

2018年外国电影

关键词

□张晓东

“芳华”

当然,此“芳华”非彼《芳华》。《冷战》被宣传成波兰版《芳华》,其实不仅故事风马牛不相及,艺术水准也有极大差距。

帕夫利科夫斯基导演的上一部电影《修女艾达》已经告诉我们,他很可能把黑白镜头拍得很“美”,有时候简直有小众沙龙情调,但他知道度在哪里。《冷战》的黑白镜头依然迷人,但最吸引人的,是他的故事恰恰跳出了冷战思维的窠臼,不像滥俗的好莱坞电影,一拍东欧故事就是控诉古拉格惨绝人寰反人性等等,反正最后都要等待自由主义美国英雄去拯救。《冷战》这个故事更像塔尔科夫斯基的《乡愁》。《乡愁》里有句话,忘了引用谁的,“俄罗斯人是最不适合做移民的人”。放在《冷战》这里,好像可以扩展为,斯拉夫人是最不适合做移民的人。

帕夫利科夫斯基最聪明的地方当然是把故事的铺陈放在“获得自由”之后。昔日歌舞团的艺术家情侣先后逃出华沙,终于在巴黎相聚,这应该是滥俗好莱坞电影的结尾,但在这里只是开始:在自由主义之都巴黎他



《冷战》导演帕夫利科夫斯基



《冷战》电影海报



《冷战》电影剧照

们依然深感不自由,他们无法适应脱离故土文化土壤(这个理由成立,导演前面用了很大篇幅拍摄波兰民歌采风、玛祖卡等等元素,并且拍得很美很感人),美丽的波兰女神无法被法国文化真正理解,波兰音乐才子也仿佛和当年的肖邦一样(导演确实让这个演员演奏了肖邦的《夜曲》,有专业水准),虽然在法国女诗人怀里,他的波兰之心却始终无法释怀。于是他们相继离开,回到华沙,等着音乐家的是15年牢狱。女神委身于领导,换取了才子的减刑,出狱后他们在当初相遇的那个地方服毒殉情。

听起来似乎就是《乡愁》中那个农奴音乐家故事的现代版,明知道回去是什么样子的,却依然选择了成为囚徒。因为对一个艺术家的形而上意义来说,两边都一样,在华沙内身是囚徒,在巴黎精神是囚徒。

斯德哥尔摩综合症?非也。波兰电影从上世纪60年代起就已经拍了很多反乌托邦的故事。其中不乏杰作。但这种讲述,实际上从基耶斯洛夫斯基开始已经在改写了。帕夫利科夫斯基实现了艰难但还算成功的超越。但是他同时又堕入了另一种局限,即对

“爱情”的夸大。死亡即永恒,殉情才是对爱情最好的保鲜——这样的爱情不应当被赞许。

疏离

2018年的戛纳电影节是佳作较多的一届,两部亚洲电影,是枝裕和的《小偷家族》和李沧东的《燃烧》都赢得了良好的口碑。虽然前者看起来是暖色调,后者看起来是冷色调,但这两部影片有一个共同的深刻的现实主义主题:阶层的固化,以及人际关系之间的疏离。这类电影往往有一个问题,就是把“穷人”作为凝视的对象。这类电影常会变为观者欲望的释放、投射,沦为一种廉价的人道主义。但这两部电影对这个问题



《小偷家族》电影海报



《燃烧》电影剧照

而李沧东是一贯毫不留情的。在《燃烧》这个故事里,阶层之间的鸿沟是无法跨越的,不仅如此,那些试图跨越的人,要付出沉重的代价,因为这会被看作“僭越”。一心嫁给有钱人的底层女孩;对“有钱人”充满仇恨,却又暗地一直窥探,甚至不乏取而代之意味的穷小子;仿佛温文尔雅,对“穷人”彬彬有礼,但实际上无处在凌驾于他人之上的富二代——最后实际上三败俱伤。

疏离感,并不仅仅流淌在不同阶层之间,同一阶层的人们也并非“抱团取暖”。《小偷家族》中,为了一点微薄的薪水,洗衣店女工之间也不惜采用下作的手段。之所以“小偷家族”中这些没有血缘的人组成了一个可疑的“家庭”,正是因为他们都是被“正常”的社会秩序无情抛弃或无视的人。假如初枝没有接纳“小偷家族”,她也会像其他的空巢老人一样孤独地死去,多天后才会被发

凝视

虽然电影的本质经常被定义为“偷窥”,但有一些“偷窥”可能稍有不同。

2018年,以“阶层”为叙事重点的电影还真不少。首先奥斯卡奖的大热影片,阿方索·卡隆的《罗马》的故事虽然说的是上世纪70年代,但今天的观众对其的热衷度正是因为它提供了一种阶级流动的温情报告,但这份报告是可疑的。作为最符合好莱坞价值观和奥斯卡口味的导演,阿方索·卡隆自己亲自上手掌镜的影片在技术层面上几乎无可挑剔,意识形态上也完全“正确”,甚至可以说讨巧。比如,影片将少数族裔、女性、阶级这几个需要“正确”也必须“正确”的问题一网打尽。

《罗马》虽然收获赞誉良多,但如果我们仔细观察,还是能发现很多问题。这部以墨西哥历史为背景的电影,虽然看得出来导演宏大历史建构的意图,但其实只能算作导演的私人家庭相册,或者一道精致的墨西哥餐。原因其实也不复杂,只是因为他没有有效地建构起这段私人感情与观众之间普遍体验的关联。我们当然愿意相信,他与自己保姆之间这段无血缘但却超越血缘的浓厚情感,但这些都很难令人感动。当然我们可以理解为作者的克制美学,但更多原因还是来自于导演对另一个阶层的“凝视”,或者干脆说“偷窥”,在这个问题上,恐怕感到被导演所冒犯

“幸福”

要说2018年最好的电影,恐怕不能落下《幸福的拉扎罗》。

我似乎已经很久没有看过这样一部电影了,当时在电影院里只是感到被触动,但在回味之后,想大哭一场却哭不出来,只能默默流泪。

《幸福的拉扎罗》是年轻的意大利女导演、哲学学出身的阿莉齐·霍尔瓦赫的新作。但这已经是她的第三部电影,之前的每一部都引起了世界影坛的关注并多次获奖。从影像风格上看,这部影片仿佛是罗西里尼和帕索里尼的延续(拉扎罗那副中了魔咒般的神情,是不是在《定理》中曾经见到过?),又兼有德·西卡的某些特质

(回想一下《米兰奇迹》),而霍尔瓦赫之前的《奇迹》又充满了费里尼的气息。可以说,阿莉齐·霍尔瓦赫是意大利电影优秀传统的继承者。

这个故事,讲述了一个关于“跨阶级的友情”。

上世纪80年代末,意大利还有与世隔绝的村庄,处在封闭的接近奴隶制的统治下。奴隶主兼资本家女侯爵控制奴隶们种植烟草以谋取暴利。只有她的儿子、摇滚青年唐克雷蒂明目张胆反对她,村里有一个纯洁得近乎白痴的小伙子拉扎罗,被唐克雷蒂选中“绑架”自己(实际上是要敲诈他的亲妈一笔钱),欺骗他说他们是同父异母的兄弟。警方发现了这里的秘密,就在他们采取解救行动的同时,拉扎罗却失足掉下了悬崖。当他醒后,却已经穿越到几十年后的大都市(显然在导演镜头里这是米兰、都灵和罗马的混合体),他发现几十年前被“解救”的村子里的人并没有过上好日子,而是更穷了,是游走在城市最底层的贫民,靠诈骗、偷窃为生,唐克雷蒂已经沦为一个颓唐的老酒鬼,被银行没收了全部财产。拉扎罗依然深信“兄弟”的说法,在发觉自己被欺骗后,他第一次流下了眼泪……

虽然影片展现了奴隶与奴隶主、剥削与被剥削的关系(女侯爵有一套迷人的关于剥削的说辞:我们剥削这些穷人,而他们不是也在剥削更弱势的人,比如那个小伙子(即拉扎罗吗?)),但导演的重点并不限于现实中的斗争,虽然斗争是欧盟电影近些年重要的内容。所以法国《电影手册》刊登的论文批评拉扎罗,当穷人们已经联合起来决定“占领”时,拉扎罗却站在错误历史的一边,要求银行把钱还给他以前的主人——历史进步论的观点,正是这部电影的反面。拉扎罗是所有人的忠仆,但他又不是任何人的仆人——这要在更高的层面上去理解。拉扎罗的形象与“拉撒路的复活”的故事有一种密切的指涉关系,那么,他是个近乎圣徒的白痴,还是近乎白痴的圣徒?可能他更像是阿辽沙(《卡拉马佐夫兄弟》)与梅诗金公爵(《白痴》)的混合体。有评论家认为,陀思妥耶夫斯基小说中梅诗金公爵最后的那个结局,说明了人道主义的破产,恰恰说明了我们需要重估已有价值体系,包括对人道主义的重新思考,而拉扎罗最后的死亡也同样见证了人性:人性,原本就是“太人性的”,正因如此,我们才需要坚定地站在“狼性”和“丛林法则”的对立面。而导演对“幸福”的定义本来就是带有神圣意味的,虽然是悄声细语的、轻柔的,却是坚定而有力的。



《幸福的拉扎罗》电影剧照

十七号观影室

《罗马》:虚置的“主角”与触不到的往事

□苏 往

继以4.4分破场刊纪录的好成绩夺得第75届威尼斯电影节金狮奖后,阿方索·卡隆导演的新作《罗马》又拿到了第91届奥斯卡金像奖10项提名,其中不乏最佳导演、最佳影片等重要奖项,当下正是领跑颁奖季的“宠儿”。

事实上,此片与那座意大利名城没有任何实质关系。《罗马》以印第安土著女孩克里奥的视角切入,截取了墨西哥城一个名为“罗马”的中产阶级街区一户人家在1970-1971年生活的横断面:克里奥当住家保姆的医生一家,男主人另结新欢并且完全弃家庭于不顾,女主人索菲娅挽回无果,一度濒临崩溃,而克里奥意外怀孕后也被男友冷酷抛弃。女主人逐渐打起精神,准备重返职场,养活4个孩子,同时一直在帮助克里奥,让她安心在自己家里待产。就在临产前选购婴儿床时,克里奥在一次街头抗议的清场行动中受惊,提前临盆,又因混乱局面导致的交通堵塞延误了就医,最终在医院产下了一个死胎。片尾,一次海边的短途旅行中,克里奥救了险些被海浪卷走的两个孩子,女主人带着另外两个孩子赶来,6人在海边紧紧相拥。克里奥就此解开了自己的心结。

克里奥的原型正是卡隆儿时的保姆莉波。他说,《罗马》九成的场景来自他的记忆,“有些直接,有些则迂回,但都是关于那个塑造我的时代,或者说塑造墨西哥的时代,那正是墨西哥漫长时代变迁的起始点”。卡隆是女主角雇主家的小孩之一。这是一部导演拍给自己的私人电影。

不过,在笔者看来,作者属意的“主角”,不是第一人称视角的保姆,也不是女主人,更不是童年的小卡隆,而是一个时代。影片的题眼正是克里奥的“死胎”,隐喻墨西哥胎死腹中的革命往事。另一个片名《墨西哥城68》清晰地指向了卡隆的野心:1968年10月,第19届夏季奥运会在墨西哥城举

办前夕,社会矛盾集聚,学生们喊出了“不要奥运要革命”的口号,数百名学生和抗议者一夜之间在市中心北边的特拉特洛洛科公共屋被杀,史称“特拉特洛洛科之夜”。《罗马》绕过这一时间节点,试图去刻画被它塑造出来的那个时代。

在技术层面,卡隆用黑白影像成功地复活了寄托他童年时代的“罗马”,他淘来了各种旧物件,启用大量的群众演员穿梭其间,让它们鲜活起来;故事有条不紊,徐徐推进;人物情感,尤其是克里奥和孩子们之间的情感因真实而动人。整个观影过程是舒缓而愉悦的。然而,在《罗马》里,我看到旧街区,看到卡隆的童年回忆,看到街头的躁动甚至混乱,但我没有真的看到1968年阴影笼罩下的墨西哥城,对于作者以及经由作者的眼睛想一窥究竟的我们,那依然是一座看不见的城市,一段面目模糊的历史。街头冲突的大场面也只是布景板罢了。

看了《罗马》,我们明白了《地心引力》最后一个场景里行走在天地之间、顶天立地的“女巨人”,原来是小时候为作者撑起一片天的坚强女性们。有人说,《罗马》用女性主义照进乱世的现实。我想说,《罗马》有女性主义,但是没有照进现实。

两个不同阶级的女性角色如何遭遇人生困境,又如何相互扶助,一起走出风雨,是《罗马》的故事主线,也理应是帮助观众打开时代之门的一把钥匙。可惜的是,《罗马》对两性情感以及同性友情的表达,差不多流于近乎“四条腿的好,两条腿的坏”的简单二元对立。



《罗马》电影剧照

索非娅的丈夫和克里奥的男友,不仅是情感的背叛者,而且对处于弱势的女人孩子一渣到底。作者在层层铺排这两个角色对亲生骨肉的冷酷无情时,全程没有让角色有一点点游移不定,没给他们一点机会流露人性:作为家庭唯一的经济支柱,医生不仅离开家庭,连家用也一分不给;克里奥去找混混男友告诉他怀孕了,对方立刻起她走,不走就要打她。他们的“坏”,除了人品不好、不负责任,找不到其他的支撑点,或者只能从他们身为男人的身份去理解了。

相应地,两个女性角色对人的“好”,也同样找不到支撑,只能从人品和责任感去理解。比此片中两性情感更复杂的是,克里奥和索非娅之间的情感联系跨越了阶级,而在两人以及克里奥与孩子们的相处中,作者完全没有刻画这种阶级差异是如何作用的。这些正面人物之间给予彼此的温情——保姆爱护孩子们,女主人照顾更弱势的保姆,似乎只是提纯的人类情感,不掺杂其他的考量。比如,克里奥担心过自己因为怀孕被解雇,可索非

亚在失去经济来源的情况下,对于留下克里奥并且贴心地帮助她没有一点犹豫,像男性角色的“恶”一样纯粹,不掺杂质。

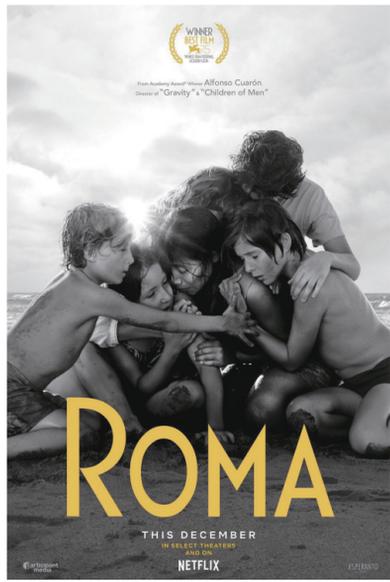
这样处理不是不可以,但是如此一来,主线情节几乎完全由二元对立的两性关系来架构。叙事再优美,也是单薄无力的。当然,《罗马》里也有对引发



《罗马》电影剧照

革命的社会矛盾进行侧面渲染,主要集中在乡下农庄过圣诞节的段落里:言语间提到农民的土地被大量兼并,精英阶层在漂亮的客厅里欢度节日,而作为仆役的土著农民们只能待在简陋的后厨。可是,这些小的情节片段,包括克里奥家人的土地被兼并,没有一处是推动主线情节、引发人物成长变化的,即使写影评时可以作为漂亮的例子一一列举,揭开那层华丽的包装,终究只是匠气的点缀。

作为“主角”的时代被虚置,还有一个重要原因是“我”的隐匿。在4个孩子中,观众知道哪一个卡隆自己,但是《罗马》里并没有“我”,如果不是知道卡隆小时候的梦想是宇航员,而电影里也有个爱穿宇航服的男孩,很难从3个男孩里把他认出来。我们完全不知道,纷乱的事世对儿时



《罗马》电影海报

的“我”有怎样的触动以及成年后的“我”怎样看待那时候的自己。《罗马》丝毫没有借用“我”的眼睛看过去,只用了克里奥一个人的视角,而“我”又了解克里奥多少呢?在作者的镜头下,这个姑娘对那个时代其实毫无看法,在我看来这几乎可以算作一种无意的傲慢了。她只是一个善良的保姆,惟一担心的是孩子,她自己的孩子以及雇主的孩子。在这一意义上,《罗马》都不能说是一部自传体电影。

从《人类之子》到《地心引力》,再到《罗马》,卡隆反复将新生命的孕育作为题眼(其中《地心引力》是女主角的“重生”);反复在讲,女性的力量是治疗人间创痛最好的灵药。带着这个不变的情愫切入上世纪70年代初的墨西哥,却始终保持局外人的姿态,革命往事对于作者只能是触不可及的。