



Title	オルガ・フテンマ : カメラを通して見つめるまなざしの変化
Author(s)	平田, 恵津子
Citation	ブラジル研究. 2009, 5, p. 31-48
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/106450
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

オルガ・フテンマ —

カメラを通して見つめるまなざしの変化¹

平田 恵津子

はじめに

本稿は、沖縄系ブラジル人映像作家オルガ・トシコ・フテンマとその作品を取り上げ、日系人として日本移民とその子孫をテーマに作品を創作することの意味について考察することを目的とする。1970年代から80年代にかけて制作された一連のフテンマ作品を読み解きながら、閉ざされたコミュニティで暮らすサンパウロの日系人を、カメラのレンズを通して見つめる作家のまなざしが徐々に変化していることを指摘したい。詩的隠喩に満ちたナレーションにとりわけ注目して作品にアプローチする。

移民について論じるとき、同化の問題はもっとも重要でほとんど不可避のテーマのひとつであると言えよう。小説や映画など芸術の分野においても、移民やその子孫に焦点をあてて作品が創作される場合、彼らがホスト国の文化にどれほど同化しているのか、あるいは、同化に抗いながら、どのようにしてルーツの文化伝統を受け継いでいるのか、といった問題が中心的なテーマとなる。祖国と大きく異なる移住地の風景、言語、文化、生活習慣に直面

した移民一世の不安や孤独、屈辱、郷愁、また、これらの移民一世を親にもち、親に期待される祖先の文化伝統の継承と自分が暮らす社会の現実とのあいだで板ばさみになる二世の葛藤や反発、これらが移民文学や映画を成り立たせるモチーフとなっている。さらに、作家が自分と同じエスニック・グループに属する移民やその子孫を題材に創作する場合、その作品の底流にしばしば作家自身の内的葛藤が潜んでいることは看過できない問題である。さまざまな摩擦や衝突、妥協、融和を繰り返しながら「新天地」に根をおろして生きようとする移民とその子孫の物語をつむぐ作業は、作家が意識しているかどうかに関わらず、往々にして作家自身のアイデンティティ（再）確認のプロセスと重なっている。これらのことを、フテンマの場合を例にとって考えてみたい。

1. 戦後生まれの二世

あらゆる芸術分野、とくに文学や映画といった言語を媒材（のひとつ）とするジャンルにおいては、作品をまず歴史的・社会的なコンテクストに照らしてアプローチするべきであろう。とくに特定のエスニック・グループをあつかう作品に関しては、そのグループが置かれている歴史的・社会的背景に関する知識をもたずに理解することは難しい。フテンマ作品における日系人の表象について考えるにあたって、その作品を生み出した背景を無視して、その意味を読み取ることは困難であろう。そこでまずフテンマの伝記的情報を交えながら、彼女が生まれ育った時代背景について概観してみたい。

フテンマは1951年、沖縄移民の両親のもとにサンパウロ市で生まれた。ブラジルの日系人という側面から考えると、フテンマを「戦後生まれの日系二世」の世代に位置づけるのは妥当であろう。この世代の日系人は、戦前、いずれ日本へ帰るつもりでブラジルへ移住したものの、結局、その夢をあきらめてブラジルにとどまった親をもつ。そして、そのような親の事情と精神は、戦後生まれの二世のメンタリティーを形成する上で非常に大きな影響を与え、この世代特有の共通の意識を育てたと言える。

フテンマ世代が生まれ育った1940年代後半から50年代にかけて、日系コロニアのなかには、大戦における日本の敗戦をきっかけとして、同化、融合という考え方が芽生える。戦前に移住した一世たちは、焦土と化した日本に戻ることをあきらめ、ブラジルを第二の故郷として生きていく覚悟をするのである。これら一世の親は子どもが日本の精神と文化伝統を受け継ぐことを期待しつつ、同時に、子どもがブラジル社会で確固とした地位を築くことを望み、その手段として教育に力をかたむける。しかし、皮肉なことに、高等教育を受け、社会的上昇を果たしていくにつれ、二世の子どもたちは、親に押しつけられる日本の文化と、西洋的価値観が支配するブラジルの主流社会の文化とのあいだで板ばさみになり、多くの場合、「日本的」であることをやめ、日系社会から遠ざかっていったのである。フテンマも、まさしくそのような二世の子どものひとりであった。

1970年代と80年代は、戦後生まれの二世がブラジル社会の各方面で活躍をはじめた時期であった。政界への進出がしばしば同化のバロメーターのひとつとなるが、1977年1月、ポルトガル語の日系雑誌『アリガトー』(Arigatô)は、その前年末に行なわれた地方選挙でサンパウロ州とパラナ州で日系2世の市長や市議員が数多く選出された結果を受け、日系コミュニティに新しい時代がやってきたことを高らかに告げている。

二世候補者がコロニアの票だけを頼りにしていた時代は終わった。最近の選挙は彼らがコロニア外部から多くの投票を得たことを示しており、それはブラジル社会への融合を立証するものであった。決して溶解しない存在、またはマージナルなコミュニティとしての日系コロニアは、もはやブラジルに存在しないのである。²

このような時代の雰囲気の中でフテンマは自己を確立していったのである。フテンマと同世代に、同じく映像作家のチズカ・ヤマザキがいることをここで触れておきたい。ヤマザキが制作し、1980年に上映された長編劇映画

『ガイジン』(Gaijin) は、1908年、初の移民船「笠戸丸」でブラジルへ渡った日本移民たちの苦難の人生を語ったもので、ブラジル国内外の映画祭でさまざまな賞を受賞したが、初期日本移民がたどった軌跡をブラジル近代史の一部として刻み込むことに成功した点において、記念碑的作品となっている。

今日にいたるまで、日本移民とその子孫をテーマに作品を制作し、かつ、高い評価を得たのは、文学と映画の分野を合わせてみても、フテンマとヤマザキのほかにはいない。なぜ、同じ時代に、同じ世代のふたりの映像作家が日系をテーマに創作し、また、それが受け入れられたのかという問いに対して正確に答えるためには、日系コミュニティが置かれていた歴史的・社会的背景を考慮するだけでなく、映画史やブラジルの人種・民族観なども射程に入れた、より広い歴史的観点から考察することが不可欠であるが、それについては稿を改めて論じたい。

2. 『地面の石の下に』

1974年、フテンマははじめて日系人をテーマにしたドキュメンタリー『地面の石の下に』(Sob as Pedras do Chão) を制作する。そして、その後、ほぼ5年の間隔で、2本のドキュメンタリー『ヒデコの肖像』(Retratos de Hideko) と『ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー!』(Hia Sá Sá - Hai Yah!) を世に出した。さらに、1988年、初の短編劇映画『お茶漬け』(Chá verde e Arroz) を撮ってから、おもに資金難を理由として映画作りから遠ざかっている。これらの作品のうち、本稿ではドキュメンタリー映画、とくに『地面の石の下に』と『ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー!』に焦点をあてて、考察したい。

『地面の石の下に』はサンパウロ市中心部にあるリベルダーデ区で暮らす人々に焦点をあてて撮った短編ドキュメンタリーである。かつて「日本人街」と呼ばれていたリベルダーデ区は、「東洋人街」と呼ばれるようになった今でもブラジル最大の日系人口を抱え、日本食レストラン、日系の文化施設や旅行代理店、日本の食材、雑貨などを扱う商店などが立ち並ぶ場所である。フ

テンマは、当時そこで暮らしていた日系人の表情や生活風景を27分の35ミリフィルムにおさめた。

リベルダーデ区を撮ることは、閉鎖的な日系コミュニティに反発して、意識的にそこから遠ざかっていたフテンマが自ら選んだテーマではなかった。当時、彼女が在籍していたサンパウロ大学コミュニケーション・芸術学部映画学科が企画し、撮影資金を獲得したテーマのひとつにリベルダーデ区があり、日系であることを理由にその監督として選ばれたから制作が実現したものであった。つまり、『地面の石の下に』の制作は、期せずしてフテンマを日系コミュニティに再接近させるきっかけを与えたのである。学生時代の課題として制作されたものであるにせよ、フテンマが日系社会に向けるまなざしの変化について見ていく上で、この作品は非常に重要な意味をもっていると言える。

『地面の石の下に』の幕をあけるのは、手書きでメッセージがつづられた2枚の紙片の映像である。1枚目は、この作品を両親に捧げることを詩的な言葉で宣言したフテンマ自筆のポルトガル語メッセージで、2枚目は、それを日本語に訳したものであるが、こちらは、日本語が十分ではないフテンマに代わっておじが訳をし、書きつけたものである。ひとつの言語で書かれたものを別の言語に忠実に置き換えるのはほぼ不可能に等しい作業であるとは言え、このふたつのメッセージのあいだにはさまざまな言語レベルの違い、あるいは「ずれ」と呼ぶべきものが存在することに気づかされる。それが意識によって生じているのか、あるいは訳者のポルトガル語能力に起因するものであるのか判断するのは難しいが、いずれにせよ、この「ずれ」はまるでフテンマと両親のあいだにある見えない壁を象徴しているかのようである。コミュニケーションの第一の手段であるはずの言葉が、親のものとは異なる。同じ言葉で思いのままに語り合えないもどかしさ、十分に理解されないまま宙に浮いてしまうお互いの言葉、その「ずれ」を解消しようとするかのよう、フテンマはカメラのレンズをとおして日系社会を見つめなおしていくのである。この2枚のメッセージによる幕開けは、『地面の石の下に』から『お

茶漬け』の制作に至る、フテンマの模索のはじまりを暗示しているかのようである。

『地面の石の下に』はサンパウロ市のリベルダーデ区で暮らす人々のさまざまな表情と、そこで営まれている生活風景を撮影した断片的映像のモンタージュによって構成されている。全篇をとおして流れる詩的隠喩にみちたナレーションは、スクリーンに映し出されるイメージを決して解説しようとはしない。また、歌と踊り、子供と老人の映像が頻繁にスクリーンに現われる。これらの特徴はすべて、フテンマのドキュメンタリー作品に一貫してみられるものである。

この作品で語り手が物語るのは、移動を続ける小石の運命である。

何も知らない小石の時代。

いくつかの川を転がり、海を運ばれてきた。

これから別の川を流されて行くだろう。

知っているつもりの者によって描かれた道。

言葉、ジェスチャー、思考。

わずかな通りとたくさんの物語の中に閉ざされたこの世界の陽気な優しさ。³

ここで小石は、初期日本移民のメタファーである。水の流れによって運ばれてきた小石の物語は、海を渡ってやってきた移民たちの、不安と絶望に満ちた時代のさまざまな人生を表わしている。数本の道路で区画されたリベルダーデ区の閉ざされた空間は、初期日本移民の苦難の歴史を見守ってきたが、カメラがとらえる今、そこは明るく優しい空気で満ちあふれている。ナレーションに重ねられるのは、リベルダーデ区で暮らす子供たちのイメージである。母親に手を引かれて歩く子供、自転車を押してひとり歩く子供、公園で遊ぶ子供たち、幼稚園で童謡「月」を歌う子供たち、小学校で日本語の勉強や縦笛の練習をする子供たち、こういった子供たちのさまざまな表情が画面

につぎつぎに登場する。

続いてカメラは町の風景に焦点を移す。屋上で風になびいている洗濯物、雑貨屋で品定めをしている若い男女、そして通りを行き交う人たち。どこの国の、どこの町でも見かけられる日常がそこにはある。そこで語り手は、小石にたとえられた移民たちに、いつしか穏やかな毎日がおとずれたことを詩的な言葉で示唆する。

突然、習慣、昼、夜、町。

もう自分が飲む水を氣にとめない。車、買い物、同じ、そして別の
古い寓話。

居間の片すみ、寝室の壁、台所。

すべてが一緒にやって来たものの記憶の中に包まれ、とどまった。

居間の片すみ、寝室の壁、台所。

異郷での暮らしは、味も色にもおいもない飲み水のように、かわりばえしない昼と夜の繰り返しとなった。そこにあるのは、過去の思い出と渾然一体となった日常生活の空間だけである。

仏教の寺院や、日系新聞社、居酒屋、ダンスパーティーの会場へと焦点を移しながら、カメラがとらえていくのは、観ている者にそこがブラジルであることを忘れさせるような、日本人の顔をした人たちだけの世界である。外部の世界から遮断されたかのような日系コミュニティを映し出すこの作品の底流としてあるのは、同化は避けられないものであり、いずれこの世界は消えていく運命にある、という作者の信念である。カメラのレンズをとおして日系社会を見つめるフテンマの視線は遠く、単に、消え去りゆく風景をフィルムに残そうとする記録作家のそれである。スローテンポの五木の子守唄や江差追分、バーデン・パウエルのもの悲しいギターの音色が映画にメランコリックなトーンを加えている。

この作品は以下のナレーションで幕をとじる。

もし、道がふたたび海へと向かうのならば、それは帰郷への望み。

しかし道は坂と細い通り、アスファルトと騒音。

だから、これほど大きな不安。

だから、このおだやかな勇気。

シェルターとして、いくらかの神秘。

流れに逆らって、海の向こうからやって来た移民の旅をさかのぼることはできない。現実は今そこにある風景と日々の暮らしだけである。フテンマはこうして日本への回帰の夢をはっきりと否定し、現実を見て生きるしかないと示唆する。しかし一方で、それまで閉鎖的で排他的な生活空間として批判的にみていた日系社会に対して、一定の理解を示していることにも注目すべきであろう。フテンマは作品の最後において、閉ざされた日系人だけの空間を、不安を抱えた人たちが静かな勇気をもって生活している「シェルター」であると意味づけている。

ここで、後にフテンマがこの作品について語っていることを紹介したい。

少し大人になると、皆、さまざまなニュアンスに気づくようになります。周りの人たちの生活に息づいている文化的要素、たとえば私の父が毎週やっている三味線の稽古に価値を認めるようになります。彼らは、一週間みっちり働いたあと、ただ沖縄の音楽をうたい、学ぶ喜びのためだけに町の中心部へはるばる出かけていたのです。それはアイデンティティの問題であり、異なる環境のなかでどうやって社会生活が続けていくかという問題でもあります。これらすべてが、その当時、私に明らかになり始めました。⁴

夜も明けきらない早朝からサンパウロの卸市場で働く両親が、わずかな余暇を見つけては沖縄県人会に集ったり、沖縄民謡をたしなんだりして、沖縄

の世界に「閉じこもっている」ことが理解できず、また、娘の自分に対して
も沖縄の価値観や沖縄人との結婚を強いることに反発して、沖縄人
コミュニティから遠ざかっていたフテンマは、『地面の石の下に』の制作を
とおして、それまで見えていなかったこと、見ようとしなかったことに気づ
いたのである。両親たち移民一世にとって、民族的マイノリティとして、言
葉も風俗・習慣も異なる異国の地で生活することは、自らの存在意義がつね
に疑問や不安にさらされているということであった。そのような不安定な精
神状態から逃れるために、また自分たちの存在意義を確認するために、彼ら
は同郷の仲間たちと寄り添いあい、閉ざされた空間の中で生きていたのであ
る。

こうして閉ざされた世界の意味に気づいたフテンマは、日系・沖縄系コミ
ュニティーで暮らす人たちへ向けていた否定的なまなざしを徐々に変化させ
ていく。

3. 『ヒデコの肖像』から『ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー!』までの軌跡

『地面の石の下に』の制作は、フテンマを日系コミュニティに再接近さ
せるきっかけとなり、その結果として、それまで否定してきた両親たち移民
一世の世界と、彼らが生きる支えとして大事に守ってきたものをもっと理解
したいという願いをフテンマに芽生えさせた。しかし、それは同時に、日本
人としてのルーツを否定して、コミュニティの外の世界で生きることを選
択したフテンマ自身のアイデンティティを揺るがせることにもつながった。

「なぜ彼らはブラジルで日本語を話して、日本人だけの世界で生きようとする
のだろうか？」という疑問は、「日本人の顔をしてブラジルで生きる私は、
なぜ日本人としてのルーツを拒絶しようとするのか？」という疑問と重なり、
結果、「日本人」か「ブラジル人」か、という二者択一の袋小路に閉じ込めら
れてしまうのである。

このフテンマ自身のアイデンティティの混乱が表われているのが、19
80年、『地面の石の下に』の次に制作された『ヒデコの肖像』である。この

作品についてはすでに別稿で詳しく論じているので、ここでの重複は避けるが、日系コミュニティの内部で生きる人たちを見つめるフテンマのまなざしがいかに変化していくかを理解するには、この作品に触れないわけにはいかない。そこで、以下に作品概要と別稿の論旨を簡単に述べておきたい。

『ヒデコの肖像』は日系女性へのインタビューを中心に、前作同様、サンパウロ市リベルダーデ区の生活風景とそこで暮らす日系女性たちのさまざまな表情を切り取った断片的イメージのモンタージュで作られている。インタビューは、80歳に近い移民一世の老女から10代半ばの四世の少女まで、異なる世代に属する五人の女性に対して行われているが、彼女たちに投げかけられる「あなたは自分をブラジル人だと思うか、それとも日本人だと思うか」というあまりにも直接的な問いかけは、作品を図式的なものにするだけでなく、自分自身のアイデンティティを確認しようとするフテンマの内面の混乱をあらわにする。

日系人をテーマとするドキュメンタリー3作目となる、1985年制作の『ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー!』では、二者択一のわなにおちいって、分裂した自己認識が調停への道へ向かおうとしているのが読み取れる。この作品は、フテンマがはじめてサンパウロの沖縄人コミュニティに焦点をあてて撮ったもので、沖縄民謡の囃子ことばからとられたタイトルは、この作品が沖縄から移植された歌と踊りにあふれるサンパウロのオキナワ世界を映し出すものであることを宣言している。

『ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー!』においても、これまでの作品と同様、一見何の脈絡も連続性もない断片的映像のモンタージュに、それを解説しない詩的なナレーションを重ねる手法がとられているが、本作品では、画面には登場しない語り手が「ノブちゃん」という少女に話しかけるというこれまでになかった形で展開していく。

まずスクリーンが映し出すのは、日傘を差して海辺の石に腰かけ、水平線のかなたを見つめている初老の女性の姿である。悲しげでも、楽しげでもなく、ただ穏やかな表情をした女性が見ているのは、地球の反対側にあって目

には見えない沖縄である。老女の目の前の海は、彼女と沖縄をへだてるものとしてではなく、彼女がいる場所と沖縄をつなぐものとして静かに水をたたえている。そこへひとりの少女が現れ、波打ちぎわを歩み寄ってくるが、途中で立ち止まり、同じように海を見つめる。

そこで以下のクレジットが画面に現れる。

沖縄は日本から 600km のところにある諸島。沖縄は日本。でもその心はいつも沖縄人のものだった。

沖縄人の子孫で、ブラジル生まれの私たちは、この最初の両義性を受け継いだ。

私たちの心がこの二重性から逃れるまで。そして叫びが残った。⁵

沖縄移民は、日本かブラジルか、という問題以前に、沖縄と日本の関係性から生まれるあいまいさ／両義性をかかえていた。そのあいまいさを受け継ぐブラジル生まれの子供たちのなかで、いつしかそのあいまいさは解消し、残ったのは叫びだけであった。この抽象的なクレジットに書き込まれた「叫び」が、タイトルの囃子ことば「ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー！」であると理解するのは難しいことではないが、それが残るとは何を意味するのか、また、沖縄移民の子供たちはどうやってあいまいさから解放されるのか。これらの問いへの答えは、以下、映画の流れを追いながら明らかにしたい。

海の映像のあとに、タイトル・クレジットが画面に映し出され、「ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー！」の囃子ことばが映画の幕開けを告げると、場面は沖縄芸能の歌と踊りの稽古が行なわれている舞台へと移る。華やかな緞帳がさげられた舞台の隅で椅子に座って稽古風景を見ている少女は、冒頭、海を歩いていた女の子「のぶちゃん」である。映画はこの少女に語りかけることで、沖縄人コミュニティの中で生きることの意味を観客に、そして、次の世代の子供たちに伝えようとする。

「のぶちゃん、あなたは知らない。でも、みんな自分の記憶を組み立てよ

うとしているの」という最初の語りかけは、のぶちゃんの目の前で稽古をしている人たちだけでなく、かつてブラジルへやって来た沖縄移民たちにとっても、歌って踊ることが単なる娯楽をこえて、自分の存在の証として記憶の中に刻もうとする行為であったことを示唆する。それは、失望し、屈辱を受け、何に、どこに向かうべきかわからないまま、プランテーションから逃げた人たちの生きる支えであった。

のぶちゃん、いつの日か、誰かがあなたに、踊って歌うことが狂気と孤独に抵抗する唯一残された道だった時代のことを語ってくれるでしょう。

今では単なる技法、稽古... いいえ、そうじゃない。

舞台、森、傘。

舞台、川、空。

自然にしがみつくと、せめて自然だけは変わらないものであるかのよう
に。

自分たちを取り巻く状況や変化が理解できない不安と孤独の中におかれた移民たちは、変わらないものにしがみつくとでしか正気を保つことができなかった。それは自然であり、舞台、つまり沖縄の歌と踊りの世界であった。ここで太鼓の音が響き、画面には夕暮れ時の田園風景が映し出され、草むらから現われたひとりの男が太鼓の音に合わせて踊る幻想的な映像が流される。

この後、劇場の舞台や稽古場、集会議場で沖縄民謡を演奏したり、踊ったりする人たちの映像と、近代的なサンパウロの街並みとそこで暮らす若者たちの映像が交互に映し出される。髪の毛を茶色に染め、オートバイにまたがる青年、ゲームセンターでゲームに興じる子供たち、高層ビル、工場、トンネルを走りぬける車、これらが象徴するのは、沖縄系コミュニティーの外の世界で、途中、レジストロ市出身の青年のインタビューが挿入される。レジストロの沖縄系コミュニティーで生まれ育ったという青年は、そこではひんぱ

んにお祭りが催され、いつもにぎやかな歌と踊りで終わっていたこと、そうしたことがとても好きだったことを懐かしげに思い出しながら、大都会サンパウロへ移って来たとき、その生活が一変し、沖縄人コミュニティーからも遠ざかってしまったと述懐する。

沖縄人コミュニティーの内側と外側の世界を交互に映し出しながら、この青年のインタビューを挿入することで、沖縄系、ひいては日系人にとって同化は避けようのない流れで、沖縄系か否かに関係なく、いずれ日系人はブラジル文化へ同化してしまうであろうというフテンマの信念に揺らぎのないことが読み取れる。それは以下のナレーションからも明白である。

54日間の旅。不安と希望を積んだ船。その印しを大洋の水に刻み込んだ。

(・・・)

あの道を反対方向にやり直すことは不可能。のぶちゃん、私たちはどうすればそれができるかわからない。

海が閉じてしまうのは悲しいこと。でも夢は広がる。そしてそれは美しい。

日本への回帰が不可能であることは、『地面の石の下に』でも示されていたが、ここでは、回帰を望む人たちにとって海が閉ざされていることを断言するだけでなく、別の夢が無数に広がっていることを訴えかける。この作品において、民族的ルーツを守ろうとする人たちへ向けるフテンマのまなざしは理解と優しさにあふれている。

『地面の石の下に』ではじまり、『ヒデコの肖像』から『ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー!』へと至る創作のプロセスにおいて、日系コミュニティーで生きる人たちを見つめる作家のまなざしの変化を理解するためにもっとも重要だと思われるのは、3作目の終盤に映し出されるカーニヴァルの映像である。そこには、カーニヴァルの夜、サンパウロの路上でサンバの曲に合わせて陽

気に踊る若者たちのグループの姿が映し出されている。この映像でフテンマが示唆したかったのは、若い世代はもはや沖縄の伝統芸能にまったく関心はなく、ブラジル音楽に夢中であるということではなく、沖縄の歌と踊りに対する沖縄人の熱い思いが、対象をブラジルの歌と踊りへと変えて、子の世代へ受け継がれているということだと考えられるのではなかろうか。映画の全篇にわたって流される歌と踊りに満ちあふれたオキナワ世界の映像がそれを証明している。同化は避けられないものであるが、沖縄、日本、ブラジルという二重性ならぬ三重性、自己認識のあいまいさから解放されるとき、「沖縄性」は消えてしまうのではなく、身体に刻まれる「叫び」—沖縄的なもの／音楽性の象徴—として残るのである。

おわりに

本稿ではオルガ・フテンマが制作した複数のドキュメンタリー作品を取り上げて、閉ざされた日系社会のなかで生きる人たちを見つめるフテンマのまなざしがどのように変化していったか論じたが、フテンマをはじめとするブラジルの日系人が、日本移民とその子孫をテーマに文学や映画作品を創作するとき、ほとんどのケースにおいて、政治的・社会的問題というより、心理的な問題にかかわっていることを指摘できよう。そのことを理解するには、たとえば在日の文学や、英語で書かれる北米のアジア系文学の状況と比較すればわかりやすい。

在日二世の文学について考察した際、竹田青嗣は「マジョリティ集団がマイノリティに対して排他的であるなら、マイノリティは必ず対抗的に自分の「民族性」を強調せざるをえない」と書いた。これは、在日の作家だけでなく、「アジア系アメリカ文学 (Asian American Literature)」と呼ばれるジャンルに属す作品を生み出している日系アメリカ人作家にもあてはまるであろう。民族的マイナー性から生まれた作品が書かれ、ひとつのジャンルとして発展したのは、マイノリティとみなされた人とグループが主流社会から激しく差別され、隔離、排除された結果と言えよう。主流社会によって、自分の民族

的マイナー性を否応なく意識させられ、マイナーな場所にとどまることを強いられれば、そこをよりどころとして、そこから発言することは、その人たちに与えられた唯一の、あるいは数少ない選択肢のひとつなのである。

一方、ブラジル文学においては、「～系文学」というカテゴリーは実質的に存在せず、エスニック・マイノリティという概念すら一般的ではない。たとえ過去のある時期に、一部のエリートが人種差別的思想を持っていたとしても、歴史的に行われてきた人種・民族間の混交は、民衆レベルにおいて敵対的差別感情をある程度解消させるほどの同化の流れを作った。19世紀から20世紀にかけてブラジルへ大量に流入したヨーロッパ諸国や中近東、日本からの移民が同化していく過程には、1930年代に国策として行われた一連の同化政策の影響があったことも無視できないが、民衆レベルに存在する同化／融和に向かう力は民族的差異をより自然な形で無化するものであったと言えよう。ユダヤ系ブラジル人作家マルシオ・ソウザは、「ブラジルでユダヤ人が直面する最大の危機は、反ユダヤ主義ではなく、同化である」⁶ (Souza: 115) とユーモアを交えて語っている。

同化へ向かう力と同化を価値とする考え方はブラジルで、いわゆるエスニック・マイノリティを不可視の存在にし、彼らが自分のルーツを主張することをほとんどタブーにしてしまったとも言えよう。ブラジルでは、自分の民族性を強調することこそ差別的で排他的であるととらえる傾向が見られる。

同化の力を信じるフテンマにとっても、閉鎖的な日系コミュニティのなかで日本的な生活を送る日系人は、排他的で差別的な集団であった。先述した同世代の映画監督チズカ・ヤマザキも、非日系ブラジル人を「ガイジン」と呼び、差別していた閉鎖的な日系社会の人たちに強い反感をいだいて、その世界と距離を置くようになったことを数々のインタビューで語っている。

しかしながら、第1章で述べたように、ブラジルで高等教育を受け、社会的上昇を果たしたフテンマやヤマザキたち日系人エリートが直面したのは、白人の外見をしたエリートと西洋的価値観が支配的なブラジル主流社会の見えない壁であった。それは、彼女たちを排除しようとする社会的・政治的な

圧力ではなく、むしろ、自意識によってつくられる壁であった。日系人によってしばしば使われる“A cara não ajuda”、直訳すれば「外見は助けてくれない」という表現が示すように、いくら日本的であることを拒絶しようとしても、アジア系の外見は、少なくともフテンマの時代の日系エリートにとって、自分たちの異質性を感じさせるものであった。

これらのことを考えると、サンパウロの日系、あるいは、沖縄系コミュニティをテーマに一連の作品を創作していく行為は、フテンマにとって、自らのアイデンティティを再確認するプロセスに重なるものであったと同時に、自意識の壁にいかに向き合うかという問題でもあったと言えよう。

注

¹ 本稿は、2008年8月24日から同27日にかけて、大阪大学とサンパウロ大学の共同で企画・開催された国際シンポジウム『移動とアイデンティティーコンフリクトとあらたな地平』において筆者が発表した「家族、映画、そしてオキナワ・オルガ・フテンマ」に加筆、修正したものである。

² ポルトガル語で書かれた巻頭言を筆者が日本語に訳した。

³ 本稿で引用するフテンマ作品のナレーションはすべて、筆者が聞き取り、日本語に訳したものである。

⁴ ポルトガル語の日系新聞 *Jornal do Nikkey* に掲載された、アレッサンドラ・シマブクロ (Alessandra Shimabukuro) によるフテンマへのインタビュー記事“Entrevista: A comunidade através das câmeras”の一部を筆者が抜粋し、日本語に訳した。

⁵ ポルトガル語のクレジットを筆者が日本語に訳したものである。

⁶ 原文のポルトガル語を筆者が日本語に訳したものである。

オルガ・トシコ・フテンマについて

略歴

- 1951 年 サンパウロ市で生まれる。
- 1970 年 サンパウロ大学コミュニケーション・芸術学部に入學。
専攻をジャーナリズムから映画に変更。
- 1974 年 サンパウロ大学卒業。
映画・ビデオ制作に関わる一方、ラザール・セガール美術館やシネマ
テカ・ブラジレイラ（フィルム・ライブラリー）に勤務。
- 1995 年 東京国際映画祭に招待され初来日。その際、初めて沖縄を訪問。
- 現 在 シネマテカ・ブラジレイラの映像記録・調査部門ディレクター。

日本移民・日系人をテーマにした主な作品

- 1974 年 『地面の石の下に』（原題：Sob as Pedras do Chão）35 ミリ、27 分
- 1980 年 『ヒデコの肖像』（原題：Retratos de Hideko）ビデオ、10 分
- 1985 年 『ヒア・サ・サー、ハイ・ヤー！』（原題：Hia Sá Sá – Hai Yah!）
ビデオ、25 分
- 1988 年 『お茶漬け』（原題：Chá Verde e Arroz）35 ミリ、12 分

受賞・上映歴

『ヒア・サ・サー、ハイ・ヤー！』はサンパウロ市にある「映像と音のミュージアム」（Museu da Imagem e do Som de São Paulo）主催の第4回ビデオブラジル・フェスティヴァルでグランプリを受賞、2003年山形国際ドキュメンタリー映画祭でも上映。短編劇映画『お茶漬け』は、グラマド映画祭舞台美術部門で受賞、ハバナ映画祭で審査員特別賞を受賞したほか、ルカルノ、ボローニャ、東京など海外各地の映画祭で上映。

参考文献

Arigató, Ano 1, No.3, janeiro, 1977.

Associação Okinawa Kenjin do Brasil. *Brasil Okinawa Kenjin Imin-shi (A historiografia da imigração okinawana no Brasil)*. São Paulo: IMESP, 2000.

Fausto, Boris. *Historiografia da Imigração para São Paulo*. São Paulo: Editora Sumaré: FAPESP, 1991.

Futmma, Olga. “As salas japonesas no bairro da Liberdade.” *Filme Cultura* No. 47 agosto de 1986: 79-81

Lim, Shirley Geok-lin and Amy Ling, ed. *Reading the Literatures of Asian America*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Nomura, Tânia. *Universo em segredo: a mulher nikkei no Brasil*. São Paulo: Nova Stella, s/d.

Shimabukuro, Alessandra. “Entrevista: A comunidade através das câmeras.” (Entrevista com Olga Futemma) *Jornal do Nikkey* 4 a 10 de outubro de 2000: p.3.

Souza, Márcio, Moacyr Scliar. *Entre Moisés e Macunaima: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

竹田青嗣『＜在日＞という根拠』筑摩書房、1995年。

平田 恵津子「ブラジル文学と移民—オルガ・フテンマの場合」『世界文学5 大阪外国語大学における世界文学の教育と研究』、大阪外国語大学世界文学研究会編、pp. 123-140、2000年。

インターネット資料

Editora Abril のサイト *Abril no Centenário da Imigração Japonesa*.

“A imigração em documentários.”

<<http://www.japao100.com.br/perfil/650/>> (最終アクセス 2009年3月10日)