



**JAPANESE AVANT-GARDE AND
EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL**
日本アバンギャルド・エキスペリメンタル映画祭

Bright Beyond Bearing

(2017)

by Monika Uchiyama

Language: Japanese with English subtitles

Running Time: 4 mins

How Can You Know Where to Go if You Do Not Know Where You Have Been

(2017)

by Mizuki Toriya

Language: Japanese with English subtitles

Running Time: 6 mins

Chiyo

(2019)

by Chiemi Shimada

Language: Japanese with English subtitles

Running Time: 12 mins

Fighting Elegy

(1966)

by Seijun Suzuki

Language: Japanese with English subtitles

Running Time: 86 mins

***Fighting Elegy* by Jasper Sharp**

The forty or so titles Seijun Suzuki (1923-2017) directed during his fifteen-year early phase between the 1950s and 60s at the studios of Japan's major film company, Nikkatsu, are often dismissed as exuberant but ultimately frothy concoctions. If, however, pop-art titles like *Detective Bureau 2-3: Go to Hell Bastards!* (1963) or *Tokyo Drifter* (1966) might be shrugged off as exercises of style over substance, one cannot deny that he often went considerably further than that extra mile in experimenting with the spatial and temporal dimensions intrinsic to cinematic narratives. Ludic rather than ludicrous might be a better way of describing the Suzuki method—'showing spontaneous and undirected playfulness' according to the dictionary definition.

'In my films, time and space are nonsense', he once said, a line often taken out of context and misinterpreted to suggest a lack of seriousness in his own work, and supported by the fact that his most internationally recognised titles tend to fall within the pulpier end of his assignments within the established 'Nikkatsu Action' line of crime, gangster and youth-genre-mashups. Nevertheless, throughout his oeuvre one can find examples in which Suzuki's eccentric approach to editing, composition and

performance bely a more serious intent, including such titles as *Gate of Flesh* (1963), *Story of a Prostitute* (1965) and this masterpiece, *Fighting Elegy* (1966).

On a superficial level, this rowdy rite-of-passage allegory for the rise of militarism set in a provincial middle school in 1935 might be seen as farcical. We see grown men like Nikkatsu's rising star of the 1960s, Hideki Takahashi, who plays Nanbu, dressed in school uniforms and engaging in teenage fisticuffs that reach paramilitary levels of hyperbole. All the while skirting, with a comical gaucheness, around the dangerous perimeters of a nascent sexuality embodied by angelic Michiko, the daughter of his landlady at the Catholic boarding house.

But there's a more serious intent lurking within the script, originally written by Kaneto Shindo (known for the leftist allegories of his atmospheric supernatural tales made around the same time, *Onibaba* and *Kuroneko*), and substantially re-worked by the eight-man 'Guryu Hachiru' screenwriting collective, which would next develop the film that saw Suzuki fired from Nikkatsu, *Branded to Kill* (1967).

What *Fighting Elegy* ultimately presents is a serious warning call against the lure of the kind of fascism that was sweeping the country during a time when Suzuki would have been the same age as his protagonist. If Suzuki's treatment of is absurd, then this is a reflection of the turbulent times of when the film was set, and in which it was made. Its core message, nevertheless, can be seen as deadly serious.

Historytelling by George Crosthwait

Monika Uchiyama's *Bright Beyond Bearing*, Mizuki Toriya's *How Can You Know Where to Go if You Do Not Know Where You Have Been* and Chiemi Shimada's *Chiyo*: three films that share structural DNA; three films told very differently. Each film features personal recollections told by a female relative of the director. Uchiyama's mother talks about a sterilisation operation she underwent in LA in the early 1990s, Toriya's grandmother recounts her wartime experiences as a young girl in the 1940s and Shimada's grandmother comments on her life in suburban Yashio. From these initial inter-generational encounters come three distinct modes of visual storytelling; each filmmaker's aesthetic continuation of a personal oral history handed down by a maternal figure.

Uchiyama films her mother in a virtually static shot as she hangs out washing. Mrs Uchiyama is framed through a sliding glass door covered with a sheer curtain. Whilst we hear her story in voiceover, her body and face are obscured. We cannot fully know this character as the film draws a veil across her. Just as her story is veiled by time. Her intimate memory makes us yearn to know her as an individual, but the maternal symbolism of her housework frustrates our desires.

Toriya is in dialogue with her grandmother—we hear her phatic responses and occasional prompts. She does not film the encounter, but instead animates sand paintings which harmonise with her grandmother's memories, sometimes literally illustrating the tale and sometimes abstractly. The animation creates a three-way correspondence, inviting us to be present at this conversation. This is a gentle film that moves gradually towards quietly profound conclusions on peace and memories and their value.

In *Chiyo*, Shimada immediately plunges us into timeless nostalgia by filming the daily routines of suburban Yashio, along with local celebrations, on beautifully washed out 16mm film stock. In occasional discussions, her grandmother comments on her dreams, her exercise class and the difficulty of holding chopsticks (no huge personal or cultural memories here). In Shimada's own words, the film offers 'a contemplative space' and situates the quotidian rhythms of an elderly women in her milieu.

Three different stories told three different ways, but each one an example of how film can mediate between people, time and memory.

ブライト・ベヨンド・ベアリング

(2017)

監督： 内山 モニカ
言語： 日本語、英語字幕
上映時間： 4 分

ハウ・キャン・ユー・ノー・ウェア・ター・ゴー・イフ・ユー
ー・ドー・ノット・ノー・ウェア・ユー・ハブ・ビーン

(2017)

監督： 鳥屋 みずき
言語： 日本語、英語字幕
上映時間： 6 分

ちよ

(2019)

監督： しまだ ちえみ
言語： 日本語、英語字幕
上映時間： 12 分

けんかえれじい

(1966)

監督： 鈴木 清順
言語： 日本語、英語字幕
上映時間： 86 分

「けんかえれじい」 ジャスパー・シャープ

1950年代から60年代の15年間日本の大手映画製作会社、日活で監督を務め、四十ほどの作品を手掛けた鈴木清順(1923-2017)だが、熱狂的だが訳のわからない作品だと批評を浴びることもあった。「くたばれ悪党ども(1963)」や「東京流れ者(1966)」といった斬新なポップアート風作品に眉を^{ひそ}顰める人もいるかもしれないが、映画の語りを持つ空間や時間の重要性を追求した点においては誰よりも抜き出たものがあるということは否定できない。辞書の定義を引用すると「Ludic」には「自然任せで当てもなく彷徨う遊び心」という意味合いがあるように、鈴木^の作風はくだらないというよりは遊び心と表現したほうが的確ではないだろうか。

「私の作品において時間や空間はノンセンスだ。」と鈴木は言う。セリフを文脈から切り離し、時に真剣さに欠けると誤解を受けることもある。国際的に認められた鈴木^の作品の多くは、やくざ映画などで定評のある日活アクションの中でもB級映画に位置付けられることもある。しかしながら「肉体の門(1963)」、「春婦伝(1965)」、そして鈴木^の傑作とも言われる「けんかえれじい(1966)」を初めとする彼の全作品を通して、編集、構成、パフォーマンスにおける鈴木^の風変わりなアプローチと矛盾して実は深い意図があるということがうかがえる。

表面的な部分だけに注目すると、1935年に地方の旧制中学で軍国精神繁栄かのごとくケンカに明け暮れる物語はばかげているように見えるだろう。1960年代日活の新星であった高橋秀樹が南部役として中学の制服を着て、青春をかけた殴り合いのけんかをするのだから当然だ。カトリック

寄宿舎の女将の娘、道子が登場するが、道子という形で具象化された危険な性的領域を滑稽なほどの不器用さで回避し続けていく。

「鬼婆 (1964)」や「藪の中の黒猫 (1968)」といった同時期に作られた作品で知られ、左翼的思想に立つ新藤兼人によって書かれたオリジナルの SCRIPT にはより深い意図が込められていたのだが、8人からなる脚本家グループ「具流八郎」により大部分が書き換えられた。後に映画作成に移るのだが、「殺しの烙印 (1967)」をきっかけに鈴木は日活から解雇されてしまう。

「けんかえれじい」が訴えかけているのは、鈴木が主人公と同年の頃国を支配していたファシズムの誘惑に対する深刻な警告である。もし、鈴木 of 作風がばかげているというならば、それは映画の舞台、そして作成された激動の時代を反映しているだけに過ぎない。中核にあるメッセージはいたって真剣なものである。

歴史を伝える

ジョージ・クロスエイト

内山モニカの「ブライト・ベヨンド・ベアリング (2017)」、鳥屋 みずきの「ハウ・キャン・ユー・ノー・ウェア・ター・ゴー・イフ・ユー・ドゥ・ノット・ノー・ウェア・ユー・ハブ・ビーン (2017)」、しまだ ちえみの「ちよ (2019)」：これら三作品は全く異なる手法で語られるが、共通点がある。どの作品も監督の親戚にあたる女性によって語られた個人的な回想録というのが特徴だ。内山の母親は1990年代初頭にロサンゼルスで受けた不妊手術について、鳥屋の祖母は1940年代の自らの少女時代の戦時中の実体験を、しまだの祖母は八潮での生活について語るという趣向だ。世代間の遭遇から始まり、視覚的な語りの中で三つの手法が明確に形作られていく。それぞれ製作者の母性という形により伝えられる口述歴史の美的連鎖だともいえる。

内山は、母親が洗濯物を干すシーンをほぼ静止画で撮影している。母親を薄手のカーテンに覆われたガラスの引き戸越しに撮影する。ナレーションで語り聞こえる間、体や顔はぼやけていてはっきり映していない。常にベールがかかった状態で撮影されているので、人物をくっきりととらえることは難しい。それは物語が時間に覆われていることと似ている。彼女の詳細な記憶が個としての彼女をもっと知りたいと切望させる一方で、家事など母性の象徴がその切望をなえさせる。

鳥屋と祖母の対話の中で、相反する合の手やうながす声が時折聞こえる。遭遇をカメラにとらえるのではなく、祖母の思い出に調和する砂絵に命を吹き込んでいく。それは時には文字通りに、時には抽象的に描かれる。動画は三者間で対話されているかのように作られ、観客もその場にいるかの如く会話に引き込んでいく。始終穏やかな作品で、平穏と追憶、その有用性への結末に向かってゆっくり静かに進んでいく。

「ちよ」の中では、16mm フィルムに収められた地元の祭りといった田舎町八潮の日常生活を映し出すことで、時代を超越した郷愁に陥らせる。時折混じる会話から、祖母の夢や体育の授業、箸を上手く使う難しさについて窺えるが、個人的あるいは文化的な記憶ではない。しまだの言葉を借りると、この作品は同じ環境にいる年配女性のありふれたリズムに着眼し、「瞑想的な空間」を与えるものだという。この三作品は全く異なる方法で語られるが、どれも映画が人間関係、時間、記憶の間でどのような仲介役となれるのかを示す作品だと言える。

