



اسکورسیزی

به روایت راجر ایبرت

ترجمه سینا گلمکانی

اسکور سیزی

به روایت راجر اپیرت

ترجمه سینا گلمکانی

ابرت، راجر، ۴۲۲۷ - م.

Ebert, Roger

اسکورسیزی/ به روایت راجر ایبرت:

ترجمه سینا گلمکانی.

مشهد: کتابکده کسری، ۱۳۸۹.

ص. ۳۲۴

شابک: ۸-۵-۹۲۰۸۲-۶۰۰-۹۷۸

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

یادداشت: عنوان اصلی: Scorsese by Ebert, 2007.

موضوع: اسکورسیزی، مارتین، ۱۹۴۲ - م. -- نقد و تفسیر

شناسه افزوده: گلمکانی، سینا، ۱۳۶۷- مترجم

رده‌بندی کنگره: ۳/۱۹۹۸PN۱۳۸۹PN۲ الف ۵۵الف/

رده‌بندی دیویی: ۹۲-۲۳۳۰۴۳-۷۹۱/۴۳

شماره کتابشناسی ملی: ۲۱۷۴۱۲۱

اسکورسیزی

به روایت راجر ایبرت

مترجم: سینا گلمکانی

طرح روی جلد: احسان ایران‌نژاد

چاپ اول: زمستان ۱۳۸۹

شمارگان: ۲۰۰۰

چاپ و صحافی: مؤسسه چاپ آستان قدس رضوی

شابک: ۸-۵-۹۲۰۸۲-۶۰۰-۹۷۸

قیمت ۲۰۰۰ تومان



انتشارات: کتابکده کسری

نشانی انتشارات: مشهد - فلسطین ۱۴ - پلاک ۱۰ تلفن: ۷۶۷۰۰۱۹ / ۷۶۴۱۳۷۲ / ۰۵۱۱

کلیه حقوق چاپ و نشر این کتاب برای ناشر محفوظ می‌باشد.

مرکز پخش: کتابکده کسری

تلفن: ۷۶۷۰۰۱۹ - ۰۵۱۱ همراه: ۵۱۲۴۲۱۹ - ۰۹۱۵

این کتاب از مجموعه کتاب‌های سینمایی کتابکده کسری است

که زیر نظر احسان خوش‌بخت منتشر می‌شود.

بدیهی است که
تقدیم به مارتی،

راجرایبرت

این روزها استعداد‌های جدید به وفور یافت می‌شوند؛ باگدانوویچ، کاپولا، فردکین... با این حال، احتمال زیاد می‌دهم که تا ده سال دیگر، مارتین اسکورسیزی به کارگردانی در رده جهانی تبدیل شده باشد.

اسکورسیزی نه تنها کارگردان خوبی است، بلکه استادانه می‌تواند حوادث زندگی را در سطحی واقع‌گرایانه، با سمبولیسمی تأثیرگذار ترکیب کند. او مانند فلینی (هر چند که هنوز سبک خود را مانند او پیدا نکرده‌است) این کار را به شکلی روان انجام می‌دهد. به نظر می‌رسد که دغدغه‌های فکری او نسبت به فلینی در سطحی عمیق‌تر قرار دارند، برای همین فکر می‌کنم که آثارش تأثیر بیشتری بر مخاطب خود داشته باشند. شاید کنار هم قرار دادن فلینی (به نظر من او یکی از معدود کارگردانان نابغه معاصر ماست) و اسکورسیزی، جوانی اهل محله لیتی‌ایتالی نیویورک، بی‌احتیاطانه و زودهنگام به نظر بیاید. اما با گفتن این‌ها، بر نظر خود استوارتر شدم.

راجر ایبرت

شیکاگو سان‌تایمز، نوامبر ۱۹۷۳

فهرست مطالب

۷.....	پیش‌گفتار
۱۱.....	مقدمه

فصل اول: در آغاز

۲۳.....	مقدمه
۲۹.....	اول من
۳۱.....	چه کسی بر در من می‌زند
۳۴.....	بازنگری
۳۸.....	وودستاک
۴۶.....	پر تا قطاری
۴۸.....	پایین شهر
۵۱.....	آلیس دیگر این جازندگی نمی‌کند
۵۴.....	راننده تاکسی
۵۷.....	مصاحبه با مارتین اسکورسیزی و پل شریدر
۶۴.....	نیویورک، نیویورک
۶۷.....	بازنگری
۷۲.....	آخرین والس

فصل دوم: دستاورد

۷۷.....	مقدمه
۸۱.....	گاو خشمگین
۸۴.....	سلطان کم‌دی
۸۷.....	اسکورسیزی سلطان رنج‌های عاطفی
۹۳.....	بازنگری
۹۸.....	دیروقت
۱۰۱.....	بازنگری
۱۰۶.....	رنگ پول
۱۱۰.....	آخرین وسوسه‌ی مسیح
۱۱۳.....	آخرین وسوسه‌ی اسکورسیزی
۱۱۷.....	بازنگری
۱۲۲.....	داستان‌های نیویورکی: درس‌های زندگی
۱۲۵.....	مارتین اسکورسیزی و داستان نیویورکی او

فصل سوم: تثبیت

۱۳۳.....	مقدمه
۱۳۹.....	رفقای خوب
۱۴۳.....	چرا رفقای خوب بهترین فیلم سال ۱۹۹۰ است؟
۱۴۸.....	تنگه وحشت
۱۵۱.....	عصر معصومیت
۱۵۵.....	معصومیت مارتین اسکورسیزی
۱۶۲.....	کازینو
۱۶۶.....	دنبرو، پشی، اسکورسیزی و قصه مافیایی شان در کازینو

فصل چهارم: انعکاس

۱۷۵.....	مقدمه
۱۷۶.....	مصاحبه در مرکز هنری وکسنر

فصل پنجم: مخاطره

۲۲۹.....	مقدمه
۲۳۶.....	کوندون
۲۳۹.....	اسکورسیزی از پیشینیان می آموزد
۲۴۵.....	بازنگری
۲۵۰.....	احیای مردگان
۲۵۴.....	احیای اسکورسیزی
۲۵۸.....	دارودسته‌های نیویورکی
۲۶۲.....	دارودسته‌ها برای اسکورسیزی آمده‌اند
۲۶۶.....	هوانورد
۲۷۱.....	سرانجام هوارد: اسکورسیزی و هوانورد
۲۷۶.....	راهی به خانه نیست: باب دیلن
۲۸۳.....	رفتگان
۲۸۷.....	Shine a Light
۲۹۱.....	شاطر آیلند

فصل ششم: شاهکارها

۲۹۷.....	مقدمه
۳۰۰.....	پایین شهر
۳۰۵.....	راننده تاکسی
۳۱۰.....	گاو خشمگین
۳۱۵.....	رفقای خوب
۳۲۰.....	عصر معصومیت

پیش‌گفتار

مارتین اسکورسیزی

فیلم‌ها نیز مانند بقیه‌ی آثار هنری تغییر ناپذیرند. به غیر از «نسخه تدوین کارگردان»¹ دی‌وی‌دی‌ها (که به نظر من در مورد مشروعیت آن‌ها نیز جای بحث وجود دارد)، اکثر فیلم‌ها به همان شکلی که در ابتدا اکران شده‌اند باقی می‌مانند. با این حال افرادی که فیلم‌ها را تماشا می‌کنند تغییر می‌کنند. آن‌ها بزرگ می‌شوند یا حداقل سناشان بیشتر می‌شود و نظرشان در مورد فیلم‌هایی خاص تغییر می‌کند. بعضی از فیلم‌ها را که در جوانی دوست داشتیم، هنگام تماشای دوباره آن‌ها کمتر دوست داشتنی به نظر می‌رسند. عکس این قضیه نیز صادق است. گاهی اوقات ما نیاز به تجربه بیشتری داشتیم تا بتوانیم قدر ظرافت‌های فیلمی را که برای اولین بار در گذشته دور دیده‌ایم بدانیم. نکاتی که در مورد سینما دوستان در مقیاس فردی صدق می‌کند، در مقیاس جهانی نیز صادق است. برداشت جهانی از فیلم‌ها نیز متغیر است و گاه حقیقت دارد که بعضی از فیلم‌ها، خصوصاً فیلم‌های دوراندیش و ژرف برای شناخته شدن و قدر دیدن، باید منتظر نوبت خود بمانند. از آنجا که منتقدان متعهد هستند که نقد خود را در حیص و بیص اکران اولیه فیلم‌ها بنویسند، این نظرات اولیه آنهاست که برای همیشه به پایشان نوشته می‌شود. با این وجود با گذر زمان ممکن است نظر آن‌ها نیز نسبت به یک فیلم کلاً تغییر کند. از همین روست که اقدام راجر ایبرت برای انتشار مجموعه مقالات خود، بدون دست بردن در آن‌ها و بیان تجدید نظر خود در مورد بعضی از فیلم‌ها در کنار متن‌های اولیه اقدامی شجاعانه است. اختصاص مجموعه‌ی این نقدها، مصاحبه‌ها و بازتاب‌ها به یک کارگردان نیز شهامت می‌طلبد. زیرا که این عمل بحث برانگیز، تأیید ذاتی و بی‌قید و شرط حساسیت و فهم و شیوه‌ی کار آن کارگردان است و مجال‌ی خواهد شد برای اعتراض دیگر منتقدان به این منتقد.

1) Director's Cut

از آنجا که موضوع این کتاب فیلم‌های من هستند، توجهی که راجر با دقت صرف آن کرده‌است باعث سرفرازی من می‌شود، هرچند که در کمال فروتنی از خودم می‌پرسم که آیا فیلم‌های من شایسته‌ی توجهی چنین گسترده هستند یا خیر. با این حال راجر یک منتقد درجه یک است - او هوشیار، با معلومات و بی‌تعارف است و برای فیلم‌ها اهمیتی حیاتی قائل می‌شود. خواندن آثار او همیشه لذت‌بخش است، مهم نیست که در مورد موضوع آن چه نظری دارید.

ما از سال ۱۹۶۷، از همان زمانی که من اولین فیلم بلند خود، چه کسی بر در من می‌زند را - که آن موقع اول من نام داشت - به فستیوال فیلم شیکاگو بردم او نقدی بسیار مثبت در مورد فیلم نوشت، همدیگر را می‌شناسیم. فیلمی کوچک و بی‌ادعا بود که با بودجه‌ای بسیار ناچیز، توسط گروهی که در آن زمان نیمه حرفه‌ای بودند ساخته شده بود. راجر در این فیلم که به صورت گسترده اکران و نقد نشد، چیزی را دید که اکثر مردم آن را ندیدند. او به علت رابطه ما با کلیسای کاتولیک و عقایدی که هردوی ما با آن آمده بودیم، با فیلم ارتباطی شخصی برقرار کرد. با وجود تبعیت او از کلیسای ایرلند و تبعیت من از کلیسای ایتالیا، هر دو ما در دوران جوانی مان می‌خواستیم به کسوت کشیشان درآییم و هر دو در این راه شکست خورده بودیم. نقطه اشتراک دیگر ما غذایی بود که شخصیت کایتل نیز در فیلم با آن دست و پنجه نرم می‌کند و آن، گرایش شناخته شده‌ی مردان، خصوصاً آنهایی که پرورش کاتولیک دارند به تقسیم زن‌ها به دو دسته عقیقان و روسپیان است؛ موضوعی که راجر در کتاب حاضر بارها به آن اشاره می‌کند. البته این قضیه مظهر موضوعی بزرگ‌تر برای مردان کاتولیک نسل ما بود؛ انتخاب بین ایده‌آل‌گرایی معنوی و کلیسا در برابر حقایق - یا بهتر است بگوییم وسوسه‌های - بزرگ شدن در پایین شهر یک شهر بزرگ.

من نمی‌گویم این موضوع تمام چیزی بوده که منجر به شکل‌گیری رابطه‌ی بین من و راجر در طول سالیان متمادی شده‌است. با این حال این نکته باعث به وجود آمدن نقطه اشتراکی بین ما شد. نوعی زیبایی‌شناسی جزء^۲ که زمینه را فراهم کرد تا او بتواند بعضی از عناصر فیلم‌هایم را که بقیه منتقدان از آن غافل بودند ببیند و به آن‌ها ارج بگذارد. با این حال، فکر می‌کنم علاقه بیشتر کمان به زیبایی بود که ما را بیشتر به هم

2) Sub-Aesthetic

نزدیک کرد. هردوی ما کودکانی بودیم که می‌خواستند از دنیای پر آشوب خانواده و دوستانشان فرار کنند و خود را، حداقل برای چند ساعت در هفته - و معمولاً بیشتر از این - در خیال‌پردازی‌هایی اگر نه همیشه دلپذیرتر، بلکه درگیرکننده‌تر فراموش کنند. بیشتر کودکان از سینما به این منظور استفاده می‌کنند و یا حداقل بیش از نیم قرن پیش چنین بود. با این حال علاقه‌ی شدید به فیلم‌ها که بین ما مشترک بود، تنها در عده‌ی کمی از بچه‌های آن نسل شکل گرفت. ما فیلم‌ها را با تمام وجود می‌شناسیم. ما می‌توانیم ساعت‌ها و اغلب نمابه‌نما در مورد فیلم‌ها صحبت کنیم. ما پیوسته به آن‌ها رجوع می‌کنیم و در کارها و طبیعتاً گفت‌وگوهایمان، به آنها اشاره می‌کنیم. آنها منبع اصلی استعاره‌های اصلی زندگی‌مان هستند. بحث بر سر یادآوری دیالوگ‌های اصلی یک فیلم نیست، بلکه منظور من تشریح دقیق حالتی خاص از به‌کارگیری دوربین یا شیوه‌ی به‌خصوصی از تدوین و گشتن (گاهی بیهوده) به دنبال معانی عمیق‌تر است.

من و راجر رفیق‌هایی خودمانی نیستیم. ولی به طور قطع دوستی طولانی داشته‌ایم. این نکته ممکن است برای بعضی‌ها غیرمعمول به نظر برسد، با این وجود این‌طور نیست. منتقدان فیلم و کارگردانان اغلب چنین رابطه‌ای با هم برقرار می‌کنند. این روابط بر پایه دل‌بستگی شخصی نیست، بلکه همان‌طور که توضیح دادم بر پایه علائق مشترک شکل می‌گیرند. من نمی‌توانم تصور کنم که یک منتقد و یک کارگردان، در صورت منزجر بودن از آثار همدیگر و یا داشتن اختلاف نظرهای بنیادی در مورد ذات فیلم‌ها و تفاوت احساس‌های اولیه‌شان در مورد سینما بتوانند چنین رابطه‌ای با هم داشته باشند.

بعد از گفتن این‌ها، باید بگویم که از آن دسته مقالات این مجموعه که راجر در آن شک خود را نسبت به بعضی از فیلم‌هایم ابراز می‌کند بیشتر از بقیه لذت بردم. برای مثال به **سلطان کمدی** فکر می‌کنم و یا شک او در مورد فیلم **کوندون** که بسیار مؤدبانه به تحریر درآمده‌است. یا احساس او در این مورد که تلاش من برای ساختن فیلم‌های متداول‌تر مانند **تنگه وحشت** و **یا رنگ پول** باعث خلق بهترین آثار من نشده است. در مورد اشتیاق او به بعضی از فیلم‌هایم نیز همین‌طور است. من هنوز هم از چه کسی بر در من می‌زند به اندازه او لذت نمی‌برم و علاقه او به **دیروقت و احیای مردگان** برایم یک معما است (نقد مثبت او بر این فیلم‌ها هنوز در اقلیت قرار دارد). ولی اهمیتی ندارد. من فکر می‌کنم بیشترین چیزی که یک کارگردان می‌تواند از یک منتقد فیلم انتظار داشته باشد این است که اثرش جدی گرفته‌شود، منتقد مشتاقانه با اثر درگیر شود و هوشیارانه

به آن پاسخ بدهد و در مورد آن بنویسد.

اهمیت ندارد که منتقد از یک فیلم خوشش بیاید یا خوشش نیاید. مهم آن است که او با فیلم به شکلی کامل همراه شود و با همان اعتقاد و اشتیاقی که کارگردان صرف ساختن فیلم کرده است آن را پاسخ بدهد. عقاید ناپایدار هستند، ولی آثار به جا می‌مانند. در حالت ایده‌آل، تبادلی که بین برداشت‌های اول و دوم او از فیلم‌ها در این کتاب به وجود می‌آید، سال‌ها - بلکه دهه‌ها - ادامه خواهد داشت. در آخر، تاریخ منتقدی است که حقیقت را بیان می‌کند. مهم است که تبادل‌هایی که به قضاوت او می‌انجامد مانند نوشته‌هایی که راجر ایبرت در این جا گردآوری کرده‌است، از نظر احساسی آگاه، از نظر تاریخی مطلع و از لحاظ فکری صادقانه باشند. من از بعضی جهات احساس می‌کنم آن‌چنان شایستگی توجه او را ندارم، ولی باعث افتخار من است که اغلب توجه او به من و کارهایم جلب شده‌است. امیدوارم که تعامل قدیمی ما برای مدتی طولانی ادامه داشته باشد.

مقدمه

ما در سال ۱۹۴۲، با فاصله ۵ ماه از هم، به دنیا آمدیم. در دو دنیایی که بیش از آن نمی‌توانستند متفاوت باشند؛ مارتین اسکورسیزی در محله کویینز نیویورک و من در جنوب ایالت ایلینویز. با این وجود دوران کودکی‌مان از جنبه‌های مهمی به هم شبیه بوده است. ما هر دو فرزندان والدینی از طبقه کارگر بودیم که ریشه‌های قومی خود را فراموش نکرده بودند. هر دو به مدرسه‌ها و کلیساهای کاتولیکی می‌رفتیم که در دوران قبل از واتیکان دوم به طور عمده‌ای به هم شبیه بودند. هر دو عشای ربانی را به لاتین از حفظ بودیم. در مورد گناهان کبیره، گناهان صغیره، بخشایش الهی و آتش جهنم تعلیم می‌دیدیم. بخش‌های زیادی از متون درسی مذهبی بالتیمور را از حفظ بودیم. مفهوم ابدیت باعث حیرت‌مان می‌شد و برایمان سوال بود که خداوند چگونه آغاز و پایانی ندارد. ما بر خلاف بچه‌هایی که همیشه بیرون ول بودند، بچه‌های خانه‌نشینی بودیم و استعداد خاصی در ورزش نداشتیم. همه می‌گفتند: «اون پسر که همیشه سرش توی کتابه.» همیشه به سینما می‌رفتیم. در مورد من، به این خاطر که تلویزیون به صورت غیرمعمولی خیلی دیر به شهر ما رسید و در مورد اسکورسیزی علت این بود که پدرش او را به سینما می‌برد. بعدها هم خود به تنهایی می‌رفت. گاهی اوقات هر روز می‌رفت، همه چیز را می‌دید و از آن‌ها می‌آموخت. جزئیات توجه او را به خود جلب می‌کرد. من به داستان‌ها توجه می‌کردم و او فیلم‌ها را می‌دید. او بارها و بارها از نمایشی از دِبرا کار در فیلم نرگس سیاه ساخته مایکل پاول و امریک پرسبرگر^۱ که از همان اول ذهنش را مشغول کرده بود صحبت کرده است. در آن نما اتفاقی می‌افتاده است که او نمی‌توانسته آن را تشخیص بدهد یا بفهمد چطور ساخته شده است. اسکورسیزی سال‌ها بعد از پاول

1) Black Narcissus (1947) Michael Powell, Emeric Pressburger

به عنوان مشاور کمک گرفت تا بتواند جواب سؤال خود را پیدا کند و تا آن موقع، خود به یکی از بزرگ‌ترین کارگردان‌های تاریخ سینما تبدیل شده بود.

هنگامی که اولین فیلم اسکورسیزی را در ۱۹۶۷ دیدم، هفت ماه بود که نقد فیلم می‌نوشتم. فیلمی به اسم اول من که بعداً به چه کسی بر در من می‌زند تغییر نام داد. من فیلم را در «سابمارین» دیدم، اتاق نمایش طولانی و تنگ و تاریکی که توسط فستیوال بین‌المللی فیلم شیکاگو^۲ از مقوای کارتن سرهم بندی شده بود. در آن هنگام من ۲۵ ساله بودم. مایکل کوتزا^۳ مؤسس فستیوال زیر ۳۰ سال سن داشت و همه چیز تازه داشت شروع می‌شد. کیفیت خاصی در فیلم وجود داشت که مو بر تنم راست کرد. انگار که این فیلم از رویاها و گناهان خود من ساخته شده بود.

من اشتراکات زیادی با رفقای بی‌بند و بار محله لیتل ایتالی فیلم اسکورسیزی نداشتم. با این حال عمیقاً با جی آر، قهرمان داستان با بازی هاروی کایتل، احساس همدلی می‌کردم. من هم مثل او زنان را می‌پرستیدم، ولی از جذب جنسی‌شان پرهیز می‌کردم. در دوران دبیرستان برای من بین دخترانی که ارزش دوستی داشتند و دخترانی که نمی‌شد با آنها دوستی کرد، تفاوت فراوانی وجود داشت. برای من بین این گناه کبیره و عذاب وجدان رابطه‌ای مستقیم وجود داشت. به‌خوبی درک می‌کردم که چرا جی آر پس از فهمیدن این که به زنی جوان تجاوز شده‌است، دیگر نمی‌توانست به رابطه خود با او ادامه بدهد. با اتفاقی که برای آن زن افتاده بود، جی آر دیگر نمی‌توانست به او دست بزند و برای همین او را سرزنش می‌کرد. من با دوستانی که جی آر با آنها معاشرت می‌کرد احساس نزدیکی می‌کردم. نوشیدن، شرم و گوشه‌نشینی من را به تهوری سطحی تبدیل می‌کرد. با موسیقی راک‌اندروال فیلم احساس نزدیکی می‌کردم و در حقیقت به یاد دارم که این اولین فیلمی بود که دیدم در موسیقی متن آن به جای استفاده از قطعات تنظیم شده، از آهنگ‌هایی که از روی صفحات ۴۵ دور انتخاب شده بود، استفاده شده است. انرژی تدوین فیلم با نماهای اولیه، مانند دعوای خیابانی که یک دوربین روی دست آن را در پیاده‌رو تعقیب می‌کرد، من را مجذوب خود کرده بود. تمامی اجزای فیلم بر روح و روان من تأثیر می‌گذاشت. من فیلم‌های عالی دیده بودم. در حقیقت فیلم‌های عالی تری را نیز دیده بودم، ولی هیچ کدام از آنها تا این اندازه روی من تحت تأثیر نگذاشته بودند. شاید به خاطر این تجربه بود که من صرفاً به جای انجام دادن کار یک منتقد، به یک منتقد فیلم تبدیل شدم.

2) Michael Kutza

بیان این احساسات به این دلیل نیست که فکر می‌کنم برای شما جالب توجه‌اند، بلکه برای من جالب است که چرا چنین احساس الفتی نسبت به این کارگردان دارم. از همان روزهای اول تاکنون، اسکورسیزی هیچ‌وقت مرا از خود ناامید نکرده است. او هیچ‌گاه فیلمی بی‌ارزش نساخته است. او فیلم‌هایی ساخته که خودش دلیل ساختشان را فراهم کردن شرایط برای ساخت فیلم‌های دیگر و مورد علاقه‌اش عنوان کرده است. با این حال آنها نیز فیلم‌های خوش‌ساختی هستند. اگر حقیقت داشته باشد ساختن فیلم **دیروقت** صرفاً برای سرگرم نگه‌داشتن خود بعد از دلزدگی حاصل از توقف تولید فیلم **آخرین و سوسه مسیح** بوده است، این نیز حقیقت دارد که **دیروقت** یکی از بهترین فیلم‌های اوست. اسکورسیزی الگوی شایان تحسین سینماگری حرفه‌های را به‌وجود آورده است. او علاوه بر کارگردانی فیلم‌های مهم، از نفوذ خود برای معرفی یا همکاری در تولید آثار کارگردانان دیگر مانند آنتوان فوکا، ویم وندرس، کنت لنگان، استیون فریزر، الیسون اندرس، اسپیک لی و جان مکناتن^۳ نیز استفاده کرده است. اسکورسیزی مؤسس «فیلم فاندیشن» است، مؤسسه‌ای که کارش حفظ و مرمت آثار سینمایی است. او همچنین اجرا و تولید مستندهای طولانی با موضوعات سینمای آمریکا و ایتالیا را در پرونده خود دارد. یکی از نقاط قوت اسکورسیزی تسلط او بر مدیوم سینماست. اسکورسیزی نیز همانند پیشکسوت خود اورسن ولز (مشهور است که ولز قبل از کارگردانی **همیشه‌ری کین**^۴، فیلم **دلیجان**^۵ جان فورد را صد بار تماشا کرده است) هنر خود را نه تنها در کلاس‌های درس دانشگاه نیویورک و بلکه با موشکافی دقیق آثار کارگردانان دیگر آموخته است. او اغلب در مورد برنامه فیلم یک میلیون دلاری^۶ که هر روز، برای یک هفته، از یک شبکه تلویزیونی نیویورک پخش می‌شود صحبت می‌کند. در آن هفته، او هر روز فیلم را تماشا کرده است. یک‌بار که به او گفتم کپی خصوصی ۳۵ میلی‌متری‌اش از فیلم **رودخانه**^۷ ژان رنوار را در فستیوال فیلم ویرجینیا دیده‌ام به من گفت که حداقل سه بار

3) Antoine Fuqua, Wim Wenders, Kenneth Lonergan, Stephen Frears, Allison Anders, Spike Lee, and John McNaughton

4) Citizen Kane (1941) Orson Welles

5) Stagecoach (1939) John Ford

6) Million Dollar Movie

7) The River (1951) Jean Renoir

در سال آن فیلم را تماشا می‌کند. یک بار که جین سیسکل در یک دوره کم‌کاری او به دیدنش رفته بود، اسکورسیزی او را به اتاق نمایشی (آن‌طور که به خاطر دارم در زیرزمین برده بود و گفته بود عمده‌ی ساعات روز را در آنجا به دیدن فیلم می‌گذراند. اسکورسیزی از کارگردانان دیگر تقلید نمی‌کند. به کسی ادای دین نمی‌کند. بلکه از آن‌ها الهام می‌گیرد و به آن ماهیت دیگری می‌بخشد. ویکی‌پدیا^۸ اشاره کرده، این‌که اسکورسیزی قهرمانان زن بلوندش را اغلب ستایش‌گرانه در نماهای اسلوموشن معرفی می‌کند می‌تواند ادای دینی به هیچکاک باشد. من اطمینان دارم که این شیوه معرفی، بیانگر احساس قهرمانانش نسبت به آن‌هاست. اگر هیچکاک حتی یک فیلم هم نساخته بود، جیک لاموتا ویکی را برای بار اول باز هم به صورت اسلوموشن می‌دید.

اسکورسیزی با فیلمبرداران برنده‌ی اسکاری مانند مایکل باله‌اوس^۹ و رابرت ریچاردسون^{۱۰} همکاری کرده است. با این حال نگاه او همیشه خاص خودش است. در نماهایی بدون حرکت مشهود، او به حرکت دادن زیرکانه دوربین خود علاقه‌مند است، زیرا عقیده دارد حرکت دوربین بیانگر نگاهی نظریازانه^{۱۱} است، در حالی که دوربینی ثابت نگاهی خیره^{۱۲} را عرضه می‌کند. با این حال او از خیره شدن نیز نمی‌ترسد. روحانیت عیسی مسیح و دالایی لاما میل او را به ثابت نگه داشتن دوربین برمی‌انگیزد. به تسریع ریتم کات‌ها در فیلم *رفقای خوب*، در حالی که شیوه زندگی مفرح گنگستری تبدیل به پارانویا می‌شود توجه کنید. به ندرت به نمایی بر می‌خورید که توجه را فقط به خود نما و زیبایی آن معطوف کند. البته بله، *رفقای خوب* نمای معروف بلند و بدون کات بدون داخل رستوران کوپاکابانا^{۱۳} و *گاو خشمگین* هم نمای متحرکی از رختکن به داخل رینگ را دارد، ولی چند نفر از تماشاچی‌ها از وجود آن‌ها آگاهند؟ دوربین اسکورسیزی به ما نمی‌گوید «من این را این‌طور می‌بینم» بلکه می‌گوید «با من همراه شو». او به جای صبر کردن برای جلب توجه تماشاگر به آنچه دیده است، نگاه او را به قسمت‌های بعدی روایت

8) Wikipedia

9) Michael Ballhaus

10) Robert Richardson

11) Voyeurism

12) Gaze

13) Copacabana

فرا می‌خواند. در فیلم **راننده تاکسی**، پن کردن دوربین از تلفن عمومی برای نگاه کردن به راهروی خالی نه یک ترفند سینمایی، بلکه بازتابی است از تنهایی درونی قهرمان آن. او بهتر از کارگردان‌های جوان‌تر و با هم نسل خود در فیلم‌هایش از موسیقی راک استفاده کرده است. موسیقی متن اولین فیلم او از موسیقی راک تشکیل شده است. سرپرست تدوین فیلم **وودستاک** بوده و مستندهایی در مورد باب دیلن، **The Band** و رولینگ استونز^{۱۴} ساخته است. او در فیلم **نیویورک، نیویورک** و **هوانورد**، با به کارگیری موسیقی آن دوران و استفاده از موسیقی دین مارتین (که یک‌بار قصد ساخت مستندی در مورد او داشت) حال و هوای آن دوران را زنده می‌کند. با این حال شما احساس می‌کنید که او در ذهنش با ریتم موسیقی راک فیلم‌ها را تدوین می‌کند. بد نیست یادآوری کنیم که او همکاری طولانی مدت خود با تدوین‌گر بزرگ، تلماشون میکر^{۱۵}، را با **چه کسی بر در من می‌زند** شروع کرد و با او در تدوین فیلم **وودستاک** نیز همکاری کرد. مایکل وادلی^{۱۶} از فیلم‌برداران فیلم **چه کسی بر در من می‌زند** است که بعداً فیلم **وودستاک** را کارگردانی می‌کند. به یاد دارم یک روز روی زمین اتاق زیر شیروانی آپارتمانی در نیویورک نشسته بودیم و در حالی که برداشته‌های فیلم را می‌دیدیم، جنب و جوش آنها را - مثل طرفداران موسیقی در کنسرت گروه مورد علاقه‌شان - تماشا می‌کردم. ماردیک مارتین^{۱۷}، همکلاسی اسکورسیزی که بعداً بر روی چند فیلمنامه با او همکاری کرد نیز در فیلم **چه کسی بر در من می‌زند** نقش دستیار کارگردان را داشت. همه بچه‌ها با هم شروع کردند.

قهرمانان اسکورسیزی اغلب افراد ضداجتماعی هستند که یا زیاد از حد تلاش می‌کنند و یا نمی‌دانند که چگونه باید خودشان را بیان کنند. مانند تراویس بیکل، روبرت پاپکین، مکس کدی^{۱۸} در **تنگه وحشت**، تامی دویتو^{۱۹} در **رفقای خوب**، نیولند آرچر^{۲۰}

۱۴) و همین‌طور مستندی درباره جورج هریسون که به زودی به نمایش درخواهد آمد. - م.

15) Thelma Schoonmaker

16) Michael Wadleigh

17) Mardik Martin

18) Travis Bickle; Rupert Pupkin; Max Cady

19) Tommy DeVito

20) Newland Archer

در عصر معصومیت که نمی‌دانست باید در عشقی واقعی چگونه رفتار کند. وینست لاوریا^{۲۱} در رنگ پول، فرانک پیرس^{۲۲} در احیای مردگان و هاوارد هیوز^{۲۳} در هوانورد. حتی عیسی مسیح نیز در فیلم او مظهر کاردانی نیست. اسکورسیزی به قهرمان‌های قراردادی علاقه ندارد. او اغلب تعریف می‌کند که از پنجره خانه پدری‌اش در لیتل ایتالی^{۲۴} رفت‌وآمد گنگسترها به باشگاه تفریحی آن طرف خیابان را تماشا می‌کرده است. بازتاب این خاطرات را می‌توان در صحنه‌های اول فیلم رفقای خوب مشاهده کرد. قهرمان‌های اسکورسیزی آن‌هایی نیستند که ماشین‌های گران‌قیمت می‌رانند، البته آن‌ها نیز به وفور در فیلم‌هایش یافت می‌شوند، اما او با آن پسرک پشت پنجره است که احساس نزدیکی می‌کند. اسکورسیزی بدون ساختن فیلم‌های «ایندی»^{۲۵} و یا خوشایند «ساندنس»^{۲۶} تجسم کامل یک کارگردان مستقل است. جدا از فیلم‌های کم‌خرج اولیه، ملاک او برای بودجه فیلم‌هایش عظمت فیلم‌ها، و گاهی کمی بیشتر از آن (مثل دارودسته‌های نیویورکی) است. دوران کلاسیک استودیوها همیشه ذهن او را به خود مشغول می‌کند. او می‌تواند سناریو بنویسد، اما کمتر پیش آمده است که به تنهایی این کار را انجام بدهد. اسکورسیزی بعد از همکاری نزدیک با گروه نویسندگان بر روی یک فیلم‌نامه، نوشتنش را با دوربین خود انجام می‌دهد. او با پشت سر گذاشتن ظاهر هیپی‌وار اوایل دهه هفتادی خود (موی بلند، ریش، شلوار جین‌های رنگ‌رو رفته) به مردی خوش‌پوش بدل شده است. او مانند غول‌های دوران طلایی هالیوود تصویر شیک‌پوشی و قدرت را از خود ساطع می‌کند. با این حال او هنوز هم همان مارتی سابق است: دوستانه، با همان ریتم صحبت مسلسل‌وار، مشتاق، شوخ، دمکرات و غیر رسمی. شبی را در طول اولین دوره‌های فستیوال فیلم نیویورک به یاد دارم که اسکورسیزی و پالین کیل^{۲۷} و من در اتاق هتلی در نیویورک لم داده بودیم و می‌نوشیدیم و تا صبح در مورد فیلم‌ها صحبت می‌کردیم. شور

21) Vincent Lauria

22) Frank Pierce

23) Howard Hughes

۲۴) محله‌ای ایتالیایی نشین در منهتن. - م.

۲۵) مخفف ایندپندنت؛ فیلم‌های مستقل. - م.

۲۶) فستیوال سالانه ساندنس، بزرگترین فستیوال فیلم‌های مستقل در آمریکا که توسط رابرت ردفورد تأسیس شده است. - م.

27) Pauline Kael

و شوقی واقعی وجود داشت. سال‌ها بعد در مراسم گرفتن جایزه‌اش از مرکز وکسنر در کلمبوس، او را دیدم که دانشجویان فیلمسازی در کتابخانه ویلای یک میلیونر دوره‌اش کرده بودند. همان صحبت‌ها و همان مارتی.

به نظر من اسکورسیزی تا به حال فیلمی که خودش ارتباط لازم را با آن برقرار نکرده باشد نساخته است. حتی هنگامی که دلسردی خود را نسبت به فیلم **سلطان کمدی** ابراز می‌کرد و بعضی روزها از خود می‌پرسید چرا حتی بر سر صحنه این فیلم حضور دارد، محصول نهایی بازهم فیلمی از اسکورسیزی بود. بی میلی اولیه او احتمالاً به مرور از بین رفت، زیرا با جا افتادن دنیرو در نقش خود، او این بازی را یکی از بهترین کارهای دنیرو می‌داند. ممکن است که حوادث و مقتضیات فیلم **دیر وقت در دستان** کارگردانی دیگر نتایجی کاملاً متفاوت می‌دادند. ولی او برای توصیف فیلم به بازتابی از شرایط ذهنی خود پس از شکست اولیه‌ی ساخت **آخرین وسوسه مسیح** بی میل نیست.

حتی **کوندون**، فیلمی که کمترین ارتباط را با علائق و دلمشغولی‌های او دارد، بازتابی از اشتیاق او به آرامش و قطعیت است. این تنها یک فرض است، ولی تعجب نمی‌کنم اگر دالایی لاما آن قهرمان اسکورسیزی باشد که خود او بیش از همه میل به بودنش دارد. او مردی است با انرژی فراوان و آتشی در درون. مارتین به سختی کار می‌کند، کنجکاوی‌اش پایانی ندارد و از فیلم‌های خوب کیفور می‌شود. او به دنبال سناریویی حاضر آماده نمی‌گردد تا به فیلم برگرداند، بلکه با نویسندگان همکاری می‌کند و با آنها بر سر ایده‌ها بحث می‌کند. پل شریدر که برای مدتی طولانی با او همکاری داشته است، اسکورسیزی را به حریف شطرنجی تشبیه می‌کند که برای رسیدن به یک حرکت خوب، نسبت به از دست دادن یک مهره ابایی ندارد. او به جای این که نویسندگان را مجبور به کاری کند، با آنها همراه می‌شود. به نظر من او بیش از آن اجتماعی و مشتاق به صحبت کردن است تا مانند شریدر تنها در اتاقی بنشیند و فیلم‌نامه بنویسد. من فکر می‌کنم برای او نوشتن، صحبت کردن و خلق کردن فرآیندهایی مرتبط هستند.

کتاب حاضر شرحی از رابطه من با اسکورسیزی است که شروع آن به نقد من از فیلم **چه کسی بر در من می‌زند** - اولین نقدی که بر فیلم‌های اسکورسیزی نوشته شد - باز می‌گردد. هنگامی که او هنوز موفق و مشهور نبود با هم آشنا شدیم. او یک‌بار من را به جشن سنت جنارو در لیتل ایتالی برد و در حالی که در رستوران محلی غذا می‌خوردیم، برایم از بعضی مشتری‌های آنجا که توجه‌اش را جلب کرده بودند صحبت کرد.

اسکورسیزی برایم پیش نویس دو فیلم نامه با نام های اورشلیم، اورشلیم و موسم ساحره را فرستاد که قرار بود پس از ساخت، قسمت اول و سوم سه گانه جی آر را تشکیل بدهند. او می گفت احتمالاً این دو فیلم هیچ وقت ساخته نخواهند شد، با این حال دغدغه ی فکری من را نسبت به دنیای جی آر ارضا می کنند. سناریوی موسم ساحره بعداً به فیلم پایین شهر تبدیل شد که مشخص می کند در ذهن او، جی آر همان چارلی است.

در داستان اورشلیم، چارلی قهرمان داستان در حال گذراندن یک دوره انزوا در مدرسه های مذهبی است. او عمیقاً تحت تأثیر موعظه ای قرار گرفته است که داستان زوجی جوان را روایت می کند که قرار است پس از ۲ هفته با هم ازدواج کنند. با این حال قبل از به پایان رسیدن این مدت صبر آن ها تمام می شود و با هم آمیزش می کنند. زوج جوان در راه برگشت به خانه تصادف می کنند و به جهنم می روند. این داستان به ما کمک می کند تا دلیل بی میلی جی آر برای نزدیکی با آن دختر (که اسمی از او در فیلم برده نمی شود) در فیلم چه کسی بر در من می زند را درک کنیم. در طی گوش کردن به این موعظه جی آر تصاویری پورنوگرافیک، مانند زوجی که بر روی محراب هم را در آغوش کشیده اند را در ذهن خود تصور می کند. این کنار هم قرار دادن عناصر روحانی و دنیایی در راننده تاکسی، هنگامی که تراویس بتی را برای دیدن یک فیلم مستهجن به سینما می برد نیز به چشم می خورد. در این سناریو چارلی متوجه می شود که هشدار نسبت به روابط جنسی، توجه او را به آن جلب می کند و موجب می شود که افکاری مربوط به آن را در سر بپروراند. اگر آن طور که فکر می کنم مدرسه ی کاتولیک اسکورسیزی نیز مانند مدرسه من بوده باشد، پروراندن افکار ناپاک از گناهانی بوده است که در مدرسه نسبت به او هشدار آن را داده بوده اند.

اول من در ابتدا فیلم دانشجویی بود که اسکورسیزی آن را به همراه استاد محبوبش هیگ منوگیان^{۲۸} در دانشگاه نیویورک تولید کرده بود. این فیلم یک سال بعد از اولین اکرانش در فستیوال فیلم شیکاگو، به اصرار جوزف برنان، توزیع کننده فیلم به چه کسی بر در من می زند تغییر نام داد و به همراه صحنه هایی از جی آر و فاحشه که پوستر فیلم را تشکیل می دادند و بعداً به فیلم اضافه شده بودند اکران شد. مثل کارگردانان جوان دیگر، او به سختی می توانست باور کند که روزی فیلم دیگری نیز خواهد ساخت. پس از آن، راجر

28) Haig Manoogian

کورمن، کارگردان و تهیه کننده فیلم‌های اکسپلویتیشن^{۲۹} که شانس ساختن فیلم‌های اول و دوم بسیاری از کارگردانان بزرگ سینما را (مانند کاپولا، کامرون، دمی، ران هاوارد) را فراهم کرده بود، او را برای کارگردانی فیلم **پرتا قطاری** استخدام کرد. اسکورسیزی در مسیر خود قرار گرفته بود. **پرتا قطاری** فیلمی به سبک و سیاق اسکورسیزی نیست، با این حال صحنه تصلیب آن را فراموش نکنید.

ما هیچ‌وقت به دوستانی صمیمی تبدیل نشدیم. این‌طوری بهتر است. ما هر وقت که فیلمی در دست تولید داشته باشد، در فستیوال‌ها، مراسم سینمایی و یا همایش‌ها با هم صحبت می‌کنیم. با هم شام می‌خوریم. نقطه نظرات مشترکی داریم. با این حال من هیچ‌وقت قدر وجود او را فراموش نمی‌کنم. من او را بزرگ‌ترین کارگردان نسل خود می‌دانم و به مزاح گفته‌ام که تا وقتی اسکورسیزی به فیلم‌سازی ادامه بدهد، من نیز به نقد فیلم ادامه خواهیم داد.

جین سیسکل از من می‌پرسید که کی قرار است کتاب خود در مورد اسکورسیزی را بنویسم و من هم با او موافق بودم که باید روزی این کار را بکنم. با این حال من نویسنده قطعات بلند نیستم. من نوشتن را از ۱۵ سالگی به عنوان یک روزنامه‌نگار حرفه‌ای (نه یک کارآموز) شروع کردم و پنجاه سال است که به نوشتن یادداشت‌ها و مقالات صد یا هزار کلمه‌ای مشغولم. این حد من است. جان ترینسکی و رادنی پاول، نویسندگان نشریه شیکاگو بعد از یک همکاری مفید بر روی کتاب **بیدار در تاریکی**، به من گفتند که من آن قدر از روز اول در مورد اسکورسیزی مطلب نوشته‌ام و با او مصاحبه کرده‌ام که می‌توانم با آن‌ها یک کتاب چاپ کنم.

کتاب حاضر از نقدهای اولیه من بر فیلم‌های اسکورسیزی، بدون آن که تغییری در آنها بدهم، مصاحبه‌های من با او، بازنگری شش فیلمی که عقیده داشتم به نگاهی دیگر (یا همان‌طور که مستحضر خواهید شد، نگاهی اول در مورد آخرین وسوسه مسیح) نیاز دارند و مقالاتی طولانی‌تر که بعدها در مورد فیلم‌های **پایین شهر**، **راننده تاکسی**، **گاو خشمگین**، **رفقای خوب** و **عصر معصومیت** برای مجموعه فیلم‌های بزرگ خود نوشته‌ام، تشکیل شده است. این مجموعه مقالات تا به حال دو کتاب را تشکیل داده‌اند و کار بر

۲۹) Exploitation. فیلم‌هایی مبتنی بر استفاده ابزاری از مسائل روز و پرمشتری مثل مواد مخدر، مسائل جوانان

و فرهنگی. - م.

روی جلد سوم آن‌ها را شروع کرده‌ام. پنج فیلمی که در این جا با نام شاهکارها آورده‌ام تنها شاهکارهای اسکورسیزی نیستند و مجموعه فیلم‌های بزرگ در آینده فیلم‌های دیگر او را نیز شامل خواهد شد. همچنین مقدمه‌هایی بر چهار دوره که کارنامه سینمایی اسکورسیزی را تشکیل می‌دهند در این کتاب آورده شده است.

پس از آن، رونوشتی از گفتگوی من با اسکورسیزی بعد از دریافت جایزه‌اش در همایشی که در مرکز وکسندر ویرجینیا به احترام او برگزار شده بود نیز هست. صحبت ما حدود دو ساعت یا بیشتر طول کشید، با این حال از دانستن این که مکالمه ما از بیش از بیست هزار کلمه تشکیل شده بود واقعاً شگفت زده شدم. بیست هزار کلمه‌ای که با موجی از شور و اشتیاق و حضور ذهنی فوق‌العاده از مارتی جاری شده بودند. در آن مصاحبه و در بعضی مصاحبه‌های دیگر، خواهید دید که اسکورسیزی مانند بعضی از فیلم‌سازهای نسل‌های بعدی خود محتاط نیست. به کلی گویی اکتفا نمی‌کند و تقریباً به هر سؤالی که از او بپرسید جواب می‌دهد، حتی بعضی از آن‌هایی که واقعاً بهتر است به آنها جواب ندهد. مسئول روابط عمومی و مدیر برنامه‌های قدیمی‌اش، ماریون بیلینگز^{۳۰} از آن دسته تبلیغات‌چی‌هایی نیست که از قبل تمام جملاتی که مارتی باید بگوید را با او چک کند، بلکه دوست و پشتیبان اوست. شخصیت اسکورسیزی تاب امر و نهی‌های تبلیغات‌چی‌های امروزی را ندارد. فلسفه بیلینگز این است: «اگر مارتی این جوری گفته، خوب گفته دیگه.» داستان دیگری دارم که می‌خواهم تعریف کنم. قرار بود که من و جین سیسکل مجموعه‌ای از همایش‌های سینمایی را در فستیوال فیلم شیکاگو میزبانی کنیم. انتخاب اول ما، که جین هم کمتر از من او را ستایش نمی‌کرد اسکورسیزی بود. در بعدازظهر مراسم در لابی هتل به مارتی و مادر پر جوش و خروش او کاترین برخوردیم.

مارتی پرسید: «امشب باید چه جور لباس بپوشیم؟»

جین گفت: «ما که میزبان هستیم باید لباس رسمی بپوشیم، ولی مهمان‌ها می‌توانند هر لباسی که دوست دارند بپوشند.»

«آها، خوب، پس شاید شلوار جینم را بپوشم.»

کاترین با لحنی آمرانه گفت: «تو هم لباس رسمی می‌پوشی.»

اسکورسیزی گفت: «باشه مامان.» و همین کار را کرد.

30) Marion Billings

کارنامه‌ی مارتین اسکورسیزی بیان‌گر شور و عشق بی‌پایان به سینما، نه فقط به‌عنوان یک حرفه یا هنر، بلکه به‌عنوان روشی برای زندگی است. بهترین فیلم‌های او اشعاری درباره‌ی حس گناهند. درباره‌ی تنهایی در اتاق‌های بسته، در حالی که شهر در بیرون اتاق برای بلعیدن قهرمان دهان باز کرده است. فیلم‌هایی درباره‌ی زندگی پر مخاطره‌ی مردانی که می‌خواهند مورد احترام قرار بگیرند و سلطان خیابان‌ها باشند، مردانی که از روی پوشش و رفتارشان می‌توانیم آن‌ها را گنگسترهایی متظاهر بخوانیم، اما لحظاتی که فیلم به دنیای درونی آن‌ها وارد می‌شود بیشتر به قهرمانانی تراژیک نزدیکند.

این کتاب مجموعه‌ی مقالات و نقدهای راجر ایبرت، منتقد ۶۸ ساله‌ی باسابقه و محبوب شیکاگوستان‌تایمز درباره‌ی کارگردان محبوبش، اسکورسیزی است. ایبرت که از ۱۹۶۷ - زمان ساخت اولین فیلم اسکورسیزی - تا امروز نوشتن درباره‌ی سینما را رها نکرده است، اولین منتقد سینمایی بود که جایزه‌ی پولیتزر گرفت و در پیاده‌روی بلوار هالیوود صاحب ستاره شد. او شاید تنها منتقد آمریکایی باشد که در زمان حیاتش خیابانی در شیکاگو به نام او و همکار قدیمی و درگذشته‌اش؛ جین سیسکل، گنر/ایبرت و سیسکل نام‌گذاری شده است. اسکورسیزی او را منتقدی درجه یک، هوشیار، با معلومات و بی‌تعارف می‌خواند، منتقدی که اهمیتی حیاتی برای سینما قائل است.

این کتاب تصویری دقیق از فیلم‌های اسکورسیزی، از نخستین فیلم بلند داستانی‌اش چه کسی بر در من می‌زند تا شاتر آیلند ترسیم می‌کند. از هر فیلم نقدی که ایبرت در زمان نمایش فیلم بر آن نوشته وجود دارد، و گاهی یک مقاله‌ی بازنگری در کنار آن. مجموعه مصاحبه‌ها و دیدارهای ایبرت با اسکورسیزی با مصاحبه طولانی مرکز هنری وکسنر کامل می‌شود و در انتها ایبرت شاهکارهای مورد علاقه‌اش را از بین آثار اسکورسیزی برمی‌گزیند و کتاب را با مقاله‌هایی درباره آن‌ها به پایان می‌برد.

اگر به گفته‌ی درک مالکوم؛ منتقد انگلیسی، ایمان داشته باشیم که فیلم بزرگ، فیلمی است که تحمل دوباره ندیدن آن را نداریم، بعضی از بزرگ‌ترین فیلم‌های سینمای مدرن آمریکا از زیر دست مارتین اسکورسیزی بیرون آمده‌اند. شاهکارهایی هم‌چون راننده تاکسی، آخرین والس، گاو خشمگین، رفقای خوب و کازینو.

احسان خوش‌بخت

قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان



9 786609 208258



شهرسازی
معماری و
کتابخانه تخصصی هنر،

اسکورسیزی Scorsese by Ebert