

インタビュー

# 編集—ヘレン・ファン・ドンゲン

聞き手：阿部マーク・ノーネス

私がヘレン・ファン・ドンゲン(デュラント)に会ったのは昨年、アメリカのヴァーモント州タウンセンド、秋の紅葉がピークを迎えていた頃でした。タウンセンドはニューイングランドの原型と言える山々に囲まれ、小さな繁華街と、白く尖った教会があるだけの町。映画史に名を連ねる有名なドキュメンタリー作品の多くに関与してきた女性と、こんな場所で出会うとは想像もしていませんでした。しかしファン・ドンゲンは、映画編集・監督としての長年のキャリアを経た後、ホワイトハウスの記者として人望のあった夫とともにこのタウンセンドに移り住んだのです。お二人はアパラチア山脈の生活についての本を、いくつも共著・共編してきました。これからファン・ドンゲン自身が述べるように、彼女の映画界との出会いは幸運なる偶然でした。彼女の雇用主の息子がヨリス・イヴェンスで、彼女は初期アヴァンギャルド映画の傑作2本、『橋』(1928)と『雨』(1929)の製作を目の当たりにします。また彼女はアムステルダムのフィルム・リガでの活動を通して、エイゼンシュテイン、ブドフキン、ルットマンほか、無声映画の大御所たちと交流し、国際的な映画人ネットワークを広げていきます。映画にサウンドが導入された頃、彼女はジョアンヴィールのスタジオで働いており、1930年代初頭にはソビエト連邦で映画編集について教えました。また、ラテンアメリカへ映画を配給するプロジェクトではルイス・ブニエールと働き、フランク・キャブラの『汝の敵を知れ：日本』(1944)製作にも参画しています。しかし本当の意味でファン・ドンゲンが名を上げたのは巧みな編集能力で、彼女のフィルモグラフィにはドキュメンタリー映画史に残る傑作の数々が並べられているのです。例えば『ポリナージュの悲惨』(1934)、『四億』(1939)、『スペインの大地』(1937、ともにヨリス・イヴェンス監督)、そして『ルイジアナ物語』(1948、ロバート・フラハティ監督)です。

編集もこなした映画作家たち、例えばエステル・シューブや、いくつの実験映画を除けば、ドキュメンタリー映画における編集担当は注目を集めることがほとんどありません。それはドキュメンタリストが、リアリティの描写というものを強調するからかもしれません。しかし編集について考えることは、映画作家の作品が

いかにきめ細かい調整作業を経たものなのかを知る機会となるでしょう。ドキュメンタリーの編集者が注目される時、よく半分冗談で耳にするのが、“偉大な(男性の)ドキュメンタリー作家には必ず、女性の編集者がいる”というコメントです。これはドキュメンタリー映画製作において男性・女性間にどのような力関係が働くのかを強調した発言かもしれませんが、これではヘレン・ファン・ドンゲンのような映画作家の多大なる功績を軽んじることにもなってしまうでしょう。共通点のないたくさんのフッテージから力強いシーンを構築する、という彼女の芸術的手腕は、世界が彼女を編集の大家として認める所以です。ファン・ドンゲンに、彼女が携わった映画について、またドキュメンタリー映画の編集者としての人生について、『Documentary Box』に話していただきました。

—阿部マーク・ノーネス



ヴァーモント州タウンセンド



『雨』

阿部マーク・ノーネス(以下AMN):ヘレンさんは何の知識もないままCAPIで働きはじめて、そこで映画に触れたのですね?

ヘレン・ファン・ドンゲン(以下HVD):アムステルダムของบริษัทCAPIは写真機を売っていて、私は4カ国語ができる通信員として雇われたの。同じ頃、雇用主の息子であったヨリス・イヴェンスがドイツで技術を学んで戻ってきたばかりで、アムステルダム事務局の部長になった。ヨリスは廊下の端に机があって、私はその反対側だったのよ。ヨリスはCAPIのビル以外に部屋を持っていて、そこには道具や写真機器すべてがあったわ。彼は映画マニアで、私はいつも割りこんで手伝いたいと思っていた。なぜなら、手伝うことでオフィスから抜け出せるから。ヨリスのパパがよく近寄ってきて、なぜ私がデスクを離れていたのか問いただしたものだわ。そのたびに、自分の息子の面倒をみてやってくれとお願いしたのはあなたでしょ、と念を押したの。

私は『橋』とはほとんど無関係で、単にヨリスのカメラが充填されているか確認してただけ。でも『雨』製作の2年目くらいまでには、もう何をどうすべきなのか全て把握していた。ヨリスに外出の用があったある日、大雨の予報が出ていたの。彼が「カメラを持ち出して、降り注ぐ雨のなかでいくつかショットを撮ってみたらどう?」と言った。それで撮ってみただけ、びっくり仰天だったわ。フィルムは買わなければならなかったし、25メートルのロール、つまりひと財産ってわけ。だから『雨』のショットはそれ以上長くはないの。でも自分でいくつかいいショットが撮れた。

1年くらいして、そういう自由を利用して、そっち方面のことを自分でできないか考え始めた。なぜなら、ヨリスがいつも不在だったから。もし彼がやっていなければ、私ができるかと思って。ヨリスは決して「ダメ」と言わなかった。まあ、私のほうからほとんど聞かなかったのも事実だけど、もっとやりたい思いがあったからね。やったことはどれも、うっとりする

ほど魅力的だったわ。

AMN:編集方面へは、どういう経緯で?

HVD:ヨリスに聞いたの、「さて、お次は?」って。そうしたら彼が言った、「ただ順番どおり並べるんだ、シンプルな順番に」。素朴な方法で、私にとっての編集がそこからはじまった。単純に、あるものを“並べる”。これの始まりはどこかしら? 何が見えてくる? 次は何? そうやって考えていったけれど、フィルムの1フレームもカットすることができなかった。それが黄金だったから。どんなフレームでさえね。

AMN:初期のイヴェンス映画は、窓際で編集、つまり“並び替え”された、ということですが…。

HVD:フィルムを見るには、ガラスがあって、巻き付け器がここと、あそこに。しばらくすると、見るための小さい機械が出現したけれど。でも『橋』のような映画を編集するには、どのショットもこのくらいの(身ぶりで)長さでしかないの。『橋』や『雨』の編集はむしろ単純だった。両作品の長さは1リールだけだったのよ。ヨリスは窓に木のポールを作って、ショットをそこに引っ掛けて吊るしたの、中身が見えるように。そう、だから順番を変えながらも、どんなテイクも失うことがないでしょ。悪くないわよね。

AMN:『雨』にはもっと関わっていたということですが、実際の編集に携わったのですか?

HVD:1本の作品を全て構成したわけではないけど、でもその時、何かをしなければならなかった。ヨリスはエイゼンシュテインやブドフキン達から学ぶためロシアに行っていたのよ。私たちはここで、次から次へと編集してばかり。『雨』は他の人が編集したら、まったく異なったものになっていたわ。たくさんの短いシーンがあって、それをできるだけたくさん使ったの。単純にこれからそれへ、驚かせることなく繋ぐ。そういうことをたくさんやったわ。分かるでしょ、ヨリスには忍耐というものがなかったの。彼はカメラをかかえてすぐに出かけたがる性質でね。



『ルイジアナ物語』を編集中のファン・ドンゲン © MoMA

ヘレン・ファン・ドンゲン Helen van Dongen

■主な作品歴

- |      |                                    |               |
|------|------------------------------------|---------------|
| 1928 | 『橋』(監督:ヨリス・イヴェンス)                  | ●監督助手         |
| 1929 | 『雨』(監督:ヨリス・イヴェンス)                  | ●撮影・監督助手      |
| 1930 | 『われらは建てる』(監督:ヨリス・イヴェンス)            | ●編集助手         |
| 1930 | 『Zuiderzee』(製作:オランダ政府)             | ●撮影・編集        |
| 1931 | 『フィリップス・ラジオ』(監督:ヨリス・イヴェンス)         | ●共同編集         |
| 1934 | 『ポリナージュの悲惨』(監督:ヨリス・イヴェンス、アンリ・ストルク) | ●編集           |
|      | 『Daily Life』(監督:ハンス・リヒター)          | ●編集 *フィルム現存せず |
| 1936 | 『Spain in Flames』                  | ●編集・製作        |
| 1937 | 『スペインの大地』(監督:ヨリス・イヴェンス)            | ●編集           |
| 1939 | 『四徳』(監督:ヨリス・イヴェンス)                 | ●編集           |
| 1941 | 『動力と大地』(監督:ヨリス・イヴェンス)              | ●編集           |
| 1943 | 『Peoples of Indonesia』             | ●編集・監督        |
| 1944 | 『汝の敵を知れ:日本』                        | ●共同編集         |
| 1948 | 『ルイジアナ物語』(監督:ロバート・フラハティ)           | ●編集           |
| 1950 | 『Of Human Rights』                  | ●監督・製作・編集     |

AMN:フィルムが黄金だったから、ただすべてを使いたかった、ということですね?

HVD:まあ、時にはそれしかなかったから、ということもあるけれど。それにもうヨリスもフィルムをこれ以上買えず、これ以上盗みずの状態。うん、私たち2人ともよく拝借していたから!

AMN:その一言に、独立系ドキュメンタリーの歴史がよく集結されてますね!

HVD:そうね、よくあることだと思う。たくさんの素材と戯れることができたのって、フラハティだけよ。

AMN:『雨』の編集のことでもう少しお聞きしたいのですが。小さな区分に分割していくことをしないで、単にあるものを適切な順番にアレンジしていったということですか?

HVD:そうね、小さな断片に切り刻むことは決してなかった、でも再編成ならたくさんしたわ。そうすると反射的に自分が何を持っているか分かって、次になにが来るべきなのかもおおよそ分かるのに、それがない。以前に撮ったシーンにあったはずだけど、というのはわかっているの。それで見つけて、それをどうするかを考えるのよ。

AMN:そのような手法が、主題と関連していたと思いますか。『雨』にはこういう滑らかなタッチがあります。

HVD:まあ、生来それは滑らかだった。『雨』には編集に長い時間がかかって、音楽が加わるころには随分とたくさんのものを投げ散らかしたわ。

AMN:『雨』の音楽は何でしたか?

HVD:ルー・リヒトフェルト、当時のモダン作曲家ね。そしてこういう新しいものもあった、主観的な音響と音楽の使用。ヨリスの兄、ヴィレム・イヴェンスは高名な医者だったんだけど、こういう科学的なことなら何でも興味をもっていたの。ヴィレムがやって来て、私が何をしているのか見ていたわ。(ヴィレムはヨリスが芸術的なことを切望すれば、全てを容認したわけではないけど、一番の後援者だった。でも、お兄さん

もし映画を作れるか、と誰かに聞かれたら、きつこう答えるわ、  
「映画なんて一度さえ見たことないわ!」って。

でもこのような序論の部分を経て、編集が可能にする小さな事柄全てを想像したり、  
それが何を意味するのかを考えたりしたわ。

それが、私の受けた教育のなかでもベストの部類に入るわね。

もたまにはヨリスに厳しく当たっていたわ。)それで、私は何をしていたかって? 何一つ知らなかった。すべてが直感勝負。問題を1つ解決すれば、また次の問題が、だって機械がなかったから。でもそれは素晴らしいことだった! それに自分にできないなんて私は思わなかったから。もし映画を作れるか、と誰かに聞かれたら、きつこう答えるわ、「映画なんて一度さえ見たことないわ!」って。でもこのような序論の部分を経て、編集が可能にする小さな事柄全てを想像したり、それが何を意味するのかを考えたりしたわ。それが、私の受けた教育のなかでもベストの部類に入るわね。

AMN: フィルム・リガでもたくさん学ばれたのでしょうか?

HVD: ええ、でもあそこでは1つ1つ問題を解決していくことによって私が成長したの—編集は特にね、なぜならゼロからの出発だったから。あの惨めなハリウッド映画以外には何もなかったんだから。そこには全然別の編集が存在するの、だって誰がどのくらい歩くか、こっち方向なのかあっち方向なのか、どういうセリフを言うかによって、編集がまったく規制されてしまっているのだから。

AMN: 物語の内容によって決まってしまうですね。

HVD: ドキュメンタリーとは全く違うでしょ、ドキュメンタリーならたくさんのフッターがあって、撮影した段階ではお互い関係のない素材。もしくは、フラハティのように余分にカメラを廻す人がいたとしても、彼の撮影は本当に素晴らしいから、フッターを見て「オェ!!」っていうことはまずないわけよ。

でもその一方で、32万5千フィートのフッターを渡されるとなると、これは別問題よ。そっちのやり方も習得したわ。自分なりに方法を見出したの。まず見る、見る、見る、そして見る、そうすると何を外したらいいのかが見えてくる。同じものを何度も見て、見て、そしてそれが自分に何を語りかけてくるのか? だから私が何かの選択をすればしたら、それはそこからそういう声が聞こえたから。次にこう聞いてみる、ど

こか他の場所で使えないかしら? 少なくとも常に心の中にとどめておく。たくさんの素材を扱う場合、新しい文脈で使えるかもしれない、ということをいつも考えていないといけないから。こっち方面での記憶は優れているわ。

AMN: フィルム・リガについてお聞きしたいんですが、発足時に参加されていましたか?

HVD: ええ。でもそれは徐々に、という感じだったわ、CAPIにスペースはなかったし、私はプロジェクターを廻すために映写という映写に出ていたし。正しいスピードを、手の感覚で、確かめていくのよ。

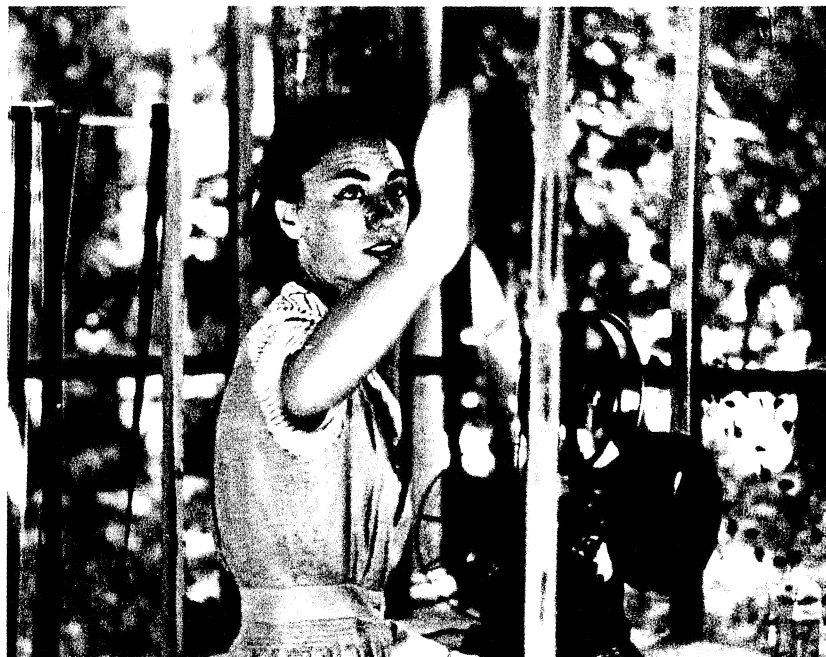
AMN: あなたは通訳もしたんですね。

HVD: もちろん、みんなが喋るために来ていた頃だったから、もの凄い罵り合いをよくやったの。大声で、下品な内容で。もし全員が早口でしゃべると、文字通りの翻訳にはまざるにいけないけれど。あれは楽しかったわ、そこでもたくさんのことを学んだ。どんな映画学校でさえ、あんなにたくさんのことを教えてくれなかったでしょうね。

AMN: 教師をしている人間として、嫉妬心が湧きますね。

HVD: え、本当? ま、そういうものだったのよ。実は、ヨリスは自由奔放で、自制できない人間だったの。誰もが誰にも向かって叫んでいた。いつもいつも興奮して。みんな刺激的な人々。ワイルドで! エキサイティングで! もしオランダでエイゼンシュテイン的な人とヴェルトフ的な人とヨリスか誰か的人を集めたら、つまり映画について知っていると思っている人たちが集まったら、どなり合いのパーティをやったものだわ。ヨリスはドイツからの友達とは、とても上手くコミュニケーションできたの。でもそれがロシア語になると、私がかえてしまって。ロシア人のほとんどは、フランス語が話せたの。フランス語は彼らの第二言語ということもあって、少しゆっくりしゃべってもらえたのが救いだっただわ。

AMN: 編集の話に戻りますが、いくら独学とはいえ、勉強はしなければならぬでしょう。ヘレンさんの場合、どうやって



© MoMA

その勉強をはじめたわけですか？

HVD：ヨリスが撮影をしたけれど、私は常にそこに一緒にいたわけではなかった。でも、そこから何かの理由でヨリスが姿を消すと——そういうことも日常茶飯事だったけれど——私が頼まれなくても責任をもつようになって。だってヨリスがいないのに、何をしたらいいの？ただ座っているわけにもいかないでしょう。もともと、私は何もしないでいられる人間じゃないの。どうであれ、ヨリスに手を貸すのが私の役目かなんて、考えようとしなかったわ。(ヨリスの父親がそれを喜んでいただけではないの、それは別問題。)もしヨリスが毎回結果に満足して、その結果を私が出せたとしたなら、私は自分に何ができて何ができないかを問う必要もなかった。そうすることでヨリスは少しでも長い間撮影に行っていたから、私から遠ざかっていたわね。

とにかく、私は運動、動作というものを勉強したの。フレームのなかでものがどう動くか、ということ。私はものを静止画で見ただけだった、その時まだムヴィオラがなかったから。2つの巻付け器を両端にもつ、小さなテーブルしかなかった。でも歩行に対する感覚をつかむには、どこで歩いて、どこでカットをしたらいいのか？動きはどう作用しているのか？そういう感覚を知るために、ユダヤ人街の市場で鏡を買ってきて、鏡の前で物を拾ってみたり動いてみたり、動作を真似ていた。鏡の前で歩いてターンをする動作もしてみたわ。

AMN：編集を学ぶために！

HVD：編集を学ぶためだし、どこでカットするのかを知るため。細心の注意を払わなければならなかったわ、なぜなら新たにフッテージをプリントするだけのお金がなかったから。鏡の前で指したり、歩いたり、走ったり、登ったりして、いろんな動きをしたわ。そして、どこでカットするかを考えたのよ。

そんな理由から、私に“踊る編集者”という名がついた。ヨリスの友人たちが来ると、私を見て「あ、またあの“踊る編集者”だ」って具合にね。私をからかっていたから、こちらも言い返した、「いいわ、君たち。憶えていなさいよ、自分でやってみるまで」って。(きっと私、こういう仕事っぷりから、踊り手としても上手かったと思う。)

このあだ名がついたもう1つの理由は——私たちにはライトボックスしかなかったから——私がこう、フィルムの片端を片手に持って、もう片方の手の指にフィルムを通しながら、どう映像が動くか、変化するか、というのを見ていたの。[聞き手注：ファン・ドンゲンはその動作を真似して、しなやかな弧を宙に描くように片手をあげる。]本当にこうやったのよ、指の位置を変えながら、加減して、どういう動きかを見るの。人間の動きなら、人はどう歩くか。こうやって、そしてこう。1コマ、1コマ、1コマずつ。こうやって習っていったの。ムヴィオラが登場してからは、やり方は変わったわ、全てのものとその動きが見えるようになったのだから。それも送ったり

ないたりが可能で。それで編集は格段に楽になったの。

AMN:『フィリップス・ラジオ』(1931)の直後、『ポリナージュ』の制作に携わりましたね。それがとても興味深いのですが、この作品の編集スタイルはあまりにも違います。前者はソヴェートのモンタージュ理論に近いもの、後者はストレートな編集をしています。

HVD:ストレートだったのは、それしかなかったからだわ。

AMN:どういう意味ですか?

HVD:未使用テイクがほとんどなかったってこと。撮影したものを全てをつなげたの。ポリナージュ地域は警察の保護下にあったし、アウトテイクはなかった。作品をシンプルのままにしたのも、それが起こったことそのままだから。例えば、ちょっとした行進のところはほとんどショットがないけれど、それは警察を持った人たちがほんの1メートル先に立っていたのだから。

AMN:この編集の違いについては、『ポリナージュの悲惨』が非常に政治的だったことも関係していますか? このストレートな編集方法のことですか。

HVD:編集がストレートだったのは、お金がなかったからよ。編集する人間の視点から言わせてもらえば、ストレートに編集したのはそれ以外に素材がなかったから。それに、もっと美しくしようとんでも何も足せるものがなかった。撮ったショットの100パーセントはそのまま本編に入っているし、スタイルとしてはできるだけ衝撃的にならないように編集されている。もう少し肯定的な言い方をすれば、撮影したものは可能な限りイメージ豊かに仕上げられた、ということ。非衝撃的で、それでいて表現に富んでいて。

AMN:それは『フィリップス・ラジオ』でたくさんのショットが複製されてモンタージュしているのとは正反対ですね。

HVD:どんな風にもできるわよね。

AMN:箱かごころと転がる最後のシーンがありますが、ストリーパーはないので、編集の視覚的な局面を解放しています。

HVD:でも『ポリナージュ』はある種の政治的映画。私は政治的映画に満足したことが決していないの。

AMN:まあ、イヴェンスのキャリアはこの辺りでかなり方向転換することになりますね。

HVD:そうね、それに関しては(ハンス・)アイスラーも同じ。アイスラーは特に、動乱を起こしたいと言っていた。そしてヨリスはこう答えたの、「そう、動乱か。いいんじゃない」って。それが次の映画につながる。何て言うのか…でも本当なの。何が飛び込んでこようと、ヨリスはやってしまうの。それにこの動乱の時代は、独立系のアーティストが映画という媒体でやっていくには、政治というトピックくらいしか使えなかった。なぜって誰も映画を作るために大金をあげるわけじゃないでしょう、だからこういう政治的映画は、10ドルずつお金が入ってくるような状況で作るし、あとはヨリスの父親の店からどれだけ目を盗んで品物を取ってこられるかによるの。

AMN:しかし面白いのは、イヴェンスは政治的な方向へ転換したのに、映画製作自体は実験的要素が少なくなりました。

HVD:それについては分からないわ、私は政治的人間ではないから。ヨリスは撮影をして同志とああだこうだ話していた男、私はすべてのものを集めただけの女。それに私は自分でそうしたくてやったわけで、ヨリスや他人のためではないわ。なぜって、それが素晴らしく楽しいことだったからよ。目の前に機会が転がっていたら、やらないわけにはいかないわ。たくさん学んで、たくさん解決して、想像力もいっぱい活用したわ。

AMN:『ポリナージュの悲惨』ではフィクションシーンとドキュメンタリーシーンの移動があります。2種類の場面の編集は、なにか違う点がありましたか。

HVD:そうは思わないわ。私にとっては、美がすべて。可能なかぎり美しく。つまり、美しいと思うものに心を動かされながら、私の心赴くままに。

AMN:実際に、『ポリナージュの悲惨』がもつ衝撃の1つには、

豊饒を越く貧困と、その貧困が醸し出す美との対照があります。石炭の巨大な山積みなどなど。

HVD：時折、誰かが来てはこう言うの、「あんなに恐ろしいものを、美しく表現するなんて、何を考えているのか！」って。私はこう答える、「分からないわ、でもぞっとするものなかに美はあるのよ」。美しかったから作ったわけではないの。恐ろしいものなから私の達成感は生まれない。おそらく時にはそういったおぞましいものも見せる必要があるのかもしれない、でもほとんどないと思うの。私は1人の人間だし、ずっとそうあり続けるつもりだわ、非人間的な状況というものほどな死体や破壊よりも価値があるの。そうすると、生身の人間が苦しんでいる、ということが分かるようになるから。痛めつけられた死体ではなくてね。

AMN：第2次世界大戦中、あなたはフランク・キャブラの『汝の敵を知れ：日本』班に加わっていましたね。キャブラの班は、このようなたくさん映像を利用できたわけですが、製作側の人間が超えてはいけな一線、みたいな感覚はありましたか？ あまりにも暴力的で、映画を通して人々に見せてはいけない、というような映像が？ 先ほどのお話のように、おぞましい映像が美しい、ということもありますし、そのような映像を使うことに対しでの倫理という問題もあります。しかし戦争中は、こういう倫理的な問題は重要視されずに、暴力の度合いは息上げしました。そこでお聞きしたいのが、あなたがあの特定の映像をそのような理由から使わなかったかどうか、ということです。

HVD：個々の映像作家によるわ。フッタージが送られてくるよ。それはもう何百万フィートという量なの——フラハティのそれよりもすごいわ——その中にはものすごい量の暴力シーンもあるの。私が女だからと言って彼らが容赦することもなかったしね。彼らはよくこう言ったわ、ああ女だ、あいつを追い走ら、もう少し怠慢な奴を探してこいよ、と。とにかく、私は暴力的だからという理由だけで映像を選んだことはないわ。

負傷した人が写っているとかいないとかいう理由も。そんなこと全く不必要よ、私なら何をしたかよりも誰がしたかということに関心を払ってきたから。ナレーションは映像の代用となり得るわ、だって一体何人の負傷者を見ることができる？ 一度見たらショックかもしれないけれど、それを過ぎればもう何の意味ももたなくなるわ。

AMN：『汝の敵を知れ：日本』は、イヴェンスが途中で抜けたら、製作チームが崩壊したという話が有名です。でも具体的には何が起こったんですか？

HVD：何もなかったわ。私たちはそこへ出かけてポストプロダクションの仕事をするようになっていた。終戦間近で、ヨリスはハーブ(カール?)・フォアマン、フランク・キャブラ、ジョン・ヒューストンたちとそこにいたの。政府が対日方針を決められずにいた。政治家たちのことね。その間、私たちは座ってフッタージを見ていたの。ああ、そうしたら日本からの映像が何百とあったわ。それに日本人は自分たちで何から何まで記録していたのね。私はその映像を終わることなくずっと見ていたわ、でも何もしなかったけれど。そしてヨリス、彼は彼でいつも通りあらゆる所を駆け回っていた、次に何をしようか思い巡らせながらね。キャブラはそこにいた。それで映写機に次々に映像を架けていたのは私だけだったから、そこにずっと座っていて1本また1本。私のほかに5、6人の兵士が前の映写の居残りでそこに座っていて、次々に映写される以外には何も起こらなかったの。とうとうキャンセルされて、資料映像になってしまった。

AMN：その日本からの映画、というものにどんな印象を持ちましたか？ 劇映画とドキュメンタリー、両方あったんでしょうか？

HVD：何でも！ だから見すぎてしまうわ。キャブラは、その席にはいなかった。彼は忙しすぎたし、戦争も事実上終わっていたしね。ヨリスは次の仕事を探そうとしていた。グレッタ・ガルボを起用して何か撮ろうとしていたの。だから私以外誰

も残っていなかった。私は特にそこにいたい訳でもなかったけれど、フィリップ・ダンネというハリウッド・プロデューサーがいて、彼とはとてもいい関係にあったので、彼が「戦争が終わったら、1本映画を作らないか」と声をかけてくれた。私は「いいわ」と言って、そこを出ることになったの。それが私の監督第1作でヨリスとは無関係の作品、『New Review #2』（1945）となったわけ。

AMN：そこまで到達して、満足感があったでしょうね。

HVD：ええ、とっても満足だったわ。それだけじゃなくて、私の撮影クルーとして5人の兵士がいて、みんながみんなハリウッドの大物で。彼らは兵士としては給料がよくないわけよ、そのうえボスが女？ハリウッドで？有り得ないわね。だから2週間経った頃こう言ったの、「いい、坊やたち聞いて、ここで何もしないまま終わるつもり？ただ座って映画を見て、何の功績も残さないまま？私は映画を作りたいの。だからあなたたちにはたくさん仕事をしてほしいの。もし6時に仕事を終えてみじめなふわふわ映画を見なければ、そうすればいいわ。でも次の朝、8時にはここにきて働くのよ」。そうしたら彼らはこう言うの、「不満があるなら、なぜ軍司令官の所へ行かないんだ？」。私はこう返した、「もし嫌なら、あなたたちが軍司令官の所へ行くのね。さ、始めましょう」。それから3週間かかったけれど、結局彼らは全面的に私を支持してくれた。朝の8時から夕方5時まで、必要なことすべて、いやそれ以上のことをやってくれたわ。よい映画を作るのに必要なこと、全部。それは彼らがこの一連の作業に興味を持ってくれたから。そうしたら女と働いているんだ、なんて意識じゃなくて、よい映画を撮りたいと思っている人と働いているんだ、と考えるようになったの。そして実際よい映画を撮ったし、私たちはその後もずっと親友でいたわ。

それにこれはハリウッドの世界で起こったことだから、映画と言えば…もちろん、ね。時に私がこう聞く、「昨夜はどうだった？」って。だって彼らは施設を占有して、ぞっとする悪

質な映画を夜上映するから。それも私のためにやっつたと言うのよ。だから言っつてやっつた、「あなたたちが5時以降にすることと、私には何の関係もないわよ。勝手にしなさい」って。

AMN：私は米国国立公文書館でかなりのリサーチをして、人の書いたメモや報告書をたくさん読みました。私には、世界戦争が起こっていたにも関わらず、映画監督たちはかなり楽しんでた、という印象が残りました。あなたの場合、どうでしたか？

HVD：なにを「楽しい」と言うのかにもよるわ。

AMN：なるほど。では1930年代にちよつと戻りましょう。『ボリナーヂュの悲惨』の後にジョアンヴィールでマルセル・レルビエと、そしてパリではハンス・リヒターと一緒にいましたね。でも1934年から36年にかけてはソヴィエト連邦に滞在しています、教えたり学んだりが目的で。ちよつどこの期間はソヴィエト連邦の映画監督たちにとつても精神的ショックの大きい時期なわけですが、それも社会リアリズムの法定定と、モンターージュへの攻撃があつて。編集をするあなたにとつては、どんな感じでしたか。

HVD：それはヨリスがグスタフ・フォン・ヴァンゲンハイムと一緒にソヴィエトへ映画を撮りに行った頃で（聞き手注：ドイツの国会狙撃を扱った『Borzi』（1936）のこと）、ヴァンゲンハイムはドイツ人であまり感じのいい人ではなかった。ヨリスはソヴィエトに3ヶ月いたんだけれど、私にも来ないか、と手紙をくれた。ちよつど新しい映画学校ができたから、私なら編集も教えられるし、ちよつどその時到来したサウンド（有声映画）についても教えられるって。ヨリスとヴァンゲンハイムは共同で映画に取り組んでいたのだけれど、2人とも大物になりたがつていたから、結局はヨリスが詰めてアメリカへ行つてしまった。私は残つたの、だってそこであまりにもたくさんのができるから。映画製作と編集に関して教えつたわ。『ボリナーヂュの悲惨』のロシア篇も作つた。それから『Spain in Flames（燃え上がるスペイン）』（1936）も。とても生き生きと



した時代だったし、政治に関与しているような時間はあまりなかったわ。政治家をやるような柄ではないし、映画に専念したわけ。

AMN:その後1939年まで、あなたはロックフェラー財団の進歩主義教育委員会(Progressive Education Commission)と仕事をしていましたが、劇映画の再編集をしていたとか?

HVD:ええ、とても面白かったわ、でも面白いと感じたのは1年かそこらね。財団は大学レベルでの教育として映画を使いたかったの、技術的なことではなくて、抽象的な考え方を。財団はニューヨークの名門女子大学、サラ・ローレンス・カレッジと提携していて、そこでは映画を使ってあらゆる社会事情に関する議論に導こうとしていたの。例えば仕事、勉強、料理、家族のことなど。だから私はかなりの数のハリウッド映画を見て、部分的にクラスで使えるかどうか吟味しなければならなかったわ。

AMN:ということは、あなたはハリウッド映画をドキュメンタリーに作り変えた?

HVD:まあ、ある意味ではそうね。でも依然として劇映画だったけれど。もちろん逆さまに見れば別のものに見えるってことがあるでしょ。何をしていたかと言うと、学生にある問題を提示することで、話し合いの土台をつくっていただけなの。大学レベルということで。だからある所までは面白かったわ、でも1年もするといつものアレって感じになってしまった。でも給料はよかったわ! それだけじゃなくて、グリーンカードももらった!

AMN:戦争中には、あなたはネルセン・ロックフェラーMoMA(ニューヨーク近代美術館)共同による、ラテンアメリカ映画プロジェクトに従事していましたね。

HVD:ええ、ルイス・ブニュエルとアイリス・バリーと一緒に。南米の人々に経済的な事柄を教えるのが目的で、これもハリウッド映画の手を借りたの。それを1年くらいやって、その後ブニュエルと決裂してしまう事件が起こる。ブニュエルと私

は友達だったけれど、残念ながら彼はこんな疑念を持ち始めてしまったの、その…私のセクションは35mm映画を扱っていて、MoMAの映画部は16mm映画を扱っていた、16mmグループは私とは無関係だったけれど、どちらも同じビルで仕事をしていたの。そしてもちろん、16mmグループと35mmグループの間にはその相違に対して嫉妬感も生まれる。でも一緒に仕事をしていただけではなくて、全く別のグループだったわ。

私は私のグループに責任を持っていたの。だから私が動かしていた。でも35mmと16mmの間での嫉妬はあって。誰が何をしたか分からないけれど、ある日ブニュエルが飛んでやってきて、「何てことだ、これ、あれ、これはどうしちゃったんだ、おまえ達はどこにいたんだ?」と言うのね。誰かが、私のグループは気を抜いてばかりで買い物に出かけてしまうのだとか何とか吹聴したの。私は、何のことも分からないわって言い返した。ブニュエルは、君たちこれからタイムカードを押すんだ、と言うの。だからこう返した、分かったわ、そうしなさいよ、私はもう消えるからって。

AMN:ブニュエルはとても抑圧的だったんですね。

HVD:そう、だからアイリス・バリーに言ったの、いい、これは私向きじゃないわって。私と無関係のことでルイスとやり合うつもりはないって。ビルの外にいるべきではない時間には、誰一人として出ていなかった。もし出ている人がいれば、それはラボや上映会に出かけている時だわ。残念ながら、ルイスはこれにひどく怒って、私たちの友情もそれつきりよ。

AMN:『スペインの大地』についてお聞きしたいと思います、これは2つのバージョンがありますね。1つはヘミングウェイ、もう1つはオーソン・ウェルズのナレーションがついています。どういう経緯で2バージョンになったんでしょうか?

HVD:まあ、テキストは基本的に同じだけれど、映画にナレーションを入れられる段階まで来た時には時間的に厳しかったの。オーソンは超有名な「時代の声」で、あの声の持ち主

私には理論がない。私にあるのは、映画。私は映画を何度も何度も見て、  
アイデアや可能性がそこから生まれてくるの。  
感情の一部として私の中から沸き起こるもので、  
何か違うものがあつたとしたら、ちょうど恋愛関係みたいに、  
そこにあっていけないものがあつたりするのに気づく。

でしょ、ああいうふうに喋るわけ。彼が読んだけれど、私はヨリスに言ったの、「録音をしましょうよ、映画なしで」と。こ  
うも言ったわ、これじゃひどいって。まるで『March of Time』  
[訳注：戦中のプロパガンダ映画シリーズ、米国国立公文書館所蔵]みたい。作品が台無しだわ、これじゃダメだわって。  
でもヨリスはこう言うの、「でもウェルズは有名で、注目を集めるよ」って。私は「身売りしているわけ？」と言ってやった。ヨ  
リスは何も言わなかった。ヘミングウェイと私は仲よしだった  
から、彼に読んでみる気がないか聞いてみたの、だってヘミ  
ングウェイはヨリスと一緒にスペインにいたし、ヨリスもヘミ  
ングウェイに読んでもらうかもしれないことを本人に示唆して  
いたから。ある日ヘミングウェイがまた「ノー」と言ってきた時、  
私はこう言ったわ、「いい？ 私のためにいいから読んでみて  
よ。映画の方は見せないわ。ただゆっくり読んでみて、大勢  
の人を前に話しかけるような感じで」。それでヘミングウェイ  
は読んでくれた。終わってから、ヨリスにこれを聞くべきだと  
かけ合ったわ。でもヨリスは言葉を濁したの。金、金、カネ！  
結局のところ両方のバージョンをやったわ、でも私はウェル  
ズ版は聞きたくないの。私の映画ではないから。

AMN：後にこれと同じことをフラハティにさせたわけですね、  
彼の意志に反してテキストを読ませたのだと。

HVD：でも、私はできるだけ自分の意見を主張したのよ。ウ  
ェルズとヘミングウェイはあまりにも違いすぎるし、ウェルズは  
劇的に抑揚をつけちゃうでしょ[聞き手注：ウェルズの声が大  
げさに真似しながら]「この土地は干からびて固く…」ってね。  
でもヘミングウェイなら静かに読むわよ、とても静かに。だっ  
てスペインの男がロバを連れて道を歩いているっていうシー  
ンに、誰が叫ぶように読むっていうわけ？

AMN：そうですね、音声トラックと映像トラックの落差がこの  
映画を力強くしている理由の1つでもあります。

HVD：でも、あなたがどれくらい『March of Time』シリーズを  
見たか分からないけれど、始終音が鳴り響いているのよ。そ

こに詰まっているものと言えば、音を取ってしまったら細々し  
た映像ばかりで何の内容もないものばかり。

AMN：日本の読者がポール・ローサについて興味を持っている  
ので、伺いたいのですが。ローサのドキュメンタリーの著  
作は、1930年代に有名な女性監督(厚木たか)によって翻訳  
された時に非常に衝撃を放ち、今日までとても敬意をもって  
読まれているんです。あの本は、あなたにとってはどんな存  
在でしたか。

HVD：その本については知らなかったけれど。(笑)

AMN：その答えには別に驚きませんね。普通のドキュメン  
タリー史について読むと、ローサの本にはあまり触れませ  
んから。

HVD：どうかしら。私は本を読まなかったから。でもどの本  
について話しているのかは、分かるわよ。ローサはたくさん  
執筆していたし、ジェイ・レイダも同じ題材で書いていたわ。  
そして3人目がいて、3人ともぶつかってしまった。みんなが  
自分の道に私を引き入れたくて、私は「それはいい考え方も  
もしれないけれど、結構です」と言った。私には理論がない。  
私にあるのは、映画。私は映画を何度も何度も見て、アイ  
デアや可能性がそこから生まれてくるの。感情の一部として私  
の中から沸き起こるもので、何か違うものがあつたとしたら、  
ちょうど恋愛関係みたいに、そこにあっていけないものがあ  
つたりするのに気づく。そうすると、自分自身と議論を始めて  
しまうわけ。これを取ろうか、残そうか？ そして勇気をも  
って取ったとして、実際ははじめからそこになかったもの、そ  
ぐわなかったものだと気づいたとしても、決定を下すまでには  
ものすごくかかるのよ。

AMN：それではあなたが衝撃を受けたり面白いと感じる本や  
記事はなかったんですね。

HVD：なかったわ、あの時代にたくさん本があつたのかさ  
え知らない。映画を作っている人間と常に一緒にいたから、  
読む必要はなかったのかもしれない。それに、常に一からス



ロバート・フラハティと編集中のファン・ドンゲン © MoMA



「ルイジアナ物語」撮影風景

スタートするという仕事の基盤は同じだった。誰かがきて、こうしろああしろと言っても、それはよくないわ。だってどんな映画も内容やリズムその他が異なっている。絵画と同じよ。画家にこれをしろ、あれをするなどは言えないわ。陳腐なものになってしまうから。

AMN：戦争後、ご自身で映画を監督し始め、インドネシア映画委員会の準備に関わりつつも初期の段階で辞めたのですが、この頃フラハティも仕事を始めたんですね。

HVD：この委員会のために1年ほど準備をしていますが、埒があかないって分かったの、それでオランダ政府にこう言った、「いい、聞いて。これが事務作業、準備というものよ。私が出来る限りのことはした」と。そしてフラハティもすでに私のところに話をしにきていて、次の映画を作ることをずっと夢見ているんだ、と言うの。そして撮りたい数々のストーリーを聞かせてくれるんだけど、それが全て…フラハティ流の話なのよね。

とにかく、彼は私と仕事がしたいと言って、私をルイジアナへ連れて行った。彼は一種の馬鹿げた話を温めていて、そこには例によって少年が登場するのね。でも、いつも通りフラハティは自然から撮り始めるのよ、だからはじめは環境とか雰囲気ショットがものすごく多いの。そして次に少年が1人、また1人、もう1人。だから撮影ばかりだったけれど、後になつたらそれは何かと便利だったわ。

はじめはとでもたくさんの素材があって、でも何も特別な目的をもたない素材なの。後の方で私は「記憶力がいい」と言われたわ、それは最後の方に私がサプライズ・ショットを持ってきたから。おかしなことに、フラハティはそこで初めて、みんなが忘れていたショットを私が引く張り出してきたことに気づいたの。フラハティは目の前に起こることに従って生きているから、時間がたてば忘れてしまうタイプなの。それで突然こう言うわけ、「ちょっと、あのショットはどこだ？」って。

「戻した方がいい？」

「ええと、どうしてそれを外すんだ？」

「だって湿地や何か2リール分あれば、飽きちゃうわよ！」

フラハティにはそういう話をしないことね！その後、彼は2、3日口を利いてくれなかったわ。だからそれは私が飲み込まなければいけないもう1つのことだった。大抵は喧嘩しているわけではないけれど、私が狭間に立ってしまって、フラハティにこう言うの、「ちょっといい？ 私に話し掛けたくないこと、それはそれでいいわ。でもそんなふうにならずとふさぎこんでいるなら、私はニューヨークに帰るわよ」って。彼はとても気分屋だったの。

AMN：あの、フラハティのスタイルですが、時間をかけてたかさんの撮影をする、そしてそれをゆっくり揉むように形を整えていくんですね…。

HVD：彼は物が書けない男だったのよ。一度私に頼んできたことがあったの、「リーダーズ・ダイジェスト」に記事をひとつ書くため一分かるでしょ、お金が必要だったの。だから「さあ、やりましょう、手伝うわ」と言った。たしか「私が会ったなかで一番素敵な女性」とかいうテーマだった、それは彼の『アラン』(1934)に出ている女性のことを指している、そこから何か短い話を作り出すつもりだったの。彼は3週間、4週間、何度もやってくるのに、いつも同じなの。戻ってきては見てみると、3行以上書いてないの。だからこう聞くの、「残りの文章はどこ？ 残りを書いてきなさいよ、私はもう寝るわ。まず話を書いてきて、そうしたら一緒に全文を見ましょうよ」。そして最後にこう言った、「悪いけど、ボブ(フラハティ)、私たちが作ろうとしたあの映画、どんなだったけ？」

AMN：その映画(『ルイジアナ物語』)の音楽製作について、少しお話してもらえませんか。たしか、あなたとヴァージル・トンプソンの共同作業でしたよね？

HVD：ええ、彼には言うてなかったけれど。

AMN：え？ フラハティに？

HVD：そう。はじめにフラハティにこう言ったの、「いい、これ

はサイレント映画用よ。音楽と音響について話をしてもいいかしら？」

「音楽がちよっとついていればいいさ」

「ま、それについては後で話しましょう」

それでフラハティは忘れてしまって、1年半は一緒に作業をしたわ。その間、私はもう少し積極的な姿勢でいた、つまりポップのアドバイスを求めていたら決定の時間がどんどん遅れるだけだと分かっていたから。単に物事を長引かせるだけなの。私は美しい音楽、よい音楽がほしかった、ただのレコードや数人の演奏者ではなくて。そしてもちろん、作曲者は頭にあったわ、ヴァージル・トンプソン。そして彼に話したの、「いくらくらいお金がほしいか教えて、だってこれはあなたの音楽になるのよ、それから何人の演奏家が必要かも教えて」

「フルオーケストラがほしいよ」

「フィラデルフィア・オーケストラなんて無理だわ、でも何か力を貸してよ、オネガイ！」

そうして素の音楽をもらって、私が整音したり、効果音つけてりして、フラハティのところへ持っていったの。彼は私たちがそこまで進めていたなんて思っていない。もしフラハティがそれを気に入らなかつたら、彼を説得しなければならなかったわよね、だってオーケストラ要員を丸ごと再集合させるのは出来ないわけだし。分かるでしょ。満足してくれないといけなかったのね、結局していたけれど。

他にもそういう場面はあったの。もしフラハティがそれをまらず20回観ないと…あと、彼は音楽に対してとてもうるさかったね。でもそういうふうに録音しないとイケないわけだし、音楽をやっている人なら分かるけれど、大きく始めて後で音を控えめにするかもしれない、ってことはあるの。でもフラハティにはその我慢ができなかった。それに他人がコントロールするのも気に入らなかつた。でも他人が仕切らないといけない場面は必ずあるわけだし、長い目でみれば—完成後の最

初の上映で—フラハティがこう言ったの、「君がいなければ出来なかったよ」と。

AMN：ということは、フラハティは音楽や音響の編集には、あまり関心がなかったのですか？

HVD：そうね、ないと困るくらいには分かっていたけれど。いつも「シーッシーッお静かに」だったわ。

AMN：作曲家のトンプソンとは、どのような共同作業をしたのですか？

HVD：ヴァージルは全てのことを面白がっていたわ。彼は素晴らしい音楽家だし、かと言って必ずしも良い映画監督にはなれないけれど。たまに彼に音楽を入れてほしい箇所があって、彼に頼んだのだけれど、それが駄目だったら私の方が編集を変えて彼に後で見せるの。彼の音楽を使っているのだから、音楽の一部分を勝手に抜き出したらいけないというのは分かっていた。でもシーンを長めにするにはその素材で遊ばなければいけない。はじめは、それぞれの個々のシーンはそこにならなければいけない、という類のものではないの。動かすことができる。でも時々、トンプソンの音楽の中に特定の音符があって、それが映画の特定の箇所と合っていることがある。だからいつも変えられるわけではない。動かせるのは2、3くらいなもの。数フィートの長さしかないものを作るのに、丸2日かかることもあるの。でも最終的には、私もトンプソンも満足したわ。

AMN：『四億』の音楽は、とても興味深いですね。ハンス・アイスラーによる12楽音の音楽です。

HVD：あれは録音された音楽よ。

AMN：ということは、トンプソンとやったような共同作業という選択はなかったわけですね。

HVD：ええと、私の言葉を鵜呑みにしないでほしいのだけれど、あれは単にレコードから取ったもので、他の映画からのものだったと思う。あの時は次から次へとあらゆることをしていたから、何をすることも時間がなかったの。

フラハティも撮影をする人間だったけれど、撮影をしていない時はただ一日中座っていて、小さい映写機を廻していたわ。フィルムを朝から晩まで、どんな素材でも見ていることのできる人だった。座って鼻をならして、ため息を漏らしたり独り言を言ったり—「何ができるかな、何ができるかな」って。

AMN:それは編集者としてはさぞかし窮屈でしたね、音楽をコントロールできない状況は。

HVD:それは多分ハンス・アイスラーが、自分が作曲しようと選曲しようと、映画に「ハンス・アイスラーによる音楽」と出したかっただけ、「レコードからの音楽」じゃなくてね。音楽はおそらく他のもののために書かれたんだわ、だって彼はトランクいっぱい(の楽譜を)持っていたし、10年経ったらトランクの一番下から引っ張り出して使いまわすのよ(笑)!

AMN:どういう専門の人も、経歴を積みばいつかはそういうことが出来ると思います。

HVD:その時は、みんな移民だったの。だからトランクを1つずつ持っているの。だからよくジョークを言ったものだから、底から引き上げてきて、上に戻せばいいんだって。ハンスが考えなくていいようにね。でもハンスはとて素晴らしい人だったけれど、非常に怠慢でもあったわね!

AMN:監督たちとのコラボレーションはいかがでしたか?

HVD:何人の監督と組んだかしら?

AMN:たくさん!

HVD:そんなことないわ! 私はヨリスと仕事をしたの。彼が撮影できる限りは、外出して私を一人にしてくれていた。だからそれは彼にとっても問題なかった。それに私も、ヨリスが近くにいない方がたくさん学べたしね! どんどん出て行って撮影するのがヨリスにとって大事だったし、ヨリスがじっと座ってられるのもそんな瞬間だけだったわ。

フラハティも撮影をする人間だったけれど、撮影をしていない時はただ一日中座っていて、小さい映写機を廻していたわ。フィルムを朝から晩まで、どんな素材でも見ていることのできる人だった。座って鼻をならして、ため息を漏らしたり独り言を言ったり—「何ができるかな、何ができるかな」って。それにフラハティとは議論できないわよ。彼は直感的な人だから、議論の余地もないわ。だから何日もの間彼も私も何も話さない時があった。それにご機嫌斜めになると、彼はまる

で子供だったから!

AMN:ということは、あなたには創造性を試せる空間がたくさんあったわけですね。

HVD:最初から、創造性を試せる空間と同時に、責任もたくさんあったのよ。たくさん仕事を任されたけれど、時には怯えてしまうこともあったわ、はじめは自分が必ずしも有能ではないわけだから。でも物事を進めていくにつれ、何をすべきなのかは素早く覚えたの。誰でも一夜にしてマスターするってことはないでしょ。

気づいたんだけど、自分の時間をとってフィルムを本当に見て、そこに何が込められているのかを吸収しなければならないわ。もし幾度も見たなら、絵画でも同じだけれど、何か新しいもの、美しいもの、必ずしも目立たないものをその中に見つけることができる。それからそのフィルムを何度も何度も見て、もしそこに存在するにふさわしくないものがあれば、それもやがて察知できるようになるわ。どんどんひどくなってしまったら、残りの全てと調和がとれるか自分に聞かなければならない。明るすぎるかしら、暗すぎるかしら、気が散ってしまうかしら、って。

こういう小さな細かいことは、フラハティには言っても意味のないことなの、それは彼が、私が彼の映画を変えていると結論づけてしまうから。「私の映画に触るな!」ってね。だから正直言って何度も嘘をついたわ、フラハティが「何か変えたか?」って聞いた時、私は「いいえ。私が何か変えたと思ったの?」と答えた。でももし変えたのがあからさまだったら、謝ってそれでもまず見てと願う。気に入らなかつたら元に戻すわ。時には、言うのをなぜか忘れてしまって、そのままになったこともあったわ。

AMN:それは共同作業と言っても特別ですね!

HVD:芸当かもね? でも彼を騙したことは一度もなかった。そうすることすら無理だったわ。

AMN:初期の作品において、ムヴィオラを持っていなかった



時代についての編集についてお聞きしたいんです。静止している画を見ながら、感覚でやっていたんですね。ムヴィオラを使って映像を見られるようになってから、あなたの編集や技術はどう変わったんでしょうか。

HVD：編集については、変わったかは分からない。はじめは何の機械もなかったのだから。でもフィルムを自分の指に通すのではなくて、機械に通すことになっても、それはそんなに違わなかったわ。

AMN：ムヴィオラという技術的進歩は、あなたの技術に影響を与えた？

HVD：いや、ムヴィオラはゆっくりした技術的進歩よ。こそこそ参入するような。にも関わらず、私は見ることをやめなかったわ。全てではないけれど、特定のものに限れば、とても精細な観察が要求されたの。それが映画を美しくするものよ。足を完璧には上げられない踊り子が、もしぐっと足をあげることが出来たら、それは美しいでしょ。そうでなければ、凡々なもの。

AMN：編集に関する技術的進歩とえば、コンピュータを使っているノンリニア手法があります。それがどんなものか見てみる興味はありますか？

HVD：もう使われている技術だし、でも私はどうやってやっているのか分からないわ。実際のところ、私はコンピュータには反対なの。1つ捨ててしまったし。初期の頃1台買ったのだけれど、それに支配されてしまっただけ。これはこうするべきだって細かに教えられている感じで、その通りにはできなかった。

AMN：戦前はちがったかもしれませんが、戦後は編集の多くが女性でしたよね。

HVD：だってそれが女性に許された全てだったの。それしか出来なかったのよ。女性は助手としてフィルムを繋げたり、フィルムをなめることから始めるの。男はそれをやりたくないから。そういう全て…

AMN：汚い仕事！

HVD：そう、汚い仕事！ 汚れをこすり落としたり、フィルムを接着したり、それが女性のしたことよ。私もやったわ、私の本当の仕事はCAPIの通信員だったけれど、落ちこぼれて、そして映画監督として復活したの！

—訳：田中純子

阿部マーク・ノーネス Abé Mark Nornes

ミシガン大学アジア言語・文化学科／フィルム・ビデオプログラム助教授。山形映画祭91年「日米映画戦」、93年「世界先住民映像祭」、95年「電影七変化」のコーディネーターを務める。小川プロダクションについての本を執筆中。