

FIAFカルタヘナ総会報告 A Report on the 53rd FIAF Congress in Cartagena

FIAFの新しい挑戦: 保存対象としてのアマチュア映画

岡島 尚志
Hisashi Okajima

連載: フィルム・アーカイブ の諸問題 第14回

本年の第53回国際フィルム・アーカイヴ連盟(FIAF)年次総会は、4月20日から4月26日まで、コロンビア北部の都市カルタヘナ・デ・インディアスで開催された。地理的な条件もあって、出席者は例年に比べて少なく、世界の国・地域から約120名のアーキヴィスト、ゲスト・スピーカーが集まるにとどまったが、議論やプレゼンテーションの内容は例年通りきわめて興味深いものとなった(7頁の別表1の「シンポジウムの主な内容」及び8頁の別表2の「FIAFのその他の話題」を参照)。

コロンビアは、国内ではじめて映画が上映されて100周年にあたる記念すべき年である。1997年にFIAF総会を誘致したわけだが、中南米圏にとっては、キューバ(1990年)、ウルグアイ(1992年)に次いで8年間に3度目の開催となり、これは、経済的、社会的にさまざまな問題を抱えるこの地域の国々が、しかし、それぞれの自国映画文化遺産の保存に、近年、とりわけ重大な関心を寄せていることの表われでもある。なお、今号ではこうした流れをフォローするものとして、中南米圏でもっとも優れた映

画保存事業を行なっているメキシコのケースを9頁に報告しているのでご一読願いたい。

FIAF総会は、毎回、映画保存についての緊急かつ重要なテーマを選んでシンポジウムを開催している。第52回エルサレム総会では、「フィルム・アーカイブの法的権利」がシンポジウム・テーマとなったが(本誌第8号参照)、今回のテーマはアマチュア映画についてである(正式には「屋根裏部屋を探して: アマチュア映画の保存」"Out of the Attic: Archiving Amateur Film")。

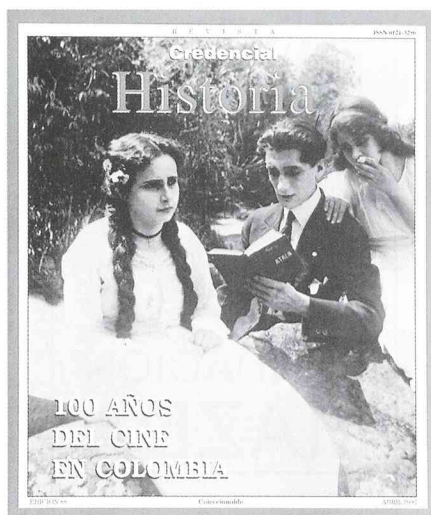
このテーマが選ばれたのには二つの大きな理由が考えられる。一つは、歴史上、特に映画生産大国ではアマチュア映画という分野が劇映画やプロフェッショナルによる映画に比べて、映画保存の対象として明かに冷遇されてきたからである(正確に言えば劇映画やプロの映画の保存を優先せざるを得なかったために手付かずとなってしまったというのが、より真相に近いだろう)。劇映画を中心にしたプロフェッショナル・フィルムの保存がとりえず法的にもアーカイブの力量的にも軌道に乗るようになってきた国——多くはないが——にとっては、収集・保存の範囲を広げ、アマチュア作品のアーカイビングを体系化することが次の重要な課題となるのは当然である。しかも、長年にわたる世界のフィルム・アーカイブ/シネマテーク運動や映画史への興味の増大と、近年の飛躍的な映像メディアの進歩・拡大とが合い俟って、映画会社や権利者にとっても、長期的にみれば映画保存の経済的メリットが保証されつつある現在、先進諸国では商業フィルム・アーカイブ(例えば、シネマテーク・ゴモン)や映画会社自身が積極的に映画保存を行なうところ(ディズニー社はこうした会社の先駆的な例といい得る)も着実に増えており、畢竟、公的なアーカイブの興味がより非商業的なもの——例えばアマチュア映画——へと拡大することになるのである。² 分かり易くニューヨーク近代美術館(MOMA)映画部の歴史を例に引いても、グリフィス作品などの保存から始まったそのアーカイブ事業は、時代と共に対象が拡がり、仕事の質も向上していくなかで、近年は特に、スタジオとの厳密な契約に基づいて重要な長篇劇映画の高度な保存・復元を行なうという方向性と、アンディ・ウォーホルら優れた個人映画作家(=映画産業外映画作家)をミュージアム・ポリシーの範囲内でそれにふさわしく遇するという方向性との二極に分化してきており、その向こう側に「アマチュア映画」という課題が見え隠れしているとさえいい得るだろ

う。MOMA映画部が同映画ビデオ部となったのも、ある意味でこうしたトレンドの一環である。

もう一つの理由は、映画産業のほとんどない国・地域のアーカイブもしくはいわゆる「小さなアーカイブ」では、その映像遺産の主要な部分がアマチュア映画によって構成されているという事実があるからである。イギリスを例にとった場合、ロンドンのナショナル・フィルム&テレビジョン・アーカイブ(以下、NFTVA)は連合王国全体の映画・テレビ遺産の保存に責任を持つようとしてきており、これは戦争関係の映像を管理する帝国戦争博物館(IWM)映画ビデオ・アーカイブの仕事と補完的に機能することで、これまできわめて大きな成果を上げているが、ウェールズ独自の映像、スコットランド独自の映像という点まではカバーするに至っていない。ウェールズ映画テレビ・アーカイブやスコティッシュ・フィルム・アーカイブの活動はまさにこうしたエスニック・マテリアル、エスノグラフィック・マテリアルの収集・保存を専門としており、当然のことながらアマチュア映画がコレクションの中心となる。映画産業や既成の映画美学の範疇からは無視されやすいそれらの映像も、ある民族、コミュニティにとってはアイデンティティに関わる重要な遺産となるのである。それはまた、パトリシア・ツィーマーマンがその講演(別表1-⑪)で指摘したように、「(フィルム・アーカイブ運動にとっても)グローバリゼーションのなかで「ローカル」の意味が問われている現代」の状況にも符号している。さらにいえば、世界のすべての国・地域で適切な映画保存が行なわれるようになることを目標に掲げているFIAFにとって、「小さなアーカイブ」や映画産業のない国・地域のアーカイブの存在が年々その重要度を増してきているという事情もある。

そうした二つの意味でこのテーマ選択は、1993年のモ・イ・ラナ総会(ノルウェー)が「ニュース映画」³をシンポジウム・テーマに選んだことと同根の認識に基づいており、またその延長線上にある。フィクションからノンフィクションへ、さらにドキュメンタリーからニューズリールへと、プラグマティックに保存対象を拡大しようとしてきたFIAFは、ここに来てさらにプロフェッショナルからアマチュアへというシフトをフィルム・アーカイブ・サイエンスの領域に含めようとしているのである。

次頁以降の文章は、このシンポジウムで議論されたことを吟味しながら、アマチュア映画保存の可能性や問題点を探ろうとするものである。



コロンビアにおける映画渡来百年のパンフレット

「ところでみなさん、わたしたちはくアマチュア・フィルム・アーキヴィストなのでしょうか?それともくアマチュア・フィルム・アーキヴィストなのでしょうか?」(ヴォルフガング・クラウエ)

さまざまな問題をはらんでいるアマチュア映画が、しかし如何に貴重な歴史資料であり、文化遺産であるかという事実を、今回のシンポジウムでもっとも端的に雄弁に語ったのは、おそらくヴォルフガング・クラウエ(FIAF名誉会員、元FIAF会長、旧東ドイツ国立フィルム・アーカイブ館長)であろう。彼の講演「全体主義体制下のアマチュア映画:ドイツの場合」(別表1-③)の内容は、概ね次のようなものである。

12年のナチ時代と40年に及ぶ社会主義体制という二つの独裁的政治システムに支配されたドイツ(旧東ドイツ)の下で、アマチュア映画作りは実に巧妙に管理された。

ナチズムであれ社会主義であれ、アマチュア映画作りを管理する手法は同じようなものだ。両体制下で、永きにわたって16mmカメラの購入には登録が必要であったし(1989年までビデオカメラは一般に販売されなかった)、また、政治システムに組み込まれた「アマチュア映画のクラブ」が組織され、しかも、こうした組織への加入は強制的なものであった。

為政者は体制の維持にとって役に立ち危険でもあるというアマチュア映画の両義性に気付いていた。東独の場合、「全ての国民はその芸術的才能を発揮する機会が与えられる」という「ユートピア」としての建前のもと、管理されたアマチュア映画製作はむしろ政府によって奨励され、実際、何百ものアマチュア映画クラブや工房が作られる一方で、現像所は常に国家によって統制されていた。

アマチュア映画は公的なプロフェッショナル映画に対するカウンターカルチャーになり得たかという問いに対する答えはイエスでもノーでもある。カメラをもった多くのアマチュアが、自ら進んで、あるいは自主検閲的にきわめて「体制的な」映像を撮ったという事実はあるし、一方で、公式ニュース映画などでは固く禁止されていた連合軍による空襲(例えば1942年2月のドレスデン大空襲)やその結果としての町の破壊などは、アマチュアによって撮影されているからである。

東独はその管理システムの性格上、あらゆるプロの映画をほぼ完璧に保存することができたが、アマチュア映画については一部の欠落があり、これらを今日の統一ドイツで収集し、歴史資料として保存することは今後の大きな課題である。

彼の講演は、われわれがイメージするアマチュア映画＝ホームムービーとも、プロの映画の予備軍となり得るアマチュア映画＝自主映画とも少々異なる、「統制されたプライベートフィルム」としてのアマチュア映画が存在し、それが不幸な出自であるにもかかわらず、また、プロフェッショナルな映画文化に対するカウンターとして機能することが少なかったにもかかわらず、今やきわめて重要な歴史・文化資料となりつつあることを教えてくれる。いささか大袈裟に言えば、それは20世紀という時代とその代表的なメディアたる映画のもっとも奇妙な接点に生まれた何物かだったのだろう。

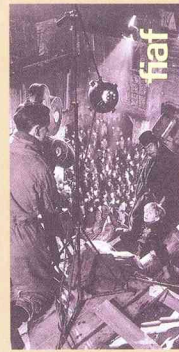
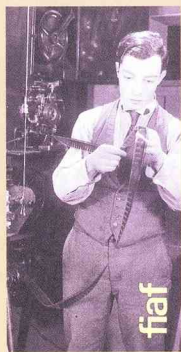
「アマチュア映画」の定義

こうした特殊なアマチュア映画からはひとまず離れて、「アマチュア映画とは何か」を考えてみよう。この問いに答えることは簡単でもあり困難でもある。メリアン・ゴメスが述べるように(別表1-⑧)、有体に言えばそれは、「カメラを生活の糧として用いない個人または複数の個人によって撮影された映画」である。しかし、それが実際にいかなる映画領域を意味するかという問題になると別の議論が必要になる。

なお、後述するように、ツィーマンによれば、映画史初期には、カメラマンがプロであっても上映の仕方が「内輪」であることによってアマチュア映画の範疇に入れたくなるようなフィルムも存在する。したがって、別の言い方でゴメスの定義を補足すれば、「商業的に撮影されても、その上映の仕方によってはアマチュア映画と呼び得る」ことになろう。逆にアマチュアが撮影しても商業的に使用(別のコンテキストへの挿入等の再構成、媒体の変更を含む)されれば、プロフェッショナル映画として分類すべき場合もある、ということになる。

「アマチュア映画の領域」を議論するために、まず多様な関連用語の吟味や他の映画カテゴリーとの関係のポイントをアトランダムに記述してみよう。

1. ラテン語の「アマーレ＝愛」に由来するアマチュアという言葉は、その対概念としてプロフェッショナルという語を持つ。アマチュア映画とプロフェッショナル映画の関係をみると、おそらくとりわけ映画史の初めと近年以降については、その違いがよりあいまいである。
2. ここでいう「アマチュア映画」という日本語は「アマチュア・フィルム」の訳語でもあるが、それは、例えば「ホームムービー」と「ホームビデオ」という語を峻別すべきだという技術形式論の立場に立てば、明かにビデオや最新のデジタル機器にまで繋がるアマチュア映像メディアの広がりに対応することができない(ただし、世界の映画保存の現実在即していえば、今のところ、どこかのアーカイブでも戦前の素材を収集し保存するだけで手一杯であるから、実質上「アマチュア映画(フィルム)」という言葉で支障をきたすということはないが)。
3. 類語だけ見てもノンプロフェッショナル映画、プライベート・フィルム等があって微妙に意味内容の違いがあるし、日本ではかつて「小型映画」という言葉も使われたし、プロ/アマの境界領域にはインディペンデント映画、「自主映画」等のタームもある。
4. 「狭いフィルム幅のフォーマット(narrow-gauge formats)」という技術的な呼び方は、メンタリティあるいはスピリットとしてのアマチュア映画を説明しない(35mmフィルムで作るアマチュア作品もありえるし、見方によっては映画草創期の作り手はすべてアマチュア映画作家だということもできる)。
5. アマチュア映画の意味内容を一般的あるいは典型的に明示する「ホームムービー」あるいは「ファミリーフィルム」という言葉は、しかし当然ながら、アマチュア映画の全体を示すわけではない。
6. プロフェッショナルがアマチュア映画を撮影することは、アカデミー・フィルム・アーカイヴ⁴のプレゼンテーション、「ハリウッドの



FIAF広報用リーフレット/左から、英語版、フランス語版、スペイン語版

プロたちによるアマチュア映画」(別表1-⑫)を見るまでもなく頻繁に起こる事態でもある。こうした「撮影の舞台裏」映画の他に、同アーカイヴが所蔵する監督やプロデューサーのホームムービーはもちろんのこと、アウトテーク、特殊効果のデモフィルム、スクリーン・テスト、アカデミー賞の放送やその舞台裏を撮ったフッター、プレス用映像、コスチューム・テスト、メイクアップ・テストなども、入れるべき範疇がない以上、一部は広義のアマチュア映画に含めることができるかもしれない。

7. アマチュア映画がフィクション(劇仕立て)になることは珍しくなく、また、「実験映画」という言葉で代表される映画史上の産業外映画、反(非)エスタブリッシュメント映画の歴史も、さらに、今日の日本では産業内映画の代表であるアニメーション映画の歴史も、ともにアマチュア映画史と切離できない結びつきを持っている。NFCが復元した荻野茂二作品などは、まさにそうした事例の典型であろう(別表1-⑩)。
8. ニュース映画との関係も一考に値するだろう。アマチュア映画とニュース映画は作者が無名あるいは無記名であることが多いという点で、かなり似ている。そしてなによりもケネディ大統領やラビン首相の暗殺を例にとるまでもなく、「プロが捉えられなかった瞬間、アングルを提供するものとしてのアマチュア映画」(ロジャー・スミザー、別表1-①)が、結果的にオフィシャルな、あるいは商業報道的なニュース映画を構成する最も重要な要素となることは近年ますます多くなって来ている。

結局、アマチュア映画とは(とりわけフィルム・アーカイヴにとってのそれは)、前述の正當かつ一般的な定義をその周縁で曖昧化しながら、「定義を探す以前にまずもってその実態を把握し検証すべきひとつの概念」(ニコ・デ・クラーク、別表1-②)としてわれわれの前に存在し増殖し続けているといい得るだろう。

「アマチュア映画」の歴史

「19世紀にあつて、自転車から絵画、演劇までさまざまな形をとったアマチュアリズムは、当

時の企業資本主義から除外されたあらゆる不定形なもの——情熱、自主性、創造性、想像力、プライバシー、家族生活——をその血肉の仲間としながら、前世紀末に映画と出会うことになった」と述べるツィーマンは、アマチュア映画——アメリカを中心にしたモデル——の歴史を、次の4期に分けて説明しているので紹介しておこう(別表1-⑪)。ただし、これはいわゆるアマチュア映画の技術史ではない。

1. 映画の誕生から1923年頃まで

リュミエール以降、四半世紀ほどの間にアマチュア映画に関するさまざまなフォーマットや新技術の開発が主にヨーロッパの発明家によって相次いだ。この時期の「アマチュア映画」という言葉は主に技術用語として限定的に使用され、(1)大統領、王、皇帝あるいは大会社の重役たちといったエリート階層の家族生活のクロニクルを〈プロフェッショナル〉が35mmフィルムで記録したもの、(2)9.5mmからグラス・プレート[例えばカマトグラフ等]までさまざまなフォーマットに残されたファミリーフィルムや実写、という二つのカテゴリーに大別できる。(1)の場合、当時のアマチュアとプロフェッショナルを分ける明確な要素は、どのように見せ、誰が見るのかという点に収斂される。

2. 1920年代から第二次世界大戦まで

1923年、ベル&ハウエルとイーストマン・コダックは16mmをアマチュア映画のスタンダードとするために手を組んだが、これは実質的なアマチュア市場の独占を目論むものでもあった。16mmの規格標準化によって、アマチュア映画はより一般向け、個人向けになっていった。第二次世界大戦までのこの時代、美学的な意味におけるアマチュア映画の領域は、いくつかの例外を除けば、単純に「ハリウッド映画ではないもの」と定義してよい。それは新しい芸術形式の可能性として期待された一方で、実際にはハリウッド・モデルの模倣こそが優れたアマチュア映画とみなされるという伝統を生んだ。

3. 戦争の時代

アマチュア・カメラは飛行機や銃器とともに戦場に出ることになった。米軍は16mm機材を徴用し、ハリウッドのカメラマンはその使い方の訓練に駆り出された。ガンとカメラは兵士の視線を共有し、時に同義語となった。

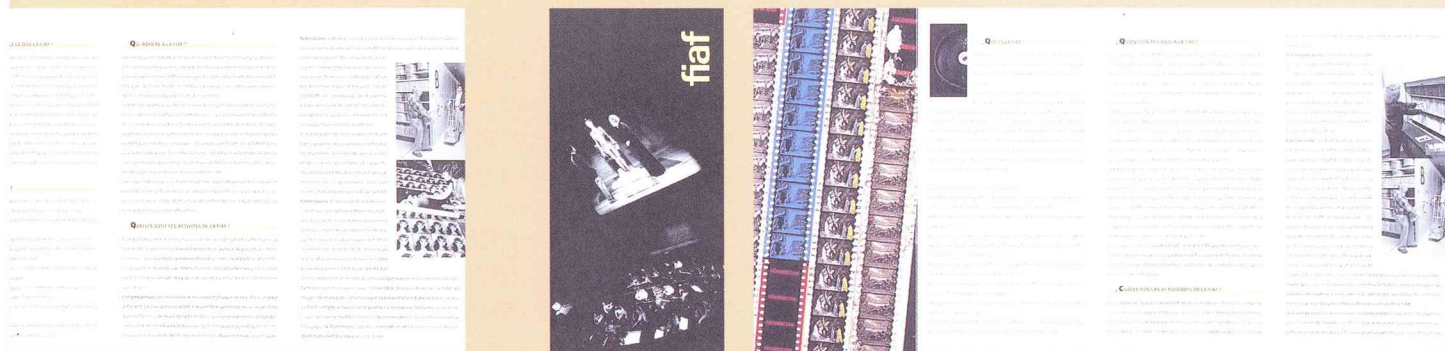
4. 戦後以降

戦争が終り1950年代になると、アマチュア映画は小市民的核家族の内部に埋没し、外の世界から切り離されていく。アマチュア映画はホームムービーに変わった。アマチュア映画作りは庭いじりと同じようなマイホーム主義的行動の一つとなった。8mmという新しいフォーマットの出現は、作り手のイメージ・コントロール能力に応じてアマチュアリズムの内部にヒエラルキーを生み出すことになった。その後、機材の小型化と操作の簡易化はますます進み、それに連れてアマチュア映画はますます家族を主題とする傾向を強めている。

こうした歴史記述が妥当であるかについてはここで触れないが、少なくともアマチュア映画の中で量的に主流をなすものを時代別に明確化しようとしている点では、フィルム・アーカイヴにとって有益な分析だと評価して良いだろう。

「アマチュア映画」とフィルム・アーカイヴ

アマチュア映画の保存に関する最大の、そして明白な問題点は、その量があまりにも膨大なことである(しかも、何がどこにあるのかを特定するのがきわめて困難である)。そして、仮に、公的なアーカイヴがアマチュア映画の無制限かつ網羅的な収集と保存を事業として開始することを宣言すれば、日を置かずそのアーカイヴは押し寄せるその量によって破綻してしまうだろう。それが、自国の劇、記録、ニュース、といったあらゆるプロフェッショナルな映画遺産の安全保管のために献身的に働いている世界の「フィルム・アーキヴィストにとっての新たな悪夢」(パオロ・ケルキ・ウザイ、別表1-①)となることは明かである。重要なのは〈ナチュラル・ロス〉の歴史を経て残されたものから、何を選んで公的に保存するかの基準を



検討し、いかにアーカイヴが通常行なっている保存事業システムのなかにのせていくか、である。いうまでもなく、「全体主義国家」以外ではアマチュア映画に関する限り、法定納付制度はほとんど無力でしかない。

●収集のポリシー

ジャネット・マクベイン(スコティッシュ・フィルム・アーカイヴ、別表1-④)は、実効性のあるアキュジション・ポリシーを構築するために、その基礎となりえる選別基準として次のような4項目を提案している。

1. ある特定の映画作家の作家性を反映する初期作品として、すなわちその作家の全作品(ウーブル)の部分としてみなすことができるアマチュア・フィルム
2. 作品それ自体の価値として、映画芸術として、プロフェッショナルやアマチュア作家たちに評価されたアマチュア・フィルム
3. スタジオ・システムの外側にある映画作りの文化を、ジャンルとしてあるいは作品群として反映しているアマチュア・フィルム
4. 確立した価値観や権威の側からよりはむしろ「下」からの文化的ビジョンを提示するようなアマチュア・フィルム

こうした興味深いクライテリアは、しかし、スコットランド・アマチュア映画祭のように、「題名を付けた作品が一般に公開され」「(マイケル・パウエルのような)プロの審査員が審査して賞を与え」「(後に有名になった)ノーマン・マクラレンからロバート・ゼメキスに至る)アマチュア作家の名前など、手掛かりとなる記録が残されている」という例外的なケース——換言すればあらかじめある程度選択されているケース——を基にしている以上、前述したような広大な領域にわたるアマチュア映画全体には完全には適用できないだろう。

いづれにせよ、アマチュア作家自身や家族、遺族が(とりわけ引越越し、家の改築などの機会に)フィルムを「捨てないこと」を啓蒙する必要性は今後ますます大きくなるだろう。また、一部のアーカイヴが実施しているように、貴重なアマチュア映画が寄贈されるに際して、寄贈者に対してビデオ・コピーを各一本提供すると

いうサービスを行なう必要性を考慮すべきだという声もある。

●目録化、情報化の困難さ

M・ゴメスの考えるアマチュア映画の4つのタイプ別カテゴリーは、次のようなものである。

1. ファミリーフィルム/ホームムービー
2. 団体やクラブなどのメンバーとその活動の記録
3. ある特定の興味、主題を記録するために撮影されたもの
4. 上記の3種が一部またはすべて混合したもの

そして、その4つに共通する2つの要素は、

1. 眼前のフィルムが現存する唯一の素材で、複製物があることはほとんどない。
2. ほとんどの場合、誰がいつ何のためにどこで撮影し、誰があるいは何が写っているのか、といった基本的な情報が欠落している。

という、フィルム・アーキヴィストにとってはきわめて厄介なものである。フィルムグラフィアーが存在しないばかりか、多くの素材にはタイトルさえない。さらに、プロの映画がその無声時代を終えるのは1930年前後だが、アマチュア映画の多くはその後40年以上にわたって無声のまま存続していったため、音による情報も望めない場合がほとんどである。実際にノースウェスト・フィルム・アーカイヴを例にとれば、所蔵するアマチュア・フッテージの実に93%が無声で一切のタイトルがないものだという。

その意味でアマチュア映画のカatalogーにとって、寄贈家族などの協力はきわめて大切である。撮影者の日記、書簡、写真アルバム、スクラップブック、家系図などの助けを借りて「探偵のような仕事」をしなければならないことも多い。また、古いアマチュア映画は地方の名士、有力者(町長、金持ちなど)が被写体になっている場合が多いため、地方図書館、行政機関などでの綿密な調査が必要になるし、郷土史家、特定分野の専門家(乗物が撮影されることは頻繁にあるので、その地方の交通

システムの専門家などは特に有益)の協力も見逃せないだろう。

●保存・復元処理と公開上映の問題点

「狭いフィルム幅のフォーマット(narrow-gauge formats)」の保存・復元は技術的には他の映画ジャンルのそれと変わるものではない。ほとんどのアーカイヴでは、8mm等のオリジナルから16mmネガを作り、同時に16mmのビューイング・コピーを作成し、必要に応じてビデオ・コピーも作成する。オリジナルが9.5mmで字幕等がある場合、転写されたビューイング・コピー上では字幕のストレッチを行なう必要も出てくるだろうし、ビデオの場合、みかけの速度(fps)の調整もしたほうが良い。多くの場合、35mmを使った保存・復元は量的/経済的にも消極的にならざるを得ないことが多い。Catalogーにとってもブリザー・ヴェイシオニストにとっても、オリジナル・フォーマットのまま上映できる映写機の確保と保守は欠かせない。その場合、映写ランプなどの消耗品、周辺機器の確保も重要なポイントとなる。

上映に関してはオリジナルの上映環境をそのまま再現することが好ましく、FIAFはこの精神をアマチュア映画にもでき得る限り尊重すべきだという点で一致しているが、それが困難な場合もやはり多い。實際上、「アマチュア映画の保存や情報化に関する限り、ビデオやデジタル技術はわれわれの味方だと考え、積極的に活用すべきだ」(クライド・ジヴォンズ、別表1-①)との意見は説得力があるだろう(かといって、8mmをビデオに転写してオリジナルを破棄するといった反アーカイヴ的な仕事は厳に慎まなければならない!)。公開上映や第三者からのアクセス要求についてはアマチュア映画というジャンルの性格上、プライバシーを侵害する可能性が少なくないので繊細な対応が求められるのは当然である。

「アマチュア映画」を越えて

デイヴィッド・フランシス(米議会図書館映画放送録音物部、別表1-①)は、フィルム・アーカイヴがアマチュア映画を考える上で、「シネマ・オブ・レコード」(cinema of record)という、より広範な概念が有効である可能性を示した。これは、アマチュアかプロであるかを



シンポジウム基調討論のパネル

区別しない概念で、例えば、銀行の監視カメラが捉える映像さえも内包することができるものである。

この概念のなかではカメラが何かを記録さえすればプロ/アマの区別などは起きないので、記録内容の重要度だけが保存対象を選別するクライテリアとなり得る。実際に人が操作しない24時間監視カメラが、プロにもアマチュアにも絶対に捉えられない犯罪の瞬間を記録することは良く知られているところである。

この概念は、アマチュア映画についての考察が、常にプロフェッショナル映画との関係性のなかでの議論となり、結果的に〈プロ、フィクション、「大型」〉といった映画の、〈アマチュア、ノンフィクション、「小型」〉といった映画に対する優位を固定化することになってしまうという袋小路を理論的に解決する道筋を暗示するものではある。ただし、概念の拡大が「フィルム・アーキヴィストにとってのさらなる悪夢」を招くことも事実で、慎重な検討が必要となる。

フィルム・アーカイブ運動の不幸な歴史をみる限り、映画がマージナルなメディア/アート/現象として扱われてきたことは明かであるが、アマチュア映画は中でもさらにマージナルであることを強いられてきた。その意味で、アマチュア映画について考えることは、映画というメディア/アート/現象の周縁性を掘り

下げて考えることでもある。

ツィーママンは、そうしたアマチュア映画の周縁性を近現代史の文脈に「構造主義的(ファッショナブル)」に位置付けるその試みの中で、ビル・ゲーツの「わたしがやっているのは、CD-ROMやインターネットによるイメージの私有化(privatization)を通して、イメージを民主化(democratization)することなのだ」という発言を引用しているが、こうした引用自体の中にフィルム・アーキヴィストはすでにアマチュア映画保存の苦渋を感じ取ってしまう。映画がマージナルで、アマチュア映画がとりわけマージナルである以上、その網羅的な保存などは、私有財産や民主主義の制限でもしないことには不可能にさえ思われる。確かに新しい電子メディアやデジタル・テクノロジーは、私有化=民主化を実現しつつ網羅的な保存を実現する多くの可能性をもっているが、それは(ペーター・クーベルカに代表される伝統的なアーキヴィストにとっては)映画保存の倫理を破壊するものでもある。周縁メディアであるからニューメディアに頼っても良いという議論にはならないし、ニューメディアの助けなしに周縁メディアの十全な保存は考えにくい、という相矛盾する問題を抱えているのがアマチュア映画の保存なのである。

いづれにせよ、かつては金持ちの道楽や名士とその家族の記録のために始まったアマチュア映画が、大衆化(privatization/democratization)のプロセスを経て、今や非公式な歴史を構成する貴重な資料として、「新しい歴史のソース」(1898年3月のボレスワフ・マチェフスキによる言葉)の典型として、フィルム・アーカイブの保存対象になろうとしている現在、地方自治体や都市単位の映像アーカイブの必要性がますます増大していることは、ここで特に強調しておくべきだろう。映画保存の先進国や映画産業のない国では、ナショナル・フィルム・アーカイブからコミュニティ/リージョナル・フィルム・アーカイブへというシフトが起きつつあることは冒頭で述べたが、こうした世界の新しい動きについては、例えば「映像保

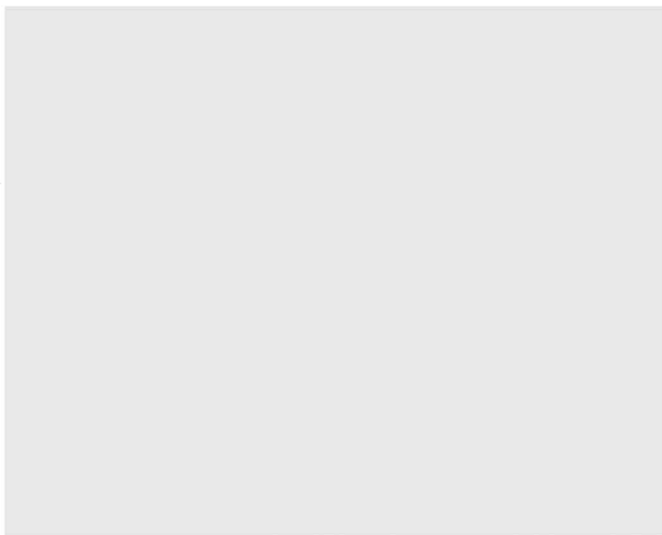
存司書」のような人材の育成問題とともに、わが国でも真剣に考えていくべきではないだろう。

冒頭で述べたヴォルフガング・クラウエは、「40年にわたって〈プロの〉アーキヴィストとして過ごした後の最後の告白」として自身の講演を次のような言葉で結んだ……。

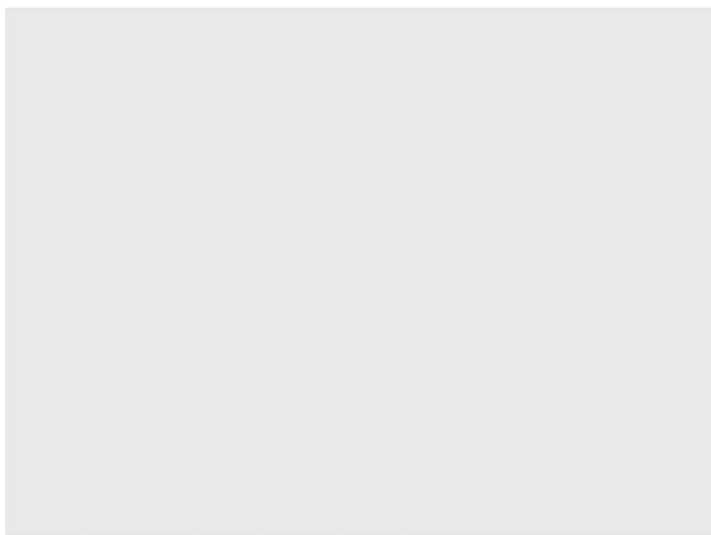
「この仕事を再び初めからやり直すチャンスがあれば、わたしはアマチュアたちによって作られた映像にもっとずっと注目することだろう。」

註

- 1 コロンビアには、サンタフェ・デ・ボゴタにあって今回のホストとなったFIAFの正会員コロンビア映画遺産協会(Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano、代表=ホルヘ・ニエト)の外に、バランキヤには準会員シネマテカ・デル・カリベ(Fundación Cinemateca del Caribe)、さらにボゴタにはもう一つ、賛助会員のシネマテカ・ディストリアル(Cinemateca Distrial)という機関があって、すべてFIAFに参加している。
- 2 余談ながら、FIAFおよび加盟各アーカイブは、あらゆる意味で非商業をそのモットーとしているが、アメリカのように映画産業が大きな力を維持している国では、すべてが非商業的に行なわれるということはあり得ない。例えば、アーカイブがある作品に高レベルの保存処置を施すためにはスタジオとの協力は不可欠になり、それはとりも直さず「商業行為」を内包することになってしまう。こうした事実を踏まえ、現に北米を中心にした映画保存関係者は、FIAFや同テクニカル・コミッション北米部会とは別に、AMIA(Association of Moving Image Archivists)のような団体を組織して、商業・非商業、民・官、映画界の内・外、対象媒体のフィルム・非フィルムを問わず、映像アーカイビングに関するさまざまな議論や情報交換を行なっている。AMIAに対して商業主義的であるというヨーロッパ・アーカイブからの批判がある一方で、アメリカからはFIAFが映画産業の理解に乏しいヨーロッパ中心主義であるとの批判も一部にある。
- 3 このシンポジウムをまとめた書籍「Newsreel in Film Archives」はNFC図書館の開架コーナーで閲覧可能。
- 4 97年4月現在、同アーカイブが所蔵する長短篇映画の基本コレクションは全体で約25,000アイテムに達し、その内14,000がデータベース化されている。こうした数字に計上されない膨大な「ハリウッドの舞台裏」コレクションの一部が今回のプレゼンテーションで上映の運びとなった。
- 5 アメリカでは、コダックが同録エクササウンドシステムを発表したのが1973年、日本ではチノンがサウンド8mmカメラを発売したのが1974年、フジが同録シングル8を発売したのは1976年。8mmカメラの販売台数がピークを迎えたのは1975年で、同年ソニーからビデオのベータが、翌76年にはVHSがそれぞれ発表された(西嶋憲生、西村智弘・共編「日本実験映像年表」、『日本実験映像40年史』所収、1994年刊)。



シンポジウムの様子(ボブ・ローゼンほか)



ジェネラル・アセンブリー(右端はミシェル・オバール会長)

別表1：シンポジウムの主な内容

(4月21日、22日、23日)

①基調討論「アーカイブの視点から見たアマチュア映画」

パネル：クライド・ジヴォンズ(NFTVA)、エヴァ・オルバンツ(ドイツ・キネマテーク)、パオロ・ケルキ・ウザイ(ジョージ・イーストマン・ハウス映画部、以下GEH)、イバン・トルヒージョ・ポリオ(墨/フィルモテカ・デ・ラUNAM、以下UNAMフィルモテカ)、岡島尚志(NFC)

アマチュア映画とはそもそも何か、どう定義すべきか、その保存をいかに考えるべきか等、シンポジウムで議論すべき基本的な枠組みを問題提起するもの。

②「アマチュア映画と植民地主義」

講師：ニコ・デ・クラーク(オランダ映画博物館)

インドネシアがオランダの植民地だった時代に、陸軍のJ.C.ラムスターという人物が撮影したアマチュア素材を紹介しながら、植民地における映像とそこに現われる「他者の視線」を分析する。

③「全体主義体制下のアマチュア映画：ドイツの場合」

講師：ヴォルフガング・クラウエ(FIAF名誉会員)

「ナチズムと社会主義という二つの独裁政治体制」を経験した東独で、アマチュア映画製作はどのように管理され、あるいは奨励され、組織化され、そしてどのような映像史料として残されたかを現存するフッテージを通して考える。

④「スコットランドのアマチュア映画祭がもたらしたもの」

講師：ジャネット・マクベイン(スコティッシュ・フィルム・アーカイヴ)

1933年に世界最初のコンペティション形式のアマチュア映画祭として創設され、84年にその幕を閉じたスコットランド・アマチュア映画祭の歴史をクリップとともに振り返り、同映画祭がスコットランドの映画文化に果たした役割を考察する。

⑤「アマチュア映画：哲学的考察の試み」

講師：ロジェ・オダン(ソルボンヌ大学教授)

アマチュア映画の代表的形式としてのホームムービーを、他の映画形式から隔てるものは何かについて、視線、動き、鑑賞環境、ナラティヴィティなどの要素から分析する試み。

⑥「“Something Strong Within”：ノンプロフェッショナル映画へのマルチディシプリナリー・アプローチ」

パネル：カレン・イシヅカ(日系アメリカ人博物館)、ボブ・ナカムラ(映画作家)、ロバート・ローズン(UCLA映画テレビ・アーカイヴ)、ステイヴン・リッチ(同)

第二次大戦中のアメリカで強制収容所に入れられた日系人達が撮影したアマチュア素材をもとに製作された映画“Something Strong Within”(1992年)¹の上映と、日系人が残した様々な映像のUCLAによるCD-ROM化の試み、およびディスカッション。

⑦「アマチュア映画の保管と保存」

講師：ヘニング・スコウ(FIAFテクニカル・コミッション委員長)

アマチュア映画の代表的フォーマットをスライドを使って概観し、いわゆる「小型」(narrow-gauge formats)映画の復元に必要な基礎情報を提供する。こうした復元の専用施設を持つイースト・アングリアン・フィルム・アーカイヴ(英)の紹介映画も同時上映。

⑧「アマチュア映画：カタログリング・チャレンジ」

講師：メアリアン・ゴメス(英/ノースウェスト・フィルム・アーカイヴ)

ノース・ウェスト・フィルム・アーカイヴが寄贈を受けた115本に及ぶ「ハ

ロルド&シドニー・プレストン・コレクション」をめぐる精緻な調査の経験を通して、アマチュア映画のカタログリングのさまざまな困難さを語る。

⑨「アマチュア映画資料化の方法論」

講師：ロジャー・スミザー(英/帝国戦争博物館)

今世紀の戦争、紛争等に関するあらゆる資料を収集する同博物館のアマチュア映画コレクションを紹介しながら、撮影者の日記、スクラップブック、回想録といった補助資料がアマチュア映画の調査にとって如何に重要な情報源となり得るかを示す。

⑩「荻野茂二：アマチュア映画作家としての生涯」

講師：岡島尚志(NFC)

一生を通じてアマチュア映画を作り続けた荻野茂二氏の作品群から、NFCが復元した1930年代の代表作8本を選んで上映し、それらを日本と世界の実験映画史・アニメーション映画史の中に位置づける試み。²

⑪「アマチュア映画の歴史と理論」

講師：パトリシア・ツィーマン(米/イサカ・カレッジ教授)

前世紀末から今日までの政治、経済、社会、文化の諸相に特徴的な概念(消費/大衆社会、グローバリゼーション、性、ハリウッド、民主主義等)の歴史的变化という文脈にアマチュア映画を位置付けながら検証する。

⑫「ハリウッドのプロたちによるアマチュア映画」

講師：リサ・リアン(アカデミー・フィルム・アーカイヴ)

AMPASが所蔵するハリウッド映画の貴重な「撮影の舞台裏(Behind-the-Scene)」フッテージを紹介するもの。「荒馬と女」(1961年)などマリリン・モンロー主演作を含む11種の「アマチュア・フィルム」はすべて「16mm・無声」をオリジナルとする。

*なお、ペーター・クーベルカ(オーストリア映画博物館)は、ホストであるコロンビア映画遺産財団とホルヘ・ニエト代表の努力を賛えつつも、今回のプレゼンテーションが主催者側の都合によりすべてビデオで行なわれたことを強く批判し、自ら持参した8mm映写機で特別の飛び入りプレゼンテーションを行なって人々の尊敬を得た。プレゼンテーションの途中、2度も映写ランプが切れるという(映画的不運)あるいは〈ローテクの悦び〉(?)を体験することになった出席者に対し、クーベルカは「今後われわれはすべての点でオリジナルの体験を再現できるよう、オリジナル機材の周辺消耗品についてもそのストックを備蓄する必要がある。8mm映写機のランプも最低2,000個は保管しておくべきである」と訴えていた。

*上記の講演名の一部は、原タイトルに忠実ではない。

註

- 1 山形国際ドキュメンタリー映画祭'95で上映されたときの日本語題名は「日系人強制収容 一心のなかの強きもの」。
- 2 本プレゼンテーションで上映された荻野茂二の8作品は、盛大な拍手で「新たな発見」として迎えられた。なお、これと同じプログラムは、昨年の企画「日本映画の発見 I：無声映画時代」の中で、「荻野茂二小型映画選集1・2」として上映された(NFCカレンダー1996年4-5月号参照)。

ペーター・クーベルカの
8mm映写プレゼンテーション

別表2：FIAFのその他の話題

●FIAF事務局はブリュッセル内の新オフィスへの移転を完了。従来ロンドンに置かれていた「国際映画テレビ逐次刊行物索引(International Index to Film and Television Periodicals) プロジェクト(P.I.P.)」事務局もここを合同で使用するようになった。なお、FIAFに関するインターネット・ページがロサンゼルス市の3つの会員(UCLA、AFA/AMPAS、NCFVP/AFI)の協力により開設されている(<http://www.cinema.ucla.edu/FIAF/fiaf.html>)。

●FIAF運営委員会(以下、EC)メンバーの改選が行われ、ミシェル・オベール会長(仏/CNC)、ロジャー・スミザー事務総長(英/IWM)、メアリー・リー・バンディ財務担当理事(米/MOMA)の続投が正会員の投票により承認された。

●上記三役以外の新ECメンバーには次の顔触れが選出された。ヴィットリオ・ボアリーニ(伊/チネテカ・デル・コムネ・ディ・ボローニャ)、パオロ・ケルキ・ウザイ(米/GEH)、ガブリエル・クラエス(ベルギー/王立シネマテーク)、クライド・ジヴォンズ(NFTVA)、ホセ・マリア・ブラード(フィルモテカ・エスパニョーラ)、スティーヴン・リッチ(UCLA映画テレビ・アーカイヴ)、イバン・トルヒージョ・ポリオ(墨/UNAMフィルモテカ)、ペーター・コンレヒナー(オーストリア映画博物館)、エルヴェ・デュモン(シネマテーク・スイス)、ネリー・クルス・ロドリゲス(プエルトリコ映像アーカイヴ)

●FIAF綱領及び内規の一部改正がEC原案通り承認された。

●FIAF倫理規定(FIAF Code of Ethics)の草案が提出され高く評価された。罰則規定等の検討を課題としてはいるが、今後は映画保存に関わるこうしたモラルの遵守を条件として、以前からのもう一つの課題であった新しいメンバーシップ・ストラクチャー案(階層会員制の廃止)の採択へと向かうことになるだろう。

●各コミッションの活動報告に続いて、ドキュメンテーション・コミッションとカタログ・コミッションが一つになって「カタログ・ドキュメンテーション・コミッション」となる計画であることが発表された。

●デンマーク映画博物館の館長を長年にわたって勤め、カール・ドライヤー作品をはじめとする貴重なデンマーク映画遺産の保存に貢献してきたイブ・モンティは、この春、引退を表明したが、本総会は満場一致で氏をFIAFの新名誉会員(個人)に選出した。

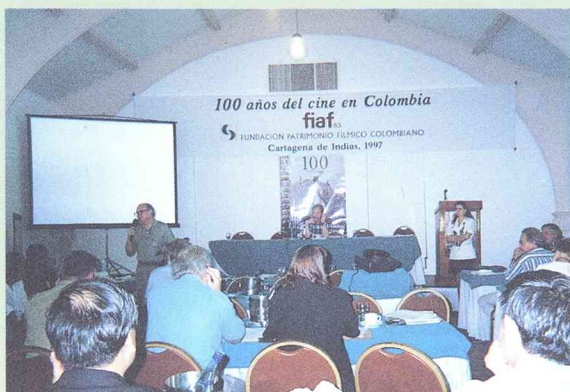
●旧ECメンバーによる現地調査報告に基づいてECが総会に諮ったスコピエ(マケドニア)、テヘラン(イラン)およびヴァチカンからの3つの準会員は、投票によってその正会員昇格が認められた。また、ミュンヘン映画博物館が準会員に昇格した(ECの推薦、無投票)。

●今後もIFLA、IASA、ICA、FIAT等、他の関係国際団体との緊密な連絡の必要性が強調された。また、ユネスコからの補助金が本総会の開催費用の一部等に支出されたことが報告された。

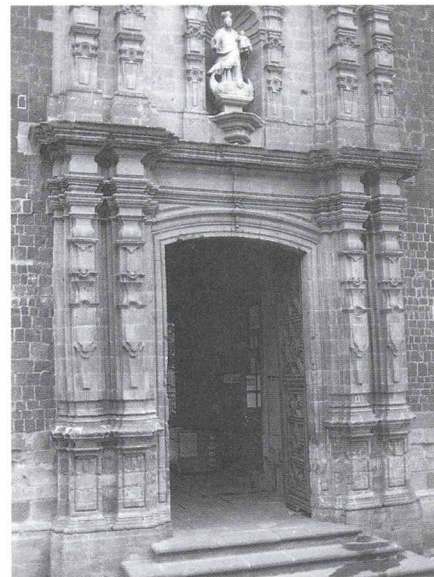
●昨年、パークハムステッド(ロンドン郊外)でNFTVA及び同保存センターによって開催されたFIAFサマースクールの成果が報告される一方、1998年にはGEHがホストとなって同サマースクールが行なわれることが発表された。

●欧州(Association of European Cinemas等)、北米(AMIA等)はもちろん、アセアン諸国を中心にしたSEAPAVAA、ラテンアメリカ諸国を中心にしたCLAIMなど、FIAF加盟アーカイヴの中でも映画保存事業を中心にして大地域ごとのグルーピングが盛んになってきたが、FIAFとしては今後もこうした動きを歓迎することが確認された。なお、アジアのアーカイヴからもECメンバーに立候補するよう旧ECから強く求められた。

●'98年の総会は4月の後半にチェコのブラハで開催されることが確認された。シンポジウムのテーマは「アーカイヴァル・メディアのデジタル化」他が予定されている。



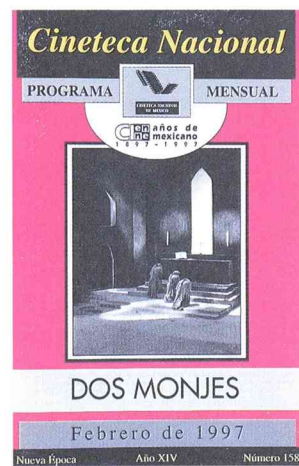
新しく正会員となったフィルモテカ・ヴァチカーナ代表の挨拶



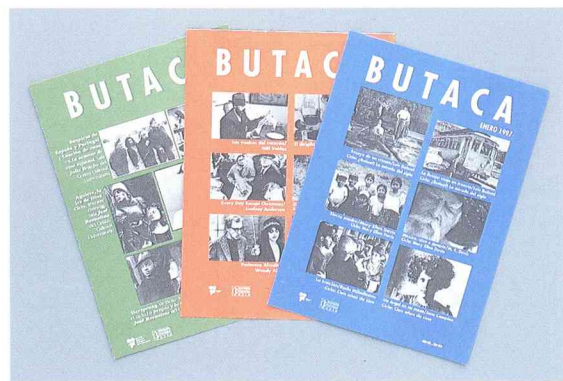
UNAMフィルモテカ正面玄関



UNAMフィルモテカ内のフィルム検査室



シネテカ・ナショナルの上映番組解説書(月刊)



UNAMフィルモテカの上映番組カレンダー「ブタカ」(月刊)