

电影的国度

——杜尚·马卡维耶夫访谈¹（2000）

杜尚·马卡维耶夫 文 黄海啸 译

《甜蜜电影》（1974）中，在一艘镶有卡尔·马克思巨大头像的大船上，一场公开性交正在上演；《中午洗澡的暴徒》（1993）里，一位被遗弃在德国的苏联士兵，试图清洗将要拆除的巨大列宁塑像头上的鸟屎。作为拍摄这些场景的导演，杜尚·马卡维耶夫通过其游戏的、颠覆性的电影创作，帮助世界度过冷战及其后的岁月。二战时期，他在南斯拉夫度过早年岁月，20世纪70年代一直在流亡，而今天，即使定居法国，马卡维耶夫依然偶尔小心翼翼地回到后共产主义/后米洛舍维奇时代的塞尔维亚。毫无疑问，马卡维耶夫的电影创作帮助导演处理了个人游牧生活中的复杂性与变迁。

马卡维耶夫接电话时，会生硬地说声“hello”，漫漫长夜里，他用喝酒、讲故事来娱乐来访的电影批评家。他上网，不断计划大胆的多媒体项目。他至今依然是一位完美的讽刺作家，总是毫不避讳地检视周围世界权力结构的运作方式，同时不忘暴露其荒谬可笑。

2000年秋天，我与马卡维耶夫进行了对话。当时，我所在的美国公司 Facets Multimedia 为了重新发行他的6部电影，正紧锣密鼓准备有关材料。我们的对话聚焦于这6部影片，正如大家可以想象的，谈话很愉快，延伸到许多相关与不相关的话题，毕竟，我的访谈对象是电影《有机体的秘密》（1971）的剧作者兼导演，这部电影呈现苏联花样滑冰冠军的爱情生活，同时探索了激进心理学家威廉·赖希（Wilhelm Reich）²的工作和生活。

雷·普利维特：让我们从您的背景开始——您从哪儿来，怎么进入电影这一行的？

杜尚·马卡维耶夫：那是很多很多年前的事了，我差不多都已经忘了。一方面是你何时何地出生，另一方面，当你拍电影将近半个世纪以后，你问自己，我从哪儿来。这里提出了一个问题，也就是说，作为一个人的出生地，与作为一位电影导演从哪儿来，是否是一回事。

我来自南斯拉夫贝尔格莱德。近来，随着政权更迭年后，我终于可以和其他人一道，再次为这个城市感到骄傲。我自始至终对这座城市充满了自豪，但在这年里，我从来未能说服其他人相信这座城市的价值所在。大约68年前，我在那儿出生。出生时的街道，曾出现于我的电影《灵魂空洞》（1994）中。它叫米卢廷国王（King Milutin）大街，世纪塞尔维亚一位著名国王的名字命名。有人说，这位国王修了座修道院来偿还自己在位年间犯下的罪孽与杀戮。他一定是干了很多坏事儿，座教堂是个很大的数目。我昨天才在互联网上发现，他是最早铸造自己钱币的国王之一，这些货币来自他在科索沃地区拥有的银矿。但丁在《神曲·地狱篇》里，第9层地狱，因为他是把自己的脸蛋铸到钱币上的第一人。我找到的另一个故事表明，实际上这些钱币有一部分是伪币，根本没达到其面值所声称的白银含量。因此，他也是历史上最早一批伪币制造者之一。教皇谴责他，想把他告上法庭。他不仅骗了自己国家的人，也欺骗了全世界。

我出生的那条街对面的建筑，战前曾是苏联大使馆。大使馆最近才搬到一个新地点，北约轰炸过那儿，中国大使馆也曾在那儿。二战期间，那里是德军东南指挥部总部所在地，总部一位德国将军的联络官是库尔特·瓦尔德海姆³。因而，自孩提时代起，我就看到德国官员在那座建筑物进进出出，而他们其中的一位，成了未来的联合国秘书长。

¹ 《电影的国度——杜尚·马卡维耶夫访谈》（*The Country of Movies: An Interview with Dušan Makavejev*），选自网络电影杂志 Senses of Cinema，原文发表时间为2000年12月，访谈人为雷·普利维特（Ray Privett）。

² 威廉·赖希（Wilhelm Reich, 1897-1957）：生于奥地利，后移居美国，心理学家，著有《法西斯主义群众心理学》等。

³ 库尔特·瓦尔德海姆（Kurt Waldheim, 1918-2007），联合国第四任秘书长、奥地利总统。

澳大利亚人弗兰克·莫尔豪斯 (Frank Moorhouse)，他是我的电影《可口可乐小子》(1985) 的剧作者，1975 或是 1976 年，他来到贝尔格莱德，我和他一起去逛军事博物馆。在那儿我们发现，是从场战争里幸存下来的这个地方曾充满了历史。但在这座城市长大，却毫无历史感，只知道这里是水果市场，那里是花卉市场。

我在二战中长大，那是纪 1930 年代末。1937 年，迪斯尼制作的世界上第一部卡通长片《白雪公主和七个小矮人》诞生，岁，感到很得意。我认为这部片子是专为我、我们这一代人制作的。我记得一件很奇怪的事，一直想弄清此事是否属实，也就是我看过白雪公主和小矮人说德语的版本。南斯拉夫境内的战争是 1941 年 4 月开始的，我们在学校里看了这部卡通片。当时珍珠港事件尚未爆发，美国跟德国依然关系友好。就在那时我看到了德语配音的《白雪公主》。我记得片子里唱歌部分用的是英语，其它部分用德语。我应该写信给迪斯尼的历史部查证一下，看看是否属实，还是我记错了。

雷·普利维特：您觉得这是否影响了您后来决心成为电影导演？

杜尚·马卡维耶夫：是的，也还有其它很多因素。1937 年看完《白雪公主》，接下来的 1938 年，我上了附近一所英文幼儿园。我记得在那儿看到的第一部电影演的是《菲利克斯猫》(Felix the Cat)，用毫米放映机投影到墙上。小猫就这么在房顶上跳来跳去。

很难说是什麼让你投身于电影。你看过这么多电影之后，忽然在某一时刻它就成了你生活的一部分。当你看完 10 部电影，它们就成了你自己的一部分。电影就像参考资料，或者某种梦一般的物质，时时跟随我们，让我们理解生活中无法理解之事。电影提供问题解决之道，又像在我们耳边细声品评，让我们明白周围到底发生了什么。

雷·普利维特：后来您获得了心理学学位。

杜尚·马卡维耶夫：我曾就读于一个不错的心理学系。第一年我们的老师是在德国受教育的老教授。课程全都跟感官知觉有关，比如冷和热，比如记忆，又比如你可以记多少个词。要做没完没了的记忆和感官知觉实验。后面的课程变得更有意思。我们要学格式塔心理学，后来又学了弗洛伊德学派的东西，因为我们的一位教授曾在维也纳跟弗洛伊德的学生学过。纪 1950 年代早期，我发现了德国心理学家威廉·赖希的书，试图阅读他，但没有发现任何有用的东西，也不知道赖希本人当时正在美国坐牢。我想办法从美国订购赖希的著作，却被告知出版社早已不存在。最终，赖希所有的著作因法庭裁决而遭悉数焚毁。在这一领域，埃里希·弗洛姆 (Eric Fromm) 对我也有重要影响，尤其是他的《逃避自由》(*Escape from Freedom*) 《健全的社会》(*The Sane Society*) 等等。

雷·普利维特：大约这个时候您参加了新电影运动 (Novi Film)⁴。

杜尚·马卡维耶夫：我们很幸运，因为当时美国电影业正处于一场大灾难之中。纪 50 年代，美国电影尝试了所有新的技术，如宽银幕立体声电影和全景宽银幕电影，这些技术进步让传统的影院受到巨大挑战。电影制作规模日益扩大以挽回观众。电影院里放满了扬声器，有时你听见演员们小声说话，突然间又有巨大的鸟叫和卡车声响从你身后传来，盖过了原本更重要的声响。当时美国电影也遭遇了经济上的危机，政府让影业公司卖掉手上的院线来变现。

雷·普利维特：是的，比如派拉蒙诉讼案⁵。

杜尚·马卡维耶夫：因此，一些电影制片人走出美国，到世界其他地方拍摄电影以降低成本——好莱坞的制作费用太高了，他们开始到南斯拉夫我们的片厂里拍电影。这些制作人前往拍摄电影的国家有意大利、希腊、西班牙和南斯拉夫。政府提供了许多士兵作为廉价的临时演员，还有没被杀掉的马，这跟美国一样，此外还有便宜的木匠，诸如此类。

⁴ 指 1960-1970 年代南斯拉夫政治、经济自由化运动中出现的一股电影潮流。该运动缺乏纲领和一致的美学立场，寻求把南斯拉夫电影从官僚主义的教条中解放出来，提倡自由表达和实验性作品。因其反叛性，又被当局称为“黑浪潮”。

⁵ 1948 年 5 月美国最高法院根据反托拉斯法对“派拉蒙案”做出裁决，判定大制片厂垂直垄断为非法，要求制片公司放弃电影发行和电影院放映的业务，从而切断了大公司的主要财源，迫使公司大幅度减少影片生产。

这影响了我的第一部电影《男人非鸟》（1965）的拍摄气氛。这部电影全部是在户外完成的。当时的片厂全都被大制作占领，包括《北京 55 日》（*55 Days at Peking*, 1963）《长船》（*Long Ships*, 1963）。我拍电影的钱来自本地，但是我本来要用来拍摄的片厂全都忙于跟好莱坞合作，尤其是跟卡罗·庞帝 ti 和迪诺·德·劳伦提斯 is⁶的合作。好莱坞给这些意大利制片人投资，然后这些人就在贝尔格莱德和萨格勒布开拍，成本十分低廉。

当我想要拍第二部电影《风流韵事》（1967，又译“电话接线生的悲剧”）时，他们说，你可以拍，但要等到春天。说这话是在秋天。到了春天，等他们从电影院拿到足够的资金，我的电影就可以开拍了。当时能投拍的电影并不多，后来每年制作的影片约为到部，而当时只有到部。

我问过是否能做下一部片子，他们答应说可以。但拍什么呢？我不知道，我说会拿出个方案来。我就回家写了几页纸，关于眼睛。苍蝇有许多复眼，小鸡有两只眼睛——左一只右一只，马的眼睛看什么都是放大的。也有一些片段关于人的眼睛——罪犯的眼睛、情人的眼睛，还有盲人和盲人修女唱诗班……所有这些都跟眼睛有关。里边还有各种笑话、故事和格言，两三页纸全是有关眼睛的，读起来十分困难，像是一首疯狂的、超现实的关于眼睛的诗。他们说，听着，这很有趣，但你还要写多一点儿，页纸。他们说这些是为了打发我。24 纸。当我把小故事打碎连缀排序，就开始有了一个大的故事。这个故事有关两个人的相遇，以及他们之间发生的事。同时我也到访地方上的警察局，问警察有没有什么轰动的案子。他们告诉我这么一桩案子，有个男孩在学校组织出游时遇溺，警察出动打捞尸体，却同时发现了另一具女尸。这是一具无名死尸，一个多月。到个月找出凶手，却没人寻找这名失踪的女子。她是贝尔格莱德一名建筑工人的老婆，来自很远的地方，是丈夫把她推进了井里。我拿到这个故事，把它跟我的眼睛故事结合起来，页纸，加了些对话，诸如此类。

我完成了剧本，制作人说春天的时候过来。我找到了摄影师、布景师，搬进了摄影棚，我们说，干嘛不现在就开始。我们在间空房，一些员工刚搬走。我说这部电影就叫《风流韵事》吧，布景师在门上写下“《风流韵事》剧组”几个字。我们在那儿无所不谈。空房里有几张桌子。有个人来敲门，是个西装革履的中年人。出头，这个多岁。他说，你们在这儿干嘛呢？我们说正在准备拍电影。他就问是否可以做我们的制作经理。我们就说，好吧，正愁没人呢。我们把那儿全占了。那个人说，我能看一下剧本吗？他刚从军队退伍，也许并不胜任那里的工作，就到电影业谋了份职。我们告诉他，你可以做制作经理，但是要等空缺，我们现在什么都给不了你。但这个人是工作狂，他主动来找我们。他要了剧本，第二天，他在墙上写满了电影拍摄纲要和条目。我们高兴极了，但是没告诉他我们还没弄到拍摄许可。他说，听着，我可以帮你们搞点胶片。他问摄影师需要多少，然后到车间预留了胶片。我们开始听他的，跟着他，忽然间发现可以开拍了。片子拍成了，也很成功，但始终不是正式的制作。电影厂都忙于好莱坞大制作，没有意识到也并不在意我们做的事。我们从摄影组弄到一部摄影机，进车间拍我们自己的片，因为我们说自己是为公司工作。那些真正意识到我们工作的人都热爱我们。我们是一帮正在拍有趣东西的年轻家伙。

雷·普利维特：您是否认为，这样的制作环境影响了您，让您把片子按一种拼贴的风格来组织，而这又成了您的特点。

杜尚·马卡维耶夫：我们是受电影馆（Cinéma-thèques）影响的一代。我在此之前已经看了几百部地下电影，他们一直在用素材段落（clip）和摘录（excerpt），纪录片和宣传电影也是如此，这些技术一直存在于电影中，被用于社会和政治性电影，但是极少被用于虚构电影。

我做短片的时候，去了德国奥伯豪森一个很棒的短片电影节，在那儿看了一部伪装成科教片的色情片。片子一开始，有个医生说了一段话，谈性行为的不同案例、特征和方式。接着你猛然看见一张圆形大床，床开始旋转，然后出现一对男女，两人开始做爱。全是禁欲主义那一套。这时传来医生的画外音：“现在是传教士式体位，但是他们也可以采取如下体位。”然后两人就换姿势，就像牵线木偶一样被来自医生的遥远声音控制。无论银幕上多么下流，医生的画外音却完全用一种学究的

⁶ 卡罗·庞帝（Carlo Ponti, 1912-2007）意大利电影制片人，共创作了超过 140 部电影。

迪诺·德·劳伦提斯（Dino de Laurentiis, 1919-2010）意大利电影制片人，2001 年获得奥斯卡终身成就奖欧文·撒尔伯格纪念奖，2003 年获得威尼斯影展终身成就金狮奖。

口吻来解说。这种反差 (discrepancy) 真是好得出奇。我马上感觉到这是一种伟大的品质。通常人们只是笑笑，但我认识到画外音与影像之间的反差具有巨大的潜力。

罗斯·梅尔 (Russ Meyer)⁷也用到了同样的技术，比如在《缚肉》 (Mudhoney, 1965) 等作品里。这些片子里总会出现一位新教牧师，谴责罪恶和女人，同时，电影里又到处都是美貌、淫艳的女人。他让这些牧师显得非常有力，像是一位来自南方的原教旨主义者、无处不引用圣经的耶稣。但所有这些其实都在绕着弯子加重罪孽。

雷·普利维特：这给了您很大影响。

杜尚·马卡维耶夫：这种透明的伪善 (transparent hypocrisy) 令我印象深刻。一方面，它不是真的伪善，而是假装伪善；不仅是假装道德说教，而且是假装伪善。这更为恶劣，具有一种纯然的剥削性 (exploitative)。另一方面，它又如此堂而皇之 (blatant)，蕴含着一种强烈的创造力。它的创造性在于，实际上所有这些策略都被集中到一起。罗斯·梅尔这个人真是天才！他也是个出色的摄影师，是个好色的知识分子 (hustler-level intellectual)。战时他曾是美国陆军通信兵。我在芝加哥国际电影节上见过他一次，真是太棒了，整晚我都在听罗杰·伊伯特⁸和他说话。

第三部电影情况也差不多。拍完第一部电影，我立刻取得了成功。人们告诉我，第二部电影你会失败的。但他们说，不要担心，你所有的一切已经放进了第一部电影，那么第二部肯定会弱一些，别担心，第三部又会好点儿。可（现实中）第二部比第一部更成功。德国所有的大影院都放了，还去了世界各地电影节，蒙特利尔、纽约电影节，哪儿都去了。

之后人们又说，你第一、第二部电影成功了，那么第三部就不可能再好了，但是也不要太紧张。我说，好吧，我不拍第三部，我接下来拍第“2B”部。我不敢把《不受保护的无辜者》 (1968) 称为我的第三部电影，如果这么做的话，这部电影肯定会失败。我打算拍类似纪录片的东西。我们在报纸上登广告，说我们想找精神、体格都超群的人。收到多封来信，一半来自耍杂喷火者，四分之一的来信者能在头上顶一个球，一直顶很久那种，都是这类人。除了极少数几个，大多数人都很无趣。

然后我决定找到这部名为《不受保护的无辜者》的电影，它很有名，但没人看过。它是第一部塞尔维亚有声电影，拍摄于纳粹占领时期，由一个半文盲的杂技演员制作。战后这部电影一直没上映过。导演很担心，因为无论是谁，只要战后比战前更有钱，他就会受到怀疑。这不是去纳粹化，而是调查投机倒把的一种方式，许多房屋、财产遭充公。这部片子的导演德拉戈柳布·阿莱克西奇 (Dragoljub Aleksić) 在战争期间通过这部电影赚了很多钱。他借用别人的公寓，完全手工自制。制片人汽车修理厂厂主，只有摄影师是专业的，演员都是剧院和酒馆的歌舞演员。阿莱克斯克挣了一大笔钱，部分是靠骗人挣来的。

解放期间，他卖掉战争时买的房子，再买了一栋新房子。所以，如果你要问他，他就会说，不，我是战后买的房。他不提自己有其他房产。这个人很聪明，我见过他，对他印象深刻。这个人比他拍的电影有趣十倍，当然，片子本身也很有趣。我很喜欢这部片子，决定引用几乎所有部分。110。从头到尾，他们拍的所有东西都放了进去。所有镜头与镜头之间的空白，诸如此类，也全都放了进去。歌曲差不多有分钟长，我减掉了大约一半。当我把过长的片子剪完以后，只剩下四五十分钟。然后我又找来同一时期同一摄影师拍摄的素材以及拍阿莱克斯克本人的一些新胶片，把它们一齐编了进去。制作片子只花了几个月。我一开始要拍的第“2B”部电影，现在做出来了，花费很少，甚至比我之前拍的电影都便宜。这部电影在柏林得了两个奖，费比西影评人奖和银熊奖，在芝加哥和南斯拉夫也到处获奖。我在墨西哥获得了 Pallanca 金质奖章，这个奖以墨西哥的某个神祇来命名。

与前两部电影相比，《不受保护的无辜者》获得了更大成功。我们甚至把它卖给了电视台。《风流韵事》因为有裸体镜头，没能在电视台播放，英国禁了这部片子将近两年。在德国，电影虽做了些许改动，但仍到处放映。《不受保护的无辜者》就没有遇到这些事，因为没有裸体，只有一个肌肉发达的英俊男子。

⁷ 罗斯·梅尔 (Russ Meyer, 1922-2004) 美国导演，一生拍摄了大量 B 级色情片。

⁸ 罗杰·伊伯特 (Roger Ebert, 1943-2013) 美国知名影评人、剧本作家，普利策奖获得者。

紧接着最奇怪的事情发生了，我拍了我的第四部电影《有机体的秘密》71，这部片子获得了更大的成功。当时我明显走上了一条自我毁灭之路。我们还是不要说《有机体的秘密》了吧，这部片子说来话长。关于这部电影，3。

雷·普利维特：已经有一了，雷蒙德·德格奈特（Raymond Durnat）写的。

杜尚·马卡维耶夫：是的，还有一本书是关于剧本的。但是你也可以写一本关于构思的书，一本关于如何制作的书，一本关于电影拍出来之后发生了什么。那就会本厚厚的书。

雷·普利维特：简而言之就是，这部电影给您带来了许多麻烦。

杜尚·马卡维耶夫：这部电影直到完成6年后才在南斯拉夫上映，也就是说被禁了年。拍完以后，当局发了一道类似禁令的东西，不是通过法庭令或者审查来禁止的。我们实际上得到了审查许可，有了许可我们才能在本地制作。但他们依然不允许我们放映这部片子。由于这部电影在别的国家获得了巨大成功，国内有出版到个国家出版的所有关于这部电影的东西翻译了过来。最终，为了给这部电影辩护，页的材料。除了这页，到页关于这部电影的负面陈述，但这都于事无补。法庭很快封杀了这本书。幸运的是，我们已经把这本书发行出去了。接着警察来了，说：你们必须把这本书从购书者手里收回来，读这本书是不容许的。不仅书不让卖，连读也不行。这招很厉害，然后情况越变越差。最终，大约两年后，我不得不离开南斯拉夫。

雷·普利维特：从那以后您待过不少地方。

杜尚·马卡维耶夫：当时，在我的职业生涯中，不到年时间已经出了部电影。接下来我拍了部，《甜蜜电影》75。在很多方面，这部电影比前部还要成功，但有些方面它又不那么成功。在很多国家这部影片成为禁忌。至今，在安大略、加拿大所有英语区、英格兰，可能还有南非，它仍是禁片。在其他大部分国家，这部电影遇到了各种各样的麻烦。

在少数国家，这部电影非常成功，这些国家以“i”打头，比如意大利和以色列。其中意大利放映版本是由皮埃尔·保罗·帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）做的由他挑选配音演员。电影被禁后，他也参与了配音。我们办了一场试映会，来了一个法官，是自由派、社会主义者。电影被地区检察官查禁后，这位自由派法官看了片子，说这部电影是艺术作品，没有问题。我们才得以免于审查。帕索里尼在此之前就给这位法官写了信，发了公开声明，努力是有效的。几个月以前，《Espresso》周刊——类似于意大利的《时代》杂志——用玻璃纸封装了电影光盘，万读者那里。这意味着在意大利有万人有帕索里尼版《甜蜜电影》光盘。我没有从中拿到一分钱，但我非常高兴。至于以色列，一开始他们买了年的版权，然后再买了年，接着又买了年。所以这部电影有21经常播映。我不知道那里现在情况如何。

这一切发生后，我感到精疲力竭。在南斯拉夫，我是个不受欢迎的人，因此，我移居到了巴黎。《甜蜜电影》拍摄于加拿大、荷兰和法国，拍摄资金也有一部分来自德国和瑞典。这些国家政府资助了我。我持有南斯拉夫护照，但是他们不准我在那里工作。我从外国政府那里获得拍摄所需资金，这种感觉不错。我有好莱坞经纪人，各类邀请接踵而至，每个人都愿意来跟我说话。但有年时间，我没有拍任何电影，只是前部电影而获得各种馈赠。他们要我消失。在西方，没有人允许我以前部电影的方式投拍新片。

我放电影给他们看，他们说，我们喜欢这些电影，再拍一部吧！我说好吧，谁能给点钱让我拍片吗？他们说，不，我们得先拿到你的剧本。我说，如果先有剧本的话，就不会有我的电影了。剧本是对视觉世界的口头攻击。电影潜在地拥有一种视觉的本质，一旦你将它禁锢在剧本里，那意味着你将有上百页的对话，电影的视觉性就会大打折扣。他们的要求确实是流行的电影拍摄方式。我当时尚未意识到这一点。我之前的电影在南斯拉夫和其他地方很受欢迎，因此我觉得自己的工作方式没问题。

雷·普利维特：您周围的制作环境发生了根本性的变化。

杜尚·马卡维耶夫：是的，但这些变化并非为我一人而生。我想，那是全世界都在试图忘却“1968”的时代。1968 是个爆炸性的年份。全世界无国界。那是马歇尔·麦克卢汉⁹的时代，全球村真真切切地建立起来了，墨西哥奥运会上出现了两个黑人¹⁰。各种事物既互相联结，又分崩离析。他们不大确定，是否让我以自己的方式拍电影。

雷·普利维特：请告诉我一些《中午洗澡的暴徒》（1993）的拍摄情况。

杜尚·马卡维耶夫：这部电影因东德领导人埃里希·昂纳克（Erich Honecker）而起。他早年督建了柏林墙。曾有一段时间，柏林墙边上会开大型音乐会，一侧的人唱起摇滚，而另一侧的人在那儿听。人们以看不见对方的方式进行交流，这实际上挑战了柏林墙的存在。昂纳克十分恼火，他说，人们必须意识到，这堵柏林墙将存在年，甚年。就是这个人，年轻时是位音乐家、青年领袖，现在他却相信，这个痛苦的国家应受限于这堵墙，甚至要持续年、年。

我很生气，写了一出关于柏林墙的剧本。实际上柏林墙是两堵墙壁，中间是地雷带，只有一条小路是留给摩托车的。那里只有兔子能生存下来，因为它们的蹦跳不足以引爆地雷。大概有成千上万的兔子。那里还只德国狼犬。柏林墙很了不起，它穿越城市、地铁与河流。我觉得它是个怪胎，就写了这个剧本。我从柏林市和地方电影基金得到资金，万马克，相当于万美金。当时到万马克。万马克，只有那么多，成本不能再高。这是资金方面的情况。我们设法从诺威萨万马克，其余的钱来自贝尔格莱德电视台，和其他一些小地方。开拍时我们手过万马克。我的设想是先用毫米摄影机拍，编辑之后再放大成毫米胶片，以便获得更好效果。

可是，当我准备拍摄的时候，柏林墙倒了，情况一片混乱。我才不打算拍一堵已经不存在的墙呢。这时我收到一封资助者发来的信件，他们说，如果我有意换一个故事，钱依然是我的。我就跟德国合作者开始写新的故事。我们来回穿梭于贝尔格莱德与柏林，开始拍摄影片。

这个时候，南斯拉夫打起了内战。拍摄期间，国际社会制裁南斯拉夫，我的执行制片人去世了。贝尔格莱德的情况越来越糟，我们在柏林仍然有一笔钱。塞尔维亚与克罗地亚争夺武科瓦尔役——内战中第一场大型战役——期间，我们剧组个人离开了贝尔格莱德。到处在征兵，人们纷纷躲进床底或者地下室。这场战争从未正式宣战，但他们却到处拉人，狂妄又荒谬。

我们花了两个月时间设了个人，但后来德国制作人遇到了资金问题。他们没有经验，觉得成本太高，还说我们应该拍一部纪录片。我试图向他们解释，拍纪录片更贵。当你使用一小队人马来拍纪录片，你要拍各种各样的素材，然后把它们编到一块儿；但是，如果你用同样数量的演员，你使用的材料中，拍摄部分的比例就会小得多。

雷·普利维特：这关系到《中午洗澡的暴徒》和您导演的其他影片的拍摄风格。您似乎是把演员放入真实的生活环境，再远距离对他们进行拍摄。

杜尚·马卡维耶夫：有时候我们会找一些有趣的地方，然后再考虑如何处理。演员进入某个处境之中，我们在后面跟着拍。在某些情况下，拍摄都是安排好的——比如，《中午洗澡的暴徒》里喂老虎的片段。我们找到动物园的员工，让他做临时演员，穿上制服喂老虎。我们拍了很多场面，把故事与纪录片环境音（ambience）结合在一起，比如克罗伊茨贝格（Kreuzberg）的土耳其市场那一段。我们拍摄时并不阻止交通，入镜者大部分是路人。我们的演员就像一名普通的苏联士兵，在路边打电话。他跟货真价实的贩子买香蕉，那个人不要他的钱。这些都是真事。

然后我们找了一些人来演戏，其中有一位年轻女子，她是街头表演者，在柏林的小剧团表演杂技。我们让她演苏联士兵的女朋友。电影里她的丈夫，一个留小胡子的男人，发现了他俩，并且大喊“Auslander aus!”（外国佬给我滚）。这位男演员在柏林的土耳其剧院工作。他向我提到这家土耳其剧场，总是说“他们这个，他们那个”。我问他，你干嘛不说“我们”，你可是最好的演员，剧院倚赖你。他看着我，回答说，“我是个库尔德人”。

⁹ 马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan, 1911-1980），加拿大著名哲学家、教育家，曾在大学教授英国文学、文学批判及传播理论，是现代传播理论的奠基者。

¹⁰ 指 1968 年墨西哥奥运会上，两名美国黑人运动员抗议种族歧视，后被遣返回国的事件。

片子就从其内部逐步生长起来。完成柏林的拍摄后，我们和演员去贝尔格莱德补充了一些镜头，再后来，我们找到了饰演列宁的女演员，还有婴儿。如果能再给我们多一点钱，片子会更好。完成这部电影，我们一共花万马克。万块，会拍得更好。

编辑期间我设法从苏联影片《攻克柏林》（*Падение Берлина*, 1950）那里借用了一些片段。拍摄时我们不知道为何要关注这个主人公，他是被苏联抛弃的驻守柏林的官员。那又怎样？我们在《攻克柏林》中看到，就在斯大林抵达的一刻，有两个人在1945年的柏林相遇了。编辑时我们发现了这两个人，他们就成了我们片子里主人公的父母。这是个伟大的瞬间，因为主人公成了别的什么东西。这个人不是真实的父母生下来的，而是另一部电影中两个人物的孩子。这是在编辑电影时的另一个收获。

雷·普利维特：这让人物变得更加荒谬。

杜尚·马卡维耶夫：但他也是不可毁灭的。通常来说，演员由剧本产生，但这个惯例不适用于本片主人公。

雷·普利维特：这个材料也是从别的电影那里借来的。影片中有一个连续镜头——德国人垂下旗帜，说他们从哪里来，每一个字都是从莱尼·瑞芬斯塔尔（Leni Riefenstahl）为希特勒拍的电影《意志的胜利》（*Triumph des Willens*, 1935）那里搬过来的。

杜尚·马卡维耶夫：我很喜欢《意志的胜利》。在所有电影里，这是我最喜欢的片子之一。我非常惊讶地发现，《攻克柏林》导演米克海耳·齐阿乌列里（Mikheil Chiaureli）——他是斯大林最欣赏的导演——从《意志的胜利》中的两个连续镜头那里获得灵感。这是斯大林最喜爱的电影之一，讲对德战争的胜利。导演从《意志的胜利》获得灵感，却从未对此记上一笔。这种灵感并非讽刺，而被用于影片中英雄的、令人同情的部分。这让人难以置信。举个例子，斯大林从飞机上走下来，正是从《意志的胜利》开头希特勒那一段学来的。另一个例子是纽伦堡大会，人们高呼自己来自何方。可是，《意志的胜利》中纳粹的公共表演本身，又是从共产主义街头戏剧那里学来的。共产党员会在街口集合，一个人高呼“同志，你去哪儿？”其他人呼应“我去参加罢工！”

雷·普利维特：《意志的胜利》中的连续镜头，在很多方面似乎来源于欧洲共产主义国家的新闻电影。

杜尚·马卡维耶夫：这里边含有某种“左”的感觉、“布莱希特”的感觉。他们是手拿铁锹的工人，但同时也具有纳粹（美学）的对称感和肖像学。接下来就是那个“你从哪里来”的连续镜头。《攻克柏林》中，士兵在被炸毁的德国议会大厦前跳舞，一人用俄语问“你从哪里来？”另一人回答“我来自顿河”，而不是《意志》里说的“我来自多瑙河”；也有人应和“我来自伏尔加河”，或者“西伯利亚”什么的，根本就是剽窃。这不是偶然的。你可能认为斯大林像希特勒一样从飞机上走下来是一种巧合，但后一个例子纯属故意做得极为相似，只是翻译成了俄语而已。我在自己的影片里加入了所有这些俄国场景，然后你看到几队德国战犯走过来，将战败者的旗帜堆叠在一起。音效室里，我在这一段穿插进了德国人的声音，逐字逐句地让他们说出《意志的胜利》里说的话。

雷·普利维特：斯大林和齐阿乌列里剽窃希特勒和瑞芬斯塔尔，而后两位其实是剽窃早期的共产主义者。您剽窃以上所有人，借此嘲笑他们。

杜尚·马卡维耶夫：可以这么说。但你也可以说，我从他们那里获得了灵感，同时向他们致敬。他们是各自的（恐怖）国度里最好的宣传员。在电影里，我们所有人居于同一国——电影的国度。你可以说这是俄国人的，那是德国人的，但在电影里，所有这些国家其实是同一个国家，这是一个梦想的国度。因此，我把他们视为可以借东西的叔叔和婶婶；也许不是我特别喜欢的叔叔和婶婶，但他们仍然允我向他们借小汽车。