خشونت آمریکایی و گاو خشمگین

دیوید بردول، ترجمهٔ احسان نوروزی

گسترهٔ خشونت سینمای امریکا، اغلب نقش یکی از ارکان آن را بر عهده دارد. در دهه‌های اخیر، خشونت بی‌حد و حصر مرکزیت بسیاری از ژانرها همچون علمی ـ تخیلی و فیلم‌های موسوم به Slasher را بـه دست گرفته است. چنین ژانرهایی، اغلب تا حدودی بر پایهٔ رسمی کردن خشونت و آزارندگی آن قرار دارند. مجموعه‌ای از قتل‌های خونین ـ که با جلوه‌های ویژه پرداخته‌تر می‌شوند ـ کنش اصلی روایت را بنا می‌نهند. *گاو خشمگین* با استفاده از تدابیری نو، سنت‌های واقع‌گرایی سینمایی را ترسیم مـی‌کند تـا خشونت را فطری و آزار دهنده سازد. در عین حال، با آن‌که این فیلم در بسیاری موارد، کمتر از فیلم‌های زمان خود وحشیانه است. به طور مثال، هیچ مرگی در فـیلم اتـفاق نـمی‌افـتد ولی دارای صـحنه‌های متعددی است که به سختی قابل تحمل‌اند. نه تنها مسابقات مشت‌زنی وحشیانه، بلکه حتی نزاع‌هـای زندگی روزمره نیز ـ که به همان اندازه بی‌رحمانه‌اند، خشونت را به پیش می‌رانند.

موضوع فیلم اسکورسیزی کمتر بر پایهٔ کار واقعی «جیک لاموتا»ی مشت‌زن است که در سـال ۱۹۴۹

قهرمان میان‌وزن جهان بود. **گاو خشمگین**، از صحنه‌های مشت‌زنی (بر پایهٔ مبارزه‌های واقعی) به عنوان نماد خشونتی سود می‌جوید که حاکم بر زندگی جیک است. در واقع، به نظر می‌رسد که او نمی‌تواند بدون مبارزه، تهدید و زدن مردم، با آن‌ها سر کند. هر دو ازدواجش، خصوصاً ازدواج دوم او با ویکی، سرشار از دعوا مرافعه و خشونت خانوادگی است. جیک با آن‌که نزدیک‌ترین روابطش را با برادرش جوی دارد، ـ که در آغاز مدیر برنامه‌های اوست ـ ولی ناگهان به خاطر جنون حسادت، جوی راکتک می‌زند و برای همیشه از خود می‌راند. افزون بر آن، زمانی که رفتارهای جیک دیگران را می‌آزارد، او تلافی‌اش را بر سر خود درمی‌آورد؛ از تمام کسانی که دوست دارد، می‌بُرد و خود را به کاری پست مشغول می‌کند؛ یعنی به عنوان کمدین چاق یک کافه و پس از آن بازیگری که اشعار و قطعات نمایشنامه‌ها و فیلم‌های مشهور را از بر می‌خواند.

چگونه می‌باید ایدئولوژی فیلمی را درک کنیم که قهرمانش چنین گردن کلفت شروری است؟ شاید وسوسه شویم که به حدس و گمان و یا تفسیر روی بیاوریم، ممکن است فیلم، خشونت مرگبار جیک را ستایش و یا او را به عنوان بیمار نکوهش کند؛ ولی اگر مسأله در هر دو شکل بدین راحتی باشد، پس چرا درباره‌اش فیلم ساخته‌اند؟ فکر می‌کنم **گاو خشمگین** از گسترهٔ وسیعی از راهبردها و سبک‌ها بهره می‌جوید تا جیک را وسیله‌ای برای بررسی نقش خشونت در زندگی امریکایی قرار دهد. اسکورسیزی بدین ترتیب زمینهٔ پیچیده‌ای خلق می‌کند که در آن رفتارهای جیک باید قضاوت شوند.

این زمینه را می‌توان از طریق بررسی ساختار شکل روایی **گاو خشمگین** تحلیل کرد. اگر درصدد باشیم که فیلم را به صحنه‌های منفرد تقسیم کنیم، با فهرستی طولانی روبه‌رو خواهیم شد. چون اگر چه تعدادی فصل طولانی داریم، ولی بقیه اغلب کوتاه‌اند. با احتساب تیتراژ اولیه و نقل قول آخر فیلم، چهل و شش فصل وجود دارد. می‌توانیم با یک دسته‌بندی ارزشمند، بعضی صحنه‌های کوتاه‌تر را با هم یک فصل حساب کنیم. به این ترتیب کل فیلم شامل دوازده فصل خواهد بود.

۱ـ صحنهٔ آغازین تیتراژ، شامل نمایی طولانی از جیک است که تنها، خود را در رینگ گرم می‌کند.

۲ـ پشت صحنهٔ یک کلوب شبانه، سال ۱۹۶۴. جیک شعری راکه از بر کرده است تمرین می‌کند.

فلاش بک‌ها آغاز می‌شوند:

۳ـ سال ۱۹۴۱. صحنه‌هایی تفصیلی از باخت جیک در مسابقه، نزاع او با زنش، دیدن ویکی، و سپری کردن اولین روز با وی.

۴ـ سال ۱۹۴۳. دو مسابقه با شوگرری رابینسن، که با صحنهٔ دیدار جیک و ویکی مجزا شده‌اند.

۵ـ تصاویر تدوین شدهٔ سلسله مبارزات او، از سال ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۷ و فیلم‌های خانوادگی از زندگی خصوصی جیک.

۶ـ مجموعه‌ای طولانی از صحنه‌های سال ۱۹۴۷ که شامل سه صحنه در کلوب شبانهٔ کوپاکابانا و آغاز حسادت جیک در مورد ویکی و تنفر از دوستان است.

۷ـ سال ۱۹۴۹. نزاع با ویکی که به دنبال آن جیک، قهرمانی مسابقات مشت‌زنی میان‌وزن راکسب می‌کند.

۸ـ سال ۱۹۵۰. جیک، ویکی و برادر خود جوی را، در حالت جنون حسادت بی‌دلیل کتک می‌زند. باید از عنوان خود دفاع کند و دوباره با رابینسن مبارزه کند.

۹ـ سال ۱۹۵۶. جیک بازنشسته می‌شود و کلوب شبانه‌ای را می‌خرد که در آن کمدی اجرا می‌کرد. ویکی او را ترک می‌کند و او به خاطر مسایل اخلاقی بازداشت می‌شود.

۱۰ـ سال ۱۹۵۸. جیک اجرای کمدی‌هایش را در یک عشرتکدهٔ سطح پایین ادامه می‌دهد، و در قانع کردن جوی برای آشتی با او ناموفق می‌ماند.

فلاش بک‌ها تمام می‌شوند:

۱۱ـ سال ۱۹۶۴. جیک آماده می‌شود تا برای اجرای برخوانی روی صحنه برود.

۱۲ـ عنوانی سیاه با نقل قولی از کتاب مقدس و تقدیم نامهٔ فیلم.

آغاز و پایان فیلم نقش کلیدی را در شکل‌گیری نگرش ما به جیک ایفا می‌کنند. اولین تصویر او را در حالی نشان می‌دهد

که خود را برای مبارزه‌ای نامشخص گرم می‌کند. چندین ابزار سینمایی تأثیرات نخستین ما از قهرمان داستان را شکل می‌دهند. او به حالت اسلوموشن به بالا و پایین می‌پرد. صدای ضربی آرام، موسیقی کلاسیک کُند تصویر را همراهی می‌کند تا به نوعی نشان دهد که گرم شدن او برای مشت‌زنی همچون رقص است. تصویر دارای عمق میدان زیاد مکان و طناب‌های رینگ که به طور چشم‌گیری در جلوی تصویر قرار گرفته‌اند، بر تنهایی جیک تأکید می‌کنند. این تصویر که مشت‌زنی را همچون ورزشی زیبا و تنها بنیان می‌نهد، در طول تیتراژ اصلی ادامه می‌یابد. این تصویر، تجریدی و دور افتاده باقی می‌ماند و تنها صحنهٔ داستان است که سال وقوع آن اعلام نمی‌شود.

برشی مستقیم به بخش دوم داریم که در آن ناگهان جیک را پیر و چاق می‌بینیم که باز هم در حال تمرین است. او در حال مرور جمله‌هایی است که برای نمایش‌های یک نفره تدارک دیده شده است و شامل قطعات مشهور ادبی است و شعری که او در مورد خودش نوشته است: «به من میدان دهید/ تا این گاو بتواند بغُرد/ و گرچه می‌توانم بجنگم/ولی بهتر است بخوانم.» این اپیزود عملاً در اواخر داستان، یعنی بعد از مبارزهٔ طولانی مشت‌زنی قرار دارد و تا بخش یازدهم پیرنگ داستان به این لحظه که در آن جیک مشغول اجرای این قطعه است، باز نمی‌گردد. در بخش یازدهم آن‌جایی که مدیر کلوب او را به روی صحنه می‌خوانند، او حالت مشت‌زنی را دارد که خود را با ضربه‌های آرام گرم می‌کند تا اعتماد به نفس بیابد و دایماً زیر لب غرغر می‌کند: «من رییسم، من رییسم.»

اسکورسیزی با قرار دادن بخش عمدهٔ داستان در فلاش‌بک، خشونت را با نمایش مربوط می‌سازد. **گاو خشمگین** زندگی اولیهٔ جیک را نادیده می‌گیرد و بر دو دوره متمرکز می‌شود: دوران مشت‌زنی و روی آوردن به نمایش‌های تک نفرهٔ کمدی و از برخوانی ادبی دورهٔ آخر. هر دوی آن‌ها به گونه‌ای تصویر شده‌اند که مشکل جیک را در سعی او برای هدایت زندگی خود و اطرافیانش نشان دهد. آخرین جملات گفتاری فیلم نگرش جیک را خلاصه می‌کنند: «من رییسم». در بخش دوم، حالت جیک در هنگامی که می‌گوید: «این نمایش است» و بازوانش را می‌گشاید، همچون کاری است که او در هنگام بُرد در مبارزه در فلاش‌بک‌های اصلی، انجام می‌دهد و دستان دستکش پوش خود را بالا می‌برد.

ساختار پیرنگی که ما بدان اشاره کردیم الگوی صعود و سقوط نیز دارد. پس از بخش هفتم که نقطهٔ اوج جیک است، زندگی او رو به افول می‌گذارد و خشونتش روز به روز وحشیانه‌تر او را نابود می‌کند. علاوه بر این، چند مضمون دیگر هم هستند که نقش خشونت در زندگی او و دیگران را بازی می‌کنند. در اولین مسابقهٔ حرفه‌ای جیک (بخش سوم)، در هنگام استراحت، نزاعی بین تماشاچیان سرمی‌گیرد، که بیانگر آن است که خشونت از رینگ فراتر رفته است. روابط خانوادگی با پرخاش‌گری نمود می‌یابند؛ همچون صحنه‌ای که مرد گردن کلفتی بین جیک و جوی قرار می‌گیرد و همچنین صحنه‌ای که جوی با تهدید کردن پسرش به چاقو زدن او، می‌خواهد که وی را ادب کند. خشونت، به شکلی کاملاً آشکار، مدام در مقابل زنان رخ می‌دهد. جیک و جوی، هر دو به همسران‌شان توهین روا می‌دارند و آنان را تهدید می‌کنند و این‌که جیک هر دو همسر خود را کتک می‌زند، با مبارزه‌های او در رینگ هماوایی مخوفی را ترتیب می‌دهند. در وقایع مربوط به کوپاکابانا، زنان هدفِ سو استفاده قرار می‌گیرند؛ جیک، ویکی را متهم می‌کند که با دیگر مردان رابطه دارد؛ او یک مشت‌زن و تبهکاری را مسخره می‌کند که هر دو شبیه زنهایند و حتی هنگام کمدی هم ادای زنان را درمی‌آورند. صحنه به صحنه، شکل‌گیری حوادث و مضامین نشان‌گر آن است که خشونت و رنج، بر زندگی امریکایی حاکم‌اند.

اسکورسیزی، جدا از ساختارهای روایی، خشونت جیک را به منظور ترفند فیلم نیز، درون بافت اثر قرار می‌دهد. به‌طور کلی سبک فیلم، با بهره‌گیری سنت‌های واقع‌گرایی، خشونت **گاو خشمگین** را آزار دهنده می‌کند. بسیاری از مبارزه‌ها با دوربین روی دست فیلمبرداری شده‌اند که تکان‌های وحشتناک و نماهای بسته‌ای را ممکن می‌سازد که بر قیافه‌های دردآلود آن‌ها تأکید می‌کنند نور پس‌زمینه، که با نورافکن اطراف رینگ تأمین شده است، پاشیده شدن عرق یا خون را هنگام ضربه خوردن برجسته‌تر می‌سازد. تدوین

سریع که اغلب همراه با حذف به قرینه است و صدای غرش بلند و عذاب‌آور، نیروی فیزیکی ضربه‌ها را تشدید می‌کند. چهره‌پردازی ویژهٔ فیلم نیز تأثیر خون رگ‌های چهرهٔ مشت‌زن را که به شکلی گروتسک فوران می‌کند، به تصویر می‌کشد.

اسکورسیزی با صحنه‌های خشن خارج از رینگ به طور یکسان رفتار نمی‌کند و نماهای طولانی و جلوه‌های صوتی ناواضح‌تر را ترجیح می‌دهد. به جای آن، او از طریق دیگر سنت‌ها، زمینه‌ای را خلق می‌کند که به لحاظ تاریخی و اجتماعی واقع‌گرایانه است. یکی از این رشته سنت‌ها، عنوان‌هایی‌اند که زمان و مکان کنش‌های اصلی را ذکر می‌کند و در همان حال هم نام حریف مسابقه مشت زنی هم عنوان می‌شود. این تمهید نریشن گونه ویژگی‌ای نیمه مستند، به فیلم می‌بخشد.

به هر حال، احتمالاً یکی از مهم‌ترین عناصر خالق واقع‌گرایی، بازیگری است. به‌جز رابرت دنیرو، دیگر بازیگران از میان بازیگران ناشناس یا غیربازیگران انتخاب شدند؛ و بدین ترتیب جذابیت ستاره‌ها را در فیلم راه ندادند. دنیرو بیشتر به خاطر بازی واقع‌گرایانهٔ جسورانه‌اش در *خیابان‌های پایین شهر* و *راننده تاکسی* اسکورسیزی و *شکارچی گوزن* مایکل چیمینو شناخته شده بود. در *گاو خشمگین* بازیگران با لهجهٔ غلیظ برانکسی [Bronx: محله‌ای در نیویورک. ـ م.] صحبت می‌کنند، بسیاری از جمله‌های‌شان را تکرار می‌کنند و یا من من می‌کنند؛ و هیچ تلاشی صورت نمی‌گیرد که شخصیت‌های دوست داشتنی خلق شوند. در میان هیاهویی که فیلم را فراگرفته بود، شنیده می‌شد که دنیرو برای بازی نقش پیری جیک در حدود سی کیلوگرم وزن اضافه کرد. فیلم برای تأکید بر تغییرات دنیرو، از کلوزآپ‌های جیک در بخش دوم، سال ۱۹۶۴، برش‌های مستقیمی به قاب‌های مشابه او در رینگ در سال ۱۹۴۱ می‌زند. چنین واقع‌گرایی در بازی و دیگر ترفندها، گذشتن بی‌تفاوت از کنار خشونت فیلم را برایمان سخت می‌سازد؛ برعکسِ آنچه که در فیلم‌های جنایی و ترسناک سنتی اتفاق می‌افتد.

فیلم در طی ساختار روایی و استفاده از سنت‌های سبک واقع‌گرایی، خشونت موجود در زندگی امریکایی را نقد می‌کند؛ چه خشونت درون رینگ و چه درون خانه. فیلم به ما اجازه نمی‌دهد تا جیک را همچون یک گاو خشمگین صرف، نکوهش کنیم؛ و در عین حال خشونت را همچون چیزی سرگرم کننده نشان می‌دهد. *گاو خشمگین* از بعضی جهات در رویکردهای دوپهلویش نسبت به شخصیت اصلی همچون فیلم *معصومیت بی‌پناه* [ماکاویف] است. درنده خویی جیک همچون جذابیتی آزار دهنده تصویر شده است.

مشخصهٔ اصلی چنین نگرشی این است که داستان بر عاملان خشونت متمرکز است تا قربانیان آن. به‌طور مشخص، شخصیت‌های مهم مؤنث فیلم ـ همسر اول جیک، لنور؛ همسر جوی، و ویکی ـ نقش خاصی در کنش‌ها ندارند، مگر هدف بدرفتاری قرار گرفتن و یا پرخاش بی‌ثمر در مقابل این اعمال. ما هیچ‌وقت متوجه نمی‌شویم که چرا آنان در ابتدا جذب چنین مردان خشنی می‌شوند و با آنان ازدواج می‌کنند؛ و چرا بعد از آن، این‌همه با آنان سر می‌کنند. در ابتدا به نظر می‌رسد که ویکی، جیک را به خاطر شهرت و اتومبیل او تحسین می‌کند. ولی خواست او برای ادامهٔ ازدواجشان موجه نیست. در واقع، تصمیم یکبارهٔ او برای ترک جیک بعد از یازده سال، هیچ انگیزه‌ای ندارد.

این قربانیان خشونتِ جیک، تنها تا زمانی قربانیان علاقهٔ او باقی می‌مانند که واکنش را در او برانگیزند. قسمتی از کنش، بر نزاع او با مشت‌زن «خوشگلی» متمرکز است که او گمان می‌کند ویکی مجذوبش شده است. دیگر واکنش خشونت‌آمیز او مربوط به فکر بی‌اساس او در مورد رابطهٔ نامشروع ویکی و جوی است. گفتنی است که پس از این بحران، زمانی که جیک، جوی را می‌زند، او هم همچون ویکی، تبدیل به شخصیتی جنبی می‌شود. ما او را می‌بینیم که جیک آغشته به خون را تماشا می‌کند و سپس صحنهٔ کوتاهی از او می‌بینیم که در مقابل پیشنهاد آشتی جیک مقاومت می‌کند. با این حال، فیلم هیچ عامل تعادل مثبتی برای افراط‌کاری‌های جیک نشان نمی‌دهد.

دیگر نشان جذابیت خشونت جیک در داستان، میزان تمایل ما برای همدلی با اوست. در صحنه‌های متعددی، حوادث از

دید او تصویر می‌شوند که با استفاده از اسلوموشن به ما می‌قبولانند که ما نه تنها آنچه را او می‌بیند شاهدیم؛ بلکه واکنش‌های ذهنی او را نیز می‌بینیم. این ترفند در آشکارترین شکل خود زمانی استفاده می‌شود که جیک، ویکی را با مرد دیگری می‌بیند و حسادت می‌کند. به همین سان، در مبارزه آخر با رابینسن، تصویر جیک از حریف خود در نمای نقطهٔ دید نشان داده می‌شود. تصویر نقطهٔ دید با تراک فوروارد و زوم اوت همراه می‌شود تا چنان به نظر رسد که گویی رینگ طولانی‌تر می‌شود، و در همان حال، کم شدن نورِ جلو، رابینسن را ترسناک‌تر نشان می‌دهد. انحرافاتی دیگر از واقع‌گرایی نیز صورت می‌گیرند؛ همچون صدای تپش رعد آسای رابینسن هنگام پیروزی در مسابقهٔ اصلی به نوعی نشان می‌دهد که ما وارد ذهن جیک شده‌ایم.

اسکورسیزی نیز به سهم خود، با تأکید بر خود ویرانگری جیک، جذابیت فیلم را به وسیلهٔ خشونت توجیه می‌کند. هرچقدر او دیگران را می‌آزارد، آسیبی ـ ولو اندک ـ هم به خود می‌رساند. همان طور که چند صحنهٔ متعادل نشان می‌دهند، او به سرعت از این‌که دیگران را آزرده است، پشیمان می‌شود. جیک، در بخش سوم، با همسر اولش نزاعی سخت دارد و او را به مرگ تهدید می‌کند؛ ولی بلافاصله می‌گوید: «یالا، عزیزم، بیا، بیا آشتی کنیم. آتش بس، باشه؟» بعدها، پس از این‌که ویکی را به خاطر خیانت خیالی‌اش کتک می‌زند، از او عذر خواهی می‌کند و می‌خواهد او را به ماندن در کنار او قانع کند. این آشتی‌های خانوادگی در مسابقه‌ای بازتاب می‌یابد که او به قهرمان وقت، سردون غلبه می‌کند؛ یعنی وقتی که او پس از پیروزی به سمت حریف می‌رود و او را، بزرگوارانه در آغوش می‌گیرد.

همدلی با جیک به شیوه‌های دیگری نیز برانگیخته می‌شوند. *گاو خشمگین* اشاره دارد که او به گونه‌ای مازوخیستی از قدرت خود برای ترغیب دیگران به رنجاندنش استفاده می‌کند. در بخش چهارم در صحنهٔ دیدار جیک و ویکی، بر این خواست او تأکید می‌شود. در آن‌جا او کودکانه از ویکی می‌خواهد تا زخم‌های مبارزه‌اش با شوگرری رابینسن را نوازش کند. کلوزآپی از هر دو را می‌بینیم که خشونت و ویژگی‌های جنسی را به هم مربوط می‌سازد. کمی بعد، جیک با ریختن آب یخ روی خود، خویشتن را از ارضای جنسی محروم می‌کند. سپس صحنه مستقیماً به مبارزه‌ای می‌پیوندد که در آن شوگرری رابینسن بر او غلبه می‌کند.

این شکست، در بخش هشتم در تشابه با صحنهٔ مشت‌زنی دیگری قرار می‌گیرد که جیک به راحتی در مقابل رابینسن قرار می‌گیرد و اجازه می‌دهد تا رابینسن او را له کند. تجلی مازوخیسم او در بخش نهم به اوج خود می‌رسد؛ یعنی وقتی که جیک را به سلول انفرادی زندان می‌اندازند او مدام سر خود را به دیوار زندان می‌کوبد و بر آن مشت می‌زند و در همان حال تأکید می‌کند که حیوان نیست و همچون

دیوانگان به خود پرخاش می‌کند.
فیلم، بسیار تلویحی‌تر، اشاره می‌کند که رگه‌هایی از همجنس خواهی سرکوب شده نیز در خشونت جیک وجود دارد. در آغوش گرفتن حریف مغلوب، سردون، در مبارزهٔ آغازین، همان اندازه که رابینسن را در حمله به او به مسابقهٔ پایانی ترغیب می‌کند، تفسیری بر مسألهٔ فوق نیز است. در بخش ششم، زمانی که جیک روی میز کلوب شبانه نشسته است به شوخی تعریف می‌کند که حریف بعدیش چقدر خوشگل است، به طعنه حریفش را همچون شریک جنسی تبهکاری معرفی می‌کند که به عشق او و ویکی مظنون بود. در بخش هشتم، صحنه‌ای با نمای اسلوموشن دو دست که تن جیک را ماساژ می‌دهند و تلویحاً تحریک کننده است. به طور کلی، در علاقهٔ جیک به مشت زنی و سرباز زدن او از کنار آمدن با زندگی خانوادگی، اشاراتی است که نشان از میل همجنس خواهی ناشناخته او دارند. البته چنین نظری در مقابل مسلک هالیوود قرار می‌گیرد که معتقد است رمانس ناهمجنس‌خواهانه پایهٔ اغلب داستان‌هاست.
ابهام فیلم در انتها تشدید می‌شود. در بخش دوازدهم، عنوانی از *کتاب مقدس* ظاهر می‌شود: «پس، [فریسان] آن شخص را که کور بود بازخوانده بدو گفتند: خدا را تمجید کن ما می‌دانیم که این شخص گناهکار است. او جواب داد اگر گناهکار است نمی‌دانم. یک چیز می‌دانم که کور بودم و الان بینا شده‌ام.»
زمانی که این نقل قول، خط به خط ظاهر می‌شود، سعی می‌کنیم تا آن را به قهرمان فیلم ربط دهیم. آیا جیک در طی تجربیاتش گونه‌ای روشن‌گری را کسب کرده است؟ چندین عامل این احتمال را نفی می‌کنند. با آن‌که او بازیگری ناچیز است، هنوز به برخوانی‌های ادبی می‌پردازد و سعی دارد که عموم را دوباره از آن خود کند («من ریسیم»). وانگهی، قطعه‌ای که او در آخر آماده می‌کند، تکهٔ مشهوری از *درباراندار* است: «من هم می‌توانستم یک مدعی باشم.» در آن فیلم، یک مشت‌زن بازنده از اقبال بد به برادر خود شکوه می‌کند. آیا جیک حالا، جوی را به خاطر افول خود ملامت می‌کند؟ یا آیا ممکن است که او به اندازهٔ کافی از خطاهای خودآگاه شده است که به طعنه از فیلمی یاد می‌کند که در آن نیز، قهرمان به درک خطاهای خود نایل شده است؟
بعد از نقل قول *کتاب مقدس*، تقدیم نامهٔ اسکورسیزی ظاهر می‌شود: «به یاد استادم Haig R.Manoogian از ۲۳ می ۱۹۱۶ تا ۲۶ می ۱۹۸۰، با عشق و امید موفقیت، مارتی.» حالا نقل قول *کتاب مقدس* به همان اندازه می‌تواند برخود اسکورسیزی دلالت داشته باشد که از محلهٔ خشن ایتالیایی‌ها در نیویورک سربرآورد؛ و شاید اگر به خاطر چنین استادانی نبود، او نیز همچون جیک بود. شاید همان استادی که او را یاری کرد تا «ببیند» او را در این راه یاری کرد که جیک را با آمیزه‌ای از همدلی و بی‌طرفی نشان دهد.
اسکورسیزی به عنوان دانشجوی سینما از ابهام فیلم‌های اروپایی همچون *روز خشم* و *سال گذشته در مارین باد* مطلع بود؛ پس شگفت‌انگیز نیست اگر فیلم‌های خود او تفسیرهای متفاوتی را برانگیزند. پایان فیلم *گاو خشمگین* را در سنت فیلم‌های هالیوود (همچون *همشهری کین*) قرار می‌دهد که از گسست یا نزدیکی کامل به ابهام اجتناب کردند، و از رد و یا پذیرش کامل آن سرباز زدند. چنین ابهامی ایدئولوژی فیلم را دوپهلو می‌کند، تضاد می‌آفریند و حتی روانی تردیدناپذیر را نیز در تعارض با هم قرار می‌دهد. ❑