

ドイツの映画保存①

ドイツ映画博物館/ドイツ映画研究所(DIF)

入江 良郎

Yoshiro Irie

連載:

フィルム・アーカイブ
の諸問題
第38回

今年の夏フィルムセンターは文部科学省在外研究員制度に基づき、ヨーロッパ諸国のいくつかのフィルム・アーカイブを訪問し業務内容の視察やコレクションの調査を行なう機会を得た。その報告の一部として、本連載ではドイツのフィルム・アーカイブと映画保存の現状を取り上げる。(YI)

世界における映画保存のスタイルは様々だが、とくに欧米の映画多産国が《自国映画遺産の保存》をどのようにカバーしているのかをみると、フランスやイギリス、ロシアのように大規模な組織による中央集権的なシステムを確立するか、アメリカのように複数の映画機関が異なる背景やポリシーに支えられながら「結果的に」一国の映画保存を分担するか、いずれかの方法でこの大きな課題に取り組んでいることが判る。

戦後ドイツの映画保存といえ、日本では前者に属する旧東側のドイツ民主共和国国立フィルムアルヒーフのイメージが強いかも知れないが、連邦制をしき西側、また東西国家統一後のドイツでは、国立アーカイブのほか州や市に属する映画博物館などの専門機関が各地で個性を競い、独特な分業制を作り上げてきた。例えば連邦資料館を上部組織とするフィルムアルヒーフはその機構上、上映スペースや展示スペースのような公開施設を持たない。うえ、映画関係資料は収集対象とせず、専らフィルム・マテリアルの保存に重責を担ってきた。そしてドイツ民主共和国国立フィルムアルヒーフを併合した現在、世界最大規模のフィルム・コレクションを保有するに至ったことは周知の通りである。一方、フランクフルト、ベルリン、ミュンヘンなどを拠点とする映画博物館、インスティテュートは自由な裁量でユニークなコレクションを構築しつつ、プログラミングや映画復元、映画資料の収集など、一部の業務に高いプライオリティを与えることで国際的にも高い

知名度を得ることに成功しているが、なかでも多くの映画博物館が文字通り展示を公開事業のメインに据えていることは特徴的である。こうした国内の分業制が上映や展示などサービスのヴァリエティを豊かにしているばかりでなく、国単位の映画保存にも中央集権型システムとは違ったスケールと厚みをもたらしていることは間違いない(連載で取り上げる7機関中、FIAFには5機関が参加している)。反面、各機関が抱える個別の問題や課題とは別に、機関相互の協力や情報の一元化という、もう一つ大きな課題をドイツの映画保存が背負っていることも否定できないが、近年は地道な国内グルーピングづくりも進められており、徐々にではあるがその成果を表わしつつある。

日本の映画保存はこれまでもその将来像(モデル)を欧米の先進フィルム・アーカイブに求めてきたが、いまなおそこから学ぶべきものは多く、とくにドイツのケースは一つのフィルム・アーカイブがとり得る様態の多様性や、さらには個々の機関レベルにおける業務の達成度にとどまらない《自国映画の保存》という、より巨視的な問題設定の必要性を改めて教えてくれる。一方、ここ30年間ににおけるフィルムセンターの拡充は国際的にみても目覚ましい変化を示しているが、そうした充実とともにかつてないリアリティを帯びて浮上しつつあるものこそ《自国映画の保存》という大命題にほかならない。本レポートが広く「日本の」映画保存状況を見つめ直す契機となれば幸いである。

映画博物館——展示と映画保存

ドイツ映画博物館(Deutsches Filmmuseum)は、フランクフルト(文化局長ヒルマー・ホフマン)がメイン川沿いに建設したいわゆる「ムゼウムスウファー(博物館の岸辺)」の中でも一際ユニークな文化施設として知られ、日本人にも馴染み深い観光スポットとなっている。その原型は1971年にフランクフルトに発足したドイツ初のコミュニティ映画館であり、これを吸収するかたちで博物館がオープンしたのは1984年のこと。パウル・ザウアーレダーのコレクションをベースに、ドイツでは常設展示スペースを持つ最初の映画博物館となった(ただし旧東ドイツでは1981年にポツダム映画博物館がオープンしている)。

博物館は地上6階建て。公開施設は2階から3階にまたがる常設展示スペース(計760m²)、1階の特別展示スペース(350m²)、地下の上映スペース、6階の図書室で、このほか民間の映画専門書店やカフェ(視察時には閉店中)も併設されており賑やかである。4階にはドイツ映画研究所(DIF)が同居しているが、これについては後で述べる。また地下には映画関係資料のための収蔵庫も設けられているが、これとは別にフィルム保存庫および映画機材を集めたテクニカル・アーカイブが市内の雑居ビルの中にあり、それぞれ専門の職員を配置している¹。

FIAFへの参加は1988年(現資格はアソシエート)。フィルム・コレクションの規模は約5,000本で、アヴァンギャルド・フィルム、アニメ



ドイツ映画博物館全景

ーション・フィルム、ニュー・ジャーマン・シネマなどの収集に特色を出してきた。収集はコンスタントな予算によらず専ら寄贈と寄託によっているものの、1999年には世界最初の長篇アニメーションの一つとされるロッテ・ライニガーの『アハメッド王子の冒険』(1923-26年)の復元を手がけており、ポリシーは健在である。ドイツ映画博物館はロッテ・ライニガー作品では最大のコレクション数を誇っており、その生誕100年を記念した上記の復元にはNFTVA(ロンドン)が所蔵する染色版ナイトレート・ポジのほか、非フィルム資料によるリファレンス素材として米議会図書館(ワシントン)に現存するヴォルフガング・ツェラーのオリジナル・スコアが用いられた。

フィルム保存庫の設定温度は白黒=8℃、カラー=6℃で、湿度はいずれも35~45%RHである。意外なのは、豊かなコレクションに高度な復元作業の実績を持ち、温湿度管理のできる保存庫やさらには映写スピードをコントロールできる上映設備など先進アーカイヴに相応しいインフラを備えながら、23名のメイン・スタッフに占めるフィルムの保存担当はわずか1名(プラス非常勤2名)で、フィルムの保存そのものは博物館全体の業務の中では決して中心的な位置を占めていないという事実である。一つの映画機関がフィルム以上に関係資料の収集と展示に高いプライオリティを与えているという状況は日本では想像しにくい、それは一方では限られたスタッフ数の中で「博物館」としてのステイタスを保持するためのぎりぎりの選択であり、もう一方では国内同種機関の棲み分けによってはじめて可能となるものである。

140席の上映スペースでは月曜日を除く毎晩2回(金、土、日曜日は3回)の上映が行なわれ、常時5つ程度の特集が平行するスタイルをとっている²⁾。そのプログラムに占めるコレクションの割合がわずか数%というのも意外だが、ドイツでは映画保存を主目的とするフィルム・アーカイヴのほか「コミュニアル映画館(Kommunales Kino)」と呼ばれる非営利上映組織が全国に発達しており、互いに密接な関係を持ちつつも独立性を保つ傾向にあるという点を理解しておく必要がある³⁾。なかにはドイツ・キネマテーク=ベルリン映画博物館のように国内有数の規模を誇るアーカイヴでありながら地元ベルリン内にコミュニアル映画館が発達したためついに独自の上映スペースを持たないまま同じ建物内に同居するに至った例もあるほどだが、その場合でもプログラミング(コミュニアル映画館)は作品選定に高い自由度を維持しているのが普通で、このことは国内で衰退の一途をたどる名画座やアート・シネマの役割を事実上コミュニアル映画館が兼ねているという現状とも無関係ではないようだ。そして冒頭で触れたようにドイツ初のコミュニアル映画館がそのまま映画博物館へと拡張した例がドイツ映画博物館であり、プログラミング担当(2名)はむしろ配給業者など対外的な交渉に秀でている様子で、その守備範囲は日本のギ

ャガ・コミュニケーションズなども含め国際的である。

映画資料の展示

展示の中心は常設展示と年に4回の企画展である(このほか、3階常設展示室の一角では主にペーパー・コレクションを使った年に5~6回の小ギャラリー展示も行なわれる)。

常設展示は2つのフロアに分かれ、プリシネマ展示を主体とした第一展示「光学的な見世物からシネマトグラフ・リュミエールまで」と、映画製作を支える様々なパートの仕事やスタジオの仕掛けを紹介する第二展示「映画製作と映画の歴史」から成る。

前者ではコスモラマとカイザーパノラマにはじまり、ゾーエトロップやミュートスコップ、カメラ・オブスキュラやマジック・ランタン、エレクトリカル・シュネルゼーアーやキネトスコップと、映画の誕生に貢献した視覚装置の数々を豊富なコレクションに可動式のモデルを交えて紹介しながら、パリのグラン・カフェを模した部屋、メリエスの業績を紹介したコーナーへとたどりつく構成。いわゆる「体験型展示」への配慮も随所に見られるが、なかでも観覧者が入場できる小さな部屋を丸ごとカメラ・オブスキュラに改造したコーナーは、建物の壁に穿たれた穴を通してメイン川べりの風景が逆像となって映し出されるという仕掛けで「博物館の岸辺」にふさわしい魅力的なアトラクションとなっている。

後者では撮影やシナリオ、美術、衣裳、編集、音楽からアニメーションや特撮技術、現像や映写までをカバーしており、多彩な展示品は十分にざざき切れているとはいえないものの、第一展示同様一般のコレクションを軽々と揃えてしまうスケールの大きさは日本では想像の及ばないものであり、ここでも『カリガリ博士』の「表現主義的」セットや『マルタの鷹』のスタジオ・セットの再現、ブルー・マットやリア・プロジェクションなど、アトラクションと結び付いたディスプレイが観光客にアピールしている。かつて旧フィルムセンターが行なっていた展示も機材やスタジオ・セットの再現を中心としたものであったが、2度ほどのマイナー・チェンジを除きほぼ17年前の内容をとどめる映画博物館の常設展示には、規模やコレクションの内容は異なれこれに近い、「映画展示」のある種古典的なコンセプトを見ることができるよう思われる。映画博物館の悩みはフランクフルトが1994年に全面的な事業費のカットを始めたことによる深刻な資金不足で、外部のスポンサーの獲得とともに年間10万人以上の来館者がもたらすチケット収入が極めて重要となっているが、いまなおその中心を占めるのが常設展示による収入であるという。またガイド・ツアーも観光客や就学児童の誘致に不可欠なシステムとなっており、毎週1回(日曜日)の定期的な開催のほか随時予約による受け付けを行なっている。尚、国内の映画博物館中、展示スペース内での写真撮影を歓迎しているのはここだけである⁴⁾。

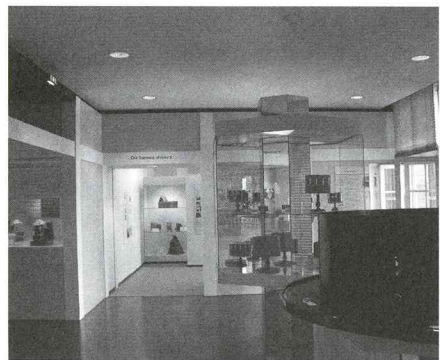
[表1]

写真: 600,000点
ポスター: 20,000点
宣伝素材(印刷物): 8,000タイトル
スクリプト: 4,000点
クリッピング: 500,000点
グラフィック・コレクション: 2,000点
機材: 2,200点以上
録音物: 3,800点
楽譜: 2,000点
総譜: 数百点

一方の企画展示はより専門性を深めた内容でドイツ映画史、とりわけアニメーション・フィルムやアヴァンギャルド・フィルム、映画美術などのテーマを柱に、これまでハンス・リヒターやオスカー・フィッシンガー、オットー・フンテに関する展示のほか、戦後ドイツで最も古い伝統を持つCCCフィルム的一大コレクションを使ったArtur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogesichte 1946-1990や、フランクフルトにおける映画史を扱ったLebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main.のような興味深い企画を行ない、その都度資料性の高いカタログを発行している。訪問時にはサルヴァトーレ・フェラガモ博物館によるAudrey Hepburn: a woman, the style(日本でもオードリー・ヘプバーン展『私のスタイル』として昨年から今年にかけて全国を巡回済み)が人気を集めていたが、こうした集客力のあるイベントが次のIch, Kinskiのような野心的な企画を可能にするという関係もある。11月に没後10年目を迎えるクラウス・キンスキーのエステイト(生涯資料)を総動員して企画される同展では200頁におよぶカタログも刊行される予定で、フランクフルトでの会期終了後はポツダム映画博物館、デュッセルドルフ映画博物館を巡回することが決まっている。

コレクションの管理と運用

主な所蔵資料の点数は表1の通りであるが、ポスターやスチル写真といったフィルム・アーカイヴの「基本アイテム」はもちろん、ドイツ国内のどの映画博物館でも力を入れているのがエステイトやプライベート・コレクションの入手で



第一展示「光学的な見世物からシネマトグラフ・リュミエールまで」

あり、ドイツ映画博物館でもヴァルター・ライマンやオットー・フォンテ、パウル・ヴェゲナーやフォルカー・シュレンドルフ、クルト・ユルゲンスなど、絶えず重量級のコレクションを確保することが新たな展示企画を可能とし、同種機関内での競争力を支える鍵となっている。

マテリアルの観点から眺めると美術や衣裳デザインなどのグラフィック・コレクションや、エジソンの素材などを含む音楽関係資料の充実が博物館の力量を物語るが、それらにもまして国内の同種機関中最大の数量を誇るのが映画機材コレクションであり、ビルの1フロアを丸ごと充てたテクニカル・アーカイヴにフルセットの映写機が延々と並ぶ光景は圧巻である。撮影機や映写機は本来、展示に最も相応しい「形態」を備えたコレクションの一つであるが、一般の映画ファンはもちろん研究者の関心も高いとはいえないのが現実だという。従って実際に展示の表舞台に現れるのはその極く一部に過ぎないが、博物館の方針は希少価値や歴史的な知名度のみにとらわれず、国内で生産された撮影機や映写機の全てのモデルを網羅しようとするものであり、例えばエルネマン[映写機]の1号から12号までがほぼパーフェクトに揃い、欠落を埋めることにも熱心である。そこに介間見えるのは常設展示で見られたのとは対照的な映画博物館の「もう一つの顔」であり、一見非採算部門ともとれるテクニカル・アーカイヴ(担当1名)の存続に博物館は専門機関としてのプライドを賭けているかに見える⁵⁾。

コレクションの保存環境は、保存上の優先順位や利用頻度に従い温湿度管理を行なう場合と行なわない場合に分かれている。写真およびポスターについては戦前の素材だけが収蔵庫での管理対象となっているが、6℃という低温を採用しているのは国内同種機関中、ドイツ映画博物館だけであり、コンディショニング・ルームは無いが、素材の運用時にはクーラー・ボックスに入れた状態で1日～2日かけて常温に戻すという手間のかけかたである。

次に、外部からのアクセス頻度が最も高く、コレクションの整理も行き届いている写真を例に管理方法とアクセス・ルールをみると、コレクションはタイトル毎に保存上のユニット(データベース上の1レコードおよび物品管理上の1ファイル)を構成し、各ファイルはその内部でサイズ、白黒/カラーの別に細分化され、重

複分は一まとめにされている。保存上のユニットの持ち方は日本の関係機関でも対応が分かれるところであり、上記の場合には検索や搬出の効率が重視される反面、異なる入手ルートをたどったコレクションであっても一つにまとめられてしまうわけだが、このような方法はヨーロッパではかなり一般化しているようであり、ドイツ映画博物館のように1枚ごとにナンバリングを行ないデータベース上で入手元を明らかにする場合もあれば、インベントリーをあまり気にしない場合もある。ファイルの配列はオリジナルタイトルのアルファベット順だが、コレクションの増加とともにしばしば配置変えが必要となるため将来的にはナンバリング制の導入も検討されており、伝統的なアルファベット順配列からデータベースを介したナンバリング配列への移行は海外のアーカイヴにも共通する問題意識であることが判る。

写真コレクションへのアクセスのほとんどは出版を目的としたものである。その運用に際しては、オリジナルは外部へ出さないという方針のもと、複製の実費(利用後の素材は博物館に返却される)と博物館の手数料(職員を拘束した時間30分毎に40ドイツ・マルク≒2,263円)を徴収しているが、ドイツ映画博物館ではさらに商業出版に対する追加料金(80～100マルク≒4,526円～5,657円)も定めている。その場合でも著作権処理やその際に派生し得る料金の支払いの利用者側の責任として残されている。もちろんフィルム・アーカイヴと映画業界の関係や出版業界の事情などはそれぞれの国で異なるうえ、資金難に苦しむ博物館側の内情もあり、金額設定そのものの是非を一概に論じることはできないが、ドイツのフィルム・アーカイヴ一般に共通するのはそのコレクションに依存して商業行為が行なわれる以上、収益の一部が保存活動に還元されるのは当然だとする考え方である。また30分毎に40マルクという手数料は、豊かなコレクションを背景とした外部への情報提供にも適用されており、これも利用者にとって決して手軽なものではないが、展示で公開される何層倍もの資料を常時確保する必要があり、その反面アクセス対応のための人員を持つことの容易でない博物館が広範な社会的需要に応えるためのぎりぎりの妥協点として成立しているように見えた。

[表2]

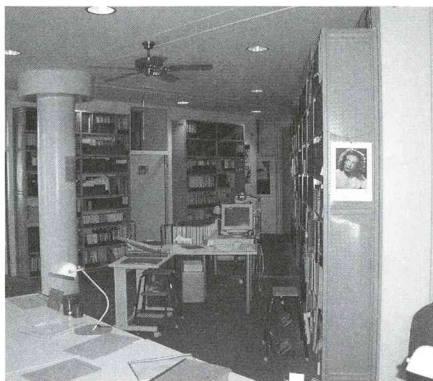
写真:1,500,000点
ポスター:25,000点
クリッピング:600,000点
検閲カード:85,000点
雑誌:1,700種
スクリプト:3,500点
劇場プログラム:30,000点

DIFについて

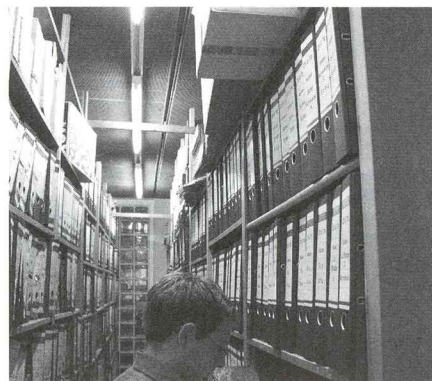
ところで、博物館の4階に本部を構えるドイツ映画研究所(Deutsches Filminstitut、略称DIF)は1949年に創立された戦後ドイツでは最古参のアーカイヴ組織である(FIAFへの参加は1952年[現資格はフルメンバー]、1998年にドイツ映画学研究所[Deutsches Institut für Filmkunde]から名称変更)。国内の映画保存に占めるポジションは実のところドイツ映画博物館よりも重く、連邦資料館フィルムアルヒーフ、ドイツ・キネマテーク=ベルリン映画博物館とともにいわばビッグ・スリーを形成している。フィルム・コレクションの規模は約10,000本。現在ではナイトレート・フィルム用の保存庫を持つのは連邦資料館を除けばDIFだけとなっており、ヴィースバーデンではフィルムの保存や復元に加え、上映施設「カリガリ」を会場とする週2日の上映活動を展開しているが、スポンサーの一つであるフランクフルトが映画博物館をオープンした当初よりそのワンフロアで業務を行ってきた。職員は16人のフルタイムと10人のフリーランス。フィルム以外のコレクション数は表2の通り。

DIFでは博物館のように上映や展示といった公開事業を前面に押し出すことはなく、外部へのコレクションの貸し出しや企画のサポートなどをサービスの柱とする一方、ナショナル・フィルムグラフィアーの作成や映画検閲資料の調査といった大型プロジェクトの推進力としてリーダー・シップを発揮してきた。博物館内では映画関係資料の管理も行なっているが、ここでも「リサーチャーズ・ソース」としてのペーパー・コレクションの構築に関心が注がれており、とりわけ写真やクリッピングのボリュームがフィルム・アーカイヴとしての歴史を感じさせる。

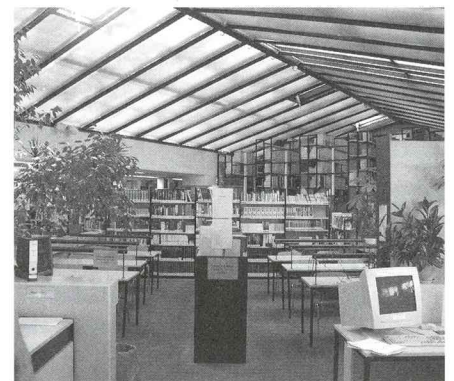
博物館のコレクションにDIFのコレクションと、膨大な数にのぼるポスターやスチル写真の整



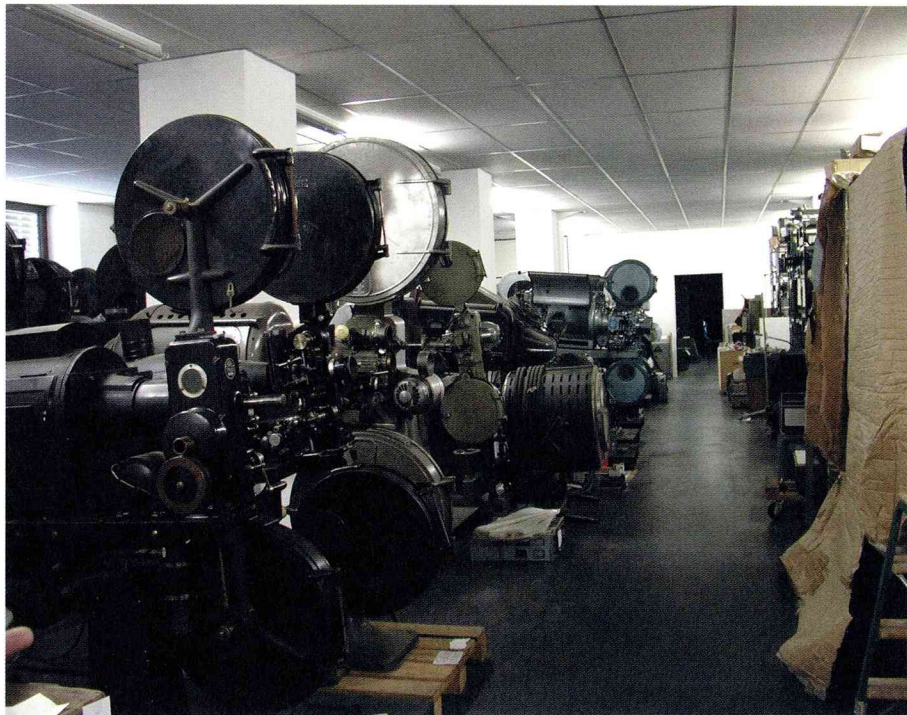
DIFがオフィスを構える博物館の4階



DIFのクリッピング資料



博物館とDIFの共同運営による図書室



国内最大規模を誇る映画機材コレクション

理作業がわずかに階を隔てたところで並行している様子はいわく言いがたいが、DIFの活動にフランクフルトが強い関心を示してきたのは確かで、しばしば合併の可能性もささやかれてきたほどである。その実現性はともかく、具体的な協力の例として、二つの機関が図書室の共同運営に乗り出していることを付け加えておこう。コレクションとともに担当司書も博物館とDIFの双方から1名ずつが提供されるシステムで(ほかに非常勤職員と学生が各1名)、開室は火、木、金曜日の13:00~17:00、水曜日の10:00~19:00と限られているが、蔵書数は80,000冊(メインは独語および英語の出版物。逐次刊行物や映画祭カタログなどを含む)。定期購読対象の逐次刊行物は180種。ほとんど全ての書架を見渡すことのできる図書室フロアは実際には閉架式であるが一見、開架式の図書室と見まがう造りで(閲覧スペースと書架をつなぐ通路はない)、そこに博物館とDIF双方の蔵書が所狭しと並び、ほかにビデオの視聴スペースも設けられている。データベースの構築に関してはここでも図書室が一步先んじており、フランクフルト市内の15の博物館図書室を結ぶOPACも完成している。

しかし同時に、こうした図書室の充実もドイツのフィルム・アーカイヴでは例外的な部類に入るもので、規模やサービスの面でこれに匹敵する例は意外にも昨年オープンしたばかりのドイツ・キネマテーク=ベルリン映画博物館を数えるのみであるという、もう一方の現実も指摘しておかなければならない。総体としては高度なアーカイヴ事業を実現しているドイツにおいても、個々の機関レベルではさまざまに問題や課題を抱えており、それぞれ理想と現実のギャップを抱えているという点、その中で目標のプライオリティを見極めることが大きな重要性を占めているという点は改めて明記するべきで

あるが、周囲の関連機関との関わりの中で役割分担を検証することはもちろん、ドイツ映画博物館とDIFの試みを例に、大胆な業務や組織の再編成が常にいたるところで繰り返されているところにドイツ映画保存のダイナミズムを指摘することができる。その実態については今後

の連載の中で徐々に明らかにしていきたい。

註

- 1 日本とドイツでは建物のフロア表記のスタイルが異なるが、今後の連載も含めて日本のスタイルに統一する(例:1.OG=2階)。
- 2 ちなみに訪問時にはギリシア映画(Filmland Griechenland)、ベトナム映画(Neues Kino aus Vietnam)、ボリス・バルネット(Werkchau: Boris Barnet)、ステイーブン・フリアーズ(New British Cinema: Stephen Frears)、オードリー・ヘプバーン展の関連企画(Audrey Hepburn: a woman, the style)の各特集が組まれていた。
- 3 コミュナル映画館の詳細については『フィルム・ネットワーク』9号(国際文化交流推進協会[エース・ジャパン]、1997年12月)を参照されたい。同誌によれば、1997年現在で「ドイツ・コミューナル映画館連盟」に加盟する組織は映画博物館内の上映施設を含め大小160にのぼる。高 Kommunales Kinoの訳語「コミューナル映画館」も同誌によっている。
- 4 ちなみにドイツ映画博物館の入場料金は常設展示が5マルク≒283円、ガイド・ツアーは団体毎に(入場料は別)80マルク≒4,526円である(以上、学生、子供料金はそれぞれの半額)。特別展は企画により異なるがオードリー・ヘプバーン展の場合は10マルク≒566円(学生、子供は7マルク≒396円)。映画の鑑賞料金は各回9マルク≒509円(学生、子供は7マルク≒396円)である。なお、金額の日本円への換算は今後の連載も含め1マルク=56.57円(本年10月31日現在)で統一することとする。
- 5 もっとも、映画機材は他の映画博物館(ポツダム、ベルリン、デュッセルドルフ)でも大なり小なり主要なコレクションの対象となっている。また本年ベルリン技術博物館(Deutsches Technikmuseum Berlin)では独自のコレクションによる映画のテクノロジーの発達を扱った展示(Lebende Bilder: Eine Technikgeschichte des Films)が開催され、ミュンヘンのドイツ博物館(Deutsches Museum)もオスカー・マスターのコレクションを所蔵するなど、この種の資料の保存や公開が本来、映画専門機関だけの特権的な分野ではないことを気付かせる。

* 人名・機関名等の片仮名表記、日本語訳については、足立ラベ加代氏(フンボルト大学日本文化研究センター)の協力を得た。

fiaf

東京国立近代美術館フィルムセンターは、国際フィルム・アーカイヴ連盟(FIAF)の正会員です。FIAFは文化遺産として、また、歴史資料としての映画フィルムを、破壊・散逸から救済し保存しようとする世界の諸機関を結びつけている国際団体です。

National Film Center (NFC) of The National Museum of Modern Art, Tokyo is a full member of the International Federation of Film Archives (FIAF). The Federation brings together institutions dedicated to the rescue and preservation of films, both as elements of cultural heritage and as historical documents.

東京国立近代美術館ホームページ

<http://www.momat.go.jp/>

お問い合わせハローダイヤル

☎03-3272-8600

『NFCニューズレター』第40号
(2001年12月-2002年1月号/隔月刊)

発行・著作:

独立行政法人 国立美術館/東京国立近代美術館◎

編集:

東京国立近代美術館フィルムセンター

〒104-0031 東京都中央区京橋3-7-6

☎03(3561)0823

制作:

印象社

発行日:

2001年12月1日

* 無断転載を禁じます。

NFC NEWSLETTER

Bimonthly

(Volume VII No.5 December 2001-January 2002)

Published and Copyrighted by

The National Museum of Modern Art, Tokyo ◎

(Independent Administrative Institution National Museum of Art)

Edited by

National Film Center

(The National Museum of Modern Art, Tokyo)

Add.: 3-7-6 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo 104-0031, Japan

Tel.: 03(3561)0823

Designed and Produced by

Insho-sha

Date of Publication:

December 1, 2001

*No part of this publication may be reproduced or reprinted without the approval of the publisher.