

人文科学译丛·主编 汪民安 张云鹏

Béla Tarr, le temps d'après

Jacques Rancière



## 贝拉·塔尔：之后的时间

〔法〕雅克·朗西埃 著

尉光吉 译

Béla Tarr, le temps d'après

Jacques Rancière

贝拉·塔尔·之后的时间

[法] 雅克·朗西埃 著

尉光吉 译

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

贝拉·塔尔：之后的时间 / (法) 雅克·朗西埃著；  
尉光吉译。—郑州：河南大学出版社，2017.4  
ISBN 978-7-5649-2823-0

I. ①贝… II. ①雅… ②尉… III. ①电影评论—匈  
牙利—现代 IV. ①J905.515

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 097393 号

*Bela Tarr, le temps d'apres* by Jacques Ranciere

© Capricci, Paris, 2011

Simplified Chinese translation copyright © 2017 by HNUP

Simplified Chinese language translation rights arranged through Divas  
International, Paris

巴黎迪法国际版权代理 ([www.divas-books.com](http://www.divas-books.com))

All rights reserved

豫著许可备字 -2016-A-0381

贝拉·塔尔：之后的时间

著者 [法]雅克·朗西埃

译者 尉光吉

责任编辑 李冬梅 刘淑颖

责任校对 乐华

封面设计 周伟伟

---

出版 河南大学出版社

地址：河南省开封市明伦街85号 邮编：475001

电话：0378-2825001 (营销部) 网址：[www.hupress.com](http://www.hupress.com)

制作 北京大观世纪文化传播有限公司

印刷 河南瑞之光印刷股份有限公司

版次 2017年8月第1版 印次 2017年8月第1次印刷

开本 787mm×1092mm 1/32 印张 4

字数 43千字 定价 35.00元

---

版权所有，侵权必究

(本书如有印装质量问题，请与河南大学出版社营销部联系调换)

## 目录

一、之后的时间	1
二、家庭故事	13
三、雨的帝国	33
四、骗子，傻子，疯子	51
五、封闭之环，敞开	87

## 一、之后的时间

同家人在一起的夜晚。电视上，一个解说员概述官方版本的人类历史（*histoire*：故事）。有过原始人、封建主义和资本主义。明天会是共产主义。目前，社会主义正为共产主义铺垫道路，因此，它并且必须同它的对手，资本主义，做艰苦的斗争。

这是 20 世纪 70 年代末匈牙利的官方时间：一个带有明确定义的阶段与使命的线性时间。《积木人生》（*Rapports préfabriqués*）里的父亲为他的儿子转达这些教诲。他没有说自己的想法。但对观众而言，有一件事是肯定的：不论是父亲的行为，还是叙事的安排，都没有把这个时间模式作为其

标准。的确，在电影开头的几分钟里，我们看见他离开妻儿，而不顾妻子的泪水，甚至不回答她问自己为何离开的问题。表面上看，他已经回来了，或者还没有离开。而这个行动的展开远远地偏离了时代和使命的官方秩序。接着前面的段落，他和他的负责监管发电站的同事们在有轮子的办公椅上进行了一场即兴的足球赛。然后，我们看到他在一个游泳池的门口，在工厂烟囱的阴影下，抛开自己的妻儿，走去和一个朋友说话，后者认为，当一个人再也不能把天上的云和工厂里的烟分开的时候，他就该走了。

“我们的时间已经逝去”，当他的妻子在理发师的风罩下回忆那标志了其青春之幸福岁月的欢闹的舞蹈时光时，她这样评论道。接下来在餐馆的舞会上的事情证明了这一点，在那里，她的丈夫把她留下独自喝酒，却邀请另一个女人跳舞，或同一群男性合唱队重复怀旧的副歌：圣灵降临节枯萎的玫瑰或被风吹走的秋叶。之后，电影把我们带回到片头之前，宣告了丈夫的离去和离去

的原因：通过到海外工作来赚大钱的可能。或许，一年内买一辆汽车；两年内，一栋房子。妻子徒劳地用团聚的幸福来反对丈夫的消费主义梦想：他还是会离开，正如我们知道的，因为我们已经看到他离开。就我们自己而言，我们徒然地相信离别的不可撤销。在被抛弃的妻子流泪的特写镜头之后，电影，没有任何的过渡，转向了一个商店的长镜头，在那里，夫妇俩又在一起，获得了一台具有十八种程序的洗衣机。最后的镜头表明他们坐在一辆卡车的平台上，身旁是他们新兴繁荣的这第一个象征。

1981年上映的《积木人生》是贝拉·塔尔的第三部电影，它被拍摄并导演于社会主义的匈牙利。叙事的展开已然指向一个巨大的差距，即官方的生产和管理计划，与生活时间的现实，与年轻一代男男女女的期待、渴望、幻灭之间的巨大差距。这两种时间性之间的张力不仅用年轻的贝拉·塔尔自己所允许的现在与未来的官方版本，指示了它们之间的裂隙，它同样允许人们对电影



---

“他们坐在一辆卡车的平台上，身旁是他们新兴繁荣的这第一个象征。”



制作者作品的时间发展进行了一种再次的思考。贝拉·塔尔的作品 (*œuvre*) 一般被划分为两个主要的时期：首先是愤怒的年轻导演的作品，他同社会主义匈牙利的社会问题做斗争，想要撼动官僚体制的日常程序，并质疑传统的做法：保守主义、自我主义、男性统治、对异类的排斥。其次是成熟的电影，伴随着苏联体制的崩溃及其幻灭的资本主义结局，那时，对市场的责难已经取代了对国家的责难：在越来越黑暗影片里，政治被还原为操控，社会的承诺被还原为一场骗局，而集体被还原为一个野蛮的群落。从一个时期到另一个时期，从一个世界到另一个世界，场面调度 (*mise en scène*) 的风格似乎也发生了完全的改变。年轻的电影制作者的愤怒被转达为一台手持摄影机的唐突的运动，它在一个紧绷的空间中从一个身体跃向另一个身体，并尽其可能地贴近面孔，以仔细地查看他们的表情。成熟的电影制作者的悲观主义流露于漫长的段落镜头，它们探索着那些在孤独中自我封闭的个体周围的空洞景深。

但贝拉·塔尔一再告诉我们：在他的作品里，没有一个社会电影的时期和一个形而上学与形式主义电影的时期。他拍摄的总是同一种影片，他讲述的总是同一个现实；他只是每每进行了更深一点的探索而已。从第一部影片到最后一部影片，故事总是关于一个被打破的承诺，一场回到了出发点的旅程。《居巢》（*Le Nid familial*）向我们展示了年轻的夫妻，拉西和艾伦，徒劳地围着售房处，希望得到一间公寓，好让他们逃离父母家令人窒息的氛围。《都灵之马》（*Le Cheval de Turin*）向我们展示了一对父女，他们在一天清晨收拾自己微薄的财产，以离开贫瘠的土地。但越过同一个地平线（我们看见他们在那背后消失），他们再次进入视野，朝相反的方向走去，回到了房子里，卸下那天早上收拾好的东西。两者的差别恰恰在于，任何的解释都没有价值：不再有任何迟钝的官僚体制，不再有一位暴虐的继父封堵了通往应许之幸福的道路。迫使个体离开并把他们再次送回家的，是同一个被风刮过的景象。从社会到宇宙的

转变，导演情愿这样讲。但这个宇宙不是纯粹静观的世界。它是一个绝对现实的世界，绝对物质的世界，被剥夺了一切让纯粹感官迟钝的东西，正如只有电影能给它提供的。

对贝拉·塔尔来说，问题不是发送一个关于幻觉之终结的讯息，最终也不是发送一个变成关于世界之终结的讯息。问题只是拍摄“美丽的影像” (belles images)。影像之美从不是一个目的。它只是对一种忠诚的回报，即忠诚于人们想要表达的现实，忠诚于人们在表达现实的过程中所采用的手段。贝拉·塔尔从未停止对两个极其简单之观念的推敲。他关注的是：给出人们生活之现实的可能最精确的表达。他是一位完全致力于其艺术的电影制作者。电影是一种关于可感之物的艺术。不只是关于可见之物。因为1989年以后，他的所有电影都是黑白电影，因为沉默在这些电影中发挥了越来越大的作用，据说，他想要把电影带回其沉默的本源。但沉默的电影不是一种关于沉默的艺术。它的原型是符号语言。沉默只在

有声电影中具有切实的威力，这得益于沉默给出了摒弃符号语言的可能性，给出了让面孔通过扭转其秘密所需的时间——而不是指示情感的表情——来说话的可能性。贝拉·塔尔的影像从一开始就和声音紧密相关：从早期电影的喧哗中，浮现了人物的抱怨，无趣小调的歌词开动了身体，而情感被置于脸上；后来，在悲惨酒馆的凄凉冷漠中，一个手风琴师让众人的身体发狂，继而，手风琴柔和的乐音静静地陪伴着他们被毁坏了的梦想；风雨的嘈杂带走了词语和梦想，把它们丢弃在水坑中，那里有群狗抖落自身的雨滴，或者，让它们飞旋着穿过街道，夹杂落叶和石屑。电影是关于影像和声音之时间的艺术，是一种发展运动的艺术，这种运动在一个空间里建立了身体之间的关系。它不是一种无言的艺术。但它也不是关于叙述和描写之言语的艺术。它是一种展示身体的艺术，身体通过言说的行动，通过言语对其施加影响的那一方式，在其他的身体中表达自己。

存在着两种有关言语的伟大艺术。一种是文

学，它描述我们看不见的东西：它所想象的事物之表象和虚构的人物的感受。另一种是修辞，它通过激发行动的动机，或提前概述行动的结果，来催促行动。它们分别以自身的方式使用另一种艺术。修辞从文学中借用必要的色彩，使承诺变得更为可感，使行动变得更加可信。而文学乐于从词语的承诺和抵触行动的现实之间的裂隙中，精心打造故事。正是在这样的裂隙里，富有行动精神的虚构作品找到了其主导的原型。在如是的虚构中，对骗人之承诺的谴责被呈现为鼓励，即鼓励人们为一个不同的未来而工作。如此的批判，有可能通过以自身的方式肯定未来被建构的官方剧本，而成为其同谋。但反过来，当它使这样的现实——被修辞之虚构所否认的现实——在我们眼前变得自主的时候，它就同一切讲述有待实现之目的和有待实施之手段的剧本拉开了一段距离。那么，这，就是愤怒的年轻导演如何成熟的：不是通过失去他们的幻觉，而是通过把他们衷心向往的现实，从那些期待和结局中释放出来，因为

它们将虚构的逻辑束缚于权力修辞学的时间图式。现实主义的本质——和人们从“社会主义的现实主义”的名下得知的教化程式相反——是同故事保持的距离，同故事的时间图式及其因果序列保持的距离。现实主义把持续的情境，和那些连在一起并依次发展的故事，对立起来。

这可以从那道把个体的生活现实和计划者及官僚分子的时间对立起来的细微裂隙开始。在 20 世纪 70 年代末的五年规划的国家里，一个愤怒的年轻艺术家能够工作于其中的狭窄的边缘就此得到了定义：要展示一些事情，它们不在规划者的视角和个体的生命经验之间顺利流转；它们不足以迅速地促进承诺之实现；它们在官僚分子的态度中证实了后者对有求于他们的人的苦难和期望并无充分的关心。这是权力体制在“解冻”时期退让给艺术家的空间。但为了利用这个给出的缺口，将故事之论述束缚于“问题”之暴露（“问题”的存在和领域已由计划者的权力所规定）的限制必须被打破。必须花更多必要的时间，在公

共休息室里阐明“年轻人的住房问题”，其中的“问题”被转述为暗讽、谴责、抱怨或挑衅——在狂欢节、酒吧或舞厅里，歌声中的承诺被空洞的眼神或紧张地摆弄玻璃杯的闲散的双手证明为虚假。必须召集一群非演员的演员，也就是这样的故事会在他们身上发生的人，即便事实上不是这样——男男女女被召集起来，不是为了表演这些情境，而是经历这些情境，从而把期待、厌倦和幻灭肉身化，其中，得到表达的正是他们自己的经验，任何一个社会主义个体的经验，并且，他们不是根据惯常的表述法则，而是通过言语、时间、空间、副歌、姿势和对象之间的关联来表达。

正是这样的相互交织构成了一个情境的现实，个体生活时间的现实。首先，它构成了一个双连画（diptyque）的部分（现实反对承诺），但不久，它会得到自为的思索；这些关联总会继续调动电影，而对它们的利用会要求对其才智、对其能力的愈发紧迫的开发，以赋予每一个词语其回响的空间，赋予每一种感官其发展的时间。故事要求

我们从各个情境中获取能够被嵌入一个因果图式的元素。但现实主义，就自身而言，要求我们更加深入地走进情境自身的内部，以把感觉、知觉和情绪的链条，向后扩展得更远，正是感觉、知觉和情绪让人性的动物成为了故事对之发生的存在者，成为了做出承诺、相信承诺或不再相信承诺的存在者。因此，情境面对的不再是时间的官方部署，而是其自身的内在界限：在那里，生活的的时间和纯粹的重复相连，在那里，人的言语和姿态趋向于动物。

这两个内在的界限事实上标志了一个从1987年的《诅咒》(*Damnation*)开始，以2011年的《都灵之马》(贝拉·塔尔公开宣称这是他的最后一部电影)为巅峰的时期。但不要因此以为：他是一个跟随苏维埃体制的灾难讲述时间之终结的导演。之后的时间(*le temps d'après*)不是那些不再相信任何东西的人的忧郁而均质的时间。之后的时间是纯粹的物质事件的时间，凭此，信念会得到和维持它的生命一样长久的度量。



## 二、家庭故事

一切从一种日常的惯例开始，工作的惯例和家庭的惯例。在街上，一个女人的脚步敲打着人行道，惊扰了一些在落叶和废纸中啄食的母鸡。女人正回去工作。我们跟着她上了公交，接着到了肉类加工厂，她在那里取下香肠。但很快，事情就变得明朗起来：社会主义的生产和工人的集体不是主要的关注点——既不是《居巢》的人物关心的，也不是导演关心的。他，很快，也把镜头转向了出口：转向了我们所猜测的发薪日；转向了那些疲惫的、像冗长的表格一样纤瘦的面孔；转向了安检的仪式，那被默默承受的羞辱的惯例，特写镜头在警卫臂环的高度上框定了一只