

我要展现所有革命共通的一面（1965）

——米克洛斯·杨索访谈^[1]

让-路易·科莫利、米歇尔·德拉埃贾云译

《电影手册》：在我们看来，您的第三部影片《我的道路》（1965）与前两部截然不同，是您当前创作的起点。

米克洛斯·杨索：我拍第一部片子《钟到罗马》（1958）时，对电影知之甚少，但我感到自己还是应该拍下去，试着说出我一直关注的东西。我感兴趣的，是弄清楚如何才能诚实地行使权力。这种想法即便在当时也很幼稚。我现在回过头看这部片子还有我拍的大部分短片，都觉得不可思议。我开始拍第二部长片《清唱剧》（1962）的时候，我以为这会是我的最后一部了。我再次希望能够解释某些东西，但从那以后我明白了，解释某个东西和拍一

[1] 《我要展现所有革命共通的一面——米克洛什·杨索访谈》，选自《电影手册》（*Les Cahiers du Cinéma*），访谈人为让-路易·科莫利（Jean-Louis Comolli）、米歇尔·德拉埃（Michel Delahaye），1965年5月，第212期，第16页至第31页。

部电影是两种不同的行为。我再看《清唱剧》时，觉得它很荒谬。

《电影手册》：在《无望的人们》（1965）上映时，您说：“这是我拍的最后一部此类风格的片子，因为我没法再拍一部这样的电影了。”

米克洛斯·杨索：您的意思是我还是走了老路？

《电影手册》：您不这么觉得？

米克洛斯·杨索：不，完全不是。比如您觉得《闪耀之风》（1969）也是一样的东西？

《电影手册》：不是，但方向是一样的。确切地说，从《我的道路》到《焚风》（1969）这一系列的电影，反复讲一些确切的主题，它们互相区别又互相联系，因此处理方式也不同。涉及同一个主题，通过不同的表现形式不断深化。这些表现形式的不同，可能对应，也可能不对应所谓“风格”的区分。

米克洛斯·杨索：您想说我是个疯子？……

《电影手册》：不，因为要想说一样东西，唯一的方法可能就是不断的重提。也许就像让·雷诺阿说的，一个人一生中只有唯一的一个念头。也许这一点在您身上比在别人身上更明显。大概某个特定时刻，您会意识到这个念头。可能拍摄《我的道

路》时就是如此，因为这部影片好像真正开启了一个系列。

米克洛斯·杨索：我认为是从《清唱剧》开始的，因为那是裘洛·赫尔纳迪^[1]和我第一次意识到我们在做什么。可能表面看不出来，但想法我们已经有了。

《电影手册》：您不觉得每部片子都是在前一部的基础上，对同一种创作实践的深化？

米克洛斯·杨索：我知道我的片子彼此很像，我甚至有些害怕……比如，在《焚风》里，我就从另一个角度将我已经表达过的观点又展示了一遍。这可能不是最佳途径，但我也只会这么做……也许是这个缘故，大众好像排斥这类电影，你们的观众是这样，我们的观众也这样，虽然匈牙利社会和法国社会差别很大。这应该跟内在于人类机制中的某些问题相关。很不幸，这个机制最让我们感兴趣的问题，是权力和压迫，是人与这种权力和压迫之间的关系。

为什么我们会这样？……我羡慕那些有办法关注生活方面不那么困难的人。打个比方，对我来说，很难拍一部关于爱情的电影……为什么呢？我不知道……可能跟我的童年经历有关，而我大概

[1] 裘洛·赫尔纳迪（Gyula Hernádi, 1926—2005），小说家，也是自《我的道路》起，杨索所有电影的编剧。

只能通过我的国家、我的家庭和我自己的故事来做出解释……我母亲是罗马尼亚人，我父亲是匈牙利人。因此，我童年时期就经历了一些政治、社会和民族矛盾。这是一种非常令人不安的氛围。更加奇特的是，我家族罗马尼亚裔那一支，有一些非常狂热的匈牙利民族主义者。我的一些匈牙利亲戚眼界更开阔，他们反对德国对匈牙利的影 响，倾向于不同民族和平共处。

以上就是我生活环境的几个侧面，我想赫尔纳迪和我之所以相处融洽，是因为我们的境遇类似：他来自一个德国裔匈牙利家庭。

需要说明的是，在我的国家，我们切身体会到了所有历史变革。当然，要细说起来，这话就长了，我就再举一个例子：在匈牙利，犹太问题一直是个重要的社会议题。我有许多犹太朋友，法国人可能觉得这事稀松平常，但要知道在匈牙利可并非如此。犹太隔离区存在了很长时间，取消之后，问题却丝毫没有解决……

还有军人掌权的问题……您知道吗，我今天在法国觉得很好玩的是，我重新感到了童年时期霍尔蒂（Horthy^[1]）当权时的气氛：这种与保守历史传统

[1] 米克洛什·霍尔蒂（Horthy Miklós，1868 年—1957 年），著名政治家，一战中担任奥匈帝国最后一任海军总司令；1920~1944 年是匈牙利王国的摄政王，军事独裁者。

共存，以便守住权力的生活方式。然后我就又想到了一直困扰我的问题，因为我发现，行使权力只能是为了权力本身，而不是为了他人的福祉，并且以尊重自由为基础。

拍完《焚风》之后，我又重新思考了一遍所有这些问题，最后我发现找不到调和人的权力和人的自由的办法。

我最近读了些巴枯宁（Bakounine）和马赫诺（Makhno）还有其他几个我以前不知道的人的著作，但我一直不知道，答案是不是存在于理论之外的某个地方。我们可以写下自己的想法、可以拍电影或者让生活随波逐流，但我觉得如果不是为了尝试改变生活的流向，就没有必要拍电影或者写书。很遗憾，这一类电影或者书极少能传播到应该接触它们的人群中去。

我正身处困境，不是说我不知道电影该拍什么，而是因为我正遭遇一些道德难题。说出一件事很难，而当我们终于说出口时，说的却是绝望……所以最近我对切·格瓦拉很感兴趣：我在他身上看到了我的青年时代。我读他的日记时，重新找到了正直、真诚、献身精神等等这些人类应该已经经历过的东西。我不知道现在提倡这些还有没有用。这不意味着我就是个悲观主义者，但我总是要求自己掩饰某些东西，将一个原则走到底。有时因为这个，我很不开心，我羡慕那些在日常工作中能够达

到自己目标的人，就像我的朋友翁德拉什·科瓦奇（András Kovács），他能够不从悲观的角度提出问题，相反，以一种实际的形式，简单而诚实地做出回应。

《电影手册》：您的电影有时会在匈牙利引发争议。这是否恰恰说明您的同胞理解您电影的方式更丰富也更激烈？相较而言，法国的观众似乎对电影的内涵不是那么敏感。

米克洛斯·杨索：绕着弯子提问题的话，就总会出现这种情况……不过在匈牙利，人们对每个情境都了熟于心（比如在《闪耀之风》里，能找到二十年前整个匈牙利的影子），所有这些问题都以更加鲜活而紧迫的方式摆在他们面前，自然，我的电影激起的反响也更大。

但拍电影恰恰要适应这种现象。我觉得，电影在处理某些问题上还是没有达到文学的高度，这也大致为我们指明了电影该往哪条道路前进。一方面是倾向于抹除生活及其再现（representation）之间界限的直接表达形式（比如真实电影 Cinéma-vérité），另一方面则是以取消画面与时长限制为目的的剧作结构的发展。

回到您的问题，在匈牙利，人们还对我电影里一样东西敏感且颇有微词，那便是，我在自我重复……这让我很不安。

《电影手册》：但创新不一定就要找到新主题。它反而往往在于将现存的事物以全新的方式进行组合。我们不仅可以拍好几部电影来阐释同一个主题，也可以将整部电影建立在重复——或曰变奏——的基础上。如果这就是您的做法，人们以什么名义来批评您呢？许多作家和导演的创作都在表达唯一一个主题。

米克洛斯·杨索：也许吧。不过别人一这么说，我总感觉是为了安慰我，这种善意我当然很受用，不过也不会因此就安心。可能我既不想被安抚也不想变平静。

《电影手册》：您要是平静下来，就不会再拍电影了，所以还是不要让您平静下来的好。

米克洛斯·杨索：拍电影这一行，焦虑还在于它比写作或者画画难多了。一本小说几乎总能出版，哪怕销量很低，哪怕写得不好，哪怕只能打动很少的人，但它在那儿，它存在着，它是可以被读到的。而电影人则不同，比如剧本被拒，就意味着他构思的画面不可能存在。同时，由于拍电影成本很高，想拍片的导演只能和可能给他投资的人生活在一个圈子里。而奇怪的是，匈牙利的新社会，跟你们法国社会相比，并未对投拍那些观众群只有十来万人的电影表现出更大的积极性。我觉得这太悲

惨了，应该改革这种体制。

《电影手册》：我觉得，第一，我们又回到您提到过的担忧，即您的电影并不以取悦大众为目的。但事实上，所有看过的人都能看懂，首先，这些影片探讨权力，而每个人都遭受权力压迫，其次，它们的尖锐恰恰也使其能够鞭辟入里。第二，我们是否应该认为，必须根据电影人的需求来改革整个社会？我们想象不出什么样的社会能让每个人都随心所欲地拍电影。第三，当某个人被阻止拍摄一部电影时，就真的是个悲剧吗？重要的，不是作为“被封杀的艺术家的个体，而是应该经由他所传递出来的想法。但是，如果他的想法是绝对至关重要的，那么极有可能，他并非唯一一个有此想法的人，也不是唯一有能力表达并传播它的人。我每次听到某个电影人抱怨自己被封杀时，我总觉得这源于一种后浪漫主义式的“艺术家”的概念。

米克洛斯·杨索：我觉得您是对的。我也在想同样的问题，并因此而苦恼，因为我一直觉得这种想法很悲观，不过您让我发现了它乐观的一面。

《电影手册》：能跟我们谈谈您拍片从头到尾的工作方法吗？

米克洛斯·杨索：相当难回答啊，我的工作方

式，伊芙特·皮洛和若尔特·凯兹迪－科瓦奇^[1]比我自己更了解……

我认为我的拍摄方式里含有很多偶然的成分，而这也正是我越来越感兴趣的问题：这些偶然是如何发生的？有时，我把它们归功于我的一些合作者，若尔特经常给我出主意。比如《焚风》里玛丽娜·维拉迪（Marina Vlady）扮演的角色，在拍摄接近尾声时突然有了很大改动。玛丽娜的角色本来陪着由雅克·夏里耶（Jacques Charrier）扮演的主角。当我们排演电影倒数第二场戏，也就是雅克被杀的那场时，若尔特跟我说这个女人在电影里会特别无聊，而且会间接地让雅克的角色也变得无聊。不过我们排演之后也就不了了之，因为技术原因（我想应该是灯光），当天没拍成这场戏。当晚，我们把玛丽娜的角色大改了一下，同时，为了让这个改动合情合理，我们又在摄影棚里加了几场戏。

《电影手册》：偶然这个概念在这里很有趣，首先，它与作为您电影基础的“组合（combinaison）”的概念相吻合（是偶然让新的组合成为可能），其次，它还证实了并非作者或“艺术家”创造了一

[1] 伊芙特·皮洛（Yvette Biro）是杨索最近几部影片的编剧，若尔特·凯兹迪－科瓦奇（Zsolt Kézdi-Kovács）自《我的道路》起担任杨索的第一助理。

切，他 / 她应该准备好接受偶然，也就是来自别处或者别人的想法。当他 / 她接受了别人产生的想法时，我们就一下子进入了所谓的集体电影，这个概念也进入现代电影的场域之中，且程度渐深。

米克洛斯·杨索：从这个角度来说，我的剧本总是与伊芙特·皮洛，若尔，赫尔纳迪还有其他人共同完成的。我们日夜讨论。我们先写一份三十几页的脚本，只含有基本情境，且通常对话很少，然后再慢慢充实……我想我没法根据一个完备的剧本照本宣科地来拍电影。拍电影对我来说是一次思维上与实际操作上的双重历险。对整个摄制组尤其是摄影师来说，也是一种历险，比如在《焚风》里，他不太清楚要怎么完成十分钟以上的长镜头。而且，我们在没看工作样片的情况下连续拍了好几天……总之，这是我第一次把自己拍的一部片子看两遍。我甚至对自己说，要是我就这么喜欢上它了，大概就是衰老的标志吧，不过看第二遍时，我就不像第一遍看时那么喜欢，因为我发现了不少错误。也许应该重拍一部电影，还是用这么长的镜头，但也要按照这种拍摄手法，把整个主题重新考虑一下。当时，我们已经不得不把事件浓缩，以至于有些像戏剧了。不过这么拍也促使我们将观点浓缩，而这大概比运动本身更重要。说到底，电影一点也不像戏剧……

《电影手册》：戏剧的概念在现代电影中不同层面上，都有些卷土重来的意思。

米克洛斯·杨索：我们呢，经常会往这方面想。因此，我们使用了符合长镜头原则的背景，同一个镜头中有好几扇门可供进出。这跟旋转舞台的原理有些类似，不同的是，电影提供的是完全不同的画面，因为摄像机在场景内部。

《电影手册》：您是否想过拍摄一部不做任何预设的电影？一种对实际情况的绝对服从。

米克洛斯·杨索：想过，也没想过……我暂时知道的是：永远应该顺势而为，拍摄时如此，筹备阶段也是如此。比如，我们在认识雅克·夏里耶之前写了《焚风》的主题，当时设想的是一个托尼·博金斯（Tony Perkins）式的人物。认识雅克·夏里耶且知道他要演这个角色后，我们开始考虑作出必要的调整，就这样，他的个性最后完全改变了剧本和影片。

也有些情况跟我的摄影师亚努什·肯德（János Kende）和塔马什·索姆罗（Tamás Somló）有关。我开始拍《焚风》时，我知道肯德会尝试一些索姆罗不敢尝试的东西——但我很喜欢索姆罗，又和他一起合作过，这是两码事。在《静默与呼喊》（1968）中，肯德已经敢于尝试一些索姆罗不可能做的摄像机运动。而索姆罗，他呢，在摄像机运动

与跟拍演员方面更加精确，但在《闪耀之风》里与《红军与白军》（1967）中，他只使用一侧移动镜头，因为他跟肯德相反，总是需要人工打光。

《电影手册》：《闪耀之风》里偶然的成分多吗？

米克洛斯·杨索：不多，《红军与白军》比它多一些，《静默与呼喊》又更多一些，而《焚风》里则非常多。

《电影手册》：《静默与呼喊》给人感觉您甚至都没用剧本，而只是在一个晴朗的早晨来到一个农场的院子里，然后开始当场讲述头脑里已经成型的故事。

米克洛斯·杨索：在《静默与呼喊》和《焚风》里，有一些场景我们事先设计好了，而拍摄本身几乎是偶然。拍了一周后，我们不得不将故事完全改掉。原因有好几个。其中之一是有一个演员在拍摄过程中手臂骨折，但因为他拍的那些场景实在太好了，我们不想剪掉。于是就保留了下来，放在了跟预计不一样的地方。我们用另外一个人物替代他，进而又加入了别的人物。电影的走向完完全全被改变了。

在《焚风》里，与雅克·夏里耶扮演的主角对应，我们设计了一个反面角色，是运动的首领，叫安特（Ante）。我们找合适的演员找了很久。一开

始，我们想找卡扎科夫（Kazakov），他在《红军与白军》里扮演发动最后突击的红军军官，但他没有获准前来。这对我们来说可能反而是好事……此外，我还热情邀请过帕斯卡尔·奥比耶（Pascal Aubier）来片场。有一天，恰好有个已经拍了前面一些戏的匈牙利演员，因为有场戏剧首演不能来，我就让帕斯卡尔·奥比耶顶替了他的位置。这样，就有匈牙利人和法国人两个演员扮演同一个人物，发挥相同的功能。我们心想，假如用两个演员演首领的角色，那这个首领根本没办法在影片中出现。安特就成了一个人们谈论却看不见的人。

但后来，我们又改变了一次主意。影片结尾，雅克·夏里耶被杀，小组为纪念他而宣誓，要找一个演员演带领小组成员宣誓的那个人。演员最好是法国人，因为他的台词相当长，而无论是那个匈牙利演员还是帕斯卡尔·奥比耶都不能演这个角色，因为是他们打死了夏里耶……正好米歇尔·德拉阿耶（Michel Delahaye）到拍摄现场，我觉得他很合适。而且，他还乐呵呵地教小孩们耍手枪玩，这事对他们对我们都很重要，我们在电影里保留了他们耍枪的这个场景。现在再回想，我觉得米歇尔比较适合演运动首领安特这个人物，不过我是后来在放映室才意识到这点的。

《电影手册》：这让人想到《无望的人们》，观

众一直不知道谁是运动的首领……

米克洛斯·杨索：是的，不过那是预先就设定好的，而《焚风》则完全是偶然。

对我们来说，拍电影永远是一场历险，如果我不得不按另一种方式工作，会很难受的。

《电影手册》：在您的许多影片中，都有对真实历史状况的指涉，但因为我们不太了解匈牙利的历史，我们有时会自问这种指涉究竟的确是确切的，还是仅仅作为一个出发点。

米克洛斯·杨索：是确切的。

《电影手册》：甚至在《闪耀之风》里也是？

米克洛斯·杨索：您知道，历史中不存在真正确切的指涉。我已经老了，也学过不少东西，比如法律、人种学、艺术史等等。我自认为明白，历史并不存在，存在的只有个人的历史。每个历史学家书写的只是他自己对历史的看法。这阵子我读了许多无政府主义者或者与无政府主义有关的著作，我从中学到不少有趣的东西。比方说，我读到当时一些亲历者对第一国际的描述。而这些描述与同时出现的马克思的描述就很不一样。不存在书写好了的历史，只存在关于历史的书写。

《电影手册》：拿着未完成的剧本开拍，或者

边拍边改剧本，会造成您与匈牙利制片体系之间的冲突吗？

米克洛斯·杨索：暂时还没什么问题，我希望以后也不要。必须说我们的工作方法非常简单快捷，这让事情便利了许多。《焚风》拍了十一天，共十二个镜头。每个镜头很少拍三遍以上。我们用了一万二千米胶片。拍摄结束时，还剩下一万米。雅克·夏里耶也是制片人之一，他跟我们说应该赶紧再拍另外一部电影。

《电影手册》：您刚才说《闪耀之风》比较遵从既定剧本。

米克洛斯·杨索：我遵从的不是剧本，因为我们一直没有故事大纲；我遵从的是影片最初的结构。这部片子的情况很微妙。

《电影手册》：因为这是您经历过的故事？

米克洛斯·杨索：答案可能有许多种。

《电影手册》：您是这场年轻革命者的运动的一员。

米克洛斯·杨索：可能是这个原因的……但不管怎么说，我们拍摄时，也对该片做了一些改动。

《电影手册》：在最后的反转中，女孩说“我

鄙视你”，这是剧本预先设定好的吗？

米克洛斯·杨索：不完全是。理论上是的，我们一开始就知道结局应该跟开始一样，但我们还没想好画面要怎么拍……用一个女孩开始并结束电影是完全在预料之外的，但拍摄之前写好的对白保留了原样。而歌曲的重复不是预先设定的。翁德拉什·科扎克（András Kozák）（饰演中尉）只唱了一行，剩下的部分他是哼出来。这是影片的结尾，是我们即兴创作的。但科扎克唱的这唯一一行“明天我们将改变世界”，甚至是整部影片构思的基础。剧本跟这个差别很大。

《电影手册》：您跟我们说过，法国“五月风暴”给您提供了某些标语和布景的元素。

米克洛斯·杨索：大部分元素、标语和布景是当时那个年代的。我们只用了一条“五月风暴”的标语：“这只是开始，让我们继续战斗”，我们把它翻译成了匈牙利语。另外，剧本结束于“五月事件”之前，但后者对我影响很大，促使我把片子拍得更理论，而不是单纯的叙事。我想更多地展示所有革命运动共通的一面。服装没有变。我从一开始就确定了现在的这些服装：迷你裙、牛仔裤等等。

《电影手册》：在匈牙利，人们常说《闪耀之风》讲的事其实根本不是那样发生的，这部影片完全是

想象。

米克洛斯·杨索：是的，确实不是这么发生的……我和我的朋友翁德拉什·科瓦奇参与了这些运动，但当时，我们的想法比现在要模糊得多。这部影片在匈牙利大受抨击也是情理之中。原因有好几个。当时的年轻人现在四十岁了，他们以理想化的方式回想自己的青春，因此觉得这部影片侮辱了他们。另外，由于这场运动被拉科西（Rakosi）政权镇压，大家今天都倾向于认为这场运动无可非议。

《电影手册》：影片本身与拍摄之间的关系会让人产生一些疑问，尤其是在《静默与呼喊》里。我们感觉人物互相发布的施令：“你到那边去”“你待这儿”“前进”等等，或许也正是您给演员或者摄影师下的命令……我说这个不是为了开玩笑，而是因为这促使我们对您的拍摄方法提出问题。从技术层面讲，您有可能使用同期声吗？或者是您自己选择保留这种拍摄方式，即在取景时引导演员和摄像机？

米克洛斯·杨索：我从来没用过同期声，不过在《焚风》里，我用了微型话筒录目击者声音（son témoin），在几个演员听不到我指挥的场景里也用了。我由此收获了一些非常有趣的效果。

《电影手册》：照您工作方法本身的逻辑和您的立场，我们有时感觉您的拍摄方式和后期配音这事之间存在矛盾。

米克洛斯·杨索：迄今为止，我拍的都是虚构剧情片，不该让观众知道是我们制造了它们。当然，观众很清楚电影不等于现实，但他不该感到摄像机和导演的存在。另外，我要是不指导演员，实拍时就完不成这么长的镜头。

我以后如果用同期声，我就得找到一个故事，能让我跟所有剧组成员都介入其中，并且观众也知道我们是在拍电影。

但如果我那么做了，大家肯定会说这像布莱希特，尤其是已经有人跟我说过我做的东西有布莱希特的风格。这很奇怪，因为我并不钟情于布莱希特。

《电影手册》：很奇怪，您的电影接受偶然的戏，却排除声音的自由表演，而电影中分明有各种各样的偶然与事故。这好像是个很大的悖论。

米克洛斯·杨索：没错。确实如此，但我仍然坚持认为，我拍的这种类型的电影不需要同期声。比如，在《焚风》最后一场戏中，当迈克尔·德拉海耶朗读宣誓词时，他的声音变得多少有些敏感，剔除掉声音的这种最初的表现力，对我丝毫没有影响。我的电影的重点在于对白之间的某种相互关

系，我觉得同期声在此情况下并不会给影片增色。相反，翁德拉什·科瓦奇的上一部影片就必须用同期声。因为在那部片子里，比方说，如果一个人物不直接回答某个问题，就会意味深长。再回到《焚风》的例子中来，当爱娃·斯万（Eva Swann）从背后叫“拉扎尔，拉扎尔”时，观众未来听到的实际上是“马尔科，马尔科”，而这对我来说无关紧要。我拍的是虚构的剧情片。而我很看重后期配音，因为它能让我有在最后关头重塑影片的可能。这可以说是偶然的另外一种形式……我们几天前准备《焚风》的法文版配音时，我和若尔特把目击者的声音整个重听了一遍，我认真考虑，也许哪天真该用一下同期声。但我又回到刚才讲的那一点：要拍这么长的镜头，我们自己也得上镜头里，否则就没法拍。

《电影手册》：也不尽然，现在有技术可以让导演给演员和摄影师下指令的同时，不把他的声音录到音轨里去。罗西里尼就是这么做的：他让人做了些能塞到耳朵里的传声器，这样就能在一个镜头中全程指导演员。

另外，如果您真的是在拍虚构剧情片，只要您接受偶然的成分介入其中，就没有任何理由随意地消除会在同期录音过程中出现的偶然。

米克洛斯·杨索：那天听这条音轨时，我这么

些年来头一次有了改变风格的念头。但我必须协调同期声和我所讲故事之间的关系。而我目前还不知道该怎么办。因为问题并不在于用微型传声器给演员下指令。事实上我觉得对我拍的这类电影来说，同期声没有任何意义。

并且，在《焚风》中，甚至不存在这个问题，因为有一部分演员只会说匈牙利语，而另外一部分演员只会说法语，如果仅仅因为语言问题而把他们替换掉，会很遗憾。

何况，这确实是问题所在吗？我想同期声对许多电影来说并不成为问题，因为它在这些具体的情况中仅仅是理论性的。要再度使用同期声，就需要再发明一套新的原则，正如我因摄影师亚努什·肯德而发明了某种拍摄方式，因雅克·夏里耶而创造了一个新的人物那样。

我还有另外一个担忧，我的电影如果用同期声，就会跟我不喜欢的某些戏剧极为相似。那种具有煽动性的戏剧，从事那种戏剧的也是个煽动者。而我呢，虽然也想改变世界，但我不是个煽动者。我作品里有许多犹疑不决，我并不总是头脑清醒。我可能在某些方面，是恐怖主义者，但在其他大多数方面，完全不是。而做那样的戏剧，就是在从事政治，而我不喜欢从事政治。对我来说，从事政治首先就要深刻尊重他人的意见，否则就完全没有必要。但我欠缺热情，而且完全不确定能接受自己以

外的观点……当年，我参与您在《闪耀之风》中看到的那些事件的时候，非常暴力，而且对待许多人很无情，他们后来倒是成了我的朋友。但我曾经把他们视为敌人并且毫不留情地加以攻击。比如我的布景师塔马什·巴诺维奇（Tamás Banovich）在过去长期是我的敌人……您看我是干政治的料吗？我三十多年的老朋友翁德拉什·科瓦奇总是能冷静地判断各种形势。他能准确地估量各种事情，并且一直保持客观。所以，他从事的直接电影和他的个性非常吻合。伊斯特凡·萨博（István Szabó）也是，他长期给广播做报道，非常了解该怎么考虑事情，而且能撇开个人感情。而我知道我自己永远做不到客观。

总之，让-路易·科莫利（Jean-Louis Comolli）说得对，他在文章里写道，同期声和直接电影是两码事。

《电影手册》：我们刚才想说的是，一旦人物在拍摄之时而非在剧本中自我构建，从那一刻起，他们说的话就是自身的一部分，而拒绝这种话语，将它推迟，就成了一种作假。很奇怪，在您电影中，人物的构造与影片的拍摄同时进行，而他们的话语却不是。

米克洛斯·杨索：进入拍电影这行时，别人告诉我们，演员的在场比他们的表演更重要。但我们

并没有立刻体会到这点。第一次是在《我的道路》里，翁德拉什·科扎克演一个匈牙利年轻人。一开始，我不满意他的表演。我想换掉他，但若尔特极力维护他。从那时起，经过我们持续的讨论，最终形成了现在这种对演员的看法。科扎克在匈牙利并不被看作是一个伟大的演员，但他有用自己的在场来给一部影片打上烙印的天分。这里涉及的是一个人物的在场，它更属于直接电影的范畴，而不是经典的演员表演的范畴。当然，如果要追根溯源，则是美国老电影或者全盛时期的俄国电影。

《电影手册》：这实际上是您电影里令人震惊之处：既拒绝表演，也拒绝心理分析。

米克洛斯·杨索：是的，但危险在于，如果选错了人物，电影里就会损失某些东西。比如《闪耀之风》……在原剧本中（电影里也是），女主角由翁德雷娅·德拉霍塔（Andrea Drahota）一个人扮演。但开拍后，我有了将人物一分为二的想法。只是我发现自己对其中任何一个都没有信心。而在拍摄过程中，我发现德拉霍塔演出了一个相当有趣的人物，虽然跟我们设想的不一樣，但非常好。

依我的风格，人物的在场和摄像机运动或者其它任何因素的作用一样大。如果人物很贴切，那你就会相信他们的生活，并能感觉到在他们的背后存在着什么东西。这就是生活本身。直接电影的

基础。

《电影手册》：谈谈您电影里的布景吧，它们起的作用也非常大。

米克洛斯·杨索：我和赫尔纳迪总想找些奇怪的风景，但在匈牙利，这类景色很少。有大平原，大平原上坐落着房屋。我们筹备《闪耀之风》时，曾试图找到一些我们还没拍过的有意思的地方。于是我们就找了一处隐修院，还有赫尔纳迪就读过的一所中学。这个本笃会的隐修院孤零零地坐落在一个山岗上……不过《我的道路》里已经出现过了。我们那时候想讲述《我的道路》里那个匈牙利年轻人后来的遭遇。出于同样的原因，《闪耀之风》里也再次出现了那个水池。我们以这处隐修院为基础构思剧情，但主教不允许我们在那里拍摄。所以我们就不得不再找别的，最后找到了这座小城，有您在电影里看到的主教的居所。而我们保留了水池——一个水库，因为我们想再现《我的道路》里的这个地方，以便提示观众，男孩的故事是从那里开始的。

《电影手册》：您电影里的空间运用有一点很特别，即便我们看见平原和地平线，由于景别极大，总感到这是一个被挤压的、封闭的空间。依我看来，与其说这是拍摄空间的方式所致，不如说是

创造空间的方式所致。这不是一个已经存在的空间，您只是过去拍摄并且记录下它的景色。这个空间，是从您在其内部创造运动那一刻起才存在的空间，摄像机的运动严格划定了它的边界。即便身处沙漠，我们还是感觉被关在一间狭小的牢房中。

米克洛斯·杨索：《焚风》的外景十分平常，我很怕拍出来很无趣。但当我看片子时，我发现我们并非身处一个既定空间中，而是身处一个抽象的、完全再创造的空间中。空间只存在于银之上。