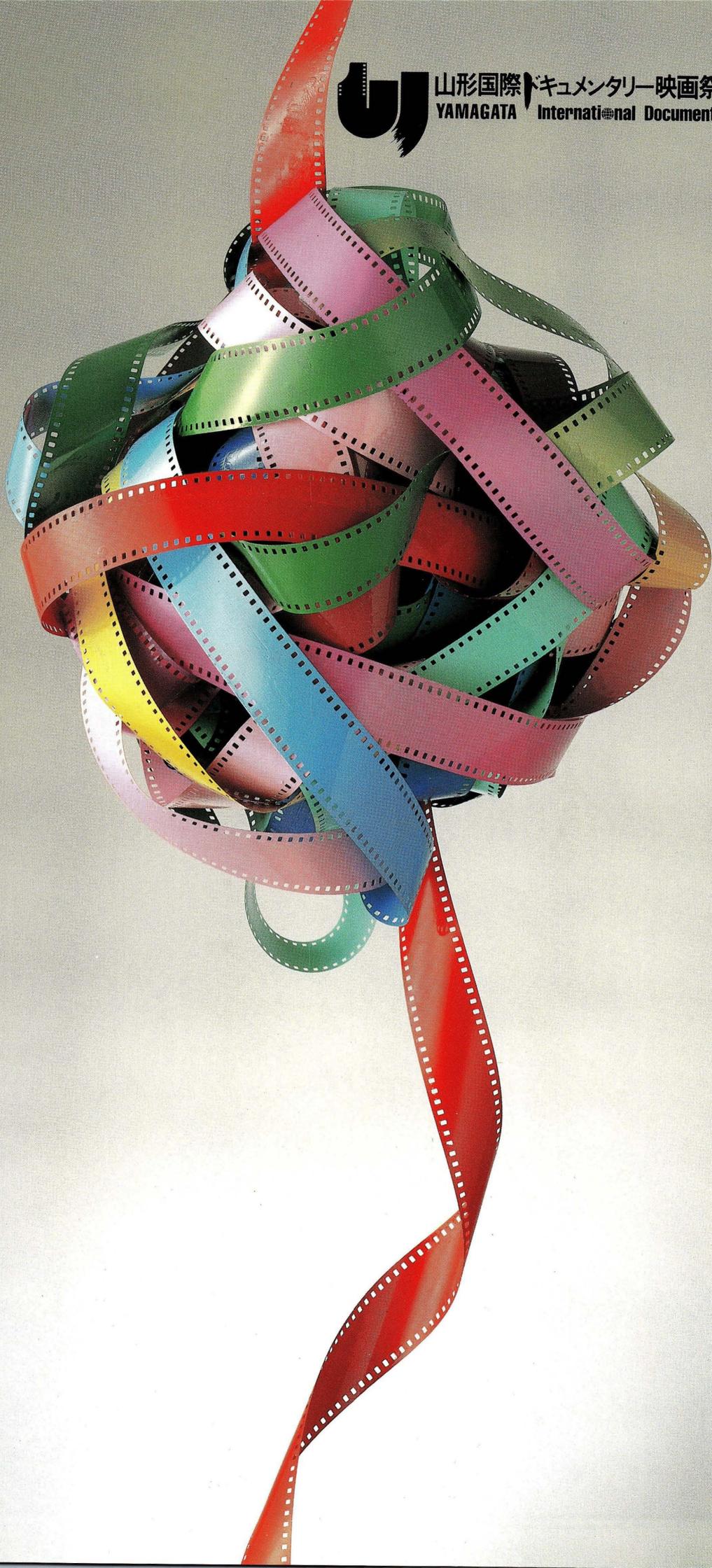




山形国際ドキュメンタリー映画祭'89
YAMAGATA International Documentary Film Festival '89





山形国際ドキュメンタリー映画祭'89
YAMAGATA International Documentary Film Festival '89

1989年10月10日(火)~15日(日)
October 10-15, 1989

メイン会場：山形市中央公民館(AZ七日町)
At Yamagata Central Public Hall (AZ Nanoka-machi)

主催：山形市／やまがた100周年推進協議会
Presented by Yamagata City, Yamagata City Centennial Council

協賛：国際交流基金
SUPPORTED BY: The Japan Foundation

後援：文化庁／日本映画製作者連盟／映像文化製作者連盟／
川喜多記念映画文化財団／東京国際映像文化振興会／外国映画輸入配給協会／
山形県／山形県教育委員会／山形市教育委員会／
山形商工会議所／山形コンベンションビューロー／
山形市芸術文化協会／山形県興業環境衛生組合／山形市報道機関各社

WITH THE COOPERATION OF:

Agency for Cultural Affairs
Motion Picture Producers Association of Japan
Japan Association of Cultural Film Producers
Japan Film Library Council/Kawakita Memorial Film Institute
Tokyo International Film Festival
Foreign Film Importer-Distributors Association of Japan
Prefecture of Yamagata
Board of Education, Yamagata Prefecture
Board of Education, Yamagata City
Yamagata Chamber of Commerce and Industry
Yamagata Convention Bureau
Art and Cultural Society of Yamagata City
Industrial Association of Environment Sanitation of Yamagata Prefecture
Press companies in Yamagata City

目次

ご挨拶	金澤 忠雄
ご挨拶	田中 哲
ご挨拶	勅使河原 宏
プログラム	
審査委員プロフィール	
小川紳介インタビュー	
山形、ドキュメンタリー映画	
そして山形国際ドキュメンタリー映画祭'89	
正式出品作品	
アズル	
100人の子供たちが列車を待っている	
ダニ、ミヒ、レナートそしてマックス	
井戸の上の眼	
ロッツ・ゲッター	
無敵の人々	
ノーボディー・リスンド	
オリ	
家族写真	
フィリピン、私のフィリピン	
プレーントーク & コモンセンス	
ルート1	
時は名前を持たない	
踏切のある通り	
精神の武器	
ヨリス・イヴェンスの思い出	
ベルト・ホーヘンキャンプ	
招待作品	
風の物語	
よみがえれ カレーズ	
老人の世界	
特別上映作品	
光のリング	
イ短調のパン	
僕は怒れる黄色人種	
ルイジアナ物語製作の時	
リチャード・リーコック	
ロバート & フランシス・フラハティ・メモリアル上映作品	
極北のナヌーク / モアナ / アラン /	
土地 / ルイジアナ物語 / ゲルニカ	
日本ドキュメンタリー映画の黎明	
安井 喜雄	
ティーチン“アジアの作家は発言する”プレゼンテーション	
スティーヴン・テオ	
ティーチン“アジアの作家は発言する”参加者プロフィール	

CONTENTS

Message by Tadao Kanazawa	3
Message by Satoshi Tanaka	4
Message by Hiroshi Teshigawara	5
Program	6
The International Jurors of YIDFF '89	8
Interview with Shinsuke Ogawa	10
Yamagata, Documentary and YIDFF '89	
Films in Competition/ AZUL	14
Films in Competition/ ONE HUNDRED CHILDREN	
WAITING FOR A TRAIN	16
Films in Competition/ DANI, MICHI, RENATO AND MAX	18
Films in Competition/ THE EYE ABOVE THE WELL	20
Films in Competition/ LODZ GHETTO	22
Films in Competition/ THE INVINCIBLE ONES	24
Films in Competition/ NOBODY LISTENED	26
Films in Competition/ ORI	28
Films in Competition/ OVER THE THRESHOLD	30
Films in Competition/ PHILIPPINES, MY PHILIPPINES	32
Films in Competition/ PLAIN TALK & COMMON SENSE	
(UNCOMMON SENSES)	34
Films in Competition/ ROUTE ONE/USA	36
Films in Competition/ TIME HAS NO NAME	38
Films in Competition/ THE CROSSROAD STREET	40
Films in Competition/ WEAPONS OF THE SPIRIT	42
In Memory of Joris Ivens	
by Bert Hogenkamp	44
Special Invitation Films/ A TALE OF THE WIND	48
Special Invitation Films/ AFGHAN SPRING	50
Special Invitation Films/ PICTURES OF THE OLD WORLD	52
Other Films/ RING OF LIGHT	54
Other Films/ PAN IN "A" MINOR:	
STEELBANDS OF TRINIDAD	55
Other Films/ I AM FURIOS YELLOW...	56
The Making of Louisiana Story	
by Richard Leacock	57
A Salute to Robert and Frances Flaherty	64
Nanook of the North/Moana/Man of Aran/	
The Land/Louisiana Story/Guernica	
The Dawn of Japanese Documentaries	
by Yoshio Yasui	66
The Asia Symposium	
by Stephen Teo	74
Participants of the Asia Symposium	78

山形市制施行100周年記念事業の一環として、山形国際ドキュメンタリー映画祭'89を開催することになりました。100周年という意義ある年を記念し、今後、隔年ごとに継続して開催していこうとするものです。

これは、世界から集まった、優れたドキュメンタリー映画をコンペティション形式で上映するものです。最も優れた作品には、ドキュメンタリーの父ともいわれるロバート・フラハティ夫妻の名前を冠し300万円を贈呈します。

山形市は、戦争のない平和な社会を願って、1984年に平和都市宣言をしました。本映画祭への応募作品の中にも、事件や戦争を扱っている作品が数多く寄せられたと聞きますが、その根底では平和を望む気持を表現しているものと確信します。そして、本映画祭に参加する皆様方が、お互いに交流を図ることによって、平和を考え、それぞれの国を理解し合い、友好が深まることを期待いたします。

さらには、世界中の映像作家がこの映画祭を目標にするような、充実した内容にしていきたいと考えています。また、若い作家がこの映画祭を登竜門として世界にはばたくことを楽しみにしております。

The YAMAGATA International Documentary Film Festival (YIDFF) is a project marking the 100th anniversary of the municipalization of Yamagata City. To commemorate this centennial year, we plan to hold the YIDFF on a biennial basis hereafter.

The YIDFF will put together a programme of excellent documentary films from all over the world. They will be featured in a competition section and the best film will be awarded a cash prize worth ¥3,000,000. This award is named the *Robert and Frances Flaherty Award* after the "father of the documentary" and his wife.

Yamagata City declared itself a peace-loving city in 1984. Its hope is that there will be a peaceful world without any war. Many films dealing with disorder and war were submitted to the festival but we believe that the desire for peace forms the basis of these films. We expect all our guests, participants and audience to exchange views, to express the desire of peace, to promote mutual understanding of each other's countries and achieve lasting friendship.

We plan to make this festival a substantial one — one in which all the filmmakers from all over the world will set their goals by. We hope to make our festival a gateway to success for young filmmakers.

金澤忠雄

Tadao Kanazawa

山形市長/やまがた100周年推進協議会会長

Mayor of Yamagata City

Chairman, Yamagata City Centennial Council

President, YIDFF'89 Organizing Committee

山形市は城下町ではあるが、武士のというより町人の町の色彩が強い。一つの城主の家系が続いてきた所と違って、ここは、実に12家が次から次に国替えしている。ちょうど、かつての官選知事時代のように、長いもので30年短いもので2、3年で交替しているからである。

こんな状態であるから、ここに住む町人や職人や農民は、士族グループとある種の距離を置いて接しており、それぞれに独自性を強く持ち、城主の庇護など当てにしない姿勢がみられた。

12家の城主のひとりに、七代目に松平大和守がいる。大変な芝居好きで、当時の上演した演目や内容を詳細に記録している。それが「大和守日記」と呼ばれるもので、その中に実に興味深い記事がある。元禄2年と4年の2回、山形城内で、町民の自作自演による芝居を上演していることである。

これは我が国“地芝居”の第1号で、しかも、殿様と町人が一緒になって芝居づくりをした話は、他では予想もつかないことだ。

山形には、こうした文化芸能を育む土壌があった土地柄であると言える。これが「なぜ山形でドキュメンタリーか」という質問への返答だ。

Though Yamagata City has developed from being a castle town, it has more of an atmosphere of a city of tradesmen than of samurai warriors. It was ruled by as many as twelve families of feudal lords instead of one long lineal family. The longest-ruling family ruled for thirty years while the rule of other families was limited to short periods; the shortest reign was only a few years. This situation is reminiscent of the way in which governors were appointed by the government to serve in a city for short terms in the Meiji era.

Under such a condition, the merchants, craftsmen and peasants of Yamagata did not depend on their feudal lords but adhered to their own independent ways. The people of Yamagata, therefore, seem never to have taken to their lord.

Matsudaira Yamato-no-kami, the seventh lord of the twelve families, was fond of plays, and left detailed records of performances in those days in his “Diary of Yamato-no-kami”. There is quite an interesting description in this book. It is that a play, written and acted by the ordinary citizens, was performed in Yamagata Castle in 1689 and 1691.

This must have been the first local play performed in our country and in no other places did the lord of the city and the ordinary people come together to enjoy a play.

We understand from this episode that Yamagata had the climate to create and cultivate such local entertainment. This is our answer to the question, “Why are we showing documentary films in Yamagata?”

田中 哲

Satoshi Tanaka

山形国際ドキュメンタリー映画祭'89実行委員長
Chairman, YIDFF '89 Organising Committee

地球の上空には、人工衛星がすき間のないほど浮かび、情報のネットワークが網の目のように世界を包んでいる。それを通して、さまざまな地域での事件が、我々の家庭のテレビ画面にリアルタイムに飛び込んでくる。それが、現代の映像の先端的なあり方とっていい。

しかし、こうした時代だからこそ、私には『ドキュメンタリーとは何か』と問う山形市の今回の試みが、極めて時宜にかなった催しと思えてくるのだ。

いくら情報技術が高度化したとはいえ、ニュー・メディアでは伝わらない熱いメッセージというものがある。人の体温を直接伝えるたくさんのフィルムが、盛んに作られている。だから、そのフィルムを、みんなで集まって鑑賞し、それをめぐって議論をたたかわす熱い広場が必要だ。山形市が世界に向かって提供しようとしているのは、そういう時と場だ。

ドキュメンタリーの核心は、さまざまな事実をどうとらえるかという、その視点にある。ある事件や状況が示すさまざまな表情の背後には、表面から見えない、あるいは表面とは全く異なった意味を持った事実というものがある。さまざまな現象のよせあつめの中から何を拾い、何を捨て、それをどう縫い合わせ、どう構築していくのか、ドキュメンタリーに要求されているのは、その中心部に一貫して迫っていく鋭い目だ。

しかし、こう書いてきて、このプロセスが、あまりにいけばなに似ているのに驚く。植物のさまざまな要素の中から、必要なものだけを取り出し、それを空間の中に、植物の新しい姿を蘇らせつつ組み上げていくのがいけばなだからだ。

私もドキュメンタリー体験から映画に入ってしまった。だから、ドキュメンタリーは自分の映画の原点だと思し、そのせいもあってこのような試みは格別の親しみを感じる。

こういう企画は、持続性が大切だ。派手にぶちあげて花火のように終わってしまうのではなく、何年も何年も、じっくり追及していく。そうするとその中から、必ず新しいものが芽生え、それがひとつの運動になって広がっていく。山形の地に、世界的な視野でそういう場が作りあげられていくことを、心から期待している。

Today the universe is filled with satellites and dense communication networks are set up all over the world. They make it possible for us to see incidents happening in the various parts of the world in real time on TV in our own houses.

Keeping this in mind, Yamagata City's attempt to find out what a documentary is seems to be a most timely event for me. No matter how sophisticated the communication system has become there are passionate messages which cannot be conveyed through the news media. Yamagata City offers us the time and place to see such films full of messages and discuss them.

The most important part of the documentary is the filmmaker's point of view. Behind an incident lie facts which often cannot be noticed from the outside. And these facts are sometimes different from those seen from the outside. What is required for documentary filmmakers are the sharp eyes to determine what to pick out and what to leave out from a collection of facts. And these facts are to be weaved and constructed into a work based on the filmmaker's point of view.

It surprises me to realize how this process resembles that of Ikebana. In Ikebana we are to cut off the unnecessary parts from the plants and recreate a new form in space.

I started my career in filmmaking as a documentarist. In other words, the documentary is the starting point of my filmmaking; and therefore, I especially like this kind of event.

However, continuity is the most important thing for such an event. As the years go by, something new which can later become a big movement will surely be born. I will be thrilled to see Yamagata City become the center of such a movement someday.

勅使河原宏

Hiroshi Teshigawara

審査委員長

President of Jury

プログラム
PROGRAM

会場 Venue	月日 Date	10/10(火) Oct. 10 Tues.	10/11(水) Oct. 11 Wed.
中央公民館 (大ホール) Central Public Hall 6th Floor, AZ Nanokamachi			9:30 100人の子供たちが列車を待っている ONE HUNDRED CHILDREN WAITING FOR A TRAIN
			11:30 家族写真 OVER THE THRESHOLD
			13:30 老人の世界 PICTURES OF THE OLD WORLD
	16:00 開会式 Opening of YIDFF	15:45 井戸の上の眼 THE EYE ABOVE THE WELL	
	16:30 記念講演会 Commemorative Address	18:15 踏切のある通り THE CROSSROAD STREET	
	17:30 記念作品上映 「極北のナヌーク」 Screening of "Nanook of The North"	20:45 風の物語 A TALE OF THE WIND	
	19:00 歓迎パーティ (グランドホテル) Cocktail Reception		
中央公民館 (大会議室) Conference Room 4F	11:30 開場 Doors open 12:00 開映 Screening Starts		ロバート & フランシス・フラハティール・ メモリアル The Films of Robert & Frances Flaherty 極北のナヌーク/モアナ/アラン/土地/ ルイジアナ物語/ゲルニカ Nanook of the North/Moana/ Man of Aran/The Land/ Louisiana Story/Guernica
			16:40 イ短調のパン PAN IN "A" MINOR: STEELBANDS OF TRINIDAD 18:00 アズル AZUL 20:10 無敵の人々 THE INVINCIBLE ONES
シネマプラザ Cinema Plaza			
フォーラムII Forum II			18:00 プレーントーク & コモンセンス PLAIN TALK & COMMON SENSE 20:30 フィリピン、私のフィリピン PHILIPPINES, MY PHILIP- PINES
シネアートII Cine Art II			18:00 時は名前を持たない TIME HAS NO NAME 19:30 ロッツ・ゲットー LODZ GHETTO
スカラ座 Scala-za			17:30 ルート1 ROUTE ONE/USA

★時間は開映時間。開場時間は20分前となります。Note: Theatres open 20 min. before the screenings.

	10/12(木) Oct. 12 Thur.	10/13(金) Oct. 13 Fri.	10/14(土) Oct. 14 Sat.	10/15(日) Oct. 15 Sun.
	9:30 ダニ、ミチ、レナート & マックス DANI, MICHI, RENATO AND MAX	9:30 オリ ORI	9:30 プレーントーク & コモンセンス PLAIN TALK & COMMON SENSE (UNCOMMON SENSES)	9:30 風の物語 A TALE OF THE WIND
	12:50 僕は怒れる黄色人種 I AM FURIOUS YELLOW.../ BAKIT DILAW ANG GITNA NG BAHAG-HARI?	12:05 フィリピン、私のフィリピン PHILIPPINES, MY PHILIP- PINES	12:30 イ短調のパン PAN IN "A" MINOR: STEELBANDS OF TRINIDAD	12:00 よみがえれカレーズ AFGHAN SPRING
	15:45 精神の武器 WEAPONS OF THE SPIRIT	14:15 光のリング RING OF LIGHT	14:30 ロッツ・ゲットー LODZ GHETTO	14:20 老人の世界 PICTURES OF THE OLD WORLD
	18:15 ノーボディ・リスンド NOBODY LISTENED (NADIE ESCUCHABA)	16:10 無敵の人々 THE INVINCIBLE ONES	17:20 ルート1 ROUTE ONE/USA	17:00 表彰式 Award Presentation Ceremony
	21:15 よみがえれカレーズ AFGHAN SPRING	18:30 時は名前を持たない TIME HAS NO NAME		18:00 大賞受賞作品上映 Prize-Winning Film
		20:30 アズル AZUL		
				フェアウェルパーティー (大会議室) Farewell Party
	日本のドキュメンタリー映画の黎明 The Dawn of Japanese Documentaries 1. 実写／活動写真の夜明け The Dawn of the Moving Photo- graph and the "Real Film" 2. 弾圧されたフィルム The Suppressed Films 3. 教育映画の普及 The Spread of the Educational Film	日本のドキュメンタリー映画の黎明 4. 花開く文化映画 The Blooming Culture Film 5. 国策・戦意昂揚への傾斜 The Trend Towards National Poli- cy and the Upsurge of Militarism	参加監督作品上映 Asian Films by Symposium Par- ticipants 16:00～ ティーチイン 「アジアの映画作家は発言する」 Asia Symposium	
	16:40 光のリング RING OF LIGHT 18:00 フィリピン、私のフィリピン PHILIPPINES, MY PHILIP- PINES 19:40 プレーントーク & コモンセンス PLAIN TALK & COMMON SENSE	15:10 よみがえれカレーズ AFGHAN SPRING 17:30 ダニ、ミチ、レナートそしてマックス DANI, MICHI, RENATO AND MAX 20:15 精神の武器 WEAPONS OF THE SPIRIT	15:00 僕は怒れる黄色人種 I AM FURIOUS YELLOW... 17:30 家族写真 OVER THE THRESHOLD 19:00 100人の子供たちが列車を待っている ONE HUNDRED CHILDREN WAITING FOR A TRAIN 20:30 井戸の上の眼 THE EYE ABOVE THE WELL	
	18:00 無敵の人々 THE INVINCIBLE ONES 19:50 アズル AZUL	18:00 井戸の上の眼 THE EYE ABOVE THE WELL 20:00 家族写真 OVER THE THRESHOLD 21:30 100人の子供たちが列車を待っている ONE HUNDRED CHILDREN WAITING FOR A TRAIN	18:00 精神の武器 WEAPONS OF THE SPIRIT 20:00 ダニ、ミチ、レナートそしてマックス DANI, MICHI, RENATO AND MAX	
	18:00 オリ ORI 20:00 踏切のある通り THE CROSSROAD STREET	17:30 ルート1 ROUTE ONE/USA	18:00 ノーボディ・リスンド NOBODY LISTENED (NADIE ESCUCHABA)	
	17:45 時は名前を持たない TIME HAS NO NAME 19:15 ロッツ・ゲットー LODZ GHETTO	17:45 踏切のある通り THE CROSSROAD STREET 19:40 ノーボディ・リスンド NOBODY LISTENED	18:00 オリ ORI 20:00 老人の世界 PICTURES OF THE OLD WORLD	

山形国際ドキュメンタリー映画祭'89 国際審査委員

THE INTERNATIONAL JURORS OF THE YAMAGATA INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL '89



勅使河原 宏 (日本)

1927年生まれ。映画監督、華道家、陶芸家。草月流三代目家元。53年美術映画『北斎』の製作を機に映画界入りし、亀井文夫の作品に参加。62年には劇映画第1作の『おとし穴』を発表。その後『砂の女』(カンヌ映画祭審査員特別賞)『他人の顔』『燃えつきた地図』等の劇映画のほか、『アントニー・ガウディー』等、ドキュメンタリーの分野でも傑作を残している。今秋、17年ぶりの劇映画『利休』が公開された。

Hiroshi Teshigawara, President of the Jury (Japan)

Born in Tokyo in 1927, Teshigawara studied painting at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. He made his debut as a film director in 1953 with the short film, *Hokusai*, about the famous artist of the Edo period. During this time, he also worked with Fumio Kamei, a prominent documentary filmmaker. His first feature film, *Pitfall*, was released in 1962. Teshigawara consolidated an international reputation with films such as *Woman of the Dunes* (1964), *The Face of Another* (1966), and *Summer Soldiers* (1972). In the mid-seventies, Teshigawara left the film industry behind to eventually become (in 1985) the third head of the Sogetsu School of Ikebana (flower arrangement). However, he has returned to films and his new feature, *Rikyu*, has been released this fall.

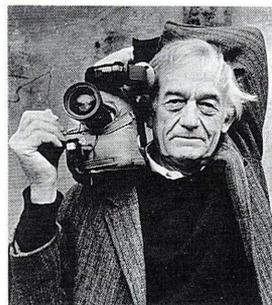


如月小春 (日本)

1956年生まれ。東京女子大学哲学科卒業。在学中より劇団「綺崎」を主宰。1983年(昭和58年)より、「[NOISE]」代表。演劇、パフォーマンスの作・演出を手がける。その他、随筆・批評・評論等、TV番組に出演など多方面で活動している。戯曲に「[MORAL]」「[ISLAND]」著書に「如月小春のフィールドワーク」「私の耳は都市の耳」など。

Koharu Kisaragi (Japan)

Born in 1956, Kisaragi graduated from the Department of Philosophy in the Tokyo Women's Christian College. She has been involved in drama since the sixties and has headed the drama group "Noise" since 1963. She has produced and directed many plays and is also involved in a variety of activities including essay-writing, reviewing and appearing on TV.

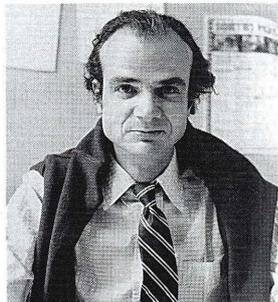


リチャード・リーコック (アメリカ)

1921年生まれ。ドキュメンタリー映画作家。13歳で撮った「カナリー・バナナ」が縁でロバート・フラハティと出会う。大戦中は従軍カメラマンを務め、1945年の暮れ、ニューヨークにフラハティを訪ね、それがきっかけで『ルイジアナ物語』にカメラマン、アシスタント・プロデューサーとして参加する。またマサチューセッツ工科大学映画学部創設者・学部長でもある。作品に『大統領予備選挙』、『五つ児誕生』、『ストラヴィンスキーの肖像』など。現在フランスで新作を準備中。今尚多くのドキュメンタリー映画作家に影響を持つ。

Richard Leacock (USA)

Born in 1921, Leacock has been a filmmaker from the age of 14. Educated at Harvard, Leacock served as a combat cameraman during WWII. After the war, he worked as an associate producer and cameraman on Robert Flaherty's last film, *Louisiana Story* (1948). Leacock went on to pioneer the cinema verité style of documentary filmmaking and has photographed, edited and co-directed many prominent documentaries, among them *Ku Klux Klan - The Invisible Empire* (1963), *Don't Look Back* (1967) and *Monterey Pop* (1968). He was the founder of the film department at Massachusetts Institute of Technology (MIT). He is now experimenting on a new film to be shot in Video 8.



セルジュ・ダネー (フランス)

1944年生まれ。『カイエ・ド・シネマ』誌前編集長現発行責任者、『リベラシオン』紙論説委員。フランスの映画・文化状況に関する批評家として知られている。現在特に関心を示しているテーマは、ドキュメンタリーとフィクションの関係だという。著書に『Le salair du zappeur』、『La rampe』、『Ciné journal』など。

Serge Daney (France)

Born in 1944. Daney was the former editor and publisher of *Cahiers du Cinéma* and remains active as a film critic and journalist for news media such as *Libération* and others. One of the themes in Daney's writings has been the relationship between documentary and fiction. Daney is also the author of *La salaire du zappeur*, *La rampe* and *Ciné journal*.



トマス・ペレス・トレント (メキシコ)

1937年生まれ。映画批評家・脚本家。メキシコ大学卒業後、パリの国立高等映画専門学校に学び、映画作家として映画界にデビューした。その後、精力的な批評活動、脚本執筆に活躍の場を移し、60年代後半のメキシコ学生運動をテーマとした映画『カノア』で一躍注目された。現在では、国内は勿論、ラテンアメリカの映画界でも最も重要な映画人の一人である。カンヌ映画祭に審査委員として参加したこともある。

Tomás Pérez Turrent (Mexico)

Born in 1937, Turrent graduated from the University of Mexico (Philosophy) in 1961 and was also educated at IDHEC, Paris. He works as a critic and scriptwriter. His scripts for documentaries and features include *Canoa* (1975, directed by Felipe Cazals) which was based on the students' movement in Mexico in the 1960s; *Jubileo*, a documentary made in 1979 by Rafael Leduc and *Sandino* (1989, directed by Miguel Littin).



レスター・ジェームス・ピーリス (スリランカ)

1919年生まれ。スリランカを代表する映画監督。新聞記者としてロンドンに在中に映画に傾倒、後にセイロン政府映画局の監督となるドキュメンタリー製作者ラルフ・キーンと出会い、帰国後、政府映画局に勤務した。56年、処女作『運命線』を発表。この作品は、本格的国産映画の先駆けとみなされている。65年の『変わりゆく村』ではインド映画祭「ゴールデン・ビーコック賞」を受賞。その後監督した『ジャングルの村』は日本の若手監督にも強烈な影響を与えている。

Lester James Peries (Sri Lanka)

Born in 1919, Lester James Peries is Sri Lanka's leading film director. He was fascinated by the cinema during his stay in London as a newspaper reporter in his early career. He released *Rekava, the Line of Destiny* in 1956, which is considered to be the first example of the full-scale Ceylonese film. He has made many films in his native Sri Lanka (formerly known as Ceylon) including *Gamperaliya*, *Changes in the Village* (1965), *Village in the Jungle* (1979) and *Kaliyugaya* (1982).



マリナ・ゴルドフスカヤ (ソ連)

1941年生まれ。映画監督。モスクワ映画学校撮影科卒業。映画・テレビ界で監督、脚本、撮影を精力的に手掛け、ドキュメンタリー映画に関する幾つかの著作もある。今年のベルリン映画祭に監督作品であるドキュメンタリー映画『ソロフキの権力』がコンペ部門に正式出品され、好評を博した。

Marina Goldovskaya (USSR)

Born in 1941, Goldovskaya graduated from the camera faculty of the Moscow Film School (VGIK) in 1963. She worked as a director, scriptwriter and cameraperson in film and television. She is a doctor of aesthetics and is the author of several books on problems in documentary filmmaking.

小川紳介監督のインタビュー Interview with Shinsuke Ogawa

山形、 ドキュメンタリー映画、 そして山形国際ドキュメンタリー映画祭'89

なぜ山形市で国際ドキュメンタリー映画祭を開催することになったのか？

準備作業をすすめる過程で、そんな質問を受けることが何回もあった。

それに対し、さまざまな答えがあるが、

ドキュメンタリー映画という部分でいえば、16年間にわたって山形市の隣の上山市牧野村に拠点を置き、

『ニッポン国古屋敷村』(82)、『1000年刻みの日時計—牧野村物語』(87)などの秀作を製作・上映してきている

小川紳介監督の存在が浮かび上がってくることは間違いない。

山形国際ドキュメンタリー映画祭'89開催にあたり、小川監督に登場いただき、

ご自身の映画と山形、そしてこの映画祭の可能性について、大いに語っていただいた。

YAMAGATA, DOCUMENTARY and YIDFF'89

During our preparations for the YIDFF, we were often asked: "Why are you holding a film festival in Yamagata City?"

To this question, we have no simple answers.

But since ours is a documentary film festival, we can by no means overlook the role of one of Japan's foremost documentary directors, Shinsuke Ogawa, who has lived in Magino Village in Kaminoyama City, next to Yamagata City, for as long as 16 years. There, Ogawa has made the excellent documentaries, *A Japanese Village: Furuyashiki-mura* (1982), and *Magino Village: A Tale* (1987).

On the occasion of the YIDFF, we took this opportunity to ask Ogawa about his films and his feelings and expectations of the film festival.



ニッポン国古屋敷村 *A Japanese Village Furuyashiki-mura*



—小川監督は、60年代半ばにドキュメンタリー映画を製作し始め、60年代後半から70年代半ばにかけて三里塚で、その後、山形でと、撮り続けておられるわけですが、監督にとってドキュメンタリーを撮るといことはどういうことでしょうか。

「ドキュメンタリーは、あくまでも現実から出発して、現実に戻ってきているわけです。田圃を例にとってみると、場所によって冷たいところ、暖かいところがあり、土の種類も水の流れ方も違う。一枚一枚、実に違うんです。しかも、田圃は自然のように見えるけれども、人間が食物＝米を生産するために、例えば僕らが、いま住んでいる牧野の辺りでも1000年近い歴史をかけて個々に拓いてきた場所なのです。それは、耕している人の考え方が正直に反映されているんですね。それでもなおかつ、大きくはその地域の気候、風土、標高等の自然条件に左右されている。それは、田圃だけでなく、あらゆることにあてはまると思います。

僕たち撮影スタッフは、牧野村へ来て、稲づくりから始めたわけですが、今では僕にとって田圃一枚一枚が実に愛しく思えるんです。田圃で働いている時など、ふとこう思うことがあります。あれ、稲って歩けないんだな。植えられたこの場所で生きて行くしかないんだな、と。また、ある年、寒い夏が来ます。日本の東北地方には、何年かに一度必ず寒い夏があるのですが、一年しか生きられない稲にとっては、暑かろうが、寒かろうがその夏がすべてです。そんな夏には、例えばやっと開いた稲の花も、たちまち冷気に襲われて、受精の為に働くはずの生理が障害を受けてしまいます。僕の網膜の裏には、これまで見て来た幾つもの不受精の穂の、様々な不幸な姿が焼きついています。すると僕は、その細かい雨のような冷気の中に立ちつくしている稲が身を震わせている…そう感じている自分に気がつくのです。そういう自分に気がつくとき僕は、“稲を映画に撮れる”と思うのです。稲の生理と僕の生理が同期し、感応し合うようになって、初めて、僕には稲の姿がしっかりと掴めるようになる、すると、カメラが廻り始めるのです」

—ドキュメンタリー映画を製作し続けることは、経済的な面を含めて、非常に困難な状況があると思うのですが…

「記録映画は、なかなか劇場にはかけられないし、金を出してくれるところもない。僕の場合、長期取材することが専売特許のように思われているけれども、それはますます条件を悪くしているようです。でも、悪い条件だからこそやれたとも言えます。

僕が映画を作り始めた20年位前は、自主製作映画の上映の機会はずっと少なくていいほどありませんでした。しかし、作った作品は見てもらいたい。だったら、作った自分たちで見てもらう機会を積極的に作るしかないでしょう。配給もやり、映写技師にもなり、モギリもやり、宣伝部にもなるということです。幸いだったことの一つは、作品を作ったスタッフと一緒にその仕事をやってくれたこと。二つめは日本全国

...Mr. Ogawa, you started making documentary films in the mid 60's and you were filming your famous Sanrizuka series from the late 60's to the mid 70's. Then you moved to Yamagata. What does making documentaries mean to you?

“Documentaries start off from reality and return to reality. Take rice fields, for instance. Some of the fields are cool, others warm. The kind of soil and the way in which water flows depend on where the rice fields are located. They are so different. It took farmers almost a thousand years in history to develop, especially in providing food, for example, rice, even though the rice paddy looks ordinary. It honestly reflects what the person in charge thinks. Also, it depends largely the natural conditions of the area such as the weather, climate, height, etc. This applies not only to the rice field, but to other things.

One of the first things we started when we moved to Magino Village was to cultivate rice. Now I feel each of the rice fields is so dear to me. When working on the field, sometimes I realize that rice cannot move about but grow where it is planted. We have a cold summer every few years in the northeastern part of Japan. Rice can live only one year and if it is hot or cold, rice experiences only one summer. When the summer is cold, even its flower blooms, but it cannot work its pollination well because of the cold. I cannot forget those seeds which failed to pollinate. Then I find myself noticing that the rice is shivering in cold rain. Once I realized that, I think I could make a film about rice. When I synchronise my physiology with the rice's physiology, I begin to grasp the rice and the camera starts to shoot.”

...It must be very difficult for you to continue to make films, in many aspects, not least the financial one.

“Yes, documentary films are not easily shown in a theater, nor patronized. In my case, I take a long time to film and it makes the situation worse. However, I also think this bad condition enables me to make films.

In the days when I first started to make films, there was almost no chance of showing independent films. So the filmmakers did everything; distribution, becoming theater-managers, selling tickets and publicity. Otherwise, nobody would have seen our films. Because we have worked together in a team with almost the same members, we have shared the ideas of each film. And we had the opportunities to meet many people as we toured all



1000年刻みの日時計—牧野村物語 *Magino village - A Tale*

を作品を持ってまわったことにより、実に多くの人々と知り合えて、それが一つの経済的基盤にもなり、また、次の作品を生み出す大きな糧となっていたのです」

—三里塚の後、何故山形の牧野村だったのでしょうか。

「山形へ来る前には、三里塚で空港建設反対闘争を撮っていたわけですが、その中で、例えば同じ村の隣合った農家の嫁さんであっても、その人が海側から来た人か、内陸の人かによって、それぞれ表現の仕方がまったく違うことに気がついていったのです。どこでもそうなんでしょうけど、三里塚もまた、そういう個体差がさまざまな生き様を示し、カオスのように豊かにうずまいている世界だったのです。そして闘争というのは本質的にひとつの表現であり文化ではないかと思うようになりました。そしてこのように見ていった時、日々の農作業も表現行為であり、また稲でも土でも空でも皆表現している。僕たちが分かっていないだけだ、そういう気持ちが高まってきてそれが山形へ行かせたのだと、今では思っています。実際のキッカケは、『三里塚・辺田部落』の上映で山形に行った時、そこの農家の人々と話しているうちに、それなら来てみないか！と誘われた事でした。

質問からは少し離れますが、ある、現実に存在する人々や生き物、その風土に、まず、近づいていくのは撮らせてもらう僕たちの方からです。そして相手と知り合いになり、親しくなり、時には反発しあいながら、次第に信頼し合う間柄になっていく過程は、そこの人々や生き物たち、さらに風土を僕の身体が具体的に把んでいく過程でもあります。しかし、この過程をそのまま映画にしていくうちに陥り易いのは予定調和の世界です。

最近作の『1000年刻みの日時計—牧野村物語』を撮り終えたいま、僕に改めてハッキリ分かってきた事があります。それは僕が撮らせてもらおうとしている時、撮られる相手側もまた、映画に撮られるという現実を前にして、自分の骨格を整え、体の輪郭をハッキリさせていくのだという事です。

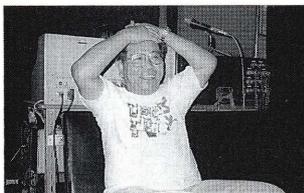
僕がこれから撮りたいのは、撮る側と撮られる側が、共に映画を作るといふ現実に向かって、共同作業をしていくことで見えて来る世界なのです」

over Japan with our films. These experiences became the source for the next film.”

...What brought you to *Magino Village* in Yamagata Prefecture after *Sanrizuka*?

Before coming to Yamagata, I was filming the protest activities against the construction of Narita Airport in Sanrizuka. During the filming, I gradually found out that the wives living in the sea coast had utterly different ways of expression from the wives living in the inland areas. I believe it is the same everywhere but it was the world of each individual with his or her own way of life and such worlds swirled in chaos. It made me think that conflict is a kind of expression and culture. If you realise this, daily work in the farms could also be an expressive action. Everything, such as rice, earth and sky has its expression. Only we don't notice it. In this way, we made our decision to leave for Yamagata, I think. In fact, when we visited Yamagata on a tour of showing *Sanrizuka: Heta Village* and talked with the farmers, we were invited to come and stay in Yamagata. That was a real chance.

Now, after completing my latest work *Magino Village: A Tale*, I realised clearly that when I am filming a person, he or she makes ready to be filmed. If you are to film people, living beings and the climate, you should move toward them by yourself. While I get to know and make friends with them — sometimes even fight with them to gradually trust each other — I understand the area and its climate concretely. However, in the filming process, you will tend to disrupt the natural harmony. What I want to film is the world to be created through the collaboration of those who film and those to be filmed.”



——山形で初めて映画祭が開かれるわけですが、この映画祭に対する感想、期待をお聞かせ下さい。

「僕にとって、また多くの作家にとっても、ドキュメンタリー映画をつくれる条件は客観的にはほとんどありませんでした。僕たちは多くの選択肢があってその中から可能性のあるものを選んでやって来たのではなく、ほとんど可能性のない所に無理やり自分たちの思いを押し込んで、可能性を作り上げていったとも言えるのです。

ですから、映画祭に対しても少しでも可能性があれば、それを拵げて行く方向へ向かっていって欲しいと思います。

僕自身は作り手であって、いわば出品する側にいるわけですが、今、外から見てこの映画祭が凄と思うのは、山形市内のみならず、県内各地に、映画祭を成功させる会という形で“ネットワーク”ができ、それぞれが自発的に映画祭に関わろうとしていることだと思います。皆、農家だったり、勤めている人たちです。山形市で映画祭を企画したら、世界中から200本以上の作品が東京を飛び越えて山形に来てしまった。その事実には皆ビックリしたのです。自分たちは今までは映画でも何でも、世界から、東京から…つまり、向こうからやって来てくれるのを待っているだけだった。そして、やって来ないと文句を言っていた。しかし、自分たちが行動すれば、直接、世界は、自分たちのところへやって来る。今、彼らは誰に命令されることなく、自分たちの可能性を拵げようとして、自分の中に抑えがたく起こって来る気持ちで動いているのです。こういう人々が、この10月、世界から集まって来る記録映画作家たちと出会い、その作品を見ていくわけです。僕は今、記録映画の世界に新しい可能性が生まれようとしている、そんな予感がしています。

ところで、山形映画祭の最大の地理的特色は、市内から車で10分も出れば、東西南北みな田圃だということです。ということは典型的な日本の農村地帯だということです。しかし現実には、その田圃は高速道路などによって壊されつつあるし、その田圃を耕している人々は日々、自分たちの将来、つまり日本の農業の先行きを心配しているのです。ネットワークに参加している人々は、みなそこに住んでいて、その問題の渦中に生きている人たちなのです。

彼らは、映画祭に参加すると共に、外国から来た監督やゲストを自分たちの村に招んで、農家の人達と膝を突き合わせて話をする機会を作ろうとしています。外国から来る人達も、単に自分の作品を見せるだけでなく、山形個有の風土を理解して欲しいと思います。山形の個有性にこだわることによるのみ、映画祭の可能性が山形という狭い枠を飛び越えて全国、全世界へと広がっていくのだと思います」

...This is the first time for Yamagata to have a film festival. What are your thoughts and expectations of the festival?

“For me — as well as for many other filmmakers — there was almost no possibility of success in making documentaries, objectively speaking. We created the possibilities ourselves by throwing our own passions into projects so that there was no option other than to proceed. So I hope that the festival seize the possibilities at hand and take the direction to expand.

I am a filmmaker myself and so therefore, stand on the side of those who want their films shown in festivals. But looking from the outside, I think it is great that a network was formed not only within Yamagata City, but with other cities in the prefecture to ensure the success of the festival. The people themselves — and not officials or bureaucrats — try to be involved in the festival. They are farmers and office workers. Once it was learned that Yamagata City had planned a film festival, more than 200 films were submitted to Yamagata. Locals used only to wait for something to come from outside — from Tokyo — and when nothing came, they complained. But when the people themselves take the initiative, you can communicate with the world directly. This October, the people will meet documentary filmmakers from all over the world and appreciate the films at the festival. I have a feeling that there will be new possibilities in the world of documentary filmmaking.

By the way, the city is surrounded by rice fields in every direction within ten minutes' drive from the center. This means that Yamagata is a typical Japanese agricultural district. But actually, these fields are being destroyed by highways. The people who cultivate these fields are worried about their future — or about the future of Japanese agriculture. And the people who are involved in networking and organising the festival all live in this area — in the midst of the problems.

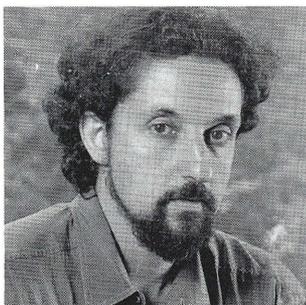
As well as taking part in the festival, they will try to invite the directors and guests from abroad to their villages and talk to them face to face. I hope all our overseas guests will — apart from showing their works — also try to understand the particular characteristics of Yamagata. It is only through sticking to the unique qualities of Yamagata that the possibilities of the festival will expand to the whole of Japan or the world, breaking the small frame of Yamagata.”

アズル

監督/ローランド・レジャールディ=ラウラ
撮影/マーク・ダニエルズ、フランク・ピネダ
編集/ジョアンナ・カーナン
録音/J・T・タカギ
音楽/ラッセル・カリー
製作/ケイティ・マーティン、ジョアンナ・カーナン
製作・提共/アズル・プロダクション
16mm/カラー/104分/スペイン語
アメリカ/1988年

AZUL

Director: Roland Legiardi-Laura
Photography: Mark Daniels and Frank Pineda
Editor: Joanna Kiernan **Sound:** J. T. Takagi
Music: Russell Currie
Co-Producers: Katy Martin and Joanna Kiernan
Production Company/Print Source: Azul Productions,
295 East 8th Street, New York, New York 10009
Tel: (212) 529-9327 Fax: (212) 529-3555
16 mm Colour 104 mins. Spanish
USA 1988



監督プロフィール

イタリア・ロシア系。ニューヨーク生まれ。詩と政治学を学んだ後、1979年から82年にかけて、詩人による巡回公演を編成。この作品が監督デビュー作である。

Director's Biofilmography:

Roland Legiardi-Laura was born in New York City of Italian-Russian descent. He studied poetry and political science and directed a travelling troupe of performance poets between 1979-82. *Azul* is his first feature film.

この作品は、一見ニカラグア革命の流行遅れの映画のように見える。しかも、「詩と革命は同じ月の裏と表だ」などと断言するあたり、救いがたいほど、時代錯誤なロマン主義に陥っているようである。そのため、この作品が革命的左翼（天安門事件やゴルバチョフの改革などの事件で、道義的・政治的にあやうい立場に陥っている）が待ち望んでいた作品とも思えてくる。しかし、詩を愛する者は、この作品にひきつけられずにいられない。この作品はサンディニスタの文化政策を明快かつ絶対的に支持しているわけではない。これは政府支持者とコントラの双方を含む、詩人と詩の映画である。不思議な雰囲気と明るさの根本的な源は詩そのものにある。詩人の何人か、特に黒人詩人、カルロス・リグビーは詩を歌として歌うという、今までに見たことのない試みに挑戦している。リグビーのパフォーマンスを見ていると、「これが革命ならもっとやってもいいじゃないか」といいたくなくなる。

On the face of it, Roland Legiardi-Laura's *Azul* is an unfashionable film about the revolution in Nicaragua. What is more, the film seems hopelessly mired in anachronistic romanticism, declaring, as it does, that "poetry and revolution are two faces of the same moon". As such, *Azul* may well be the film that the revolutionary left — embattled on moral and political fronts by incidents such as the Tiananmen massacre and Gorbachev's reforms — is waiting for. However, anybody who loves poetry cannot but be seduced by *Azul*. Neither is it the clear-cut, categorical supporter of Sandanista cultural policy as it appears: the film is about poets and poetry, including both the supporters and the contras (the legitimate ones). Its ultimate source of wonder and delight is the poetry itself. And the poets, some of whom — notably the Black poet Carlos Rigby — make their words sing like they never do. Seeing Rigby perform, one is tempted to say: if this is revolution, let's have more of it.



監督の言葉

歴史のある時点で中央アメリカ全域が戦争の渦中であり、非常にあやうい平和への期待に人々が踊らされているときに、ドキュメンタリーはその主題として、いちばん即効性がある、時事性に富んだ問題を取り上げがちだ。この作品はそんな常識とはまったく異なる認識から出発しており、インタビューと討論をおりませた24の詩を通して、観客にニカラグアの人々と文化についての詩的な物語を提供している。この作品は、結局お互いの尊重と称賛の礎としてつくられたものであり、ニカラグアは最もユニークな文化現象を世界に提示している。詩の受ける試練の中に、良心が形成されるのだ。

Director's Statement:

At a time in history when all of Central America is shaken by war, and tempted with a very precarious prospect of peace, documentaries tend to focus on the most immediate and newsworthy issues as their subject matter. *Azul* proceeds from a different perception, through a series of 24 poems interwoven with interviews and debate, this documentary creates for the viewer a poetic narrative of Nicaragua's people and culture. It is a film made for the long haul, as a basic building block of mutual respect and appreciation. Nicaragua offers the world one of its most unique cultural phenomenon, a country whose consciousness was formed in the crucible of its poetry.

100人の子供たちが 列車を待っている

監督/イグナシオ・アグエーロ

撮影/ハイメ・レジェス、ホルヘ・ロート

録音/エルネスト・トルヒーゾ、フレディ・ゴンザレス、マリオ・ディアス

編集/フェルナンド・ヴァレンズエラ

製作/ベアトリス・ゴンザレス

製作プロダクション/イグナシオ・アグエーロ・プロダクション(チリ・サンチアゴ)

製作協力/チャンネル4(イギリス)

提供/イカルス・フィルム

16mm/カラー/58分/スペイン語

チリ/1988年

CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN ONE HUNDRED CHILDREN WAITING FOR A TRAIN

Director: Ignacio Agüero

Photography: Jaime Reyes, Jorge Roth

Editor: Fernando Valenzuela

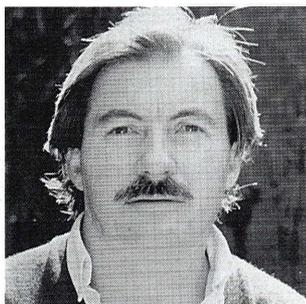
Sound: Ernest Trujillo, Freddy González, Mario Díaz

Producer: Beatriz González

Production Company: Ignacio Agüero Productions, Santiago, Chile, in association with Channel 4, UK

Print Source: Icarus Films, 200 Park Avenue South, Suite 1319, New York, New York 10003 Tel: (212) 674 3375 Fax: (212) 477 2753
16 mm Colour 58 mins. Spanish

Chile 1988



監督プロフィール

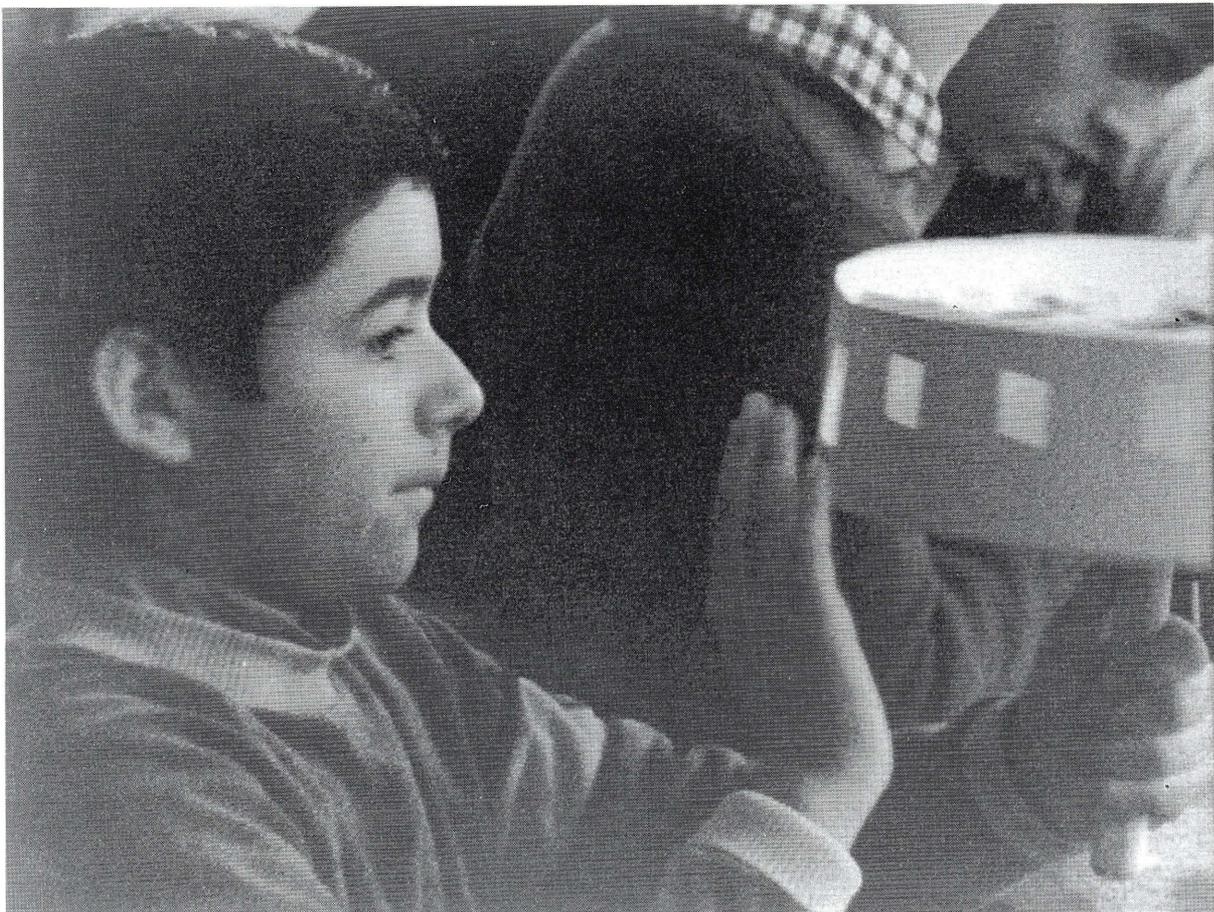
1952年生まれ。ドキュメンタリー映画を中心に製作を続けており、主な作品としては「忘れまい」(82)、「気の向くままに」(85)などがある。

Director's Biofilmography:

Ignacio Agüero was born in 1952. His films (all documentaries) have included: 1982 *No Olvidar*; 1985 *Cono me da la gana*; 1988 *One Hundred Children Waiting For a Train*

この作品のタイトルにある“列車”は、映画史上伝説となっている“列車”のことである。1895年12月28日、映画が誕生したが、この時、フランス・パリのリュミエール兄弟により撮影・製作され、公開された最初の画像がこれだったのである。ここに登場する子供たちは恵まれないチリの小学生たちで、文字通り、村に映画がやってくるのを待っている。子供たちが、映画がやってくるのをどのようにして待ちわび、どのくらい学んでいくかが、この暖かく、感動的な映画の主題だ。彼らはある女性教師の指導するワークショップに参加し、映画の歴史だけでなく、すべて手描きの絵を使った映画づくりの実際も学んでいく。

The train of the title is the fabled train of the cinema — that first celluloid image recorded by the Lumiere Brothers in Paris and shown to the public on December 28, 1895, the date when cinema was born. The children are a group of underprivileged Chilean schoolkids who are literally waiting for cinema to arrive in their village. The way in which they anticipate, indeed learn about, the arrival of the cinema is the subject of this charming, touching film. The kids take part in a workshop conducted by a woman teacher who not only teaches them history but involves them in the “making” of a film — all done through drawings.



製作者から

子供たちはそこで残像や映画用語などの初歩的な概念を学ぶ。子供たちはそれぞれ自分自身で実習するか、おもちゃを作ることになっている。彼らは簡単な回転アニメの装置（ゾーエトロープ、ゾーマトロープ）をつくったり図像を切り取ることにより、映画のなりたち、映画のジャンル、プランニング、遠近法、カメラの動きなどを学んでいく。この作品は、1時間にまとめられた経験であり、夢と現実の特別な関係が描かれている。“列車を待っている100人の子供たち”は、いつてみれば新しい旅立ちのための列車を待っている“国”ともいえる存在である。

From the filmmakers:

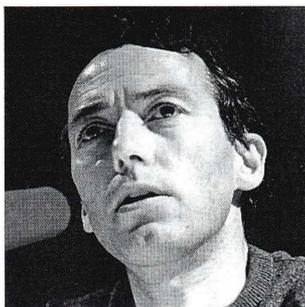
The kids learn elementary concepts such as retinal persistence and elements of cinematographic language. Every child is required to make all by himself an exercise or a toy. All of them build zoetropes, thaumatropes, they cut off graphic images which will help them identify the parts of a movie, the cinematographic genres, planning, angular perspective, camera movement, etc. This is the experience the film gathers up within one hour and it is synthesized as a particular relationship between fantasy and reality.... One hundred children waiting for a train also means that these kids are a country which is waiting for a train to start....

ダニ、ミチ、レナート そしてマックス

監督・脚本/リヒャルト・ディンド
撮影/ユルク・ハスレル、ライナー・トリンク
録音/ディーテル・グレニヒャー、アラン・クラレル
編集/ゲオルク・ヤネット
音楽/ザ・キックス、ロック・オン、パティ・スミス
製作/リヒャルト・ディンド、アルフレート・リヒテリッヒ、フレディ・ロイ
製作・提供/カクタス・フィルム
16mm/カラー/138分/英語・ドイツ語
スイス/1987年

DANI, MICHI, RENATO UND MAX DANI, MICHI, RENATO AND MAX

Direction/Script: Richard Dindo
Photography: Jürg Hassler and Rainer Trinkler
Sound: Dieter Gränicher and Alain Klarer
Editor: Georg Janett
Music: The Kicks, Rock On, Patti Smith
Producers: Richard Dindo, Alfred Richterich and Fredi Leu
Production Company/Print Source: Cactus Film, Neugasse 6, CH-8031 Zürich, Tel: (01) 448711
Telex: 822843 CF CH Fax: (01) 2712616
16 mm Colour 138 mins. English and Swiss German
Switzerland 1987



監督プロフィール

監督作品として、「反復」(70)「ダイアログ」(71)、「東スイスの素朴画家」(72)、「スペイン内乱におけるスイス人」(73)、「反逆者エルンスト・Sの統殺」(75-76)、「レーモン：恐怖に対する歌」(78)「ハンス・ストロップ：フォトレポーター」(78)「クレマン・モロー：グラフィックデザイナー」(78)、「マックス・フリッシュ」(81)、「マックス・ハウフラー：“啞”」(83)、「スイス人、スペイン人の恋」(85)がある。

Director's Filmography:

1970 *Die Wiederholung*; 1971 *Dialog*; 1972 *Naive Maler in der Ostschweiz*; 1973 *Schweizer im spanischen Bürgerkrieg*; 1975-76 *Die Erschiessung des Landesverraters Ernst S.*; 1978 *Raimon - Chansons contre la peur, Hans Straub - Fotoreporter, Clement Moreau - Gebrauchsgrafiker*; 1981 *Max Frisch - Journal I-III*; 1983 *Max Haufler "Der Stumme"*; 1985 *El Suizo - Un Amor en Espagne*; 1987 *Dani, Michi, Renato und Max*

1980年5月から翌年の12月にかけて、スイスのチューーリッヒでは、当局と若者の間で史上最大の衝突が起きた。映画のナレーションは次のようにいう。「チューーリッヒの青年運動は津波のようにやってきた。それは、理想の底に隠された暴力を露呈させたのである」。ディンド監督のこの作品には、スイス警察がからんだ不可解な事件により、事故死した4人の若者（その名が題名になっている）の事件への軌跡が記録されている。物語はすべて目撃者や若者の友人・親戚の証言により構成されている。国家の権力に対抗する若者や、宿命的な死を強制された若者のことなど、そこで彼らは計り知れない悲劇を語っている。

Between May 1980 to December 1981, the Swiss City of Zürich experienced its worst riots in clashes between the authorities and the city's young people. The film's narrator describes it thus: "The youth movement in Zürich came over the town like a tidal wave laying bare the violence hidden beneath the ideals". Dindo's film chronicles the case histories of four youths (the protagonists of the title) who met with violent deaths in suspicious accidents in which the Swiss Police were also involved. The narrative is wholly constructed by the testimonies of witnesses and friends and relatives of the four deceased youths. They tell a story of almost immeasurable tragedy: youth pitted against the power of the state, youth driven to embrace fatalistic death wishes.



作品のナレーションより

警察には、できるだけ多くの人間を逮捕するように指令が出ていた。デモはすべて禁止された。デモの禁止に反対して、何千名もの人々がデモを行った。警察はますます抑圧的になった。暴動の最中（1980年5月30日から、途中の休止を含めて翌年の12月まで）には、数百人の若者が負傷し（うち何人かは重傷）、数千人が逮捕された。そして1100人が起訴された。ダニ、ミヒ、レナートそしてマックスの物語は、この「運動」として知られる事件の数々に関係している。彼らの名前は、世代のシンボルとなっている。彼らの足跡は、町の壁や人々の記憶に残っている。ダニ、ミヒ、レナート、マックスは死んだ。彼らは夢を打ち砕かれた時代を生きたのだ…。

From the film's narration:

The police had instructions to arrest as many people as possible. All demonstrations were forbidden. Thousands demonstrated against the demonstration ban. The police became more and more oppressive. When the riots were through (from 30 May 1980 to December 1981, with intervals), hundreds of young people needed medical care – some with serious injuries – many thousands were arrested; 1,100 were taken to court.... The stories of Dani, Michi, Renato and Max are connected with these events in Zürich, known as “the movement”. These names have become the symbols of a generation.... They leave their traces on the walls of the town, in the memories of the people. Dani, Michi, Renato and Max are dead. They belonged to a generation when a dream had been destroyed....

井戸の上の眼

監督・脚本・撮影／ヨハン・ファン・デル・コイケン
録音／ノシカ・ファン・デル・レリー
編集／ヤン・ドープ、ヨハン・ファン・デル・コイケン
音楽／K. B. V. ラマナ・ラオ
製作／ヨハン・ファン・デル・コイケン、ノシカ・ファン・デル・レリー
製作・提供／セブンス・ヘブン・フィルム
16mm／カラー／91分／オランダ語・マラーヤラム語
オランダ／1988年

HET OOG BOVEN DE PUT

THE EYE ABOVE THE WELL

Direction/Script/Camera: Johan van der Keuken
Sound: Noshka van der Lely
Editors: Jan Dop and Johan van der Keuken
Music: K.B.V. Ramana Rao
Producers: Johan van der Keuken and Noshka van der Lely
Production Company/Print Source: Seventh Heaven Films, Van Hallstraat 52, 1051 HH Amsterdam
Tel: (020) 824367/867837 Telex: 12682 SNGFP
Fax: (020) 824367
16 mm Colour 91 mins. Dutch and Malayalam
Netherlands 1988



監督プロフィール

1938年アムステルダム生まれ。1955年、17歳の時、初めての写真集「僕らは17歳」で注目を集めた。1956年パリ高等映画学校 (IDHEC) に入学するためパリに行くまでに2冊の写真集を出した。主な映画作品は、「盲目の子供」(64)、「盲目の子供II」(66)、「ビッグ・ベン」「リュースベールのフィルム」(67)、「美」(70)、「北南の連続絵画：日記」(72)、「白い城」(73)「新水河時代」(74)、「パレスチナ人」(75)、「平らなジャングル」(78)、「主人と巨人」(80)、「南の道」(81)、「聖像破壊」(82)、「時間」(84)、「私はドルが好き」(86)「答えない問い」(86)などがある。

Director's Biofilmography:

Johan van der Keuken was born in Amsterdam in 1938. In 1955, at the age of seventeen, he attracted attention with his first photo-book *We Are Seventeen Years Old*. Two more photo-books followed before he went to Paris in 1956 to graduate from IDHEC. His films include: 1964 *Blind Child*; 1966 *Blind Child, Part II*; 1967 *Big Ben, A Film for Lucebert*; 1970 *Beauty*; 1972 *The Triptych North South: Diary*; 1973 *The White Castle*; 1974 *The New Ice Age*; 1975 *The Palestinians*; 1978 *Flat Jungle*; 1980 *The Master and the Giant*; 1981 *The Way South*; 1982 *Iconoclasm*; 1984 *Time*; 1986 *I Love Dollars, The Unanswered Question*; 1988 *The Eye Above the Well*

ファン・デル・コイケンの映画は、動くつづき絵画のように展開する。彼は南インドのケララ地方を旅し、都会と農村におけるインド人の生活を描写する。カメラは細かい部分を次々ととらえ、それに彼のイメージが編み込まれていく。そうしてでき上がったこの作品の荘重なりズムが、この監督兼カメラマンの緻密な美的センスを強く感じさせる。彼は、武道や、儀式的な唱歌など、古代芸術の方法と技術を伝えるグールー(ヒンズー教の導師)に夢中になった。グールーに自分自身をオーバーラップさせているようである。彼の映画芸術の歴史はそれほど古くないが、輝かしいものだからである。一人の芸術家として、彼は自分のモダンでとても現代的な手法を、今日のインドにおける芸術の伝統的な側面に結びつけようとしているのだ。

Van der Keuken's film unfolds like a moving triptych. He has travelled to the South Indian province of Kerala where he depicts the urban and rural surfaces of Indian life. His camera picks up detail after detail and his images are edited to flow with a majestic rhythm which reinforces the director-photographer's discreet sense of aesthetics. He has a preoccupation with gurus who impart methods and techniques of ancient arts including the martial arts and ritualistic chants. One feels that van der Keuken himself may be likened to a guru, whose art is not so ancient but which has nevertheless had an honourable history. As an artist, he tries to relate his modern, strongly contemporary medium with the mysterious, strongly traditional facets of art in the India of today.



監督の言葉/通りにいる足のない乞食を撮影した時に

彼はまったく無防備な様子でそこに横たわっていた。私の方を振り返った。その瞬間、私は底のみえない深い穴を見たような感覚に、震え上がっていた。恐らく彼は朝そこに連れて来られ、夕方、連れ戻され、もらったお金はすべて持っていかれるのだろう。彼はきっとひどく搾取されているにちがいない。私は自作のために彼を撮影した。そのことは、やって良いこととやってはいけないことのボーダーライン上にあっただけではなく、その境界をずっと越えてしまっていたようだ。許容の範囲を逸脱する瞬間を見極めて仕事をすることは私にはよくあることだった。

Director's Statement

— On filming a legless beggar in the street:

He was just lying there, totally defenceless... looking back at me. And I was looking into an abyss. I stood there shaking. He was probably put there in the morning and they come and get him in the evening, take away all his money. In all probability, he is being horribly exploited. And I filmed him to use him for my movie. That was not on the border of what you can do and what you can't. It was way over that border. That is a recurrent component of my work: determining the moment when it becomes inadmissible.

ロツツ・ゲットー

監督/アラン・アデルソン、キャスリン・タヴェルナ
脚本/アラン・アデルソン
編集/キャスリン・タヴェルナ
撮影/ユゼフ・ピフコフスキ、ユージン・スタクワイヤズ
スチール/キャスリン・タヴェルナ、ゲーリー・ベッカー
音楽/ウェンディ・ブラックストーン
声/イェジ・コシンスキ、セオドア・バイケル、
ディヴィッド・ワリロウ、ニコラス・ケプロス
製作/アラン・アデルソン
製作・提供/ジューイッシュ・ヘリテージ・プロジェクト
35mm/カラー・モノクロ/103分/英語
アメリカ/1988年



監督プロフィール

[アラン・アデルソン]

フィクション、ノンフィクションともに数多く発表している作家であり、この作品を製作したジューイッシュ・ヘリテージ・プロジェクトの代表でもある。彼は、ゲットーの住民たちが残した何千ページにも及ぶ記録を、生き生きした脚本につくり変えた。この作品が監督デビュー作。

[キャスリン・タヴェルナ]

今までに30本以上のドキュメンタリー映画を製作しており、ビル・モイヤーズ、ジャネット・ローチとともにPBS（アメリカの公共放送）での「クリエイティヴ・イティ」と「20世紀の歩み」でエミー賞を受賞している。この作品では、ポーランドでの撮影部分を監督しており、スチール写真の構成を担当した。この作品が監督デビュー作。

Directors' Biofilmographies:

Alan Adelson is a widely-published author of fiction and non-fiction and is the executive director of the Jewish Heritage Project which made *Lodz Ghetto*. He compiled the script of the film from thousands of pages of written material left by ghetto dwellers which he distilled down to the film's evocative and personal script. This is his first film.

Kathryn Taverna has made more than thirty non-fiction films and has participated in Emmy Awards coming out of her work on Public Broadcasting Service series with Bill Moyers and Janet Roach: *Creativity* and *Walk Through the Twentieth Century*. She co-directed the filming in Poland and designed all of *Lodz Ghetto's* still photo cinematography sequences. This is her first film as a director.

ポーランド映画『無敵の人々』(当映画祭正式出品作品)と同様、この作品もスチール写真とニュースフィルムから構成されており、淡々と、それでいてパワフルに、この時代の歴史を再現している。この作品のテーマは、第二次世界大戦とホロコーストである。ポーランドを占領したナチス・ドイツが、20万人のユダヤ人を強制収容所に集め、奴隷として使役する。この時、ゲットーにいたユダヤ人は年配の指導者に征服者の意のままになるよう、説得される。最後に生き残ったのは、わずか800人。ほとんどの者がだまされて死の列車に乗せられたとき、屋根裏や地下室に隠れることを選んだ者たちだ。映画製作者は、日記・手記・写真、そしてナチス自らが撮影したニュースフィルムを含む膨大な資料を、一種の“サスペンス・ドキュメンタリー”に仕上げている。ちなみにナチスの代弁者として利用された年老いた指導者の声を演じるイェジ・コシンスキをはじめ、ナレーションはすべてプロの俳優によるもの。

ŁÓDŹ GHETTO

Directors: Alan Adelson and Kathryn Taverna
Script: Alan Adelson **Editor:** Kathryn Taverna
Photography: Jozef Piwkowski and Eugene Squires
Still Photo Cinematography: Kathryn Taverna and Gary Becker
Music: Wendy Blackstone
Voices: Jerzy Kosinski, Theodore Bikel, David Warrilow, Nicholas Kepros
Producer: Alan Adelson
Production Company/Print Source: The Jewish Heritage Project, 150 Franklin Street, 1W New York, New York 10013 Tel: (212) 925-9067
Telex: 226000 ETLX UR TJW
35 mm Colour and B/W 103 mins. English
USA 1988

Like the Polish film *The Invincible Ones* (also in this competition), *Lodz Ghetto* is constructed from still pictures and newsreel photography which simply but powerfully evoke an era of history. The subject here is World War Two and the Holocaust. The Nazis, having occupied Poland, herd 200,000 Jews into a concentrated area and begin to use them as slave labour. The Jews in the ghetto are exhorted by an old leader to submit to the wishes of their oppressors. Finally, only 800 survive — those who chose to hide in attics and cellars as the rest of their neighbours are cajoled into death trains. The filmmakers have fashioned from primary source material — written notes, diaries, pictures and even newsreel film shot by the Nazis themselves — a kind of “suspense documentary” (the narration is wholly performed by professional actors including Jerzy Kosinski who speaks the voice of the old leader used by the Nazis as their mouthpiece).



製作者から

この作品は、フィクションとドキュメンタリーとをつなぎ合わせたユニークな作品である。見る人をすっぽりと包み込むドラマ感覚と、フィクションの特徴である明確なストーリー展開があり、登場する人物がフランクに語る声は存在感がある。そのようなフィクション的な面があるとしても、この作品は最も良心的に製作されたドキュメンタリー映画としての迫力とリアリティーを持っている。死を宣告された人々が生命をかけて撮影し、残した膨大な記録が、今から40年以上前に突然、鉄条網に囲まれた町に強制的に入れられ、奴隷のように使役された上、飢えに苦しみ、外界からの情報が手に入らない生活を強制されたことに、どのような意味と背景があったのかを理解する糸口を与えてくれるはずだ。

From the filmmakers:

Lodz Ghetto bridges the fictional and documentary film forms and has an enveloping, dramatic feel plus the intensifying plot of a fictional feature. Its characters speak with such intimacy and honesty that we feel them even though we can't see them. It also has the utter authenticity and absolute validity of the most scrupulously made documentary.... the written records and more than a thousand carefully sequenced and filmed images, made at great risk and left deliberately by the doomed community members, give us a revelatory understanding of what it was, more than 40 years ago, to be suddenly forced into a city within barbed wire. Then to be worked as slaves, starved to desperation, deprived of news and mail from the outside world.

無敵の人々

監督・脚本／アンジェイ・マレック・ドロンジェフスキ
撮影／ヤツェク・シヴェツキ
録音／アンジェイ・レヴァンドフスキ
音楽／ヤン・A・P・カチュマーレック
編集／マウゴジータ・ロドヴィッチ
製作・提供／フィルム・ポルスキ
16mm／モノクロ／80分／ポーランド語
ポーランド／1988年

NIEPOKONANI THE INVINCIBLE ONES

Direction/Script: Andrzej Marek Drązewski
Photography: Jacek Siwecki
Sound: Andrzej Lewandowski
Music: Jan A. P. Kaczmarek
Editor: Małgorzata Rodowicz
Production Company/Print Source: Film Polski,
Mazowiecka 6/8 00-048 Warsaw, Tel: 275785
Telex: 813640 FILM PL Fax: 275784
16 mm B/W 80 mins. Polish
Poland 1988

監督プロフィール

1947年ポーランドのワルシャワ生まれ。ワルシャワ大学物理学部およびポーランド国立ウッチ映画テレビ演劇学校を卒業。主な作品として、「プログラム」(77)、「再生」(81)、「私はさらに待つ」(82)、「溶けた水晶」(82)、「構造を知るために」(82)、「カタストロフィー」(86)、「性転換」(88) などがある。

Director's Biofilmography:

Andrzej Marek Drązewski was born in 1947 in Warsaw, Poland. He graduated from Warsaw University in its physics department and from the National School of Films, TV and Theatre in Lodz, Poland. His films as director include: 1977 *Program*; 1981 *Anew*; 1982 *Jeszcze czekam*; 1982 *Liquid Crystals*; *To Grasp Structure*; 1986 *Catastrophe*; 1988 *Transsex*; *The Invincible Ones*

スチール写真とニュースフィルムだけでほぼ全体が構成されているこの作品は、1956年のポズナニ労働者暴動の記録である（ポズナニ暴動とは、80年代の“連帯”によって起こされた自由への闘いと似た、ポーランドの政治危機）。目撃者（暴動への参加者）が後世に残した証言は、音声だけで登場する。ドロンジェフスキ監督は、丹念に録音した目撃者たちの“声”を、スクリーンの上に写し出されるスチール写真とニュースフィルムの映像でフォローするという方法を取っている。この音声と映像の相乗的な効果を狙った方法は、伝統的な手法だが、簡潔で、鋭いインパクトを持っている。ここで描かれた歴史は歴然とした事実である。ポズナニ暴動は30年以上もの間その評価と分析が避けられてきたが、“歴史”というシンフォニーの中で、1989年の天安門事件ともよく似た音色を持って、私たちに聞こえてくる。

Almost totally composed of stills and old newsreel, *The Invincible Ones* is a record of the Workers' Uprising in Poznan, Poland in 1956 which echo similar political crises experienced by Poland in the 1980s with the rise of Solidarity. Witnesses of the event — the living participants of the uprising — give their accounts for posterity on celluloid but only on the audio track. Drazewski has carefully recorded the voices of these witnesses and complements their oral history with the history of still pictures and newsreel photography which actually appear in the film. The parallel effect of audio and stills is a simple — although conventional — device. However, the history is a vital one. Poznan was a word which remained silent for more than thirty years, but with Tiananmen in 1989, Poznan in 1956 strikes a similar chord in the symphony of history.



監督の言葉

この作品は“連帯”と戒厳令の時代という、不安定な状況下の1980年代初頭に製作された。だから、この作品の運命は描こうとした事件の運命と同じく困難なものであった。やっと今年に入って検閲のブラックリストから外された次第である。

この作品は一滴を見せることによって深い海全体について語ろうとする試みである。

「無敵の人々」は、1956年6月のポズナニで起った事件を取り上げている。その労働者の暴動は、残念なことに国家それも独裁権力にほんの一時的な刺激を与えるだけで終わってしまった。フィルムの大部分は、目撃者と参加者の証言により構成されている。まだ話すことのできた人々、話したがった人々…作品は直接対峙した労働者とその家族と、警備隊および軍隊という2つのグループ両方に目を向けている。

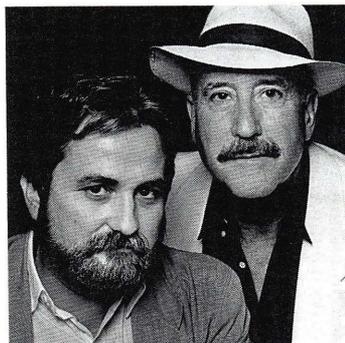
Director's Statement:

The Invincible Ones was produced at the beginning of the 1980s in an equally turbulent period in Poland's history — the time of Solidarity and martial law. Thus the fate of the film was as difficult as the fate it attempts to depict. It was taken off the censorship blacklist only this year and only now has it a chance to be shown. But as I have said before: by showing a drop, it attempts to tell about the whole deep sea.

The Invincible Ones presents the 1956 June events in Poznan, when the workers' riot spurred certain but unfortunately, only temporary, changes in the state itself — above all, the power oligarchy. For the most part, it draws on the accounts of eyewitnesses and participants. Those who could still talk. Those who wanted to talk. It gives ground to both parties of the conflict: workers and their families as well as the members of the security service and the army.

ノーボディ・リスンド

製作・監督・脚本／ネストール・アルメンドロス、ホルヘ・ウリャ
編集／グロリア・ピネイロ、エステル・デュラン
録音／フィル・パール
撮影／オーソン・オコア
ナレーション／ジェフリー・カレー、ソンドラ・リー
音楽／イグナシオ・セルヴァンテス
製作／キューバ人権フィルム・プロジェクト
提供／ダイレクト・シネマ
35mm(ブローアップ)／カラー／117分／スペイン語・英語
アメリカ／1988年



Photograph © 1989 by James Hamilton

監督プロフィール

[ネストール・アルメンドロス]

1930年10月30日スペインのバルセロナ生まれ。1955年キューバのハバナ大学で哲学と文学の博士号を取り、1959年から1961年にかけて、キューバで数本のドキュメンタリー映画を撮った。1962年にフランスに移ってから、エリック・ロメール、フランソワ・トリュフォー、マーティン・スコセッシらの映画の撮影監督として知られるようになった。『天国の日々』(79)でアカデミー賞優秀撮影賞を受賞した。

[ホルヘ・ウリャ]

1948年1月20日ハバナ生まれ。1962年キューバからアメリカに移住。1977年にドキュメンタリー映画「自分の言葉で」で監督デビュー。1977年から1982年の間、キューバ革命を描いた長編映画「グアグアシ」を製作。また、オルランド・ヒメネス・リール監督の長編ドキュメンタリー映画「もう一つのキューバ」の脚本を共同執筆している。その他、1984年マドリッドで出版された「マリエルからの2本のフィルム」の作者でもある。

Directors' Biofilmographies:

Nestor Almendros was born in Barcelona, Spain on October 30, 1930. He obtained a PhD Philosophy and Literature from Havana University, Cuba in 1955 and has made several documentary films in Cuba between 1959-1961. He left for France in 1962 and has since become well-known as a director of photography on films by Rohmer, Truffaut, Scorsese and others. He received the Acadamey Award for Best Cinematography for *Days of Heaven* (1979).

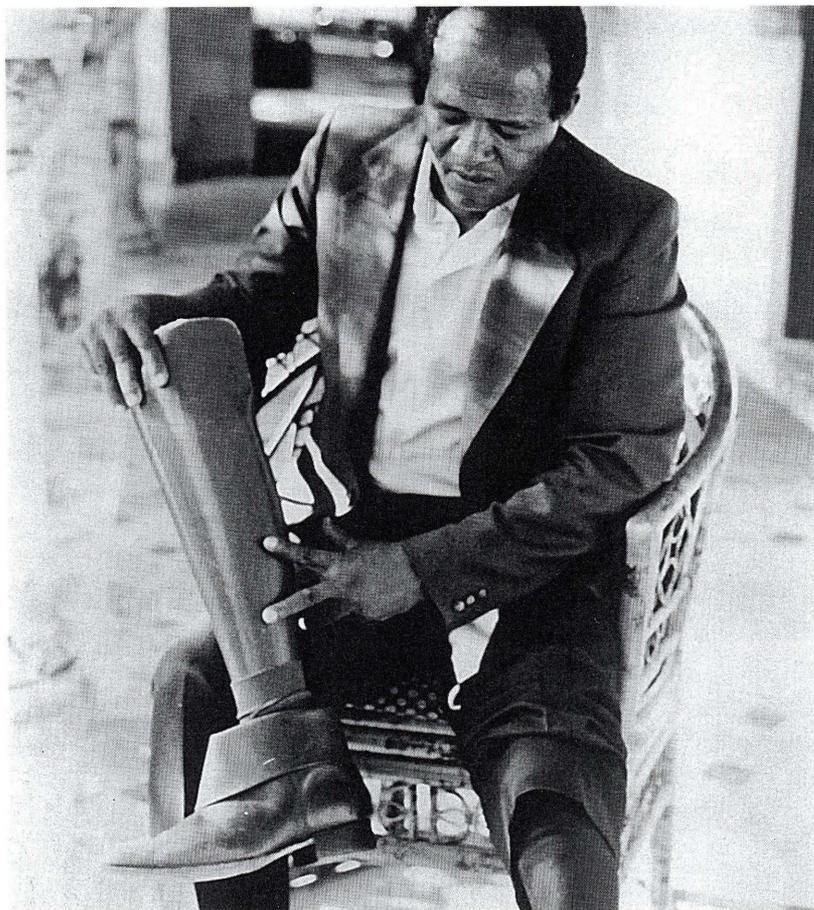
Jorge Ulla was born in Havana on January 20, 1948. He lived in Cuba until 1962 when he moved to the United States. Ulla directed his first film documentary in 1977 *In Their Own Words*. Between 1977 and 1982, Ulla developed and produced *Guaguasi*, his first feature film about the Cuban revolution. Ulla also co-wrote the screenplay of *La Otra Cuba*, a feature-length documentary directed by Orlando Jimenez Leal, and is also the author of the book *Two Films From Mariel*, published in Madrid in 1984.

NOBODY LISTENED (NADIE ESCUCHABA)

Production/Direction/Script: Nestor Almendros and Jorge Ulla **Editors:** Gloria Pineyro and Esther Duran
Sound: Phil Pearle **Photography:** Orson Ochoa
Narrators: Geoffrey Carey and Sondra Lee
Music: Ignacio Cervantes **Production Company:** The Cuban Human Rights Film Project **Print Source:** Direct Cinema Limited, P.O. Box 69799, Los Angeles, California 90069-9976 Tel: (213) 652 8000
Fax: (213) 652-2346
35 mm Blow-Up Colour 117 mins. Spanish and English
USA 1988

この作品は、共産圏の直面している深い政治的矛盾を取り上げ、人権の基本を守るように、第三世界に訴えた、おそらくこれまでで最も熱のこもったドキュメンタリー映画である。製作者の自己の感情を抑えたアプローチ(主に上半身だけを映す“トーキングヘッド”インタビュー形式に基づく)により、極めて知的なものになっている。その一方で、カストロ政権の人権蹂躪の中で、苦しみを生きてきた犠牲者や証言者の言葉を力強く記録しており、悲劇、残酷、残忍さの交錯したインパクトの強い映像が現れる。共産主義独裁の性格、独善的な司法制度、そして歪んだ法の支配の存在が、この作品のテーマであるといえるだろう。天安門事件での虐殺をみても、これらのテーマは大きな関連を持っていることを思い出さずにいられない。この作品は、表現力を越えて訴えかける内容を持っている。

Nobody Listened is perhaps the most searing documentary to appear so far which deals with the deep political malaise facing communist countries and an urgent appeal for the Third World to adhere to universal standards of human rights. The filmmakers' self-effacing approach — mainly predicated on a “talking heads” interview method — lends the film an unexpected cerebral edge while it powerfully documents the accounts of victims and eyewitnesses who have suffered or lived through the human rights abuses of Castro's regime. An appalling picture of tragedy, cruelty and savagery emerges. The nature of communist tyranny, its arbitrary system of justice and perverted concept of the rule of law are the film's piercing themes. In the light of the Tiananmen Massacre, these themes remind us of their constant relevance. Almendros and Ulla's work is a triumph of content over form.



ネストール・アルメンドロスの言葉

Statement by Nestor Almendros:

今回の撮影では、美学的なライティングはいっさい使わなかった。そしてどんな横顔も、真実の半分しか見えないから、顔はすべて正面から撮った。目は心の窓という例え通り、証言者の視線が、レンズにできるだけ近く来るように、私たちは注意を払った。インタビュー撮影の大半を撮影したホルヘ・ウリャは、自分の頬をぴったりカメラにつけ、撮影していた。そうすることで、観客はスクリーンの人物が自分に直接話しているように感じる。この簡単で論理的な技法は、他の人が思っているほど、広く使われているわけではない。

The cinematography was to have no arty lighting effects. Faces would be seen only frontally because in any kind of profile, one sees only half of the truth in a face. Because the eyes are the mirror of the soul, we were very careful that the eyeline of our witnesses should be as close as possible to the lens. Jorge Ulla, who did most of the filmed interviewing, was pressing his cheek against the camera while the operator was shooting. In so doing, it appears as if the audience is being spoken to directly by the person on the screen. This simple and logical device is not as widely employed as one might think.

オリ

監督／ラケル・ガーバー
脚本・ナレーション／ベアトリス・ナシメント
撮影／エルマノ・ペンナ
音楽／ナナ・ヴァスコンセロス
編集／レナート・ネイヴァ・モレイラ
録音／ウォルター・ロヘリオ、リス・カマルゴ
製作／イグナシオ・ガーバー
製作・提供／アングラ・フィルム
35mm／カラー／93分／ポルトガル語
ブラジル／1989年

ORÍ

Director: Raquel Gerber
Script and Narration: Beatriz Nascimento
Photography: Hermano Penna
Music: Naná Vasconcelos
Editor: Renato Neiva Moreira
Sound: Walter Rogerio and Liz Camargo
Producer: Ignacio Gerber
Production Company/Print Source: Angra Films, Rua Carlos Millan 70, Sao Paulo CEP 01456 Brazil Tel: 210-5466
35 mm Colour 93 mins. Portuguese
Brazil 1989



監督プロフィール

1945年ブラジルのサンパウロ生まれ。サンパウロ大学の芸術・コミュニケーション学部で社会学と映画を学んだ。卒業後は、専門家として活躍。多くの論文を発表している。その中には、グラウベル・ローシャに関する評論もある。1974年に「選択」（スーパー8ミリ）でデビュー。1977年以降、短編「Yle Xoroque」、初めての長編である当作品により、黒人社会に関するテーマに取り組んでいる。

Director's Biofilmography:

Raquel Gerber was born in Sao Paulo, Brazil, in 1945. She studied sociology and cinema at the School of Arts and Communications in Sao Paulo University and after graduation has embarked on a largely academic career. She has published numerous articles, among them essays on Glauber Rocha. She first made a film on Super 8, *Option*, in 1974, and since 1977, has been documenting black communities on film with *Yle Xoroque* (16 mm short), and her first feature, *Ori*.

この作品は、描写が極めて感覚的なユニークなドキュメンタリー映画である。まず物語と直接には関係のないようなイメージが作り上げられる。そしてそれが純精神的な内容を引き出そうという監督の意図と努力を通して、映画の主題へと収束していく。監督のラケル・ガーバーの提示するテーマ（植民地支配以後の文化的・社会的アイデンティティの模索と政治権力の獲得）は、被抑圧者や奴隷化された少数派誰もが共鳴できるものである。ガーバーはブラジル黒人の闘争を対象にしている。彼女の目（それは、この映画の脚本家兼ナレーターであり、黒人女性の歴史学者、活動家であるベアトリス・ナシメントの目でもある）を通して、ブラジル黒人の文化的・政治的な源泉の軌跡をたどっている。そしてそこからアフリカとアメリカ大陸との間の“大西洋を横断する文化”はいまだに生活の中に残っており、それこそが黒人のみならずブラジル全体を豊かにしている、と結論づけている。

Ori is an unusual documentary in that its plane of action is almost totally impressionistic. It compiles images which appear disjointed from the narrative but inevitably converge towards its theme in an effort to distill a purely spiritual content. Director Gerber's theme is one which any oppressed and enslaved minority can sympathise with: a post-colonial search for cultural and social identity and attainment of political power. Gerber's subject is the struggle of the Black people in Brazil. Through her eyes — and that of her writer and narrator, Black woman historian-activist Beatriz Nascimento — the film traces the cultural and political roots of the Black people in Brazil and concludes that a “transatlantic culture” between Africa and the Americas remains a living source which enriched not only the Blacks but also Brazil as a whole.



製作者から

“オリ”は“頭”の意味である。歴史、記憶に関する黒人の意識のことである。この言葉は西アフリカのヨルバ族に由来している。この作品は、ブラジルにおける奴隷廃止100年祭ということで、アフロ・アメリカ文化についての多くの国民的論争が起った1988年11月初めで終わっている。『オリ』は、“キロンボ”（自由を求めて組織された黒人共同体）の歴史およびイデオロギーに関する黒人歴史家、ベアトリス・ナシメントの研究を通して、ブラジルにけるバンツ系の人々の歴史的連続性を浮かび上がらせる。これらの人々は、アフリカ南部に何回かの民族移動の波によって居住するようになったが、その民族移動がブラジルにおいても継続することになったのである。

From the filmmakers:

“Ori” means “head” — black consciousness in relation to time, history and memory. The term comes from the Yoruba people of West Africa. *Ori* was brought to a conclusion at the beginning of November 1988 at a time when many national debates on Afro-American culture took place due to the celebration of the 100th anniversary of the abolition of slavery in Brazil. *Ori* safeguards the historical continuity of the peoples of Bantu origin in Brazil through the research of black historian Beatriz Nascimento on the history and ideology of the “Quilombos”. These peoples populated the southern part of Africa in several waves of migration which were to continue in Brazil.

家族写真

監督・脚本・撮影・編集／クリスティン・ロイドフィット、手塚義治

録音／チャン・ティーン・リン

音楽／ジュリアン・ワストール

ナレーション／クリスティン・ロイドフィット

製作・提供／イギリス国立映画テレビ学校

16mm／カラー／60分／英語・日本語

イギリス・日本／1989年

OVER THE THRESHOLD

Direction/Script/Photography/Editing: Christine Lloyd-Fitt and Yoshi Tezuka

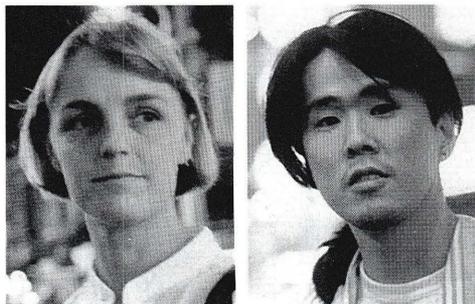
Sound: Tie Lin Zhang

Music: Julian Wastall

Narration: Christine Lloyd-Fitt

Production Company/Print Source: National Film and Television School, Beaconsfield Studios, Station Road, Beaconsfield, Bucks HP9 1LG UK Tel: (049) 467-1234
16 mm Colour 60 mins. English and Japanese

UK/Japan 1989



監督プロフィール

[クリスティン・ロイドフィット]

1956年3月8日オーストラリアのパーズ生まれ。8歳のとき、ニュージーランドへ移住し、1979年オークランド大学卒業、美術学の学士号を得た。1983年にイギリス国立映画テレビ学校に入学し、映画撮影技術を学んだ。この作品は、彼女の監督デビュー作品で、共同監督の手塚義治は夫。

[手塚義治]

1958年東京生まれ。1979年から劇映画のカメラマンとして働いた後、1984年にイギリス国立映画テレビ学校に留学。撮影でクレジットされているものには、石井聰互監督の「爆烈都市」(82)、山川直人監督の「パン屋襲撃」(82)などがある。

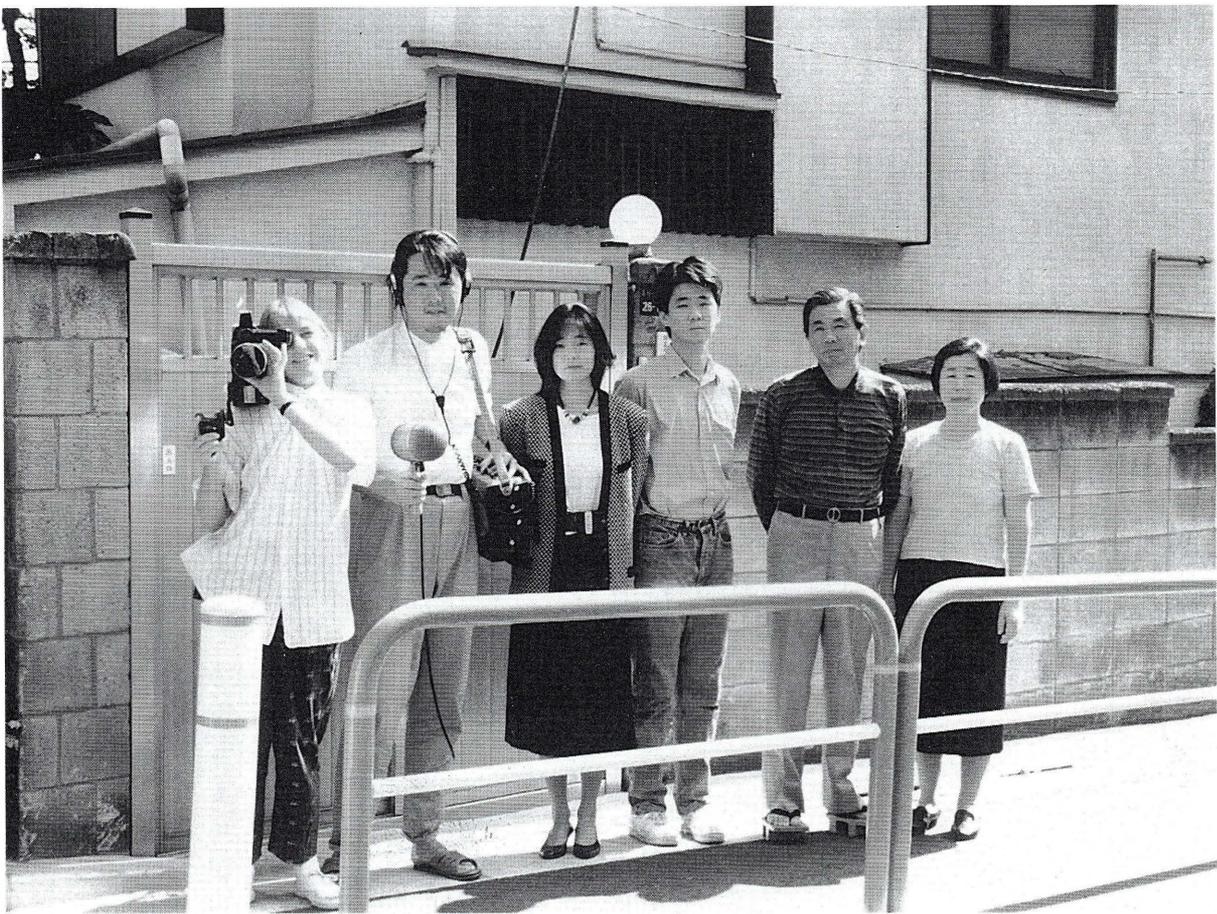
Directors' Biofilmographies:

Christine Lloyd-Fitt was born in Perth, Australia on 8th March 1956. She moved to New Zealand at the age of eight and graduated from the Auckland University with a masters degree in fine arts in 1979. She was admitted to the National Film and Television School in 1983 to train as a cinematographer. *Over the Threshold* is the first film in which she has a directorial credit which she shares with her husband, Yoshi Tezuka.

Yoshi Tezuka was born in Tokyo, Japan in 1958. He has worked as a cinematographer on feature films in Japan since 1979. He enrolled in Britain's National Film and Television School in 1984. Among his credits as a cinematographer are his work on Sogo Ishii's *Burst City* (1982) and Naoto Yamakawa's *Attack on a Bakery* (1983).

この作品は、西洋人と日本人の国際結婚について描く映画である。監督は、イギリス国立映画テレビ学校在学中に知り合った夫婦のコンビだ。深い洞察をすれば、外国人の受け入れにうまく適応しているように見える日本人家族に関する、社会文化的な研究であるとも理解できる。視点は大部分“部外者”(クリスティン・ロイドフィット)のものであり、この視点を通して、異国の人々と適応することがどのような意味であるかを探っている。日本人の夫と結婚した西洋人女性たちのインタビューもあるが、それよりも見事に描かれているのは新しくロイドフィットの親戚となった日本人たちの姿である。

Over the Threshold is a film about inter-marriages between Westerners and Japanese. The film's directors are a husband and wife team who met during their course of study in Britain's National Film and Television School. At its most deeper level, the film comes across as a socio-cultural study about a Japanese family who seems to adapt very well to a foreigner in their midst. The point of view is largely that of an outsider (Christine Lloyd-Fitt) and it is this "outsider" who tries to find out what it is like to fit in. There are interviews of Western women who have married Japanese husbands but it is the portrait of Lloyd-Fitt's Japanese in-laws which is the more finely-etched.



監督の言葉

この作品のアイディアは、日本人と西洋人の夫婦としての私たち自身の経験から生まれた。私たちはイギリスで、国立映画学校でともに学んでいる間に会った。お互いについてより深く知るようになって、私たちにとっては、異なる文化圏からやって来たことが常に関心と議論の源となった。クリスティンにとっては、手塚が日本および日本の生活様式について話すことを聞くことは、未知の世界を想像することであった。手塚にとっては、イギリスでの2年間の生活の後、日本に帰ることは、西洋文化の経験と距離によって、創造された新しい2つの“目”を持って戻っていくようなものだった。私たち2人にとって、それは全く異なる文化的背景を理解し、調和させる試みであった。

Directors' Statement:

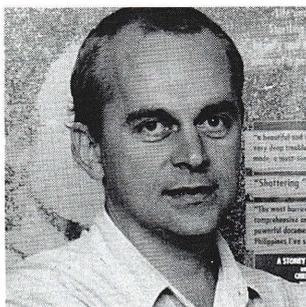
The idea for *Over the Threshold* came from our own experience as a Japanese-Western couple. We met in England while studying together at the National Film School. Coming from such different cultures was a constant source of interest and discussion for us as we began to learn about each other. For Christine though, listening to Yoshi talk about Japan and the Japanese way of life was always a matter of imagining it, as she had never been there. For Yoshi, going back to Japan, after two years spent in England, was like going back with a new pair of eyes that had been created by distance and the experience of Western culture. For both of us, it was a matter of understanding and attempting to reconcile our very different backgrounds.

フィリピン、 私のフィリピン

監督 / クリス・ナッシュ
調査 / マリー・デロフスキー、クリス・ナッシュ
撮影 / ジョン・ホイットロン
録音 / ブロンウィン・マーフィー
ミキシング / ジョージ・ハート
編集 / ルース・カレン
製作 / マリー・デロフスキー、クリス・ナッシュ
製作プロダクション / ストニー・デザート・プロダクション
提供 / オーストラリア・フィルム・インスティテュート
16mm / カラー / 72分 / 英語・タガログ語
オーストラリア / 1988年

PHILIPPINES, MY PHILIPPINES

Director: Chris Nash
Research: Maree Delofski and Chris Nash
Photography: John Whitterton
Sound Recordist: Bronwyn Murphy
Sound Mixer: George Hart
Editor: Ruth Cullen
Producers: Maree Delofski and Chris Nash
Production Company: Stoney Desert Productions
Print Source: AFI Distribution Ltd., 47 Little Latrobe Street, Melbourne VIC3000 Tel: (03) 6621944
Fax: (03) 6637476 Telex: 37942 AUSFIL
16 mm Colour 72 mins. English and Tagalog
Australia 1988



監督プロフィール

最初、ジャーナリストとしてメディアに関わった。1978年オーストラリアのジャーナリズムの最も権威のあるウォークリー賞を受賞している。1979年大学講師になるため、学術研究の分野に転向し、同時に現代問題に関するラジオ番組を製作。映像には、1984年に「アスベスト急行」という30分のビデオ作品で初めて関わった。続いて、1985年に労働奉仕でキューバに行ったオーストラリア人を取り上げた、スーパー 8mmで撮影し、ビデオ編集された「ブリゲイディスタ」(85)を製作した。

Director's Biofilmography:

Chris Nash's first involvement with the media was as a journalist. In 1978, he was awarded the Walkley Prize, Australian journalism's highest award. In 1979, he moved to the world of academe to become a lecturer and entered Radio to produce a current affairs programme. Nash first made films and videos in 1984 with a 30 minute video *Asbestos Express*. His next work was shot on Super 8 and edited on video, *Brigadistas*, about Australians who went to Cuba on a work brigade in 1985.

マルコス政権崩壊後3年がたった現在、この作品はコリー・アキノ政権の柔和そうな顔とは裏腹に、フィリピンの経済疲弊と人権侵害は依然存在し、むしろますますひどくなっていることを訴えている。オーストラリア人の映画作家、クリス・ナッシュは政府と共産党新人民軍(NPA)の両方の代表者に、この国の状況に対するそれぞれの見方を語ってもらい、討論の場を提供する。政府にとって、この問題は「反乱と経済再興」であり、共産党新人民軍にとっては「社会変動のプロセス」であり、もうすでに動き始めており、引き返すことはできないということを示している。製作者たちは客観的かつ包括的なものを目指し、観客に「フィリピンはとてつもない変化と大変動に向かっている」と感じさせる結末を見せている。

Three years into the post-Marcos era, this documentary suggests that the Philippines remains in economic quagmire and that human rights violations persist, indeed has intensified despite the seemingly benign face of Cory Aquino's administration. Australian filmmaker Chris Nash provides a forum for both government and the communist New People's Army (NPA) spokespersons to speak about their respective views of the situation in their country. To the government, the problem is one of "insurgency and economic recovery". To the communist NPA, "the process of social change" has begun and is irreversible. The filmmakers attempt to be objective and comprehensive, with the upshot that the viewer can't help but feel that the Philippines is heading towards tremendous change and upheaval.



製作者から

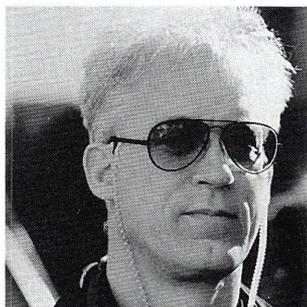
今日のフィリピンに起こっていることに関する一般的メディア・イメージは、危険なごまかしの段階にある。マドンナとしてのコリー・アキノのイメージは、爆発寸前の活火山を覆い隠す、霧のような感じである。この作品を製作したのは、そこで何が起きているのか、そしてオーストラリアがそれにどのように関わっているのかを、明らかにしたいと考えたからである。オーストラリア人は自分たち、そして世界における自国の役割について優しく親切なものと考えている。しかし、多くのフィリピン人からは、そのように見られていないということを知らなければならない。私たちはまず観客の安らかな気持ちにくさびを打ちこむ。そして重い質問を投げかけるのである。「革命の暴力についてどう考えるか?」「オーストラリア人はフィリピン女性の“職業(主に風俗関係の)”に関して何をすべきか?」と。

From the filmmakers:

The general media image of what is happening in the Philippines today is a dangerous deception. The image of Cory Aquino as Madonna is a smokescreen masking a volcano that must inevitably erupt. A major reason for making the film was to expose what is going on there and how Australians are involved. Australians have a benign view of themselves and their role in the world. But that's not how we are viewed by a lot of Filipinos and we should know that. We deliberately set out to make our audiences uncomfortable, to ask the hard questions. How do you feel about revolutionary violence? Should Australians do anything about the trade in Filipino women?

プレーントーク&コ モンセンス

監督・脚本・編集・美術・撮影／ジョン・ジョスト
録音／アレンカ・パヴリン、ジョン・A・イングリッシュ
作曲・演奏／ジョン・A・イングリッシュ
音楽／ジョン・A・イングリッシュ、ジョン・ジョスト
製作／ジョン・ジョスト
協力／チャンネル4 (イギリス)
提供／ジョン・ジョスト
16mm/カラー・モノクロ/117分/英語
アメリカ/1987年



監督プロフィール

1943年生まれ。1963年に初めてのモノクロ短編映画を製作、映画を独学で学んだ。それ以降、長・短編映画作品で活躍。短編映画作品としては、「反復」「肖像」(63)、「街」「日曜日」(64)、「ジュディス」「ユニークのところに行かなかった」(65)、「リア」「異」(67)、「人生の13の断章と三つの物語」(68)、「スザンナのフィルム」(69)、「秋の入江」「花」(70)、「プライマリズ/狂った中国の転換期/1, 2, 3, フォー」「溪谷」(71)、「男は部分の総体以上のものである/女は」(72)、「美はよく売れる」(77)、「ゴダール1980」「ランペンフィーバー」「X2」「ナンシー・カープによる二つのダンス」(80)、「マネートーク/ブルシットウォーク」(89)。長編映画作品としては、「直接話す」(73)、「スロウダンスのための最後の歌」「天使の町」(77)、「カメレオン」(78)、「舞台負け」(81)、「スロームーブ」(83)、「ベル・ダイヤモンド」(87)、「笑うレンブラント」(88)など。

Director's Biofilmography:

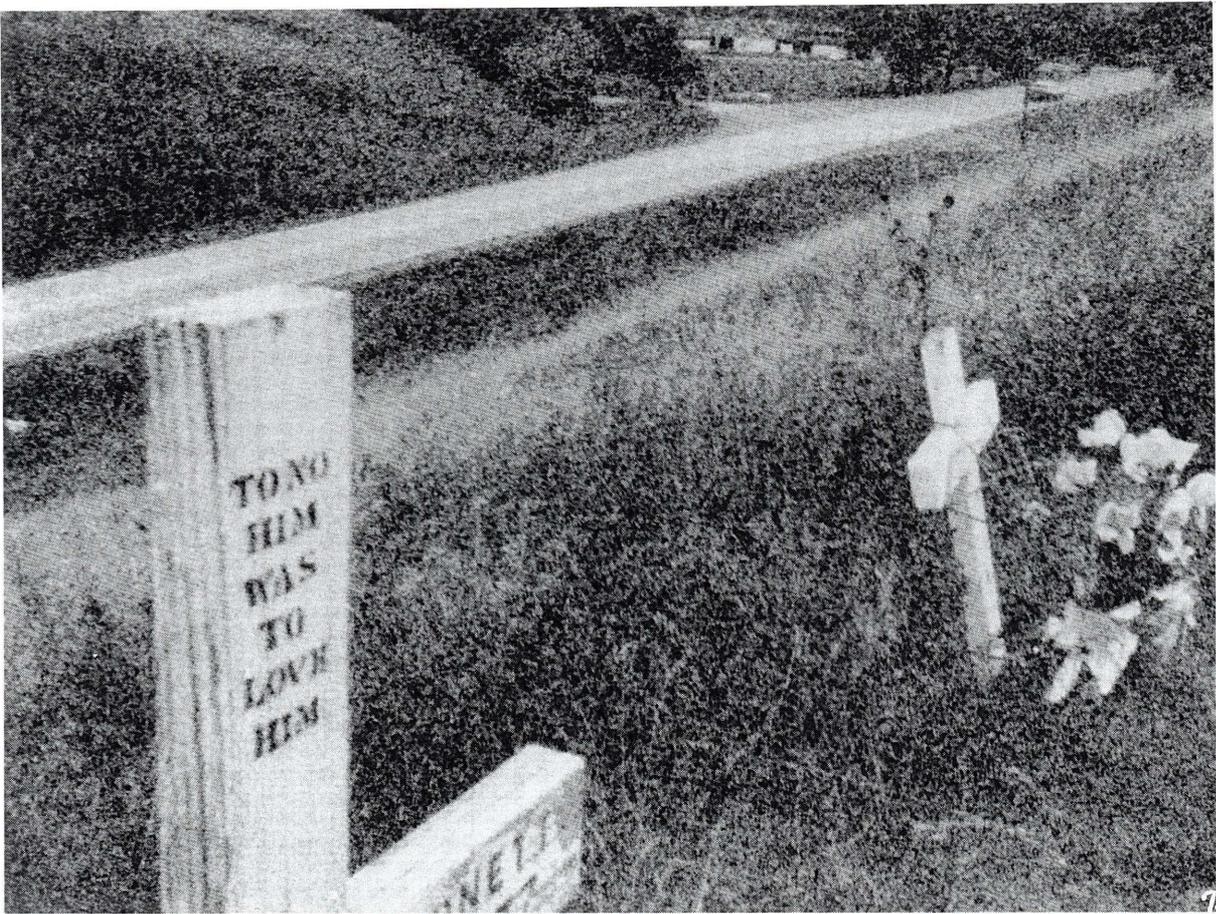
Jon Jost was born in 1943 and began making short black and white films in 1963. He is a self-taught independent filmmaker. His short films include: 1963 *Repetition, Portrait*; 1964 *City, Sunday*; 1965 *Judith, We Didn't Go To Unique's*; 1967 *Leah, Traps*; 1968 *13 Fragments and 3 Narratives From Life*; 1969 *Susannah's Film*; 1970 *Fall Creek, Flower*; 1971 *Primaries/A Turning Point in Lunatic China/1,2,3. Four, Canyon*; 1972 *A Man is More Than the Sum of His Parts/A Woman Is*; 1977 *Beauty Sells Best*; 1980 *Godard 1980, Lampenfieber, X2: Two Dances by Nancy Karp*; 1989 *Money Talks/Bullshit Walks*. His feature films include: 1973 *Speaking Directly*; 1977 *Last Chants for a Slow Dance, Angel City*; 1978 *Chameleon*; 1981 *Stagefright*; 1983 *Slow Moves*; 1987 *Bell Diamond*; 1988 *Rembrandt Laughing, Plain Talk and Common Sense*

この作品は、砂漠の中で二つの国境線が交差し、アメリカの4つの州が接する地点における、説明的なシーンから始まる。旅行者が何やらわけの分からない言葉でわめくが、字幕によって意味が通じるようになっている。シーンはそのまま切れ目なく続くのだ。性急な観客なら、映画館から出ていきたい衝動にかられる。しかし、それでは、ほんとうに魅力的な作品を見逃すことになってしまう。ジョストはこの自作を“エッセイ”と呼ぶ。作品は11のパートから構成され、現代アメリカの状況への問いかけがなされている。それは風刺的であり、しかも修辭的である。また、グラフィックでもあり、単なるフォトジェニックでもある。確かに状況に対する批評であるが、そこには深い理解と共感が秘められており、それが題名に現われている。最後のシーンでは、ジョスト自身が登場し、AV時代の映画の中では、おそらく最もラジカルな演説を行っている。

PLAIN TALK & COMMON SENSE (UNCOMMON SENSES)

Direction/Script/Editing/Graphics/Camera: Jon Jost
Sound Recording: Alenka Pavlin and Jon A. English
Original Music Composer and Performer: Jon A. English
Sound Composition: Jon A. English and Jon Jost
Producer: Jon Jost in association with Channel Four Television, UK
Print Source: Jon Jost, 56 West 11th Street, Apt 6FE, New York, NY10011 Tel: (212) 475-8546
16 mm Colour and B/W 117 mins. English
USA 1987

Plain Talk and Common Sense starts off with an iconoclastic sequence set in a spot in the desert where two lines converge and four American states intersect. Tourists linger and mouth unintelligible gibberish which is made intelligible by subtitles. The sequence tends to run on and impatient viewers are tempted to walk out but if they do, they will miss a truly remarkable work. Jost has called his film an "essay" and he has structured it in eleven parts which roughly call into question the state of America today. It is both ironical and rhetorical, both graphic and just plain-photogenic. It is a critique, to be sure, but one made with understanding and sympathy that bespeak its title. In summing up, Jost himself appears on screen to deliver what is perhaps the best radical speech to be heard in the cinema in the video age.



監督の言葉

私の作品は、私たちが“アメリカ”というとき、あるいはもう少し条件を広げてどこかの国や文化について語る時、それがどういう意味を持っているのかを理解する基盤を提示しようと試みているエッセイ・ドキュメンタリーである。アメリカの文学と思想の歴史と伝統に深く根づいたこの作品は、“アメリカ的なもの”を広範囲に引き出す。フォークロアからアメリカ社会政治学的な思想の詩的表現、アメリカの言葉の歴史、さらに政治および企業の宣伝や統計調査へと目を向けていく。この作品はいつてみれば提示された情報に関して観客が自由に論じる場を提供するものである。そして、私は最終的には自らの行動の責任はその個人にあり、人の集まりに対する責任、ひいては自分がその一部を形成している文化および社会における行為の責任もまた個人にあるという考え方を基本にしているのだ。

Director's Statement:

My film is an essay-documentary which attempts to lay the foundation for an understanding of just what we mean when we say “America”, or, by extension, when we speak of any nation or culture. Rooted firmly in the traditions of American literature and thought, this film draws on a wide range of things “American”: from what amount to “folklore”, to a poetic rendering of American socio-political thought as well as a history of American poetry, on through to the use of government and corporate propaganda and statistics. The film unleashes a mix of methods and techniques, all intended to provoke the viewer into questioning both the form and content of the information offered. This essay finally concludes with the assertion that it is the individual who is responsible for their own acts and in turn for the aggregate of themselves, for the behaviour of the culture and society of which they are each a part.

ルート1

監督・撮影／ロバート・クレイマー

照明／リチャール・コバン

録音／オリヴィエ・シュウォブ

出演／ポール・マッカイズァック

音楽／バール・フィリップ

編集／ギール・コルヌ、ロバート・クレイマー、ピエール・シュクロン、クレール・ラヴィエ、ケジャ・クレイマー

製作・供共／レ・フィルム・ディシ

35mm／カラー／240分／英語

フランス／1989年

ROUTE ONE/USA

Director/Camera: Robert Kramer

Lighting: Richard Copans

Sound: Olivier Schwob

Actor: Paul McCIsaac

Music: Barre Phillips

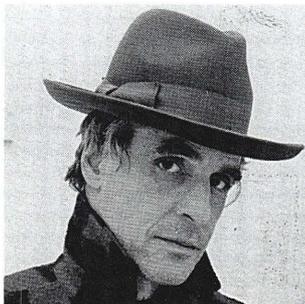
Editors: Guy Lecorne, Robert Kramer, Pierre Choukron, Claire Laville, Keja Kramer

Production Company/Print Source: Les Films d'Ici, 12 rue Clavel, 75019 Paris, France Tel: 42-39-02-00

Telex: 240173 F Fax: 42-38-60-44

35 mm Colour 240 mins. English

France 1989



監督プロフィール

前衛的なフィルム製作集団であるニュースリール（1968年設立）の創立者の一人である。短編から長編まで、彼の作品はすべて近年の政治闘争の本質を探り、ニュー・レフトの成長への彼の関わりを示している。アメリカだけでなく、フランスでも実績を積んでいる。主な作品は、「フォロン」(65)、「田舎にて」(66)、「エッジ」(67)、「アイス」(69)、「人々の戦争」(69)、「ポルトガルの階級闘争」(77)、「ガン」(80)、「フランスの偉大な一日／誕生」(81)、「全速力で」(82)、「恐怖」(83)、「私たちのナチ」(84)、「ディーゼル」(85)、「地獄の計画」(86)、「医者王国」(87)など。

Director's Biofilmography:

Robert Kramer was one of the founders, in 1968, of Newsreel, the radical filmmaking collective. His work, ranging from documentary shorts to fiction features, explores the nature of political struggle in recent times and demonstrates his hands-on commitment to the growth of the New Left. He has pursued his career in France as well as the United States. His films include: 1965 *Fabn*; 1966 *In the Country*; 1967 *The Edge*; 1969 *Ice*; *People's War*; 1975 *Milestones*; 1977 *Scenes From the Class Struggle in Portugal*; 1980 *Guns*; 1981 *Un grand jour en France/Naissance*; 1982 *A toute allure*; 1983 *La peur*; 1984 *Notre Nazi*; 1985 *Diesel*; 1986 *Un plan d'enfer*; 1987 *Doc's Kingdom*; 1989 *Route One/USA*

ロバート・クレイマーのこの作品は、アメリカン・ロード・ムービーの、良き伝統の上に成り立っている映画である。彼のこの作品は秀れているが、アメリカの生き方への強い批判精神を持っているわけではない。作風は重厚だが、同時にどことなく軽快な雰囲気も持っている。帰郷の途中にあるアメリカ人のさまよう旅人の典型ともいべき主人公が、憂鬱な気分を抱え込んでいるのに、作品自体は奇妙にユーモアにあふれている。この主人公がクレイマー自身を象徴しているのか（彼はカメラを回しているため、自分で出演できず、彼の代わりとしてポール・マッカイズァックが出演している）、あるいは永遠にアウトサイダーであり、旅の途上で慰めと安らぎを見出すしかないアメリカ人（以前はジョン・フォードの『搜索者』など、西部劇だけで規定されていたキャラクターである）をシンボリックに表わしているのかはよく分からない。これら古典的な映画の題名を思い起こさせるといことが、この映画の形式的構造を複雑にしている。つまり、ルート1の閑散とした風景の中で私たちが会おう人々が、アメリカの象徴なのか、それともアメリカの精神を体現する実在の人物なのか、いつまでも見分けがつかないのだ。それでいて、彼らの存在は忘れることはできない。

Robert Kramer's *Route One/USA* operates on the fine tradition of the American road movie. However, fine as it is, Kramer's film is not as powerful a critique of American ways as one might expect it to be. The mood is heavy-hearted but casually so. There is a lot of humour despite its downcast hero — the classic prototype of the American exile on the homecoming trail. One is not sure whether this hero represents Kramer himself — his surrogate figure since he cannot himself appear because he is operating the camera — or the symbolic representation of the American who remains forever the outsider and must seek his solace on the road (a character previously defined only in Westerns such as John Ford's *The Searchers*). Its evocation of the titles of such film classics tends to complicate its formal structure, hence one is never completely sure whether the figures we encounter on the wintry landscapes of *Route One* are iconic representations of America or real characters defining the soul of America. They remain, nevertheless, unforgettable.



監督の言葉

ルート1は、カナダからフロリダ州のキー・ウェストまでアメリカの東海岸を通っているハイウェイだ。この道は1936年には世界中でもっともよく利用されていた。そして、1988年にはスーパーハイウェイの横を通り、郊外をつきついでいく道になってしまっているため、その様子はさながら細いアスファルトの帯が国の古からの夢を切り刻んでいるようである。しかし、私と友人の医者がルート1を5か月かけて下ったとき、私たちは過去をたどっているのではなく、むしろストレートにダイナミックな現代の“顔”を見ているという印象をうけた。私たちはハイウェイの陰や巨大なガラス張りのダウンタウンの中心街にいて、映画のイメージとは遠い位相にいた。私たちは、そこにいて素早く暗闇へと滑り込むように思えた。が、私たちは確かに大きな問題と困難に囲まれた現代にいたのだ。

Director's Statement:

Route 1 is a highway that runs from Canada to Key West, Florida, along the east coast of the USA. In 1936, it was the most travelled roadway in the world. In 1988, it runs beside super highways and through suburbs, a thin stretch of asphalt cutting through all the old dreams of a nation. But as the Doctor and I went down that road for 5 months, I had the impression that we were not driving through the past at all, but through a much more honest and dynamic revelation of the present. We were in the shadows of highways and great glass downtown centers, we were far from the movie images, we seemed to be on the edge and slipping fast into obscurity, but we were really in the present, surrounded by big trouble and hard times.

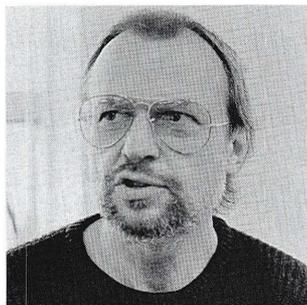
時は名前を持たない

製作・監督／ステファン・ヤール
撮影／ペール・カルベルイ
音楽／ウルフ・ダーゲビー
編集／アネッテ・リッケ・ルンドベルイ
録音／ペール・カールソン、ベンクト・アンダクション
提供／ユーロベックス
35mm/カラー/61分/スウェーデン語
スウェーデン/1989年

TIDEN HAR INGET NAMN

TIME HAS NO NAME

Director: Stefan Jarl
Photography: Per Kallberg
Music: Ulf Dageby
Editor: Anette Lykke Lundberg
Sound: Per Carlsson and Bengt Andersson
Producer: Stefan Jarl
Print Source: Europex, 92 av. des Champs-Elysees, 75008
Paris Tel: 45-636162 Telex: 644327 Fax: 40740787
35 mm Colour 61 mins. Swedish
Sweden 1989



監督プロフィール

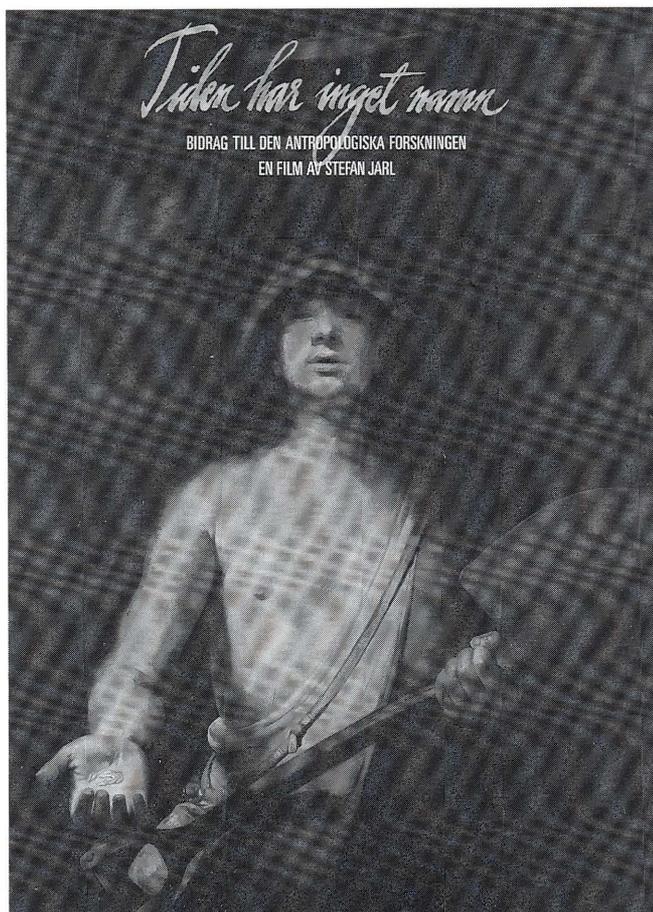
1941年生まれ。作品としては、「警官」(66)、「人は私と合わないと言う」(68)、「人質」(69)、「スウェーデンの改革」(74)、「上品な生活」(79)、「メメント・モリ」(81)、「自然の報復」(83)、「我々の一人」(84)、「魂は世界よりも偉大だ」(85)「脅威」(87)がある。

Director's Filmography:

1966 *The Cops*; 1968 *They Call Us Misfits*; 1969 *Hostage*; 1974 *Transform Sweden*; 1979 *A Decent Life*; 1981 *Memento Mori*; 1983 *Nature's Revenge*; 1984 *One of Us*; 1985 *The Soul is Greater Than the World*; 1987 *Threat*; 1989 *Time Has No Name*

スウェーデンのドキュメンタリー映画作家であるステファン・ヤールは自分の作品のことを「映画になったブリューゲルの絵」と表現している。ヤールの最新作であるこの作品の舞台は、年老いた農夫とその妻が住む農場である。ヤールは、田園風景や奥地での静かな生活といった絵画的なイメージに、残りの人生を苛酷な経済的窮乏の中で生き延びる農夫たち、という現実をありのままの描写でつけ加えてこの作品を完成させている。彼の手法は、イタリアのネオ・リアリズムのようなジャンルに見られる意図的な演出を避けながら、その伝統と価値を受け継いでいるという点で、映画のドキュメンタリー・リアリズムに深く根ざしているといえるだろう。この作品は、ヤール監督による、美学とリアリズムの巧みな融和の好例といえるものだが、同時に撮影、録音のスタッフの大きな貢献も忘れてはならない。

Swedish documentarist Stefan Jarl calls his films "filmatic Brueghel paintings". His latest, *Time Has No Time*, is set in a farmhouse inhabited by an old farmer and his wife. Jarl complements his painterly images — idyllic landscapes, interior still life — with a stark portrait of rural reality as the old farmers live out their remaining years in considerable economic hardship. The director's method is deeply rooted in the documentary realism of cinema, eschewing the dramatics of genres such as Italian neo-realism but following its tradition and edifice. The film stands out as an example of Jarl's skillful blend of realism and aesthetics of the sort seen in paintings, with outstanding contributions from the sound and photography departments.



ポスターより From the Poster

監督の言葉

私はテレビが大嫌いだ。テレビの仕事は絶対にしない。イギリスの映画作家であるピーター・ワトキンスが私に話してくれたところでは、アメリカのテレビでは、どんなショットもカットも7秒以上のものはないということだ。それを聞いて、どんなショットも7秒以下にならないフィルムをつくらなければならないと思った(私たちはいくつかのショットで実際には2分以上なのに、見る人には7秒以上には感じられない作品をつくることができたと自負している)。これはすべて美学の問題だ。私のフィルムは、反逆と抵抗の伝統に基づいて、製作されている。ヴァン・ゴッホやブリュゲルといったヨーロッパの画家たちの偉大な実績は、私にとってとても重要なことである。私の夢は、彼らが絵筆で表現したことをフィルムで表現することである。

私は、インディペンデント系映画作家であり、自作を自分でプロデュースする(もちろん、スウェーデンのテレビ局に作品を売ったり、テレビ局から金をもらうことはしない)。ということは、私はいつも貧乏ということだが…。が、この作品は35mmでドルビー・ステレオ・サウンド・システムで製作した。一般商業映画に対抗するには、そうする他にはないと考えたからである。私の映画はすべて銀幕のためにつくられている。

Director's Statement:

I hate TV. I never work for TV. Peter Watkins, the English filmmaker, told me he found that in American TV, no shot, no cut, no picture was longer than 7 seconds. I thought that I had to do a film in which no single shot was shorter than 7 seconds. (I think we managed to make a film where some shots are longer than 2 minutes without giving you a feeling that they are longer than 7 seconds.) Well, this is all aesthetics. My films are made in the tradition of rebellion and resistance. The European painters Van Gogh and Brueghel worked in this tradition. They are very important for me. My dream is to make with film what they did with their paint-brushes.

I am an independent filmmaker. I produce my films myself (of course without selling them to TV in Sweden or taking money from TV), which means that I am constantly without money. But this film is made in 35 mm with Dolby Stereo sound, which I think is necessary for documentaries to meet the competition from the commercial cinema. My films are all made for the white screen.

踏切のある通り

監督／イヴァール・セレツキス
脚本／タリヴァルディス・マルゲヴィッチ
撮影／イヴァール・セレツキス
録音・音楽／イヴァール・ヴィグネル
製作／リガ・フィルム・スタジオ(ソ連)
提供／ソ連映画輸出入公団
35mm／カラー／85分／ラトヴィア語
ソ連／1988年

ULICA POPERECHNAIA THE CROSSROAD STREET

Director: Ivars Seleckis
Script: Talivaldis Margēvics
Photography: Ivars Seleckis
Sound/Music: Ivars Vīgners
Production Company: Riga Film Studio, USSR
Print Source: Sovexport Film, 14 Kalashny pereulok,
Moscow, 103869 Tel: 2905009 Telex: 411143 SEF SU
35 mm Colour 85 mins. Latvian
USSR 1988

監督プロフィール

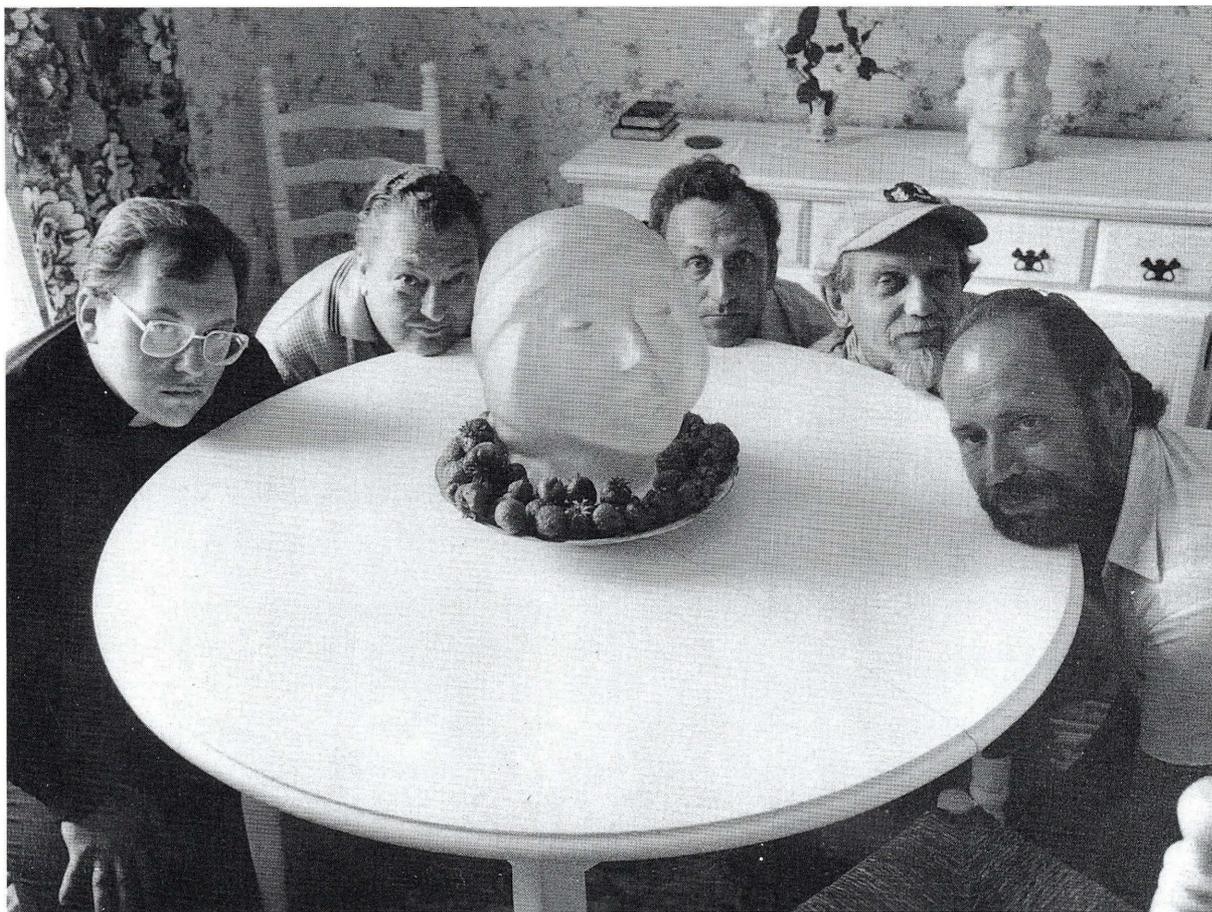
1934年ラトヴィア共和国リガ生まれ。ジェルガヴァの農業アカデミー食料技術部を1957年に、モスクワ国立映画学校を1966年に卒業。主な作品としては、「ギニアでの遭遇」(68)、「ワルミエラの少女たち」(70)、「とうもろこし置き場」(73)、「私の過去・現在・未来」(74)、「喉の渇きの鏡」(76)、「待たれている女」(78)、「拡大する世界」(80)、「…そして魂のために」(82)、「求む、男」(83)、「二つの小説にはさまれた女」「ホームカミング」(84)、「鳥の目で見たラトヴィア」「燕尾服のないマエストロ」(85)、「我々のダンス」(86)など。

Director's Biofilmography:

Ivars Seleckis was born in 1934 in Riga, Latvia. he graduated from the Academy of Agriculture, the Faculty of Food Technology in Jelgava in 1957 and from the State Institute of Cinematography in Moscow in 1966. His films as a director include: 1968 *Encounters in Guinea*; 1970 *Valmiera Girls*; 1973 *The Corn Bins*; 1974 *I was I Am I Shall Be*; 1976 *The Mirror of Thirst*; 1978 *A Woman Who is Waited*; 1980 *The Widening of The World, The Manager*; 1982 *...And for the Soul*; 1983 *Wanted: A Man*; 1984 *A Woman Between Two Novels, Homecoming*; 1985 *Latvia From A Bird's Eye View, The Maestro Without Tails*; 1986 *Our Talis*; 1988 *The Crossroad Street*

原題は、リガの郊外にある小さな町の間を横切る通りの名である。その通りをめぐる小さな社会を題材に、絶望・葛藤・矛盾に満ちながら、ユーモアとウィットかつアイロニーに溢れた生活を送る住民の姿を描いている。町全体が、ペレストロイカによってもたらされる変化と解放の不確かさに向き合うシーンでは、警告的な不安のトーンが現れる。セレツキス監督は、この作品の製作を通して、さまざまな表情を見せる社会と個性的な人物を発見している。そして価値のあるロシア文学の伝統から脈々と続いてきている「語り部」としての自信をもって、リガの人々の物語を生み出している。

The street of the title is a crossroads between neighbourhoods in a small town in the outskirts of Riga. The film deals with the community living on the street and paints a picture of several inhabitants who cope with life filled with disappointment, contradictions and conflict but also infused with humour and irony. There is a cautious tone of anxiety as a whole community faces the uncertainty of change and more openness brought about by *perestroika*. Director Seleckis has discovered a world of diverse, idiosyncratic characters and presents their stories with the confidence of a story-teller gained perhaps from the long respectful tradition of Russian literature.



製作者から

この作品を定義するため、作家たちは“映画小説”という言葉を使っている。この作品には、約10人の主要人物が登場するが、彼らは私たちのことを信頼し、歴史に対する考え方や個人的な問題についてもフランクに話してくれた。作品には、気が重くなるような悲劇的なエピソードがあるかと思えば、歌を歌ったりする楽天的なシーンも登場する。歌は常にラトヴィアの人々が耐え、生き残るための助けとなっているのである。「普通の人々の生活を思いあがりなしで見ることのできる人、観察眼があり、忍耐強い人なら、ラトヴィアの人々のどことなく矛盾に満ちたドラマチックな運命が見えるだろう」と脚本家は言っている。

From the filmmakers:

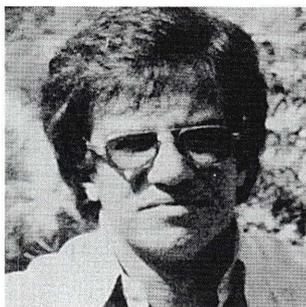
Defining the genre of the film, the authors suggest the term “cinematographic novel”. There are about ten characters in the film and we get to know them quite well because they trust us, they are not holding back anything concerning their understanding of history or personal problems. There are depressing, tragic episodes in the film as well as optimistic and humorous moments accompanied by song. Song has always helped the Latvian people endure and survive. “An attentive and patient observer who does not feel too uppity in looking at the lives of the common people will see something of the contradictory and dramatic fate of the Latvian people”, so says the scriptwriter of *The Crossroad Street*.

精神の武器

監督・脚本／ピエール・ソヴァージュ
撮影／イヴ・ダーハン
編集／マシュー・ハリソン
録音／マイケル・マッケイ
製作／ピエール・ソヴァージュ、バーバラ・M・ルビン
製作・提供／ピエール・ソヴァージュ・プロダクション
16mm／カラー／90分／英語・フランス語
アメリカ・フランス／1989年

WEAPONS OF THE SPIRIT

Director/Script: Pierre Sauvage
Photography: Yves Dahan
Editor: Matthew Harrison
Sound Mixer: Michael Mckay
Co-Producer: Barbara M. Rubin
Producer: Pierre Sauvage
Production Company/Print Source: Pierre Sauvage Productions, 8760 Wonderland Avenue, Los Angeles, CA 9004 Tel: (213) 650-8986
16 mm Colour 90 mins. English and French
USA/France 1989



監督プロフィール

家族のほとんどがナチス・ドイツに虐殺された第2次世界大戦中に、フランスのル・シャンボンに生まれ、そこで隠れ住んだ。1948年に両親とともにニューヨークに移住した時は、4才だった。18才の時、パリに留学し、やがてフランス・シネマテークで働いた。その後、再びニューヨークに戻り、オットー・プレミンジャーの下でストーリー・エディターとして働いた。1971年からはロサンゼルスに住み、アaron・スペリング・プロダクションの重役として活躍している。彼が初めてカメラの後に立ったのは、ロサンゼルス市の公共放送KCETのプロデューサー兼レポーターとしてである。『精神の武器』は彼の最初の長編映画である。

Director's Biofilmography:

Pierre Sauvage was born and sheltered in Le Chambon, France, at a time when much of his family was being tortured and murdered in the Nazi death camps. Sauvage was 4 when he and his parents moved to New York City in 1948. Sauvage returned to Paris to study at the age of 18, eventually landing a job at the Cinematheque Francaise. He moved back to New York working for Otto Preminger as a story editor. Since 1971, he has lived in Los Angeles working as an executive at Aaron Spelling Productions. Sauvage's first try behind the camera was as a producer-reporter for Los Angeles public television station KCET. *Weapons of the Spirit* is his first feature film.

ナチスに占領されたフランス。ヴィシー政権はユダヤ人を死の強制収容所に入れる宣言に調印した。しかし、この暴虐の真っ最中でも、ル・シャンボンの町にいるフランスやその他の国のユダヤ人には希望があった。ル・シャンボンでは、5,000人のプロテスタントのフランス人が、ヴィシー政府や後にはナチスに抵抗して、5,000人のユダヤ人をかくまったのである。ソヴァージュはこの行動の真髄を追い、なぜこんなに多くのユダヤ人が虐殺を免れることができたかを探る。彼は、“善の共同意識”があったと結論づける。ソヴァージュのこの作品は、ホロコーストのこと、より狭い意味ではナチスがヨーロッパを席卷している時代に良心を持った小さな社会がユダヤ人をかくまったことを扱った一連のドキュメンタリーの一つである。が、この作品は目撃者が登場する点で他にはない特徴を持っている。なぜ多くのユダヤ人を助けたのかという問いに直面して、なお目撃者の多くが人間性に対する強い謙虚さと信頼を失っていないのが印象的だ。

France in the grip of Nazism. The Vichy Government signs a declaration to expel Jews to death camps. Yet, in the midst of this terror, an oasis of hope and refuge existed for French and other European Jews in the town of Le Chambon, a community of 5,000 French protestants who sheltered 5,000 Jews in defiance of both their own government and later, the Nazis. Sauvage explores the spirit of this defiance and asks why it was possible that so many Jews escaped the claws of death. He concludes that there was a “conspiracy of goodness”. Sauvage's film is one of a spate of recent documentaries dealing with the Holocaust, more particularly with the sheltering of Jews by small pockets of good-hearted communities as the Nazis overrun Europe. *Weapons of the Spirit* is distinguished by the presence of its “witnesses”, many of whom maintain a strong humility and a faith in “humanity” as they are confronted by the question of why they saved so many Jews.



監督の言葉

私は、45才のヨーロッパ生まれのユダヤ人である。ということは、私が生まれた頃は、家族はナチスの強制収容所で屈辱や拷問を受けたり、虐殺されたりした時代だ…その間、世界の人々はその行為を黙って見ていたのだ。しかし、フランスの山間部にある平和な村だけは違っていた。ル・シャンボンという村で、プロテスタントのコミュニティの平和主義者の牧師は“精神の武器”で暴力に抵抗しなければならないと宣言した。自ら生命をかけて農民は、ナチスに抗して、抑圧された人々の避難の地、天国をつくり上げたのだ。そこでは4年の間、5,000人のユダヤ人が5,000人のキリスト教徒によりかくまわれた。私はその地で生まれ、かくまわれた一人である。その理由が知りたくて私はこの作品を製作した。

Director's Statement:

I am a 45 year-old European-born Jew. That means that around the time of my birth, much of my family was humiliated, tortured and murdered in the Nazi death camps, while the world watched. Yet one peaceful village in the mountains of France could not stand idly by.

There — in Le Chambon — the pacifist pastors of this largely Protestant community proclaimed the need to resist violence through “the weapons of the spirit”. There, at the risk of their own lives, the peasants and villagers of the area successfully defied the Nazis, turning this tiny corner of the world into a haven of refuge for the oppressed. There, in the course of four long years, 5,000 Jews were saved by 5,000 Christians. I was born and sheltered in Le Chambon. I made *Weapons of the Spirit* to find out why.

ヨリス・イヴェンスが亡くなったという知らせを聞いたとき、1982年にBBC放送用にサラ・ボストンが製作した「あまりにも現実的な」というテレビ番組がとっさに思い出された。BBCの招きで、ヨリスはケントという鉱山地区を訪れた。そこで、彼は鉱夫やその家族に自分の作品を見せ、自作について話をした。この時の様子はBBCのフィルムに収められた。「あまりにも現実的な」には、美しい風景が映し出される。そして鉱夫がよく患う肺の病気にかかった老人が鉱山の町をヨリスと語りいながら歩いていく。ヨリス・イヴェンスというと、どういうわけか、このシーンが脳裏に浮かんでくるのだ。ヨリスは人と真摯に接しており、相手のいうことによく耳を傾けた。それには、60年以上もの間、カメラとともに、世界史の転換点を旅してきた“空飛ぶオランダ人”の姿がオーバーラップしてくる。

ヨリス・イヴェンスは激動の渦中にあった時代のソ連、スペイン、中国、キューバ、ヴェトナムで、その様子を目撃していた。また、アイントホーフェンでは「フィリップス・ラジオ」(31)を、ウェスメスでは「ポリナーージュ」(33)を、セント・クレアスピルでは「動力と土地」(40)を、サン・オーバンでは『ミストラル』(65)を撮影している。独特の政治観を持っているために、一部の人は正当な評価を得ていない。1930年代に「ポリナーージュ」や「新しき大地」(34)を発表したとき、評判がよくなかったのもそのためである。インドネシア問題に関するヨリスの姿勢が災いしてオランダ政府からひどい弾圧を受けた。何年間もパスポートは押収された。それから、中国の問題の時も。ヨリス・イヴェンスは生涯、物議をかもし続けたのだ。

ヨリスの作品が現在のような形態になっているのも、やはりその政治信条のためだ。セルジュ・ダネーは「リベラシオン」紙の中でイヴェンスの映画は映画芸術の枠外にあると述べている。彼には独自のスタイルがないとあって批判する人もいる。私にいわせれば、これらの批判はまったく的はずれだ。というのは、ドキュメンタリーはそれ自体が目的ではないし、劇映画のように孤立した芸術作品でもないからだ。ヨリス・イヴェンスは、この点を、「優れたドキュメンタリーでは、被写体となる人と、それを撮る人、それに観客の三者が正三角形となる」と印象的に表現している。ジョン・グリアソンは、「現実

After I learned of Joris' death, I re-viewed the TV programme *Too Much Reality* made by Sarah Boston for the BBC in 1982. At the BBC's invitation, Joris had gone to the mining district of Kent to show his films to the miners and their families and to talk about his work. This visit was filmed by a BBC camera team. *Too Much Reality* contains a beautiful scene in which an old miner walks through a mining town with Joris Ivens — one person talks, the other listens. This is an image of Joris Ivens that strikes me time and again: a filmmaker taking his fellow human beings seriously and having the capacity to listen to them. On the face of it, this is an image which is at right angles to that of the “Flying Dutchman” — one who has travelled to the hotbeds of world history with his camera for sixty years.

Joris Ivens was present in the Soviet Union, Spain, China, Cuba and Vietnam at stages when far-reaching events occurred in those countries. But he was also in Eindhoven (*Philips Radio*, 1931), Wesmes (*Borinage*, 1933), St. Clairville (*Power and the Land*, 1940), and Saint-Auban (*Pour le Mistral*, 1965). His political viewpoints have made him unpopular with some people. Already in the thirties, this was the case with the unfavourable reception of *Borinage* and *New Earth* (1934). His work was severely obstructed by the Dutch Government because of his attitude towards the question of Indonesia. His passport was impounded for years. And then, there was the China issue.... To the end, Joris Ivens remained a controversial man.

Ivens' movies have become what they are now precisely because of his political stand. Serge Daney, writing in *Liberation*, stated that Ivens' films stood outside cinematographic art. Others have reproached him for lacking his own style. My opinion is that these critics are on the wrong track, because a documentary is not a goal of its own, nor an isolated product of art. As Joris Ivens so strikingly put it: in a good documentary, the triangle of the people in front of the camera, behind the camera and the audience, must be pure. “Creative treatment of actuality” was John Grierson's definition of the notion of documentary. It suits Ivens' work perfectly. Actuality was always his starting point. It inspired his quest for creative solutions, for the style of the film he was making at the moment.

This explains the scene in *Philips Radio* in which the

ヨリス・イヴェンスの思い出

ベルト・ホーヘンカンプ

In Memory of Joris Ivens (1898–1989)

By Bert Hogenkamp



演出中のヨリス・イヴェンス Joris Ivens and the camera

を創造的に処理する」ことをドキュメンタリーの定義としていた。これは、イヴェンスの作品にぴったりの定義だった。現実というものが、必ず彼の出発点だった。その現実に触発された、独創的な追求をしていった、それが当時、彼がつくった作品のスタイルだったのだ。

「フィリップス・ラジオ（産業交響曲）」の中でガラス職人が頬を蛙のようにふくらませて、今にもはちきれそうになっているシーンがあるが、それも今述べたことで説明がつくはずだ。イヴェンスははちきれそうな顔のクローズアップと、注意深く動いている職人の足のショットを交互に交える。さらに「新しき大地」においてのゾ

glass-blower's frog-cheeks seem to explode. Ivens interchanged close-ups of the swollen face with shots of the cautious steps the man takes. Or the famous montage sequence of the closing of the Zuider Zee in *New Earth*, making you sit on the edge of the chair.... Or the shots of the "ear-readers of the industrial age" on the rubbish heaps in *Borinage*, the images of which were inspired by realistic traditions in art (Van Gogh, Meunier) on the one hand, but provided by Ivens and Storck with an extra, typically filmic dimension on the other. Or the lyrical scene with the boy and the sun-flower in *Power and the Land*. Ivens thought he could illustrate the theme of



風の物語
A Tale of Wind

イデル湾の終りに、いつまで続くのかと、思わず身乗り出させる有名なシーン。「ポリナーージュ」で、ゴミの山に乗って、工場地帯の騒がしい音を聞き分けているショット。これらは写実的な伝統（ヴァン・ゴッホなどの）にインスピレーションを受けたものだが、イヴェンスとストルクはそれにとどまらず映像に典型的な興行（有刺鉄線の向こうで石炭を次々に積み上げるのを対照させることによって）を加えている。また、「動力と土地」のひまわりと少年を映した、叙情的なシーンでは、少年をおもちゃの電気機関車で遊ばせようとしている。ところが、少年はそのおもちゃにまったく興味を示さない。そのシーンを描くことで、イヴェンスは電化というテーマが鮮やかに浮き彫りにされると考えたのだ。また、「ヴァルパライソにて」(63)では、割れた鏡の場面でモノクロの画面が唐突にカラーに変わる。そして、『風の物語』ではイヴェンスのいうフィクションとドキュメンタリーのはざまの世界を自分でさまよひ、中国政府から撮影許可がおりなかった秦の兵馬俑を自分でつくって撮影し、評判になった。

ヨリス・イヴェンスは世界中の仲間からとても尊敬されている。かつて冗談で「シネ・マフィア」と名付けた人がいたくらいだ。彼は、仲間といる時には、ほんとうにくつろいでいた。いつも意見を交換しあい、いろいろなことを率先して行った。40年代にはドキュメンタリー映画人同盟、60年代、70年代には国際ドキュメンタリー協会、80年代にはフランスのバンダ・リュミエールの発

electrification beautifully by having the boy play with an electrical train — a toy he appeared not to be interested in at all. Or the sequence with the broken mirror ina *Valparaiso* (1963), with its violent transition from black and white to colour. Or the controversial scene in *A Tale of the Wind* (1988) when Ivens, wandering through what he called the No Man's Land between fiction and documentary revives the self-made copies of the clay soldiers which he was not allowed by the Chinese authorities to film.

Joris Ivens received large esteem from his colleagues all over the world. Within — what he had once called in jest — the “cine-mafia”, he was very much at home. He was always willing to exchange views with his colleagues or to sit and watch their new films. He stood at the base of many an initiative: the World Union of Documentary in the forties, the Association Internationale des Documentaristes in the sixties and seventies, and the French Bande à Lumière in the eighties. But with as full a dedication could he also devote himself to a conversation with a budding filmmaker.

Over the last years, I had talked a great deal with Joris Ivens about his past. These were fascinating encounters. Joris was equipped with perfect timing when it came to alternating earnestness with fun. The way in which he managed to get over his asthmatic affliction was admirable. He plunged passionately into his own past for the sake of my research projects. His memory was in remarkable shape. Joris spoke mostly in the first-person singu-

ヨリス・イヴェンスとマルセーヌ・ロリダン Joris Ivens and Marceline Loridan



足に尽力している。とりわけ力を注いだのは新進映像作家との対話だった。

晩年に、ヨリスから昔のことをたくさん聞かせてもらったことがあった。いろいろなことを学べて素晴らしい思い出になっている。真剣な話をしている時に、唐突にジョークをはさむことにかけては絶妙のタイミングを心得ていた。持病の喘息の発作が起きた時に、それを鎮めるやり方も見事なものだった。

私がオランダ・ドキュメンタリー映画の調査・研究のために「ポリナージュ」や「インドネシア・コーリング」のことを尋ねると、ほんとうに熱心に昔のことを話してくれた。その記憶は驚くほど鮮明だった。大抵は一人称の形で話してくれたが、こと根本的な問題になると、「歴史の枠組みの中で志高く自覚をもって道を選んだドキュメンタリー製作者」という三人称の形をとって話を続けたことがあった。これは、今世紀の歴史またドキュメンタリー映画の歴史に関する彼の見解、そして彼の果たす役割に直接関わっていたことだった。

1969年に著書『カメラと私』を発表してからは、ヨリスは自分の過去を徹底して描くようになった。歴史に対する今までの見解をずいぶん改めたのだった。それは、自分の過ちから目をそらそうとか、自分の評判を高めようとかいった理由のためではなかった。自意識の強い人ではあったが。

ヨリスは人々の前に鏡を見せたかっただけなのだ。自ら「各自にそれぞれのポリナージュを」と語っているようだ。ヨリスが「ポリナージュ」を撮った時がそうであったように、どんな人にも生き方に関わる選択をしなければならぬ時が、人生にはあるものだ。彼が時々自分のことを三人称で語ったのは、そのためだ。

ヨリス・イヴェンスとマルセーヌ・ロリダン、この二人は過去25年以上にわたって強い絆で結ばれたカップルで、二人三脚で映画を製作してきた。

ヨリスがひどく落ち込むと、マルセーヌが手を貸して立ち直らせた。彼女の粘り強さがなかったら、『風の物語』は完成しなかっただろう。

ヨリス・イヴェンスの名声を記念した記念碑、建物、通り、広場などはまったく必要ないだろう。彼の作品こそが記念となるのだから。将来、彼の作品ができれば35mmプリントでその素晴らしさが最大限に伝わるように、定期的上映されたらよいと思っている。

lar. But he would continue in the third-person singular if basic issues were touched upon, like making an honourable and conscious choice as a documentary filmmaker and human being within an historical context, for example. This was connected directly to his ideas about the history of this century, the history of the documentary film, and his own role.

Since the release of *The Camera and I* in 1969, Joris Ivens was thoroughly engaged in his own history. He modified many of his ideas on history not because he felt the urge to exonerate himself from mistakes or to see himself put on a pedestal — although vanity was one of his qualities — but because he wanted to hold a mirror up to the people. As he said: “à chacun son Borinage”. Everyone reaches his stage in his life when he has to make fundamental choices, as Joris did in shooting his *Borinage* film. That is why he referred to himself in the third-person singular at times.

Joris Ivens and Marceline Loridan. Over the last twenty-five years they were a staunch duo that, together, made films. Marceline helped Joris get through terrible breakdowns. Without her tenacity, *A Tale of the Wind* would never have been made.

It seems to me that there is no need whatsoever for monuments, buildings, streets, or squares to be named after Joris Ivens. His films are monuments of their own. Hopefully, they will be shown regularly in the future, preferably on 35 mm prints, to their fullest advantage.

[ベルト・ホーヘンカンフ・プロフィール]

1951年生まれ。映画歴史家。アムステルダム映画・科学財団の映像保存室のスタッフ。1978年「ヨリス・イヴェンス/世界的映画作家の50年」という催しに参画。アンリ・ストルクとともに「ポリナージュ」(83) についての本を出版するとともに、イギリスとオランダのドキュメンタリー映画史に関する著作がある。

Bert Hogenkamp was born in 1951. He is a film historian and a staff member of the Audio-Visual Record Office of the Film and Science Foundation in Amsterdam. He has compiled a book about the film *Borinage* together with Henri Storck who co-directed the film. He has also helped in organising an exhibition of Joris Ivens celebrating his 50th year as a world-class filmmaker in 1978.

風の物語

フランス/1988年

監督・脚本/ヨリス・イヴェンス、マルセリーヌ・ロリダン

撮影/ティエリー・アルボガスト、ジャック・ロワズルー

音楽/ミッシェル・ポルタル

録音/ジャン・ウマンスキー

編集/ジュヌヴィエーヴ・ルーヴォー

製作指揮/マルセリーヌ・ロリダン

出演/ヨリス・イヴェンス、ハン・ツェンシヤン、ワン・ルビン、リュウ・ツァン、

ワン・ホン、フー・ダリン、ポール・セルジャン

製作/カピ・フィルム、ラ・セプト

提供/カピ・フィルム

35mm/カラー/80分/フランス語・中国語

UNE HISTOIRE DE VENT A TALE OF THE WIND

France 1988

Direction/Script: Joris Ivens and Marceline Loridan

Photography: Thierry Arbogast and Jacques Loiseleux

Music: Michel Portal

Sound: Jean Umansky

Editor: Geneviève Louveau

Executive Producer: Marceline Loridan

Actors: Joris Ivens, Han Zenxiang, Wang Lubin,
Liu Zhuang, Wang Hong, Fu Dalin, Paul Sergent

Production Company: Capi Films and La Sept

Print Source: Capi Films, 61 rue des Saints Pères, 75006

Paris Tel: (1) 42-22-40-23

35 mm Colour 80 mins. French and Chinese



招待作品

監督プロフィール

[マルセリーヌ・ロリダン]

1928年フランス生まれ。エドガー・モランとジャン・ルーシュ監督による『ある夏の記録』では女優兼アシスタントとして活躍。ヨリス・イヴェンスとの最初の出会いは、1962年のことである。この年、彼女はドキュメンタリー映画『アルジェリア零年』を初監督した。翌年、イヴェンスとともに『ロッテルダム・ユーロポート』の製作にたずさわった。以来イヴェンスとの合作には、『空・大地』(64-65)、『17度線』(67)、『人民と銃』(68)、『いかにしてユーコンは山を動かしたか』(71-76) などがある。

[ヨリス・イヴェンス]

1898年11月18日オランダ生まれ。彼の名は、1920年代以降の映画における実験とドキュメンタリーの流れの代名詞となった。主要作品としては、『橋』(28)、『私・フィルム』『スケート』『破壊』『雨』(29)、『英雄の歌』(32)、『スペインの大地』(37)、『四億の人々』(38)、『動力と土地』(40)、『部署につけ』(42)、『インドネシア・コーリング』(46)、『セーヌの詩』(57)、『春にさきがけて』(58)、『勝利の列車』(64)、『ミストラル』(65)、『ロッテルダム・ユーロポート』(66) など(1966年以降のイヴェンスの作品に関しては、上記マルセリーヌ・ロリダンの欄参照)。1989年6月28日、映画製作にかけた一生を終えた。

Directors' Biofilmographies:

Marceline Loridan was born in 1928 in France. She appeared in *Chronique d'un été*, directed by Edgar Morin and Jean Rouch, as an actress and also helped in the production as an assistant. She first met Joris Ivens in 1962 and directed her first documentary that year, *Algérie Year Zero*. She worked with Ivens the following year on *Europort Rotterdam*. She has since then collaborated with Ivens on the following films: 1964-65 *The Sky and the Earth*; 1967 *The 17th Parallel*; 1968 *The People and Their Guns*; 1971-76 *How Yukong Moved the Mountains*; 1986-88 *A Tale of the Wind*

Joris Ivens was born on 18 November 1898 in the Netherlands. His name has been synonymous with the experimental and documentary movements in the cinema since the 1920s. Some of his most notable works include: 1928 *The Bridge*; 1929 *I-Film*; *The Skaters*; *Breakers*; *Rain*; 1932 *Song of Heroes*; 1937 *The Spanish Earth*; 1938 *The 400 Million*; 1940 *The Power and the Land*; 1942 *Action Stations!*; 1946 *Indonesia Calling*; 1957 *The Seine Meets Paris*; 1958 *Early Spring*; 1964 *Victorious Train*; 1965 *The Mistral*; 1966 *Europort Rotterdam*; 1967 *Far From Vietnam* (Co-director) (See Marceline Loridan's filmography above for Ivens' work from 1966 on.) Ivens died after a lifetime of filmmaking on 28 June 1989.

ヨリス・イヴェンスの言葉

この年(90才)になって映画製作を始めることは、体力への一種の挑戦だった。ただし、人々が思うほどではなかったが…。結局のところ、私は70才の時に戦時下のラオスを馬の背にまたがって旅をしたし、80才ではフィレンツェで徹底的なロケ調査をした。働くのをやめたいと思ったことはない。しかも、私の優秀な主治医たちは「ちゃんと薬をのみなさい。だけどいちばん大切なのは働き続けることですよ」と助言してくれた。映画製作は、未だに私にとって素晴らしいものだ。技術革新によってもたらされる新しい可能性に、私はいつも魅了される。たとえ新世代の映画作家の多くが、私を映画史の前の世代に属すると感じているとしても、私は彼らと共同で仕事をする時、また私が知っていることのいくつかを若い彼らと分かちあう時にも、同じような気持ちを持続している。考えてみてください。私はエイゼンシュテインやブドフキン、ルノワールを知っている人間なのです。

マルセリーヌ・ロリダンの言葉

ヨリスにとって自然はとても重要だ。彼のフィルムでは自然の力が大きな役割を演じる。私たちは一般に聞こえてくる中国とは異なる中国についての“何か”を伝えたかった。風、それは同時に自然の要素、宇宙神話、ある象徴であるが、それが私たちに何かを伝えているのだ。それが何故なのか、はっきりと分からないにしても。



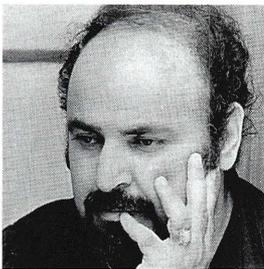
Comment by Joris Ivens:

Starting a film at my age (90) was a sort of challenge to my strength, although less than one would suppose. After all, when I was 70, I was travelling on horseback through a war-ridden Laos. At 80, I was doing exhaustive location research in Florence. I never wanted to stop working. Besides, I have very good doctors and they all tell me: "Take your medicine, but most of all, keep working". Making films is still as wonderful to me. I am fascinated every time by the new possibilities offered by technical progress. I have the same patience to work with the new generations of filmmakers, to share with them a little bit of what I know, even if many of them feel that I belong to the pre-history of cinema. Think of it. A man who knew Eisenstein, Pudovkin, Renoir.

Comment by Marceline Lorian:

Nature is very important for Joris. Elements play a major part in his films. We meant to say something about China that would be different from what you hear today. The wind, at the same time an element of nature, a cosmogenic myth and a symbol, imposed itself on us. It is hard to say precisely why.





よみがえれ カレーズ

日本・アフガニスタン／1989年

監督／土本典昭、熊谷博子、アブドゥル・ラティーフ

撮影／一之瀬正史、高岩仁

録音／栗林豊彦

製作／庄幸司郎、山上徹二郎

製作プロダクション／日本アフガニスタン合作記録映画を実現させる会

提供／シグロ

16mm/カラー/116分 日本語・アフガニスタン語

AFGHAN SPRING

Japan, Afghanistan 1989

Directors: Noriaki Tsuchimoto/Hiroko Kumagai/Abdul Latif

Photography: Masashi Ichinose/Hitoshi Takaiwa

Sound: Toyohiko Kuribayashi

Producers: Kohjiroh Shoh/Tetsujiro Yamagami

Print Source: Sigro, 29-24 Sakuragaoka, #316, Shibuya-ku, Tokyo 150 Tel: (03) 770-8363 Fax: (03) 770-8399

16 mm Colour 116 mins. Japanese and Afghan

監督プロフィール

【土本典昭】

1928年生まれ。早稲田大学卒業後、1956年岩波映画社入社。1年後フリーとなる。主な作品は、『ある機関助手』(62)、『ドキュメント路上』(63)、『留学生チュア・スイリン』『ある受験浪人の青春』(64)、『シベリア人の世界』(67)、『バルチザン前史』(69)、『水俣一患者さんとその世界』(71)、『医学としての水俣病』(74)、『不知火海』(75)、『The MESSAGE FROM MINAMATA TO THE WORLD』(76)、『海とお月さまたち』(80)、『水俣の図・物語』(81)、『原発切抜帖』(82)、『海盜りー下北半島・浜関根』『はじけ鳳仙花ーわが筑豊わが朝鮮ー』(84)、『水俣病ーその30年ー』(87) などがある。

【熊谷博子】

1951年生まれ。早稲田大学卒業。1975年TVドキュメンタリーのディレクターとして日本映像記録センターに入社。1985年フリーに。主に日本テレビ、テレビ東京、テレビ朝日でテレビドキュメンタリーを製作。番組製作のために、世界各地をまわり、雑誌にレポートを発表するとともに、単行本を出版している。

【アブドゥル・ラティーフ】

1970年中ばより独立の映画会社を設立し、映画製作を始める。現在、国立アフガン・フィルムズ所長。38歳。

Directors' Biofilmographies:

Noriaki Tsuchimoto was born in 1928. A graduate of Tokyo's prestigious Waseda University, he entered the film industry as a documentary filmmaker in 1956. His films include: 1962 *A Certain Steam Locomotive Second Engineer*; 1963 *Document on the Road*; 1965 *Foreign Student Chua Sui Lin*; *The Youth of a Certain Student Aspiring to Enter University*; *Hey All You Commuters!*; 1967 *The World of the Siberians*; 1969 *Partisan History*; 1971 *Minamata - The Victims and Their World*; 1973 *Minamata Document - The Central Pollution Board*; *Minamata Revolt - A People's Quest for Life*; 1974 *Minamata Disease - A Trilogy*; 1975 *The Shiranui Sea*; *Message From Minamata to the World*; 1980 *The Sea and the Moons*; 1981 *The Story of the Minamata Panels*; 1982 *Good Day ASEAN*; *Nuclear Power Plant Newspaper Clippings*; 1984 *Umitori - Robbing of the Sea*; *Pop Up! Touch-Me-Nots!*; 1987 *Minamata Disease - Thirty Years Later*; 1989 *Afghan Spring*

Hiroko Kumagai was born in 1951 and was educated at Waseda University. She became a documentary filmmaker for TV in 1975 but has been working as a freelance director since 1985. Her work has been seen mainly on TV on the Nippon Television Network, TV Tokyo and TV Asahi channels. She has travelled to numerous countries in the course of her work and is also the author of a book and articles for journals and other publications.

Abdul Latif established an independent film production company in the middle of 1970s, and began filmmaking. He is now 38 years old, director of National Afghan Films.

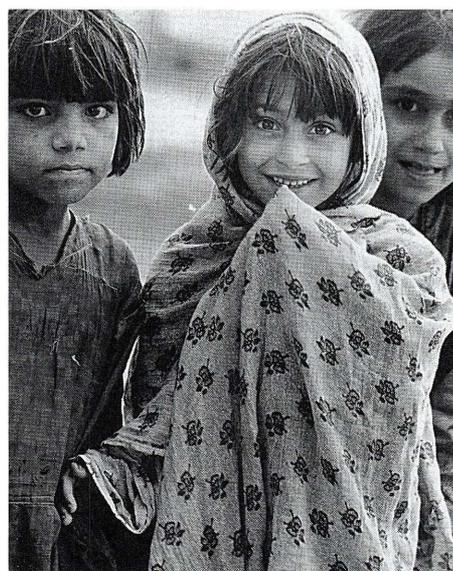
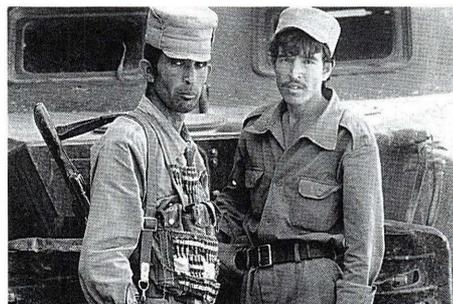
この作品は、土本典昭監督率いる日本の記録映画製作グループが製作したものである。土本監督は、九州・水俣地域での水銀毒による公害病をテーマとする一連の作品“水俣”シリーズで世界的に知られるとともに、他にも卓越したドキュメンタリー映画を数多く製作している。

『よみがえれ カレーズ』の魅力は、外国人により広大なアフガンの国土を極めて短い期間に網羅しようとする姿勢にある。製作スタッフの狙いは、アフガニスタンそのものが持つ新しい面を探っていくことにあるようだ。西側ジャーナリストとしては、恐らく唯一、ソ連軍撤退の最中に入国を許可されたことも、この作品の重要なポイントになっている。

製作スタッフが同国を訪れたのは、1988年の春と秋である。この時、アフガニスタンは国家の基本方針が大きく転換し、ソ連の介入を受けずに自国の政治および軍事問題の解決に取り組もうとしている時期だった。この作品は一貫して政府側から撮られている。この一貫した視点こそがこの作品の根本的な弱点でもあり、同時に意義にもなっている。最新のニュースを見ても、同国の内戦はまだ終結しておらず、政治体制もまだ不安定な状態にある。他方、反政府ゲリラ側の方も全面戦争にはならないように時間をかせいでいる観がある。この不安定な緊張の中で、果敢に撮影が行われており、その結果、平常の生活に戻つつある市民の姿、平和を求める声、内戦のいきづまりというテーマが真正面から取り上げられている。ただし、この作品が基本としている“客観的なルポルタージュ”という姿勢のために、結局、皮相的と批判されることになるだろう。とはいえ、この作品は決して魅力の少ない作品ではない。



Afghan Spring is made by a team of Japanese documentary filmmakers headed by Noriaki Tsuchimoto, the noted director of *Minamata* and a series of films about the Minamata mercury-poisoning disease as well as other distinguished documentaries. The interest of *Afghan Spring* lies in its perspective offered by outsiders who have a very short time to cover very large ground. The filmmakers attempt to penetrate through the novelty value offered by the country itself: the fact that they are perhaps the first Western-aligned journalists to be allowed into the country during the actual withdrawal of Soviet troops is one of the themes that is exploited. The filmmakers visited the country in phased periods in the Spring and Autumn of 1988. Clearly, they had visited a country on the brink of transformation (the title *Afghan Spring* illustrates this notion) as the Afghans themselves – without the intervention of the Soviet Union – try to grapple with their own political and military problems. The film is wholly shot from the side of the authorities and it is this “official” view which proves to be the film’s strength as well as its ultimate weakness. The civil war is, at last estimation, still not won by the government and the Mujahideen rebel army seems to be buying time for a decisive military confrontation. Yet, the film breezes through this conflict with an unmistakable sense of a breakthrough. The return to normalcy, the stated desire for peace, the deadlock of the civil conflict are themes which come through when the film is at its level best. It is this sense of “objective reportage”, however, which invariably label the film as superficial. But *Afghan Spring* is not an unappealing documentary.



老人の世界

監督・脚本 / ドウシャン・ハナック

チェコスロヴァキア / 1972年

撮影 / アロイズ・ハヌセック

音楽 / G. F. ヘンデル、ヴァクラフ・ハレック、ヨーゼフ・マコヴェツチ

スチール / マルティン・マルティンセック、ウラジミール・ヴァヴレック

撮影協力 / ヤン・シュヴァンクマイヤー

製作 / スロヴェンスカ・フィルモヴァ・トウヴォルバ

提供 / チェコスロヴァキア映画輸出入公団

35mm / モノクロ / 71分 / スロヴァキア語

OBRAZY STARÉHO SVĚTA

PICTURES OF THE OLD WORLD

Czechoslovakia 1972

Direction/Script: Dušan Hanák

Photography: Alojz Hanúsek

Music: G.F. Händel, Václav Hálek, Jozef Makovec

Still Photographs: Martin Martinček, Vladimír Vavrek

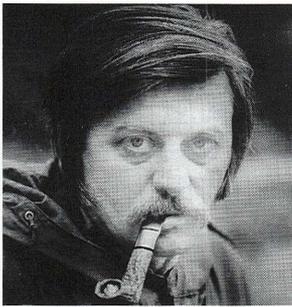
with the collaboration of artist Jan Svankmajer

Production Company: Slovenska Filmova Tvorba

Print Source: Czechoslovak Filmexport, Václavské nám

28, 111 45 Prague Tel: 2365385 Telex: 122259 C FEX C

35 mm B/W 71 mins. Slovak



監督プロフィール

1938年4月27日ブラチスラヴァ生まれ。1965年にブラハ・フィルム・アカデミー・オブ・ミュージカル・アーツを卒業。主な短編作品としては、「学習」「ダンスへの招待」(65)、「オールド・シャッターハンドがやって来た」(66)、「集団」(67)など。彼の短編映画はオーベルハウゼン、モンテヴィデオ、パリの国際映画祭で好評を博している。また、長編作品としては、「322」(69)、「老人の世界」(72)、「バラ色の夢」(76)、「アイ・ラヴ、ユー・ラヴ」(80)、「静かな喜び」(85)の5本がある。現在、6作目の長編作品「個人的な生活」の製作に取り組んでいる。

Director's Biofilmography:

Dušan Hanák was born in Bratislava on April 27, 1938. He graduated from the Prague Film Academy of Musical Arts in 1965. He has made the following short documentaries: 1965 *Learning; Invitation to Dance*; 1966 *Old Shatterhand Has Come*; 1967 *The Mass*. His short films have been well received in international festivals in Oberhausen, Montivideo and Paris. His feature films include: 1962 *322*; 1972 *Pictures of the Old World*; 1976 *Rosy Dreams*; 1980 *I Love, You Love*; 1985 *The Silent Joy*. Hanak is currently working on his sixth feature *The Private Lives*.

1972年に製作されたこの作品は、老後と生と死についての黙想であり、80年代の今なお、驚くほどの新鮮味を保っている。ハナックがインタビューする老人たちは、人生の価値と老いの意味を知ろうとし、模索する。この作品のインパクトをつくり出す要素の一つには、ハナックが真摯に老人たちにインタビューし、その本質を探ろうとする姿勢からつくり上げられた“真実探究”の姿勢から生まれている。ハナックは自分のテーマを誇張しない。彼はただ問いを發するだけで、それが深い（しかも神秘的な）反響を呼び起こさずにはおかないのだ。このため、全体の雰囲気は老成し、哲学的だが、決して高圧的にはなっていない。ただし、宇宙の本質への模索を、人間の空や月への探検にたとえたシーンや、数えきれないほどの、聖書や神の引用など、ただ過度に形而上的になっている部分もある。とはいっても、ハナックの洞察は非常に深く、世俗のどんな権力者も感動させずにはいられない。実際、彼の映画はチェコの当局を困惑させることに成功し、昨年まで映画の公開が禁止されたほどである。

監督の言葉

この作品は、内面の美しさ、知恵と自由、人生の本質的な問題との純粋な関わりによって、私の注意をひいた人々に関する、短い物語である。実際にそれらは一つのテーマの変形である。すべてが自らの運命を受け入れ、かつ個性を失わなかった人間がテーマである。これらの人々はみな内面の強さと人間的な豊かさをあわせ持っている。彼らは、人生で最も大切なことについて語る。現代人が心の奥に隠してしまっているか、ずっと以前に失ってしまった何かを、彼らは持っていると思う。



Made in 1972, *Pictures of the Old World* is a meditation on old age, life and death which — perhaps surprisingly — maintains its currency in the eighties. Hanák's elderly interviewees grope for an answer to what is the value of life and the meaning of old age. Part of the film's power springs from the matter-of-fact style in which Hanák conducts his interviews and similar reactions from his subjects. Hanák does not overstate his theme. He simply asks questions which cannot but evoke profound — although also mysterious — reverberations. The mood is hence, autumnal and philosophical without it being overbearing. There are metaphysical excesses: such as a sequence which probes into the nature of the universe by comparing it to man's explorations of space and the moon; and there are countless references to the Bible and God. However, Hanák's vision remains so majestically profound that no secular power would fail to be impressed. Indeed, his film managed to disturb the Czech authorities that they successfully repressed public showings of the film until last year.

Director's Statement:

Pictures of the Old World is a film of short stories about people who caught my attention by their inner beauty, wisdom and freedom as well as their pure relationship to the essential questions of life. Actually these stories are variations of the same theme: the theme of a man who endorsed his own fate and preserved his personality. All the characters have the same inner power and moral wealth. The people speak about things that are most important in their life. I think they carry in them something that a modern man is hiding within himself or has lost already.



光のリング

フランス/1988年

監督/ブノワ・フェロー
撮影/ダニエル・ルテリエ
音楽/J.L.フッカー
録音/ドミニク・エネキン
編集/ヤン・ドゥデ
製作/ニコラス・ストゥ
製作プロダクション/サテライト・プロダクション
提供/アンテルメディア
35mm(16mm版)/カラー/52分/フランス語



監督プロフィール

20年間の俳優活動のあと、1982年初めて映画を製作。主な作品には、「ターミナル」「火」がある。

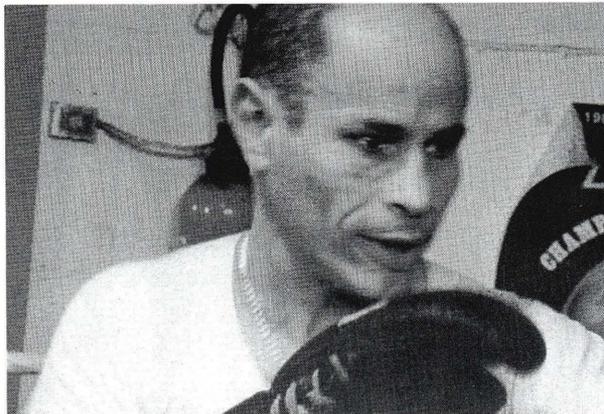
Director's Biofilmography:

Benoit Ferreux made his first film in 1982 after twenty years as an actor. His films include *Terminus* and *Feu*.

LE CARRÉ DE LUMIÈRE/ RING OF LIGHT

France 1988

Director: Benoit Ferreux
Photography: Daniel Letterier
Music: J.L. Hooker
Sound: Dominique Hennequin
Editor: Yann Dedet
Producer: Nicolas Testu
Production Company: Satellite Productions
Print Source: Intermedia, 19, rue de Passy, 75016 Paris
Tel: (1) 42-24-68-23 Telex: 620152F Fax: (1) 42-24-68-27
35 mm (16 mm version) Colour 52 mins. French



特別上映作品

ボクシング界に対する愛情があふれるこの作品は、フランスのベテラン・ボクサー、ジャン・ワルザック、ロベール・シャロン、アル・ルネの肖像を描いており、彼らの回想を、トレーニング中の若い世代のボクサーたちのシーンとオーバーラップさせている。ルイ・マル、クロード・シャブロール、ジョン・ヒューストンらによる監督作品に、俳優として出演したことのあるフェロー監督が、ドキュメンタリー映画の製作技術をうまくつかんでいることをよく示す作品である。しかも、彼のスポーツに対する愛情と、登場人物たちへの愛情により、この作品は単なるボクシング・ドキュメンタリーを越えた存在になっている。

An affectionate tribute to the world of boxing, *Ring of Light* draws a portrait of veteran French boxers Jean Walzack, Robert Charron and Al Renet and contrast their recollections with scenes of a young generation of boxers in training. Ferreux, an actor who has appeared in films by Malle, Chabrol and John Huston, shows a fine grasp of technique in documentary filmmaking but it is his feeling for the sport and his empathy with its personalities which lift *Ring of Light* above the status of a mere boxing documentary.

イ短調のパン

フランス/1987年

監督/ダニエル・ヴェルバ、ジャン=ジャック・ムレジャン

撮影/ジャン=ジャック・ムレジャン

録音/ドミニク・ダヴィ

編集/シャルロット・ボアジョル、ミシェル・ロンコル、バルバラ・キャスバリ、

ミレーユ・グリユスカ

製作/インゲ・セルヴォリン

製作プロダクション/イスクラ・フィルム、ラ・セット

提供/イスクラ・フィルム

35mm/カラー/50分/英語

PAN IN "A" MINOR: STEELBANDS OF TRINIDAD

France 1987

Directors: Daniel Verba and Jean-Jacques Mrejen

Photography: Jean-Jacques Mrejen

Sound: Dominique Davy

Editors: Charlotte Boigeol, Michele Loncol, Barbara Caspary, Mireille Gruska

Producer: Inger Servolin

Production Company: Iskra Films, La Sept, UNESCO, and CNRS Audiovisuel

Print Source: Iskra Films, 74 rue Albert, 75013 Paris

Tel: 45-83-11-18 Fax: (1) 45-70-85-70

35 mm Colour 50 mins. English



監督プロフィール

[ダニエル・ヴェルバ]

哲学、社会学、映画製作を学んだ後、パリ第13大学の講師として社会学と、社会学に適用される映像技術を教えた。ジャン・ルーシュの教え子で、1985年に民族誌映画祭で上映された「港の水先案内人」を含め、スーパー8mmと16mmのドキュメンタリー映画をいくつか製作している。

[ジャン・ジャック・ムレジャン]

ルイ・リュミエール国立学校とソルボンヌの映画製作科を卒業。1982年以降、ヨーロッパ、アメリカ、カナダのさまざまなテレビ局でカメラマンとして活躍。現在は長編劇映画およびドキュメンタリー映画の長編カメラマンとして活動している。また、産業映画や何本かのドキュメンタリー映画で監督をつとめている。

Directors' Biofilmographies:

Daniel Verba studied philosophy, sociology and film production and became a lecturer at the University of Paris XIII where he teaches sociology and audio-visual techniques applied to the social sciences. A pupil of Jean Rouch, he has made several Super 8 and 16 mm documentaries including *Lamaneurs du Havre*, shortlisted at the Ethnographic Film Festival (Musée de l'Homme 1985).

Jean-Jacques Mrejen holds a diploma from the Ecole Nationale Louis Lumiere and a degree in film production from the Sorbonne. He has worked since 1982 as a cameraman for various TV stations in Europe, Africa and Canada. He currently works as a cameraman for full-length feature films and long documentaries. He has directed industrial films and some documentaries.



題名が示す通り、この作品は音楽ドキュメンタリーである。トリニダードのスチールバンドの、独特の打楽器演奏が題材になっている。よりリアルな再現を目指し、製作者はドルビーステレオで録音しており、純粋なままの音楽そのものがドキュメンタリーの対象となり得ることを広く証明してみせた。ただし、この迫力のある音によるアプローチが、ドキュメンタリー映画としてのスタイルを純粋な効果や技術に限定してしまっているかもしれない。スチールバンドの原型や質を説明するわずかなインタビューによって歴史的奥行きを広げようとしているだけである。製作者の究極的な目標は、音楽カーニバルに出演したスチールバンドのオーケストラ演奏を記録（あるいは保存）することにあつたように見える。ともかく音楽がすべてなのだ。そして、この作品にはそれで十分といえるだろう。

監督の言葉

私たちは、ドキュメンタリー市場がスランプ状態にある中で、この企画をいくつかのテレビ局に持ち込んだ。反応はあまり良いものではなかった。私たちの企画は音楽が多すぎるとか、観光としてのアピールに欠けるとか、また民族的すぎるとか、社会学的でないとか…いずれにしても、企画・準備期間にかかった費用を入れなくても、製作費が高すぎたようである。しかし、私たちはこの人々を記録する作品が情報と娯楽を提供するものと確信し、トリニダードへロケーションに出かけた。私たちが持ち帰ったスクリプトには、どのプロデューサーも当惑してしまった。プロデューサーは、私たちのアプローチがリポートとしてはまったく不適格であると考えたようだ。

As its title indicates, this film is a musical piece: its subject being the distinctive percussive sounds of the steelbands of Trinidad. To do its subject justice, the filmmakers have recorded its audio track on Dolby Stereo Sound and largely proves that music in its pure self can be an arresting subject for documentaries. However, the spectral-sound approach may possibly have limited the documentary's style to one of pure effects and technique; it tries to widen its historical depth with minor interviews that explain the origins and qualities of the steelbands. The ultimate task of the filmmakers seem to have been to record (or preserve) certain orchestral pieces of the steelbands engaged in a carnival of music. The music is all. It is quite enough for this documentary.

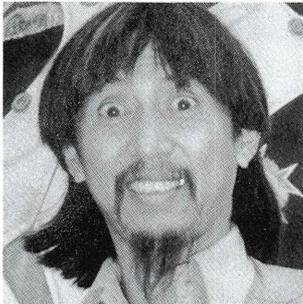
Directors' Statement:

We submitted our project to various TV organisations despite the fact that there was a slump in the documentary market. The reaction was not encouraging. They found it either too musical or lacking in tourist appeal or too ethnic or not sociological enough.... In any event, it was too expensive even without taking the preparation costs into account. Nevertheless, we set off on location to Trinidad, convinced that all this would give the film its force; it would be a film about people which would provide both information and pleasure. The script we brought back disconcerted producer after producer who found our approach totally unsuited to reporting.

僕は怒れる 黄色人種

フィリピン/1989年

監督・脚本/キドラット・タヒミック
 撮影/キドラット・タヒミック、ボーイ・イニゲス
 音楽/ボーイ・ガロヴィロ、シャント・ヴェルドゥア
 録音/エド・デ・グアイア
 ナレーション/キドラット・ゴットリーブ・デ・グアイア
 製作・提供/キドラット・タヒミック
 16mm/カラー/120分/英語



監督プロフィール

キドラット・タヒミックとは、エリック・O・デ・グアイアのスクリーン・ペーンネームである。主な作品としては、『悪夢の香り』(75-77)、『誰がヨーヨーを発明したか?』(77-81)、『ヤン・キー』『メイド・イン・ホンコン』(79-80)、『トゥルンバ祭り』(81-83)、『竹寺モナムール』(82-89) などがある。

Director's Biofilmography:

Kidlat Tahimik is the screen pseudonym of Eric O. de Guia. His films include: 1975-77 *The Perfumed Nightmare*; 1977-81 *Who Invented the Yo-Yo? Who Invented the Moon Buggy?*; 1979-80 *Yan-Ki: Made in Hongkong*; 1981-83 *Turumba*; 1982-89 *Takedera Mon Amour*; 1981-89 *I am Furious Yellow...*

監督の言葉

この作品は伝統的なドキュメンタリー映画の形式を踏襲していない。1981年から1988年にかけて撮影された断片フィルムを集め、編集したものである。これらの集められたイメージは、フィリピン史上、揺れ動いた時期に育った三人の息子の、子供時代のアルバムのようなものだ。この作品の持つ視覚的統一性は、従来のドキュメンタリーとちがっている。ここでは、8年に及ぶ自然な「ホーム・ムービー」的イメージによって、黄色派の人々による反独裁者デモ（反マルコス・デモのことで、黄色はアキノが使った色だ）に焦点を定めようという、「オープン・フォーカス」の手法が取られている。

ドキュメンタリーは「客観的」カメラでのみ撮影されるべきか、それとも「主観的」カメラ（映画作家の個人的感情）を最小限にすれば十分であるのか、などは永遠に議論されることだろう。しかし、私的ドキュメンタリーが、映画の主題と関連した、製作者の心の記録として、次第に受け入れられてきており、現在このような人為的な基準は崩壊しつつある。

この作品は三つに分けられている『僕はつまらない緑色』(81-83)は、成長過程にある男の子を紹介し、その家族、家で遊ぶ様子、学校での授業、台風、父親との旅行、それからいくつかの平凡な夢を記録している。『僕は怒れる黄色』は、黄色を反独裁者運動の統合のシンボルとした、政治的プロテストの最中にある少年たちを記録したものである。

『僕は好奇心旺盛なピンク』は、独裁統治終了後の、矛盾を扱っている。少年は、新しく誕生した民主主義の中でなぜ平和は実現しにくいのか、を理解しようとする。

I AM FURIOUS YELLOW.../ BAKIT DILAW ANG GITNA NG BAHAG-HARI?

Philippines 1989

Direction/Script: Kidlat Tahimik
Photography: Kidlat Tahimik and Boy Yniguez
Music: Boy Garrovillo and Shant Veldua
Sound: Ed de Guia
Narration: Kidlat Gottlieb de Guia
Producer/Print Source: Kidlat Tahimik, P.O. Box 86, Baguio, Philippines Tel: 442-4876
 16 mm Colour 120 mins. English



Director's Statement:

I am Furious Yellow... does not have a conventional format. It is an accumulation of footage shot between 1981 and 1988. Assembled, the images seem like a child's photo album of my three sons growing up during a colourful period in Philippine history. The film does not have the same visual unity as the usual documentary.... It has an "open focus" approach which, over a period of 8 years, allowed spontaneous "home-movie" images to find a center of focus in the yellow-coloured anti-dictator demonstrations (the anti-Marcos demonstrations; yellow is the colour adopted by Corazon Aquino). Forever, there will be debates on whether documentaries must be shot only with "objective" camera, or, if it's enough to minimise the "subjective" camera (ie the personal feeling of the filmmaker). However, these artificial criteria are breaking down as more personal documentaries are accepted as documents of the filmmaker's mind in relation to the subject of the film.

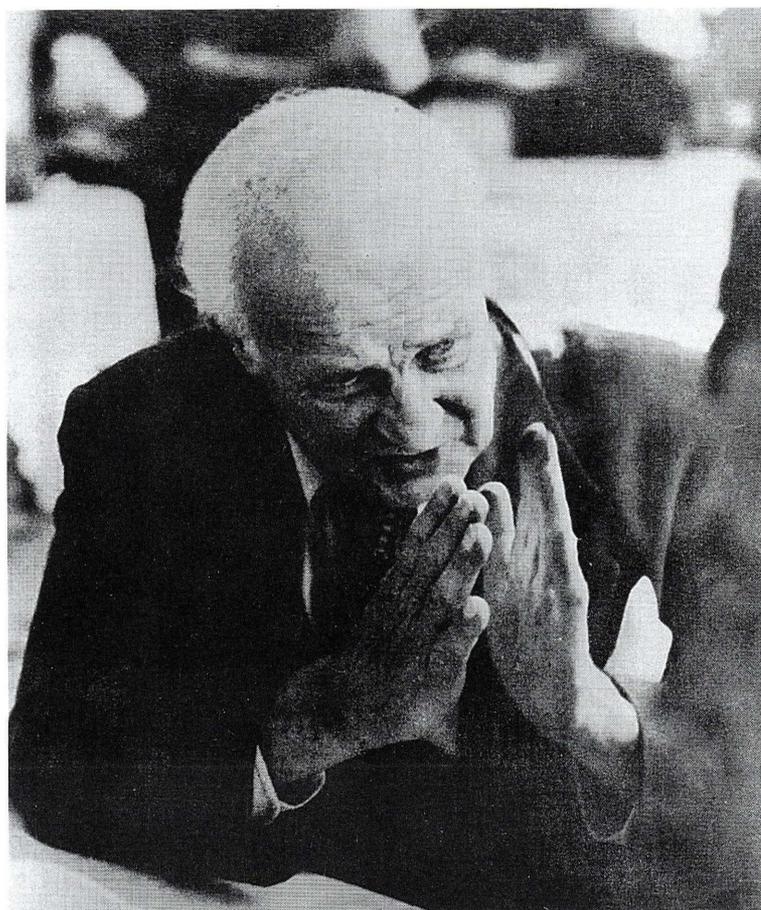
The film is in three parts: "I am Frivolous Green" (1981-83), which introduces the growing boy, documenting his family, home play, school programs, typhoons, travels with Papa, and some stylized dreams. "I am Furious Yellow" documents the boys in the midst of political protests with yellow the unifying symbol of the anti-dictator movements. "I am Curious Pink" deals with contradictions in the post-dictatorship era. The son tries to understand why peace is so elusive in the newly reborn democracy.

「ルイジアナ物語」製作の時

The Making of LOUISIANA STORY

リチャード・リーコック(審査委員/映画監督)

By Richard Leacock



ロバート・フラハティー Robert Flaherty

1934年、そして1945年

1945年のクリスマス・イヴの日、私はアメリカ陸軍通信部隊の戦争カメラマンとしての3年半の生活を終えた。私は、それまでの数年間、戦闘のさまざまな様子を何巻ものフィルムに撮影し、それを戦時局という見知らぬ宛先に送る、ということを繰り返していた。そのフィルムがどのように使われているのか、何が写っているのかさえ知らなかった。

除隊後、私は自分に自信をなくし、失業した元下士官として、退屈で無為な毎日を送っていた。そんな中で、ある人から、ロバート・フラハティーが妻のフランシスと一緒に、ニューヨークのチェルシーホテルに滞在していることを伝えた。

私は、イギリスで彼らの二人の娘、フラニーとモニカと同じ学校に通っていたから、この家族を知っていた。この頃、私は私が撮影した短編を通して、フラハティーと初めて出会った。13才の時(1934年)だった。私は、カナリア諸島にあ

First Experiences

On Christmas Eve 1945, I joyfully emerged from some three and a half years as a combat film photographer in the U.S. Army Signal Corps. I had spent years filming in and out of combat, sending rolls of film to an unknown destination known as the Department of War and almost never seeing the results, not even knowing whether anything at all was on the film. I felt lost, in the sense that I had no confidence in my capabilities, and found myself facing a world teeming with ex-G.I.s with no jobs. Someone told me that Robert Flaherty was living with his wife Frances at the Chelsea Hotel in New York. I had known the family because I had gone to a school in England which two of their daughters, Franny and Monica, had also attended.

When I was 13 years old (in 1934), I had made a 16 minute film of my father's banana plantation in the Canary

る父のバナナ農場について、16分の短編(16mm、白黒、無声)を撮った。この作品は、地理学者で、人類学者でもある、映画ファンのビル・ハンター先生とともに、私たち生徒の有志が製作したものの1本であった。ビル先生が私の作品をフラハティーに見せたところ、彼は誉め、いつか一緒に映画を作ろうとってくれたのだ。

フラハティーの第一印象

そして10年後、退屈で無為な毎日を送る私に、フラハティーはルイジアナの湿地帯を舞台にした新しい映画を製作するから、一緒に手伝ってくれないかと誘ってくれた。驚いたことに、彼は私の作品を見せろなどとはいわずに、即座に私を雇ってくれたのだ。私は、この彼の無責任ともいえそうな即決に当惑しながらも、期待にワクワクしていた。

今、この時のことを思い出すと、彼のこのような態度の背後にあるものが理解できる。少なくとも理解できたと思う。

撮影に入ってからの何か月かの彼の行動の多くは“無軌道”とも思えるものだった。彼は、私が出会ったどんな監督とも違っていた。が、それがまさにロバート・フラハティーの才能と作品づくりに対する姿勢の現れだったのだ。

なぜ、私の近作を見ようとしなかったのか。思うに、彼は私のことを感じがよく、健康で、強靱で、勤勉で、しかも忠実な性格だと判断したのだろう。私の撮影技術など問題にする必要はなかったのだ。私にできなくても、彼にはできたのだから。他の監督とは異なり、彼は私が見るかぎり、監督であるとともに、世界中で最も偉大なカメラマンでもあった。撮影ほど彼が好きなのはなかった。多くの監督が自分では撮影しないにも関わらず、またカメラマンも多くが生活の糧のために撮影を引き受けるのに、フラハティーは真剣だった。どんな場合でもカメラのファインダーを覗き、カメラを回した。

フラハティーが私の学校を訪れた時のことを思い出す。彼は16mmのカメラと三脚を持ってきて、私の記憶では、午後の間ずっと長いブロンドのアイランド娘が髪をとく様子を撮りつづけたのだ。本当にただそれだけのシーン、他には何も撮らなかった。その時、私は彼を変人だと思った。私は、単に視覚的に魅力があるからといって撮影することはない。そのフィルムが何かを教え、説明するものであるからこそ撮るものだと考えていたからだ。

この一風変わった、パワフルで、それでいて紳士的なこの人物から、どれだけのことを学ぶことになるのか、当時の私には予測すらつかなかった。

『ルイジアナ物語』製作開始

1946年1月から2月にかけて、私たちは機材集めにかかった。この時もフラハティーは、プロの映画専門家たちのアドバイスを聞かなかった。ナチスの侵攻を記録するために開発された、ドイツ製の35mmの新型カメラ“アリフレックス”が手に入った。この新型カメラには幾つかの問題があった。その一つが、撮影中にフィルムに歪みが生じ、傷がついてしまうことがあった。だが、フラハティーはレフ型である点と、持ち運びのしやすさが気に入っており、ニューヨークのある技術者に依頼し、改良した。「まさかあの代物で撮影するつもりじゃないだろう。冗談じゃない！」という専門家の嘲笑を完全に無視したのだ。それは、正しい選択だった。

春の終りには、機材がそろった。屋根つきのステーションワゴン、アリフレックス製のカメラ2台、予備用のドゥブリ

Islands (16 mm black and white, silent). One of our teachers, Bill Hunter, a geographer cum anthropologist and a movie lover, had involved some of us in making films. Bill showed my film to Flaherty, and he was generous in his praise, saying that someday we would make a film together. Now, ten years later, he told me that he was making a new film, to be shot in the bayou country of Louisiana and invited me to go along. To my amazement he did not ask to see examples of my work, he simply hired me. This struck me at the time as tantamount to irresponsible behavior. I was thrilled.

The “Irresponsible” Flaherty

In retrospect I now understand his attitude, or think I do. Many of the things he did in the months to come seemed “irresponsible.” He was like no other director I had met. Why didn’t he ask to see my latest work? I think probably he reasoned that I was likable, healthy, strong, diligent and loyal. Why should he worry about my photographic skills? If I couldn’t, he could! Unlike other directors, he was, in my view, also the world’s greatest cameraman. There was nothing in the world he liked to do more than shoot. Yes, look through the camera lens and shoot. Most directors don’t shoot, and most cameraman only shoot when they are paid to. I think back to when Flaherty visited my school: he had a 16 mm camera and a tripod, and I recall him spending an entire afternoon filming a blonde, long-haired Irish girl combing her hair, just that, nothing else. At the time I thought he was nuts. I didn’t film because something was visually enchanting; I filmed because the film would show you something, instruct, explain. I had no idea how much I had to learn from this extraordinary, powerful, yet gentle man.

Making Ready

In January and February of 1946 we started to assemble equipment to take with us. Again Flaherty rejected the advice of the professional film people. A new 35 mm camera, the Arriflex, designed to film the Nazi conquests, was available. These cameras had been liberated from the Wehrmacht. They were small, light, reflex cameras (you looked through the lens rather than through a viewfinder). We knew these cameras had their problems. The film tended to “breathe” in the gate, and they tended to scratch, but Flaherty loved the reflex aspect and the portability. An engineer in New York modified the gate. Everyone shook their heads: “He’s not going to shoot a feature with that contraption? No way!”

He did. He was right.

By late spring we had our kit assembled and paid for: a station wagon with platform roof, two Arriflex cameras, a DeBrie camera as a standby, still cameras, tools, dark-room equipment, a Fairchild disc recorder, a primitive magnetic tape recorder that recorded on coated paper tape, a moviola and other editing equipment, and a 35 mm silent projector.

Mr. Flaherty went down by train to arrange for a house to work out of and live in. Frances and I drove down



ルイジアナ物語 Louisiana Story

ーカメラ、スチルカメラ、工具類、暗室用機材、フェアチャイルド製のディスクレコーダー、塗装した紙テープに録音する原始的な磁気テープレコーダー、モビオラその他編集用機材に、35mmの無声映写機などである。

フラハティーは、列車で現地入りし、撮影しながら生活する家を手配した。フランシスと私は後から荷物の重さにギシギシと軋むワゴンを運転して現地に入った。撮影のほとんどが、周囲を沼地（油井）に囲まれた、アベリー島やウィーク島という、塩気の多い二つのエリアで行われることになっていたので、私たちはアベビルという近くの魅力的な町に落ち着いた。

プロダクションのメンバーは、フラハティー夫妻、編集者ヘレン・ヴァン・ドンゲン、私、それから最初の数か月、フラハティーが脚本執筆に没頭していた時期に手伝っていた彼の秘書だけだった。こんな小人数で映画づくりをするなど聞いたことがなかった。

私たちは大きな家を一年間借りることにした。そしてベランダを仕切って暗室と編集室をつくり、裏手にもう一つシャワー付きのバスを、そしてアライグマ、ウサギ、シカ、スカunkを飼うための檻をつくった。さらに私が毎晩欠かさずカメラを分解掃除できるように、食堂に明るい作業台をつくった。

実際にテスト撮影し、少年起用

最初の数か月、ロバートは何週間もかけて幾度も書き直ししながら、撮影計画書を作成した。思えば驚くほど緻密な計画書だった。

その間、私たちは島や沼地などのロケハンティングを行ったが、いちばんの関心はキャストिंगのことだった。ケイ

slowly, the wagon groaning under the load. We knew that much of the film would be shot on or around Avery Island or Weeks Island, two salt domes surrounded by marsh land (and oil), so we settled in nearby Abbeville, a charming town.

The whole production crew consisted of Mr. and Mrs. Flaherty, editor Helen Van Dongen, myself, and occasionally Mr. Flaherty's secretary during the early months when he was writing most of the time.

I had never heard of a film being made this way. We took a large house for a year. We built a darkroom and an editing room screened in on the porch, an extra shower bath on the back, cages to keep raccoons, rabbits, deer and skunks in. We built a convivial work bench in the dining area where I could take the cameras apart and clean them (every single night).

The Boy

During the first months Flaherty spent weeks writing and rewriting the treatment, a surprisingly accurate document in retrospect. We did some early filming of birds, the marshes, etc., but our prime concern was casting. We needed a Cajun trapper, the father, his wife, and an 11 year old son. While Bob wrote, Frances and I set out to find the boy. Perhaps we all had Huck Finn in mind. How do you find a boy? You visit schools and talk to teachers. We went all over the bayou country, and we shot tests of maybe a dozen boys. They all seemed likable, but when the rushes came back and we screened them, we were amazed. J.C. Boudreaux, perhaps the least



フランニーとモニカ姉妹 Franny and Monica

ジャンの猟師と、ある父親とその妻と、11才の息子が必要だった。

ロバートが計画書を作成している間、フランシスと私は少年を探しにでかけた。みんなの頭の中にはハックルベリー・フィンのイメージがあったのだと思う。どうやって少年を見つけ出すか。学校を訪ね、先生たちに依頼すればよい。私たちはその地方一帯をまわり、12人ほどの少年をテスト撮影してみた。一見みんな同じ印象だったが、ラッシュができあがり、試写をしてみるとびっくりした。J・C・ブードルーという、およそ不適格と思えた、みすばらしい裸足の少年が画面の上では実に生き生きとしていたのだ。それ以外の少年は取るに足らなかった。私は、この意外な結果に驚愕した。最初、私には少年たちをテスト撮影する理由が分からなかったのだ。目で見ればそれでいいと思っていたからだ。

この少年に関してはちょっとした事件があった。テスト撮影の時には、彼は髪が少し長かった。それが、私が彼を連れてくるために行ったとき、父親がGIカットにしていたのだ。ロバートは激怒した。髪をそのままにしておけ、となぜ一言いわなかった、と怒鳴られた。

契約が完了し、ブードルー少年は二人の従兄弟とともに私たちのところに移り住み、私は父親代わりかつ床屋兼衣装係となった。

他の監督とまったく異なる製作姿勢

ようやく撮影が本格的に始まったが、私にとってすべてが驚きであり、とても当惑した。カメラマンとしてのそれまでの経験から、私は、監督がどのような役割を果たすかを知っ

likely... Poor as a church mouse, barefoot, but he came alive on the screen. He was perfect, and the others were nothing! Nothing at all. I was amazed at this revelation. I hadn't seen the point of filming them — why not just look at them? In J.C.'s screen test, his hair was kind of long, but when I went to get him to bring him to our place, horror! His dad had given him a G.I. haircut. Flaherty was furious. Why didn't you tell them to leave his hair alone, he ranted. Arrangements were made, legal and financial. J.C. and his two cousins moved in with us and, in a way, I became a surrogate father cum barber cum costume man...

Flaherty at Work

Now filming began in earnest, and it was totally surprising and very confusing to me. My previous experience as a cameraman led me to believe that I knew what a director should do. In fact, I did know what they should do: they worked from a script which describes the scenes. A location is found, the director tells you where to put the camera and how the camera should move; he then tells the actor(s) what to do, how to move, what to look like. But not Flaherty. We floated around on a raft on the lake at Avery Island, J.C. in his pirogue with his raccoon JoJo, alligators galore, for hours, days, weeks, months. We shot from 6:00 am. until 10, then from 2:00 or 3:00 to 6:00 pm. Two cameras were set up, one for me and one for Bob. Everytime an alligator moved, we shot. When it stopped, we stopped. We filmed J.C., alligators, fish, birds, snakes, lotus pads, flowers, trees... miles of film, the cameras constantly moving, filming mostly with long "telephoto" lenses.

I particularly remember a day when we were to shoot a specific scene of J.C. finding JoJo, his raccoon, in a tree. The tree was there, JoJo was there, J.C. was there, reflectors were adjusted. I was ready with the camera when Mr. Flaherty found a spider's web bejeweled with drops of dew in perfect light. We spent the whole morning filming the cobweb. This annoyed people; it seemed irresponsible to me. A proper director would have said to the "script girl," "Remind me to get a shot of a spider's web when we have some spare time."

It took me months to realize that Flaherty's attitude was discipline of a meaningful kind. To this day I have never seen such a perfect web, whereas things that can be arranged can always be arranged.

Slowly I began to understand his approach. There were other surprises. Even in Louisiana you have rainy days. These were devoted to screening rushes, not once, not twice, but endlessly. Over and over. Since I ran the projector, I was always present at these screenings. Bob never tired of looking at the good stuff or the boring stuff that didn't work. That is how he learned: every sequence was a new experience. There were no set ways to film a place, an event, a quality. Nothing would do that did not bear looking at over and over again.

Reminiscences

The work days were arduous and long. In summer it was hot. We would be up by 5:00 am. Bob would usually cook

ているつもりだった。いや、実際に知っていた。監督は脚本をまとめ、ロケの場所が決まると、カメラの位置とその動きを指示し、それから俳優に何をし、どう動き、どのように見せるかを指示するのが普通だ。

ところが、ロバートは違った。私たちはいかだに乗り、少年はアライグマのジョジョと一緒にカヌーに乗り、たくさんのワニとともに何時間も、何日も、何週間も、何か月もアベリー島を動き回った。撮影は朝6時から10時まで、それから午後2時から3時から6時まで続いた。私のための1台とロバートのための1台、計2台のカメラが設置された。ワニが動くたびに撮影する。ワニが止まると私たちも止まった。ブードルー、ワニ、魚、鳥、蛇、ハスの葉、花、木…私たちの撮影したフィルムは何マイルにも及んだ。カメラは常に動いており、ほとんど望遠レンズで撮影した。

私が特によく覚えているのは、ある日、少年が彼のアライグマのジョジョを木の中に見つけるシーンを撮ろうとしていた時のことだ。木も、ジョジョも、少年も用意できて、レフ板も調節された。私もカメラが用意できたとき、ロバートは蜘蛛の巣に露の滴がついて、完璧な光を放っているのを見つけたのだ。その午前中ずっとその蜘蛛の巣を撮影することになった。スタッフはこれには正直いって不愉快だった。私も無責任としか思えなかった。普通の監督なら、あらかじめ記録係に「機会があったら、蜘蛛の巣を撮ることを覚えておいてくれ」というはずだ。このようなロバートの態度こそが、価値のある行動であるということを理解するまで、数か月かかった。その後、あんなに完璧な蜘蛛の巣にはお目にかかれなかった。それに比べ、演出できるものはいつでも撮影可能なのだ。

次第に私には彼のやり方が分かってきた。他にも驚くべきことがあった。

ルイジアナにも雨の日がある。こんな時にはラッシュを幾度ともなく見た。繰り返し繰り返しだ。私は映写機をまわす役だったので、この試写にはいつも立ち会った。ロバートはあきもせずに、良く撮れたものから、うまく撮れなかったものまで延々と見続けた。彼にとって、すべてのシーンが新しい経験であり、ある場所、ある出来事、ある特徴を撮影するのに、定型はない。しかも、それは繰り返し見るのに耐えられるものでなければならない、と考えていたのだ。

独自のカメラワークで表現の可能性を広げる

仕事はハードだった。夏は暑かった。私たちは朝5時には目をさました。たいていロバートが朝食をつくった。紅茶、コーヒー、豆、卵、ベーコン、そしてソーセージがメニューだった。朝食後、撮影準備をしてアベリー島やクリス・クラブトにある採油機のところに出かけた。そして、午後6時に戻り、フィルムを取り出し、一卷ずつ終りから約1フィートほどをテスト現像する。それを乾燥させる間、カメラを分解し掃除してから、フィルムを装填し、現像したフィルムを六つ切りサイズまで引き伸ばし、検討した。そして11時ごろには、スコッチの水割りを飲みながら、ロバートとおしゃべりをする。時々彼は映画をつくることについて話してくれた。

彼がよく話してくれたのは、1925年にサモアで撮影した『モアナ』のことだった。『モアナ』は、彼の作品の中ではそれほど評価の高いものではなかったが、この作品を撮っていた時に、映画撮影の独自の方法を開発したようだった。彼はカメラを目隠した馬にたとえ、すぐ目の前にあるものしか見ることができず、何かを見ている時には、他のほとんどのもの

breakfast: tea, coffee, beans, eggs, bacon and sausage. Then we would load up and go off to Avery Island or out to the oil rig on a Chris Craft. Back by 6:00 unload the film, develop a test strip (about 1 foot) off the tail of each roll. While they are drying, dismantle and clean the cameras, load film, and then make 8 × 10 blowups of each test strip, examine them. Eleven o'clock and a well-watered Scotch, perhaps a chat with Bob, who would occasionally talk to me about filming.

He spoke mostly about *Moana*, filmed in Samoa in 1925. And though *Moana* is not, I think, his most admired film, it appeared that he had worked out his own approach to filming in making the movie. He likened the camera to a horse with blinders on that can only see what is directly in front of it, and while it sees something, it does not see a great deal. The close-up shows a detail but withholds a great deal and thereby generates a desire to see more. The viewer is constantly asking questions: what is going on? What am I looking at?

The sequence of harvesting the coconuts in *Moana* is an example: Pea and his older brother Moana arrive at the beach, Moana carrying a long pole, Pea a loop of some kind of cord. Pea approaches the base of a tree and puts the cord loop around his feet whilst Moana sharpens the end of the pole to a point. Pea in close shot starts to climb the tree, jumping the loop in steps upward. The viewer has no idea that this is a tall tree. The obvious way to film

モアナ *Moana*



は見えないのだといった。クローズアップの映像は細かい部分を見せ、その分他のほとんどを隠すため、もっと見たいという欲求をそそるといった。観客は常に問いかける、何が起きているのか、自分は何を見ているのか、と。

『モアナ』に出てくる、ココナッツ収穫のシーンが良い例だ。モアナとその弟が浜辺にやってくる。モアナは長い棒を、弟はあるロープの輪を手にしていて、弟が木の根に近づき、ロープの輪を足にくくりつけている間、モアナは棒の先をとがらせるために削る。弟が上へ上へと輪を投げながら、木をのぼり始める様子がクローズアップで写し出される。観客にはこれが高い木であることは分からない。高い木を鮮明に伝えるためには、広角レンズで下から見上げて撮影する方法があり、幾何学的に高いという印象を与える。しかし、フラハティーは逆をいった。浜辺をはるか彼方に行き、超望遠レンズを使って、木の幹が画面の上から下まで少々傾いた単なる線にみえるような撮り方をした。弟が飛び上がって、画面から消える。画面が上にあがり、同じことが繰り返される。一方モアナの方は、削った方を上に向けて、棒を地面に突き立てている。さらに木登りカット。木の上と下は、同じショットには映らない。その高さは、画面の構図によってでなく、のぼるのにかかった時間によって測られるのだ。ついに弟はココナッツの実にたどりつき、笑いながら、実を下に落とす。モアナは削った棒を使って殻を破る。そこで初めて観客はこのシーンの小さなミステリーに解決を得るのだ。

『ルイジアナ物語』でも一つの画面で採油機全体をとらえるシーンは、ひとつもなかったと思う。伝統的というか、安易なやり方では、観客に全体を伝えるためにまず遠景から始め、中間的なショットに移っていく。伝統的な姿勢として、「観客を混乱させるなかれ」があるからだ。しかし、ロバートはそんな手法はとらなかった。自分の手法でじっくりと映像をつくり上げていったのだ。

私には説明するのが難しいことに、フラハティーの物事に対する見方がある。常にカメラをパンしたり、傾けたり、動かしたりしては、何かを探っていた。撮影にリズムがあり、とらえた動きにリズムがあり、静止した画面の構図とはまったく違った構図が生まれた。『ルイジアナ物語』を見直してみたが、静止した画面はほんとうに少なかった。そこでは、常に動いている、映画それ自体の魔法が展開されていた。

少年の視線でクライマックスをつくる

『ルイジアナ物語』で最も難しい場面は、石油会社がどのように石油を発見するにいたるかという、ほとんど地震学の教育フィルムのような内容を映すことだった。私たちは、地震観測スタッフが湿地の草原でダイナマイトを爆発させ、地底からの振動をグラフ用紙に記録するところを撮影しはじめた。思いつくかぎりのことをやったが、結果は惨めでつまらないものだった。

そこで方針を変えてみた。説明する代わりに、少年の目を通して見たのだ。一つのミステリーとしてとらえたのだ。少年は狩りに出かけ、そこで巨大な沼地用の機械の一部を発見する(前述のように全部を見てしまうと平凡そのものなのだ)。そして、まわりの草むらの合間から、少年は爆発を見、音を聞くのだ。この爆発に続いて、空を旋回する鳥の群れの素晴らしいショットが映る。これはただ美しいからという理由で撮影したものだったが、これによってシーンが最高のものになったと私は思う。

同じように、私が撮った、鳥を殺すワニのショットは他の

a tall tree is to look up at it from the base with a wide angle lens that would give the impression of height by geometry, but Flaherty did just the opposite and went way down the beach using a very long lens so that the tree trunk is merely a slightly tilted line from top to bottom of the frame. Pea hops up and out of frame. The frame moves up, and the process is repeated. Meanwhile, Moana is driving the pole into the soil, pointed end up, more climbing, etc. You never see the top and the bottom of the tree in one shot. The height is achieved by the time the climb takes rather than by the geometry of the frame. Eventually Pea gets to the coconuts and, smiling and laughing, drops them down. Moana then uses his spiked pole to husk them, and the audience has now solved the little mysteries of this sequence.

I think there is not one shot in *Louisiana Story* that shows the whole of the oil rig in a single frame. The traditional, or moronic, approach to film is that you start with the long shot which orients the viewer, then you cut to the medium shot, etc. The traditional admonition was that “you must never confuse your audience.” Flaherty, however, was a consummate storyteller and a good story never gives you the punch line at the beginning. More difficult for me to explain is Flaherty’s way of looking at things. We were constantly panning, tilting, moving the camera, searching. There is rhythm in the filming, rhythm in the captured movements and compositions that are completely at odds with the compositions that work in static imagery. I once went through *Louisiana Story* looking for stills that could illustrate what I am talking about and found very, very few good stills. What is there is pure film magic constantly in motion.

Mystery

One of the most difficult sequences was supposed to show how oil companies go about discovering oil, an almost educational sequence on seismology. We started filming a seismograph crew in the marsh grass exploding charges of dynamite and recording the echoes from down under on graph paper rolls. We did everything we could think of but the results were dimly dull. So then we took a different tack. Instead of explaining, just see it as a mystery through the boy’s eyes: he is out hunting and gets glimpses of a huge marsh-buggy (again, pedestrian if you see it all). He sees and hears explosions only through the grass that surrounds him. The explosions are followed by fabulous shots of clouds of birds wheeling in the sky that we shot for no other reason than that they were beautiful, but that elevated this sequence from good to super, in my view.

Similarly, a single shot that I got of an alligator killing a bird transformed all the other shots of alligators — it made the punch line.

The Toll of Magic

A major part of *Louisiana Story* is the drilling of the oil well. We spent weeks and weeks filming the drilling crew at work on the rig and as far as I was concerned, it was fine. There was certainly nothing wrong with it, so I was

ワニのシーンを一変させた。強いインパクトを与えたのだ。

表現ではぜったいに妥協しない製作姿勢

『ルイジアナ物語』の主な部分は、油井の採掘である。

私たちは何週間もかけて、採油機で働く採掘員を撮影した。私は、そんなに悪くないと思っていた。ところが、フィルムを何日間もかけて点検した後、ロバートが私にいったことに愕然とした。そろそろ期限が迫っており、予算もなくなりつつあることを承知で、彼はもう一度採掘のシーンを、夜間に撮影し直すというのだ！

狂気の沙汰だ。ところが彼は、「夜間の作業を見ていると、何か神秘的なものがある。しかし、撮ったものには神秘が感じられない。煤や、周囲に転がっている変な道具や、いろいろなものが見え過ぎているんだ」といった。私は数日かけて採油機にワイヤをはり、安物のレフ板をあちこちに打ちつけ、もう一度撮影しなおした。ロバートは正しかった。素晴らしい出来だった。

彼のやり方で撮影を進めるのは、非常に手間がかかることであった。確かに彼の撮影計画書は完成した作品に近いものであったが、完成させるには奇跡をも必要とした。脚本では油井が爆発することになっていた。私はこの難しい問題を解決するため、ヒューストンから高圧のポンプを持ってきて撮影したが、結果は惨憺たるものだった。私はそれ以来、その問題に触れないようにしていた。

そんな折り、私の最初の子供のエルスベスがニューヨークで生まれたため、会いに出かけた。その間に、近くの似たような油井で実際に爆発事故が起こったのだ。ロバートと当時アシスタントだったシドニー・スミスが現場に駆けつけたら、どんな電気モーターも近づけてはならないといわれた。そこで、二人はフランス製のドゥブリーカメラを持っていき、手で撮影したのだ。

真の意味でのパートナーである二人

しかし、このような無謀ともいえる挑戦、奇跡に頼ったことによって、彼はやはり代償を払わなければならなかった。不眠症と、鬱症と、成功しないかもしれないという不安が、彼にとりついたので。重荷を背負ったのも、決して妥協を許さず完全を求めたのも、彼だった。

そんな彼を支えたのが、フランシスだった。彼女はいつもそこにいて、スチール撮影したりして、彼と同じようによく働いた。そして、その背後には、小さな仲間の輪があった。編集者のヘレン・ヴァン・ドンゲン、私、シドニー・スミス、音響録音担当のベンジー・ドネガー、そしてレニー・スターク。最後の二人は、撮影の最終段階で加わって、音響の仕事を担当した。

私たちは14か月間、ルイジアナで精力的に仕事に取り組んだが、そんな私たちを導き、愛してくれたのが、映画史上最も偉大な男の一人、ロバート・フラハティーだったのだ。



ロバート&フランシス・フラハティー夫妻 Robert & Frances Flaherty

stunned when, after days of looking at the footage, in full knowledge that time was running out for us, that money was about gone, Mr. Flaherty told me that we were going to reshoot all the drilling at night!

Madness!

“No,” he said, “when I see them working at night there is magic and what we have does not have magic, we see too much, the grime, the odd tools left lying around...” or words to that effect. So I spent a couple of days running wires up the rig and clamping cheap reflector spots here, there, and everywhere, and we did it over. Flaherty was so right that it was easy. It looked fabulous.

To work his way takes a heavy toll. Granted, he had a working treatment that is close to the resulting film, but to achieve the film took miracles. The script spoke of the well blowing out. I would bring this somewhat thorny subject up from time to time, and eventually arrangements were made to bring high pressure pumps from Houston. The results were pathetic, so I decided not to bring it up anymore. Our first child, Elspeth, was born in New York, and I went to greet her. While I was gone, a similar well nearby did blow out and Flaherty and Sydney Smith, who had been assisting us, went and were told that no electric motor was to come anywhere near the rig. So they took the old French DeBrie camera and hand cranked it. Spectacular!

Pillars of Support

But this dependence on big and little miracles in the face of such high stakes took its toll. Insomnia, depression, the possibility of not succeeding haunted Flaherty. It was he who took the burden, who had the integrity never to settle for less — but he also had enormous support from Frances, creative support. She was always there, shot stills and worked every bit as hard as he. And behind her was the tiny army, editor Helen Van Dongen, myself, Sydney Smith, sound recordist Benjy Donneger, and Lennie Starck, the latter two of whom had come down toward the end to work on the sound sequences. We labored mightily for 14 months in Louisiana, guided and loved by one of the most remarkable men in the history of the cinema, Robert J. Flaherty.

ロバート & フランシス・フラハティへ A SALUTE TO ROBERT AND FRANCES FLAHERTY

山形国際ドキュメンタリー映画祭'89コンペティション部門の大賞はロバート&フランシス・フラハティの名前にちなんでい。この二人がドキュメンタリー映画の黎明期に、後世に残る偉大な名作を残しているからだ。1922年の『極北のナヌーク』から1948年の『ルイジアナ物語』まで、夫妻の作品は、無声映画黄金期からハリウッドのトーキー全盛期にいたる映画史上に、大きな影響を刻んでいる。ドキュメンタリー映画というジャンルを越えて、多くの称賛を得ている二人の作品は、今日のドキュメンタリー映画というものの定義にも大きな影響を与えているし、またドキュメンタリー映画の価値を判断する基準としての役割も果たしている。

このロバート&フランシス・フラハティ・メモリアルでは、夫妻のすべての作品を回顧することは実現しなかったが、二人の作品の中でも最高水準のものを上映できることになった。いずれの作品も公開された当時、多くの人々に大きな感動を与えたものばかりだ。

【モニカ・フラハティ・フラセット女史へ】



この回顧上映が実現したのは、モニカ・フラハティ・フラセット女史のご尽力の賜物である。また、コンペティション大賞に女史のご両親の名前をお借りできたことにも、感謝している。

フラセット女史は、父フラハティの『モアナ』(26)に音声を入れた作品を提供する。『モアナ』は、初期の無声映画だが、これにサモアの儀式で歌われる歌や踊り、会話が付け加えられた。原作の魅力を保ちながら、モニカ・フラハティ・フラセット女史のキャラクターが加味され、さらに格調高いものに仕上がっている。

ロバートとフランシスのフラハティ夫妻は映画の撮影のため、サモア、アイルランド、イギリス、インド、アメリカ合衆国と世界各地をまわったが、1920年生まれフラセット女史は、3歳の頃から両親と一緒に旅をした。そして、成人してからは、考古学の研究に打ち込み、プエルトリコおよびバージニア諸島への調査旅行を行っている。また、1981年から『モアナ』のサウンド版をもって世界をまわっている。

The YIDFF's grand prize in the competition is named after Robert and Frances Flaherty. This is in acknowledgement of the great and lasting contribution of this pioneering team of documentary filmmakers whose films from *Nanook of the North* in 1922 to *Louisiana Story* in 1948 cover the whole exciting phase of the history of cinema from the golden age of its silent days to the heyday of sound pictures in Hollywood. The films of the Flahertys contain some of the great titles of the genre — films which became crucial in defining what is today known as “the documentary” and remains crucial as yardsticks by which true documentaries are measured. Our retrospective is not a complete one but it offers the best of the Flaherty films whose images remain as memorable now as on the day when they were first made known to the world.

Our thanks go to Monica Flaherty Frassetto for providing the impetus to make this retrospective possible. We thank her also for allowing us to use the names of her parents to endow the grand prize of the competition section. Mrs. Frassetto will present a new sound version of her father's *Moana* (1926), a seminal work of cinema made as a silent film in which a soundtrack of Samoan ceremonial songs, dances and dialogue has now been added. The original work is retained and now enhanced by Monica Flaherty Frassetto's inspired contribution. Monica Flaherty Frassetto was born in 1920 and since the age of 3 had travelled with her parents, Robert and Frances Flaherty, during their filming expeditions to Samoa, Ireland, England, India and in the United States. As an adult, she has organised her own archaeological research programs initiating two field trips to Puerto Rico and the Virgin Islands. Since 1981, she has toured around the world with the sound version of *Moana*.



極北のナヌーク (1922年)

製作・原案・脚本・監督・撮影/ロバート・フラハティ
字幕/ロバート・フラハティ、カール・スターンズ・クランシー
編集/ロバート・フラハティ、フランシス・フラハティ
35mm/モノクロ/55分
音声入り新改訂版

ドキュメンタリー映画史上の代表作を上げるとすれば、多分この作品がその1本であろう。この作品は、エスキモの暮らしの単なる記録にとどまっていな。自然と戦う人の根底にあるものを理解し、そのような戦いにある調和を描き出そうとしている。このような姿勢は『アラン』でも現れているが、この作品の方がいっそう鮮明だ。また、対象をありのままに描こうとする意識も強く出ている。これが彼の第1回目の一般公開作品だが、“ドキュメンタリー”とはどのような特質を持ち、どのような原則を持っていなければならないかという彼の考えが明確に現れている。単なるドキュメンタリー映画という概念を越えた存在である。

Nanook of the North (1922)

Produced, conceived (scenario), directed and photographed by Robert Flaherty
Titles by Robert Flaherty and Carl Stearns Clancy
Edited by Robert and Frances Flaherty
55 mins. B/W 35 mm Newly Restored Version with

music soundtrack

If one work can be said to constitute a “Bible” of the documentary, it is *Nanook of the North*. Flaherty's vision goes beyond the simple documentation of the lifestyle of the Eskimos. It encompasses the filmmaker's quest for understanding the basis of man's struggle with nature and underscores the harmonic quality of such a struggle. This theme arguably finds its apotheosis in a more mature work like *Man of Aran*, but *Nanook* states the case with a greater consistency and with a greater sense of fidelity. In this, his first film to be released to the public, Flaherty had already defined the qualities and principles of what would be known as “the documentary”. Yet, in retrospect, Flaherty's work seems always to surpass the perimeters of a mere label.



モアナ (1926年)

監督・撮影/ロバート・フラハティ
字幕/ロバート・フラハティ、ジュリアン・ジョンソン
撮影/ロバート・フラハティ、ボブ・ロバーツ
編集/ジュリアン・ジョンソン
助監督/フランシス・フラハティ
製作/ジェシー・ラスキー、フェイマス・プレーヤーズ・ラスキー
出演/ターナー・ヴァル、ファーアンガス、モアナ、ピー・ア
16mm/モノクロ/93分
モニカ・フラハティ・フラセットによる音声版

この作品は『極北のナヌーク』と同じように映画史上に輝く秀作である。地球の裏側、

南太平洋サウヴァイの西サモア島に、妻フランシス、娘モニカと一緒に出かけたフラハティはそこに2年近くとどまり、撮影に取り組んだという。その甲斐があり、島の人々の暮らしが詳細に描かれているばかりでなく、監督の詩的な視点がこめられ、『極北のナヌーク』にも相通じるテーマがいっそう深く追求されている。この作品の美しさの一つは、魅力的な登場人物が互いに語り合う姿にある。フラハティはそのように純粋に輝く生活を送る人々にスポットを当てようとしているのだ。

Moana (1926)

Directed and scripted by Robert Flaherty
Titles by Robert Flaherty and Julian Johnson
Photographed by Robert Flaherty and Bob Roberts
Edited by Julian Johnson
Assistant Director: Frances Flaherty
Produced by Jesse Lasky for Famous Players-Lasky
Cast: Täavale, Fångase, Moana, Pëa
93 mins. B/W 16 mm Sound Version by Monica Flaherty Frassetto

Moana is as outstanding as *Nanook* if not more so. Again, Flaherty has travelled to the outer reaches of the globe — here, to the Western Samoan island of Savai'i in the South Pacific. Flaherty and his team, including his wife Frances and daughter Monica, reportedly spent nearly two years filming on the island. The resulting work reflects the depth of research on details of the islanders' lifestyle but more importantly, it testifies to the director's poetic vision and falls into the thematic scheme already outlined in *Nanook*. Part of the film's beauty stems from the attractiveness of the

characters and the way in which they relate to each other. Flaherty's direction is as much focussed on the human dimension in delineating the "purity" of a living experience as it is focussed on other "objective" details.



アラン (1934年)

監督/ロバート・フラハティ
脚本/ロバート&フランシス・フラハティ、ジョン・ゴールドマン
撮影/ロバート・フラハティ、デイヴィッド・フラハティ/ジョン・テイラー
編集/ジョン・ゴールドマン
録音/H・ハンド
音楽/ジョン・グリーンウッド
出演/コルマン・タイガー・キング、マギー・ディレイン、マイケル・ディレイン、バット・マリン他
製作・配給/マイケル・バルコン、ゲインズボロー・ピクチャーズ、イギリス・ゴーマン
35mm/モノクロ/97分

フラハティの最高傑作であろう。ドラマとドキュメンタリーという二つのコンセプトが同時にフラハティの作品いずれにも常に現れているが、この作品でもドラマとドキュメンタリーが新しい地平まで極められ、極めて芸術性の高いものになっている。西アイルランドの大西洋海岸にある荒れた不毛の島で撮影された、この作品は、『極北のナヌーク』と類似性がある。両者とも自然の力に対する人間の無力さに関心が払われている。そして、両者とも生きるために努力する人々の気高さにスポットが当てられている。特にこの作品では、岩だらけの断崖で、荒れた海から夫たちが戻ってくるのを心配しながら、忍耐強く待っているアランの妻をはじめ女性たちをロマンティックな視点で描いているのが印象的だ。こういうシーンでは、フラハティは多くの劇映画の監督よりいっそう劇的な映像を実現している(例えば、デイヴィッド・リー監督は『ライアの娘』の同じようなシーンで、海の“ドラマ”をつくり上げようとしたが、失敗に終わっている)。

Man of Aran (1934)

Directed by Robert Flaherty
Screenplay by Robert and Frances Flaherty with scenarist credit for John Goldman
Photographed by Robert Flaherty, David Flaherty and John Taylor
Edited by John Goldman
Sound by H. Hand
Music by John Greenwood
Cast: Colman "Tiger" King, Maggie Derrane, Michael Dillane, Pat Mullin
Produced by Michael Balcon, Gainsborough Pictures for Gaumont-British Corp
35 mm B/W 97 mins.

Perhaps Flaherty's masterpiece. This is a work in which drama and documentary — two concepts which have all along infused the work of Flaherty — were brought to a new height and reaches artistic fusion. Filmed in the harsh, barren islands lying off the Atlantic coast in western Ireland, *Man of Aran* is a close cousin to *Nanook*. Both are preoccupied with the smallness of man against the forces of nature. Both stress the nobility of man in their struggle to survive. Here, Flaherty introduces a more romantic angle in his depiction of the noble woman — the wife of Man of Aran — who waits anxiously and patiently on the barren cliffs for her husband to return from the stormy sea. In these scenes, Flaherty achieves more drama than many a fictional filmmaker. (David Lean, for example, attempted — but failed — to capture the drama of the sea in similar scenes in *Ryan's Daughter*.)

土地 (1942年)

監督/ロバート・フラハティ
協力/フランシス・フラハティ
脚本/ロバート・フラハティ
撮影/アーヴィング・ラーナー、ダグラス・ベイカー、チャールズ・ハーバート
編集/ヘレン・ファン・ドンゲン
音楽/リチャード・アーネル
製作/農業調整庁、アメリカ合衆国農業局
ナレーション/ロバート・フラハティ
16mm/モノクロ/42分

ロバート・フラハティの作品の中では、この作品が最も議論を呼んでいる。第二次世界大戦直前の不景気からアメリカが脱却しようとしている段階にスポットを当てているが、その視点をめぐって、政府の介入と戦わなければならなかった。一般に映像面には極めて高いレベルにあるこの作品は、ペア・ロレンツ監督の『河』(37)、ジョン・フォード監督の『怒りの葡萄』(37)、ヨリス・イヴェンスの『動力と土地』(40)などと同じく“アメリカ大恐慌期映画”のジャンルにくくられているが、そのように理解されたのは、フラハティの創作意図が十分に現れていないためかもしれない。政府との妥協の上に成立したという意味で、この作品はフラハティにとっても不満足なものかもしれない。

The Land (1942)

Directed by Robert Flaherty in collaboration with Frances Flaherty
Screenplay by Robert Flaherty
Photographed by Irving Lerner, Douglas Baker, Floyd Crosby, and Charles Herbert
Edited by Helen Van Dongen
Music by Richard Arnell
Produced by The Agricultural Adjustment Agency, US Department of Agriculture
Narrated by Robert Flaherty
16 mm B/W 42 mins.

The Land has been described as Robert Flaherty's most controversial film. In its view of America trying to recover from the Depression just before World War Two, Flaherty had to contend with no less an interfering hand than that of Government. *The Land* is as visually impressive as the best of Flaherty's works but it falls into a genre of Depression America films which have found other classic exposition in films (both documentaries and fictional features) such as Pare Lorentz's *The River* (1937), John Ford's *The Grapes of Wrath* (1940), and even Joris Ivens' *The Power and the Land* (1940). Flaherty's themes may have come across as muted, as the US government sought to tinker with his footage (the contribution of the editor Helen Van Dongen was crucial) and it was perhaps this client relationship with the authorities that has caused Flaherty to like *The Land* least among his films.



ルイジアナ物語 (1947年)

監督/ロバート・フラハティ
脚本/ロバート&フランシス・フラハティ
撮影/リチャード・リーコック
編集/ヘレン・ファン・ドンゲン
録音/ベンジャミン・ドニガー
音楽/ヴァーヂル・トンプソン
製作/ロバート・フラハティ、リチャード・リーコック、ヘレン・ファン・ドンゲン、ロバート・フラハティ・プロダクション
出演/ジョセフ・アードル、ライオネル・ルニブラン、E・ビヤンヴェヌ夫人、フランク・ハーディー
35mm/モノクロ/77分

ロバート・フラハティ最後の長編作品であるこの作品は、撮影のリチャード・リーコック、編集のヘレン・ファン・ドンゲン(両方とも製作を同時に担当)との協力によってつくり上げられた。“リリカル”という言葉に

新しい意味を生み出すオープニングから、彼の過去の作品でも幅広く探求されてきたテーマを求めて、マーク・トウェイン地域をくまなくまわり、撮影されている。石油探掘チームに象徴される近代技術の脅威は、自然の脅威に置き換えられる。いずれも、人間を圧倒する力がある種の必然性をもって感じられる。また、人間がいずれかの脅威に近づく場合、フラハティは常に対象に対する畏敬の念を忘れていない。“ケイジャン”(カナダから移住してきたフランス系文化を保持するアメリカ人)の人たちの素朴な無邪気さ、民族的な性格は、彼らのコントロールを越えた力、権力と鮮明な対比となっている。今日のように自然破壊が進む世界では、この作品がより大きな意味を持つようになっている。

Louisiana Story (1948)

Directed by Robert Flaherty
Screenplay by Robert and Frances Flaherty
Photographed by Richard Leacock
Edited by Helen Van Dongen
Sound by Benjamin Donniger
Music by Virgil Thompson
Produced by Robert Flaherty with Richard Leacock and Helen Van Dongen for Robert Flaherty Productions (Standard Oil of New Jersey)
Cast: Joseph Boudreaux, Lionel Le Blanc, Mrs. E. Bienvenu, Frank Hardy
35 mm B/W 77 mins.

Flaherty's last feature, *Louisiana Story* benefits from his collaboration with cameraman Richard Leacock and editor Helen Van Dongen (who both also served as associate producers). From an opening which brings new meaning to the word “lyrical”, the film moves through Mark Twain territory to cover thematic ground well-explored in Flaherty's previous classics. The threat of modern technology — here in the form of an oil drilling team — replaces the threat of nature. In both cases, there is a sense of the inevitable — a force which will overwhelm man. Also, there is always a sense of cautious respect when man approaches both threats. The primitive innocence, the folksy nature of the Cajun characters once more form a strong contrast to the power of forces outside their control. In today's more “green-conscious” world, Flaherty's films attain even greater importance and significance.



ゲルニカ (1949年)

監督/ロバート&フランシス・フラハティ
編集/フランシス・フラハティ
16mm/モノクロ/5分

ロバート・フラハティの晩年は決して幸せなものではなかった。不遇の中で、スポンサー探しに奔走せざるを得なかった。しかし、彼の創作意欲はまったく衰えを見せず、特に美術映画に意欲を燃やし、この短編映画「ゲルニカ」に取り組み、死の直前にはほとんど完成させていた(夫人のフランシス・フラハティの手で50年に完成)。

Guernica (1949)

Directed by Robert Flaherty
Edited by Frances Flaherty
16 mm B/W 5 mins.

The last years of Robert Flaherty were not very happy ones. He had to work hard to get financial support for his next productions. He was fascinated by this film on art but passed away just before its completion. This film was completed by his collaborator and wife, Frances Flaherty in 1950.

日本ドキュメンタリー映画の黎明

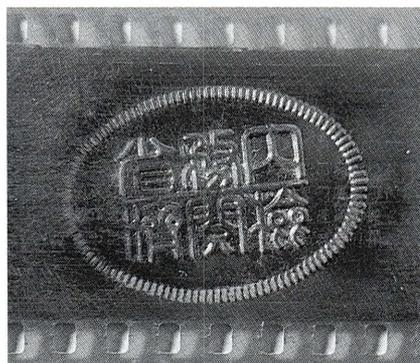
安井喜雄

The Dawn of Japanese Documentaries

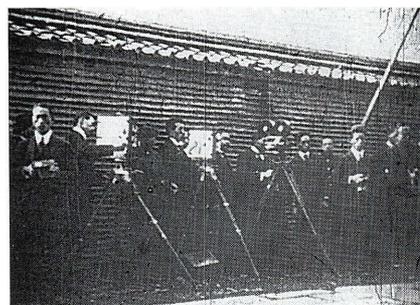
By Yoshio Yasui



西比利亞派遣軍の情況
The Expeditionary Force in West Siberia



検閲済の刻印
A censorship mark



摂政官殿下活動写真展覧会御台覧実況
H.I.H. The Prince Regent Visits the Moving Photograph
Exposition

このプログラムは、映画の誕生から第二次世界大戦終結までの、日本のドキュメンタリー映画の概要をつかもうという狙いで構成されている。

「ドキュメンタリー映画」という名称は、最近ようやく一般に普及した言葉であって、戦前の日本においては「実写」「文化映画」「記録映画」などと呼ばれていたものが、これに属すると思われるが、「ドキュメンタリー映画」の定義自体が曖昧なため、ここでは劇映画と線画・漫画以外の全てを、この分野に属するものと理解してプログラム構成にあたった。

この映画祭のために急遽集められたフィルムは、その内容を特徴づける5つの部に分類された。以下、各部の概要を説明する。

第1部 実写／活動写真の夜明け

日本人が撮影した最初のフィルムは、1899年、駒田好洋が東京歌舞伎座で催した「日本卒先活動写真会」で上映された「銀座街」「日本橋街」「浅草仲見世」などとされている。現存する「紅葉狩」も同年の作。翌1900年に北清事変が勃発し、吉沢商店が「北清事変活動大写真」を各地で興行。映画の持つ報道性に着目した各社は、続く1904年の日露戦争に競って撮影班を派遣、興行的にも成功を収めた。その後、東宮殿下（後の昭和天皇）の欧州訪問や、関東大震災などのビッグ・ニュースがあると、それを記録したフィルムが各社で作られた。劇映画と区別する意味で、これらの出来事を記録したフィルムを、日本では「実写」と呼んでいた。

今回は、他にも上映の機会が多い、「紅葉狩」を除外し、日露戦争以後のさまざまな実写フィルムを、昔の手廻し映写機で上映する。現在の映写機では不可能な、低速映写と完全なサイレント・フレームでの上映は、観客に当時の時間体験を可能にするであろう。

第2部 弾圧されたフィルム

日本映画を語る時、特に忘れてはならないのが、1917年の「活動写真興行取締規則」にはじまる検閲の歴史である。1925年には内務省が「活動写真フィルム検閲規則」を制定し、全ての上映フィルムは国家の監視下に置かれることになった。フィルムの巻頭には必ず「内務省検閲済」などの刻印が打ち込まれた。さらに1939年に映画法が制定されるに及んで、国家による思想統制が徹底した。もちろん創作表現の自由などあるはずがなかった。

左翼の作家たちは、紆余曲折を経て1929年に日本プロレタリア映画同盟（略称・プロキノ）を組織して「山宣告別式」「山宣渡政劣農葬」「共同耕作」など多くの作品を製作、各地で上映活動を展開した。が、これも弾圧の嵐の前に1934年ついに壊滅してしまった。

今に残るプロキノ作品はごくわずかで、それも不完全な形でしか見ることができない。京都の能勢克男が作った「疎水」を含め、当時の表現の限界を見ることがにしよう。

第3部 教育映画の普及

ある文献では、日本に16mmが普及したのは、戦後アメリカ軍が思想の再教育のためにナトコ映写機を持ち込んだからと説明しているが、それよりも古くから日本では16mmによる上映が盛んに行われていた。特に教育の現場で、より安全で簡便な16mmの利用が図られたのである。

The films in the programme, *The Dawn of Japanese Documentaries* were selected for the purpose of outlining the early development of the documentary film in Japan from its early beginnings to the end of World War II. The term “documentary” did not go into current usage in Japan until recently. Before 1945, various names such as “real film”, “actualités à la Lumière”, “culture film” and “record film” were used to designate this category of film. We have chosen the up-dated “documentary” by reason of its broad but exclusive sense, that is, of including all the films that are not fiction or animation. It is our hope to show the audience a wide variety of documentary films made in Japan.

The films – which are brought together in haste only for this festival – are classified into five parts as to content:

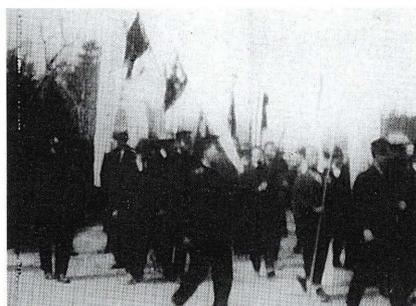
1. *The Dawn of the Moving Photograph and the “Real Film”*

The first Japanese-made films were shown at the Kabuki-za which was Tokyo’s most important theatre in 1899. The programme was promoted by Koyo Komada who publicized it as “Japan’s Pioneering Moving Photograph Show.” These films showed street scenes taken at Ginza, Nihonbashi and Asakusa – all Tokyo’s busiest quarters. Made in the same year was *Maple Viewing (Momiji-gari)*, a documentary of Kabuki dance, which still exists today. In 1900, when Japan sent troops to quell the Boxer Uprising in Peking, China, the Yoshizawa Company distributed “Great Moving Photograph Show of the Disturbance in North China”. This film demonstrated the potential of cinema as a powerful news medium. Four years later, many companies competed with each other in sending shooting crews to the frontlines of the Japanese-Russo War and all made a good success of their footage in exhibition shows. Later, when significant events such as the Crown Prince (later Showa Emperor)’s visit to Europe and the Kanto Earthquake occurred, every company made films to record them. In order to distinguish them from fiction films, these documentary films were called “keal films” in Japan. This part of our programme in the festival consists of the “real films” made after the Japanese-Russo War, but excluding *Maple Viewing* by reason of its frequent showings elsewhere. These films will be screened by using the hand-cranked projector which makes it possible to preserve the original slow projection speed and silent frames of the films, neither of which are possible by using modern projectors. This form of projection will also allow the audience to experience the original duration of viewing time as it used to be.

2. *The Suppressed Films.*

When we talk about the Japanese cinema, we should not forget – among other things – its history of censorship beginning with the “Regulations of the Moving Photograph Exhibition” in 1917. The Home Ministry subsequently enacted the “Regulations of the Censorship of the Moving Photograph Film” in 1925. This law forced all films to be shown to the public to fall under government surveillance. A film had to be stamped on its first frames with a sign: “Censored by the Home Ministry!” or such like. The government further tightened control of the cinema in 1939 with a new “Cinema Act”. Nothing like freedom of expression was permitted and public thought was exhaustively controlled.

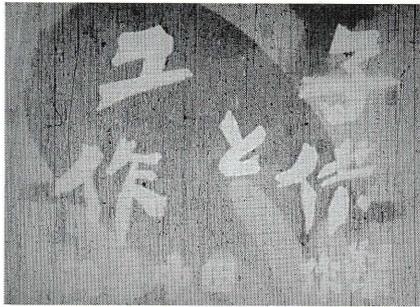
In 1929, after many twists and turns, left-wing filmmakers successfully



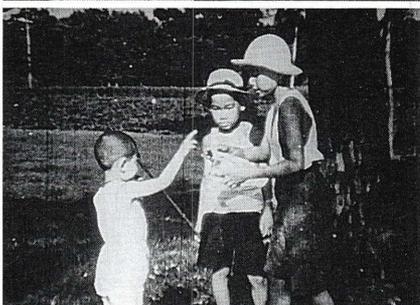
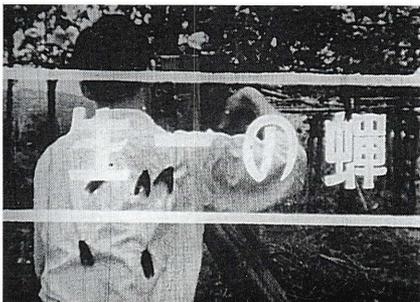
山宣渡政労働葬
The Funeral of Yama-sen in Kyoto



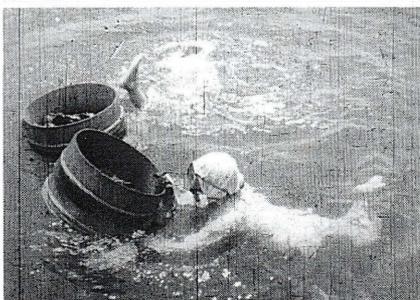
かへる
A Frog



子供と工作
Children and Handicraft



蟬の一生
Life of a Cicada



和具の海女
A Woman Diver of Wagu

アメリカの“プレイ教育映画”の影響を受けたと思われる“アテナ・ライブラリー”の作者、青地忠三。十六ミリ映画教育普及会をおこし“理科映画大系”を作った太田仁吉。教育映画の普及に努めた稲田達雄が企画し、東日・大毎フィルムライブラリーが提供した“小学校地理映画大系”にスポットを当て、今に残る16mmプリントを、この映画祭のために特注したサイレントの16コマ送りができる映写機で上映する。

第4部 花開く文化映画

1939年、映画法が制定されるや、映画関係者は我が国初の文化立法として迎え、映画の地位向上を喜んだが、一方で国家による統制がさらに厳しくなった。この映画法公布と同時に発表された施行細則の中で“文化映画”とは何かを定め、いよいよ1940年から“文化映画”の強制上映が始まった。今まで日陰の存在だった記録映画が、堂々と一般映画館で上映されることになり、製作側も活気づいた。“文化映画”の名称は、ドイツのウファ映画会社から東和商事が輸入した短篇教育科学映画のシリーズ“Kultur-Film”の直訳という。当時上映された文化映画の中から、作家たちの代表作を集めて上映。亀井文夫の「上海」「戦ふ兵隊」は、他でもよく見られるので除外し、ここでは「小林一茶」を入れた。

第5部 国策・戦意昂揚への傾斜

文化映画は、国策遂行、戦意昂揚を宣伝・煽動する役目も果たした。作者自体は特に意図したわけではないにしろ、結果的には国民の戦意を高めるのに役立つことになった。

侵略の側から撮ったニュースと、大東亜共栄圏の確立と銃後の赤誠を謳うさまざまな文化映画を年代順に上映し、当時の人々の想いを回顧するとともに、映画が国家やその他の権力に利用される恐ろしさを考えてみたい。

戦争を讃美する文化映画やニュース、劇映画などは、戦後進駐軍により没収もしくは焼却処分されたので、あまり残っていない。没収されたフィルムは、後に返還フィルムとして国立のフィルムセンターに収められたが、今回のプログラムは返還フィルムに頼らず構成されている。したがって完全なヴァージョンでないものが含まれるのでご了承願いたい。

以下の上映作品解説は主要なものであって、上映日までに収集されるであろう他の作品も追加される予定である。

安井喜雄プロフィール

1948年兵庫県神戸生まれ。1968年より映画仲間とともに大阪を拠点として日本映画を中心とした上映活動を開始。1974年にプラネット映画資料図書館を開設。映画文献を中心とした資料収集と、幅広い種類の映画を上映。最近では、古典映画フィルムの収集にも力を入れている。

Yoshio Yasui

Born in Kobe, Hyogo Prefecture in 1948, Yoshio Yasui, based in Osaka, has been very active in showing mainly Japanese cinema. He established Planet Film Library in 1974 and has been engaged in research, exhibition and the preservation of film classics as well as their written materials.

formed the Japan Proletarian Motion Picture League (Pro Kino for short). This organisation produced a lot of films such as *The Funeral of Yama-sen in Tokyo*, *The Funeral of Yama-sen in Kyoto*, *Co-operative Farming* and so forth. It kept active through the showing of these films to the public in every part of the country. However, five years later, Pro Kino was forced to break up by the violent suppression of the authorities.

3. *The Spread of the Educational Film.*

According to informed sources, the wide use of 16 mm film in Japan was attributed to the US Occupation after World War II because the US Army brought in the Natco projector to re-educate and inform the public through 16 mm propaganda films. The fact is that 16 mm film was introduced and widely used long before the war. It was used in schools for the purpose of education materials because of its simple handling and safety.

Among those filmmakers who made educational films were Chuzo Aochi who was obviously influenced by the *Brey's Educational Films* series made in the USA. Aochi directed the *Athena Library* series of educational films. Nikichi Ota established an organisation for the distribution of educational films and himself made films for science education. Tatsuo Inada, another advocate of educational films, made films for the elementary education of geography produced by the Tonichi-Daimai Film Library.

Some of the films mentioned above will be screened on the silent 16 frame-per-second format, on a projector specially ordered for this festival.

4. *The Blooming Culture Film.*

When the Cinema Act was promulgated in 1939, the movie world willingly accepted it as the first legislation of a cultural law hoping that the law would elevate the status of movies but ignoring the fact that the government was tightening its control over cultural life. In the regulations relating to the application of the Cinema Act, the term "culture film" was officially designated. The following year, movie houses were obliged under the law to screen "culture films".

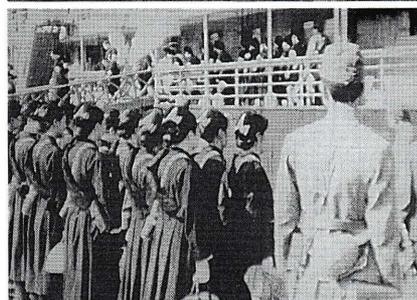
It seems that the appellation "culture film" was the literal translation of the German "Kultur-Film" to define all those films produced by UFA in a science-educational short-film series and which were imported into Japan by Towa MP Company.

This part of the programme consists of the important "culture films" made in the forties. The most important director of the "culture film" was probably Fumio Kamei, whose *Kobayashi Issa* will be shown instead of his more famous – and frequently revived – *Shanghai* and *Fighting Soldiers*.

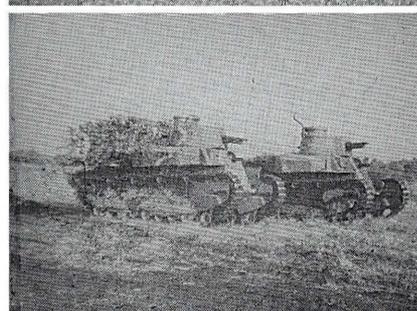
5. *The Trend Towards National Policy and the Upsurge of Militarism.*

The "culture film" played a part in the campaign and propaganda of national policy and the upsurge of militarism in Japan. Even if a filmmaker did not intend to do so, his work would be used to heighten national militaristic morale. This part of the programme consists of newsreel shot from the invader's point of view and "culture films" praising the establishment of the Great Asia Co-Prosperty Sphere and public devotion on the home front. We have arranged them in chronological order to let the audience follow the public sentiment of those days and to reflect on the danger of cinema exploited by the power of the State. After World War II, all the films praising the war were forfeited or burned by the Occupation Force so that not many of them remain today. Although the forfeited films are returned and later kept in the National Filmcenter, our programme does not include them. We are sorry to say that some of the films in this part of the programme are not the most perfect of prints.

Although the following films above form the main part of our programme, we are still hoping to get other prints to make our opening day.



戦ふ女性
Fighting Women



我等の兵器・戦車
Our Weaponry, Tanks



興亜奉公日
The Day of the Public Duty for Asian Prosperity

「懐ひ起せ日露大戦」

1905年頃 製作会社不詳

●日露戦争には、欧米の映画社に加え日本からも吉沢商店など各社が撮影班を派遣した。英国から派遣されたローゼンシャールが撮影したフィルムはよく再上映されているが、これは不明。

「大阪倉庫の爆発(大阪安治川大爆発の光景)」

1917年 天然色活動写真株式会社

●当時の大火災の様子を撮った時事記録、火事の場面はフィルムが赤く染まる。

「東宮殿下欧州御訪問」

1921年 大阪朝日新聞社

●昭和天皇が皇太子のとき、ロンドン訪問の様子。儀仗兵閣兵、倫敦市歓迎会場など。

「摂政宮殿下活動写真展覧会御台覧実況」

1921年

●皇太子は帰国後、摂政宮となる。お茶の水教育博物館で開催された「活動写真展覧会」で尾上松之助父子の実演「楠公桜井駅の別れ」と、その撮影風景を見学。

「西比利亜派遣軍の情況」

1921年頃

●慰問袋一万个寄附で、陸軍大臣田中義一より表彰された野々村浅太郎の慰問記念映画。大阪のサワタ映画製作所の主宰者・沢田順介が撮影。当時のシベリアの様子が興味深い。

「東京大震災第一報」

1923年 大阪鈴木商会

●関東大震災の大阪への第一報。

「尾上松之助葬儀」

1926年 日本活動写真株式会社

●尾上松之助は「目玉の松ちゃん」の名で親しまれた人気俳優。日活大將軍撮影所で盛大な社葬が行われた。

第2部 弾圧されたフィルム

「山宣渡政労農葬」

1929年 プロキノ京都支部

●第1回普通選挙に労農党から立候補して当選した山本宣治は、治安維持法に反対したが、襲われて殺された。遺骨が京都に戻って来るところから労農葬までの7日間の記録。松崎啓次、上田勇、北川鉄夫などが担当。

「第十二回東京メーデー」

1931年 プロキノ東京支部

●芝浦埋立地から昭和通りを通して上野公園に到るデモ行進の記録。検閲カットによる不完全版。総指揮は岩崎昶。

「土地」

1931年 プロキノ東京支部

●農地を工場に転売しようとする地主と、小作人の闘い。工場の労働者も移転計画反対闘争に立ち上がる。検閲で後半がほとんどカットされた不完全版。脚本演出・高周吉 撮影・岡秀雄

「スポーツ」

1931年 早稲田大学アートオリンピック実行委員会
指導・プロキノ東京支部

●ブルジョア・スポーツを批判した学生の自主作品。学内の評判に責任者は警察行き。

THE FILMS:

1. THE DAWN OF THE MOVING PHOTOGRAPH AND "THE REAL FILM"

"OMOIOKOSE Nichiro Taisen" REMEMBER THE JAPANESE-RUSSO GREAT WAR

c.1905 pr: unidentified

Along with the film companies of Europe and America, Japanese companies like the Yoshizawa Company sent shooting crews to cover the Japanese-Russo War. This print is probably different from the known film taken by Rothenschall.

THE EXPLOSION OF THE OSAKA STOREHOUSE (Scenes from the big explosion in the Ajigawa, Osaka.)

1917 pr: Tennenshoku Katsudo Shashin Co.

A news film reporting the topical great fire in Osaka. Fire scenes are dyed red.

H.I.H. THE CROWN PRINCE ON A VISIT TO EUROPE

1921 pr: Osaka Asahi Shimbun

The crown prince, later the Emperor Showa, visited London on his tour of Europe. Scenes from his inspection of guards of honour, London City's reception, and so forth.

H.I.H. THE PRINCE REGENT VISITS THE MOVING PHOTOGRAPH EXPOSITION

1921

On his return from Europe, the crown prince acceded to the duties of regent. He visited the exposition at the Ochanomizu Education Museum and was the shooting of "Nanko's Farewell at the Sakurai Post Town" performed by Matsunosuke Onoë, a movie star, and his son.

THE EXPEDITIONARY FORCE IN WEST SIBERIA

c.1921 ph: Junsuke Sawata

This film was a commemoration of Asataro Nonomura who was officially commended by the Army Minister Giichi Tanaka for his donation of ten thousand comfort bags to the Army. The photographer was Junsuke Sawata, an owner of Sawata Film Production Co. in Osaka.

THE FIRST REPORT OF THE TOKYO EARTHQUAKE

1923 pr: Osaka Suzuki Company

The first report of the Kanto Earthquake delivered at Osaka.

THE FUNERAL OF MATSUNOSUKE ONOË

1926 pr: Nihon Katsudo Shashin Company ("Nikkatsu" for short)

Matsunosuke Onoë was a movie star nicknamed "The Big-Eyed Matsu-chan." Nikkatsu held his magnificent funeral at the Taishogun Studio.

2. THE SUPPRESSED FILMS

THE FUNERAL OF YAMA-SEN IN KYOTO

1929 pr: the Kyoto branch of Pro Kino (Keiji Matsuzaki, Isamu Ueda, Tetsuo Kitagawa et al.)

Senji Yamamoto, nicknamed "Yama-Sen," was a member of the Labour-Peasantry Party and won a seat in the Diet at the first election by universal suffrage. He objected to the law governing the public peace. Before long he was assaulted and killed. The film depicts the seven days from the return of his ashes to Kyoto to his funeral.

THE TWELFTH TOKYO MAY DAY (Incomplete Print)

1931 pr: the Tokyo branch of Pro Kino, conducted by Akira Iwasaki

A documentary of the May Day demonstration from the Shibaura reclaimed land via Showa Street to the Ueno Park.

THE LAND (Incomplete Print)

1931 pr: the Tokyo branch of Pro Kino
sc & dr: Shukichi Ko ph: Hideo Oka

A tenant farmers' struggle against a landowner who plans to sell his farmland to a factory. The factory laborers also start a struggle against the removal plan.

「全線」

1932年 プロキノ東京支部

●東京市電労働者の誠意反対闘争の記録。脚本監督・古川良撮影・岡秀雄、嵐玄海

「疏水一流れに沿って」

1934年 能勢克男

●びわ湖の水が京都に向かって疏水を流れていく様子を撮った8ミリ映画。産業の発展に疑問を持つ作家の視点が当時としては異色。戦時中は特高警察に押収され、戦後も進駐軍に没収された“受難のフィルム”とのこと。

第3部 教育映画の普及

青地忠三の仕事

「水の舞姫」

1928年 横浜シネマ商会(アテナ・ライブラリー)

「汽車の発達」

1932年 横浜シネマ商会 指導・全日本活映教育研究会

「東京から青森まで」

1933年 横浜シネマ商会 指導・全日本活映教育研究会

●青地忠三は、教育畑から映画界入り。横浜シネマ商会の社主佐伯永輔と協力して1935年頃まで約12年間にわたり“アテナ・ライブラリー”70編あまりを製作。各作品の脚本、編集、監修にあたった。1931年より大阪毎日新聞社を母体とする全日本活映教育研究会の指導で10余編の学校教材映画をつくった。日本における科学映画、教材映画の先駆的な仕事として評価したい。

太田仁吉の仕事

「かへる」

1932年 横浜シネマ商会 指導・全日本活映教育研究会

「塩の話」

1935年 十字屋映画部・十六ミリ映画教育普及会(通俗科学映画全集)

「蟬の一生」

1936年 十字屋映画部・十六ミリ映画教育普及会(通俗科学映画全集)

「蜂の話」

1936年 十字屋映画部・十六ミリ映画教育普及会(通俗科学映画全集)

「もんしろ蝶の話」

1936年 十字屋映画部・十六ミリ映画教育普及会(理科映画体系)

「地層の話」

1937年 十字屋映画部・十六ミリ映画教育普及会(理科映画大系)

●太田仁吉は、東京市立芝赤羽小学校訓導として在職中、四谷第三小学校訓導の長谷川和夫のシナリオで「かへる」を製作。この成功で十字屋に入り映画部を創設。自社で製造・販売する国産16mm「ベル」映写機の普及を兼ね、十六ミリ映画教育普及会を組織して通俗科学映画全集1～8篇と、名称を改めた理科映画大系9～25篇を製作。鈴木喜代治に続いて九子幸一郎、小林米作、奥山大六郎らが撮影に当たった。多くの人材を育成した科学映画の父といえよう。

小学校地理映画大系

「近畿地方」

1935年 サワタ映画製作所

●東日・大毎フィルムライブラリーが提供した台湾、朝鮮、南洋諸島、満州を含む日本全国を紹介した「小学校地理映画大系」の1本。全日本映画教育研究会が監修し、東京シネマ商会、日本電報通信社、奥商会、松竹キネマ他数社が製作を担当した計13本の我が国初の体系的教材映画。

SPORTS

1931 pr: the Executive Committee for Art Olympiad of Waseda University, under the direction of the Tokyo branch of Pro Kino

An independent film made by students that criticizes bourgeois sports. A good reputation in the campus caused an arrest of a person in charge.

THE GENERAL LINE

1932 pr: the Tokyo branch of Pro Kino
sc & dr: Ryo Furukawa ph: Hideo Oka, Genkai Arashi

A documentary of a counter-discharge struggle of Tokyo's city tramway laborers.

A BROOK: Following the Stream

1934 dr: Katsuo Nose

An 8 mm film tracing a stream from its source of the Lake Biwa towards Kyoto City, taken from a skeptical point of view about industrialization. This film was doomed to be confiscated by the special secret service police during the war and to be forfeited by the Occupation Force after the war.

3. THE SPREAD OF THE EDUCATIONAL FILM

The Films of Chuzo Aochi: A DANCING GIRL OF WATER

1928 pr: Yokohama Cinema Company (a Athena Library series)

THE PROGRESS OF A TRAIN

1932 pr: Yokohama Cinema Company

FROM TOKYO TO AOMORI

1933 pr: Yokohama Cinema Company

After working in the field of education, Chuzo Aochi moved on to the movie world and set out to collaborate with Eisuke Saeki, an owner of the Yokohama Cinema Company. By around 1935, they had produced some seventy films for the "Athena Library" series, for nearly twelve years. Aochi wrote the script, edited the film and supervised every production. From 1931, he made some ten classroom films under the guidance of the All-Japan Society for the Study of Film Education, of which the nucleus was the Osaka Mainichi Newspaper Company. His work was a forerunner of the scientific film and the classroom film in Japan.

The Films of Nikichi Ota: A FROG

1932 pr: Yokohama Cinema Company

AN ACCOUNT OF SALT

1935 pr: the Film Department of Juji-ya (a Popular Science Film series)

LIFE OF A CICADA

1936 pr: the Film Department of Juji-ya (a Popular Science Film series)

AN ACCOUNT OF A BEE

1936 pr: the Film Department of Juji-ya (a Popular Science Film series)

AN ACCOUNT OF A CABBAGE BUTTERFLY

1936 pr: the Film Department of Juji-ya (Films for the Science Education series)

AN ACCOUNT OF STRATA

1937 pr: the Film Department of Juji-ya (Films for the Science Education series)

While teaching at the Tokyo Municipal Shiba Akabane Elementary School, Nikichi Ota made "A Frog" with the script by Kazuo Hasegawa, a teacher of the Yotsuya Third Elementary School of Tokyo City. The success of the film brought him into the Film Department Juji-ya, a company manufacturing and dealing in 16 mm projectors of the Bell module. With sales promotion in mind, Ota organized the Society for the Pervasion of 16 mm Educational Film. Under the banner of this society, he produced a Popular Science Film series nos. one to eight and its renamed sequel, a Films for the Science Education series nos. nine to twenty-five. Among the cameramen of these films were: Kiyoji Suzuki, Koichiro Maruko, Yonesaku Kobayashi and Dairokuro Okuyama. They were a part of many talented cineastes trained by Ota. He is probably worthy of being styled the Father of the Japanese scientific film.

「或日の干潟」

1940年 理研科学映画株式会社

●望遠レンズで捉えた干潟の生物たちの生態記録。長期取材による辛抱強い撮影、ユーモアをまじえたナレーション、詩情豊かな作品として評価された。演出・下村兼史 撮影・佐野時雄

「小林一茶」

1941年 東宝映画文化映画部

●「伊那節」につづく「信濃風土記」の第2作。きびしい自然と変わらぬ貧困と闘いながら生きる信濃の農民の姿を、小林一茶の俳句を軸に描く。演出・亀井文夫 撮影・白井茂 解説・徳川夢声

「鶴匠」

1941年 松竹文化映画製作所

●長良川の鶴飼の実際を鶴匠の仕事を中心に描く。指導・宮内省鶴匠頭・山下幹司 脚本監督・松村清四郎 撮影・広木正幹

「和具の海女」

1941年 横浜シネマ商会

●プロキノ同盟員であった上野耕三の横浜シネマ入社第1回作品。女性の働く姿が感動的。演出・上野耕三 撮影・喜多村幸次郎

「機関車C57」

1941年 芸術映画社

●最新鋭機関車C57と鉄道機関従業員の仕事。以下の四部構成①鋼鉄の屋根の下で②鉄腕鍛錬③巨体出動④驚進。演出・今泉善珠 撮影・大小島嘉一

「子供と工作」

1941年 十字屋映画部

●工作の重要性を説く。原案・岡秀雄 脚本・田中喜次 演出・渡辺義美 撮影・丸子幸一郎 影絵・大藤信郎

「或る保姆の記録」

1942年 芸術映画社

●東京の荏原保育園の保姆と園児とその母親たちの記録。構成・厚木たか 監督・水木荘也 撮影・橋本龍雄、龍神孝正 音楽・深井史郎

第5部 国策・戦意昂揚への傾斜

「同盟ニュース(第72報)」

1938年 同盟通信社

●政府の情報伝達手段としての同盟通信社は1937年から40年にかけて計158号の「同盟ニュース」を製作。その戦況場面は、他の追従を許さなかったという。この号では、日中戦争さ中の江南戦線と江北戦線の戦果を描く。

「戦ふ女性」

1939年 朝日映画社

●日本赤十字社の看護婦の仕事ぶり。脚本監督・永富映次郎 撮影・田畑雅 後援・日本赤十字社

「興亜奉公日」

1940年 加治商会

●勤労奉仕に努めるなど、興亜奉公日の意義を説く。

「空の少年兵」

1940年 芸術映画社

●霞が浦海軍航空隊予科練習生の練習と生活の記録。プロキノ「全線」の撮影者の一人、嵐玄海の本名は井上莞。芸術映画社で石本統吉の「雪国」などを撮影したのち、当作品をつくった。構成・西川清 演出撮影・井上莞

THE KINKI REGION

1935 pr: Sawata Film Production Company (a Films for the Elementary Education of Geography series)

A film of the "Films for the Elementary Education of Geography" — a Series of Geographic Films for Elementary Schools series, — which were sponsored by Tonichi-Daimai Film Library. This series was the first systematic classroom film in Japan, and it consisted of 13 prints supervised by the All Japan Society for the Study of Film Education, and produced by several film companies such as the Tokyo Cinema Company, Nihon Telegraph News Agency, Oku Company and Shochiku Kinema, for the purpose of introducing Japan of those days which encompassed Taiwan, Korea, the South Sea Islands and Manchuria.

4. THE BLOOMING CULTURE FILM ONE DAY AT A DRY BEACH

1940 pr: Riken Kagaku Eiga Inc. (Riken Science Films Inc.)
dr: Kenji Shimomura ph: Tokio Sano

A documentary of creatures in a dry beach taken with a long-focus lens, praised for the crew's patience with prolonged shooting schedule, the humorous voice-over narration and the poetic impressions.

KOBAYASHI ISSA

1941 pr: Toho Eiga Bunka Eiga-bu (The Culture Film Department of Toho Film Co.)
dr: Fumio Kamei ph: Shigeru Shirai
voice-over narration by Musei Tokugawa

The second film of Kamei's 'Topography of the Shinano Region,' namely, a sequel to "A Chant of the Ina District". This shows the lives of farmers struggling with a rigorous climate and unchanged poverty, interweaved with the 'haikus' of Issa Kobayashi, a poet born in Shinano (1763—1827).

A CORMORANT FISHERMAN

1941 pr: Shochiku Bunka Eiga Seisaku-sho (Shochiku Culture Film Production)
sc & dr: Seishiro Matsumura, under the guidance of Kanji Yamashita, a master cormorant fisherman of the Imperial Household Ministry

A documentary of the traditional skills and labour of a cormorant fisherman in the Nagara River, Gifu City.

A WOMAN DIVER OF WAGU

1941 pr: Yokohama Cinema Shokai (Yokohama Cinema Company)
dr: Kozo Ueno ph: Kojiro Kitamura

Kozo Ueno, a former member of Pro Kino, entered Yokohama Cinema Co. and made his first film about the impressive labour of a woman diver of Wagu, a village in the Shima Peninsula.

THE LOCOMOTIVE C57

1941 pr: Geijutsu Eiga-sha (Art Film Production)
dr: Yoshitama Imaizumi

C57 was the the newest model of the locomotive engine of those days. This film shows the life and work of railroad men and consists of four parts.

CHILDREN AND HANDICRAFT

1941 pr: Juji-ya Eiga-bu (The Film Department of Juji-ya)
dr: Yoshimi Watanabe sc: Yoshitsugu Tanaka, based on the idea of Hideo Oka
ph: Koichiro Maruko the shadow pictures made by Noburo Ofuji

A statement of the importance of handicraft for children.

RECORD OF A KINDERGARTEN TEACHER

1942 pr: Geijutsu Eiga-sha (Art Film Production)
dr: Soya Mizuki construction: Taka Atsugi
ph: Tatsuo Hashimoto, Takamasa Ryujin music: Shiro Fukai

A documentary of the everyday relations between teachers, children and their mothers at the Ehara Kindergarten in Tokyo.

5. THE TREND TOWARDS NATIONAL POLICY AND THE UPSURGE OF MILITARISM

THE UNION NEWS No. 72

1938 pr: Domei Tsushin-sha (Union News Agency Co.)

Under government patronage, the Domei News Agency produced a hundred and fifty-eight newsreels from 1939 to 1940. "The Union News" had no equal in the representation of battle scenes. This issue reported the military achievements on both the southern and northern fronts of the Yangtze River.

「我等の兵器・戦車」

1941年 理研科学映画株式会社

●戦力増強の重要性を説く長篇シリーズの1篇。指導・陸軍兵器本部 製作・大宅荘一 演出・安積幸二 撮影・笠間公夫、福田寅次郎、日下雅夫

「勝利の基礎—海軍兵学校の記録—」

1942年 理研科学映画株式会社

●江田島海軍兵学校生徒の生活と訓練状況。指導・海軍省軍務局、海軍兵学校 撮影・日下雅夫、高橋亘、岡定明、笠間公夫 脚本演出・中川順夫

「日本ニュース」

1942~43年 日本映画社

●映画法の実施による統合で、毎日、朝日、読売各新聞社と同盟通信社の計4種のニュースが1940年「日本ニュース」として1本化され、1945年末までに264号つくられた。これは1942年から1943年にかけての抜粋集である。

「ニッポンパンザイ」

1943年 朝日映画社

●南方における米、英、蘭の横暴ふりと大東亜共栄圏の建設を描く。ルーズベルト、チャーチル、蒋介石のアニメーションが出る。原案・米山忠雄 構成・三上良二、永富映次郎 影絵・荒井和五郎、飛石伸也 漫画・前田一、木村一郎、浅野匠

<作品提供>

京都府 京都文化財団 タブチ・フィルムコレクション

田中映画社 中部日本教映株式会社

プラネット映画資料図書館

FIGHTING WOMEN

1939 pr: Asahi Eiga-sha (Asahi Film Company), under the auspices of the Red Cross Society of Japan.
sc & dr: Eijiro Nagatomi

A documentary of the activities of nurses in the Red Cross Society of Japan.

THE DAY OF THE PUBLIC DUTY FOR ASIAN PROSPERITY

1940 pr: Kaji Shokai

A propaganda to publicize the significance of the Day of the Public Duty for Asian Prosperity.

YOUNG FLYING CORPS

1940 pr: Geijutsu Eiga-sha (Art Film Production)
dr & ph: Kan Inoue construction: Kiyoshi Nishikawa

A documentary of the life and training of preparatory students in the Kasumigaura Navy Air Corps. Before Kan Inoue directed this film, he photographed a Pro Kino production, "The General Line" (see Part 2), and some films for the Geijutsu Eiga-sha including "The Snow Country" directed by Tokichi Ishimoto.

OUR WEAPONRY, TANKS

1941 pr: Riken Kagaku Eiga Inc. (Riken Science Films Inc.) supervised by the Army Headquarters of Arsenal
producer: Soichi Oya dr: Koji Asaka
ph: Kimio Kasama, Torajiro Fukuda, Masao Kusaka

One of a full-length propaganda series that stressed the importance of increasing fighting power.

THE FOUNDATION OF VICTORY:

Record of the Naval Academy

1942 pr: Riken Kagaku Eiga Inc. (Riken Science Films Inc.), supervised by the Military Service Bureau of the Navy Ministry and the Naval Academy sc & dr: Norio Nakagawa
ph: Masao Kusaka, Wataru Takahashi, Sadaaki Oka, Kimio Kasama

A documentary of the life and training of students in the Naval Academy on Eda-jima, an island off Hiroshima City.

THE NIPPON NEWS

1942-3 pr: Nippon Eiga-sha Corporation (Japan Films Corp.)

In 1940, when the Cinema Act was enacted, the four newsreel services of the Mainichi, the Asahi, the Yomiuri newspapers and the Domei News Agency were ordered to merge into the "Nippon News." Until the end of 1945, two hundred and sixty-four issues of the "Nippon News" were produced. This print consists of extracts from the issues between 1942 and 1943.

HURRAH FOR JAPAN

1943 pr: Asahi Eiga-sha (Asahi Film Company)
construction: Ryoji Mikami, Eijiro Nagatomi, based on the idea of Tadao Yoneyama

A propaganda to publicize the evildoing of the United States of America, England and Holland in South-East Asia and to praise the achievements of the Great Asia Co-Prosperity Sphere, using animation to caricature Churchill, Roosevelt, and Chiang Kai-Shek.

This programme is made possible with the cooperation of: Kyoto Prefecture, Kyoto Culture Foundation, Tabuchi Film Collection, Tanaka Cinema Company, Chubu Japan Education Film Company and Planet Film Library.

山形：アジアの可能性

ステイヴン・テオ

山形国際ドキュメンタリー映画祭には使命がある。これからの数年間、この映画祭はアジアの映画作家たちを激励しなければならない。日本を除く、アジア大陸のどの国でも、映画作家たちはドキュメンタリー映画を持つ“真実”が織り成す世界を実現できていない。ドキュメンタリー映画の究極の目的は芸術的なものである。フィルム魔法を最大限に発揮し、人間の魂の試練や苦悩を鋭く浮かび上がらせる世界をつくり出すことである。この問題では、政治的、国家的な制約を逃れることはできないかもしれないが、山形が他のアジア諸国の人々の手本となるべき現実的かつ普遍的な映画製作の水準を提示することを期待している。もちろん、将来、集まった作品が配給される可能性を拓くことも忘れてはならない。

日本そして恐らくインドを別にすれば、アジアのほとんどの国には長編ドキュメンタリー映画製作の素地はあまりない。日本に近い東アジアや東南アジアに限れば、事実上、不毛とってよい。

そのような事実を理解するために、まず「ドキュメンタリー映画」が意味するものを明らかにすることが必要だろう。

日本のドキュメンタリー映画の第一人者である小川紳介監督は、常にドキュメンタリー映画を単なるレポート・フィルムと厳密に区別している。多くの人はフィクションではない映画をさして「ドキュメンタリー映画」というが、小川監督の考えでは、それが「ドキュメンタリー」という言葉の厳密な規定とはいえない。小川監督が『1000年刻みの日時計—牧野村物語』で示したように、ドキュメンタリー映画はドラマを包含し得るものである。逆に劇映画の多くがドキュメンタリーの手法を取り入れている。「ドキュメンタリー映画とは「レポート」ではない映画」という小川監督の定義は、一般にドキュメンタリーとフィクションとが分けられている映画の全フィールドを念頭に置いている。小川監督はドキュメンタリー映画についてトータルな考えを持っているのだ。

このような考え方は、残念なことにアジア各地の映画製作の現場ではよく理解されていない。東南アジアにおけるドキュメンタリー映画に対する固定した紋切り型の考え方は、まさに小川監督がやっているように、単なるレポート（ジャーナリスティックなルポルタージュや、さらに悪い場合には、多国籍企業のPR映画やCM、政府機関の見えすいたプロパガンダ、観光映画や紹介映画な

The Yamagata International Documentary Film Festival has a task before it. In the years ahead, it must strive to provide encouragement to documentary filmmakers within Asia itself. No other country in the continent, except Japan, is as well poised to take up the baton and conduct filmmakers in the region in realising a symphony of documentary truth. The ultimate aim is an aesthetic one — to build up the conditions whereby celluloid magic may be wholly exploited to its fullest advantage and to lay bare the trials and tribulations of the human soul. Although this quest may not escape the boundaries of political and/or nationalistic considerations, it is to be hoped that Yamagata will evolve a rational and universal set of filmmaking standards for fellow Asians to emulate. Its role in providing a forum for further distribution outlets is, of course, a foregone conclusion.

Apart from Japan, and possibly, India, there is no strong tradition of documentary feature film-making in most of the countries of Asia. If we limit our vision to Japan's neighbouring region in Southeast and East Asia, the field of documentary film-making is a virtual desert. At this point, it is necessary to define what we mean by “documentary film-making”.

Mr. Shinsuke Ogawa, perhaps Japan's foremost documentary filmmaker, always makes careful distinctions between “documentaries” and films which are mere “reports”. I believe that in the opinion of Mr. Ogawa, the term “documentary” is not a rigid classification, although many people often use it to distinguish any film which is not fictional. As Mr. Ogawa has shown — in his *Magino Vallage: A Tale* — documentary films can encompass fiction, and many fictional films often use the documentary format within its structure. Mr. Ogawa's definition of the documentary film as a film which is not a “report”, takes into account the whole spectrum of the art of filmmaking where documentary and fiction are separated — if that — by a thin line dividing two genres. Mr. Ogawa has a holistic concept of the documentary film.

Such a concept is not widely understood in many of the filmmaking centres of Asia. In Southeast Asia, the conventional wisdom regarding documentary films is precisely what Ogawa decries in the documentary as mere “reports”: journalistic reportage, or worse, public relations exercises or commercials commissioned by multi-

YAMAGATA: POSSIBILITIES FOR ASIA

By Stephen Teo

どのように現実そのものや美しさに目を閉じたフィルムなど)にすぎない。いうまでもなく、これらの映画は「ドキュメンタリー」という考えの滑稽な模倣にすぎない。ヴェルトフ、グリアソン、フラハティーそして小川各監督に脈々と続いている、ドキュメンタリーの伝統は、映画芸術であるとともに、情動的、社会的な関係性や人間の魂の探求なのである。

今こそ、アジアの映画作家たちは、ドキュメンタリー映画により幅広い側面があることを認識する時である。ドキュメンタリーは、特定の社会問題や、しばしば歪められた権威主義的な政府見解の単なるレポートではないのだ。

また、さらにノンフィクション映画をさして「ドキュメンタリー映画」といってはならない。なぜなら、そのような考えは映画芸術の品位を落とし、映画の可能性に対する自らの無知を露呈することになるからだ。

●
今や、アジアの映画作家たちは映画にトータルな考えを持ち、自らの映画に対する視野を、よくあるようなメロドラマやアクション、スリラーなど、劇映画のジャンルに固定しないように注意すべきである。

アジアにおけるドキュメンタリー映画の低迷が永久的な現象でないことを望んでいる。ドキュメンタリー映画を再活性化させるためには、映画作家が作品を完成し、その作品を広くアジア全域に配給し、多くの人の目に触れてもらうとともに、批評家や映画作家たちも芸術表現への貢献を自覚することが必要だ。前にも述べた通り、山形国際ドキュメンタリー映画祭はアジアの映画作家が自らの作品を提示し、作品について議論する重要な場となり得る。映画作家には仲間から認められ、また批評家たちに客観的に分析されることが必要である。その結果、将来山形はアジアにおける映画、ドキュメンタリー映画の発展のキーワードとなるかもしれない。

しかし、その実現のためには、アジアの映画作家は一つの重要な問題「なぜアジアではほとんどドキュメンタリーが製作されないのか」を自問しなければならない。彼らは山形で問題提起をし、当然それに対する答えを出すようにしなければならないのだ。

ドキュメンタリー映画は興行的には成功しないことが多い。観客は劇映画の方を好むから製作者はドキュメンタリー映画に資金を出そうとはしない、という経済的な

national companies, government agencies in blatant attempts at propaganda, or multitudinous agencies with blinkered visions of reality or beauty (touristic travelogues are prime examples). Needless to say, such films are a travesty of the term “documentary”, which in the tradition of Vertov, Grierson, Flaherty and Ogawa means cinematic art plus emotional and social commitment and a search for the human soul.

It is time for Asian filmmakers to realise that the documentary film possesses wider dimensions; that it is not mere “reports” of a certain social subject or the (often distorted) points-of-view of authoritarian governments. Even less should they use the term “documentary” to mark out such films as “non-fiction” for in doing so, they demean the art of filmmaking and show their ignorance of the possibilities of cinema. It is time for Asian filmmakers to apply a holistic concept of cinema and not to limit their vision, which in most cases, is focussed only on the area of purely fictional genres, such as melodramas or action thrillers.

It is hoped that the dearth of documentary films in Asia will not be a lasting phenomenon. To help revitalise the art of the documentary film, there is a need not only for the filmmakers to fulfil the production process — and to have their works distributed on an Asia-wide scale — but also for critics and other filmmakers to recognise contributions to the art. As noted, the Yamagata International Documentary Film Festival can become an important forum for Asian filmmakers to present their contributions and to discuss their work. Filmmakers need the recognition of their peers as well as the objective analyses of the critics. Hence, Yamagata may well become a watchword in the future for the development of film — or the art of the documentary — in Asia.

However, for that to happen, Asian filmmakers must address one important issue: why is it that so few documentaries are being made? They must ask this question in Yamagata, and certainly must try to answer it. They may discover common points: apart from the obvious economic explanation that documentaries are not “box-office” — hence producers are not willing to finance them because audiences prefer to see fictional films — there is perhaps a deeper level to the issue. Are not good documentary films obliged to present the truth? Aesthetically speaking, the documentary film is inclined towards realism. This implies that its moral arrows are

説明は別にして、その背景、恐らくずっと深いところには、いくつかの共通点が見つかるかもしれない。

優れたドキュメンタリー映画は真実を提起する義務がないのか？ 表現的には、ドキュメンタリー映画にはリアリズムの傾向がある。これは、その追求する姿勢が鋭く社会的、政治的の真実を抉ることに向いているからだろう。リアリズムとは、物事のありのままの状態、欠陥が真実の見解を隠すことがない状態なのである。

東南アジアや東アジアの地域では、政府が政治的見解をアピールするため、異なる見解を持っている人々には有形無形の弾圧をしている。この地域では、社会的現実あるいは政府の見解と異なる真実の見解を敢えて持つ人に寛大な政府が存在しないことは歴史が証明している。どの政府も、真実を変えなかったとしても、歪曲しようとしてきた。恐らく、いったん政府が樹立されると、より高度な管理体制による政治体制が人々に押し付けられ、多くの場合、その手段として強権政治になることは、政治的行動の悲しい現実である。芸術家あるいは知識人である映画作家は、尊大になったり、政治的日和見主義への誘惑に徹底して抗しなければならぬ。

ドキュメンタリー映画作家は、その表現方法が写実的なものであるため、より大きな責任を担っている。彼らは、体制に異を唱えるのか、それとも体制に協力するかの選択はできる。しかし、最終的には真実を見せる以外に選択の余地はない。これが現代政治の現実である。山形は、「真実を見せる」という方針を放棄することは許されない。政治的状况の中では誰もが真実を見たり、聞いたりしたくないという自明の理がある。真実は好まないのだ。これは、ドキュメンタリーに資金を出さない製作者の弁明に使われている。しかも、ドキュメンタリー映画作家は、観客の怒りにではなく、観客の無関心に遭遇するのだ。政府や製作者は自分たちこそ大衆(観客)が何を望んでいるか知っているという間違った考えを持っている。私たちがそれを認めれば、単なる無知というよりも、政治的操作に服従したことになる。

映画作家は彼らの表現を判断し、意図しなければならない。大衆の無知あるいは政治的・社会的無関心というものさしを除去しなければならない。こういった視点から見ると、多くの観客がフィクションのジャンルを好むという事実は、真実を描くものとしてのドキュメンタリーの基本姿勢に真っ向から反するものであるようだ。

pointed toward the revelation of social and political realities. Realism, after all, is the state of things as they are: a state where deformities cannot hide the vision of truth. In the Southeast and East Asian regions, governments seek to impart their own political visions. Any person who deviates from this vision will face the heel of oppression. History has shown that no government in the region can tolerate the truth of social reality or anyone who dares to differ from its version of such truth. Each government has sought to distort such truths if they have not changed them. It is perhaps the sad nature of political activism that once a government is established, a higher political philosophy or system is imposed over a people and that tyranny is so often the means by which such a system or philosophy is imposed. Filmmakers as artists or intellectuals must resist the temptation of arrogance and political opportunism. Documentary filmmakers bear a greater burden, a keener responsibility, because of the realist aesthetics of their format. They can choose either to question or to collaborate with the system. However, in the final analysis, they have no choice but to show the truth.

Such are the political realities. Yamagata cannot escape the politics of “showing the truth”. Within the political circumference, there is the truism that nobody likes to listen to or to see the truth. The truth is not popular. This is exploited as a defence by producers who refuse to finance documentaries. However, documentary filmmakers face not the wrath of the audience but the apathy — the indifference — of the audience. Governments — and producers — perpetrate the fallacy that it is they who know what the masses (the audience) want. If we believe them, we fall prey more to political manipulation than to pure and simple ignorance. Yet filmmakers must take the yardstick of ignorance, or the political and social apathy of the masses to measure and determine their art. Under such a concept, the preference of the mass audience for fictional genres is a direct challenge to the dictum of documentary as truth.

This challenge must not be misconstrued in negative terms. Seen positively, it provides the basis for documentary filmmakers to pursue their vocation. Seen negatively, it may pose a fundamental challenge to the aesthetics of the cinema, for herein lies the competition of the documentary film and the fictional film. The reality of an economic competition must be acknowledged. But the

が、これを無下に否定すべきではない。これこそ、ドキュメンタリー映画作家がその使命を追求する基本を提供するものなのだ。この傾向には、映画表現の審美性への可能性を大きく広げるものがある。というのも、この点にドキュメンタリー映画と劇映画の競争があるからだ。経済的な制約があることは誰もが知っている。が、ドキュメンタリー映画にまったく市場が閉ざされているわけではない。需要がないからといって、特定のマーケットの保護主義的な傾向について批判することはできない(問題は冷淡さ、無関心さなのだ。実際、市場はつくり出さなければならないのだ)。さらに、ドキュメンタリー映画の製作コストは劇映画に比べてそれほど高いものではない。だから、映画作家は、経済的競争を勝ち抜く可能性を十分にもっている。たとえ、そのような競争があったとしても。

この山形では、アジアの映画作家を取り巻く経済的・物理的制約を取り除くことができる。いやそうしなければならぬのだ。

美の創造への挑戦に関しては、我々は単に「ドキュメンタリーだけが真実を伝えるものではないし、劇映画だけが夢を語るわけではない」というべきだ。ドキュメンタリーにしても、劇映画にしても、優れた作品は2つの間の境界線をクロスオーバーしてしまうことがしばしばある。映画芸術は一つである。ただ、この芸術は映画作家のアプローチによって変化するだけだ。

映画を前進させるのは、ドキュメンタリーの映画作家と劇映画作家たち(それに実験映画の作家たちも忘れてはならない)それぞれが持つ多様性である。映画製作技術の発展、高品質ビデオの登場により、より大きな可能性が生まれてくるだろう。映画が抱える危機を脱却するためには、映画をトータルにとらえる必要がある。これらのことが、世界中の映画作家が直面している問題点の根底にあり、特にアジアの映画作家にとっては、山形に来て、将来を語り合うことは大変良い機会でもある。

山形国際ドキュメンタリー映画祭は将来アジアの映画作家にとってより魅力的な映画祭となるべく努力しなければならない。映画、特にドキュメンタリー映画製作の表現の可能性の種を蒔く努力をしなければならない。そうすることにより、アジアの映画作家にとって可能性の果実が大きく育つかも知れないからだ。

market for documentaries is not a closed one. We cannot even speak of protectionist tendencies of certain markets since the demand cannot be satisfied. (The problem is one of apathy and indifference. The market, in fact, must be built up.) Moreover, the economics of making documentaries is not prohibitive as it sometimes is with fictional genres. Filmmakers can surmount the economic competition, if such competition exists. Here, Yamagata can — indeed it must — try to resolve the economic and material girdles which inhibit Asian filmmakers. As to the aesthetic challenge: we must simply say that documentaries do not hold a monopoly on truth and fictional genres, a monopoly on dreams.

The best works in both formats often disguise whatever demarcations are said to exist between the two. The art of the cinema is one. But this art depends on the diversity of the filmmaking approach. It is the diversity of the documentary and fictional filmmakers — we must not forget the experimental filmmakers too — which pushes the cinema ahead. The development of filmmaking technology, the appearance of high-definition video, will lead to greater diversity. If we are to avoid a crisis in aesthetics, a holistic concept of cinema is vital. Such are the issues facing filmmakers everywhere in the world and it is a good opportunity — particularly for Asian filmmakers — to come to Yamagata to discuss the future.

The Yamagata International Documentary Film Festival must seek to make the future more attractive to Asian filmmakers. It must try to plant the seeds of possibilities for cinema and the art of documentary filmmaking in particular, so that the fruits of such possibilities may be made available to filmmakers in the region.

ティーチイン“アジアの作家は発言する”
参加者プロフィール

PARTICIPANTS OF THE ASIA SYMPOSIUM

小川紳介

(映画監督、日本)



ドキュメンタリー映画で日本を代表する監督の一人である。1935年生まれ。映画会社に助監督として入社。ドキュメンタリー映画に関心を持ち、1966年に最初の長編ドキュメンタリー映画『青年の海』を発表した。それ以来、強大な権力からの攻撃を阻止しようとする学生や農民の闘争を一貫してテーマとして取り上げてきた。このような姿勢は、『圧殺の森』(67) や、よく知られた『三里塚』シリーズに貫かれている。『三里塚』シリーズは成田の東京国際空港建設に反対する農民たちの闘争を記録したものである。1970年代末から小川監督の視点は、農地はどうあるべきか、米の文化、日本の姿を問い直すという点に移り、山形県牧野村を中心とした新しいシリーズを手がけている。このシリーズの新作は、好評を博した『ニッポン国古屋敷村』(82)、『1000年刻みの日時計—牧野村物語』(86) である。

Shinsuke Ogawa, Moderator.

Director (Japan)

Shinsuke Ogawa's has been a leading name in the field of documentary filmmaking in Japan. Born in 1935, Ogawa first entered the film industry to become an assistant director. He found his niche in documentaries and made his first documentary feature, *Sea of Youth*, in 1966. Since then, one of his perennial themes has been the struggle of students and peasants in their effort to hold back the onslaught of mighty forces. This theme finds its exposition in films such as *The Oppressed Students* (1967), and the films of his famed "Sanrizuka" series which document the struggle of peasants against the construction of Tokyo's international airport at Narita. Since the late seventies, Ogawa has turned his attention to the notion of land, rice culture and the identity of Japan itself in a new series of films centered around Magino Village in Yamagata Prefecture. His most recent films for the Magino series are the acclaimed *A Japanese Village — Furuyashiki* (1982) and *Magino Village — A Tale* (1986).

スティーヴン・テオ

(映画作家・映画批評家、
マレーシア)



1954年マレーシアのボルネオ島サラワク州に生まれる。イギリスの高校に留学後、1974年ロンドン・フィルム・スクールで学ぶ。1975年マレーシアに帰国後、ジャーナリストおよび映画批評家として活躍。1982年より香港に在住し、フリーの批評家として「ファーイースタン・エコノミック・レビュー」や「アジアウィーク」などの雑誌に寄稿。1986年初めての長編映画「ベジャライ」を製作。この作品は、サラワクで撮影されたもので、イバン族をその使っている言語で撮影した。この長編映画の前に、香港に働きに来ているフィリピン女性を描く8mmの短編ドキュメンタリー「わがフィリピナ」(85)がある。また、1986年からは、香港国際映画祭で香港映画回顧特集のカタログの英語編集に携っている。

Stephen Teo, Co-Moderator.

Filmmaker and critic (Malaysia)

Stephen Teo was born in Malaysia in the State of Sarawak, Borneo, in 1954. He pursued higher education in the United Kingdom and attended the London Film School in 1974. He returned to Malaysia in 1975 and found work as a journalist and film critic. Teo moved to Hongkong in 1982 where he is now based and has continued to function as a freelance critic contributing articles to Far Eastern Economic Review, Asiaweek and other publications. Teo made his first feature film, *Bejalai*, in 1986. The film was shot in Sarawak and features the Iban tribe speaking in their language. Prior to his first feature, Teo had made a number of short films on Super 8 including *My Filipina* (1985), a documentary about Filipino women working in Hongkong as domestic servants. Teo has worked for the Hongkong International Film Festival since 1986 as the English Editor of the Hongkong Retrospective Catalogue.

土本典昭

(映画監督、日本)



1960年代半ばに反響を呼んだ日本のヌーベルバーク世代の監督の一人だが、同世代の小川紳介監督と同様に、ドキュメンタリー映画をライフワークとしている。1928年生まれの土本監督はドキュメンタリー映画、産業映画を専門とする岩波映画(岩波映画からは、小川紳介の他、羽仁進、黒木和雄、東陽一、羽田澄子などの監督が輩出している)で活躍後、1962年にドキュメンタリー映画の監督としてデビュー。早稲田大学在学中、彼はラジカルな活動家として知られ、1952年に退学処分を受けた。この時代のラジカルな思想・心情は彼のドキュメンタリー映画に根強く反映されている。彼の名を不動のものにしたのは、1971年『水俣—患者さんとその世界』に始まる水俣病を取り上げた一連の作品である。日本のドキュメンタリー映画の本流として、小川紳介をはじめとする日本の映画作家に多大の影響を与えている。

Noriaki Tsuchimoto, Director (Japan)

Belonging to the same generation of directors in the Japanese New Wave who made their impact in the mid-sixties, Tsuchimoto, like his contemporary, Shinsuke Ogawa, chose to walk down solely on the documentary road. Tsuchimoto, born in 1928, started earlier. He made his debut as a documentary film director in 1962 but before that he was employed by Iwanami Productions which was a company specialising in documentary productions. (The company proved to be a training ground for future filmmakers like Ogawa, Susumu Hani, Kazuo Kuroki, Yoichi Higashi and Sumiko Haneda.) In his youth, enrolled at Waseda University, Tsuchimoto obtained a reputation as a student radical and flirted with communist ideas. He was expelled by Waseda in 1952. Tsuchimoto has largely maintained his “radical” status in his documentaries, achieving fame with a long series of films about the Minamata (mercury-poisoning) disease, beginning with *Minamata – The Victims and Their World* (1971). His excellent works have considerably influenced Japanese filmmakers including Ogawa.

テディー・コー

(作家・映画研究家・映画作家、
フィリピン)



1958年生まれ。コー監督は映画にさまざまな形で関わっているが、一貫してフィリピン映画の普及と育成に努めている。特に映画史を丹念に調査し、故ヘラルド・デ・レオン監督に代表されるフィリピン人のベテラン監督たちの持つ見事な芸術性を世界に紹介しようとしている。最近、レオン監督の幻の傑作といわれる、1960年代に製作されたホセ・リサールの古典を映画化した「ノーリ・メ・タンヘレ」の復元に取り組んでいる。さらに映画に対する関心が高じて、自身で映画製作を手がけるようになり、映画プロダクションを組織し、フリーの若手映画作家たち多数が参加した。このプロダクションで、ノエル・リンと共同監督で「マッカカホイ(きこり)」を製作。他に若手が集まり、10分ほどの短編16mm映画の製作もしており、そのうちの1本は1988年のベルリン映画祭ヤング・フォーラムで上映されている。

Teddie Co, Writer, Film researcher, Filmmaker (Philippines)

Born in 1958, Co's work experience related to the cinema has been vast and varied. One constant theme runs through his work: the advancement and propagation of the Filipino cinema. Co has researched extensively into the history of Filipino cinema and has tried to make the world more aware of the fine artistic tradition of veteran Filipino directors like the late Gerardo de Leon. He is currently in charge of the restoration of de Leon's “lost masterpiece” — his classic adaptation of Jose Rizal's *Noli Me Tangere* which was made in the sixties. Co's interests has led him into filmmaking. He has coordinated film workshops in which many young independent filmmakers have participated and, together with Noel Lim, Co has made *Magkakahoy (The Woodcutter)* for one such workshop. The 16 mm short film (10 mins.) was one of a programme of short films made by “independents” presented in the 1988 Berlin Film Festival's International Forum of Young Cinema.

ニック・デオカンポ

(映画作家、フィリピン)



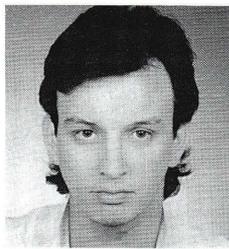
1959年生まれ。フィリピン・インディペンデント映画界の短編映画作家を代表する理論家として知られている。彼の作品は、ブリュッセルの8mmフィルム・ビデオフェスティバルなどの国際映画祭で高い評価を得ている。「短編映画：新しいフィリピン映画の抬頭」(1985年)という著作があり、当時17才のレイモンド・レッドの注目作を含む若手作家たちの動きに積極的にスポットを当てている。デオカンポ監督の名を不動のものにしたのは、1983年～1987年にかけて8mmで製作された、貧困と売春をテーマにしたドキュメンタリーの三部作である。三部作の中でも、最も話題になったのは「オリバー」(83)。この作品は、ゲイバーでゲイを装って働き、一家を支える女性の記録である。第2部「体制の子供たち」(85)では、少女売春をテーマとし、第3部「革命は歌の繰り返しのよう」(87)では、1986年のアキノ革命を彼の目を通して描いている。

Nick Deocampo, Filmmaker (Philippines)

Born in 1959, Deocampo is considered the leading theorist of the Philippine independent movement of short film filmmakers. Himself a filmmaker who has won prestigious prizes in international festivals like the Brussels Super 8 and Video Festival, Deocampo put a fledgeling movement — which included the outstanding work of then 17-year old Raymond Red — further into the limelight with the publication of his book *Short Film: Emergence of a New Philippine Cinema* (1985). Deocampo's reputation, however, rests on a trilogy of documentaries which he made on Super 8 between 1983–87, all dealing with the theme of poverty and prostitution. The most controversial of the trilogy is probably *Oliver* (1983), which is about a female impersonator who supports his family by working in gay bars. *Children of the Regime* (1985) deals with the problem of child prostitution and *Revolutions Happen Like Refrains in a Song* (1987) is a personal account of the People's Power Revolution in 1986.

ザルルール・アルバクリ

(映画プロデューサー兼監督、マレーシア)



マレーシア映画界の新しい世代の一人。マレーシアのマレー人社会にある保守的な感覚を嫌い、体制に妥協することなく映画製作に取り組む若手を積極的に支援している。彼の初めてのプロデュース作品はラヒム・ラザリ監督の「愛国者の死」(83)。この作品は、マレー人社会のアイデンティティと宿命というテーマに触れたものであった。第2作はナジル・ジャニ監督の「辻音楽家の旅」(86)というロック音楽映画である。これは、若者のモラルと価値観に過度に鋭敏になっているマレー人エスタブリッシュメントの神経をかきみだすことに成功した。また、スティーヴン・テオ監督の「ベジャライ」(87)の製作にも加わった。ここでも彼の権威に抵抗しようとする姿勢が現れている。この作品は、ドキュメンタリーとドラマをミックスしたもので、サラワクの原住民族を、その使っている言語で描いている。現在は、「マッド・ゲラップ」で監督に取り組んでいる。この作品は、興行的にも注目されそうだ。

ティエン・チョワン・チョワン

田壮壮

(映画監督、中国)



1952年北京生まれ。1985年に国際的に知られるようになった“第5世代”に属する映画作家の代表的存在である。北京映画協会に所属しているが、その前の1974年～1978年には農業映画スタジオに勤めていた。この時の体験が彼の最も有名な2作品「狩場の掟」(84)と『盗馬賊』(85)の表現に大きく影響している。2作品とも舞台が荒れ果てた遠い辺境であること、さらに自然と闘う人間の姿、農民の習慣に順応していく姿がテーマになっていることに、それは現れているといえるだろう。彼の映画にもう一つ大きく影響したのは、全中国の若者が否応なく巻き込まれた文化大革命であり、この大きな運動がその後の彼の生き方を決定している。この革命の混乱により、現在の中国の若者たちは夢も希望も失ってしまった“喪失世代”ともいえる存在になっている。田監督をはじめとする“第5世代”の映像作家たちは、そのような若者たちを立ち直らせようと努めた。そして、天安門事件を経験した今、彼は再び岐路に立たされている。だが、彼は再び若者たちを待ち受ける新しい“喪失世代”の苦しみを捉えようとしている。

チャオ・シュン・ピン

焦雄屏

(映画批評家、台湾)



彼女は映画批評家の力なしには、映画のニューウェーブは打ち出しえないという信念を持っている。中国本土の“第5世代”の出現とほとんど同時期に台湾映画界にも新世代が出現し、世界に知られるようになった。焦雄屏氏はその一員として国際映画祭で積極的に活躍するとともに、台湾国内の知識階級やマスコミを相手に、台湾映画の新しい波を起こすべく健闘している。その動きを激しく非難する者もいるかわりに、侯孝賢や楊徳昌のように彼女を支持する監督たちもたくさんいる。非難のほとんどが映画界内部からのものだが、中には権力からの非難もある。それに対し、彼女は新しい運動の波の芽をつまみないように、うまくかわそうと努めている。台湾映画界に新しい波が生まれた背景には、彼女のような映画批評家の活動、理論的な批評が大きく貢献しているのは間違いない。彼女は映画批評家として活躍するかたわら、国立芸術学校の講師もつとめている。

Zarul Albakri, Producer-Director

(Malaysia)

A member of a new generation of filmmakers in Malaysia, Zarul Albakri has sought to challenge established perceptions within the Malay community in Malaysia and to find a niche for young, non-conformist filmmakers to subsist within the mainstream Malay cinema. The first film which Zarul produced, *Death of a Patriot* (1983, directed by Rahim Razali) managed to touch on themes of the identity and destiny of a community. His second film, the rock movie, *The Journey of a Street Musician* (1986, directed by Nasir Jani) succeeded in ruffling the nerves of the Malay establishment overly concerned about the morals and values of youth. His involvement with the production of *Bejalai* (1987, directed by Stephen Teo) also underscores his essentially rebellious nature: the film is an unfashionable “docu-drama” about a tribal people in Sarawak and using their own language. Zarul has turned director for his latest film – the still uncompleted *Mat Gelap* – which may perhaps be his most commercial project.

Tian Zhuangzhuang, Director (China)

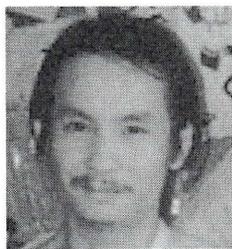
A key representative of the “Fifth Generation” filmmakers which achieved international recognition in 1985, Tian was born in 1952 in Beijing. Before he enrolled at the Beijing Film Academy, he had worked at the Agriculture Film Studio between 1974–78. This experience could have shaped Tian’s artistic outlook since his two most famous films – *On the Hunting Ground* (1984) and *The Horse Thief* (1985) – are set in remote, primarily rural, though largely barren, areas and concern the themes of man’s struggle with nature and his conformity to peasant traditions. Another experience must also have proved formative – the “baptism of fire” as generated by the Cultural Revolution in which all youths were required to undergo. Tian – and the other “Fifth Generation” filmmakers – managed to pick themselves up from the trauma and chaos which succeeded in wiping out the dreams and aspirations of a whole generation – the “lost generation” – of Chinese youth. And today – after the Tiananmen Incident – Tian remains at the crossroads, perhaps looking straight at the abyss of yet another “lost generation” of youth.

Chiao Hsiung-ping, Critic (Taiwan)

Chiao Hsiung-ping believes that any “new wave” movement in cinema cannot be complete without the work of the critics. As a new generation of Taiwanese filmmakers arose and gained recognition – almost in tandem with the “Fifth Generation” filmmakers in the Mainland – Chiao has been out there in the frontlines of international film festivals and in domestic intellectual and media circles, fighting the cause of a new Taiwan cinema. The opposition has been formidable: there have been as many detractors as there are supporters of the work of directors such as Hou Xiaoxian and Edward Yang. And Chiao, no less, has managed to parry the rapiers of criticism – mainly from the establishment within the film industry but also from bureaucrats and officials – which are destructive enough to stop the New Taiwan Cinema from takeoff. That the New Taiwan Cinema has taken off is partly due to the efforts of critics like Chiao in their theoretical, historical and critical writings. Apart from her work as a critic, Chiao is also a lecturer at the National Institute of the Arts.

マノップ・ウドンデ

(映画監督、タイ)



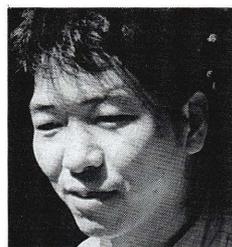
映画監督としてデビューする前の1974年～1976年、彼は私立学校で美術教師をしていた。1976年タイのカトリック報道協会に入り、そのラジオ・テレビ部門を担当した。その間一貫してマノップ監督は映画製作技術と理論を研究した。1978年タイ・カトリック協議会映像部 (CCTD) に参加。彼の監督デビュー作は、CCTDで製作された「社会の底辺で」(82)。この作品は、長い間、「アンダーグラウンド」作品と評価されていた。彼の映画製作に対する情熱と使命感は教会と関わった経歴、ならびに若い頃、バンコクでの学生活動家として体験したことが大きく影響している。第2作「告発」(85)は、フェミニズムをテーマにしたもので、この作品により、彼の監督としての名声を確立した。最新作「一度で十分」(87)では、この年のタイ映画界の4つの大賞を独占した。

Manop Udomdej, Director (Thailand)

Before Manop became a film director, he worked first as an art teacher in a small non-government school between 1974–76. In 1976, he joined the Catholic Mass Media Organisation of Thailand to work in its Radio and Television Program Department. All along, Manop was training himself in film techniques and theory. In 1978, Manop became a staff member of the Catholic Council of Thailand for Development (CCTD). It was for the CCTD that he made his first film, *On the Fringe of Society* (1982), which has over the years acquired a reputation as an “underground” movie. His church links plus his early activities as a student radical in Bangkok have imparted a sense of mission in Manop the filmmaker: the title of *On the Fringe of Society* makes the movie self-explanatory; his second film, *The Accusation* (1985) dealt with the theme of feminism and consolidated his professional status. His most recent film is *Once is More Than Enough* (1987) which captured four awards in the annual Thai Golden Trophies for Cinema Awards.

ホン キ ソン 洪基善

(映画作家、韓国)



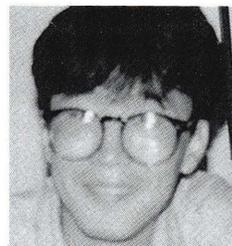
1957年9月25日、大韓民国江原道原州に生まれる。ソウル大学工学部原子核工学科在学時より、ソウル大学ヤラーション映画研究の創設メンバーとして8mm映画の自主製作に携わる。当時の作品に「出口」等がある。卒業後、映画サークルである「ソウル映画集団」「ソウル映像集団」に所属し、8mm16mm映画作品を通じて現代韓国の抱える社会問題を描き続ける。そして、1988年映画製作集団「チャンサンコッメ」を興し1980年5月に起った光州事件を韓国に生きるすべての人々がいつか解放たれなくてはならない痛みであり、宿題であると考え「5月一夢の国一」の製作に脚本参加する。

Hong Ki-Seong, Scriptwriter (Korea)

Hong Ki-Seong was born on September 25, 1957 in Weon-ju, Kang Weon-do, Korea. He graduated from the faculty of technology, with a degree in atomic technology, Seoul University. While he was an undergraduate, he founded the Yalashon film club with other members and was involved in making Super 8 mm films, such as *The Exit*. After graduation, he joined the film clubs, “Seoul Film Group”, and “Seoul A-V Group”, where he made films (Super 8 mm and 16 mm) dealing with social problems in Korea at present. In 1988 he established a film production company “Chang San-Kodmae”. He participated in the production of *May '80 – Dreamy Land* as a scriptwriter, which dealt with the Kwangju Incident in May, 1980.

コン ス チャン 孔水昌

(映画作家、韓国)



1961年9月20日大韓民国ソウルに生まれる。本来、文学を志していたのだが、あるきっかけを機に映画製作の魅力にとりつかれる。「チャンサンコッメ」による共同映画製作に参加。「5月一夢の国一」では洪基善とともにシナリオ作業をする。「5月一夢の国一」については光州抗争を充分に描ききるには我々の力量(資金、機材、映画的思考等において)は非常に貧弱であったが、我々はとても意味ある作業したと思うと語る。今後も続けて、この地に生きる民衆の健康な暮らしを描く映画を作っていきたいと考えている。

Kong Su-Chang, Director (Korea)

Kong Su-Chang was born on September 20, 1961 in Seoul, Korea. Originally, he intended to become a novelist but he became fascinated in filmmaking. He became involved in the production company, Chang San-Kodmae. In his first directorial effort, *May '80 – Dreamy Land* he collaborated with Hong Ki-Seong in the script. He describes *May '80 – Dreamy Land* as a production of limited means, in terms of finances, equipment and cinema philosophy. However, because it dealt with the Kwangju Incident, he thinks he had made a work of significance. Kong wishes to depict people's lives in Korea in his future films.

●やまがた100周年推進協議会

顧問	国会議員	鹿近	野藤	道鉄	彦雄
		遠	藤	武和	彦
		榎	本	和	平
		加	藤	紘	一
		近	理	理	郎
		阿	一	昭	吾
		星	岡	保	松
		鈴	部	貞	敏
		後	川	清	一
		高	木	昭	郎
		橋	垣	市	郎
		庄	左	門	雄
		澤	野	忠	源
		野	口	和	正
		藤	戸	久	孜
		井	新	善	喜
		本	今	栄	雄
		浦	山	昭	将
		野	松	猛	進
		田	荒	吉	備
		沢	飯	善	郎
		綿	峯	ゆ	朱
		辺	沼	り	真
		左	厚	エ	門
		五	渡	郎	孝
		郎	廣	左	義
		藤	加	和	啓
		田	竹	洋	男
		井	荒	豊	太
		瀨	長	之	助
		部	峯	喜	郎
		田	阿	豊	夫
		橋	会	邦	郎
		藤	高	嘉	久
		井	佐	義	悦
		實	酒	靖	一
		山	佐	宏	毅
		寺	内	盛	建
		竹	野	源	夫
		形	尾	秀	二
		辺	渡	啓	夫
		沢	宝	昭	輝
		松	枝	一	雄
		田	武	悦	二
		藤	佐	正	雄
		瀨	深	善	八
		江	大	幸	雄
		川	手	卓	伝
		関	新	健	弥
		村	中	二	久
		橋	高	泰	孝
		辺	渡	半	郎
		井	荒	十	正
		沢	古	好	彦
		野	黒	太	一
		瀬	加	清	彦
		木	村	俊	夫
		藤	玉	一	吉
		井	高	惠	範
		津	吉	正	山
		橋	遠	樵	枝 /
		田	横	し	次 /
		島	高	幹	一 /
		藤	後	健	内 /
		馬	相	源	男 /
		山	奥	二	幸 /
		木	青	幸	次 /
		藤	佐	二	郎 /
		垣	板	雄	一 /
		旬	酒	一	雄 /
		藤	佐	俊	一 /
		部	輕	晋	四 /
		中	尾	四	郎 /
		崎	玉	治	一 /
		津	高	一	夫 /
		島	大	枝	彦 /
		保	久	し	彦 /
		義	保	づ	信 /
		直	須	信	朗 /
		和	司	朗	典 /
		恒	和	彰	和 /
		夫	恒	夫	則 /
		則	吉	則	衛 /
		衛	木	敏	敏 /
		敏	石	勇	治 /
		治	津	治	郎 /
		男	田	一	秀 /
		博	藤	秀	男 /
		隆	田	野	隆 /
		之	野	原	之 /
		則	原	信	則 /
		美	高	正	美 /
		弘	佐	正	弘 /
		作	高	友	美 /
		千	佐	友	千 /
		子	加	秀	子 /
		子	藤	昌	子 /
		加	野	昌	子 /
		代	設	加	子 /

Yamagata Centennial Council

Advisors	Michihiko Kano Tetsuo Kondo Takehiko Endo Wahei Enomoto Koichi Kato Riichiro Chikaoka Shogo Abe Yasumatsu Hoshikawa Sadatoshi Suzuki Seiichiro Itagaki Shoichiro Goto Shozaemon Takahashi
Chairman	Tadao Kanazawa
Vice-Chairmen	Gentarō Seino Wakichi Yamaguchi Shokichi Kidoguchi
Councillors	Tsutomu Ito Yoshihisa Niizeki Eiki Imai Akio Yamamoto Moshō Matsuura Susumu Arai Eiju Iino Kichiro Mineta Zen'ei Numazawa Makoto Atsuwata Yuriko Watanabe Gorozaemon Hiroya Takashi Kato Kazuyoshi Takeda Hiraku Arai Hiroo Nagase Toyotaro Mineta Kinosuke Abe Toyosaburo Abe Kunio Aita Kaichiro Takahashi Yoshihisa Sato Seietsu Sakai Koichi Sanuki Takeshi Uchiyama Takeshi Onodera Morio Satake Genji Ogata Hideo Watanabe Keiki Hozawa Akio Edamatsu Kazuo Takeda Minoru Sato Yoshio Fukase Shoji Oe Kazuo Ujikawa Zenpachi Niizeki Yukio Nakamura Den Takahashi Takuya Watanabe Kenji Arai Hisashi Osawa Yasuji Asano Hanjuro Furuse Kotaro Kuroki Tadashi Kato Kiyohiko Murai Toshio Tamatsu Ichio Takahashi Keikichi Yoshida Shohan Endo Shozan Yokota Shizue Takashima Kanji Goto Ken'ichi Soma Gennai Okuyama Tsugio Aoki Kojiro Sato Keiji Itagaki Katsuo Sako Shun'ichi Sato Shinshiro Karube
Directors	Toyōji Tanaka Koichi Ozaki Toshio Tamatsu Shizue Takashima Yoshihiko Okubo Naonobu Sato Shiro Nasu Kazunori Hirabuki Akira Shibuya Tsuneo Saito Yoshinori Takeda Mamoru Kuroki Sadatoshi Taruishi Hisao Umetsu Chuji Konta Koichiro Ito Hideo Takeda Hiroshi Tomita Takashi Konno Nobuyuki Sasahara Masanori Takakura Masami Sato Tomohiro Yatame Shusaku Kato Michiko Kano Masako Sato Kayoko Shitara
Auditors	
Managers	
Office	

●協力 Our Very Special Thanks To:

本映画祭を開催するにあたり、協賛・後援をいただいた各機関をはじめ、下記の方々を含む多くの人々・団体に、さまざまな形で協力いただきました。深く感謝いたします。

青木謙介 浅沼幸一 マルコム・アース J・バトリック・パロン フィリップ・ベルテ イェジ・ポーサク カトリーヌ・カドゥ アリエル・シャドルヌ アリー・デルクス ティ・コー 段 立葉 フランソワーズ・フーコー ジェニファー・フォックス モニカ・フラハティ・ フラセット 伏屋博雄 シュゼット・グレナデル ウルリッヒ・グレゴール モーリッツ・デ・ハデルン エリカ・デ・ハデルン 羽田澄子 林加奈子 ホルスト・ヘルツ 日比野幸子 平野京子 ゴードン・ヒッチンズ ベルト・ホーヘンカンフ 井関 惺 飯塚俊男 今泉幸子 稲田隆紀 伊藤 隆 ヨリス・イヴェンス 蔭 暁松 景山 理 加藤 馨 キム・デ・ヨン アルフレード・クヌッヘル レグラ・ケーニヒ ブリギッテ・クラウド クレール・ラベイル リチャード・リーコック アルバート・リー エルヴィン・ライザー 李 焯桃 マルセリーヌ・ロリダン レオン・モー・リン クリス・マルケル マルセル・マルタン 松岡 環 松山文子 元吉仁志	フレディ・ムラー 長與 進 内藤正敏 中野理恵 マリニークリスティヌ・ ド・ナヴァセル 根岸邦明 小川紳介 岡村 淳 大津幸四郎 ドナルド・ルーチー ジャン・ルーシュ ソミ・ロイ 迫村裕子 マンフレット・ サルツガバー 佐藤久子 佐藤京子 佐藤忠男 ハンス・J・シュリーゲル ジェラルド・シュミット 清水 晶 清水美佐子 植木二葉 ウィリアム・スローン アンリ・ストルク デア・スタルマン 鈴木 寛 近森邦子 植木二葉 ホアン・フランシスコ・ ウルスティ 牛山純一 ナルダ・アルカンタラ・ ヴァルヴェルデ 渡部 実 ローター・ウルフ ヴィー・ウルフ 矢野智三 安井善雄 吉川優子 コリン・ヤング 株式会社アイスト・ コーポレーション オーストラリア・ フィルム・コミッション バンド・リュミエール ベルリン映画祭 ヤングフォーラム ブリュッセルオーディオ・ ヴィジュアル・センター	シネマデュ・レエル映画祭 シネマヤ 映画新聞 在日フランス大使館 ゴスキノ 香港映画祭 イメージ・フォーラム アンテルメディア 国際ドキュメンタリー連盟 株式会社日本海 ニューヨーク・ジャパン・ ソサエティ キノ・インターナショナル ニューヨーク近代美術館 ナショナル・フィルム・ ボード・オブ・カナダ フィルムセンター 小川プロダクション ソ連映画輸出入公団 ソ連映画人同盟 スイス・フィルム・センター テレフィルム・カナダ 株式会社バンドラ 株式会社ケイブルホーク 山形県映画センター ブラネット映画資料図書館 株式会社タフビジネス アサヒビール株式会社 サントリー株式会社 キリンビール株式会社 株式会社七日町再開発ビル パレット 株式会社ヤマザワ 生活共同組合共立社 草月会山形支部 株式会社電巧堂 ギャラリー高陽 山形市中央公民館 フォーラム シネマブラザ シネアート スカラ座 株式会社日本シネアーツ社 株式会社テトラ 有限会社スタジオ ピンクフラッシュ 大洋印刷株式会社 有限会社西谷文堂印刷所 東映化学工業株式会社	Kensuke Aoki Koichi Asanuma Malcolm Arth J. Patrick Barron Philippe Berthet Jerzy Bossak Catherine Cadou Ariel Chadourne Ally Derks Teddy Co Duan Li Yue Françoise Foucault Jennifer Fox Monica Flaherty Frassetto Hiroo Fuseya Suzette Glenadel Ulrich Gregor Moritz de Hadeln Erika de Hadeln Sumiko Haneda Kanao Hayashi Horst Herz Yukiko Hibino Kyoko Hirano Gordon Hitchens Bert Horgencamp Satoru Izeki Toshio Iizuka Yukiko Imaizumi- Martin Takaki Inada Takashi Ito Joris Ivens Jiang Xiao-Song Satoshi Kageyama Kaoru Kato Kim Tae Yeong Alfredo Knuchel Regula König Britgitte Krause Claire Lapeyre Richard Leacock Albert Yuen Yin Lee Erwin Leiser Li Cheuk-to Merceleine Loridan Leong Mo-ling Chris Marker Marcel Martin Tamaki Matsuoka Fumiko Matsuyama Hitoshi Motoyoshi	Fredi Murer Susumu Nagayo Masatoshi Naito Rie Nakano Marie-Christine de Navacelle Kuniaki Negishi Shinsuke Ogawa Jun Okamura Koshiro Otsu Donald Richie Jean Rouch L. Somi Roy Hiroko Sakomura Manfred Salzgeber Hisako Sato Kyoko Sato Tadao Sato Hans J. Schlegel Gerard Schmidt Akira Shimizu Misako Shimizu Kenji Shiraiishi William J. Sloan Henri Storck Dea Sudarman Satoru Suzuki Kuni Theilert-Chikamori Futaba Ueki Juan Francisco Urrusti Jun'ichi Ushiyama Narda Alcantara Valverde Minoru Watabe Lothar Wolff Vee M. Wolff Tomozo Yano Yoshio Yasui Yuko Yoshikawa Colin Young Aist Corporation Australian Film Commission Le Band à Lumière Berlin Film Festival Int. Forum of Young Cinema Centre de l'Audio- visual à Bruxelles Cinema du réel Cinemaya	Eiga Shimbun French Embassy in Japan GOSKINO Hong Kong Int. Film Festival Image Forum Intermedia International Documentary Association Japan Sea Corporation Japan Society, New York Kino international Co. The Museum of Modern Art, New York National Film Board of Canada National Filmcenter Ogawa Productions Sovexport Film Planet Film Library Taif Business Co. Asahi Breweries Ltd. Suntory Limited Kirin Brewery Co., Ltd. Nanokamachi Saikaihatsu Bld. Co. Palette Yamazawa Co., Ltd. Kyoritsusha Co-op. Sogetsu-kai Yamagata Branch Denkodo Co., Ltd. Yamagata Central Public Hall Forum Cinema Plaza Cine Art Scala-za Nippon Cine Arts Co., Ltd. Tetra Co., Ltd. Studio Pink Flash Ltd. Taiyo Printing Co., Ltd. Nishiya Bummeido Printing Ltd. Toei Chemical Industry Co., Ltd.
--	--	---	--	--	--

●本映画祭は、山形市内・県内の下記の方々を含む多くの人々によって支援されています。

The Festival is supported by many people including the following persons living in Yamagata City or in Yamagata Prefecture.

阿部啓一 安達和明 会田浩平 秋葉 修 青田 幸 荒井令子 荒井祥子 荒井 進 荒井幸博 浅田藤子 浅田露子 深瀬豊春 後藤美矢子 後藤泰洋 峰屋博子 芳賀進也 原田 誠 原田裕子 長谷部茂 長谷川博一 橋村小由美 早坂 実 早坂義真 本田健蔵 埴川講平 五十嵐優一 井上達也 井上幸弘 石田千與三 伊藤 厚 岩井 哲 海藤芳正 海谷千賀子 加藤弘之 川井浩雄	Keiichi Abe Kazuaki Adachi Kohei Aita Osamu Akiba Sachi Aota Reiko Arai Shoko Arai Susumu Arai Yukihiro Arai Fujiko Asada Tsuyuko Asada Toyoharu Fukase Miyako Goto Yasuhiro Goto Hiroko Hachiya Shin'ya Haga Makoto Harada Yuko Harada Shigeru Hasebe Hirokazu Hasegawa Sayumi Hashimura Minoru Hayasaka Yoshinao Hayasaka Kenzo Honda Kohei Hoshikawa Yuichi Igarashi Tatsuya Inoue Yukihiro Inoue Chiyomi Ishida Atsushi Ito Satoshi Iwai Yoshimasa Kaito Chikako Kaiya Hiroyuki Kato Hiroo Kawai	川井 功 菊地健太郎 木村奈津子 木村裕子 岸 彰一 清原幸枝 金 鋼一 今田義昭 香坂幸子 工藤昭広 工藤真珠 草刈広一 樹谷嶺子 樹谷秀一 松田聖美 松田伸一 松井啓子 三浦千恵三 三浦慶美 三浦みどり 宮沢 啓 水本早苗 森 繁哉 本石ひとみ Tamio Murata 村山正昭 村山 隆 仁科清春 沼沢民子 太田 正 齋藤久雄 寒河江美穂 酒井和昭 酒井洋子 佐竹純一	Isao Kawai Kentaro Kikuchi Natsuko Kimura Yuko Kimura Shoichi Kishi Yukie Kiyohara Koichi Kon Yoshiaki Konta Sachiko Kosaka Akihiro Kudo Mami Kudo Koichi Kusakari Shoko Masuyama Shuichi Masuya Kiyomi Matsuda Shin'ichi Matsuda Keiko Matsui Chiezo Miura Hiromi Miura Midori Miura Hiraku Miyazawa Sanae Mizumoto Shigeya Mori Hitomi Motoishi Tamio Murata Masaaki Murayama Takashi Murayama Kiyoharu Nishina Tamiko Numazawa Tadashi Ota Hisao Saito Miho Sagae Kazuaki Sakai Yoko Sakai Jun'ichi Satake	佐竹健吉 佐藤悦子 佐藤万記子 佐藤里佳 佐藤修一 佐藤 靖 佐藤良広 佐藤友香 清野正晴 清野真子 仙道 隆 柴田昭英 柴田義一 鹿野正昭 島津一彦 菅井みちよ 菅井貞夫 菅原庄一 鈴木浩平 鈴木 隆 鈴木敬之 鈴木由美 高橋 泉 高橋順弘 高橋卓也 高橋義和 竹田勤二 富樫浩子 東海林和良 浦山克彦 渡辺千寿 矢口悦子 横尾好一 横山啓二 米野礼子	Kenkichi Satake Etsuko Sato Makiko Sato Rika Sato Shuichi Sato Yasushi Sato Yoshihiro Sato Yuka Sato Masaharu Seino Shinko Seino Takashi Sendo Akie Shibata Yoshikazu Shibata Masaaki Shikano Kazuhiro Shimazu Michiyo Sugai Sadao Sugai Shoichi Sugawara Kohei Suzuki Takashi Suzuki Toshiyuki Suzuki Yumi Suzuki Izumi Takahashi Nobuhiro Takahashi Takuya Takahashi Yoshikazu Takahashi Kanji Takeda Hiroko Togashi Kazuyoshi Tokairin Katsuhiko Urayama Chizu Watanabe Etsuko Yaguchi Koichi Yokoo Keiji Yokoyama Reiko Yoneno
--	--	--	---	---	--

●山形国際ドキュメンタリー映画祭'89実行委員会

委員長 田中哲
副委員長 佐藤昭一
飯野昇悦
岡崎幾雄
佐藤清光
鈴木裕子
高橋正司
高橋順一
田中弘
長澤裕一
西塚ミヤ子
宮坂幸子
布施定男
横山良介
鹿野六

山形ドキュメンタリー映画祭を成功させる会

ネットワーク
新庄・最上連絡会
白鷹町活動写真クラブ
米沢・映画学校フィルムコム
きたむらやま映画村
平田
プロジェクトab
JC-des
YHK (山形保育問題研究会)
勤労青少年ホーム
アムネスティ山形グループ
身スポ協

高橋卓也
海藤芳正
菅原庄一
島津一彦
佐竹健吉
佐藤良広
川井浩雄
高橋順弘
阿部啓一
鹿野正昭
川井功
佐藤武治

●映画祭事務局

山形事務局長
事務局次長
実施運営担当
補佐

伊藤光一郎
富田博
富塚正輝
田中哲
桑島純子

東京事務局長
渉外担当

矢野和之
富田三起子
林裕文
佐藤正悦
伊東重明
ステイヴン・テオ

広報担当
企画担当
シンポジウム担当

運営担当
補佐

塚田孝之
溝上邦明
高橋孝子
山根文枝
戸田万里子
江口研一

●フィルム字幕翻訳・監修

今井佐知子 エディット・コープマン
小田代和子 レグラ・ケーニッヒ
関美冬 長與進
田中武人 田中陽
鈴木寛 マニュアルザパン
塩田順子 奈良ジャンヌ
栗谷利江 米沢悦子
中堅利子 古屋直己
山口琢磨 ハンス・グレンクヴィスト
ジョン・ジョセフ

●制作協力

株式会社創人舎
株式会社ブリック
有限会社伊東重明制作事務所
株式会社アイディ

Organizing Committee of Yamagata International Documentary Film Festival '89

Chairman Satoshi Tanaka
Vice-Chairman Shoichi Sato
Shoetsu Iino
Ikuo Okazaki
Seikoh Sato
Yuko Suzuki
Shoji Takahashi
Nobuhiro Takahashi
Kazumi Tanaka
Yuji Nagasawa
Miya Nishizuka
Sachiko Miyasaka
Sadao Fuse
Ryosuke Yokoyama
Rokuro Kano

The Network Overseeing the Success of the Festival

Takuya Takahashi
Yoshimasa Kaito
Shoichi Sugawara
Kazuhiko Shimazu
Kenkichi Satake
Yoshihiro Sato
Hiroo Kawai
Nobuhiro Takahashi
Keiichi Abe
Masaaki Shikano
Isao Kawai
Takeji Sato

FESTIVAL STAFF

Festival Director Koichiro Ito
Deputy Director Hiroshi Tomita
Festival Manager Masaki Tomitsuka
Assistants Tetsu Tanaka
Junko Kuwajima
Festival Coordinator Kazuyuki Yano
Program Coordinators Mikiko Tomita
Hirofumi Hayashi
Public Relations Shoetsu Sato
Shigeaki Ito
Art Director
Symposium Coordinator and English Editor Stephen Teo
Administration Takayuki Tsukada
Assistants Kuniaki Mizogami
Takako Takahashi
Fumie Yamane
Mariko Toda
Ken'ichi Eguchi

Subtitles of Films

Sachiko Imai Edith Koopman
Kazuko Odashiro Regula König
Mifuyu Seki Susumu Nagayo
Taketo Tanaka Yo Tanaka
Satoru Suzuki Manuel A. Zablan
Junko Shiota Jeanne Nara
Toshie Awaya Etsuko Yonezawa
Toshiko Nakano Naomi Furuya
Takuma Yamaguchi Hans Grönkvist
John Joseph

Production Companies

Cinematrix Co., Ltd.
Flick, Inc.
Ito Shigeaki Planning Office Ltd.
ID Corporation

市制100周年
100
好きだから—
さらに未来へ、やまがた100年