

WORLD CINEMA

世界电影

2002/3



## 东 欧 电 影 (下)

文/[英国]迪娜·约尔丹诺娃

译/李小刚

### 第6单元.社会主义政治与带有 道德焦虑感的日常生活电影

带有道德焦虑感的影片多与波兰导演的姓名紧密相关。然而,如果细加观察就会发现,20世纪70年代和80年代前5年的所有东欧国家影片都有类似的倾向——关心朦胧的道德感和社会主义体制的微小调整(这一点倒是持续不断的)。由分工细致的官僚体制来控制人们纷繁复杂的日常生活,逐渐变成许多人习惯接受的成见。不可能指望激烈、迅猛的变化,除非你愿意成为持不同政见者,也就是说,很难不随大流。电影制作者在银幕上将乏味的老套赋予了政治意义。这样的电影制作是一种政治上的抵制;它们揭示这个体制靠的是表现无助的人民所面对的令人压抑的现实:人们努力工作,只是想得到一间一居室的公寓或一辆二手车,或许还得挫败所在单位里正在酝酿的某种阴谋。

自1989年起,随着对于带有道德焦虑感影片的关注逐渐淡化,出现了一种危险的倾向,那就是,几乎忘记了还有这样一种影片,忽略其重要性。这些影片并不是按照编年体记录过去的时光,而是表现了东欧电影一个最重要的时期,其中包含最终会影响国际影坛的诸多因素。

这一点可以在克日什托夫·基耶斯洛夫斯基这样的导演身上得到证明。开始时,他是扎努西的学生,到了20世纪80年代中期,他已是这种带有道德焦虑感影片的代表人物。然后,他逐渐成为享有国际声誉的波兰电影人之一,就知名度而言,远远超过了他的导师。基耶斯洛夫斯基最初拍的是纪录片,而后才转向涉及时代典型问题的故事片:关注日常生活,表现出明确的政治信念。他的《伤痕》(又译《伤疤》)讲的就是发生在一座面临工业入侵的小镇上的事,那样的入侵极有可能是一场生态灾难。《摄影爱好者》(又译《影迷》,1979)探讨的是对个人进行控制的机制。《盲打误撞》(又译《机遇》,1981)是围绕单身主人公三种貌似合理而实际上在政治上行不通的生活方案展开的。《没有终结》(又译《无止无休》,1984)是一部疗伤治痛的作品,描写微妙的政治迫害造成的令人压抑的现实。

但在这后两部影片中,基耶斯洛夫斯基

\* 本文选译自《电影与录像杂志》1999年6季号。作者是《东欧和俄罗斯电影指南》(伦敦,FIPI,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

有一种转变,从关注被专制的官僚主义扭曲的日常生活转向命运、超验和灵魂转世。基耶斯洛夫斯基在自传中指出,在社会主义体制下,选择面很窄也很直白。但是,到了80年代中,他已厌倦了单一的政治观念:

到这个时候,我已经可以到国外旅行,看到的是整个世界范围的多极化和不确定性,我考虑的不是政治而是最普通人的日常生活。在彬彬有礼的微笑后面,我感受到的是相互之间的冷漠,有一种感受越来越强烈,我正在观察着这些人们并不清楚究竟为什么活着。(引自《基耶斯洛夫斯基谈基耶斯洛夫斯基》,第143页。)

也就是在这个时期,基耶斯洛夫斯基结识了克日什托夫·皮塞维琴,后者成为他长期的合作者,从那时起,他们创作了使基耶斯洛夫斯基扬名世界的影片,其中包括《十诫》(1988)、《维罗尼卡的双重生活》(1991)、《三色:蓝、白、红》(1993、1994、1995),直到他1996年英年早逝。基耶斯洛夫斯基只是在社会主义政治同他所关注的事物之间游移不定,而所采用的手法中,存在主义的色彩更浓厚些。他拍摄的影片看似雷同,然而所承载的信息和意义却丰富而深远。他所做的,无非是放弃直白的政治,冒险涉足支配东西方人生活的观念及其不确定性——这样一种认识可以说是所有拍摄带有道德焦虑感影片的导演抱有的成见。

在《维罗尼卡的双重生活》中,基耶斯洛夫斯基探讨的是命运和超验的亲合力这类问题。《三色》关注的是外伤后的独自恢复(《蓝色》)、欺骗的阴谋(《白色》)和命中注定的遭遇及相互吸引(《红色》)。

1988年为电视拍摄的《十诫》代表着基耶斯洛夫斯基的转变,从一位社会主义政治导演变成专注普遍道德观念的导演。以华

沙房屋群落的灰色院子为背景,讨论的却是上帝的意志和愤怒、对与错、生与死。《十诫》中最著名的两部也作为可在大银幕放映的电影发行。《关于杀人的短片》讲的是一位出租汽车司机被一个年轻人毫无意义地谋杀,之后,这个年轻的杀人犯饱受煎熬,被判死刑直至被枪决。杀人的7分钟暴力场面与法律允许的执行死刑的暴力场面没有什么不同。严酷的故事表达的是基耶斯洛夫斯基反对死刑的强烈诉求。《关于爱情的短片》说的是一位有窥淫癖的离群索居者对其充满自由精神的邻居如何痴迷。这里所涉及的有异化、沟通不良以及微妙的权利斗争。

可资利用的与道德焦虑影片相关的波兰作品有:安杰伊·瓦伊达的《大理石人》(1976)、《指挥家》(1980)、《没有麻醉》(1980)和《铁人》(1981);克日什托夫·扎努西的《水晶的结构》(1969)、《家庭生活》(1971)、《平衡》(1974)、《节日彩灯》(1973)、《中期结算》(1975)、《伪装》(1977)和《忠诚》(1980);阿格尼茨卡·霍兰的《外省演员》(1979)和《孤独的女人》(1981);费利克斯·法尔克的《获胜者》(1978)和《年度英雄》(1985);雅努什·基约夫斯基的《功夫》(1979);理夏德·布加伊斯基的《一个女人和一个女人》(1980),还有匈牙利的安德拉什·耶莱什的《小瓦伦蒂诺》(1979);若尔特·凯兹迪-科瓦奇的《好邻居》(1979);彼得·艾塔尔的《不同寻常的一天》(1980);雅诺什·罗萨的《周日女儿》(1980)。

参考书目:达努西亚·康托克编《基耶斯洛夫斯基谈基耶斯洛夫斯基》(伦敦:波工社,费伯出版社,1993);B.米哈韦克和E.图拉伊的《当代波兰电影》(布鲁明顿:印第安纳大学出版社,1988)。网址: <http://www.perszool.org/en/umich/crit/04agoww/Kieslowski/kieslowski.html>。

观摩影片：基耶斯洛夫斯基的《关于爱情的短片》《关于杀人的短片》。

### 第7单元. 乡村生活；少数民族

巴尔干国家的导演历来关注乡村生活、传统、民间传说和少数民族。所以本单元把重点放在巴尔干地区的电影。不过，这并不意味着乡村生活就不是这一地区以外的其他国家的电影主题。扬·雷布科夫斯基改编自雷蒙特的《农夫》(1973)就是描写19世纪波兰乡村生活的史诗。

瓦伊达的《桦树林》(1970)和《婚礼》(1973)，分别依据的是J. 伊瓦什凯维奇和S. 维斯皮安斯基的戏剧改编，揭示乡村与城市文化之间的微妙关系。两部堪称典范的捷克影片也以小山村为背景，讲述山村风俗和民风错综复杂的关系——沃伊捷赫·亚斯尼的《都是我的好乡亲》(1968)和伊日·门泽尔的《我甜蜜的小村庄》(1986)。匈牙利著名的政治讽刺作品也是以山村为背景的——彼得·鲍乔的《目击者》(1968)和《目击者再生》(1995)以及拉斯洛·维泰齐的《红地球》(1993)。

尽管东中欧的工业发展导致城市数量的增长，但是，直到20世纪，巴尔干的山村仍然主宰着人民生活方式的选择。乡村是传统得到滋养的特殊社群，在那里，封建家长制往往是异常稳固的，名声会在恶意的传言中被毁灭，繁重的农业体力劳作是一成不变的现实。乡村生活的这些方方面面都反映在巴尔干影片中。像以黑山(南斯拉夫)为背景的《约瓦娜·卢基纳》(Z. 尼科利茨导演，1980)或以罗多皮山脉为背景(保加利亚)的《山羊号角》(M. 安东诺夫导演，1972)这类在视觉上令人目眩神迷的作品，讲的是骄傲的山民们的故事。阿尔巴尼亚讲述“恶



《阳刚时代》

婆婆”的影片《过去的传说》(D. 阿纳格诺斯蒂蒂导演，1985)、保加利亚的描写抢亲的故事《阳刚时代》(E. 扎哈里耶夫导演，1982)、南斯拉夫讲述“主人老爷”式作风的影片《维尔吉纳》(S. 卡拉诺维奇导演，1991)，主题都是家长制文化。

其中一些影片涉及到战时和战后乡村的困难时期，以及20世纪50年代被迫集体化的阶段。20世纪后半叶的经济进步和工业发展给乡村带来的是生态环境的破坏，从乡村到城市的大规模移民一直是这一地区某些佳作探讨的问题——比如在70年代，保加利亚就出现了反映移民现象的影片，如L. 基尔科夫的《骑自行车的农民》(1974)和《母系氏族》(1977)，还有H. 克里斯托夫的《无根树》(1978)。当代的乡村生活在马其顿的《雨前》(又译《暴雨将至》，M. 曼切夫斯基导演，1994)中得到表现。

表现乡村生活的影片往往特别重视民间传说的细节，并给观众带来极大的视觉享受。比如，影片会用大量胶片表现乡村婚礼的场面。这一点可参见罗马尼亚的《铁石般的婚姻》(D. 皮察和M. 韦罗尤导演，1972)、保加利亚的《暴力时代》(I. 斯塔伊科夫导演，1988)和波兰的《婚礼》(A. 瓦伊达导演，1973)。完整的婚礼场面是埃米尔·库斯图

里察拍摄的所有影片的一大特点,他的影片《地下》(1995)中就有这样的场面,而且承载着重要的象征意义。保加利亚影片《无名士兵的漆皮鞋》(R. 伍尔恰诺夫导演,1979)几乎完整地展示了一场乡村婚礼,通过一个孩子的视角,描画出真实可信的乡村生活,而神奇的现实主义因素使这部复杂的影片很有情趣。



《我竟然遇见了幸福的吉卜赛人》

东欧地区散居着不同的少数民族——弗拉赫人散居东南欧各地,波兰和罗马尼亚有日耳曼人,罗马尼亚和塞尔维亚有匈牙利人,保加利亚有土耳其人和穆斯林,而塞尔维亚和马其顿又有阿尔巴尼亚人。文献纪录片对这些少数民族群一直给予关注,他们也出现在故事片中。除犹太人以外,还有一个在所有东欧国家中生活的少数民族,那就是吉卜赛人(他们自称罗马人),很多影片都涉及他们:保加利亚影片《吉卜赛人》(S. 萨拉导演,1962);南斯拉夫影片《我竟然遇见了幸福的吉卜赛人》(A. 彼得罗维奇导演,1967),《谁在外面唱歌?》(S. 希扬导演,1976);匈牙利影片《久里》(《Gyuri》P. 希费尔导演,1977),《科波托斯》(L. 加尔毛蒂导演,1979);南斯拉夫影片《吉卜赛时代》(E. 库斯图里察导演,1989),波兰影片《魔鬼,魔鬼》(肯杰尔扎夫斯卡导演,1991),保加利亚影片《黑燕子》(G. 久尔格罗夫[Dyulgrov]导演,1995),捷克与波兰合拍的《玛丽安》(P. 瓦茨拉夫导演,1996),马其顿影片《吉卜赛魔术师》(S. 波波夫导演,1997)。

还有很多影片也许不是专门探讨吉卜赛人的,但会有一个关于吉卜赛人的次要情节,比如匈牙利的《周日女儿》(J. 罗萨导演,1982),《少儿杀手》(I. 萨博导演,1993),《沃依采克》(J. 绍茨[Szacy]导演,1995),和《琴弦上的捷克云雀》(J. 门泽尔导演,1969)。关于吉卜赛人的短片也有一些——波兰人瓦迪斯瓦夫·斯莱兹基的《吉卜赛人》(1961)和库斯图里察的《黑猫,白猫》(1996)。

**参考书目:**旨在全面概括巴尔干电影的书籍有: M. J. 斯托伊尔的《电影:多瑙河上》(梅塔钦,斯凯克罗,1974);《巴尔干电影,革命后的演化》(安阿伯,犹他理工学院研究出版社,1982);但这些著作与表演研究无关。没有专门的文本研究吉卜赛人在电影中的表演;这个问题通常是在更广泛的社会政治背景中得到关照。出版过研究吉卜赛人著作的作家有伊恩·汉考克,安格斯·弗雷泽,伊莎贝尔·卡塞卡,黛安娜·东编有一册关于吉普赛人的文献目录。

**观摩影片:**最有利用价值的关于吉卜赛人的影片有:《谁在外面唱歌?》和《吉卜赛人的时代》。另外,像《我竟然遇见了幸福的吉卜赛人》,已很难找到。可资利用的反映乡村生活和民间传说的影片包括《铁石般的婚姻》、《过

夫的传说》。但是,最有趣的,曾在电影节上放映却从未被选中在影院发行的,要算是《维尔吉纳》、《彼得里亚的花环》、《男人的时代》、《山羊的号角》和《无名士兵的橡皮鞋》。

### 第8单元:电影制作中的女性

在传统中,女性在拍摄和执导影片方面一直是受限制的。所以这个单元要涉及女性在电影制作过程中程度不同的参与,不仅是作为导演,而且还作为编剧、执行制片人、布景和服装设计、演员、电影评论家等等。女性在东欧社会中的地位,以及国家体制改变之后悄然发生的变化,这些普遍的背景问题在研究中都会触及到(详见斯拉文卡·德拉库利奇、南妮特·丰克和安娜·雷丁的著述)。值得特别考虑的是出现了这样的情况,在选择与咄咄逼人的女权主义运动划清界线的同时,东欧的女性导演在各个领域的积极参与,以及各种女性研究的计划却在这一地区开展起来。

更进一步观察东欧女性导演的作品,会有这样的发现,她们极力关注女性普遍面对的问题——缺少机会、受虐待和晋升障碍等等。然而,并不是只有女性导演才关心女性。一些最好的表现东欧女性的影片出自男导演。比如匈牙利的卡罗伊·马克的《爱》(1971)和《另一种方式》(1982),彼得·戈塔尔的《不同寻常的一天》(1980)和雅诺茨·罗萨的《周日女儿》(1980)。

匈牙利的玛尔塔·梅萨罗什(1931年生)在东欧女性导演中也许要算是最多产、知名度最高的人物了。在这个单元中,她应该得到最密切的关注。上一世纪50年代毕业于莫斯科电影学院之后,她先是参与纪录片的摄制,35岁时拍摄了她的故事片处女作,即1966年的《女孩》,故事讲的是女主人公寻找一直拒绝承认她的母亲,感受人间冷酷的过

程。

梅萨罗什的作品已超过20部,除在匈牙利拍片,她还在法国和加拿大工作,也参与国际合作。她的影片专门讨论女性问题,她顺理成章地被归入女权主义导演之列;对此,她本人严辞拒绝(见《银幕记忆》中波图吉斯对她的采访)。同时,梅萨罗什也清楚地表明她与女权主义者不同的立场:

东欧电影不应该只由男性导演来拍。我不想做什么妇女解放的宣言或讲演,因为我并不是这场运动的一部分,但是,女性的电影制作的确表现出一种特殊的敏感性。如果非要对我的影片做政治化的解释,那你应该看到我处理权力关系的方式与男性导演不同。不是因为我的电影一定比他们的更好,或他们的就必定比我的更差,而是因为我的和他们的不一样。人们必须了解这一点(引自波图吉斯文,第130—131页)。

梅萨罗什是一位积极开动脑筋的导演,她往往把自己的作品拍成黑白片。仅以完成于80年代的自传性的《日记三部曲》(《关于我孩子的日记,关于我爱人的日记,关于我父母的日记》)为例,这是一部在镜头运用和表现手法上体现高度技巧的作品,闪回运用得非常巧妙,展现的梦境近乎完美。她于1975年完成的《收养》(又译《抱个孩子》)是本单元最值得放映的影片。通过一种低调的叙述,影片概括了影响几代女性的广泛问题——父母与年幼的子女间的关系、女性间的紧张关系,母性的问题、堕胎、收养、有爱或无爱的婚姻;两性之间的相互限制和牺牲。其中也包括对性爱、女性的欲望、孤独,以及老年问题的探讨。

匈牙利其他活跃的女性导演还有尤迪特·埃莱克(《玛丽亚的日子》,1985),其新

近作品致力于探讨排犹主义的不同方面(《木筏》, [1991];《说说不可言说之事》, [1996])。伊尔迪科·埃涅迪完成于1990年的《我的20世纪》是一部黑白片,讨论的是历史与个人命运间的相互作用。1995年她拍摄的《神奇猎手》使她在欧洲电影界获得富有创意和发明精神的嘉许。伊尔迪科·萨博(《少儿杀手》, 1993)和伊博利亚·费克特(《布尔什·维塔》, 1996)也因新近的作品赢得国际赞誉。

捷克电影中重要的女性人物是薇拉·希蒂洛娃(1929年生)。她最知名的故事片是完成于1966年的试验性的达达主义作品《雏菊》。其他表现事业艰难的作品还有《争苹果游戏》(1976)、《漫画故事》(1979)、《卡拉米塔》(1979)、《牧神的午后》(1983)。编剧埃丝特·克伦巴丘娃是捷克新浪潮最重要的人物之一,像《关于宴会和宾客的报告》和《殉难者》这样的超现实主义作品往往是出自她名下的作品。

波兰电影中最著名的女性有二战老兵、大屠杀幸存者万达·雅库波夫斯卡(生于1907年),她完成于1948年的《最后阶段》讲述自己在死亡集中营的亲身经历。她的生平和创作在最近被“重新发现”,其作品在许多电影节上展映。玛格达莱妮·拉扎基维

奇(《接触》, [1985])和芭芭拉·萨斯(《无爱》, [1980];《首次登台的女演员》[1982];《诺沃里普基的姑娘》, [1986])一直以拍摄反映女性的影片为己任,她们的作品与80年代的社会政治背景联系得非常紧密。

阿格尼茨卡·霍兰的早期作品中曾出现过一些很有趣的女性形象(比如《孤独的女人》, [1981]),但她对妇女问题显然没有特别的偏爱。年轻导演多萝塔·肯杰尔扎夫斯卡(《魔鬼,魔鬼》, [1991];《乌鸦》, [1995])赢得了国际赞誉。

有两位保加利亚女性导演一直拍女性主题的影片。与梅萨罗什一样,宾卡·舍尔亚兹科娃(生于1923年)也是在莫斯科研修电影后回国拍出了一系列影片,其中对妇女问题多有涉及。她最好的作品有荒诞派的《绑着的气球》(1967)和富有创意的、注重形式的《最后的话》(1973),讲述40年代法西斯统治下的保加利亚,一群女政治犯在狱中的境况。鲁米安娜·佩特科娃是以关注妇女问题开始其电影生涯的(《影像》, 1985),她90年代的作品关注少数民族的问题(《烧吧,烧吧,小火苗》, [1994];《中立世界》, [1995])。埃利·米哈依洛娃和斯韦特拉·加内娃是著名的执行制片人,V. 纳伊德诺娃是一位电影评论家。

在罗马尼亚的女性电影导演有马尔维娜·乌尔夏努和伊丽莎白·博斯坦,制片人V. 马里内斯库,编剧E. 瑟尔布,纪录片摄制者A. 皮斯蒂纳、F. 切尔纳亚努、L. 乔拉克和A. 加贝,电影评论家E. 奥普罗尤、A. 达里安和M. 切尔纳特。在阿尔巴尼亚有导演阿妮萨尔·马卡亚尼;在塞尔维亚有导演戈尔达娜·博斯科夫,学者N. 达科维奇;在马其顿有批评家J. 米哈依洛娃·格奥尔基耶夫斯卡。



《雏菊》

参考书目:C. 波图吉斯的“玛尔塔·梅萨罗什的匈牙利电影”,载《银幕记忆》(布鲁明顿,印第安纳大学出版社,1993)一书。若想了解这方面的概况,可参阅芭芭拉·夸特的“东欧女性导演”,载《女性导演》(纽约,普雷格勒,1988),第191-239页。

观摩影片:除了前文提到的影片,希蒂洛娃的《雏菊》(1966)值得观摩(但早期试验性的女权主义电影的佳作都不容易找到),埃涅迪的《我的20世纪》(1989)或费克特特的《布尔什维克塔》,或《我的20世纪》中奥托·魏宁格抨击女性《接触》中的癌症治疗室和梅萨罗什的《女孩或解雇》(1973)中女生宿舍的场景和片段。

### 第9单元·移民导演

安杰伊·瓦伊达在1980年写道:

东欧国家拍摄的电影看似对西方人很少或根本没有吸引力。西方国家的观众把它们看做是与马克思时代英国工人阶级争取权利的斗争同样过时的东西。所以我们在东欧所做的种种努力对于那些把他们所身处其中的那个社会视为永恒的西方观众来说是一钱不值的。我们的东欧同事中那些选择移居国外者——如果他们年轻且富有才气并在西方住上几年之后——会拿出一些令人瞩目的作品,如米洛斯·福尔曼的《莫扎特》,但他们不会发现那里的观众也会调整自己,以适应我们在东方认为至关重要的看法或观点。这是可悲的;因为我们坚信这些看法或观点不光是我们自己的,而且还是适合全世界的,起码是在不久的将来。(见瓦伊达文,第7页)

这样的一个声明为讨论西方人如何看待东欧电影奠定了基础。但是,本单元的题目容量较大,最好通过对移民导演的演化来加以讨论。

尽管这些来自东欧国家的导演是在社会主义体制尚未改变期间移民的,但他们成功的模式却极不相同。多数最成功的匈牙利导演,如扬乔·萨博和梅萨罗什,都在西方拍片。但是,除了久洛·高兹道格(Gyula Gábor)最近移居美国,我们头脑里已淡忘了被世界影坛公认的匈牙利流浪导演这一概念了。人们不应忘记,米哈依·凯尔泰斯/迈克尔·柯蒂斯,亚历山大·由多尔·柯尔达,演员贝拉·卢戈希(Béla Lugosi)和彼得·洛里(Peter Lorre),这些早年的移民,他们的出名也更早一些。

罗马尼亚人利维乌·丘莱伊在他自己的国家比后来在美国更为知名。没有什么保加利亚人或阿尔巴尼亚人真正达到国际闻名的程度,尽管也有例外——像加拿大/保加利亚导演特德·科切夫(《达迪·克拉维茨的见习期》,1974)。在结构这个在西方的东欧导演的单元课程时,需要考虑的重要因素还有:从特定国家移居他国的历史背景,大迁徙的规模和安置,国际知名的移民知识分子(捷克的米兰·昆德拉或约瑟夫·什克沃茨基,以及波兰的切斯瓦夫·米沃什)所持有的观念;在这些移民中还有与电影有关的其他专业人士,像制片人(如罗马尼亚出生的法国人马林·卡尔米茨负责在西方宣传基耶斯洛夫斯基)、发行人(如捷克裔美国人米雷什·斯特赫里克——《多面体》的幕后)、编剧(如前 USC 的剧本专家弗朗齐斯科·法尼埃尔,也是布拉格 FAMU 的创始人)、摄影师、布景和服装设计和演员。

像米洛斯·福尔曼这样的“世界级”的导演当然不可忽视,但捷克人伊万·帕塞尔、沃伊切赫·雅斯纳,以及在英国的卡雷尔·赖斯(《法国中尉的女人》,1981)也是相当著名的人物。可以让学生们比较福尔曼在捷克拍摄的作品和他后期的作品有何不同,观察他



拍摄技巧的连续性,以此作为练习。再比如说,注意像《人民诉拉里·弗林特》(1996)中的镜头运用,以此重新发现福尔曼早期的《黑彼得》(1963)或《消防队员的舞会》(1967)的特点。但为什么只有福尔曼呢?为什么不把林赛·安德森执导、捷克新浪潮的顶尖摄影师 M. 翁德里塞克掌镜的《如果》的片段放一放呢,可以拿这部作品对照一下他在福尔曼、涅梅茨和其他导演的启发下所进行的拍摄。

被讨论得最多、研究得最细的东欧移民导演的职业生诞当属罗曼·波兰斯基。他早期的作品,特别是《水中刀》(1962),当然值得细加研究,但其他生活和在国外的大牌波兰导演——如耶日·斯科利莫夫斯基或理夏德·布加杰斯基——也应考虑在内。要不要对基耶斯洛夫斯基的后期给予关注,关注到什么程度,应该由指导教师决定。我以为,要对他拍摄于波兰的故事片中的主题给予概括性的关注,这对于他后期的作品是很有帮助的,那时的经验又回馈到利用法国资金拍摄的影片中,这一点是有目共睹的。

如果要回答这一单元的众多侧面中哪个方面需加以强调的提问,我会选择波兰人阿格尼茨卡·霍兰(出生于1948年)。她成功的故事里包含着复杂的内容,她是通过罕见的勤奋、扎实而又艰苦的工作以及超凡的才学去克服令人气馁的边缘化的社会偏见的典范。除了导演工作,她在编剧(瓦伊达的《没有麻醉》和《沃依采克》)和表演(布加杰斯基的《审讯》)方面也有所建树。她不仅在一个而是在不同的国家里拍片——德国(《愤怒的收获》,1986;《欧罗巴,欧罗巴》,1991),法国(《去杀一个牧师》,1988;《奥利弗,奥利弗》,1992;《心之全蚀》,1995),美国(《秘密花园》,

1993;《华盛顿广场》,1997)。她可以拍低调的戏,花费巨资的大制作,也可以拍古代的作品。她的波兰影片(《外省演员》和《孤独的女人》)早已引起广泛的注意并得到政治上的反响或共鸣(《发烧》于严酷的1981年在格但斯克电影节上获奖)。目前她是唯一一位能凭借自己的知名度在作品出售前获得资金保障的国际女导演。

从前南斯拉夫流亡出来的人,情况多少有些不一样,大部分是新近发生的事。最著名的要属颇有争议的世界主义者杜尚·马卡维耶夫,他1971年离国,拍了《甜蜜的电影》(加拿大/瑞士,又译《美妙的电影》,1975),《黑山》(瑞典,1981),《可口可乐小子》(澳大利亚,1985),《中午洗澡的猩猩》(德国,1992)。现正工作和生活在国外的南斯拉夫电影人还有很多。值得注意的是布拉格小组的成员,拉伊科·格尔利奇、斯尔詹·卡拉诺维奇、洛尔丹·扎弗拉诺维奇。从某种意义上说,“世界主义”这个词比“移民”和“流亡”来得更准确些。马其顿人米尔乔·曼切夫斯基(《雨前》)最适合这样的称谓。享誉国际的埃米尔·库斯图里察,凭他《亚利桑那梦》和《地下》这类影片开创的事业,也不愧世界主义者之名。

大量多国合拍的影片都有西方的鼎力



《竞争》

参与,这个自1989年开始出现的现象也必须考虑;但我认为,从逻辑上讲,这个题目应放在第11单元中讨论。

参考书目:《五位电影导演》(丹尼尔·古尔丁编,印第安纳大学出版社,1994)该书收入彼得·黑姆斯谈福尔曼、赫伯特·伊格谈波兰斯基、戴维·保罗谈萨博,以及古尔丁谈马卡维耶夫的论文。《填倒之前:在西方工作的苏联和东欧导演》(格雷厄姆·皮特里和鲁思·德怀尔编,美国大学出版社,1990)中的一些论文;关于捷克电影部分列出的福尔曼的或关于福尔曼的一些论述。谈波兰斯基的书很多,其中弗吉尼亚·赖特·韦克斯曼的《罗曼·波兰斯基》(波士顿,特维内,1985)最有见地。还可访问网站:<http://www.perfectect.com/tolland/abpl.htm>。

观摩影片:可安排放映那些因移民而变得名声显赫的导演完成于早期的作品。多少会有所帮助的影片包括福尔曼的《竞争》(1963)、波兰斯基早期的短片和《水中刀》(1962)、斯科利莫夫斯基的《举起手来》(1967/1981)、霍兰的《外省演员》(1979)。福尔曼1965年的杰作《金发女郎的爱情》也可作为重点。还有一种选择是放映他们旅居国外后拍摄的影片,与他们在国内拍摄的影片比较,比如斯科利莫夫斯基的《月光》(1981)、布加杰斯基的《五首颂曲》(1993)或马卡维耶夫的《黑山》(1981)。

### 第10单元·动画片

东欧电影对动画片艺术的发展做出了重要的贡献。在1989年以前,东欧的动画片几乎完全是在完备的国家制片体系内得到投资、制作和发行的。在那一时期,有数家电影制片厂生产了大量获奖动画片,使东欧处于世界领先的地位。萨格勒布国际动画电影节仍然是世界两大动画片汇聚地之一,阿纳西国际动画电影节与之交替隔年举行。维护良好、图片丰富的网站——<http://animafest.hr>有很高的访问价值。

东欧动画片值得讨论的话题包括几大主要动画制片厂;国营的动画制作和发行体系的特点;动画片制作者的学派;风格特点;

各种技巧的创新——木偶动画、剪纸动画、透明动画、电脑动画;社会主义阵营解体后动画片的危机;不合时宜地排斥广告和以票房为导向的制作和发行;近来东欧的动画片制作者向西方移民等。

最重要的动画片制作者,在南斯拉夫,有杜尚·伍科蒂奇(生于1927年)、弗拉迪米尔·克里斯特尔(生于1923年)、内杰拉·德拉吉奇(1936—1992)、博里沃伊·多夫科维奇—博尔多(生于1930年)和瓦特罗斯拉夫·米米奇(生于1923年),他们属于萨格勒布学派,其作品在R. 霍洛韦编辑的《代表萨格勒布》(1972)一书中得到阐述;在罗马尼亚,代表人物是扬·波佩斯库—戈波(生于1923年);在保加利亚——托多尔·迪兹夫(生于1919年)、多尼奥·多内夫(生于1933年)、斯托扬·杜科夫(生于1934年)、鲁门·佩特科夫(生于1948年)和韦利科·拉夫·卡扎科夫(生于1960年)。

捷克的重量级人物有伊日·特伦达(1912—1970)、卡雷尔·泽曼(生于1910年)、扬·什万克马耶尔(生于1934年)。特伦达的作品已不容易找到;但是,还有完整的《闵希豪生男爵的奇遇》(1965)和《关于彗星》(1970),什万克马耶尔完整的木偶动画片《艾丽丝》(1988)和《浮士德》(1994)以及他最早的短片《布拉格的炼丹术》和“新现实的景象”的剪辑版尚能看到。什万克马耶尔最有趣的短片是《对话的尺度》(1982)和《斯大林主义在波希米亚的消亡》(1990)。什万克马耶尔的作品曾上了英国《余象》1989年特刊号的封面,最近又再载于《黑色炼丹术》。彼得·黑姆斯于1995年编辑了《扬·什万克马耶尔的电影》一书。

在波兰,最著名的有扬·莱尼察(1928年生;详细资料可查阅J.L. 帕谢克的《扬·莱尼察》一书)、瓦莱里安·博罗齐克(1923年出

生)、彼得·杜马拉、达尼埃尔·斯克泽楚拉和移民者兹比格·雷布琴斯基(其题为《媒体》的作品是用录像机拍摄的)。匈牙利的主要动画片制作者有查巴·沃尔高、乔鲍·赛尔达,还有以洛杉矶为创作基地的加博尔·丘波,后者是克拉斯基·丘波动画制作公司的创始者。

参考书目:除了上文提到的著作和文章,资料散见于主要的影片和同动画片有关的报刊。著有大量有关动画片论著的作家有戴维·埃利希、马尔钦·吉齐基、迈克尔·奥普雷和罗纳德·霍洛韦,可重点参阅他的“东欧短片:卡通和木偶剧中的艺术与政治”,收入戴维·保罗编辑的《东欧电影中的政治、艺术与责任》(纽约,圣马丁,1983)。网址:<http://www.avn.com/heaven-and-hell/SAVNIK/savnik1.htm>。

观摩影片:可考虑放映什万克马耶尔的整部影片;不过,放短片可能效果更好。《世界动画片精选》系列3的1986年卷是东欧动画片的剪辑版;1990年的系列《与过去决裂的东欧》之卷8,《动画的旅程》也是一种选择。

#### 第11单元 转型期的电影制作

这一时期的电影制作应放在1989年后变化中的社会政治格局的背景中探讨。媒体经济、社会娱乐观念的变化,包括观众的重要变化,都应有所概括。应纳入考虑范围的还有下列变化:电影资金的筹措、制片厂的地位、补助制度、新涌现的制片厂家与其他电影专业人士之间的新关系。可供选择的讨论话题有东欧电影的国际推广、在泛欧的欧洲形象(eurimage)范围内以及媒体程序方面的合作、新的版权登记的错综复杂、全球市场的影响、录像带发行和侵权盗版问题等。

社会主义阵营的解体意味着不再有来自国家的干预,但这也意味着不再有来自中央政府的投资。资金的减少导致产量的削减,尤以纪录片和动画片为甚。随着市场经

济的出现,筹集资金的努力集中在寻找另外的资金来源上:新兴的私人企业、国际性的电影基金团体,与欧美的代理机构签定了各种各样的国际合作制片协议。绝大部分制片厂已经部分或全部私有化,彼此竞争以吸引外国的电影摄制组到本国来拍摄外景。

在放映环节上,国有影院的统一管理体系已被废止,代之以私营的影院。这些影院的所有者完全依据票房决定上映影片的档期,而票价的成倍增长和雨后春笋般出现的录像带租借店导致了上座率的下降。各国都通过规定配额或在票价上加征税赋来抵制好莱坞的优势,扶助国产片的生产。尽管观众人数的下降是显著的,但是一些可喜的迹象表明,个别国产片重新引起人们的兴趣。卡罗维发利、格但斯克、布达佩斯和贝尔格莱德的电影节,仍然是新片亮相的场所。尽管东欧的发行机构有意压低好莱坞热门影片的放映比例,但东欧影片在西方和本国的发行量仍然有限。虽然在电影节上广受好评,但是在电影市场上,东欧电影仍被认为是难卖的,放映状况也不能令人满意。

财政和管理方面的危机也影响到近来故事片生产的艺术质量。许多电影从业人员在这种无钱无德(no money, no morals)的社会状态下感到失落。那些最成功的人勉力确保国外资金的投入或者干脆到国外去试试他们的运气。然而,电影学院仍然吸引着大批的年轻学生,来自国内国外的都有(最著名的要属布拉格和罗兹的电影学院)。随着90年代末某些最初的混乱结束后,生产周期趋于稳定;登记制度——趋于明朗化;筹资机制——趋于完善;展映和发行机制——正在改进之中。注意到自1989年以来在主题、类型和风格上的发展变化,有几

点引人注目:

**探讨社会最关心问题的影片**,多是反映社会主义解体后的暗淡现实,塑造的是当前社会上悲观和怪诞的现象。这类影片包括斯洛伐克的《最好是有钱和健康,比贫穷生病要强》(J. 雅库比斯科导演,1992),匈牙利的《垃圾电影》(G. 西乔马什导演,1993)和罗马尼亚的 M. 达尼埃卢克的《婚床》(1991)和《参议员的蜗牛》(1995)。

**专注少数民族和种族政治的影片**,比如,保加利亚探讨吉卜赛人处境的《黑燕子》(G. 久尔格罗夫导演,1995),捷克的《玛丽安》(P. 瓦茨拉夫导演,1996)和马其顿的《吉卜赛魔术师》(S. 波波夫导演,1997)。另有一系列为回应南斯拉夫解体而拍摄的影片,如曼切夫斯基的《雨前》(1994),库斯图里察的《地下》(1995)和博罗·德拉什科维奇的《伍科瓦尔》(1994)。

**致力于表现斯大林时期那段历史的影片**,其中包括 E. 米哈伊洛夫的《淡黄色的季节》(保加利亚,1993),A. 瓦伊达的《复活节前的一周》(波兰,1996)和 J. 埃莱克的《说不可言说之事》(匈牙利,1995)。

**公开追求票房收入的动作、历险或喜剧类型国产影片**,有帕西科夫斯基的《猪》(波兰,1992)或鲍乔的《目击者再生》(匈牙利,1995)。这些类型片的新特点是:包含血腥的暴力和活生生的性场面,据说是为了吸引更多的观众。

**参考书目:**由 D. 古尔丁和 C. 波图吉斯编辑的一部综合研究社会主义解体后的东欧电影制作的书,即将出版。一些电影刊物编制过有关转型期的电影制作的专号——《电影人》19.4(1992),《电影批评》21(1996/1997 冬季号)。自 1992 年始,《综艺》的夏季号上都有讨论东欧行业状况的文章。其他有关此类问题的论文有 A. 霍顿的“只有骗子能成功”、“后南斯拉夫电影/1990 年代的电视和录像”。S.P. 拉米特和 A. 阿达莫维奇编辑的《关

于南斯拉夫,一个四分五裂的社会中的政治、经济和文化》(博尔德,西景,1995,第 413-431 页)。波图吉斯的“改革后的匈牙利电影及其民族幻想”,载《斯拉夫评论》54.4(1995 年冬季号),第 1004-1009 页。M. 崔尔托夫的“一把美元:1989 年后的波兰电影”,载《电影季刊》48.3(1994 年秋季号),第 15-25 页。D. 约尔丹诺娃的“1989 年以来的巴尔干电影”,载《电影、电台和电视的历史杂志》18.2(1998),第 263-280 页。

**观摩影片:**可利用的录像带有影片《科利亚》和《雨前》。未公开发行但很值得一看的有《美丽的村庄,美丽的火焰》(塞尔维亚,1995,S. 德拉格耶维奇导演),瓦伊达的《不想任何人》(1997)和达尼埃卢克的《婚床》(1991)。

### 结束语

这里提出的研究问题的途径允许用其他话题替代。我曾经试过妇女的形象、共产党人的形象、东西方相互作用的形象,甚至还有性等题目。各单元可依文学作品的电影改编展开,或围绕特别的类型——喜剧、科幻、神秘。如果课程设置专注电影语言和电影形式,东欧电影也能提供试验性和先锋派代表人物(马卡维耶夫、希蒂洛娃、涅梅茨、斯科利莫夫斯基、雅库比斯科、什万克马耶尔和热利亚兹科夫),以及影响当代电影制作的杰作(扬乔、瓦伊达、基耶斯洛夫斯基、梅萨罗什和库斯图里察)。如果围绕单个导演结构课程的话,应该是这样一份名单:瓦伊达、基耶斯洛夫斯基、扬乔、萨博、梅萨罗什、门泽尔、涅梅茨、福尔曼、波兰斯基、霍兰、马卡维耶夫和库斯图里察;甚至课程不一定必须依照导演来设定,但学生们也应该能够说出这些导演的作品目录。

在结束课上,我让学生们给所有看过的影片用一颗炸弹和五颗星来打分。一颗炸弹有投给费利克斯·达尔克的《年度英雄》的,也有投给《恶灵》(Dyblak)的,但这并不

意味着这些影片就的确差劲儿。我自责没能提供一个适当的放映环境和背景。绝大部分影片都得到三至四颗星。《金发女郎的爱情》总能得到五颗星。

#### 附录：民族电影

这里为围绕民族电影设定课程提供一些基本的材料。波兰电影能提供足够的材料，可以单开一课。肯定要有安杰伊·瓦伊达(《下水道》[1957]，或《钻石与灰烬》[1958])和克日什托夫·基耶斯洛夫斯基(《关于杀人的短片》和《关于爱情的短片》，[1988])。综览性研究波兰电影的著作有E. 布伦的《世界电影 1：波兰》(电影图书，1986)；B. 米哈韦克和E. 图拉伊的《波兰现代电影》(布鲁明顿，印第安纳大学出版社，1988)。瓦伊达和基耶斯洛夫斯基被翻译成英文的著作。米哈韦克、法尔科夫斯卡和格拉博夫斯基所著有关上述导演的专论。也可在 <http://info.fuw.edu.pl/filmy/> 找到波兰的网址。

要想概括了解捷克电影，需要特别关注20世纪60年代出现的重要作品：米洛斯·福尔曼的《金发女郎的爱情》(1965)，或《消防队员的舞会》(1967)；扬·涅梅茨的《夜里的钻石》(1963)，或《关于宴会和宾客的报告》(1967)，薇拉·希蒂洛娃的《雏菊》(1966)，或耶日·门泽尔的《被密切监视的火车》(1967)。重要性相对弱些却广受欢迎的《科利亚》(J. 斯维拉克，1996)。关于捷克电影的最佳专著要算彼得·海梅斯的《捷克斯洛伐克新浪潮》(伯克利，加利福尼亚大学出版社，1985)。还可参阅安东尼恩·利姆和约瑟夫·什克沃茨基的著作。

可资利用的斯洛伐克电影也有一些，其

中份量最重的是《大街上的商店》(1965，导演：扬·柯达尔和埃尔玛·克洛斯基)。另一位重要的导演是超现实主义的尤拉伊·雅库比斯科，作品有《群鸟、孤儿和傻瓜》(1969)、《千年蜜蜂》(1983)。

研究匈牙利电影应特别注意像米克洛什·扬乔这样的大师级导演。我建议，《没有希望的人》(1966)或《红军与白军》(1967)，一定要安排放映其中的一部。其他值得讨论的作品应该有伊什特万·萨博的《靡菲斯特》(1981)，或《雷德尔上校》(1985)；玛尔塔·梅萨罗什的作品至少选一部(《收养》，1975)。三部关于匈牙利电影的英文著作可以利用：G. 皮特里的《历史必须回答人类：当代匈牙利电影》(布达佩斯，科尔文基亚多，1978)；B. 伯恩斯的《世界电影：匈牙利》(克兰布里，法利迪金森大学出版社，1996)；C. 波图吉斯的《银幕记忆：玛尔塔·梅萨罗什的匈牙利电影》(布鲁明顿，印第安纳大学出版社，1993)。还有值得访问的网址：<http://www.silicon.hu/zebra/bookqindex.html>。

尽管南斯拉夫解体了，但这个国家的电影还应该作为一个整体来看待。国家的分崩离析在国际范围内引发大量的纪录片和故事片，制作者有本土的也有来自国外的，这本身就是值得探讨的现象。对南斯拉夫电影提纲挈领式的了解至少应包括一部杜尚·马卡维耶夫的影片(《赖希：有机体的秘密》，1971)，一部埃米尔·库斯图里察的影片(《在父亲外出谋生时》1985，或《吉卜赛人的时代》1989)或比较新的作品(《雨前》1994，M. 曼切夫斯基导演)。丹尼尔·古尔丁的《解放了的电影(南斯拉夫经验)》，(布鲁明顿，印第安纳大学出版社，1985)对南斯拉夫电影做出了概述。安德鲁·霍顿也发表过相

关的论文。

说起保加利亚电影,在北美发行目录中只有《我,女伯爵》(P. 波普兹拉蒂夫导演,1988)这一部可资利用。我采取的办法是私下传看《山羊号角》(M. 安东诺夫导演,1972)和《无名士兵的漆皮鞋》(R. 伍尔恰诺夫导演,1979)的录像带,两部影片都是精彩的乡村生活故事。罗纳德·霍洛韦的《保加利亚电影》(拉瑟夫德,法利迪金森,1986)是一部信息丰富但没有分析的介绍性著作。要想了解社会主义解体后的保加利亚电影,可参阅迪娜·约尔丹诺娃的“金丝雀与猛禽:

保加利亚的新时节”(载约翰·贝尔编《少数中的保加利亚》,博尔德,西京,1998,第255--281页)。

罗马尼亚电影可通过放映丹·皮塔和米尔恰·卡罗尤的《铁石般的婚姻》(1972)或广西安·平蒂利的《橡树》(1992)来了解,这两部感人的故事影片可代表罗马尼亚最优秀的电影制作。在伍斯特电影录像带目录中,有6部阿尔巴尼亚影片可资利用。可考虑观看《过去的传说》(D. 阿纳格诺斯蒂斯导演,1985)。

(完)

### ·简讯·

成龙身手不凡铸就终身成就

动作明星成龙在好莱坞已经打出一片天地,尤其是他在《尖峰时刻》、《西城飞龙》中展现的好功夫,确实让外国人目瞪口呆。

成龙的拳脚功夫最让人折服之处在于,一向讲求实力,从不靠特技效果哄骗观众。为此,在6月下旬开幕的美国洛杉矶第二届“世界特技大奖”颁奖典礼上,将授予这位武打奇才终身成就奖。由于成龙目前正在捷克布拉格拍摄《西城飞龙II》,“世界特技大奖”主办当局决定恭请成龙远从布拉格以卫星直播方式领奖。

成龙获知得奖消息后当场表示,无论是当演员还是武术指导,能得到“世界特技大奖”的终身成就奖,感觉就像是得到奥斯卡奖一般,他感到非常骄傲也非常感谢。

“世界特技大奖”至今虽然只举办了两届,每届获奖者都是大有来头的动作明星,去年第一届特技大奖得主就是阿诺德·史瓦辛格。“世界特技大奖”共拥有一十位有投票权的评审员,两届得奖者都是他们用锐利的眼光挑选出来的。(嘉 编)

## 第二届“三星数码影像大赛” 在京举行

文/本刊记者

由韩国三星电子株式会社主办、新浪网和中国教育报协办的第二届“三星 DIGITAL MAN 选拔大赛——三星数码影像大赛”于4月21日落下帷幕。

数码技术的普及使所有人都有了平等的权利——电影已经不是关在黑屋子里、由少数人拍给多数人



看的一件作品，而是一种更广泛的人际交流形式。在数码时代(DV时代)普通媒介对弱势群体的关注，是官方媒介作品始料未及的。人们将在生活中真真切切地感受数码技术对自身的影响。

本届大赛是在第一届“数码影像大赛”的基础上稍作调整后举办的。参赛片以剧情

片、纪录片、MTV和家庭录像为比赛单元，通过网上评选、普通公众评选和专家评定等三方面评判，共决出“数码奖”、“网民人气奖”、各单元金、银、铜奖等12项大奖，最高奖金为两万元人民币。

大赛吸引了来自全国各地的数码影像爱好者制作的百余部数码作品。制作者中有在校大学生、教师、公务员、音乐制作人等；他们的年龄从18岁到45岁不等。作品内容丰富，制作形式和风格多样，足以表明数码技术今天在中国的普及程度。大赛主办者还特邀著名导演张杨为本次大赛拍摄了一部30分钟的短片《太阳花》。