

『なみのおと』 The Sound of Waves

『津島』 Tsushima

『ラジオ下神白』 Radio Shimo-Kajiro



© Komori Haruka + Radio Shimo-Kajiro

## 声の記録たち

——「ともにある Cinema with Us 2023」によせて

## Records of Voices: For Cinema with Us 2023

三浦哲哉 | Miura Tetsuya

(映画研究 | Film Studies)

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

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

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

土井敏邦監督作『津島 一福島は語る・第二章』は、原発事故後から長期間を経たいま、町の歴史の古層をも視野に入れながら、震災について回顧する声を記録する。作品題名の津島は、福島第一原発の北西に位置する町の名だ。住民たちは町を追われ、現在も「ふるさとを返せ 津島原発訴訟」が続く。本作に登場するのは、主に、この訴訟に原告として関わる方々である。

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

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

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

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

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

Talking about lives once vibrant in their hometown thought-

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

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

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

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

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

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

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

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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

#### 上映 Screenings

『なみのおと』 *The Sound of Waves*

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

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

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

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

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



## 映画を創る、映画を学ぶ。

### 東放学園映画専門学校

〒160-0023 東京都新宿区西新宿5-25-8  
www.tohogakuen.ac.jp ☎0120-343-261





# 上映 Screening

『カメラを持った男たち—関東大震災を撮る—』

*Men with Movie Cameras*

—Shooting the Great Kanto Earthquake

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

## 100年越しの記録の記録

——『カメラを持った男たち』

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

小森はるか | Komori Haruka

(映像作家 | Filmmaker)

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

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

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

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



ものたちに耳を傾けなくなる。

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

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

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

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

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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

## 歴史のノック音

——『ある映画のための覚書』

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

新谷和輝 | Niiya Kazuki

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

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

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



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

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

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

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

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

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



ASIAN Documentaries

# 考える社会を 取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門  
動画配信サービス

アジアンドキュメンタリーズ

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

#### 上映 Screenings

『ある映画のための覚書』Notes for a Film 【インターナショナル・コンペティション International Competition】

6日 Oct.6 16:25- [CL] | 7日 Oct.7 13:45- [YC]

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

(Translated by Kyle Hecht)



## 静かな怒り、ひそやかな創作

——『訪問、秘密の庭』

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

中西香南子 | Nakanishi Kanako

(映画プログラマー | Film Programmer)

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

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



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

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

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

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

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

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

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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

2022年3月、  
57歳の若さで逝去した映画監督・青山真治。  
『Helpless』『EUREKA』『サッドザケイン』  
『東京公園』『共喰』『空に住む』……  
全作品を知人友人俳優スタッフ  
総勢105人と監督自身が  
語り綴る800頁。  
責任編集・樋口泰人

The Chronicle(s) of Shuji Aoyama: 1964-2022

青山真治  
クロニクルズ

本体6,800円＋税



青山真治クロニクルズ  
The Chronicle(s) of  
Aoyama

#### 上映 Screenings

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

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

## 異種の映画、同種の問題

——『若き映画』

### Different Cinemas, Same Problems: *Young Cinema*

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

(映画批評 | Film Critic)

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

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

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

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

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

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

#### 上映 Screening

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





## 会場略記 | Abbreviations for venues

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

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

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

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

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

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

ruptures in the larger history of cinema;

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

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

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



# ヤマガタの山根貞男さん

Yamane Sadao at Yamagata

安井喜雄 | Yasui Yoshio

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



YIDFF 1993



YIDFF 1995

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

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

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

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

——「新たな基礎資料」をめざして——  
百年を超える日本映画史を一望に見渡す、  
空前の作品データベース。

## 日本映画作品大事典

山根貞男 編

B5判・1,072頁・本製・布クロス貼・筒函入  
ISBN 978-4-385-15903-4  
税込定価 47,300円(本体43,000円+税10%)

三省堂

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



ブックデザイン: 鈴木一誌

山根貞男 × 岡田秀則  
(国立映画アーカイブ 主任研究員) 対談

『日本映画作品大事典』をめぐって  
特設ウェブサイトで全文公開中!!





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

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

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

追記

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



YIDFF 1997

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

Postscript:

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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

#### イベント Event

安井さんの話を聞く夜 | A Talk with Yasui Yoshio

6日 Oct.6 19:00~21:00 [Q1] 2-B

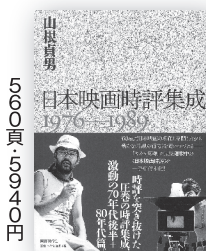
主催：日韓映写技師会議福岡準備会 | Organizer: Preparatory Meeting towards a Japan-Korea Projectionist Conference in Fukuoka  
カンパ制 | Donation suggested | Event in Japanese only

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

# 山根貞男 著 日本映画時評集成

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

※完結篇「2011—2022」  
新たに近刊!



日本映画時評集成  
1976—1989  
596頁・6940円



日本映画時評集成  
1990—1999  
424頁・6600円



日本映画時評集成  
2000—2010  
472頁・4620円



## 新・香味庵クラブへようこそ

Welcome to the New Komian Club!



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

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

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

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

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

奥山心一郎（SPUTNIK編集部）

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

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

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

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

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

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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

Okuyama Shinichiro (SPUTNIK)

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