

## 欧洲经典的光影转世（之四）

2015-05-23

不错，或许正如在索科洛夫所说：即使在斯大林时代，人们仍可以选择或拒绝出卖[1]；但他没有、也不能回答的是，那并非 20 世纪历史中唯一的极端时刻：试问，为德国侵略、占领国家的犹太人有怎样的选择和可能？他们并未投票选出希特勒和纳粹党（是否多余的提醒：奥斯维辛集中营修建在波兰，而非德国）。或者，1937 年南京城内的中国平民与难民，1945 年日本广岛、长崎，在自天空落下的两枚核弹的覆盖、辐射范围内的平民，究竟有怎样的选择？1965 年，“文革”在中国一触即发，成千上万的人“造反有理”，那有是怎样的意义上的“屈从”？甚或 1973 年，皮诺切克军事政变后，智利自由（而非左翼）知识分子和中产阶级？或卢旺达大屠杀中的“图西族人”？从某种意义上说，20 世纪的炙烈和残酷，正在于“别无选择”与“人”的死亡。

换一个角度，20 世纪的“世纪病”，事实上并非“哈姆雷特的瘫痪”或“浮士德的书斋与沉思”，相反，正是人类应对危机的巨大抉择与极端行动。无需赘言，希特勒及纳粹法西斯主义在德国的兴起，二战的欧洲战场及灭绝犹太人的大屠杀，正是对一战之德国战败、国际共产主义运动在欧洲的勃兴的回应与选择；而俄国革命的爆发，则是对一战的别样回应和 20 世纪人类的最重大的、全球资本主义之外的最大选项的出现与首度成功；日本则是成功践行帝国主义逻辑的亚洲（也是非西方国家）首例，它在将大半个亚洲征服在暴行之下的同时，发动太平洋战争，令其成为名符其实的世界大战。换言之，希特勒及纳粹主义、列宁与俄国革命及共产国际（第二国际与第三国际）、天皇裕仁与日本军国主义（尽管东条英机或许是更为恰切的选择）所代表的正是历史的（包括个人的，尽管后者微不足道）重大抉择与转向，那绝非某些个人，无论是多么著名或重要的人（及其所谓“屈从”）所可能予以有效阐释。

况且，两次世界大战及其中间俄国革命的爆发、德国法西斯主义的兴起；终结资本主义的实践：革命或国际共产主义运动，并非觊觎、攫取权力的悲剧，而是权力的内爆。似乎可以再度引证 20 世纪 60 年代，引证那场以欧美为主舞台的“无双的革命”：因为那是一次“想象力”之“夺权”，是“不为面包，为蔷薇”的抗争。如果进而扩展到圣雄甘地、马丁·路德·金重写了“人的尊严与权利”、切·格瓦拉再出发、美国的反战运动，美国记者对美军美莱村暴行的揭露，红卫兵运动，东欧和第三世界的学生运动……。在两大阵营对峙之畔，处处是反制行动，文化的反文化运动。正是这些反抗与颠覆权力的行动，事实上终了浮士德的书斋、舞台，质询着诸如“围海造田”的奇迹；一度凸显并最终耗尽了存在主义的激情。因此，20 世纪的故事或许可以从任何版本的《浮士德》开始，却无法以其作结；因为那不仅是缘木求鱼，而且是字面上的“自相矛盾”。即使在索科洛夫自己的叙事/历史逻辑内部，那也只能是意义的“短路”。可以说，“权力四部曲”或《浮士德》之为前社会主义国家艺术家、知识分子的后冷战电影书写，正凸显了此间深刻的社会、文化症候：一边是囿于自身的、曾经红色暴力的创伤经验，因而丧失了对 20 世纪的全球历史的反思能力；一边则是出自曾经的内部、现实抗争的需要，将冷战胜利者逻辑的深刻内化，无疑将极大地限制其现实的穿透力与未来的想象力。

然而，当我们再度将关注转移向索科洛夫之《浮士德》的“电影的事实”，则或许将借此展开另一个不同的面向，一份后冷战之后的世界文化境况。被目为“塔尔科夫斯基的精神继承人”的索科洛夫，其立足欧洲影坛的起点之一，正是他作为前苏联之“（被）禁片导演”的身份。如果说，诸如《俄罗斯方舟》等实验性（长镜头一镜到底）艺术电影为他背书了欧洲电影艺术家的地位，那么，正是权力三部曲及他的传记/纪录片：《对话索尔仁尼琴》、《对话肖斯塔科维奇》、《对话塔尔科夫斯基》，确立他作为 20 世纪欧洲政治及苏联（抗衡）

文化的结算者（如果不是清算者）的身份。然而，极为有趣的是，“权力”序列的终曲《浮士德》的制作资金，高达 1,200 万欧元的预算全部来自当时的俄国总理、昔日的、也是今日的俄国总统普京的一力资助[2]。英国媒体“表情”暧昧地称普京为“《浮士德》的匪夷所思的政治保护人”[3]。而这部俄国独资的德语片可称文化全球化的范例之一，影片拍摄制作历时两年之久，外景地分布在德国、捷克、冰岛各地；俄罗斯导演、法国摄影师、德国的演员阵容，捷克的工作团队。影片的制片人在威尼斯电影节上的接受采访时表示：“本片是一个大的俄罗斯文化项目，普京把本片看成是向欧洲传递和介绍俄罗斯精神文化的一种途径，并为欧洲和俄罗斯文化在融合方面起到促进作用”[4]。

此间的症候意义昭然若揭又耐人寻味。其一，便是索科洛夫“带点耻感”[5]的陈述：“这很讽刺，一个如此位高权重的人帮完成你表现权力中人的作品”——反权力的权力之作？其二，则是 19 世纪俄罗斯文化（且不论同样斐然的苏联文化）事实上自成宝藏，但“传递和介绍俄罗斯精神文化”却需借重德国经典。而 20 世纪历史上俄苏与德国最突出的连接便是二战的胜利者与失败者的组合。但在今日地缘政治、毋宁说资本政治的现实中，却是置身于后起直追的“金砖四国”的俄国和德国主导的欧盟之间的微妙张力。这无疑是另一重冷战的胜利者与失败者冷酷逻辑的证明。当然，或许南希·康迪的论述更贴近索科洛夫之《浮士德》的文本意义：它是关于俄罗斯的欧洲身份、以及欧洲（/欧盟？）是否认可俄罗斯这个置身欧亚大陆的东正教国家的欧洲位置的表述。因此，这部俄罗斯电影，首先是一部欧洲电影[6]。“权力四部曲”似乎再度告知：不仅昔日苏联，而且是今日俄罗斯，已丧失或曰放弃了其历史叙述的主体位置，遑论别样的逻辑。

然而，于笔者说来，有趣的并非后冷战逻辑中的指认、审判系统：依据资本来源和现实政治结构指认、评介艺术家与艺术品。资本与政治无疑是艺术的极为重要的参数，但并非唯一参数。但正是此间的怪诞组合与张力：索科洛夫仍在不断重提的自己的昔日“政治异见者”的身份，与因纪录片《柏林墙》而再度沸沸扬扬的普京的昔日 KGB 高官及东德秘密警察领导人的身份、以及西方媒体关于普京之为“独裁者”、“新沙皇”的口诛笔伐，却无碍《浮士德》的威尼斯完胜，间或向我们明确的提示与标识着一个后冷战之后的时代的莅临。冷战之胜利者审判革命与失败者，原本无外乎是为了告别、葬埋冷战的历史的记忆——“结束了！就像从未发生！”于笔者，显而易见的是，造成 20 世纪之“极端的年代”，造成了冷战之人类分裂、对峙的危机和问题，并未、也不会因冷战、20 世纪终结而获得减轻或解决；唯一的不同，是人类整体地丧失了终结资本主义的解决方案及动能。在这里，索科洛夫“权力四部曲”的意味，则不仅是在打开褶皱的同时，扁平或封闭了历史的视野，而且在于暴露了 21 世纪，全球资本主义的新时代，单纯而暴力的主流逻辑之下/其外的、更深刻的文化脱节与失语。不仅是 20 世纪历史、19 世纪文学的逆接，而且是苍白的文化逻辑主导的 20 世纪历史叙述：不是政治领袖而是个人/“普通人”；不是历史转折的时刻，而是面对死亡试图攀援生命的徒劳；不是灵魂、理想，而是脆弱而速朽的肉体；不是公共性与政治，而是个人化的“作者电影”。一如索科洛夫自己的表述：“历史一如艺术，没有过去和未来，只有现在。”[7]以历史之名否决历史，以非政治之名践行政治，以个人——20 世纪激情与暴力的残骸来复活“世俗”、肉体与日常生活……，在这里，已不仅是前社会主义国家中知识分子与艺术家的文化盲视，不仅是其后社会主义政权的政治选择或别无选择，而且是 21 世纪未来视野彻底阻塞的社会困局。

### 结语：文化的位置

与《浮士德》的众口皆碑与市场落寞不同，2012 年柏林国际电影节金熊奖得主《凯撒必须死》在全球艺术电影市场上掀起了小小热潮的同时，毁誉并至。否定者的主要观点在于，为影片授奖的理由更多表达了道义性的同情，而非着眼其艺术成就。安慰奖一说的依据，一则是影片的导演保罗和维托里奥·塔维亚尼兄弟，80 高龄再度执导，一则是影片的全部演员均

为意大利监狱在押的重刑犯：黑手党、毒贩、杀人犯……。而褒扬者则认为，影片的获奖可谓名至实归。这不仅在于导演借重 20 世纪中叶、一度颇为时尚的彩色、黑白混用的影像形式，再度建立了影像内部的虚构/幻象与真实的参照；亦不在于这对兄弟导演颇为出色地令一群难称俊朗、十足业余的“演员”渐次传递出莎剧演出的迷人氛围；而在于影片剧情的初始设定：为监狱重刑犯举办的戏剧工作坊，令莎士比亚特殊的名剧之一《裘里斯·凯撒》的排练/串演，与监狱空间、演员的身份、不如说是社会处境，碰撞出巨大而饱满的银幕张力。摒弃了颇具诱惑力的套层结构——“剧中剧”、“片中片”的选择，求助于《裘里斯·凯撒》的角色与扮演者身份的对位或错位，而是在莎剧《裘里斯·凯撒》的剧情与影片《凯撒必须死》的逼仄幽闭的监狱空间之结构性参照中，以某种不无怪诞的悖谬，令古老莎剧获得了奇特的生机。

然而，正是《凯撒必须死》作为影片与电影的事实的成功，令笔者再度思考：21 世纪、后冷战之后的世界上，“文化”的位置究竟何在？需要指出的是，“文化”在 20 世纪、尤其是后半叶的突出而重要的位置——从文化研究作为前沿学术领域的勃兴，到欧美社会运动事实上具有清晰的、葛兰西所谓的“文化革命”的意味，固然出自冷战的政治、军事制衡或曰僵局，放大了意识形态的对抗与争夺的意义，令“文化”成为了一个具有充分政治性与社会实践性的场域；另一边，正是天下二分、水火不相容的格局，事实上令多种“第三种”位置或选择成为具有批判力与创造性的动能，而这种力量经常同时成为一种“文化”的新形态与可能性：20 世纪五六十年代之交的欧洲的新左派，欧美的波普艺术，第三世界的思想家：法农与其反殖民理论，切·格瓦拉与他的游击中心论，日本成田机场抗争及小川绅介的纪录片，意大利新现实主义、法国电影新浪潮与电影作者论、德国新电影及苏联的文化“解冻”时期……。20 世纪后半期，文化的突出位置，还在于此时文化的角色选择是实践社会批判与倡导社会变革，因此，才可能与社会的政治、经济实践产生丰富的对话与互动关系。此间，一个多少带有讽刺意味的事实是，20 世纪批判与创造性文化尽管大都选取第三种位置，在否定、拒绝资本主义的同时，批判斯大林主义的苏联；但无论是资本主义阵营内部的左翼力量，或是社会主义阵营内部的持不同政见者，其批判或对抗的力度与有效性，事实上依托着冷战格局下的某一阵营的政治实体的存在。因此，当冷战终结，资本主义全球化成了无选之选，文化便回归“正常”：在某种无需明确的政治依附的位置上，为诸种权力结构提供合法性论证（尽管对于新自由主义的政治逻辑而言，这份论证也并非必需）或诸如此类的帮闲之用。毋庸置疑，抗衡/批判性的文化依旧存在，而且继续其奋力抗争，但失去了其政治实体的依托、亦缺少有效的社会愿景，其意义和作用便遭大幅折扣。庶民们当然可以言说，而且始终在言说，但遭到大众传媒的无视、摒弃——如果不说是遮蔽，这类言说只能是我们这个分外喧闹的声音空间中遥不可闻的“背景噪音”。冷战、后冷战、后冷战之后，文化位置的变化例证之一，便是全球艺术电影、欧洲国际电影节的功能角色的渐次苍白与暧昧。

曾经，欧洲国际电影节是全球艺术电影面对、并尝试抗衡好莱坞的窗口及路径（尽管是窄门与蹊径），大都分享着欧洲“新左派”的政治立场与社会位置，保持着对资本主义、至少是对现代性的批判；最低限度，是在呈现着弥散欧美世界的现代病：历史行动力的丧失，精神的瘫痪，社会交流的阻断，异化、疏离间的“安详”。70 年代以降，国际电影节的重要功能之一，是向欧美世界引介第三世界电影与电影艺术家。尽管后者的社会功能、尤其是对第三世界电影及电影艺术家的功能相当复杂，但它毕竟多少履行着向西方世界提示第三世界的存在及第三世界的苦难与问题的作用。然而，伴随着冷战终结，20 世纪的最后十年间，世界文化的奇观之一，便是欧洲国际电影节与好莱坞、欧美左翼力量与全球右翼主流在面对昔日社会主义阵营的议题上首次达成了近乎一致的政治表达：那便是为昔日社会主义阵营（此时名为独裁政体）的坍塌而欢呼，审判失败者（或尚未失败者——诸如中国）的罪行，或重新讲述“欧洲故事”：欧洲弥合的故事（诸如基耶斯洛夫斯基之《三色》或《窃听风暴》），因而

也是胜利者的故事。而进入 21 世纪之后，欧美批判性或替代性文化(包括欧洲国际电影节)，渐次丧失了其明确的价值定位及指向。在此，《凯撒必须死》再次成为一个有趣的例证。作为欧洲著名左翼导演的塔维亚尼兄弟，事实上一以贯之地坚持着其社会文化选择：对底层、边缘群体的认同与关注；《凯撒必须死》的拍摄，与其说是又一次莎剧的电影改编，不如说是对重刑犯出演莎士比亚这类社会事件的瞩目[8]。在柏林电影节的颁奖仪式上，保罗·塔维亚尼的致辞被广为引证：“我们希望电影放映后，观众会对自己或周围的人说，……就算是重刑犯、终身囚徒，他们依然是人。”[9]维托里奥·塔维亚尼则逐一宣读了参演囚犯的名单并向他们致敬。毋庸置疑，笔者认同并赞赏 80 高龄的塔维亚尼兄弟的坚持：或遭终生监禁的重刑犯与莎剧，尤其是正义、高尚的“罗马人”布鲁图及其刺杀凯撒行动的相遇是动人的、携带价值颠覆性的；成某种既定的社会性反人“依然是人”，无疑是一份社会文化的抗衡。然而，如果不再有对犯罪之社会成因的追问，不再有对国家机器的暴力特征的指认与质询，类似他们“依然是人”的表述又究竟意义何在？所谓“人”，不仅是福柯所谓的画在海滩上的面庞，而且是现代社会之政治体制在的主体：公民。现代社会之“人”，原本是以种种非人、反人，社会性的魍魉鬼魅为镜子方才获得确认的。于是，如果没有另类价值系统的存在，如果没有别样的社会愿景，被剥夺了公民权与自由的囚犯，在何种意义上“依然是人”？监狱戏剧工作坊、莎士比亚、或布鲁图之自由旗帜的意义何在？——作为“狱中文化生活”，或美育？以“自由”为规训，出演抵抗获取臣服，是今日社会文化的悖谬，也是今日文化位置的尴尬。然而，当资本主义全球化再度浩浩荡荡，势不可挡，与此同时，其内在危机的深化及环境、能源危机的凸显，已然显现了某种文明的尽头（如果不说是“末日”）。当此之际，重新思考和确立文化的位置，以别样文化开启别样的社会实践空间，以别样路径去想象人类的未来，变得颇为急迫而重要。现代欧洲经典，在近乎无尽的重写、或曰光影转世间所形成的羊皮书，或经由不同的文化实践所开启的书写界面，依旧是可以预期并借重的文化可能。

2013 年 1 月初稿于北京

2 月完稿于纽约格林威治村

---

[1] Steve Rose, Aleksandr Sokurov: Delusions and grandeur, The Guardian, Nov. 14, 2011

[2] 据中外媒体报道，2009 年，索科洛夫应邀造访普京郊区住宅，谈及《浮士德》的拍摄计划，普京表示了极大的热情，唯一的希望是影片作为俄国电影出品。一个月后，普京故乡圣彼得堡一个“神秘”的、“此前不为人所知的”“大众媒体发展基金”拨款 800 万欧元用于制作《浮士德》。其后期制作的短缺部分则再次由普京即时倡导成立的“俄罗斯电影制作基金”赞助。而影片在威尼斯获奖之后几分钟，普京便亲自致电祝贺。

[3] Geoffrey Macnab, Alexander Sokurov: The Russian auteur and his Faustian pact with Putin, The Independent, Nov. 25, 2011. 标题颇有深意。

[4] Nick Holdsworth, 'Faust' finishes Russian 'trilogy'. Variety. Dec. 5, 2009.

[5] Nick Holdsworth,