has recorded the testimonies of conscripted laborers and the Japanese Army's "comfort" women over fifty years and her daughter Park Maeui, this 148-min documentary film is filled with reasons why today's Japan is thoroughly contaminated with both xenophobia and historical falsifications.

The film's production began with a project to digitalize a vast amount of footage which Soo-nam shot but did not use in her films in order to preserve it. Despite being in the process of losing her eyesight due to an intractable disease, Soo-nam is passionately determined to preserve history, and Maeui encounters the thoughts of her mother's interviewees.

Both meeting and succession were Soo-nam's starting point as a filmmaker. She met Lee Jin-woo who was arrested as the rapist-murderer of the Komatsugawa Incident in 1958 and was sentenced to death (some claimed that he was falsely accused). Born to a deaf mother and an alcoholic father, Lee Jin-woo



©『よみがえる声』上映委員会

力を失う過程にありながら、歴史を残したいという母の熱情と執念。そして協力者が彼女に託した祈りに麻衣が会ったのだ。

出会いと継承。それは映像作家、朴壽南の出発点でもあった。1958年の小松川事件で逮捕され、「レイプ殺人犯」（冤罪説もある）として死刑判決を受けた李珍宇（イ・チヌ）との出会いである。彼は聾啞者の母親と酒乱の父のもと、極貧と差別の中で育ち、就職試験も民族差別で落とされた。当時、壽南は朝鮮総聯の機関紙で働いていた。李珍宇と同じ二世である壽南は面会と手紙のやりとりを重ねる。だが民族団体は冷淡だった。レイプがどれだけマジョリティの憎悪や差別意識を煽り立てるかは、関東大震災時の「凌辱デマ」が証明している。幹部から「手を引け」と言われた壽南は拒否して組織を離れる。金子鎮宇^{しずお}として生きていた珍宇は、壽南との出会いによって、使う見込みのない朝鮮語を学び始めていた。

珍宇の「刑死」（1962年）が壽南の「生き直し」の契機だった。彼の生を継ぐ意味もあったのだろう。その後も証言を記録し、やがてペンをカメラに持ち替えた。差別と貧困で学びを奪われた者たちの語りや言い淀み、沈黙を刻むには映像が優位だと考えたのだ。

本作の軸はそれら記録映像の数々である。労務動員の挙句に戦争被害だけは「平等」に受けた被爆者、炭鉱に強制連行された者、沖縄に動員された末にスパイとして日本軍に処刑された軍属、いずれも朝鮮人の話だ。3・1独立運動弾圧時のサバイバー。そして日本軍性奴隷制の犠牲者たち……。合間にインサートされる右翼の街宣や川崎駅前へのヘイトデモ、軍港と化した横須賀の光景は、歴史的犯罪への贖いをせず、差別を制度化して来た結果に他ならない。

「記憶がある限り責任はなくなるらない」「あなたたちの死を無駄にはしません。闘い続けます」。壽南は繰り返す。

そこに自らを被写体にした母娘の在日としての人生体験が織り込まれていく。娘の名は新羅王朝最後の王太子「麻衣太子」に因んだという壽南の述懐で映画が始まり、後段で、学校での差別体験を経た麻衣本人の名乗り（通名の放棄）に繋がる流れは見事だ。出生と名付けという母娘の出会いと母の思いの継承である。安易な世代論は慎みたいが、母娘の世代的違いも奏功している。二世とは言え皇国臣民として生まれ、一世の体験を通して民族的苦難の記憶を分かち持ち、アイデンティティを奪還してきた壽南の一世的な揺れの無さに、日本で朝鮮人である葛藤を経た三世、麻衣の感性が介入する。母娘の「自明」の違いが映画に更なる奥行きを与えている。

日本から取材に来た壽南を、君が代を歌って歓待する韓国の農民たち。被爆で片目を失って以来、鏡を見たことも化粧をしたこともないという朝鮮人女性が、炭鉱町での同僚女性との語らいの中で、相

was raised amid extreme poverty and discrimination. He failed in an employment exam due to ethnic discrimination. At that time Soo-nam was a journalist working for the General Association of Korean Residents in Japan (Chongryon). Being the same second-generation Korean Resident in Japan as Lee Jin-woo, she repeatedly saw him and exchanged letters with him. But the Chongryon was indifferent. The rumors of sexual assaults at the Great Kanto Earthquake proved how a rape could stir up hatred and

discrimination among the majority of people. Although she was told to back off by management, Soo-nam refused to listen and left the organization. Jin-woo who had lived as Kaneko Shizuo began to learn Korean which he had no chance of using it after he met Soo-nam.

Jin-woo's execution (1962) gave Soo-nam a chance to be reborn. She continued to record testimonies probably because she wanted to live for him. Eventually, she used a camera instead of a pen as she thought film was much better for recording the narratives, hesitancy, or silence of those who had been deprived of learning by discrimination and poverty.

This film is based on such footage Soon-nam has shot. It shows how mobilized laborers ended up as A-bomb survivors, "equally" suffering from the war; how some people were forced to work in the coal mines while others were mobilized to Okinawa to be executed by the Japanese army as military spies. These are all the stories of Koreans, and we also see in the film a survivor of the oppressed March First Movement and victims of the Japanese Army's sexual slavery... Inserted in between are today's right-wing street campaigns, hate demonstrations in front of the Kawasaki station, and the seascape of Yokosuka which is now almost a military port. These are nothing but the consequences of a failed atonement for historical crimes and institutionalized discrimination.

"As victim memories endure, so does the accountability of perpetrators," "I will not let your deaths be in vain, I will continue the fight with my children and grandchildren," Soo-nam says so repeatedly.

Woven into these images are the life experiences of the mother and daughter as Korean Residents in Japan who stand in front of a camera. The daughter is named after Crown Prince Maui, the last Silla prince. The film starts with Soo-nam's such recollections, brilliantly leading to Maeui's self-identification (abandoning her legal alias) after she experienced discrimination at school. The mother meets the daughter by giving birth to and naming her and the daughter succeeds the mother's thoughts. While I should abstain from easy generalization about generations, the film is nevertheless successful with the generation gap between the mother and the daughter. Born as a subject of the imperial nation albeit the second generation, Soo-nam partook of the memories of ethnic hardships through the experiences of the first generation. Since then she has unwaveringly reclaimed her identity. By contrast, the third-generation Maeui has mixed feelings about her identity as she has gone through the conflict

手の持つ化粧品に抑えたい関心を示す。朝鮮人徴用工らが収容された長崎市の木鉢寮、廃墟の壁に貼られた「忍苦鍛錬」「半島應徴士頑張れ」などの標語の下には、掻き毫のように刻まれた、出身地や「煙草 喰 餅 酒」の文字がある。日本国に息子を縊り殺され新たな遺族となった李珍宇の母と、彼に殺された少女の母との交流、軍艦島で朝鮮に向けてクンジョルをする遺族の男性……。

母娘の共同作業は、出会いに伴う覚悟の一言で終わる。出会いを約束に変換できるのか。本作は観る者ひとりひとりの覚悟を問う。

上映 Screening

『よみがえる声』 *The Voices of the Silenced*

【特別招待作品 Special Invitation Films】

15日 Oct.15 16:20- [YC]

(表彰式に続いて上映 | Screening following the awards ceremony)

曖昧な顔の強度

——『ずっと一緒に』

Intensity of the Ambiguous Face: *Welded Together*

伊津野知多 | Izuno Chita

(映画研究 | Film Studies)

雪に覆われた一面灰色の風景と一体化してしまいそうな白い顔。緑がかった青い瞳が、この色彩のない世界に飲み込まれまいと静かに抗っている。はっきりした感情は表わさないが無表情というわけでもない。不安、苦悩、悲しみ、怒り、疲労、失望、諦念のようなものが、そして時おり期待や希望や強い意志のようなものが、それぞれは微かだが都度配分を微妙に変えながら交錯し、曖昧な複雑さとなって顔面に広がり、内に向かって沈静している。登場人物たちを取り巻く状況についてのあらゆる説明的な情報を排しながらも、明確な意図と美意識によって作りこまれた本作のスタイルは饒舌だが、それが観客に促す性急な解釈をカーチャの寡黙さとその顔の圧倒的な力が拒んでいる。

たとえばカーチャが、初めて会う幼い異父妹と母親が暮らす家を訪ねたとき。妹を愛しそうに世話する母を見つめるカーチャの表情はほとんど動かない。自分にはなかった母との幸せな幼少期をもつ妹に嫉妬する気持があるのだろうか。母と穏やかに再会できた喜びも見え

of being a Korean in Japan. Such self-explanatory differences between mother and daughter give more depth to the film.

Thus, in the film, South Korean farmers welcome Soo-nam by singing “Kimigayo” as she has come from Japan to interview them. A Korean woman, who has never looked in the mirror or has never worn makeup since she lost one eye when a-bombed, begins to show an irresistible interest in the interlocuter’s cosmetics as she talks to a fellow Korean woman in a coal-mining town. Laborers mobilized from Korea were housed in the Kibachi dorm in Nagasaki. Under the slogans on the wall of the ruins of the dorm: “We shall be strong subjects through endurance” and “Korean conscripts shall perform faithfully and diligently,” their hometowns and the letters of booze, rice cake, meals, cigarettes are written as if scratching. When Jin-woo was hanged to death by Japan and his mother became a new mourner, the mother of the girl Jin-woo murdered wanted to meet his mother and the two mothers interacted. A surviving family member prostrates himself (does *keunjoel*) towards Korea on the Battleship Island...

The mother and daughter’s collaboration ends with the words of determination to meet people. Is it possible to transform a chance meeting into a promise? The film asks how determined we spectators are. (Translated by Yamamoto Kumiko)

A pale face is almost merging with a completely gray landscape covered with snow. Greenish blue eyes are quietly resisting being swallowed up by this colorless world. It’s not terribly emotional but not expressionless. Anxiety, anguish, sorrow, anger, exhaustion, despair, resignation, or something like this occasionally blends with expectation, hope, or determination while each is imperceptible and is subtly changing its proportion from moment to moment, resulting in ambiguous complexity spread over the face and submerging inside it. While giving no information about the characters’ circumstances, this film is nevertheless eloquent with clear intention and elaborate aesthetics. Despite such cinematic eloquence, however, Katya’s reticence rejects any hasty interpretation by the audience who are overwhelmed by the power of her face.

When Katya meets her baby half-sister for the first time in her mother’s apartment, she gazes at her mother busy looking after her baby sister affectionately. In this scene she is almost expres-



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

上映 Screenings

『ずっと一緒に』 *Welded Together*【インターナショナル・コンペティション
International Competition】

10日 Oct.10 15:20- [CL] | 14日 Oct.14 12:30- [YC]



るだろうか、などと言語化できそうな感情を読み取ろうとしても、カーチャの静かで厳しい表情はそれらのどれも示してはいない。親友や溶接工場の温かい同僚たち、福祉施設の相談員といるときには少し緊張の解かれた様子で控え目な笑顔や泣き顔さえ見せることもあるが、そこには常に陳腐な共感を撥ねつけるような、孤独なわからなさが残り続ける。

カーチャの顔立ちは残酷なほど母と妹に似ている。だが二人は彼女より無邪気で表情豊かだ。まだ状況が分からない幼い妹はよく笑い、いつもご機嫌である。母は笑い、泣き、自分の情けなさを幾度も言い訳して娘に許しを乞う。妹の顔はカーチャが取り戻したいと願う失われた幸福な過去、母の顔はカーチャが抗おうとしている希望のない未来のようだ。灰色の世界で激しい火花を散らし家族までも溶接しようと奮闘するカーチャは、やがて妹に引き寄せられるように表情を得て、愛情深い笑みを浮かべるようになる。雪景色に温かみをもたらす妹のあどけない朗らかさと明るい色の服、自宅の居間に置かれたミラーボールがカーチャの未来も変えてくれるような気がする。「全部うまくいく」。だが、彼女の前には自分によく似たもうひとつの顔が立ちはだかっている。その顔が不甲斐ないなりの努力をしていることも映画は見逃さない。二つの顔に挟まれ、取り戻しかけた過去と不穏な未来の間で宙づりになったカーチャの顔は再び凝固する。

ともに暮らすようになってからも飲酒をやめられず生活が荒れていく母との関係に希望をもつことをあきらめ、愛する妹を守ることと引き換えに失うことを受け入れていくプロセスも、細かいショットの流れのなかで印象づけられるカーチャのあの顔のごく微細な変化によって示される。あらゆる感情を飲み込んでひとつにしたようなその忘れがたい顔は、ともすれば過剰になりそうな劇的起伏を微妙な表情で打ち消し複雑化しながら、すべてを物語っている。この顔で彼女は自分の現在を生きていくのだ。青い空と木々の緑、黄色の花畑が鮮やかなコントラストをなす春が来たとき、もうカーチャの白い顔が風景に紛れ溶けてしまうことはない。

sionless. Is she jealous of her baby sister who has, unlike her, a happy childhood with her mother? Is she happy with a peaceful reunion with her mother?—though we try to read Katya's emotions which are verbalized as these questions, her quiet and stern look shows none of these. When she is with her friends, her kind colleagues of the welding factory, and a consultant of a welfare facility, she is a bit relaxed, imperceptibly smiling or even crying. Even then her solitary incomprehensibility persists, always rejecting cheap sympathy.

Katya cruelly resembles her mother and sister. But they are more innocent and expressive than she. Not knowing what is going on, her baby sister often laughs and is always happy. Her mother laughs, cries, and asks Katya's forgiveness, making excuses about being a pathetic mother many times over. Her baby sister's face seems to embody the lost happy past which she wishes to recover, while her mother's face epitomizes the hopeless future against which she is fighting. Struggling to weld her family together with intense sparks in the gray world, Katya gradually becomes expressive with a loving smile, as if affected by her baby sister in bright clothes, whose innocent cheerfulness, adding warmth to the snowy landscape, seems to transform her future with the mirror ball illuminating the living room: as the song goes, "Everything will be alright." However, another face that resembles her stands in her way. The film documents the mother's efforts, even if useless, without a fail. Suspended between the two faces, between the past which she has almost recovered and an unsettling future, Katya's face hardens again.

The mother can't stop drinking and her lifestyle becomes more chaotic even after they all live together. Katya gives up a hope for a good relationship with her mother and begins to accept losing her beloved sister instead of protecting her. This process is expressed through subtle changes, perceptible from a flow of piecemeal shots, in Katya's face. Swallowing all sorts of emotions and combining them into one, her unforgettable face tells everything, while negating with her subtle expressions and complicating what tends to become excessively dramatic. She lives in the moment with this face of hers. When spring comes with the blue sky in sharp contrast to green trees and yellow flower fields, Katya's pale face is no longer lost to the landscape.

(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

[F1] フォーラム2 | Forum 1

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1
Yamagata Creative City Center Q1



輪廻の軋み

——『祝福の森』

The Creaking Cycle of Reincarnation: *Forest of Bliss*

早川由真 | Hayakawa Yuma

(映画研究 | Film studies)

『祝福の森』(1986)は音の映画だ。砂浜のようなところを犬が歩くショットで始まる。望遠レンズらしく距離感があるが、やけに足音は粒立つ。鳥の啼く声、鐘の音が聞こえる。霧の中をゆく舟が現れ、水を掻く櫂の音が響く。冥界めいた気配が漂う。この映画には、事態を説明するナレーションも、状況を飾り立てる伴奏音楽もない。人々の話す言葉を理解するための字幕すらない。物音や環境音がひたすらに響く。

映画を駆動するのは、循環する要素が織りなすリズムだ。冒頭、共喰いする犬たちが、W・B・イェイツ訳『ウパニシャッド』からの引用を導く。「万物は、食べる者と食べられる者に分かれる。種は食べられる者、炎は食べる者」。食う/食われるで生命は循環する。川に浮かぶ死体、死体を喰う犬、撒き散らされた糞。飾られる花、花を喰う牛、空に舞う風。これら循環する要素は韻を踏むように反復し、喧騒を形づくる。得体の知れない修行者の祈る声はただの音に還元され、響き渡る咳やゲップの音、額を地面に打ちつける音と同列のものとして喧騒に紛れてゆく。人間も循環の一要素にすぎない。

何が起きているのか。タイトルに次ぐ字幕で示されるように、ここはガンジス川の岸边にあるインドの聖地ベナレスであるらしい(原題*Forest of Bliss*はその別名。ヒンディー語ではヴァーラーナシー)。だが人物の名前や素性は明かされない(治療師、修行者、火葬を司る不可触民の長という3人が何度も登場するが、そもそも見分けるのも難しい)。宗教的な儀式の解説もない。説明を求めて苛立つ観客もいるだろうか。この曖昧さは、神秘的な“ヤバいインド”というオリエンタリズムに基づく偏見を助長するかもしれない。監督のロバート・ガードナーはどういう見だろう。ガードナーはニューギニア島のダニ族を撮った『死んだ鳥』(*Dead Birds*, 1963)、エチオピアのハマー族を描いた『砂の川』(*Rivers of Sand*, 1974)など、民族誌映画を手がけてきた人物だ。製作者との対談形式で全ショットを解説した書物*Making Forest of Bliss* (Harvard UP, 2001)で監督はこう語る。謎解きを待つのではなく、観る者は各自の答えを見つけて「彼ら自身の人類学を実践する」のだと(p. 78)。たとえば、なにかが軋む音はやがて画面と結びつき、櫂を漕ぐたびに鳴る舟の軋みだとわかる。観る者はそ

Forest of Bliss (1986) is a film of sounds. It begins with a shot of a dog walking probably on the sandy beach. Shot, perhaps, with a telephoto lens, the dog looks distant but we can hear its footsteps clearly. We hear birds singing, bells ringing. And we see a boat sailing through the fog with the echoing sound of oars in the water. There is an air of the underworld. This film has neither narration to explain what is going on nor musical accompaniments with which to embellish the situation, let alone subtitles to understand what people say. We only hear noises and environmental sounds.

What drives the film is the rhythm created by circulating elements. At the beginning dogs feeding on each other facilitate a quotation from *The Ten Principal Upanishads* by W. B. Yeats: “Everything in this world is eater or eaten. The seed is food and the fire is eater.” Life circulates through the eater and the eaten—bodies floating in the river, dogs eating dead bodies, and scattered feces; decorated flowers, cows eating flowers, and kites flying in the sky. These circulating elements recur as if to rhyme, shaping the hubbub of the place. Prayers a mysterious ascetic says are reduced to “just” sound, being lost to noise as the same level of rumbling coughs and burps or the sound of hitting the ground with their forehead. Humans too are only one of these circulating elements.

What is happening here? According to the subtitle following the title, this looks like Benares the holy city on the river Ganges (“Forest of Bliss” used as the original title is its alias, i.e., Varanasi in Hindi). But we are not told of the characters’ names or identity (three people: a healer, an ascetic, and a leader of the untouchable in charge of cremation repeatedly appear, but it’s hard to tell the difference). Even a religious ritual is not explained. Are there any spectators who are annoyed because there is no explanation? Such ambiguity may encourage Orientalist prejudice about mysteriously “crazy India.” What does the director Robert Gardener make of this? He filmed ethnographical films, including *Dead Birds* (1963) that features Dani people on New Guinea and *Rivers of Sand* (1974) that depicts Hamar people in Ethiopia. In *Making Forest of Bliss* (Harvard UP: 2001), a book that explains all shots of this film in a conversation with the producer, Gardener says this: “The audience would not simply wait for the mysteries to be dispelled but would come up with their own solutions, supply their own answers, so in that way they would be doing their own anthropology” (p. 78). For example, the sound of something creaking eventually aligns with the screen image, so we understand that the boat creaks each time the paddler paddles. The spectator is thus invited to gradually perceive innumerable noises as related to the cremation of the Hindus who want to be released from the cycle of reincarnation.

How are we to receive this film in the context of Direct Cinema? Emerging in the 1950s when cameras became lighter and synchronous recording developed, Direct Cinema utilized complex editing while boasting of the vivid reproduction of reality. Herein lies a paradox. Pay attention to how many cameras are used or how a sound continues or is interrupted between shots. “Direct” impressions result from ingenious editing (Frederick Wiseman, for example, often inserts another take while continuing a sound). Isn’t the sound design of this film a bit like Wiseman’s, devoid of explanatory sounds? An excessive deluge of noise shakes the spectator’s body. In this sense, its intention to be “direct” is expressed in a completely

のように誘われて、数多の騒がしい物音が、輪廻からの解脱を願うヒンドゥー教徒たちの火葬にまつわるものと徐々に悟ってゆくのだ。

本作は、ダイレクト・シネマの文脈からはどう映るだろう。1950年代以降、カメラの軽量化や同時録音の発展に伴い登場したダイレクト・シネマは、現実の生々しい“再現”を謳いつつ複雑な編集を駆使することになった。ここに逆説がある。カメラの台数や、ショット間での音の持続/断絶に注意すると面白い。“ダイレクト”な印象は巧妙な編集の賜物でもある（たとえばワイズマンはよく音を持続させつつ別テイクのショットを挿入する）。説明的な音声を排した本作の設計はワイズマン的だろうか。過剰なまでの物音の氾濫が観る者の身体を揺さぶるという点では、“ダイレクト”の志向はまったく異なる状態で示されている。

爆音映画祭で上映しても凄そうな、騒々しい物音たち。死んだロバの頭が階段をゴツゴツと打つ音。花が摘まれて茎からプチリともぎ取られる音。やたらと際立っているのは、編集で強調されているからだ（p. 29, 51）。近辺の森で録音されたという木材の落下音が、繰り返し轟く。鳥の囀り、竹を割る音、床を掃く音、煙草を吐く息。循環する要素の喧騒に、街中に鳴り渡る歌や鐘の音が重なる。安易に陶醉させる伴奏は、ここにはない。即物的な物音の反復が、観る者を乾いたトリップへと誘うのだ。カメラの絶妙な距離感を攪乱する、過剰な物音たち。その響きは、輪廻の過程で軋む生命の痕跡のようだ。

different manner.

The film is filled with loud noises that might impress the Bakuon Explosive Sound Film Festival: the sound of a dead donkey's head hitting the stairs hard; and the sound of plucking flowers—these sounds are very prominent simply because they are underscored through editing (op. cit., pp. 29; 51). We repeatedly hear the sound of falling wood, recorded in the nearby forest. The hubbub of circulating elements—birds' singing; the sound of splitting bamboos; the sound of sweeping the floor; and blowing smoke—overlaps with songs and the sound of bells ringing throughout the town. No musical accompaniment is here used to easily impress the audience. Rather, materialistic noises are repeated to invite the spectator to a dry trip. Excessive noises disturb the camera's perfect distance and they may resemble the reverberation of life in the creaking cycle of reincarnation.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

上映 Screening

『祝福の森』Forest of Bliss

【アメリカン・ダイレクト・シネマ Unscripted: The Art of Direct Cinema】

14日 Oct.14 12:45- [CS]

ロバート・クレイマーとの旅

A Journey with Robert Kramer

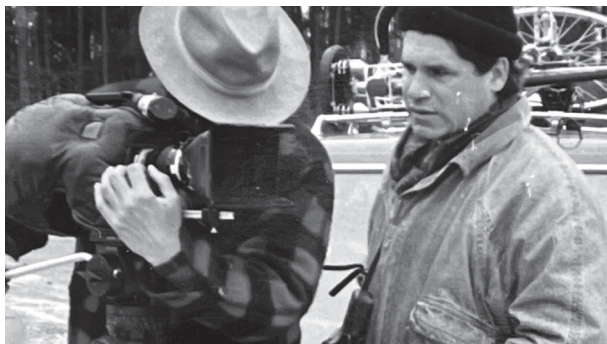
リシャール・コパンス | Richard Copans

(プロデューサー、撮影監督 / インターナショナル・コンペティション審査員 |
Producer, Cinematographer / Juror of International Competition)

ロバートに会ったのは1979年だった。私はIDHEC（仏国立映画学校、現FEMIS）を1968年に卒業していて、つまりどれだけ政治的な時代だったかは分かるだろう。私自身は61年から、アルジェリア戦争への怒りがきっかけですでに政治的になっていた。10年間、撮影部で徐々に昇進したが、最も重要だったのは「シネリュット」という政治闘争映画集団のメンバーだったことだ。73年から79年にかけて我々はストライキや女性たちの戦い、移民たちの闘いなどについて、6年で8本の映画を製作した。自分がプロデューサーになるとは思わなかったし、ドキュメンタリーも想像もしていなかった。映画学校ではこの二つには未来はない、と思い込んでいた！

政治闘争映画からドキュメンタリーへ道が開け、「ニュースリール」に出会った。70年代の終わりにはロバート・クレイマーはフランスでかなり有名になっていて、フランスを訪れて『マイルストーンズ』を上映し、1976年には劇場公開された。そしてある女性プロデューサーがポルトガルにいた彼をフランスに呼び、私は彼女に紹介されて彼のフランスでの第一作『ガンズ』で撮影監督を務めた。意気投合して、友人になり、政治的にも共感し合ったのと、あと私が半分アメリカ人なので英語ができたことも大きかったのではないと思う。だが何よりも、我々は映画的に強く結びつき、亡くなる99年まで密接であり続けることになる。最初は撮影監督、それが彼のプロデューサーにもなれば、アシスタントにもなったり……12本から14本の映画を共に作ったが、ありとあらゆる役目をやっていた！

ロバートに自分でカメラをやらせたのは私だ。以前にもビデオカメ



『ロバートを探して』Looking for Robert

I met Robert in 1979... I went to IDHEC and graduated in 1968, so you can imagine at that time it was pretty active politically. And I myself was already political since 1961, I was very young but was angry about the Algerian war. For 10 years I came up through the camera department, but most importantly I was part of a militant cinema collective called 'Cinélutte,' from 73 through 79. And those films we made about strikes, women's fights, the struggles of the immigrants in France, 8 films in 6 years. I never thought I would work as a producer, and never in documentaries. Those were two words that in film school we thought there was no future!

The political militancy films opened the way for documentaries, and I discovered 'Newsreel.' At the end of the 70's Robert Kramer was becoming quite famous in France, the critics praised his works then he came and showed *Milestones*, released in cinemas in France in 1976. In 79 a woman producer brought him to France from Portugal, I met him through her and first worked with him as director of photography for *Guns*, the first film he made in France. We hooked up, we became friends, connected politically and also I imagine because I was half American and I

うなら操作した経験はあったが、16mmのフィルム・カメラとなると……「本物のプロの仕事」「技術者の力」、彼は直接には口にしなかったがそんな考えが頭にあったのは明らかだった。だが『ルート1/USA』が彼のヴィジョンでなければならなかったのは明らかで、そこで技術面はすべて私が引き受けるから「自分がやりたいように撮影すればいい」と伝えた。映画を見れば彼が単に優れたカメラマン以上であることが分かる。彼独特の世界の見方、彼のとてもパーソナルなヴィジョン、じっくり時間をかけてそこに彼がいたこと……。素晴らしかった！彼の撮影はその体験を自ら生きて、人々に会うことで成立していた。

ロバートには物事が見えていた。時に見落としたかと思っても、編集で映像を構築するなかで全体がひとつのシークエンスになり、そこに時間が展開する。その時その時の時間、そこにあった瞬間を捉え、映画のすべては時間についてのものとなる。自分では言わなかったし文章でもそう言う書き方はしていないが、彼が撮った映像のすべてにはその特質が……すべてがリアルで、映っているのはすべてその場、その時における人間の実際の体験なのだ。

最後の映画を北フランスで撮っていた時、ヨーロッパではこれが最後だと感じた。ロバートは、そして私も同様に、政治的に道を見失っていた。「ニューズリアル」創立宣言のマルクス主義的革命思想から『平原の都市郡』のラストに至るまで、道が明確に見える。映画のベンがロバートの分身であるのは、『アイス』から『ドックス・キングダム』を経て『ルート1』までポール・マクアイザックが政治的な旅を共にしたのと同様だ。ベンはロバートがルーベで会った盲人で、映画の中の彼は明らかにロバート自身だ。力強いヒーローではおおよそなく、すべてが彼がこの世界にいて、世界をどう見ているのか、未来にどんな先見を持ち得るのかについてであり、そして目が見えない。「俺は霧の中にいて、何も見えず、迷っている」。

* オンラインインタビュー、2025年9月14日、聞き手・構成・翻訳＝藤原敏史（映画作家）

上映 Screenings

『ルート1/USA』Route One/USA

（監督：ロバート・クレイマー | Dir. Robert Kramer）

【再訪やまがたクラシックス YIDFF Classics on Digital】14日 Oct.14 17:40- [F3]

『ロバートを探して』Looking for Robert（監督：リチャード・コパンス | Dir. Richard Copans）【審査員作品 Jurors' Films】15日 Oct.15 13:25- [CL]

編集後記

ひとえにダイレクト・シネマと言ったところで、分け入ってみればその主題はさまざま、方法論にも偏差が認められ、どうやら一筋縄ではいかぬらしい。「ダイレクト」とはなんぞや、という問いも浮上してきそうだ。「ドキュメンタリー」なるいっそう広汎なカテゴリーにしても同断であろう。そのことをこの映画祭はずっと示し続けてきたように思う。それを多様性など一括りに称しても面白みはない以上、紙幅のかぎり、できるだけ個々の映画の具体に、手触りに迫りたいと希いつつ、あるいはその営為の道行きと奥行きをつぶさに追おうと欲するなかで、今回の『SPUTNIK』もまた編集された。7度目の発行とあいなった本誌が成立したのもこれまでと変わらず、寄稿者、翻訳者、広告ご協賛の皆様の多大なお力添えあつてのこと。この場を借りて厚く御礼申し上げる。（中村大吾）

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 2025 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) ©2025

〒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：2025年10月14日 | Date of Publication: October 14, 2025

could speak English pretty well. But most importantly we connected through cinema, we remained close until his death in 99. I evolved from being his director of photography, then his producer, also his assistant... so we made 12 to 14 films together, in which I could work in any capacities!

I encouraged him to take the camera himself, he had done some videos, but with 16 mm cameras... “the real professional stuff” “the power of the technician,” he didn’t say it but it was obvious that was in his head. But to me it was obvious that *Route One/USA* must become his vision, so I told him I would do everything technical around, and “you can just film in the way you want to film.” The film revealed that he was more than a great camera person: it’s really the particular way to look at the world, his very personal vision, the time that he spent and his presence... It was fantastic! The experience had to be lived when you shoot, meeting people.

He sees things, sometimes he misses, but in the way he organizes the editing, the whole thing becomes a sequence with the development of time. He captured the present time, the present moment, it is all about time. He doesn’t say it, he never wrote about it that way, but each shot of his has the quality of... this is for real. This is really happening for this person and to others.

When we made his last film in the north of France, I felt he was finishing with Europe. He was obviously, as I was, lost politically. There is a clear path you can see from the Marxist revolutionary in the foundational text of Newsreel to the end of *Cities of the Plane*. Ben in the film is a double of Robert, just like Paul Mclsaac in *Ice* then in *Doc’s Kingdom* and *Route One* he made a whole political trip with. Ben was a real blind guy Robert met in Roubaix, obviously in the film he was Robert, in no way a very powerful hero but somebody in the world, how he looked at the world, how he envisions the future, and he is blind... “I am in the fog, I cannot see, and I am lost.”

* Interview conducted online and compiled by Fujiwara Toshi (Filmmaker) on September 14, 2025

Editorial

Even if it’s simply called direct cinema, a closer look reveals varied themes and divergent methodologies, suggesting something anything but straightforward. The question of what “direct” means exactly is bound to come up. The same could be said for the broader category called “documentary.” I feel this film festival has consistently demonstrated this complexity. But since lumping them together with labels like “diversity” won’t do, it is my hope that, within these pages, we can approach what is tangible and material in each of these films as closely as possible, or, rather, meticulously trace the path and depth of their endeavor. And it was in this spirit that we assembled the current issue of *SPUTNIK*. As always, reaching the seventh issue of this magazine would not have been possible without the support of our contributing writers, translators, and sponsors. We would like to take this opportunity to extend our sincerest gratitude to them all.

(Nakamura Daigo, translated by Thomas Kabara)