



JÁTÉK AMERIKÁVAL

A Levi Strauss márkájú farmernadrágot viselő miliciista elzárja Walkmanjét, elnyomja Marlboro cigaretta-
táját, és tüzet nyit. Valamire, ami
amerikai. Vagyis ami mögött a Nagy
Sátán képe sejlik fel.

Ez a marcona, de következetlen
harcos jutott eszembe, amikor néhány
hónapja késhegyig menő vitát foly-
tattam egy olasz fiatalemberrel az
amerikai filmről. Pontosabban nem
arról; mert hamar kiderült, hogy a
fiatalember az általam példaképp fel-
emlegetett filmek egyikét sem látta.
Szenvedélyesen magyarázta, miért
nem is kíváncsi rájuk, és hiába igye-
keztem, hogy meggyőzzem őt: attól,
hogy bemegy egy Coppola-, Spiel-
berg, Lucas- vagy Scorsese-film ked-
véért a moziba, még nem válik az
amerikai kultúr imperializmus laká-
jává. Sokkal valószínűsábrban jel-
lemzi viszont őt az a függőség, amely
apró gyerekkora óta, a Miki egeres
réklitktól kezdve a Foxi Maxi-filmecs-
kéken, cowboy-játékokon, Donald
kacsás képregény-folyamokon, *un-
derground* és *mainstream* popzenéken
keresztül a ruhaviseletéig és az étke-
zési szokásaiig mindmáig áthatja.
Akár úgy, hogy elfogadja, akár úgy,
hogy tiltakozik ellene, és azzal vá-
gyik kitűnni a tömegből, hogy (ma
már) nem hord farmert, nem eszik
hamburgert a Mac Donald's büfében,
nem mondja minduntalan azt, hogy
oké, és nem néz Miki egeret, Foxi
Maxit, Donald kacsát. Meg persze
Spielberget, Lucast, Coppolát, Scor-
sesét.

Baloldaliság és Amerika-ellenes-
ség, Amerika-ellenesség és az ame-
rikai kultúra viszolygó lenézése egy-

mástól szinte elválaszthatatlan fogal-
mak az amerikai tömegkultúra sa-
lakja alatt csakugyan fuldokló Nyu-
gat-Európa értelmiségi elitjének kö-
reiben. A Mac Donald's-ot forradal-
mian megvetni és ezt egy esztétikai
összefüggérendszerbe (is) ágyazni
mifelénk ma már és még ugyan nem
szokás, de ami késik, nem múlik.
A nyugat-európai Amerika-recepció
hangulatából annyi azért hozzánk is
„átgyűrűzik”, hogy az amerikai film-
ről nálunk sem illik túl komolyan be-
szélni. Hollywood haláláról és újjá-
születéséről, arról a filmtörténeti je-
lentőségű fordulatról, amit a „mozi-
fenegyerek” hetvenes évekbeli je-
lentkezése hozott, az értelmiségi köz-
vélemény nemigen vesz tudomást,
bár Michael Pye és Linda Myles Cop-
poláékról írott nagyszerű könyve
(*Mozi-fenegyerek*) magyarul is meg-
jelent. Hiába, „Új-Hollywood” egy
átlagos filmrecenzióban ma is csak
annyit tesz: „Hollywood”. Holly-
wood pedig változatlanul a dollár-
milliókért ravaszul megfabrikált bővli
szimbóluma. Hollywood a Nagy Sá-
tán.

Pedig a mai amerikai film nemcsak
a nagy és furcsa kivételek, mondjuk
Cassavetes, Woody Allen vagy újab-
ban Jarmusch révén, nemcsak Holly-
wood *ellenére* kellene, hogy becaban
tartassék, hanem éppenséggel az „új-
hollywoodinak” is nevezett „fene-
gyerek” érdeméből. Azokéból, akik
az amerikai film horizontját először
tágították odáig, hogy egyetemi ta-
nulmányaik nagy európai példaké-
pei: Rossellini, Bergman, Bresson,
Truffaut, Godard is feltűnjenek rajta,
de azért megférjenek ott Hitchcock-

kal, sőt, Ó-Hollywood biztos kezű
nagy öregjeivel: John Forddal, King
Vidorról, Howard Hawksszal is. Ab-
ban az országban, amelyikben a
rockzene kialakult, és annak a nem-
zedéknek a számára, amelyik művé-
szetből és bővliből, lázadásból és üz-
letből életre segítette a „csődöt mon-
dott komolyság” világfolklórrá tere-
bélyesedő kultúráját, természetes,
hogy a filmet fogyasztási cikknek is
lehet (kell) tekinteni. Mint a fogpasz-
tát, mint a rockzenét. De tudva, mik
a legfontosabb különbségek a fog-
paszta, a rockzene meg a film között.

A GYERMEKKOR FELIDÉZÉSE

Az „Új-hollywoodiak” élcsoportjá-
nak legkevésbé hollywoody tagja, az
olasz—amerikai Martin Scorsese er-
ről nagyon egyszerűen így beszél:
„Az egyetemen azt mondták nekünk,
hogy csak Bergmant szeressük. Na
már most, Bergman jó, de nemcsak ő
van a világon. Rájöttem, hogy nekem
majdnem mindegyik film tetszik,
amit csak a „szerzői elméletnek” ezek
a követői fölennegetnek. Oda lyukad-
tam ki, hogy sok más tennivaló is van
itt, hogy nem lehet mindenestül el-
utasítani mindazokat a filmeket, ame-
lyeket gyerekkorunkban szeretünk.”

A gyerekkorra való utalás nagyon
fontos. A „fenegyerek” (vagyis in-
kább „kölykök”, „srácok”), szóval
Coppoláék egyik legnagyobb, üzleti-
leg és művészileg egyaránt telitalá-

latnak bizonyult ötlete saját gyermeki énjük felelevenítése volt. A zöld-övezeti elővárosokban zsibbadó Amerika tipikus mozinézője ugyanis pontosan az ő gyerekkorukban fiatalodott vagy húsz évet; a világ későbbi, általános és vidám infantilizálódása (amit ma a „hatvanas évek” gyűjtőnéven szoktunk emlegetni) pedig tovább siettetette az ezzel kapcsolatos tanulságok tudomásulvételét.

És maradjunk is most már Scorsese-nél. Az ő eddigi életműve lóg ki leginkább az alól a kalap alól, amelyik alá a primitív Amerika-ellenesség váltig begyömöszölné hamburgereztül és Donald kacásátul az egész amerikai filmet. Szó sincs róla, hogy csak azért lógna ki, mert Scorsese annyira más.

Merthogy nem is igazán amerikai, hiszen szicíliai bevándorlók fiaként született a kozmopolita New York olasz negyedében, ahol vagy gengszter vagy pap szokott volt lenni az emberből. Gyenge gyerek volt, az erőszaktól irtózott. Noha filmjeinek legállandóbb közös vonása lesz, hogy mindegyik beszél az erőszak különféle formáiról, érdemes észrevenni, hogy az erőszak Scorsese-nél sohasem pusztán látványként vagy akcióként jelenik meg. Hogy paradicsomléfolyamok és csontrecsegés helyett inkább baljósan hosszú vágásokat, idegesítően sokatmondó tárgyak közeli képeit, gyorsításokat és lassításokat, zenéket használ. Vagyis az ő saját, gyerekkori alapélményét, az irtózat érzését akarja felkelteni a nézőben is.

Nem, Scorsese nem gengszternek készült, hanem papnak. De abból sem lett semmi, mert megcsömörlött a katolicizmus bűntudat-mániájától, az állandó frusztrációtól. (És ez sem pusztán életrajzi adat; motívumok sokasága vall majd erről a filmekben.)

Vajon „európaias” vagy mégiscsak amerikai dolog-e így vélekedni ezek után a filmről: „A mozi menekülés, akárcsak a vallás: az ember eszményi életmagyarázatot próbál adni általa, olyat, ami érzelmileg kielégíti a tömegeket. Az egyetlen különbség, hogy a vallás nem tűr más magyarázatot, a film révén viszont párbeszédet lehet indítani, új eszméket lehet serkenteni...”?

Scorsese nagyon amerikai, mert szinte válogatás nélkül beépít filmjeibe mindent, amit használni tud, azt is, amit a legkeservesebb pénzkeresés, a tanulóévek idején tesz, vagy tenni kényszerül. Segédrende-



„Ilyen filmet csinálna ma New Yorkban Hitchcock, ha éne és fiatal volna” (Robert de Niro a Taxisofőrből — fent; Griffin Dunne a Lidérces órákban)

zés és vágás Wadleigh *Woodstock*-filmjében, majd Reichenbach hasonló zsánerű *Medicin Ball Caravan*jában, később az *Elvis útonban* is. Holland és izlandi(!) reklámfilmek. Bedolgozás Roger Cormannek, ennek a szenciacióhajhász filmzsurnalisztának, rémfilm-atyamesternek és mecénásnak, aki Scorsese egész nemzedékét segítette munkához, vagyis pénzhez és tapasztalathoz. 1972-ben ő a producere a *Boxcar Berthán*nak, Scorsese első olyan filmjének, amelynek témája nem az utcán hevert. A film, ez a *retro*-gengsztertörténet bizonyára nem olyan nagyon jó, de filmhistoriai jelentőséget ad neki az a hallatlan mesterségbeli (és erkölcsi-politikai) lelkiismeretesség, amellyel Scorsese ezt az amúgy velejéig kommerszet megcsinálta. Eleget téve Corman minden kívánalmának, mégis megmutatva, mit tud az amerikai filmről.



NAGYVÁROS SÖTÉT ZUGAI

1973-ban elkészül Scorsese első (és azóta is utolsó) igazi szerzői filmje, az *Aljas utcák*, persze megint New Yorkban játszódik, olasz-amerikaiak között. A nagyváros sötét zugaiban, nappali sötétségben és az éjszakai, tejfehér neonok és vörös lámpák fényénél leselkedő, mindent átható erőszaknak a „rockoperája” ez a film; egyszermind a később olyan gyümölcsözőnek bizonyuló Scorsese—

Robert De Niro együttműködés nyitánya.

Ennek az olasz—amerikai összjátéknak lett azután leglátványosabb darabja az 1980-ban bemutatott *Dühöngő Bika*. Scorsese eddigre már minden tekintetben befutott, világhírű rendező. Nyilván épp ezért érezte elérkezettnek az időt, hogy valamiképpen összegezzék mindazt, ami a saját New York-i, tehát egyrészt (etnikailag) „olasz”, másrészt (szakmailag) „nem-hollywoodi”, dokumentarista indíttatásából a számára következett. Az egykori ökölvívó-világbajnok, Jake La Motta önéletrajza alapján készült film egy fizikailag erős, de „kulturálisan gyenge” ember szomorú diadalainak és még szomorúbb hanyatlásának a története. Szemben minden hamis romantikával, egyúttal „Little Italy” lumpen erkölceinek szigorú kritikája is: aki folyvást csak ütések adni, meg állni tud, aki mindig csak büntet és bűnhődik, az elveszett ember. Maga La Motta is rájön erre, de már későn. „Miért, miért, miért!”, üvölti, és közben vicсорogva bokszolja a börtön falát. Kár, hogy Scorsese ezt a dühöngőt is mintha szentté avatná egy kicsit. Nemesak *A rakparton* Marlon Brandójának bűnbánó monológját mondatja el a film végén az elhízott, negyedosztályú konferansziével, akit még mindig La Mottának hívnak, hanem végezetül János evangéliumának egy passzusát idézve, egyenesen Jézus Krisztushoz hasonlítja őt. Talán a blaszfémianál is nagyobb baj, hogy ez az ötlet közhelygyanús. Mintha elég lett volna, ha Scorsese megmarad annál, amit *mu-*

tat. Feketen-fehéren, nem is akár-hogy. És amiben messzemenőkig egyenrangú társa Robert De Niro. Bizonyára lesz, aki egy-két évtized múlva úgy fogja idézni majd ezt a figurát, mint ő a Marlon Brandót. Tudni (és látni) lehet, milyen hihetetlenül sok munkát fektetett De Niro ebbe a szerepbe; hat hónapig edzett, bokszolt, azután meg csaknem ugyanannyi időt fordított arra, hogy huszonöt(!) kilót magára szedve, smink és trükkök nélkül játszassza el a hájas, öregedő La Mottát.

KÉK ÉS BÍBOR BÁRSONYHÁTTÉR

Az *Aljas utcák* nyomán Scorsese tősgyökeres, olasz New York-iként válik elismert, keresett rendezővé. Ez azonban — vagyis a filmiparba való bekerülés — valahogy mintha azt is jelentené Amerikában, hogy vége a szerzői filmről szőtt „európai” illúzióknak.

„Egy valódi sztár elablálásával kényszerítél ki, hogy fellépessen a televízióban”
(Jerry Lewis és Robert de Niro
A komédia királyában)



Az ezután következő, 1974-es *Alice már nem lakik itt* a negyvenes-ötvenes évek kék és bíbor bársonyhátterű kamara-melodrámaát viszi ki az „országúti” filmek tág, nyugati tereire. Már a bevezető képkockák (nagy ház kertjében egy kislány régi sláger énekel) kapásból négy-öt híres, régi hollywoodi filmet idéznek: például a *Dohányföldeket*, az *Özt*, az *Elfújta a szelet*, sőt, a film címe is majdnem megegyezik egy 1938-as sláger címével. Scorsese azonban már ezzel az első pillanatokban is nyilvánvaló, egészen kicsi részletekre is ügyelő tudatossággal jelzi, hogy nem akarja alább adni. A „hozott anyagot” átformálja, a forgatókönyvet a színesek bevonásával, improvizációs próbák nyomán átírja. A melodráma-háttér résein át élénk társul tágaságra, a nyugati parti elővárosok unalmas világára pedig rászabadítja a New Yorkból ismert lappangó erőszakot, melynek fénytörésében a leg hétköznapiabb tárgyak és pillanatok is baljós fenyegetéssel telítődnek. Ebben a világban egy pisztolyt formáló mutatóujj tréfás fenyegetése már egy-kettőre életveszélyessé válhat, és egyszer komisz fiával magára maradt Alice-nek menekülnie kell tovább, tovább. A megadásig, az önfeledésig. Az aranykor, a régi sláger tóduló kislány idilljének feladásáig. Csak férfi legyen mellette megint, ha zsarnok, az se baj; csak családja legyen.

Az *Alice* nem igazán jó film. Szándékai ellenére mégiscsak túl sok benne a „Hollywoodnak” tett engedelmény. A véletlen baleset áldozatául eső férj alakja például olyan sematikus, hogy szinte ijesztő. Nyilván emberibbnek látnánk, és Alice, „odüsszeiája” is jelentőségteljesebb volna, ha a producer nem vágatott volna ki Scorsesevel több mint egy teljes órát az elkészült anyagból. Mégis jól mutatja ez a film, hogy Új-Hollywood mitől új: nem attól, hogy leporolja a régit, hanem attól, hogy használja, hogy feldolgozza.

Ennek a műveletnek egyik legszemléletesebb példája a *New York, New York* (1977). Ez a film látszatra mintha épp az ellentéte volna (részben legalábbis) dokumentarista ihletettségű műveknek. Ez a negyvenes évek végén, a „swing-korszakban” játszódó zenés film, melyben Robert De Niro ezúttal egy szaxofonost játszik, Liza Minnelli pedig mintha tulajdon édesanyját, Judy Garlandot alakítaná, csupa fikció. De Scorsese stílusjátékai meg az összes korabeli fogásokat felvonultató, és ezeket a legmagabb hatásmechanizmus szolgáltatába állító módszere folytán ez a fikció szinte dokumentummá lesz. Viszont zenés, „könnyű” film létere a *New York, New York* ezt épp attól fosztotta meg, ez az összetettség, amire igazán hivatva lett volna: az elsőpró sikertől.

Hasonló elvek szerint készült 1983-ban a filmileg sokkal lazább szövetség (sehol sem „archaizáló”), de története szerint sokatmondóbb *A kabaré királya*, mely épp a siker tébolyának a természetét próbálja felderíteni. De Niro itt egy roppantul közönséges, de az eszelősségig kitartó, önjelölt konferenzié-sztárt alakít, aki egy valódi sztár elrablásával kényszeríti ki, hogy felléphessen a televízióban. Börtönbüntetését leüli, majd — hála az eset által gerjesztett reklámnak — csakugyan sztár lesz belőle, holott látnivalóan ugyanaz marad, aki volt. Megvalósulni vágyó senki, újabb „tulajdonosságok nélküli” ember, aki korábban óriás Jerry Lewis- és Liza Minnelli-fényképekkel tapétázott szobájában mímet vidám „teleferék”, és most a televízió nyilvánosságának magányában folytatja ugyanezt. Mulságos és szomorú film. De talán nem ér annyit, mint a látnivalóan beléfektetett rengeteg töprengés, munka, vesződség. Túl a Scorsesétől megszokott stílár következetességen, a könnyű és nehéz nem válik benne új minőséggé.



M IÉRT LÉTEZEM?

Martin Scorsese még 1967-ben, Belgiumban csak úgy, „mellesleg” készített egy ötperces kisfilmet *A nagy borotválkozás* címmel, és egy hollandiai rövidfilm-fesztiválon díjat is nyert vele. Ez a kisfilm fontos előjele a későbbi Scorsese-szintézis másik, szürreális, „kafka-i” elemének. Egy férfi szerepel benne és tükörképe. A férfi gondosan megborotválkozik, majd elvágja a saját torkát. Vége. Egy jó évtizeddel később, Spielberg *Elképesztő történetek* című produkciójában az ő — igaz, Spielberg ihlette — epizódja, a *Tükröm-tükröm* egy magányos férfiről szól, aki minden tükröző felületen egy kísértetszörnyet pillant meg; a dolog vége az lesz, hogy a férfi és a szörny egy és ugyanazon lényé válik, és kirepül az ablakon.

Kafka-i vagy új-hollywoodi ötletek ezek? Egy bizonyos: Scorsese-nek majdnem mindegyik filmjét, ha úgy tetszik, a saját tükörképétől elidegenedő, sőt, rettegő ember drámájaként is lehet értelmezni.

Scorsese nagyon amerikai. Olyan amerikai, aki olasz, aki Hitchcockba oltott kaskaságokkal, Bresson-utalásokkal dolgozik. Truffaut *Lőj a zongoristára!* című filmjének egyik beállítására annyira tetszik neki, hogy mindegyik filmjében újra és újra felhasználja. Ő ma az egyik legjellegzetesebb amerikai filmrendező. Csak épp egyben az egyik legjobb is. A „fenegyerekekhez” — például a hagyományjal játszó, nagyszabású Coppolához, a mesékkel játszó meseiparmágnáshoz, Lucashoz vagy a min-

dennel játszó ötletmilliomoshoz, Spielberghez — képest neki az a specialitása, hogy ő a filmmel magával, az amerikai filmnyelvvél játszik. Egyik méltatója szerint úgy, mint Joyce a költészet nyelvvel, Ezra Pound az irodalmi forrásokkal vagy T. S. Eliot a kulturális hivatkozások bonyolult rendszerével. Scorsese valamilyen filmjével, mindig már-már az ironia határáig hajszolt, stílárban persze következetes (és ennyiben hiperrealista) hagyománytiszteltével kivételesen jól szemlélteti a „papa mozijának” csodje utáni filmcsinálás egyik szélsőséges lehetőségét. Azt, amelynek útjára egyetlen film, a *Hammett* erejéig az amerikai mozi európai megszállottja és a mozt éltető fikciók válságának egyik legkiválóbb mai megjelenítője, Wim Wenders is rátért. Mintegy megmutatva, mit tud, és mintegy szétárva a karját, és aztán legyintve, mert ez az utca zsákutca.

„Coppola azt mondja, hogy nem sokára műholdak segítségével fognak filmet forgatni... Világos, hogy a filmgyártás struktúráit meg kell változtatni. Lehet, hogy a technikai forradalom segít, és felkelti az igényt valami újfajta dramaturgiára, másfajta filmstílust is kialakíthat, de ideológiai, filozófiai forradalom nélkül ez nem megy, anélkül a mozi csak vegetálni tud” — szögezi le a maga részéről Martin Scorsese.

Ő nem tárja a szét a karját és nem legyint. Őt ez a gesztus nem érdekli. Ő amerikai.

A *Taxisofőr* (1976) főszereplője Travis, ez a Vietnámot megjárt, kiüresedett ember, ez a tragikus figura is amerikaiága miatt lesz olyannyira mássá európai elődjeihez, a Sartre- és Camus-féle antihősökhöz képest. Irokkéz sörényű, állig felfegyverzett gyilkossá, akiből csak a véletlen csinál „bosszúállót” (egy kiskorú prostituált „felszabadítóját”) azután, hogy a testőrök szemfülessége meghússítja, hogy tökéletesen értelmetlenül egy tömeg előtt szónokló elnökjelöltet lőjön le. A vérfürdőt bevégezve halálos ernyedséggel rogy le egy sarokba, és ő is a mutatóujját emeli homlokához, mert arra már nem maradt löszere, hogy öngyilkos legyen. Holott talán csakis arra készült, az öngyilkosságra. „Puff...”, motyogja. Ezt a Traviat ugyanaz a kérdés foglalkoztatja, mint kifinomult gondolkodású európai rokonait: „miért létezem?” De jellegzetesen amerikai, tehát „naivabb” lévén, jellegzetesen amerikai, tehát még az öngyilkosságnál is inadekvátabb és főleg erőszakos választ ad a kérdésre. A film egésze nem hogy kétséget afelől, hogy Travis tette viszsztatásztó, elítélendő és értelmetlen, mégis belengi valami groteszk szentség dicsőfénye is ezt az alakot. Hogy a forgatókönyv, (Paul Schrader munkája) Robert De Niro zseniális játéka vagy Scorsese elgondolása teszi-e, nem tudni, de tény, hogy ez a szinte

rituálisnak vélhető gyilkosságban valakivé (és azután, a film végére megint szürke senkivé) váló, tulajdonságok nélküli ember tényleg nemcsak a Sharon Tate-gyilkos szektavezérre, Charles Mansonra hasonlít, hanem — mint Scorsese egy interjúbán ironikusan állítja — Szent Pálra is.

Talán ez az ambivalencia okozta, hogy a *Taxisofőrt* sokan mind a mai napig „gyanús” vagy legalábbis átgondolatlan filmnek tartják. Mintha a filmbeli Travis annak a valóságos Bernard Goetznak lett volna az előfutára, aki néhány éve „megelőző önvédelemből” két színesbőrű tizenévest sebzett meg pisztolyával a New York-i metróban (egyiküket örök életére nyomorékká téve), és akit ezért a tettéért Amerikában sokan azóta is nemzeti hősnak tekintenek. De aligha lehet szó ilyesmiről. Scorsese-től mi sem áll távolabb, mint az erőszakos „tisztogatási” szándék. Őt New York utcáinak szennye nem mint politikai-közigazgatási probléma, hanem mint biblikus átok, apokalipszis-előjel izgatja. A világvége felől nézve pedig Travis nem nemzeti hős, hanem mind közül a legnyomorultabb áldozat.

A *Taxisofőrt* Scorsese dokumentarista, illetve szürrealista vonzalmainak első igazi szintézise. Nagyon műves, nagyon alapos, részletgazdag szintézis.



KÖNNYŰ ÉS NEHÉZ

Könnýűnek és nehéznek, Új-Hollywoodnak és nouvelle vague-nak, Európának és Amerikának viszont még a *Taxisofőrt*ben látottnál is magasabb rendű szintézisét valószínűleg meg a nálunk *Lidérces órák* címmel most bemutatandó, 1986-ban befejezett *After Hours* (Munkaidő után). Azt hiszem, Scorsese-ének eddigi legjobb, legmélyebb és legszórakoztatóbb filmje ez. Mély, mint Kafka, és szórakoztató, mint Godard. Vagy más hasonlattal: ilyen filmet csinálna ma New Yorkban Hitchcock, ha élne és fiatal volna. Scorsese a szívéből beszélhetett, amikor egy interjúbán azt mondta róla: végre egy jókedvvel, könnyen, problémák nélkül megcsinált vállalkozás.

Amely azért — ismétlem — minden, csak nem „problémátlan”, gondúzó, menekülő film. Paul, az egyszerű kis programozó nekivág a New York-i éjszakának, hogy (Karinthyval szölv) „végre egy egészen könnyű kis futó viszonyba” bocsátkozzék; a könnyű kis futó viszony azonban egyre szörnyűsebb és kilátástalanabb helyzetek egymásból következő sorozatává fajul. Az egyszerű programozócska akaratlanul is részese lesz egy furcsa lány halálának, majd többben is kikezdenek vele, egy punkklubban kopaszra akarják nyírni,

MARTIN SCORSESE FILMJEI

- 1969 Who's That Knocking At My Door? (Ki kopog az ajtómon)
- 1972 Boxcar Bertha (Boxcar Bertha)
- 1973 Mean Streets (Aljas utcák)
- 1974 Alice már nem lakik itt (Alice Doesn't Live Here)
- 1976 Taxi Driver (A taxisofőr)
- 1977 New York, New York (New York, New York)
- 1978 Az utolsó valcer (The Last Waltz)
- 1980 Dühöngő bika (Raging Bull)
- 1981 — 82 The King of Comedy (A komédia királya)
- 1986 Lidérces órák (After Hours)
- 1987 The Colour of Money (A pénz színe)

aztán betörőnek nézik, és meg akarják lincselni, ami elől úgy menekül meg, hogy gipszbe önti őt egy anyai jótét lélek. Szoborrá lesz tehát — ugyanolyanná, amelyet az éjszaka elején egyszer már megbámult el, de csodák csodája, épp munkakezdéskor a hivatala elé érnek vele, ahol is ki-pottyán a teherautóból és darabokra török. Paul pedig gipszporosan kikiszálódhat a törmelékből; nyílik a kapu, és a programozó besétál rajta, sokat tanult ezen az éjszakán. „Jó reggelt, Paul!”, írja ki képernyőjére a komputere.

Scorsese egy beszélgetésben elárulja, hogy Spielberg barátilag más, „kafkaibb” befejezést javasolt neki: a szobor törjön szét, és kész. Vessen nyoma ennek a Paulnak, szívódjon föl. De Scorsese jobbnak látta, ha megmarad az eredeti befejezésnél; ha ennek a hihetetlen történetnek külön-külön minden egyes mozzanata megmarad hihetőnek. Bizonyára igaza volt. Paul a lehető legnormálisabb fickó, nem úgy, mint a korábbi, szélsőséges Scorsese-hősök, akik a normálisnak tartott világgal kerülnek konfliktusba; ez a normális fickó csöppen bele valami hihetetlenbe; ahhoz tehát, hogy kalandja tanulságul szolgálhasson, átélhetőnek, vagyis pillanataiban hihetőnek kell lennie.

Megjegyzendő, hogy Pault olyasvalami éri, ami a Hitchcock-filmek jellegzetes (kivált James Stewart alakította) hőseit szokta érni. És feltűnő, hogy Scorsese, aki amúgy kitűnő színész, mennyire szeret Hitchcock-módra feltűnedezni a saját filmjeiben. A *Taxisofőrt*ben ő az az utas (hűtlen felesége után nyomozó, féltékeny férj), aki a sofőrnek a halalos tippet adja: elképzelteti vele az ő 44-es Magnum pisztolyát, amint az asszony szemérmébe ló vele. A *komédia királyában* Scorsese a tévé-show rendezőjeként jelenik meg egy pillanatra, itt pedig a punk-bárban a reflektorokat

kezeli. Azt mondja ezzel (és a többi, ehhez hasonló gesztussal): „ez egy tréfa. Én irányítom a figurákat”.

Ő volt az, aki bogarat tett Travis fülébe, az ő kamerája kínálta Amerikára él a *komédia királya* Rupert Pupkinát, hogy faragjon csak nemzeti hőst az eszelős tökfilkóból, és most is ő az, aki a szerencsétlen Pault amolyan középkori próbatétel-félére kényszeríti, sós vízbe teszi, onnan is kiveszi. Frustrálja, hátsó udvari ablakokon át megpillantható, kikövetkeztethető vagy megsejthető borzalmakkal és kasztrációval ijesztgeti. Belelyír a hajába a Travis-frizurás punkok tombolásának közepette, égési sebekről szóló könyvet nyom a kezébe, és a könyvből(?) mintha siko-lyok törnének fel, miközben Paul a *sebesült* lányra vár; *patkányfogakkal* rakja körül egyik szöke „jótévedője” ágyát; egy vécé falára sokfogú cápát rajzol, amint *odaharap* egy kapálózó kis férfiúcskának...

Ennek a Paulnak is büntudata van. Hiszen bűnös, hogyne volna az. Mindnyájan azok vagyunk. Ő például azzal a hazugsággal vágott neki az éjszakai Sohónak, hogy gipszből készült sajtósoroló-nehezékeket fog venni a kalandra kiszemelt lány barátnőjétől. „Hát ezért haljak én meg?!”, hogy térdreerogy üldöztetése pillanataiban az úttest közepén, és az égre fohászodik. És Scorsese mintha azt felelné: „Igen, ezért!” Aztán mégis futni hagyja. Talán így is eleget tanult a kis programozó. A tükörbe nézett, mint *A nagy borotválkozás* fiatalalembere, mint Travis a taxi visszapillantójába. Meglátta önmagát, mint kétségbeesett pózba dermedt gipszszobrot... És szoborrá vált. Szerencse, hogy aztán rendbe jön minden. Valaki sós vízbe tette, onnan is kivette... Kivette, ez a lényeg.

Wim Wenders *Hammeltje* láttán azt gondoltam: bárcsak eljátszana Wenders még máskor is a *konstanzusai*! Hogy tudjuk, hogy ő tudja, hogy mi tudjuk, amit tudunk... De Wenders szigorú ember. És hát van, akik játszanak helyette *addig is*, amíg el nem dől, mi lesz a dolgok állásával. Amerikaiak. Profi új-hollywoodiak. Mint egyik(?) legjobbjuk, Martin Scorsese.

Aki — végezetül bevallhatom — nekem is gyanús azért egy kissé, bár nem épp azért, amiért a Miki egyszerűellenes lázadás élcsapatának. Gyanús nekem Scorsese amerikaiasága. Hátha csak ürügy, hogy játszhasson?

BARNA IMRE

Lidérces órák (After Hours) — amerikai, 1985. Rendezte: Martin Scorsese. Írta: Joseph Minion. Kép: Michael Ballhaus. Zene: Howard Shore. Szereplők: Griffin Dunne (Paul Hackett), Rosanna Arquette (Marcy Franklin), Verna Bloom (June), Thomas Chong (Pepe), Linda Fiorentino (Kiki), Teri Garr (Julie). Gyártó: Columbia — EMI — Warner Bros. Szinkronizálás.