



WORLD CINEMA

世界电影

2002/2

东 欧 电 影 (上)

文 / [英国] 迪娜·约尔丹诺娃

译 / 李小刚

冷战的结束和社会主义阵营的解体使东欧文化重新受到注意。本教案概述的是波兰、匈牙利、捷克共和国、斯洛伐克、前南斯拉夫、保加利亚、罗马尼亚和阿尔巴尼亚等国最佳影片的大致轮廓。德国电影没有纳入其中,但也可将其考虑在内。课程要达到两个目标:首先,让学生们尽量了解东欧电影,其次,使他们更好地领会这一地区独特的电影传统。

所讲授的外国电影课程通常被两类学生选修:那些因进行区域研究而想了解电影的人,再有就是先对作品感兴趣并进而想多了解非好莱坞电影制作的学生。后一类学生往往被东欧电影中的某些作品深深打动并继而产生想看到更多来自那一地区影片的愿望(一般来讲,这些电影都是捷克新浪潮的扬乔或马卡维耶夫的作品)。

考虑到课程所要达到的目标和学生的预期,我放弃了通过民族电影来建构课程的想法。那种方法只适合较小范围的研究课程,而专门探讨电影形式的具体问题就难以胜任了。对于民族电影的概要描述见于本教案的附录部分。我还认为,关于东欧电影的课程,如果按电影制作或文本分析和各种批评方法的应用来建构也是行不通的。就外国电影而言,具体的语境不容忽视,而文

本分析往往要靠语境分析来完成。

为反映关于东欧电影制作的观点、论争和影响的复杂性,最佳的教案结构应该结合对于主题和风格的探索。我倾向于把这种方法称做“东欧电影的自身经验”(Eastern Europe's experience in its films)。我认为,只有这样才能提供一个最佳机会,进行富有意义的电影文本讨论,因为这样的讨论才能对电影的社会文化根源和信息有所认识。

课 程 活 动

有些大学只在正常的课时内放映影片,这样,几乎就没有时间进行讨论或举办讲座。理想的状况是:放映应安排在集体课之外,或利用馆藏影片资料,在学生方便时观看。

上课时间可分为提供背景信息的讲座和对电影文本的讨论。可以有两种选择,一是每周两次集中授课,二是稍长一些的课时

* 本文选译自《电影与录像杂志》1999年春季号。作者是《东欧和俄罗斯电影指南》(伦敦,1991,2000)以及即将出版的《电影、大众传媒与巴尔干危机》的编写者。她在英国莱斯特大学讲授传播学课程,著述多涉及东欧和巴尔干电影方面。网址:di4@le.ac.uk——编者

分成两个部分。我倾向于后一种选择,因为这样可以更紧凑一些。课堂上应将放映和讨论结合起来,重点放在学生们在集中授课之前看过的影片。由于课程材料范围极广,所以要有有所限制,对于讲座和影片片断提供的信息也要有所取舍,始终不要忘记给讨论留下充足的时间。

课程作业与评估

课题的分配和成绩的评定最终取决于班上学生的数量。我曾经用过测验的方法,但事实证明这不是一种适当的评估方式,因为学生尚不掌握应有的具体知识。出于同样的原因,我也不搞结业考试。

学生们在学期开始时就根据他们自己的选择(比如说罗马尼亚电影、K.扎努西、科幻、动画、“架子上的”影片^①)或他们自己提议的(我曾让学生们用心于南斯拉夫影片中的梦幻片断、暴力、音乐,波兰电影中母亲题材的处理等等)专题来分担各不相同的课题。大约在学期中间阶段,学生们有一次不计分数的表述机会,意在使他们在一段不长的时间里能集中精力于自己关注的课题。他们可以由此衍生出一份15页的报告,这份报告在结业成绩中占60%。其余的分数取决于一至两篇1至2页的关于所选定课题的论文,比如说“为什么东欧电影如此低落?”或“初涉此课程时给我深刻印象的是哪种电影语言技巧?”

资 源

关于东欧电影的教科书是没有的,所以我总是用装服装设计图的纸夹来装教案。绝大部分读物,有的出自作品已经上映的导

^① 系指某一时期被禁映的影片。——译者。

演笔下;有的则是别人写的,但内容是关于他们的。视个人承担的具体任务而定,学生们就如何选择参考书目和电影论著等问题,会得到适合其自身状况的忠告或建议。

参考书目:

丹尼尔·吉尔丁编《苏联和东欧的后新浪潮电影》(Post New-Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe, 布鲁明顿,印第安纳大学出版社,1989);M.利姆和A.利姆的《最重要的艺术:1945年后的苏联和东欧电影》(The Most Important Art: Soviet and East European Film After 1945, 伯克利,加利福尼亚大学出版社,1977);戴维·保罗编《东欧电影中的政治、艺术和任务》(Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema, 纽约,圣马丁,1983);托马斯·J. 斯莱特编《苏联和东欧电影和电影人手册》(Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers, 纽约,格林伍德,1992);朱利安·格拉菲·迪娜·约尔丹诺娃、理查德·泰勒和南希·伍德编《东欧和俄罗斯电影指南》(Companion to East European and Russian Cinema, 伦敦,FIH,2000)。

电影报刊关于东欧电影的特刊:

《电影人》(Cineaste)19.4(1992)。《电影批评》(Film Criticism)21.2(1996—1997冬季号)。《电影与录像杂志》(Journal of Film and Video)44.1-2(1992年春季号)。

我给每一位学生都备一份“东欧和苏联电影录像带”目录和索引,注明在校园内外,怎样才能找到可利用的资源。遗憾的是:并非所有最好的影片都是由正式的渠道发行的。另外还有知名度很高的外国影片交流中心——比如,多面体(Facets)——还有专门经营东欧影片发行的,如Polart(波兰)、Video EI(捷克)、Worcester(阿尔巴尼亚)。还有“电影文化国际网站”(Film Cultures International Website)——<http://www.cultures.net>。也是可资利用的资源。

视时间情况而定,我尽量组织学生对媒体和电影资料馆馆长进行巡访,馆长们会告诉学生们怎样才能最有效地利用电影研究

的资源。电子资料馆的负责人可应邀为学生们讲授一次关于外国影片在线资源的课程。关于东欧媒体和电影研究的网站也可资利用——<http://www.utexas.edu/ftp/depts/cerns/main.html>。

民族电影课程的建构

课程的基本运作只集中在某一民族电影上。这种方法的好处是,可以对独特的传统进行深入观察;不过这样一来,在对整个东欧地区的电影做出总体状况的描画时就会感到力不从心。而且,以国家为单位构成的东欧电影课程还面临一个难题:怎样才能合理地对待所有有价值的作品。如果一定要以国别来建构课程,在11至13周的学期里,头一两周可偏重于一般性的背景研究,其余的时间可这样分配:波兰、捷克-斯洛伐克、匈牙利和南斯拉夫各占两周,罗马尼亚、保加利亚和阿尔巴尼亚各占一周。提示:国别的方法(影片、读物和网站)也许可以在本教案的附录中找到。

围绕反映东欧经验的电影来建构课程

这样的课程结构是我最看好的。课程的设计依主题而不是民族电影或导演而定。也就是说,所提供的是对中欧和巴尔干文化,也包括那里最佳影片的深入了解。学生可以对电影制作的主要流派和东欧电影传统发展的重要阶段逐渐熟悉起来。在这个过程中,电影将作为大众传播的一种形式和一种产业来加以讨论。也有机会就美国和东欧电影传统展开比较。

第一单元 背景

从地理位置、民族文化语言和社会历史三个方面,简要介绍东欧情况。不必过细,只交代有关的背景。

在地理位置部分,我通常是出示一幅没有国家名称和城市名称的东欧地图,让学生们填空。全都填对的几乎没有,但他们由此知道了自己错在何处。在把各国的位置确定后,我们开始讨论一些问题,比如说,哪些国家曾部分或全部归属于奥斯曼帝国、奥匈帝国或前南斯拉夫共和国。通过面积的广狭、人口的多寡来确定国家和城市的大小。但在认识主要的山系山脉和通用地域名称时,我们抛开了国别限制(比如说,特兰西瓦尼亚、喀尔巴阡山脉、多瑙河、迪纳拉山脉、巴尔干山、鲁塞尼亚、波希米亚、摩拉维亚、色雷斯)。

我们讨论这一地区的民族文化语言分布情况——以所采用语言加以区分的东欧族群——斯拉夫语、罗曼语、日耳曼语和其他(如匈牙利语、阿尔巴尼亚语、罗马尼亚语、土耳其语)在当地能够通行的语言。我们还要确认哪些语言是所在国最弱勢的语言(如匈牙利语和德语在罗马尼亚),哪些民族是所在国最弱勢的族群,他们的定居地,以及各国的主要宗教信仰。东正教和伊斯兰教的特点,我们也有所涉及。在讨论主要的少数民族犹太人(西班牙系犹太人、德系犹太人)和罗马尼人([Romani]吉普赛人)时,多少深入一些。我们还粗浅地探讨一下东欧姓名的发音和拼写规则,通常是在要求学生参与的练习中进行。只有在背景课结束时我才把关于各国情况的正确答案交给学生们。

历史背景的交代也通过练习的形式进行。我通常的做法是,要求学生拟出一份长长的单子,把发生在东欧各国的重大历史事件与具体的时间一一对应起来;例如,莫洛托夫-里宾特洛甫协议(1939)、雅尔塔会议(1945)、东欧社会主义阵营的建立(1945—1948)、赫鲁晓夫对斯大林主义的遣责

(1956)、布拉格之春(1968)、公开性(glasnost)的发端(1986)。我们涉及的话题还包括,第二次世界大战前,哪些东欧国家是君主制,哪些是共和国,哪个超级大国对这些国家的历史形成有更大的影响,等等。这些话题中,对美国学生最感陌生的有:奥匈、奥斯曼帝国的解体,两次世界大战期间苏德的扩张主义,哪些第二次世界大战的参战国在战时归属哪一方,受到的内在影响,以及戈尔巴乔夫的改革(perestroika)的作用。我还概括性地回顾一下这些国家对世界文学、艺术、表演艺术,以及广义的人文科学所做的贡献,当然会提到一些在东欧广为人知的作家和艺术家的名字。

观摩活动:

假如课程头一周有观摩活动,那就放映一部片目中的重要影片。我倾向于给学生提示两个他们在课程中必须弄清楚的重要命题——一是关于影片的节奏,另一个是关于娱乐影片的传统。

第二单元 电影制作

1989年以前:审查制度

要理解在社会主义制度下电影制作和发行的特点,那就有必要了解当时的管理体制。每个国家都有一个负责电影制作事宜的政府机构(如文化部,电影委员会),预算拨款来自中央,只对国家负责。在波兰,主要的制片厂集中在罗兹、华沙和克拉科夫;在捷克斯洛伐克,有布拉格的巴兰道夫和克拉特基电影制片厂,哥特瓦尔多夫的科利巴主要生产纪录片和短片;在南斯拉夫,有贝尔格莱德的阿瓦拉电影制片厂以及分布在萨格勒布、萨拉热窝、斯科普里和卢布尔雅那各共和国首府的制片厂。其他在东欧比较著名的电影制片厂有布达佩斯的马菲尔姆,柏林的乌发,索菲亚的博亚纳,以及布加勒斯特和地拉那的一两家制片厂。在大多

数情况下,制片厂的工作多是由著名的电影人——往往是由有着共同艺趣的导演、编剧、摄影、布景和服装设计人员组成团队来搭建创作班子——组织、实施,如瓦伊达和扎努西麾下的电影创作集体。

国家的电视机构也参与电影制作,有的还经营自己的片厂。发行哪些作品由国营的发行机构决定,而放映则限于国有影院系统内。在东欧社会主义国家之间有故事影片的交流渠道,这样,使得有些影片能在国外放映。由国家指派的委员会决定哪部影片可以参加哪个电影节。电影人的团体受到国家控制,是具有很强行业色彩的组织,其领导成员是选举产生的,能够入选是一件值得夸耀的事。罗兹、布拉格、布达佩斯、贝尔格莱德和索菲亚都有电影院校。

勾画在社会主义制度下运作的电影业概况,不应只着眼于无所不在的中央集权。除了宣传和控制的因索之外,潜在的创作意图使生产—发行—放映机制有了自身的合理性、协调性和便利性。

讨论审查制度,最重要的是要弄清楚这种审查究竟是如何运作的。很多学生对社会主义制度下的细致入微的审查机制有所耳闻,而接触到实际的艺术作品时,他们往往会迷惑不解。“这怎么可能呢?”他们问,“在那种压抑的状态下竟拍出如此技艺纯熟和品位上乘的作品?”在西方,这样的影片或许是不受审查的,但也不会被拍出来。

为说明这个问题,我选用米克洛什·豪劳斯蒂(Miklos Haraszty)的精彩著述《天鹅绒监狱》(The Velvet Prison)。这个文本之所以特别有趣是因为它来自匈牙利,在这个国家,人们认为其审查机制是最复杂的,但实际情况是:并没有所谓的审查机构。豪劳斯蒂解释说,在社会主义制度下,有相对的宽容和放纵——并不鼓励对国家的颂扬,甚至

批评也是被允许的,惟一不应怀疑的是社会主义建设的良好意图。这就是马库泽(Marcuse,又译马尔库塞)所谓的“压抑的耐受”之一种;其中,国营体制能确保所有“与社会现实相关的”艺术都被赋予平等的表现机会。而从某种意义上说,国家也参与到艺术创作之中,成为共同的作者;观众知道谁是“秉承了某种意旨的作者”(“a



南斯拉夫导演杜尚·马卡维耶夫的

影片《赖希——有机体的秘密》是一部性—政治喜剧片

permitted author with a permitted message”),在此过程中不同的观点则被同化或消解了。在社会主义制度下,艺术家从事的工作所受的限制,与那些同体制保持一致的被支配的艺术家所面临的情况相同,个人的一切都要服从于国家。而在消费社会里,艺术家至少还可以作出选择,不做保持一致的艺术家就做享有自由、籍籍无名的独立者。

通过关于审查制度的讨论,要能把握保持艺术一致性这类微妙问题的基本要点。我们也论及导演们为了免受干预而采取的不同策略,以及什么是被禁止的,什么是可以获准的。审查官肯定会干预导演,导演也肯定会把这些现象反映在作品中——捷克的荒诞派作品《关于晚会和客人的报告》(1967),德尔恩卡的动画片《手》(1963);波兰的《大理石人》(1976),《一丁点儿机会》(1981),《逃避电影自由》(1991);匈牙利的《他途》(1982),类似的还有不少。可以考虑放映一部被禁的影片,如马卡维耶夫(Makavejev)的《赖希——有机体的秘密》

(WR: Mysteries of Organism),或布加杰斯基(Bugajski)的《审讯》(Interrogation)。这些影片都被放到“架子上”,导演也被迫流亡。

拍摄于1971年的《赖希——有机体的秘密》是一部运用多种电影手法的先锋派作品——音乐的大杂烩(从德国的《莉莉·玛莲》到苏联的伊萨克·杜纳耶夫斯基[Isaak Dunaevskiy]对布拉特·奥库贾瓦[Bulat Okudzhava]的颂扬),也是纪录片和故事片的任意联想的大杂烩(从纪录片中人群对毛的欢呼到故事片的段落节选,其中有美化斯大林1948年的《忠诚》,也有美国精神病院中的“休克走廊”[“shock corridor”]式的场景)。影片的叙事结构独特(开场20分钟纪录了法兰克福学派性科学家威廉·赖希在美国的生活),把故事片和纪录片结合起来,对社会和性解放、极权主义和帝国主义、共产主义和自由性爱、爱神和死神,发表了非正统的看法,那些经过选择的形象和辅助的情节来自南斯拉夫、苏联、中国、美国和德国。

完成于1982年的《审讯》到1989年才

发行。影片的时间背景是 20 世纪 50 年代的前半叶至 1956 年的“解冻期”(“thaw”)。故事讲的是一个酒吧间的歌舞女郎(由获戛纳最佳女主演的扬达扮演)莫名其妙地被逮捕,被关押了好几年,在里边,她受到无休无止的审问和各种各样的虐待。手提摄影机的大胆运用,突出了主要由监狱内景营造的幽闭恐惧感。《审讯》属于表现主义的卡夫卡式的寓言故事,其中的极权主义统治的偏执和妄想无处不在——不管怎么说,这是不能接受的。

参考书目:

关于审查制度, (On Censorship), 米克洛什·豪劳斯蒂的《天鹅绒监狱》(纽约, 正午出版社, 1987); 哈维尔·瓦茨拉夫(Havel Vaclav)的“没有权力的权力”(“The Power of the Powerless”, 载《不强迫就撒谎》); (来自 1989—1990 中欧革命的声音)(W. M. 布林顿和 A. 林兹勒编辑, 旧金山 根丘利奈斯出版社, 1990), 第 43—128 页; 卢德维克·瓦丘利克的《一杯咖啡和我的审讯者》(“A Cup of Coffee with My Interrogator”, 伦敦, 读者国际[Readers International], 1987)。关于《赖希——有机体的秘密》, 见《电影人》第 5 卷, 第 1 期(1976), 第 18—21 页; 又见同刊第 6 卷, 第 2 期(1977), 以及赫伯特·伊格尔在戴维·保罗书中的一章。

观摩影片:

《赖希——有机体的秘密》、《审讯》。

第三单元 纳粹主义/东欧大屠杀

东欧有许多描写大屠杀的影片并没有得到应有的注意。其中一些主要着眼于战前的东欧犹太人。比如说波兰, 早在 20 世纪 30 年代就拍摄了很有影响的意第绪语影片。最近的作品中也有反映犹太人生活和排犹情绪的, 其中包括波兰的《奥斯特里亚》(Austeria, 1988, J. 卡瓦莱罗维奇导演)和匈牙利的《漂流物》(The Raft, 1991, J. 埃莱克导演)。

东欧的电影人也探讨纳粹时期。这些

作品包括《巴尔干快车》(Balcan Express, 1986, 巴莱蒂奇兄弟导演)和《那个白玫瑰之夏》(That Summer of White Roses, 1989, R. 格利奇导演), 还有瓦伊达的《德国之恋》(A Love in Germany, 1983)。最著名的要属伊什特万·萨博的获奖影片《靡菲斯特》(1981)。根据克劳斯·曼的长篇小说改编, 讲的是德国演员古斯塔夫·格林德根斯(克劳斯·马利亚·布兰道尔饰)对纳粹统治不光彩的屈从的真实情况。1988 年, 重拾《靡菲斯特》的主题, 萨博再度与布兰道尔合作, 拍摄了《哈努森》(Hanussen), 但这次讲的是柏林一个很有远见的人, 他在上个世纪 30 年代初就出了名, 因为他参与了围绕国会纵火案展开的一系列政治阴谋。影片中的一个次要人物, 维也纳的一位犹太血统的精神病学家(厄尔·约瑟夫森), 为躲避国内纳粹分子的迫害, 却令人哭笑不得地逃往德国。

除了《索非的抉择》或《辛德勒的名单》, 现在的学生对于描写大屠杀的电影知之甚少。这并非因为从这些东欧的电影作品中可以走捷径, 但是通过对其他主要作品的评论, 至少可以将所要讨论的问题语境化。我会论及阿仑·雷乃的《夜与雾》或克劳德·兰兹曼的《肖阿》(Shoah), 我通常要放映采访理发师亚伯拉罕·邦巴那一段, 影片的背景直接取自波兰小镇岑斯托科瓦。瑞典影片《厄运的结构》(Architecture of Doom, 1991, 彼得·科恩导演)也可以介绍; 更进一步说, 从德国 1940 年拍摄的反犹宣传片《永恒的犹太人》中也可以选一些片断, 简要讨论一下颅相学和优生学的重要概念。这样的讨论为放映 A. 霍兰的《欧罗巴, 欧罗巴》的片断提供了一个背景, 片中在纳粹一所精英学校里有一位教师, 在不为人知的情况下, 他以一个犹太人为榜样, 藉以表现雅利安人的高贵和纯粹。

东欧的很多影片聚焦于犹太人隔离区里的生活。臭名昭著的模范城泰雷津出现在阿尔弗雷德·拉多克(Alfred Radok)的作品中,也出现在兹比尼克·布里尼赫(Zibnek Brynych)的《来自天堂的狂喜》(1963, *Transport from Paradise*)和卡雷尔·卡赫夫尼亚(Karel Kachyna)的《最后的蝴蝶》(The Last Butterfly)中。亚历山大·福特的《边界街》(1948, *Border Street*)和瓦伊达早期的《参孙》(1961, *Sarnson*)也展现了犹太人隔离区生活的不同方面。影响最大的反映“隔都”(“ghetto”)生活的影片讲述的是华沙隔都里的事,它塑造了一个令人难忘的最富有自我牺牲精神的形象,那就是瓦伊达的《科恰克》(1991, *Korczack*)中的教育家雅努什。

聚焦于集中营和最终解决(the final solution)的影片有万达·雅库博夫斯卡(Wanda Jakubowska)的《最后步骤》(1948, *The Last Stage*)和彼得·索兰(Peter Solan)的《拳击手与死亡》(1962, *The Boxer and Death*)。匈牙利影片《寒冷的日子》(1966, *Cold Days*, 翁德拉什·科瓦奇导演),是对发生在塞尔维亚的诺维萨德市屠杀犹太人事件惨状的真实再现,揭示了为达到种族灭绝而采取的理性步骤有多么可怕。

在令人忧郁的《暗屋柔光》(Sweet light in a Dark Room, 又名: *Romeo, Juliet, and Darkness*, 1962, 伊日·魏斯导演),令人产生幽闭恐怖感的《愤怒的收获》(德国, 1986, 阿格尼茨卡·霍兰导演)以及富于戏剧性的《圣周》(波兰, 1996, 安杰伊·瓦伊达导演)中,关注的焦点是那些帮助了犹太人的人们以及他们在道义上处于怎样的两难境地。《中央大街上的商店》(捷克斯洛伐克, 1965, E. 克洛斯 J. 卡达尔导演)恐怕是描写这类矛盾心理和优柔寡断性格的最佳作品了。主演伊达·卡明斯卡扮演一位年老的犹太女店

主,约瑟夫·克罗纳扮演一个纳粹指派给女店主的雅利安人,故事表现的就是这位新店主在究竟支持哪一方上的徬徨和犹豫。

战争造成的创伤是另外一些影片的主题,《迪察·萨克索瓦》(Dita Saxova)是根据阿尔诺什特·卢斯蒂格作品改编(捷克斯洛伐克, 1967, A. 莫斯卡利克导演)的;《战后景观》(Landscape After Battle),是根据塔德乌什·博罗夫斯基作品改编(波兰, 1972, A. 瓦伊达导演),还有间接涉及战争创伤的《第五封印》(The Fifth Seal, 匈牙利, 1976, 佐尔坦·法布里导演),《父亲》(匈牙利, 1966, 1979, I. 萨博导演)。

扬·涅麦茨(Jan Nemeč)的成功之作《夜间的钻石》(Diamonds of the Night, 1963)是根据阿尔诺什特·卢斯蒂格作品改编,是由希内切克·博灿和米罗斯拉夫·翁德里塞克用运动中的摄影机拍摄的。两个十几岁的男孩从押送中逃了出来,躲在森林里,一心只想求生。他们忍受着饥饿、寒冷和疲惫的煎熬。在他们看来,遇到的每个人都是危险的,但是,求生的欲望又减弱或冲淡了他们的戒备心。给他们送食物的姑娘告诉他们,当地人组织的冲锋队马上就要来捕捉他们了。

影片是没有对白的黑白片,有超现实主义成分,逃跑时的暗镜头与梦境中的闪亮镜头交替出现。还有下午的街道场景:人行道和街车。主人公由于极度的疲惫恐惧已无法分辨严酷的现实与获救的灿烂前景的幻觉之间的界限。

参考书目:

伊兰·阿维萨尔的《银幕上的大屠杀》;《不可想像的电影形象》(Screening the Holocaust. Cinema's Images the Unimaginable. 印第安纳大学出版社, 1988),第2至3章。

观摩影片:

很多影片值得放映。我的第一选择是《夜间的钻

石),然后是《中央大街的商店》;其他可推荐的影片还有《科恰克》或《咖啡斯特》。

第四单元 有重大历史意义的电影史与个人

讨论第二次世界大战的意义,有一点非常重要,那就是这一历史事件决定了欧洲人对于20世纪的思考方式;甚至战后多年出生的几代人,他们的人生体验也是因此而区分开来的。年轻的美国人并不从这样的角度思考这个世纪,所以才有必要强调战争的重大意义。另一个重要的问题是东欧文化中普遍存在的对历史局限性的自觉。

东欧电影中出现的大量史诗片大多是根据特定国家的历史以编年体的顺序出现。比如说波兰的《条顿骑士》(1960, A. 福特导演),耶日·霍夫曼的《沃洛迪约夫斯基上校》(1969)和《洪水》(1973),保加利亚的柳德米尔·斯塔伊科夫的《阿斯帕鲁赫》(1981)和《暴力时间》(1988)。这些作品涉及大量的战争场面,动用了骑兵和炮兵部队,还有精巧的道具和服装。在集权的电影体制下,导演才有可能动用军队;在拍摄大制作时不像他们的西方同行那样花费巨大。另有一些影片是将历史作为一种隐喻的观念来表现的(卡瓦莱罗维奇的《女修道院长约安娜》,1960;《法老》,1966;沃伊切赫·哈斯的《萨拉戈萨手稿》,1965),或者是作为一种寓言或象征(匈牙利的 A. 耶莱什的《天使传报》,1988),把拍片作为一种有趣但需要技巧的工作来做。奥匈帝国的精神也对东、中欧的导演有吸引力,萨博的《雷德尔上校》显然就是受了这种影响而拍摄的。

一些东欧电影以历史事件为背景来表现个体的命运,在这方面我通常是推荐米克洛什·扬乔的作品。他的一些最知名的影片都是以过去的日子为背景的:《绝望的人们》

(1966),《红军与白军》(1967)和《匈牙利史诗吟诵者》(1978)。《绝望的人们》,故事发生在1868年,截取了匈牙利历史上的一段时间,也正因为如此,导演才得以探讨道德问题:公私利益之间的关系,观念问题:背叛、荣誉、权力、羞辱、主宰、献身、个体犯罪,以及责任感。简单的情节勾勒出被幽禁的人们如何频繁地为生存而进行各种交易,有时甚至是残酷的。这会使父子反目,手足相残。而这部影片的美学使匈牙利单调的平原景观生辉,产生意大利画家德基里科画作的况味。镜头在极高与极低之间跳跃,始终保持在中近景的范围。在每个画幅中,多重画面和语义层同时存在,光与影相互作用,这种手法在扬乔的下一部作品《红军与白军》中更趋完善。

另一个通过个人命运探讨近代历史的例子是瓦伊达早期的战争三部曲。《战斗的年轻一代》(1954)描写的是几个年轻人如何进行地下斗争。《下水道》(1957)根据 J. S. 斯塔文斯基的作品改编,讲述1944年华沙起义者在起义失败后通过华沙的排污管道逃生的故事。影片指涉战后绝望的严酷现实。它是一个关于生活在毁灭之中的热情的寓言。《灰烬与钻石》(1958)是瓦伊达根据耶日·安杰耶夫斯基作品改编拍摄的杰作,背景设定在第二次世界大战中的波兰。它也是对个人的局限性和历史流变的记叙。

根据博胡米尔·赫拉巴尔作品改编的《密切监视火车》是一个虚构的故事,表面看来都是些鸡毛蒜皮的小事,实际上仍是反映个人命运和历史的相互作用。随着性意识的觉醒,羞怯的主人公也参与了抵抗运动,渴望一种抽象的和不必要的死亡。通过精心设计的幽默和零散的性知识,影片烘托出二战期间一个中欧小镇上特有的氛围,和其他历史影片多有不同。

观摩影片:

《绝望的人们》、《红军与白军》、《灰烬与钻石》、《下水道》、《密切监视火车》。

第五单元 斯大林主义和 50 年代

在东欧,斯大林主义出现于 20 世纪 40 年代末和 50 年代初,恰与国家社会主义早期同时。本单元的重点应放在镇压、徒有形式的审判、无法解释的失踪以及个人崇拜的现象。斯大林本人经常出现在苏联拍摄的影片中,早期被加以颂扬(《忠诚》[1948]和《攻克柏林》[1949],均由恰乌列利导演),后期又被加以诋毁(《巴尔塔扎尔的功绩或与斯大林共度一夜》,1991, Y. 卡拉导演)。斯大林的形象也出现东欧导演在美国拍摄的影片中(《内部循环》,1991, A. 冈恰洛夫斯基;《斯大林》,1993,伊万·帕瑟导演)。

其他苏联影片(塔尔科夫斯基的《镜子》[1975]和格鲁吉亚的《悔悟》[1986, T. 阿布拉泽导演]揭示了斯大林主义的实质,引导着东欧电影制作的潮流。比如《大理石人》(1976, A. 瓦伊达导演)中就有关于在 20 世纪 50 年代的宣传中被当做典型的先进工作者的虚假纪录。雅努什·扎奥斯基的《王者之母》(1985),记述了几兄弟的命运,无一不与阴暗的政治气候紧密相关。其中一个被关押起来,最后被告之已经死亡;另一个得到一个从事秘密工作的职位。像《审讯》(1982)那样的荒唐事只有在斯大林统治时期才有可能发生。安杰伊·利皮基的《嫌疑》(1986)讲了另一个令人压抑的故事,主人公逃脱了羁押却被迫陷于另一种监禁,他不得不在妻子的地下室里隐藏了好几年。

作为 1956 年的匈牙利事件的结果之一,上一世纪 50 年代的电影又成为电影人关注的中心。最好的影片在官方发行渠道

以外——帕尔·加博尔的《安吉·薇拉》(1978),对循规蹈矩的调整做了深入研究,马尔塔·梅萨罗什在 80 年代的个人成绩是《日记三部曲》。设计精巧的《爱》(1979, K. 孟克导演)通过表现那位儿子尚在狱中的年迈主人公,反映了斯大林主义造成的影响。I. 萨博的《父亲》(1966)巧妙地运用了一个孩子的视角。故事说的是一个男孩儿试图在心目中塑造他已故父亲的形象,医生的形象很能满足男孩儿的自尊心,也与社会上的看法一致。《父亲》是对于一个要求“保持一致”整齐划一的社会里人格形成的探究。插入的纪录片段落强调了社会历史背景,使影片得以真实地记述了 50 年代的日常生

活。在巴尔干地区的电影中,极权主义的精神实质成为电影探讨的对象。《赖希——有机体的秘密》(1971)就是以展示斯大林主义和其他形式的压制为基础的。罗马尼亚的《豪华饭店》(1992, 达恩·皮察导演)是从讽喻的角度对极权主义进行考察;保加利亚的《井》(1992, D. 博贾科夫导演)和《加那利季节》(1993, E. 米哈伊洛夫导演)直白地讲述了关于被剥夺和遭羞辱的故事。荒唐地要求时刻表现出阶级意识,成为《我梦想曲中的旋律》(又名《你只爱一次》,南斯拉夫影片,1981, R. 格尔利奇导演)中的主题。

由于政治上的特殊原因(铁托与斯大林的决裂),南斯拉夫对这一时期的电影探索主要集中在个人崇拜和铁托主义上(《铁托和我》,1992, G. 马尔科维奇导演)。获戛纳奖的《当父亲去忙工作的时候》(1985, E. 库斯图里察导演)讲述的就是生活中这样的时刻,在个人生活中政治成了压倒一切的东西。故事的讲述者是 6 岁的马利克,说的却是令人讨厌的成年人事务,比如,“承担政治后果”之类。从孩子的视角对缺席父亲的探

(下转第 188 页)