

ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

ΧΙΤΣΚΟΚ / ΤΡΥΦΩ

ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΛΕΝ ΣΚΟΤ

Μετάφραση
Γιάννης Δ. Ίωαννίδης
Ἐπιμέλεια
Ἀγγιλέας Κυριακίδης

ἕψιλον/βιβλία

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Σήμερα σ' ολόκληρο τόν κόσμο θαυμάζουν τό έργο του Άλφρεντ Χίτσκοκ, και οί νέοι πού ανακαλύπτουν τώρα τό *Rear Window* (Σιωπηλός μάρτυς), τό *Vertigo* (Δεσμώτης του ήλιγγου) ή τό *North by Northwest* (Στή σκιά των τεσσάρων γιγάντων), χάρη στίς επανεκδόσεις, θά φαντάζονται πώς αυτό συνέβαινε πάντοτε. Κι όμως δέν είναι έτσι.

Στή δεκαετία του '50 και του '60 ό Χίτσκοκ βρισκόταν στό άποκορύφωμα τής δημιουργικότητας και τής επιτυχίας του. Διάσημος κίβλας χάρη στή δημοσιότητα πού του είχε εξασφαλίσει ό Ντέιβιντ Σέλτζνικ* στή διάρκεια των τεσσάρων μέ πέντε χρόνων του συμβολαίου πού τούς ένωνε – μιά συνεργασία πού κομοιούν ή *Rebecca* (Ρεβέκκα), τό *Notorious* (Νοτόριους), τό *Spellbound* (Νύχτα άγωνίας), τό *Paradine Case* (Ύπόθεση Παραντάν)–, ό Χίτσκοκ έγινε παγκόσμια γνωστός όταν ανέλαβε τήν παραγωγή και τή σκηνοθεσία τής τηλεοπτικής σειράς *Suspicions* και, στή συνέχεια, τής σειράς *Ό Χίτσκοκ παρουσιάζει*, στά μέσα τής δεκαετίας του '50. Γι' αυτή τήν επιτυχία και τή δημοσιότητα, ή εϋρωπαϊκή και ή άμερικάνικη κριτική τόν άντάμειψε, άντιμετωπίζοντας τή δουλειά του μέ ύπεροψία, καυτηριάζοντας τή μιά ταινία του μετά τήν άλλη.

Τό 1962, ενώ βρισκόμουν στή Νέα Ύόρκη γιά νά παρουσιάσω τό *Ζύλ και Τζίμ*, συνειδητοποίησα πώς κάθε δημοσιογράφος μου έκανε τήν ίδια ερώτηση: «Γιατί οί κριτικοί του (περιοδικού) *Cahiers du Cinéma* παίρνουν τόν Χίτσκοκ στά σοβαρά; Είναι πλούσιος, πετυχημένος, μά οί ταινίες του δέν έχουν ούσία». Ένας άπό τούς άμερικάνους κριτικούς, στόν όποιο γιά μιά ολόκληρη ώρα έπλεκα τό ερώγμιο του *Σιωπηλός μάρτυρα*, μου άπάντησε μέ τό έξης άπίστευτο: «Σάς άρέσει ό *Σιωπηλός μάρτυς* γιατί δέ ζείτε στή Νέα Ύόρκη και δέ γνωρίζετε τό Γκρίνουιτς Βίλατζ». Του άπάντησα: «Ό *Σιωπηλός μάρτυς* δέν είναι μιά ταινία πάνω στό Βίλατζ. Είναι μιά ταινία πάνω στόν κινηματογράφο και τόν κινηματογράφο τόν γνωρίζω».

Γύρισα στό Παρίσι προβληματισμένος.

Έπειδή τό παρελθόν μου ως κριτικού ήταν νωπό ακόμα, δέν είχα απαλλαγεί άπ' τήν επιθυμία νά άποδείξω ποιός ήταν ό γεωμετρικός τόπος όλων των νεαρών συντακτών του *Cahiers du Cinéma*. Σκέφτηκα τότε πώς ό Χίτσκοκ, πού ή

* Πιο γνωστός σάν Ντέιβιντ Ό. (=Όλίβερ) Σέλτζνικ. "Ένας άπ' τούς μεγάλους, ανεξάρτητους producers του Άμερικάνικου Κινηματογράφου, πού «ή επιρροή του εκτενόταν πολύ πέρα άπ' τή χρηματοδότηση και τή διαχείριση των ταινιών πού παρήγε» (The International Film Encyclopaedia). Κορυφαίο έπίτευγμα τής σταδιοδρομίας του, ή ταινία *Όσα παίρνει ό άνεμος*.

ιδιοφυία του περί τή δημοσιότητα μόνο μέ εκείνην τού Νταλί θά μπορούσε νά συγκριθεί, είχε πέσει τελικά στους κύκλους τών αμερικάνων διανοουμένων θύμα τώτων ειρωνικών καί ήβηλημένα έξευτελιστικών συνεντεύξεων. Βλέποντας τς ταινίες του, καταλάβαινε άμέσως πώς αυτός ό άνθρωπος είχε προδληματιστεί πάνω στά μέσα τής τέχνης του περισσότερο άπό κάθε συνάδελφό του, καί πώς άν δεχόταν, γιά πρώτη φορά, ν' άπαντήσει σ' ένα συστηματικό έρωτηματολόγιο, θά μπορούσε νά προκύψει ένα βιβλίο ίκανό νά μεταστρέψει τή γνώμη τών αμερικάνων κριτικών.

Αυτή είναι όλη ή ιστορία τού βιβλίου αυτού. Χάρη σέ μιά ύπομονετική δουλειά καί μέ τή βοήθεια τής Έλεν Σκότ, πού ή έκδοτική πείρα της άποδείχτηκε άποφασιστική, τό βιβλίο μας - νομίζω πώς μπορώ νά τό πω - πέτυχε τό στόχο του. Όστόσο, μέ τή δημοσίευση τού βιβλίου, ένας νεαρός αμερικάνος καθηγητής κινηματογράφου, θεώρησε καλό νά μέ προειδοποιήσει: «Αυτό τό βιβλίο θά βιάσει τή φήμη σας στην Άμερική περισσότερο κι άπό τή χειρότερη ταινία σας». Εύτυχώς ό Τσάρλς Τόμας Σάμουελ έσφαλε καί αυτοκτόνησε ένα δυό χρόνια άργότερα, γιά καλύτερους λόγους, έλπίζω. Πράγματι, άπό τό 1968 οί αμερικάνοι κριτικοί άρχισαν νά προσέχουν περισσότερο τό έργο τού Χίτσκοκ - μιά ταινία όπως ή *Psycho* (*Ψυχώ*) είναι πιά γι' αυτούς κλασική - καί οί νεαρότεροι κινηματογραφόφιλοι δέχτηκαν όριστικά τόν Χίτσκοκ χωρίς νά τού κρατούν κακία γιά τήν έπιτυχία, τά πλούτη καί τή φήμη του.

Όταν μαγνητοφωνούσα αυτές τς συζητήσεις, τόν Αύγουστο τού 1962 στή Γιουνιβέρσαλ Σίτι, ό Χίτσκοκ τέλειωνε τό μοντάζ τού *The Birds* (*Τά πουλιά*), τής τεσσαρακοστής όγδοης ταινίας του. Χρειάστηκα τέσσερα χρόνια γιά τήν άπομαγνητοφώνηση καί κυρίως γιά τή συγκέντρωση τών φωτογραφιών, πράγμα πού μέ όδηγούσε νά ρωτώ σέ κάθε μας συνάντηση τόν Χίτσκοκ ώστε νά προσαρμόζω στά νέα δεδομένα τό «hitchbook», όπως τό 'χα βαφτίσει. Έτσι, ή πρώτη έκδοση, πού κυκλοφόρησε τό 1967, σταματά στην πενητηκοστή ταινία του, *Torn Curtain* (*Σχισμένο παραπέτασμα*). Στο τέλος αυτής τής έκδοσης θά βρει κανείς ένα συμπλήρωμα, πού περιέχει σημειώσεις πάνω στό *Toraz* (*Τοπάς*), τό *Frenzy* (*Φρενιζίδα*) (τήν τελευταία σχετική έπιτυχία του), τό *Family Plot* (*Οικογενειακή συνωμοσία*) καί τό *The Short Night* (*Σύντομη νύχτα*), μιά ταινία πού έτοιμαζε καί ξαναδόλευε χωρίς διακοπή, λές καί δέ συνέβαινε τίποτα, ενώ στό περιβάλλον του ήξεραν πώς ήταν άδύνατο νά γυρίσει τήν πενητηκοστή τέταρτη ταινία του έξαιτίας τής κακής κατάστασης τής ύγείας του καί τού ήθικου του.

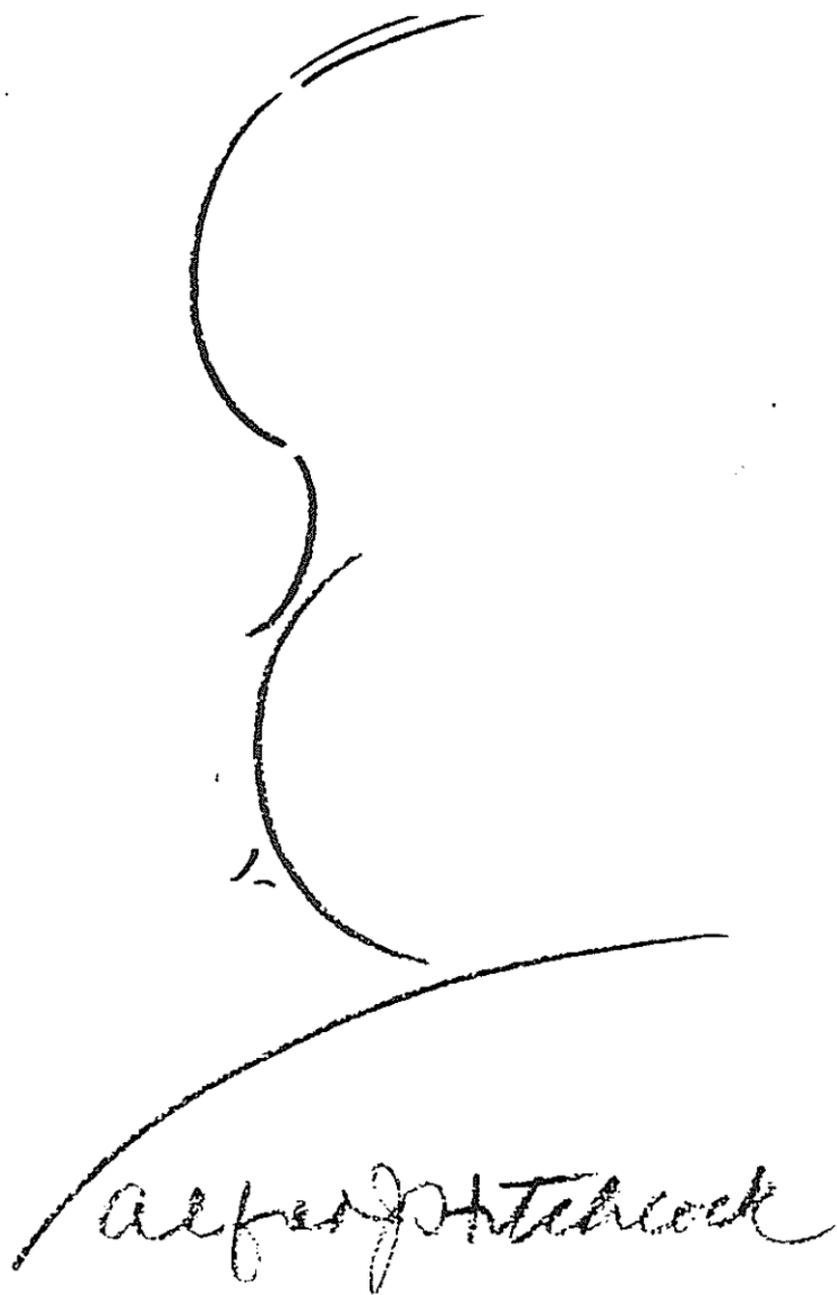
Στήν περίπτωση ενός ανθρώπου όπως ό Χίτσκοκ, πού έζησε όλοκληρωτικά άπό καί γιά τή δουλειά του, ή διακοπή τής δραστηριότητάς του θά σήμαινε θάνατο. Τό ήξερε, όλοι τό ήξεραν, καί γι' αυτό τά τέσσερα τελευταία χρόνια τής ζωής του ήταν τόσο θλιβερά.

Στίς 2 Μαΐου τού 1980, μερικές μέρες μετά τό θάνατό του, έγινε μιά νεκρώσιμη άκολουθία σέ μιά μικρή έκκλησία τής λεωφόρου Σάντα Μόνικα στό Μπέβερλι Χιλς. Τήν προηγούμενη χρονιά, στην ίδια έκκλησία, άποχαιρετήσαμε τόν Ζάν Ρενουάρ. Τό φέρετρο τού Ζάν Ρενουάρ βρισκόταν μπροστά στό ιερό. Είχαν έρθει ή οίκογένειά του, φίλοι, γείτονες, αμερικάνοι κινηματογραφόφιλοι, άκόμα κι άπλοι περαστικοί. Μέ τόν Χίτσκοκ ήταν διαφορετικά. Δέν ύπηρχε φέρετρο, είχε σταλεί σέ άγνωστο μέρος. Οί προσκλήσεις είχαν σταλεί τηλεγραφικά καί ή

ύπηρεσία ασφαλείας τῆς ἑταιρείας Γιουνιβέρσαλ ἔλεγγε στήν εἴσοδο τῆς ἐκκλησίας ὅλους τούς καλεσμένους. Ἦταν ἡ κηδεία ἐνός ντροπαλοῦ ἀνθρώπου, πού ἔμαθε νά ἔμπνέει τό φόβο καί, γιά πρώτη φορά, ἀπέφευγε τή δημοσιότητα, μιά καί δέν μπορούσε νά τοῦ χρησιμεύσει πιά στή δουλειά του· ἐνός ἀνθρώπου πού ἀπό τήν ἐφηβεία του εἶχε μάθει νά ἐλέγχει τήν κατάσταση.

Ὁ ἄνθρωπος ἦταν νεκρός, ὄχι ὁμως καί ὁ κινηματογραφιστής, γιατί οἱ ταινίες του, ἔργα ἐκπληκτικῆς φροντίδας, ἀπόλυτου πάθους καί ἀσύλληπτης εὐαισθησίας, πού κρυβόταν πίσω ἀπό μιά σπάνια τεχνική μαστοριά, δέ θά πάψουν νά κυκλοφοροῦν σ' ὁλόκληρο τόν κόσμο καί νά ἀνταγωνίζονται τίς καινούργιες παραγωγές, προκαλώντας τή φθορά τοῦ χρόνου κι ἐπαληθεύοντας αὐτό πού ὁ Ζάν Κοκτώ ἔλεγε γιά τόν Προύστ: «Τό ἔργο του ἐξακολουθοῦσε νά ζεῖ ὅπως τά ρολόγια στούς καρπούς τῶν νεκρῶν στρατιωτῶν».

Φρανσουά Τρυφώ



afesjhtelock

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (1966)

“Όλα άρχισαν όταν έσπασε ό πάγος.

Τό χειμώνα του 1955, ό “Άλφρεντ Χίτσκοκ ήρθε στό στούντιο Σαίν Μωρίς, τής Ζουανβίλ, γιά νά δουλέψει τό συγχρονισμό τής ταινίας του *To Catch a Thief* (Τό κυνήγι του κλέφτη), τά έξωτερικά τής όποιάς είχε γυρίσει στην Κυανή Άκτι. ‘Ο φίλος μου Κλώντ Σαμπρόλ κι εγώ αποφασίσαμε νά του πάρουμε μιά συνέντευξη γιά τό περιοδικό *Cahiers du Cinéma*. ‘Οπλισμένοι μ’ ένα μακρύ κατάλογο διεισδυτικών έρωτήσεων και μ’ ένα δανεικό μαγνητόφωνο, ξεκινήσαμε γεμάτοι αίσιοδοξία.

Στήν όθόνη τής θεοσκοτεινής αίθουσας προβολών όπου δούλευε ό Χίτσκοκ, προβαλλόταν άδιάκοπα, Ξανά και Ξανά, μιά σύντομη σκηνή τής ταινίας μέ τόν Κάρο Γκράντ και τήν Μπριζίτ ‘Ωμπρέ πάνω σέ μιά βενζιναάτο. Μέσ στό σκοτάδι συστηθήκαμε στόν “Άλφρεντ Χίτσκοκ, πού μās παρακάλεσε εύγενικά νά τόν περιμένουμε στό μπάρ του στούντιο, στην άλλη πλευρά τής αΰλης. Βγαίνουμε λοιπόν στό έκτυφλωτικό φώς τής ήμέρας σχολιάζοντας μέ τόν ένθουσιασμό τών άληθινών κινηματογραφοφίλων τίς χιτσκοκικές ει-

κόνες πού μόλις είχαμε δει, και προχωράμε πρós τό μπάρ πού άπέχει καμιά δεκαπενταριά μέτρα. Συνεπαρμένοι όμως όλο τή συζήτηση, δέν παίρνουμε είδηση μιά λίμνη μέ παγωμένο νερό, πού βρίσκεται στή μέση τής αΰλης και έχει τό ίδιο γκριζοχρώμα μέ τήν άσφαλτο. Μέ τό πού πατάμε, ό πάγος σπάει και μέσα σέ δευτερόλεπτα θρικόμαστε ξαφνιασμένοι μέσ στό νερό μέχρι τό στήθος. «Τό μαγνητόφωνο;», ρωτάω σθησμένα τόν Σαμπρόλ. Σηκάνει άργά τ’ άριστερό του χέρι και βγάξει μέσ’ από τό νερό ένα μαγνητόφωνο πού στάζει από παντού.

“Όπως στίς ταινίες του Χίτσκοκ, ή κατάσταση φαινόταν νά μήν έχει διέξοδο: καθώς τό χείλος τής λιμνούλας είχε μιά πολύ έλαφριά κλίση, ήταν άδύνατο νά βγούμε χωρίς νά ξαναγλιστρήσουμε. Τελικά μās τράβηξε ένας περαστικός, και μιά άμπιγιέζ, πού νομίσαμε πώς μās συμπόνεσε, μās όδήγησε σ’ ένα καμαρίνι γιά νά βγάλουμε και νά στεγνώσουμε τά ρούχα μās. “Όταν προσπαθήσαμε νά τήν ευχαριστήσουμε γιά τήν καλοσύνη της, μās είπε μέ ύφος επαγγελματικό: «Κακόμοιρα παιδιά! Είστε κομπάρσοι γιά τό Ριφιφι; – “Όχι κυρία, είμαστε δημοσιογράφοι. –



Μαζί μέ τόν Τρυφύ και τόν Χίτσκοκ, ή διερχομένης Έλεν Σκότ.

*"Α! άφου είναι έτσι, δέν μπορω ν' άσχο-
λοῦμαι μαζί σας!"*

Έτσι, τρέμοντας μέσ στό μουςκεμένα άκόμα ρουχα μας, ξαναπαρουσιαστήκα-
με στόν Άλφρεντ Χίτσοκ, πού μάς περί-
μενε στό μπάρ. Μάς κοίταξε χωρίς νά κά-
νει κανένα σκόλιο γιά τά χάλια μας και
μάς έκλεισε ένα νέο ραντεβού, τό ίδιο
θρόδου, στό ξενοδοχείο Πλαζά Άτενέ.

Τόν επόμενο χρόνο, όταν ξανάρθε στό
Παρίσι, μάς διέκρινε άμέσως μέσ' άπό
μιά ομάδα παρισινών δημοσιογράφων
και μάς είπε: «Κύριοι, έρχεστε στό νοῦ
μον κάθε φορά πού βλέπω παγάκια μέσα
σ' ένα ποτήρι οδίακ». Μερικά χρόνια άρ-
γότερα, έμαθα πώς ό Άλφρεντ Χίτσοκ
έιχε ξεχωρίσει αυτό τό επεισόδιο δάζο-
ντάς του ένα δικό του φινάλε. Σύμφωνα
μέ τή χιτσσκοική ένδοξη, όπως τή διηγό-
ταν στό Χόλιγουντ, όταν παρουσια-
στήκαμε μπροστά του έπειτα άπό τή βου-
τιά μας στή λιμνούλα, ό Σαμπρόλ ήταν
ντυμένος παπάς κι έγώ άστρνομικός!

Δέκα περίπου χρόνια μετά άπ' αυτή τή
«μουςκεμένη» συνάντηση, ένιωσα έπιτα-
κτική τήν έπιθυμία νά μάθω άπό τόν Χί-
τσοκ όσο γίνονταν περισσότερο γιά τή
δουλειά του. Θέλησα νά τόν συμβουλευ-
τώ, όπως ό Ολδίντους συμβουλευόταν τό
Μαντείο, γιατί σ' αυτό τό διάστημα οί
σκηνοθετικές μου έμπειρίες μ' έκαναν νά
έκτιμώ όλο και περισσότερο τή συνεισφο-
ρά του στήν άσκηση τής τέχνης τής σκηνο-
θεσίας.

"Όποιος παρακολούθησε προσεκτικά τή
σταδιοδρομία του Χίτσοκ, άπό τίς βω-
θές άγγλικές μέχρι τίς έγχρωμες χολιγυ-
ντιανές ταινίες του, σίγουρα βρίσκει τήν
άπάντηση σέ μερικά άπό τά έρωτήματα
πού κάθε κινηματογραφιστής όφείλει νά
θέτει στόν έαυτό του, σημαντικότερο άπ'
τά όποια είναι τό έξής: Πώς είναι δυνα-
τόν νά εκφραστεί κανείς μέ καθαρά όπτι-
κό τρόπο;

Τό βιβλίο αυτό δέν τό έγραψα έγώ. Πήρα
άπλως τήν πρωτοβουλία και, τολμώ νά
διενκρινίσω, τό προκάλεσα. Γιά τήν
άκρίβεια, πρόκειται γιά μία δημοσιογρα-
φική δουλειά, πού πραγματοποιήθηκε
όταν μιά ώραία μέρα (ναί, γιά μένα ήταν
μιά ώραία μέρα) ό Άλφρεντ Χίτσοκ δέ-
χτηκε νά μου παραχωρήσει μιά συνέντευ-
ξη πενήντα ώρών.

Έγραψα λοιπόν στόν κύριο Χίτσοκ γιά
νά του προτείνω νά άπαντήσει σέ πεντα-
κόσιες έρωτήσεις μέ άποκλειστικό θέμα
τή σταδιοδρομία του, όπως αυτή εξέλι-
χθηκε μέσα στό χρόνο. Πρότεινα πιό συ-
γκεκριμένα νά συζητήσουμε:

- α. τίς περιστάσεις μέσ' άπό τίς όποιές
γεννήθηκε κάθε ταινία·
- β. τήν έπεξεργασία και τή δόμηση τών
σεναρίων·
- γ. τά ιδιαίτερα σκηνοθετικά προβλήμα-
τα κάθε ταινίας·
- δ. πώς έκτιμώ ό ίδιος τό έμπορικό και
καλλιτεχνικό άποτέλεσμα κάθε ται-
νίας σέ σχέση μέ τίς άρχικές προσδο-
κίες.

Ό Χίτσοκ δέχτηκε.

Έμενε τό τελευταίο και πιό δύσκολο
έμπόδιο, ή γλώσσα. Γι' αυτό άπευθύνθη-
κα στή φίλη μου Έλεν Σκότ, του French
Film Office στή Νέα Υόρκη. Άμερικανί-
δα πού μεγάλωσε στή Γαλλία, τέλεια γνώ-
στης του κινηματογραφικού λεξιλογίου
και στίς δυό γλώσσες, προικισμένη μέ μιά
άληθινή στέρεη κριση και μέ σπάνιες άν-
θρώπινες άρετές, ή Έλεν ήταν ή ιδανική
συνεργάτρια γιά αυτό τό σχέδιο.

Φτάσαμε στό Χόλιγουντ 13 Αυγούστου,
μέρα τών γενεθλίων του Χίτσοκ. Κάθε
πρωί, ό Χίτσοκ μάς παίρνε άπό τό
Beverly Hills Hotel και μάς πήγαινε στό γρα-
φείο του στό στούντιο Γιουνιβέρσαλ. Φο-
ρώντας ό καθένας μας άπό ένα μικρόφω-
νο στό πέτο, μέ τό μηχανικό του ήχο στό
διπλανό δωμάτιο νά μωγγιτοφωνεί όσα
λέγαμε, συζητούσαμε καθημερινά χωρίς
διακοπή άπό τίς έννιά τό πρωί ως τίς έξι
τό άπόγευμα. Κι αυτός ό μαραθώνιος συ-
νεχιζόταν γύρω άπ' τό τραπέζι άκόμα και
στή διάρκεια τών γευμάτων.

Στήν άρχή, ό Άλφρεντ Χίτσοκ, έξαιρε-
τικά ευδιάθετος όπως πάντοτε στίς συνε-
ντεύξεις, περιοριζόταν σέ διασκεδασι-
κές άφηγήσεις περιστατικών, αλλά άπό
τήν τρίτη μέρα έδειξε μιά πιό σοβαρή, ει-
λικρινή και πραγματικά αυτοκριτική
πλευρά του, χωρίς νά πάψει νά διηγείται
λεπτομερειακά τή σταδιοδρομία του, τίς
στιγμές τής τύχης ή τίς άτυχίες του, τίς
δυσκολίες του, τίς άναζητήσεις, τίς άμφι-
βολίες, τίς έλπίδες και τίς προσπάθειες
του.

Σιγά σιγά άρχισα νά παρατηρώ πόσο με-

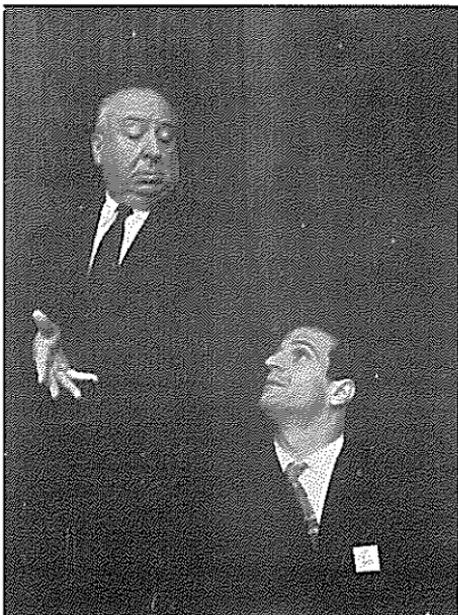
γάλη ήταν ή διαφορά ανάμεσα στο δημόσιο άνδρα, τόν βέβαιο για τόν εαυτό του και ήθελημένα κυνικό, και σ' αυτό που μου φαινόταν πώς ήταν ή άληθινή του φύση, ή φύση ενός ευάλωτου, ευαίσθητου κι ευσυγκίνητου ανθρώπου, που νιώθει βαθιά μέσα του τίς αισθήσεις που θέλει νά μεταδώσει στο κοινό του.

Ο άνθρωπος αυτός που, καλύτερα από κάθε άλλον, κινηματογράφησε τό φόβο, είναι κι αυτός ένας άνθρωπος που φοβάται, και φαντάζομαι πώς ή επιτυχία του έχει άμεση σχέση μ' αυτή τήν πλευρά του χαρακτήρα του. Σ' όλη τή διάρκεια τής σταδιοδρομίας του, ό "Άλφρεντ Χίτσκοκ ένωσε τήν ανάγκη νά προστατευθεί από τούς ήθοποιούς, τούς παραγωγούς, τούς τεχνικούς, γιατί και τό παραμικρότερό έλάττωμα ή καπρίτσιο ενός άπ' αυτούς μπορεί νά θέσει σέ κίνδυνο μιά δλόκληρη ταινία. Ο καλύτερος τρόπος που βρήκε για νά αυτοπροστατευθεί ήταν νά γίνει ό σκηνοθέτης που όνειρεύονταν όλοι οι στάρ νά δουλέψουν μαζί του, νά γίνει ό ίδιος παραγωγός τών ταινιών του και, τέλος, νά μάθει για τήν τεχνική περισσότερα από τούς ίδιους τούς τεχνικούς! Έμεινε ή προστασία του από τό κοινό. Γι' αυτό τό λόγο, ό Χίτσκοκ βάλθηκε νά μάς γοητεύσει τρομοκρατώντας μας, κάνοντάς μας νά ξανανώσουμε όλες τίς έντονες συγκινήσεις τών παιδικών μας χρόνων, τότε που παίζαμε κρυφτό πίσω από τά έπιπλα του σπιτιού, τότε που παίζαμε τυφλόμυγα, και τή νύχτα, στο κρεβάτι, κάποιο παιχνίδι ξεχασμένο πάνω στο τραπέζι γινόταν μιά μυστήρια κι άπειλητική μορφή. "Όλ' αυτά μάς οδηγούν στο *σασπένς*, που όρισμένοι, χωρίς νά άμφισβητούν τή ματορία του Χίτσκοκ, θεωρούν κατώτερη μορφή του θεάματος, ενώ αυτό καθαυτό τό *σασπένς* είναι τό θέμα.

Τό *σασπένς* είναι πρώτα άπ' όλα ή δραματοποίηση του άφηγηματικού ύλικού μιάς ταινίας ή ή πιο έντονη δυνατή παρουσίαση τών δραματικών καταστάσεων.

"Ένα παράδειγμα. Κάποιος φεύγει άπ' τό σπίτι του, μπαίνει σ' ένα ταξί και κατευθύνεται στο σταθμό για νά πάρει τό τρένο. Είναι μιά συνηθισμένη σκηνή μιάς μέσης ταινίας.

"Αν τώρα πρίν μπει στο ταξί, ό άνθρωπος



αὐτός κοιτάζει τὸ ρολοὶ του καὶ πεί: «Ἄχ Θεέ μου, δὲ θά προλάβω τὸ τρένο», ἡ διαδρομὴ του γίνεται μιὰ καθαρὴ σκηνὴ σα-σπένς γιατί κάθε κόκκινο φανάρι, κάθε διασταύρωση, κάθε τροχονόμος, κάθε πινακίδα, κάθε φρενάρισμα, κάθε ἀλλαγὴ ταχύτητας θά ἐντείνουν τὴ συγκινησιακὴ ἀξία τῆς σκηνῆς.

Ἡ διαύγεια καὶ ἡ δύναμη πειθοῦς τῆς ἐκόντας εἶναι τέτοιες πού τὸ κοινὸ δὲν πρόκειται νά πεί: «Ἐ! δὲ βιάζεται καὶ τόσο» ἢ «Θά πάρει τὸ ἐπόμενο τρένο». Χάρη στὴν ἔνταση πού δημιουργεῖ ἡ φρενίτιδα τῆς εἰκόνας, εἶναι ἀδύνατο ν' ἀμφισβητηθεῖ τὸ ἐπεῖγον τῆς δράσης. Προφανῶς, ἕνας τέτοιος τρόπος δραματοποίησης ἀφήνει περιθώρια γιὰ τὸ τυχαῖο, ἀλλὰ ἡ τέχνη τοῦ Χίτσκοκ θρῖσκειται ἀκριβῶς στό ὅτι ἐπιβάλλει αὐτὸ τὸ τυχαῖο, ἐναντίον τοῦ ὁποῖου συχνά ἐξεγείρονται οἱ ἔξυπνοι μιλώντας γι' ἀναληθοφάνεια. Συχνά, ὁ Χίτσκοκ λείει πὼς ἡ ἀληθοφάνεια δὲν τὸν ἐνδιαφέρει, ἐνῶ, στὴν πραγματικότητα, τὸν ἐλάχιστες οἱ φορές πού δὲν εἶναι πειστικός. Πρῶτα πρῶτα, ὀργανῶνε τις συνωμοσίες του μέ βάση μιὰ τρομακτικὴ σύμπτωση, ἱκανὴ νά τοῦ προσφέρει τὴν ἔντονη κατάσταση πού ἔχει τόσο ἀνάγκη. Στὴ συνέχεια, μέ τὴ δουλειά του τρέφει τὸ δράμα, τὸ δίνει ἀκόμα περισσότερο, δίνοντάς του τὴ μέγιστη δυνατὴ ἔνταση καὶ ἀληθοφάνεια καὶ φτάνοντάς το ὡς τὸν παροξυσμὸ πρὶν δώσει τὴ λύση.

Γενικά, οἱ σκηνές σασπένς εἶναι οἱ *προνομιοῦχες στιγμές* μιᾶς ταινίας, ἐκεῖνες πού συγκρατεῖ ἡ μνήμη. Βλέποντας ὁμως τὴ δουλειά τοῦ Χίτσκοκ, καταλαβαίνουμε πὼς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος τῆς σταδιοδρομίας του προσπάθησε νά φτιάξει ταινίες, πού ἡ κάθε τους στιγμὴ νά εἶναι *προνομιοῦχα*, ταινίες χωρὶς *τρύπες* καὶ χωρὶς *λεκέδες*, ὅπως ἔλεγε καὶ ὁ ἴδιος. Αὐτὴ ἡ ἀδυσόπητη θέληση του νά κρατᾶ πάση θυσίᾳ τὴν προσοχὴ καί, ὅπως λείει καὶ ὁ ἴδιος, νά γεννᾶ καὶ ἐπειτα νά συντηρεῖ τὴ συγκίνηση ὥστε νά διατηρεῖ τὴν ἔνταση, αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ θέληση κάνει τις ταινίες του ἐντελῶς ἰδιαίτερες καὶ ἀμίμητες, γιατί ὁ Χίτσκοκ ξέρει νά ἐπιβάλλεται στό κοινὸ, ὄχι μόνο μέ τις δυνατές στιγμές τῆς ἱστορίας ἀλλὰ καὶ μέ τις εἰσαγωγές, μέ τις μεταβατικὲς καὶ μ' ὅλες τις συνήθως «οὐδέτερες» σκηνές μιᾶς ταινίας.

Ποτέ δὲ θά ἐνώσει δυὸ σκηνές σασπένς μέ μιὰ *τυπικὴ* σκηνή γιατί τὸ *τυπικὸ*, τὸ συνηθισμένο, τὸν ἀηδιάζει. Ὁ *μαίτη* τοῦ *τρόμου* εἶναι καὶ *μαίτη* τοῦ ἀσυνήθιστου. Παράδειγμα: κάποιος ἔχει προβλήματα μέ τὴ δικαιοσύνη – ξέρουμε ὁμως πὼς εἶναι ἀθῶος – καὶ συζητᾶ τὴν περίπτωση τοῦ μέ τὸ δικηγόρο του. Εἶναι μιὰ καθημερινὴ κατάσταση. Στὰ χέρια τοῦ Χίτσκοκ, ὁ δικηγόρος ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ μοιάζει σκεπτικός, διστακτικός καὶ ἴσως μάλιστα – ὅπως στό *Wrong Man* (13 *ἐγκλήματα ζητοῦν ἔνοχο*) – ἀρνηθεῖ τὴν υπεράσπιση ὁμολογώντας στὸν ὑποψήφιο πελάτη του πὼς δὲ συνηθίζει νά ἀναλαμβάνει τέτοιου εἶδους ὑποθέσεις, πὼς δὲν εἶναι σίγουρος ὅτι εἶναι ὁ κατάλληλος ἄνθρωπος...

Βλέπετε πὼς δημιουργεῖται ἐδῶ μιὰ στενόχωρη κατάσταση, μιὰ ἀσάθεια καὶ μιὰ ἀνασφάλεια, πού φυσικά δραματοποιεῖ ἔντονα τὴν ὅλη κατάσταση.

Νά ἔνα ἀκόμα παράδειγμα τοῦ τρόπου μέ τὸν ὁποῖο ὁ Χίτσκοκ κάνει τὸ συνηθισμένο ἀσυνήθιστο: ἕνας νεαρός παρουσιάζει στὴ μητέρα του μιὰ κοπέλα πού γνώρισε. Φυσικά ἡ κοπέλα θέλει πολὺ ν' ἀρέσει τὴν κυρία πού ἴσως γίνεαι κάποτε πεθερὰ της. Ἐντελῶς ἥρεμος, ὁ νέος κάνει τις συστάσεις, ἐνῶ ἡ κοπέλα πλησιάζει κατακόκκινη καὶ ταραγμένη. Ἡ κυρία ἀλλάζει ἔκφραση καθὼς ὁ γιὸς της τελειώνει τις συστάσεις (off) καὶ καρφώνει τὸ βλέμμα της στὴν κοπέλα κοιτώντας τὴν κατάματα (ὄλοι οἱ κινηματογραφόφιλοι γνωρίζουν αὐτὸ τὸ καθαρὸ χιτοκοκικὸ βλέμμα, πού θαρρεῖ καὶ καρφώνεται πάντοτε στό φακό). Ἐνα ἑλαφρὸ πιωσάτημα τῆς κοπέλας δίνει τὸ πρῶτο σημάδι ἀλλοφροσύνης καὶ ὁ Χίτσκοκ, γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά, μᾶς παρουσιάζει μ' ἕνα μόνο βλέμμα μιὰ ἀπ' αὐτές τις τρομακτικέστερες* πού εἶναι εἰδικότητά του. Ἀπὸ δὲ τὰ πέρα, ὅλες οἱ «οἰκογενειακές» σκηνές τῆς ταινίας ἀναδύουν μιὰ ἀτμόσφαιρα ἔντασης καὶ σύγκρουσης, γιατί τὰ πάντα στὶς ταινίες τοῦ Χίτσκοκ εἶναι δουλεμένα σὺν νά ἔθελε νά διώξει τὴν κοινοτοπία ἀπὸ τὴν ὁθόνη.

* Ἀρχαί νά θυμηθοῦμε τὴ μητέρα τοῦ Σεμπάστιαν στό *Νοτόριους* ἢ τὴν κυρία Μιρρένερ στό *Πουλιά* – γιὰ νά μὴν πάμε στὴ φοβερὴ «μητέρα» τοῦ *Ψυχῶ*...

Ἡ τέχνη τοῦ σασπένς εἶναι ἡ τέχνη ἐμπλοκῆς τοῦ κοινοῦ μέσα στήν ταινία. Σ' αὐτό τόν τομέα τῶν θεάματος, ἡ δημιουργία μιᾶς ταινίας δέν εἶναι πιά ἓνα παιχνίδι γιά δύο (ὁ σκηνοθέτης + ἡ ταινία του) ἀλλά γιά τρεῖς (ὁ σκηνοθέτης + ἡ ταινία του + τὸ κοινό), καί ὁ λιγότερος, ὅπως τὰ βοτσαλάκια τοῦ Κοντορθευθουίλη ἢ ὁ περιπάτος τῆς Κοκκινσοκουφίσσας, γίνεται ἓνα ποιητικό μέσο, ἀφοῦ στόχος του εἶναι νά μάς συγκινηθεῖ ἀκόμα πιά πολύ, νά κάνει τήν καρδιά μας νά χτυπάει γρηγορότερα. Ἄν κατηγορήσουμε τόν Χίτσκοκ ὅτι φτιάχνει σασπένς εἶναι σάν νά τόν κατηγοροῦμε πῶς εἶναι ὁ λιγότερος πληκτικός κινηματογραφιστής τοῦ κόσμου· εἶναι σάν νά κατακρίνουμε τόν ἔραστή πού χαρίζει ἀπόλαυση στή σύντροφό του ἀντί νά νοιάζεται γιά τή δικιά του ἀπόλαυση καί μόνο. Ὁ κινηματογράφος, ὅπως τόν φτιάχνει ὁ Χίτσκοκ, ἔχει στόχο τή συγκέντρωση τῆς προσοχῆς τοῦ κοινοῦ στήν ὀθόνη σέ τέτοιο βαθμό πού οἱ ἄραδες θεατές θά πάψουν νά μασουλᾶνε τὰ φιστίκια τους, οἱ ἱταλοὶ δέ θ' ἀνάβουν τὸ τσιγάρο τους, οἱ γάλλοι δέ θά φλερτᾶρουν τή διπλανή τους, οἱ σουηδοὶ δέ θά κάνουν ἔρωτα στά καθίσματα, οἱ Ἕλληνες δέν... κτλ. Ἀκόμα καί οἱ ἐπικριτές τοῦ Χίτσκοκ τῶν ἀπόνεμων ὁμόφωνα τόν τίτλο τῶν πρώτου τεχνίτη στόν κόσμο... Καταλαβαίνουν ὅμως πῶς ἡ ἐπιλογή, ἡ συγκρότηση καί τὸ περιεχόμενο τῶν σεναρίων συνδέονται στενά κ' ἐξαρτῶνται ἀπ' αὐτή τήν τεχνική; Ὅλοι οἱ καλλιτέχνες ἀγανακτοῦν, καί δίκαια, μέ τήν τάση τῶν κριτικῶν νά διαχωρίζουν τή μορφή ἀπό τὸ περιεχόμενο, κ' ὅταν αὐτός ὁ διαχωρισμός ἐφαρμόζεται στόν Χίτσκοκ, ἀπογυμνώνει κάθε πιθανή συζήτηση. Ὅπως πολύ ὠστοῖά εἶπαν οἱ Ἑρῖκ Ρομέρ καί Κλώντ Σαμπρόλ,¹ ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ δέν εἶναι οὔτε ἀφηγητής ιστοριῶν οὔτε ἐστέτ ἀλλά «ἓνας ἀπό τοὺς μεγαλύτερους ἐφευρέτες μορφῶν σ' ὀλόκληρη τήν Ἱστορία τοῦ Κινηματογράφου. Μόνον ὁ Μουρνάου καί ὁ Ἀϊξενσταίν μποροῦν ἴσως νά συγκριθοῦν μαζί του... Στά ἔργα του ἡ μορφή δέν ὠραιοποιεῖ τὸ περιεχόμενο· τὸ δημιουργεῖ».

¹ Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ ἐξαιρετικά
1. Χίτσκοκ, τῶν Ἑρῖκ Ρομέρ καί Κλώντ Σαμπρόλ, Παρίσι 1957 (Editions Universitaires).

δύσκολη τέχνη ἐξαιτίας τῆς πληθώρας τῶν συχνά ἀντιφατικῶν χαρακτηρισμῶν ποῦ ἀπαιτεῖ. Ἄν τόσοι πανέξυπνοι ἢ καλλιτεχνικά προκισμένοι ἄνθρωποι ἀπέτυχαν στή σκηνοθεσία, αὐτὸ συνέβη ἐπειδὴ δέ διέθεταν πνεῦμα συνάμα ἀναλυτικό καί συνθετικό. Μόνο αὐτά τὰ δύο, δουλεύοντας ταυτόχρονα, μποροῦν νά ἐπιτρέψουν τὸ ξεπέρασμα τῶν ἀναριθμητῶν παγίδων ποῦ ἐνεδρεῦουν, ἐξαιτίας τοῦ κατακεραμιτισμοῦ τοῦ ντεκουπάζ, τοῦ γυρίσματος καί τοῦ μοντάζ τῶν ταινιῶν. Πραγματικά, ὁ μεγαλύτερος κίνδυνος πού διατρέχει ἓνας σκηνοθέτης, εἶναι νά χάσει στήν πορεία τὸν ἐλεγχό τῆς ταινίας του, κ' αὐτὸ συμβαίνει πολύ πιά συχνά ἀπ' ὅ,τι συνήθως νομίζουμε.

Κάθε πλάνο, πού διαρκεῖ ἀπὸ τρία μέχρι δέκα δευτερόλεπτα, εἶναι μιὰ πληροφοροποίηση πού δίνουμε στό κοινό. Πολλοὶ κινηματογραφιστές δίνουν ἀόριστες καί περισσότερες ἢ λιγότερες εὐανάγνωστες πληροφορίες εἴτε ἐπειδὴ οἱ ἀρχικεῖς προθέσεις τους ἦταν ἀόριστες εἴτε γιατί ἦταν μέν συγκεκριμένες, ἀλλά πραγματοποιοῦθηκαν ἄσχημα. Θά μοῦ πεῖτε ἴσως: «Ἡ διαύγεια εἶναι τόσο σημαντική;» Εἶναι ἡ πιά σημαντική. Ἐνα παράδειγμα: «Καί τότε ὁ Μπαλακόφ, καταλαβαίνοντας πῶς τὸν ξεγέλασε ὁ Καραντάν, πήγε νά δεῖ τὸν Μπένσον γιά νά τὸν προτείνει νά συναντήσουν τὸν Τολμάτσεφ καί νά μοιράσουν τή λεία μεταξὺ τους, κτλ...» Σέ πάμπολλους διαλόγους θά ᾄτε ἀκούσει παρόμοιους διαλόγους καί φυσικὰ μετρεδευτήκατε καί χάσατε τὸ ἐνδιαφέρον σας γιατί, ἂν οἱ δημιουργοὶ παρόμοιων ταινιῶν ἔξερουν πολύ καλά ποῖος εἶναι ὁ Μπαλακόφ, ὁ Καραντάν, ὁ Μπένσον καί ὁ Τολμάτσεφ, καί σέ ποιά πρόσωπα ἀντιστοιχοῦν αὐτὰ τὰ ὀνόματα, εἰσεῖς δέν τὸ ξέρετε, παρόλο πού σᾶς τοῦς ἔχουν κίλας δεῖξει τρεῖς φορές. Καί δέν τὸ ξέρετε γιατί, σύμφωνα μ' αὐτὸ τὸ θεμελιώδη νόμο τοῦ κινηματογράφου: «τὸ κοινό χάνει ὅσα λέγονται ἀντὶ νὰ δείχνονται».

Ὁ Χίτσκοκ συνεπῶς δέν ἔχει ἀνάγκη τοὺς κ.κ. Μπαλακόφ, Καραντάν, Μπένσον καί Τολμάτσεφ, γιατί προτιμᾷ νά ἐκφράζει τὰ πάντα ὀπτικά.

Ἴσως σκεφτεῖ κανεὶς πῶς πετυχαίνει αὐτὴ τὴ διαύγεια μέ μιὰ ἀπλοῦστευση, πού τὸν καταδικάζει νά κινηματογραφεῖ ἐν-

τελώς παιδαριώδεις καταστάσεις... Είναι μιὰ κατηγορία τήν ὁποία συχνά τοῦ ἀπευθύνουν καί τήν ὁποία ἀρνούμαι ἀμέσως δηλώνοντας πῶς, ἀντιθέτως, ὁ Χίτσκοκ εἶναι ὁ μόνος κινηματογραφιστής πού κατόρθωσε νά κινηματογραφήσει καί νά μᾶς δώσει ἀνάγλυφες τίς σκέψεις ἐνός ἡ περισσότεροαν προσώπων χωρίς τή συνδρομή τοῦ διαλόγου. Κι αὐτό μοῦ ἐπιτρέπει νά τόν θεωρῶ ρεαλιστή κινηματογραφιστή.

Ἄν ὁ Χίτσκοκ ρεαλιστής; Στίς ταινίες, ὅπως καί στά θεατρικά ἔργα, ὁ διάλογος ἀπλῶς ἐκφράζει τίς σκέψεις τῶν ἡρώων, πράγμα πού συνήθως δέ συμβαίνει στή ζωή - ἰδίως μάλιστα στή κοινωνική ζωή, κάθε φορά πού θρυσκόμαστε σέ μιὰ συγκέντρωση προσώπων πού δέν εἶναι τοῦ στενοῦ μας κύκλου: κοκτέιλς, ἐπίσημα γεύματα, οἰκογενειακά συμβούλια, κτλ.

Ἄν παραβρεθούμε ὡς παρατηρητές σέ μιὰ τέτοια συγκέντρωση, νιώθουμε πολύ καλά πῶς τά λόγια πού προφέρονται αἰσιῶν δευτερεύοντα ρόλο, εἶναι συμβατικά, καί πῶς ἡ οὐσία θρυσκεται ἄλλου, μέσα στίς σκέψεις τῶν καλεσμένων, σκέψεις πού μπορούμε νά καταλάβουμε παρατηρώντας τά βλέμματα.

Ἄς ὑποθέσουμε πῶς εἶμαι καλεσμένος σέ μιὰ δεξίωση καί παίζω τόν παρατηρητή... Κοιτάζω τόν κύριο Χ., πού διηγείται σέ τρία πρόσωπα πῶς πέρασε τίς διακοπές του στή Σκοτία' μέ τή γυναίκα του. Παρατηρώντας προσεκτικά τό πρόσωπό του, καταλαβαίνω πῶς στήν πραγματικότητα ἐνδιαφέρεται κυρίως γιά τίς γάμπες τῆς κυρίας Ψ. Πλησιάζω τώρα τήν κυρία Ψ. Μιλᾷ γιά τίς δυσκολίες πού συναντοῦν τά παιδιά της στό σχολεῖο, ἄλλά τό ψυχρό βλέμμα της μελετᾷ καί ξαναμελετᾷ τήν κομπή σιλουέτα τῆς δεσποινίδας Ω...

Συνεπῶς, ἡ οὐσία τῆς σκηνῆς πού παρακολούθησα δέ θρυσκεται στό διάλογο, πού εἶναι καθαρά τυπικός καί συμβατικός, ἄλλά στίς σκέψεις τῶν προσώπων: α. πόθος τοῦ κυρίου Χ. γιά τήν κυρία Ψ. β. ζήλια τῆς κυρίας Ψ. γιά τή δεσποινίδα Ω.

Ἄπό τό Χόλιγουντ ὡς τή Σινετσιτά, κανένας κινηματογραφιστής ἐκτός ἀπό τόν Χίτσκοκ δέν εἶναι ἱκανός σήμερα νά κινηματογραφήσει τήν ἀνθρώπινη πραγματικότητα αὐτῆς τῆς σκηνῆς ὅπως τήν πε-

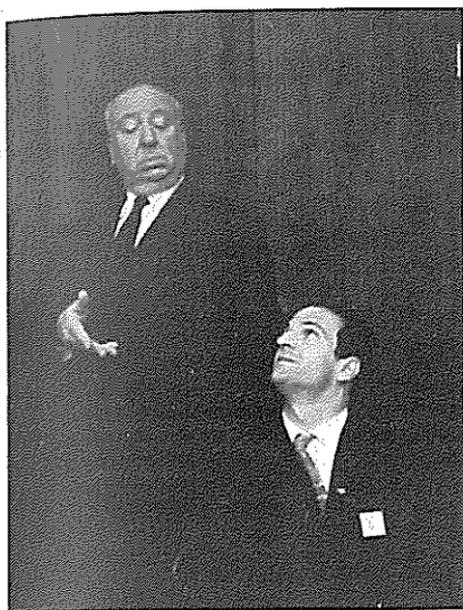
ριέγραφα, κι ὁμως ἐδῶ καί σαράντα χρόνια καθεμιά ἀπό τίς ταινίες του περιέχει πάμπολλες τέτοιες σκηνές, πού βασίζονται στό χάσμα μεταξύ εἰκόνας καί διαλόγου καί ἀπαιτοῦν τήν ταυτόχρονη κινηματογράφηση τῆς πρῶτης (δολοφάνερης) κατάστασης καί τῆς (σιωπηρῆς) δευτερῆς γιά νά ἐπιτευχθεῖ ἕνα καθαρό ὀπτικό δραματικό ἀποτέλεσμα.

Ἔτσι, στήν πραγματικότητα, ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ εἶναι ὁ μόνος πού κινηματογραφεῖ ἀπευθείας, χωρίς δηλαδή νά ἀνατρέχει στόν ἐπεξηγηματικό διάλογο, συναισθήματα ὅπως ἡ ὑπόψια, ἡ ζήλια, ἡ ἐπιθυμία, ὁ φθόνος. Αὐτό μᾶς ὁδηγεῖ στό ἐξῆς παράδοξο: ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, ὁ πιό προσοτικός ὁ ἅλα τά εἶδη κοινού χάρη στήν ἀπλότητα καί τή διαύγεια τῆς δουλειᾶς του, εἶναι κι ἐκεῖνος πού διαπρέπει στήν κινηματογράφηση τῶν πιό λεπτῶν ἀνθρώπινων σχέσεων.

Στήν Ἀμερική, οἱ μεγαλύτερες πρῶδοι στήν τέχνη τῆς σκηνοθεσίας πραγματοποιήθηκαν μεταξύ 1908 καί 1930, κυρίως ἀπό τόν Ντ. Ο. Γκρίφιθ. Οἱ περισσότεροι ἀπό τοὺς δάσκαλους τοῦ βωθοῦ κινηματογράφου, ἐπιηρεασμένοι ἀπό ἀπό τόν Γκρίφιθ, εἶναι νεκροί: ὁ Στροχάμ, ὁ Ἀιξενστάιν, ὁ Μουρνάου, ὁ Λιούμιτς... Ἄλλοι, πού ζοῦν ἀκόμα, δέν ἐργάζονται πιά.

Οἱ ἀμερικάνοι κινηματογραφιστές, πού ξεκίνησαν μετά τό 1930, δέν ἔχουν οὔτε στό ἐλάχιστο προσπαθήσει νά ἐμεταλλευτοῦν τό ἕνα δέκατο ὄλου ἀπό τό πεδίο πού ἀνοῖξε ὁ Γκρίφιθ. Γι' αὐτό δέ μοῦ φαίνεται ὑπερβολικό νά γράψω πῶς, ἀπό τήν ἐμφάνιση τοῦ ὀμιλοῦντος, τὸ Χόλιγουντ δέ γέννησε κανένα μεγάλο ὀπτικό ταμπεραμέντο, μέ τήν ἐξαίρεση τοῦ Ὁρσον Οὐέλς.

Πιστεύω εἰλικρινά πῶς, ἂν ὁ κινηματογράφος ἐπρεπε ξαφνικά νά στερηθεῖ τήν ἡχητική μπάνα καί νά ξαναγίνει *κινηματογραφικὴ βοή τέχνη*, ὅπως ἦταν μεταξύ 1895 καί 1930, οἱ περισσότεροι ἀπό τοὺς σημερινούς σκηνοθέτες θά ὑποχρεώνονταν ν' ἀλλάξουν ἐπάγγελμα. Γι' αὐτό τό λόγο, ἂν κοιτάσουμε τό Χόλιγουντ τοῦ 1966, οἱ Χάουαρντ Χώκς, Τζῶν Φόρντ καί Ἄλφρεντ Χίτσκοκ μᾶς φαίνονται ὡς οἱ μόνοι κληρονόμοι τῶν μυστικῶν τοῦ Γκρίφιθ. Πῶς λοιπόν νά μὴ σκε-



φτούμε με μελαγχολία πώς, όταν η σταδιοδρομία τους τελειώσει, θά πρέπει να μιλήσουμε για «χαμένα μουσικά»; Ξέρω πώς ορισμένοι αμερικάνοι διανοούμενοι εκπλήσσονται πού οι ευρωπαίοι και, κυρίως, οι γάλλοι κινηματογραφόφιλοι θεωρούν τόν Χίτσκοκ *κινηματογραφικό δημιουργό (auteur de films)* με τήν έννοια πού χρησιμοποιούμε όταν μιλάμε για τόν Ζάν Ρενουάρ, τόν Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, τόν Φεντερίκο Φελίνι, τόν Λουίς Μπουνιουέλ ή τόν Ζάν-Λύκ Γκοντάρ.

Οί αμερικάνοι κριτικοί αντιπαραθέτουν άλλα όνόματα σ' εκείνο τού Χίτσκοκ – όνόματα με κύρος στό Χόλιγουντ έδώ και είκοσι χρόνια. Δέ χρειάζεται να ύποδουλίσουμε καμιά πολεμική αναφέροντας όνόματα, θά πρέπει όμως να πούμε πώς έδώ άκριβώς φαίνεται ή διαφορά τής όπτικής γωνίας τών αμερικανών και τών παρισινών κριτικών. Πράγματι, πώς άλλως θά μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τούς «μεγάλους» τού Χόλιγουντ, ταλαντούχους και μή, συλλέκτες Όσκαρ, άν όχι άπλούς *έκτελεστές*, όταν τούς βλέπουμε ν' άκολουθούν τούς έμπορικούς σχημούς, περνώντας από μιά διδλική ταινία σ' ένα ψυχολογικό οθέστερν κι από μιά πολεμική ταινία σέ μιά κωμωδία μέ θέμα τό διαζύγιο; Τί τούς διαφοροποιεί από τούς συναδέλφους τους θεατρικούς σκηνοθέτες, όταν, όπως κι εκείνοι, από τή μιά χρονιά στήν άλλη τελειώνουν μιά ταινία βασισμένη σέ ένα έργο τού Ουίλιαμ Ίντζ για ν' άρχίσουν μιάν άλλη, μέ βάση κάποιο χοντρό βιβλίο τού Ίρβιν Σόου, έτοιμάζοντας ταυτόχρονα μιά Tennessee Williams Picture;

Δέ νιώθουν έπιτακτική τήν άνάγκη να εισαγάγουν στή δουλειά τους τίς δικές τους ιδέες για τή ζωή, τούς ανθρώπους, τό χρήμα και τόν έρωτα, και γι' αυτό δέν είναι τίποτα περισσότερο από τίς σπειραλιστές τής *σόου μπίζνες*, άπλοι τεχνίτες. Είναι τουλάχιστον σπουδαίοι τεχνίτες; Ή έπιμονή τους να χρησιμοποιούν ένα άπειροέλαχιστο μόνο μέρος από τίς εκπληκτικές δυνατότητες πού μπορεί να προσφέρει ένα στούντιο τού Χόλιγουντ στό σκηνοθέτη, μάς επιτρέπει ν' άμφιβάλλουμε. Σέ τί συνίσταται ή δουλειά τους; Ρυθμίζουν μιά σκηνή, τοποθετούν τούς ήθοποιούς μέσα στό ντεκόρ και κινηματο-



γραφοῦν τό σύνολο τῆς σκηνῆς – δηλαδή τοῦ διαλόγου – μέ ἔξι ἢ ὀκτώ διαφορετικούς τρόπους ἀλλάζοντας γωνίες λήψης: ἀπό μπροστά, ἀπό τό πλάι, ἀπό ψηλά, κ.ο.κ. Ἐπειτα ξαναρχίζουν τήν ἴδια δουλειά ἀλλάζοντας αὐτή τή φορά φακούς, κινηματογραφώντας μιά φορά ὅλη τή σκηνή σέ γενικό πλάνο, ἄλλη μιά φορά σέ κοντινό πλάνο, ἄλλη μιά σέ γκρό πλάν. Δέν ἔννοώ πῶς θά πρέπει νά θεωρήσουμε ἀπατεῶνες αὐτά τά μεγάλα ὀνόματα τοῦ Χόλιγουντ. Οἱ καλύτεροι ἀπ' αὐτούς ἔχουν μιά εἰδικότητα, ἔξερουν νά κάνουν κάτι πολύ καλά. Μερικοί διευθύνουν ἐκπληκτικά τίς βεντέτες καί ἄλλοι ἔχουν ταιλάντο ν' ἀναδεικνύουν ἀγνώστους. Ὅρισμένοι εἶναι ἰδιαίτερα προικισμένοι σεναριογράφοι κι ἄλλοι εἶναι σπουδαῖοι στόν αὐτοσχεδιασμό. Μερικοί γυρίζουν θαυμάσια σκηνές μάχης κι ἄλλοι ἔχουν ταιλάντο στίς κωμωδίες ἡθῶν.

Πιστεύω πῶς ὁ Χίτσκοκ τοὺς ξεπερνᾷ γιατί εἶναι πιό ὀλοκληρωμένος. Εἶναι σπειριαλιστάς ὄχι κάποιας ἀπό τίς πλευρές τοῦ κινηματογράφου ἀλλά κάθε εἰκόνα, κάθε πλάνο, κάθε σκηνῆς. Ἄγαπᾷ τά προβλήματα κατασκευῆς τοῦ σεναρίου, ἀλλά ἀγαπᾷ ἔξιςου καί τό μοντάζ, τή φωτογραφία, τόν ἦχο. Ἐχει δημιουργικές ἰδέες πάνω στό πάντα, ἀσχολεῖται μέ ὅλα πολύ καλά, ἀκόμα καί μέ τή δημοσιότητα, πράγμα πού φυσικά τό ξέρεε ὁλος ὁ κόσμος!

Ἀκριβῶς, ἐπειδή κυριαρχεῖ σέ ὅλα τά στοιχεῖα μᾶς ταινίας καί ἐπιβάλλει τίς προσωπικές του ἰδέες σ' ὅλα της τά στάδια, ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ διαθέτει πραγματικά ἕνα ὕψος. Ὅλος ὁ κόσμος θά παραδεχτεῖ πῶς εἶναι ἕνας ἀπό τοὺς τρεῖς – τέσσαρις σημερινούς σκηνοθέτες πού μπορεῖ ὁ καθένας ν' ἀναγνωρίσει βλέποντας λίγα ἑλεπτά ἀπό τήν ὁποιαδήποτε ταινία του.

Γιά νά τό ἐπαληθεύσετε, δέν εἶναι ἀνάγκη νά διαλέξετε μιά σκηνή σασπένς. Τό «χιτοκομικό» ὕψος ἀναγνωρίζεται ἀκόμα καί σέ μιά σκηνή διαλόγου μεταξύ δυό προσώπων, μόνο καί μόνο ἀπό τή δραματική ποιότητα τοῦ καθαρῆςματος, ἀπό τόν πραγματικά μοναδικό τρόπο μόν τόν ὁποῖο μοιράζει τά βλέμματα, ἀπλοποιεῖ τίς κινήσεις, κατανέμει τή σιωπή ἀνάμεσα στό διάλογο, ἀπό τήν τέχνη του νά δη-

μιουργεῖ στό κοινό τό συναίσθημα ὅτι ἕνα ἀπό τά δυό πρόσωπα κυριαρχεῖ πάνω στό ἄλλο (ἢ εἶναι ἐρωτευμένο μέ τ' ἄλλο ἢ τό ζηλεύει, κτλ.), ἀπό τήν τέχνη του νά πλάθει, πέρ' ἀπό τό διάλογο, μιά δολόκληρη συγκεκριμένη δραματική ἀτμόσφαιρα, ἀπό τήν τέχνη του τέλος νά μᾶς ὀδηγεῖ ἀπό τή μιά συγκίνηση στήν ἄλλη χάρη στή δική του ευαισθησία. Ἄν ἡ δουλειά τοῦ Χίτσκοκ μοῦ φαίνεται τόσο πλήρης, ἀπό συμβαίνει ἐπειδή βλέπω σ' αὐτήν ἀναζητήσεις καί εὐρήματα, τήν αἴσθησι τοῦ συγκεκριμένου καί τοῦ ἀφηρημένου, τοῦ συχνά ἔντονου δράματος καί τοῦ ἔξαιρέτικά λεπτοῦ μερικές φορές χιοῦμορ. Τό ἔργο του εἶναι ταυτόχρονα ἐμπορικό καί πειραματικό καί ἀπευθύνεται σέ ὄλους, ὅπως ὁ Μπέν Χούρ τοῦ Οὐίλιαμ Οὐάιλερ, καί σέ λίγους ὅπως τά *Πυροτεχνήματα* τοῦ Κένεθ Ἄνγκερ.

Μιά ταινία ὅπως ἡ *Ψυχά*, πού ἐνθουσίασε πλήθη θεατῶν σ' ὀλόκληρο τόν κόσμο, ξεπερνᾷ χάρη στήν ἐλευθερία καί τήν ἀγριότητά της αὐτές τίς πρωτοποριακές ταινιοῦλες, πού γυρνοῦν ὀριζόμενοι νέοι καλλιτέχνες στό 16 mm. καί τίς ὀποῖες καμιά λογοκρισία δέ θά ἐπέτρεπε. Μιά ὀποιαδήποτε μακέτα ἀπό τήν ταινία *Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων* ἢ ἕνα *τρίκι τῶν Πουλιῶν* ἔχουν τήν ποιητική ποιότητα τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου πού μᾶς δίνει ὁ τσεχοσλοβάκος Γίρι Τρίνκα μέ τίς μαριονέτες ἢ ὁ καναδός Νόρμαν Μάκ Λάρεν μέ τίς μικροῦ μήκους ταινίες του, τίς ὀποῖες σχεδιάζει ἀπευθείας πάνω στό σελοῖδον.

Δεσμότης τοῦ ἰλίου, Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων καί Ψυχά: Αὐτές οἱ τρεῖς ταινίες θεήσαν πάμπολλους μιμητές τά τελευταῖα χρόνια καί εἶμαι ἀπόλυτα βέβαιος πῶς ἡ δουλειά τοῦ Χίτσκοκ ἐπηρεάζει ἐδῶ καί πολὺν καιρὸ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου, ἀκόμα καί κινηματογραφιστές πού δέ θέλουν νά τό παραδεχτοῦν. Αὐτή ἡ ἄμεση ἢ ἔμμεση, στυλιωτική ἢ θεματική, καλά ἢ ἄσχημα ἀφομοιωμένη ἐπίδραση ἀφορᾷ κινηματογραφιστές πού διαφέρουν πολὺ ὁ ἕνας ἀπό τόν ἄλλον, ὅπως γιά παράδειγμα ὁ Ἄνρι Βερνέγ (*Ἡ μεγάλη ληστεία τοῦ καζίνου*), ὁ Ἄλαῖν Ρενάλ (*Μυριέλ, Ὁ πόλεμος τελείωσε*), ὁ Φίλιπ ντέ Μπροκά (*Ὁ τυχοδιώκτης τοῦ Ρίο*), ὁ

σμό, όπως συμβαίνει με τον Άλφρεντ Χίτσκοκ.

Ο Λουί-Φερντινάν Σελίν χώριζε τους ανθρώπους σε δύο κατηγορίες: τους *επιδειξιμανείς* και τους *οφθαλμολάγνους*. Είναι ολοφάνερο πώς ο Άλφρεντ Χίτσκοκ ανήκει στη δεύτερη κατηγορία. Δεν ανακατεύεται με τη ζωή, απλώς την παρατηρεί. Όταν ο Χάουαρντ Χώκς γύριζε τό *Κατάρι*, ικανοποιούσε τό διπλό πάθος του γιά τόν κινηματογράφο και τό κινήγι. Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ δέ δονείται παρά γιά τόν κινηματογράφο και μόνον, κι αυτό τό πάθος τό εκφράζει μέ μοναδικό τρόπο όταν άπαντά σε μία ήθικολογική επίθεση έναντίον του *Σιωπηλού μάρτυρα*: «Τίποτα δέ θά μ' εμπόδιζε νά γυρίσω αυτή τήν ταινία, γιατί ή άγάπη μου γιά τόν κινηματογράφο είναι δυνατότερη από οποιαδήποτε ήθική».

Ο κινηματογράφος του Άλφρεντ Χίτσκοκ δέ μάς ξευψώνει πάντα: πάντα όμως θά εμπλουτίζει τή ζωή μας έστω και μόνο μ' εκείνη τήν τρομακτική διαύγεια, μέ τήν οποία καταγγέλλει τίς επιθέσεις τών ανθρώπων έναντίον τής όμορφιάς ή τής άγνότητας.

Αν στήν εποχή του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν θέλουμε νά πιστεύουμε πώς ό κινηματογράφος δέν είναι κατώτερος από τή λογοτεχνία, νομίζω πώς θά πρέπει νά περιλάβουμε τόν Χίτσκοκ - αλλά γιατί στ' αλήθεια νά τόν ταξινομήσουμε σώνει και καλά; - στήν κατηγορία τών άνήσυχων καλλιτεχνών, μαζί μέ τόν Κάφκα, τόν Ντοστογιέφσκι και τόν Πόου.

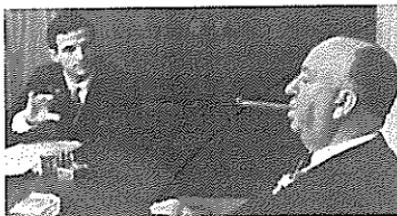
Αυτοί οι καλλιτέχνες τής άγωνίας δέν μπορούν βέβαια νά μάς βοηθήσουν νά ζήσουμε, γιατί ή ζωή είναι κιόλας δύσκολη γι' αυτούς, αλλά έχουν σάν άποστολή τους νά μοιραστούν μαζί μας τίς φαντασιώσεις τους. Μ' αυτό τόν τρόπο, ακόμα και παρά τή θέλησή τους, μάς βοηθούν νά γνωρίσουμε καλύτερα τόν έαυτό μας - κι αυτός είναι ό θεμελιώδης στόχος κάθε έργου τέχνης.

Φ. Τ. (1966)



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Τά παιδικά χρόνια / Στά σίδερα τῆς φυλακῆς / Οἱ σωματικές ποινές / Εἶπα: μηχανικός / Ὅταν ξημέρωσε / Μιά ἀνολοκλήρωτη ταινία: *Number Thirteen* (Ἀριθμὸς δεκατρία) / *Woman to Woman* (Γυναίκα πρὸς γυναίκα) / Ἡ μέλλουσα γυναίκα μου / Ὁ Μάικλ Μπάλκον μου ζήτησε... / *Pleasure Garden* (Ὁ κῆπος τῆς ἡδονῆς) / Τό πρῶτο μου γύρισμα / *The Mountain Eagle* (Ὁ ἀετός τοῦ βουνοῦ)



ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ Κύριε Χίτσοκ, γεννηθήκατε στὸ Λονδίνο στὶς 13 Αὐγούστου τοῦ 1899. Ἀπὸ τὴν παιδικὴ σας ἡλικία δέ γνωρίζω παρὰ μιά ἱστορία, ἐκείνη τοῦ ἀστυνομικοῦ τμήματος. Εἶν' ἀληθινή;

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΟΚ Ναί. Θά ἦμουν τεσσάρων ἢ πέντε χρόνων... Ὁ πατέρας μου μ' ἔστειλε στὸ ἀστυνομικὸ τμήμα μὲ μιά ἐπιστολή. Ὁ ἀρχιφύλακας τὴ διάβασε καί μ' ἔκλεισε σ' ἓνα κελί γιὰ πέντε μ' ἕξι λεπτά, λέγοντάς μου: «Νά τί κάνουμε στὰ κακά παιδιά».

Φ.Τ. Τί εἶχατε κάνει;

Α.Χ. Δέν ἔχω ἰδέα. Ὁ πατέρας μου μ' ἔλεγε πάντοτε «μικρό μου ἀθῶο ἀρνάκι». Ἀληθινὰ δέν μπορῶ νά φαντασθῶ τί μπορεῖ νά εἶχα κάνει.

Φ.Τ. Φαίνεται πὼς ὁ πατέρας σας ἦταν πολὺ αὐστηρὸς.

Α.Χ. Μᾶλλον ἦταν φοβερὰ νευρικός. Ἡ οἰκογένειά μου λάτρευε τὸ θέατρο. ἤμασταν μιά ἀρκετὰ ἐκκεντρικὴ οἰκογένεια ἀλλὰ ἐγὼ ἤμουν τὸ καλὸ παιδί, ὅπως λένε. Στὶς οἰκογενειακὲς συγκεντρώσεις καθόμουν σὲ μιά γωνιά χωρὶς νά δγάζω λέξη, μόνο κοιτοῦσα, παρατηροῦσα πολὺ. Ἐτσι ἤμουν πάντα κι ἔτσι ἐξακολουθῶ νά εἶμαι. Μοναχικός. Δέ θυμάμαι νά παιζα ποτέ μὲ κάποιον. Ἐπαιζα ἄμνος μου, μὲ παιχνίδια πού ἐφτιαχνα ὁ ἴδιος. Ἀπὸ πολὺ μικρὸ μ' ἔβαλαν ἐσωτερικὸ σ' ἓνα ἰησουϊτικὸ ἴδρυμα, τὸ *Saint Ignatius College* τοῦ Λονδίνου. Ἡ οἰκογένειά μου ἦταν καθολικὴ, ἀρκετὰ ἐκκεντρικὸ πρᾶγμα γιὰ τὴν Ἀγγλία. Κι ἀπ' ὅ, τι φαίνεται, κοντὰ στοὺς ἰησουϊτες μπῆκε γιὰ τὰ καλὰ

ὁ φόβος μέσα μου, ἕνας φόβος ἠθικός, φόβος μὴν μπλεχτώ ποτέ μου σὲ κάτι κακό. Πάντοτε προσπαθοῦσα ν' ἀποφύγω τὸ κακό. Γιατί; Ἴσως ἀπὸ φυσικὸ φόβο. Μὲ τρομοκρατοῦσαν οἱ σωματικές ποινές καὶ στὶς μέρες μου χρησιμοποιοῦσαν τὴ βίτσα. Νομίζω πὼς οἱ ἱερσοῦτες ἐξακολουθοῦν νὰ τὴ χρησιμοποιοῦν. Ἦταν ἀπὸ πολὺ σκληρὸ ἐλαστικό. Δὲν τὴ χρησιμοποιοῦσαν τυχαία, ὄχι, τὴν εἶχαν γιὰ τὴν ἐκτέλεση κάποιας καταδικαστικής ἀπόφασης. Σοῦ ἔλεγαν νὰ περάσεις ἀπὸ κάποιο ἱερέα ὅταν θὰ τέλειωνε τὸ μάθημα. Αὐτὸς ὁ ἱερέας ἔγραφε τελετουργικά τ' ὄνομά σου σ' ἕνα κατάστιχο, σημειώνοντας τὴν ποινὴ πού σοῦ εἶχε ἐπιβληθεῖ, κι ὅλη τὴ μέρα ζούσες μὲ τὴν ἀγωνία τῆς ἐκτέλεσής τῆς.

Φ.Τ. Διάβασα πὼς ἦσαν ἕνας μᾶλλον μέτριος μαθητὴς, δυνατὸς μόνο στὴ γεωγραφία.

Α.Χ. Ἦμουν συνήθως μέσα στοὺς τέσσερις πέντε πρώτους τῆς τάξης. Δὲ βγήκα ποτέ πρώτος καὶ μόνο μιά δυὸ φορές ἦμουν δεύτερος. Συνήθως ἦμουν τέταρτος ἢ πέμπτος. Ἐλεγαν πὼς ἦμουν ἀρκετὰ ἀφηρημένος.

Φ.Τ. Κι ἂν δὲν κάνω λάθος, τ' ὄνειρό σας τότε ἦταν νὰ γίνετε μηχανικός;

Α.Χ. Ὅλα τὰ μικρὰ ἀγόρια τὰ ρωτᾶνε τί θέλουν νὰ γίνουν ὅταν μεγαλώσουν καὶ θὰ πρέπει νὰ σημειώσετε στὰ ὑπὲρ μου ὅτι ποτέ δὲν ἀπάντησα: ἀστυνομικός. Εἶπα: μηχανικός. Οἱ γονεῖς μου τὸ πήραν στὰ σοβαρὰ καὶ μ' ἔστειλαν σὲ μιά εἰδικὴ σχολή, τὴν *School of Engineering and Navigation*, ὅπου σπουδάσα μηχανικὴ, ἠλεκτρισμὸ, ἀκουστικὴ καὶ ναυπηγικὴ.

Φ.Τ. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ συμπεράνουμε πὼς εἶχατε αὐτὸ πού λέμε «ἐπιστημονικὴ περιέργεια»;

Α.Χ. Σίγουρα. Ἀπόκτησα μερικές πρακτικές γνώσεις μηχανικοῦ, διδάχτηκα τὴ θεωρία τῶν νόμων τῆς δύναμης καὶ τῆς κίνησης, τὴ θεωρία καὶ τὴν πρακτικὴ τοῦ ἠλεκτρισμοῦ. Ἀλλὰ στὴ συνέχεια χρειάστηκε νὰ κερδίσω τὸ ψωμί μου καὶ προσλήφθηκα στὴν τηλεγραφικὴ ἐταιρεία Χένλεϊ. Παρᾶλληλα παρακολουθοῦσα μαθήματα στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ

Λονδίνου, στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, γιὰ νὰ μάθω σχέδιο.

Στὴ Χένλεϊ εἶχα εἰδικευτεῖ στὰ ὑποθαλάσσια ἠλεκτρικὰ καλώδια. Ἐγὼ ἔκανα τὶς τεχνικὲς ἐκτιμήσεις. Ἦμουν γύρω στὰ δεκαεννιά.

Φ.Τ. Σὰς ἐνδιέφερε τότε ὁ κινηματογράφος;

Α.Χ. Naί, ἀπὸ πολλὰ χρόνια. Μοῦ ἄρεσε τρομερὰ ὁ κινηματογράφος καὶ τὸ θέατρο, καὶ πολὺ συχνὰ πήγαινα μόνος μου στὶς πρεμιέρες. Ἀπὸ δεκάξι χρόνων διάβαζα τὰ κινηματογραφικὰ περιοδικὰ. Ὅχι τὰ «fans magazines» ἢ τὰ «fun magazines», ἀλλὰ μόνο τὰ ἐπαγγελματικὰ καὶ συνδικαλιστικὰ περιοδικὰ. Ἐνῶ δούλευα στὴ Χένλεϊ, μελετοῦσα τὴν τέχνη στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Λονδίνου κι αὐτὸ μὲ βοήθησε νὰ μετατεθῶ στὴν ὑπηρεσία Δημοσίων Σχέσεων τῆς ἑταιρείας καὶ ν' ἀρχίσω νὰ σχεδιάζω.

Φ.Τ. Τί εἶδους σχέδια;

Α.Χ. Σχέδια γιὰ τὶς διαφημίσεις ἠλεκτρικῶν καλωδίων. Αὐτὴ ἡ δουλειά μ' ἔφερνε κοντὰ στὸν κινηματογράφο ἢ μᾶλλον σ' αὐτὸ πού σύντομα ἐπρόκειτο νὰ κάνω στὸν κινηματογράφο.

Φ.Τ. Θυμάστε τί σὰς ἐνδιέφερε περισσότερο ἀπὸ τὸν κινηματογράφο ἐκείνη τὴν ἐποχὴ;

Α.Χ. Πήγαινα πολὺ συχνὰ στὸ θέατρο, ἀλλὰ ὁ κινηματογράφος μ' ἔθελε περισσότερο. Περισσότερο μάλιστα οἱ ἀμερικάνικες ταινίες παρά οἱ ἀγγλικές. Ἐβλεπα τὶς ταινίες τοῦ Τσάπλιν, τοῦ Γκριφιθ, ὅλες τὶς ταινίες Famous Players τῆς Παραμάουντ, Μπάστερ Κήτον, Ντάγκλας Φαίρμπανκς, Μαίρη Πίκφορντ, καθὼς καὶ τὴ γερμανικὴ παραγωγὴ τῆς ἑταιρείας Decla-Bioscop. Εἶναι ἡ ἑταιρεία πού προϋπήρξε τῆς U.F.A. Ἐκεῖ εἶχε δουλέψει ὁ Μουρνάου.

Φ.Τ. Θυμάστε κάποια ταινία πού νὰ σὰς ἔκανε ἰδιαίτερη ἐντύπωση;

Α.Χ. Μιά ἀπὸ τὶς πιὸ γνωστὲς ταινίες τῆς Decla-Bioscop ἦταν ἡ *Der Mude Tod* («Ὁ θλιμμένος θάνατος»).

Φ.Τ. Ἦταν μιά ταινία τοῦ Φρίτς Λάνγκ,

πού στη Γαλλία προβλήθηκε με τόν τίτλο *Τά τρία φώτα*.

Α.Χ. Αυτή πρέπει νά είναι. Πρωταγωνιστής ήταν ο Μπέρνχαρντ Γκέτςκε.

Φ.Τ. Σās ενδιαφέρον οι ταινίες του Μουρνάου;

Α.Χ. Ναί, άλλα ήρθαν αργότερα, γύρω στά 1923 μέ '24.

Φ.Τ. Ποιές ταινίες προβάλλονταν στά 1920;

Α.Χ. Θυμάμαι μία γαλλική κωμωδία, 'Ο κύριος Πρίγκιπ. Στ' αγγλικά ό ήρωάς της ονομαζόταν Ουίφλς.¹

Φ.Τ. Συχνά παραθέτουν μία από τίς δηλώσεις σας: «'Όπως όλοι οι σκηνοθέτες έχω έπηρεαστεί από τόν Γκριφιθ...»

Α.Χ. Θυμάμαι κυρίως τή *Μισαλλοδοξία*, και τή *Γέννηση ενός έθνους*.

Φ.Τ. Πώς άφησατε τή Χένλεϊ γιά μία κινηματογραφική εταιρεία;

Α.Χ. Διάβασα σ' ένα συνδικαλιστικό περιοδικό πώς ή άμερικάνικη εταιρεία Famous Players-Lasky τής Παραμάουντ άνοιγε παράρτημα στό Λονδίνο. Θά έκτιζαν τά στούντιο του 'Αλιβγκτον και είχα αναγγείλει ένα πρόγραμμα παραγωγής ταινιών. 'Ανάμεσα στ' άλλα σχέδια ήταν και μία ταινία βασισμένη σέ κάποιο μυθιστόρημα, πού δέ θυμάμαι τόν τίτλο του. Χωρίς ν' άφήσω τή δουλειά μου στή Χένλεϊ, διάβασα προσεκτικά αυτό τό μυθιστόρημα κι έφτιαξα ένα σωρό σχέδια γιά μία πιθανή εικονογράφηση τών μεσότιτλων.

Φ.Τ. 'Όταν λέτε «μεσότιτλους» έννοείτε τούς διαλόγους τών βιωδών ταινιών;

1. Πρόκειται γιά μία σειρά ταινιών του μεγαλύτερου άντιπαλου του Μάξ Λίντερ, του Σάρλ Σενιέρ ή Ριγκαντέν, μεγάλης κωμικής δεντέτας τής εταιρείας Πατέ άπό τό 1910 ως τό 1920. 'Ο Ριγκαντέν μπορεί νά καυχείται πώς έγινε γνωστός μέ διάφορα όνόματα: Μορίτς στη Γερμανία, Ταρτουβίνο στήν 'Ιταλία, Σαλουσιτίνο στήν 'Ισπανία, Ουίφλς στήν 'Αγγλία και "Πρίγκιπ Ριγκαντέν" στήν 'Ανατολή» (Ζώρζ Σαντούλ, *Γενική ιστορία του κινηματογράφου*).

Α.Χ. 'Ακριβώς. Τήν έποχή εκείνη, οι τίτλοι αυτοί ήταν εικονογραφημένοι. Σέ κάθε χαρτόνι ύπήρχε ό τίτλος, ό διάλογος κι ένα μικρό σχέδιο. 'Από τούς πιό συνηθισμένους μεσότιτλους ήταν τό: «'Όταν ξημέρωσε...» 'Η πάλι: «Τό έπόμενο πρωί...» Γιά νά σās δώσω ένα παράδειγμα, άν ό τίτλος έλεγε: «Τήν έποχή εκείνη ό Ζώρζ ζούσε μία ξέφρενη ζωή», κάτω άπ' αυτό τόν τίτλο ζωγράφιζα ένα κερι μέ μία φλόγα και στίς δυό του άκρες. 'Ηταν πολύ άπλοικά άλ' αυτά.

Φ.Τ. Πήρατε λοιπόν τήν πρωτοβουλία γιά μία τέτοια δουλειά και τήν παρουσίασατε στή Famous Players;

Α.Χ. Πήγα νά τούς δείξω τά σχέδιά μου και μέ δέχτηκαν άμέσως. 'Αργότερα μήκα έπικεφαλής του τμήματος τών τίτλων. Πήγα κι έπιασα δουλειά στό στούντιο, στήν ύπηρεσία του μοντάζ. 'Ο διευθυντής αυτού του τμήματος είχε στήν ύπηρεσία του δυό άμερικάνους συγγραφείς και όταν μία ταινία τελείωνε, ό έπικεφαλής του μοντάζ έγραφε τούς τίτλους ή ξανάγραφε τούς τίτλους του σκρίπτ, γιατί τήν έποχή εκείνη ήταν πολύ εύκολο ν' άλλοιωθει τό νόημα ενός σεναρίου μέ τή χρησιμοποίηση τών άφηρηματικών τίτλων.

Φ.Τ. Δηλαδή;

Α.Χ. 'Αφού ό ήθοποιός προσποιείτο ότι μιλούσε και ό διάλογος έμφανιζόταν στή συνέχεια πάνω σ' ένα χαρτόνι, μπορούσαν νά του βάλουν ό,τι λόγια ήθελαν. Συχνά μία κακή ταινία σωζόταν μ' αυτό τόν τρόπο. Γιά παράδειγμα, άν ένα δράμα είχε κινηματογραφηθεί άσχημα και ήταν γελοίο, έγραφαν ένα κωμικό διάλογο και ή ταινία γινόταν μεγάλη έπιτυχία. Γινόταν κωμωδία! Μπορούσε στ' άλλθεια νά κάνεις ό,τι ήθελες... νά πάρεις τό τέλος μιάς ταινίας και νά τό βάλεις στήν αρχή... τά πάντα!

Φ.Τ. Κι έτσι άρχισατε νά παρατηρείτε τίς ταινίες άπό πολύ κοντά...

Α.Χ. 'Εκείνη τήν έποχή γνώρισα αρκετούς άμερικάνους συγγραφείς κι έμαθα πώς γράφεται τό σενάριο. Καμιά φορά μάλιστα όταν χρειαζόταν κάποια έκτακτη σκηνή - χωρίς ήθοποιούς όμως - μέ

ἄφηναν νά τή γυρίσω ἐγώ. Πάντως οἱ ταινίες πού ἔκανε ἡ Famous Players στήν Ἀγγλία δέν εἶχαν καμιά ἐπιτυχία στήν Ἀμερική. Ἔτσι ἡ ἔταιρεία σταμάτησε τή δική της παραγωγή καί νοίκιασε τό στούντιο σέ βρετανούς παραγωγούς.

Ἐκεῖνη τήν ἐποχή διάβασα μία νουβέλα σ' ἓνα περιοδικό καί γιά ἀπλή ἐξάσκηση ἔγραψα ἓνα σενάριο μέ βάση αὐτή τήν ἱστορία. ἤξερα πῶς μιά ἀμερικάνικη ἔταιρεία εἶχε τά δικαιώματα ἀλλά αὐτό δέ μ' ἐμπόδιζε νά τό κάνω, ἀφοῦ ἔτσι καί ἀλλιῶς δέν ἦταν παρά μιά ἄσκηση.

Ὅταν οἱ βρετανικές ἔταιρειές πήραν τά στούντιο τοῦ Ἀιλινγκτον, τοὺς ζήτησα δουλειά καί πήρα τή θέση τοῦ βοηθοῦ σκηνοθέτη.

Φ.Τ. Γιά τόν παραγωγό Μάικλ Μπάλκον;

Α.Χ. Ὅχι, ὄχι ἀκόμα. Στήν ἀρχή δούλεψα στήν ταινία *Always tell your Wife* (Νά τά λές ὅλα στή γυναίκα σου), μέ τόν Σίμορ Χίξς, ἓνα διάσημο λονδρέζο ἠθοποιό. Μιά μέρα τασκώθηκε μέ τόν σκηνοθέτη καί μοῦ εἶπε: «Γιατί νά μὴν τελειώσουμε τήν ταινία ἐμεῖς;» Τόν δόθησα λοιπόν καί τελειώσαμε τήν ταινία. Στό μεταξυ, ἡ ἔταιρεία τοῦ Μάικλ Μπάλκον νοίκιασε τό στούντιο καί ἔτσι ἔγινε βοηθός σκηνοθέτης γι' αὐτούς. Ἦταν ἡ ἔταιρεία αὐτή ἴδρουσε ὁ Μάικλ Μπάλκον μέ τόν Βίκτορ Σάβιλ καί τόν Τζῶν Φρήντμαν. Ἀγόρασαν τά δικαιώματα γιά ἓνα ἔργο, τό *Γυναίκα πρὸς γυναίκα*. Κι ὅταν εἶπαν «Χρειαζόμαστε ἓνα σενάριο», τοὺς εἶπα: «Θά 'θελα νά τό κάνω ἐγώ» – «Ἐσεῖς; Ἐχετε ξαναγράψει;» – «Θά σᾶς δείξω κάτι», τοὺς λέω καί τοὺς δείχνω τό σενάριο πού εἶχα γράψει γιά ἐξάσκηση. Ἐντυπωσιάστηκαν καί πήρα τή δουλειά. Αὐτά, τό 1922.

Φ.Τ. Ἦσατε λοιπόν εἴκοσι τριῶν χρόνων. Προηγουμένως ὅμως εἶχατε γυρίσει μιά μικρή ταινία, τόν *Ἀριθμό δεκατρία*, πού ἦταν ἡ πρώτη σας σκηνοθετική δουλειά καί γιά τήν ὁποία δέ μιλήσαμε καθόλου.

Α.Χ. Ἦταν μιά ταινία μέ δυό μπομπίνες. Δέν τέλειωσε ποτέ.

Φ.Τ. Ἦταν ντοκιμαντέρ;

Α.Χ. Ὅχι. Μιά γυναίκα πού ἐργαζόταν

στά στούντιο εἶχε δουλέψει μέ τόν Τσαρλзу Τσάπλιν καί τήν ἐποχή ἐκεῖνη ὅποιος δούλευε μαζί του θεωροῦνταν διάνοια. Ἐγραψε λοιπόν μιά ἱστορία καί βρήκαμε λίγα χρήματα. Δέν ἦταν τίποτα σπουδαῖο. Ἄλλωστε συνέπεσε μέ τήν ἐποχή πού οἱ ἀμερικανοὶ ἔκλεισαν τό στούντιο.

Φ.Τ. Δέν ἔχω δεῖ τό *Γυναίκα πρὸς γυναίκα* καί δέν ξέρω τήν υπόθεση.

Α.Χ. Ὅπως εἶπατε, ἦμουν εἴκοσι τριῶν χρόνων καί δέν εἶχα γυεῖ ποτέ μέ κορίτσι. Οὔτε εἶχα πει ποτέ μου. Ἡ ἱστορία βασίζόταν σ' ἓνα θεατρικό ἔργο, πού παίχτηκε στό Λονδίνο μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἦταν γιά ἓναν ἄγγο ἀξιωματικό στόν Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ἐνῶ βρίσκεται μέ ἄδεια στό Παρίσι γνωρίζει μιά χορεύτρια. Ἐπιστρέφοντας στό μέτωπο τραυματίζεται καί χάνει τή μνήμη του. Ξαναγυρνά στήν Ἀγγλία καί παντρεύεται μιά γυναίκα τῆς ὑψηλῆς κοινωνίας. Τότε ἐμφανίζεται ἡ χορεύτρια μ' ἓνα παιδί. Σύγκρουση... ἡ ἱστορία τελειώνει μέ τό θάνατο τῆς χορεύτριας.

Φ.Τ. Σκηνοθέτης ἦταν ὁ Γκρέιαμ Κάτς καί σεις κάνατε τήν προσαρμογή, τοὺς διαλόγους καί τόν βοηθό σκηνοθέτη;

Α.Χ. Πολλά περισσότερα! Ἐνας ἀπό τοὺς φίλους μου, καλλιτεχνικός διευθυντής, δέν μπόρεσε νά δουλέψει καί ἔτσι σκέφτηκα νά πάρω τή θέση του. Ἐκανα λοιπόν καί τόν νεκροταερό καί βοήθησα καί στήν παραγωγή. Ἡ μέλλουσα γυναίκα μου, ἡ Ἄλμα Ρέβιλ, ἦταν μοντέλ καί σκριπτιγκέρλ. Τήν ἐποχή ἐκεῖνη, μοντέλ καί σκριπτιγκέρλ ἦταν τό ἴδιο πρόσωπο. Σήμερα ἡ σκριπτιγκέρλ κρατά ἓνα σωρό διβλία, ὅπως ἔξερτε. Εἶναι μιά ἀληθινὴ λογίστρια. Δουλεῦοντας λοιπόν σ' αὐτὴ τήν ταινία συνάντησα γιά πρώτη φορά τή γυναίκα μου.

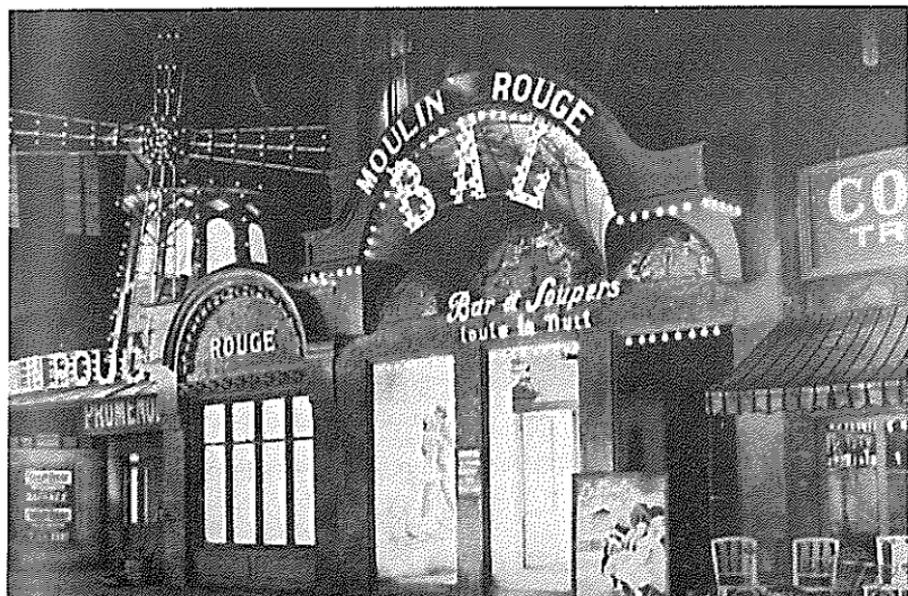
Στὴ συνέχεια δούλεψα μ' ὅλες αὐτές τίς εἰδικότητες σέ κάμποσες ἀκόμα ταινίες. Δεύτερη ἦταν ἡ *The White Shadow* (Ἡ λευκὴ σκιά), τρίτη ἡ *Passionate Adventure* (Ἡ παθιασμένη περιπέτεια) καί τέταρτη ἡ *The Blackguard* (Ὁ Μελανοφρονός). Ἐπειτα ἦρθε ἡ *Prude's Fall* (Ἡ πτώση μιᾶς σεμνότηφης).

Φ.Τ. Κι ὅλες αὐτές οἱ ταινίες, ὅπως τίς



Άριθμός δεκαετία, (ήμητελής).

Σημνικό του ίδιου του Χίτσκοκ για τό Γυναίκα πρός γυναίκα.





Η λευκή σιά.

φέρνετε τώρα στη μνήμη μας, έχουν γιά σάς τήν ίδια αξία ή ξεχωρίζετε κάποιες;

Α.Χ. Η *Γυναίκα πρὸς γυναίκα* ήταν ή καλύτερη και ή πιό επιτυχημένη. Όταν γυρίζαμε τήν τελευταία, τήν *Πτώση μιάς σεμνότυφης*, ο σκηνοθέτης είχε μιά φιλενάδα. Πήγαμε γιά τά εξωτερικά στη Βενετία... Μιλᾶμε γιά κόστος, όχι ἄστυα. Η φιλενάδα του σκηνοθέτη δέν ἔβρισκε κανένα εξωτερικό τῆς ἀρεσκείας της κι ἔτσι ἐπιστρέψαμε στό στούντιο χωρίς νά γυρίσουμε τίποτα. Όταν τέλειωσε ή ταινία, ο σκηνοθέτης ἔλεγε στόν παραγωγό πὼς δέ μέ ἤθελε ἄλλο. Ὑποψιάζομαι πὼς κάποιος ἀπό τό συνεργεῖο, ὁ ὀπερατέρ, ἕνας καινοουργοφερμένος, ὕφαινε συνωμοσίες.

Φ.Τ. Πόσο καιρό ἔπαιρναν νά γυριστοῦν αὐτές οἱ ταινίες;

Α.Χ. Ἐξι ὁδομάδες ή καθεμιά.

Φ.Τ. Φαντάζομαι πὼς κριτήριο ταλέντου θά ήταν νά γυρίσεις τήν ταινία μέ ὅσο τό δυνατόν λιγότερους μεσότιτλους...

Α.Χ. Ἀκριβῶς.

Φ.Τ. Ὡστόσο, τά σενάρια στηρίζονταν συνήθως σέ θεατρικά ἔργα, ἔτσι δέν εἶναι;

Α.Χ. Ἐκανα μιά δωδῆ ταινία, *The Far-*

mer's Wife (Ἡ γυναίκα τοῦ ἀγρότη), πού στηρίζονταν ὀλοκληρωτικά στό διάλογο. Προσαπθήσαμε ὠτόσο ν' ἀποφύγουμε τοὺς μεσότιτλους και νά χρησιμοποιήσουμε κυρίως τήν εἰκόνα. Νομίζω πὼς ή μοναδική ταινία πού γυρίστηκε χωρίς κανένα μεσότιτλο ήταν *Ὁ τελευταῖος ἄνθρωπος*, μέ τόν Ἐμιλ Γιάνινγκς.

Φ.Τ. Μιά ἀπό τίς καλύτερες τοῦ Μουρνάου...

Α.Χ. Γυριζόταν τήν ἐποχή πού δούλευα στήν U.F.A. Σ' αὐτή τήν ταινία ὁ Μουρνάου προσάπθηκε νά καθιερώσει μιά παγκόσμια γλώσσα, χρησιμοποιώντας ἕνα εἶδος ἔσπεράντο. Ὅλες οἱ πινακίδες στοὺς δρόμους, οἱ ἀφίσες, οἱ ταμπέλες τῶν καταστημάτων, ἦταν σ' αὐτή τή συνθετική γλώσσα.

Φ.Τ. Ὑπάρχουν ὁμως και μερικές ἐπιγραφές στά γερμανικά, ὅπως λ.χ. στό σπλιτ τοῦ Ἐμιλ Γιάνινγκς. Βέβαια, στό *Γκράντ Ὁτέλ* ὅλες οἱ ἐπιγραφές εἶναι σ' αὐτή τήν ἔσπεράντο. Φαντάζομαι πὼς ή τεχνική τοῦ κινηματογράφου σᾶς ἐνδιέφερε ὀλο και περισσότερο, πὼς προσέχατε πάρα πολύ...

Α.Χ. Εἶχα προσέξει πολύ καλά τήν ἀνωτερότητα τῆς φωτογραφίας στίς ἀμερικάνικες ταινίες σέ σχέση μέ τίς βρετανικές. Ὅταν ἤμουν δεκαοχτώ χρόνων σπούδα-

σα φωτογραφία, έτσι για χόμπι. Παρατήρησα λοιπόν πώς οι αμερικανοί προσπαθούσαν πάντοτε να χωρίζουν την εικόνα του πρώτου πλάνου από το δάθος του, φωτίζοντάς το, πράγμα που δε συνέβαινε στις βρετανικές ταινίες. Έτσι δεν υπήρχε διαχωρισμός, ή εικόνα δεν ήταν ανάγλυφη.

Φ.Τ. Νά 'μαστε λοιπόν στα 1925. Μετά τό γύρισμα της *Πτώσης*, ο σκηνοθέτης δε σας θέλει πιά για βοηθό του. 'Ο Μάικλ Μπάλκον σας προτείνει να σκηνοθετήσετε;

Α.Χ. 'Ο Μάικλ Μπάλκον με ρώτησε: «Τί θα 'λεγες να σκηνοθετούσες μιά ταινία;» και του άπάντησα: «Ποτέ μου δεν τό 'χα σκεφτεί». Και πραγματικά, δεν τό είχα σκεφτεί. Μου άρεσε πολύ πού έκανα τά σενάρια και τόν «καλλιτεχνικό διευθυντή», δε μέ φανταζόμουν καθόλου σκηνοθέτη.

Τότε ο Μπάλκον μου είπε: «Έχουμε μιά πρόταση για μιά άγγλογεραμανική ταινία». Μου 'δωσαν κι άλλον ένα συγγραφέα για να βοηθήσει στο σενάριο κι έφυγα για τό Μόναχο. 'Η μέλλουσα γυναίκα μου, ή 'Άλμα, ήταν βοηθός μου. Δεν είχαμε άκόμα παντρευτεί άλλα ούτε ζούσαμε μέσα στην άμαρτία... ήμαστε πολύ άγνοί άκόμα.

Φ.Τ. Ήταν λοιπόν 'Ο κήπος της ήδονής, από ένα μυθιστόρημα του 'Ολιβερ Σάβντις. Τήν έχω δει μόνο μιά φορά άλλα θυμάμαι πώς είχε πολλή δράση.¹

1. 'Η Πάτσι, ένα κορίτσι της χορωδίας του θιάσου του θεάτρου *Pleasure Garden*, βρίσκει μιά θέση για τήν Τζιλ, τήν προστατευόμενη της. 'Η Τζιλ είναι άρραβωνιασμένη με τόν Χιού, πού μαρκαράρον για τούς Τροπικούς. 'Η Πάτσι παντρεύεται τόν Λέβερ, ένα φίλο του Χιού. Μετά τό ταξίδι του μέλιτος στη λίμνη του Κόμο, ο Λέβερ φεύγει κι αυτός για τούς Τροπικούς. 'Η Τζιλ καθυστερεί όλο και περισσότερο τή συνάντησή με τόν άρραβωνιαστικό της και ζει μιά άστατη ζωή. 'Η Πάτσι πάει να συναντήσει τόν Λέβερ και τόν βρίσκει να καλοπερνάει στην άγκυλιά μιάς ίθαγενοῦς. Θέλει να χωρισούν. 'Ο Λέβερ τρελαίνεται, σπρώχνει τήν ίθαγενή στην αυτοκτονία και τήν αφήνει να πνιγεί. Κι έπειτα, καθώς προσπαθεί να σκοτώσει και τήν Πάτσι, ο γιατρός της άποικίας τόν πυροβολεί και τόν σκοτώνει. 'Η Πάτσι θά ξαναφτιάξει τή ζωή της με τόν Χιού.

Α.Χ. Ήταν μελοδραματική με μερικές ενδιαφέρουσες σκηνές. Θά σας διηγηθώ τις πρώτες μέρες του γυρισματος, γιατί ήταν ή πρώτη ταινία πού σκηνοθέτησα και φυσικά ήμουν σέ δραματική κατάσταση.

Στις όκτώ παρά είκοσι λοιπόν ενός σαββατόδραδου, νά 'μαι στο σταθμό του Μονάχου έτοιμος ν' άναχωρήσω για τό γύρισμα των έξωτερικών στην 'Ιταλία. Περιμένοντας τό τρένο σκεφτόμουν: «Είναι ή πρώτη σου ταινία». Σήμερα, όταν φεύγω για τά έξωτερικά κάποιας ταινίας, συνοδεύομαι από ένα πλήθος εκατόν σαράντα ανθρώπων. Τότε ήταν μαζί μου μόνον ο πρωταγωνιστής, ο Μάικλ Μάντερ, ο όπερατέρ Μπάρον Βεντιμίλια και μιά νεαρή κοπέλα, πού θά έπαιζε τό ρόλο μιάς ίθαγενοῦς πού πνίγεται. 'Υπήρχε άκόμα ένας όπερατέρ έπικαίρων γιατί θά γυρίζαμε μιά άναχωρήση πλοίου στο λιμάνι της Γένοβας. Αυτό τόν απόπλου θά τόν κινηματογραφοῦσαμε με μιά μόνο κάμερα από τήν προκυαία και μιά από τό κατόστρωμα του πλοίου. Στη συνέχεια, τό πλοίο θά σταματοῦσε έξω από τό λιμάνι για να αφήσει τούς ήθοποιούς και τόν όπερατέρ των έπικαίρων, πού θά κινηματογραφοῦσε τούς ανθρώπους πού άποχαιρευτοῦσαν από τήν άποδόθρα.

'Η έπόμενη σκηνή έπρεπε να γυριστεί στο Σάν Ρέμο. Σ' αυτή τή σκηνή τό κορίτσι πού σας άνέφερα πέφτει στη θάλασσα για ν' αυτοκτονήσει, και ο Λέβερ, ο κακός της Ιστορίας, έπρεπε να τήν ακολουθήσει για να σιγουρέψει τό θάνατό της, βαστώντας τό κεφάλι της κάτω από τό νερό. 'Επειτα θά έφερνε τό πτώμα στην άκτή λέγοντας: «Έκανα ο, τι μπορούσα για να τή σώσω». Οί έπόμενες σκηνές θά γυρίζονταν στη λίμνη του Κόμο, στο ξενοδοχείο *Βίλα ντ' Έστε*. Μήνας του μέλιτος, έρωτικές σκηνές στη λίμνη, γλυκερό ειδύλλιο, κτλ.

'Η μέλλουσα γυναίκα μου με είχε άκολουθήσει στο σιδηροδρομικό σταθμό του Μονάχου και κουβεντιάζαμε. Δέ θά ερχόταν μαζί μας. 'Η δουλειά της - ξερότε είναι μικροκαμωμένη και τότε ήταν είκοσι τεσσάρων χρόνων - ήταν να πάει στο Χερβούργο για να ήποδεχτεί τήν πρωταγωνίστρια πού θά ερχόταν από τό Χόλιγουντ. Ήταν ή Βιοτζίνια Βάλι, μιά μεγάλη στάρ έκείνης της εποχής, ή μεγαλύτερη της Γιουνιβέρσαλ - θά έπαιζε τήν Πάτσι.

‘Ο *Νοικάρης*: ή πρώτη άληθινά «χιτσκοικική ταινία» / Μιά καθαρά όπτική μορφή / Τό γυάλινο πάτωμα / Χειροπέδες καί σέξ / Γιατί εμφανίζομαι στίς ταινίες μου / *Downhill* (‘Ο κατήφορος) / *Easy Virtue* (Εύκολη άρετή) / *The Ring* (Τό ρίνγκ) / *Jack One Round* / ‘Η γυναίκα τοῦ άγρότη / *Chapagne* (Σαμπάνια) / Στά ίχνη τοῦ Γκρίφιθ / *The Manxman* (‘Ο άνθρωπος άπ’ τό νησί Μάν) ή τελευταία βωδή ταινία μου / Τό όρθογώνιο τής όθόνης πρέπει νά φορτίζεται μέ συγκίνηση



ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ ‘Η πρώτη σημαντική ταινία σας ήταν ό *Νοικάρης*...

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΠΣΚΟΚ Αυτό είναι μιά άλλη ιστορία. ‘Ο *Νοικάρης* ήταν ή πρώτη άληθινά «χιτσκοικική ταινία». Είχα δει ένα θεατρικό έργο, τό «Ποιός είναι;» βασισμένο στό μυθιστόρημα *The Lodger* τής κυρίας Μπέλοκ-Λόουντς. ‘Η δράση έκτυλισσόταν σ’ ένα σπίτι μ’ ένοικιαζόμενα έπιπλωμένα δωμάτια καί ή ιδιοκτήτρια άναρωτιόταν άν ό καινούργιος τής νοικάρης ήταν κάποιος δολοφόνος, γνωστός μέ τ’ όνομα ‘Εκδικητής – καί σάν τόν Τζάκ τόν ‘Αντεροβγάλη... Χειρίσθηκα τό θέμα πολύ άπλά, άποκλειστικά άπό τή σκοπιά τής γυναίκας, τής ιδιοκτήτριας. ‘Από τότε όμως έχουν γυριστεί δύο-τρία πολύ δουλεμένα «φιμέικ».

Φ.Τ. Τελικά ό ήρωας ήταν άθώος, δέν ήταν ό ‘Εκδικητής.

Α.Χ. Αύτή ήταν ή δυσκολία. ‘Ο πρωταγωνιστής, ό Άιθωρ Νοβέλο, ήταν δεντέτα τοῦ θεάτρου στήν ‘Αγγλία, ένα πολύ μεγάλο όνομα εκείνη τήν έποχή. Κι αυτό είναι ένα άπό τά προβλήματα πού αντιμετώπιζουμε μέ τό στάρ-σίστεμ: συχνά ή ιστορία δέ «δβαινει» έπειδή ή δεντέτα δέν μπορεί νά είναι ό «κακός».

Φ.Τ. Θά προτιμούσατε ό ήρωας νά ‘ταν πραγματικά ό ‘Εκδικητής;

Α.Χ. ‘Οχι άναγκαστικά, αλλά σέ μιά τέτοια ιστορία θά προτιμούσα νά φύγει μέσα στή νύχτα χωρίς νά τό μάθουμε ποτέ. ‘Αλλά δέν μπορεί νά γίνει καί τέτοιο όταν τόν ήρωα τόν ύποδύεται μιά δεντέ-

τα. Πρέπει να δείξουμε πώς είναι άθως.

Φ.Τ. Δέν υπάρχει άμφιβολία. Μέ έκπλησσει όμως τό ότι θά προτιμούσατε νά τελειώσατε μιά ταινία χωρίς νά άπαντήσατε στό έρωτηματικό του κοινού...

Α.Χ. Σ' αυτή τή συγκεκριμένη περίπτωση, έν τό σασπένς οργανώνεται γύρω από τό έρώτημα: «Είναι ή δέν είναι ό Έκδικητής;» και σεις άπαντήσατε: «Είναι», άλλως επιδειβαίνετε τήν ύποψία και κατά τήν άποψή μου άποδυναμώνετε τό δράμα. Έδώ όμως πήγαμε στήν άλλη κατεύθυνση και δείξαμε πώς δέν είναι ό Έκδικητής.

Δεκάξι χρόνια άργότερα συνάντησα τό ίδιο πρόβλημα γυρνώντας τό *Suspicion* (Ύποψίες) μέ τόν Κάρι Γκράντ. Ήταν άδύνατο νά δείξουμε τόν Κάρι Γκράντ δολοφόνο.

Φ.Τ. Ήπειδή θέ ά θέλε ό ίδιος;

Α.Χ. Όχι άναγκαστικά. Δέ θά τό δέχονταν οι παραγωγοί. Ό *Νοικάρης* ήταν ή πρώτη ταινία στήν όποία χρησιμοποιήσα όσα είχα μάθει στή Γερμανία. Ή όλη προσέγγισή μου σ' αυτή τήν ταινία ήταν πραγματικά ένστικτώδης, ήταν ή πρώτη φορά πού άσκησα τό δικό μου ύφος. Στ' άλήθεια μπορεί νά πει κανείς πώς ό *Νοικάρης* ήταν ή πρώτη μου ταινία.

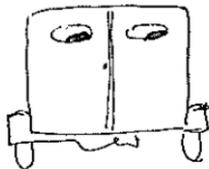
Φ.Τ. Μου άρέσει πολύ. Είναι πολύ όμορφη ταινία και φανερώνει μιά σπουδαία όπτική έφευρετικότητα.

Α.Χ. Πραγματικά, ξεκινώντας από μιά άλλη άφήγηση, ένιωθα συνεχώς τήν επιθυμία νά παρουσιάσω γιά πρώτη φορά τίς ιδέες μου μέ μιά καθαρά όπτική μορφή. Τράδηξα δεκαπέντε όλόκληρα λεπτά από ένα χειμωνιάτικο ήλιοσάσιμα στό Λονδίνο. Είναι πέντε και είκοσι. Στο πρώτο πλάνο τής ταινίας βλέπουμε τό κεφάλι ενός Ξανθού κοριτσιού πού ουρλιάζει. Νά πώς τή φωτογράφησα. Πήρα μιά γυάλινη πλάκα. Έβαλα τό κεφάλι της πάνω στό γυαλί και ύπλωσα τά μαλλιά της ώστε νά γεμίσει τό κάδρο. Έπειτα φώτισα τά μαλλιά από κάτω ώστε νά τονίξεται ιδιαίτερα τό Ξανθό τους χρώμα. Στή συνέχεια κόβουμε και περνάμε σέ μιά φωτεινή έπιγραφή πού διαφημίζει μιά μουσική έπιθεώρηση: «Άπόψε, *Οί Χελυ-*

σαφένιες Μπουκλες». Αυτή ή έπιγραφή άντανακλάται στό νερό. Τό κορίτσι είναι νεκρό, πνιγμένο. Τήν έχουν βγάλει άπ' τό νερό και τήν έχουν Ξαπλώσει στό έδαφος... Γύρω της οι άναστατωμένοι περαστικοί μιλάνε γιά έγκλημα... Έρχεται ή άστυνομία ή έπειτα οι δημοσιογράφοι... Άκολουθούνε έναν από τους δημοσιογράφους μέχρι τό τηλέφωνο. Δέν εργάζεται γιά κάποια συγκεκριμένη έφημερίδα, είναι έλεύθερος ρεπόρτερ. Τηλεφωνεί λοιπόν στό πρακτορείο του. Θέλω τώρα νά δείξω πώς διαδίδεται ή είδηση.

Καταρχήν τή δακτυλογραφούν στή γραφομηχανή του πρακτορείου, πράγμα πού μās επιτρέπει νά διαβάσουμε μερικές γραμμές... στή συνέχεια άναμεταδίδεται και φτάνει στά τέλεξ. Τή μαθαίνουν στίς λέσχες και μετά περνά στό ραδιόφωνο, άπ' όπου τήν άκούν οι άκροατές... Τέλος περνά στή φωτεινή έφημερίδα του δρόμου - όπως στήν *Τάμι Σκονέρ* - και κάθε φορά δίνω κάποια συμπληρωματική πληροφορία, πού τή μαθαίνετε... Αυτός ό άντρας δολοφονεί μόνο γυναίκες... Ξανθές πάντοτε... Σκοτώνει πάντα ήμέρα Τρίτη... Πόσες φορές τό έκανε... Διάφορες ύποθέσεις σχετικά μέ τά κίνητρά του... Φορά μιά μαύρη κάπα... Κρατάει μιά μαύρη βαλίτσα... Τι μπορεί νά κρύβει αυτή ή βαλίτσα;

Ή πληροφορία αυτή άναμεταδίδεται άπ' όλα τά μέσα ενημέρωσης και τελικά ή καθημερινή έφημερίδα τυπώνεται και φτάνει στους δρόμους. Σκιαγραφώ τώρα τίς άντιδράσεις διάφορων άναγνωστών. Τι συμβαίνει στήν πόλη; Οι Ξανθές πανικοβάλλονται... Οι μελαγχρινές τό διάσκεδάζουν... Άντιδράσεις των γυναικών στά κομμωτήρια... Οι άντρες γυρνούν στά σπύτια... Μερικές Ξανθές κλέβουν μαύρες μπουκλες και τίς στερεώνουν κάτω άπ' τά καπέλα τους. Προσέξτε τώρα, θά σάς δείξω κάτι... Δώστε μου τό στυλό σας, θά σάς κάνω τό σχέδιο ενός πλάνου πού δέν κατάφερα νά γυρίσω. Νά, αυτό είναι τό



φορηγάκι της εφημερίδας όπως φαίνεται από πίσω και καθώς τ'απαράθυρά του έχουν ώσειδές σχήμα, μπορεί νά διακρίνεται κανείς τους δυο ανθρώπους που κάθονται μπροστά, τόν οδηγό και τόν βοηθό του. Τους βλέπεις μέσ' από τ'απαράθυρα – μόνο τόν πάνω μέρος των κεφαλιών τους. Κι όπως τόν φορηγάκι πηγαίνει πέρα δώθε, φαίνεται σάν ένα πρόσωπο μέ δυο μάτια που κουνιούνται. Δυστυχώς δέν κατάφερα νά τόν γυρίσω.

Τώρα ακολουθοῦμε ένα κορίτσι μέχρι τόν σπίτι του, όπου βρίσκει τήν οικογένειά της και τόν φίλο της, έναν άστυνομικό επιθεωρητή τής Σκότλαντ Γιάρντ, τόν όποιο πειράζουν λέγοντάς του: «Γιατί δέ συλλαμβάνεις τόν Έκδικητή;» Κι ενώ τόν πειράζουν, ή άτμόσφαιρα αλλάζει – τά φώτα χαμηλώνουν σιγά σιγά – και ξαφνικά ή μητέρα λέει στόν πατέρα: «Το γκάτζι πέφτει, μπορείς νά βάλεις ένα σελίνι στό μετρητή σέ παρακαλώ;» Σκοτεινιάζει. Ξάφνου χτυπά ή πόρτα. Η μητέρα πάει ν' άνοιξει. Κόβουμε ξαφνικά, γιά νά δείξουμε ένα σελίνι νά πέφτει στή σχισμή του μετρητή, και ξαναγυρνάμε στή μητέρα που άνοίγει τήν πόρτα ακριβώς τή στιγμή που ξαναρχεται τόν φώς. Μπροστά της παρουσιάζεται ένας άντρας φορώντας μαύρη κάπα, ό όποιος τής δείχνει τήν επιγραφή «Ένοικιάζεται Δωμάτιο». Ό πατέρας πέφτει μέ πάταγο από τήν κάρελλα του. Ό μελλοντικός νοικάρης ξαφνιάζεται άπ' τόν θόρυβο και κοιτάζει μέ καχυποψία πρός τή σκάλα.

Έτσι ό πρωταγωνιστής παρουσιάζεται μετά τόν πρώτο δεκαπεντάλεπτο τής ταινίας! Ό νοικάρης εγκαθίσταται στό δωμάτιό του. Λίγο άργότερα περπατάει πάνω κάτω και τόν περπάτημά του κάνει τόν πολυέλαιο νά κουνιέται πέρα δώθε. Έπειδή, σάς τόν θυμίζω, τήν εποχή εκείνη δέν είχαμε ήχο, έβαλα ένα πολύ χοντρό γυάλινο πάτωμα, μέσ' άπ' τόν όποιο έδλεπες τόν νοικάρη νά πηγαίνόερχεται. Φυσικά, μερικά άπ' αυτά τά έφέ θά ήταν τελειώς άχρηστα σήμερα, γιατί θά χρησιμοποιούσαμε λ.χ. ήχητικά έφέ, τόν θόρυβο των βηματών, κτλ.

Φ.Τ. Όπως δέποτε υπάρχουν πολύ λιγότερα έφέ στίς σημερινές σας ταινίες. Σήμερα χρησιμοποιείτε κάποιο έφέ, μόνον όταν μπορεί νά προκαλέσει μιά συγκίνη-



Ό Νοικάρης.

ση, ενώ τότε χρησιμοποιούσατε πολλά έφέ «για εύχαρίστηση». Νομίζω πώς σήμερα δέ θά κινηματογραφούσατε κάποιον γεμό* από ένα γυάλινο πάτωμα, έτσι δέν είναι;

A.X. Αυτή είναι ή άλλαγή ύφους. Σήμερα θά περιοριζόμουν στην κίνηση του πολυέλαιου.

Φ.Τ. Κάνω αυτή την παρατήρηση, γιατί πολλοί ισχυρίζονται πώς οι ταινίες σας είναι γεμάτες, άχρηστα έφέ. Πιστεύω όμως πώς, αντίθετα, στίς ταινίες σας ή κάμερα τείνει προς τό νά μήν κινείται καθόλου. Συχνά βλέπουμε ταινίες στίς οποίες ό σκηνοθέτης νομίζει πώς κάνει «Χίτοκοκ» τοποθετώντας την κάμερα σέ άσυνήθιστα μέρη. Μού έρχεται στό μυαλό ό άγγλος σκηνοθέτης Λή-Τόμσον. Σέ μία από τίς «χιτοσκοκικές» ταινίες του, ή στάρ πάει νά πάρει κάτι από τό ψυγείο καί, κατά περιεργό τρόπο, ή κάμερα είναι τοποθετημένη μέσα στό ψυγείο. Αυτό δέ θά τό κάνατε ποτέ, έτσι;

A.X. Ποτέ. Ούτε θά τοποθετούσα την κάμερα μέσα σέ μία καμινάδα ή πίσω από φλόγες*.

Φ.Τ. Στο φινάλε του *Νοικάρη*, όταν ό ήρωας είναι μέ τίς χειροπέδες, ύπάρχει μία άτμόσφαιρα λιντσαρισματος...

A.X. Ναι, προσπάθησε νά σακραλώσει στά κάγκελα καί βρέθηκε νά κρέμεται. Βρίσκω πώς, ψυχολογικά, ή ιδέα μέ τίς χειροπέδες πηγαίνει βαθύτερα... Τό νά 'σαι δεμένος από κάπου... Πάει λίγο προς τόν φетиχισμό, δέ νομίζετε;

Φ.Τ. Δέν ξέρω, αλλά παρατήρησα πώς σέ πολλές ταινίες σας συναντάμε χειροπέδες...

A.X. Δείτε πώς οι έφημερίδες άρέσκονται νά δείχνουν τούς άνθρωπους πού οδηγούνται στη φυλακή φορώντας χειροπέδες.

Φ.Τ. Ναι, είν' άλήθεια, καμιά φορά μάλιστα τονίζουν τίς χειροπέδες μ' ένα κύκλο πάνω στη φωτογραφία.

* Δάσκαλε πού δίδασκες... Τί γύρευε, λοιπόν, ό φακός του Χίτοκοκ μέσα στό χρηματοκιβώτιο του Μάρκ Ράτλαντ όταν πάει νά τό κλέψει ή Μάρνι;

A.X. Θυμάμαι πώς κάποτε, σέ μία έφημερίδα, έδειχαν ένα πολύ σημαντικό άνθρωπο, ένα στέλεχος του Χρηματιστηρίου της Νέας 'Υόρκης, καθώς τόν οδηγούσαν στίς φυλακές δεμένο μέ χειροπέδες μαζί μ' ένα μαύρο. 'Αργότερα χρησιμοποίησα αυτή την εικόνα στό *Thirty-nine steps* (Τριάντα έννεά σκαλοπάτια).

Φ.Τ. Ναι, ένας άντρας καί μία γυναίκα δεμένοι μαζί. Οι χειροπέδες είναι σίγουρα τό πιό συγκεκριμένο καί τό πιό άμεσο σύμβολο της στέρησης της έλευθερίας.

A.X. Έχει όμως καί μία σεξουαλική χροιά νομίζω. Όταν έπισκέφτηκα τό Μουσείο του 'Εγκλήματος στο Παρίσι, μαζί μέ τόν άστυνομικό διευθυντή παρατήρησα ένα πλήθος σεξουαλικών διαστροφών στενά συνδεδεμένων μέ τόν καταναγκασμό. Θά 'πρεπε νά τό έπισκεφθείτε κάποτε. 'Υπάρχουν βέβαια καί τά μαχαίρια, ή γκιλοτίνα καί ένα σωρό πληροφορίες... 'Αλλά για νά ξαναγυρίσουμε στίς χειροπέδες του *Νοικάρη*, πιστεύω πώς ως ένα βαθμό αυτή την ιδέα την έμπνεύστηκα από ένα γερμανικό βιβλίο πού μιλά για κάποιον πού πέρασε μία όλόκληρη μέρα μέ χειροπέδες καί ξεηγεί όλα τά προβλήματα πού αντιμετώπισε στη διάρκεια αυτής της μέρας.

Φ.Τ. Μήπως είναι τό *From Nine to Nine* του Λέον Πέρουτζ, τό όποιο ήθελε νά γυρίσει ταινία ό Μουρνάου στά 1927;

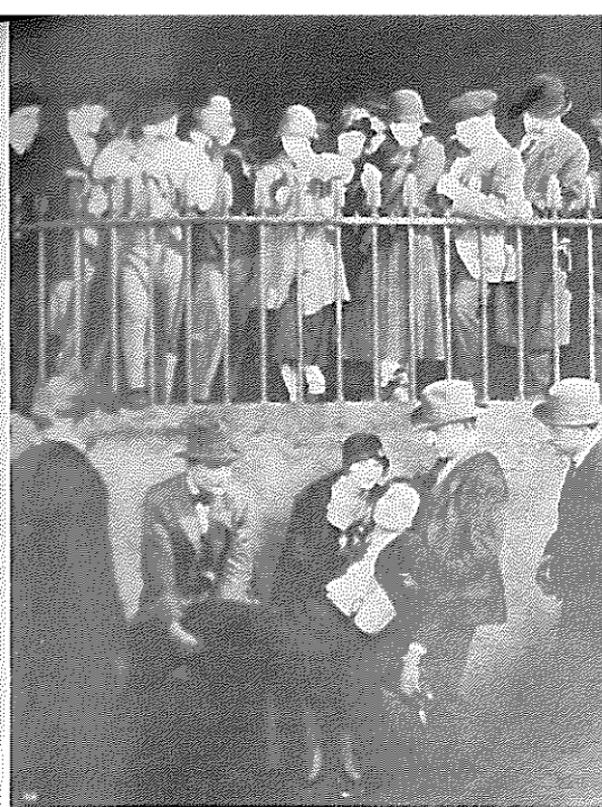
A.X. Νομίζω ναι.

Φ.Τ. Σ' αυτή τή σκηνή μέ τό κυγκλίδωμα καί τίς χειροπέδες, μου φαίνεται πώς δέ θά ήταν ύπερβολή νά πούμε πώς θέλατε νά θυμίσετε τόν Χριστό, τή στιγμή πού ό "Αϊδορ Νοβέλο...

A.X. τόν σηκώνουν οι άνθρωποι στά χέρια ενώ τά χέρια του είναι δεμένα; Πραγματικά αυτό σκεφτόμουν.

Φ.Τ. "Ολ' αυτά κάνουν τόν *Νοικάρη* τό πρώτο άληθινά χιτοσκοκικό έργο... Καί πρώτα πρώτα τό θέμα, πού θά γίνει θέμα όλων σχεδόν τών ταινιών σας: ό άνθρωπος πού κατηγορείται για ένα έγκλημα πού δέν έκανε.

A.X. Τό θέμα του άδίκως κατηγορούμενου δημιουργεί στό κοινό τή μεγαλύτερη



Βλ. υποσημείωση σ' αυτή τη σελίδα.

αίσθηση κινδύνου, γιατί οι θεατές φαντάζονται τόν εαυτό τους πολύ πιό εύκολα στή θέση αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου παρὰ στή θέση ἑνός ἐνοχου πού δραπετεύει. Πάντοτε ὑπολογίζω τό κοινό.

Φ.Τ. Μ' ἄλλα λόγια, αὐτό τό θέμα ἱκανοποιεῖ τήν ἐπιθυμία τοῦ κοινοῦ νά βλέπει παράνομα πράγματα, καί τήν ἐπιθυμία του νά ταυτίζεται μ' ἕνα χαρακτήρα πού τοῦ μοιάζει. Τό θέμα τῶν ταινιῶν σας εἶναι ὁ συνηθισμένος ἀνθρώπος, πού μπλέκεται σέ ἀπίθανες περιπέτειες... Νομίζω πώς στόν *Νοικάρη* ἐμφανίζεστε γιά πρώτη φορὰ στίς ταινίες σας...

Α.Χ. Πραγματικά. Καθόμουν στά γραφεῖα μιᾶς ἐφημερίδας.¹

1. Ὡστόσο, πιό εύκολα μπορεῖ ν' ἀναγνωρίσει κανεῖς τόν Χίτσκοκ σέ μιᾶ ἄλλη σκηνή τῆς ταινίας, ἀνάμεσα στούς περιέργους πού παρακολουθοῦν τή σύλληψη τοῦ Ἄιδορ Νοβέλο. Φοράει κασκέτο καί στηρίζεται στό περίφημο κιγκλίδωμα. Εἶναι ὁ δεύτερος περιέργος ἀπό τά δεξιά.

Φ.Τ. Πρόκειται γιά κάποιο γκάγκ, γιά καμιά πρόληψη, ἤ μήπως ἀπλῶς δέν ὑπῆρχαν ἀρκετοί κομπάρσοι;

Α.Χ. Αὐτό τό τελευταῖο. Ἐπρεπε νά γεμίσομε τήν δθόνη. Ἀργότερα ἐξελιχθηκε σέ πρόληψη καί, φυσικά, σέ γκάγκ. Σήμερα ὁμως ἔχει γίνει ἕνα ἀρκετά ἐνοχλητικό γκάγκ καί γιά νά ἐπιτρέψω στόν κόσμο νά δεῖ ἥρεμα τήν ταινία, φροντίζω νά ἐμφανίζομαι διακριτικά μέσα στά πέντε πρώτα λεπτά.

Φ.Τ. Νομίζω πώς ὁ *Νοικάρης* εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία.

Α.Χ. Πρωτοπροβλήθηκε μπροστά στούς ὑπαλλήλους τοῦ γραφείου διανομῆς καί στό διευθυντή τῆς διαφήμισης. Εἶδαν τήν ταινία καί στήν ἀναφορὰ τους στό ἀφεντικό εἶπαν: «Εἶναι ἀδύνατο νά τή δείξουμε, εἶναι πολύ κακή, εἶναι φρεχτή». Δυό μέρες ἀργότερα, τό μεγάλο ἀφεντικό κατέβηκε στά στούντιο γιά νά τή δεῖ.

Έφτασε στis δύομισι. 'Η κυρία Χίτσκοκ κι εγώ δέν άντέχαμε νά περιμένουμε στό σπυόντιο τό άποτέλεσμα, κι έτσι κάναμε μιá βόλτα στους δρόμους του Λονδίνου γιά μιáμιση περίπου ώρα. Στο τέλος πήραμε ένα ταξί και γυρίσαμε πίσω. Έπιζαμε πώς ό περίπατός μας θά είχε αίσια κατάληξη και πώς όλοι θά άκτινοβολούσαν. 'Αλλά μου είπαν: «Τό άφεντικό βρήκε άπαισία τήν ταινία». 'Ετσι τήν έβαλαν στό συρτάρι και άκώρωσαν τίς διαφημίσεις πού είχαν γίνει έξαιτίας τής φήμης του Νοβέλο. Μερικούς μήνες άργότερα ξαναείδαν τήν ταινία και ήθελαν νά κάνουν άλλες. Δέχτηκα δύο μόνον άλλες και όταν τό έργο προδλήθηκε, καταχειροκροτήθηκε και θεωρήθηκε σάν ή καλύτερη μέχρι τότε βρετανική ταινία.

Φ.Τ. Μήπως θυμάστε τίς άντιρρήσεις του γραφείου διανομής;

Α.Χ. Δυστυχώς όχι. 'Υποψιάζομαι πώς ό σκηνοθέτης, πού μέ άπέλυσε από βοηθό του, έξακολουθούσε νά συνωμοτεί εναντίον μου. Ξέρω πώς είπε σέ κάποιον: «Δέν ξέρω τί κινηματογραφεί, δέν καταλαβαίνω τίποτ' άπολύτως άπ' όσα κάνει!»

Φ.Τ. 'Η επόμενη ταινία σας, ό *Κατήφορος*, διηγείται τήν ιστορία ενός σπουδαστή τόν όποιο κατηγορούν γιά κάποια κλοπή πού έγινε στό Λύκειο. 'Η διεύθυνση τόν αποβάλλει κι ό πατέρας του δέ θέλει πιά ν' άκούσει γι' αυτόν. Μετά τό δεσμό του μέ μιá ήθοποιό, γίνεται επαγγελματίας χορευτής στό Παρίσι. Κατόπιν τόν συναντάμε στή Μασσαλία, όπου προσπαθεί νά μπαρκάρει γιά τίς άποικίες, αλλά τελικά ξαναγυρνά στό Λονδίνο όπου οι γονείς του τόν καλωσορίζουν, έχοντας μάθει πιά πώς ήταν άθώος.

'Η ταινία αυτή άνήκει σ' έναίνο τό είδος των σεναρίων, πού μās μεταφέρουν σ' ένα σωρό διαφορετικά μέρη: άρχίζει σ' ένα άγγλικό κολέγιο, συνεχίζει στό Παρίσι και τελικά φτάνει στή Μασσαλία...

Α.Χ. Αυτές ήταν οι άπαιτήσεις τής πλοκής.

Φ.Τ. Νομίζω, ώστόσο, πώς θά έπρεπε νά εκτυλίσσεται όλοκληρωτικά στό κολέγιο.

Α.Χ. Όχι, ήταν μιá άλυσίδα επεισοδίων.

Βασίζόταν σ' ένα άρκετά μέτριο έργο του ίδιου του 'Αιδος Νοβέλο.

Φ.Τ. 'Απ' ότι θυμάμαι, ή άτμόσφαιρα του κολεγίου ήταν πολύ πετυχημένη, έξαιρετικά άκριδής...

Α.Χ. Πράγματι, αλλά συχνά ό διάλογος ήταν κακός. Όπως τότε μέ τό διαφανές πάτωμα, έφτιαξα κι εδώ κάτι τό άρκετά άφελές, πού δέ θά επαναλάμβαναν σήμερα. Όταν οι γονείς του διώχνουν τόν ήρωα άπ' τό σπίτι κι άρχίζει ή περιπέτεια του από τό κακό στό χειρότερο, τόν έβαλα νά κατεβαίνει πάνω σέ μιá κυλιόμενη σκάλα!

Φ.Τ. 'Υπήρχε μιá καλή σκηνή σέ μιá μπουάτ του Παρισιού...

Α.Χ. Κι εδώ πειραματίστηκα λιγάκι. Έδειξα μιá γυναίκα ενώ φλερτάρει τό νεαρό... Είναι μιá γυναίκα μιás κάποιας ηλικίας, αλλά άρκετά όμορφη. Ό ίδιος τή βρίσκει πολύ γοητευτική μέχρι πού ξεμερώνει. Τότε ό νεαρός άνοίγει τό παράθυρο και ό ήλιος φωτίζει τό πρόσωπό της, πού τή στιγμή εκείνη φαίνεται άπαισιο. Ταυτόχρονα, μέσ' από τό άνοιχτό παράθυρο βλέπουμε νά περνούν κάποιοι κουβαλώντας ένα φέρετρο.

Φ.Τ. 'Υπήρχαν και κάποιες σκηνές όνειρου.

Α.Χ. Μ' αυτές τίς σκηνές είχα τήν ευκαιρία νά κάνω μερικά πειράματα. Κάποια στιγμή ήθελα νά δείξω πώς ό νεαρός υπέφερε από παραισθήσεις. 'Ανέβαινε λοιπόν σ' ένα πλοίαριο και μετά τόν έδειχνα νά κατεβαίνει στό δωμάτιο πού κοιμόταν τό πλήρωμα. Στην άρχή τής παραίσθησης του ήταν σ' ένα χορευτικό κέντρο. Δέ χρησιμοποιήσαμε φλουτάρισμα, άπλως κόβαμε. Πλησίαζε λοιπόν τόν τοίχο κι έσκυβε σέ μιá κουκέτα. 'Εκείνη τήν έποχή τά όνειρα είχαν πάντα πολύ φλουταρισμένη εικόνα. 'Αν και ήταν δύσκολο, προσπάθησα νά ένωματώσω τό όνειρο στήν πραγματικότητα μέ καθαρές, άφλουτάριστες εικόνες.

Φ.Τ. Νομίζω πώς αυτή ή ταινία δέν είχε πολλή έπιτυχία... Στη συνέχεια γυρίσαμε τήν *Ευκόλη άρετή*, πού δέν τήν έχω δει. Σύμφωνα μέ τίς σημειώσεις μου, είναι ή

Έκθιασμός, ή πρώτη μου όμιλούσα ταινία / Η μέθοδος Σάφταν / *Juno and the Paycock* (Η Ήρα και τό Παγόφι) / Γιατί δέ θά γυρνούσα ποτέ τό Έγκλημα και Τιμωρία / Τί είναι σασπένς; / *Murder* (Φόνος) / Οι άμερικάνικοι ιδιωματοισμοί / *The Skin Game* (Τό παιχνίδι τής σάρκας) / *Rich and Strange* (Πλούσιοι και παράξενοι) / Στο Παρίσι μέ τήν κυρία Χίτσοκ / *Number Seventeen* (Άριθμός δεκαεπτά) / Ούτε μιά γάτα... / Ο Χίτσοκ παραγωγός / *Waltzes from Vienna* (Βιεννέζικα Βάλς) / «Ξόφλησες, ή σταδιοδρομία σου τελείωσε» / Μιά πολύ σοβαρή αυτοκριτική



ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ Βρισκόμαστε τώρα στά τέλη του 1928, άρχές 1929, μέ τόν Έκθιασμό, τήν πρώτη σας όμιλούσα ταινία. Ήσασταν ικανοποιημένος άπό τό σενάριο;

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΟΚ Ήταν μιά άρκετά άπλή ιστορία, άλλά δέν τή γύρισα όπως θά 'θελα. Χρησιμοποίησα τήν τεχνική εισαγωγής του *Νοϊκάρη*. Στην πρώτη μομπίνα δείχνω πώς γίνεται μιά σύλληψη: Οι άστυνομικοί επιθεωρητές πού θγαίνουν τό πρωί, τά μικρά δράματα... Συλλαμβάνουν ένα τύπο... Είναι στό κρεβάτι... Έχει ένα τουφέκι, πού τό κατάσχουν... Του περνούν τες χειροπέδες...

Τόν όδηγούν στό άστυνομικό τμήμα... Τόν άνακρίνουν, του παίρνουν δακτυλικά άποτυπώματα, τόν φωτογραφίζουν και τέλος τόν κλείνουν σ' ένα κελί.

Γυρνάμε πάλι σέ δυό επιθεωρητές, πού πλένουν τά χέρια τους στην τουαλέτα σάν νά 'ταν κάποιοι ύπάλληλοι γραφείου. Γι' αυτούς κι άλλη μιά μέρα δουλειάς πέρασε. Ο νεαρός επιθεωρητής συναντά τή μνηστή του στην έξοδο του τμήματος, πηγαινούν στό έστιατόριο, μαλώνουν... Χωρίζουν... Έκείνη συναντά ένα ζωγράφο πού τήν όδηγεί σπίτι του και επιχειρεί νά τή βιάσει. Η κοπέλα τόν σκοτώνει και τήν ύπόθεση άναλαμβάνει ό άρχαιδωνιστικός της. Άνακαλύπτει ένα λχνος, τό

όποιο κρύβει από τούς άνωτέρους του μόλις συνειδητοποιεί ότι δολοφόνος είναι ή μησητή του. Τότε όμως μπλέκεται στην Ιστορία ένας εκδισαστής και μία σύγκρουση ξεσπά ανάμεσα σ' αυτόν και στην κοπέλα, με τόν νεαρό έπιθεωρητή ανάμεσά τους. 'Ο έπιθεωρητής μπλοφάρει και προσπαθεί ν' άποθαρρύνει τόν εκδισαστή, πού δέ λέει όμως νά σταματήσει, γιά νά χάσει τό κεφάλι του λίγο πρίν άπ' τό τέλος. Στή διάρκεια μιάς καταδίωξης πάνω στίς σκεπές τού Βρετανικού Μουσείου πέφτει και σκοτώνεται. Τότε, παρά τήν αντίθετη γνώμη τού άρραβωνιαστικού της, ή κοπέλα πηγαίνει στή Σκότλαντ Γιάρντ και όμολογεί τά πάντα. 'Εκει τήν παραδίδουν στόν άρραβωνιαστικό της, πού φυσικά τήν άφήνει ελεύθερη.

Τό φινάλε πού ήθελα νά γυρίσω ήταν διαφορετικό. Μετά τό κυνηγή και τό θάνατο τού εκδισαστή, τό κορίτσι συλλαμβάνεται, και ό άρραβωνιαστικός της υποχρώνεται νά έπαναλάβει μ' αυτήν όσα είδαμε στήν άρχή τής ταινίας: χειροπέδες, φωτογράφιση, κτλ. 'Επειτα θά συναντούσε τόν ίδιο συνάδελφό του, ό όποιος, άγνοώντας τήν υπόθεση, θά τόν ρωτούσε: «Θά βγεις άπόψε μέ τή μησητή σου;» γιά νά πάρει τήν άπάντηση: «'Οχι, όχι, θά μείνω σπίτι» κι έτσι θά τέλειωνε ή ταινία. 'Αλλά όί παραγωγοί τό βρήκαν πολύ καταθλιπτικό. 'Η ταινία βασίστηκε σ' ένα θεατρικό έργο του Τσαρλς Μπένετ πού προσαρμόσαμε ό Μπένετ, ό Μπέν Γ. Λιδιά κι ή γώ.

Φ.Τ. Στίς κινηματογραφικές λέσξεις υπάρχουν δυό παραλλαγές τού 'Εκδισασμού, ή μία βωδή και ή άλλη όμιλούσα...

Α.Χ. Τό διασκεδαστικό μέ αυτή τήν ταινία είναι πώς έπειτα από κάμποσο δισταγμό, οί παραγωγοί είχαν άποφασίσει νά είναι βωδή εκτός άπό τήν τελευταία μπουτίνα, γιατί εκείνη τήν έποχή διαφίμιζαν όρισμένες ταινίες ώς «έν μέρει όμιλούσες». Είχα προβλέψει όμως πώς οί παραγωγοί θ' άλλαξαν γνώμη, πώς θά προτιμούσαν μιά όμιλούσα ταινία.

Γι' αυτό χρησιμοποίησα τήν τεχνική τού όμιλούντος κινηματογράφου χωρίς νά βάλω ήχο. 'Ετσι, όταν ή ταινία τελείωσε, αντίταχτηκα στήν ιδέα τού «έν μέρει όμιλούντος» φίλμ και μ' έξουσιοδότησαν έν



'Εκδισασμός.

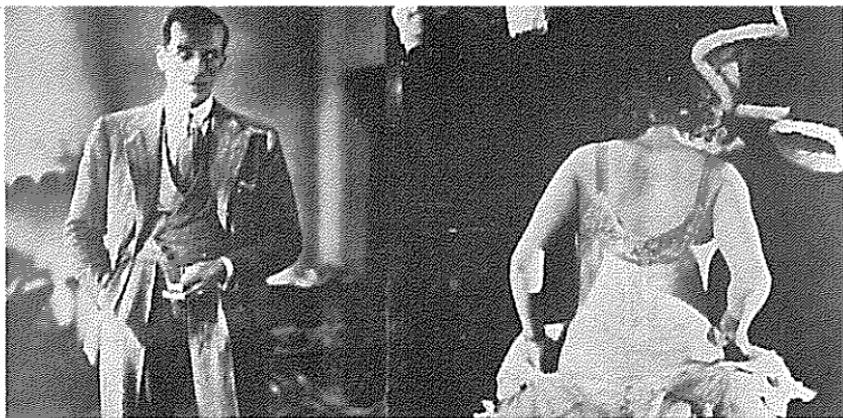
λευκώ νά γυρίσω μερικές ακόμα σκηνές. 'Η γερμανίδα δεντέτα! 'Αννι 'Οντρα μιλούσε ελάχιστα άγγλικά κι επειδή εκείνη τήν έποχή δέν ύπήρχε ντουμπλάρισμα, ξεπέρασα τή δυσκολία μέ τή βοήθεια μιάς νεαρής άγγλίδας ήθοποιού, τής Τζόαν Μπάρι, πού μέσ' άπό μία καμπίνα, τήν όποία είχα τοποθετήσει έξω άπ' τό πλάνο, έλεγε τό διάλογο μπροστά σ' ένα μικρόφωνο, ένώ ή! 'Αννι 'Οντρα μιμούταν τά λόγια. 'Ετσι παρακολούθουσα τό παίξιμο τής 'Οντρα άκούγοντας ταυτόχρονα τήν Τζόαν Μπάρι μέ άκουστικά.

Φ.Τ. 'Υποθέτω πώς άναζητούσατε συστηματικά ήχητικές ιδέες άνάλογες μέ τίς καθαρά όπτικές καινοτομίες τού *Νοϊκάρη*...

Α.Χ. Ναι, αυτό τόν προσέθησα. Τό κορίτσι έχει σκοτώσει τόν ζωγράφο και γυρίζει στό σπίτι της. 'Εκει ύπάρχει μιά σκηνή στήν όποία παίρνει τό πρωινό της μέ τήν οικογένειά της. Μιά πολύ φλύωρη γεϊτόνισσα, πού θρίσκειται εκεί, μιλάει γιά τό φόνο, πού μόλις είχε μαθευτεί, και λέει: «Τί φορικό πράγμα νά σκοτώσεις έναν άνθρωπο μ' ένα μαχαίρι στήν πλάτη. 'Αν τόν είχα σκοτώσει ένώ, θά φρόντιζα νά τόν χτυπήσω στό κεφάλι μ' ένα τούβλο... ποτέ μέ μαχαίρι», και ό διάλογος συνεχίζεται... 'Η ήρωίδα μας δέν άκούει πιά, ό ήχος σβήνει και γίνεται ένας άόριστος ψίθυρος μέσ' άπό τόν όποίο μιά μόνο λέξη ξεχωρίζει κι επαναλαμβάνεται: μαχαίρι, μαχαίρι. Ξάφνου τό κορίτσι άκούει καθαρά τή φωνή τού πατέρα της: «Δώσ' μου τό μαχαίρι τού ψωμιού, 'Αλις», και ή 'Αλις παίρνει στά χέρια της ένα μαχαίρι όμοιο μ' εκείνο μέ τό όποίο σκότωσε τό

'Εκδισασμός.





«Ένα μουστάκι πιο αληθινό και πιο άπειλητικό...» (Έκθιασμός).

ζωγράφο, ενώ οι υπόλοιποι ξεκακουλ-
θούν να μιλούν για τό φόνο. Νά ή πρώτη
μου ήχητική έμπειρία

Φ.Τ. Χρησιμοποιήσατε κάμποσα τρικά στό
άνθρωποκνηνητό του Βρετανικού Μου-
σειού, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Πράγματι, δέν ύπήρχε αρκετό φώς
για λήψεις μέσα στό Μουσείο καί γι' αυτό
χρησιμοποιήσαμε τή μέθοδο Σάφταν.
Βάζουμε ένα καθρέφτη σέ γωνία σαρά-
ντα πέντε μοιρών, μέσα στόν όποιο αντα-
νακλάται μιά φωτογραφία του έσωτερι-
κού του Μουσείου. Βγάλαμε αυτές τίσ
φωτογραφίες κρατώντας άνοιχτό τό διά-
φραγμα τριάντα λεπτά. Είχαμε έννιά φω-
τογραφίες διαφορετικών χώρων του
Μουσείου καί καθώς ήταν διαφανείς
μπορούσαμε νά τίσ φωτίζουμε από πίσω.
Έπειτα ξύναμε τήν πίσω πλευρά του κα-
θρέφτη για νά βγάλουμε τόν υδράργυρο
άπό μερικά σημεία πού αντιστοιχούσαν
σέ όρισμένους χώρους, τούς όποιους εί-
χαμε αναπλάσει στό στούντιο, π.χ. τό
πλαίσιο μιάς πόρτας από τήν όποια βλέ-
πουμε νά μπαίνει κάποιος από τά πρόσω-
πα τής ταινίας.

Οί παραγωγοί άγνοούσαν τή μέθοδο Σά-
φταν καί δέ μάς έμπιστεύονταν. Γι' αυτό
γύρισα τίσ σκηνές αυτές χωρίς νά τό ξε-
ρουν.

Φ.Τ. Τή σκηνή όπου ο ζωγράφος προσπα-
θεί νά διάσει τήν κοπέλα, καί τελειώνει
μέ τό έγκλημα, τήν έχουμε ξαναδει άρκε-
τές φορές στίς άμερικάνικες ταινίες άλ-
λων σκηνοθετών...

Α.Χ. Μά δέβαια! Έφτιαξα κατί περίεργο
σ' αυτή τή σκηνή, έναν άποχαιρετισμό
στό δωδó κινηματογράφο. Στίς δωδές
ταινίες ο κακός είχε συνήθως μουστάκι.
Έδειξα λοιπόν τόν ζωγράφο χωρίς μου-
στάκι, άλλα ή σκιά μιάς μεταλλικής γρί-
λιας από τό διάκοσμο του άτελιέ του
έφτιαχνε πάνω από τό χέλιος του ένα
μουστάκι πιο αληθινό καί πιο άπειλητικό
άπό τ' αληθινό!

Φ.Τ. Άργότερα, στίς αρχές του 1930, μού
φαίνεται πώς σάς ζήτησαν νά σκηνοθετή-
σετε μιά ή δυó σεκάνς τής πρώτης άγγλι-
κής μουσικής ταινίας, τής *Elstree Calling*.

Α.Χ. Ήταν κατί τό έντελώς άδιάφορο.

Φ.Τ. Φτάνουμε λοιπόν στήν *Ήρα καί τό
Παγόνι*, άπό τό θεατρικό έργο του Σών
Ο'Κέισυ.¹

Α.Χ. Η *Ήρα καί τό Παγόνι* γυρίστηκε μέ
θίασο ιρλανδών ήθοποιών. Πρέπει νά πώ
πώς δέν είχα καμιά έπιθυμία νά γυρίσω
αυτή τήν ταινία, γιατί είχα διαβάσει καί

1. Η ιστορία είναι αρκετά μεγάλη για νά δοθεί
συνοπτικά. Έξελίσσεται στό Δουβλίνο στή
διάρκεια τής επανάστασης καί άφηγείται τούς χί-
λιους δυό τρόπους πού σκαρφίζεται μιά φτωχή
οικογένεια για νά δάλει στό χέρι μιά κληρονομιά.
Ό άρχηγός τής οικογένειας, ο κάπτεν Μπόιλ (Τό
Παγόνι), είν' ένας ψευτοκαπετάνιος πού δέν
μπορεί νά δγάλει άπ' τό μυαλό του τήν κληρονο-
μιά, ενώ ή γυναίκα του, ή χοντρή Ήρα, πατάει
γερά στή γή. Τελικά, κληρονομιά δέν ύπάρχει,
καί ή οικογένεια θυθίζεται στήν άπελπισία, ενώ ή
κόρη περιμένει έξώγαμο παιδί άπό τόν συμβο-
λαιογράφο καί ο γιός τουφεκίζεται σάν χαφιές.

Φ.Τ. Νομίζω πώς δεν αρκεί να διευκρινίζεις· πρέπει επίσης να άπλοποιείς, να επιδιώξεις την άπλοποίηση, και γι' αυτό μου φαίνεται πώς υπάρχουν δύο είδη καλλιτεχνών: εκείνοι που «άπλοποιούν» κι αυτοί που «περιπλέκουν». Μεταξύ των δεύτερων υπάρχουν σπουδαίοι καλλιτέχνες και εξαιρετικοί συγγραφείς, αλλά για να πετύχει κανείς στο χώρο του θεάματος είναι προτιμότερο ν' «άπλοποιεί». Συμφωνείτε;

Α.Χ. Είναι πολύ σημαντικό αυτό, γιατί πρέπει να νιώθει από πριν τίς συγκινήσεις που πρόκειται να προκαλέσεις στο κοινό. Οι άνθρωποι που δεν ξέρουν να «άπλοποιούν» δεν μπορούν π.χ. να έλεγξουν το χρόνο που τους δίνεται. Τόν αντιμετώπιζουν άφηρημένα, και οι άόριστες άνησυχίες τους δεν τους επιτρέπουν να συγκεντρωθούν σε συγκεκριμένες άσολίες. Είναι σάν τόν κακό παρουσιαστή, που παρατηρεί τόν έαυτό του την ώρα που μιλά και τά χάνει.

Στό σενάριο του *Άνθρώπου που ήξερε πολλά*, υπάρχει μία σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο θεροσιόν: στην άγγλική έκδοση, ό σύζυγος παραμένει φυλακισμένος και ή ήρωίδα βρίσκεται μόνη στό *Άλμπερτ Χάλ* μέχρι τό τέλος.

Φ.Τ. Η δεύτερη θεροσιόν είναι καλύτερη γιατί ή εισοδος του Τζέιμς Στούαρτ τή στιγμή που παίζεται ή καντάτα, εντείνει περισσότερο τό σασπένς. Ξαναδρίσκει τήν Ντόρις Ντέι, συνεννοούνται με χειρονομίες, κι αυτή του παρουσιάζει τήν κατάσταση δείχνοντάς του τόν δολοφόνο και τόν πρεσβευτή. 'Ο Στούαρτ προσπαθεί να κάνει κάτι. Μέσ' από τά παρασκήνια θέλει να φτάσει στό θεωρείο του πρεσβευτή αλλά προσπαθώντας - πάντοτε με χειρονομίες και μορφαομούς - να έξηγήσει στους άστυνομικούς τί συμβαίνει, παρασπύεται από τόν έναν σε κάποιον άλλο με μεγαλύτερο βαθμό, κ.ο.κ., κι όλο αυτό τό παιχνίδι τής παντομίμας ένισχύει τό σασπένς και ταυτόχρονα τήν ειρωνεία τής κατάστασης. Έδώ τό χιούμορ είναι πολύ πιο λεπτό και κατά τή γνώμη μου άνώτερο από τής άγγλικής θεροσιόν, γιατί δέ διακόπτει αλλά υποθάλλει τό δράμα.

Α.Χ. Πραγματικά. Πέρ' από αυτό, νομίζω

πώς ή σκηνή του *Άλμπερτ Χάλ* μοιάζει πολύ και στις δύο θεροσιόν, δέ νομίζετε; Είναι ή ίδια καντάτα...

Φ.Τ. ... καλύτερα ένροσητρομένη τή δεύτερη φορά από τόν Μπερνάντ Χέρμαν. Έχω τήν έντύπωση πώς ή σκηνή διαρκεί περισσότερο στή δεύτερη θεροσιόν. Είναι μία μομπίνα τριακοσίων μέτρων, άποκεισικιά με μουσική, χωρίς διάλογο, και σχεδόν μόνο με σταθερά πλάνα. Στην πρώτη θεροσιόν τά πλάνα ήταν συχνά κινητά και ύπήρχαν πολλά πανοραμιά, όμως για παράδειγμα από τό πρόσωπο του δολοφόνου πρός τό πρόσωπο τής γυναίκας, και από τό πρόσωπο τής γυναίκας πρός τή γυναίκα του πρεσβευτή. Τό ριμείκ είναι περισσότερο ντεκουπαρισμένο και πιο άυστηρό.

Α.Χ. Άς πούμε πώς ή πρώτη θεροσιόν ήταν έργο ενός ταλαντούχου έρασιτέχνη ένώ ή δεύτερη ενός επαγγελματία.

Φ.Τ. Μετά τήν επιτυχία του *Άνθρώπου που ήξερε πολλά*, φαντάζομαι πώς είχατε τήν έλευθερία να διαλέγετε ό ίδιος τά θέματά σας. Διαλέξατε λοιπόν τά *Τριάντα έννέα σκαλοπάτια*. Είναι ή ιστορία ενός νεαρού καναδοού που φεύγει από τό Λονδίνο για τί Σκοτία, άναζητώντας τά ίχνη των κατασκόπων που μαχάίρωσαν μία γυναίκα μέσα στό διαμέρισμά του. Η άστυνομία τόν θεωρεί ύποπτο γι' αυτό τό φόνο, όι κατάσκοποι τόν κυνηγούν, με λίγα λόγια τραβεί τα πάνδενα, αλλά στό τέλος όλα πάνε καλά. Τό σενάριο βασίζεται σε μυθιστόρημα του Τζών Μπάκαν, τόν όποιο νομίζω ότι θαυμάζετε ιδιαίτερα, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Πράγματι, μπορώ να πώ πώς ό Μπάκαν με έπηρεασε πολύ, και μάλιστα πολύ πριν από τά *Τριάντα έννέα σκαλοπάτια*. 'Ο *Άνθρωπος που ήξερε πολλά* κινείται στό δικό του πνεύμα. 'Ο Μπάκαν έγραψε ένα μεγάλο βιβλίο, τό όποιο δέ γυρίστηκε ποτέ στόν κινηματογράφο, τό *Greenmantle*. Είναι ένα μυθιστόρημα εμπνευσμένο από τήν παράξενη προσωπικότητα του Λώρενς τής Άραβίας. 'Ο Άλεξάντερ Κόρντα άγόρασε τά δικαιώματα αυτού του μυθιστορήματος, αλλά δέν τό γύρισε ταινία. Στην άρχή σκεφτόμουν να γυρίσω

αυτό τό βιβλίό, προτίμησα όμως τά *Τριάντα έννά σκαλοπάτια*, πού δέ θεωρείτο τόσο σημαντικό, γιά εκείνους τούς λόγους σεβασμού τούς όποιους σάς έξήγησα μιλώντας γιά τόν Ντοστογιέφσκι. Αυτό πού μου άρέσει στόν Μπάκαν είναι κάτι τό βαθύτατα βρετανικό, αυτό πού άποκαλοΰμε *understatement*.

Φ.Τ. Δέν ύπάρχει αντίστοιχος γαλλικός όρος.

Α.Χ. Είναι τό ύπονοούμενο, ή ύποδήλωσι, ό ύπαινεγμός.

Φ.Τ. Στά γαλλικά ύπάρχει ένας άνάλογος όρος, τό *la litote*, αλλά μάλλον σημαίνει διακριτικότητα, μετριοφροσύνη παρά ειρωνεία.

Α.Χ. Understatement σημαίνει παρουσίαση έντονα δραματικών συμβάντων σ' ένα ήσσονα τόνο.

Φ.Τ. Είναι ό τόνος τού *Ποιός σκότωσε τόν Χάρν;*

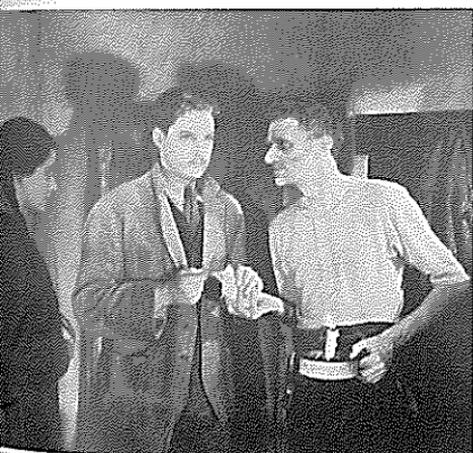
Α.Χ. Άκριβώς. Γιά μένα, τό understatement είναι πολύ σημαντικό. Έγραψα αυτό τό σενάριο σέ συνεργασία μέ τόν Τσάρλς Μπένετ, αλλά θυμάμαι πώς τήν εποχή εκείνη δοκίμασα μία μέθοδο, σύμφωνα μέ τήν όποία γράφεις τήν ταινία μέ τίς παραμικρότερες λεπτομέρειες, χωρίς όμως ούτε μία φράση διαλόγου. Τό έβλεπα σάν ταινία μέ έπεισόδια και ήμουν τό-

τε σε μεγάλη φόρμα. Μόλις γράφαμε κάποιον άπό τά έπεισόδια, έλεγα: «Έδώ έχουμε άνάγκη άπό μία καλή ύπόθεση». Ήθελα τό περιεχόμενο κάθε σκηνής νά είναι έξαιρετικά στέρεο και νά στέκει μόνο του σάν μία ξεχωριστή ταινία.

Παρά τό θαυμασμό μου γιά τόν Τζών Μπάκαν, ύπάρχουν στήν ταινία πολλά πράγματα πού δέν είναι τού βιβλίου. Γιά παράδειγμα, τή σκηνή όπου ό Ρόμπερτ Ντόνατ περνά τή νύχτα του στό σπίτι τού άγρότη και τής γυναίκας του, τήν έμπνεύστηκα άπό μία παλιά ιστορία γιά κάποιον πολύ πουριτανό νοτιοαφρικάνο Μπόερ άγρότη, μέ μία μεγάλη μαύρη γενειάδα, παντρεμένο μέ μία νεαρή γυναίκα, άνικανοποίητη και διψασμένη γιά έρωτα. Στά γενέθλιά του, εκείνη σφάζει ένα κοτόπουλο και τού φτιάχνει κοτόπιτα έπιζορντας νά τόν χαροποιήσεν μ' αυτή τήν έκπληξη. Άντί γι' αυτό, εκείνος τή μαλώνει πού έσφαξε τό κοτόπουλο χωρίς τήν άδειά του. Πολύ θλιβερή μέρα γενεθλίων.

Έξω λυσοσμανά ή θύελλα... Ξάφνου κάποιος χτυπά τήν πόρτα. Εϊν' ένας καλοφτιαγμένος ξένος, πού έχασε τό δρόμο του και ζητά νά τόν φιλοξενήσουν γι' αυτή τή νύχτα. Ή γυναίκα τόν προκαλεί νά δειπνήσει μαζί τους και τού προσφέρει άπό τό φαγητό τους. Έκεί όμως πού τρώει, ό άγρότης τού λέει άπότομα: «Κάνε κράτια. Αυτό τό φαγητό τό 'χουμε γιά όλη τή δδομάδα». Ή γυναίκα καταβροχθίζει τόν ξένο μέ τά μάτια και άναρωτιέται πώς θά τά κατάφερνε νά κάνουν έρωτα. Ό σύζυγος λέει νά τόν κοιμίσουν στό σκυλόσπιτο αλλά εκείνη δέν τόν άκούει μέ τίποτα. Τελικά πέφτουν νά κοιμηθούν και οι τρεις μαζί στό μεγάλο κρεβάτι. Ό άγρότης κοιμάται στή μέση. Έκείνη ψάχνει νά βρει μέ τί τρόπο θά τόν ξεφορτωθεί. Σέ μία στιγμή άκούει κάποιον θόρυβο και τού λέει: «Μου φαίνεται πώς οι κότες δηγκαν άπ' τό κοτέτσι». Ό σύζυγος σηκώνεται και κατεβαίνει στήν αυλή. Τότε ή γυναίκα σκουντάει τόν ξένο λέγοντας του: «Γρήγορα, έλα, τώρα είναι ή εύκαιρία». Ό ξένος σηκώνεται και καταβροχθίζει στά γρήγορα ό,τι είχε άπομείνει άπ' τήν κοτόπιτα.¹

1. Αυτή τήν ιστορία γύρισε ταινία τό 1951 ό Κάρολο Ρίμ στό *Έπί τά θανάμια άμαρτημάτων* (έπεισόδιο τής *Λαμαργίας*).



Τά τριάντα έννά σκαλοπάτια. Στό κέντρο, ό Ρόμπερτ Ντόνατ.

Φ.Τ. Διασκεδαστική ιστορία, αλλά τό έπεισόδιο πού είδα στην ταινία σας μου άρεσε περισσότερο. Ή δλη άτμόσφαιρα θύμιζε πολύ τόν Μουρνάου, προφανώς έξαιτίας τών προσώπων και του ντεκόρ, κι επειδή οι ήρωες είναι άληθινά δεμένοι μέ τή γή και τή θρησκεία. Είναι μιά άρκετά σύντομη σκηνή κι όμως οι ήρωες είναι δοσμένοι μέ τρομερή ένταση. Ή στιγμή τής προσευχής είναι άληθινά άξιοπρόσεκτη. Ήνώ ό σύζυγος προσεύχεται μέ θερμή, ό Ρόμπερτ Ντόνατ βλέπει τή φωτογραφία του στην έφημερίδα πού είναι πάνω στό τραπέζι. Σηκώνει τό κεφάλι του πρós τή γυναίκα κι εκείνη βλέπει τήν έφημερίδα και τή φωτογραφία... Γυρίζει τό κεφάλι της πρós τόν Ντόνατ και τά βλέμματά τους διασταυρώνονται. Ό Ντόνατ βλέπει πώς εκείνη κατάλαβε ότι τόν καταζητούν. Ή γυναίκα του ρίχνει ένα αúστηρό βλέμμα κι εκείνος τής άπαντά μ' ένα βλέμμα παρακλητικό... Τήν ίδια στιγμή ό σύζυγος πιάνει τά βλέμματά τους και νομίζοντας πώς πρόκειται για έρωτική ύπόσχεση, φεύγει άπ' τό δωμάτιο για νά τούς κατασκοπεύσει άπ' τό παράθυρο. Είναι μιά θαυμάσια στιγμή βωβού κινηματογράφου, τά πρόσωπα έχουν δοθεί έξαιρετικά. Βλέπουμε άμέσως πώς ό σύζυγος είναι καταπιεστικός, τσιγγούνης, ζηλιάρης και τρομερά πουριτανός. Μάλιστα, χάρη σ' αυτό τό τελευταίο χαρακτηριστικό του θά σωθεί άργότερα ό Ρόμπερτ Ντόνατ: ή γυναίκα του δίνει τήν κάπα του άγρότη και ή σφαίρα πού του ρίχνουν «βρίσκει» τή Βίβλο, πού ήταν πάντα στην έσωτερική της τσέπη.¹

Α.Χ. Ήταν στ' άλήθεια μιά πολύ όμορφη σκηνή. Υπήρχε κι ένας ακόμα ενδιαφέρων χαρακτηρισμός στην ταινία, ό κύριος Μέμορ. Ή ιδέα μου ήρθε από ένα καλλιτέχνη πού είχα δει στό μιούζικ χάλ. Όνο-

1. Τήν ίδια ιδέα μέ τή σφαίρα πού φυτεύεται σ' ένα βιβλίο, τή συναντάμε στην ταινία του Φρίτζ Λάνγκ *Οι κατάσκοποι* (1927) - εδώ όμως δέν πρόκειται για τή Βίβλο.*

* Έχει επαναληφθεί τόσο συχνά αυτό τό «εύρημα», πού άξίζει ίσως νά θυμηθούμε τήν ανατρεπτική παραλλαγή του άπ' τόν Γούντι Άλεν: Ένας άνθρωπος δέχεται κατάστηθα μιά Βίβλο, αλλά σώζεται ως εκ θαύματος, γιατί είχε φυτεμένη μιά σφαίρα στην καρδιά...





‘Ο Ρόμπερτ Ντόνατ καταφεύγει στο σπίτι ενός σκότου εύγενούς και του εξηγεί πώς είναι στά Ιγνη μιάς απείρας κατασκευών, ό άρχηγός τής οποίας μπορεί ν’ αναγνωριστει εύκολα άπ’ τό γεγονός ότι του λείπει τό μικρό δάχτυλο του άριστερου χεριού. «Μήπως κάνετε λάθος και είναι του δεξιού χεριού;» τον ρωτάει ό εύγενής (Γκόντφρεί Τέρλ)...

μαζόταν Ντάτας (άπό τό *dates*, ήμερομηνίες). Οί θεατές του έκαναν έρωτήσεις γύρω άπό γεγονότα κι έκείνος τούς έδινε τήν ακριβή ήμερομηνία. Γιά παράδειγμα: «Πότε βούλιαξε ο *Τιτανικός*» ή άλλες, πίο δύσκολες έρωτήσεις ή έρωτήσεις-παγίδες, όπως: «Ποιά Τρίτη έπεσε ή Μεγάλη Παρασκευή;» – «Η Μεγάλη Παρασκευή ήταν ένα άλογο πού έτρεχε στό Γουλβερχάμπτον. Έπεσε γιά πρώτη φορά σ' ένα εμπόδιο τήν Τρίτη, 22 'Ιουνίου του 1864!»

Φ.Τ. Ναι. 'Ο κύριος Μέμορν ήταν έξισου καταπληκτικός και μου άρεσε πολύ ο θάνατός του. Μπορούμε να πουμε πώς πέθανε κυριολεκτικά εξαιτίας της επαγγελματικής του ευσυνειδησίας. Στό μιούζικχάλ ο Ρόμπερτ Ντόνατ τόν ρωτά: «Τί είναι τά Τριάντα Έννέα Σκαλοπάτια;» κι αυτός δέν μπορεί νά μήν πει όλα όσα ήξερε, ότι δηλαδή ήταν μιά συμμορία κατασκόπων, κτλ. Καί φυσικά, ο άρχηγός της συμμορίας πού παρακολουθούσε τή σκηνή άπό ένα θεωρείο, τόν πυροβολεί και τόν σκοτώνει. Σχηνά συναντάμε άνάλογες σκηνές στις ταινίες σας, πού ίκανοποιούν ιδιαίτερα τό πνεύμα: ο χαρακτήρας ενός προσώπου ξεδιπλώνεται μέχρι τό τέλος του, μέχρι τό θάνατό του, μέ μιά άμειλικτη λογική πού κάνει τό θάνατο γελοίο και ταυτόχρονα μεγαλειώδη, ήρωικό σχεδόν, όταν τά πράγματα πηγαινούν άπό τό γραφικό στό μαρτυρικό.

Α.Χ. Αυτή ή ιδέα, όπως και ή ιδέα του αθήκοντος, μου άρέσουν ιδιαίτερα. 'Ο κύριος Μέμορν *ξέρει* τί είναι τά τριάντα έννέα σκαλοπάτια, του κάνουν αυτή τήν έρώτηση και *οφείλει* ν' απαντήσει. Για τόν ίδιο λόγο «σκοτώνω» τή δασκάλα στά *Πουλιά*.

Φ.Τ. Ξαναείδα πρόσφατα τά *Τριάντα έννέα σκαλοπάτια*, στις Βρυξέλλες και, επιστρέφοντας στό Παρίσι, είδα τό ριμέικ πού γύρισε στό Λονδίνο ο Ράλφ Τόμας μέ τόν Κένεθ Μόρ. Ήταν αρκετά γελοίο και κακά σκηνοθετημένο, αλλά τό σενάριο ήταν τόσο δυνατό πού κρατούσε τό ένδιαφέρον των θεατών*.

* Υπήρξε και δεύτερο ριμέικ των *Τριάντα έννέα σκαλοπατιών* τό 1978, άπό τόν σκηνοθέτη Ντόν Σάρπ, μέ τόν Ρόμπερτ Πάουελ στόν κεντρικό ρόλο.

'Ορισμένες στιγμές, τό ντεκουπάζ του ριμέικ μιμείτο έπακριβώς τό δικό σας – πρós τό χειρότερο βέβαια – και όταν ύπήρχε άλλαγή δέν έβγαζες νόημα. Γιά παράδειγμα, στην άρχή της ταινίας, ο Ρόμπερτ Ντόνατ είναι κλεισμένος στό διαμέρισμα πού δρέθηκε ή μαχαίρωμένη γυναίκα, όταν ξαφνικά βλέπει άπ' τό παράθυρο δύο κατασκόπους νά βηματίζουν πάνω κάτω στό πεζοδρόμιο. Κινηματογραφησατε αυτούς τούς δύο κατασκόπους άπό τήν πλευρά του Ρόμπερτ Ντόνατ: ή κάμερα ήταν στό διαμέρισμα και οί κατασκόποι στό πεζοδρόμιο, άρκετά μακριά άπό μάς. Στό ριμέικ, ο Ράλφ Τόμας πρόσθεσε στή σκηνή δύο τρία κοντινά πλάνα των κατασκόπων κι έτσι ή σκηνή έχασε τή λειτουργικότητά της, μιά και ο θεατής συγκεντρώνεται στους κατασκόπους και σταματά νά φοβάται γιά τόν ήρωα.

Α.Χ. Είναι σ' άλήθεια αξιοθρήνητο. Κάτι τέτοιο σημαίνει πώς ο σκηνοθέτης δέν ξέρει τή δουλειά του, γιατί είναι φανερό πώς δέν πρέπει ν' αλλάζεις όπτική γωνία στή διάρκεια σκηνών όπως αυτή...

Φ.Τ. Ξαναβλέποντας όμως τή δική σας βερσιόν των *Τριάντα έννέα σκαλοπατιών*, συνειδητοποίησα πώς εκείνη περίπου τήν περίοδο άρχισατε νά μήν ακολουθείτε έντελώς πιστά τά σενάρια, δηλαδή νά μήν ένδιαφέρεστε τόσο γιά τήν άληθοφάνεια της πλοκής, και νά μεταφέρετε τό βάρος άπό τήν άληθοφάνεια στην καθαρή συγκίνηση.

Α.Χ. Ναι, πραγματικά!

Φ.Τ. Γιά παράδειγμα, όταν ο Ρόμπερτ Ντόνατ φεύγει άπ' τό Λονδίνο μέ τό τρένο, βρίσκεται διαρκώς άντιμέτωπος μέ άπειλητικές καταστάσεις ή μάλλον έρμηνεύει μ' αυτό τόν τρόπο τήν πραγματικότητα: νομίζει πώς οί δύο συνειλιβάτες του τόν παρακολουθοούν πίσω άπό τίς εφημερίδες τους· όταν τό τρένο φτάνει σ' ένα σταθμό, βλέπουμε αστυνομικούς νά κοιτάζουν κατευθείαν τό φακό... "Όλα εκπέμπουν ένα σήμα κινδύνου, όλα είναι άπειλητικά και μάλιστα μ' ένα τρόπο τόσο ήθελαιμένο, πού όπωσδήποτε φανερώνουν ένα βήμα πρós τό άμερικάνικο στιλιζάρισμα.



«Μιά νύχτα στο ξενοδοχείο με χειροπέδες...» (Ο Ρόμπερτ Ντόνατ και η Μάντλεν Κάρολ στά Τριάντα έν-
νέα σκαλοπάτια).

A.X. Ναι. Έκεινή την περίοδο πρόσεχα τή λεπτομέρεια περισσότερο απ' όσο στο παρελθόν. "Όποτε άρχιζα κάποιο έπεισό-
διο, έλεγα στον έαυτό μου: «Πρέπει εδώ
νά γεμίσουμε τήν ταπετσαρία, εδώ πρέπει
νά τή συμπληρώσουμε...», κτλ.

Αυτό πού μου άρέσει ιδιαίτερα στά Τριάν-
τα έννέα σκαλοπάτια είναι οι ξαφνικές
εναλλαγές. 'Ο Ρόμπερτ Ντόνατ παρου-
σιάζεται μόνος του στό άστυνομικό τμή-
μα γιά νά καταγγείλει τόν άνθρωπο μέ τά
κομμένα δάχτυλα και διηγείται πώς γλί-
τωσε απ' τό θάνατο όταν ή σφαίρα «βρή-
κε» τή Βίβλο. Νά όμως, πού δέν τόν πι-
στεύουν. Του περνούν τίσ χειροπέδες και
φυσικά δέν ξέρουμε άν και πώς θά γλιτώ-
σει. 'Η κάμερα περνά στό δρόμο και βλέ-
πουμε τόν Ντόνατ νά πηδά σπάζοντας τό
παράθυρο. Διαστυρώνεται μέ μια όμά-
δα μουσικών κι άνακατεύεται μαζί τους.
Στή συνέχεια, βρισκεται σ' ένα άδιέξοδο
κι από κεί σ' ένα διάδρομο πού οδηγεί σέ
μιά αίθουσα διαλέξεων. «Δόξα τώ Θεώ, ό
όμιλητής μας κατέφθασε», άκούμε μία
φωνή, και τόν απρώνουν σ' ένα δήμα απ'
όπου όφείλει ν' αυτοσχεδιάσει μία προε-
κλογική όμιλία.

Ξάφνου, έμφανίζεται ή κοπέλα πού δέν
τόν συμπαθεί επειδή τήν είχε φιλήσει μέ-

σα στό τρένο. Μπαίνει στην αίθουσα μαζί
μέ δυό τύπους πού υποτίθεται πώς θά τόν
οδηγήσουν στό άστυνομικό τμήμα αλλά
πού, όπως θά θυμάστε, στην πραγματικό-
τητα είναι κατάσκοποι. Κι ό Ντόνατ, πού
είναι δεμένος μέ χειροπέδες μαζί μέ τήν
κοπέλα, θά τό σκάσει μαζί της μέσα στή
σύγχυση πού προκαλεί ένα κοπάδι προ-
βάτων. Θά περάσουν τή νύχτα στό ξενο-
δοχείο, δεμένοι πάντοτε μέ τίσ χειροπέ-
δες, κι όλ' αυτά συνεχίζονται...

'Ο γρήγορος ρυθμός αυτών των εναλλα-
γών έντεινει τή συγκίνηση. Χρειάζεται
πολλή δουλειά γιά νά τό πετύχεις, αλλά
άξίζει τόν κόπο. Πρέπει νά χρησιμοποι-
είς τή μία ιδέα μετά τήν άλλη, θυσιάζο-
ντας τά πάντα στην ταχύτητα.

Φ.Τ. Αυτό τό είδος κινηματογράφου τεί-
νει νά παραμερίσει τίσ ώφελιμιστικές
σηκές, κρατώντας μόνον εκείνες πού
διασκεδάζουν τόσο αυτόν πού τίσ γυρί-
ζει, όσο και εκείνον πού τίσ βλέπει. Αύ-
τός ό κινηματογράφος είναι πολύ άγαπη-
τός στό κοινό, αλλά έξοργίζει τούς κριτι-
κούς. 'Ενώ παρακολουθούν τήν ταινία, ή
αφού τήν έχουν δει, αναλύουν τό σενάριο
και φυσικά τό σενάριο δέν άντέχει σέ μία
λογική άνάλυση. Συχνά θεωρούν άδυνα-

μίες πράγματα πού συνιστούν τήν ίδια τήν ἀρχή αὐτῆς τῆς μορφῆς κινήματογράφου, ἀρχίζοντας ἀπό τήν πληρῆ ἀδιαφορία γιά τήν ἀληθοφάνεια.

Α.Χ. Ἡ ἀληθοφάνεια δέ μ' ἐνδιαφέρει. Εἶναι εὐκόλο νά τήν πετύχεις. Στά *Πουλιὰ* ὑπάρχει ἐκεῖνη ἡ μεγάλη σκηνή στό καπηλιό ὅπου οἱ ἀνθρωποί μιλοῦν γιά τά πούλια. Ἀνάμεσά τους καί ἡ γυναίκα μέ τό μερέ, μιά εἰδική στό θέμα τῶν πουλιῶν, μιά ὀρνιθολόγος. Βρίσκεται ἐκεῖ ἀπό καθαρή σύμπτωση. Φυσικά θά μπορούσα νά εἶχα προσθέσει τρεῖς ἀκόμα σκηνές γιά νά τή δείξω νά καταφθάνει, φροντίζοντας ἔτσι γιά τήν ἀληθοφάνεια, ἀλλά οἱ σκηνές αὐτές δέ θά παρουσίαζαν τό παραμικρό ἐνδιαφέρον.

Φ.Τ. Γιά τό κοινό θά ἦταν χάσιμο χρόνου.

Α.Χ. Ὅχι μόνο χάσιμο χρόνου... Θά ἦταν σάν τρύπες μέσα στήν ταινία, σάν τρύπες ἢ σάν κηλίδες. Ἄς εἶμαστε λογικοί: ἂν θέλετε ν' ἀναλύετε τά πάντα καί νά τά παρουσιάσετε μέ πειστικότητα καί ἀληθοφάνεια, κανένα σενάριο δέ θ' ἄντεχε σ' αὐτή τήν ἀνάλυση καί δέ θά σᾶς ἀπέμενε νά κάνετε παρὰ ντοκιμαντέρ.

Φ.Τ. Πράγματι. Τό ὄριο τοῦ ἀληθοφανοῦς εἶναι τό ντοκιμαντέρ. Ἄλλωστε, οἱ μόνες ταινίες πού βρίσκουν σύμφωνη τήν παγκόσμια κριτική εἶναι ντοκιμαντέρ ὅπως τό *Γυμνό νησί*; ταινίες στίς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης προσφέρει τή δουλειά του, ἀλλά κανένα ἴχνος ἀπό τή φαντασία του.

Α.Χ. Τό νά ζητᾶς ἀπό κάποιον πού διηγείται ἱστορίες νά εἶναι ἀληθοφανής μοῦ φαίνεται τόσο γελοίο ὅσο καί τό νά ζητᾶς ἀπό ἕναν «εἰκονικό» ζωγράφο ν' ἀναπαριστᾶ τά πράγματα μέ ἀκριβεία. Ποιός εἶναι ὁ κολοφώνας τῆς εἰκονικῆς ζωγραφικῆς; Ἡ ἔγχρωμη φωτογραφία, ἔτσι δέν εἶναι; Δέ συμφωνεῖτε; Ὑπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ μιάς ταινίας καί ἑνός ντοκιμαντέρ. Στό ντοκιμαντέρ, σκηνοθέτης εἶναι ὁ Θεός, αὐτός δημιουργεῖ τό βασικό ὕλικό. Στό μυθο-

πλαστικό κινήματογράφο, ὁ σκηνοθέτης εἶναι ἕνας θεός, γιατί αὐτός πρέπει νά δημιουργήσῃ τή ζωή. Γιά νά κάνει μιά ταινία πρέπει νά φέρεις σέ ἀντιπαράθεση πλῆθος ἐντυπώσεων, πλῆθος ἐκφράσεων, πλῆθος ἀπόψεων καί, γιά νά μήν εἶναι τίποτα μονότονο, πρέπει νά ἔχεις ἀπόλυτη ἐλευθερία. Ὁ κριτικός πού μοῦ μιλάει γιά ἀληθοφάνεια εἶναι ἕνας τύπος χωρῆς ἴχνος φαντασίας.

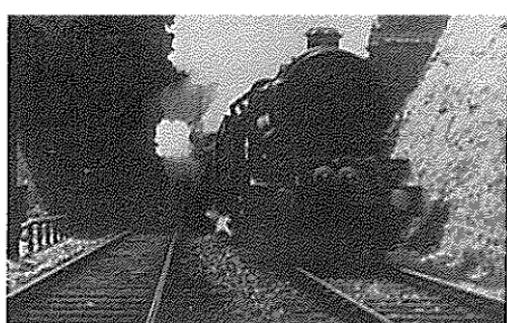
Φ.Τ. Σημειώστε πώς ἐξ ὀρισμοῦ οἱ κριτικοί δέν ἔχουν φαντασία, καί αὐτό εἶναι φυσικό. Ἐνας κριτικός μέ πλούσια φαντασία δέ θά μπορούσε νά εἶναι ἀντικειμενικός. Αὐτή ἀκριβῶς ἡ ἔλλειψη φαντασίας τοῦ κάνει νά προτιμοῦν τίς πύγμνες, τίς πύδ ὠμές ταινίες, πού τός δίνουν τήν αἴσθηση ὅτι θά μπορούσαν νά τίς εἶχαν γυρίσει οἱ ἴδιοι. Γιά παράδειγμα, ἕνας κριτικός νομίζει πώς θά μπορούσε νά γράφει τό σενάριο τοῦ *Κλέφτη ποδηλάτων*, ὄχι ὅμως καί τό σενάριο τῆς *Σκιάς τῶν τεσσάρων γιγάντων*. Ἐτσι συμπεραίνει πώς ὁ *Κλέφτης ποδηλάτων* ἀξίζει τὰ ἐγκωμιά του ἐνώ ἡ *Σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων* κανένα.

Α.Χ. Μιά καί τό ἀναφέρατε, ἡ κριτική τοῦ *New Yorker* ἔγραψε πώς ἡ ταινία *Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων* ἦταν «ἀσυνείδητα ἀστεία». Ὅταν ὅμως ἐγώ τή γύριζα εἶχα διασκεδάσει ἀφάνταστα. Ὅταν ὁ Κάρολ Γκράντ βρίσκεται στό ὄρος Ράσμορ, στήν ἀρχή τόν ἤθελα νά κρύβεται μέσα στό ρουθούνη τοῦ Ἀλνκολν κι ἐκεῖ ν' ἀρχίσει νά φταρνίζεται ἀσταμάτητα... Αὐτό θά εἶχε μεγάλη πλάκα, ἔτσι; Σάν πολλά ὅμως εἶπαμε κατά τῶν κριτικῶν. Ἐπὶ τῆ ἐνκαιρία, ἔσεε τί δουλειά κάνατε ὅταν πρωτογνωριστήκαμε;

Φ.Τ. Ἐλοιπόν, ἦμουν κριτικός κινήματογράφου! Καί τί μ' αὐτό;

Α.Χ. Τό εἶχα φανταστέ. Βλέπετε, ὅταν ἕνας σκηνοθέτης ἀπογοητεύεται ἀπό τοῦς κριτικούς, ὅταν νιώθει πώς οἱ κριτικοί προσπέρασαν τίς ταινίες του, χωρῆς ν' ἀσχοληθοῦν μαζί τους σοβαρά, τό μόνο του καταφύγιο εἶναι πιά ἡ ἀναγνώριση τοῦ κοινού. Φυσικά, ἂν ἕνας σκηνοθέτης κάνει τίς ταινίες του ἀποκλειστικά γιά τό κοινό, γρήγορα πέφτει στή ρουτίνα κι αὐτό εἶναι πολύ κακό. Μοῦ φαίνεται πώς

* Πρέπει νά ἐννοεῖ τήν ἀριστουργηματική ταινία τοῦ Κανέτο Σίντο (1960), πού περιγράφει (χωρῆς καθόλου διάλογο) τή ζωή μᾶς ἀπομωνωμένης οἰκογένειας γαιωνέζων ψαράδων.



‘Η παραδουλεύτρια ανακαλύπτει τό πτώμα. ‘Η (κλασική) στιγμιότυπα της συγχέεται με τό σφύριγμα του τρένου, πάνω στο οποίο ο Ρόμπερτ Ντόνταν ξεκινά τις έρευνές του. (Τά τριάντα έννέα σπουλαπιάτα).

συχνά οί κριτικοί ευθύνονται γι’ αυτή τήν κατάσταση... Σέ σπρώχνουν νά κάνεις μόνον αυτές τις λεγομένες «πλατιάς κατανάλωσης» ταινίες, σέ κάνουν νά πεις: «Δέ δίνω δεκάρα γιά τούς κριτικούς, οί ταινίες μου κάνουν εισπράξεις». ‘Υπάρχει έδω στό Χόλιγουντ ένα περίφημο σλόγκαν: «Θά πάω νά πώ σ’ αυτό τόν κριτικό πώς διάβασα τήν κριτική του και πήγα κλαίγοντας στήν Τράπεζα». Σέ μερικά περιοδικά ζητούν κριτικούς πού δέν ενδιαφέρονται καθόλου γιά τίς ταινίες, αλλά μπορούν νά γράφουν γι’ αυτές και νά διασκεδάζουν τούς αναγνώστες. ‘Υπάρχει μια άμερικανική έκφραση όταν δέν είναι καλό λένε: «Είναι γιά τά πουλιά». ‘Ηξερα λοιπόν τί μέ περίμενε όταν θά προβάλλονταν τά *Πουλιά!*

Φ.Τ. ‘Ο Ναπολέων έλεγε: «‘Η καλύτερη άμυνα είναι ή επίθεση». Δέ θά μπορούσατε λοιπόν νά άφοπλίσετε τούς κριτικούς μέ ένα κατάλληλο διαφημιστικό σλόγκαν πριν από τήν προβολή τής ταινίας;

Α.Χ. ‘Οχι, όχι, δέν άξιζε τόν κόπο. Στή διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου ήμουν στό Λονδίνο όταν άρχισε νά προβάλλεται ή ταινία *Παλιές γνωριμίες* του Τζών βάν Ντρούτεν μέ τήν Μπέτυ Ντέιβις και τόν Κλάιν Ρέιν. Δέν κριτικοί δυό κυριακάτικων εφημεριδών τέλειωναν τό άρθρο τους μέ τήν ίδια φράση. Ποιά νομίζετε πώς ήταν; «Οί παλιές γνωριμίες πρέπει νά ξεχαστούν». Δέν μπόρεσαν ν’ αντισταθούν στό λογοπαίγνιο, παρόλο πού ή ταινία ήταν καλή.

Φ.Τ. Τό ίδιο συμβαίνει και στή Γαλλία μέ όλες τίς ταινίες πού ό τίτλος τους τελειώ-

νει μέ τή λέξη «νύχτα»: *Οί πόρτες τής νύχτας*, *‘Η Μαργαρίτα τής νύχτας*... Τίς κάνουν «Οί πόρτες τής πλήξης», «‘Η Μαργαρίτα τής πλήξης»*... Κάνουν πάντοτε αυτό τό λογοπαίγνιο άκόμα κι άν ή ταινία είναι ενδιαφέρουσα... Μου άρέσει πολύ τό δικό σας σλόγκαν: «Μερικές ταινίες είναι φέτες ζωής. Οί δικές μου είναι φέτες τούφτας».

Α.Χ. Δέν κινηματογραφώ ποτέ ένα κομμάτι από τή ζωή, γιατί αυτό μπορεί ό καθένας νά τό βρει σπίτι του ή μπροστά στην είσοδο του κινηματογράφου. Δέ χρειάζεται νά πληρώσουν γιά νά δούν ένα κομμάτι από τή ζωή. ‘Αλλά δέ μου άρέσουν ούτε οί ταινίες καθαρής φαντασίας γιατί είναι σημαντικό νά μπορεί τό κοινό ν’ αναγνωρίσει τόν εαυτό του μέσα στά πρόσωπα του έργου. Γυρίζω μιά ταινία, σημαίνει πρώτα άπ’ όλα γιά μένα, *άφηγομαι* μιά ιστορία. Αυτή ή ιστορία μπορεί νά μήν είναι άληθοφανής, δέν πρέπει όμως νά είναι ποτέ κοινότοπη. ‘Ας είναι καλύτερα δραματική και άνθρωπίνη. Δράμα είναι ή ζωή όταν αφαιρέσουμε τίς πληκτικές στιγμές της. ‘Επειτα έρχεται ή σειρά τής τεχνικής, και στό σημείο αυτό είμαι έχθρός τής δεξιοτεχνίας. Πρέπει νά πλουτίσουμε τήν τεχνική μέ τή δράση κι όχι νά βάζουμε τήν κάμερα σέ μιά γωνία πού θά ένθουσιάζει τόν όπερατέα. Τό μόνο πού ζητώ νά μάθω είναι άν ή τοποθέτηση τής κάμερας στό συγκεκριμένο σημείο θά δώσει στή σκηνη τή μεγαλύτερη δυνατή δύναμη. ‘Η όμορφιά τών εικόνων, ή όμορφιά τών κινησεων, ό ρυθμός, τά έφέ, όλα πρέπει νά ύποτάσσονται και νά θυσιάζονται στή δράση.

* Λογοπαίγνιο μέ τίς λέξεις nuit (=νύχτα) και ennui (=πλήξη).

‘Ο Τιτανικός ναυαγει, τόν ἀντικαθιστᾶ ἡ Ρεβέκκα / Σταχτοπούτα / Ποτέ δέν πῆρα Ὁσκαρ / *Foreign Correspondent* (Πολεμικός ἀνταποκριτής) / ‘Ο Γκάρου Κούπερ ἔκανε λάθος / Τί ἔχουν στήν Ὀλλανδία; / Τό αἷμα στήν τουλίπα / Γνωρίζετε τόν Μάκ Γκράφιν; / «Φλάς μπάκ» στά Τριάντα ἐν- νέα σκαλοπάτια / *Mr. and Mrs. Smith* (Κύριος καί κυρία Σμίθ) / Γιατί δήλωσα: «Ὅλοι οἱ ἠθοποιοί εἶναι ζῶα»; / Ὑποψίες / Τό ποτήρι μέ τό γάλα



ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ Ἄν δέν ἀπατώμαι, κύριε Χίτσκοκ, ἤρθατε στό Χόλιγουντ πι- στεύοντας πῶς θά κινηματογραφήσετε τόν Τιτανικό. Ἄλλά ἀντί γι' αὐτό, γυρί- ζετε τή Ρεβέκκα. Πῶς ἔγινε αὐτή ἡ ἀλλα- γή;*

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ Ὁ Ντέιβιντ Ὁ Σέλ- τζνικ μέ πληροφόρησε πῶς ἄλλαξε γνώμη καί πῶς ἀγόρασε τά δικαιώματα τῆς Ρε- βέκκας. Ἔτσι τοῦ εἶπα: «Σύμφωνοι, ἀλ- λάζουμε».

Φ.Τ. Νόμιζα πῶς σεῖς ὁ ἴδιος προκαλέσα- τε αὐτή τήν ἀλλαγὴ γιατί θέλατε πάρα πο- λύ νά γυρίσετε τή Ρεβέκκα.

Α.Χ. Ναί καί ὄχι. Ὅταν γύριζα τήν Ἐξα- φάνιση τῆς κυρίας, εἶχα τήν εὐκαιρία νά ἀγοράσω τά δικαιώματα τῆς Ρεβέκκας ἀλλά ἦταν πολύ ἀκριβὰ γιά μένα.

Φ.Τ. Στό ζενερικ τῆς Ρεβέκκας, ὅπως καί σέ πολλῶν ἀπό τίς ἀγγλικές ταινίες σας, βρισκόμαστε τό ὄνομα τῆς Τζόαν Χάρισον. Βοηθοῦσε στό σενάριο ἢ ἐκπροσωποῦσε ἐσᾶς στό ζενερικ;

Α.Χ. Ἀρχικά ἡ Τζόαν Χάρισον ἦταν μά γραμματέας καί φυσικά κρατοῦσε ση- μειώσεις ὅταν δούλευα ἕνα σενάριο π.χ. μέ τόν Τσάρλς Μπένετ. Σιγά σιγά τελειο- ποιήθηκε, μᾶς ἔκανε πολλές χρήσιμες πα- ρατηρήσεις κι ἔγινε σεναρίστα.

Φ.Τ. Σας ικανοποίησε η *Ρεβέκκα*;

Α.Χ. Δέν είναι ταινία Χίτσκοκ. Είναι κάτι σάν θρύλος και ή ιστορία διαδραματίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα. Ήταν μιá άρκετά παλιά ιστορία, κάπως ξεπερασμένη. Ύπηρχαν πολλές γυναικείες συγγραφείς εκείνη τήν εποχή. Δέν έχω καμιά αντίρρηση γι' αυτό, αλλά ή *Ρεβέκκα* δέν έχει καθόλου χούμορ.

Φ.Τ. Έχει ώστόσο τήν άρετή τής απλότητας. Μιά νεαρή γυναίκα (Τζόαν Φοντέιν) παντρεύεται έναν ώραιο λόρδο (Λώρενς Όλιβιε), πού δέν μπορεί νά ξεχάσει τήν πρώτη του γυναίκα, τή *Ρεβέκκα*, ή όποια πέθανε κάτω από μυστηριώδες συνθήκες. Στο μέγαρο του Μάντερλι, ή καινούργια σύζυγος δέ νιώθει άνετα και φοβάται μήπως άπογοητεύσει τόν λόρδο. Άφήνεται στην έξουσία τής γκουβερνάνας, τής κυρίας Ντάνβερς, πού έχει μείνει προσκολλημένη στή μνήμη τής *Ρεβέκκα*ς και τήν κατατρομοκρατεί. Μιά καθυστερημένη έρευνα πάνω στις συνθήκες θανάτου τής *Ρεβέκκα*ς, ό έμπρησμός του Μάντερλι και ό θάνατος τής κυρίας Ντάνβερς, πού ήταν ή έμπρηστρία, βάζουν τέλος στά θέματα τής ηρωίδας. Σας φόβιζε ή ιδέα ότι γυρίζατε τήν πρώτη άμερικάνικη ταινία σας;

Α.Χ. Όχι ακριβώς, γιατί ή *Ρεβέκκα* είναι μιá έντελώς βρετανική ταινία: ή ιστορία, οι ήθοιοι και ό σκηνοθέτης... Κι αυτό είναι τό ενδιαφέρον: πώς θά ήταν ή *Ρεβέκκα* άν γυριζόταν στην Άγγλία μέ τό ίδιο επίπεδο; Δέ νομίζω πώς θά τή δούλευα μέ τόν ίδιο τρόπο. Ή άμερικάνικη επιρροή είναι φανερή. Πρώτα πρώτα εξαιτίας του Σέλτζνικ κι έπειτα γιατί τό σενάριο έγραψε ό θεατρικός συγγραφέας Ρόμπερτ Σέργγουντ, δίνοντάς του μιá πλατύτερη όπτική γωνία από εκείνη πού θά είχε άν τό έγραφε κάποιος στην Άγγλία.

Φ.Τ. Είναι μιá πολύ ρομαντική ταινία.

Α.Χ. Ναι, είναι ρομαντική. Ύπάρχει ένα φοβερά άδύνατο σημείο στην ιστορία, πού οι φίλοι μας οι «άληθοφανείς» δέν πρόσεξαν ποτέ: τή νύχτα πού θρίσκουν τή βάρκα μέ τό πτώμα τής *Ρεβέκκα*ς, άποκαλύπτεται μιá άρκετά περιεργή σύμπτωση.

Τήν ίδια ακριβώς νύχτα πού ύποτίθεται ότι πνίγηκε, βρέθηκε σέ μιá παραλία, δυό χιλιόμετρα μακρύτερα, τό πτώμα μιás άλλης γυναίκας. Ό Λώρενς Όλιβιε καλείται νά τήν άναγνωρίσει και λέει: «Εί- ναι ή γυναίκα μου». Γιατί δέν έγινε καμιá έρευνα τή στιγμή πού άνακαλύφθηκε τό πτώμα τής άγνωστης γυναίκας;

Φ.Τ. Μπορεί νά είναι σύμπτωση, αλλά σ' αυτή τήν ταινία ή ψυχολογική κατάσταση προέχει και άποσπá τήν προσοχή από τίς επεξηγηματικές σκηνές, έφόσον δέν επηρεάζουν αυτή τήν κατάσταση. Για παράδειγμα, ποτέ δέν παρακολούθησα ιδιαι- τερα τήν τελική εξήγηση.

Α.Χ. Ή εξήγηση είναι πώς ό Μάξ ντέ Ούι- ντερ δέ σκότωσε τή *Ρεβέκκα*. Έκείνη αυτοκτόνησε γιατί είχε καρκίνο.

Φ.Τ. Αυτό τό κατάλαβα, λέγεται μέ σαφή- νεια, αλλά δέν έχω καταλάβει καλά άν ό σύζυγος νιώθει ένοχος για τό θάνατό της ή όχι.

Α.Χ. Όχι, δέ νιώθει ένοχος.

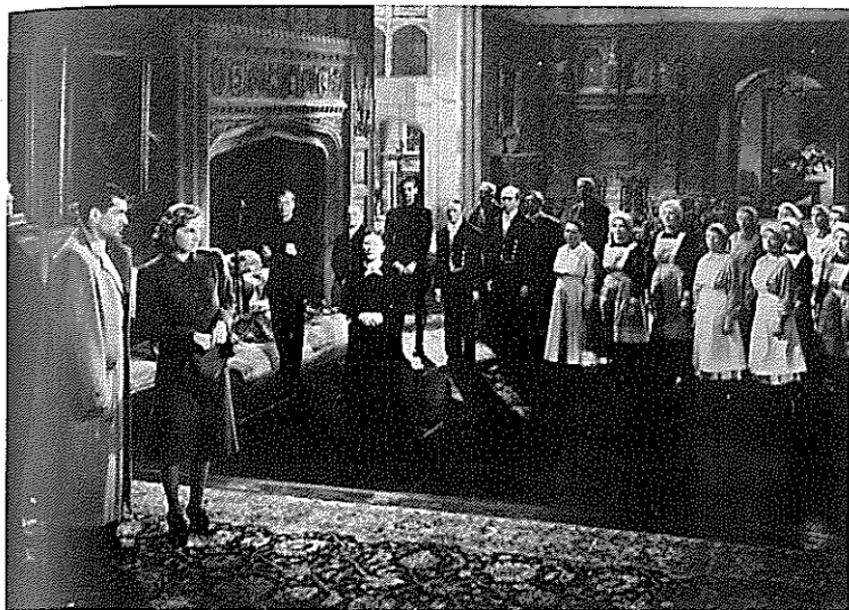
Φ.Τ. Α! μάλιστα. Ή μεταφορά ήταν πι- στή στό μυθιστόρημα;

Α.Χ. Πολύ πιστή, γιατί ό Σέλτζνικ, πού είχε μόλις τελειώσει τό *Όσα παίρνει ό άνεμος*, πίστευε πώς οι άνθρωποι εξα- γριώνονται όταν αλλοιώνεις ένα μυθι- στόρημα. Ξέρετε φυσικά τήν ιστορία μέ τίς δυό γίδες, πού έτρωγαν τίς μπομπίνες μιás ταινίας πού βασιζόταν σέ κάποιον μυθιστόρημα, και ή μιá λέει στην άλλη: «Έγώ προτιμώ τό διβλίο».

Φ.Τ. Ναι, είναι μιá ιστορία πού τήν έχω άκούσει σέ διάφορες εκδόχές... Πρέπει νά πούμε πώς ή *Ρεβέκκα* εξακολουθεί νά είναι σήμερα, εικοσι έξι χρόνια μετά, μιá πολύ μοντέρνα και πολύ στέρεα ταινία.

Α.Χ. Ναι, άντέχει στό χρόνο και αναρω- τιέμαι γιατί.

Φ.Τ. Πιστεύω πώς ή ταινία αυτή σας ικανοποιούσε πολύ όταν τή γυρίζατε, ήταν κάτι σάν διεγερτικό για σας. Στην αρχή, ή *Ρεβέκκα* ήταν μιá ιστορία πού δέν είχε και μεγάλη σχέση μέ σας, δέν ήταν θρί- λερ, δέν είχε σασπένς, ήταν μιá ψυχολο- γική ιστορία. Ύποχρεωθήκατε νά δη-



Ρεβέκκα: 'Η άφιξη της καις ντέ Οδίντερ στο Μάντερλι.

'Απ' τό γύρισμα της Ρεβέκκας: 'Ο Χίτσκοκ χαμεντίζεται μέ τήν Τζόαν Φοντέιν και τόν Λώρενς 'Ολίβιε.



μιοργήσετε έσείς ο ίδιος τό σασπένς, μέσα σέ μιά καθαρή σύγκρουση χαρακτήρων, και νομίζω πώς αυτό σάς βοήθησε νά έμπλουτίσετε τίς επόμενες ταινίες σας, νά τίς έμπλουτίσετε μ' ένα ψυχολογικό ύλικό, τό οποίο στή *Ρεβέκκα* σάς είχε επιβληθεί από τό μυθιστόρημα.

Α.Χ. Πραγματικά.

Φ.Τ. Οί σχέσεις τής ήρωίδας γιά παράδειγμα... 'Αλήθεια πώς τήν έλεγαν;

Α.Χ. Δέν είχε όνομα.

Φ.Τ. ... Τελοσπάντων, οί σχέσεις της μέ τήν γκουβερνάντα, τήν κυρία Ντάνβερς, είναι κάτι τό καινούργιο μέσα στό έργο σας, κάτι πού θά τό ξανασυναντήσουμε αρκετές φορές στή συνέχεια, όχι μόνο στό σενάριο αλλά και όπτικά: δύο πρόσωπα - τό ένα άκίνητο, πετρωμένο θαρρείς άπ' τή θέα του άλλου, τό θύμα και ό δήμιος μέσα στήν ίδια εικόνα...

Α.Χ. 'Ακριβώς. Αυτό τό έκανα συστηματικά στή *Ρεβέκκα*: ή κυρία Ντάνβερς έμενε σχεδόν τελείως άκίνητη, δέ τή βλέπαμε ποτέ νά περπατάει. Γιά παράδειγμα, άν έμπαινε στό δωμάτιο τής ήρωίδας, ή νεαρή γυναίκα άκουγε ένα θόρυβο και ξαφνικά έβλεπε τήν κυρία Ντάνβερς εκεί, άκίνητη. 'Ηταν ένας τρόπος γιά νά τό δειξουμε από τήν πλευρά τής ήρωίδας: δέν ήξερε ποτέ πού 'είναι ή κυρία Ντάνβερς κι αυτό τήν τρομοκρατούσε περισσότερο. 'Αν βλέπαμε τήν κυρία Ντάνβερς νά περπατάει, αυτό θά τήν έξανθρώπιζε.



Ρεβέκκα.

Φ.Τ. Είναι πολύ ενδιαφέρον, θυμίζει πολύ τά κινούμενα σχέδια. Λέτε πώς ή ταινία δέν έχει καθόλου χιούμορ και όμως, όταν κανείς σ'ς γνωρίσει καλά, έχει τήν εντύπωση πώς θά πρέπει νά διασκεδάσατε πολύ γράφοντας τό σενάριο, γιατί τελικά είναι ή ιστορία μιάς γυναίκας πού δέχεται διαρκώς χαστούκια. Πρόσφατα ξαναείδα τήν ταινία και σ'ς φανταζόμουν νά κουβεντιάζετε μαζί μέ τόν σεναρίστα: «Νά ή σκηνή του γεύματος... Νά κάνουμε νά τής πέφτει τό πιρούνι ή νά ρίξει ένα ποτήρι... 'Όχι, όχι, νά αναποδογυρίζει ένα πιάτο!» Νιώθει κανείς πώς κάπως έτσι δουλέψατε.

Α.Χ. Πραγματικά, ήταν πολύ διασκεδαστικό...

Φ.Τ. 'Ο χαρακτήρας τής κοπέλας θυμίζει τό άγόρι στό *Σαμποτάζ*. 'Όταν σπάει ένα άγαλματάκι, κρύβει τά κομμάτια μέσα σ' ένα συρτάρι, ξεχνώντας πώς είναι ή κυρία του σπιτιού. 'Εξάλλου, κάθε φορά πού μιλάει κάποιος γιά τό Μάντρελι, ή κάθε φορά πού τό δείχνετε, ή εικόνα είναι αρκετά μαγική, μέ όμιχλη, μέ μιά επιβλητική μουσική, κτλ.

Α.Χ. Ναι, γιατί ή ταινία είναι κατά κάποιον τρόπο ή ιστορία ενός σπιτιού. Μπορούμε μάλιστα νά πούμε πώς τό σπίτι είναι ένα από τά τρία βασικά πρόσωπα τής ταινίας.

Φ.Τ. 'Ακριβώς. Είναι μάλιστα ή πρώτη από τίς ταινίες σας πού θυμίζει παραμύθι.

Α.Χ. Πραγματικά. Είναι σχεδόν τεκμήριο τής εποχής της.

Φ.Τ. 'Αξίζει όμως νά σταθούμε λίγο σ' αυτή τήν ιδέα του παραμυθιού, γιατί τήν ξανασυναντάμε συχνά στίς ταινίες σας. 'Η έμφαση πού δίνεται στά κλειδιά του σπιτιού, ή ντουλάπα πού κανείς δέν έχει τό δικαίωμα ν' άνοίξει, τό δωμάτιο στό όποίο κανείς δέν μπαίνει ποτέ...

Α.Χ. Ναι, στή *Ρεβέκκα* είχαμε άπόλυτη επίγνωση όλων αυτών. Είναι αλήθεια πώς συχνά τά παιδικά παραμύθια γεννούν τρόπο. Πάρτε γιά παράδειγμα τό *Χάνσελ και Γκρέτελ* των άδερφών Γκριμ, όπου δύο παιδιά ρίχνουν τή γριά μάγισ-

σα μέσα στο φούρνο. 'Αλλά δέ μου πέρασε ποτέ απ' τό μυαλό πώς οι ταινίες μου μοιάζον με παραμύθια.

Φ.Τ. Πιστεύω πώς αυτό ισχύει για πολλές από τις ταινίες σας, πιθανότατα έπειδή δουλεύετε στο πεδίο του τρέμου, και συνήθως ό,τι έχει σχέση με φόβο παραπέμπει στην παιδική ηλικία. 'Αλλωστε ή παιδική λογοτεχνία, τά παραμύθια, προσφέρουν συγκίνηση και κυρίως φόβο.

Α.Χ. Πολύ πιθανόν. Θυμάστε άλλωστε πώς τό σπίτι στη *Ρεβέκκα* δέν άνηκε σέ κάποιο συγκεκριμένο γεωγραφικό τόπο· είναι έντελώς άπομονωμένο, όπως και τό σπίτι στά *Πουλιά*. Νιώθω έντοικτωδώς πώς ό φόβος θά είναι μεγαλύτερος άν τό σπίτι φαίνεται άπομονωμένο τόσο ώστε οι κάτοικοί του νά μήν μπορούν νά καταφύγουν πουθενά. Τό σπίτι στη *Ρεβέκκα* είναι τόσο άπομονωμένο πού δέν ξέρεις ούτε ποιά είναι ή κοντινή πόλη. Μπορείτε βέβαια νά πείτε πώς αυτή ή άφαίρεση, αυτό πού περιγράψατε σάν ήμερικάνικο στυλιζάρισμα, είναι ως ένα βαθμό τυχαία, πώς όφείλεται στό ότι γυρίζαμε μιά άγγλική ταινία στην 'Αμερική. 'Ας υποθέσουμε ότι γυρίζαμε την *Ρεβέκκα* στην 'Αγγλία. Τό σπίτι δέ θά ήταν τόσο άπομονωμένο, γιατί θά μπαίναμε στόν πειρασμό νά δείξουμε τήν ύπαιθρο και τά μονοπάτια πού όδηγούν σ' αυτό. Οι σκηές τών άρτίσεων θά ήταν πιό πραγματικές και θά είχαμε τό συναισθημα μιάς άκριβούς γεωγραφικής θέσης, χάνοντας έτσι τήν αίσθηση τής άπομόνωσης.

Φ.Τ. Οι άγγλοι άσκησαν κριτική στίς άμερικάνικες πλευρές τής *Ρεβέκκας*;

Α.Χ. 'Η ταινία τούς άρεσε.

Φ.Τ. Τό σπίτι, όταν τό βλέπαμε όλόκληρο, ήταν μακέτα;

Α.Χ. Ναι, όπως και ό δρόμος πού όδηγει σ' αυτό.

Φ.Τ. 'Η χρησιμοποιήση μακετών δίνει όπτικά μιά περισσότερο ιδεατή χροιά στην ταινία και ένισχύει τό χαρακτήρα του παραμυθιού. Κατά βάση, ή ιστορία τής *Ρεβέκκας* συγγενεύει πολύ μέ τή Σταχτοπούτα.

Α.Χ. 'Η ήρωίδα είναι ή Σταχτοπούτα, και ή κυρία Ντάνβερς είναι μιά από τις κακές άδερφές τής. 'Αλλά ή *Ρεβέκκα* μοιάζει ακόμα περισσότερο σ' ένα καλύτερο θεατρικό έργο του Πίνερο, *Τό σπίτι τής είναι τακτικό*. Σ' αυτό τό έργο, τό ρόλο τής κακιάς δέν έχει ή γκουβερνάντα, αλλά ή άδερφή του οικοδεσπό-

τη, δηλαδή ή νύφη τής Σταχτοπούτας, Μπορούμε νά υποθέσουμε πώς αυτό τό έργο ένέπνευσε τή Δάφνη ντú Μωριέ.

Φ.Τ. 'Ο μηχανισμός τής *Ρεβέκκας* είναι άρκετά ισχυρός: πρέπει νά πετύχεις μιά όλο και μεγαλύτερη καταπίεση μιλώντας άποκλειστικά για μιά νεορή, για ένα πτώμα πού δέν έχουμε δει ποτέ... Νομίζω πώς ή ταινία πήρε 'Όσκαρ, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Ναι, τό 'Όσκαρ τής καλύτερης ταινίας τής χρονιάς.

Φ.Τ. Είναι τό μόνο 'Όσκαρ πού έχετε πάρει;

Α.Χ. Δέν έχω πάρει ποτέ 'Όσκαρ.

Φ.Τ. Μά αυτό τής *Ρεβέκκας*;

Α.Χ. Αυτό τό 'Όσκαρ πήρε κατευθείαν στόν παραγωγό, τόν Ντέιβιντ Σέλτζνικ. 'Εκείνη τή χρονιά 'Όσκαρ σκηνοθεσίας πήρε ό Τζών Φόρντ για τά *Σταφιλιία τής όρης*.

Φ.Τ. 'Ας συνεχίσουμε τό άμερικάνικο ταξίδι μας. Τό Χόλγουντ παρουσιάζει μιά άρκετά άσχημη ιδιαιτερότητα: ή σκηνοθεσία είναι χωρισμένη αυθαίρετα σέ διάφορα κομμάτια. 'Υπάρχουν σκηνοθέτες πού γυρίζουν ταινίες Α' σειράς, άλλοι πού γυρίζουν ταινίες Β' σειράς, άλλοι σειράς Γ'. Φαίνεται πολύ δύσκολο ν' αλλάξει κανείς κατηγορία, εκτός κι άν έχει κάποια άληθινά μοναδική έπιτυχία, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Πράγματι, οι σκηνοθέτες μένουν στην ίδια κατηγορία για πάντα...

Φ.Τ. Νά πού θέλω νά καταλήξω... Μου προξένησε έκπληξη τό γεγονός ότι έπειτα από μιά τόσο πετυχημένη ταινία όπως ή *Ρεβέκκα*, γυρίσατε τόν *Πολεμικό άνταποκριτή* πού μού άρεσει πολύ, αλλά δέν παύει νά είναι μιά ταινία Β' σειράς.

Α.Χ. Θά σάς εξηγήσω. 'Εχουμε κι εδώ νά κάνουμε μ' ένα πρόβλημα έπιλογής ήθσοιων. Στην Εύρώπη, τό θρέλερ, ή περιπέτεια, δέ θεωρείται καλύτερο είδος, για νά μή σάς πώ ότι στην 'Αγγλία άντιμετωπίζεται μέ βαθύτατο σεβασμό. Στην 'Αμερική, τά πράγματα είναι διαφορετικά. 'Ηδη στή λογοτεχνία, οι άφηγητές περιπετειών θεωρούνται δευτέρας διαλογής. 'Όταν τελείωσα τό σενάριο του *Πολεμικού άνταποκριτή*, πήγα και είδα έναν διάσημο στάρ τής εποχής, τόν Γκάουρ Κούπερ. 'Εκείνος, όμως, έπειδή ή ταινία ήταν θρέλερ, δέν ήθελε νά τή γυρίσει. Αυτό μού συνέβη άρκετές φορές τά πρώτα χρόνια μου στό Χόλι-

Rope ('Η θηλειά): από τις 19.30' ως τις 21.15' / Μιά ταινία πού θά ἦταν ἓνα μόνο πλάνο / Τά γυάλινα σύννεφα / Τό χρώμα καί ἡ αἴσθησι τοῦ ἀνάγλυφου / Οἱ τοῖχοι καταρρέουν / Τελικά δέν ὑπάρχει χρώμα / Πρέπει νά γίνεται ντεκουπάζ στις ταινίες / Πῶς «ἀνεβάζουμε» τούς θορύβους τοῦ δρόμου / Στόν Ἀστερισμό τοῦ Αἰγόκερω / Φέρθηκα παιδιάστικα καί ἠλίθια / Τά τρία σφάλματά μου / «Run for cover» / Ντράπηκα / «Ἴνγκριντ, δέν εἶναι παρά μία ταινία» / *Stage Fright* ('Ο δολοφόνος ἔρχεται κάθε βράδυ) / Ἕνα φλάς μπάκ ὄλο ψέματα / Ὅσο πιο πετυχημένος εἶναι ὁ κακός, τόσο πιο πετυχημένη εἶναι ἡ ταινία



ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ Φτάνουμε στά 1948. Εἶναι μία σημαντική καμπή τῆς σταδιοδρομίας σας γιατί ἀναλαμβάνετε ὁ ἴδιος τήν παραγωγή τῆς ταινίας σας *Ἡ θηλειά*, πού εἶναι ἡ πρώτη ἐγχρωμη ταινία σας καί ταυτόχρονα μία μεγάλη τεχνική πρόκληση. Θέλω πρώτα πρώτα νά σᾶς ρωτήσω ἂν τό σενάριο ἀπέχει πολύ ἀπό τό θεατρικό ἔργο τοῦ Πάτρικ Χάμιλτον.¹

1. Μία σύντομη περίληψη τῆς *Θηλειᾶς* ἀρκεῖ μία καί ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ περιορίστηκε ἀποκλειστικά στήν τεχνική πλευρά τῆς ταινίας. Ὅλη ἡ ὑπόθεσι ἐκτυλίσσεται σ' ἓνα νεοϋορκέζικο δια-

μέρισμα ἓνα βράδυ τοῦ καλοκαιριοῦ. Δυό νεαροί ὁμοφυλόφιλοι στραγαλίζουν ἓνα συμμαθητή τους, μόνο καί μόνο γιά τήν ἡδονή τῆς πράξης, καί κρύβουν τό πτώμα σ' ἓνα μπαούλο, λίγα λεπτά πρὶν ἀπό ἓνα κοκτέιλ στοῦ ὁποῖο εἶναι καλεσμένοι οἱ γονεῖς καί ἡ ἀρραβωνιστικά τοῦ θύματος. Μεταξύ τῶν προσκεκλημένων εἶναι καί ὁ παλιός καθηγητής τους στοῦ κολέγιο (Τζέιμς Στούαρτ). Ἐκεῖνοι, γιά νά προκαλέσουν, ὅπως νομίζουν, τό θαυμασμό του, τοῦ ἀποκαλύπτουν σιγά σιγά τό ἔγκλημά τους. Στό τέλος τῆς βραδιάς ὁ καθηγητής, ἀηδιασμένος, ἀνακαλύπτει τό πτώμα καί παραδίδει στήν ἀutorνομία τούς δυό νέους (Τζῶν Ντάλ καί Φάρελντ Γκρέηντζερ).



ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΟΚ Όχι πολύ. Δούλεψα λίγο μέ τόν Χιούμ Κρόνιν καί οι διάλογοι είναι έν μέρει έκείνου τού θεατρικού έργου καί έν μέρει τού Άρθουρ Λώρεντς. Δέν ξέρω στ' αλήθεια γιατί μπλέχτηκα σ' αυτό τό τρίκ, γιατί μόνο τρίκ θά μπορούσα νά χαρακτηρίσω τή *Θηλειά*.

Τό θεατρικό έργο παιζόταν όσην ώρα άκριδώς ύποτίθεται πώς διαρκούσε ή ιστορία, ήταν συνεχές, άπό τή στιγμή πού άνοιγε ή αύλαία μέχρι τή στιγμή πού έπεφτε. Άναρωτήθηκα λοιπόν: πώς θά μπορούσα νά κάνω μια άνάλογη κινηματογράφηση; Η άπάντηση ήταν προφανώς πώς ή τεχνική τής ταινίας θά έπρεπε νά είναι έξίσου συνεχής καί πώς δέ θά κάναμε καμιά διακοπή στην εξέλιξη αυτής τής ιστορίας, πού άρχιζιζε στις 19.30' καί τελειώνει στις 21.15'. Μού ήρθε λοιπόν αυτή ή λίγο τρελή ιδέα νά γυρίσω μία ταινία πού θά ήταν ένα μόνο πλάνο.¹

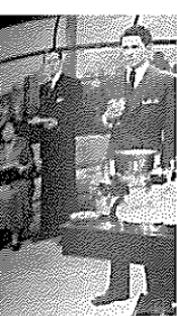
Όταν τό ξανασκέφτομαι σήμερα, καταλαβαίνω πώς αυτό ήταν έντελώς βλακώδες, γιατί έτσι ερχόμουν σέ ρήξη μέ όλες μου τίς παραδόσεις καί άρνιόμουν τίς θεωρίες μου πάνω στόν τεμαχισμό τής ταινίας καί στίς δυνατότητες πού σου δίνει τό μοντάζ γιά ν' άφηγηθείς όπτικά μία

1. Γιά τούς άναγνώστες πού δέ γνωρίζουν τήν τεχνική τών λήψεων πρέπει νά διευκρινίσουμε ποιό είναι τό «τρίκ» τής *Θηλειάς* γιά τό όποιο μιλά ό Χίτσοκ. Γενικά οι σεκάνς τών ταινιών χωρίζονται σέ πλάνα πού διαρκούν άπό πέντε μέχρι δεκαπέντε δευτερόλεπτα. Συνήθως ύπάρχουν εξακόσια πλάνα σέ μία ταινία μιάμισης ώρας ή καί περισσότερα (μέχρι καί χίλια) στό πολύ «ντεκουπαρισμένα» έργα τού Χίτσοκ (π.χ. ύπάρχουν χίλια τριακόσια έξήντα πλάνα στό *Πουλιά*). Στή *Θηλειά*, κάθε πλάνο διαρκεί δέκα πέντε, δηλαδή όσο διαρκεί τό φίλμ πού παίρνει μία μηχανή λήψης (Ten Minutes Take). Είναι ή μοναδική άπόπειρα στην ιστορία τού Κινηματογράφου, γιά μία ταινία χωρίς καμιά διακοπή στίς λήψεις.

ιστορία. Όστόσο, γύρισα αυτή τήν ταινία σάν νά ήταν μονταρισμένη έξαρχής. Οι κινήσεις τής κάμερας καί τών ήθοποιών άναπλάθουν μέ άκριβεία τό συνηθισμένο τρόπο μέ τόν όποιο έκανα τό ντεκουπάζ. Διατηρούσα δηλαδή τήν άρχή τής μεταβολής τών αναλογιών τών είκων σέ σχέση μέ τή συγκινησιακή σημασία τών συγκεκριμένων στιγμών. Φυσικά συνάντησα πολλές δυσκολίες καί όχι μόνο μέ τήν κάμερα. Γιά παράδειγμα μέ τό φώς: ύπήρχε μέσα στην ταινία μία συνεχής άλλαγή τού φωτισμού άπό τίς 19.30' ως τίς 21.15', γιατί ή δράση άρχιζε μέ τό φώς τής ήμέρας καί τελειωνε όταν ελχε πέσει πιά ή νύχτα. Μιά άλλη τεχνική δυσκολία ήταν ή άναγκαστική διακοπή στό τέλος κάθε μομπίνας. Έλυσα αυτό τό πρόβλημα βάζοντας έναν άπό τούς ήθοποιούς νά περάσει μπροστά άπό τό φακό γιά νά σκοτεινιάσει αυτή άκριδώς τή στιγμή. Έτσι τελειώναμε μέ τό γκρό πλάν ενός σακακιού καί ή έπόμενη μομπίνια ξεκινούσε άπ' αυτό άκριδώς τό γκρό πλάν.

Φ.Τ. Πέρ' άπό όλ' αυτά, ήταν ή πρώτη φορά πού χρησιμοποιούσατε τό χρώμα στόν κινηματογράφο κι αυτό ήταν μία παραπάνω δυσκολία, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Ναι. Ήμουν άποφασισμένος νά έλαττώσω τό χρώμα στό έλάχιστο. Είχαμε φτιάξει τό ντεκόρ στός διαμερίσματος πού περιλάμβανε τήν είσοδο, τό λίβινγκ ρούμ καί ένα μέρος τής κουζίνας. Πίσω άπό τό παραθύρο, άπό τό όποιο φαινόταν ή Νέα Ύόρκη, είχαμε βάλει ένα φόντο-μακέτα σέ ήμικυκλικό σχήμα έξαιτίας τών κινήσεων τής κάμερας. Αυτό τό φόντο-μακέτα κάλυπτε μία έπιφάνεια τρείς φορές μεγαλύτερη άπό τού ίδιου τού ντεκόρ, έξαιτίας τής προοπτικής.



Η Θηλεία.

Ἐνάμεσα σέ κορυφές ἀπό οὐρανοξυστές καί στό φόντο τοῦ πλάνου, εἶχα βάσει σύννεφα φτιαγμένα σέ γυαλί. Κάθε σύννεφο ἦταν κινητό καί ἀνεξάρτητο ἀπό τ' ἄλλα. Μερικά ἦταν κρεμασμένα μέ ἀόρατα νήματα, ἄλλα ἀκουμπούσαν πάνω στά δοκάρια. Τό σχῆμα τους ἦταν ἡμικυκλικό. Ὑπῆρχε ἓνα «πλάνο δουλείας» εἰδικά γιά τά σύννεφα καί ἀπό μομπλίνα σέ μομπλίνα τά μετακινούσαμε ἀπό τ' ἄριστερά στά δεξιά, τό καθένα μέ διαφορετική ταχύτητα. Ποτέ δέν τά δείχναμε νά κινοῦνται, θυμηθεῖτε ὅμως πῶς ἡ κάμερα δέν καθράριζε πάντα στό παραθύρο – καί τότε ἀκριβῶς τά μετακινούσαμε. Ὅταν τά σύννεφα ἔλειωναν τό ταξίδι τους ἀπό τή μιά μεριά τοῦ παραθύρου στήν ἄλλη, τ' ἀντικαθιστούσαμε μέ καινούργια.

Φ.Τ. Καί τά προβλήματα μέ τό χρῶμα;

Α.Χ. Στό τέλος τοῦ γυρίσματος κατάλαβα πῶς ἀπό τήν τέταρτη μομπλίνα – δηλαδή ἀπό τή δύση τοῦ ἡλίου – καί μετά εἶχαμε πάνω στήν εἰκόνα ἓνα πολύ ἔντονο πορτοκαλί. Ἔτσι χρειάστηκε νά ξαναγυρίσω τίς πέντε τελευταῖες μομπλίνες ἀπό τήν ἀρχή... Ἐπιτρέψτε μου νά σᾶς πῶ δύο τρία πράγματα σχετικά μέ τό χρῶμα...

Ὁ μέσος διευθυντής φωτογραφίας εἶναι ἓνας ἐξαιρετικός τεχνίτης. Μπορεῖ νά ὁμορφύνει μιά γυναίκα, νά φτιάξει ἔντελως ἀλθροφανή φυσικά χρώματα χωρίς κανένα ὑπερβολικό τόνο... Ἄλλά μέ τήν ἔγχρωμη ταινία ἔχουμε ἓνα πρόβλημα: τήν καθαρά καλλιτεχνική αἴσθηση τοῦ ὄπερατέρ. Ἐχει αἴσθηση τοῦ χρώματος ὁ ὄπερατέρ; Διαλέγει σωστά τά χρώματα; Ὁ ὄπερατέρ τῆς *Θηλείας* θά εἶπε ἀπλά: «Ἐ, καί; Ἐνα ἡλιοβασιλέμα εἶναι!» ἔλα ὅμως πού προφανῶς δέν εἶχε ξανακοιτάξει – ἂν ἔτυχε ποτέ νά ξανακοιτάξει στή ζωή του ὀλόκληρη – ἓνα ἡλιοβασιλέμα

γιά τόσην ὥρα!... Ἔτσι τό ἀποτέλεσμα ἦταν σάν ἐκείνες τίς ἀπαίσιες κάρτ ποστάλ, ἔντελως ἀπαράδεκτο.

Ὅταν ξαναεῖδα τά πρώτα δοκιμαστικά τῆς *Θηλείας*, τά ὁποῖα εἶχε φωτογραφίσει ὁ Τζόζεφ Βαλενταῖν (πού εἶχε κιάλας κάνει τό *Χέρι πού σκοτώνει*), τό πρώτο πού παρατήρησα ἦταν πῶς βλέπετε πολύ καλύτερα μέ τά χρώματα παρά μέ τό ἀσπρμαυρο, καί ἀνακάλυψα πῶς καί στίς δύο περιπτώσεις χρησιμοποιούσαμε τήν ἴδια ἀρχή φωτισμοῦ. Σᾶς ἔχω κιάλας πει πῶς θαύμαζα τό ἀμερικάνικο στυλ φωτισμοῦ ἀπό τά 1920. Αὐτός ὁ τρόπος φωτισμοῦ ξεπερνοῦσε τό πρόβλημα τῆς διαδιάστατης φύσης τῆς εἰκόνας ξεχωρίζοντας τόν ἡθοποιό ἀπό τό φόντο. Τόν «ξεκολλοῦσε» δηλαδή ἀπό τό φόντο, τοποθετώντας φῶτα πίσω του. Ἄλλά αὐτό δέν εἶναι καθόλου ἀναγκαῖο στόν ἔγχρωμο κινηματογράφο ἐκτός ἂν, κατά τύχη, ὁ ἡθοποιός φορεῖ ἓνα ρούχο τοῦ ἴδιου χρώματος μέ τό ντεκόρ πού βρίσκεται πίσω του. Ὅλ' αὐτά εἶναι στοιχειώδη, ἔτσι δέν εἶναι; Δυστυχῶς ὅμως ὑπάρχει ἓνα παράδοση καί εἶναι φοβερά δύσκολο νά τή σπάσεις. Στήν ἔγχρωμη ταινία δέ θά ἔπρεπε νά μπορούμε νά προσδιορίσουμε τίς θέσεις τῶν προβολῶν τοῦ στούντιο. Κι ὅμως, σέ πολλές ταινίες βλέπετε τούς ἡθοποιούς σ' ἓνα ὑποτιθέμενο σκοτεινό διάδρομο ἢ στά παρασκήνια ἐνός θεάτρου, ἀνάμεσα στή σκηνή καί στά καμαρίνια, κι ἐπειδή ἡ σκηνή φωτίζεται ἀπό τίς τοξωτές λάμπες τοῦ στούντιο, οἱ σκιές τους εἶναι μαῦρες σάν κατράμι... καί φυσικά ἀναρωτιέσαι ἀπό πού ἔρχεται αὐτό τό φῶς.

Πιστεύω ἀληθινά πῶς τό πρόβλημα τοῦ φωτισμοῦ στίς ἔγχρωμες ταινίες δέν ἔχει ἀκόμα λυθεῖ. Μέ τό *Σχιμαμένο παραπέτασμα* προσπάθησα ν' ἀλλάξω, γιά πρώτη φορά, τό φωτισμό τῶν ἔγχρωμων ται-

νιών, με τη βοήθεια του Τζάκ Ουώρεν, πού είχε κιόλας δουλέψει μαζί μου στη Ρεβέκκα και στη Νύχτα άγωνίας. Πρέπει να συνειδητοποιήσουμε πώς δέν υπάρχει αυτό πού λέμε «χρώμα». Πώς καλά καλά δέν υπάρχει καν «πρόσωπο», είναι άνυπαρκτο μέχρις ότου πέσει πάνω τον τό φώς. Στο κάτω κάτω, ένα άπό τά πρώτα πράγματα πού μαθαίνει κανείς στη Σχολή Καλών Τεχνών είναι πώς δέν υπάρχουν ούτε «γραμμές» υπάρχει μόνο φώς και σκιά. Τό σχέδιο πού έκανα τήν πρώτη μέρα σ' αυτή τή σχολή δέν ήταν κακό, άλλα επειδή σχεδιάζα μέ γραμμές ήταν έντελώς λανθασμένο και μου έγινε παρατήρηση άπό τήν πρώτη στιγμή. "Όταν γύριζα τή Θηλειά, ό διευθυντής φωτογραφίας «άρρώστησε» τήν τέταρτη μέ λέμπτη μέρα κι ούτε πού τόν ξαναείδαμε. Έτσι θρέθηκα μόνος μαζί μέ τό σύμβουλο τής Τεκνικολορ, πού τέλειωσε τή δουλειά μέ τή βοήθεια του ήλεκτρολόγου.

Φ.Τ. Συναντήσατε πολλά προβλήματα μέ τήν κινητικότητα τής κάμερας;

Α.Χ. Κοιτάξετε, έπαναλαμβάναμε τίς κινήσεις τής κάμερας πολλές φορές πριν άπό τό γύρισμα. Χρησιμοποιούσαμε ένα Ντόλυ* και είχαμε σχεδιάσει τά πάντα στό πάτωμα μέ πολύ μικρούς άριθμούς. Έτσι, ό όπερατέρ δέν είχε παρά νά είναι μέ τό Ντόλυ του στό συγκεκριμένο άριθμό, στη συγκεκριμένη φράση του διαλόγου, κι έπειτα σέ άλλον άριθμό και πάει λέγοντας. "Όταν περνούσαμε άπό τό ένα δωμάτιο στό άλλο, ό τοίχος του λιβινγκ ρούμ ή τής εισόδου εξαφανιζόταν ασιωπλά πάνω σέ ράγες. Τό ίδιο και τά έπιπλα, πού είχαν μικρές ρόδες και τά πηγαυνοφέρναμε όπως θέλαμε. Είχε πραγματικά ένδιαφέρον νά βλέπεις πώς γίνονταν οι λήψεις σ' αυτή τήν ταινία!

Φ.Τ. Αυτό πού φαίνεται άπίστευτο είναι ότι όλ' αυτά γίνονταν έντελώς σιωπηλά, μία και ήχογραφούσατε τόν ήχο άπευθείας. Γιά έναν ευρωπαίο, είτε δουλεύει στη Ρώμη είτε στό Παρίσι, αυτό ξεπερνάει τά όρια τής φαντασίας...

* Είναι ή τροχιάτλη συσκευή, πού επιτρέπει τήν άπαλή (μετα)κίνηση τής έπ' αυτής έπωχούμενης κινηματογραφικής μηχανής.

Α.Χ. Ούτε στό Χόλιγουντ είχαν ξανακάνει κάτι τέτοιο! Για νά τό πετύχουμε, κατασκευάσαμε ένα ειδικό πάτωμα. Η πρώτη σκηνή δείχνει δύο νέους πού στραγγαλίζουν ένα φίλο τους νά κλείνουν τό πτώμα του μέσα σ' ένα μπαούλο. Δέν έχει λοιπόν πολύ διάλογο. "Έπειτα υπάρχει ή πρώτη λήψη τής πρώτης μοτομπίνας όταν πηγαίνουν στό λιβινγκ ρούμ και κυρίως όταν φτάνουν στην κουζίνα. Οι τοίχοι εξαφανίζονται, τά φώτα ανεβαίνουν, είναι ή πρώτη λήψη τής πρώτης μοτομπίνας και πρέπει νά πώ πώς φοβόμουν τόσο πολύ ότι κάτι θά πήγαινε στραβά, πού δέν τολμούσα νά κοιτάξω! Είμαστε τώρα στό όγδοο λεπτό τής λήψης, ή κάμερα κάνει ένα πανοραμική όταν οι δύο δολοφόνοι έπιστρέφουν προς τό μπαούλο και... νά 'σου ένας ήλεκτρολόγος πίσω άπ' τό παραθύρο! Η πρώτη λήψη πήγε στραφί!

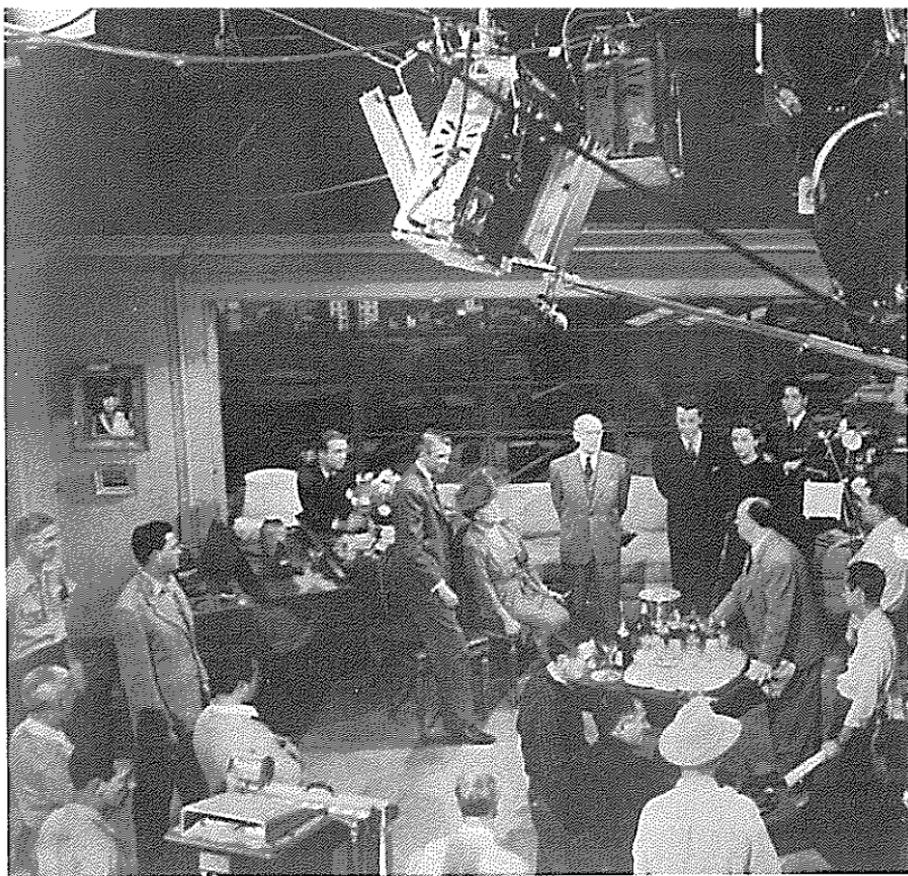
Φ.Τ. Στ' άλλθεια, πόσες συνεχείς λήψεις και πόσες πλήρεις λήψεις κάνατε συνολικά;

Α.Χ. Πρώτα πρώτα δέκα μέρες έπαναλήψεων μέ τήν κάμερα, τούς ήθοποιούς και τό φωτισμό. Έπειτα δεκαοχτώ μέρες γυρίσματος, κι εξαιτίας του περιφημου πορτοκαλί ουρανού, έννιά μέρες έπιπλέον.

Φ.Τ. Δεκαοχτώ μέρες γύρισμα δηλαδή, πράγμα πού σημαίνει πώς τό λιγότερο έξι ήμερών δουλειά πρέπει νά πετάχτηκε στό καλάθι. Καταφέρατε ποτέ νά γυρίσετε δύο πετυχημένες μοτομπίνες μέσα σέ μία μέρα;

Α.Χ. Όχι, δέ νομίζω.

Φ.Τ. Είσατε πολύ άυστηρός όταν μιλάτε γιά τή Θηλειά. Λέτε πώς ήταν ένα άνόητο πείραμα. Πιστεύω πώς αυτή ή ταινία εκπροσωπει κάτι τό πολύ σημαντικό μέσα σέ μία σταδιοδρομία: είναι ή πραγμάτωση ενός όνειρου πού σίγουρα έχει κάθε σκηνοθέτης σέ μία δρισημένη στιγμή τής ζωής του, είναι τό όνειρο νά συνδέσει τά πράγματα μέ τέτοιο τρόπο ώστε νά πετύχει μία μόνο κίνηση. "Όστόσο νομίζω, κι αυτό έπαληθεύεται άν μελετήσουμε τή σταδιοδρομία όλων τών μεγάλων σκηνοθετών, νομίζω πώς όσο περισσότερο στοχάζεσαι πάνω στον κινηματογράφο τόσο



Ύπό τὸ γέμισμα τῆς *Θηλειᾶς*.

περισσότερο καταλήγεις στο παλιό καλό κλασικό ντεκουπάζ του Γκρίφιθ, που άντεξε στη δοκιμασία του χρόνου. Τί πιστεύετε έσείς;

Α.Χ. Πράγματι. Πρέπει νά κάνεις ντεκουπάζ στις ταινίες. Η *Θηλειά* είναι ένα πείραμα που συγχωρείται. Τό σφάλμα που δέ συγχωρείται είναι που θέλησα νά διατηρήσω έν μέρει αὐτή τήν τεχνική καί στόν *Άστερισμό του Αιγόκερω...*

Φ.Τ. Πρίν τελειώσουμε μέ τή *Θηλειά* θά ήθελα νά μιλήσουμε λίγο γιά τήν αναζήτησή σας στό πεδίο του ρεαλισμού, γιατί ή ήχητική μπάντα τῆς ταινίας είναι εκπληκτικά ρεαλιστική. Γιά παράδειγμα, όταν πρὸς τό τέλος τῆς βραδιάς ὁ Τζέιμς Στούαρτ ἀνοίγει τό παράθυρο καί ρίχνει

μιά πιστολιά μέσα στή νύχτα, ἀκούει κανείς ὅλους τούς θορύβους του δρόμου ν' ἀνεβαίνουν σιγά σιγά.

Α.Χ. Χρησιμοποιήσατε τήν ἔκφραση «ἀκούει κανείς τούς θορύβους του δρόμου ν' ἀνεβαίνουν». Έ! λοιπόν, εἶχα δά-λει ἀκριβῶς ἕνα μικρόφωνο ἔξω ἀπό τό στούντιο, στό ἕκτο πάτωμα, καί εἶχα μαζέψει ἀπό κάτῶν ἀνθρώπους γιά ν' ἀρχίσουν νά μιλοῦν μεταξύ τους! Γιά τή σειρήνα τῆς ἀστυνομίας μου εἶπαν: «Έχουμε μιά στό ἀρχεῖο» – «Καί πῶς θά δώσουμε τήν ἐντύπωση τῆς ἀπόστασης;» ρωτῶ. «Θά δυναμώνουμε σιγά σιγά τόν ήχο» – «Όχι δέν τό θέλω αὐτό». Έτσι νοίκιασα ἕνα ἀσθενοφόρο μέ σειρήνα, ἔβαλα τό μικρόφωνο στήν ἐξώπορτα του στούντιο, ἔστειλα τό ἀσθενοφόρο δέκα χιλιόμετρα

μακριά και τό μαγνητοφωνούσα καθώς πλησίαζε.

Φ.Τ. Ἡ *Θηλειά* ἦταν ἡ πρώτη παραγωγή σας. Ἐίχε οικονομική ἔπιτυχία;

Α.Χ. Ναι, πήγε καλά και οἱ κριτικές ἦταν καλές. Ἐπειδή ἦταν ἡ πρώτη φορά πού γινόταν μιά τέτοια δουλειά, ἡ ταινία κόστισε ἑνῶμιαι ἑκατομμύριο δολάρια, ἀπό τό ἀποία οἱ τριακόσιες χιλιάδες πήγαν στόν Τζέιμς Στούαρτ. Πρόσοφατα ἡ Μ.Γ.Μ. ἀγόρασε τό ἀρνητικό τῆς ταινίας γιά νά τήν ἐκμεταλλεῦτε Ξανᾶ.

Φ.Τ. Μετά τῆ *Θηλειά* γυρίσατε τῆ δεύτερη ταινία σας ὡς ἀνεξάρτητος παραγωγός, *Στόν Ἀστερισμό τοῦ Αἰγόκερω*. Στή Γαλλία ἔγινε μιά παρεξήγηση γύρω ἀπ' αὐτή τήν ταινία, γιατί πολλοί θαυμαστές σας τῆ θεώρησαν ὡς τήν καλύτερη ταινία σας. Ξέρω ὠστόσο πῶς ἦταν μιά οικονομική καταστροφή και ἴσως εἶναι ἡ ταινία πού μετανιώσατε περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλη πού τῆ γυρίσατε. Ξεκίνησε ἀπό ἕνα ἀγγλικό μυθιστόρημα. Ἦταν κάποιος ἀπό τά βιβλία πού ἀγαποῦσατε;

Α.Χ. Ὅχι, δέ θαύμαζα ἰδιαίτερα αὐτό τό βιβλίο και πιθανότατα δέ θά τό εἶχα ποτέ διαλέξει γιά νά τό γυρίσω σέ ταινία ἂν δέ μου φαινόταν πῶς ταίριαζε στήν Ἰνγκριντ Μπέργκμαν. Τήν ἐποχή ἐκείνη ἡ Ἰνγκριντ ἦταν ἡ μεγαλύτερη στάρ τῆς Ἀμερικῆς. Εἶχα γυρίσει δύο ταινίες μαζί τῆς: τῆ *Νύχτα ἀγωνίας* και τῆ *Νοτόριους*. Ὑπῆρχε μεγάλος ἀνταγωνισμός ἀνάμεσα σ' ὄλες τίς ἀμερικάνικες ἐταιρεῖες γιά τό ποιός θά ἐξασφαλίσει τήν Ἰνγκριντ Μπέργκμαν, και πρέπει νά ὁμολογήσω πῶς ἔσφαλα ὅταν νόμιξα πῶς ἡ παρουσία τῆς ἦταν τό σημαντικότερο πράγμα γιά μένα... Ἀλλά βλέπετε ἦταν μιά νίκη ἀπέναντι στήν ὑπόλοιπη διομηχανία. Ὅλη ἡ συμπεριφορᾶ μου σ' αὐτή τήν ὑπόθεση ἦταν ἐνοχική και σχεδόν παιδιόστικη. Ἀκόμα κι ἂν ἡ παρουσία τῆς Μπέργκμαν ἀποτελοῦσε μιά ἐγγύηση γιά τήν ἐμπορική ἔπιτυχία τῆς ταινίας, ἦταν τόσο δαπανηρή πού ἡ ὄλη ἐπιχείρηση καταντοῦσε παράλογη. Ἀκόμα και ἀπό τήν καθαρά ἐμπορική σκοπιά, θά ἔπρεπε νά εἶχα ἐξετάσει καλύτερα τό ὅλο θέμα γιά νά μὴν ξεοδέμω τελικά πάνω ἀπό δυόμιαι ἑκατομμύρια δολάρια πού μου κόστισε ἡ ται-

νία και πού γιά τήν ἐποχή ἦταν πάρα πολλά.

Τό 1949 μέ θεωροῦσαν ἤδη εἰδικό τοῦ σαμπένς και τοῦ θρίλερ. Ἀλλά ὁ *Αἰγόκερος* δέν ἦταν οὔτε τό ἕνα οὔτε τ' ἄλλο. Ἐτοῖ ἐγραψαν π.χ. στόν *Hollywood Reporter*: «Χρειάστηκε νά περικένομιε ἑκατόν πέντε λεπτά γιά νά νιώσουμε τήν πρώτη ἀνατριχίλα σ' αὐτή τήν ταινία».¹

Ἄρα τό πρώτο σφάλμα μου ἦταν πού μέθυσσα ἐπειδή, μέ τῆ βοήθεια τῆς Ἰνγκριντ Μπέργκμαν, μποροῦσα νά καθαλήσω κι ἐγώ τό καλάμι. Ἡ παραγωγή ἔγινε ἀπό τήν ἐταιρεία μου, και ἰδοῦ ὁ κύριος Χίτσκοκ, ὁ πρῶν ἀγγλος σκηνοθέτης, νά ἐπιστρέφει στό Λονδίνο μαζί μέ τήν πτό μεγάλη στάρ τῆς ἐποχῆς! Μέ τό πού φτάνουμε στό ἀεροδρόμιο, ὄλες οἱ κάμερες καρφώνονται πάνω μας! Νόμιζα πῶς αὐτή ἡ στιγμή ἦταν σπουδαία... Φέρθηκα ἀνόητα και παιδιόστικα, αὐτό ἔχω μόνο νά πῶ.

Τό δεύτερο σφάλμα μου ἦταν πού διάλεξα τόν Χιούμ Κρόνιν, τόν φίλο μου, γιά νά γράψουμε μαζί τό σενάριο. Τόν διάλεξα ἐπειδή, ὅταν κουβεντιάζει, ἔξερει νά ἐκφράζει θαυμασία τῆς ιδέες του... Δέν εἶχε ὅμως καμιά πείρα ὡς σεναριογράφος.

Τό τρίτο σφάλμα μου ἦταν πού κάλεσα, πάλι γιά τό σενάριο, τόν Τζέιμς Μπράντι, συγγραφέα *μυθο-διανοουμενίστικων* θεατρικών ἔργων και, κατά τῆ γνώμη μου,

1. Εἶμαστε στήν Αὐστραλία, στά 1835. Ὁ ἀντιπός τοῦ κυβερνήτη, Τσαόλς Ἀντέρ (Μάικλ Οὐάιλντινγκ), φτάνει ἀπό τήν Ἀγγλία και εἶναι καλεσμένος σέ γεῦμα ἀπό ἕνα παλιό κατάδικο πού πλοῦσιε, τόν Σάμ Φλάσκου (Τζόζεφ Κότεν), ὁ ὁποῖος εἶναι παντρεμένος μέ μιά ἀπό τίς ἐξαδέλφες τοῦ Τσαόλς, τῆ λαῖδη Ἐνριέτα (Ἰνγκριντ Μπέργκμαν). Ὁ Τσαόλς ἀνακαλύπτει πῶς ἡ γκυβερνάντα Μίλυ (Μάργκαρετ Λέιτον) τρομοκρατεῖ τήν ξαδέλφη του, πού ἔχει καταντήσει ἀλκοολική, και προσπαθώντας νά τῆ θηρευτοῦσι, τήν ἐρωτεύεται. Στό μεταξύ, ἡ Μίλυ ὑποδουλίζει τῆ ζήλια τοῦ Σάμ Φλάσκου, πού δημιουργεῖ ἕνα σκάνδαλο στή διάρκεια ἑνός ἐπίσημου χοροῦ. Ἡ Ἐνριέτα ἐξομολογεῖται στόν Τσαόλς πῶς αὐτή ἔκανε τό φόνος γιά τόν ὁποῖο εἶχε καταδικαστεῖ ὁ Σάμ. Αὐτή ἡ ἐξομολόγηση κάνει τόν Τσαόλς ν' ἀπαρνηθεῖ τόν ἐρωτά του και νά φύγει γιά τήν Ἀγγλία, ἀφοῦ ὅμως πρῶτα ἀποκαλύψει τῆ Μίλυ, πού δὴλητηρίαζε ἀργά ἀργά τήν Ἐνριέτα γιά νά πάρει τῆ θέση τῆς στήν καρδιά τοῦ Σάμ.

Dial M for Murder (Τηλεφωνήσατε 'Ασφάλεια 'Αμέσου Δράσεως) / Οί τρισδιάστατες Πολαρόντ / 'Η θεατρική συμπύκνωση τής δράσης / Σιωπηλός μάρτυς / Τό πείραμα Κουλέτσοφ / Είμαστε όλοι ήδονοβλεψίες / 'Ο θάνατος του μικρού σκύλου / "Ένας ήχος μεταξύ άλλων / Φιλί-έκπληξη και φιλί-σασπένς / «'Η υπόθεση Πάτρικ Μάον» και «ή υπόθεση Γκριπεν» / Τό κυνήγι του κλέφτη / Τό σέξ στην όθονη / Οί άγγλίδες / Ποιός σκοτώσε τόν Χάρυ; / Τό κωμικό στοιχείο του understatement / 'Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά / Μιά μαχαιριά στην πλάτη / Τά κύμβδαλα χτυποῦν



ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ Φτάσαμε στά 1953 μέ τό *Τηλεφωνήσατε 'Ασφάλεια 'Αμέσου Δράσεως*...

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ ... πού μπορούμε νά προσπεράσουμε γρήγορα γιατί δέν έχουμε και τίποτα νά πούμε.

Φ.Τ. Μέ συγχωρείτε, αλλά δέ συμφωνώ μαζί σας, παρόλο πού μπορούμε νά τό χαρακτηρίσουμε περιστασιακό...

Α.Χ. Ένα άκόμα «gun for cover». Είχα συμβόλαιο μέ τήν Ουώρνερ και δούλευα ένα σενάριο μέ τίτλο *Bramble Bush*. Ήταν ή ιστορία ενός ανθρώπου πού

έκλεπε τό διαβατήριο ενός άλλου χωρίς νά ξέρει πώς ό ιδιοκτήτης του διαβατηρίου ήταν καταζητούμενος για φόνο. Τό δούλεψα κάμποσο καιρό, αλλά δέν έβγαζε πουθενά. 'Ανακάλυψα τότε πώς ή Ουώρνερ είχε αγοράσει τά δικαιώματα ενός θεατρικού έργου πού ήταν έπιτυχία

* Λίγα χρόνια άργότερα, τό 1960, ή Ουώρνερ και ό σκηνοθέτης Ντάνιελ Πέτρι γύρισαν τήν ταινία *Bramble Bush* (έλλ. τίτλος: *Σκλάβοι των πόθων*), μέ τόν Ρίτσαρντ Μπάρτον, αλλά δέν είμαστε δέξαιοι άν μιλάμε για τό ίδιο θέμα μέ αυτό πού άφηγείται ό Χίτσκοκ...



στό Μίτρονγκουέι, του *Τηλεφωνήσατε 'Ασφάλεια 'Αμέσου Δράσεως*, κι άμέσως τό καπάρωσα, γιατί ήξερα πώς θά μποροΰσα νά τά βγάλω πέρα μιά χαρά.¹

Φ.Τ. Σάς πήρε πολύ καιρό;

Α.Χ. Μόνο τριάντα έξι μέρες.

Φ.Τ. Αυτή ή ταινία παρουσιάζει τό ένδιαφέρον ότι γυρίστηκε μέ τό τρισδιάστατο σύστημα τής Πολαρόιντ. Δυστυχώς στή Γαλλία τήν είδαμε μονοδιάστατη γιατί, από καθαρή τεμπελιά, οι διευθυντές των κινηματογράφων δέν ήθελαν νά μοιράζον τά ειδικά γυαλιά στήν είσοδο των αίθουσών.²

1. Ένας άπένταρος τενίστας (Ρέι Μιλάντ) άνησυχεί ότι ή πλούσια σύζυγός του (Γκρέις Κέλυ) θά τον παρατήσει για χάρη ενός άμερικάνου μυθιστοριογράφου (Ρόμπερτ Κάμινγκς). Άποφασίζει λοιπόν νά τή δολοφονήσει για νά τήν κληρονομήσει, και εκδιάζει έναν τυχοδιώκτη μέ πλούσιο ποινικό μητρώο ('Αντονι Ντώσον) νά διαπράξει αυτός τό φόνο. Σύμφωνα μέ τό σχέδιο, ό Ντώσον θά στραγγάλιζε τήν Γκρέις Κέλυ στό σπίτι της τήν ώρα πού ό Ρέι Μιλάντ θά βρισκόταν σέ μιά λέσχη παίζοντας μέ τόν αντίπαλό του. Άλλά τό έγκλημα δέν ήταν τέλειο. 'Η νεαρή γυναίκα παλεύει σάν διάβολος και καταφέρνει νά σκοτώσει τόν παρά λίγο δολοφόνο της. Παρά τήν απογοήτευσή του, ό σύζυγός της προσποιείται ότι άνησυχεί γι' αυτήν, ή συμπεριφορά του όμως γεννά ύποψίες σ' ένα πανέξυπνο αστυνομικό επιθεωρητή, πού τού στήνει παγίδα και τόν άποκαλύπτει.

2. Πράγμα πού διορθώθηκε τό 1983.

Α.Χ. Αυτή τήν έντύπωση τού ανάγλυφου τή δίνουμε κυρίως μέ λήψεις κόντρα πλονζέ. Είχα φτιάξει μιά τρύπα για νά μπορούμε νά τοποθετούμε τήν κάμερα στό επίπεδο τού κατώματος. Έκτός άπ' αυτό υπήρχαν και έφέ πού στηρίζονταν αποκλειστικά στό τρισδιάστατο.

Φ.Τ. Έφέ μέ τόν πολυέλιαιο, μέ τό άνθοδοχείο και κυρίως μέ τό ψαλίδι.

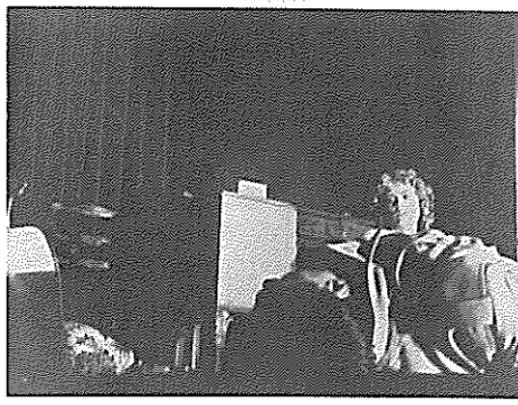
Α.Χ. Ναι, όταν ή Γκρέις Κέλυ ψάχνει νά βρει ένα όπλο για νά υπερασπίσει τόν έαυτό της. Νά μίν ξεχάσουμε και τό έφέ μέ τό πόμολο.

Φ.Τ. Έκτός άπ' αυτά, ή ταινία μένει πιστή στό θεατρικό έργο;

Α.Χ. Ναι, γιατί έχω μιά θεωρία για τίς ταινίες πού στηρίζονται σέ θεατρικά έργα, μιά θεωρία πού τήν έφαρμοξα από τήν εποχή τού δωδοΰ κινηματογράφου. Πολλοί κινηματογραφιστές παίρνουν ένα θεατρικό έργο, λένε: «Θά τό κάνω ταινία», και αρχίζουν νά τό «ανάπτυσσουν», όπως λένε, δηλαδή αρχίζουν νά καταστρέφουν τήν ένότητα τού χώρου, ξεφεύγοντας από τό ντεκόρ.

Φ.Τ. Στά γαλλικά λέμε ότι «αερίζουν» τό θεατρικό έργο.

Α.Χ. Νά λοιπόν τί κάνουν. Στό θεατρικό έργο κάποιος φτάνει από τό έξωτερικό και έρχεται μέ ταξί. Μας δείχνουν λοιπόν στήν ταινία τό ταξί νά καταφθάνει, τά πρόσωπα νά βγαίνουν από τό ταξί, νά



Η Γκρέις Κέλυ κατορθώνει να θυθεί ένα ψαλίδι στην πλάτη του Άντονι Νικόσον, που ήρθε να τη συγγραμεί (Τηλεφωνήσατε Ασφάλεια Άμέσων Δράσεως).

πληρώνουν την κούρσα, ν' άνεβαίνουν τις σκάλες, νά χτυπούν τό κουδούνι καί νά μπαίνουν στό δωμάτιο. Ύπάρχει τώρα μιά πολύ μεγάλη σκηνή στό θεατρικό έργο, όπου ο ταξιδιώτης διηγείται πώς πέρασε. Μάς βάζουν λουπόν στην ταινία νά τά βλέπουμε όλ' αυτά μέ φλάς μπάκ. Άλλά ξεχνοῦν πώς ή κυριότερη άρετή του θεατρικού έργου είναι ή συμπύκνωση τής δράσης.

Φ.Τ. Κι αὐτή ή συμπύκνωση τής δράσης σ' ένα μόνο χώρο είναι καί πολύ δύσκολο γιά τό συγγραφέα. Πολύ συχνά, όταν μεταφέρουμε θεατρικά έργα στην οθόνη, τά καταστρέφουμε.

Α.Χ. Αὐτό τό λάθος συμβαίνει πολύ συχνά. Τό άποτέλεσμα είναι πώς ή ταινία διαρκεί όσο τό θεατρικό έργο σύν μερικές ακόμα μοιμπίνες πού δέν έχουν κανένα ενδιαφέρον καί προστίθενται χωρίς ουσιαστικό λόγο. Γι' αὐτό καί όταν γυρίζα τό Τηλεφωνήσατε Ασφάλεια Άμέσων Δράσεως δέ βγήμα άπό τό ντεκόρ παρά γιά ελάχιστο χρονικό διάστημα, δυό ή τρεῖς φορές μόνο, όταν γιά παράδειγμα ο έπιθεωρητής έπρεπε νά εξακριβώσει κάτι. Ζήτησα μάλιστα ένα πραγματικό πάτωμα ώστε ν' ακούγονται τά δήματα... Μέ λίγα λόγια, ύπογράμμισα τή θεατρική πλευρά του έργου.

Φ.Τ. Γι' αὐτό φροντίσατε μέ τόση αίσθηση θεαλομίου τίς ήχητικές μπάντες των ταινιών *Ή Ήρα καί τό Παρόνι* καί *Θηλειά*.

Α.Χ. Άκριβώς.

Φ.Τ. Γι' αὐτό επίσης δείξατε τή δική άπλώς μέ μιά σειρά γκρό πλάν τής Γκρέις Κέλυ πάνω σ' ένα ουδέτερο φόντο μέ χρωματιστά φώτα νά περιστρέφονται πίσω της, αντί νά φτιάξετε τό ντεκόρ μιάς αίθουσας δικαστηρίου...

Φ.Τ. Μ' αὐτό τόν τρόπο ή σκηνή γινόταν περισσότερο οικεία χωρίς νά χαλάει ή συγκινησιακή ενότητα. Άν έδειχνα μιά αίθουσα δικαστηρίου, τό κοινό θά άνακαθόταν άναπαυτικά στίς πολυθρόνες λέγοντας: «Τώρα αρχίζει μιά δεύτερη ταινία».

Όσον άφορά τό χρώμα, έγινε μιά ενδιαφέρουσα αναζήτηση πάνω στην ένδυμασία τής Γκρέις Κέλυ. Τήν έντυσα μέ έντονα καί χαρούμενα χρώματα στην αρχή τής ταινίας καί μέ πιο σκούρα χρώματα όσο ή πλοκή γινόταν πιό «σκοτεινή».

Φ.Τ. Πρίν άφήσουμε τό *Τηλεφωνήσατε Ασφάλεια Άμέσων Δράσεως*, τό όποιο θεωρήσαμε ως δευτερεύουσα ταινία, θά ήθελα νά σάς πώ πώς είναι άπό εκείνες τίς ταινίες πού πάντοτε ξαναβλέπω μέ τήν ίδια μεγάλη εύχαρίστηση κάθε φορά. Είναι προφανώς μιά ταινία διαλόγων. Όστόσο, είναι τόση ή τελειότητα του ντεκουπάζ, του ρυθμού, τής διεύθυνσης των πέντε ήθοποιών πού ακούμε μέ θρησκευτική προσήλωση κάθε φράση. Πιστεύω σ' άλήθεια πώς είναι παρά πολύ δύσκολο ν' ακούγεται καθαρά ένας διάλογος

χωρίς διακοπή. Κι εδώ άκόμα πετύχατε κάτι πού, ενώ μοιάζει εύκολο, στην πραγματικότητα είναι έξαιρετικά δύσκολο.

Α.Χ. Έκανα τή δουλειά μου και τίποτα περισσότερο. Χρησιμοποίησα κινηματογραφικά μέσα για ν' άφηγηθώ αυτή τήν ιστορία, τήν όποία πήραμε από ένα θεατρικό έργο. "Όλη ή δράση του *Τηλεφωνήσατε Ασφάλεια Άμέσων Δράσεως* διαδραματίζεται σ' ένα λίβινγκ ρούμ, αλλά αυτό δέν έχει καμιά σημασία. Θά γύριζα έξίσου εύχάριστα μιά ταινία μέσα σ' ένα τηλεφωνικό θάλαμο. Φανταστείτε ένα ζευγάρι έρωτευμένων μέσα σ' ένα τηλεφωνικό θάλαμο. Τά χέρια τους άγγίζονται, τά χείλη τους έώνονται και, έντελώς τυχαία, ή πίεση τών κορμών τους κατεβάζει τό άκουστικό. Τώρα, χωρίς τό ζευγάρι νά τό πάρει είδηση, ή τηλεφωνήτρια του κέντρου μπορεί νά παρακολουθήσει τήν τρυφερή συνομιλία τους. Τό δράμα προχώρησε ένα βήμα. Για τό κοινό, πού βλέπει εικόνες, είναι σάν νά του διαβάζουμε τίς πρώτες γραμμές ενός μυθιστοριόματος ή σάν νά του λέμε τήν υπόθεση ενός θεατρικού έργου. Μιά σκηνή λουπόν μέσα σ' ένα τηλεφωνικό θάλαμο άφήνει σ' έμάς, τούς κινηματογραφιστές, τήν ίδια έλευθερία πού ή λευκή σελίδα άφήνει στόν μυθιστοριογράφο.

Φ.Τ. Οί δύο πιό αγαπημένες μου ταινίες σας είναι τό *Νοτόριους* και ό *Σιωπηλός μάργυς*. Δέν μπόρεσα νά βρω τή νουβέλα του Κόρνελ Γούλριτς, στην όποία βασίστηκε τό σενάριο αυτής τής ταινίας.

Α.Χ. Θέμα τής ήταν ένας άνάτηρος πού μένει για πάντα άκίνητοποιημένος στό ίδιο δωμάτιο. Άν θυμάμαι καλά, μιά νοσοκόμα τόν φροντίζε αλλά όχι επί μονίμου βάσεως. Η νουβέλα άφηγγείται όλα όσα έβλεπε ό ήρωας από τό παράθυρο, πώς είχε ύποψίες για ένα φόνο και, προς τό τέλος, πώς ή άπειλή του δολοφόνου γινόταν πιό συγκεκριμένη. Άπ' ό,τι θυμάμαι, στό τέλος τής νουβέλας, ό δολοφόνος, πού κατάλαβε ότι τόν πήραν είδηση, προσπαθεί νά σκοτώσει τόν άνάτηρο από τήν άλλη μεριά τής αλληής, μ' ένα περιστροφικό. Ό ήρωας καταφέρνει νά τοποθετήσει πίσω άπ' τό παράθυρο μιά προτομή του Μπετόδεν, δίνοντας έτσι

τήν έντύπωση πώς ήταν ό ίδιος, κι έτσι ή σφαίρα βραιοει τόν Μπετόδεν.

Φ.Τ. Φαντάζομαι πώς στην άρχή σάς τράβηξε κυρίως ή τεχνική πλευρά, ή πρόκληση τής τέχνης. Ένα μένο τεράστιο ντεκόρ και όλη ή ταινία μέσ' από τά μάτια του ίδιου προσώπου...¹

Α.Χ. Άκριβώς. Ήταν μιά δυνατότητα νά κάνω μιά καθαρά κινηματογραφική ταινία. Έχετε τόν άκίνητοποιημένο άντρα πού κοιτάζει έξω άπ' τό παράθυρο. Είναι ένα πρώτο κομμάτι τής ταινίας. Τό δεύτερο κομμάτι μās δείχνει τί βλέπει και τό τρίτο δείχνει τήν αντίδραση του. "Όλ' αυτά έκπροσωπούν αυτό πού θεωρούμε ως τήν πιό καθαρή έκφραση τής κινηματογραφικής ιδέας.

Ξέρετε τί έγραψε ό Πουντόβιν πάνω σ' αυτό. Σ' ένα άπό τά βιβλία του πάνω στην τέχνη του μοντάζ, περιγράφει τό πείραμα πού έκανε ό δάσκαλός του, ό Λέφ Κουλέτσοφ: έδειχνε ένα γκρό πλάν του Ίβαν Μοζούκιν κι άμέσως μετά, τό πλάνό ενός νεκρού βρέφους. Πάνω στό πρόσωπο του Μοζούκιν φαίνεται ή συμπόνια. Άν τώρα βγάλετε τό πλάνο μέ τό νεκρό μωρό και τό άντικαταστήσει μέ τήν εικόνα ενός πιάτου φαγητού, στό ίδιο γκρό πλάν του Μοζούκιν θά διαβάσετε τήν πείνα. Μέ τόν ίδιο τρόπο παίρνομε ένα γκρό πλάν του Τζέημς Στούαρτ. Κοιτάζει έξω από τό παράθυρο και βλέπει λ.χ. νά κατεβάζουν στό δρόμο ένα σκυλάκι μέσα σ' ένα καλάθι. Ξαναγυρνάμε στόν Στούαρτ: χαμογελάει. Τώρα στή θέση του σκύλου δείξετε ένα μισόγυμνο κορίτσι νά κάνει γυμναστική. Βάζομε τό ίδιο γκρό πλάν μέ τόν Τζέημς Στούαρτ νά χαμογελάει κι έσεις σκέφτεστε: "Τόν πορνόγερο!"

1. Ένας φωτορεπόρτερ (Τζέημς Στούαρτ) περνάει τίς ώρες του στό σπίτι του μέ τό πόδι του στό γύψο. Μήν έχοντας τί νά κάνει, παρακολουθεί όσα κάνουν οι γείτονές του στις άπέναντι πολυκατοικίες. Σύντομα πειθεται πώς κάποιος σκότωσε τή γυναίκα του και μοιράζεται τίς ύποψίες του μέ τή φίλη του (Γκρέις Κέλυ) και μ' ένα φίλο του ντετέκτιβ (Ουέντελ Κόρεϋ). Στη συνέχεια τά γεγονότα τόν δικαιώνουν και στό τέλος, ό δολοφόνος (Ρέιμοντ Μπέρ) προσπαθεί νά πετάξει άπ' τό παράθυρό τόν ήρωά μας, πού γλιτώνει... σπάζοντας και τό άλλο του πόδι!



‘Από τό γέρισμα του Σιωπηλού μάρτυρα.

Φ.Τ. Έπειδή ό Τζέημς Στούαρτ είναι απλώς περιεργος...

Α.Χ. Άς τό πούμε ξεκάθαρα: είναι ήδονοβλεψίας. Θυμάμαι τί είχε πει ένα κριτικός πάνω σ’ αυτό. ‘Η δίσ Λεζέν έγραψε στον *London Observer* ότι ό *Σιωπηλός μάρτυς* ήταν μία «άπαίσια» ταινία έπειδή έδειχνε έναν τύπο νά παρακολουθεί διαρκώς από τό παράθυρο. Ποιό είναι τό άπαίσιο; Ναι, ό άνθρωπος αυτός ήταν ένας ήδονοβλεψίας. Σάμπως δέν είμαστε όλοι μας;

Φ.Τ. Καί βέβαια είμαστε όλοι ήδονοβλεψίες, έστω και μόνο όταν παρακολουθούμε μία αισθηματική ταινία. Άλλωστε, ό Τζέημς Στούαρτ θρίσκειται στή θέση ενός κινηματογραφικού θεατή.

Α.Χ. Βάζω στοιχίμα πώς έννιά στά δέκα άτομα δέ θά σταματήσουν νά κοιτάζουν άν πάρει τό μάτι τους στο άπέναντι παράθυρο μία γυναίκα νά γδύνεται πρίν πέσει για ύπνο ή κάποιον άντρα νά τακτοποιεί τό δωμάτιό του. Θά μπορούσαν νά πουν: «Έμένα δέ μου πέφτει λόγος», θά μπορούσαν νά κλείσουν τά παντζούρια τους, αλλά βέβαια δέν πρόκειται νά τό κάνουν... θά κάτσουν εκεί και θά κοιτάζουν.

Φ.Τ. Τό ένδιαφέρον σας λοιπόν στήν άρχή ήταν καθαρά τεχνικό, νομίζω όμως ότι, καθώς δουλεύατε τό σενάριο, άρχισατε νά δίνετε περισσότερη σημασία στήν υπόθεση. Τελικά, αυτό πού βλέπουμε στήν άλλη πλευρά της αύλης έγινε, λίγο πολύ συνειδητά, μία εικόνα του κόσμου, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Άπό τήν άλλη μεριά της αύλης βλέπετε κάθε λογής συμπεριφορά, ένα μικρό κατάλογο ανθρώπινων συμπεριφορών. Έπρεπε όπωσδήποτε νά τό κάνω αυτό, γιατί άλλιώς ή ταινία δέ θά είχε κανένα ένδιαφέρον. Όσα βλέπουμε πάνω στον τοίχο της αύλης είναι μερικές μικρές ιστορίες, είναι ό καθρέφτης ενός μικρόκοσμου, όπως είπατε.

Φ.Τ. Κι όλες αυτές οι ιστορίες έχουν κοινό σημείο τόν έρωτα. Τό πρόβλημα του Τζέημς Στούαρτ είναι ότι δέ θέλει νά παντρευτεί τήν Γκρέις Κέλυ και άπέναντι δέ βλέπει παρά πράγματα πού έχουν σχέση μέ τό πρόβλημα του έρωτα και του γάμου: υπάρχει ή γυναίκα πού είναι έντελώς μόνη, χωρίς σύζυγο ή έραστή, οι νιόπαντροι πού κάνουν έρωτα όλημερίς, ό έργενης μουσικός πού μεθοκοπάει, ή μικρή χορεύτρια πού όλοι τή φλερτάρουν, τό άτεκνο ζευγάρι πού διοχετεύει όλη του τή

στοργή σ' ένα σκυλάκι, και κυρίως τό παντρεμένο ζευγάρι που καθγαδίζει όλο και πιό θίαια μέχρι τή μυστηριώδη εξαφάνιση τής γυναίκας.

Α.Χ. Ή συμμετρία είναι ή ίδια μέ τό *Χέρι που σκοτώνει*. Από τή μιá μεριά τής αλληλίας, τό ζευγάρι Στούαρτ-Κέλυ, όπου εκείνος είναι μέ τό γύφο στό πόδι, ενώ εκείνη πηγαίνει όπου θέλει· στήν άλλη μεριά, ή γυναίκα είναι άρρωστη και ό σύζυγος κάνει τίς βόλτες του. Ένα πράγμα δέ μου άρεσε καθόλου στήν ταινία, ή μουσική επένδυση. Γνωρίζετε τόν Φράντζ Ουόξμαν;

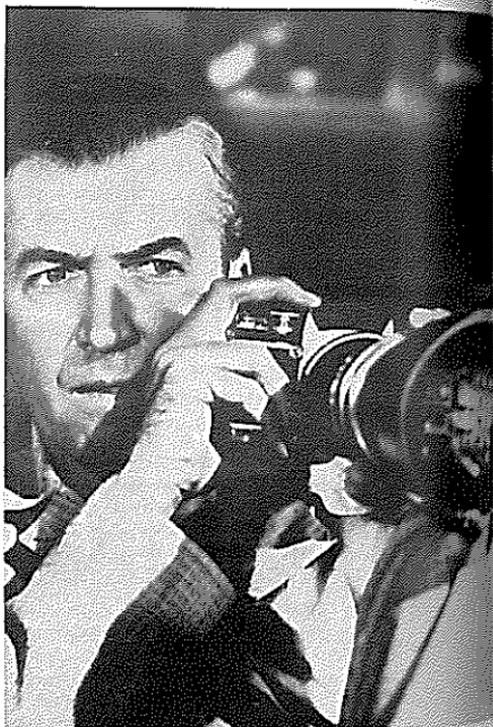
Φ.Τ. Έγραφε κάποτε τή μουσική τών ταινιών του Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ;

Α.Χ. Ναι, καθώς και τή μουσική για τή *Ρεβέκκα*. Ένας από τούς χαρακτήρες, όπως θά θυμάστε, είναι ό μουσικός που μεθοκοπάει. Ήθελα νά φαίνεται πως συνθέτει κάποιο τραγούδι, νά τόν ακούμε ενώ δουλεύει και σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας ν' ακούμε πώς προχωράει τό θέμα του μέχρι τήν τελευταία σκηνή, όπου θά τό ακούγαμε μέ πλήρη ένορχήστρωση από ένα δίσκο. Αυτό δέν έγινε. Θά 'πρεπε νά είχα διαλέξει ένα συνθέτη λαϊκών τραγουδιών. Απογοητεύτηκα πολύ.

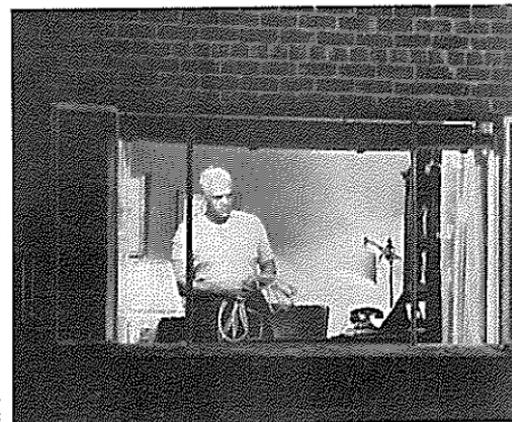
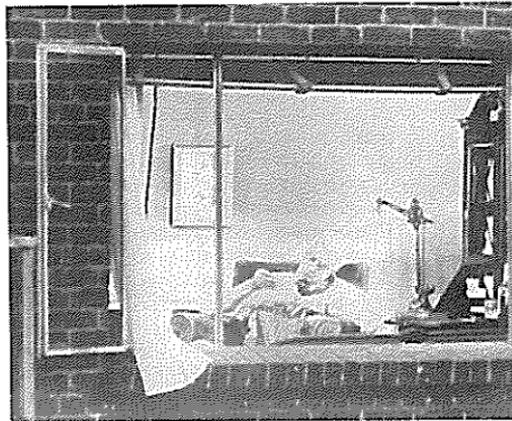
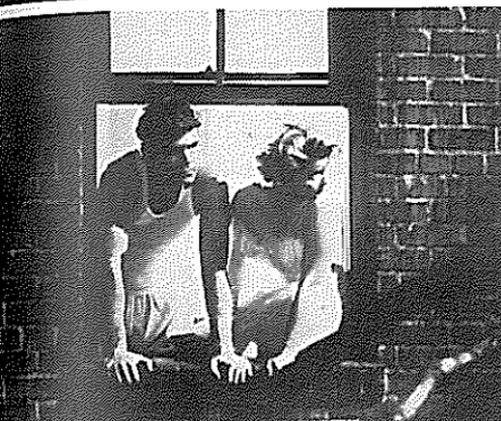
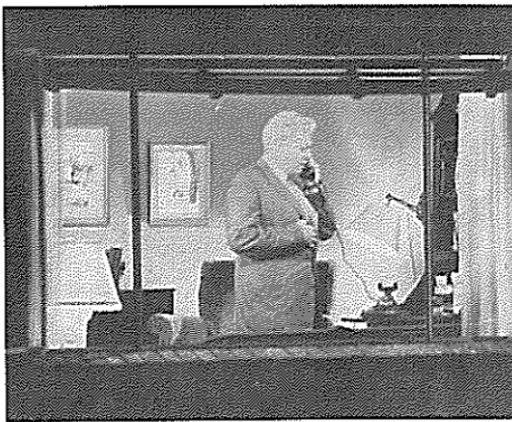
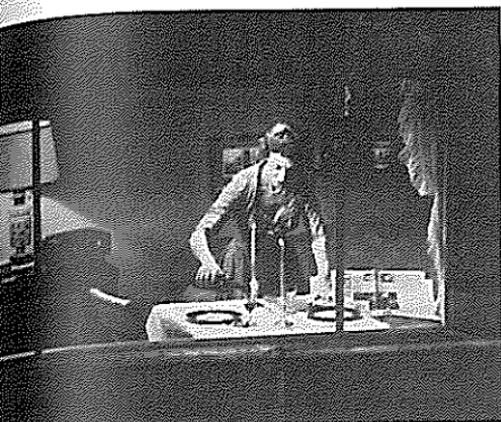
Φ.Τ. Ωστόσο, ένα σημαντικό μέρος τής άρχικής ιδέας υπάρχει μέσα στήν ταινία: ή γριά υπηρέτρια είν' έτοιμη ν' αυτοκτονήσει, αλλάζει όμως γνώμη μόλις ακούει τό τραγούδι που είναι πιά έτοιμο. Νομίζω μάλιστα πώς τήν ίδια ακριβώς στιγμή, πάντοτε χάρη στή μουσική, ό Τζέιμς Στούαρτ συνειδητοποιεί πώς είναι έρωτευμένος μέ τήν Γκρέις Κέλυ.

Μιά ακόμα δυνατή σκηνή είναι ή αντίδραση του άπεκνου ζευγαριου, όταν πεθαίνει τό σκυλάκι τους. Ή γυναίκα βάζει τίς φωνές, όλοι θγαίνουν στα παράθυρα, κι αυτή τούς λέει μέ λυγμούς: «Θά 'πρεπε ν' αγαπιόμαστε περισσότερο... γείτονες είμαστε», κτλ. Είναι μιá επίτηδες υπερβολική αντίδραση... Σάν νά πέθανε τό παιδί τους. Έτσι τό θέλατε φαντάζομαι;

Α.Χ. Φυσικά. Αυτό τό σκυλάκι είναι τό μοναδικό παιδί τους. Στο τέλος τής σκηνής βλέπουμε πώς όλοι έχουν βγει στα παράθυρα εκτός από τόν δολοφόνο, που καπνίζει στό σκοτάδι.



Ό Τζέιμς Στούαρτ στό *Σιωπηλό μάγιστρο*.



Στοιχός μάργος.

Φ.Τ. Αυτή είναι και η μόνη σκηνή της ταινίας που η σκηνοθεσία αλλάζει οπτική γωνία. Ή κάμερα εγκαταλείπει το διαμέρισμα του Τζέιμς Στούαρτ και εγκαθίσταται στην αυλή, που τη βλέπουμε πιά από πολλές γωνίες. Ή σκηνή γίνεται καθαρά αντιικιμενική.

Α.Χ. Πολύ σωστά, μόνο σ' αυτή τη σκηνή.

Φ.Τ. Μέ την ευκαιρία, σκέφτομαι κάτι που προφανώς αποτελεί κανόνα στη δουλειά σας. Δέ δείχνετε το σύνολο ενός νεκρό παρά μόνο στην πιο δραματική στιγμή μιας σκηνής. Στην *Υπόθεση Παραντάν*, όταν ο Γκρέγκορ Πέκ αποχωρεί ταπεινωμένος, τον βλέπουμε να φεύγει από πολύ μακριά και, για πρώτη φορά, βλέπουμε ολόκληρο το δικαστήριο - ενώ βρισκόμασταν μέσα στο δικαστήριο για πενήντα ολόκληρα λεπτά. Στόν *Σιωπηλό μάρτυρα* δείξατε ολόκληρη την αυλή, μόνον όταν η γυναίκα βάζει τις φωνές, μετά το θάνατο του σκύλου της, και οι γείτονες βγαίνουν στα παράθυρα να δουν τί συνέβη.

Α.Χ. Άκριβως. Το μέγεθος της εικόνας εξαρτάται από το δράμα και όχι μόνο και μόνο για να δείξουμε το νεκρό. Τίς προάλλες γύριζα ένα έργο μιάς ώρας για την τηλεόραση. Είχαμε κάποιον που έμπαινε στο αστυνομικό τμήμα για να παραδοθεί. Στην αρχή της σκηνής πήρα αυτό τον άνθρωπο από αρκετά κοντά. Τόν δείχνω να μπαίνει και την πόρτα να κλείνει πίσω του. Προχωράει προς ένα γραφείο - δέ δείχνω ακόμα όλο το νεκρό. Μου είπαν λοιπόν: «Δέ θα δείξετε όλο το σκηνικό ώστε οι τηλεθεατές να καταλάβουν ότι βρισκόμαστε σ' ένα αστυνομικό τμήμα;» Τους άπαντησα: «Γιατί; Βλέπουμε τον ενωμοτάρχη με τα τρία γαλόνια του σέ άμόρσα μέσα στην εικόνα. Αυτό άρκει για να καταλάβει κανείς πώς είμαστε σ' ένα αστυνομικό τμήμα. Τό γενικό πλάνο θά μās χρειαστεί για μιά δραματική στιγμή, γιατί νά τό χαραμίσουμε;»

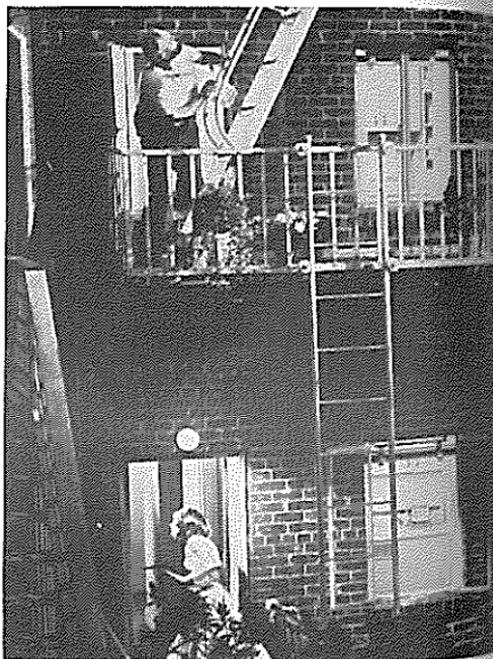
Φ.Τ. Πολύ ενδιαφέρουσα ιδέα: νά μή γίνεται κατάχρηση, νά «άποθηκεύουμε» τίς εικόνες. Ένα άκόμα σημείο: στό τέλος του *Σιωπηλού μάρτυρα*, όταν ό δολοφόνος μπαίνει στό δωμάτιο, λείι στόν Τζέιμς Στούαρτ: «Τί θέλετε από μένα;»

Ό Τζέιμς Στούαρτ δέ βρίσκει τίποτα νά του άπαντήσει γιατί ό,τι έκανε τό έκανε χωρίς κανένα άλλο λόγο εκτός από την περιέργεια.

Α.Χ. Σωστά, και γι' αυτό τ' άξίζει όσα τραβάει!

Φ.Τ. Θά άμυνθει όμως, τυφλώνοντας τόν δολοφόνο με τά φλάς του.

Α.Χ. Αυτά τά φλάς μās θυμίζουν τόν *Μυστικό πράκτορα*. Έκει είχαμε τήν Έλβετία με τίς σοκολάτες, τίς Άλπεις και τίς λίμνες της. Έδώ έχουμε ένα φωτογράφο που χρησιμοποιεί τήν κάμερά του για νά παρακολουθεί τήν αυλή και πού, όταν χρειάζεται νά υπερασπίσει τόν εαυτό του, χρησιμοποιεί πάλι τόν επαγγελματικό έξοπλισμό του, τά φλάς. Είναι κανόνας μου νά χρησιμοποιού όλα τά στοιχεία πού συνδέονται μ' ένα χαρακτήρα ή με μιά τοποθεσία. Θά ένωθα άμελής και τεμπέλης άν δέν έκμεταλλευόμουν στό μάξιμουμ αυτά τά στοιχεία.



Σιωπηλός μάρτυρας: Γκρέις Κέλυ, Ρέιμοντ Μπέρο.



Σιωπηλός μάρτυς: Τζέιμς Στούαρτ, Θέλιμα Ρίτσερ.

Φ.Τ. 'Απ' αυτή την άποψη, ή εισαγωγή της ταινίας είναι αληθινά αξιοσημείωτη. 'Αρχίζετε με τό ιδρωμένο πρόσωπο του Τζέιμς Στούαρτ. Προχωράτε στο πόδι του και μετά στο τραπέζι, όπου βλέπουμε τη σπασμένη φωτογραφική μηχανή κι ένα σωρό περιοδικά. Ύπειτα βλέπουμε τόν τοίχο με τίς φωτογραφίες από αγωνιστικά αυτοκίνητα τη στιγμή που ξεφεύγουν απ' τό δρόμο και τσακίζονται. Μέσ' απ' αυτή και μόνο την κίνηση της κάμερας μάθαμε πού είμαστε, ποιός είναι ό κύριος χαρακτήρας, τί δουλειά κάνει, ακόμα και πώς έπαθε τό άτύχημα.

Α.Χ. Αυτό πολύ άπλά σημαίνει νά χρησιμοποιείς κινηματογραφικά μέσα γιά ν' αφηγηθείς μιά ιστορία. Είναι πολύ πύο ενδιαφέρον άπό τό νά βάζαμε κάποιον νά ρωτά τόν Τζέιμς Στούαρτ: «Πώς έσπασες τό πόδι σου;» - «Καθώς φωτογράφιζα έναν άγώνα αυτοκινήτων, ή ρόδα ενός αυτοκινήτου έφυγε κι έπεσε πάνω στό πόδι μου». Πιστεύω ότι ένα άπό τά κυριότε-

ρα σφάλματα του σεναριογράφου είναι όταν μπροστά σέ μιά δυσκολία λέει: «Μπορούμε νά τήν καλύψουμε με ένα διάλογο». 'Ο διάλογος θά έπρεπε νά είναι άπλώς ένας ήχος μεταξύ άλλων, ένας ήχος πού θγαίνει άπό τά στόματα ανθρώπων τών όποιών οι πράξεις και τά βλέμματα τους κινούν τήν ιστορία.

Φ.Τ. Κάτι ακόμα πού παρατήρησα είναι ό τρόπος με τόν όποιο στήνεται μιά έρωτική σκηνή. 'Εδώ ό Τζέιμς Στούαρτ είναι όλο-μόναχος, όταν ξαφνικά τό πρόσωπο της Γκρέις Κέλυ μπαίνει στό κάδρο και φιλιούνται. Γιατί τό κάνετε μ' αυτό τόν τρόπο;

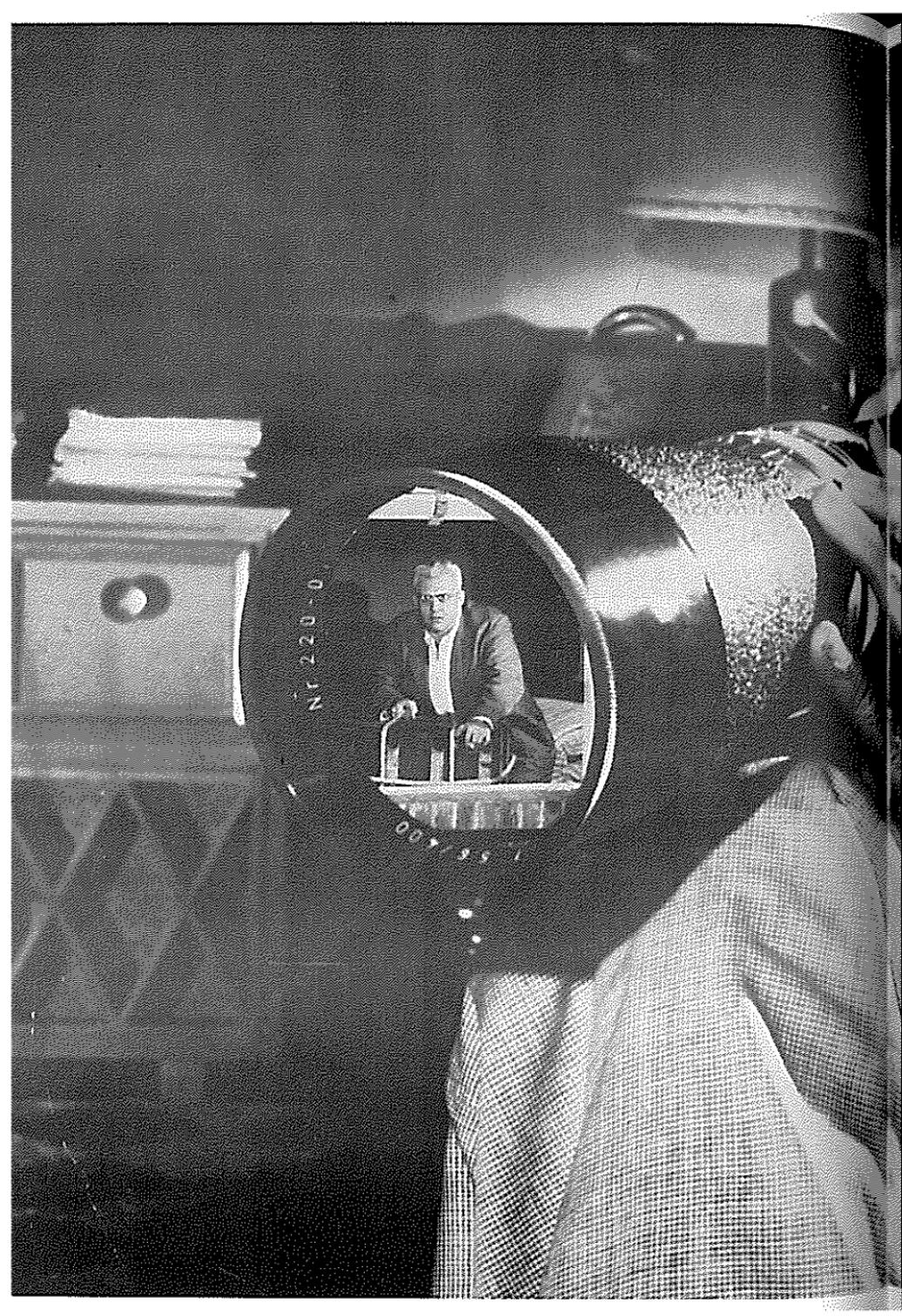
Α.Χ. Γιατί ήθελα νά φτάσω κατευθείαν στό κύριο σημείο χωρίς νά χάσω χρόνο. 'Εδώ έχουμε τό φιλί-έκπληξη. Κάπου άλλου θά μπορούσαμε νά είχαμε τό φιλί-σα-σπένς, και θά ήταν έντελώς διαφορετικά.

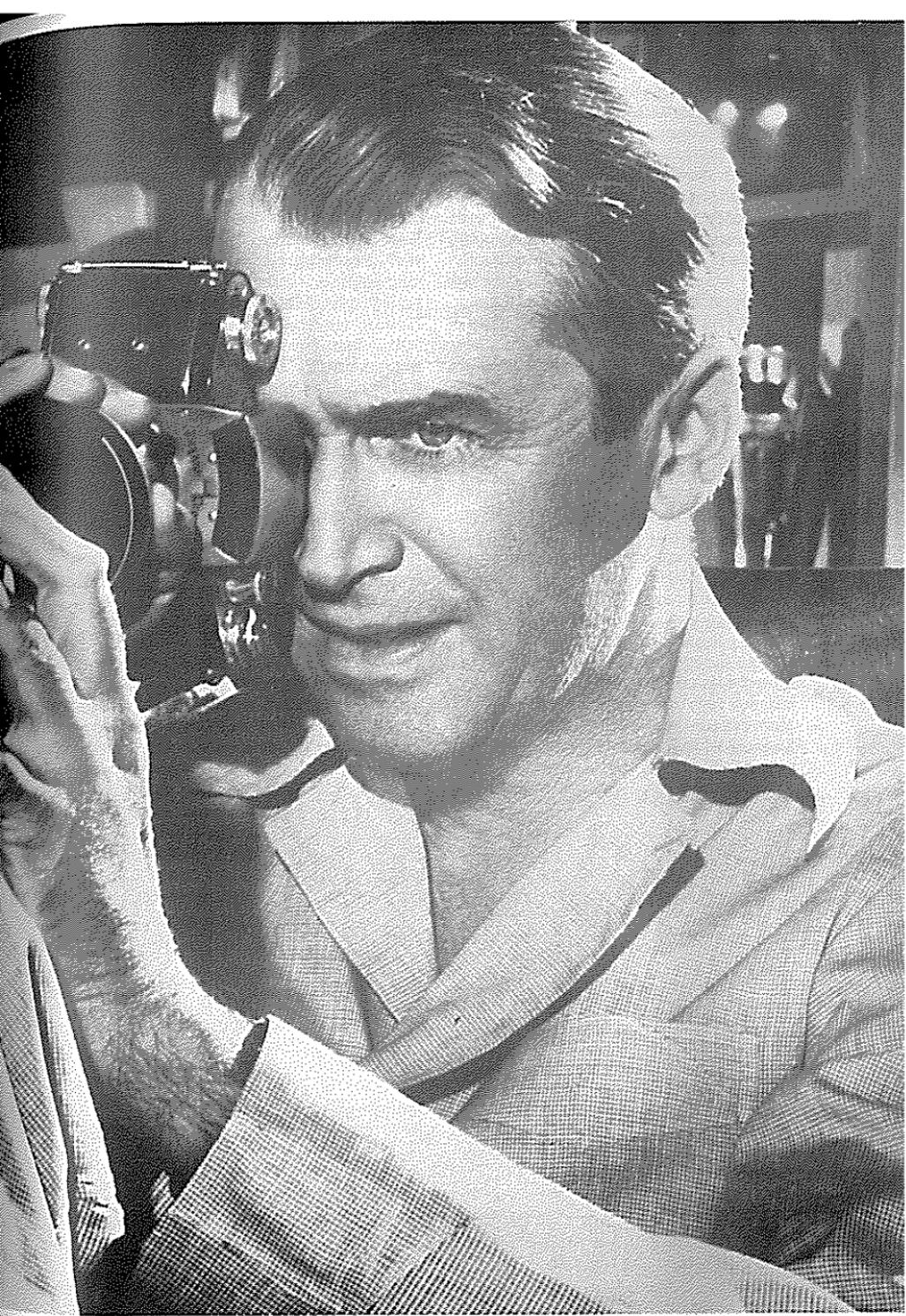
Φ.Τ. Στόν *Σιωπηλό μάρτυρα* και στό *Κυνήγι του κλέφτη* τό φιλί είναι μιά λήψη «καρέ καρέ». 'Οχι τό ίδιο τό φιλί αλλά ή προσέγγιση τών προσώπων, πού γίνεται «σπασμωδικά». Θά 'λεγες κανείς πώς τό πλάνο είναι διπλοτυπωμένο στό μοντάζ.

Α.Χ. 'Οχι, δέν τό διπλοτύπωσα. Αυτοί οι κραδασμοί γίνονται κουνώντας τήν κάμερα με τό χέρι ή πηγαίνοντας τή Ντόλυ μπρός-πίσω. Μιά σκηνή πού σκόπευα νά γυρίσω στό *Πουλιά* - αλλά δέν τή γύρισα - ήταν μιά έρωτική σκηνή στήν όποία τά δύο κεφάλια θά πλησίαζαν άργά άργά τό ένα τ' άλλο. 'Ηθελα νά δοκιμάσω ένα πολύ γρήγορο πέραςμα άπό τό ένα πρόσωπο στό άλλο «μαστιγώνοντας» τήν κάμερα. Θά τί «μαστιγώνα» άπό τό ένα κεφάλι στό άλλο και καθώς τά δύο κεφάλια θά πλησίαζαν όλο και πύο πολύ, τό «μαστιγωμα» θά σταματούσε και θά γινόταν ένας άνάλαφρος κραδασμός. Θά τό δοκιμάσω καμιά φορά!

Φ.Τ. 'Ο *Σιωπηλός μάρτυς* είναι ίσως, μαζί με τό *Νοτόριοις*, τό καλύτερο σενάριό σας άπό κάθε άποψη: δομή, συνέχεια έμπνευσης, πλούτος λεπτομερειών, κτλ...

Α.Χ. Είχα μεγάλο ένθουσιασμό έκείνη τήν εποχή, οι μπαταρίες μου ήταν καλά φορτισμένες. 'Ο Τζών Μάικλ Χέιζ ήταν συγ-





γραφείας ραδιοφωνικών εκπομπών και ασχολήθηκε αποκλειστικά με τους διαλόγους. Είχα δυσκολίες με τό φόνο και γι' αυτό κατέφυγα σέ δυό πραγματικά περιστατικά, τήν υπόθεση Πάτρι Μάον και τήν υπόθεση Κρίπεν. Στήν πρώτη, ό Πάτρι Μάον σκότωσε μιά κοπέλα μέσα σ' ένα μπανγκαλόου στά νότια παράλια τής 'Αγγλίας. Έκοψε τό πτώμα κομματάκια και τό πέταξε, κομμάτι κομμάτι, άπ' τό παράθυρο ενός τρένου. Δέν ήξερε όμως τί νά κάνει μέ τό κεφάλι. 'Από 'δω πήρα γιά τόν *Σιωπηλό μάρτυρα* τήν ιδέα πού ψάχνουν τό κεφάλι τού θύματος. 'Ο Πάτρι Μάον έριξε τό κεφάλι στό τζάκι κι άναψε φωτιά. Τότε συνέβη κάτι πού μοιάζει έξωπραγματικό, αλλά ήταν πέρα γιά πέρα άληθινό: τή στιγμή πού άναβε τή φωτιά, ξεσπασε μιά θύελλα - όπως συμβαίνει στά θεατρικά έργα. Έξω άστράφτει και βροντά, μέσα στό τζάκι τό κεφάλι καίγεται. Καί ξαφνικά, πιθανότατα έξαιτίας τής θερμότητας, τά μάτια τού κεφαλιού άνοιξαν κι ήταν σάν νά κοιτούσαν τόν δολοφόνο! 'Ο Πάτρι Μάον τρέχει άλλόφων και σούρλιάζοντας στήν παραλία, μέσα στή θύελλα. "Όταν μετά άπό πολλές ώρες ξαναγύρισε, ή φωτιά είχε εξαφανίσει τό κεφάλι.

Μερικά χρόνια άργότερα, ένας άπό τούς τέσσερις μεγαλύτερους επιθεωρητές τής Σκότλαντ Γιάρντ μου διηγήθηκε τή συνέχεια. Τού είχαν άναθέσει τήν υπόθεση, και τό πρόβλημά του ήταν νά βρει τό περίφημο πιά κεφάλι. Ξέρουμε πώς δέν μπορούσε νά τό βρει. Έβρισκε ίχνη, κάποιες ένδειξεις, δχι όμως και τό κεφάλι. "Ήξερε πώς ό Πάτρι Μάον τό έκαψε, αλλά ήθελε νά βρει κάποια ένδειξη σχετικά μέ τήν ώρα και τή διάρκειά τής άποτέφρωσης. Πήγε λοιπόν στόν χασάπη, άγόρασε μιά μοσχαροκεφαλή και τήν έκαψε στό ίδιο ακριβώς μέρος. Βλέπετε, σ' όλες αυτές τές περιπτώσεις άκρωτηριασμού, τό μεγάλο πρόβλημα γιά τήν άστυνομία είναι νά βρει τό κεφάλι.

"Άς πάμε τώρα στήν υπόθεση Κρίπεν. 'Ο δόκτορ Κρίπεν, πού έμενε στό Λονδίνο, δολοφόνησε τή γυναίκα του και τήν έκοψε κομμάτια. "Όταν άργότερα ή άπουσία τής έγινε άντιληπτή, ό δολοφόνος είπε, όπως συνηθίζεται: «'Η γυναίκα μου λείπει ταξίδι». Έλα όμως πού ό δόκτορ

Κρίπεν έκανε ένα σοβαρό λάθος: ή γραμματέας του φορούσε μερικά άπ' τά κομμάτια τής γυναίκα του και ή γειτονιά άρχισε νά κουτσομπολεύει. 'Η Σκότλαντ Γιάρντ ένδιαφέρθηκε γιά τήν υπόθεση και ό επιθεωρητής Ντιού άνέκρινε τόν δόκτορα Κρίπεν. Έκείνος είχε έντελώς λογικά και άληθοφανή επιχειρήματα γιά τήν εξαφάνιση τής γυναίκας του: είπε πώς τόν έγκατέλειψε γιά νά ζήσει στήν Καλιφόρνια. 'Ο επιθεωρητής Ντιού ήταν έτοιμος νά έγκαταλείψει τήν υπόθεση. "Όταν όμως ξαναπήγε στό σπίτι γιά μερικές τελευταίες διατυπώσεις, ό δόκτορ Κρίπεν και ή γραμματέας του έλειπαν. Έτσι αποφάσισε νά τούς έπικηρύξει και νά συνεχίσει τίς έρευνες. Εκείνη τήν εποχή είχαν άρχίσει νά χρησιμοποιούν άσύρματους στό πλοία.

Βρισκόμαστε τώρα στό υπερωκεάνιο *Μονρόζ*, πού πάει άπό τήν 'Αμβέρσα στό Μόντρεαλ, και σάς παρακαλώ ν' αλλάξετε όπτική γωνία γιά νά σάς δώσω τήν έκδοχή τού καπετάνιου.

'Ο καπετάνιος λοιπόν παρατήρησε πώς πάνω στό πλοίο ταξίδευε κάποιος κύριος Ρόμπινσον μέ τό νεαρό γιό του. Παρατήρησε επίσης τή μεγάλη τρυφερότητα τού πατέρα πρós τό γιό. Καί καθώς όλα τά παρατηρούσε και δέν τού ξεφύεγε τίποτα - θά 'πρεπε νά τόν είχα βάλει στόν *Σιωπηλό μάρτυρα!* -, πρόσεξε πώς τό καπέλο τού νεαρού Ρόμπινσον, πού είχε άγοραστεί άπό τήν 'Αμβέρσα, ήταν παραγεμισμένο μέ χαρτιά γιά νά στέκεται καλά στό κεφάλι του. Πρόσεξε ακόμα πώς μιά παραμύθια συγκρατούσε τό παντελόνι του. Σύμφωνα μέ τήν περιγραφή τής επικήρυξης, ό δόκτορ Κρίπεν φορούσε μασέλες και είχε ένα σημάδι στή μύτη του άπό τά γυαλιά του, πού είχαν χρυσό σκελετό. 'Ο καπετάνιος παρατήρησε αυτό τό σημάδι στή μύτη τού κυρίου Ρόμπινσον. "Έτσι τό βράδυ τόν κάλεσε στό τραπέζι του και τού διηγήθηκε ένα σωρό άστείες ίστορίες γιά νά τόν κάνει νά σκάσει στα γέλια και νά φανεί άν τά δόντια του ήταν άληθινά ή ψεύτικα. "Έ, ήταν ψεύτικα! Μιά και δυό λοιπόν, στέλνει ένα μήνυμα μέ τόν άσύρμα στό ότι τό ζευγάρι πού καταγγέλλεται πρέπει νά είναι στό πλοίο του, και βγαίνει γιά μιά βόλτα στό κατάστρωμα. Τή στιγμή πού τό μήνυμα μεταδιδόταν, ό κύ-

ριος Ρόμπινσον έτυχε νά περνάει μπροστά από τό θάλαμο του άσύρματου και ακούγοντας τό χαρακτηριστικό ήχο, λέει στόν καπετάνιο: «Τί θαυμάσια εφεύρεση ό άσύρματος!»

Μόλις παίρνει τό μήνυμα, ό επιθεωρητής Ντιού επιδιβάξεται σ' ένα ταχύπλοο της Κανάντιαν Πασίφικ, φτάνει στόν ποταμό Λώρενς, σ' ένα σημείο πού λέγεται Φάδερς Πόιντ, ανεβαίνει στό *Μονρόζ* και λέει στόν κύριο Ρόμπινσον: «Καλημέρα σας δόκτορ Κρίπεν!»

Ό δόκτορ Κρίπεν καταδικάστηκε σέ θάνατο δι' άπαγχονισμού. Ή κοπέλα άφέθηκε έλεύθερη.

Φ.Τ. Ωστε λοιπόν ή ιδέα των κοσμημάτων σ' άνέπνευσε εκείνη τή σκηνή μέ τήν Γκρέις Κέλυ;

Α.Χ. Ναι, τή σκηνή μέ τή βέρα. Ήν ή γυναίκα είχε φύγει ταξίδι, θά είχε πάρει μαζί της και τή βέρα της...

Φ.Τ. Κάτι πού θρίσκω έξαιρετικό στήν ταινία είναι ό εμπλουτισμός αυτής της ιδέας. Ή Γκρέις Κέλυ θέλει νά παντρευτεί τόν Τζέιμς Στούαρτ. Έκεινος δέ θέλει. Έκείνη μπαίνει στό διαμέρισμα του δολοφόνου για νά βρει κάποιον ένοχο-

ποιητικό στοιχείο και θρίσκει τή βέρα της γυναίκας του. Περνά τή βέρα στό δάκτυλό της και φέρνει τό χέρι της στήν πλάτη ώστε νά μπορέσει ό Τζέιμς Στούαρτ νά δει τή βέρα μέ τά κιάλια του. Για τήν Γκρέις Κέλυ είναι σάν μιá διπλή νίκη: φέρνει σέ πέρας τήν έρευνά της και αίσθάνεται βέβαιη πώς θά τόν καταφέρει νά τήν παντρευτεί. Έχει κιάλας «περασμένη τή βέρα»!

Α.Χ. Άκριβώς. Αυτή είναι ή ειρωνεία της κατάστασης.

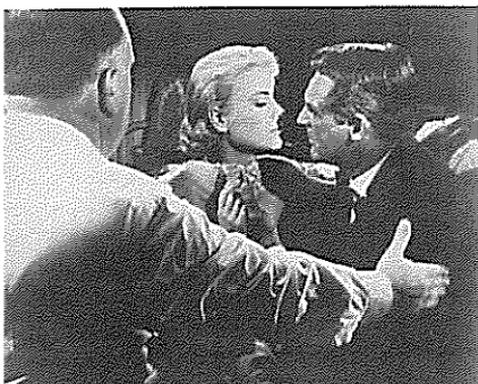
Φ.Τ. Όταν πρωτοείδα τόν *Σιωπηλό μάγντρα*, ήμουν δημοσιογράφος και έγραψα πώς ή ταινία ήταν πολύ μαύρη, πολύ άπαισιόδοξη, σχεδόν μοχθηρή. Τώρα πιά δέ μου φαίνεται καθόλου μοχθηρή, βλέπω μάλιστα πώς τή διακρίνει κάποια καλοσύνη. Ό Τζέιμς Στούαρτ βλέπει από τό παράθυρό του τίς άδυναμίες των ανθρώπων· δέ βλέπει φρικαλεότητες. Τί νομίζετε;

Α.Χ. Έτσι είναι.

Φ.Τ. Τό κνημί του κλέφτη σ' έδωσε για πρώτη φορά τήν ευκαιρία νά γυρίσετε όλα τά έξωτερικά μι'ς ταινίας στή Γαλλία. Τί σκέφτεστε γι' αυτή τήν ταινία;

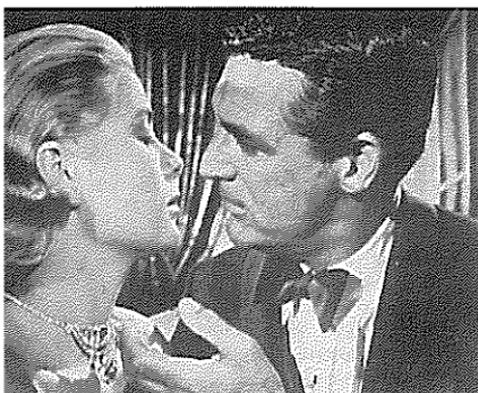
Άπό τό γύρισμα του *Σιωπηλού μάγντρα*.





A.X. Ήταν μιά αρκετά έλαφριά ιστορία.

Φ.Τ. Κάτι σάν τόν 'Αρσέν Λουπέν... 'Ο Τζών Ρόμπι (Κάρυ Γκράντ) ή «Γάτος», είναι ένας άμερικανός πρώην τζέντλιμαν-λωποδύτης, πού έχει άποσυρθεί στην Κυανή 'Ακτή. Μιά σειρά από ληστείες σέ δίλες καί κλοπές κοσμημάτων μέ τή δική του σφραγίδα τόν καθιστούν ύποπτο. Γιά νά διώξει τίς ύποψίες καί νά ζήσει μιά ειρηνική ζωή, κάνει τή δική του έρευνα, άποκαλύπτει τόν ψεύτικο «Γάτο», πού είναι μιά «Γάτα» (Μπριζίτ 'Ωμπέρ), καί βρίσκει στό δρόμο του τόν ξερτα (Γκρέις Κέλυ).



A.X. 'Η ιστορία δέν ήταν σοδαρή. Τό μόνο πού μπορώ νά πώ γι' αυτή τήν ταινία είναι ότι προσπάθησα ν' απαλλαγώ άπό τό τεκνικόλορ μπλέ τ' ουρανού στίς νυχτερινές σιηνές. Δέ μου άρέσει καθόλου αυτό τό μπλέ-ρουαγιαλά. Χρησιμοποίησα λοιπόν ένα πράσινο φίλτρο, αλλά δέν ήταν αυτό άκριβώς πού έπρεπε γιά νά πετύχω τό σκούρο γκρι-μπλέ τής πραγματικής νύχτας.

Φ.Τ. Μιά ιδιαιτερότητα αυτού του σεναρίου, πού όπως πολλά άλλα στηρίζεται σέ μιά «άνταλλαγή» ένοχής, ήταν πώς ό κακός είναι γυναίκα.



A.X. 'Η Μπριζίτ 'Ωμπέρ έπαιξε αυτό τό ρόλο. Μου έδειξαν τήν ταινία *Sous le ciel de Paris* (Κάτω άπ' τόν ουρανό του Παρισιού) του Ζυλιέν Ντυβιδιέ, όπου έπαιζε μιά νεαρή επαρχιώτισσα πού έρχεται στην πόλη. Τή διάλεξα επειδή ή ήρωίδα πού θά ενσάρκωνε έπρεπε νά έχει γυμνασμένο κορμί γιά νά σκαρφλώνει στούς τοίχους τών οπιτών. Δέν ήξερα καθόλου πώς ή Μπριζίτ 'Ωμπέρ άσχολεύεται, εκτός άπό τήν ήθοποιία, καί μέ τήν άκροδασία. Ήταν μιά ευτυχής σύμπτωση.

Φ.Τ. Κυρίως μέσ' άπ' αυτή τήν ταινία οι δημοσιογράφοι άρχισαν νά ενδιαφέρονται γιά τό πώς διέλετε τήν ήρωίδα στόν κινηματογράφο. Δηλώσατε πολλές φορές πώς ή Γκρέις Κέλυ σάς ενδιέφερε επειδή έχει ένα «έμμεσο» σέξ άπίλ, έτσι δέν είναι;

Τό κινήμα του κλέφτη.

A.X. 'Όταν άσχολούμαι στόν κινηματογράφο μέ τό σέξ, δέν ξεχνώ πώς ακόμα κι

έδω τό σασπένς είναι πάνω άπ' όλα. "Αν τό σέξ είναι πολύ φανερό, πολύ άμεσο, τό σασπένς χάνεται. Γιατί διαλέγω πάντα ξανθιές και έξεζητημένες ήθοποιούς; Ψάχνω για γυναίκες του καλού κόσμου, αληθινές κυρίες πού τό κρεβάτι γίνονται πούτανες. "Η καμμένη ή Μαίριλιν Μονρόε είχε τό σέξ γραμμένο σ' όλο της τό πρόσωπο. Τό ίδιο και ή Μπριζίτ Μπαρντό. Δέν τό βρίζω καθόλου λεπτό...

Φ.Τ. Προσπαθείτε δηλαδή κυρίως νά συντηρείτε αυτό τό παράδοξο: πολλή σεμνοτυφία στήν επιφάνεια και πολύ ταμπερζαμένο στό βάθος.

Α.Χ. "Ακριδώς. Πιστεύω πώς οι ένδιαφέρουσες γυναίκες από σεξουαλικής άπόψως είναι οι άγγλίδες. Πιστεύω πώς οι άγγλίδες, οι σουηδέζες, οι γερμανίδες του Βορρά και οι σκανδιναβές είναι πιο ένδιαφέρουσες από τίς λατινές, τίς ιταλίδες και τίς γαλλίδες. Τό σέξ δέν πρέπει νά τό διατυμπανίζει κανείς. Μιά νεαρή άγγλίδα, μ' αυτό τό ύφος της δασκάλας πού έχων όλες, είναι ίκανή νά μπει μαζί σας σ' ένα ταξί και, χωρίς νά τό περμίνετε, νά σάς κατεβάσει τό φερμουάρ του πατελονιού σας.

Φ.Τ. Καταλαβαίνω πολύ καλά τήν άποψη σας, αλλά δέ νομίζω πώς ή πλειοψηφία συμφωνεί μέ τό γούστο σας. Μου φαίνεται πώς τό άνδρικό κοινό προτιμά τίς ιδιαίτερα αισθησιακές γυναίκες. "Απόδειξη οι γυναίκες πού έγιναν δεντέτες του κινηματογράφου, έστω κι άν οι περισσότερες ταινίες τους ήταν κακές, όπως ή Τζέιν Ράσελ, ή Μαίριλιν Μονρόε, ή Σοφία Λόρεν, ή Μπριζίτ Μπαρντό. Νομίζω λοιπόν πώς ή μεγάλη μάζα του κοινού προτιμά τό φανερό σέξ όπλι, αυτό πού όπως λέτε «είναι γραμμένο στό πρόσωπο».

Α.Χ. Δέν αποκλείεται, όπως είπατε όμως αυτές οι ήθοποιοί δέν μπορούν νά γυρίσουν παρά κακές ταινίες. Γιατί; Διότι μ' αυτές δέν μπορεί νά υπάρξει έκπληξη — άρα δέν μπορούν νά γυριστούν καλές σκηνές. Μ' αυτές δέν υπάρχει ή αισθηση της *ανακάλυψης* του σέξ. Κοιτάξτε τήν άρχή στό *Κυνήγι του κλέφτη*: φωτογράφησα τήν Γκρέις Κέλυ άτάραχη, ψυχρή

τήν περισσότερη ώρα τή δείχνω σέ προφιλ, μέ κλασικό ύφος, πολύ όμορφη και πολύ άπόμακρη. "Όταν όμως περπατά στους διαδρόμους του ξενοδοχείου και ό Κάρυ Γκράντ τή συνοδεύει μέχρι τήν πόρτα του δωματίου της, τί κάνει; Τού δίνει άμέσως τά χείλη της.

Φ.Τ. Πολύ σωστά, είναι τό μόνο πού δέν περιμέναμε. Νομίζω όμως πώς αυτή ή θεωρία του παγωμένου σέξ είναι κάτι πού έσεις κατορθώνετε νά επιβάλλετε σέ πείσμα της φυσικής τάσης του κοινού νά προτιμά τίς «εύκολες» γυναίκες.

Α.Χ. "Ίσως, αλλά μήν ξεχνάτε ότι στό τέλος της ταινίας τό κοινό φεύγει εύχαριστημένο.

Φ.Τ. Δέν τό ξεχνώ, ρηροκινδυνεύω όμως μιά ύπόθεση: αυτή είναι μιά πλευρά των ταινιών σας πού ίκανοποιεί περισσότερο τό γυναικείο, παρά τό άνδρικό κοινό.

Α.Χ. Θά πρέπει νά σάς πω πώς συνήθως ή γυναίκα είναι εκείνη πού άποφασίζει σέ ποιά ταινία θά πάει ένα ζευγάρι. Και μάλιστα, αυτή συνήθως άποφασίζει άν ή ταινία ήταν καλή ή κακή. Οι γυναίκες δέ διαμαρτύρονται για τή χυδαιότητα κάποιων σκηνής, άρκει ό γυναικείος ρόλος νά μήν ήταν ύποτιμητικός. Για νά φτιάξουμε τήν Γκρέις Κέλυ, σέ κάθε ταινία, από τό *Τηλεφωνήσατε "Ασφάλεια "Αμέσου Δράσεως* ως τό *Κυνήγι του κλέφτη*, κάναμε τό ρόλο της όλο και πιο ένδιαφέροντα.

"Επειδή *Τό κυνήγι του κλέφτη* άποπνέει μιά μάλλον νοσταλγική άτμόσφαιρα, δέν ήθελα ένα τελείως χαρούμενο «χαπυέντ». Γι' αυτό έβαλα αυτή τή σκηνή κάτω από τό δέντρο, όπου ό Κάρυ Γκράντ συμφωνεί νά παντρευτεί τήν Γκρέις Κέλυ. "Απ' ό,τι φαίνεται, ή πεθερά του θά πάει νά μείνει μαζί τους, κι έτσι τό τέλος είναι λιγάκι δυσάρεστο.

Φ.Τ. Μετά γυρίσατε τό *Ποιός σκότωσε τον Χάρν*; μιά έντελώς άσυνήθιστη ταινία. Στο Παρίσι προβλήθηκε σέ μιά μικρή αίθουσα στό Champs Elysees. Λογάριαζαν νά τό παίξουν για δυό βδομάδες αλλά ή αίθουσα ήταν γεμάτη για έξι μήνες και παραπάνω. Δέν μπόρεσα νά καταλάβω άν διασκεδάζε τους παριζιάνους ή τους

στό χώρο του φανταστικού κινηματογράφου και όχι στην ατμόσφαιρα ανάπλασης ενός αληθινού συμβάντος.

Α.Χ. Ναι, σωστά, ως ταξινομήσουμε αυτή την ταινία στους κακούς Χίτσκοκ...

Φ.Τ. Όχι... Δέν τό νομίζω... Θά 'ελα νά υπερασπιστείτε την ταινία.

Α.Χ. Είναι αδύνατον, τά συναισθήματά μου δέν είναι καί τόσο έντονα. Ένωθα πολύ καλά τήν αρχή τής ταινίας, εξαιτίας του δικού μου φόβου γιά τήν αστυνομία, καί μου άρεσε ή στιγμή πού ανακαλύπτουν τόν αληθινό ένοχο ενώ ό Χένρυ Φόντα προσεύχεται... Ναι, μου άρεσε αυτή ή ειρωνεία τής τύχης, όπως καί ή στιγμή πού οι δύο άντρες διασταυρώνονται σ' ένα διάδρομο του αστυνομικού τμήματος, στό τέλος.

Φ.Τ. 'Ο *Δεσμώτης του Ιλίγγου* βασίζεται σ' ένα μυθιστόρημα τών Μπουαλώ-Ναρσεζάκ, μέ τίτλο *Μέσα άπ' τούς νεκρούς*, πού γράφτηκε ειδικά γιά νά τό γυρίσετε ταινία.

Α.Χ. Μά είχε ήδη εκδοθεί πριν αγοραστούν τά δικαιώματα γιά μένα...

Φ.Τ. Ναι, αλλά αυτό τό βιβλίο γράφτηκε ειδικά γιά σάς.

Α.Χ. Νομίζετε; Κι άν δέν τό είχα αγοράσει;

Φ.Τ. Τότε θά τό αγοράζε κάποιος γάλλος παραγωγός εξαιτίας τής επιτυχίας του *Les Diaboliques* (*Οι διαβολογυναίκες*). Οί Μπουαλώ καί Ναρσεζάκ έγραψαν τέσσερα μυθιστορήματα πάνω στην ίδια βασική αρχή, καί όταν έμειναν πώς θέλατε ν' αγοράσετε τά δικαιώματα τών *Diaboliques* έγραψαν τό *Μέσα άπ' τούς νεκρούς*, πού ή Παραμόουντ αγοράσε άμέσως γιά σάς.¹ Τί σάς ενδιέφερε περισσότερο σ' αυτό τό μυθιστόρημα;

1. 'Ο Σκότι (Τζέιμς Στούαρτ), παλιός επιθεωρητής πού πήρε σύνταξη από τήν αστυνομία εξαιτίας τών Ιλίγγων του, αναλαμβάνει νά προσέχει τήν πανέμορφη γυναίκα ενός παλιού φίλου του, τή Μάντλεν (Κίμ Νόβας), επειδή ή συμπεριφορά τής είναι παράξενη καί φοβούνται μήν αυτοκτονήσει. Τήν προσέχει, τήν άκολουθεί παντού, τή σώζει από δέξιο πνιγμό, τήν έρωτεύεται αλλά, εξαιτίας του Ιλίγγου του, δέν καταφέρει νά



Στό γραφείο του δικηγόρου: «...ή γυναίκα έχει άρξισι νά τρελαίνεται...»
(13 Εργάσματα Ζητούν Ένοχο).



Δεωμάτης του *Ίλιγγο*: Η Μάντλεν και η Τζούντυ (Κίμ Νόβικ).

Α.Χ. Μέ ενδιέφεραν οι προσπάθειες του ήρωα νά ξαναπλάσει μιὰ γυναίκα από τήν εικόνα μιὰς νεκρής. "Όπως ξέρετε, αυτή ή ιστορία χωρίζεται σε δύο μέρη. Τό πρώτο μέρος φτάνει μέχρι τό θάνατο τής Μάντλεν, πού πέφτει από τό καμπαναριό. Τό δεύτερο, αρχίζει όταν ό ήρωας συναντά τήν καστανή κοπέλα, τήν Τζούντυ, πού μοιάζει στη Μάντλεν. Στο βιβλίο, στην αρχή του δεύτερου μέρους, ό ήρωας συναντά τήν Τζούντυ και τήν υποχρεώνει νά μοιάσει όλο και περισσότερο στη Μάντλεν. Μόνο στό τέλος μαθαίνουμε πώς ήταν ή ίδια γυναίκα. Είναι ένα φινάλε-έκπληξη. Στην ταινία δουλειά διαφορετικά. "Όταν αρχίζει τό δεύτερο μέρος, μέ τή συνάντηση του Τζέιμς Στούαρτ μέ τήν καστανή κοπέλα, αποφάσισα ν' αποκαλύψω άμέσως τήν αλήθεια αλλά *μόνο* στό θεατή: ή Τζούντυ δέν είναι μιὰ κοπέλα πού μοιάζει στη Μάντλεν, εί-

τή ούσει όταν αυτή άνεβαίνει σ' ένα καμπαναριό και τσακίζεται. Νιώθοντας υπεύθυνος για τό θάνατό της, βρίσκειτα στά πρόθυρα νευρικής κατάπτωσης αλλά τελικά συνέχεται, ώσπου μιὰ μέρα συναντά στό δρόμο μιὰ σωσία τής Μάντλεν. "Η σωσίας λέει ότι ονομάζεται Τζούντυ, αλλά έμεις μαθαίνουμε πώς είναι ή ίδια ή Μάντλεν. Δέν ήταν ή γυναίκα, αλλά ή ερωμένη του παλιού φίλου του Σκότι, κι αυτή που έπεσε από τό καμπαναριό ήταν ή νόμιμη σύζυγός του. Οι διαβολικοί έραστές είχαν φροντίσει μ' αυτό τόν τρόπο νά ξεφορτωθούν τήν ένοχλητική σύζυγο, ύπολογίζοντας στον Ίλιγγο του Σκότι, πού θά τόν έμπόδιζε ν' άνίξει στό καμπαναριό. "Όταν στό τέλος ό Σκότι καταλαβαίνει πώς ή Τζούντυ είναι ή Μάντλεν, τήν αναγκάζει ν' άνέδουν μαζί στό καμπαναριό, ξεπερνάει τόν Ίλιγγο του, βλέπει τήν τρομοκρατημένη γυναίκα νά πέφτει στό κενό και φεύγει, άν όχι εύτυχιόμένος, τουλάχιστον θεραπευμένος.

να ή Μάντλεν. "Όλοι εναντιώθηκαν σ' αυτή τήν άλλαγή γιατί πίστευαν πώς αυτή ή άποκάλυψη έπρεπε νά γίνει στό τέλος τής ταινίας. Φαντάστηκα πώς ήμουν παιδί, καθισμένος στά γόνατα τής μαμάς μου πού μου διηγείται τήν ιστορία. "Όταν ή μαμά σταματά νά διηγείται, τό παιδί ρωτά πάντα: «Και μετά;» Έβρισκα πώς στό δεύτερο μέρος του μυθιστορηματος, όταν ό ήρωας συναντά τήν καστανή, δέ δίνεται ή αίσθηση ότι κάτι θά συμβεί στη συνέχεια. Μέ τή δική μου λύση, τό παιδί *ξέρει* πώς ή Μάντλεν και ή Τζούντυ είναι τό ίδιο πρόσωπο, κι έτσι ρωτά τή μαμά του: «Κι ό Τζέιμς Στούαρτ δέν τό ξέρει;» - «Όχι».

Φτάσαμε λοιπόν στό συνηθισμένο δίλημά μας: σασπένς ή έκπληξη; Άκολουθούμε τό βιβλίο ως ένα ορισμένο σημείο. Για λίγο ό Τζέιμς Στούαρτ τείνει νά πιστέψει πώς ή Τζούντυ είναι ή Μάντλεν. Στη συνέχεια εγκαταλείπει τήν ιδέα μέ τόν όρο ή Τζούντυ νά μοιάσει έντελώς στη Μάντλεν. "Όμως τό κοινό ξέρει τήν αλήθεια, κι έτσι δημιουργήσαμε ένα σασπένς πάνω στό έρώτημα: πώς θ' αντιδράσει ό Τζέιμς Στούαρτ όταν ανακαλύψει πώς ή Τζούντυ είναι ή Μάντλεν και ότι του έλπε ψέματα;

Αυτή είναι ή κύρια σκέψη μας. Προσθέτω ότι στην ταινία ύπάρχει ένα πρόσθετο ενδιαφέρον, γιατί γίνεται εμφανής ή αντίδραση τής Τζούντυ νά μοιάσει στη Μάντλεν. Στο βιβλίο έχουμε μιὰ κοπέλα πού άρνείται νά μοιάσει σε κάποιαν άλλη, κι αυτό είναι όλο. Στην ταινία έχουμε μιὰ γυναίκα πού καταλαβαίνει πώς αυτός ό άντρας σιγά σιγά τήν ξεμασκαρεύει. Νά ή πλοκή.

Υπάρχει και μιὰ άλλη πλευρά, πού θά

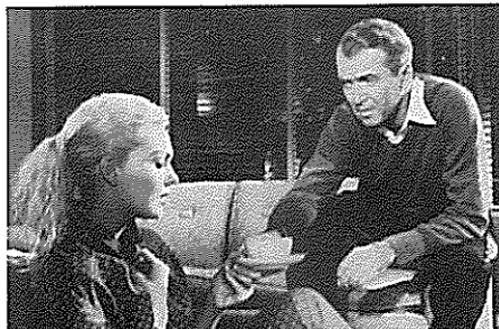
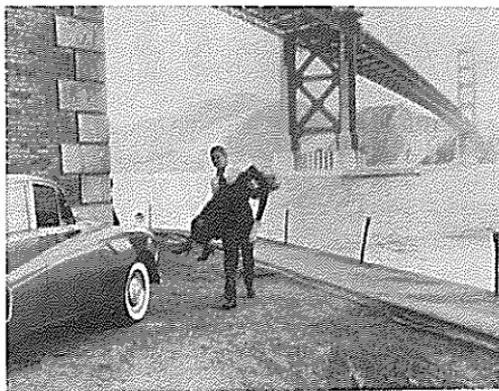
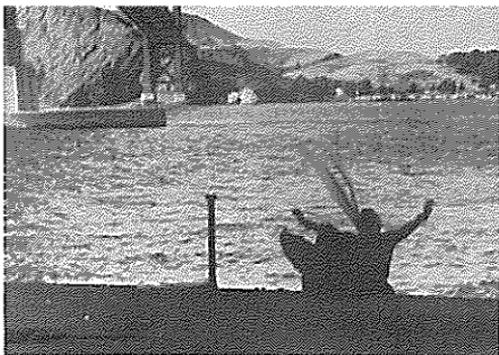
τήν δνόμαζα «ψυχολογικό σέξ». Είναι ή θέληση αυτού του ανθρώπου νά αναπλάσει μιá σεξουαλική εικόνα. Για νά τό πώ άλλά, αυτός ό άνθρωπος θέλει νά κάνει έρωτα μέ μιá νεκρή, είναι περίπτωση καθαρής νεκροφιλίας.

Φ.Τ. Πράγματι, οι σκηνές πού προτιμώ είναι εκείνες όπου ό Τζέημς Στούαρτ οδηγεί τήν Τζούντυ στή μοδιόστρα για νά τής αγοράσει ένα ταγιέρ πανόμοιο μ' εκείνο πού φορούσε ή Μάντλεν, είναι ή φροντίδα μέ τήν όποία διαλέγει τά παπούτσια, σάν μανιακός...

Α.Χ. Αυτή είναι ή βασική κατάσταση τής ταινίας. Κινηματογραφικά, όλες τίς προσπάθειες του Τζέημς Στούαρτ ν' αναπλάσει τή γυναίκα τίς δείχνουμε σάν νά προσπαθεί νά τή γδύσει μάλλον παρά νά τήν ντύσει. Καί ή σκηνή πού ένιωθα περισσότερο είναι όταν ή κοπέλα εμφανίζεται μέ τά μαλλιά της βαμμένα ξανθά. Ό Τζέημς Στούαρτ δέ μένει τελείως ικανοποιημένος γιατί δέν τά 'χει δεμένα κότσο. Τί σημαίνει αυτό; Σημαίνει πώς είναι σχεδόν όλόγυμνη μπροστά του αλλά άκόμα άρνιέται νά θγάλει τό κλοτσάκι της. Ό Τζέημς Στούαρτ επιμένει, σχεδόν ίκετευτικά, ώσπου εκείνη λέει: «Έντάξει», και ξαναγυρίζει στό μπάνιο. Ό Τζέημς Στούαρτ περιμένει. Τήν περιμένει νά έρθει όλόγυμνη αυτή τή φορά, έτοιμη για έρωτα.

Φ.Τ. Δέν τό είχα σκεφτεί, αλλά τό γκεό πλάν του Τζέημς Στούαρτ τή στιγμή πού τήν περιμένει νά θγει άπ' τό μπάνιο, είναι έξαιρετικό. Έχει σχεδόν δακρύσει.

Α.Χ. Θά θυμάστε πώς στό πρώτο μέρος, όταν ό Τζέημς Στούαρτ ακολουθούσε τή Μάντλεν στό νεκροταφείο, τά πλάνα τήν έδειχναν μυστηριώδη γιατί χρησιμοποιούσαμε φίλτρα όμίχλης. Έτσι είχαμε ένα πράσινο χρωματικό έφε πάνω άπό τή λάμψη του ήλιου. Αργότερα, όταν ό Τζέημς Στούαρτ συναντά τήν Τζούντυ, τήν έδαλα νά μένει στό ξενοδοχείο 'Εμπάιο, στήν Πόστ Στρήτ, γιατί στήν πρόσωση αυτού του ξενοδοχείου υπάρχει ένα πράσινο νέον πού αναδόσθηνει άσταμάτητα. Έτσι μπόρεσα νά δημιουργήσω χωρίς τέχνασμα τό ίδιο μυστήριο γύρω άπό τήν κοπέλα, τή στιγμή πού



βγαίνει από τό μπάνιο. Τό πράσινο νέον τή φωτίζει και είναι πραγματικά σαν νά επιστρέφει από τούς νεκρούς. Στή συνέχεια περνάμε στόν Στούαρτ, πού τήν παρατηρεί, και ξανά στήν κοπέλα, αυτή τή φορά κινηματογραφημένη κανονικά γιατί ό Στούαρτ ξαναγύρισε στήν πραγματικότητα. Για μιά στιγμή ένιωσα πώς ή Τζούντυ ήταν ή Μάντλεν κι έμεινε σαστισμένος, ώπου είδε τό μενταγιόν, πού τόν έπεισε. Κατάλαβε λοιπόν πώς τόν είχαν κοροϊδέψει.

Φ.Τ. "Όλη αυτή ή έρωτική πλευρά τής ταινίας είναι συναρπαστική. Σκέφτομαι μιάν άλλη σκηνή στήν αρχή, μετά πού ό Τζέιμς Στούαρτ έσωσε τήν Κίμ Νόδακ πού είχε πέσει στό νερό. Τήν ξαναβρίσκουμε στό σπίτι του, ξαπλωμένη γυμνή στό κρεβάτι του. Τότε μόνο συνέχεται, κι αυτό μās αποδεικνύει πώς εκείνος τήν έγδυσε, πώς τήν είδε γυμνή, χωρίς αυτό νά βγαίνει από τό διάλογο. Η συνέχεια τής σκηνής είναι εκπληκτική, όταν ή Κίμ Νόδακ κυκλοφορεί μέ τή ρόμπα τού Τζέιμς Στούαρτ, όταν βλέπουμε τά γυμνά πόδια τής νά τρέχουν πάνω στή μοκέτα, όταν έρχεται νά καθίσει στή φωτιά και ό Τζέιμς Στούαρτ περνάει και ξαναπερνάει από πίσω τής... Ύπάρχει στόν *Δεσμώτη τού Ίλιγγου* μιά κάποια θραδύτητα, ένας ρυθμός παρατήρησης, πού δέν τόν συναντάμε στίς άλλες ταινίες σας, πού συνήθως βασίζονται στήν ταχύτητα, στό άστραπιαίο.

Α.Χ. Πολύ σωστά, αλλά αυτός ό ρυθμός είναι έντελώς φυσικός γιατί άφηγούμαστε τήν ιστορία από τή σκοπιά ενός συναισθηματικού ανθρώπου.

Σās άρεσε τό παραμορφωτικό έφέ όταν ό Τζέιμς Στούαρτ κοιτάζει στό κλιμακοστάσιο τού καμπαναριού; Ξέρετε πώς τό κάναμε;

Φ.Τ. Φαντάστηκα πώς ήταν ένα τράβελινγκ πρός τά πίσω σέ συνδυασμό μ' ένα ζούμ πρός τά μπρός, έτσι είναι;

Α.Χ. Πράγματι. "Όταν γύριζα τή *Ρεβέκα*, στό σημείο πού ή Τζόαν Φοντέν πρέπει νά λιποθυμήσει, ήθελα νά δείξω πώς νιώθει μιά έντελώς ιδιαίτερη αίσθηση, πώς όλα χάνονται από μπροστά τής πρίν νά πέσει κάτω. Θυμόμουν πώς μιά βρα-

διά στό χορό τής Τσέλι "Αρτ, στό "Αλμπερτ Χώλ τού Λονδίνου, είχα γίνει σκίπα στό μεθύσι κι ένιωσα αυτό άκριβώς τό συναίσθημα: όλα χάνονταν από μπροστά μου. Ηθελα νά δώσω τό ίδιο έφέ στή *Ρεβέκα*, αλλά δέν τά κατάφερα γιατί, ενώ, ή όπτική γωνία μένει σταθερή, ή προοπτική πρέπει ν' άπομακρύνεται. Δεκαέντε χρόνια άργότερα τό ξανασκέφτηκα. Ηθελα τό ίδιο άκριβώς έφέ στόν *Δεσμώτη τού Ίλιγγου*. Λύσαμε αυτό τό πρόβλημα χρησιμοποιώντας Ντόλυ και ζούμ ταυτόχρονα. Τούς ρώτησα πόσο θά μού κόστιζε και μού απάντησαν «πενήντα χιλιάδες δολάρια», γιατί θά 'πρεπε νά βάλουμε τήν κάμερα ψηλά στό κλιμακοστάσιο και νά φτιάξουμε ένα όλόκληρο σύστημα πού θά τήν άνύψωνε, θά τήν κρατούσε στό κενό, μέ κάποιο κατάλληλο αντίβαρο, κτλ.

Τότε τούς είπα: «Δέν υπάρχουν ήθοποιόί σ' αυτή τή σκηνή, είναι ένα υποκειμενικό πλάνο. Γιατί νά μή φτιάξουμε σέ μακέτα ένα κλιμακοστάσιο, νά δάλουμε τή μακέτα όριζόντια στό έδαφος και νά κάνουμε τά τράβελινγκ-ζούμ πού θέλουμε;» Έτσι μού κόστισε μόνο δεκαεννιά χιλιάδες δολάρια.

Φ.Τ. Έ, έχει διαφορά! Νιώθω πώς άγπάτε ιδιαίτερα αυτή τήν ταινία, έτσι δέν είναι;

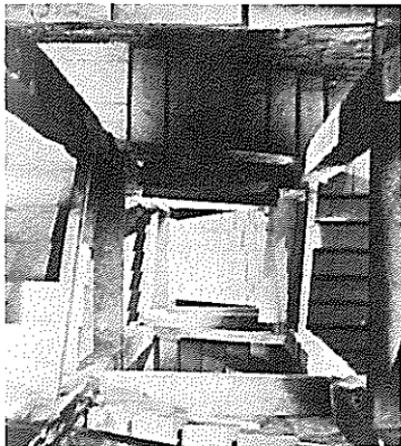
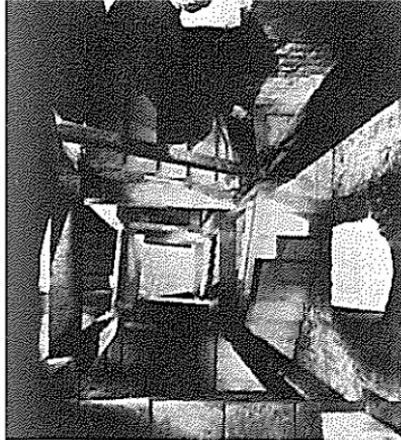
Α.Χ. Δέ μού άρέσει τό κενό πού υπάρχει στήν ιστορία. Πώς ό άντρας πού έριξε τή Μάντλεν από τό καμπαναριό, ήξερε πώς ό Τζέιμς Στούαρτ δέν μπορούσε ν' άνέβει στίς σκάλες; Μόνο και μόνον επειδή έπαχε από ύποφοβία; Δέν μπορούσε νά 'ναι τελείως σίγουρος!

Φ.Τ. Συμφωνώ, αλλά μού φάνηκε πώς τό δώσατε μ' ένα πολύ πειστικό τρόπο... 'Απ' ό,τι ξέρω ή ταινία δέν ήταν ούτε επιτυχία ούτε άποτυχία...

Α.Χ. Άπλως κάλυψε τά έξοδά τής.

Φ.Τ. Τή θεωρείτε λοιπόν άποτυχία;

Α.Χ. Μάλλον ναι. Ξέρετε πώς ένα από τά ελαττώματά μας όταν μιά ταινία δέν πάει καλά είναι νά κατηγορούμε τό γραφείο διανομής. Για νά σεβαστούμε λοιπόν τό έθιμο, ως πούμε πώς ή εύθύνη είναι τού γραφείου διανομής!



Ένα πλάνο Ιλίγγου (Δεσμιώτης του Ιλίγγου).

Ξέρετε πώς είχα σκεφτεί αυτή την ταινία ειδικά για τη Βέρα Μάιλς; Είχαμε μάλιστα κάνει και τ' απαραίτητα δοκιμαστικά, και όλα τ' αμοιβαία είχαν ραφτεί γι' αυτήν.

Φ.Τ. Δέν τήν ήθελε ή Παραμάουντ;

Α.Χ. Ή Παραμάουντ συμφωνούσε. Ή απλώς έμεινε έγκυος λίγο πρίν παίξει τό ρόλο πού θά τήν έκανε στάρ. Κι έτσι έχασα τό ενδιαφέρον μου γι' αυτήν, τό πράγμα είχα κρυώσει.

Φ.Τ. Ξέρω πώς σέ πολλές συνεντεύξεις είπατε πώς δέ μείνατε ευχαριστημένος από τήν Κίμ Νόβακ. Ψωστόσο τή βρισκω τέ-

λεια σ' αυτή τήν ταινία. Ήταν απολύτως κατάλληλη γι' αυτόν τό ρόλο, κυρίως εξαιτίας αυτού του παθητικού και ζωώδους πού έχει.

Α.Χ. Ή δεσποινίς Νόβακ έφτασε στό πλανά μ' ένα σωρό ιδέες, πού δυστυχώς δέν μπορούσα νά συμμεριστώ. Ποτέ δέν τσακώνομαι μ' έναν ήθοποιό στή διάρκεια των λήψεων. Δέν υπάρχει λόγος ν' ανακατεύουμε τούς ηλεκτρολόγους στά προβλήματά μας. Πήγα και βρήκα τή δίδα Νόβακ στό καμαρίνι της και τής εξήγησα ποιά φορέματα πρέπει νά φορέσει και πώς θά πρέπει νά είναι χτενισμένη. Ήταν όλ' αυτά πού είχα σκεφτεί εδώ και μήνες. Τής έδωσα νά καταλάβει πώς ή ιστορία τής ταινίας μας μ' ενδιέφερε πολύ λιγότερο από τό τελικό, όπτικό αποτέλεσμα πού θά δίνει ό ήθοποιός στήν όθόνη όταν ή ταινία θά προβάλλεται.

Φ.Τ. Όλ' αυτά τά προβλήματα σας κάνουν άδικο σχετικά μέ τό αποτέλεσμα. Σας βεβαιώνω πώς όσοι θαυμάζουν τό *Δεσμιώτη του Ιλίγγου*, δέν μπορούν νά φανταστούν άλλη ήθοποιό από τήν Κίμ Νόβακ γι' αυτό τό έργο. Δέν είναι και πολύ συνηθισμένο νά βλέπει κανείς μιά τόσο σαρκική άμερικανίδα ήθοποιό στήν όθόνη. Όταν τή βλέπουμε στό δρόμο σάν Τζούντυ, μέ τά κόκκινα μαλλιά της, άναδίνει ένα ζωώδη αισθησιασμό, εξαιτίας του μαιγιιάς της και ίσως επειδή δέ φοράει σουτιέν...

Α.Χ. Πράγματι, δέ φοράει σουτιέν, πράγμα γιά τό όποιο άλλωστε διαρκώς περηφρανεύεται!

Φ.Τ. Πρίν γυρίσετε τή *Σκιά των τεσσάρων γιγάντων*, είχατε έτοιμάσει, και στή συνέχεια έγκαταλείψει, τό σχέδιο μιάς ταινίας μέ θέμα κάποιο ναυάγιο;

Α.Χ. Ήταν τό *Ναυάγιο του «Μαίρη Ντήρ»*. Άρχισα νά δουλεύω αυτό τό σχέδιο μέ τόν Έρνεστ Λέμαν αλλά είδαμε πώς δέ θά 'δγαζε τίποτα καλό. Αυτό τό θέμα άνήκει σ' εκείνο τό είδος ιστοριών πού είναι τρομερά δύσκολο νά χειριστεί κανείς. Ή υπάρχει ένας περίφημος θρύλος, *Τό μυστήριο του «Μαρι-Σελέστ»*. Τόν έχετε άκουστά; Ή υποτίθεται ότι έγινε στό 19ο αιώνα. Ανακάλυψαν ένα πλοίο

ακυβέρνητο στον 'Ατλαντικό. Πάνω του δέν υπήρχε ψυχή... κανείς. 'Η θάλασσα ήταν τελείως ήρεμη. 'Εκείνοι που ανέβηκαν στο πλοίο ειδαν πώς οι ομοίβιες βάρκες έλειπαν, ο φούρνος ήταν ακόμα ζεστός... Βρήκαν ακόμα τὰ υπολείμματα ενός γεύματος που θά πρέπει να ήταν πολύ πρόσφατο, άλλα κανένα σημάδι ζωής. Γιατί ήταν αδύνατο νά γυρίσουμε αυτή τήν ιστορία; Γιατί είναι πολύ δυνατή από τήν αρχή κιόλας. Τό μυστήριο στην αρχή είναι τόσο μεγάλο, πού όταν έρθει ή στιγμή νά τό εξηγήσεις αποκλείεται νά θρεις κάτι πού νά στέκεται στό ύψος τής αρχής...

Φ.Τ. Κατολαβαίνω τί θέλετε νά πείτε...

Α.Χ. ... Τελοσπάντων, ένας συγγραφέας, ο Χάμοντ 'Ινες, έγραψε ένα μυθιστόρημα, *Τό ναυάγιο τού «Μαίρη Ντήρ»*. 'Ενα φορητό διασχίζει τή Μάγχι μ' ένα μόνο ναύτη, πού ρίχνει κάρβουνο στό λέβητα. Δυό ναύτες ενός ναυαγοσωστικού πού περνούσε από 'κει, καταφέρνουν ν' ανέβουν στο πλοίο. 'Εχουμε λοιπόν μιά καταπληκτική αρχή μ' αυτό τό μυστηριώδες καράδι μέ τόν ένα και μοναδικό ναύτη. 'Όταν όμως αρχίζουν οι εξηγήσεις, ή ιστορία γίνεται κοινότοπη και τό κοινό έχει κάθε λόγο ν' αναρωτηθεί γιατί δέν του δείξαμε όσα συνέβησαν πριν από τήν αρχική σκηνή. 'Όταν αρχίζεις μιά ιστορία μ' ένα τέτοιο μυστήριο, είναι σάν ν' αντίστρέφεις τήν κλιμάκωση του έργου, βάζοντας τήν κορυφή του δράματος στην αρχή του. Γι' αυτή τήν ταινία είχα συμβόλαιο μέ τή Μέτρο. Τούς είπα λοιπόν πώς αυτή ή ιστορία δέν ήταν καλή και τούς πρότεινα νά κάνουνε κάτι άλλο.* 'Ετσι από τό τίποτα φτιάσαμε στή *Σκιά τών τεσσάρων γιγάντων*. 'Όταν αρχίζεις νά δουλεύεις ένα σχέδιο και θλέπεις πώς δέν προχωρά, είναι φρόνιμο νά τό εγκαταλείπεις χωρίς πολλά πολλά.

Φ.Τ. Νομίζω πώς αυτό σάς συνέβη κάμποσες φορές... Μέ μιά ταινία στην 'Αφρική...

* *Τό ναυάγιο τού «Μαίρη Ντήρ»* γυρίστηκε τελικά από τήν Μ.Γ.Μ τό 1959. 'Ελληνικός τίτλος: *'Ανταρσία στον 'Ατλαντικό*. Σκηνοθέτης ο Μάικλ 'Αντερσον και πρωταγωνιστές ο Γκάρντ Κούπερ και ο Τσάρλτον 'Εστον.

Α.Χ. Είχα αγοράσει μιά ιστορία, τό *Φτερό τού Φλαμίνγκο*, πού είχε γράψει ένας όλλανδός διπλωμάτης τής Νοτιοαφρικανικής 'Ενωσης, ο Λώρενς Βάν ντερ Πόστ. 'Ηταν μιά ιστορία μυστηριωδών γεγονότων μέ φόντο τή σύγχρονη Νοτιοαφρικανική 'Ενωση. Στην ιστορία μπλεκόταν ένας μεγάλος αριθμός ίθαγενών, πού εκπαιδεύονταν από ρώσους πράκτορες. Πήγα στή Νότια 'Αφρική γιά νά μελετήσω τίς δυνατότητες γυρίσματος μιάς τέτοιας ταινίας και ανακάλυψα πώς ήταν αδύνατον νά βρούμε πενήντα χιλιάδες ίθαγενείς. Ρώτησα λοιπόν: «Πώς γύρισαν τούς *Θησαυρούς τού Σολομώντα*;» – «Μέ μερικές εκατοντάδες ίθαγενών», μου απάντησαν. Μου είπαν επίσης πώς τό κοστούμα ήρθαν από τό Χόλιγουντ. 'Εγώ επέμενα: «Γιατί νά μήν μπορούμε νά βρούμε πενήντα χιλιάδες ίθαγενείς;» Μου απάντησαν: «Οί ίθαγενείς δουλεύουν στίς μηχανοφυτιές και σ' άλλες δουλειές, και είναι αδύνατο νά σταματήσουν τή δουλειά τους γιά νά γυρίσουν μιά ταινία». 'Επειτα κοίταξα τό τοπίο στό Νατάλ, στην Κοιλιάδα τών Χιλίων 'Ορέων, και είπα: «Τό ίδιο άκριβώς τόπιο έχουμε κι εκατό χιλιόμετρα από τό Χόλιγουντ». Στο τέλος απογοητεύτηκα τόσο, πού παράτησα αυτή τήν ιδέα.

Φ.Τ. 'Η πολιτική άποψη τής ταινίας δέ σας ενόχλησε;

Α.Χ. Ναι.

Φ.Τ. Τό λέω αυτό γιατί πάντοτε αποφεύγατε τήν πολιτική στίς ταινίες σας...

Α.Χ. Τό κοινό δέν ενδιαφέρεται γιά τήν πολιτική στον κινηματογράφο. Πώς έξηγεíte τ' ότι όλες σχεδόν οι ταινίες πού μπλέκουν τήν πολιτική και τά περί σιδηρού παραπετάσματος, ήταν άποτυχιές;*

Φ.Τ. 'Ισως έπειδή ήταν άφελέστατες ταινίες προπαγάνδας;

Α.Χ. Κι όμως γυρίστηκαν πολλές ταινίες σχετικές μέ τό 'Ανατολικό και τό Δυτικό

* 'Η Τέχνη εκδικείται αυτούς πού παραβαίνουν τίς αρχές τους: ίσως οι δύο πιό άποτυχημένες ταινίες τού Χίτσκοκ είναι αυτές πού ασχολούνται ευθέως μέ τήν πολιτική και τόν ψυχρό πόλεμο (*Τολαζ* και *Σχημένο παραπέτασμα*)...



Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων (Στη φωτογραφία είναι μόνο τρεις: Κάρολ Γκράντ, Εύα Μαρί Σαϊντ, Τζέιμς Μέισον).

Βερολίνο. Ο Κάρολ Ρήντ γύρισε τό *The Man between* (Ο άνθρωπος του Βερολίνου), ο Καζάν τό *Man on a tightrope* (Δραπέτες του τρόμου), ή Φόξ γύρισε μία ταινία με τόν Γκρέγκορι Πέκ όπου οί ανατολικογερμανοί απάγουν τό γιό ενός επιχειρηματία... δέ θυμάμαι τόν τίτλο της.* Υπάρχει άκόμα τό *The big lift* (Φλογισμένος διάδρομος) με τόν Μοντγκόμε- ρυ Κλίφτ. Καμιά άπ' αυτές τίς ταινίες δέν είχε έπιτυχία.

Φ.Τ. Μπορούμε να υποθέσουμε πώς τό κοινό δέν άγαπά τό ανακάτεμα του πραγματικού με τό φανταστικό. Τίποτα δέν άξίζει όσο ένα καλό ντοκιμαντέρ...

Α.Χ. Παρ' όλ' αυτά έχω μία καλή ιδέα για ένα πολιτικό σασπένς με θέμα τόν ψυχρό πόλεμο. Ένας άμερικανός, πού ξέρει άφθογα τά ρώσικα, πέφτει με άλεξιπτωτο στή σημερινή Ρωσία αλλά, άπό άτύχημα, πέφτει μαζί του και τό άνθρωπάκι πού τόν φροντίζε στο άεροπλάνο. Κατεβαίνον λαιπόν με τό ίδιο άλεξιπτωτο. Ο πρώτος έχει τά χαρτιά πού χρειάζονται, μιλάει τέλεια τά ρώσικα και θά μπορούσε πολύ εύκολα να περάσει για ρώσος. Νά

* Είναι ή ταινία *Night people* του Νάναλν Τζόνσον (1954).

όμως, πού τώρα έχει φορτωθεί αυτό τό άνθρωπάκι, πού δέ μιλάει λέξη στά ρώσικα, δέν έχει χαρτιά... Κι έτσι αρχίζει μία ιστορία πού κάθε στιγμή της έχει σα- σπένς.

Φ.Τ. Φαντάζομαι πώς μία άπό τίς πρώτες λύσεις θά 'ταν να παρουσιάσει τό σύντροφο του σαν τόν εκ γενετής κωφάλολο άδερφό του.

Α.Χ. Βέβαια, αυτό μπορεί να χρησιμεύσει για λίγο. Τό μεγάλο ενδιαφέρον της ταινίας είναι ότι ο διάλογος θά γίνεται στα ρώσικα. Φυσικά τό δεύτερο πρόσωπο θά μās είναι πολύ χρήσιμο, γιατί κάθε λίγο θά ρωτά: «Τί γίνεται; Τί είπαν;» Όλη ή αφήγηση θά γίνεται άπ' αυτό τό πρόσωπο.

Φ.Τ. Ναι! Πολύ έξυπνο!

Α.Χ. Μόνο πού δέ θά μās δώσουν ποτέ τήν άδεια για να τό γυρίσουμε.

Φ.Τ. Έχουμε κίολας αναφερθεί πολλές φορές στη *Σκιά των τεσσάρων γιγάντων* και δεχτήκατε πώς αυτή ή ταινία είναι κατά κάποιον τρόπο ή σύνοψη της άμερικάνικης περιόδου σας, όπως τά *Τριάντα έννέα σκαλοπάτια* ήταν σύνοψη της άγγλικής. Δέν είν' εύκολο να διηγηθεί κα-

νείς με λίγα λόγια τις περιπετειώδεις ταινίες σας, εδώ όμως είναι σχεδόν αδύνατον...¹

Α.Χ. Θά σās διηγηθώ λοιπόν ένα άστειο έπεισόδιο, που συνέβη στό γύρισμα. Στο πρώτο μέρος τής ταινίας, ένα σωρό πράγματα συμβαίνουν στόν ήρωα, με τέτοια ταχύτητα μάλιστα που δέν καταλαβαίνει πιά τίποτα. Μιά μέρα λοιπόν ό Κάρου Γκράντ ήρθε και μου είπε: «Νομίζω πώς τό σενάριο είναι άπαισιο. Έχουμε κούλας γυρίσει τό ένα τρίτο τής ταινίας, ένα σωρό πράγματα συμβαίνουν, και δέν καταλαβαίνω καθόλου περί τίνοσ πρόκειται».

Φ.Τ. Δέν καταλάβαινε τό σενάριο;

Α.Χ. Ναι, αλλά χωρίς νά τό συνειδητοποιήσει, τό είπε χρησιμοποιώντας μία φράση του διαλόγου!

Φ.Τ. Μέ τήν ευκαιρία, θά 'θελα νά σās ρωτήσω άν σās συμβαίνει καμιά φορά νά βάζετε μία έντελώς άχρηστη σκηνή διαλόγου ξέροντας από πριν πώς οι θεατές δέν πρόκειται νά τήν άκούσουν;

Α.Χ. Μά τότε γιατί νά τή βάλω;

Φ.Τ. Είτε για νά επιτρέψετε στό κοινό νά ξεκουραστεί λίγο ανάμεσα σέ δυό σκηνές έντασης είτε για νά πείτε με δυό λόγια τήν υπόθεση στους θεατές που δέν μπόρεσαν νά παρακολουθήσουν τήν ταινία από τήν αρχή.

Α.Χ. "Α! ναι, ή δεύτερη περίπτωση ίσχύει από τήν εποχή του Γκρίφιθ. Στο ένα τρίτο περίπου τής ταινίας έβαζε ένα πολύ με-

γάλο μεσούτιλο, για νά συνοψίσει όσα έγιναν από τήν αρχή τής ταινίας για τούς θεατές που έφτασαν καθυστερημένοι.

Φ.Τ. Κάτι ανάλογο γίνεται στό δύο τρίτα τής *Σκιάσ των τεσσάρων γιγάντων*. Είναι ή σκηνή του διαλόγου στό διάδρομο του αεροδρομίου, όπου ό Κάρου Γκράντ διηγείται στόν Λήο Τζ. Κάρολ, τόν αρχηγό τής αντικατασκοπίας, όλα όσα συνέβησαν από τήν αρχή τής ταινίας...



Α.Χ. Αυτή ή σκηνή έχει διπλή λειτουργία: πρώτα πρώτα διευκρινίζει και συνοψίζει τή δράση για τό κοινό, και κατά δεύτερο λόγο, όταν ό Κάρου Γκράντ τελειώνει τήν αφήγησή του, ό αρχηγός τής αντικατασκοπίας του άποκαλύπτει τήν άλλη πλευρά του μυστηρίου, εξηγώντας του γιατί ή άστυνομία δέν μπορεί νά κάνει τίποτα για νά τόν βοηθήσει.

Φ.Τ. Αυτό όμως δέν τό άκούμε γιατί τό καλύπτει από τό θόρυβο των κινητήρων των αεροπλάνων.

Α.Χ. Δέν ήταν άπαραίτητο νά τό άκούσουμε γιατί τό ξέραμε ήδη. Θυμάστε τή μεγάλη σκηνή, όπου οι άντρες τής αντικατασκοπίας εξηγούν ότι δέ θά βοηθήσουν τόν Κάρου Γκράντ για νά μήν κινησουν τίσ ύποψίες των κατασκόπων;

Φ.Τ. Ναι, τή θυμάμαι. 'Αλλά ή χρησιμοποίηση του θορύβου των αεροπλάνων πρέπει νά έχει κι ένα άκόμα πλεονέκτημα, ότι μās κάνει νά ξεχνάμε τό χρόνο: ό αρχηγός τής αντικατασκοπίας διηγείται στόν Κάρου Γκράντ μέσα σέ τριάντα δευτερόλεπτα κάτι που στήν πραγματικότητα

1. 'Αντί για μία περίληψη τής υπόθεσης, ές δούμε καλύτερα τή δομή του σεναρίου τής ταινίας *Στή Σκιά των τεσσάρων γιγάντων*. Μιά άμερικάνικη ύπηρεσία αντικατασκοπίας κατασκεύασε έναν ανύπαρκτο πράκτορα. Έχει όνομα (Κάπλαν), έχει ρούχα, μένει σ' ένα ξενοδοχείο, αλλά δέν υπάρχει πραγματικά. Κατά τύχη και κατά λάθος, οι κατασκόποι νομίζουν πώς ό διαφημιστής Κάρου Γκράντ είναι ό Κάπλαν, τόν όποιο καταζητούν, και τόν αιχμαλωτίζουν. Φυσικά ό Κάρου Γκράντ δέν έχει τί νά τούς πει, όπώς δέν έχει και τί νά πει στήν άστυνομία, κι έτσι περνά ένα σωρό επικίνδυνες και διασκεδαστικές περιπέτειες πριν βρει τήν εύτυχία με τήν Εύα Μαρί Σάιντ, μία γοητευτική διπλή πράκτορα.

τα θά του έπαιρνε τουλάχιστον τρία λεπτά.

A.X. Άκριβώς, είναι μέσα στο παιχνίδι με τό χρόνο. Σ' αυτή τήν ταινία δέν αφήσαμε τίποτα στην τύχη καί γι' αυτό χρειάστηκε, σέ μία στιγμή, νά ύψώσω τή φωνή μου. Δέν είχα δουλέψει πρίν γιά τή M.G.M., καί όταν τό μοντάζ τέλειωσε, μέ πίεσαν πάρα πολύ γιά νά κόψω ένα επεισόδιο πρὸς τό τέλος. Άρνήθηκα.

Φ.Τ. Ποιό επεισόδιο;

A.X. Έκείνο άμέσως μετά από τή σκηνή μέ τήν καφετέρια, άπ' όπου μπορούσες νά δεις τό όρος Ράσμορ μέ τό τηλεσκόπιο. Θυμάστε πώς ή Εύα Μαρί Σάιντ πυροβολεί τόν Κάρου Γκράντ. Στήν πραγματικότητα, προσποιήθηκε ότι τόν σκότωσε γιά νά του σώσει τή ζωή. Στήν επόμενη σκηνή ξανασυναντιούνται μέσα στο δάσος. Αύτή τή σκηνή ήθελαν νά κόψω...

Φ.Τ. Έκει πού συναντιούνται τά δύο αυτοκίνητα; Μά αυτή ή σκηνή είναι άπαραίτητη...

A.X. Ναι, είναι άπαραίτητη, επειδή είναι ή πρώτη φορά πού πραγματικά συναντιούνται οι δύο τους από τή στιγμή πού ό Κάρου Γκράντ έμαθε πώς εκείνη ήταν έρωμένη του Τζέιμς Μέησον, καί επειδή σ' αυτή τή σκηνή μαθαίνουμε πώς στην πραγματικότητα ή Εύα Μαρί Σάιντ δουλεύει γιά τήν κυβέρηση. Τό συμβόλαιό μου μέ τήν M.G.M. τό είχε φτιάξει ό πράκτοράς μου, καί ξαναδιαβάζοντάς το είδα ότι, χωρίς νά μέ ρωτήσει, είχε φροντίσει νά δάλει έναν όρο σύμφωνα μέ τόν όποιο είχα τόν πλήρη καλλιτεχνικό έλεγχο τής ταινίας, όποιο καί άν ήταν τό κόστος, ή διάρκεια, ό,τι καί άν συνέβαινε. Έτσι είπα ευγενέστατα στους κυρίους τής M.G.M.: «Λυπάμαι, αλλά αυτό τό επεισόδιο θά μείνει στην ταινία».

Φ.Τ. Μου φαίνεται ότι υπάρχουν πολλά τρίκ στη *Σκιά των τεσσάρων γιγάντων*, πολλά τρίκ πού είναι δύσκολο νά καταλάβεις, μακέτες, ψεύτικα ντεκόρ...

A.X. Όσα συμβαίνουν στο κτίριο του Ο.Η.Ε. είναι γυρισμένα σέ στούντιο, σ' ένα ντεκόρ πού αναπλάθει πιστά τό χώρο. Ξέρετε πώς μετά τό γύρισμα του *The*

glass wall (Τό γυάλινο τεΐχος), ό Ντάγκ Χάμερσελντ είχε άπαγορεύσει τή χρησιμοποίηση του κτιρίου του Ο.Η.Ε. γιά γυρίσματα. Έλάτσο, πήγαμε μπροστά στο κτίριο, καί ενώ οι φύλακες έλεγχαν τό ύλικό μας, κινηματογραφήσαμε ένα πλαίσιο μέ μία κρυμμένη κάμερα. Είναι ή σκηνή πού ό Κάρου Γκράντ μπαινει στο κτίριο.



Μας άπαγόρευσαν νά πάρουμε ακόμα καί φωτογραφίες. Κρύψαμε λοιπόν μία κάμερα στο πίσω μέρος ενός φορητού ή έτοιμολογούμενο νά γυρίσουμε άρκετό ύλικό γιά τό φόντο. Στή συνέχεια, πήρα μαζί μου ένα φωτογράφο, μπήκαμε στο κτίριο σάν επισκέπτες, καί έγώ του έλεγα: «Φωτογράφησε αυτό, εκείνο, τώρα μία φωτογραφία του μπαλκονιού, κτλ...». Αυτές οι έγχρωμες φωτογραφίες μας επέτρεψαν ν' αναπλάσουμε τά ντεκόρ στο στούντιο. Τό μέρος όπου μαχαιρώνουν τόν άνθρωπο του Ο.Η.Ε. κάτω από τή μύτη του Κάρου Γκράντ, είναι ή αίθουσα άναμονής των



Στή σκιά των τεσσάρων γιγάντων: Η Θρυλική σκηνή με το αεροπλάνο, που «δέν έχει να ψεκάσει τίποτα».

έκπροσώπων. Για να μη βλάψουμε όμως το γόητρο του Ο.Η.Ε., στο διάλογο λέμε πώς είναι αίθουσα για το κοινό. Έτσι δικαιολογείται τ' ότι μπόρεσε να μπει εκεί μέσα κάποιος όπλισμένος μ' ένα μαχαίρι... Ωστόσο, ο χώρος είναι αθηντικός. Τό ζήτημα της αθηνικότητας των χώρων και των επίπλων με άπασχολεί πολύ και όταν δέν μπορούμε να γυρίσουμε σ' ένα πραγματικό χώρο, ζητώ πάντα πλήρη φωτογραφικά ντοκουμέντα αυτού του χώρου.

Όταν ετοιμάσαμε το γύρισμα του *Δεσμώτη του Ψέγγου*, όπου ο Τζέιμς Στούαρτ παίζει ένα σπουδασμένο συνταξιούχο επιθεωρητή της άστυνομίας, στείλα ένα φωτογράφο στο Σάν Φρανσίσκο για να συναντήσει συνταξιούχους άστυνομικούς επιθεωρητές, κατά προτίμηση απόφοιτους κολεγίων, και να φωτογραφήσει τά διαμερίσματά τους.

Τό ίδιο και με *Τά πουλιά*. Φωτογράφησα όλους ανεξαιρέτως τούς κατοίκους του Μποντέγκα Μπέι, άντρες, γυναίκες, γέροντες, παιδιά, κι έδωσα τίς φωτογραφίες στους ένδυματολόγους. Τό έστιατόριο είνου του χωριού. Τό σπίτι της δασκάλας είν' ένας συνδυασμός του διαμερισματος

μιάς πραγματικής δασκάλας του Σάν Φρανσίσκο και του σπιτιού της δασκάλας του Μποντέγκα Μπέι, γιατί σάς θυμίζω ότι σύμφωνα με τό σενάριο ή ηρωίδα είνου μιά δασκάλα από τό Σάν Φρανσίσκο που έρχεται να διδάξει στο Μποντέγκα Μπέι. Τό σπίτι του άγρότη, που τά πουλιά ξεριζώνουν τά μάτια του, είνου ακριβές αντίγραφο ενός πραγματικού σπιτιού: ή ίδια είσοδος, ό ίδιος διάδρομος, τό ίδιο δωμάτιο, ή ίδια κουζίνα, και ή θέα από τό παράθυρο του διαδρόμου είνου ακριβώς ή ίδια.

Στό τέλος της *Σκιάς των τεσσάρων γιγάντων*, τό κρησφύγετο του Τζέιμς Μέησον είνου ένα σπίτι του Φράνκ Λούντ Ράιτ, τό οποίο άναπλάσαμε σέ μαζέτα για τίς λήψεις από μακριά και κτίσαμε έν μέρος για τίς σκηνή που ό Κάρου Γκράντ τό πλησιάζει και τό περιτριγυρίζει.

Φ.Τ. Θά 'θελα να μιλήσουμε λίγο για τί μεγάλη σκηνή, στήν όποία ό Κάρου Γκράντ είνου μόνος στήν έρημο, μιά σκηνή που άρχίζει πολύ πριν έμφανιστεί τό αεροπλάνο. Αυτή ή βουθή σκηνή διαρκεί επτά λεπτά, αληθινό κατόρθωμα. Η σκηνή του κονταρέτου στο *Άλμπερτ Χώλ*, στόν *Άνθρωπο που ήξερε πολλά*, διαρκεί δέκα λεπτά αλλά ύποστηρίζεται από τήν καντάτα και από τήν άναμονή ενός γεγονότος τό όποιο ήδη γνωρίζουμε. Νομίζω ότι, ένώ, σύμφωνα με τήν παράδοση, σ' αυτές τίς σκηνές θά 'πρεπε να χρησιμοποιήσει κανείς τό επιταχυνόμενο μοντάζ και να παρουσιάσει μιά διαδοχή όλο και πιο σύντομων πλάνων, έδώ έχουμε πλάνα ίσης διάρκειας.

Α.Χ. Ναι, γιατί σ' αυτή τήν περίπτωση έχετε να χειριστείτε τό χώρο και όχι τό χρόνο. Η διάρκεια των πλάνων έχει στόχο να καταδείξει τίς διαφορετικές αποστάσεις που πρέπει να καλύψει ό Κάρου Γκράντ για να κρυφτεί, και κυρίως για να δείξει πώς είνου αδύνατον να κρυφτεί. Μιά τέτοια σκηνή δέν πρέπει να είνου έντελώς υποκειμενική γιατί σ' αυτή τήν περίπτωση ή ταχύτητα θά ήταν μεγάλη. Είνου απαραίτητο να δείξουμε τό αεροπλάνο τή στιγμή που έμφανίζεται - πριν άκόμα τό δει ό Κάρου Γκράντ -, γιατί έν τό πλάνο ήταν γρήγορο, τό αεροπλάνο δέ θά έμενε άρκετό χρόνο στήν όθόνη και ό θεα-

τής δέ θά συνειδητοποιούσε τί ακριβώς συμβαίνει.

Τό ίδιο συμβαίνει καί στά *Πουλιά*, τί στιγμή πού ένας γλάρος επιτίθεται στην Τίπι Χέντρην στή βάρκα. Μέσα στό πλάνο, τό πέταγμα του γλάρου θά ήταν τόσο γρήγορο ώστε θά νόμιζε κανείς πώς δέν είναι παρά κάποιον κομμάτι χαρτιού, πού τή χτύπησε στό πρόσωπο. "Αν ή σκηνή είναι ύποκειμενική, δείχνετε τήν κοπέλα στή βάρκα, έπειτα δείχνετε αυτό πού κοιτάζει (π.χ. τό μόλο), καί ξαφνικά κάτι τή χτυπάει στό πρόσωπο. Είναι πολύ γρήγορο. "Ο μόνος τρόπος λοιπόν είναι νά παραβείτε τόν κανόνα τής οπτικής γωνίας. Πρέπει νά εγκαταλείψετε τό ύποκειμενικό καί νά περάσετε στην αντικειμενική οπτική γωνία, νά δείξετε δηλαδή τό γλάρο πρίν χτυπήσει τήν κοπέλα, έτσι ώστε τό κοινό νά καταλάβει τί συμβαίνει.

"Η ίδια άρχή ισχύει καί μέ τό αεροπλάνο στή *Σκιά τών τεσσάρων γιγάντων*. "Έπρεπε νά προετοιμάσουμε τό κοινό γιά τήν άπειλή πρίν από κάθε βουτιά του αεροπλάνου.

Φ.Τ. Νομίζω πώς, σέ πολλές ταινίες, ή χρησιμοποίηση του επιταχυνόμενου μοντάζ γιά νά δοθεί ρυθμός στίς σκηνές γρήγορης δράσης, γίνεται ή γιά νά ξεπεραστεί μιά τεχνική δυσκολία ή γιά νά συγκολληθούν όρισμένα πράγματα στό μοντάζ. Συχνά ό σκηνοθέτης δέν έχει κινηματογραφήσει άρκετό υλικό κι έτσι ό μοντέρ προσπαθεί νά βάλει μιά τάξη χρησιμοπιώντας πάνω από μιά φορά τό ίδιο πλάνο καί μοντάροντας όλο καί πιό «σύντομα» πλάνα. Αυτό όμως δέν είναι ίκανοποιητικό καί συμβαίνει συχνά όταν, γιά παράδειγμα, θέλουμε νά δείξουμε ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα...

Α.Χ. Θέλετε νά πείτε ότι όλα πάνε πολύ γρήγορα καί δέ μās δίνεται ό χρόνος γιά νά καταλάβουμε;

Φ.Τ. Ναι, σέ γενικές γραμμές, στίς περισσότερες ταινίες.

Α.Χ. Στο καινούργιο ώριαίο τηλεοπτικό μου πρόγραμμα έχω ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα, πάνω στό όποιο στηρίζεται μιά δλόκληρη δίκη. "Έβαλα λοιπόν πέντε πλάνα ανθρώπων νά κοιτάζουν τό δυστύχημα πρίν δείξω τό ίδιο τό δυστύχημα,

καί στή συνέχεια άκούγεται ό πάταγος του δυστυχήματος πέντε φορές. Στή συνέχεια κινηματογραφώ τό τέλος του δυστυχήματος, τί στιγμή ακριβώς πού ό μοτοσικλετιστής πέφτει καταγής, ή μοτοσικλέτα άναποδογυρίζει καί τό αυτοκίνητο φεύγει μέ ταχύτητα. "Υπάρχουν στιγμές όπου ό χρόνος πρέπει νά σταματά, ή διάρκεια νά επιμηκύνεται.

Φ.Τ. "Ακριβώς. Ξαναγυρίζω στή σκηνή μέ τό αεροπλάνο στήν έξημο. "Η δημοφιλία αυτής τής σκηνής στηρίζεται στην ίδια της τήν αυθαιρεσία. Δέν έχει τίποτα τό άληθοφανές καί κανένα άπολύτως νόημα. "Όταν κανείς κινηματογράφει μ' αυτό τόν τρόπο, ό κινηματογράφος γίνεται σ' αλήθεια μιά άφηρημένη τέχνη όπως ή μουσική. Σ' αυτή τήν αυθαιρεσία, γιά τήν όποία συχνά μās κατηγορούν, βρίσκεται τό ενδιαφέρον καί ή δύναμη τής σκηνής. Αυτό είναι όλοφάνερο κι από τό διάλογο, όταν ό άγρότης, πρίν άνέβει στό λεωφορείο, λέει στόν Κάρο Γκράντ: "Γιά δές! "Ένα αεροπλάνο πού ραντίζει ενώ δέν υπάρχει τίποτα γιά ράντισμα». Τό αεροπλάνο δέν ραντίζει τίποτα καί δέ θά πρέπει ποτέ νά σάς κατηγορήσει τήν αυθαιρεσία πού υπάρχει στίς ταινίες σας, γιατί διαθέτετε τή θηροκεία του αυθαίρετου, τό χάρισμα τής φαντασίας πού θεμελιώνεται στό παράλογο.

Α.Χ. Είναι γεγονός ότι αυτή τήν αίσθηση του παράλογου τήν καλλιερλώ μ' ένα θρησκευτικό συναίσθημα.

Φ.Τ. Μιά ιδέα, όπως αυτή του αεροπλάνου στην έξημο, είναι αδύνατον νά γεννηθεί στό κεφάλι ενός σεναριογράφου, γιατί δέν προωθεί τί δράση. Αυτές τίς ιδέες, μόνο ένας σκηνοθέτης μπορεί νά τίς έχει.

Α.Χ. Νά πώς μου ήρθε αυτή ή ιδέα. "Ηθελα ν' αντιδράσω στό παλιό κλισιό μέ τόν άνθρωπο πού έρχεται σ' ένα μέρος όπου πρόκειται νά τόν σκοτώσουν. Τί κάνουν συνήθως; Μιά νύχτα σκοτεινή σ' ένα στενό σταυροδρόμι τής πόλης. Τό θύμα περιμένει όρθιο κάτω από τό φώς μιάς λάμπας του δρόμου. "Ο δρόμος είναι ακόμα ύγρός από μιά πρόσφατη βροχή. Γκρό πλάν μιάς μαύρης γάτας πού τρέχει φοβισμένη. Πλάνο ενός παραθύρου, κάποιος



Στή σκιά των τεσσάρων γιγάντων.

τραβάει την κουρτίνα για να δει έξω. Μιά μαύρη λιμουζίνα πλησιάζει άργα, κτλ., κτλ. **Αναρωτήθηκα:** ποιά θά ήταν το αντίθετο μιάς τέτοιας σκηνης; Μιά ξημος, ηλιος, χωρίς μουσική ούτε μαύρη γάτα, ούτε μυστηριώδη πρόσωπα πίσω από παράθυρα!

Θυμάστε τή θεωρία μου σχετικά μέ τίς σοκολάτες στήν Έλβετία και τούς άνεμόμυλους στήν Όλλανδία. Μ' αυτό λοιπόν τό πνεύμα, και έξαιτίας τής αγάπης μου για τήν ελεύθερη φαντασία, σκέφτηκα μία σκηνη για τή *Σκιά των τεσσάρων γιγάντων*, πού τελικά δέν πραγματοποιήθηκε. Μου ήρθε όταν ήμασταν βορειοδυτικά τής Νέας Υόρκης, στό δρόμο για τό Νη-τρούιτ, όπου δρiscονται τά εργοστάσια των αυτοκινήτων Φόρντ. Έχετε δει ποτέ πώς φτιάχνουν τ' αυτοκίνητα σέ άλυσίδα;

Φ.Τ. Όχι, ποτέ...

Α.Χ. Είναι φανταστικό! Ήθελα να γυρίσω μία μεγάλη σκηνη διαλόγου ανάμεσα στον Κάρυ Γκραντ και σ' έναν από τούς αρχιεργάτες, μπροστά σέ μία τέτοια άλυσίδα. Περπατούν μιλώντας για κάποιον τρίτο, πού ίσως έχει σχέση μέ τό εργοστάσιο. Πίσω τους οί εργάτες αρχίζουν να

συναρμολογούν ένα αυτοκίνητο κομμάτι κομμάτι, μέχρι πού τό γεμίζουν λάδια και δενζίνη. Στο τέλος του διαλόγου τους κοιτάζουν τό αυτοκίνητο, έτοιμο, συναρμολογημένο από τό τίποτα, και λένε: «Υπέροχο!» Άνοιγουν τήν πόρτα του, και από μέσα πέφτει ένα πτώμα!*

Φ.Τ. Έκπληκτική ιδέα!

Α.Χ. Πώς δρέθηκε εκεί αυτό τό πτώμα; Δέν ήταν βέβαια μέσα στο αυτοκίνητο, αφού τό αυτοκίνητο τό συναρμολόγησαν από τό τίποτα. Αυτό τό πτώμα δρέθηκε εκεί έτσι, καταλαβαίνετε; Και φυσικά είναι τό πτώμα του τύπου για τόν όποιο μιλούσαν.

Φ.Τ. Η απόλυτη αθθαρεία! Θα σας ήταν δύσκολο να εγκαταλείψετε αυτή τήν ιδέα. Τήν εγκαταλείψατε έξαιτίας τής διάρκειας τής σκηνης;

Α.Χ. Μέ τή διάρκεια θα μπορούσαμε να τά κανονίσουμε, τό πρόβλημα ήταν πώς δέν καταφέραμε να προσαρμόσουμε αυτή τήν ιδέα στήν ιστορία. Και μία σκηνη, όσο αθθαίρετη κι αν είναι, δέν πρέπει να μπαίνει έντελώς αθθαίρετα στήν ιστορία!

* Θυμηθείτε τό πρώτο θέμα τής εκκλησιαστικής Κριστιν' του Τζών Κάρπεντερ!

Φ.Τ. "Όταν δέν αρχίζετε μέ σκηνή βίας, χρησιμοποιείτε πάντα τήν ίδια αρχή στίς εισαγωγές σας: ή πόλη, ένα κτίριο σ' αυτή τήν πόλη, ένα δωμάτιο σ' αυτό τό κτίριο... "Έτσι αρχίζει τό *Ψυχώ*."

Α.Χ. Στήν πρώτη σκηνή του *Ψυχώ*, ένωσα τήν ανάγκη νά γραφούν στήν δθόνη τό όνομα τής πόλης (Φοινίξ), τή μέρα και τήν ώρα κατά τήν οποία αρχίζει ή δράση, κι αυτό γιά νά φτάσω σ' αυτό τό πολύ σημαντικό γεγονός: ήταν τρεις παρά δεκαε-

1. Μιά νεαρή γυναίκα, ή Μάριον (Τζάνετ Λή), έρωμένητου Σάμ (Τζών Γκάβιν), σέ μία στιγμή πειρασμού φεύγει από τό Φοινίξ παίρνοντας μαζί της τά σαράντα χιλιάδες δολάρια, πού τής είχε έμπιστευθεί ό εργοδότης της γιά νά καταθέσει στήν τράπεζα. Τή νύχτα σταματά σ' ένα άπόμειρο motel. Ό νεαρός ιδιοκτήτης του, ό Νόρμαν Μπέιτς ("Άντονι Πέρινγκ), τής φέρνεται πολύ φιλικά και τής εκμυστηρεύεται πώς ζει εκεί μαζί μέ τή γριά μητέρα του πού τή λατρεύει, παρόλο πού είναι δύσκολη γυναίκα και άρρωστη. Σέ μία στιγμή μάλιστα ή Μάριον τήν άκούει νά βάζει τίς φωνές στό γιό της. Τό θράδυ, ή Μάριον κάνει ένα τουίς πριν κοιμηθεί όταν εσφαιρικά έμφανίζεται ή γριά γυναίκα και τή σκοτώνει μαχαμώνοντας την, γιά νά εξαφανιστεί όπως έμφανίστηκε. Ό Νόρμαν έρχεται ούφελιάζοντας: «Ω! μητέρα, Θεέ μου! Μητέρα, αίμα, αίμα!» Δείχνει άπεπισμένος. Αρχίζει λοιπόν νά εξαφανίζει τά ίχνη του εγκλήματος, ξαναβάζοντας τά πράγματα στή θέση τους, καθαρίζοντας τό μπάνιο, και μεταφέρει τή Μάριον, τίς άποσκευές της και τά χρήματα πού είχε κλέψει, στό πόρτ μπαγκάζ του αυτοκινήτου της. "Έπειτα ρίχνει τό αυτοκίνητο σέ μία μαύρη λίμνη. Τή Μάριον αναζητεί ή άδερφή της Λάιλα (Βέρα Μάιλς), ό Σάμ κι ένας νετεέκτο τής άσφαλιστικής εταιρείας γιά νά βρει τά χρήματα πού καταχράστηκε, ό "Άρμπογκαστ (Μάρτιν Μπόλσαμ). Ό "Άρμπογκαστ φτάνει στό motel και ό Νόρμαν, ασπασμένος άπ' όλες τίς έρωτήσεις του, του άπαγορεύει νά δει τή μητέρα του. Ό "Άρμπογκαστ πηγαίνει νά τηλεφωνήσει στή Λάιλα και στόν Σάμ και ξαναγρνά στό motel γιά νά βρει τή γριά μητέρα. "Ανεβαίνει λοιπόν στό πρώτο πάτωμα κι εκεί, στό κεραλόσκαλο, τόν μαχαμώνουν και τόν στέλνουν στόν άλλο κόσμο. Τό τρίτο μέρος της ταινίας μάς δείχνει τή Λάιλα και τόν Σάμ νά πληροφορούνται από τόν σερίφη ότι ή γριά μητέρα του Νόρμαν έχει πεθάνει έδώ και όκτώ χρόνια. Πηγαίνουν και οι δύο μαζί στό motel και ή Λάιλα, ψάχνοντας τό σπίτι, γλιτώνει παρά τρία τό θάνατο. Ό Νόρμαν έχει πιά άποκαλυφθεί: ήταν ταυτόχρονα ό ίδιος και ή μητέρα του, οι δύο προσωπικότητες συνυπήρχαν μέσα του.

πτά τό άπόγευμα, κι αυτή ήταν ή μόνη ώρα πού ή ταλαίπωρη ή Μάριον μπορούσε νά κάνει έρωτα μέ τόν έρωστή της, τόν Σάμ. Δείχνοντας τήν ώρα φανερώνουμε πώς προτιμάει νά μη φάει γιά νά κάνει έρωτα.

Φ.Τ. Κι αυτό δίνει άμέσως τήν αίσθηση του κρυφού στή σχέση τους.

Α.Χ. "Επιτρέπουμε επιπλέον στό κοινό νά γίνει όφθαλμοπόρνο.

Φ.Τ. "Ένας κριτικός κινηματογράφου, ό Ζάν Ντουσέ, έγραψε κάτι πολύ διασκεδαστικό: «Στήν πρώτη σκηνή του *Ψυχώ* ό Τζών Γκάβιν είναι γυμνόσθηθος αλλά ή Τζάνετ Λή φοραεί σουτιέν, και γι' αυτό ή σκηνή ίκανοποιήσει μόνο τούς μισούς θεατές».

Α.Χ. Είναι άλήθεια ότι ή Τζάνετ Λή δέ θά 'πρεπε νά φοράει σουτιέν. Έμένα, πάντως, αυτή ή σκηνή δέ μου φαίνεται ιδιαίτερα σκανδαλιστική, δέ μου δημιουργεί δηλαδή καμιά ιδιαίτερη αίσθηση. "Όπως ξέρετε είμαι σάν εργένης, απέχω δηλαδή από τό σέξ. Δέν υπάρχει όμως καμιά άμφιβολία πώς αυτή ή σκηνή θά ήταν πλύ ενδιαφέρουσα άν τό στήθος τής κοπέλας τριδόνταν πάνω στό στήθος του άντρα.

Φ.Τ. Ξέρω πώς στό *Ψυχώ* θελήσατε νά παραπλανήσετε τό κοινό. "Υποθέτω λοιπόν πώς αυτή ή έρωτική αρχή σκόπευε νά παρασύρει τήν προσοχή των θεατών στήν έρωτική πλευρά. "Αργότερα, όταν είμαστε στό motel, ξζαιτίας αυτής τής πρώτης σκηνης μέ τήν Τζάνετ Λή νά φορά τό σουτιέν, νομίζουμε πώς ό "Άντονι δέν είναι παρά ήδονοδλεψίας. "Άλλωστε, άν δέν κάνω λάθος, είναι ή μόνη σκηνή σέ πενήντα ταινίες σας πού δείχνεται ένα σουτιέν.

Α.Χ. "Ένιωθα τήν ανάγκη νά γυρίσω έτσι τήν πρώτη σκηνή τής ταινίας γιατί τό κοινό αλλάζει, εξελίσσεται. Σήμερα οι νεαροί θεατές θ' άδιαφορούσαν γιά τήν κλασική σκηνή του άπλου φίλου, τά λέγανε: «Τί βλακεία». Ξέρω πώς οι ίδιοι συμπεριφέρονται σάν τόν Τζών Γκάβιν και τήν Τζάνετ Λή, και χρειάζεται νά τους δείχνεις μέ ποίο τρόπο συμπεριφέρονται οι ίδιοι τόν περισσότερο καιρό. "Άλλωστε, μ' αυτή τή σκηνή ήθελα νά δώσω όπτικά



9401-361



9401-357



9401-353



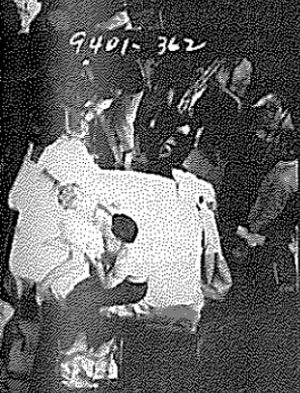
9401-362



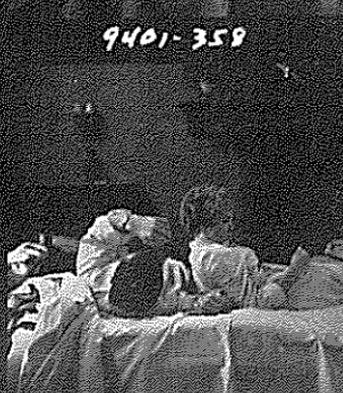
9401-358



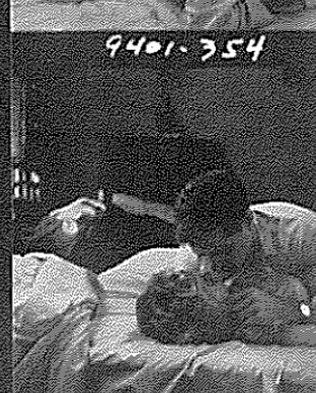
9401-354



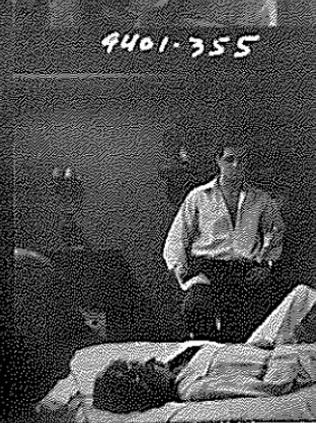
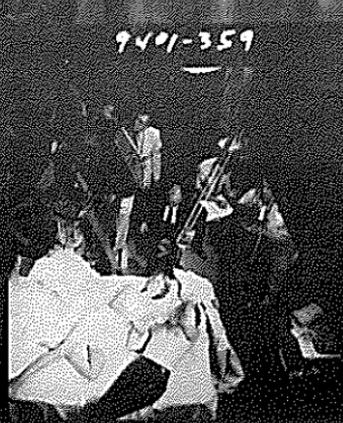
9401-363



9401-359



9401-355





Ψυχώ (Τζάνετ Λή).



Ή φωτογραφία-σήμα κατατεθέν του Ψυχώ: 'Ο Άντονι Πέρινας και τὸ Σπίτι...

τήν ἐντύπωση τῆς ἀπελπισίας καὶ τῆς μοναξιάς.

Φ.Τ. Ναι, κι ἐμένα μοῦ φάνηκε πὼς στὸ *Ψυχώ* παίρνετε ὑπόψη σας τὴν ἐξέλιξη τοῦ κοινού στὰ δέκα τελευταῖα χρόνια, καὶ χρησιμοποιεῖτε πολλὰ πράγματα πού δὲν κάνατε παλιότερα, στίς προηγούμενες ταινίες σας.

Α.Χ. Φυσικά, καὶ ὑπάρχουν ἀκόμα πολλὰ ἄλλα ἀνάλογα παραδείγματα στὰ *Πουλιά*, κυρίως στὸν τεχνικό τομέα.

Φ.Τ. Διάβασα τὸ μυθιστόρημα *Ψύχωση*, τοῦ Ρόμπερτ Μπλότς, καὶ τὸ βρήκα αἰσχροῦ παρασλανητικό. Διαδίδουμε πολλές φορές: «Ὁ Νόρμαν κάθισε δίπλα στὴ γριά μητέρα του κι ἄρχισαν νὰ κουβεντιάζουν». Αὐτὸ δὲ μοῦ ἄρεσει καθόλου. Ἄντιθέτα, ἡ ἀφήγηση στὴν ταινία εἶναι πολὺ πιὸ εἰλικρινής. Τί σὰς ἄρεσε σ' αὐτὸ τὸ μυθιστόρημα;

Α.Χ. Νομίζω πὼς τὸ μόνο πράγμα πού μοῦ ἄρεσε, καὶ πού μ' ἔκανε ν' ἀποφασίσω αὐτὴ τὴν ταινία, ἦταν τὸ πόσο ξαφνικά γίνεται ὁ φόνος στὸ ντούς. Εἶναι τελείως ἀπρόσμενο καὶ αὐτὸ μοῦ κίνησε τὸ ἐνδιαφέρον.

Φ.Τ. Εἶν' ἓνας φόνος πού θυμίζει περισσότερο θιασμό... Νομίζω πὼς τὸ μυθιστόρημα βασίστηκε σὲ μιὰ ἀληθινὴ ἱστορία, ἔτσι δὲν εἶναι;

Α.Χ. Ναι, ἀπὸ τὴν ἱστορία κάποιου πού κρατοῦσε τὸ πτώμα τῆς γριάς μητέρας του, κάπου στὸ Οὐσκόνον.

Φ.Τ. Ὑπάρχει στὸ *Ψυχώ* ἓνα ὀλόκληρο ὀπλοστάσιο τρόμου, μιὰ μυστηριώδης ἀτμόσφαιρα, τὸ παλιὸ σπίτι, πράγματα πού συνήθως ἀποφεύγετε...

Α.Χ. Νομίζω πὼς, ὡς ἓνα βαθμῶ, αὐτὴ ἡ μυστηριώδης ἀτμόσφαιρα ἦταν τυχαία. Στὴ Βόρεια Καλιφόρνια γιὰ παραδείγμα, θὰ βρεῖτε πολλὰ ἀπομονωμένα σπίτια, πού θυμίζουν ἐκεῖνο τοῦ *Ψυχώ*. Εἶναι αὐτὸ πού λένε «καλιφορνιανὸς γοθτικὸς ρυθμὸς», κι ὅταν εἶναι πολὺ ἀσχημο, τὸ λένε: «καλιφορνιανὸ παξιμάδι». Δὲν ξεκίνησα μὲ πρόθεση νὰ δημιουργήσω τὴν ἀτμόσφαιρα μιᾶς παλιᾶς ταινίας τρόμου, ἀπ' αὐτὲς πού γύριζε ἡ Γιουνιβέρσαλ. Ἦθελα ἀπλῶς νὰ εἶμαι εἰλικρινής. Τὸ σπίτι εἶναι ἀκριβῆς ἀνάπλαση ἐνὸς πραγματικοῦ σπιτιοῦ, ὅπως καὶ τὸ μοτέλ. Διάλεξα αὐτὸ τὸ σπίτι κι αὐτὸ τὸ μοτέλ, γιὰτι κατὰλαβα πὼς ἡ ἱστορία δὲ θὰ εἶχε τὴν ἴδια δύναμη ἂν γυριζόταν σ' ἓνα συνηθισμένο μτανγκαλόου. Αὐτὸ τὸ εἶδος ἀρχιτεκτονικῆς ταίριαζε στὴν ἀτμόσφαιρὰ τῆς.

Φ.Τ. Ἄλλωστε, αὐτὴ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι εὐχάριστη στὸ μάτι, τὸ σπίτι εἶναι κατακόρυφο ἐνῶ τὸ μοτέλ τελείως ὀριζόντιο...

Α.Χ. Ναι, αὐτὴ εἶναι ἡ σύνθεσή μας... Ἐνα σύνολο κατακόρυφο κι ἓνα σύνολο ὀριζόντιο.

Φ.Τ. Ἐπιπλέον, στὸ *Ψυχώ* δὲν ὑπάρχει κανένα συμπληρωματικὸ πρόσωπο μὲ τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε νὰ ταυτιστεῖ τὸ κοινό.

Α.Χ. Γιατί δὲν ἦταν ἀπαραίτητο. Πιστεύω ὡστόσο πὼς τὸ κοινὸ λυπήθηκε γιὰ τὸ θάνατο τῆς Τζάνετ Λή. Τὸ πρῶτο μέρος τῆς ἱστορίας εἶναι στ' ἀλήθεια αὐτὸ πού στὸ Χόλιγουντ ἀποκαλοῦμε «κόκκινη ρέγγα», δηλαδή ἓνα τρικ πού ἔχει προορισμὸ νὰ στρέψει ἄλλοῦ τὴν προσοχὴ μας ὥστε ὁ φόνος νὰ εἶναι ἐντελῶς



Ψυχώ (Η Τζάνετ Λή και ο «τροχονόμος με τὰ μαύρα γυαλιά»).

ἀπρόσμενος. Ήταν ἀπαραίτητο ἡ ἀρχὴ νὰ ναι κάπως μεγάλη, ὄλ' αὐτὰ γύρω ἀπὸ τὴν κλοπὴ τῶν χρημάτων καὶ τὴ φυγὴ τῆς Τζάνετ Λή, ὥστε τὸ κοινὸ ν' ἀναρωπιέται: θὰ τὴν πιάσουν ἡ ὄχι; Θυμάστε τὴν ἐπιμονὴ μου σὰν σαράντα χιλιάδες δολάρια. Δούλεψα πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸ γύρισμα, στὴ διάρκεια τοῦ γυρισματος καὶ μετὰ τὸ γύρισμα, γιὰ νὰ τονίσω ὅσο περισσότερο γίνονται τὴ σημασία αὐτῶν τῶν χρημάτων.

Ξέρετε ὅτι τὸ κοινὸ θέλει πάντοτε νὰ συμμετέχει καὶ τοῦ ἀρέσει νὰ λέει: «Ἄ! ἐγὼ ξέρω τί θὰ συμβεῖ τώρα». Πρῶτοι λοιπὸν αὐτὸ τὸ γεγονός, ὄχι μόνον νὰ τὸ παίρνομε ὑπόψη μας, ἀλλὰ καὶ νὰ κατευθύνουμε πλήρως τὶς σκέψεις τοῦ θεατῆ. Ὅσο περισσότερες λεπτομέρειες σοῦ δίνονται γύρω ἀπὸ τὸ ταξίδι τῆς κοπέλας με τ' αὐτοκίνητο, τόσο περισσότερο σὲ ἀπορροφᾷ ἡ φυγὴ τῆς. Γι' αὐτὸ δώσαμε τόση σημασία στὸν τροχονόμο με τὰ μαύρα γυαλιά καὶ στὴν ἀλλαγὴ τοῦ αὐτοκινήτου. Ἀργότερα, ὁ Ἄντονι Πέρκινς περιγράφει στὴν Τζάνετ Λή τὴ ζωὴ του σὸ μοτέλ, ἀνταλλάσσουν ἐντυπώσεις, κι ἐδῶ ὁ διάλογος ἔχει πάλι σχέση με τὸ πρόβλημα τῆς κοπέλας. Φανταζόμαστε πῶς ἀποφάσισε νὰ ξαναγυρίσει σὸ Φοινῖξ καὶ νὰ ἐπιστρέψει τὰ χρήματα. Εἶναι φανερό πῶς ἐκεῖνοι οἱ θεατῆς πού τοὺς ἀρέσει νὰ μαυτεύουν, λένε: «Ἄ! αὐτὸς ὁ τύπος προσπαθεῖ νὰ τὴν κάνει ν' ἀλλάξει γνώμη». Στρέφουμε τὸ κοινὸ πρὸς μιὰ κατεύθυνση καὶ ἔπειτα πρὸς μιὰν ἄλλη, γιὰ νὰ τὸ κρατήσουμε ὅσο πιὸ μακριὰ γίνεται ἀπ' ὅσα πρόκειται νὰ συμβοῦν.

Πῶω στοιχημα ὅτι σὲ μιὰ συνηθισμένη σκηνοθεσία, θὰ ἔδιναν στὴν Τζάνετ Λή τὸν ἄλλο ρόλο, τὸ ρόλο τῆς ἀδερφῆς πού ψάχνει, γιὰτὶ δὲ συνηθίζεται νὰ δολοφο-

νεῖται ἡ δευτέρα σὸ πρῶτο τρίτο τῆς ταινίας. Ἐγὼ θέλησα νὰ σκοτώσω τὴν στάρ, γιὰτὶ ἔτσι ὁ φόνος γίνονταν ἀκόμα πιὸ ἀπρόσμενος. Γι' αὐτὸ ἄλλωστε ἐπέμενα νὰ μὴν ἐπιτρέπεται ἡ εἴσοδος στοὺς κινηματογράφους μετὰ τὴν ἔναρξιν τῆς ταινίας: οἱ καθυστερημένοι θὰ περιμέναν νὰ δοῦν τὴν Τζάνετ Λή, ἐνῶ αὐτὴ θὰ ἔχε κιόλας ἔξαφανιστεῖ!

Ἡ κατασκευή αὐτῆς τῆς ταινίας εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα. Εἶναι ἡ πιὸ συναρπαστικὴ ἐμπειρία μου παιχιδιοῦ με τὸ κοινὸ. Μὲ τὸ *Ψυχώ διεύθυνα* τοὺς θεατῆς σὰν νὰ ἔπαιζα κάποιο ὄργανο.

Φ.Τ. Θαυμάζω ἀπεριόριστα αὐτὴ τὴν ταινία, ὑπάρχει ὅμως ἓνα χάσμα μετὰ τὸ δευτέρο φόνο. Εἶναι οἱ δυὸ σκηνές σὸ σπίτι τοῦ σερίφη.

Α.Χ. Ἡ ἐπέμβαση τοῦ σερίφη δικαιολογεῖται ἀπὸ κάτι γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχομε κιόλας μιλήσει: «Μὰ γιὰτὶ δὲν πάνε στὴν ἀστυνομία;». Γενικὰ ἀπαντᾷ: «Δὲν πάνε στὴν ἀστυνομία γιὰτὶ ἐκεῖ θὰ τοὺς τὴ σπάσουν». Κι ἐδῶ βλέπετε ἓνα παράδειγμα τοῦ τί συμβαίνει σ' ἐκείνους πού ἀπευθύνονται στὴν ἀστυνομία.

Φ.Τ. Γρηγόρα, ὥστόσο, ἡ ταινία ξαναποκτὰ ἐνδιαφέρον. Μοῦ φαίνεται πῶς τὸ κοινὸ ἀλλάζει συχνὰ συναισθήματα στὴ διάρκεια τῆς ταινίας. Στὴν ἀρχὴ ἐλιτίζουμε πῶς ἡ Τζάνετ Λή θὰ τὴ γλιτώσει. Ὁ φόνος τῆς μᾶς ἀφήνει κατάπληκτους, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ὅμως πού ὁ Ἄντονι Πέρκινς σβήνει τὰ ἴχνη, τὸν βλέπουμε με συμπάθεια, ἐλιτίζουμε πῶς δὲ θὰ τὸν ξαναενοχλήσουν. Ἀργότερα, ὅταν μαθαίνουμε ἀπὸ τὸ σερίφη πῶς ἡ μητέρα τοῦ Πέρκινς ἔχει πεθάνει ἐδῶ καὶ χρόνια, ἀλλάζουμε στρατόπεδο καὶ στρεφόμαστε ἐναντίον του, ἀλλὰ ἀπὸ καθαρὴ περιέργεια.

Α.Χ. Ὅλ' αὐτὰ μᾶς ξαναφέρνουν στὴν ἰδέα ὅτι τὸ κοινὸ εἶναι ἠδονοβλεψίας. Κατὰ κάποιον τρόπο τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ σὸ *Τηλεφωνήσατε Ἀσφάλεια Ἀμέσου Δράσεως*.

Φ.Τ. Πραγματικά. Ὅταν ὁ Ρέι Μιλάν καθυστεροῦσε νὰ τηλεφωνήσει στὴ γυναίκα του, καὶ ὑπῆρχε περιττωσὴ ὁ δολοφόνος νὰ φύγει ἀπ' τὸ δωμάτιο χωρὶς νὰ τὴν ἔχει σκοτώσει, σκεφτόμασταν: «Ἄς περιμένει λίγο ἀκόμα».

Α.Χ. Είναι ένας γενικός κανόνας. Μιλήσαμε γι' αυτό, όταν λέγαμε για τον κλέφτη που βρίσκεται μέσα σ' ένα δωμάτιο για να κλέψει και το κοινό τον συμπαθεί... "Όταν λοιπόν ο "Αντονι Πέρκινς βλέπει το αυτοκίνητο να θυθίζεται στη λίμνη, παρόλο που έχει μέσα ένα πτώμα, τη στιγμή που το αυτοκίνητο σταματά για λίγο να βουλιάζει, το κοινό σκέφτεται: «'Αχ, ας βουλιάξει τελείως». Είλν' ένα φυσικό ένστικτο.

Φ.Τ. Στις συνήθειες όμως ταινίες σας, ο θεατής είναι περισσότερο άθως γιατί φοβάται για κάποιον που τον κατηγορούν άδικα. Στο *Ψυχώ*, πρώτα ανησυχεί για την τύχη μιας κλέφτρας, ύστερα ανησυχεί για ένα δολοφόνο και τέλος, όταν μαθαίνει πως αυτός ο δολοφόνος έχει κάποιο μυστικό, εύχεται να τον συλλάβουν για να ολοκληρωθεί ή ιστορία!

Α.Χ. Υπάρχει ταύτιση σ' αυτό το σημείο;

Φ.Τ. Δέ θα το λέγα ακριβώς «ταύτιση», ωστόσο ή φροντίδα με την όποια ο "Αντονι Πέρκινς εξαφανίζει τα ίχνη, μās κάνει να τον συμπαθήσουμε. Είναι σαν να θαυμάζεις κάποιον που κάνει καλά τη δουλειά του. Νομίζω πως εκτός από τους τίτλους στο *Ζενερικ*, ο Σόλ Μπας έφτιαξε και σχέδια για την ταινία, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Μόνο για μία σηνή και δυστυχώς δέν πρόρεθα να τά χρησιμοποιήσω. "Ο Σόλ Μπας θά έκανε το *Ζενερικ*, κι επειδή

ή ταινία τόν ένδιεφερε, του άνεθεσα να κάνει τά σχέδια μιάς σηνής, εκείνης με τόν ντετέκτιβ "Αρμπογκαστ όταν άνεβαίνει τη σκάλα πριν τόν μαχαιρώσουν. Στη διάρκεια του γυρίσματος, ήμουν δυό μέρες στο κρεβάτι με πυρετό, κι επειδή δέν μπορούσα να έρωθ στο στούντιο είπα στους όπερατέρες να γυρίσουν αυτή τη σηνή σύμφωνα με τά σχέδια του Μπας. "Οχι τό φόνο, μόνο τη σηνή που άνεβαίνει τη σκάλα. "Υπήρχε ένα πλάνο με τό χέρι του ντετέκτιβ να γλιστρά στην κουπαστή και ένα τραβελινγκ που έδειχνε τά πόδια του μέσ' από τά κάγκελα. "Όταν είδα τί είχαν γυρίσει βρήκα πως τό άποτέλεσμα δέ με ικανοποιούσε, κι αυτό ήταν μία πολύ ένδιαφέρουσα άποκάλυψη για μένα. Μ' αυτό τό ντεκουπάς, ή άνοδος στη σκάλα δέν έδινε μιά αίσθηση άθωότητας αλλά μιά αίσθηση ένοχής. Αυτά τά πλάνα θά ήταν σωστά, άν επρόκειτο για κάποιον δολοφόνο που άνεβαίνει τη σκάλα. "Όμως τό πνεύμα της σηνής αυτής ήταν τό έντελώς αντίθετο.

Θυμηθείτε τίς προσπάθειες που κάναμε για να προετοιμάσουμε τό κοινό γι' αυτή τη σηνή. "Αφήσαμε να έννοηθεί πως μέσα στο σπίτι υπάρχει μιά μυστηριώδης γυναίκα, πως αυτή ή γυναίκα θγήκε απ' τό σπίτι και μαχαίρωσε μέχρι θανάτου την Τζάνετ Λή στο ντους. Είχαμε λοιπόν δώσει όλα τά στοιχεία που θά δημιουργούσαν τό σασπένς αυτής της σηνής, και γι' αυτό έπρεπε να τη γυρίσουμε όσο πιο άπλα γινόταν. "Αρκούσε να δείξουμε μιά



Ψυχώ (Ο φόνος του "Αρμπογκαστ).



σκάλα κι έναν άνθρωπο νά τήν ανεβαίνει πολύ άπλά.

Φ.Τ. Καταλαβαίνω πώς τό γεγονός ότι είδατε τόν λανθασμένο τρόπο σās βοήθησε νά ύποδείξετε στόν ντετέκτιβ "Αρμπογκαστ τήν έκφραση πού άρμολξε. Στά γαλλικά θά λέγαμε: «Καταφθάνει σάν λουλούδι», δηλαδή «έτοιμος νά τόν κόψουν...»

Α.Χ. Δέν πρόκειται άκριβώς γιά άταραξία. Μάλλον γιά καλή πρόνοια. Γι' αυτό χρησιμοποίησα μιά μόνο λήψη τού "Αρμπογκαστ τή στιγμή πού ανεβαίνει τή σκάλα, και όταν φτάνει στό τελευταίο σκαλοπάτι έβγαλα επίτηδες τή κάμερα ψηλά γιά δυό λόγους: πρώτον γιά νά μπορέσω νά «πάρω» τή μητέρα κατακόρυφα, άφου, άν τήν έδειχνα από πίσω, θά ήταν σάν νά έκρυβα επίτηδες τό πρόσωπό της, όπότε τό κοινό θά ύποψιαζόταν κάτι - ενώ από τή γωνία πού διάλεξα, δέν έδωσα τήν εντύπωση ότι άποφεύγω νά δείξω τή μητέρα. 'Ο δεύτερος και σπουδαιότερος λόγος ήταν νά πετύχω μιά ίσχυρη αντίθεση ανάμεσα στό γενικό πλάνο τής σκάλας και τό γκρό πλάν τού προσώπου τού ντετέκτιβ τή στιγμή πού δέχεται τή μαχαιριά. 'Ηταν σάν μουσική σύνθεση: ή κάμερα ψηλά μαζί μέ τά βιολιά, και ξαφνικά τό μεγάλο κεφάλι μαζί μέ τά πνευστά. Στό πλάνο από ψηλά είχα τή μητέρα πού πλησίαζε και τό μαχαίρι πού χτύπα-

γε. Έκοβα στήν κίνηση τού μαχαιριού και περνούσα στό γκρό πλάν τού "Αρμπογκαστ. Τού είχαμε κολλήσει στό κεφάλι ένα μικρό πλαστικό δοχείο γεμάτο αίμοσφαιρίνη. Τή στιγμή πού τό μαχαίρι πλησίαζε τό κεφάλι του, τράδηξα ξαφνικά ένα νήμα και ή αίμοσφαιρίνη χύθηκε στό κεφάλι του άκολουθώντας μιά γραμμή πού είχαμε προβλέψει. Στό τέλος, κουτρουδαλούσε τή σκάλα πρós τά πίσω.

Φ.Τ. Αυτή ή κουτρουβάλα μου κίνησε πολύ τήν περιέργεια. Στήν πραγματικότητα δέν πέφτει. Δέ βλέπουμε τά πόδια του, έχουμε όμως τήν εντύπωση ότι κατεβαίνει τή σκάλα πισωπατώντας, άγγίζοντας έλαφρά κάθε σκαλοπάτι μέ τήν άκρη τών ποδιών του, σχεδόν σάν νά χορεύει...

Α.Χ. Είναι σωστή αυτή ή εντύπωση, μαντέψατε όμως πώς τήν πετύχαμε;

Φ.Τ. Όχι, καθόλου. Καταλαβαίνω πώς έπιμηκύνατε τή δράση, αλλά δέν ξέρω πώς τό πετύχατε.

Α.Χ. Μέ ένα τρίκ. Πρώτα κινηματογράφησα μέ τήν Ντόλυ τήν κάθοδο από τή σκάλα χωρίς τόν ήθοποιό. Ύστερα έβγαλα τόν "Αρμπογκαστ νά καθίσει πάνω σέ μιά ειδική καρέκλα, μπροστά από τή διαφάνεια στήν όποία προβάλαμε τήν κάθοδο από τή σκάλα. Έπειτα άρχισαμε νά κουνάμε τήν καρέκλα και τό μόνο πού είχε νά κάνει ό "Αρμπογκαστ ήταν νά κουνάει πέρα-δύθε τά χέρια του.



Φ.Τ. Είναι πολύ πετυχημένη σκηνή. 'Αργότερα στην ταινία ξαναβάζετε την κάμερα στο πιό ψηλό σημείο για να δείξετε τον Πέρκινς να μεταφέρει τη μητέρα του στο κελάρι.

Α.Χ. Ναι... Σήκωσα την κάμερα μόλις ο Πέρκινς ανεβαίνει τη σκάλα. Μπαίνει στο δωμάτιό του, δέν τόν βλέπουμε πιά αλλά τόν άκουµε: «Μαµά, πρέπει να κατέβουμε στο κελάρι γιατί µάς παρακολουθούν». Στη συνέχεια βλέπουμε τόν Πέρκινς να κατεβάζει τη μητέρα του στο κελάρι. Δέν μπορούσα να κόψω τό πλάνο γιατί τό κοινό θά ύποψιαζόταν πώς κάτι συμβαίνει: γιατί ή κάμερα άποσύρεται ξαφνικά; Έβαλα λοιπόν την κάμερα να παρακολουθεί από ψηλά τόν Άντονι Πέρκινς καθώς ανεβαίνει τή σκάλα, μπαίνει στο δωμάτιο και βγαίνει από τό πλάνο - ένώ ή κάμερα εξακολουθεί να παίρνει χωρίς διακοπή - και τή στιγμή που θρισκόμαστε πάνω άπό τήν πόρτα, ή κάμερα γυρίζει και ξανακοιτάζει πρós τή σκάλα. Για να μήν αναρωτηθεί όμως τό κοινό γιατί γίνεται αυτή ή κίνηση, του άποσπάµε τήν προσοχή βάζοντας στην ήχητική μπάντα τόν τσακωμό τής μητέρας μέ τό γιό. Και τό κοινό προσέχει τόσο πολύ αυτό τό διάλογο πού δέ σκέφτεται πιά τί κάνει ή κάμερα. Έτσι φτάνουμε στην κατακόρυφο και ό θεατής δέν παραξενεύεται πού βλέπει άπ' αυτή τήν όπτική γωνία τόν Πέρκινς να μεταφέρει τή μητέρα του. Ήταν πολύ συνταρακτικό πού χρησιμοποίησα τήν κάμερα για να παραπλανήσω τό κοινό.

Φ.Τ. Καί τό μαχαίρωμα τής Τζάνετ Λή είναι πολύ πετυχημένο.

Α.Χ. Τό γύρισμα αυτής τής σκηνης κράτησε επτά μέρες. Είχαµε έβδομήντα διαφορετικές θέσεις τής κάμερας για σαράντα πέντε δευτερόλεπτα ταινίας. Γι' αυτήν ειδικά τή σκηνή µου έφτιαξαν µιά θαυµάσια κούκλα, μέ τό αίµα να τρέχει από τίς μαχαιριές, αλλά δέν τό χρησιμοποίησα. Προτίμησα να ντυµπλάρω τήν Τζάνετ Λή μέ µιά κοπέλα, ένα γυµνό μοντέλο. 'Από τήν Τζάνετ δέ βλέπουμε παρά τά χέρια, τούς ώµους και τό κεφάλι. Όλα τ' άλλα έγιναν μέ τό μοντέλο. Τό μαχαίρι φυσικά δέν άκουµπά ποτέ τό κορµί τής,

όλα έγιναν στο µοντάζ. Ούτε µιά στιγμή δέ βλέπουμε κάποιο μέρος-ταµπού του γυναικειου κορµιού γιατί οριοµένα πλάνα τά κινηματογραφήσαμε στο ρελαντί ώστε να μή φραγεί τό στήθος. Τά πλάνα αυτά δέν τά επιταχύναµε άργότερα, γιατί μέσα στο µοντάζ δίνουν τήν έντύπωση τής κανονικής ταχύτητας.

Φ.Τ. Είναι µιά σκηνή άπίστευτης βίας.

Α.Χ. Είναι ή πιό δίκαιη σκηνή τής ταινίας. Όσο προχωρά ή ταινία, ή βία μειώνεται σταθερά, άφού και μόνο ή άνάμνηση αυτής τής σκηνης άρχει για να γεμίσει μέ άγωνία τίς επόμενες σκηνές οασπένς.

Φ.Τ. Νά µιά πολύ έξυπνη και πολύ καινούργια ιδέα. 'Από τόν ίδιο τό φόνο προτιµώ, εξαιτίας τής μουσικότητάς τής, τή σκηνή πού ό Άντονι Πέρκινς εξαφανίζει τά ίχνη μέ τή σκούπα και τό φαράσι. Όλη ή δοµή τής ταινίας µου φέρνει στο µυαλό µιά κλιμάκωση τής άνωµαλίας: άρχίζει μέ µιά σκηνή µοιχείας, μετά έχουµε µιά κλοπή, ένα έγκλημα, δυό έγκλήµατα και τέλος τήν ψυχοπάθεια. Κάθε φάση µάς ανεβάζει κι ένα σκαλί. Έχω δικιο;

Α.Χ. Ναι, αλλά για µένα ή Τζάνετ Λή παίζει τό ρόλο µιάς συνηθισµένης άσπής.

Φ.Τ. Παρ' όλ' αυτά µάς όδηγει στην άνωµαλία, στον Άντονι Πέρκινς και τά βαλσαµωµένα πουλιά του.

Α.Χ. Τά βαλσαµωµένα πουλιά µ' ένδιέφεραν πολύ σαν σύµβολο. Φυσικά ό Άντονι Πέρκινς ένδιαφέρεται για τά βαλσαµωµένα πουλιά γιατί βαλσάµωσε και τή μητέρα του. 'Υπάρχει όμως και µιά δεύτερη σηµασία, πάρετε παράδειγμα τήν κουκουβάγια. Αυτά τά πουλιά άνήκουν στη νύχτα, στήνον ένέδρες, κι αυτό κολακεύει τό µαζοχιόµό του Πέρκινς. Ξέρει πολύ καλά αυτά τά πουλιά και ξέρει ότι τά πουλιά τόν κοιτάζουν. Ή έννοχη του άνταντακλάτα στο δέλµα αυτών τών πουλιών, πού τόν παρακολουθούν, και ακριβώς επειδή του άρθεσι να βαλσαµώνει, έχει γεμίσει τή μητέρα του μέ άχυρα.

Φ.Τ. Θά μπορούσαμε λοιπόν να χαρακτηρίσουµε τό Ψυχώ πειραµατική ταινία;

Α.Χ. Ίσως. Αυτό πού κυρίως μέ ίκανο-

ποίησε είναι ότι ή ταινία επέδρασε πάνω στο κοινό, κι αυτό ακριβώς ήθελα. Στο *Ψυχώ* τό θέμα και οι χαρακτήρες δέν έχουν και τόση σημασία. Αυτό πού έχει σημασία είναι ότι ή συναρμολόγηση τών κομματιών τής ταινίας, ή φωτογραφία, ή ήχητική μπάντα και ή καθαρά τεχνική πλευρά μπόρεσαν νά κάνουν τό κοινό νά στριγγίσει. Νομίζω πώς είναι μεγάλη ίκανοποίηση για μās νά χρησιμοποιούμε τήν κινηματογραφική τέχνη για νά δημιουργήσουμε μιά μαζική συγκίνηση. Και μέ τό *Ψυχώ* τά κατάφερα. Αυτό πού ταρακούνησε τό κοινό δέν ήταν κάποιο μήνυμα, μιά καταπληκτική έρμηνεία ή κάποια περίφημο μυθιστόρημα. Αυτό πού συγκίνησε τό κοινό ήταν ή ίδια ή ταινία και τίποτ' άλλο.

Φ.Τ. Πραγματικά...

Α.Χ. Γι' αυτό, αν είμαι περήφανος για τό *Ψυχώ*, είναι επειδή πολύ περισσότερο απ' όποιαδήποτε άλλη ταινία μου, ανήκει σ' έμάς τούς κινηματογραφιστές, σέ σās και σέ μένα. Μέ κανέναν άλλο δέ θά μπορούσα νά κάνω μιά ούσιαστική συζήτηση γι' αυτή τήν ταινία, όπως αυτή πού κάνουμε τώρα έμεις οι δύο. Οι άνθρωποι θά πουνε: «Τέτοιες ταινίες πρέπει νά τς αποφεύγει κανείς. Τό θέμα ήταν φριχτό, οι πρωταγωνιστές άσήμαντοι, δέν υπήρχαν χαρακτήρες». Ναι σύμφωνοι, αλλά ό τρόπος μέ τόν όποιο έφτιαξα και διηγήθηκα αυτή τήν ιστορία έκανε τό κοινό ν' αντιδράσει έντελώς συγκινησιακά.

Φ.Τ. Συγκινησιακά, πράγματι... Σωματικά.

Α.Χ. Συγκινησιακά. Δέ μ' ενδιαφέρει αν θεωρούν τήν ταινία μου μεγάλη ή όχι. Δέν τήν έκανα μέ πρόθεση νά φτιάξω μιά σημαντική ταινία. Σκέφτηκα πώς ένα τέτοιο πείραμα θά μέ διασκέδαζε. Η ταινία κόστισε μόνο όκτακόσιες χιλιάδες δολάρια. Νά πού ήταν τό πείραμα: «Μπορώ νά κάνω μιά ταινία μεγάλου μήκους μέ τς ίδιες προϋποθέσεις πού απαιτούνται για

μιά τηλεοπτική ταινία;» Χρησιμοποίησα ένα τηλεοπτικό συνεργείο για γρήγορο γύρισμα. Καθυστέρησα τό ρυθμό τού γυρίσματος μόνο στή σκηνή τού φόνου στό ντούς, στή σκηνή πού ό Πέρινς έξαφανίζει τά ίχνη και σέ μιά ή δυό ακόμα σκηνές πού σημάδευαν τό πέρασμα τού χρόνου. Όλα τά υπόλοιπα τά γύρισα σάν νά ήταν τηλεοπτική ταινία.

Φ.Τ. Ξέρω πώς αναλάβατε τήν παραγωγή τού *Ψυχώ*. Είχε μεγάλη έπιτυχία;

Α.Χ. Τό *Ψυχώ* κόστισε μόνον όκτακόσιες χιλιάδες δολάρια και έχει άποφέρει μέχρι σήμερα δεκατρία εκατομμύρια δολάρια κέρδος.

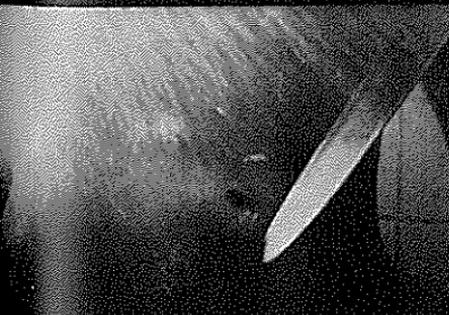
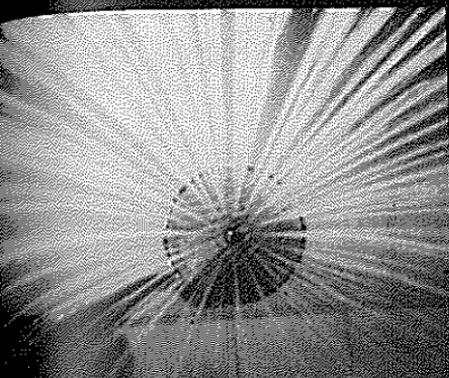
Φ.Τ. Καταπληκτικό! Είναι ή μεγαλύτερη μέχρι σήμερα έπιτυχία σας!

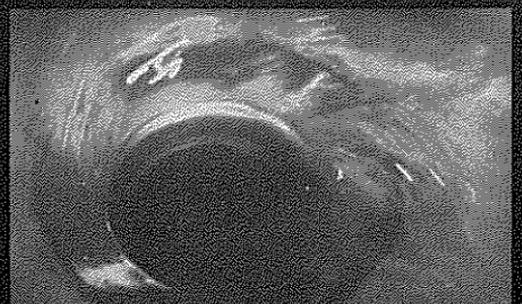
Α.Χ. Ναι, κι αυτό σās εύχομαι - νά γυρίσετε μιά ταινία πού νά σās άποφέρει τόσα απ' όλο τόν κόσμο. Είναι ένα πεδίο στό όποιο πρέπει νά είναι κανείς πολύ ίκανοποιημένος από τήν τεχνική πλευρά τής δουλειās του (και όχι άναγκαστικά από τό σενάριο). Σέ μιά τέτοια ταινία όλη τή δουλειά τήν κάνει ή κάμερα. Φυσικά δέν πρόκειται νά σās γράφουν τς καλύτερες κριτικές, γιατί οι κριτικοί δέν ενδιαφέρονται παρα για τό σενάριο. Έσεις όμως πρέπει νά σχεδιάζετε τήν ταινία σας όπως ακριβώς έχτιζε τά έργα του ό Σαίξπηρ: για τό κοινό.

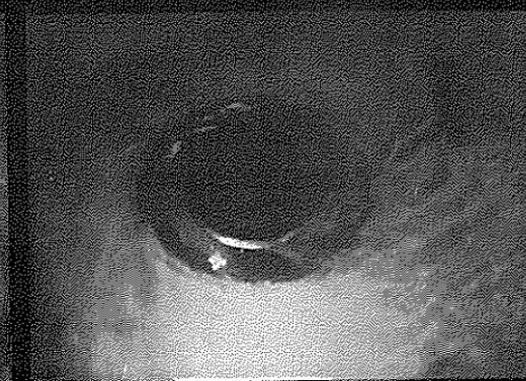
Φ.Τ. Τό *Ψυχώ* είναι ακόμα πιό παγκόσμιο έργο, αν σκεφτεί κανείς ότι κατά πνήντα τοίς έκατό είναι δωδή ταινία. Έχει δυό μέ τρεις μοιπιίνες χωρίς καθόλου διάλογο. Τό ντουμπλάρισμα και οι υπότιτλοι ήταν πολύ εύκολη υπόθεση...

Α.Χ. Ναι. Δέν ξέρω αν τό ξέρετε, αλλά στήν Ταϊλάνδη δέν ντουμπλάρουν ούτε βάζουν υπότιτλους. Σδηίνουν τόν ήχο και βάζουν κάποιοι δίπλα στήν όθόνη νά μιλάει στή θέση τών ήθοποιών, αλλάζοντας φωνές.











Ἡ Τίτυ Χέντρεν στὰ Πουλά.

Τά Πουλιά / Ἡ γριά ὀρνιθολόγος / Τά ξεριζωμένα μάτια / Τό κοινό πού θέλει νά μαντεύει / Τό χρυσό κλουβί τῆς Μέλανι Ντάνιελς / Ἔκανα ἕνα σωρό αὐτοσχεδιασμούς / Τό σχόλασμα / Οἱ ἠλεκτρονικοί ἦχοι / Ἐνα φορτηγάκι ἀναζητώντας συγκινήσεις / Μοῦ καταλογίζουν πολλές φάρσες / Ἡ φάρσα μέ τή γριά / Φοβόμουν πώς θά φάω ξύλο



ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΩ Πώς ἔπεσε στά χέρια σας τό μυθιστόρημα τῆς Δάφνης ντὺ Μωριέ *Τά πουλιά*; Πρὶν ἐκδοθεῖ ἢ μετὰ;

ΑΛΦΡΕΝΤ ΧΙΤΣΚΟΚ Τό διάβασα σέ μιὰ ἀπ' αὐτές τίς ἀνθολογίες μέ τίτλο *Ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ παρουσιάζει!* Ἐπειτα ἔμαθα πώς προσπάθησαν νά τό μεταφέρουν στό ραδιόφωνο καί στήν τηλεόραση, χωρίς νά τό καταφέρουν.

Φ.Τ. Πρὶν τό ἀποφασίσετε, προσπάθησατε νά δεῖτε ἂν τά τεχνικά προβλήματα ποιοῦσαν νά λυθοῦν;

Α.Χ. Ὅχι, οὔτε πού τό σκέφτηκα. Διάβασα τό μυθιστόρημα καί σκέφτηκα: «Νά κάτι πού μπορούμε νά κάνουμε, ἄς τό κάνουμε λοιπόν!» Δέ θά γύριζα τήν ταινία, ἂν ἀφοροῦσε γύπες ἢ ἀρπακτικά πουλιά. Μοῦ ἄρεσε πού ἀφοροῦσε συνηθισμένα, καθημερινά πουλιά. Μέ καταλαβαίνετε;

Φ.Τ. Βέβαια. Αὐτό μάλιστα ταιριάζει μέ

τή βασική ἀρχή σας: ἀπό τό μικρότερο στό μεγαλύτερο, ἀπό πλαστική καί διανοητική ἄποψη. Καί τώρα, ἀφοῦ δεῖξατε αὐτά τά συνηθισμένα πουλάκια νά ξεριζώνουν μάτια, θά μπορούσατε νά γυρίσετε μιὰ ἱστορία μέ λουλούδια πού τό ἀρωμάτους θά δηλητηρίαζε τοὺς ἀνθρώπους!

Α.Χ. Ὅχι, ὄχι! Πρέπει νά δεῖξω λουλούδια νά καταδροχθίζουν ἀνθρώπους.

Φ.Τ. Ἀπό τό 1945, ὅταν μιλάμε γιά τέλος τοῦ κόσμου, ἐνοσοῦμε τήν ἀτομική βόμβα. Κανείς δέν περίμενε ν' ἀντιμεταστήσετε τή δόγμα μέ ἑκατομμύρια πουλιά...

Α.Χ. Γυ' αὐτό ἡ γριά κυρία ἐκφράζει τό σκεπτικισμό γύρω ἀπό τήν ἐνδεχόμενη καταστροφή. Αὐτή ἡ ὀρνιθολόγος εἶναι μιὰ ἀντιδραστική, μιὰ συντηρητική, καί γυ' αὐτό δέν μπορεῖ νά φανταστεῖ ὅτι εἶναι δυνατόν νά συμβεῖ κάτι κακό μέ τά πουλιά.

Φ.Τ. Πολύ σωστά δέν αιτιολογήσατε τήν επιθετικότητα τών πουλιών. Ή ταινία κινείται σαφώς στό χώρο του φανταστικού.¹

Α.Χ. Ήτσι άκριβώς τό είδα κι εγώ.

Φ.Τ. Ύποθέτω πώς ή Δάφνη ντύ Μωριέ έμπνεύστηκε αυτή τήν ιδέα μέ τά πουλιά νά επιτίθενται στός άνθρώπους, άπό άληθινά περιστατικά.

Α.Χ. Ναι, αυτό συμβαίνει καμιά φορά. Τά πουλιά παθαίνουν μιά άρρώστια, κάτι σάν λύσσα, αλλά θά ήταν όπωσδήποτε πολύ φριχτό νά τό δείξει κανείς σέ ταινία, δέ συμφωνείτε;

Φ.Τ. Πράγματι πολύ φριχτό και όπωσδήποτε λιγότερο όμορφο.

Α.Χ. Όταν γυρίζαμε στό Μποντέγκα Μπέι, διάβασα σέ μιά έφημερίδα πώς έχει κοντά τά κοράκια άρχισαν νά επιτίθενται στό άρνια! Συνάντησα ένα χωρικό πού μου έξήγησε ότι τά κοράκια χτυπού-

1. Ή Μέλανι Ντάνιελς (Τίπι Χέντρεν), μιά νεαρή κοπέλα τής καλής κοινωνίας του Σάν Φρανσίσκο, και κάπως σνόμπ, φτάνει στό Μποντέγκα Μπέι μέ δυό παταγάλ άκια σ' ένα κλουβί, όδρο για ένα κοριτσάκι πού δέ γνωρίζει· βρσκοει όμως πολύ χοριτευτικό τό μεγάλο άδερφό του κοριτσιού, τόν Μίτς (Ρόντ Ταίηλο), ένα κυνικό δικηγόρο. Μόλις φτάνει, ένας γλάφος τήν πληγώνει στό μέτωπο κι έτσι μένει για μιά μέρα στό σπίτι του Μίτς, ή μητέρα του όποιου (Τζέσικα Τάντι) είναι μιά άυταρχική, ζηλιάρα κι άπότομη γυναίκα. Αυτή μάλιστα χάλασε τόν άρραβώνα του Μίτς μέ τή δασκάλα του χωριού (Σουζάν Πλεσέτ). Τήν επόμενη μέρα, σ' ένα υπάιθριο πάρτι γενεθλίων, οι γλάροι επιτίθενται σ'ά παιδιά και τό ίδιο βράδυ σήηη άπό σπουργιτάκια καταλαμβάνουν τό σπίτι μπαίνοντας άπό τήν καμινάδα. Τήν άλλη μέρα, κοράκια επιτίθενται στό παιδιά του σχολείου κι έπειτα οι γλάροι πέφτουν στή πόλη και προκαλούν πυρκαγιά. Μέσα άπ' όλες αυτές τές δοκιμασίες, ή σνόμπ και καλομαθημένη Μέλανι γίνεται χορήμη, προστατεύει τή μικρή άδερφή του Μίτς. Μέχρι και ή δύστροπη μητέρα του τή δέχεται, κι έτσι ή Μέλανι έρχεται πύο κοντά στόν Μίτς. Άλλά τό ξημέρωμα δέχεται μιά τελευταία και φοβερή επίθεση άπό γλάρους στή σοφίτα του σπιτιού, και τά νεδρα τής καταρρακώνονται. Σέ μιά στιγμή άνακαχής, ό Μίτς μέ τήν οικογένειά του και τή Μέλανι έγκαταλείπουν τό σπίτι μέ αυτοκίνητο αλλά παντού, σ' όλο τό τοπίο, τά πουλιά τούς παρακολουθούν άκίνητα και άπειλητικά.

σαν τά άρνια στό μάτια, κι άπό δώ έμπνεύστηκε τό θάνατο του άγρότη, τό ξερίζωμα τών ματιών του.

Ήτσι ή ταινία άρχίζει στό Σάν Φρανσίσκο μέ τά δύο βασικότερα πρόσωπα, τά όποια μεταφέρω στό Μποντέγκα Μπέι. Φτιάξαμε τό σπίτι και τό άγρόκτημα, άναπλάθοντας μέ άκριβεια τά σπίτι τής περιοχής. Ήταν μιά παλιά ρώσικη φάρμα του 1849. Ήκείνη τήν εποχή, ζούσαν πολλοί ρώσοι σ' αυτή τήν περιοχή, και όκτώ μίλια άπό τό Μποντέγκα ύπάρχει μιά πόλη πού όνομάζεται Σεβαστούπολη, όδρεία του όλλπου. Όταν οι ρώσοι κατείχαν τήν Άλάσκα, κατέβαιναν ως έδώ για νά ψαρεύουν φώκιες.

Φ.Τ. Στο είδος τών ταινιών πού γυρίζετε ύπάρχει κάτι τό άχαρο, γιατί, ενώ οι θεατές τές άπολαμβάνουν, συνήθως θέλουν νά δείχνουν πώς δέν είναι κοροϊδα... κι αυτό τούς κάνει νά συγκρατούν τήν άπόλαυσή τους.

Α.Χ. Ναι, φυσικά. Πάνε στόν κινηματογράφο, κάθονται, και λένε: «Δείξτε μου». Κι έπειτα νιώθουν τήν άνάγκη νά προτρέξουν: «Ά! Ήγώ ξερω τί πρόκειται νά συμβεί». Γι' αυτό είμαι ύποχρεωμένος νά τούς προκαλέσω: «Ά! Ήτσι νομίζετε; Θά δούμε!» Στο *Πουλιά* δούλεψα έτσι ώστε τό κοινό νά μήν μπορεί ποτέ νά μαντέψει τί πρόκειται νά συμβεί στήν επόμενη σκηνή.

Φ.Τ. Δέ νομίζω ότι οι θεατές αυτής τής ταινίας επιδιώκουν νά προτρέξουν. Τό μόνο πού μπορεί νά μαντέψει κανείς είναι ότι οι επιθέσεις τών πουλιών θά γίνονται όλο και πιο βίαιες. Στο πρώτο μέρος βλέπουμε μιά συνηθισμένη ταινία, μιά ψυχολογική ταινία, και μόνο τό τελευταίο πλάνο κάθε σκηνής άφήνει νά εννοηθούν όσα πρόκειται ν' άκολουθήσουν.

Α.Χ. Έπρεπε νά δουλέψω μ' αυτό τόν τρόπο γιατί τό κοινό θά σχημάτιζε ήδη μιά γνώμη άπό τή διαφήμιση, τά όθρα, τές κριτικές... Τό κοινό άκούει νά μιλούν για τήν ταινία. Δέ θέλω νά πλήττει περιμένοντας τές επιθέσεις τών πουλιών, γιατί τότε δέ θά προσέξει άρκετά τήν ιστορία τών ήρώων του έργου. Αυτές οι άναφορές στό τέλος κάθε σκηνής είναι σάν νά λέω στό κοινό: «Έχετε ύπομονή, έρχο-



Τά Παυλά Εκπιθθενται ('Η εισβολή τῶν αποφρητικῶν μέσα ἀπὸ τὸ τζάκι).



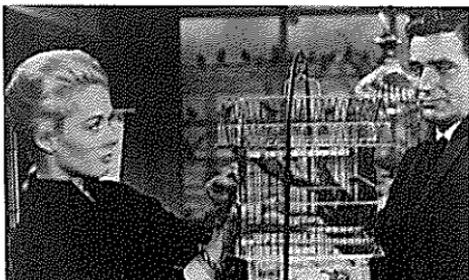


Η σκηνή στο καθελιδό. Πίσω από τήν Τίπι Χέντρην (Μέλανι), ή όρνιθολόγος.

νται». Βέβαια, υπάρχουν κάποιες νύξεις πού δέν μπορεί ν' άντιληφθεί κανείς, αλλά είναι έντελώς άπαραίτητες γιατί έμπλουτίζουν τό σύνολο και τού δίνουν περισσότερη δύναμη. Στην αρχή τής ταινίας βλέπουμε τόν Ρόντ Ταίηλορ στό κατάστημα πού πουλάει πουλιά. Πιάνει τό καναρίνι πού ξέφυγε, τό ξαναβάζει στό κλουδί του και λέει γελώντας στήν Τίπι Χέντρην: «Σās ξαναβάζω στό χρυσό κλουδί σας, Μέλανι Ντάνιελς». Πρόσθεσα αυτή τή φράση στό γύρισμα γιατί φωτίζει τήν προσωπικότητα τής κοπέλας, πού είναι πλούσια και κακομαθημένη. Έτσι, άργότερα, όταν οι γλάροι επιτίθενται στή δίλα και ή Μέλανι καταφεύγει στόν τηλεφωνικό θάλαμο, ήθελα νά δείξω πώς είναι σάν τό πουλί στό κλουδί. Δέν είναι πιά ένα χρυσό κλουδί, αλλά ένα κλουδί δυστυχίας, πού σημαδεύει τήν άρχή τής δοκιμασίας τής. Η παλιά σύγκρουση άνάμεσα στους άνθρώπους και τά πουλιά άντιστρέφεται, κι αυτή τή φορά ό άνθρωπος είναι στό κλουδί και τά πουλιά έλεύθερα. Κι αυτό δέν έχω τήν άπαιτηση νά τό καταλάβει τό κοινό.

Φ.Τ. Άκόμα κι άν κάποιος δέ σκεφτεί αυτό τό συμβολισμό, ή σκηνή διατηρεί όλη τής τή δύναμη. Στο ίδιο πνεύμα, βρισκω πολύ σωστό τό ότι γυρίσατε τό διάλογο στό μαγαζί μέ τά πουλιά, περιστρέφοντας τον γύρω άπό τά πουλιά τού έρωτα,

«Σας ξαναβάζω στό χρυσό κλουδί σας, Μέλανι Ντάνιελς».



τά «παπαγαλάκια», γιατί στή συνέχεια τό έργο μās δείχνει τά πουλιά τού μίσους. Αυτές οι άναφορές στό «παπαγαλάκια» είναι πολύ ειρωνικές.

Α.Χ. Ειρωνικές και άπαραίτητες, γιατί στό τέλος ή άγάπη ξεπερνά όλη αυτή τή δοκιμασία. Στο τέλος, πριν τό δείξουμε ν' άνεβαίνει στό αυτοκίνητο, τό κοριτσάκι ρωτά: «Μπορώ νά πάρω μαζί μου τά παπαγαλάκια μου;» Κι αυτό δείχνει ότι κάτι καλό έχει έπιζήσει χάρη σ' αυτά τά παπαγαλάκια.

Φ.Τ. Κάθε φορά πού παπαγαλάκια άναφέρονται στό διάλογο, αυτό γίνεται πάντοτε σέ κάποια σκηνή πού έχει σχέση μέ έρωτικά ζητήματα, όχι μόνο μέ τή μητέρα αλλά και μέ τή δασκάλα. Χρησιμοποιείτε πάντοτε τά πουλιά τού έρωτα μέ μιá διπλή έννοια.

Α.Χ. Ναι, κι αυτό άποδεικνύει πώς ή λέξη «έρωτας» είναι μιá λέξη γεμάτη ύποψίες!

Φ.Τ. Η ιστορία έχει χτιστεί μέ πολύ ίκανοποιητικό τρόπο. Σέβεται τής τρεις ένότητες τής κλασικής τραγωδίας: ένότητα χώρου, ένότητα χρόνου και ένότητα δράσης. Όλη ή δράση εκτυλίσσεται στό Μποντέγκα Μπέι μέσα σέ δυό μέρες, τά πουλιά πολλαπλασιάζονται και γίνονται όλο και πιο επιθετικά. Η ιστορία εξέλισσεται θανυμίαση, παρόλο πού τό σενάριο θά πρέπει νά σās δυσκόλεψε άρκετά, έτσι δέν είναι;

Α.Χ. Θά 'θελα νά σās εξηγήσω τί αισθάνθηκα... Πάντοτε περιηφανεύομαι ότι δέν κοιτάζω τό σενάριο στή διάρκεια τού γυρίσματος. Ξέρω τήν ταινία άπέξω κι άντακατωτά. Πάντοτε φοβάμαι ν' αυτοσχεδιάσω στό πλατώ, γιατί τή στιγμή τού γυρίσματος, άκόμα κι άν βρείς κάποιες ιδέες, δέν έχεις χρόνο νά δεις άν έχουν κάποια ποιότητα. Ύπάρχουν ένα σωρό έργάτες, ήλεκτρολόγοι και μηχανικοί, και φοβάμαι τής άχρηστες σπατάλης. Δέ θά μπορούσα μέ τίποτα νά μιμηθώ αυτούς τούς σκηνοθέτες πού κάνουν όλόκληρο τό συνεργείο νά περιμένει για νά σκεφτούν.

Αυτή τή φορά όμως ήμουν πολύ άνήσυχος, πράγμα πού συμβαίνει σπάνια γιατί συνήθως διασκεδάσω πριν άπό τό γύρισμα. Τό βράδυ, όταν γύριζα σπίτι μου

καί συναντούσα τή γυναίκα μου, ήμουν άκόμα πολύ άναστατωμένος. Κάτι τό τελείως καινούργιο μου συνέθε: άρχισα νά διαβάξω τό σενάριο στό γύρισμα κι έβρισκα ένα σωρό άτέλειες. Αύτή ή κρίση ξύπνησε μέσα μου κάτι καινούργιο από δημιουργική άποψη.

Ήρχισα νά αυτοσχεδιάζω. Γιά παράδειγμα, όλη ή σκηνή τής έπίθεσης στό σπίτι, τής κατάληψης του σπιτιού από τά πουλιά, ήταν άποτέλεσμα αυτοσχεδιασμού στό πλατώ. Κάτι τέτοιο δέ μου είχε ξανασυνμβεί σχεδόν ποτέ, δέν άργησα όμως νά τό άποφασίσω και σχεδίασα γρήγορα τίς κινήσεις των ήθοποιών στό χώρο. Άποφάσισα πώς ή μητέρα και τό κοριτσάκι έπρεπε νά τρέξουν νά βρουν καταφύγιο. Όμως καταφύγιο δέν ύπήρχε. Τούς έδωσα λοιπόν κινήσεις προς διάφορετικές κατευθύνσεις, γιά νά κινούνται σάν ζώα, σάν ποντίκια πού σκορπάνε δεξιά κι άριστερά.

Τή Μέλανι Ντάνιελς τήν κινηματογράφησα έπίτηδες από άπόσταση γιατί θέλησα νά δείξω πώς προσπαθεί νά γλιτώσει από... τό τίποτα. Άπό τί προσπαθεί νά γλιτώσει; Κολλάει όλο και πιό πολύ πάνω στον τοίχο. Όπισθοχωρεί, άπομακρύνεται, χωρίς καλά καλά νά ξέρει κι ή ίδια από τί προσπαθεί ν' άπομακρυνθει.

Όλ' αυτά μου ήρθαν πολύ γρήγορα και εύκολα, χάρη στη συγκινησιακή κατασταση στην όποία βρισκόμουν. Ήρχισα νά αναθεωρώ κι άλλες στιγμές τής ταινίας. Μετά από τήν πρώτη έπίθεση στό δωμάτιο, όταν τά σπουργίτια κατεβαίνουν από τήν καμινάδα, ό σερίφης φτάνει στό σπίτι και συζητά μέ τόν Μίτς. Ό σερίφης είναι σκεπτικιστής, δέν πιστεύει παρά ό, τι βλέπει: «Ά! μάλιστα. Όστε τά σπουργίτια κατέβηκαν από τήν καμινάδα και σάς έπιτέθηκαν; Είστε σίγουροι;» Μελέτησα αύτή τή σκηνή και σκέφτηκα: «Είναι άνόητη, παρωχημένη, δέν πρέπει νά τή γυρίσουμε». Γι' αύτό άποφάσισα νά τήν άλλαξω. Άποφάσισα νά δείξω τή μητέρα όπως τή βλέπει ή Μέλανι. Ή σκηνή άρχίζει μέ όλα τά πρόσωπα μαζί, τό σερίφη, τόν Μίτς, τή μητέρα και τή Μέλανι στό βάθος. Στη συνέχεια όλη ή σκηνή βασίζεται στό πέρασμα από τήν αντικειμενική όπτική γωνία στην ύποκειμενική. Ό σερίφης λέει πάνω κάτω: «Ναί, είναι

σπουργίτι». Άπό μιά ομάδα στατικών προσώπων άπομονώνουμε ένα, τό πρόσωπο τής μητέρας, πού άποσπάται από τήν ομάδα και γίνεται μιά κινούμενη μορφή. Κάθεται στις φτέρνες γιά νά σκουπίσει τό πάτωμα, κι αύτή ή κίνηση προς τά κάτω συγκεντρώνει όλη τήν προσοχή μας στό άτομο της. Τώρα ξαναγυρνάμε στη Μέλανι. Ή σκηνοθεσία θ' άκολουθήσει τή δική της όπτική γωνία. Ή Μέλανι κοιτάζει τή μητέρα της. Τώρα ή κάμερα δείχνει τή μητέρα νά περπατά στό δωμάτιο έδω κι εκεί, γιά νά μαζέψει τά σπασμένα αντικείμενα και τά φλιτζάνια του τσαγιού. Σηκώνεται γιά νά λιώσει ένα κάδρο κι ένα ψόφιο πουλί πέφτει πίσω απ' τό κάδρο. Τά κοφτά πλάνα πάνω στη Μέλανι, πού παρακολουθεί τή μητέρα, τήν πιάνουν καθώς κινείται μ' ένα πολύ λεπτό τρόπο, από έδω προς τά 'κει κι έπειτα πιό πέρα. Όλες αυτές οι κινήσεις τής Μέλανι, και ή έκφρασή της, δείχνουν τήν άνησυχία της γιά τή μητέρα, γιά τήν περιεργή συμπεριφορά της μητέρας. Βλέπουμε τήν πραγματικότητα μέσ' από τό βλέμμα τής Μέλανι και γι' αύτό τή δείχνουμε νά λέει στον Μίτς: «Νομίζω πώς θά μείνω έδω άπόψε». Γιά νά φτάσει μέχρι τόν Μίτς πρέπει νά διασχίσει τό δωμάτιο. Σ' όλη τή διαδρομή της, όμως, τήν κρατάω σέ γκρό πλάν, γιατί ή άνησυχία της και τό ένδιαφέρον της άπαιτούν νά κρατήσουμε τό ίδιο μέγεθος εικόνας πάνω στην όθόνη. Άν έκοβα και τήν έπαιρνα από άπόσταση, σέ μιά πιό άόριστη μορφή, ή άνησυχία της δέ θά γινόταν πιά τόσο φανερή.

Τό μέγεθος τής εικόνας είναι πολύ σημαντικό συγκινησιακά, κυρίως όταν χρησιμοποιούμε αύτή τήν εικόνα γιά νά προκαλέσουμε τήν ταύτιση του κοινού. Ή Μέλανι εκπροσωπεί τό κοινό σ' αύτή τή σκηνή πού σημαίνει: «Κόλτα, ή μητέρα του Μίτς άρχίζει νά τά χάνει».

Μιά άλλη στιγμή αυτοσχεδιασμού είναι όταν ή μητέρα φτάνει στό άργόκτημα, μπαίνει στό σπίτι και φωνάζει τόν χωρικό πριν δει τό κατεστραμμένο δωμάτιο και τό πτώμα του. Όταν τή γύριζα, σκέφτηκα: «Αυτό δέν είναι λογικό. Φωνάζει τόν χωρικό, έκείνος δέν άπαντά, άρα δέ θά 'πρεπε νά έπιμένει. Κανονικά θά έπρεπε νά φύγει». Έπρεπε όμως νά τήν κρατήσω



Ἡ μητέρα (Τζέισα Τάντι) ἔχει μόλις ἀντικρισι τὸν σκοτωμένο ἀγρότη.

μέσα στο σπίτι. Γι' αὐτὸ ἐμπνεύστηκα ὅτι βλέπει πάνω στὸν τοῖχο πέντε σπασμένα φλιτζάνια τσαγιοῦ νὰ αἰωροῦνται ἀπὸ τίς λαβές τους.

Φ.Τ. Καταλαβαίνουμε τὴ σημασία αὐτῶν τῶν σπασμένων φλιτζανιῶν τὴ στιγμή ἀκριβῶς ποῦ κι ἐκεῖνη τὴν καταλαβαίνει, γιατί στὴν προηγούμενη σκηνὴ τὴν εἶδαμε νὰ μαζεύει σπασμένα φλιτζάνια μετὰ τὴν πρώτη ἐπίθεση. Εἶναι μιὰ ἰδέα μὲ πολὺ μεγάλη «ὀπτική» δύναμη. Μοῦ ἐξηγήσατε πῶς αὐτοσχεδιάσατε στὰ Πουλιὰ. Γυρίσατε ὅμως καὶ κάποιες σκηνές ποῦ ὑπῆρχαν μὲν στὸ σενάριο, ἀλλὰ τίς ἀφαίρεσατε ἀπὸ τὸ μοντάζ;

Α.Χ. Ἀφαίρεσα μόνο ἓνα ἢ δυὸ πράγματα μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ πτώματος τοῦ χωρικοῦ. Στὸ σενάριο ὑπῆρχε μιὰ ἐρωτικὴ σκηνὴ μὲ τὸν Μίτς καὶ τὴ Μέλανι, μετὰ ποῦ ἡ μητέρα τοῦ Μίτς φεύγει γιὰ νὰ πάει τὸ κοριτσάκι στὸ σχολεῖο. Ἡ Μέλανι ρίχνει τὸ γούνινο παλτό της στοὺς ὄμους της καὶ βλέπει ἀπὸ μακριὰ τὸν Μίτς νὰ καίει τὰ κουφάρια τῶν πουλιῶν. Τὸν πλησιάζει καὶ καταλαβαίνουμε ὅτι τὸν φλερτάρει. Ὅταν ὁ Μίτς τελειώνει, τὴν πλησιάζει καὶ καταλαβαίνουμε ἀπὸ τὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου του ὅτι τὴν ποθεῖ. Σαφνικὰ κάνει μεταβολὴ καὶ κατευθύνεται πρὸς τὸ σπίτι. Τὶ δὲν πάει καλά; Ἡ Μέλανι ἀπογοητεύεται καὶ δείχνω αὐτὴ τὴν ἀπογοήτευση γιὰ νὰ φανερώσω τὸ ἐνδιαφέρον της γιὰ τὸν Μίτς καὶ γιὰ νὰ δώσω ἐμφαση στὸ γεγονός ὅτι δὲν τὴν πλησίασε τελικὰ. Βγαίνει ὅμως ἀπὸ τὸ σπίτι καὶ τῆς λέει: «Ἐδῶλα καθαροὺς πουκάμισο γιατί τὸ ἄλλο βράδυμαε ψόφια πουλιὰ».

Ἔπειτα ἡ σκηνὴ συνεχίζεται ὡς κωμωδία μὲ θέμα: γιατί τὰ πουλιὰ τὸ κάνουν αὐτὸ; Κάνουν διάφορες ἀστεῖες ὑποθέσεις καὶ καταλήγουν ὅτι τὰ πουλιὰ ἔχουν

ἀρχηγὸ τους κάποιον σπουργίτι, ποῦ εἶχε φτιάξει ἓνα πρόγραμμα κι ἀπευθυνόταν σ' ὅλα τὰ πουλιὰ λέγοντας: «Πουλιὰ ὅλου τοῦ κόσμου ἐνωθεῖτε. Δὲν ἔχετε νὰ χάσετε παρὰ τὰ φτερά σας».

Φ.Τ. Καλὴ ἰδέα...

Α.Χ. ... καὶ ἡ σκηνὴ συνεχίζοταν, γινόταν ὅλο καὶ πιὸ σοβαρὴ καὶ κατέληγε σ' ἓνα φιλή. Ἔπειτα ξαναδείχθηκε τὴ μητέρα, ποῦ ἐπιστρέφει ἀπὸ τὸ σπίτι τοῦ χωρικοῦ ἀναστατωμένη. Ἦθελα νὰ δείξω τὸ ζευγάρι νὰ ξαναφιλεῖται κι ἓναν ἀνεπαίσθητο μορφασμὸ στὸ πρόσωπο τῆς μητέρας. Δὲν ξέριουμε ἂν εἶδε τὸ φιλή ἢ ὄχι, ἀλλὰ ἡ συμπεριφορὰ της στὴ συνέχεια δείχνει ὅτι μᾶλλον τὸ εἶδε.

Σ' αὐτὴ τὴν πρώτη μορφή τῆς ταινίας, ὁ διάλογος ποῦ ἀκολουθεῖ ἀνάμεσα στὴ μητέρα καὶ στὴ Μέλανι ἦταν κάπως ἀποφορετικὸς ἀπ' ὅ,τι στὴν τελικὴ μορφή, ἀκριβῶς γιατί εἶχα κόψει τὴν προηγούμενη ἐρωτικὴ σκηνή.

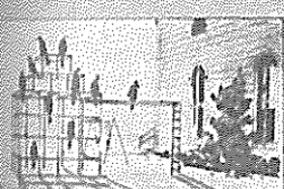
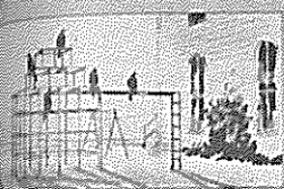
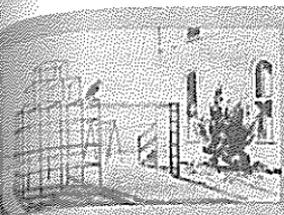
Ἡ ἰδέα αὐτῆς τῆς σκηνῆς ἦταν νὰ δείξω πῶς αὐτὴ ἡ μητέρα, ἀκόμα καὶ μέσα στὴ μεγάλη ταραχὴ της ποῦ εἶδε τὸν χωρικό μὲ τὰ ξεριζωμένα μάτια, εἶναι αὐταρχικὴ καὶ πῶς ἡ ἀγάπη της γιὰ τὸ γιό της σκέπαζε ὅλα τ' ἄλλα.

Φ.Τ. Μὰ τότε γιατί κόψατε ὀλόκληρη τὴ σκηνή;

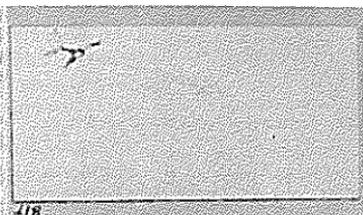
Α.Χ. Ἐπειδὴ ἐνωθα πῶς αὐτὴ ἡ ἐρωτικὴ σκηνὴ θὰ χαλάρωνε τὸ ρυθμὸ τῆς ἱστορίας. Σκεφτόμουν πῶς τὸ κοινὸ θ' ἀνυπομονοῦσε: «Καλὰ ὂλ' αὐτὰ, ἀλλὰ τὰ πουλιὰ, ποῦ εἶναι τὰ πουλιὰ;»

Γι' αὐτὸ, μετὰ τὸν πρώτο τραυματισμὸ τῆς Μέλανι ἀπὸ τὸ γλάρο, φρόντισα νὰ δείξω τὸ νεκρὸ γλάρο νὰ πέφτει τὴ νύχτα μπρὸς στὴν πόρτα τῆς δασκάλας, κι ἐπειτα μερικὸς ἀκόμα γλάρος πάνω στὰ καλώδια τοῦ τηλεγράφου τὸ βράδυ ποῦ ἡ κοπέλα φεύγει ἀπὸ τὸ σπίτι. Κι αὐτὸ γιὰ νὰ πῶ στὸ κοινὸ: «Ἵπομονή, θὰ ῥθουν καὶ τὰ πουλιὰ». Σκέφτηκα ὅτι ἂν ἀφίωνα αὐτὴ τὴ μεγάλη ἐρωτικὴ σκηνή, θὰ ἐκνεύριζα τοὺς θεατές.

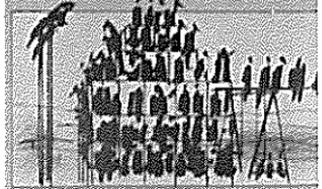
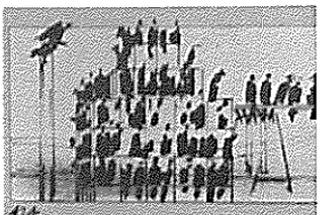
Φ.Τ. Στὸ ἴδιο πνεῦμα ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ ποῦ ἀρχικὰ μοῦ φάνηκε κάπως μεγάλῃ, ἴσως ὅμως δὲν εἶχα καταλάβει ὅλη τὴ ση-



422 THE 20 20 40 50 FEET



423 CAMERA WIPES UP AS MALLINE LEAPS TO HER FEET



429 FALL UP 30 FEET 5 FEET UP AND ON CAMERA

Τά πουλιά: Αναπαράγωγή σελίδων του storyboard (στίχου που βοηθούν στο γύρισμα όρισμένων σκηνών): Η Μέλινα συνειδητοποιεί πώς τά κοράκια μαζεύονται πίσω της.



«Δέν είμαστε ακόμα έτοιμοι νά έπιτεθούμε,
άλλά έτοιμαζόμαστε»: τό τέλος τών Πουλιών.

μασία της. Είναι στό καφενείο τής πόλης μετά από τίς πρώτες επίθεσεις...

Α.Χ. Πραγματικά, δέν ήταν τελείως άπαραίτητη, ένιωθα όμως ότι μετά από τήν επίθεση στά παιδιά πού είχαν πάει έκδρομή, τήν επίθεση τών σπουργιτιών από τήν καμινάδα, τό ξερίζωμα τών ματιών του χωρικού και τήν επίθεση τών κοράκιων έξω από τό σχολείο, τό κοινό έπρεπε νά ξεκουραστεί λιγάκι πριν ξαναμπει στον τρόπο. Σ' αυτή τή σκηνή στό καφενείο ύπάρχει μιά χαλάρωση, γέλια, ό μεθυσμένος, πού θυμίζει τούς χαρακτήρες του Σών Ο' Κέιου, και κυρίως ή γριά ορθολόγος. Συμφωνώ μαζί σας πώς ή σκηνή κρατάει λίγο παραπάνω, αλλά πιστεύω πώς ή διάρκειά μιās σκηνης έχει σημασία μόνο σέ σχέση μέ τό ενδιαφέρον του κοινού. "Αν έχετε ήδη κερδίσει τό ενδιαφέρον του κοινού, ή σκηνή θά είναι πάντοτε σύντομη. "Αν όμως τό κάνετε νά πλήττει, θά είναι πάντοτε άτέλειωτη.

Φ.Τ. Όταν έχετε μιά καλή σκηνή σασπένς, βουθής άναμονής, είστε ό άπόλυτος κύριος της γιατί έχετε ένα άπόλυτα προσωπικό στυλ στό ντεκουπάζ, πού είναι πάντα δύσκολο νά προβλέψει κανείς και πού πάντοτε είναι άποτελεσματικό... Είναι τό επαγγελματικό μυστικό σας, θά 'λεγα... Σκέφτομαι για παράδειγμα όσα συμβαίνουν πριν από τό σχολάσμα...

Α.Χ. "Ας εξετάσουμε αυτή τή σκηνή. 'Η

Μέλανι Ντάνιελς κάθεται, και πίσω της τά κοράκια μαζεύονται σιγά σιγά. 'Η Μέλανι άνησυχεί, μπαίνει στό σχολείο για νά είδοποιήσει τή δασκάλα. 'Η κάμερα τήν ακολουθεί και, λίγο αργότερα, ή δασκάλα λέει στά παιδιά: «Γώρα θά βγείτε και όταν σās πω νά τρέξετε, θά τρέξετε». 'Ακολουθώ τή σκηνή μέχρι τήν πόρτα κι έπειτα κόβω και ξαναγυρνάω στά κοράκια, πού είναι όλα μαζί τώρα, και μένω μαζί τους για τριάντα δευτερόλεπτα χωρίς νά συμβαίνει τίποτα. 'Αναρωτιέστε λοιπόν: «Μά τί συνέβη στά παιδιά, πού είναι;» - και τό μόνο πού άκούμε τώρα είναι τό ποδοβολητό τών παιδιών πού τρέχουν. "Όλα τά πουλιά σηκώνονται και τά βλέπετε νά περνούν πάνω από τή στέγη του σχολείου πριν έπιτεθούν στά παιδιά. 'Η παλιά τεχνική, για νά πετύχεις τό σασπένς σ' αυτή τή σκηνή, θά ήταν νά τή χωρίσει ακόμα περισσότερο. Θά έδειχνε πρώτα τά παιδιά νά βγαίνουν από τή τάξη, μετά θά έδειχνε τά κοράκια νά περιμένουν, πάλι τά παιδιά νά κατεβαίνουν τίς σκάλες, τά πουλιά νά σηκώνονται, τά παιδιά νά τρέχουν και, τέλος, νά δέχονται τήν επίθεση τών πουλιών. 'Αλλά τώρα πιά, αυτό τόν τρόπο τόν βρισκω παρωχημένο. Γι' αυτό, όταν ή κοπέλα περιμένει έξω από τό σχολείο καπνίζοντας, ή κάμερα μένει πάνω της σαράντα δόκλιηρα δευτερόλεπτα. Κοιτάζει γύρω της, βλέπει ένα κοράκι, καπνίζει, ξανακοιτάζει και τότε βλέπει όλα τά κοράκια μαζεμένα.

Φ.Τ. Ἡ σκηγή μέ τήν πυρκαγιά στήν πόλη εἶναι συναρπαστική χάρη σ' αὐτή τή λήψη ἀπό πολύ ψηλά. Εἶναι σάν νά τή βλέπουμε μέ τό μάτι τῶν γλάρων!

Α.Χ. Ἔσθησα τήν κάμερα τόσο ψηλά γιά τρεῖς λόγους. Πρῶτο καί κυριότερο, γιά νά δείξω ἀπό τήν ἀρχή πῶς κατεβαίνουν οἱ γλάροι στήν πόλη. Δεύτερο, γιά νά δείξω σέ μιά εἰκόνα τήν τοπογραφία τοῦ κόλπου Μποντέγκα, μέ τήν πόλη πίσω, τή θάλασσα, τήν ἀκτή καί τό γκαράζ νά φλέγεται. Ὁ τρίτος λόγος ἦταν ὅτι ἤθελα νά μὴν ἐπιμείνω ἰδιαίτερα στήν προσπάθεια κατάσβεσης τῆς φωτιάς. Εἶναι πάντοτε πολύ πιό εὐκόλο νά ξεμπερδεύεις γρήγορα ἀπό μερικά πράγματα, ὅταν τά κινηματογραφεῖς ἀπό ἀπόσταση. Πρόκειται ἄλλωστε γιά μιά ἀρχή πού ἰσχύει κάθε φορὰ πού πρέπει νά κινηματογραφήσετε μιά περίπλοκη δράση ἢ μιά δράση χωρίς ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἢ ἀπλῶς ὅταν δέ θέλετε νά ἐπιμείνετε στίς λεπτομέρειες. Γιά παράδειγμα, ὅταν ὁ γλάρος πληγώνει τόν πυροσβέστη, ὅλοι τρέχουν νά τόν βοηθήσουν κι ὅλ' αὐτά τά βλέπουμε ἀπό πολύ μακριά, μέν' ἀπό τό μιστρό, ἀπό τήν ὀπτική γωνία τῆς Μέλανι Ντάνιελς. Στήν πραγματικότητα, ἐνεῖνοι πού ἔτρεξαν νά βοηθήσουν τόν πυροσβέστη, θά ἔπρεπε νά τόν σήκωναν πολύ πιό γρήγορα. Βλέπετε, ὅμως, εἶχα ἀνάγκη μιά μεγαλύτερη διάρκεια γιά νά δημιουργήσω τό ἀπαραίτητο σασπένς μέ τή βενζίνη πού χύνεται στό δρόμο. Ἄλλιῶς, θά ἔπρεπε νά ἀποφύγουμε τήν ἀργή δράση γιά νά διαρκέσει ἡ σκηγή λιγότερο.

Φ.Τ. Εἶναι σάν νά λύνετε τά προβλήματα τοῦ χρόνου παίζοντας μέ τό χώρο.

Α.Χ. Ναι, γι' αὐτό ἔχουμε κιόλας μιλήσει. Ἡ σκηνοθεσία στόν κινηματογράφο ὑπάρχει εἴτε γιά νά συμπυκνώνει εἴτε γιά νά ἐπιμηκύνει τό χρόνο, ἀνάλογα μέ τίς ἀνάγκες μας καί τήν ἐπιθυμία μας.

Φ.Τ. Σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τό γλάρο πού διασχίζει τήν ὀθόνη καί χτυπᾷ κατακέφαλα τόν πυροσβέστη, πῶς καταφέρατε νά τόν ὀδηγήσετε μέ τόση ἀκριβεία;

Α.Χ. Ἦταν ἓνας ἀληθινός γλάρος, τόν ὁποῖο ἀφήσαμε νά φύγει ἀπό μιά πλατ-

φόρμα ἔξω ἀπ' τό πλάνο, καί τόν ὁποῖο εἶχαμε ἐκπαιδεύσει νά πάει ἀπό τό ἓνα μέρος στό ἄλλο περνώντας ἀκριβῶς πάνω ἀπ' τό κεφάλι τοῦ πυροσβέστη. Κι αὐτός, ἓνας κασκωνιέρ, ἀντέδρασε τόσο ὑπερβολικά, ὥστε νά μᾶς κάνει νά νομίσουμε πῶς χτυπήθηκε.

Φ.Τ. Εἶναι ὅπως στά ψεύτικα μαχαίρωματα στούς καβγάδες;

Α.Χ. Ναι. Νομίζετε πῶς εἶχα δίκιο πού σοκτώσα τή δασκάλα;

Φ.Τ. Ἡ σκηγή τοῦ θανάτου τῆς δέ φαίνεται στήν ὀθόνη. Ὅταν φτάνουμε, ἐκεῖνη ἔχει πιά πεθάνει. Πάντως δέν τό σκέφτηκα. Ποιά ἦταν ἡ ἰδέα σας;

Α.Χ. Ἐνωῦθα πῶς, ἀφοῦ τά πουλιά χιμοῦσαν πάνω στόν κόσμο, ἦταν ἔτσι κι ἄλλιῶς καταδικασμένη. Ἄλλωστε, θυσιάστηκε γιά νά σώσει τήν ἀδερφή τοῦ ἀγαπημένου τῆς. Αὐτή ἦταν ἡ ἔσχατη χειρονομία τῆς.

Στήν πρώτη μορφή τοῦ σεναρίου ἦταν μέσα στό σπῆτι μέχρι τό τέλος τῆς ταινίας. Ἐκεῖνη ἦταν πού ἀνέβαινε στήν ἀποθήκη, δεχόταν τήν τελευταία ἐπίθεση, τραυματιζόταν καί τήν ἔπαιρναν μέ τ' αὐτοκίνητο. Ἄλλά αὐτό δέ μοῦ ἄρεσε καθόλου. Εἶχα τήν πρωταγωνίστρια μου, τήν Τίπι Χέντρην, πού περνοῦσε τή δοκιμασία καί γι' αὐτό ἔπρεπε ἐκεῖνη νά ὑποστῆ αὐτή τήν τελευταία ἐπίθεση.

Φ.Τ. Μιά συζήτηση γιά τά *Πουλιά* δέ θά ἦταν πλήρης ἂν δέν ἀναφερόμασταν στήν ἠχηρική μπάντα. Δέν ὑπάρχει μουσική, ἀλλά ἤχοι πουλιῶν. Αὐτοί ἦταν ἡ μουσική ἐπένδυση. Σκέφτομαι γιά παράδειγμα τή σκηγή τῆς ἐπίθεσης τῶν γλάρων στό σπῆτι, μιά καθαρά μουσική σκηγή!

Α.Χ. Ὅταν γύρισα αὐτή τή σκηγή τῆς ἔξωθεν ἐπίθεσης μέ τά τρομοκρατημένα ἄτομα μέσα στό σπῆτι, ἡ δυσκολία ἦταν νά πετύχω τίς ἀντιδράσεις τῶν ἠθοποιῶν στούς ἤχους τοῦ φτεροκοπήματος καί τῶν κραυγῶν τῶν γλάρων. Γι' αὐτό ἔφερα στό πλατό ἓνα μικρὸ ταμποῦρλο, ἓνα μικρόφωνο κι ἓνα μεγάφωνο, καί κάθε φορὰ πού οἱ ἠθοποιοὶ ἔπαιζαν μιά σκηγή τρόμου, τὰ χτυπήματα τοῦ ταμποῦρλου τοῦς βοηθοῦσαν στίς ἀντιδράσεις τους. Ἔπειτα ζήτησα ἀπό τόν Μπέρναρντ Χέρ-



μαν¹ νά επιμεληθεί τόν ήχο τής ταινίας. "Όταν άκούμε μουσικούς νά συνθέτουν ή νά ένορχηστρώνουν ή νά κουρδίζουν τά όργανά τους, δέν άκούμε μουσική, άλλα ήχους. Κι αυτό άκριβώς χρησιμοποιήσαμε σ' όλη τήν ταινία. Δέν ύπήρχε μουσική.

Φ.Τ. "Όταν ή μητέρα βρίζοει τό πτώμα του χωρικού, άνοίγει τό στόμα της άλλα δέν τήν άκούμε νά φωνάζει... Τό κάνατε γιά νά αναδειξετε τήν ήχητική υπόκρουση;

Α.Χ. Τή στιγμή αυτή ή ήχητική μπάντα είναι τρομερά σημαντική. Άκούμε τούς θορύβους από τά θήματα τής μητέρας καθώς τρέχει στό διάδρομο και ό ήχος αυτός άκούγεται μέ μιά έλαφριά άντίχηση. Τό ήχητικό ένδιαφέρον βρίσκεται στή διαφορά του θορύβου τών θημάτων μέσα κι έξω άπ' τό σπίτι. Τήν έπαιρνα από άποσταση καθώς έτρεχε, και χρησιμοποιήσα καθορ πλάν μόνον όταν έμεινε άκίνητη, καθήλωμένη άπ' τόν τρόμο. Σιωπή. Έπειτα, όταν φεύγει τρέχοντας, ό θόρυβος τών θημάτων άναλογεί στή διάσταση τής εικόνας, δυναμώνει μέχρι τή στιγμή που μπαίνει στό φορηγάκι, κι από τή στιγμή εκείνη άκούμε ένα ήχο άγωνίας, τόν παραμορφωμένο θόρυβο τής μηχανής του φορητού. Κάναμε ένα άληθινό πείραμα μ' όλους αυτούς τούς άληθινούς ήχους, τούς όποιους στυλιζάραμε έτσι ώστε νά δυναμώσουμε τή δραματική ένταση.

Γιά παράδειγμα, θυμάστε πώς, όταν τό φορηγάκι έρχόταν, έδειχνα τό δρόμο βρεγμένο ώστε νά μήν ύπάρχει σκόνη; "Ήθελα νά ύπάρχει σκόνη μόνο στό δρόμο τής έπιστροφής.

Φ.Τ. Τό θυμάμαι πολύ καλά κι έκτός από τή σκόνη θυμάμαι πώς έδγαινε πολύς καπνός από τήν έξάτμηση του φορητού.

Α.Χ. Τό έκανα έπειδή βλέπουμε τό φορητό-

1. "Ο Μπέρναρντ Χέρμαν συνέθεσε και διηύθυνε τή μουσική όλων τών πρόδοπατων ταινιών του "Άλφρεντ Χίτσοκ, από τό *Ποιός σκότωσε τόν Χάρν;* (1955) και μετά. Θά πρέπει νά σημειώσουμε πώς προηγουμένως είχε συνθέσει τή μουσική του *Πολίτη Κέιν* (1940) και τών "Υπέροχων "Αμπερσους (1942), τών δυο πρώτων ταινιών του "Όρσον Ουδέξ.

γάκι από πολύ μακριά, καθώς τρέχει μέ μεγάλη ταχύτητα, κι αυτή ή εικόνα εκφράζει γιά μένα τή φρενιτιδα τής μητέρας. Στήν προηγούμενη σκηνή δείξαμε μιά γυναίκα νά ζει μιά τρομακτική συγκίνηση. Αυτή ή γυναίκα άνεβαίνει στό φορηγάκι, και γι' αυτό σκέφτηκα νά τό δείξω φορτισμένο συγκίνησης. Μιά συγκίνηση που έπρεπε νά συντηρηθεί, όχι μόνο άπ' τήν εικόνα, άλλα και άπ' τόν ήχο. Γι' αυτό δέν άκούμε έναν άπλό θόρυβο μηχανής άλλα ένα θόρυβο που μοιάζει μέ κραυγή, θαρρείς και το φορηγάκι στριγγλίζει.

Φ.Τ. "Όπως και νά τό κάνουμε, πάντοτε δουλεύατε πολύ μέ τόν ήχο και μάλιστα μέ δραματικό τρόπο. Συχνά στίς ταινίες σας άκούμε ήχους που δέν άντιστοιχούν στήν εικόνα, άλλα έπίτηδες θυμίζουν μιά προηγούμενη σκηνή, κτλ... Θά μπορούσαμε νά παραθέσουμε χιλιάδες παραδείγματα...

Α.Χ. "Όταν τελειώνω τό μοντάζ μιάς ταινίας, ύπαγορεύω σέ μιά γραμματέα τό σενάριο τών ήχων. Βλέπουμε τήν ταινία μομπάνα πρός μομπάνα και έγω ύπαγορεύω τί θά ήθελα ν' άκούω. Μέχρι τώρα δέ χρησιμοποιούσα παρά φυσικούς ήχους άλλα τώρα, χάρι στους ήλεκτρονικούς ήχους, πρέπει όχι μόνο νά ύποδεικνύω τί ήχους θέλω άλλα και νά περιγράψω άκριβώς τήν ύφή τους, τή φύση τους. Γιά παράδειγμα, όταν ή Μέλανι, κλεισμένη στή σοφίτα, δέχεται τήν έπίθεση τών πουλιών, άκούμε πολλούς φυσικούς ήχους, φτεροκοπήματα, που όμως τούς έχουμε στυλιζάρι γιά νά πετύχουμε μεγαλύτερη ένταση. Έπρεπε νά πετύχουμε ένα άπειλητικό κύμα ήχητικών παλμών και όχι έναν ήχο έπίπεδο, ώστε νά ύπάρχει αύξομείωση τής έντασης μέσα σ' αυτό τό θόρυβο, όπως συμβαίνει μέ τό άληθινό φτεροκόπημα. Χρησιμοποίησα φυσικά τήν «ποιητική άδεια» κι έσθήσα τά κρωξιμάτα τών πουλιών.

Γιά νά περιγράψω κανείς καλά ένα θόρυβο, πρέπει νά φανταστεί τί αποτέλεσμα θά έδινε άν ήταν διάλογος. Στή σκηνή τής σοφίτας ήθελα έναν ήχο που νά ήταν σαν νά έλεγαν τά πουλιά στή Μέλανι: «Τώρα σέ κρατάμε. Δέν ύπάρχει λόγος νά φωνάζουμε θριαμβευτικά ούτε νά θυμώνουμε.

Θά σέ σκοτώσουμε σιωπηλά». Αυτό ήθελαν νά πουν τά πουλιά καί γι' αυτό πήραμε τεχνικούς νά έπεξεργαστοῦν ηλεκτρονικά τόν ήχο. Γιὰ τήν τελική σκηνή, ὅπου ὁ Ρόντ Ταϊήλορ ἀνοίγει τήν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του καί ὄλο τὸ ἄπικτό πεδίο του εἶναι γεμάτο πουλιά, ἤθελα σιωπή. Ἄλλά ὄχι μιά ὀποιαδήποτε σιωπή. Ἦθελα τήν ηλεκτρονική σιωπή μιᾶς μονοτονίας, πού θά θύμιζε τόν ήχο τῆς θάλασσας ὅπως τήν ἀκοῦμε ἀπό πολύ μακριά! Στὸ διάλογο τῶν πουλιῶν, αὐτὸς ὁ ήχος θά σήμαινε: «Δέν εἴμαστε ἀκόμα ἔτοιμοι νὰ σοῦ ἐπιτεθῶμε, ἀλλά ἐτοιμαζόμαστε. Εἴμαστε σάν ἓνα μοτέρ πού μόλις τώρα παίρνει μπρός. Σέ λίγο θά ξεκινήσουμε». Αὐτὸ φέρνονταν στό νοῦ οἱ κάπως γλυκεῖς ήχοι, ἀλλά αὐτὸ τὸ μορμουρητό εἶναι τόσο εὔθραυστο πού δέν εἶσαι σίγουρος ἂν τ' ἀκοῦς ἢ τὸ φαντάζεσαι.

Φ.Τ. Διάβασα σέ μιά ἐφημερίδα ὅτι παλιότερα, γιὰ νά σᾶς κάνει φάρσα, ὁ Πήτερ Λόρε σᾶς χάρισε 50 καναρινία τῆ στιγμῆ πού ἐπιβιβαζόσαστε σ' ἓνα πλοῖο. Καί ὅτι γιὰ νά τόν ἐκδικηθεῖτε τοῦ στέλνατε νυχτερινὰ τηλεγραφήματα, στὰ ὁποῖα τοῦ λέγατε τὰ νέα καθενὸς καναρινιοῦ ξεχωριστά. Θυμήθηκα αὐτὴ τήν ἱστορία ἔξαιτίας τῶν *Πουλιῶν*. Αὐτὴ ἢ φάρσα εἶναι ἀληθινή ἢ εἶναι κατασκευασμα τοῦ Τύπου;

Α.Χ. Δέν εἶναι ἀληθινή. Μοῦ καταλογίζουν πολλές φάρσες πού ποτέ μου δέν ἔκανα, ἂν καί δέν ἔχω κάνει καί λίγες. Μιά φορά, γιὰ παράδειγμα, στὰ γενέθλια τῆς γυναίκας μου, δώσαμε ἓνα δείπνο γιὰ δώδεκα ἄτομα στὸν κήπο ἐνὸς ἐστιατορίου. Ἐβαλα λοιπὸν στό κόλπο μιά ἀριστοκρατικὴ κυρία μιᾶς κάποιας ἡλικίας, ἀλλά πολύ καλοστεκουμένη, καί τήν κάθισα στὴ θέση τοῦ τιμωμένου προσώπου. Μετὰ τὴν ἀγνόησα τελείως. Οἱ καλεσμένοι ἔφταναν, κοιτοῦσαν τὸ μεγάλο τραπέ-

ζι ὅπου καθόταν μόνη τῆς ἢ κυρία, καί ρωτοῦσαν: «Μά ποιὰ εἶναι;» – «Δέν ξέρω», τοὺς ἀπαντοῦσα. Μόνον τὰ γκαρσόβνια τοῦ ἐστιατορίου ἤξεραν τὸ κόλπο, καί ἡ γυναίκα μου τὰ ρωτοῦσε: «Μά τί λέει, κανεὶς δέν τῆς μίλησε;» – «Ἡ κυρία μᾶς λέει πὼς εἶναι καλεσμένη μὲ πάρτι τοῦ κυρίου Χίτσκοκ», ἀπαντοῦσαν. Ὅταν μὲ ξαναρωτοῦσαν, ἐπέμνενα: «Δέν τὴν ξέρω». Ὅλοι τὴν κοιτοῦσαν μὲ ἀπορία. «Ποιὰ εἶναι, μὰ πρέπει νά μάθουμε...» Εἴχαμε φτάσει στὴ μέση τοῦ δείπνου, ὅταν ξαφνικά ἓνας συγγραφέας χτυπάει τὸ χέρι του σὸ τραπέζι φωνάζοντας: «Μὰ βέβαια! Εἶναι φάρσα!» Ὅλα τὰ βλέμματα στρέφονται στὴ γριά κυρία, κι ἐκείνη τῆ στιγμῆ ὁ συγγραφέας γυρίζει πρὸς ἓναν ἄλλο συνδαιτυμόνα ἓνα νεαρό πού κάποιος ἔφερε μαζί του, φωνάζοντας: «Κι ἐσεῖς εἶστε φάρσα!» Πολύ θά ἤθελα νά ξανακάνω αὐτὴ τὴ φάρσα καί νά τὴν προχωρήσω ἀκόμα περισσότερο. Θά ἔφερνα μιά τέτοια κυρία καί θά τὴν παρουσιαζα σάν θεία μου. Καί ἡ ψευδοθεία μου θά μοῦ ἔλεγε: «Νά πῶ ἓνα ποτηράκι;» – «Ὅχι, ὄχι, ἀφοῦ ξέρεις ὅτι δέν τὸ ἀντέχεις τὸ ἄλκοῦλ, δέν πρέπει νά πίνεις», θά τῆς ἀπαντοῦσα. Τότε ἡ θεία μου θ' ἀπομακρυνόταν λυπημένη καί θά καθόταν σέ μιά γωνιά. Ὅλοι οἱ καλεσμένοι θά ἔνωσαν στενόχωρα. Σέ λίγο ἢ «θεία» μου θά σηκώνονταν καί θά ἐρχόταν πρὸς τὸ μέρος μου κοιτώντας με παρακλητικά, κι ἐγώ: «Ὅχι, ὄχι, δέν ὑπάρχει λόγος νά μὲ κοιτάξεις ἐτσι... Πρόσπεχε γιατί ἐνοχλεῖς τόν κόσμο». Κι αὐτὴ θ' ἀναστενάζε, θά ἔκλαιγε βουβά. Ὅλοι θά ἔνωσαν ἀληθινὰ στενόχωρα, δέ θά ἔξεραν πού νά κοιτάξουν, ἐνὼ ἡ θεία μου θά συνέχιζε νά κλαίει βουβά. Στὸ τέλος θά τῆς ἔλεγα: «Ἄκου, μᾶς χαλᾶς τὴ βραδιά, πήγαινε στό δωμάτιο σου!» Δέν τὴν ἔκανα ποτέ αὐτὴ τὴ φάρσα. Φοβόμουν πὼς θά φάω ξύλο.



Ὁ Χίτσκοκ καθοδηγεῖ τὸν Ρόντ Ταϊήλορ (*Τὰ πουλιά*).