

取り返しのつかなさ生きていく

——『どうすればよかったか?』

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

伊津野知多 | Izuno Chita

(映画研究 | Film Studies)

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

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

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

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

In 2008 his parents' solid narrative began to come apart



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

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

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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

上映 Screening

『どうすればよかったか?』 *What Should We Have Done?*

【日本プログラム Perspectives Japan】8日 Oct.8 20:00- [F5]

影響の領域

——『ベッピー』『ヘルマン・スローブ』

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

井戸沼紀美 | Idonuma Kimi

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

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

劇中、無邪気なベッピーの姿は確かにとびきり魅力的だ。クリスマス会で映画をできるだけ沢山、あわよくば一晩に5本も6本も観たがっている様子など、眩しくて仕方がない。けれど作品を観進めるうちに、我々はベッピーのどこか俯瞰した視点にも気付かされていく。さっきまで九九の歌を大声で歌っていた『地下鉄のザン』風の10歳は、「魂の行き先は天国かシェルのガソリンスタンド!」と笑い、橋の近くでキスした相手とは「永久に一緒にいると思わない」と話すのだ。もらった指輪を売ることを厭わず、所持金の計算に勤しむ様子にも、ベッピーの現実主義的な一面が覗かれる。

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



『ベッピー』 *Beppie*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



上映 Screening

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

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

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

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

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

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

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

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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

会場略記 | Abbreviations for venues

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

世界の不確かさを 発見するために

——『日々“hibi” AUG』

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

前田真二郎監督に聞く

An Interview with Maeda Shinjiro



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Zoomインタビュー、2023年8月、聞き手＝村山匡一郎（映画評論家）

上映 Screenings

『日々“hibi” AUG』“hibi” AUG【インターナショナル・コンペティション International Competition】8日 Oct.8 10:15- [CL] | 9日 Oct.9 18:05- [YC]

トランスする映画

——『アンヘル69』

Trans Cinema: *Anhell69*

吉田未和 | Yoshida Miwa

(図書館司書 | Library Associate)

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

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

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

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

reality mean for you?

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

(Translated by Kyle Hecht)

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

(Translated by Kyle Hecht)

上映 Screenings

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



ASIAN Documentaries

考える社会を 取り戻す。



ドキュメンタリー映画専門
動画配信サービス

アジアンドキュメンタリーズ

闘う人々の声

——『交差する声』

Voices of Fighting People: *Crossing Voices*

板倉遼 | Itakura Ryo

(公務員 | Civil Servant)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

上映 Screenings

『交差する声』 *Crossing Voices*

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

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



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

(Translated by Yamamoto Kumiko)

夢と祈り

——『記憶の再生』

Dreams and Prayers: *Raise Me a Memory*

日下部克喜 | Kusakabe Katsuyoshi

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

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

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

夢幻的な時空間の立ち上がりは、現実と地続きにごく自然にあら

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

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

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



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

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

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

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

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

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

(Translated by Adam Sutherland)

上映 Screenings

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

学生と社会人のための映画学校

映画美学校

THE FILM SCHOOL OF TOKYO

www.eigabigakkou.com

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

脚本コース第13期初等科後期：11/7（火）開講！現在受講生募集中！

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

世界最高のビデオ・コレクションを追え

——『キムズ・ビデオ』

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

柳下毅一郎 | Yanashita Kiichiro

(映画評論家 | Film Critic)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

書ろし三千枚、畢生のライフワーク！

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

増補改訂版 ●99600円

ルイス・ブニエール

シムレアリズムと邪悪なユモア。スキャンダルとセンセーション。伝説の巨匠の全貌を解明する。芸術選奨文部科学大臣賞受賞作を増補改訂！

ビデオオランダ

レンタルビデオともうひとつのアメリカ映画史

D・ハーバート 生井英考・丸山雄生・渡部宏樹訳 ●3740円

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

作品社

東京都千代田区飯田橋2-7-4

TEL03-3262-9753(定価税込)

https://www.sakuhinsha.com

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

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

野外上映の記憶

Memories of Outdoor Screenings

矢田部吉彦 | Yatabe Yoshihiko

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

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

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

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

tion at the Tsutaya's Shibuya flagship store.

(Translated by Kyle Hecht)



上映 Screening

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Translated by Thomas Kabara)

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

