



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

Kokutai

(2019)

by Ryushi Lindsay

Running Time: 11 mins

Pigs and Battleships

(1961)

by Shohei Imamura

Language: Japanese with English subtitles

Running Time: 108 mins

***Pigs and Battleships* by Isolde Standish**

Donald Richie makes the astute observation that historically in Japan there is a distinction between the 'official' version that the authorities and the public like to present to the world, and the 'real' version as depicted in Imamura Shohei's films; the 'official' version relates to the world of tea ceremony, kimono, *ukiyo*e prints and the Noh theatre. On celluloid, this version is exemplified in the films of Ozu Yasujiro with whom Imamura worked during his apprenticeship at Shochiku. Richie continues: 'The other Japan might, judging from Imamura's films be called the "real" version. His people [...] do not behave like "Japanese" because none of the rules of order and decorum insisted upon by the official version apply. These people, always from the so-called lower classes, do not know the meaning of fidelity or loyalty. They are completely natural [...] They are selfish, lusty, amoral, innocent, natural and all of the vitality of Japan comes from their numbers.

The black comedy, *Pigs and Battleships*, is set in and around the American naval base at Yokosuka which, for many Japanese of Imamura's generation, symbolised all the negative effects of American materialism and foreign occupation—prostitution and the criminal (*yakuza*) underworld. As Ogawa Toru comments, in this society 'people devour each other, therefore in *Pigs and Battleships*, the people eat the pig that ate the corpse'. *Pigs and Battleships* is just one film from a genre that became known as the 'base film'. This genre was originally derived from the 1946 novel by Tamura Taijiro, *Gates of Flesh*, which, quickly becoming a bestseller, was adapted to the stage and then the screen in 1948 with several subsequent film versions; the best known to Western audiences being Suzuki Seijun's 1964 version. Imamura returns to the symbolism offered by US military bases in two subsequent films, *Insect Woman* (1963) and the quasi-documentary *Post-War History of Japan as Told by a Bar Hostess* (1970). In these three films, pragmatic women from the 'lower' classes are at the centre of the narrative—Tomei from an impoverished northern farming family, and Madam Onboro from the Burakumin class. In reminiscing of his experiences in the 'black-market' days of the post-defeat period, Imamura makes the following comments which, in part, explains the centrality of these women to his films: 'I was eighteen at the end of the war. During the war women remained formal, tense and strong and never expressed their true selves (*hon'ne*), in the burnt-out black market at the end of the war, I was astonished to see the true selves of the women I came into contact with, which while living in the black market, they could express for the first time. [...] it is the

women who have the real power, because of this, my respect for women was strong. If women had to use their bodies as weapons in order to obtain rice then that was fine. After all there was no other way...’ As such, in *Pigs and Battleships* it is the young heroine Haruko (Yoshimura Jitsuko) who walks out of Yokosuka, and in so doing, rejects the materialism and corruption symbolised by the town. Her hapless boyfriend, the would-be *yakuza* Kinta (Nagato Hiroyuki), dies in a shootout during an absurdist pig stampede. The film ends as it begins with high-angle shots of the Yokosuka cityscape as the soundtrack reverberates to a naval tune. In this sense, the film’s ending advocates a classic liberal statement of self-reliance, and perhaps more importantly, self-worth.

Ryushi Lindsay in Conversation with Jordan Brooks

Jordan Brooks: The word *kokutai* can encapsulate many different ideas: sovereignty, national polity, the body politic, national entity, Japanese constitution, etc. What is yours, and how do you think the film represents this idea?

Ryushi Lindsay: I made the film before I had a title, and it was only later that I chanced upon the concept of *kokutai*—I had initially been toying with ideas relating to the body beautiful. I read *kokutai* to mean something between national essence and body politic, collecting individual citizens into one collective body; the *kanji* literally means nation and body. I aim to literalise this title by showing the baseball players as national bodies, that is bodies belonging to the nation, sites of spectacle that huge swathes of the population turn their attention to. Sports’ ability to unite is often celebrated, but I wish to approach it with more ambivalence.

JB: Did you do much research into the history of baseball in Japan to make this, or was the project more instinctual/reactionary than that?

RL: I was aware of nationalist and Class A war criminal Shōriki Matsutarō’s involvement in founding the professional Yomiuri Giants (still owned by the Yomiuri newspaper which Matsutarō took over in the 1920s). And I did some basic research into Japanese high school baseball, discovering the infamous 1942 ‘Phantom Koshien’ held by the Ministry of Education for the purpose of ‘encouragement of war’. For me, the film is more an interrogation of contemporary society and a gentle acknowledgement of Japan’s history and the debate surrounding the correct political label for pre-1945 *Shōwa* Japan, and less about baseball itself, so I did not delve too deeply into research on the sport.

JB: How do you see your finished film?

RL: Remarkably, I managed to make the film I set out to make, though editing was a challenge, having a lot of footage and no clear structure planned out in advance. Early cuts matched the first few minutes of Riefenstahl’s *Olympia* (1938), and I retained some of that structure when I rearranged it into the final sections of opening ceremony, play, media and spectators. I was still gripped by a fear that the film did not work when I had the final cut—It was lacking a punch and something to ground it in my thesis—until I tried laying in a Paul Dessau composition as a temp track. Suddenly the film felt unified.

JB: What would your dream legacy of this film be? To have the Japanese recognize the history of the imagery that surrounds high school baseball, or is it larger than that?

RL: I think there is some acknowledgement within Japan that there is something odd going on with high school baseball. Writing this, I found an article in the journal *Serial Fashion and Gender* from November 2000 criticising the militaristic marching and singing, and from a child-protection perspective, there is an ever-increasing debate surrounding the ideas of spirit and all-out play at Koshien. For many of the players, playing at Koshien is the highlight of their lives (aged 16-18), and they are expected to play until their bodies literally break.

Rather, I wish audiences to consider the imagery surrounding all large-scale sporting events. Flag waving and spectacular opening ceremonies are hardly unique to Japanese high school baseball, and rivalries become more intense once we move beyond youth sports. To quote George Orwell, 'Even if one didn't know from concrete examples (the 1936 Olympic Games, for instance) that international sporting contests lead to orgies of hatred, one could deduce it from general principles.' What role did the 2012 Olympics, labelled 'leftie multicultural crap' by Conservative MP Aidan Burley, actually play in the Brexit vote (I've opened a real can of worms here)? Why do we sing the national anthem at sporting events? Why has (at the time of writing) the rising sun flag not been banned from the 2020 Tokyo Olympics? Why wave flags at all?

國體

(2019)

監督: りゅうしリンゼイ

上映時間: 11 分

豚と軍艦

(1961)

監督 今村昌平

言語: 日本語、英語字幕

上映時間: 108 分

豚と軍艦

イソルデ・スタンディッシュ

歴史的に見て、日本は国や公的機関が世界一般に発信する「公式」と今村昌平が描写する「リアル」の両方の顔を持ち合わせ、そこにははっきりとした区別があるとドナルド・リッチーは指摘する。今村の言う「公式」は、茶道、着物、浮世絵、能楽といったものを指している。松竹座で修行中に今村が携わった小津安二郎の映画にもその例が見受けられる。「今村の映画から判断すると、『リアル』な日本のほうがより現実的であると言えるかもしれない。」そうリッチーは続ける。映画の中に登場する人々[中略]は、まったく「日本人」らしくない。それは、「公式」で当然とされているような秩序や礼儀正しさといった振る舞いが全くされていないからだ。いわゆる下層階級と呼ばれる人々で、忠実や忠誠心といった概念を持たない。全くの自然体である。[中略]彼らは、自分勝手に食欲で、不道徳で純真である。しかし、日本の活力の全てはそこから来るのだ。

ブラックコメディ「豚と戦艦 (1961)」は、横須賀のアメリカ海軍基地とその周辺が舞台となっているが、今村と同世代の日本人の多くにとって、この作品はアメリカの実利主義や海外侵略、売春、やくざといった闇世界におけるすべての負の象徴でもある。この社会では「人々は互いに食らいつく。だから、この作品の登場人物は死体を食べるブタを食すのだ」そう小川徹はコメントしている。

「豚と戦艦」は、「ベースフィルム」として知られるジャンルの一作品に位置付けられる。これはもともと田村泰次郎の小説「肉体の門 (1964)」から派生したジャンルだ。田村の小説はベストセラーとなり、舞台化された後、1948年に様々な監督の手で映画化された。ヨーロッパでもっとも馴染み深いのは鈴木清順により 1964年に手掛けられた作品であろう。

「につぼん昆虫記 (1963)」や準ドキュメンタリー「につぼん戦後史 マダムおんぼろの生活 (1970)」といった後続映画で今村はまた米軍基地が持つ象徴へと戻っていく。上記三作品には「下層階級」に実在する女性らが登場する。貧しい北部の農家の娘とめ - 部落民のオンボロ夫人

である。敗戦後の「闇市」での経験を思い起こし、今村は作品内での女性の位置づけについて以下のようなコメントを残している。「終戦時、私は18歳でした。戦争中の女性は常に張りつめていて、でも平静を装い力強く、終戦間近に燃え尽きた闇市でも決して本音を語ることはありませんでした。闇市に住んでいた当時に出会った女性たちが、初めて本音を語り真の自身を見せたことに大変驚きました。[中略] 本当に力を持つのは女性です。ですから、女性に対する敬意は強大なんです。もしも、米を手に入れるために体を武器として使わなければならなかったとしても、それは仕方のないこと。つまり、それ以外の方法はありませんでした。」「豚と戦艦」では、若いヒロイン、春子（吉村実子）が横須賀を去ることで、町にはびこる実利主義や墮落から逃れようとする。春子の不運なボーイフレンドであり、やくざの欣太（長門裕之）は銃撃戦で不条理の死を遂げる。映画の終盤には横須賀の街並みがハイアングルショットで映し出され、海軍の軍歌がBGMとして響き渡る。そういった意味で、作品のエンディングは自立、さらに言えば自尊に対する古典的な意味での開放を代弁しているのではないだろうか。

ジョーダン・ブルックスとの対談

ジョーダン・ブルックス：「コクタイ」という言葉は、主権、国家、政治団体、国自身、日本憲法等様々な意味で解釈ができますが、あなたの解釈はどれですか。そして、この映画では、どの意味合いで使われているのでしょうか。

りゅうし・リンゼイ：映画作成が先にあり、実は完成してからタイトルをつけました。後になってやっと「コクタイ」の概念について考えたんです。当初は、肉体美という方向性で構想していました。「コクタイ」という言葉を聞いて、まず、国民の本質とか政治団体といった意味合いを考えました。市民一人一人をまとめるとその集合体が団体を形成する。漢字を文字通り読むと、國(国)と體(体)ですよね。野球選手を国民団体、つまり国に属する団体と見立て、おびただしい数の人々が観客として試合に注目する。そんな発想でこの作品を文字通りに表現しようと試みました。スポーツの団結力は、しばしば称賛されますが、その両面性をもっと押し出したアプローチを目指したいと思っています。

ブルックス：映画作成にあたり、日本の野球界の歴史についても研究されたのでしょうか。それとも、もっと本能的な部分で制作を進められたのでしょうか。

リンゼイ：国家主義者でA級戦犯の正力松太郎がプロ野球の読売ジャイアンツ(1920年代に正力が買い受けた読売新聞所属のチーム)設立に関与していることは知っていました。そして、高校野球に関する研究を行う中、「戦争奨励」を目的で文部省が開催した1942年の悪名高い「幻想甲子園」についての記事を見つけました。この映画は、私にとって現代社会への尋問であり、日本の歴史の認識であり、それから1945年以前の昭和日本における正しい政治的認識をめぐる議論を目的としています。昭和初期の日本で野球はまだあまり知られていなかったのも、スポーツに関してはあまり掘り下げて研究しませんでした。

ブルックス：映画が完成してどのように感じられていますか。

リンゼイ：とにかくたくさん映像があり、また事前にきちんと構成が推敲されていなかったのも、編集はとても大変でしたが、作りたかったように完成できて驚いています。冒頭場面では、リーフェンシュタール作「オリンピア(1938年)」の最初の数分を取り入れましたし、開会式、競技、メディア、観客と再構成した時にも一部を使用しまし

た。ずっとどこかパンチに欠け、議論が地についていない感覚があり、最終的に作品として成り立つのかという恐怖に悩まされていましたが、パウル・デッサウの曲をサウンドトラックとして使ってみたことで一気に好転しました。全てが急にまとまったんです。

ブルックス : この映画であなたが次世代に残したいメッセージは何ですか。高校野球を取りまく歴史を認識させることですか。それとも、もっと壮大なことでしょうか。

リンゼイ : 高校野球という場で何か奇妙なことがまかり通っているという感覚は日本人なら誰にでもあると思います。2000年11月刊行の雑誌に軍隊行進と国歌に関する批判が書かれているのを見つけました。子供の保護という観点から甲子園精神をめぐる議論は後を絶ちません。高校球児にとって甲子園に立つことは人生の頂点であり、文字通り体が壊れるまで戦うことを要求されます。

この作品を通して、大規模なスポーツ大会の在り方を視聴者に再検討していただけたらと思います。国旗を振っての応援や壮大な開会式は日本の高校野球に限ったものではありませんし、他のスポーツの現場においても勝ち負けの競い合いは激化しています。ジョージ・オーウェルの言葉を引用すると、具体的な例（例えば1936年のオリンピック大会）を知らずとも、国際スポーツ競技が怨恨を増長しうるのは一般的な原則から推測できます。保守党議員のエイダン・バーリーによって「左翼の多文化集^{たわごと}団の戯言」とさえ言われた2012年のオリンピックは、ブレクジットを問う国民投票でどのような役割を果たしたのでしょうか。スポーツ大会で国歌を歌うのはなぜなのでしょう。2020年東京オリンピックで（執筆時点）日の丸が禁止されていないのはどうしてでしょう。そもそも、なぜ国旗を振るのでしょうかね。

