

法斯宾德论电影

译者序

法斯宾德^①去世至今,已十有一年了,或许由于他早已不再能推出作品,国内影迷对他始终不若对其他德国导演(如文德斯、施隆多夫,甚至赫尔措格)来得熟悉。他的电影除了《玛丽亚·布劳恩的婚姻》曾于影院上映外,其他作品于金马奖国际影展中上映的比例委实不高。这样一个一年平均起码拍两三部影片的多产导演,国内广大影迷竟只见得到他的《四季商人》、《冯塔纳·艾菲·布里斯特》^②、《恐惧吞噬灵魂》、《中国轮盘》、《波尔维泽》、《德国之秋》、《玛丽亚·布劳恩的婚姻》、《莉莉·玛莲》、《维洛妮卡·弗斯的渴望》、《奎雷尔——与魔鬼的协定》,及去年(1992)为纪念他逝世十周年而连续放映八天的十五集电视电影《柏林亚历山大广场》,不得不令喜爱法斯宾德的影迷心怀不平。

法斯宾德之所以予国内影迷较多的距离感,除了上述原因外,或许和他影片中浓厚的政治性与纯然的德国经验有关;剥除表象,实事求是,追根究底——对于本质永无止尽的深研探索,是典型的德国人性格,因而在“真相”与“美感”之间,德国人永远优先选择真相。有人说,看法斯宾德的电影觉得很“恐怖”,或许缘由即在于此。法斯宾德所揭露的不仅是赤裸裸的真相,更着力于使

① 港台等地又译为法斯宾达。本书将台北万象图书公司版本中的很多译名按大陆的翻译习惯进行了修改。万象的版本中只有译注,本书又根据需要添加了一些注释。

② 冯塔纳(Theodor Fontane, 1819—1898),德国作家。长篇小说《艾菲·布里斯特》为其代表作,描写了一个容克家庭的独生女艾菲·布里斯特的不幸婚姻。该片又译为《艾菲·布里斯特》或《寂寞芳心》。

观者与他透过影片所呈现的真相之间保持一段距离,这当然是很“布莱希特”式的,在《冯塔纳·艾菲·布里斯特》中尤其可以见到这份频频打断观者其不由自主被带入剧情中的用心。然而,如果说法斯宾德承袭了布莱希特^①的疏离剧场传统,倒并不尽然,因为他可以将影片拍得比通俗剧更通俗剧,其煽情、耸动可说到无以复加的地步,而同时又具有绝对足够的说服力,教观者一方面保持理性自主的观影能力,一方面“情不自禁”随着剧中十足引人共鸣、令人感同身受的大悲大喜,而大恸大悦一番,而产生一种病后重生之感——《柏林亚历山大广场》即是一例。“现实”永远是法斯宾德电影的第一主题。任何人都无法漠视、逃避它,或许这是何以法斯宾德的电影每每教人“舒坦”不起来的原因;然而看他的电影正好比被施以催眠术,藉由直接面对不愉快的经验,而得以走出阴影,释放潜意识。

这样一位持续不断拍电影、编导戏剧的艺术工作者,不但将生命的蜡烛多头点燃,更从来无畏于袒露自己,譬如不讳言自己是双性恋者,或在访谈(见本书“幻想的无政府主义”篇)中直指问题核心,从不拐弯抹角或故作姿态,因而他的“真”往往教人不知所措;而在他自己的文集(见本书“电影解放心智”篇)中,一个激进、永不妥协、时时自我省察的行动派思想家更跃然纸上,正是人如其影。如此以短短三十六岁生命留下逾四十部影片的导演,在影坛中并不多见。感谢万象图书给予译者了解这位可敬的艺术工作者其人其事,以及其对电影、人、社会、世界所思所想的机会。历时四个月的翻译过程,是心灵无比充实的经验,相信读者在读罢全书之后,将和译者一样盼望有朝一日能观赏法斯宾德的全套电影,当然届时将是国内电影环境大大开放之时,衷心期待。

林芳如

目次

幻想的无政府主义

3 编者序

8 我就是如此学会导演

与科利娜·布洛赫谈“反剧场”的历史

以及早年电影计划

27 我的愤怒

与约阿希姆·冯·曼俄斯豪森谈《爱比死更冷酷》

36 不压抑问题,而是使之明朗化

与克利斯蒂安·布拉德·汤姆森谈《撒旦的烤肉》、

《中国轮盘》以及触礁的计划《借与贷》

42 当你为广大观众做事时须改变的不只是形式

与克利斯蒂安·布拉德·汤姆森

谈《当心神圣的妓女》及《八小时不成为一日》

52 当电影不再是电影时

与汉斯·君特·普弗劳姆谈《恐惧吞噬灵魂》

60 观者可运用想象力来填补画面

与克拉弗特·韦策尔谈《冯塔纳·艾菲·布里斯特》

74 有关“压迫”一席谈

援引玛姬特·卡丝滕森与法斯宾德的对谈为例

82 他的敏感、反感和恐惧都转化为电影

与克利斯蒂安·布拉德·汤姆森谈二十部影片之后的中期结算

疯狂与恐怖 87

与吉安·路易基·隆迪谈《绝望》与《第三代》

唯有教他们不计亏损,我们才有电影拍 94

与沃尔弗拉姆·徐特谈《第三代》、电影政策

以及反消极之道

《德国之秋》 111

法斯宾德专访他的母亲丽莎洛特·艾德

我们这群天堂鸟的天空愈来愈狭窄 118

与雷纳德·克雷特谈政治发展与《德国之秋》

有关颁给《德国之秋》联邦电影奖金一事 123

我随着剧中人改变自己 124

与海拉·施伦贝格尔谈工作、爱情、

情感剥削以及对乌托邦的向往

弗兰茨·毕伯科普夫为何招惹众怒? 147

与克劳斯·艾德谈《柏林亚历山大广场》所引发的反应

我拍电影是出于个人心灵的撼动 154

与汉斯·君特·普弗劳姆

谈《柏林亚历山大广场》和《莉莉·玛莲》

不管我做什么,总会引起骚动 179

与波多·弗林特及米夏尔·尤克斯

谈《柏林亚历山大广场》和《莉莉·玛莲》

我是一个浪漫的无政府主义者 199

与法兰克·黎普罗谈《维洛妮卡·弗斯的渴望》

和《奎雷尔——与魔鬼的协定》

假如我不工作,便会浑身不对劲 210

与沃尔弗拉姆·徐特谈法兰克福经验和德国电影

亲犹太即反犹太 229

与本雅明·亨利希斯谈《垃圾、城市与死亡》所引发的反应

	宁愿当墨西哥的清道夫， 也不愿当德国的电影导演
234	与《明镜》周刊谈德国电影政策并宣称去国之意
240	对你所体验之事作出反应
	恩斯特·布尔可与道格拉斯·瑟克、法斯宾德的对话
246	对一份问卷的回答
252	一个在男人世界里执导演筒的女人
	法斯宾德访问乌拉·施特克尔

电影解放心智

	267	编者序
270	《八小时不成为一日》	
		对约亨与玛丽安的若干杂思
272	从绝望和勇气中体认乌托邦，进而敞开心灵	
		论《绝望》的两篇独白及一篇短文
	277	《一年十三个月》
	298	《第三代》
	307	人的城市与灵魂
		对阿尔弗雷德·德布林的小说
		《柏林亚历山大广场》的若干杂思
317	对《垃圾、城市与死亡》的表态	
318	《古柯碱》企划案之序言	
	321	心有所许的人
322	被贷的借方，被借的贷方	
		论古斯塔夫·弗雷塔克的小说《借与贷》
		以及改编电视电影受阻一事
	326	《春风秋雨》
		论道格拉斯·瑟克的电影

徒具形影,毫无怜悯	341
对夏布罗尔电影的若干杂思	
德国电影将会更富有	350
对瓦尔特·波克麦尔《永远的珍》这部好片的若干杂思	
引体向上,倒立,连翻三个跟斗——站稳脚步	353
韦纳·施勒特尔以《那不勒斯王国》缔造出罕见的成就	
麦可·寇蒂斯——好莱坞的无政府主义者?	358
对一个乍似矛盾的想法的若干杂思	
汉娜·舒古拉	361
她不是明星,她和我们所有人一样只是一个脆弱的人	
(关于一个引人兴味的女人的若干杂思)	
我对未来事业的憧憬	378
坎城悲伤的眼睛	379
据说亚历山大·克鲁格刚刚过生日	381
《罗莎·卢森堡》企划案之注解	382
给克洛茨的公开信	384
关于剧场与共同决定	386
《奎雷尔——与魔鬼的协定》序言	388
在秩序瘫痪的天堂里公民辩证中的徐特	392
电影还有未来吗?	393
德国热门影片点将录	395

附录一 作品目录	402
附录二 中外人名对照索引	410

幻想的无政府主义

访谈



编者序

访谈即是自我呈现,局外人透过问题来煽动被访者,使之展露自我。一项访谈是否有趣、富启发性,要看被访者参与问题的诚意。法斯宾德永远会拨冗接受访问,这些“审讯”对他而言不单单是义务性事务。他所写下的论文和随笔并不多;他宁愿去找谈话的对象,以便呈现他对电影理论和美学的想法。独白式地与自我交谈并不符合他的本性;访谈的形式颇能令他满足,可使他从讨论和争辩中发展出某种态度。法斯宾德不是一个闭门造车、埋首案前的作者。相反地,为了开拓创造力,他需要生命围绕在他周遭。舞台剧和电影都并非那种必须在孤独的状态下实现的艺术。(由法斯宾德声称要放下所有旁骛,专心写作一本小说,而从未动笔一事可见一斑。)一般而言,访谈纯粹是补足一名艺术家肖像的二手资料。然而,这里所提供的访谈却并非附录,它们包含了法斯宾德的反省和自我投射,足以与他的随笔和札记并列。

这些访谈大致依年代顺序逐一编排,遂产生了一种不断更换交谈对象的连续对话。法斯宾德以毫不留情的直率和张力阐述他的幻想与痴迷。有人称他的影片是一本极个人式的日记,而这些访谈则又加上了注解。其中的主题另有电影与现实,电影政策,好莱坞与德国的电影拍摄,爱与工作,私人关系中的暴力和情感剥削,以及另一种比较人道的乌托邦社会。一种快速而直接反应、不压抑“偏激感受”的工作美学鲜明可见。幻想的无政府主义应自由开展,而不应在意识形态的合法化或美学的教条里被扼杀。法斯宾德毫不犹豫就修正他的想法,反驳他先前的言论,坦承先前的

错误,并犯下新的错误。凡此种种直接与诚实、拒绝长久置于防卫与保护之下的表态,在这社会上必定会遭到误解、怀疑和不信任。来自同性恋者的抗议(反对《自由的自卫权》)、称他为反犹太分子的攻讦(《垃圾、城市与死亡》),在法斯宾德冷静的自我检视下,一一证明这些是牵强而站不住脚的,它同时也证明法斯宾德突破了禁忌的防线。在本书中一篇首度公开的访谈里有人说:“美化不过是毁谤的另一种变貌。”法斯宾德附带了一句:“一群少数族类偏差和负面的行为模式并不能隐瞒其被视为压迫的必然结果这项事实,它其实正描述了这项事实。”在这些访谈中,一名批判社会的启蒙者要求发言,他知道电影无法改变这世界,但它可以解除那些在观者意识里继续作祟的错乱和迷惘。“你可以将某些脚镣安置得让访客走出影片时不会把他先前的成见丢弃,而是让那原有的成见教他害怕。”

揭开《幻想的无政府主义》序幕的,是节录自科利娜·布洛赫于一九七三年和法斯宾德针对“反剧场”的历史所做的长篇对谈。他以数天时间、主观的视角,为一本有计划地收集资料并批判性地描述反剧场集团、决策的过程以及结构的书叙述事件发生的始末。这样一个立于剧场和文化事业外围,每一次的制作都让危机(以及勾心斗角)弄得岌岌可危的剧团之所以能够凝聚在一起,事实上仅仅是他的精力使然:法斯宾德一向如此。这次对谈末了以一个问题作结束:反剧场何以未能真正地共同制造与实现愿望?“它毕竟是一个团体”,法斯宾德坚持这点,他更知道那是一个幻梦。出书的计划曾一度受挫,手稿成了吉光片羽,而内文犹未与世人见面。丹麦导演暨影评人克利斯蒂安·布拉德·汤姆森^①与法斯宾德跨数年之久所进行的访谈内容,曾以英、西班牙文的节录版问世,在此以德文原版首度公开,为迄今尚未发表的访谈内容做

^① 克利斯蒂安·布拉德·汤姆森(Christian Braad Thomsen, 1940—)的著作有《法斯宾德——不羁的天才》(1991)、《希区柯克传》(1990)、《鲍勃·迪伦传》(1998)等。

一补充。另外的情形是海拉·施伦贝格尔、约阿希姆·冯·曼俄斯豪森与法斯宾德的对话，在此书中不得不调用尚待校正的手稿，而且其中某些段落不得不由编辑人员加以润饰或删减，以嵌入其中，使之完整；关于《绝望》这部以一桩危机为主题的影片，法斯宾德于一九七七至一九七八年记载了对“存在”问题的非常个人式的反思。这些文章一直到今天才被我们寻获，收录在本书中；在这方面，本书亦针对法斯宾德的随笔及工作札记的文集提供一补充，该书于一九八四年以《电影解放心智》的书名，由“渔夫”出版社出版。

在《撒旦的烤肉》中，诗人瓦尔特·克兰茨正陷入创作危机，某日他想到了一个主意，他想作一本访谈录，这构想引来了妻子挖苦的评语：“颇富创意嘛。”下一幕是克兰茨访问一名妓女：“您知道还有什么事是我可以问的？”法斯宾德必然经常从记者们那里听到这个狼狈而无助的问题。他所提供给媒体的素材够多了；报纸档案室里有关访谈的资料夹内亦包罗万象。要作筛选倒并不困难；在此只有放弃一些几乎只在呈现法斯宾德对于表现一部影片的陈述的访谈（抑或纯粹可供一些好事渲染的小道新闻聊以止饥之材料）。有一些分明可以书籍形式来呈现的访谈，亦未予采纳。一份编列有人名及法斯宾德的作品，以及未能实现的企划案等之索引，应可使读者很容易就可寻找到对某些影片和导演的论述，探索其历年来变迁中的价值评断。感谢丽莎洛特·艾德、科利娜·布洛赫、克利斯蒂安·布拉德·汤姆森、英格丽德·赛登法登和乌尔利克·泰利希，以及德国电影赞助处、作者电影出版公司。

法斯宾德深知“他的敏感、反感和恐惧俱转化为电影”，而这即构成了其作品令人激动、迷乱的吸引力和感染力。综合这些访谈便得以理解此番过程。虽然如此，谈话对象就属性和功能来看亦各不相同：有数年来与法斯宾德保持思想交流的导演；有意欲讨论或诠释技术问题的影评人；有试图挑衅对方，以便尽可能获

取耸动的访谈内容的记者。法斯宾德直言无讳的告白曾令许多记者诧异和不安。“我和他私底下并不熟悉,而他回答我的问题却是那样地坦率,真令我意外。”安德烈·米勒报导说,“我对那种分裂感记忆犹新,一方面我是一个必须一字一句忠实撰述的记者,另一方面我却觉得这种口述笔录简直是有欠思量的行为。”然而,读者受到警告了。法斯宾德“事实上从不”说谎,但他并非对每一个人都说出全部的真相。他会区别“完全诚实的诚实、近乎诚实的诚实、半诚实的诚实,以及几乎不诚实的诚实”。

语言学以固定的对话形式和标准化的规则来界定访谈的内容形式。其关键处乃在于公开的对谈场合:两人公开交谈。报导形式的特殊魅力尤其在于从领悟并追踪对谈战略来建立基础。法斯宾德和媒体打交道可并不天真;他深知如何俯身瓦解对谈战略,扭转情势。对谈就如同权力斗争:刚开始出现的是富启发性的例子,他为了《玛塔》一片与玛姬特·卡丝滕森所进行的“有关‘压迫’一席谈”这种模式就是一例。特别吸引人的是角色对换:法斯宾德变成访问者,向女导演乌拉·施特克尔^①提出一连串问题。其间施特克尔所彰显的那种既温柔又固执的坚持,几乎与法斯宾德为《德国之秋》与他母亲进行对谈时的那种诘问性格如出一辙。为不引起误解,在此补充一点:他这样做并不是要揭发什么或暴露什么(他对他那位几乎参与所有影片的母亲,据他的说法是有着一种“伙伴式的关系”),而是要记录一种示范性的对峙,拿这种对峙来要求观者裁决。法斯宾德在为《德国之秋》奉献心血的其中一段影片中,毫不吝惜地展示他自己,他非常清楚他可以指望母亲什么。许多观众在这部联合执导的多段式影片中,对他所拍摄的那一段影片格外地产生情绪性的排斥,他当然已走到教人难以忍受的边

① 乌拉·施特克尔(Ula Stöckl, 1938—),德国电影导演、剧作家。执导的影片有《猫有九条命》(1968)、《垃圾桶孩子的故事》(1970)、《兔子和刺猬》(1974)、《只是别对任何人谈命运》(1991)等。

界了。但是这番关于恐怖主义和死刑、关于恐惧与镇压的对话还是必须进行；倘若诸如此类的讨论也发生在其他德国家庭中，这个国家的民主施行状况就会比较好些。这是一种示范之举，在弥漫恐惧和歇斯底里的氛围里，他给予一个范例，公开地表示：“你可以，应该，必须继续发出你的声音，不管发生什么事。”维持对话——法斯宾德即使在最深沉的绝望时刻，也不遁逃到缄默里。不单单他的影片可以证明这点，本书中的对话与访谈亦然。

法斯宾德曾宣称，他要用他的影片来盖一幢房子，“有一些做成地窖，有一些做成墙壁，其他则做窗户；然而，我希望到最后它能成为一幢房子。”在这些访谈中，他带引访客们穿过各个不同的空间。在一些房间里，他逗留得久一些，对于特别精雕细琢的装潢，他难掩自豪地教人眼光驻留；而进入其他房间时，则仅匆匆地把门打开，访客未能多瞧一眼。这位主人毫无畏怯于叙述成本、施工计划以及共事者。因为他非但亲自设计规划，然后对建筑工人和工匠赋予一份信任，而且还亲自轧一脚（不单单因为可以降低成本）。他当然知己知彼，清楚“德国新电影”的定位与邻国是脱离不了干系的，我们应弄清楚它所具有的一份殖民地角色，当他叙述到其他城市的异国房舍时，我们很快就注意到：此人只问他是否能为自己的建筑计划吸收一些灵感。这位屋主巡视了每一个可以再予扩建的角落。访客不禁迷惘了：永远有新的房间值得参观，这位屋主同时又似乎要在顶楼加盖，继续往地下增建地窖。毫无疑问，这幢房子唯有待屋主去世之后才算完成。如今再也没有外人可以扩建它了。然而，它绝对没有必要做古迹的维护，因为这是一幢诚心邀请人居住的房子。

米夏尔·忒特贝尔格

我就是如此学会导演

与科利娜·布洛赫谈“反剧场”的历史
以及早年电影计划

我于一九六七年加入反剧场时,业已拍了两部短片,并于一九六五年末到一九六六年初向电影评鉴处呈递《城市流浪汉》一片,但并未得到回应。原因是,他们认为该片系为自杀歌功颂德。第二部片《小混乱》遂不再呈上去。我自顾写一些东西,着手一些事情,中辍一阵,再着手新的东西,又再度中辍;不太清楚应该做什么,也曾尝试吃演员这行饭,倒还算顺利地在不同类型的电影里饰演一些角色,但除了有钱赚以外,乏善可陈。之前还写了一出舞台剧《只有一片面包》,叙述一名拍摄有关奥斯威辛(译注:纳粹集中营,位于波兰,犹太大屠杀惨剧的发生地点)的导演,我拿它参加一项剧本比赛,当时的评审包括劳伦斯·施特劳普和坦克雷德·



《城市流浪汉》

多斯特。我得到了第三名,并进而将它改写成脚本,以报名柏林电影专科学校。我收到了笔试通知,但没有考上。也罢!

是的,我做过的事情很杂,

举凡演戏、写作、在《南德日报》的档案室工作、就读表演学校两年,在那儿读了很多报纸。我在慕尼黑、首都剧场^①或小剧场所看到的舞台剧,都不能引起我的兴趣,我也因而对写剧本缺乏兴趣,因为为这样一种机构服务绝不可能是我兴趣所在。我最喜欢的是——也因为我所知最少——电影。

一九六七年八月,我遇到一名表演学校的同学玛丽特·葛莱洁莉丝,她说她正在慕尼黑一处小剧场——行动剧场——里演戏,她演的是安提戈涅;我不妨去捧个场,看免费的戏。两星期后某天,我正巧无所事事,便过去看看。我竟看到了令我心驰神迷的演出,因为它截然不同于我以前在剧场所见到的一切。这是我头一遭面对一种寻求在舞台和观众之间直接沟通的凝聚剧场。他们用一种方式——这话听起来很蠢——注视你,将你融入其中。尤其库特·拉柏和乌苏拉·施特蕾茨更是具有一种莫可名状的力量,将你带进事件之中。这整件事被以政治性的说法来解释,但我并不了解,而该政治论点也并未感染我。这是唯一让我稍微感到困扰的地方。然而你所经验到的,令你不由得束手就缚的那种侵略性,实在妙不可言。

其结果是,演出过后我和玛丽特站在吧台边,导演皮尔·拉本走来,玛丽特将我引介给他。我们便聊了起来,他说他正在找一名会说巴伐利亚语的演员,因为他有意制作卡尔·奥尔夫(Carl Orff,译注:1895—1982,出生于慕尼黑的德国作曲家暨音乐教育家)的《阿斯突土利》。仍然为该演出回味不已的我,便告诉他我对这件事有兴趣,我也是慕尼黑人,会说巴伐利亚语。我们遂约定携手一试。

现在有必要将行动剧场的成员做一番简介:头号人物首推乌苏拉·施特蕾茨,该剧场即由她和她先生霍斯特·佐莱恩创立。后者将拉本从伍佩塔挖了过来;拉本在合约尚有一半期限之际罢演

^① 指慕尼黑的首都剧场。

毁约,可有的罚!他是乌苏拉·施特蕾茨在表演学校的同学;来自表演学校的行动剧场同仁还有几位。此外,他们找了三个来自“英国公园”的流浪汉。一个叫汤尼·艾尔·吉他诺,是吉卜赛人,另一个我不记得名字,第三个人称“铁石心肠”,他就是后来向玛丽特挥刀乱砍的海涅·朔夫。最后是非演员出身的库特·拉柏,他和皮尔·拉本是校友,曾在施特劳宾待过九年。

■ 这些人全赖剧场维生?

除拉柏以外,所有人皆赖此维生。拉柏当时是电视台的一名道具师,其他人——应该说很多人——皆无法靠剧场过活。他们一道购物、同桌吃饭,剧场成了朝夕活动的空间,不在场的人很可能分不到一杯羹。

我们谈妥三天之后我来剧场报到,这对剧场的人而言却造成了冲击,他们显然认为:凡是外来者都会破坏他们的群体性(库特·拉柏也曾将这种近似暴动的情形搬上舞台)。后来更演变成《阿斯突土利》演出作罢的局面。

事到如今,我才明白此处不能容我。当阿纳托尔·冯·加德纳登台时断了一根手指,而拉本邀我接下他在《安提戈涅》的角色时,我已心里有数。除此之外还有一位团员生病,这时有一位曾看过首演的哈克·勃姆^①先生来访,说他的兄弟马夸特刚从汉堡来,亟求一见。巧极了,威利——亦即皮尔·拉本,日后经常被叫做威利——说,那就请他来一趟,他们正需要人。隔天晚上我们(马夸特·勃姆和我)首次一同登台。马夸特虽已背好台词,但竟歇斯底里、紧张得未上台前就先喝醉,演出时一句台词也说不出,提词者亦徒呼奈何。我想我所以也紧张得忘记台词,一定肇因于此。事

① 哈克·勃姆(Hark Bohm, 1939—),德国电影导演、演员。曾参加法斯宾德数部影片的演出。执导的影片有《印第安少年车陶》(1972)、《我们也会造方舟》(1973)、《我们蔑视黄瓜国王》(1974)等。