

Φ.Τ. "Όταν δέν αρχίζετε μέ σκηνή βίας, χρησιμοποιείτε πάντα τήν ἴδια ἀρχή στίς εἰσαγωγές σας: ἡ πόλη, ἕνα κτίριο σ' αὐτή τήν πόλη, ἕνα δωμάτιο σ' αὐτό τό κτίριο... Ἔτσι ἀρχίζει τό *Ψυχώ*.¹

Α.Χ. Στήν πρώτη σκηνή τοῦ *Ψυχώ*, ἐνιωσα τήν ἀνάγκη νά γράψω στήν ὀθόνη τό ὄνομα τῆς πόλης (Φοίνιξ), τή μέρα καί τήν ὥρα κατά τήν ὁποία ἀρχίζει ἡ δράση, κι αὐτό γιά νά φτάσω σ' αὐτό τό πολύ σημαντικό γεγονός: ἦταν τρεῖς παρά δεκαε-

1. Μιά νεαρή γυναίκα, ἡ Μάριον (Τζάνετ Λή), ἐρωμένη τοῦ Σάμ (Τζών Γκάβιν), σέ μία στιγμή πειρασμοῦ φεύγει ἀπό τό Φοίνιξ παίρνοντας μαζί της τά σαράντα χιλιάδες δολάρια, πού τῆς εἶχε ἐμπιστευθεῖ ὁ ἐργοδότης της γιά νά καταθέσει στήν τράπεζα. Τή νύχτα σταματᾷ σ' ἕνα ἀπόμερο μοτέλ. Ὁ νεαρός ιδιοκτήτης του, ὁ Νόρμαν Μπέιτς ("Αντονι Πέρκινς), τῆς φέρεται πολύ φιλικά καί τῆς ἐκμυστηρεῖται πώς ζεῖ ἐκεῖ μαζί μέ τή γριά μητέρα του πού τή λατρεύει, παρόλο πού εἶναι δύσκολη γυναίκα καί ἄρρωστη. Σέ μία στιγμή μάλιστα ἡ Μάριον τήν ἀκούει νά βάζει τίς φωνές στό γιό της. Τό βράδυ, ἡ Μάριον κάνει ἕνα ντούς πρίν κοιμηθεῖ ὅταν ξαφνικά ἐμφανίζεται ἡ γριά γυναίκα καί τή σκοτώνει μαχαιρώνοντάς την, γιά νά ἐξαφανιστεῖ ὅπως ἐμφανίστηκε. Ὁ Νόρμαν ἔρχεται οὐρλιάζοντας: «ὦ! μητέρα, Θεέ μου! Μητέρα, αἷμα, αἷμα!» Δείχνει ἀπελπισμένος. Ἀρχίζει λοιπόν νά ἐξαφανίζει τά ἴχνη τοῦ ἐγκλήματος, ξαναβάζοντας τά πράγματα στή θέση τους, καθαρίζοντας τό μπάνιο, καί μεταφέρει τή Μάριον, τίς ἀποσκευές της καί τά χρήματα πού εἶχε κλέψει, στό πόρτ μπαγκάζ τοῦ αὐτοκινήτου της. Ἐπειτα ρίχνει τό αὐτοκίνητο σέ μία μαύρη λίμνη. Τή Μάριον ἀναζητᾷ ἡ ἀδερφή της Λάιλα (Βέρα Μάιλς), ὁ Σάμ κι ἕνας ντετέκτιβ τῆς ἀσφαλιστικῆς ἐταιρείας γιά νά βρεῖ τά χρήματα πού καταχράστηκε, ὁ "Αρμπογκαστ (Μάρτιν Μπόλσαμ). Ὁ "Αρμπογκαστ φτάνει στό μοτέλ καί ὁ Νόρμαν, σαστισμένος ἀπ' ὅλες τίς ἐρωτήσεις του, τοῦ ἀπαγορεύει νά δεῖ τή μητέρα του. Ὁ "Αρμπογκαστ πηγαίνει νά τηλεφωνήσει στή Λάιλα καί στόν Σάμ καί ξαναγυρνᾷ στό μοτέλ γιά νά βρεῖ τή γριά μητέρα. Ἀνεβαίνει λοιπόν στό πρῶτο πάτωμα κι ἐκεῖ, στό κεφαλόσκαλο, τόν μαχαιρώνουν καί τόν στέλνουν στόν ἄλλο κόσμο. Τό τρίτο μέρος τῆς ταινίας μᾶς δείχνει τή Λάιλα καί τόν Σάμ νά πληροφοροῦνται ἀπό τόν σερίφη ὅτι ἡ γριά μητέρα τοῦ Νόρμαν ἔχει πεθάνει ἐδῶ καί ὀκτώ χρόνια. Πηγαίνουν καί οἱ δύο μαζί στό μοτέλ καί ἡ Λάιλα, ψάχνοντας τό σπίτι, γλιτώνει παρά τρίχα τό θάνατο. Ὁ Νόρμαν ἔχει πιά ἀποκαλυφθεῖ: ἦταν ταυτόχρονα ὁ ἴδιος καί ἡ μητέρα του, οἱ δύο προσωπικότητες συνυπῆρχαν μέσα του.

πτά τό ἀπόγευμα, κι αὐτή ἦταν ἡ μόνη ὥρα πού ἡ ταλαίπωρη ἡ Μάριον μπορούσε νά κάνει ἔρωτα μέ τόν ἐραστή της, τόν Σάμ. Δείχνοντας τήν ὥρα φανερώνουμε πώς προτιμᾷ νά μή φάει γιά νά κάνει ἔρωτα.

Φ.Τ. Κι αὐτό δίνει ἀμέσως τήν αἴσθηση τοῦ κρυφοῦ στή σχέση τους.

Α.Χ. Ἐπιτρέπουμε ἐπιπλέον στό κοινό νά γίνει ὀφθαλμοπόρνο.

Φ.Τ. Ἐνας κριτικός κινηματογράφου, ὁ Ζάν Ντουσέ, ἔγραψε κάτι πολύ διασκεδαστικό: «Στήν πρώτη σκηνή τοῦ *Ψυχώ* ὁ Τζών Γκάβιν εἶναι γυμνόστηθος ἀλλά ἡ Τζάνετ Λή φοράει σουτιέν, καί γι' αὐτό ἡ σκηνή ἱκανοποίησε μόνο τούς μισούς θεατές».

Α.Χ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ Τζάνετ Λή δέ θά ἔπρεπε νά φοράει σουτιέν. Ἐμένα, πάντως, αὐτή ἡ σκηνή δέ μοῦ φαίνεται ἰδιαίτερα σκανδαλιστική, δέ μοῦ δημιουργεῖ δηλαδή καμιά ἰδιαίτερη αἴσθηση. Ὅπως ξέρετε εἶμαι σάν ἐργένης, ἀπέχω δηλαδή ἀπό τό σέξ. Δέν ὑπάρχει ὅμως καμιά ἀμφιβολία πώς αὐτή ἡ σκηνή θά ἦταν πιό ἐνδιαφέρουσα ἂν τό στήθος τῆς κοπέλας τριβόταν πάνω στό στήθος τοῦ ἄντρα.

Φ.Τ. Ξέρω πώς στό *Ψυχώ* θελήσατε νά παραπλανήσετε τό κοινό. Ὑποθέτω λοιπόν πώς αὐτή ἡ ἐρωτική ἀρχή ὅσCOPEVE νά παρασύρει τήν προσοχή τῶν θεατῶν στήν ἐρωτική πλευρά. Ἀργότερα, ὅταν εἶμαστε στό μοτέλ, ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς πρώτης σκηνῆς μέ τήν Τζάνετ Λή νά φορᾷ τό σουτιέν, νομίζουμε πώς ὁ "Αντονι δέν εἶναι παρά ἡδονοβλεψίας. Ἀλλωστε, ἂν δέν κάνω λάθος, εἶναι ἡ μόνη σκηνή σέ πενήντα ταινίες σας πού δείχνετε ἕνα σουτιέν.

Α.Χ. Ἐνιωθα τήν ἀνάγκη νά γυρίσω ἔτσι τήν πρώτη σκηνή τῆς ταινίας γιατί τό κοινό ἀλλάζει, ἐξελίσσεται. Σήμερα οἱ νεαροί θεατές θ' ἀδιαφοροῦσαν γιά τήν κλασική σκηνή τοῦ ἀπλοῦ φιλιού, θά λέγανε: «Τί βλακεία». Ξέρω πώς οἱ ἴδιοι συμπεριφέρονται σάν τόν Τζών Γκάβιν καί τήν Τζάνετ Λή, καί χρειάζεται νά τούς δείχνεις μέ ποιό τρόπο συμπεριφέρονται οἱ ἴδιοι τόν περισσότερο καιρό. Ἀλλωστε, μ' αὐτή τή σκηνή ἤθελα νά δώσω ὀπτικά



Ψυχώ (Τζάνετ Λή).



Ἡ φωτογραφία-σήμα κατατεθέν τοῦ Ψυχώ:
Ὁ Ἄντονι Πέρκινς καί τό Σπίτι...

τήν ἐντύπωση τῆς ἀπελπισίας καί τῆς μοναξιάς.

Φ.Τ. Ναί, κι ἐμένα μοῦ φάνηκε πώς στό *Ψυχώ* παίρνετε ὑπόψη σας τήν ἐξέλιξη τοῦ κοινοῦ στά δέκα τελευταῖα χρόνια, καί χρησιμοποιεῖτε πολλά πράγματα πού δέν κάνατε παλιότερα, στίς προηγούμενες ταινίες σας.

Α.Χ. Φυσικά, καί ὑπάρχουν ἀκόμα πολλά ἄλλα ἀνάλογα παραδείγματα στά *Πουλιὰ*, κυρίως στόν τεχνικό τομέα.

Φ.Τ. Διάβασα τό μυθιστόρημα *Ψύχωση*, τοῦ Ρόμπερτ Μπλότς, καί τό βρήκα αἰσχρά παραπλανητικό. Διαβάζουμε πολλές φορές: «Ὁ Νόρμαν κάθισε δίπλα στή γριά μητέρα του κι ἄρχισαν νά κουβεντιάσουν». Αὐτό δέ μοῦ ἀρέσει καθόλου. Ἀντίθετα, ἡ ἀφήγηση στήν ταινία εἶναι πολύ πιό εἰλικρινής. Τί σᾶς ἄρεσε σ' αὐτό τό μυθιστόρημα;

Α.Χ. Νομίζω πώς τό μόνο πράγμα πού μοῦ ἄρεσε, καί πού μ' ἔκανε ν' ἀποφασίσω αὐτή τήν ταινία, ἦταν τό πόσο ξαφνικά γίνεται ὁ φόνος στό ντούς. Εἶναι τελείως ἀπρόσμενο καί αὐτό μοῦ κίνησε τό ἐνδιαφέρον.

Φ.Τ. Εἶν' ἓνας φόνος πού θυμίζει περισσότερο διασμό... Νομίζω πώς τό μυθιστόρημα βασίστηκε σέ μιά ἀληθινή ἱστορία, ἔτσι δέν εἶναι;

Α.Χ. Ναί, ἀπό τήν ἱστορία κάποιου πού κρατοῦσε τό πτώμα τῆς γριάς μητέρας του, κάπου στό Οὐισκόνσιν.

Φ.Τ. Ὑπάρχει στό *Ψυχώ* ἓνα ὁλόκληρο ὄπλοστάσιο τρόμου, μιά μυστηριώδης ἀτμόσφαιρα, τό παλιό σπίτι, πράγματα πού συνήθως ἀποφεύγετε...

Α.Χ. Νομίζω πώς, ὥς ἓνα βαθμό, αὐτή ἡ μυστηριώδης ἀτμόσφαιρα ἦταν τυχαία. Στή Βόρεια Καλιφόρνια γιά παράδειγμα, θά βρεῖτε πολλά ἀπομονωμένα σπίτια, πού θυμίζουν ἐκεῖνο τοῦ *Ψυχώ*. Εἶναι αὐτό πού λένε «καλιφορνιανός γοτθικός ρυθμός», κι ὅταν εἶναι πολύ ἄσχημο, τό λένε: «καλιφορνιανό παξιμάδι». Δέν ξεκίνησα μέ πρόθεση νά δημιουργήσω τήν ἀτμόσφαιρα μιᾶς παλιᾶς ταινίας τρόμου, ἀπ' αὐτές πού γύριζε ἡ Γιουνιβέρσαλ. Ἦθελα ἀπλῶς νά εἶμαι εἰλικρινής. Τό σπίτι εἶναι ἀκριδῆς ἀνάπλαση ἑνός πραγματικοῦ σπιτιοῦ, ὅπως καί τό μοτέλ. Διάλεξα αὐτό τό σπίτι κι αὐτό τό μοτέλ, γιατί κατάλαβα πώς ἡ ἱστορία δέ θά εἶχε τήν ἴδια δύναμη ἂν γυριζόταν σ' ἓνα συνηθισμένο μπανγκαλόου. Αὐτό τό εἶδος ἀρχιτεκτονικῆς ταίριαζε στήν ἀτμόσφαιρά της.

Φ.Τ. Ἀλλωστε, αὐτή ἡ ἀρχιτεκτονική εἶναι εὐχάριστη στό μάτι, τό σπίτι εἶναι κατακόρυφο ἐνῶ τό μοτέλ τελείως ὀριζόντιο...

Α.Χ. Ναί, αὐτή εἶναι ἡ σύνθεσή μας... Ἕνα σύνολο κατακόρυφο κι ἓνα σύνολο ὀριζόντιο.

Φ.Τ. Ἐπιπλέον, στό *Ψυχώ* δέν ὑπάρχει κανένα συμπαθητικό πρόσωπο μέ τό ὅποιο θά μπορούσε νά ταυτιστεῖ τό κοινό.

Α.Χ. Γιατί δέν ἦταν ἀπαραίτητο. Πιστεύω ὥστόσο πώς τό κοινό λυπήθηκε γιά τό θάνατο τῆς Τζάνετ Λή. Τό πρῶτο μέρος τῆς ἱστορίας εἶναι σ' ἀλήθεια αὐτό πού στό Χόλιγουντ ἀποκαλοῦμε «κόκκινη ρέγγα», δηλαδή ἓνα τρίκ πού ἔχει προορισμό νά στρέψει ἄλλοῦ τήν προσοχή μας ὥστε ὁ φόνος νά εἶναι ἐντελῶς



Ψυχώ (Ἡ Τζάνετ Λή καί ὁ «τροχονόμος μέ τά μαῦρα γυαλιά»).

ἀπρόσμενος. Ἦταν ἀπαραίτητο ἡ ἀρχή νά 'ναι κάπως μεγάλη, ὅλ' αὐτά γύρω ἀπό τήν κλοπή τῶν χρημάτων καί τή φυγή τῆς Τζάνετ Λή, ὥστε τό κοινό ν' ἀναρωτιέται: θά τήν πιάσουν ἢ ὄχι; Θυμάστε τήν ἐπιμονή μου στά σαράντα χιλιάδες δολάρια. Δούλεψα πολύ πρὶν ἀπό τό γύρισμα, στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος καί μετά τό γύρισμα, γιά νά τονίσω ὅσο περισσότερο γινόταν τή σημασία αὐτῶν τῶν χρημάτων.

Ξέρετε ὅτι τό κοινό θέλει πάντοτε νά συμμετέχει καί τοῦ ἀρέσει νά λέει: «Ἄ! ἐγώ ξέρω τί θά συμβεῖ τώρα». Πρέπει λοιπόν αὐτό τό γεγονός, ὄχι μόνο νά τό παίρνουμε ὑπόψη μας, ἀλλά καί νά κατευθύνουμε πλήρως τίς σκέψεις τοῦ θεατῆ. Ὅσο περισσότερες λεπτομέρειες σοῦ δίνονται γύρω ἀπό τό ταξίδι τῆς κοπέλας μέ τ' αὐτοκίνητο, τόσο περισσότερο σέ ἀπορροφᾷ ἡ φυγή της. Γι' αὐτό δώσαμε τόση σημασία στόν τροχονόμο μέ τά μαῦρα γυαλιά καί στήν ἀλλαγή τοῦ αὐτοκινήτου. Ἀργότερα, ὁ Ἄντονι Πέρκινς περιγράφει στήν Τζάνετ Λή τή ζωή του στό μοτέλ, ἀνταλλάσσουν ἐντυπώσεις, κι ἐδῶ ὁ διάλογος ἔχει πάλι σχέση μέ τό πρόβλημα τῆς κοπέλας. Φανταζόμαστε πῶς ἀποφάσισε νά ξαναγυρίσει στό Φοίνιξ καί νά ἐπιστρέψει τά χρήματα. Εἶναι φανερό πῶς ἐκεῖνοι οἱ θεατές πού τούς ἀρέσει νά μαντεύουν, λένε: «Ἄ! αὐτός ὁ τύπος προσπαθεῖ νά τήν κάνει ν' ἀλλάξει γνώμη». Στρέφουμε τό κοινό πρὸς μιά κατεύθυνση κι ἔπειτα πρὸς μίαν ἄλλη, γιά νά τό κρατήσουμε ὅσο πιό μακριά γίνεται ἀπ' ὅσα πρόκειται νά συμβοῦν.

Πάω στοίχημα ὅτι σέ μιά συνηθισμένη σκηνοθεσία, θά ἔδιναν στήν Τζάνετ Λή τόν ἄλλο ρόλο, τό ρόλο τῆς ἀδερφῆς πού ψάχνει, γιάτί δέ συνηθίζεται νά δολοφο-

νεῖται ἡ δεντέτα στό πρῶτο τρίτο τῆς ταινίας. Ἐγώ θέλησα νά σκοτώσω τή στάρ, γιάτί ἔτσι ὁ φόνο γινόταν ἀκόμα πιό ἀπρόσμενος. Γι' αὐτό ἄλλωστε ἐπέμεινα νά μήν ἐπιτρέπεται ἡ εἴσοδος στούς κινηματογράφους μετά τήν ἔναρξη τῆς ταινίας: οἱ καθυστερημένοι θά περίμεναν νά δοῦν τήν Τζάνετ Λή, ἐνῶ αὐτή θά 'χε κιόλας ἔξαφανιστεῖ!

Ἡ κατασκευή αὐτῆς τῆς ταινίας εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα. Εἶναι ἡ πιό συναρπαστική ἐμπειρία μου παιχνιδιοῦ μέ τό κοινό. Μέ τό *Ψυχώ* διεύθυνα τούς θεατές σάν νά ἔπαιζα κάποιο ὄργανο.

Φ.Τ. Θαυμάζω ἀπεριόριστα αὐτή τήν ταινία, ὑπάρχει ὅμως ἓνα χάσμα μετά τό δεύτερο φόνο. Εἶναι οἱ δύο σκηνές στό σπίτι τοῦ σερίφη.

Α.Χ. Ἡ ἐπέμβαση τοῦ σερίφη δικαιολογεῖται ἀπό κάτι γιά τό ὁποῖο ἔχουμε κιόλας μιλήσει: «Μά γιάτί δέν πᾶνε στήν ἀστυνομία;». Γενικά ἀπαντᾷ: «Δέν πᾶνε στήν ἀστυνομία γιάτί ἐκεῖ θά τούς τή σπάσουν». Κι ἐδῶ βλέπετε ἓνα παράδειγμα τοῦ τί συμβαίνει σ' ἐκείνους πού ἀπευθύνονται στήν ἀστυνομία.

Φ.Τ. Γρήγορα, ὡστόσο, ἡ ταινία ξαναποκτᾷ ἐνδιαφέρον. Μοῦ φαίνεται πῶς τό κοινό ἀλλάζει συχνά συναισθήματα στή διάρκεια τῆς ταινίας. Στήν ἀρχή ἐλπίζουμε πῶς ἡ Τζάνετ Λή θά τή γλιτώσει. Ὁ φόνος της μᾶς ἀφήνει κατάπληκτους, ἀπό τή στιγμή ὅμως πού ὁ Ἄντονι Πέρκινς σβήνει τά ἴχνη, τόν βλέπουμε μέ συμπάθεια, ἐλπίζουμε πῶς δέ θά τόν ξαναενοχλήσουν. Ἀργότερα, ὅταν μαθαίνουμε ἀπό τό σερίφη πῶς ἡ μητέρα τοῦ Πέρκινς ἔχει πεθάνει ἐδῶ καί χρόνια, ἀλλάζουμε στρατόπεδο καί στρεφόμαστε ἐναντίον του, ἀλλά ἀπό καθαρή περιέργεια.

Α.Χ. Ὅλ' αὐτά μᾶς ξαναφέρνουν στήν ἰδέα ὅτι τό κοινό εἶναι ἡδονοβλεψίας. Κατά κάποιον τρόπο τό ἴδιο ἰσχύει καί στό *Τηλεφωνήσατε Ἀσφάλεια Ἀμέσου Δράσεως*.

Φ.Τ. Πραγματικά. Ὅταν ὁ Ρέι Μιλάντ καθυστεροῦσε νά τηλεφωνήσει στή γυναίκα του, καί ὑπῆρχε περίπτωση ὁ δολοφόνος νά φύγει ἀπ' τό δωμάτιο χωρίς νά τήν 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 τό κοινό τον συμπαθεί... Όταν λοιπόν ο Άντονι Πέρκινς βλέπει τό αυτοκίνητο να θυθίζεται στη λίμνη, παρόλο που έχει μέσα ένα πτώμα, τή στιγμή που τό αυτοκίνητο σταματά για λίγο να βουλιάζει, τό κοινό σκέφτεται: «Άχ, ἄς βουλιάξει τελείως». Εἶν' ένα φυσικό ἔνστικτο.

Φ.Τ. Στίς συνήθειες ὅμως ταινίες σας, ὁ θεατής εἶναι περισσότερο ἁθῶς γιατί φοβάται για κάποιον που τόν κατηγοροῦν ἄδικα. Στό *Ψυχώ*, πρῶτα ἀνησυχεῖ για τήν τύχη μιᾶς κλέφτρας, ὕστερα ἀνησυχεῖ για ἕνα δολοφόνο καί τέλος, ὅταν μαθαίνει πώς αὐτός ὁ δολοφόνος ἔχει κάποιο μυστικό, εὔχεται νά τόν συλλάβουν για νά ὁλοκληρωθεῖ ἡ ἱστορία!

Α.Χ. Ὑπάρχει ταύτιση σ' αὐτό τό σημείο;

Φ.Τ. Δέ θά τό ἔλεγα ἀκριδῶς «ταύτιση», ὥστόσο ἡ φροντίδα μέ τήν ὁποία ὁ Άντονι Πέρκινς ἐξαφανίζει τά ἴχνη, μᾶς κάνει νά τόν συμπαθήσουμε. Εἶναι σάν νά θαυμάζεις κάποιον που κάνει καλά τή δουλειά του. Νομίζω πώς ἐκτός ἀπό τούς τίτλους στό ζενερίκ, ὁ Σόλ Μπᾶς ἔφτιαξε καί σχέδια για τήν ταινία, ἔτσι δέν εἶναι;

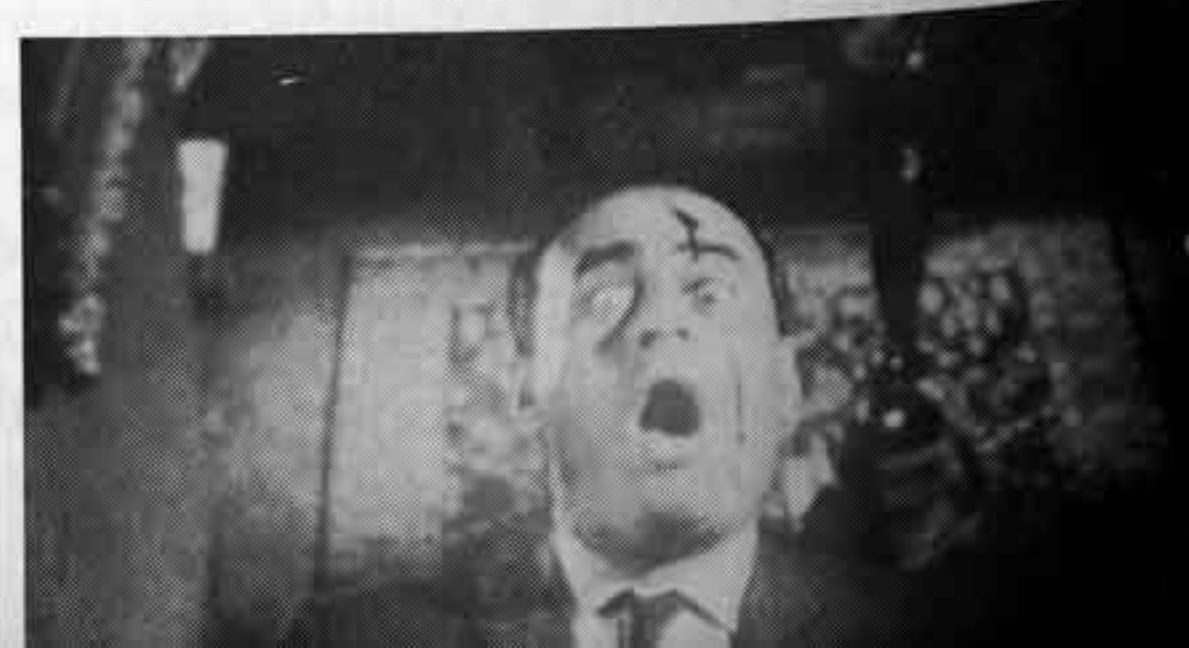
Α.Χ. Μόνο για μιᾶ σκηνή καί δυστυχῶς δέν μπόρεσα νά τά χρησιμοποιήσω. Ὁ Σόλ Μπᾶς θά ἔκανε τό ζενερίκ, κι ἐπειδή

ἡ ταινία τόν ἐνδιέφερε, τοῦ ἀνέθεσα νά κάνει τά σχέδια μιᾶς σκηνῆς, ἐκείνης μέ τόν ντετέκτιβ Ἄρμπογκαστ ὅταν ἀνεβαίνει τή σκάλα πρίν τόν μαχαιρώσουν. Στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος, ἤμουν δυό μέρες στό κρεβάτι μέ πυρετό, κι ἐπειδή δέν μποροῦσα νά ἔρθω στό στούντιο εἶπα στούς ὀπερατέρ νά γυρίσουν αὐτή τή σκηνή σύμφωνα μέ τά σχέδια τοῦ Μπᾶς. Ὁχι τό φόνο, μόνο τή σκηνή που ἀνεβαίνει τή σκάλα. Ὑπῆρχε ἕνα πλάνο μέ τό χέρι τοῦ ντετέκτιβ νά γλιστρᾷ στήν κουπαστή καί ἕνα τράβελινγκ που ἔδειχνε τά πόδια του μέσ' ἀπό τά κάγκελα. Ὁταν εἶδα τί εἶχαν γυρίσει βρῆκα πώς τό ἀποτέλεσμα δέ μέ ἱκανοποιοῦσε, κι αὐτό ἦταν μιᾶ πολύ ἐνδιαφέρουσα ἀποκάλυψη για μένα. Μ' αὐτό τό ντεκουπάζ, ἡ ἄνοδος στή σκάλα δέν ἔδινε μιᾶ αἴσθηση ἁθωότητας ἀλλά μιᾶ αἴσθηση ἐνοχῆς. Αὐτά τά πλάνα θά ἦταν σωστά, ἂν ἐπρόκειτο για κάποιον δολοφόνο που ἀνεβαίνει τή σκάλα. Ὁμως τό πνεῦμα τῆς σκηνῆς αὐτῆς ἦταν τό ἐντελῶς ἀντίθετο.

Θυμηθεῖτε τίς προσπάθειες που κάναμε για νά προετοιμάσουμε τό κοινό γι' αὐτή τή σκηνή. Ἀφήσαμε νά ἐννοηθεῖ πώς μέσα στό σπίτι ὑπάρχει μιᾶ μυστηριώδης γυναίκα, πώς αὐτή ἡ γυναίκα βγήκε ἀπ' τό σπίτι καί μαχαίρωσε μέχρι θανάτου τήν Τζάνετ Λή στό ντούς. Εἶχαμε λοιπόν δώσει ὅλα τά στοιχεῖα που θά δημιουργοῦσαν τό σασπένς αὐτῆς τῆς σκηνῆς, καί γι' αὐτό ἔπρεπε νά τή γυρίσουμε ὅσο πιό ἀπλά γινόταν. Ἀρκοῦσε νά δείξουμε μιᾶ



Ψυχώ (Ὁ φόνος τοῦ Ἄρμπογκαστ).



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 άρμοζε. Στά γαλλικά θά λέγαμε: «Καταφθάνει σάν λουλούδι», δηλαδή «έτοιμος νά τόν κόψουν...»

Α.Χ. Δέν πρόκειται ακριβώς για άταραξία. Μάλλον για καλή πρόνοια. Γι' αυτό χρησιμοποίησα μιά μόνο λήψη του "Αρμπογκαστ τή στιγμή πού ανεβαίνει τή σκάλα, καί όταν φτάνει στό τελευταίο σκαλοπάτι έβαλα επίτηδες τήν κάμερα ψηλά για δύο λόγους: πρώτον για νά μπορέσω νά «πάρω» τή μητέρα κατακόρυφα, άφοϋ, αν τήν έδειχνα από πίσω, θά ήταν σάν νά έκρυβα επίτηδες τό πρόσωπό της, όποτε τό κοινό θά ύποψιαζόταν κάτι – ένω από τή γωνία πού διάλεξα, δέν έδωσα τήν έντύπωση ότι άποφεύγω νά δείξω τή μητέρα. 'Ο δεύτερος καί σπουδαιότερος λόγος ήταν νά πετύχω μιά ισχυρή αντίθεση ανάμεσα στό γενικό πλάνο τής σκάλας καί τό γκρό πλάν του προσώπου του ντετέκτιβ τή στιγμή πού δέχεται τή μαχαιριά. Ήταν σάν μουσική σύνθεση: ή κάμερα ψηλά μαζί μέ τά βιολιά, καί ξαφνικά τό μεγάλο κεφάλι μαζί μέ τά πνευστά. Στό πλάνο από ψηλά είχα τή μητέρα πού πλησίαζε καί τό μαχαίρι πού χτύπα-

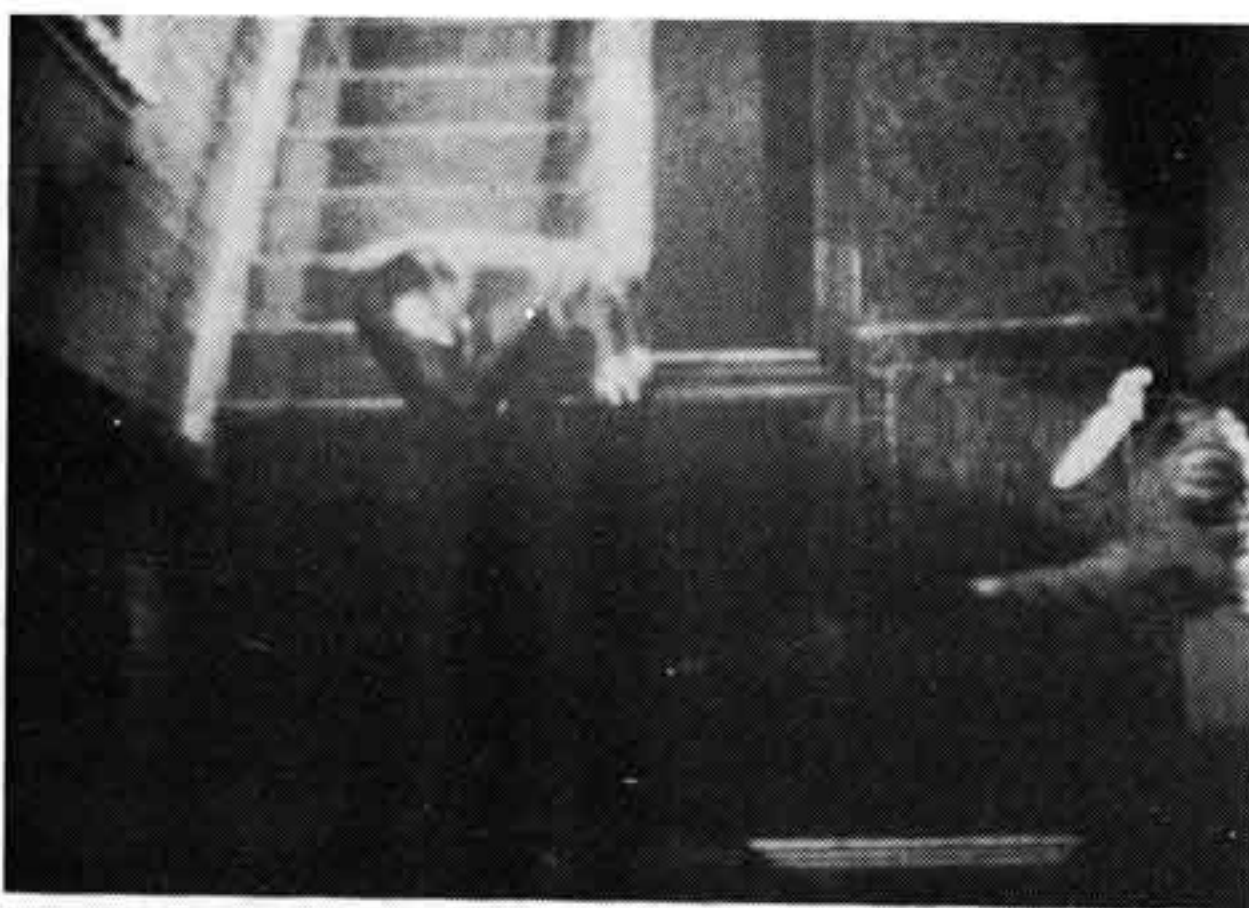
γε. Έκοβα στήν κίνηση του μαχαιριου καί περνούσα στό γκρό πλάν του "Αρμπογκαστ. Του είχαμε κολλήσει στό κεφάλι ένα μικρό πλαστικό δοχείο γεμάτο αίμοσφαιρίνη. Τή στιγμή πού τό μαχαίρι πλησίαζε τό κεφάλι του, τράβηξα ξαφνικά ένα νήμα καί ή αίμοσφαιρίνη χύθηκε στό κεφάλι του ακολουθώντας μιά γραμμή πού είχαμε προβλέψει. Στό τέλος, κουτρουβαλούσε τή σκάλα πρós τά πίσω.

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

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

Φ.Τ. Όχι, καθόλου. Καταλαβαίνω πώς επιμηκύνατε 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 έβαλα τόν "Αρμπογκαστ νά καθίσει πάνω σέ μιά ειδική καρέκλα, μπροστά από τή διαφάνεια στήν όποία προβάλαμε τήν κάθοδο από τή σκάλα. Έπειτα αρχίσαμε νά κουνάμε τήν καρέκλα καί τό μόνο πού είχε νά κάνει ό "Αρμπογκαστ ήταν νά κουνάει πέρα-δωθε τά χέρια του.



Φ.Τ. Είναι πολύ πετυχημένη σκηνή. Ἀργότερα στήν ταινία ξαναβάζετε τήν κάμερα στό πιό ψηλό σημείο γιά νά δείξετε τόν Πέρκινς νά μεταφέρει τή μητέρα του στό κελάρι.

Α.Χ. Ναί... Σήκωσα τήν κάμερα μόλις ὁ Πέρκινς ἀνεβαίνει τή σκάλα. Μπαίνει στό δωμάτιό του, δέν τόν βλέπουμε πιά ἀλλά τόν ἀκοῦμε: «Μαμά, πρέπει νά κατέβουμε στό κελάρι γιατί μᾶς παρακολουθοῦν». Στή συνέχεια βλέπουμε τόν Πέρκινς νά κατεβάσει τή μητέρα του στό κελάρι. Δέν μπορούσα νά κόψω τό πλάνο γιατί τό κοινό θά ὑποψιαζόταν πώς κάτι συμβαίνει: γιατί ἡ κάμερα ἀποσύρεται ξαφνικά; Ἐβαλα λοιπόν τήν κάμερα νά παρακολουθεῖ ἀπό ψηλά τόν Ἄντονι Πέρκινς καθώς ἀνεβαίνει τή σκάλα, μπαίνει στό δωμάτιο καί βγαίνει ἀπό τό πλάνο – ἐνῶ ἡ κάμερα ἐξακολουθεῖ νά παίρνει χωρίς διακοπή – καί τή στιγμή πού βρισκόμαστε πάνω ἀπό τήν πόρτα, ἡ κάμερα γυρίζει καί ξανακοιτάζει πρὸς τή σκάλα. Γιά νά μήν ἀναρωτηθεῖ ὅμως τό κοινό γιατί γίνεται αὕτη ἡ κίνηση, τοῦ ἀποσπᾶμε τήν προσοχή βάζοντας στήν ἡχητική μπάντα τόν τσακωμό τῆς μητέρας μέ τό γιό. Καί τό κοινό προσέχει τόσο πολύ αὐτό τό διάλογο πού δέ σκέφτεται πιά τί κάνει ἡ κάμερα. Ἐτσι φτάνουμε στήν κατακόρυφο καί ὁ θεατής δέν παραξενεύεται πού βλέπει ἀπ' αὕτη τήν ὀπτική γωνία τόν Πέρκινς νά μεταφέρει τή μητέρα του. Ἦταν πολύ συναρπαστικό πού χρησιμοποίησα τήν κάμερα γιά νά παραπλανήσω τό κοινό.

Φ.Τ. Καί τό μαχαίρωμα τῆς Τζάνετ Λή εἶναι πολύ πετυχημένο.

Α.Χ. Τό γύρισμα αὐτῆς τῆς σκηνῆς κράτησε ἑπτὰ μέρες. Εἶχαμε ἑβδομήντα διαφορετικές θέσεις τῆς κάμερας γιά σαράντα πέντε δευτερόλεπτα ταινίας. Γι' αὐτήν εἰδικά τή σκηνή μοῦ ἔφτιαξαν μιά θαυμάσια κούκλα, μέ τό αἷμα νά τρέχει ἀπό τίς μαχαιριές, ἀλλά δέν τό χρησιμοποίησα. Προτίμησα νά ντουμπλάρω τήν Τζάνετ Λή μέ μιά κοπέλα, ἕνα γυμνό μοντέλο. Ἀπό τήν Τζάνετ δέ βλέπουμε παρά τά χέρια, τοὺς ὤμους καί τό κεφάλι. Ὅλα τ' ἄλλα ἔγιναν μέ τό μοντέλο. Τό μαχαίρι φυσικά δέν ἀκουμπᾶ ποτέ τό κορμί της,

ὅλα ἔγιναν στό μοντάζ. Οὔτε μιά στιγμή δέ βλέπουμε κάποιο μέρος-ταμπού τοῦ γυναικείου κορμιοῦ γιατί ὀρισμένα πλάνα τά κινηματογραφήσαμε στό ρελαντί ὥστε νά μή φανεῖ τό στήθος. Τά πλάνα αὐτά δέν τά ἐπιταχύνουμε ἀργότερα, γιατί μέσα στό μοντάζ δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς κανονικῆς ταχύτητας.

Φ.Τ. Είναι μιά σκηνή ἀπίστευτης βίας.

Α.Χ. Είναι ἡ πιό βίαιη σκηνή τῆς ταινίας. Ὅσο προχωρᾷ ἡ ταινία, ἡ βία μειώνεται σταθερά, ἀφοῦ καί μόνο ἡ ἀνάμνηση αὐτῆς τῆς σκηνῆς ἀρκεῖ γιά νά γεμίσει μέ ἀγωνία τίς ἐπόμενες σκηνές σασπένς.

Φ.Τ. Νά μιά πολύ ἔξυπνη καί πολύ καινούργια ἰδέα. Ἀπό τόν ἴδιο τό φόνο προτιμῶ, ἐξαιτίας τῆς μουσικότητάς της, τή σκηνή πού ὁ Ἄντονι Πέρκινς ἐξαφανίζει τά ἴχνη μέ τή σκούπα καί τό φαράσι. Ὁλητή δομή τῆς ταινίας μοῦ φέρνει στό μυαλό μιά κλιμάκωση τῆς ἀνωμαλίας: ἀρχίζει μέ μιά σκηνή μοιχείας, μετά ἔχουμε μιά κλοπή, ἕνα ἔγκλημα, δύο ἐγκλήματα καί τέλος τήν ψυχοπάθεια. Κάθε φάση μᾶς ἀνεβάσει κι ἕνα σκαλί. Ἐχω δίκιο;

Α.Χ. Ναί, ἀλλά γιά μένα ἡ Τζάνετ Λή παίζει τό ρόλο μιᾶς συνηθισμένης ἀστῆς.

Φ.Τ. Παρ' ὅλ' αὐτά μᾶς ὁδηγεῖ στήν ἀνωμαλία, στόν Ἄντονι Πέρκινς καί τά βαλσαμωμένα πουλιά του.

Α.Χ. Τά βαλσαμωμένα πουλιά μ' ἐνδιέφεραν πολύ σάν σύμβολο. Φυσικά ὁ Ἄντονι Πέρκινς ἐνδιαφέρεται γιά τά βαλσαμωμένα πουλιά γιατί βαλσάμωσε καί τή μητέρα του. Ὑπάρχει ὅμως καί μιά δεύτερη σημασία, πάρτε παράδειγμα τήν κουκουβάγια. Αὐτά τά πουλιά ἀνήκουν στή νύχτα, στήνουν ἐνέδρες, κι αὐτό κολακεύει τό μαζοχισμό τοῦ Πέρκινς. Ξέρει πολύ καλά αὐτά τά πουλιά καί ξέρει ὅτι τά πουλιά τόν κοιτάζουν. Ἡ ἐνοχή του ἀντανανκλᾶται στό βλέμμα αὐτῶν τῶν πουλιῶν, πού τόν παρακολουθοῦν, καί ἀκριβῶς ἐπειδή τοῦ ἀρέσει νά βαλσαμώνει, ἔχει γεμίσει τή μητέρα του μέ ἄχυρα.

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

Α.Χ. Ἴσως. Αὐτό πού κυρίως μέ ἱκανο-

ποίησε είναι ότι η 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 η συναρμολόγηση τών κομματιών της ταινίας, η φωτογραφία, η ήχητική μπάντα και η καθαρά τεχνική πλευρά μπόρεσαν νά κάνουν τό κοινό νά στριγγλίσει. Νομίζω πώς είναι μεγάλη ικανοποίηση για μās νά χρησιμοποιούμε τήν κινηματογραφική τέχνη για νά δημιουργήσουμε μιά μαζική συγκίνηση. Καί μέ τό *Ψυχώ* τά κατάφερα. Αυτό πού ταρακούνησε τό κοινό δέν ήταν κάποιο μήνυμα, μιά καταπληκτική έρμηνεία ή κάποιο 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' οποιαδήποτε άλλη ταινία μου, ανήκει σ' εμās τούς κινηματογραφιστές, σέ σās και σέ μένα. Μέ κανέναν άλλο δέ θά μπορούσα νά κάνω μιά ουσιαστική συζήτηση γι' αυτή τήν ταινία, όπως αυτή πού κάνουμε τώρα εμείς οι δύο. Οι άνθρωποι θά πουν: «Τέτοιες ταινίες πρέπει νά τίς αποφεύγει κανείς. Τό θέμα ήταν φριχτό, οι πρωταγωνιστές άσήμαντοι, δέν υπήρχαν χαρακτήρες». Ναί 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 ποϋ ήταν τό πείραμα: «Μπορώ νά κάνω μιά ταινία μεγάλου μήκους μέ τίς ίδιες προϋποθέσεις πού απαιτούνται για

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

Φ.Τ. Ξέρω πώς αναλάβατε τήν παραγωγή του *Ψυχώ*. Είχε μεγάλη επιτυχία;

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

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

Α.Χ. Ναί, κι αυτό σās εύχομαι – νά γυρίσετε μιά ταινία πού νά σās αποφέρει τόσα απ' όλο τόν κόσμο. Είναι ένα πεδίο στό όποιο πρέπει νά είναι κανείς πολύ ικανοποιημένος από τήν τεχνική πλευρά της δουλειās του (και όχι αναγκαστικά από τό σενάριο). Σέ μιά τέτοια ταινία όλη τή δουλειά τήν κάνει ή κάμερα. Φυσικά δέν πρόκειται νά σās γράψουν τίς καλύτερες κριτικές, γιατί οι κριτικοί δέν ενδιαφέρονται παρά για τό σενάριο. Έσείς 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 πενήντα τοίς εκατό είναι βωδή ταινία. Έχει δύο μέ τρείς μπομπίνες χωρίς καθόλου διάλογο. Τό ντουμπλάρισμα και οι υπότιτλοι ήταν πολύ εύκολη υπόθεση...

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



