

東京国際映画祭 CROSSCUT ASIA 提携企画

Tokyo International Film Festival CROSSCUT ASIA tie-up event

# カラフル! インドネシア 2

## Colorful Indonesia 2

国際交流基金アジアセンター The Japan Foundation Asia Center

アテネ・フランセ文化センター Athenee Francais Cultural Center



上映作品   The Lineup of Films .....	1
インドネシア映画小史   A Brief History of Indonesian Film .....	5
映画の多様性、文化の多様性   メイスク・タウリシア .....	8
Film Diversity, Cultural Diversity   Meiske Taurisia .....	8
ローカル資本の覚醒——インドネシアにおける映画保存と修復の現況についての覚書   リサボナ・ラフマン .....	10
An Awakening of the Local Capital: Notes on the Current Stage of Film Preservation and Restoration in Indonesia   Lisabona Rahman .....	10
ジャカルタ・アート系映画館最新事情   The Latest on Arthouse Cinemas in Jakarta .....	12
任意選択のアイデンティティ——エドウィンについて   クリス・フジワラ .....	14
Optional Identities: On Edwin   Chris Fujiwara .....	14
10年、近くて遠く——『9808』について   結城秀勇 .....	16
A Close Yet Distant 10 Years: Thoughts on 9808   Yuki Hidetake .....	16
[講演録] インドネシアに怪奇映画の花が咲き誇る   四方田犬彦 .....	18
[Presentation] A Glorious Blossom: Indonesian Horror Movies   Yomota Inuhiko .....	18

## カラフル!インドネシア 2

### [発行]

国際交流基金アジアセンター

東京都新宿区四谷 4-16-3

<http://jfac.jp>

アテネ・フランセ文化センター

東京都千代田区神田駿河台 2-11

<http://www.athenee.net/culturalcenter/>

### [編集]

中村大吾 (éditions azert)

### [編集協力]

高崎郁子 (アテネ・フランセ文化センター)

西川亜希 (国際交流基金アジアセンター)

村田裕子 (国際交流基金アジアセンター)

### [翻訳]

英文和訳: 中村真人

和文英訳: 株式会社エサップ

英文校閲: 佐野明子 (国際交流基金アジアセンター)

[デザイン] éditions azert

[特別協力] 東京国際映画祭

2017年1月25日発行

本特集上映「カラフル!インドネシア2」(2017年1月25日~28日、アテネ・フランセ文化センター)は、第29回東京国際映画祭「国際交流基金アジアセンター presents CROSSCUT ASIA #03 カラフル!インドネシア」の提携企画です。

[上映プログラマー] 高崎郁子、メイスク・タウリシア

本冊子は、上記特集上映に合わせて制作されました。無料配布。禁無断転載。

## Colorful Indonesia 2

### Published by

The Japan Foundation Asia Center

4-16-3 Yotsuya, Shinjuku-ku, Tokyo

<http://jfac.jp>

Athenee Francais Cultural Center

2-11 Kanda-Surugadai, Chiyoda-ku, Tokyo

<http://www.athenee.net/culturalcenter/>

### Editor:

Nakamura Daigo (éditions azert)

### Editorial Assistants:

Takasaki Ikuko (Athenee Francais Cultural Center)

Nishikawa Aki (The Japan Foundation Asia Center)

Murata Yuko (The Japan Foundation Asia Center)

### Translators:

English to Japanese: Nakamura Masato

Japanese to English: Esapp

English Proofreader: Sano Meiko (The Japan Foundation Asia Center)

Design: éditions azert

Supported by the Tokyo International Film Festival

Published: January 25, 2017

“Colorful Indonesia 2” is the tie-up event of “The Japan Foundation Asia Center presents CROSSCUT ASIA #03: Colorful Indonesia” held at the 29th Tokyo International Film Festival.

Film Programmers: Takasaki Ikuko, Meiske Taurisia

Issued for the screenings at the Athenee Francais Cultural Center during January 25–28, 2017. Free. All rights reserved.

三人姉妹 (デジタル修復版)

Tiga Dara [Digitally Restored Version]  
(The Three Sisters a.k.a. Three Maidens)

1956 | 115 min. | Digital



[監督] ウスマル・イスマイル

[出演] チトラ・デウィ、ミカ・ウィジャヤ、インドリアティ・イスカック

▶ 母を早くに亡くし、父と祖母に育てられたヌナン、ナナ、ネニーの美人三姉妹。祖母と父は長女ヌナンを早く結婚させようとするが…。ミュージカル・コメディである本作は、インドネシア映画の父、ウスマル・イスマイルの代表作のひとつ。2016年にはニア・ディナタ監督によってリメイクが製作され、東京国際映画祭 CROSSCUT ASIA で上映された。

[Director] Usmar Ismail

[Cast] Citra Dewi, Mieke Wijaya, Indriati Iskak

▶ A family-drama musical about three sisters and their lives with their father and grandmother as they each pursue the meaning of love in the family and among soulmates. Usmar Ismail, the father of Indonesian film, directed this cheerful musical comedy.

9808—インドネシア民主化  
10年目のアンソロジー

9808: Anthology of 10th Year  
Indonesian Reform

2008 | 115 min. | Digital



[監督] ウィスヌ・スルヤプラタマ、ウチュ・アグスティン、オットー・ウィダサリ、スティーヴ・ピラー・スティアブディ、ハフィズ、ルッキー・クスマンディ、アングン・プリアムボド、イファ・イスファンシャー、エドウィン、アリアニ・ダルマワン

▶ 1998年5月に起きたジャカルタ暴動、そしてスハルト政権崩壊から10年の節目に、10人の映画監督、アーティスト、ミュージシャンなどがそれぞれの観点から短編を製作し、アンソロジーとしてまとめたもの。7つのフィクションと3つのドキュメンタリーから構成される。釜山国際映画祭やロカルノ映画祭で上映され、話題となった。

[Directors] Wisnu Suryapratama, Ucu Agustin, Otty Widasari, Steve Pillar Setiabudi, Hafiz, Lucky Kuswandi, Anggun Priambodo, Ifa Isfansyah, Edwin, Ariani Darmawan

▶ An anthology of 10 short films from 10 filmmakers about May 1998 when something that no one thought possible happened in Indonesia. After persistent demonstrations, primarily by students, the repressive era of President Suharto came to an end. In this omnibus film, 10 filmmakers look on the events during that month.

# 禁断の扉 Pintu Terlarang (The Forbidden Door)

2009 | 115 min. | 35mm

© Lifelike Pictures / producer: Sheila Timothy



**[監督]** ジョコ・アンワル

**[出演]** ファクリ・アルバル、マルシャ・ティモシィ、アリオ・バユ

▶ 彫刻家のガンビルは、仕事も私生活も充実した日々を送っていた。ある日、「助けて!」と書かれたメッセージを自宅で見発見。そのメッセージを追うと、会員制のクラブへとたどり着く。そこには決して開けてはいけない禁断の扉があった…。鬼才、ジョコ・アンワルが、インドネシアのベストセラー小説を映画化したサイコホラー。

**[Director]** Joko Anwar

**[Cast]** Fachri Albar, Marsha Timothy, Ario Bayu

▶ Gambir, a successful sculptor, finds his life turned upside down when he begins receiving mysterious messages from someone asking for help. When he stumbles upon an illegal TV broadcast which offers snuff films, he finds out that the person trying to reach him is a 7 year-old boy who was been kept and abused by a vicious couple. As he digs further, he discovers that his wife, Talyda, may be involved.

プリント提供：福岡市総合図書館

Print courtesy of the Fukuoka City Public Library

# SITI SITI

2014 | 88 min. | Digital



**[監督]** エディ・チャフヨノ

**[出演]** スカール・サリ、イブヌ・ウイドド、ビンタン・ティムール・ウイドド、ティティ・ディビオ、ハイダル・サリズ

▶ エディ・チャフヨノの長編2作目。半身不随の夫と息子、そして義母を養うために、昼は海でスナックを売り、夜はカラオケのホステスとしてがむしゃらに働くシティ。だが、夫は口を閉ざし、どんなに献身的に尽くしてもシティを拒む。シンガポール国際映画祭をはじめ、国内外の多くの映画祭で上映、受賞した必見の作品。

**[Director]** Eddie Cahyono

**[Cast]** Sekar Sari, Ibnu Widodo, Bintang Timur Widodo, Titi Dibyo, Haydar Salishz

▶ Although still a young mother, Siti has to provide for her paralyzed husband, son, and mother-in-law: she sells snacks at the beach during the day, and works as a hostess at a karaoke bar during the night. Despite her dedication, Siti's husband is repulsed by the nature of her nighttime job. The more Siti works hard for him, the more he rejects her.

協力：逗子海岸映画祭

In cooperation with Zushi Beach Film Festival

# White Shoes & The Couples Company in Cikini

## White Shoes & The Couples Company di Cikini

2016 | 84 min. | Digital



[監督] ヘンリー・ファウンデーション

[出演] White Shoes & The Couples Company

▶ ジャカルタで2002年に結成された、気鋭のポップグループ White Shoes & The Couples Company。彼らのチキニでのライブを追ったドキュメンタリー。インドネシアの伝統音楽を組み込んだ斬新でポップなスタイルは、インドネシア国内のみならず米国、日本でも話題となった。彼らを知らなくても楽しめる一本。

[Director] Henry Foundation

[Cast] White Shoes & The Couples Company

▶ 13 years after White Shoes & The Couples Company became a band on the campus grounds of the Jakarta Art Institute, they return for a historic performance on the stage of the Graha Bhakti Budaya concert hall. Henry Foundation captures their onstage charisma like no other, as well as backstage moments filled with intimate stories of their early days and beloved birthplace Cikini.

インドネシア短編映画傑作選

Best Selections of Indonesian Short Films

# マリアム

## Maryam

2014 | 17 min. | Digital



[監督] シディ・サレー

▶ 敬虔なムスリムのマリアムは、自閉症患者の面倒を見ている。クリスマスに教会に行きたいと頼まれた彼女は、しぶしぶ了承する。キリスト教のミサの中で彼女は自身の信仰と対峙し葛藤する。ヴェネツィア国際映画祭オリゾンティ部門で受賞。

[Director] Sidi Saleh

▶ A Muslim housekeeper, Maryam, was instructed to take care of her autistic employer on Christmas Eve. Between them is a wall of socio-cultural and religious differences, as well as physical limitations.

# 虎の威を借る狐

## The Fox Exploits The Tiger's Might

2015 | 25 min. | Digital



[監督] ルッキー・クスワンディ

▶ 軍高官を父に持つデヴィッドと酒やタバコを密売する華人の家庭に育ったアセン。軍事基地のある田舎町を舞台に、二人の少年は性に目覚めていく。『マダムX』や『太陽を失って』のルッキー・クスワンディの注目の短編。カンヌをはじめ、多くの映画祭で上映された。

[Director] Lucky Kuswandi

▶ David is the big-shot, boastful son of a high-ranking officer, while Aseng's family is an ethnic minority, a tobacco merchant who sells bootleg liquor. In the awkward social setting of a sleepy small town with a military base, they discover their sexuality and the relation between power and sex.

## 申年

### Prenjak (In The Year of Monkey)

2016 | 12 min. | Digital



[監督] レガス・バヌテジャ

▶ 女性が男性にマッチの炎を使って陰部を見せ小金を稼ぐという、80年代から90年代にかけてジョグジャカルタで行われていた出来事をもとに、舞台を現代に移し、翻案した作品。カンヌ批評家週間 Leica Cine Discovery 賞を受賞した。

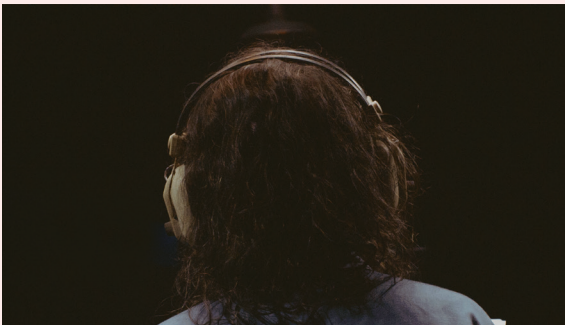
[Director] Wregas Bhanuteja

▶ Taking Jarwo to the warehouse during lunchbreak, Diah tells him that she needs some quick money and suggests him to purchase a single match for 10,000 rupiahs from her. With this, Diah offers Jarwo a peek at her genitals.

## 恐怖の起源で

### On the Origin of Fear

2016 | 12 min. | Digital



[監督] バユ・プリハントロ・フィレモン

▶ カメラマンとして活躍していたバユ・プリハントロ・フィレモンの監督デビュー作。

ビュー作。一人の男が録音室で、拷問する者とされる者を演じ分ける。やがて、男は現実との境が曖昧になり、歴史の悲劇を呼び起こす。ヴェネツィア国際映画祭オリゾンティ部門で上映。

[Director] Bayu Prihantoro Filemon

▶ Overdubbing the roles of both torturer and victim in one of Indonesia's most contentious movies, Darto becomes the one-man embodiment of an era's worst cruelties and sufferings.

## メモリア

### Memoria

2016 | 35 min. | Digital



[監督] カミラ・アンディニ

▶ 東ティモール独立運動の闘争中に性的暴行を受けたマリア。一方、娘は結婚することによって我が身を守ろうとしていた。母娘の目を通じ、女性の自由を問いかける野心作。2016年に岩波ホールで公開された『鏡は嘘をつかない』のアンディニ監督最新作。

[Director] Kamila Andini

▶ Having been a victim of sexual assault during the Timor-Leste civil war, a mother seeks to lose the memory of this trauma. On the other hand, her daughter tries to secure her well-being under the form of marriage. A story told through the eyes of a mother and daughter, it questions what freedoms can be and means for women.

# インドネシア映画小史 | A Brief History of Indonesian Film

## ▶ 映画史の始まり

インドネシア映画史は、インドネシア人の手によってではなく、欧州やアメリカからやって来た映写技師によって始まった。記録によると、「オランダ領東インド」時代でもあった1900年にはすでに、輸入フィルムを使った上映会が開かれていたようだ。

国内で劇映画が初めて製作されたのは1926年。西ジャワの伝説をもとにオランダ人L・ヒューヘルドルプとドイツ人G・クルーゲルが撮影した『ルトウン・カサルン』で、その年の大晦日にバンドンで公開された。1928年には、上海から来たウォン三兄弟がバンドンに映画会社を設立し、映画製作に積極的に乗り出していく。

## ▶ インドネシア映画の隆盛

1929年、インドネシアで初めてトーキー映画が上映（『フォックス・ムーヴィートーン・フォリズ廿九年』[デイヴィッド・バトラー、1929]、『虹の男』[フレッド・C・ニューメイヤー、1929]）。1931年には初のインドネシア製トーキー『チクンパンの薔薇』（テー・テン・チュン）が製作される。ただし、トーキー設備の普及は遅く、1930年代末になってもトーキー映画が上映できる映画館の数は限られていた。

1930年代から40年代にかけて、インドネシアの映画産業は黄金期を迎える。オランダ人との間に生まれたアルベルト・バリンによって監督された、『月光』（1937）がヒットを記録。その成功から映画産業への将来性を汲み取った人々により次々と新しい映画会社が誕生する。それに伴い、当初は下層階級の娯楽としかみなされていなかった映画が、次第に知識階級の興味を集めるようになる。1941年にはマラ・ルスリの同名小説（1922年）を映画化した『シティ・ヌルバヤ』が製作されるなど、芸術的な質を上げるための試行錯誤も行なわれる。

## ▶ 日本占領時代

1942～45年には、オランダに代わりインドネシアを占領した日本が、国内の全ての映画会社を封鎖。その間、石本統吉らの「日本映画社」が短編ドキュメンタリー（「宣撫映画」）を量産し、映画は国民の啓蒙を試みるプロパガンダ・メディアとして使用された。劇映画は、倉田文人による『ブルジョアン』という長編が一本撮られたのみであった。

## ▶ 第二次世界大戦後

終戦後、オランダが映画製作を一時再開。対オランダ独立戦争を経て、1949年にインドネシアが独立。独立後、ウスマル・イスマイルが、インドネシアにおける初の民族系映画会社、PERFINI（インドネシア国民映画社）を設立。インドネシア民

族のアイデンティティを追求した映画の製作を目的とし、『血と祈り』（1950）を発表。一方でジャマルディン・マリクがPERSARI（インドネシア映像芸術家株式会社）を設立。商業映画製作を主とした。

さらに、朝鮮・日本・インドネシアで映画を撮ってきたドクトル・フユン（本名：許泳／ホヨン、日本名：日夏英太郎）は戦後はインドネシアに留まり、『天と地の間に』（1950）を監督。映画界への尽力から、ウスマルとともに「インドネシア映画の父」と称される。

1940年代後半は、マレーシア、フィリピン、インド、米国から多くの映画が輸入され、外国映画が盛んに上映される。1950～60年代には、親ソ政策を掲げるスカルノ大統領が、議会制民主主義を廃止し、「指導される民主主義（Demokrasi Terpimpin / Guided Democracy）」の体制を導入すると、ソビエトや中国からのプロパガンダ映画をすすんで上映するようになる。同時に、娯楽色の強かった外国映画は制限され、インドネシア映画の製作本数も減少してゆく。この頃、シュマンジャヤといった監督たちがモスクワ留学を経て映画業界に参入した。

## ▶ スハルト時代とその崩壊

1965年9月30日、軍事クーデタ未遂が発生（通称「9・30事件」）。この事件がもたらしたスカルノから治安秩序回復の全権委任を得たスハルトが主導し、クーデタの首謀者と目された人々や共産主義者、華僑らに対する集団虐殺が発生。1966年3月11日、スハルトは大統領権限を委譲され、スハルト政権が誕生。スカルノ時代とは反対に親米路線へと転換し、“開発独裁”を押し進める。輸入プロパガンダ映画は禁止され、インドネシア映画の製作本数は徐々に増加していく。

1970年代には、すでに活躍を始めていた監督たちが力作を発表。先述のシュマンジャヤは、日帝支配下の抵抗運動を描く『無神論者』（1974）でインドネシアを代表する監督に躍り出る。トゥグ・カルヤ監督の『初恋』（1973）では女優クリスティン・ハキムと相手役スラメット・ラハルジョ・ジャロットの美形コンビが一躍人気を獲得。1977年にはインドネシア映画史上最多の124本もの映画が製作された。

80年代はスラメット・ラハルジョ・ジャロットが監督業に進出し、『月と太陽』（1980）、『少女ボニーラ』（1983）で高い評価を得る。その後彼はプロデューサーへと転身し、弟のエロス・ジャロットが監督した『チュット・ニヤ・デン』（1988）を製作。また、その頃B級ホラー（「妖花サザナ」シリーズ主演）やアクション映画などの娯楽映画が大流行した。80年代から始まった輸入映画の検閲緩和もあり、90年代には外国映画が多く輸入されるようになると、インドネシア映画界は斜陽を迎える。

1998年、スハルト退陣を求めるデモが活発化。5月12日、大学生4人が治安当局の実弾によって殺害される。それが引き金となりジャカルタ大暴動へと発展。中華系インドネシア人を中心に千人以上の人命が奪われる。5月21日、スハルトは大統領を辞任。

### ▶ インドネシア民主化から現在まで

スハルト退陣後、インドネシアは急速に民主化し、報道やメディアの自由化が進む。当然、インドネシア映画にも大きな影響を与えることとなった。政権交代の5ヶ月後には、現代インドネシア映画界の中心的存在となった、プロデューサーのミラ・レスマナ、監督のリリ・リザ、ナン・アハナス、リザル・マントファニの4人が、若者たちを主人公に撮った4つの短編を一本の作品に再構成した、インドネシア・ニューシネマの記念碑的作品、『クルドサク』が上映される。またこの頃、ガリン・ヌグロホの『天使への手紙』（1994）や『枕の上の葉』（1998）などが国際映画祭で紹介され、世界的な評価を獲得。

2000年には国内の製作本数は9本まで減少していたが、その後、ヌグロホの長女カミラ・アンディニやジョコ・アンワル、エドウィンなど次々と新しい世代が臺頭し、世界中の映画祭から熱い視線が注がれている。今やインドネシアは、東南アジアの中でもっとも注目されている国の一つである。

### 参考文献

——ハルン・スワルディ「インドネシア映画抄史——1950年代までを中心に」稲見和己訳、『インドネシア映画祭』パンフレット、国際交流基金アセアン文化センター、1993年、70–76頁。

——倉沢愛子「日本軍占領下のインドネシア映画」、『インドネシア映画祭』パンフレット、同上、77–85頁。

——石坂健治「インドネシア映画概論」、石坂ほか監修『アジア映画の森』作品社、2012年、192頁。

——石坂健治「900字で分かるインドネシア映画史」、『国際交流基金 presents CROSSCUT ASIA #3カラフル!インドネシア2016』、国際交流基金アジアセンター、2016年、14頁。

——Katinka van Heeren, “Histories, Heroes, and Monumental Frameworks,” *Contemporary Indonesian Film: Spirits of Reform and Ghosts from the Past*, Leiden: KITLV Press, 2012, pp. 81–105.

——Yvonne Michalik, “Indonesian Women Filmmakers from the Early Beginnings until the Present Day,” Michalik ed., *Indonesian Women Filmmakers*, Berlin: regiospectra Verlag, 2013, pp. 15–27.

(高崎郁子=編)

### – The Beginning

The history of Indonesian film began not at the hands of the Indonesians, but by film projectionists who came from Europe and the United States. Records show that the first screenings of imported films were already held in 1900 when Indonesia was part of the Dutch East Indies.

The very first film produced domestically was in 1926. Dutchman L. Heuvelsdorp and German G. Krugel produced *Loetoeng Kasaroeng* (*The Enchanted Monkey*) based on a West Javanese legend. It was screened in Bandung on New Year’s Eve, 1926. In 1928, the Wong Brothers arrived from Shanghai to establish a film company, and soon they were actively engaged in film production.

### – Prosperity in Indonesian Film

In 1929, the first talking pictures (commonly known as talkies) to be screened in Indonesia were *Fox Movietone Follies of 1929* (1929) by David Butler, and *The Rainbow Man* (1929) by Fred C. Newmeyer. The first to be produced in Indonesia was *Boenga Roos dari Tjikembang* (*Rose from Cikembang*) by Teh Teng Chun in 1931. However, the popularization of talkies was slow, and, even by the end of the 1930s, only a few venues were equipped with the means to screen them.

The 1930s and 1940s were the golden age for the Indonesian film industry. *Terang Boelan* (*Full Moon*, 1937), produced by Albert Balink whose parents were Dutch and Indonesian respectively, was a hit, spurring numerous other prospective filmmakers to start their own production companies. Consequently, this shifted movie-going from a mere lower-class pastime to an object of interest among the intelligentsia. During this time, filmmakers strove to elevate their artistic qualities through a process of trial-and-error, as exemplified by Marah Roesli’s *Siti Noerbaja* (1941), a film based on the 1922 novel of the same name.

### – The Japanese Occupation Era

From 1942 to 1945, the Japanese replaced the Dutch in occupying Indonesia, and all film companies were forced to close. During the Japanese Occupation, short documentaries (*senbu eiga* literally translated as “pacification films”) were produced in volume by directors such as Ishimoto Tokichi of Nippon Eigasha (Japan Film Company) to be used as propaganda throughout the region. The only feature-length film made during this period was Kurata Fumindo’s *Berdjoang* (*Hope of the South*).

### – Post-World War II

Upon the conclusion of World War II, Dutch interests resumed filmmaking. Following the Dutch-Indonesian Con-



flict, Indonesia gained independence from the Netherlands in 1949 after which the film company Perfini (*Perusahaan Film Nasional Indonesia* or Indonesian National Film Company) was established by Usmar Ismail which was the first film company indigenous to Indonesia and which set out to produce films that pursued the identity of Indonesians. Its first project, *Darah dan Doa (The Long March)* was released in 1950. Another studio, Persari (*Perseroan Artis Indonesia* or Indonesian Artists Corporation) was established by producer Djamaluddin Malik, and it was these 2 companies that focused mainly on commercial film productions.

Furthermore, director Dr. Huyung (also known as Heo Yeong and Hinatsu Eitaro) who had been filming in the Korean Peninsula, Japan, and Indonesia remained in Indonesia following the war, and filmed *Antara Bumi dan Langit (Between Sky and Earth)*, 1950). He and Usmar are recognized as the “Fathers of Indonesian film” for their contributions to the film world.

In the latter half of the 1940s, many films were imported from Malaysia, the Philippines, India, and the United States, and foreign films gained broad exposure throughout the country. In the 1950s and 1960s, the pro-Soviet president Sukarno abolished the parliamentary democratic system and introduced the *Demokrasi Terpimpin* or “Guided Democracy” system, leading to the screening of many propaganda films from the Soviet Union and China. At the same time, foreign films which had been popular as entertainment were restricted, and the number of films produced in Indonesia began to drop. Directors such as Sjumandjaya who had studied film in Moscow entered the world of Indonesian film during this time.

### – The Rise and Fall of the Soeharto Regime

On September 30, 1965, an abortive *coup d'état* took place that came to be known as the “September 30th Movement.” Upon this incident, President Sukarno gave Major General Soeharto full authority to restore order which led to a horrific massacre of those suspected of the *coup d'état* including party members and supporters of the Communist Party of Indonesia (PKI) and the ethnic Chinese. On March 11, 1966, Soeharto had consolidated power, detained President Sukarno, and was appointed acting President, which marked the beginning of his authoritarian regime. Diverging from Sukarno's government, he proposed pro-American policies and set out to advance a “development dictatorship.” Imported propaganda films were banned, and the number of domestically-produced films began to gradually increase.

The 1970s saw the release of notable works from directors who had already been producing works in Indonesian cinema. The aforementioned Sjumandjaya gained prom-

inence for *Atheis (Atheist)*, 1974) which told of the resistance movement during the Japanese Occupation, raising his recognition as one of the leading directors of Indonesia. *Ranjang Pengantin (The Wedding Bed)*, 1973), directed by Teguh Karya, brought together actress Christine Hakim and actor Slamet Rahardjo Djarot pushing the handsome pair to stardom. In 1977 alone, a record number of 124 films were produced in Indonesia.

In the 1980s, Slamet Rahardjo debuted as a director, winning high acclaim for *Rembulan dan Matahari (A Time to Mend)*, 1980) and *Ponirah Terpidana (Ponirah is Convicted)*, 1983). He then shifted to producing bringing out works such as *Tjoet Nja' Dhien* (1988) directed by his brother Eros Djarot. B-level horror movies (such as those starring Suzzanna, the “queen of horror”) and action films also became very popular at this time as entertainment for the masses. Censorship of imported films began to relax which led to an influx of imported foreign films in the 1990s and consequent decline for Indonesian film.

In 1998, demonstrations calling for the resignation of President Soeharto grew. On May 12, 4 college students were killed by security forces which triggered a full-scale riot in Jakarta, where over 1,000 people, mostly Chinese-Indonesians, lost their lives. On May 21, President Soeharto resigned.

### – From Democratization to the Present

After Soeharto's resignation, democratization progressed rapidly, accelerating to press and media liberalization throughout Indonesia. It goes without saying that this also greatly influenced the Indonesian film industry. Five months after the fall of Soeharto, 4 rising filmmakers—producer Mira Lesmana and directors Riri Riza, Nan Achnas, and Rizal Mantovani—released *Kuldesak*, a hallmark work of the Indonesia New Cinema movement consisting of a compilation of 4 short films each starring young Indonesian actors. These 4 filmmakers soon became key figures in Indonesian film. Around the same time, films such as Garin Nugroho's *Surat untuk Bidadari (Letter to an Angel)*, 1994) and *Dawn di Atas Bantal (Leaf on a Pillow)*, 1998) were screened at international film festivals, gaining worldwide acclaim.

Domestic filmmaking dropped drastically to only 9 films in the year 2000, but a new generation of directors including Garin Nugroho's eldest daughter Kamila Andini, Joko Anwar, and Edwin have taken up the mantle of filmmaking in Indonesia, gathering attention at film festivals around the world. Indonesia is now one of the most prominent creators of cinematic works in Southeast Asia.

(Compiled by Takasaki Ikuko)

# 映画の多様性、文化の多様性 | Film Diversity, Cultural Diversity

メイスク・タウリシア | Meiske Taurisia

芸術や文化の産物としての映画作品に含まれる多様性や革新的な数々は、主観的なものである。この主観性から、個人のさらには集団の評価が生じ、またそのことによって、アート系映画館のような規模の限定された劇場が増え、国際映画祭のようなオルタナティブな経路を通じて観客に届けられる作品が増えることになる。興行規模が限定されるのは、アート系映画の商業的アピールが、大衆向けの作品に比べて限定されることが多いからだ。つまりアート系のインディペンデント映画は、ニッチな市場とされることが多い。日本には、こうした作品を上映するための「ミニシアター」の系列がある。では、インドネシアのインディペンデント映画はどうか？

2016年にインドネシア国内で製作された映画は約120本。この数字は国内シェアの33パーセントに相当し、観客数あるいは延べ入場者数でいえば2,000万人前後といったところで、残りは外国映画が占めている。興行成績1位となったのは国産コメディをリメイクした『Warkop DKI Reborn: Jangkrik Boss! Part 1』という商業映画だが、680万人を集客したこの作品に対し、スナック売りのひとりの女性のドラマを描いたインディペンデント映画『SITI』（2014）は、2015年度のインドネシア映画祭作品賞のほか、国外でも数多くの賞を獲得したにもかかわらず、国内では12,000人しか観客を動員できていない。国際的な評価を得たインドネシアのドラマ作品では、こうした事態はめずらしいことではない。海外での業績は国内向けの宣伝のマーケティング戦略として活用されはするものの、インディペンデント系の映画には、『SITI』や『9808—インドネシア民主化10年目のアンソロジー』（2008）、『White Shoes & The Couples Company in Cikini』（2016）のように、センシティブな内容を扱っていたり、国内の大衆向けでなかったりといった理由で、商業的な映画館での公開を（最初は）志向していない作品も多い。興行成績が小さいという意味では、1956年の公開時にはヒットしたが、2016年のデジタル修復版の再公開では32,000人の動員数にとどまった『三人姉妹』の例もある。

短編作品を通じて、インドネシアの映画産業の国際的認知度はたしかに上昇してはいる。『申年』が2016年のカンヌ映画祭批評家週間、『マリム』が2014年ヴェネツィア映画祭オリゾンティ部門でそれぞれ賞を獲得しているし、『虎の威を借る狐』は2015年のカンヌ映画祭批評家週間に、『恐怖の起源で』は2016年のヴェネツィア映画祭オリゾンティ部門にどちらも出品されている。しかし、こうした業績が国内の観衆を惹きつけ、メディアから注目され、さらには全国各地のインディペンデント映画コミュニティでの上映につながることはあっても、これらの作品は、依然として大手映画館がもつ主要な配給ルートからは外れ

ている。

つまり、インドネシア映画の国内観客数と国際的な業績とのあいだには、反転した相関関係があるわけだ。データが示すように、国外で認められたインドネシア映画はおおむね、国内の映画市場では興行成績が上がらない。逆に、国内市場で成功したメジャー作品は、国際映画祭からはほぼ無視されている。国内市場を惹きつけ、国内興行ランキングの上位に食い込むようなインディペンデント映画がほとんどないために、上映する場所も価値を共有するところに限られてしまう。こういった映画の趣味や鑑賞レベルの違いは、いうまでもなく、観客と作り手双方の主観性と密接に結びついている。

とはいえ、インドネシアの文脈においてインディペンデント映画の主たる障害はむしろ、テーマにかかわる映画の内容を制限する、社会的かつ政治的な介入である。観客が見られるテーマの多様性が、検閲によって阻害されることがままあるわけだ。長編を撮るさい、しばしば作家は二つの異なる編集もしくはヴァージョン違いを製作することを強いられる。作家の個人的な意図や国際映画祭の評価基準に合うヴァージョンはともかく、大手系列には国の規制があるため、そこで上映しようと思ったら、インドネシア映画検閲局（LSF）の定めるガイドラインに沿った第二のヴァージョンが必須となるからだ。オルタナティブなアート系映画館の不足という条件を抱えたインドネシアのインディペンデント映画にとって、これは重大な問題である。キネフォーラム（2006年開館）、キノサウルス（2015年）、シネスペース（2016年）といったアート系の映画館ができて、それらへの支援は、官民ともにあまりない。こうした状況を生んだ主な原因は、映画産業の特殊な状況についての情報や知識が十分に伝わっていないからでもあるだろう。

インドネシアのインディペンデント映画界隈の発展を妨げているのは、こうしたインフラ不足である。インディペンデント映画を支える興行インフラが持続可能なかたちでなく、偶然に左右される要素が強いために、観客への露出も、作品におけるテーマの多様性への理解も限定され、抑制されている。それがために、この手の映画を作り続けることには、上映機会という課題がつかまとうのだ。さらにいえば、インドネシアにおける国際映画祭の行き当たりばったり体質もまた、観客が幅広いテーマや問題にふれる機会を最小限にとどめる原因となっている。インドネシアのインディペンデント映画シーンの未来は、誰の目にも触れられるという「最小限の消費」が継続できるか否かにかかっており、それを保証できるのは、持続可能なネットワークでつながる上映スペースだけだろう。映画の多様性を育むことは、文化の多様性を育むことなのだ。

As an artistic and cultural product, films contain diversity and an array of artistic innovations that are subjective. Subjectivity generates both individual and collective appreciation which, in turn, stimulates the growth of limited scale cinemas such as arthouse cinemas, and alternative distribution such as those via international film festivals. This limitation of scale is often related to the limited commercial appeal of arthouse films compared to mass-market films. Hence, arthouse and independent films are often considered as part of a niche market. In Japan, these films are shown through a network of mini theaters (arthouse cinemas). How about independent films in Indonesia?

In 2016, the Indonesian film industry produced around 120 film titles, with 33% market share of local films, which equals to more or less 20 million viewers or total admission. The rest consists of imported films. The biggest box office achieved by a local commercial remake was the comedy film *Warkop DKI Reborn: Jangkrik Boss! Part 1*, managing to attract 6.8 million viewers. Conversely, *Siti* (2014), an independent drama about a female *peyek jingking* [snacks] seller which won Best Film at the Indonesian Film Festival 2015 and numerous international prizes, only managed to attract 12,000 viewers locally. This happens regularly to Indonesian drama with international appeal. In fact, international achievement is optimized as a marketing strategy for film promotion, domestically. Nevertheless, there are a number of independent films, such as *9808: An Anthology of 10th Year Indonesian Reform* (2008), *White Shoes & The Couples Company in Cikini* (2016), and *Siti* which (initially) never intended to enter commercial cinema networks due to its sensitive content or lack of local mass appeal. The small box office number also happens to *Tiga Dara* (*The Three Sisiters* a.k.a. *Three Maidens*), a film that had box office hit upon release in 1956, but its restored re-release in cinemas in 2016 only managed to attract 32,000 viewers.

International recognition for the Indonesian film industry is achieved through short films: *Prenjak* (*In The Year of Monkey*) won Best Film at the Critic's Week at Cannes in 2016 and *Maryam* won Best Film at the Venice Orizzonti in 2014. Furthermore, *The Fox Exploits The Tiger's Might* was selected for competition at the Critic's Week at Cannes in 2015, while *On the Origin of Fear* was selected for competition at the Venice Orizzonti in 2016. While these achievements have attracted audience and media curiosity in Indonesia as well as screenings among independent film community throughout the country, they remain outside major distribution channels of mainstream cinemas.

There exist an inverted correlation between the number of domestic viewers and international achievements of Indonesian films. Data shows that Indonesian films winning international recognition usually fare poorly within the domestic

film market. On the other hand, major films successful in the domestic film market are usually ignored by international film festivals. Because most independent films do not attract the domestic market and fare poorly at the national box office list, distribution is limited to community screenings. These differences of film tastes and levels of appreciation are, without saying, closely related to both the subjectivities of audiences and filmmakers.

However, in the Indonesian context, social and political interference of limiting thematic contents is a major hindrance for independent films. The diversity of themes available to audiences is often hampered by censorship. Feature filmmakers are often forced to make two different edits or versions—one that caters to the personal intentions of the filmmaker and the international film festival circuit, and another version that would comply to guidelines set by the Indonesian Film Censorship Board (LSF)—a prerequisite if one intends to have his/her film screened on the networks of public-regulated mainstream cinemas. This is a major problem facing the Indonesian independent film scene given the lack of alternative arthouse cinemas. Despite the emergence of arthouse cinemas such as *kineforum* (2006), *Kinosaurus* (2015), and *Cinespace* (2016), there is little support from both the government and private sectors. This condition is mainly caused due to the lack of information and knowledge dissemination regarding the peculiar conditions of the film industry.

This lack of infrastructure is a major impediment to the growth of the independent film scene in Indonesia. The unsustainable and haphazard existence of independent film exhibition infrastructures has limited and stifled the audience's exposure and appreciation of thematic diversity in films, and has also posed problems for the sustainability of independent film production in terms of outlets. The haphazard existence of international film festivals in Indonesia has also contributed to the minimal exposure of audiences to a wide range of themes and issues. The future of the Indonesian independent film scene is dependent on the continuity of a minimal "floor of consumption" for public exposure, which only a sustainable network of exhibition spaces could guarantee. To foster film diversity is to foster cultural diversity.

#### メイスク・タウリシア | Meiske Taurisia

映画プロデューサー。エドウィン監督『空を飛びたい盲目のブタ』(2008)、『動物園からのポストカード』(2012)、カミラ・アンディニ監督『ディアナを見つめて』(2015)などを製作。上映スペース「キノサウルス」を2015年12月にオープンし、配給プラットフォーム「コレクティブ」を通じて特集上映などを主催している。

Film Producer. Meiske Taurisia produced Edwin's *Blind Pig Who Wants to Fly* (2008), *Postcards from the Zoo* (2012), Kamila Andini's *Following Diana* (2015) among others. She opened *Kinosaurus*, a "micro-cinema" in Jakarta in 2015, and organizes various screening events through her distribution platform, *Kolektif*.

## ローカル資本の覚醒——インドネシアにおける映画保存と修復の現況についての覚書

# An Awakening of the Local Capital: Notes on the Current Stage of Film Preservation and Restoration in Indonesia

リサボナ・ラフマン | Lisabona Rahman

**キ**ネフォーラムで私をはじめインドネシア古典映画の特集プログラムを組んだ2006年11月の時点では、映画の修復はほぼ知られておらず、国内ではフリッツ・ラングの『メトロポリス』のような数例が、在ジャカルタの各国文化センターの催事で見られるくらいだった。翻って現在、インドネシアの状況は隔世の感があり、とくに民間からの参入による変化は目覚ましいものがある。

こうした紹介文めいた覚書を書くことは、私にとっても、映画保存と修復のここ10年の発展をたどるきっかけになる。フィルムの保存をはじめとして、改善の余地は膨大にあるとはいえ、とりわけ過去5年のあいだに、この分野では急激なプラス方向の変化があった——ここではその経緯を縷々述べていこう。

このほんの短い記事で、これまでの出来事をすべて語れるとは思っていない。しかし、私がこのとき観察してきたことから、現在起こっている変化につながる概要をつかむくらいはできるだろう。

映画保存は、以前は国の機関が担っていた。1970年代までは、民間で製作された映画の価値が認められることがほぼなかったため、こうした作品を保存するための施策はほとんどなされていない。フィルムや関連資料の収集の嚆矢となるのは、ミスバハ・ユサ・ビラン監督が1975年に設立したシネマテーク・インドネシアである。このコレクションはおそらく、1930年代から1980年代にかけて製作されたインドネシア映画、とくに劇映画の最良の部分を反映したものだだろう。いまはまだ保管状態が良好とはいえないが、アーカイブの経営陣は現在、これまた民間の基金であり、国際的な援助団体と国内の民間企業の共同出資で運営されているインドネシア・フィルム・センターから技術支援を受け、デジタル保存への道を拓きつつある。ウスマル・イスマイル監督の『外出禁止令のあとで』(1954)と『三人姉妹』(1956)の修復プロジェクトに使われたオリジナル・ネガは、このかけがえのないコレクションに収蔵されている。

この二つのデジタル修復プロジェクトは、それぞれきわめて異なる資金源のありようを反映したものとなっている。『外出禁止令のあとで』の修復プロジェクト(2010–2012年)は、シンガポール国立博物館と世界映画基金、つまりは海外からの出資で完全に賄われている。映画監督ウスマル・イスマイルと作家アスルル・サニが協働して制作したこの作品は、1950年代にインドネシア映画が抱えていた人材の頂点を示すまたとない例であり、プロジェクトの成果が2012年のカンヌ・クラシックで初披露されたときには国内でも大変話題となった。また、その後、劇場で再公開もされ、インドネシア各地にいる約5,000人の観衆のもとへ

この作品が届けられた。

『外出禁止令のあとで』の修復は、旧作を修復して再上映することへと人びとの関心を向けさせ、その結果、もうひとつのプロジェクトが直後に発足する。『三人姉妹』の修復プロジェクト(2014–2016年)は、SAフィルムというインドネシア・ローカルの制作会社の完全出資による商業企画である。戦後になっても消えない苦みを描いた『外出禁止令のあとで』とはちがひ、三人の姉妹の恋愛をめぐる軽妙なミュージカル・コメディであるこの作品は、1950年代後半に他を圧倒するほどの商業的成功をおさめ、その劇中歌も、長く歌い継がれるポピュラー・ソングの定番となっていた。修復版の再公開時にもこうした部分が観客を惹きつけ、30,000人を超える劇場動員数を記録した。

『三人姉妹』のプロジェクトと同時期には、インドネシア映画の復元版を専門に放映する有料チャンネル「FlikTV」がサービスを開始。自前のジャンル映画コレクションと修復ラボを所有するこのチャンネルは、開設当初より200タイトルほどの作品の修復を行なっている。インドネシアの有料テレビは、近隣諸国に比べれば緩やかではあるものの、相対的には成長株といえるだろう。

10年前に見えていた状況と比較して、インドネシアにおける映画修復には、明らかにポジティブな動向がみられる。旧作への経済的関心が高まれば、保存状況の改善にもつながるにちがいない。採算が見込めるものに比べ、営利を目的としない分野の修復はまだそれほど進展が見られないが、アーカイブ映像やアナログ時代の映画製作技術を創作の源泉として発掘しつつあるアーティストや映画作家からの関心は、以前にもまして高まっているように思われる。いま国内の発展を支える土台となっているのは、こうした新たな関心の高まりなのだ。



In November 2006 when I made my first Indonesian classical cinema program for kineforum, film restoration was something almost unheard of and only a few examples like Fritz Lang's *Metropolis* were seen in the country through events of foreign cultural centers in Jakarta. What I experience today in Indonesia is certainly miles away, especially since new players from the private sector are taking part.

The occasion of writing this introductory note allows me to trace the development of film preservation and restoration in the last decade. I will illustrate in this article that there has been a rapid change for the better, especially during the past five years, although there is an enormous room for improvement particularly in the material preservation sector.

Since this is only a very short article, I would by no means be able to chronicle everything that has happened. Yet, I believe that what I have observed during this time provides a good snapshot of the current dynamics.

Film preservation has previously been the affairs of state institutions. Until the 1970s hardly anything had been done to preserve privately produced films since there was hardly any recognition of their value. The Sinematek Indonesia founded by filmmaker Mr. Misbach Jusa Biran in 1975 was the first to gather film reels and related objects. This body of collection is probably the finest reflection of Indonesian films made between the 1930s and 1980s, especially for fiction. At the moment, the collection is not in very good shape but the management of this archive is currently receiving technical support for digital preservation from another private foundation called Indonesian Film Center, which is jointly funded by international donor agencies and Indonesian private enterprises. This priceless collection is home to the restoration projects of the original negatives of Usmar Ismail's *Lewat Djam Malam* (*After the Curfew*, 1954) and *Tiga Dara* (*The Three Sisters* a.k.a. *Three Maidens*, 1956).

The two restoration projects reflect very different constellations in terms of funding sources. The *Lewat Djam Malam* restoration project (2010–2012) was entirely funded by donors from abroad, namely the National Museum of Singapore and the World Cinema Foundation. The film is an excellent example of the apex of Indonesia's filmmaking talents in the 1950s, being the joint creative effort of director Usmar Ismail and writer Asrul Sani. The result was premiered at the Cannes Classics 2012 program and it generated much publicity in Indonesia. A cinema re-release roadshow project which followed took the film to approximately 5,000 audiences nationwide.

The restoration of *Lewat Djam Malam* provoked an interest in restoring old films and showing them again. Right after this project, another one ensued. The *Tiga Dara* resto-

ration project (2014–2016) was entirely funded as a commercial endeavor by a local production company, SA Films. Differently to *Lewat Djam Malam* which was a film on the bitterness that remains in the post-war situation, this film is a light-weight musical comedy about the love story of three sisters. It had overwhelming commercial success throughout the latter half of the 1950s and left a long-lasting legacy of popular songs. The same appeal reached the audience when the film was re-released in cinemas and it had over 30,000 cinema admissions.

Parallel to this project, a paid channel entirely dedicated to showing restored Indonesian films called FlikTV was launched in Jakarta. The channel has its own genre film collection and a restoration laboratory and has been restoring about 200 titles since its inception. Pay TV in Indonesia is enjoying relatively good growth, albeit rather slow compared to the neighboring countries.

Compared to the sector's landscape 10 years ago, there is clearly a positive dynamics for film restoration in Indonesia. The growing economic interest in old films could certainly lead to better safe keeping. Compared to the commercial sector, the not-for-profit scene is not showing much growth yet. However, it seems to generate more interest from artists and filmmakers who are starting to explore archival footage and analog filmmaking technologies as sources of creative production. The surge of these new interests is currently providing a good ground for growth inside of the country.

#### リサボナ・ラフマン | Lisabona Rahman

映画保存・修復コンサルタント。2006～11年、「キネフォーラム」にて特集上映をプログラム。08年から、全時代のインドネシア映画を掲載するインターネット・データベース [www.filmindonesia.or.id](http://www.filmindonesia.or.id) に参画、共同編集。11～16年、アムステルダム大学にて映画保存を学び、ポーランドの映画修復ラボ「リマジネ・リトロヴァータ」に勤務。現在の拠点はジャカルタ。

Film Archivist and Restoration Consultant, based in Jakarta. Lisabona Rahman served as the film screenings programmer for the kineforum Jakarta Arts Council from 2006 to 2011, organizing screenings of archive films. Since 2008, she joined, as co-editor, [www.filmindonesia.or.id](http://www.filmindonesia.or.id), an online database consisting of Indonesian films throughout all ages, founded by film critic JB Kristanto. Between 2011 and 2016, she studied film preservation at the University of Amsterdam, the Netherlands, and worked at L'Imagine Ritrovata Film Restoration & Conservation Laboratory in Bologna, Italy.

## ジャカルタ・アート系映画館最新事情 The Latest on Arthouse Cinemas in Jakarta

2017年1月時点 | As of January, 2017

インドネシアの首都ジャカルタの現在の映画館事情は、シネマ 21 やブリッツ、シネマックスといったシネマコンプレックス（シネコン）が主流である。が、アート映画が観られるミニシアターやアートスペースもいくつか点在し、近年、映画監督やプロデューサーが中心となってオープンしたスペースもある。ここでは、代表的ないくつかを紹介する。

In Jakarta, the capital of Indonesia, cinema complexes such as CinemaXXI, BLITZ, and Cinemax continue to dominate movie theaters. However, several arthouse cinemas and alternative spaces that screen art films also exist scattered throughout the city, some recently founded by filmmakers such as producers and directors. Here, we will introduce a few that represent these spaces.

### ▶ キネフォーラム | kineforum

アート系映画を中心に上映するミニシアター。火曜日を除き、毎日上映。チキニ・エリアのイスマイル・マルズキ公園（TIM）内にあり、ジャカルタ芸術大学（IKJ）やプラネタリウム、White Shoes & The Couples Company がライブを行った劇場（グラハ・バクティ・ブダヤ）、インドネシア最大手のシネコン（シネマ 21）等と隣接している。



An arthouse cinema dedicated to screening art films including the classics. Screenings are held every day except Tuesdays. Located inside Taman Ismail Marzuki (TIM or sometimes called the Jakarta Arts Center in English), adjacent to establishments such as the Jakarta Institute of Arts (IKJ), the Jakarta Planetarium, the Graha Bhakti Budaya theater where the White Shoes & The Couples Company had their concert, and CinemaXXI, the largest cinema complex in Indonesia.

<http://kineforum.org/web/>

<https://www.facebook.com/kineforum>

Taman Ismail Marzuki, Jl. Cikini Raya No.73, Cikini, Menteng, Jakarta Pusat 10330

### ▶ キノサウルス | Kinosaurus

日本のミニシアターにインスピレーションを受けた映画プロデューサーのメイスク・タウリシアが、監督のエドウィンらと作った上映スペース。2015年12月オープン。週末に、アート映画が上映されている。アクサ



ラ・ブックストアの奥にあり、カフェやフィルム現像ができるスペースも併設。おしゃれなカフェやショップが並ぶクマン・エリアにある。

A "micro-cinema" founded by film producer Meiske Taurisia, film director Edwin, and friends. During her research in Japan in 2013, she was fascinated by their mini theaters. Since its opening in December, 2015, it has held screenings of art films on the weekends. Housed in the back of Aksara bookstore, Kinosaurus is also a café equipped with a dark room for developing films. Located in the Kemang area where other stylish cafés and fashionable stores line the streets.

<http://www.kinosaurusjakarta.com/>

<https://www.facebook.com/kinosaurusjakarta/>

Jl. Kemang Raya No.8B, Bangka, Jakarta Selatan 12730

### ▶ シネスペース | Cine Space

ニア・ディナタ監督（『三人姉妹（2016年版）』）が2016年7月にオープンしたミニシアター。アート映画中心に上映。入場料は無料で、寄付制となっている。隣には、映画テレビ学科を有するマルチメディア・ヌサンタラ大学があり、連携している。ジャカルタの西、近年、発展の著しい新興エリア・スルボンに位置する。

An arthouse cinema founded by Nia Dinata who directed *Ini Kisah Tiga Dara (Three Sassy Sisters, 2016)* and opened in July, 2016. Deals primarily with screenings of art films. Admission is free, however suggested donations are welcomed. Works in collaboration with a neighboring university, the Multimedia Nusantara University which offers courses on film and television. Located in Serpong, in the west of Jakarta, which has recently undergone significant urban development.

<https://www.facebook.com/TheCineSpace/>

Scientia Square Park, Blok GV-01, Jl. Scientia Boulevard Gading Serpong, Tangerang Banten 15810

### ▶ パビリオン 28 | Paviliun 28

メインはレストラン兼カフェだが、奥に小さな映画館が設けられているアートスペース。音楽ライブも多く行われている。クバヨラン・バルの南に位置し、カフェやショップが多く若者が集うガンダリア・エリアからも近い。A restaurant and café that also functions as an art space with a small movie theater, frequently holding live music concerts. Located in the south of Kebayoran Baru, near Gandaria where there are many cafés and shops attracting youths.

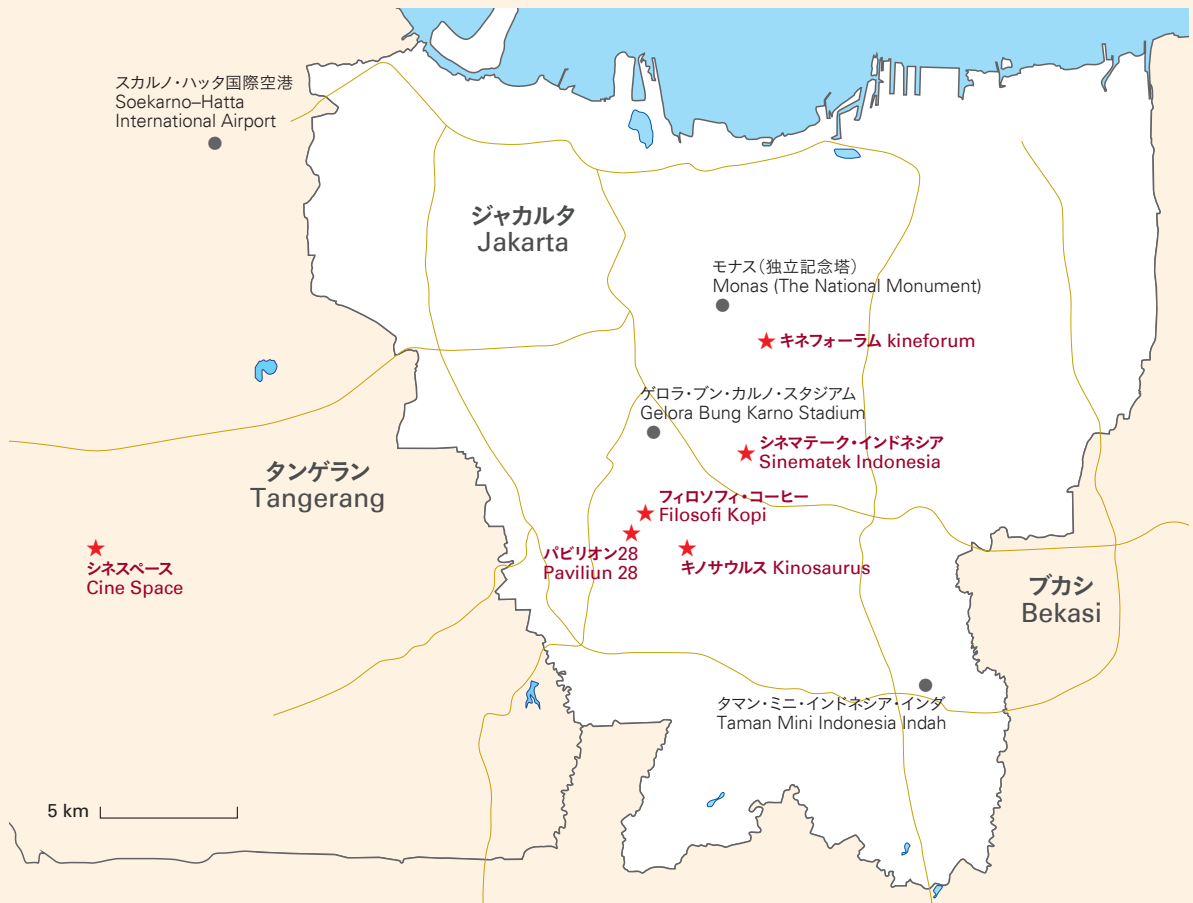
<https://www.facebook.com/paviliun28/>

Jl. Petogogan 1 No.25, Kebayoran Baru, Jakarta Selatan 12140

### ▶ シネマテーク・インドネシア | Sinematek Indonesia

ミスバハ・ユサ・ピランによって1975年に設立された東南アジア最初のフィルム・アーカイブ。非営利の民間団体で、多くの映画フィルムや、台本やポスターなどのノンフィルム資料を収集。ウスマル・イスマイルの名を冠したホールも有しており、2016年より「ウスマル・イスマイル賞」という、インドネシア映画の賞も新たに創設し、インドネシア映画界の活性化を図っている。

The first film archive in Southeast Asia established in 1975 by Misbach Jusa Biran. It is a non-profit organization that houses many films and non-film materials including posters and scripts. In honor of Usmar Ismail, the father of Indonesian films, it has built the Usmar Ismail Hall and also founded the Usmar Ismail Awards, an award for Indonesian filmmakers. Through



its engagements, it continues to stimulate the country's film industry.

<https://www.perfilman.perpusnas.go.id>

Gedung Pusat Perfilman H. Usmar Ismail, Jl. HR. Rasuna Said, Kav.C-22, Kuningan, Jakarta Selatan 12940

### 番外 フィロソフィ・コーヒー | Filosofi Kopi

第 29 回東京国際映画祭「カラフル！インドネシア」で上映されたアンガ・ドゥイマス・サソニコ監督のコーヒーショップは実在している。撮影終了後、セットがそのまま店舗となった。ジャカルタのリトル・トーキョーとして有名なブロック M に位置する。オンラインショップでは、T シャツや手帳など、おしゃれな関連グッズが購入できる。

Filosofi Kopi, the coffee shop that appears in the film of the same name, directed by Angga Dwimas Sasongko and screened at "Colorful Indonesia" of the 29th TIFF, exists in real life. After the film wrapped, the set was turned into a real coffee shop. They also sell T-shirts, notebooks, and other goods online. Located in Blok M which is famous for being Jakarta's Little Tokyo.

<http://filosofikopi.id/store/>

Jl. Melawai 6 No 8, Melawai, Kebayoran Baru, Jakarta Selatan 12160

### 国際交流基金のインドネシアでの映画事業について

国際交流基金では、Japanese Film Festival (JFF) という大規模な日本映画祭を 2016 年 11 月にシネマックスで開催。このほか、映画関連事業では、マカッサル・シースクリーン・アカデミー（リリ・リザ監督主宰の若手映画人育成ワークショップ / マカッサル）、ARKIPEL（ドキュメンタリー・実験映画祭 / ジャカルタ）、Jogja-NETPAC Asian Film Festival（アジア映画祭 / ジョグジャカルタ）等を共催し、バリナーレ（国際映画祭 / バリ）や Jogja Documentary Film Festival（ドキュメンタリー映画祭 / ジョグジャカルタ）へも助成している。

### Recent Film/Moving Image Projects in Indonesia by the Japan Foundation

The Japan Foundation organized the Japanese Film Festival (JFF) at Cinemax in Jakarta in November, 2016. As a co-organizer, we worked on the Makassar SEAScreen Academy led by Riri Riza which holds workshops for young filmmakers, ARKIPEL (Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival), the Jogja-NETPAC Asian Film Festival, among others. Furthermore, we have also provided funding for the BALINALE (Bali International Film Festival), the Jogja Documentary Film Festival and other events related to film.

(油井理恵子 / ジャカルタ日本文化センター、西川亜希＝編)

(Compiled by Yui Rieko, The Japan Foundation, Jakarta, and Nishikawa Aki)

# 任意選択のアイデンティティ——エドウィンについて

## Optional Identities: On Edwin

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

**エ**ドウィンの諸作品の表層は、訴求力の高い、容易にそれとわかるひとつの特質によって規定されている。この特質を記述するとすれば、それは、喜劇的で不条理で恐ろしくもあるすべての物事を、一見してそのいずれとも断することなく淡々と監督が受け入れているという感覚、とでもいえるか——あたかも、物事はただ夢の中にたまさか現れたものにすぎないかのように、あたかも、彼の映画でどうか現出しているものはみな、穢れなき無垢という同一条件に属していると考えられているかのように。

重みも因果関係も欠いたこうした心地よき見かけとは裏腹に、エドウィンの映画の深層にはトラウマと喪失への関心が潜んでいる。初期短編『木の娘・カラ』（2005）の冒頭、主人公の少女が人里離れた小屋で生を享けた直後、母親が無惨な死を遂げたときからすでに、この関心の存在は告げられている。悲劇が刻印された幼いヒロインは復讐へと向かい、その使命によって緑に囲まれた生地からモダンな都市へと連れ出されることになる。この推移は、素早く回転するカメラの運動のあいだに挿まれるカットによって示されている。エドウィンと主人公の子供にとって、表向きにはどれほど生が進展していようと、それ——個人や社会が原始状態から発達した状態へと成長すること——は、めまぐるしく回転する反復、もしくはめまぐるしい反復でしかない。ある生の形式に超越する生の形式など、存在しはしない。

『空を飛ぶたい盲目的のブタ』（2008）と『動物園からのポストカード』（2012）という、エドウィンがこれまで撮った二本の長編はどちらも、アイデンティティの任意選択的な性質をテーマとする。前者の主要人物たちはみな、自分とは別のものになろうとしており、歯科医にいたっては、国籍や宗教ばかりか外見さえも変えようとする。後者のヒロインのアイデンティティを規定しているのは周囲の環境である。動物園から風俗店へと環境が変化すれば——『木の娘・カラ』と同じ推移がここでも繰り返されている——、それと連動して彼女自身も、たとえそれが自分の人生との関係がノスタルジックで疎外的なものとなすということではないにせよ、ともかくも変化を被るのだ。『空を飛ぶたい盲目的のブタ』では、機知を込めて、公然と、転覆的に、『動物園からのポストカード』では、より軽く、暗示的に、という違いはあるものの、二本の作品で発せられる問いは似通っている。映画とは、いつまでも意味が与えられないままになっているパターンの発見や関係性であるとするならば、「いかに生きるか？」という問いの意味は次のようになる——すなわち、「我々は自身の生に、アイデンティティに、この先どんな価値を割り当てるつもりなのか？」そして、あらゆる価値の割り当てが仮のものでしかない以上、いつまで私たちはそうするつもりなのだろうか？

主に中華系住民が犠牲となった1998年5月のインドネシア暴動は、『空を飛ぶたい盲目的のブタ』にもたしかに影を落としている。しかしそれは、単一明快な意味をもつ出来事として、ではなく、その意味がまだ与えられていなければ消散していかない問いの空間として、である。この作品のあるシーケンスでは、暴動の映像に被せて、それとはいかにも不釣り合いなスティーヴィー・ワンダーの〈I Just Called to Say I Love You〉（この曲は作中で繰り返し歌われている）の歌詞が添えられている。この歌詞は、映像に対する解釈、つまりは改変なのだろうか？ それとも、解釈・改変をしているのは、映像のほうなのだろうか？ おそらく、この映画全体が暴動からスティーヴィー・ワンダーの曲へのフロイト的置換にはかならないのであり、だとすれば再解釈の中心的対象の位置を占め、アイデンティティの問いのすべての出発点となるのは、この置換ということになるだろう。

暴動はまた、2008年の短編「Trip to the Wound（傷への旅）」のトラウマの源泉としても登場するが、この映画が『9808—インドネシア民主化10年目のアンソロジー』と題されたオムニバス作品の一篇であるというコンテクストを知らずにそうと見極めるのは、なかなか難しいかもしれない。ここでは旅は、一方で物語やアイデンティティについてあれこれ想を巡らすためのコンテクストを提供するものでありながら、それ自体としてはコンテクストを欠いた謎めいたものとなっている。映画の舞台となるバスは、たしかにある地理的な起点から、あるいは地理的な終着点へと移動しているのだが、いずれもその場所は（それが起点でもあることが暗示される精神的な終着点は、映画のタイトルで示されているが）分からない。旅の時間も、映画の進行とともに、夜のシーンもあれば昼のシーンもあるというように、徐々に拡散していくのだ。

エドウィン作品を特徴づけている表層と深層の独特な緊張関係は、これまた旅を描いた中編『舟の上、だれかの妻、だれかの夫』（2013）においても露呈されている。ヒロインが調査対象とする謎めいた伝承（作品題がそのままそのあらすじとなっている）は、極端に切りつめられた映画の物語の道標になるのでも、そこで重要な地位を占めるのでもなく、この映画が描いているかもしれない、映画と重なるかもしれない（し、そうでないかもしれない）何かを示す、ある種の可能性のレイヤーを提供している。誰も（ヒロイン、調査に同行する若い男、監督自身、そして観客）に共通する問いは、他のエドウィン作品と同様に、失楽園を回復することというよりも、物語が漂流し、変化が唐突に訪れる世界に、生のありうべき可能性を見つけ出すことをめぐる問いへと変容するのである。



An appealing and easily recognizable quality defines the surface of Edwin's films. This quality could be described as the sense that the director calmly accepts all things—comic, absurd, and horrible—seemingly without making judgments among them, as if they were just appearances in a dream, and as if everything that can possibly manifest itself in his cinema could be taken as belonging to the same condition of untarnishable innocence.

Beneath this blissful appearance of weightlessness and consequencelessness, the films of Edwin are concerned with trauma and loss. This concern announces itself from the start of his early short film *Kara, Anak Sebatang Pohon* (*Kara, The Daughter of a Tree*, 2005), when the girl of the title is born in a rural hut moments before the violent death of her mother. The young heroine, marked by this tragedy, proceeds on a mission of revenge that takes her from her lush native surroundings to a modern city—a transition marked by a cut from one rapidly spinning camera movement to another. For Edwin and his child protagonist, any ostensible progress of life—the growth of individuals or societies from a primitive state to an advanced one—is merely a vertiginous repetition, or a repetition of vertigo: there is no transcendence of one form of life over another.

The theme of both *Babi Buta Yang Ingin Terbang* (*Blind Pig Who Wants to Fly*, 2008) and *Kebun Binatang* (*Postcards from the Zoo*, 2012), Edwin's two features to date, is the optional nature of identity. The protagonists of *Blind Pig Who Wants to Fly* all seek to be other than what they are, notably the dentist who seeks to change his religion, his nationality, and even his physiognomy. The heroine of *Postcards from the Zoo* is defined by her surroundings: when her surroundings change, from the zoo to the massage parlor (a transition that repeats that of *Kara, The Daughter of a Tree*), she herself changes, if only in acquiring a nostalgic and alienated relationship to her own life. Similar questions are asked in both these films, wittily, openly, and subversively in *Blind Pig Who Wants to Fly*, and more lightly and implicitly in *Postcards from the Zoo*. If cinema is the relationship and discovery of patterns to which meaning always remains to be assigned, the question “How to live?” means “What value will we assign to our life, to identity? And for how long, since all assignment of value is only provisional?”

The May 1998 riots in Indonesia, in which the country's ethnic Chinese inhabitants were the main victims, are present in *Blind Pig Who Wants to Fly* not as an event with a single clear meaning, but as the space of a question whose meaning is still to be assigned or dispersed. In one sequence of the film, the lyrics of Stevie Wonder's “I Just Called to Say I Love You” (a refrain throughout the film) are placed incongruously over footage of the riots. Do the lyrics interpret the

images, and therefore alter them, or is it vice versa? Perhaps the entire film is nothing but a Freudian displacement from the riots to Wonder's song, which then assumes the position of the central object of reinterpretations, from which all questions of identity start.

The riots are also present as a source of trauma in Edwin's 2008 short film *Trip to the Wound*, although this may be difficult to discern merely from watching the film, without being aware of its context as part of an omnibus work called *9808: An Anthology of 10th Year Indonesian Reform*. In *Trip to the Wound*, travel, while it provides the context for a drifting meditation on narrative and identity, is itself mysteriously context-less: the film takes place aboard a bus that is moving from a geographic origin, and toward a geographic destination, that are both unknown (though a psychic destination, which is also implicitly an origin, is designated by the title), and the very time of the journey becomes dispersed over the course of the film, with some scenes taking place at night, others in the daytime.

Another travel film, the medium-length *Someone's Wife in the Boat of Someone's Husband* (2013), again reveals the special tension between surface and depth that characterizes Edwin's films. The mysterious story (whose abstract is the title of the film) that the heroine seeks to investigate does not map onto or dominate the extremely slight narrative but provides a kind of layer of possibility, indicating something that the film might be about or that it might match up with (or not). The question for everyone (the heroine, the young man who becomes her companion in her explorations, the director himself, and the audience) becomes, as it does in Edwin's other films, less one of regaining a lost paradise than one of catching sight of the possibilities of life in a world of narrative drift and sudden transformations.

#### クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

映画批評家。2006～11年、国際映画批評家連盟（FIPRESCI）Webマガジン『Undercurrent』編集長。2012～14年、エディンバラ国際映画祭芸術監督。ジャック・ターナー、オットー・プレミンジャー、ジェリー・ルイスについて、それぞれ著書を刊行。

Film Critic. Chris Fujiwara served as chief editor of *Undercurrent*, an online magazine of the FIPRESCI (International Federation of Film Critics) between 2006 and 2011, and, from 2012 to 2014, he was the artistic director of the Edinburgh International Film Festival. Publications include *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall* (2001), *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger* (2007), and *Jerry Lewis* (2008).

## 10年、近くて遠く——『9808』について

### A Close Yet Distant 10 Years: Thoughts on 9808

結城秀勇 | Yuki Hidetake

10本の短編からなるこの作品から受ける印象は、「インドネシア民主化 10年目のアンソロジー」という副題とは裏腹に、10年間という時間の厚みやその間に起こった変化の積み重ねを実感するというようなものではない。それよりもむしろ、1998年と2008年というふたつの年がその間にある10年間という時間を飛び越えて直接隣り合う、そんな感覚に近い。まさしくタイトルそのままに、「98」と「08」というふたつの年号が「-」や「/」などといったその間に存在する関係性を示すような記号を介することなく直結するように、とでも言おうか。

例えば、冒頭に置かれたアングン・プリアンボド「Where was I?」は、順番に映し出されていくスナップショットとその上に重なる人々のナレーションによって構成されるが、その時制は（タイトルも示すように）「あの時」という過去の一点を巡るものである。ある者はその時スハルト政権が崩壊するのを目にし、同じ日に弟が死んだと知らされたと語る。またある者は故郷が騒乱に満ちていたその時を、遠く離れた外国で迎えたと言語。そうしたいくつかの話を聞き、それぞれが過去のある一瞬を切り取りながらもその間にあるコンテキストを欠いたまま並べられるいくつかの写真を見続ける間に、10年間という時間の距離感がよくわからなくなる。もちろんそれが10年前という過去の話であることはよくわかる。だがそれが10年前という遠い昔のことなのか、10年前という昨日のような近い過去のことなのかはわからなくなるのだ。

同様のことは、続くウチュ・アグスティン「The Unfinished One」にも言える。この作品は、デモに参加していて警察に射殺された大学生 Wawan の母親の、息子の死から10年後の生活を映し出す。その中でも見る者の記憶に強く残るのは、10年の歳月を経てなお、食卓の空いた席に必ず据えられる皿とフォークとナイフの姿ではないだろうか。彼女は息子がいつお腹をすかせて帰ってきてもいいように、いつもテーブルの彼が座るはずの席に食器を用意してしまうのだと語る。まるで息子がなくなったのは昨日のことでもあるかのように。一方で彼女は、息子の死を巡り国家に対して訴訟を起こすという、一朝一夕には成し遂げられない行動を起こしている。まるで息子がなくなったのは遠い過去であるかのように。

上記の2作品に対して、特に強く時間的な距離感の混乱を抱いてしまうのは、それが人の死を巡るものであるからだと言えるかもしれない。そのような出来事は当事者にとっては理性的な時間のスケールに取まるものではないのだ。だが、10作品すべてを通して言えるのは、この作品群の過去の基底をなす98年5月の出来事それ自体が、単一的なパースペクティヴを拒む距離感の混乱を伴うようなものとしてあるということだ。率



直に言って、この作品全体にとっての98年5月の出来事とはなにかを一言で言い表すのは難しい。それは、軍事政権の崩壊と民主主義の萌芽を示すものでありながら、同時に暴徒化した民衆を意味するものでもある（アングン・プリアンボド「Where was I?」）。それは、経済的な危機であり、それが人種的な対立へとすりかわっていった過程でもある（イフアイスファンチャー「Huan Chen Guang」、ルッキー・クスワンディ「A Letter of Unprotected Memories」、アリアニ・ダルマワン「Sugiharti Halim」）。また幾人かの監督にとっては、国家の激変の時期が、個人の通過儀礼的な季節——いわば青春のようなもの——と重なり合うようにして記憶されているようにも見える（オツティ・ウィダサリ「Yesterday」、ウイスヌ・スルヤプラタマ「Chronicles of a (former) Demonstrator」）。

そのことを、参加した監督たちの出自（フィクション作家もドキュメンタリー作家も、ミュージシャンも含まれているという）と同様な多様さと呼ぶのはあまりに容易い。だがここにあるのは、ひとつの出来事は見る角度によっていかようにも解釈可能であるというただそれだけのことではない。そうではなくむしろ、個々にそれぞれに関連がある複数の出来事の総体を「98年5月」と呼ぶ他ないが、しかしその関連性自体を名指す言葉が見つからないという事態なのではないだろうか。

「Where was I?」で青年が語る話は、スハルト政権が崩壊するのを目にした“にもかわらず”同じ日に弟が死んだと解釈すればいいのか。あるいは「The Unfinished One」の母親が口にするように、息子が死んだ“からこそ”民主主義政権が生まれたと考えればいいのか。その正解は、98と08がなんの媒介もなく隣り合うこの作品では提示されない。エドウィン「Trip to the Wound」では、「あらゆる傷は物語を持つ」と語られる。一見平面上に同じように刻まれた痕跡は、語られることなくして自らが持つ時間的な深さを示すことはできないのだ。

Contrary to its subtitle, “Anthology of the 10th Year of the Indonesian Reform 2008,” the impression one has of this work which consists of 10 short films is not that of the breadth and depth of the transformations that occurred in the country over the course of 10 years. Rather than a temporal span, it is as if the years 1998 and 2008 are directly juxtaposed, completely bypassing the years in between. This is even apparent in the title “9808,” which brings the years together without so much as a hyphen or slash to separate the two, instead evoking their direct and immediate connection.

For example, the first of the anthology, Anggun Priambodo’s *Where was I?*, is composed of a series of snapshots accompanied by narrations by the subjects in the photographs. As the verb tense “was” in the title suggests, each narrative refers to “that point in time” in the past. Sometimes, it is the story of how he witnessed the fall of the Suharto regime, only to learn of his brother’s death the same day. Another speaks of how he learned, in a country far away from home, of the chaos that engulfed his hometown. Each of these stories extracts particular moments in time. However, as we are forced to see the snapshots, juxtaposed randomly without any contextual continuation between them, the sense of 10 years as a temporal duration becomes lost to us. Of course, we understand it is a recollection of events that occurred a decade ago. However, the sense of its “length,” its temporality, is lost in the process of seeing this short film. The viewer is left to wonder, “was it a long time ago, or was it just the other day?”

A similar theme can be found in the following work, *The Unfinished One* by Ucu Agustin. This short film follows the everyday life of a mother whose university-student son, Wawan, was killed by the police 10 years ago during a demonstration. Particularly poignant for the viewer must be the sight of the cutlery and plates which the mother still places at her son’s seat even after a decade of his passing. This way, Wawan can come home any time with an empty stomach, she explains; as if it were only yesterday that he didn’t return. However, we then see how she has been fighting endlessly for justice, suing the government for the responsibility of her son’s death; a long fight as if his death was of the distant past.

It could be said that the particular temporal dissonance experienced by the viewer especially from these 2 works is because they draw upon the deaths of loved ones. For those involved, such events cannot be formulated within the rational scale of time. Consistent throughout all 10 works, however, is how “May 1998” itself, which constitutes each of the film’s bases, exists as a moment in history that embodies a confusion of this temporal distance; a distance which refuses

a singular or coherent perspective of time. In fact, it is difficult to determine what exactly the incident in May 1998 is for the film as a whole. It can be the fall of the military regime and budding of democracy, but also the birth of a riotous or violent public as in Priambodo’s *Where was I?* Or they can be economic crises and the processes in which they shift into racial conflicts as seen in Ifa Isfansyah’s *Huan Chen Guang*, Lucky Kuswandi’s *A Letter of Unprotected Memories*, and Ariani Darmawan’s *Sugiharti Halim*. And in the case of some of the directors, it seems as if national turmoil overlaps with the season of personal initiation—the journey of adolescence, so to say—as in Otty Widarsi’s *Yesterday* and Wisnu Suryapratama’s *Chronicles of a (former) Demonstrator*.

It is far too simple to equate the film’s irreducibility into a single perspective with the diverse backgrounds of the filmmakers—some of whom are fiction writers, documentarians, and even musicians. Likewise, it is not enough to simply say that the interpretation of any given incident depends on how you look at it. Rather, it may be that these multiple incidents, each related to one another in some way, can only be collectively labeled “May 1998” and the term(s) to explain the “relations” remain indeterminable to us. Are we to understand that the narrator’s brother died *despite* the fall of the Suharto regime in *Where was I?*? Or in *The Unfinished One*, are we to agree with the mother that democracy was born *due to* her son’s death? Such questions remain unanswered in this film where ’98 and ’08 are juxtaposed, unmediated.

In Edwin’s *Trip to the Wound*, we are told that “all wounds have stories to tell.” Unless each story is told, the wounds, seemingly inscribed equally onto each narrator, cannot be unmasked. Without these kind of narration, the temporal depths that are unique to each story remain unknown to us.



結城秀勇 | Yuki Hidetake

映画批評家。映画批評誌『NOBODY』元編集長。共編著に『映画空間 400 選』(INAX 出版、2011 年)。

Film Critic. Yuki Hidetake was formerly the chief editor for *Nobody*, a magazine on film criticism and he has also contributed essays to many other magazines and journals.

# インドネシアに怪奇映画の花が咲き誇る A Glorious Blossom: Indonesian Horror Movies

四方田犬彦 | Yomota Inuhiko

## 1 .....

インドネシア怪奇映画についてこういう場所でお話ができる日が来るとはとても思っていませんでした。インドネシアやタイの怪奇映画を愛好して、現地に行ってひたすら見るということはずっとやってきたのですが、自分のコレクションを他人様に見ていただいて何か話ができるなんて、感慨無量です。インドネシアには何度か滞在しました。2007年のときは3か月ほどまして、ジャカルタのシネマテーク・インドネシアから大通りを隔てた路地の中に部屋を見つけ、そこから連日猛暑の中、インドネシア・シネマテークへ通っていました。あとはチャイナタウンを訪れ、ひたすら自分が持っていないVCDやDVDを涉猟していました。

そのインドネシア映画について、特に怪奇映画についてお話をしたいと思います。インドネシアの場合には、作っている映画のおそらく3分の1くらいは怪奇映画ではないでしょうか。相対的に費用が安くつくにもかかわらず儲かる、という利点もありますが、やはり怪奇映画が作られるためには、妖怪とかお化けがいる社会でないとはいけなわけです。妖怪、幽霊、亡霊といった魑魅魍魎が豊かな社会です。インドやタイ、あるいは日本もそうですね。日本には水木しげる先生のような方もいらっしゃる。

一般的に、社会主義の国では怪奇映画は作られません。ジャンルとして成立していないということです。中国ではこの頃多少作られていますが、北朝鮮は皆無のはずです。それから、イスラム教の社会でも怪奇映画はないんです。イランなどでは「奇蹟」の映画というのがあります。死んでいった人がアラーのおかげで蘇ったという奇蹟を褒め称える映画はある。けれども、魑魅魍魎が跳梁跋扈するという種類の映画はないんですね。なぜ社会主義とイスラム教の世界では怪奇映画がないのか。それらの社会には世界を統一する原理があるわけです。超越的な原理のもとに世界が秩序を保たれている、あるいは秩序を強要されている社会においては、妖怪や幽霊といった非理性的なものはあってはならず、だから怪奇映画が成立しない、というのが私の考えです。

ところがそこに重要な例外があります。インドネシアです。タイと並んで「怪奇映画天国」であるこの国は、世界最大のイスラム人口を擁す国です。2億人以上の人たちがイスラム教を信仰している。この人数は、アラブ諸国のイスラム教徒よりも多いわけですね。イスラム・イコール・アラブではありません。そういう無知な考えは、インドネシアみたいな場所に行くと、容易に覆されますね。そのインドネシアでなぜ怪奇映画が盛んに作られたのか、それについては後で触れることにします。

## 2 .....

現存するなかでおそらく最も古いインドネシア映画は、『翼ある馬』という作品です。1941年の作品ですから、1920年代半ばにインドネシアでオランダ人が映画を撮り始めてから10年以上経った頃に作られた映画です。これは『千夜一夜物語』の翻案ではないだろうかと思われれます。断片的にしか残っていませんのでよく分かりません。道ならぬ恋をした王女が王宮から出たいというので、魔法の木馬に乗って空に飛んでいく、という箇所だけが残っています。インドネシアには旅芸人や民衆劇団がたくさんありますから、そういう芝居の演目が映画に翻案されたのかもしれない。幻想的で美しい映画です。ジョルジュ・メリエスのようでとてもきれいで、この後のストーリーも知りたいところですが、失われてしまったそうです。

戦争中は映画は作られませんでした。50年代には、朝鮮総督府で映画を作ったことのあるホヨン（許泳）という人物が、ドクトル・フユンという名前でメロドラマを作ったりして、インドネシアでもその頃、大衆娯楽としての映画産業がどンドンできるようになります。怪奇映画というものが本格的に作られるようになったのは1970年代です。ただ、61年に『クンティラナック』という作品が撮られていますが、今は失われてしまって見られません。71年に歴史的な名作と言われる『墓での出産』という映画が作られます。これも失われてしまっているのですが、アワルディムとアリ・シャハブという二人の監督によるこの映画が大ヒットしたのがきっかけとなって、怪奇映画がジャンル化したと見做されています。

こういうストーリーだそうです。女の霊媒が劇薬を調合して母親を殺す場面から始まる。そのときにその霊媒の妹にも劇薬が掛かって、醜い顔になってしまう。死んだと思いこんだ妹を霊媒が墓に埋める。すると妹のほうは墓の中で密かに子供を出産する。その生まれた子供が地面に這い出でてきて、女中さんに引き取られる。妹も墓から出ると、幽霊のふりをして、霊媒の姉や村人たちを脅かして回る。顔は焼け爛れているので、お化けを装って皆に復讐をしていく。そのときに、妹の夫が外国から帰ってくる。それをきっかけに混乱が収束して、ハッピーエンド。荒唐無稽な話なのですが、とにかくこれが相当にヒットしたらいいんです。

土の中で死んだ母親から子供が生まれるというのは、東アジアに普遍的な話です。先ほども名前を出した水木しげるの『ゲゲゲの鬼太郎』。幽霊族の生き残りの夫婦が死んでしまって墓に埋められると、その墓の中から息子が出てくる。それが鬼太郎です。

ミラ男であった父親の体は腐ってしまい、わずかに目玉だけが残ったので、それが「目玉おやじ」です。土の中から赤ん坊が生まれるという話は、もっと古くから言えば、インドの『ジャータカ（本生譚）』や日本の『神道集』にも見られます。『ラーマーヤナ』のシーター姫は、土の中から生まれたということになっています。神話論的には、土の中から生まれる子供は、優れた子供であって、後に英雄あるいは女英雄になる。『墓での出産』という作品も、そうしたアルカイックな集合的な記憶に立脚した物語ではないかと思われま

す。こういう作品が撮られた後でどんどん怪奇映画がインドネシアでも作られます。例えば『アンチョル橋の美女』（1973）。マリアという美少女が強盗に殺害されて川に投げ捨てられると、幽霊になった彼女は、満月の夜ごとに出現して川の主となる。古代バタヴィア王国にはそういう伝説があったらしく、それを元に地元

の劇団が芝居にしたところ当たったので、さらに映画にしたのが、『アンチョル橋の美女』という作品です。インドネシアの怪奇映画においては、水と女性、川・橋・女性という結びつきが頻繁に出てきます。1970年代中頃から、そういう怪奇映画のことを「グナグナシネマ」と言うようになりました。「グナグナ」はインドネシア語で「呪い」という意味です。そのきっかけになったのが、1977年に撮られた『呪いの第二夫人』という映画です。第二夫人が第一夫人を呪って、不気味なセックスの呪文をかけてしまい、セックスを通しての壮絶な戦いが二人の女の間で起きるとい

### 3 .....

う、そういう怪奇映画がヒットしまして、続篇、続々篇が製作される。そうしてあらたに怪奇映画が隆盛したわけです。私が2000年代後半に何年か掛けてマレーシア、インドネシア、タイを回って怪奇映画の研究をしたのはなぜかと言いますと、ハリウッド映画とアジア映画とはどこが違うかということの一つの例を見たかったからです。アクション映画において、男性が女を寄せ付けられないというのがアジアの英雄の伝統です。ブルース・リーから高倉健まで。ところが、欧米圏の映画では、アクション映画のヒーローは色を好むと言いますか、最後は女性の腰を抱いてハッピーエンドになる。そうした違いはやはり娯楽映画に顕著です。

怪奇映画の場合はどうか。ハリウッドの場合には、非日常的な、人間でないものがアメリカに襲い掛かってくる。キングコングもアマゾンの半魚人も、みんな男性性を帯びており、それが外側からアメリカにやってくる。彼らが狙うのは白人の女。外側からやってきた化け物にアメリカの女を奪われないよう、軍隊や科学テクノロジーを用いて、アメリカの男たちが戦い、殲滅する。これがハリウッドの怪物映画・怪獣映画の定石です。一方、アジアの場合——インドはまた難しいので、ミャンマーから東と言っておきましょう——、怪奇映画・恐怖映画の主人公は女性で、し

かもその共同体に元からいたメンバーなんですね。共同体の中にいた女性が、ある不幸な出来事——非業の死を遂げる、妊娠して産褥熱で死んでしまう、あるいはレイプされて死体が捨てられてしまう——によって死んでしまったときに、彼女が幽霊になる。そして、超能力を持った幽霊として共同体に戻り、男たちに復讐する。これが基本的なパターンです。

アジアの場合——日本映画ではそこからずれてしまうのですが——、くわえて重要なのは、宗教的な超越者あるいは権威を持った人が最後に出てくる点です。高僧であるとか徳の高い老人といった、社会的に尊敬される人たちが映画の最後に登場し、女幽霊や女の怪物に向かって、死者のところに戻りなさい、生きている人間の世界を騒がしちゃいけない、と唱える。すると、女の怪物は去っていく。つまり、殺戮が行われずに平和裡に解決する。

このように、ハリウッドの物語的想像力の中での怪物あるいは非人間のあり方と、東アジア・南アジアにおけるあり方は基本的に異なります。タイやインドネシアではそうしたことはもっとはっきり分かんじやないかという当たりをつけて現地に行きましたら、見事にそうでした。その報告を『怪奇映画天国アジア』（白水社、2009年）という本に纏めました。

さらに、もうひとつの違い。ハリウッドの場合には、怪奇映画は純粋に怪奇なわけであって、そこにギャグが入るということはまずありません。ところがインドネシアにしてもタイにしても香港にしても、怪奇映画のつもりがそこにメロドラマが重なったり、アクションが絡んだり、「お笑い三人組」が登場したり、といったように複合的なんです。ハリウッドのカテゴリーでもって、ギャグ映画かアクション映画かと区分することがアジアの場合にはできません。我々とはもすればハリウッドを映画の規範として見てしまうのですが、そんなものが通用するのは実はごく一部の世界であるということ

を今一度考えてみなければいけません。ちなみに、日本の「Jホラー」の位置づけというのはまた異なります。タイとインドネシアの映画は、Jホラーの影響を強く受けています。音響の使い方にしても間の取り方にしても。にもかかわらず、Jホラーは、先ほど述べたようなアジア的な規範からいさかさずれるんですね。このことは今後分析しなければいけない、興味ある問題です。

### 4 .....

そろそろ怪奇映画の女王・スザンナに登場してもらいましょう。スザンナが活躍したのは70年代の終わりから80年代にかけてです。既に1971年の『墓での出産』にも出演しているのですが、その後1981年に『悲しみの谷』という作品に出たときからブームになり、ブレイクしました。それまで演じていたような貞淑な人妻といった役柄を一切やめて、怪奇専門になって、独特の神秘的なまなざしで観客を魅惑し、恐怖せしめてきたわけです。2008年に惜しくも物故されました。結局お会いできなかったのが残念

です。

ご紹介するのは、『サンテット』という1988年の映画です。舞台は西ジャワの漁村。村を取り仕切っているビスマンという男が、嫌いな妻を殺してしまう。その犯人を近所に住む宗教心の篤いサルマという男に押し付ける。するとその洗脳に乗った村人たちがサルマの家を襲撃する。ビスマンの狙いはサルマの夫人であるカテミ。このカテミをスザンナが演じています。そのカテミも信仰が深く、清らかな暮らしをしているきれいな女性ですが、ビスマンに襲われてしまう。夜中、森深くまで逃げていくと、その先の沼で、半魚人ふうの妖怪の女性ニ・アンケルと出会う。カテミが成し遂げたいのは復讐です。そのために、ニ・アンケルのところで魔女となる修行を積む。出産したばかりの女性の胎盤を盗んで来てそれを口にしたり、鰐が周りを泳いでいる海に裸で入ったりする。そんな修行を積みながら、カテミは魔女としての階段を上っていき、いよいよ村人に復讐をする。そして村の無頼漢をやっつける。彼らは本性たる獣の姿を見せて、燃え崩れてしまう。そこに、イスラムの学堂で勉強したアフマドという村長の息子が戻ってくる。尊敬される徳を積んだ青年というわけです。彼がコーランの言葉を唱え、カテミに引導を渡そうとする。しかし、カテミの後見人である魔女ニ・アンケルはそれでは黙っていないわけで、アフマドと対決をすることになり……。

さて、世界最大のイスラム人口を持つ国であるにもかかわらず、インドネシアは、古来はイスラムの国ではありませんでした。例えば日本は、元々は神道のやおよろずの神々への信仰などがあったところに、仏教という新しいイデオロギーが外から上に被さったわけですね。同様に、インドネシアだけでなく、タイやラオスにしても、初めから仏教やイスラム教があったわけではありません。そうした仏教やイスラム教とは、世界でも最も古い形のグローバリゼーションとも言えます。インドネシアの場合にはたくさんの民族があり、民族文化があり、それぞれの原始宗教や精霊信仰があった。その非常に古い形の上に、イスラム教が接ぎ木されたと言えるだろうと思います。

インドネシアで怪奇映画が次々と作られる際に援用されたのが、古代ジャワの昔からの神話である来訪神信仰です。海からやってくる女神です。日本でも沖縄でも台湾でも、東アジアには、海の女神の神話が一般的にあります。ジャワのフォークロアにおいては、「ロロ・キドゥル」という女神です。ジャワ王国の代々の王様は、象徴的に、このロロ・キドゥルの夫であるということで王位に就くことが許されたそうです。『プルカウイナン・ニ・プロロン』という、『サンテット』に輪をかけて荒唐無稽で奇想天外な物語が、大空を駆け回るような大スペクタクルで展開する映画がありまして、スザンナが主演しているのですが、それもこのロロ・キドゥルとその娘のニ・プロロンの神話が元になっています。

『サンテット』に登場するニ・アンケルもアルカイックなフォークロアに由来するのでしょうか。一方、アフマドという知識人は、新しいイスラムのイデオロギーを代表している。彼にとっては、ニ・アンケルのような魔女は敵にあたります。古い信仰に対して、新し

い信仰は、それを否定することで上に乗っかるわけですから。そういうふうな宗教的な層の厚みと重なり合いが対立構造を持って、この物語を作っている。逆にいえば、イスラム社会でありながらもインドネシアが怪奇映画をこんなにプロダクティブに産出できるというのは、イスラムが来る前の古い民衆文化や信仰体系があるからこそ、でしょう。妖怪や幽霊がフォークロアの中に存在し、民間芸能の内にも浸透して、その上イスラムがやってくる、という二重構造があるゆえに怪奇映画が可能であるということです。

## 5 .....

インドネシアという国は、その規模と多様性の大きさに圧倒されます。私の友人で、フランキー・ラデンという作曲家がいるのですが、自分が尊敬するのは高橋悠治と小泉文夫と寺山修司で、特に寺山に決定的な影響を受けた、と彼は言っていました。彼が演出したパフォーマンスは、寺山の『時代はサーカスの象に乗って』みたいで、ああ、ここにも寺山の弟子がいるんだな、と思いました。その彼が言うには、インドネシアには何もかもある、西新宿のポストモダンの世界から石器時代人まで一通り揃っているんだ、と。自然の残る島嶼部もジャカルタの高層ビルも、人類の歴史のあらゆる段階を持っているのが現在のインドネシアだ、と彼は話していました。映画にもそういう多様性がみられると思います。たくさんの民族がいて、アチェにはアチェ語で作っている映画がある。文化の多様性を彼らは自然体として持っている。そして共通語としてのインドネシア語という言葉を持っている。

東南アジアに怪奇映画の花が咲き誇る。その一端をお目に掛けました。ただこういう映画は、インドネシア映画に限らず、なかなか国境を越えて日本にまで到達できないから、触れる機会が少ないのはたしかです。これは非常に惜しいことです。実際、インドネシアのフォークロアや信仰体系、社会システムを知らないと分からない部分も大きいですし、正直に言って私もどこのぐらいの深さまで自分の理解が到達しているのかわかりませんが、とにかくその物凄さに圧倒されて、ご紹介した次第です。

\*本稿は、2016年11月11日にアテネ・フランセ文化センターで開催された、東京国際映画祭 CROSSCUT ASIA 提携企画「インドネシア怪奇映画の女王、スザンナ」の講演を、加筆・再構成したものです。

### 四方田犬彦

比較文学者・映画史家。140冊を超える著書のうち、アジア映画を論じたものに、『思想読本9 アジア映画』（編著、作品社、2003年）、『アジア映画の大衆的想像力』（青土社、2003年）、『怪奇映画天国アジア』（白水社、2009年）がある。最新刊は『署名はカリガリ——大正時代の映画と前衛主義』（新潮社、2016年）。

## 1 .....

I am delighted to speak about Indonesian horror movies for such an occasion. I am an avid lover of Indonesian and Thai horror movies and have been traveling there countless over the years to watch them, so I am overwhelmed by this opportunity to share my collection with you and speak a little about it. I have stayed in Indonesia several times. In 2007, I spent some 3 months where I found a room in an alley across the main street where Sinematek Indonesia is located in Jakarta. From there, I frequented Sinematek Indonesia day after day in the stifling heat. I also visited Chinatown, extensively hunting for VCDs and DVDs that I didn't have.

I'd like to talk about these Indonesian films, particularly the horror movies. In the case of Indonesia, I assume that around one-third of their films are horror. Horror movies have an advantage of being relatively inexpensive to produce while still turning a profit, but I also think that for films of this particular genre to be made, there needs to be a society where monsters and ghosts roam about; a society where apparitions, demons, and spirits of all kinds exist. India and Thailand are such societies, and I'd say that Japan is too where we have authors like Mizuki Shigeru.

Generally speaking, horror movies are not made in socialist countries. The genre itself does not exist. There are some recently in China, but in North Korea there most likely aren't any. There are no horror movies in Muslim societies either. In Iran, for example, there is a genre of film called "miraculous" movies which laud miracles of resurrections from the dead, a merciful doing of Allah, for instance. But they do not have movies where evil demons and spirits freely infest the streets, causing a havoc. Why is this the case? It is because these societies are each governed by transcendental principles that form the bedrock on which order is maintained and/or imposed upon. In such environments, irrational things such as monsters and ghosts are not permitted. That is why, in my opinion, horror movies do not exist in

these societies.

However, there are exceptions: Indonesia. This country is an "Eden of horror movies," together with Thailand, and has the largest Muslim population in the world. More than 200 million are followers of Islam which exceeds the total in Arab countries: Islam does not equal Arab. Such ill-informed thinking is easily overturned when you visit a place like Indonesia. Why horror movies are so big in this particular country is something we will touch upon later.

## 2 .....

Probably the oldest Indonesian film currently in existence is *Koeda Sembrani (Flying Horse)*. Produced in 1941, it is a film made more than 10 years after the Dutch began filmmaking in Indonesia during the mid-1920s. Only fragments remain so I cannot be certain, but it is imagined that it is likely an adaptation of *One Thousand and One Nights*. From what is left of the film, we see a princess, who has had an illicit love affair, wanting to leave the royal palace, so she climbs onto a magical wooden horse and flies away into the sky. There are many traveling entertainers and public theater troupes in Indonesia, so perhaps one of their performances was adapted into the film. It's a magical, beautiful film; really lovely, a little like Georges Méliès. I'd like to know the rest of the story, but sadly I am told it's been lost.

There were no films made during the war. In the 1950s, Heo Yeong, who also directed films during the Japanese colonial rule, made a melodrama under the pseudonym Dr. Huyung. It was around this time in Indonesia when the film industry began to rapidly take shape as a form of mass entertainment, and later, in the 1970s, horror movies began being produced on a full scale. Although, I must mention a film called *Kuntilanak* was filmed in 1961, but it has since been lost and can no longer be viewed. In 1971, a film considered a historic masterpiece called *Beranak Dalam Kubur (Birth in the Tomb)* was directed by Awaludin and Ali Shahab. It too has been lost, but the immense popularity of this film is con-



sidered to be what ignited the emergence of horror movies as a genre.

The story goes something like this. It starts with a scene where a female medium, or psychic, mixes a deadly poison and kills her mother. The poison also lands on her younger sister's face which burns her flesh and turns her into a ghastly-looking woman. The medium, assuming her sister is dead, buries her in a tomb. However, the sister secretly gives birth to a child who crawls out of the earth to the surface and is taken in by a maid-servant. When the sister also frees herself from the tomb, she pretends to be a ghost and roams the village seeking revenge. With her face so hideously burned, she easily disguises herself and sets about scaring her sister and the villagers. Around that time, the sister's husband, who returns from overseas, calms down the chaos which leads to a happy ending. The story is quite absurd, but at any rate, it was apparently a huge hit.

Children born from a dead mother in the ground is a universal theme in East Asia. Take, for instance, *Kitaro of the Graveyard* (*GeGeGe no Kitaro*) by Mizuki Shigeru whose name I mentioned earlier. After the surviving couple of a ghost family dies and is buried in a tomb, their son emerges from underground. This is Kitaro. The body of his father, who was a mummy, has rotted away leaving only his one eye-

ball: he becomes known as *Medama-oyaji* [Eyeball Father]. Stories of babies being born from inside the ground can also be seen, looking farther back in time, in India's *Jataka* and Japan's *Shintoshu*. Princess Sita in the *Ramayana*, for instance, was supposedly born from underground. Mythologically-speaking, children born this way are superior in some way and grow to become heroes or heroines. Thus, *Birth in the Tomb* may also be predicated on this kind of archaic collective memory.

After films of this kind were produced, horror movies came to be made at a rapid pace in Indonesia as well. One example is *Si Manis Jembatan Ancol* (*The Sweet Girl at Ancol Bridge*, 1973). A beautiful girl named Mariam is killed during a robbery and her body is dumped in a river, after which she becomes a ghost and, every full moon, appears as the god of the river. There was apparently such a legend in the ancient kingdom of Batavia, and the local theater troupe made it into a theatrical performance, drawing a large crowd. It was so popular that it was made into the movie. In Indonesian horror movies, the relationships between water and women and among rivers, bridges, and women is repeatedly depicted.

From around the mid-1970s, these kinds of horror movies came to be known as “guna-guna cinema.” The Indone-



■主催  
国際交流基金アジアセンター  
アテネ・フランセ文化センター  
■特別協力  
東京国際映画祭

2016年11月11日 (金) 19:00  
会場：アテネ・フランセ文化センター [御茶ノ水]

東京国際映画祭 CROSSCUT ASIA 提携企画  
インドネシア怪奇映画の女王、  
スザンナ

今年の第29回東京国際映画祭  
「国際交流基金アジアセンター presents CROSSCUT ASIA  
#03 カラフル! インドネシア」提携企画として、  
1980年代に一世を風靡したインドネシアの怪奇映画の  
伝説的ヒロイン、スザンナについて、四方田犬彦氏が  
貴重な映画資料を用いながら解説します。

JAPAN FOUNDATION CROSSCUT ASIA



sian word *guna-guna* means “curse,” and the origin of such a term was *Guna-guna Istri Muda (A Young Wife’s Witchcraft)* filmed in 1977. The second wife curses the first wife with an ominous, sexual spell involving intercourse, after which a fierce battle takes place between the two women through each of their relationship with the husband. This particular movie was a hit, producing two more sequels and leading to an ever more thriving success for horror movies.

### 3 .....

The reason I spent some years, during the late 2000s, traveling Malaysia, Indonesia, and Thailand and researching horror movies is because I wanted to see one example of how Hollywood and Asian movies differ. In action movies, it is customary for male Asian heroes—from Bruce Lee to Takakura Ken—to keep women at arm’s length. But in European and American movies, the action heroes are passionate and usually end up with their arms around women; a happy ending. These differences are especially noticeable in entertainment movies.

How about horror movies? In the case of Hollywood, extraordinary, non-human creatures attack the United States. Monstrous characters, such as King Kong and the Gill-man from *Creature from the Black Lagoon*, are all very masculine and are portrayed as coming from the outside to the United States, targeting Caucasian women. So, to protect them from being taken away, the American men fight to annihilate them with military means and scientific technologies. This is *the* sequence for Hollywood’s horror and monster movies. Meanwhile, in Asia—India is quite complicated, so let’s say from Myanmar eastward—the protagonists are women and, moreover, are those who have long belonged to communities. The standard sequence in this case is for a female community member to suffer a misfortune of some kind—she either suffers a violent death, dies from a post-partum infection, or is raped, killed, and is left to die—and, when she passes away, she becomes a ghost. Returning to the community to which she once belonged, she seeks revenge on the men, using her supernatural powers.

Although this does not necessarily apply to Japanese film, in the case of Asia, what is also important is the appearance of a religious, transcendental figure or a figure of authority towards the end of the film. A high priest or a virtuous elder, for instance, confronts the female ghost or monster and commands them to return to the land of the dead and to not meddle with the world of the living, at which point the female monster leaves. In other words, the monster’s act of vengeance is resolved peacefully without bloodshed.

So as you can see, monsters in the narrative imaginations

in Hollywood and in East and South Asia differ, fundamentally. My guess was that this difference may be more distinct in countries like Thailand and Indonesia, so I went there to investigate and it turned out to be true. I compiled this research into a book titled *Kaiki eiga tengoku Ajia (The Asian Eden of Horror Movies)*, Hakuuisha, 2009).

Another difference worth mentioning is, in the case of Hollywood, horror movies consist solely of “horror” and under no circumstances would jokes or comedic elements appear. Meanwhile, in Indonesia, Thailand, and Hong Kong, what is meant to be a horror movie is actually a composite of many elements; their supposed “horror” movies are overlaid with aspects of melodrama, action, or comedy with the appearance of a comedy trio, for example. The Hollywood classifications of film such as comedy, action, and the like do not apply to these films produced in Asia. We often see Hollywood films as the norm, but we need to become aware that these so-called norms apply to only a small fraction of the world of film.

Incidentally, Japan’s “J-horror” category is another thing entirely. Thai and Indonesian movies are strongly influenced by J-horror in their use of sound and pauses, for example. Nevertheless, J-horror still slightly deviates from the Asian conventions mentioned earlier. This is an interesting issue that will need to be further analyzed.

### 4 .....

I think it’s about time to have the Queen of horror movies, Suzzanna, make an appearance. The actress Suzzanna was particularly active from the end of the 1970s through the 1980s. She had appeared in the 1971 *Birth in the Tomb* as well, but she caught a break and became all the rage after appearing in *Lembah Duka (Valley of Sorrow)* in 1981. Suzzanna diverted from the virtuous wives she had played until then into the temptress of horror, mesmerizing and terrifying viewers with her unique, mysterious gaze. She unfortunately passed away in 2008, and I deeply regret never having the chance to meet her.

I will introduce to you the 1988 movie, *Santet (Witchcraft)*, set in a fishing village in West Java. To briefly explain the plot: the village leader, Bisman, kills his wife whom he despises and blames the crime on Sarma, a religiously devout man living in the neighborhood. With his eye set on Katemi, Sarma’s wife, and brainwashing the villagers, Bisman maneuvers a raid onto Sarma’s home. It is this character, Katemi, whom Suzzanna portrays. Beautiful and devout, Katemi’s virtues lead Bisman to attack her, and, as she runs away deep into the forest in the middle of the night, she encounters Nyi Angker, a monstrous creature resembling a mermaid

in the swamp. Seeking revenge, Katemi undergoes spiritual training with Nyi Angker to become a witch, going so far as stealing and eating the placenta of a woman who has just given birth, and entering crocodile-infested waters, naked. As she accumulates such training, Katemi ascends the ranks as a qualified witch and finally sets about taking revenge on the villagers, beating up the bullies who, showing their true nature, turn into beast and go up in flames. At that point, Achmad, the son of the village leader who studied in a Muslim academy, returns; essentially, he is the well-respected, virtuous young man. Achmad chants words from the Koran to give Katemi her last words. However, Katemi's guardian and mentor, Nyi Angker, does not stand down and the story leads to a battle between her and Achmad.

Now, despite Indonesia's largest Muslim population, in the ancient times it was not a Muslim country. Likewise, in Japan, there was originally Shintoism with its myriads of gods, and the new ideology of Buddhism came from outside the island to overlap with Shintoism. In the same way, not only in Indonesia but also in Thailand and Laos, Buddhism and Islam did not *originally* exist in each country. Buddhism and Islam, in that sense, can be considered the world's oldest forms of globalization. In the case of Indonesia, there are many ethnic groups and cultures, each with their own indigenous faiths and/or animist religions. We could say that Islam was grafted on top of these ancient religions and objects of worship.

What was incorporated when horror movies were being "mass produced" in Indonesia was the ancient Javan mythology of the visiting gods of the spiritual realm, specifically the goddess who emerges from the ocean. In East Asia, including in Japan, in Okinawa, and in Taiwan, the myth of the sea goddess is common, and its Javan counterpart is the goddess Roro Kidul. Successive kings of Javan kingdoms were said to be enthroned symbolically married to this goddess. The film *Perkawinan Nyi Blorong (Nyi Blorong's Wedding)* which is far more bizarre than *Santet* stars Suzzanna where the narrative unfolds into a huge spectacle involving flying in the vastness of the sky. This film, too, is based on the myth of Roro Kidul and her daughter, Nyi Blorong.

Nyi Angker, the witch who appears in *Santet* most likely derives from archaic folklores such as the one above. On the other hand, Achmad, the male intellectual character, represents the new ideology of Islam: for him, a witch like Nyi Angker is an enemy because it is by denying the ancient religion that the new religion can overlap it. The thick density and layering of religion is infused with conflict, a structural plot which constitutes this story. In other words, it could even be said that, despite being an Muslim society, the reason behind Indonesia's productive output of horror movies

is precisely the presence of these ancient folk cultures and belief systems prior to the arrival of Islam. Monstrous creatures and ghosts existed in folklore, penetrated into popular entertainment, on top of which Islam arrived. It is this particular dual structure that allows horror movies possible in this country.

## 5 .....

Indonesia, as a country, is overwhelming in both its scale and diversity. Franki Raden, a composer friend of mine, said the figures he admires are Takahashi Yuji, Koizumi Fumio, and, in particular without a doubt, Terayama Shuji. The performance he directed was similar to Terayama's *Jidai wa sakasu no zo ni notte (Our Age Comes Riding on a Circus Elephant)*, and I thought, "Ah, here is another disciple of Terayama." According to Raden, Indonesia has everything. From the postmodern world of Nishi-Shinjuku to the early inhabitants of the Stone Age, from the islets untouched by man to the skyscrapers of Jakarta, present-day Indonesia is infused with every stage led by humanity throughout history. I think that kind of diversity can also be seen in their movies; composed of many different ethnic groups—Aceh having films in their own Aceh language, for instance—cultural diversity is simply in their nature and they have the Indonesian language as a common language.

Horror movies blossomed in Southeast Asia; today, I shared with you just a fragment of their flourishing. But it is difficult for these movies, including those from other Asian countries, to cross borders and reach us here in Japan. Thus, there are few opportunities to see them. And this is really a pity. In fact, a large part still remains unknown without familiarizing ourselves with Indonesia's folklore, religions, and social systems. To be honest, I am still unsure of how deep I have understood it all. But, I am simply overwhelmed by their magnificence, and it has been a pleasure to introduce them to you today.

\*This article is the edited version of "Indonesian Horror Queen Suzzanna," presented at the Tokyo International Film Festival Joint Project with Crosscut Asia, held on November 11, 2016, at the Athenee Francais Cultural Center.

### Yomota Inuhiko

Comparative Literature and Film Historian. Yomota Inuhiko is a prolific writer with over 140 publications including those on Asian film. These include *Ajia eiga (Asian Film)*, editor, Sakuhinsha, 2003), *Ajia eiga no taishuteki sozoryoku (Public Imagination in Asian Cinema)*, Seidosha, 2003), and *Kaiki eiga tengoku Ajia (The Asian Eden of Horror Movies)*, Hakusuisha, 2009).

# 国際交流基金アジアセンター The Japan Foundation Asia Center

独立行政法人国際交流基金（ジャパンファウンデーション）は、全世界を対象に総合的に国際文化交流事業を実施する日本で唯一の専門機関です。

アジアセンターは2014年4月に設置され、ASEAN諸国を中心としたアジアの人々との双方向の交流事業を実施・支援しています。日本語教育、芸術・文化、スポーツ、市民交流、知的交流等さまざまな分野での交流や協働を通して、アジアとともに生きる隣人としての共感や共生の意識を育むことを目指しています。

The Japan Foundation is Japan's principal independent administrative institution dedicated to carrying out cultural exchange initiatives throughout the world.

The Asia Center, established in April 2014, is a division within the Foundation that conducts and supports collaborative initiatives with its Asian—primarily ASEAN—counterparts. Through interacting and working together in Japanese-language education, arts and culture, sports, and grassroots and intellectual exchange, the Asia Center pursues to develop the sense of kinship and coexistence as neighboring inhabitants of Asia.

## 映画 / 映像事業例 Example of Activities in Film / Moving Image

### 国際交流基金アジアセンター×東京国際映画祭 アジア映画交流事業

The Japan Foundation Asia Center &  
Tokyo International Film Festival:  
Film Culture Exchange Projects  
between Japan and other Asian countries



国際交流基金アジアセンターと東京国際映画祭は、2020年に向けて、アジアに焦点をあてた映画交流の取り組みを行っています。映画祭を交流のプラットフォームとして、アジアにおける相互理解をさらに深め、アジアにおける未来志向のネットワークを作っていきます。

The Japan Foundation Asia Center and the Tokyo International Film Festival (TIFF) will conduct Film Culture Exchange Projects between Japan and other Asian countries until 2020. The project aims to deepen understanding among Asian countries through films and build a future-oriented network in the region.

### ...and Action! Asia 映画・映像専攻学生交流プログラム ...and Action! Asia: Exchange Program for Students in Film Studies



### アジアフォーカス・福岡国際映画祭

Focus on Asia Fukuoka International Film Festival



国際交流基金アジアセンターでは、市民交流や専門家による協働事業を支援するための助成事業も行っています。詳しくはウェブサイトをご覧ください。

The Japan Foundation Asia Center offers grants for projects in people-to-people exchanges and collaborative initiatives by specialists. For more information, please visit our homepage.

### 国際交流基金アジアセンター The Japan Foundation Asia Center

Homepage: <http://jfac.jp> [f](#) [jfac](#) [@jfac](#)

〒160-0004 東京都新宿区四谷 4-16-3 4-16-3 Yotsuya, Shinjuku-ku, Tokyo 160-0004

Tel: +81-(0)3-5369-6025 Email: [acinfo@jpf.go.jp](mailto:acinfo@jpf.go.jp)



JAPAN FOUNDATION  
国際交流基金

**ATHÉNÉE FRANÇAIS**  
**CULTURAL CENTER**  
アテネ・フランセ文化センター

**JAPAN FOUNDATION**  
国際交流基金

