

小川プロ訪問記

Ogawa puro homonki

A Visit to Ogawa Productions

Regie: Oshige Jun'ichiro



Land: Japan 1981/1999. **Produktion:** Planet Bibliothèque de Cinéma, Osaka. **Regie, Schnitt:** Oshige Jun'ichiro. **Kamera:** Hotta Yasuhiro. **Produzent:** Yasui Yoshio.

Mitwirkende: Ogawa Shinsuke, Oshima Nagisa u.a.

Format: 16mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 62 Minuten, 24 Bilder/Sek.

Sprache: Japanisch.

Uraufführung: 19.10.1999, Dokumentarfilmfestival Yamagata.

Weltvertrieb: Planet Bibliothèque de Cinéma, Yasui Yoshio, 203 Kansai-chuo bldg. bekkan, 15-2 Doyama-cho, Kita-ku, Osaka 530-0027, Japan. Tel.: (81-6) 6364-2165, Fax: (81-6) 6312-8232.

e-mail: planet1@m11.alpha-net.ne.jp

Anmerkung: Bei der hier gezeigten Kopie des Films handelt es sich um eine restaurierte Fassung, in der bisher unveröffentlichtes Material mit einer Länge von dreizehn Minuten enthalten ist.

Der Regisseur über seinen Film

Japan befand sich in den sechziger und siebziger Jahren in einer Phase des politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umbruchs. Vor diesem Hintergrund produzierte die japanische Filmwelt einige radikale Arbeiten, die sich den Themen der Zeit offen stellten. Der Dokumentarfilmer Ogawa Shinsuke und der Spielfilmregisseur Oshima Nagisa waren zwei symbolische Figuren jener Ära. Einmal besuchte Oshima Ogawa, und die beiden traten in einen Dialog miteinander. Wenn man sich den Film heute ansieht, fällt auf, dass er die Atmosphäre dieser Begegnung einfängt, zu einer Zeit, als die beiden Männer auf dem Höhepunkt ihrer Schaffenskraft waren. Man könnte sagen, dass der Film insofern eine wichtige Rolle spielt, als er einen Bildausschnitt der Filmgeschichte transportiert. Das Material wurde bisher lediglich 1981 auf der Japan Design Conference gezeigt, der breiten Öffentlichkeit war seine Existenz unbekannt. Der unvollendete Film blieb vergessen, bis die Planet Bibliothèque de cinéma auf seinen Wert hinwies. Bei dem hier gezeigten Film handelt es sich um eine neue Fassung, in die bisher nicht verwendetes Material aufgenommen wurde.

Oshige Jun'ichiro

Die Yamagata-Periode der Ogawa Productions: Filmemachen und Gemeinschaftsleben

Die Entstehung des Vorhabens, nach Yamagata umzuziehen

Wir können die fünfundzwanzigjährige Geschichte der Ogawa Pro-

Note: This print is a restored version that includes 13 additional minutes of unedited footage.

Director's statement

Japan from the 1960s to the 1970s was in a time of political, economic and social upheaval. Against this background, the Japanese film world produced a number of radical works that faced the issues of the age straight on. Documentarist Ogawa Shinsuke and feature filmmaker Oshima Nagisa were two symbolic figures of that era. At one time, Oshima visited Ogawa and the two entered into dialogue. Looking back on it now, this film captures the atmosphere of that encounter, from a time when both men were at their peak of their energy. We could say the film plays an important role in bearing one frame of film history. The footage was only screened at the Japan Design Conference in 1981 and its existence was not known to the general public. The uncompleted film was neglected until the Planet Bibliothèque de cinéma pointed out its value. This film is a re-edited version including newly added titles and previously unused footage.

Oshige Jun'ichiro

Ogawa Productions' Yamagata period: filmmaking and communal life

The origins of the plan to move to Yamagata

We can divide the 25-year history of Ogawa Productions' filmmaking from the 1960s to the 1980s into two main periods, with the years 1974-5 marking the boundary between them. Let's call the first part the "Sanrizuka period" and the second part the "Yamagata period."

The reason for Ogawa Productions' "emigrating" to Yamagata prefecture was connected with the screening of *Narita: Heta Village (Sanrizuka - heta Buraku, 1973)*. This film was the 6th in the *Sanrizuka* series that began with *Summer in Narita (Nihon kaiho sensen - Sanrizuka no natsu)*, in 1968. Exhibition of the *Narita/Sanrizuka* series was organised by young workers and by students active in the frequent campus demonstrations of the time. However, by 1973 the student movement was in decline and the students who had sup-

ductions von den sechziger bis zu den achtziger Jahren in zwei Hauptperioden unterteilen, die jeweils vor und nach dem Jahr 1974/1975 liegen; die erste nennen wir die 'Sanrizuka-Periode', die zweite 'Yamagata-Periode'.

Dass die Ogawa Productions nach Yamagata 'emigrierten', hängt mit der Aufführung von *Sanrizuka – heta buraku* (*Sanrizuka: Das Dorf Heta*, 1973) zusammen. Dieser Film war der sechste in der *Sanrizuka*-Serie, die 1968 mit *Nihon kaiho sensen – Sanrizuka no natsu* (*Der Sommer in Sanrizuka: Die Front zur Befreiung Japans*) begonnen hatte. Die Aufführungen der *Sanrizuka*-Serie wurden von jungen Arbeitern und Studenten, die an den in dieser Zeit häufigen Demonstrationen auf dem Campus teilnahmen, organisiert. Um 1973 ebbte die Studentenbewegung jedoch ab, und die Studenten, die bis dahin unsere Arbeit unterstützt hatten, waren zu weiterer Hilfe nicht in der Lage. Zur selben Zeit verschoben sich die Inhalte der Filme von der Anstiftung zur politischen Aktion mehr hin zu der Beschäftigung mit dem 'kyodotai' (Kollektiv) in den Dörfern und dem Alltagsleben der Menschen. Wir konnten nicht ernsthaft erwarten, dass solche Filme bei studentischen Versammlungen gezeigt würden.

Damals wurden von den Ogawa Productions in großem Umfang Aufzeichnungen über die Aufführungen gelagert, die die Kontakt-Informationen zu allen Gruppierungen oder Einzelpersonen, die eine Vorführung gefördert hatten, enthielten. Die Informationen waren nach Regionen sortiert, also unterteilt in Hokkaido, Tohoku, Kanto, Tokio usw. und bildeten eine Datenbank, die Verwendung fand, wenn eine Vorführung in Planung war. Diese Datenbank war jedoch ziemlich nutzlos, als es darum ging, Vorführungen von *Sanrizuka – heta buraku* (*Sanrizuka: Das Dorf Heta*) zu organisieren. Bei diesem Film verließen wir uns nicht auf vorhandene Organisationen und Gruppen. Stattdessen entschlossen sich die Mitarbeiter der Produktion, eigens mit der Aufführung befasste Gruppen zu gründen. Normalerweise verstrichen zwischen dem Beginn der Planungsphase und der Vorführung zwei Monate. Während dieser Zeit hielten sich die Mitarbeiter der Produktion in der betreffenden Region auf und organisierten dort eine Gruppe für die Vorführung. Obwohl Vorführungen in Tokio möglich waren, entschlossen wir uns, die Regionen in drei für mögliche Aufführungen wichtige Gebiete aufzuteilen. Entsprechend wurden die Mitarbeiter von Ogawa Productions auf drei Gruppen verteilt, die sich darauf zu konzentrieren hatten, die Vorführungen in den Gebieten von Tohoku, Chubu und Kyushu zu bewerkstelligen.

Wir hatten die Absicht, mit den Tohoku-Vorführungen in Sendai zu beginnen. Von 1969 bis 1971 hatte es in Sendai ein Büro der Ogawa Productions gegeben. Da aber viele Leute mit diesem Standort nicht zufrieden waren, entschied Ogawa sich dafür, die Produktion in Tokio zu konzentrieren und das Tohoku-Büro zu schließen. Er selbst bezeichnete diesen Schritt als Undankbarkeit gegenüber den Menschen, die uns geholfen hatten, und betrachte deshalb die Aufführung dort als eine Art Ausgleich für unsere Unterstützer. Bis dahin bestand unser Publikum in Sendai bestenfalls aus fünf- oder sechshundert Personen. Mit der geplanten Aufführung jedoch wollten wir bis zu eintausendfünfhundert Menschen erreichen. Es war unsere Hoffnung, dies für die Menschen in Sendai tun zu können, wo der Bewegung augenscheinlich die Luft ausgegangen war. Wir hofften auch, dass wir, um ein so großes Publikum zu erreichen, Unterstützung von den benachbarten Präfekturen Yamagata und Fukushima bekommen würden; tatsächlich beteiligte sich Makabe Jin vom Zentrum des Yamagata-

ported the film until then were in no position to help any more. At the same time, the contents of the films shifted from inciting action to stimulating interest in the village *kyodotai* (collective) and the everyday life of the people. We couldn't really expect such films to be shown at student meetings.

At the time, there were many exhibition logs kept at Ogawa Productions in which contact information for each group or individual that sponsored a screening of the film was recorded. The information was classified according to region, divided into Hokkaido, Tohoku, Kanto, Tokyo and so on, and used as a data book when a screening was planned. However, the data book was pretty much useless when it came to organizing screenings of *Narita: Heta Village*. For that film we didn't rely on the existing organisations and groups. Instead, the production staff decided to organise screening groups by themselves. It would usually take about two months to go from the planning stage to the actual screening at any one place. During that period the staff would have to stay in the region where they were organising the screening group. Although the whole staff could help with screenings in Tokyo, we decided to divide the regions up into important exhibition areas. The staff was divided up into three groups that concentrated on promoting screenings in the established exhibition areas of Tohoku, Chubu, and Kyushu.

We intended to start the Tohoku exhibition in Sendai. From 1969-71 there was an Ogawa Productions office in Sendai. However, as the location was inconvenient for many people, Ogawa decided to concentrate production in Tokyo and closed down the Tohoku office. He himself considered this to be ungrateful to the people there who had helped us; thus, he intended to hold the screening as a kind of reward to our supporters. Up until then the largest audiences we had gotten in Sendai were five or six hundred people. We planned to increase this audience to as many as 1,500 people with this screening. This is what we hoped to do for the people in Sendai where the movement seemed to have run out of steam. In order to get such a large audience we hoped to get support from the neighboring prefectures of Yamagata and Fukushima, so the Sendai preview included people like Makabe Jin who was at the center of the Yamagata Farmers' Culture Movement. However, Makabe insisted that no one from Yamagata would cross Sekiyama pass (a pass on National Route 48 that connects Yamagata and Sendai) just to see a movie. Finally, Makabe suggested, "Why not have a screening in Yamagata City? We could get about a thousand people." It had never crossed our minds that we could get a thousand people to come to a screening in Yamagata. The largest number of viewers we'd ever got in Yamagata was 200. We had no idea how we were going to get such a large number of people to come to a screening but we decided to postpone the Sendai screening anyway and rent an apartment in order to send some exhibition staff to Yamagata City.

The Yamagata exhibition staff consisted of five people:

Bauern-Kulturverbands an der Sendai-Vorschau. Makabe bestand jedoch darauf, dass niemand aus Yamagata den Sekiyama-Pass (einen Pass auf der Nationalstraße 48, der Yamagata und Sendai verbindet) überqueren würde, nur um einen Film zu sehen. Makabe schlug schließlich vor: „Wie wäre es denn mit einer Aufführung in Yamagata? Da kämen ungefähr tausend Leute.“ Wir hätten das niemals für möglich gehalten: Die größte Anzahl, auf die wir es in Yamagata jemals gebracht hatten, waren zweihundert Leute. Wir hatten keine Ahnung, wie wir bei einer Aufführung auf eine so große Anzahl von Zuschauern kommen könnten, entschlossen uns aber trotzdem, die Vorführung in Sendai zu verschieben, eine Wohnung zu mieten und einige Mitarbeiter der Produktion nach Yamagata zu entsenden. Diese Delegation bestand aus fünf Personen: Ogawa Shinsuke (Regisseur), Yumoto Moreo (Regieassistent), Hara Tadashi (Kameraassistent), Shiraishi Yoko (Kameraassistent) und Iizuka Toshio (Produzent).

Erfolg oder Misserfolg der Yamagata-Vorführung hingen davon ab, wie sehr sich die Gruppe der Bauern einsetzen würde. Die Leute vom Bauern-Kulturverband, denen Makabe uns vorgestellt hatte, fuhren mit dem Fahrrad von Haus zu Haus. Als Yamagata abgearbeitet war, erweiterten wir den Einzugsbereich um die umliegenden Gegenden, einschließlich Kaminoyama-Stadt, wo Kimura Michio wohnte. Wir besuchten Kimura im Hochsommer, als er gerade damit beschäftigt war, Maulbeerblätter an seine Seidenraupen zu verfüttern. Kimura war damals achtunddreißig Jahre alt. Ich erinnere mich immer noch daran, wie gebräunt sein Oberkörper war. Die Vorführung in Yamagata im September wurde ein großer Erfolg. Kimura gefiel *Sanrizuka – Heta Buraku* (*Sanrizuka: Das Dorf Heta*) sehr, und am Ende der Vorführung lud er uns ein, den Film auch in Kaminoyama zu zeigen. Kimura hatte seinen Vater im Krieg verloren und in seinem Leben viel Not gelitten. Er sagte: „Ich hatte geglaubt, dass es in den Dörfern kalterzig zugeht, aber nachdem ich den Film gesehen habe, muss ich meine Einschätzung der dörflichen Gemeinschaft überdenken. Darum möchte ich den Film den Menschen in meinem Dorf [Magino in Kaminoyama-Stadt] zeigen.“

Im Oktober, gleich nach der Aufführung in Sendai, begannen wir die Vorführung in Kaminoyama vorzubereiten. Wie in Yamagata und Sendai zeigten wir in Kaminoyama nicht einfach nur den Film, sondern organisierten auch eine Ausstellung mit Photographien und der Möglichkeit direkter Anschauung von historischen, geistlichen ‚kagura‘ (Musik und Tanz), sodass die Aufführungsstätte Ähnlichkeit mit einem Festplatz bekam. Bei der Kaminoyama-Aufführung gingen wir sogar noch weiter, indem wir eine ganze Reihe von kulturellen Ereignissen mit ihr verbanden, einschließlich einer Lesung von Werken Kimuras, einer Ausstellung mit Bildern von Kusakari Kazuo, einem einheimischen Bauern und aufstrebenden Maler japanischen Stils, sowie einer Theatervorstellung der Jugendgruppe. Jeden Abend versammelten sich junge Leute aus dem Dorf in der Wohnung, in der wir untergebracht waren. Rückblickend betrachtet gab es weder davor noch danach je wieder eine Vorführung, die mit so viel Enthusiasmus begleitet gewesen wäre. Im darauffolgenden Jahr, 1974, besuchte Kimura das Büro der Ogawa Productions in Shinjuku und lud Ogawa ein, in das Dorf Magino zu kommen, um dort zu leben.

Wie der Plan, nach Yamagata umzuziehen, entstand

Als die Aufführung und Ausstellung von *Sanrizuka – Heta Buraku* (*Sanrizuka: Das Dorf Heta*) beendet waren, begann Ogawa davon zu spre-

Ogawa Shinsuke (director), Yumoto Moreo (assistant director), Hara Tadashi (assistant cameraman), Shiraishi Yoko (camera assistant) and Iizuka Toshio (producer). The success or failure of the Yamagata screening depended on how much work the farmers' group put in. The people from the Farmers' Culture Movement, to whom Makabe had introduced us, went house to house by bicycle. Once we had finished in Yamagata City, we then widened the scope to the surrounding areas. That area included Kaminoyama City, where Kimura Michio lived. We visited Kimura in the height of summer, when he was in the middle of feeding mulberry leaves to his silkworms. Kimura was 38 years old at the time. I still remember how suntanned his upper body was. The Yamagata screening in September was a great success. Kimura really liked *Narita: Heta Village*, and at the end of the screening invited us to show the film in Kaminoyama too. Kimura had lost his father in the war and had suffered all kinds of hardship in his life. He said, "I thought the village was a cold-hearted place, but when I saw this film I realised that I wanted to rethink my feelings about the village community. That's why I want to show the film to the people in my village [Magino in Kaminoyama City]." In October, once the exhibition in Sendai was finished, we began to prepare for the screening in Kaminoyama. As in Yamagata and Sendai, we didn't just show the film in Kaminoyama, but also organised an exhibition of photographs and demonstrations of ancient sacred *kagura* (music and dancing) so that the place resembled a festival ground. We went even further for the Kaminoyama screening, providing a whole variety of events including a reading of Kimura's poetry, an exhibition by a local farmer and up-and-coming Japanese style painter Kusakari Kazuo, and a theatrical performance by the youth group. Every evening, young people from the village gathered at the apartment where we were housed. Thinking back, there has been no more enthusiastic a screening than that one, either before or since. The following year, in 1974, Kimura came to the Ogawa Productions office in Shinjuku. There he invited Ogawa to come live in the village of Magino.

Launching the plan to move to Yamagata

Once we had wrapped up the exhibition of *Narita: Heta Village*, Ogawa began to talk about leaving Sanrizuka and establishing a base somewhere new. Both Ogawa and the staff realised that with this last film we had said all we could about that period of time in the village, and the circumstances of the people living there. The one thing that was missing was a portrayal of farming itself. Ogawa said that Sanrizuka was unsuitable for such a portrait. He said that politics took precedence over everything else in Sanrizuka and that it would be better to find an ordinary place that wasn't caught up in political problems. Also, there was a good reason to want to acquire "a base for production and for living" – a place to live as well as a place to make films. When the Sanrizuka series began the average age of the members of Ogawa Productions was

chen, Sanrizuka zu verlassen und anderswo einen neuen Stützpunkt einzurichten. Ogawa wie auch den Produktions-Mitgliedern war klar geworden, dass wir mit diesem letzten Film alles über unsere Zeit in dem Dorf und über die Umstände, unter denen die Menschen dort lebten, gesagt hatten. Es fehlte nur noch ein Porträt der Landbewirtschaftung. Ogawa sagte, dass sich Sanrizuka dafür jedoch nicht eignen würde, weil in Sanrizuka politische Fragen Vorrang hätten, und dass es besser wäre, einen unauffälligen Ort zu finden, der nicht in politische Probleme verstrickt wäre. Außerdem gab es noch einen anderen guten Grund, die Einrichtung einer 'Basis für Produktion und Leben', eines Ortes, der sich sowohl dazu eignen würde, dort zu leben, wie auch dazu, dort Filme zu machen, anzustreben. Als mit der Sanrizuka-Serie begonnen worden war, belief sich das Durchschnittsalter der Ogawa Productions-Mitglieder auf zweiundzwanzig Jahre. Daher hatte sich das Durchschnittsalter nunmehr auf achtundzwanzig erhöht, und mehr als die Hälfte von uns hatte Familie. Vielleicht beeinflusste uns auch ein Wahlspruch aus dem Sanrizuka-Kampf: „Ein Kampf für die ganze Familie.“ Unsere Gruppierung war vorher eine rein männliche gewesen. Als unsere Frauen dazukamen, empfanden wir, dass wir eine Art von gemeinschaftlichen Lebensstil kreieren sollten. Als Kimura Michio aus Kaminoyama uns einlud, in seinem Dorf zu leben, wurde das Vorhaben der Ogawa Productions, nach Yamagata umzuziehen, plötzlich Realität. Um die Freundschaft mit den Menschen in Magino zu stärken, halfen wir zuallererst bei der Reispflanzung. Damals war es noch üblich, die Pflanzung per Hand vorzunehmen, und nach zwei Wochen der tagtäglichen Pflanzerei waren unsere Fingernägel so gut wie nicht mehr vorhanden.

1974, in dem Jahr also, in dem der Plan, nach Yamagata umzuziehen große Fortschritte machte, trieb uns ein weiterer großer Plan um. Die jüngeren Produktionsangehörigen machten *Dokkoi ningen-bushi* (*Das Lied aus der Tiefe*, 1975). Dieser Film stellte den Versuch dar, Ogawa Productions von einem auf einen Mann ausgerichteten Betrieb mit Ogawa an der Spitze in eine von mehreren Regisseuren geführte Gruppe umzuwandeln. Doch blieb dieser Ansatz glücklos, und obwohl Kritiker das Werk gelobt hatten, wurde Yumoto am Ende doch kein Regisseur. Ogawa gab uns Anfängern keinen Raum, Fehler zu machen: Wenn wir in Schwierigkeiten gerieten, schritt er ein und beendete die Produktion, selbst wenn der Film schon in der Schnitt-Phase war. Ein Grund für sein Verhalten war der Umstand, dass wir so wenig Geld hatten. Dabei war es Ogawas Überzeugung, dass ein nicht beendeter Film sogar noch mehr Probleme mit sich brächte. Doch war es sein dringender Wunsch, lediglich Filme herauszubringen, die genauso hoch wie seine anderen Werke eingeschätzt werden würden.

Ich war zu dieser Zeit zu sehr mit dem Voranbringen des Vorhabens, nach Yamagata umzuziehen, beschäftigt, um bei der Produktion von *Dokkoi ningen-bushi* (*Das Lied aus der Tiefe*) eine größere Rolle zu spielen. Der ursprüngliche Plan war es, einige leerstehende Häuser zu mieten und zunächst ein Kulturzentrum einzurichten. Dort sollte genug Platz für die Unterbringung von unterschiedlichen Materialien, Kameras und Kopien sowie für einen Gemeinschaftsraum sein. Außerdem wollten wir damit einen Raum schaffen, der für Dorfbewohner wie für Filmfreunde offen sein, der das Ansehen von Filmen zu jeder Tageszeit ermöglichen und der eine Bibliothek aus unseren zusammengetragenen Büchern enthalten sollte. Dies war der Plan für das Kulturzentrum. Ein weiteres Haus sollte zum 'Lebenszentrum' werden. Dieses sollte den gemeinschaftlichen Essraum beherbergen sowie

22. Therefore, by this time the average age had reached 28, and more than half of us had families. Perhaps we were influenced by a slogan from the Sanrizuka struggle: "a whole-family battle." Although up until that point, we had been an all-male group, with the addition of the wives, a feeling emerged that we should create a kind of communal lifestyle. When Kimura Mishio from Kaminoyama invited us to come live in his village, Ogawa Productions' plan to move to Yamagata suddenly became a reality. First of all, in order to strengthen our friendship with the people in Magino, we helped with that year's rice planting. At the time it was still common to do the planting by hand, and after about two weeks of planting rice day after day we noticed that our fingernails were wearing away!

In 1974, while the plan to move to Yamagata was proceeding smoothly, we had one more big plan in the works. The younger members of the staff made *Song of the Bottom* (*Dokkoi ningen-bushi*, 1975). This film was an attempt to change Ogawa Productions from a one-man operation with Ogawa at its head to a group led by several directors. However, the attempt didn't go well, and although the completed work was praised by critics, in the end Yumoto didn't become a director. Ogawa allowed no room for us novices to make mistakes: when we got into difficulties he stepped in and finished the production, even through to the editing stage. One important reason for his giving us no room for error was that we had so little money. Ogawa thought that if we didn't finish the film it would cause even more problems. Even more than that, he had a desperate desire to only make a film that would be valued as highly as his other works.

At the time I was too busy pushing forward the plan to move to Yamagata to play much part in the production of *Song of the Bottom*. The original plan was to rent several vacant houses. The first would be a Culture Center. There would be space to accommodate materials, cameras, and prints, as well as a staff room for film production. In addition, we would create a room open to local villagers and film fans, so that they could watch films at any hour of the day, and open a library by gathering all our books together. That was the plan for the Culture Center. Another house would become the Life Center. This would contain the staff dining room as well as washing, bathing, and other facilities. Finally, we would prepare another house as a dormitory for unmarried workers. At least, that's the sort of fantasy we cherished. I myself decided that Ogawa would be in charge of the Culture Center and I would be in charge of the Life Center. Kimura got completely caught up in Ogawa Productions' plans, saying "a library that people from the village could use sure would be great!"

At this point, I'd like to point out something that I consider important. We mustn't forget that part of the plan to move to Yamagata was to cultivate our own rice fields. The fundamental purpose of the plan to move to Yamagata was to rent some fields and to realise the portrait of farming that we were in the end unable to achieve at Sanrizuka.

Möglichkeiten zum Waschen, Baden usw. bieten. Schließlich wollten wir ein weiteres Haus als Wohnheim für ledige Arbeiter einrichten. Das waren wenigstens die Phantasien, denen wir uns hingaben. Ich entschied, dass Ogawa für das 'Kulturzentrum' und ich selbst für das 'Lebenszentrum' verantwortlich sei. Kimura war von den Plänen der Ogawa Productions sehr angetan und sagte: „Eine Bibliothek, die die Menschen aus dem Dorf nutzen könnten, wäre fabelhaft!“

An dieser Stelle möchte ich auf etwas hinweisen, das ich für wichtig halte. Man sollte nicht vergessen, dass ein wesentlicher Aspekt unseres Vorhabens, nach Yamagata zu ziehen, die Absicht war, unsere eigenen Reisfelder zu kultivieren. Der grundlegende Zweck des Umzugsvorhabens war es, einige Felder zu pachten und das Porträt einer Landbewirtschaftung herzustellen, das wir in Sanrizuka zum Schluss nicht mehr realisiert hatten. Glücklicherweise gelang es uns, ein Feld von 2.400m² zu pachten. Es war uns jedoch nicht möglich, leer stehende Häuser zu finden. Wir hatten zwar Kimuras Nachbarhaus gemietet, fanden danach aber keine weiteren mehr. So verfügten wir nur über ein Haus und ein Feld von 2.400 m², als unser Umzug nach Yamagata begann.

Die ersten drei Jahre in Yamagata

Die Aufführungen von *Dokkoi ningen-bushi* (*Das Lied aus der Tiefe*) liefen bis zum Herbst 1975. Ende Oktober, zur Zeit der Reisernte, hatten sich alle Produktionsangehörigen in dem Haus in Magino versammelt. Von diesem Jahr an begann die Vorhut des Yamagata-Umzugs Reis anzupflanzen. Unter der Anleitung von Urushiyama Teruhiko, einem schwer arbeitenden Bauern und Freund Kimuras, der uns das Einmaleins des Reisanbaus lehrte, warf unser Reisfeld zehn Säcke Reis bzw. einen Ertrag von 600 Kilogramm pro Ar (100 m²) ab. Das erste Jahr verlief höchst erfolgreich, und Kimura und Urushiyama waren erleichtert. In diesem Jahr verschaffte Kimura, um unser Gemeinschaftsleben zu unterstützen, einem Mitglied des Kollektivs eine Stelle als Fahrer bei der Müllabfuhr, bei der er selbst in Teilzeit beschäftigt war. Dies nahmen wir zum Anlass, einen Film mit dem Titel *Kurin senta homonki* (*Interview in der Zentralreinigung*, 1975) zu drehen, der die Müllabfuhr in Kaminoyama thematisierte. Das geschah mitten in der Aufführungsphase von *Dokkoi ningen-bushi* (*Das Lied aus der Tiefe*), weswegen das Team so klein wie möglich gehalten wurde: nur Ogawa als Regisseur, Okumura als Kameramann sowie ein Kameraassistent und ein Tonmann. Ogawa nannte die Produktion damals seine „filmische Visitenkarte“.

Als wir in Kaminoyama Einzug hielten, gab man uns nicht unbedingt das Gefühl, willkommen zu sein. Die Dorfältesten hatten ein Gerücht gehört, dass ein „roter Vogel“ von Sanrizuka heraufgeflogen gekommen sei. Sie waren definitiv sehr besorgt darüber, was wir anstellen würden. Das ist der Kontext, vor dessen Hintergrund Ogawa den Film eine Visitenkarte nannte.

Im folgenden Jahr, 1976, war unser gemeinschaftliches Leben ernsthaft dem Reisanbau gewidmet. Das Leben von vier verheirateten Paaren sowie von vier oder fünf Einzelpersonen zusammen in einem einzigen Haus konnte allerdings kaum komfortabel genannt werden. Ich war zum Beispiel mit meiner vierköpfigen Familie nach Yamagata gekommen, mit meiner Frau und meinen beiden Kindern, die damals ungefähr fünf Jahre alt waren. Ich war jedoch täglich derart mit der Arbeit in der Produktion beschäftigt, dass mir keine Zeit blieb, mich um meine eigenen Kinder zu kümmern.

Fortunately, we were able to lease a field measuring 24 ares (2,400 square metres). However, we weren't able to find any vacant houses. We were able to rent the house next to Kimura's, but after that we weren't able to find any others. So in the end we rented just one house and one 2,400 square metres field, and began the move to Yamagata.

The first 3 years in Yamagata

The exhibition run for *Song of the Bottom* continued until the fall of 1975. The whole staff gathered in the house in Magino at the end of October, the time of the rice harvest. From this year on, the advance party for the move to Yamagata began to grow rice by themselves. Under the guidance of Urushiyama Teruhiko, a hard-working farmer and friend of Kimura's, who taught us the ins and outs of rice farming, our rice field produced ten bags of rice, a yield of 600 kg per are (100 m²). The first year went extremely well and both Kimura and Urushiyama were relieved. That year, in order to support our communal living, Kimura found work for one member of the collective as a driver in the garbage company where he worked part time. We took the opportunity to make a film called *Interview at Clean Center* (*Kurin senta homonki*, 1975), with garbage collection in Kaminoyama as its theme. This was in the middle of the exhibition run for *Song of the Bottom* so it was made with the smallest possible location crew, just Ogawa as director, Okumura as cameraman, plus one camera assistant and one sound-recordist. At the time, Ogawa called it his "calling card film." When we first went into Kaminoyama we were not necessarily made to feel welcome. The village elders had heard a rumor that a "red bird" had flown up from Sanrizuka: they were certainly very afraid of what we would get up to. That's the context in which Ogawa called the film a "calling card."

In the following year, 1976, our communal life dedicated to rice growing began in earnest. However, four married couples and four or five single people living together in one house could hardly be called comfortable. In my case, we moved to Yamagata as a family of four, with my wife and my two children, who were aged about five at the time. However, I was so busy spending every day with the production staff that I didn't have time to worry about my own children. (...)

From 'Magino Story' to 'A Japanese Village – Furuyashiki-mura'

In the fourth year of our communal-style living at Magino, we finally began to make the film about rice growing. However, since the members of the directors' section from the Sanrizuka period had left completely, the vacancies were filled with people from the producers' section. I became an assistant director and Nosaka Haruo, who had worked for years in production and studio management, became a camera assistant. Of the producers, only Fuseya Hiro remained in Tokyo.

Von Magino monogatari zu Nippon-koku furuyashiki-mura

Im vierten Jahr unseres gemeinschaftlichen Lebensstils in Magino begannen wir endlich mit dem Film über Reisanbau. Da die komplette Abteilung Regie der *Sanrizuka*-Phase nicht mehr vertreten war, wurden die frei gewordenen Stellen mit Leuten aus der Abteilung Produktion besetzt. Ich wurde Regieassistent und Nosaka Haruo, der seit Jahren im Produktions- und Studio-Management gearbeitet hatte, Kameraassistent. Von den Produzenten blieb nur Fuseya Hiro in Tokio. Gestützt auf drei Jahre Erfahrung im Reisanbau und die aus der Beobachtung anderer Bauern resultierenden Notizen, begannen die Dreharbeiten im Mai 1978 mit der Reispflanzung. Zu Beginn der Dreharbeiten sagte Ogawa zu seinem Kameramann Tamura häufig, dass die Techniken, die sie bis dahin verwendet hatten, nun vermieden werden sollten. Alle, von Ogawa und Tamura angefangen bis hin zu jedem einzelnen Mitglied der Truppe, wollten eine neue Art Film erschaffen. Das war schließlich der Grund dafür gewesen, dass wir nach Yamagata gekommen waren und uns die ganze Zeit mit Reisanbau beschäftigt hatten. Das erste Jahr der Dreharbeiten konzentrierte sich auf die Prinzipien des Reisanbaus. Wir versuchten, die mit dem Reisanbau verbundenen Prozesse, wie auch seine tiefere Bedeutung, nachvollziehbar zu machen, indem wir auf jede Einzelheit so viel Aufmerksamkeit verwendeten wie es ein Naturkundefilm getan hätte. Anders als in den *Sanrizuka*-Filmen war die Hauptfigur nicht eine Person, sondern die Reispflanze (Natur). Man konnte also so lange warten, wie man wollte, man würde nicht eine einzige denkwürdige Zeile hören. Die Bauern sagen, dass der Reis spricht, aber das ist nichts anderes als ein Ausdruck ihrer emotionalen Verbundenheit mit der Pflanze. Wir setzten verschiedene Technologien ein (ein Mikroskop, ein Endoskop, High-Speed-Photographie, eine winzige Kamera, um Aufnahmen aus allen möglichen Positionen zu machen), um uns ausschließlich auf die Darstellung des Wesens der Reispflanze zu konzentrieren.

Im Zentrum des zweiten Jahres der Dreharbeiten standen die Praktiken des Reisanbaus. Wir hatten in diesem Jahr mehr Freiheiten und waren in der Lage, die Beziehung zwischen dem Wetter und dem Wachstum der Reispflanze filmisch zu dokumentieren. Im dritten Jahr war es uns möglich, die Reifung (Eros) der Reispflanze in ihrer Ganzheit und in ihrer Beziehung zu Erde, Wasser und wachstumsförderndem Wetter zu porträtieren. In diesem Jahr 1980 wurde die ganze Tohoku-Region von einer Kaltwetterperiode heimgesucht, die schwere Ernteschäden verursachte. Aus diesem Grund gingen wir nach Furuyashiki, und beendeten im darauf folgenden Jahr *Nippon-koku furuyashiki-mura* (*Das Dörfchen Furuyashiki*, Forum 1984).

Warum, vermuten Sie, waren wir von den Reispflanzen so besessen? Eigentlich ging es uns mehr um das 'fudo' (Klima und Umgebung), das dem Reis am ehesten förderlich war. Ist die 'Erde', die die Bauern von *Sanrizuka* schützen wollten, nicht auch 'fudo'? Wir verstanden 'fudo' nicht in der Art und Weise, wie es der Philosoph Watsuji Tetsuro tat, betrachteten es aber rigoros als ein natürliches System und nahmen es mit der Kamera in einer Weise auf, dass man meint, es auf der Haut zu fühlen. Ich glaube, kurz gesagt, dass wir unser Äußerstes versuchten, um das Leben selbst zu berühren.

Andererseits verstärkten sich die Widersprüche, die sich aus dem Umstand ergaben, dass ich mit meiner Frau und meinen Kindern als Familie innerhalb der Gemeinschaft lebte und obendrein Filme machte, mehr und mehr. Meine Familie lebte bis zum Sommer 1981 in

Drawing on three years' experience of growing rice and the notes taken while observing other farmers, shooting started in May of 1978 with the rice planting. At the beginning of shooting, Ogawa often said to his cameraman Tamura that they should avoid using the techniques that they had employed up until that time. Everyone, from Ogawa and Tamura down to each individual member of the company, wanted to create a new kind of film. After all, that was the reason we had come to Yamagata and worked all this time growing rice. The first year's shooting focused on the principles of rice growing. We tried to make the processes involved in rice growing, as well as the deeper meaning of it all, comprehensible by filming with as much attention to detail as a natural history film. Unlike the *Sanrizuka* films, the main character was not a person but the rice plant (nature) itself, so no matter how long you waited you wouldn't be able to hear any memorable lines. The farmers say that the rice speaks, but that's nothing more than an expression of their emotional closeness to the plant. We used various techniques (a microscope, an endoscope, bellows, high speed photography, a tiny camera to take low and high angle shots from all kinds of positions) to concentrate exclusively on representing the essence of the rice plant.

The second year's filming focused on the practicalities of rice farming. In that year we had more freedom and were able to film the relation between the changes in the weather and the growth of the rice plant. In the third year we were able to portray the totality of the maturation (Eros) of the rice plant in relation to the earth, water, and weather which feed its growth. In that year, 1980, the whole of the Tohoku region was afflicted with a cold weather spell that caused severe crop damage. That's the reason why we shifted to Furuyashiki and the following year finished *A Japanese Village – Furuyashikimura (Nipponkoku furuyashiki-mura, 1982)*

Why do you suppose we got so obsessed with rice plants? Actually, we were more concerned with the "fudo" (the climate and location) that supports the rice. The "earth" that the *Sanrizuka* farmers wanted to protect, isn't that too "fudo"? We didn't understand "fudo" in the way that philosopher Watsuji Tetsuro did, but thought of it rigorously as a natural system, and filmed it in such a way that you were made to feel it on your skin. In short, I think we were trying our utmost to touch life itself.

On the other hand, the contradictions of living with my wife and children as a family within the group while making films got worse and worse. My family lived in Magino until the summer of 1981, but once the filming for *A Japanese Village – Furuyashikimura* was finished, they left the village. My wife, whose professional name was Hatenaka Hiroko, was listed as a production assistant, but in the end, after seven years of preparing the staff meals, she was never once able to share the experience of working on a film. This is one way in which the staff, who wanted to spend all day every day working on films, were spoiled by this kind

Magino, aber als die Dreharbeiten zu *Nippon-koku furuyashiki-mura* (*Das Dörfchen Furuyashiki*) beendet waren, verließen sie das Dorf. Meine Frau, die sich in beruflichen Zusammenhängen Hatenaka Hiroko nannte, wurde als Produktionsassistentin geführt, aber nachdem sie sieben Jahren lang für die Mahlzeiten der Gruppenmitglieder gesorgt hatte, war ihr die Erfahrung, an einem Film mitzuarbeiten nicht ein einziges Mal vergönnt gewesen. Von dieser Art des Gemeinschaftslebens wurde die Gruppe, die sich jeden Tag ganztägig mit der Herstellung von Filmen befassen wollte, ruiniert. Sie können sagen, dass ausschließliches Nachdenken über Filme einen wundervollen Raum für die Entstehung cinematographischer Werke eröffnet, aber ich für meinen Teil bin innerlich beschämmt, wenn ich daran denke, dass wir am Anfang mit dem Ziel nach Yamagata gegangen sind, die dualistischen Konzepte von 'Film' und 'Leben' miteinander zu vereinen. Unter dem Strich war das Gruppenleben, das ich idealisierte, nur ein Mittel, Ogawa dabei zu helfen, Filmprojekte leichter umzusetzen.

Die Entstehung von Magino monogatari

Ein Kompilationsfilm, der sich vordringlich mit dem Dorfkollektiv, wie es Ogawa und Ogawa Productions von *Sanrizuka* an kontinuierlich verfolgt hatten, befasste, wurde 1986 mit *Magino monogatari – 1000 nen kazami no hideki* (*Geschichten aus Magino – die tausendjährige Sonnenuhr*, Forum 1987) endlich realisiert. Ich besuchte mit einer Kopie Bauerndörfer in Iwate. Bauern, die die früheren Sanrizuka-Filme in ihren Dörfern gezeigt hatten, wiesen mich darauf hin, „dass dieser Film an der realen Situation der Bauern von heute vollständig vorbeigeht.“ Zwanzig Jahre früher, als junge Leute, hatten sie für den kollektiven Geist des Dorfes gekämpft, aber jetzt wurde mir gesagt: „Die Dörfer sind bereits zerstört, und wir sind fast an einen Punkt gekommen, wo wir nicht in der Lage sein werden, als Bauern zu überleben.“ Ich bin jemand, der für gewöhnlich versucht, sein Leben dem Zeitgeist anzunähern, weswegen ich mich auch einer Dokumentaristengruppe anschloss, und so war ich sehr überrascht, dies zu hören. War die dörfliche Gesellschaft, derer wir uns im Film so intensiv angenommen hatten, wirklich ganz anders als diejenige in wirklichen Dörfern?

1991 verließ ich Ogawa Productions und machte mich selbstständig. Als ich Freiberufler wurde und meine Schritte in die Welt unternahm, war ich darüber erstaunt, wie reich alle geworden waren. Ich war in einem Bauerndorf gewesen, wo Reissprösslinge noch mit der Hand gepflanzt wurden. Ich hatte 'ko' (Treffen der Dorfbewohner) und 'yui' (kollektive Arbeit) erfahren. Nun gehörten in modernen Dörfern Autos zum Standard, und der Anbau war in einem Maße mechanisiert worden, dass Kollektivarbeit nicht länger nötig war. Ich nehme an, dass auf diesem Weg auch die Dorfgemeinschaft früherer Tage unnötig geworden ist. Ich glaube, dass es gut ist, wenn individuelle Entscheidungen für wichtiger erachtet werden als die Entscheidungsfindung durch ein ganzes Dorf oder Kollektiv, aber der Umstand, dass der Reichtum ein wenig gewachsen ist, bedeutet nicht, dass sich das Wesen der japanischen Gesellschaft vollständig geändert hat. Ich bin sicher, dass die Wurzeln des japanischen Dorflebens, die wir in *Magino monogatari* gezeigt haben, eines Tages noch einmal ein Gegenstand ernsthafter Betrachtung sein werden.

Ich sollte, bevor ich noch einmal auf das Thema des Gemeinschaftslebens zurückkomme, eher einige Zeit darauf verwenden, das Problem der Individualität gründlich zu untersuchen. Das ist für jeman-

of group living. You could say that thinking only about films opens up a wonderful space for filmmaking, but I for one am inwardly ashamed when I think that we first moved to Yamagata with the aim of unifying the dual concepts of "film" and "life." In the end, the group living that I idealised was just a means to the end of helping Ogawa make films more easily.

The making of 'Magino Village – A Tale'

A compilation film, focusing on the kind of village collective that Ogawa and Ogawa Productions had consistently pursued from *Sanrizuka* onwards, was finally realized in 1986 with *Magino Village – A Tale* (*1000 nen kazami no hideki*). I visited farming villages in Iwate with a print. Farmers who had shown the earlier *Sanrizuka* films in their villages pointed out to me that, "This film completely misses the real situation of farmers these days." Twenty years earlier, as youths, they had fought for the collective spirit of the village, but I was told, "The villages are already destroyed; now it's coming to the point where we won't be able to survive as farmers." As I'm someone who usually tries to live according to the spirit of the times, this being why I joined a documentary group, I was very surprised to hear this. Was the village society that we had focused on so strongly in the film really so far removed from that in real villages? In 1991, I left Ogawa Productions and set up independently. Once I became a freelancer and got out into the world, I was astonished at how affluent everyone had become. I had moved to a farming village during the period when rice shoots were still planted by hand; I had experienced "ko" (meetings of the villagers) and "yui" (collective labor). Yet in modern villages cars had become commonplace, and farming had become mechanised to the extent that collective labour was no longer necessary. I suppose, in that way the earlier village community had become unnecessary too. I think it's a good thing that individual decisions are seen as more important than village or group collective decision-making, but just because it has become a little more affluent doesn't mean that the essence of Japanese society has changed all that much. I'm sure that one day the roots of the Japanese village that we revealed in *Magino Village – A Tale* will once more become a topic of serious concern. Anyway, before I again take up the theme of communal living, I think I should rather spend some time thoroughly investigating the problem of individuality. That's especially important for someone like me: someone who spent so long living in a communal environment.

Iizuka Toshio (Assistant director at Ogawa Productions)

About the film

Looking like an artless copy of *Filmmaking and the Way to the Village*, A VISIT TO OGAWA PRODUCTIONS is a record of Oshima Nagisa's visit to the collective during the filming of *A Japanese Village – Furuyashikimura*. Thus, it should be no surprise that the film consists mostly of discussion. Lots of discussion. Oshima picked an opportune time to visit Ogawa

den wie mich, jemanden, der so lange Zeit in der Umgebung einer Gemeinschaft gelebt hat, besonders wichtig.
Iizuka Toshio (Regieassistent der Ogawa Productions)

Über den Film

Bei A VISIT TO OGAWA PRODUCTIONS, der wie eine einfache Kopie von *Filmmaking and the Way to the Village* wirkt, handelt es sich um die Aufzeichnung von Oshima Nagisas Besuch bei dem Kollektiv während der Dreharbeiten zu *Nippon-koku furuyashiki-mura (Das Dörfchen Furuyashiki)*. Daher überrascht es nicht, dass der Film überwiegend aus Gesprächen besteht. Aus zahlreichen Gesprächen. Oshima erwischte einen günstigen Zeitpunkt, um die Ogawa Productions in Yamagata zu besuchen, da deren Mitarbeiter sich damals gerade um die Zukunft kümmerten; es war die Zeit der Fertigstellung des Narita Airports und des Niedergangs der Studentenbewegung. Ogawa und sein Team waren nach Yamagata umgezogen, um dort nach einem neuen Thema zu suchen, nach einer neuen Lebensweise und nach einer neuen Form des Dokumentarfilms. Das Work-in-progress, das Ogawa entwickelte, lässt die Grenzen zwischen Public Relations, Wissenschaftsfilmm, Agit-prop, visueller Anthropologie, Geschichtsfilmm und Kunstdokumentation verschwimmen. Merkwürdigerweise beschränkt sich A VISIT TO OGAWA PRODUCTIONS auf die aufzeichnende Funktion des Dokumentarfilms, ohne sich der kinematographischen Werkzeuge zu bedienen, die Ogawa bis an ihre Grenzen trieb.

Abé Mark Nornes, in: Katalog des Filmfestivals Yamagata, 1999

Über Ogawa Shinsuke (1935-1992)

Wer Ogawa jemals persönlich gekannt hat, wird ihn nicht vergessen. Wir haben die filmische Arbeit Ogawas seit den sechziger Jahren verfolgt, sie fiel teilweise mit dem Kennenlernen des neuen japanischen Kinos in den sechziger und siebziger Jahren zusammen, für die auch Namen wie Oshima und Terayama stehen. Die Einzigartigkeit der Filme Ogawas kam uns zum ersten Mal mit *Sanrisuka: Dainitoride no hitobito* (*Die Bauern der zweiten Festung*, 1971) zu Bewusstsein, einem Film, der epische Bilder vom Kampf der Bauern und Studenten gegen die Errichtung des Flughafens Narita einfängt, die zu den großen visuellen Metaphern der politischen Gegenwartsgeschichte gehören. Dann, viel später, sahen wir die Filme Ogawas aus seiner Magino-Phase, und es gelang uns, ihn 1984 und 1987 nach Berlin zum Forum einzuladen (mit *Das Dörfchen Furuyashiki* und *Geschichten aus Magino – die tausendjährige Sonnenuhr*). Ogawa organisierte hier das Zusammentreffen asiatischer Regisseure, die sich zuvor nicht kannten, und es gab bewegende Podiumsdiskussionen mit ihm, dessen Charisma sich auf direkte Weise mitteilte (noch bevor man die brillante deutsche Übersetzung von Fukuzawa Hiroomi hören konnte). Die Anwesenheit Ogawas auf dem Forum in Berlin gehört zu unseren größten Sternstunden.

Bei unseren Besuchen in Japan wurde uns die eigentliche Dimension der Filmarbeit Ogawas noch deutlicher, der enge Zusammenhalt unter den Mitgliedern seiner Gruppe, ihr Idealismus und die tiefe Motivation für ihre Arbeit. Tatsächlich gab und gibt es auf der Welt keine Parallele für die Kontinuität und die Konsequenz, die Hartnäckigkeit und die Ausdauer, mit der die Ogawa-Produktion ihre Arbeit betrieb. Diese Hartnäckigkeit und Ausdauer fand ihre konsequente Fortsetzung in der Begründung des Dokumentarfilmfestivals von Yamagata durch Ogawa, das ebenfalls auf seine Weise in der Welt einzigartig ist

Productions in Yamagata, as they were looking to the future in the wake of Narita Airport's completion and the demise of the student movement. Ogawa and his crew had moved to Yamagata to search for a new subject, a new way of life, and a new form of documentary.

The work-in-progress that Oshima finds before him is confusing the boundaries between PR, science film, agit-prop, visual anthropology, history film, and the art documentary. Curiously enough, A VISIT TO OGAWA PRODUCTIONS restricts itself to the documentary's recording function without availing itself of the cinematic tools Ogawa was pushing to the limit.

Abé Mark Nornes, in: Catalogue of the Yamagata Film Festival, 1999

About Ogawa Shinsuke (1935-1992)

Nobody who knew Ogawa personally will ever forget him. We followed Ogawa's cinematic work from the 1960s onwards, partly in the course of discovering the new Japanese cinema in the 1960s and 1970s, which also included names such as Oshima and Terayama. We first realised the uniqueness of Ogawa's films when we saw *Sanrisuka: Dainitoride no hitobito* (*The Peasants of the Second Fortress*, 1971), a film that captured epic images of the struggle by farmers and students against the construction of Narita Airport, images which belong to the great visual metaphors of contemporary political history. Then, much later, we saw the films from Ogawa's Magino phase, and in 1984 and 1987 we succeeded in welcoming him to Berlin and the Forum (with *Furuyashiki Village* and *Stories from Magino Village*). While he was here, Ogawa organised an encounter between Asian directors who had never met before, and this produced moving podium discussions with the man whose charisma was plain to see (even before we heard Fukuzawa Hiroomi's brilliant German translation). Ogawa's presence at the Forum in Berlin ranks amongst our greatest highlights.

During our visits to Japan, we became even more aware of the true scale of Ogawa's filmmaking, the close co-operation between the members of his team, their idealism and the strong motivation for their work. Indeed, there was and is no parallel anywhere on Earth for the continuity and rigour, doggedness and endurance, with which Ogawa Productions went about their work.

This doggedness and endurance was to find its logical extension when Ogawa founded the Yamagata documentary film festival, which is also unique in its own way because of its high standards, the accuracy of its research and the stringency of its criteria.

To foreigners like us, it was always a mystery how Ogawa Productions managed to keep afloat economically and organise the marketing of its films for such a long time. The entire operation was obviously based on modesty, idealism, boundless effort and self-sacrifice. (...) The example set by his films, his work and his personality lives on.

Ulrich Gregor

durch seinen hohen Standard, die Genauigkeit seiner Recherche und die Schärfe seiner Kriterien.

Wie die Ogawa-Produktion auf Dauer wirtschaftlich bestehen und den Vertrieb ihrer Filme organisieren konnte, war uns Ausländern im Grunde immer ein Rätsel. Dass es auf Bescheidenheit, Idealismus, auf grenzenlosem Einsatz und Selbstausbeutung basierte, lag auf der Hand. (...) Das Beispiel seiner Filme, seiner Arbeit und seiner Persönlichkeit lebt fort.

Ulrich Gregor

Biofilmographie

Oshige Jun'ichiro wurde 1946 in der japanischen Präfektur Kagoshima geboren. Als Schüler beschloss er, Filmemacher zu werden, nachdem er *Jeux interdits* (1952) von René Clément gesehen hatte. Er arbeitete zunächst als Regieassistent, unter anderem bei Iwanami Productions, der prestigeträchtigen Produktionsgesellschaft für Dokumentarfilme, mit der Tsuchimoto Noriaki, Kuroki Kazuo und Ogawa Shinsuke zusammenzuarbeiten pflegten. 1970 drehte er gemeinsam mit Kollegen von Iwanami den unabhängig produzierten Spielfilm *Kurokami*, der im gleichnamigen Dorf auf der Insel Sakurajima spielt. Nach der Fertigstellung des Films mietete er an verschiedenen Orten Hallen für unabhängige Vorführungen. Später zog er nach Kobe, einem der Orte, an denen *Kurokami* gezeigt worden war. Dort drehte er für die örtlichen Regierungsorganisationen Filme gegen Umweltverschmutzung sowie Dokumentationen für das Fernsehen. 1976 zog er nach Tokio zurück, wo er eine Filmproduktion betrieb. 1990 kehrte er erneut nach Kobe zurück. 1995 erlebte er unmittelbar die Tragödie des großen Erdbebens von Hanshin; dieses Ereignis vertiefte seine Ehrfurcht vor der Natur und ließ seinen Wunsch, Filme zu machen, erneut lebendig werden. Zuerst realisierte er *Hikari no shima* (*Island of Light*, 1995), einen Dokumentarfilm über Okinawas natürliche Umgebung; es folgten Filme, die die Position des Menschen in der Welt aus der Perspektive der Natur darstellen. Vor kurzem gründete er das Okigawa Image Culture Research Institute ('Okinawa Eizo Bunka Kenkyujo').

Filme / Films

1970: *Kurokami* (Spielfilm, 75 Min.). 1972: *Nose* (Dokumentarfilm, 50 Min.). 1973: *Katatumuri wa Dokoe Itta* (Dokumentarfilm, 50 Min.). 1974: *Toge no muko ni Haru ga aru* (Dokumentarfilm, 40 Min.). 1991: *Mizu no Kokoro* (Dokumentarfilm, 27 Min.). 1992: *Mirai no Kodomotachi e* (Dokumentarfilm, 25 Min.). 1993: *Gion Matsuri* (TV-Dokumentarfilm, 60 Min.). *Aoi Matsuri* (TV-Dokumentarfilm, 60 Min.). 1995: *Hikari no Shima* (*Island of Light*, Dokumentarfilm, 60 Min.). *Kaze no Kokoro* (Dokumentarfilm, 45 Min.). 2000: *Jomon* (Dokumentarfilm, 47 Min.). *Genkyo Niraikanai e* (Dokumentarfilm, 45 Min.). *Biggu Maunten* (*The Long Walk for Big Mountain*, Dokumentarfilm, 47 Min.). 1981/1999: OGAWA PURO HOMONKI / A VISIT TO OGAWA PRODUCTIONS.

Biofilmography

Oshige Jun'ichiro was born March 1946 in Kagoshima Prefecture, Japan. He decided to work in film after seeing *Forbidden Games* (*Jeux interdits*, dir. René Clément, 1952) during High School. After working at Toei Studios and as assistant director for Yamamoto Satsuo, he became an assistant director at Iwanami Productions – the prestigious documentary film production company that was home to Tsuchimoto Noriaki, Kuroki Kazuo and Ogawa Shinsuke – and worked under Jinba Isao. In 1970, he independently produced *Kurokami* with his Iwanami colleagues, a feature set in the Kurokami Village on Sakurajima Island. Upon its completion, he rented halls around the country for independent screenings. Later he relocated to Kobe, which had been a strongpoint in the *Kurokami* screenings, and began making anti-pollution films for local government organisations and documentaries for television. He moved back to Tokyo in 1976 and devoted himself to managing a film production company. He returned to Kobe in 1990. In 1995, he experienced first hand the tragedy of the Great Hanshin Earthquake, an event that deepened his awe for nature and reawakened his desire to create films. Starting with *Island of Light* (*Hikari no shima*, 1995), a documentary about Okinawa's natural environment, he continues to create films that question humans' position in the natural world from the perspective of nature. He recently established the Okinawa Image Culture Research Institute (Okinawa Eizo Bunka Kenkyujo) and is currently working on *Kudaka Odyssey*, a film set on the 'Island of the Gods,' Kudakajima, which has a population of 270 and a circumference of 8 kilometres. He plans to complete four films at a pace of one every three years. Part one is scheduled for completion in 2003 as a two-hour documentary.



Oshige Jun'ichiro