

# Scorseses leende

I sin barndom var Martin Scorsese, den berömda filmregissören, fascinerad av Victor Mature, en skådespelare med en djupt ambivalent persona. I sitt stora filmbiografiska lexikon beskriver David Thomson Mature som en ohämmad varelse, naiv, grov och häftig – som ketchup eller sirap, en diet föraktad av de insatta, men beroendeframkallande om man av misstag råkar inta blandningen. Det är, menar Thomson, alltför lätt att avfärda Mature eftersom han ”överskrider det dåliga”.

På grund av sin imponerande kroppshydda – han var 188 cm lång – spelade Mature ofta imposanta figurer, olika ledare, militärer, frigivna slavar med flera i så kallade ”sword and sandals”-filmer, alltså melodramatiska historiska dramer typ *Samson and Delilah* (1949), *The Robe* (Den purpurröda manteln, 1953), *The Egyptian* (Sinuhe, egyptiern, 1954). George Clooneys rollfigur Baird Whitlock i bröderna Coens *Hail, Caesar!* (2016) är en parodi på Mature, en skådespelare som tillhör min föräldrageneration. Jag är säker på att min far som tyckte mycket om att gå på bio kände till många av Matures rollfigurer.

Det Scorsese skapade och fortfarande skapar med sin viktigaste skådespelare som kan uppfattas som ett slags alter ego till honom själv, Robert De Niro, kan också ses som ett slags replica av Mature, en avbild av ambivalensen och det säregna hos denne. Men någonting annat tillförs i översättningen: det obalanserade, psykotiska hos rollfigurer som Jimmy Boy i

*Mean Streets* (1973) och Travis Bickle i *Taxi Driver* (1976), det paranoida hos Jake La Motta i *Raging Bull* (1980), det kallblodiga hos den lejde mördaren Frank Sheeran i *The Irishman* (2019).

Scorsese älskar sina rollfigurer över allt annat. Han kramar nästan ihjäl dem i sina filmer. Mest älskar han de tuffaste och vansinnigaste av dem, gestaltade av Joe Pesci i *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995) och *The Irishman*, Ray Liotta i *Goodfellas*, Robert De Niro i *Taxi Driver* och *Raging Bull*, rollgestalter som, hur avskyvärda de än kan te sig, innehåller någonting som fascinerar oss, någonting vi inte så lätt blir fria ifrån. Friheten i det vansinniga, det våldsamma. ”Friheten” hos mafioson,

krigaren, boxaren. Det är samma absurda frihet som man kan finna hos Marlon Brando i Francis Ford Coppolas *The Godfather* (Gudfadern, 1972) och *Apocalypse Now* (1979). Men vi vet att det inte är någon riktig frihet. Det är en extrem form av ofrihet. Det vet också Scorsese, men han kan inte låta bli att fascineras av den ändå.

Scorsese dras till artister som uttrycker drömmen om en anarkistisk frihet, ett slags längtan efter förlossning, men kanske av ett annat slag än hos filosofer som

Levinas, Bloch, Derrida, Agamben. Hans favoritartister inom rock’n’roll är Rolling Stones, Bob Dylan, The Band, Robbie Robertson, Mick Jagger – artister han samarbetat med i olika projekt. Manliga artister som bejakar sin manlighet, som undviker att alltför mycket ge efter för det kvinnliga som



Victor Mature cirka 1952.

idé och som manifestation. Undantaget är kanske Bob Dylan som nog är en mer komplex person än de övriga nämnda i sammanhanget.

I *The Irishman* är kvinnorna och flickorna reducerade till åskådare och birollsfigurer, nästan utan möjlighet att yttra sig eller agera på egen hand. Undantaget i filmen är Frank Sheerans dotter Peggy, spelad som ung av Lucy Gallina och som vuxen av Anna Paquin. Peggy tar avstånd från sin far när han försöker åstadkomma en försoning med henne. Peggys få ord i filmen, kanske sju, är nästan de enda kvinnorna i filmen får artikulera. I övrigt utgör de ett slags nödvändiga staffagefigurer för att ge männen en känsla av normalitet i det abnormalt liv de valt att leva eller tvingats till av ”yttre omständigheter”.

Scorsese som växte upp i Little Italy på Manhattan – han är född 1942 – är en viktig konstnär därför att han accepterat den ovisshet och ambivalens som finns inbyggd i tillvaron. I sina filmer befinner han sig någonstans mellan fascinationen för de ”onda” karaktärer han skapat, känslan av att det kanske ändå finns någonting gott där, någonting som går att rädda, och den parallella insikten att de kanske är bortom all sådan räddning. Det handlar alltså om ett komplext spel mellan känslor av skuld och idén om en möjlig försoning/förlossning. En sådant djupt ambivalent figur är Harvey Keitels Charlie i *Mean Streets*, den unge småbrottslingen som har en flickvän, Teresa, spelad av en Amy Robinson som kanske uttrycker den kvinnliga positionen i Scorseses filmer allra tydligast. Hon betraktas med misstänksamhet av Charlies farbror, gangstern Giovanni. Teresa är kusin till Johnny Boy, en manisk småtjuv och fifflare som är Charlies bästa vän. Förhållandet mellan Charlie och henne är hemligt. Hon lider av epilepsi och är därför delvis utstött ur familjegemenskapen. Men hon är stark och självständig på ett sätt som man inte kan säga att Charlie är. Man kan notera att Scorsese nog sympatiserar med en sådan hållning, kanske rentav i viss mån identifierar sig med den. Liksom Teresa är han märkt av en sjukdom. Som barn led han svårt av astma vilket fick honom att bli om inte utstött så väldigt ensam i kamratrekset, utan möjlighet att ägna sig åt idrott och andra liknande aktiviteter, en ensamhet han sökte bota genom att gå på bio.

Harvey Keitels Charlie är en mycket Scorsesesk

rollfigur, djupt osäker och med stora svårigheter att motivera valet av ”livsbana”. Innehållet i hans känsloliv får honom att ”virvla runt” som i en ständigt inre storm. Jag kommer att tänka på det som inom soulmusiken från mitten av sjuttio-talet (alltså samtida med filmen), kallas ”a quiet storm”. Smokey Robinson och några andra soulartister sjöng, ofta mycket utdraget, om längtan, romantik, kärlek, men också, potentiellt, om besvikelser. Charlie är hela tiden inne i en sådan inre obalans som tycks öka i takt med att de existentiella insatserna ökar.

Filmvetaren Phil Landon menar att Keitels rollfigur Charlie kombinerar den lokala killens tuffhet med aspirationerna hos ett helgon (att hans flickvän heter Teresa, som Teresa av Avila, är möjligen en indikation i den riktningen). Charlies filosofi, att man betalar för sina synder på gatan och inte i kyrkan, testas till det yttersta eftersom han försöker rädda Johnny Boy undan det som i filmen ändå blir ett ofrånkomligt tragiskt slut på berättelsen.

I några filmer har Scorsese sökt upp något man kunde kalla mer specifikt andliga motivkretsar med aspirationer som kan tänkas ligga utanför gangster- och thriller-genrerna. Det utesluter självfallet inte att också gangster- och thrillerfilmer kan ta upp frågor om etik, lidande, prövningar och liknande. Filmerna handlar om Jesus Kristus, i *The Last Temptation of Christ* (Kristi sista frestelse, 1988), Tenzin Gyatso/Dalai Lama, i *Kundun* (1997) och de tre jesuitprästerna Rodrigues, Garupe och Ferreira i sextonhundratalets Japan, i *Silence* (2016). Exakt vilka de här aspirationerna kan ha varit är svårt att sätta fingret på. Kanske handlar det om en ännu tydligare markering av skuld- och försoningsproblematiken än i gangsterfilmerna. Men den här trion av filmer har inte fått samma entusiastiska mottagande av kritiker som hans gangster- och thrillerepos. De säger ändå någonting om ambivalensen, tveksamheten vad gäller fokus i hans karriär och nog även i hans liv. Scorsese drogs i sin ungdom till prästkallet i den katolska kyrkan men valde konsten, filmen, både fiktions- och dokumentärfilm, men också filmen som en historiskt viktig konstform att vårda och bevara. Hans engagemang som dokumentarist, filmhistoriker och filmkonservator är kanske till sist det som kommer att skilja ut honom från hans samtida kolleger i branschen.



Anna Paquin som Peggy i *The Irishman*.

*Silence* känns som den kanske mest personliga av Scorseses filmer, tillsammans då med *Mean Streets*, i varje fall av dem jag sett. Frågor om tro, etik, moral, det speciella med kristendomen i jämförelse med andra religioner är här i fokus. Filmen, som baserar sig på en roman av Shūsaku Endō från 1966, präglas av en stark ambivalens i sin syn på religion och speciellt kristendom: vad är det den troende tror på, är det en verklighet eller en illusion, varifrån kommer detta och hur kan det upprätthållas, vad driver det, när leder det till fanatism? Här står japanerna under Edo-perioden och Tugokawa-shogunatet på 1600-talet för intoleransen, oviljan mot främmande impulser. Under shogunatet rensades Japan från allt kristet inflytande. På 1660-talet var det kristna inslaget i landet utrotat. De trossystem som tilläts var neokonfucianism, buddhism och shinto, ofta någon kombination av dessa.

I filmen är det de jesuitiska prästerna, men också de fattiga bönderna som attraherats av deras budskap, så kallade kakure krishitan eller dolda kristna, som här framställs som offer för sin tro (man kan notera att romanförfattaren Shūsaku Endō var katolik). Samtidigt kan man se Scorseses film som en meditation över religiös fanatism också i dagens värld. Eftersom Scorsese växt upp i den katolska traditionen är uppenbarligen frågor om former och ritualer, speciellt sakramenten, men också hela sym-

boliken kring det kristna, av central betydelse för honom. Det syns väldigt tydligt i *Silence*.

Parallellt med frågan om tron löper här det andra elementet, frågan om otron eller bristen på tro. Den japanska administrationen i filmen beskrivs som driven av viljan att stämpla både jesuitprästerna och de bönder som tagit till sig prästernas budskap som avfallingar, en tematik som den som någon gång varit i närheten av mer konfessionella former av kristendom kan känna igen sig i. Frapperande i *Silence* är avsaknaden av sexuellt laddade frestelser, även om man kanske kan se en del försiktiga antydningar om homosocial närhet här, ett bekant tema hos Scorsese. Ambivalensen hos jesuitprästerna vad gäller Guds tystnad är också det ett centralt drag i filmen.

Samtidigt kan man notera den noggranna, exakta beskrivningen av det traditionella japanska livsmönstret, inklusive arkitektur och trähantverk, och den japanska naturen. Allt detta tycks vara någonting Scorsese fäster stor vikt vid.

Den senaste av hans dokumentärer, *Rolling Thunder* (2019), som handlar om Bob Dylans turné med samma namn 1975–76, är egentligen ingen renodlad dokumentärfilm. Den är en märklig blandform mellan dokumentär och fiktion med en ramberättelse som ska fungera som en

delvis fikionaliserad memoar. I filmen blir Dylans egna kommentarer – av typ ”jag minns ingenting av turnén” – ett av de intressantaste och mest överraskande inslagen, även om det påhittade i filmen kanske fått mer uppmärksamhet i recensionerna. Inte minst blir *Rolling Thunder* ett intrikat dokument över en hel tidsperiod, sjuttioalet, och dess anda. Blandningen av rock'n'roll, flummighet och den till sist ändå alltid styrande etiska komponenten i Dylans sånger blir egentligen allt annat än nostalgisk. I stället blir filmen ett iskallt mentalt reningsbad vad gäller att förstå förutsättningarna för den amerikanska kapitalism som vi i dag kan se och uppleva så snart vi öppnar datorn eller knäpper på tv:n. Gentemot den sortens manipuleringar fungerar den delvis fikionaliserade berättelsen som en mycket stark motmedicin. Scorsese sammanför ett synnerligen spretigt material, visar upp mångtydiga bilder, får tittaren att försöka analysera och förstå mycket komplicerade skeenden. Gränserna för den kommersiella amerikanska kulturen testas här riktigt ordentligt. Att det över huvud kunde bli något av detta måste nog skrivas på Dylans konto, hans envetenhet och säregna vision. Men Scorseses roll som ett slags lyssnande spegel eller resonanslåda för den Dylanska visionen ska inte underskattas.

Den 27 mars i fjol händer någonting märkligt, något som har beröringspunkter med Scorseses *The Irishman*, som många, också jag, sett som en elegi

över ett Amerika i ett tillstånd av tilltagande socialt och moraliskt förfall, ett liberalismens och demokratiens Amerika som befinner sig i ett allt brantare motlut, som det kan tyckas, i en förtvivlad kamp om nationens framtid. Vid midnatt den här dagen släpper Bob Dylan en ny singel, sjutton minuter lång, med titeln *Murder Most Foul* (en Hamlet-referens) som målar upp en amerikansk historia utgående ifrån den ondska som drabbade landet en mörk dag i november 1963 när president Kennedy lönnmördades.

Det är en berättelse som startar i en makaber, delvis fantastisk beskrivning av skotten i Dallas inklusive ingående skildringar av hur presidentens huvud exploderar men Kennedy trots detta förmår reflektera från sin position bortom döden över det som hände. Sången fortsätter med ett uppbåd av röster, referenser till musik, popikoner och andra som passerar revy som ett slags vittnen till tidens gång och den ökande turbulens det amerikanska samhället och drömmen om Amerika allt sedan dess befunnit sig i. Det som förenar Dylans sång och Scorseses film är blandningen av fascination och avsky inför brottet, detta ”murder most foul”. Dylan tar upp temat med vändningar som: ”*For the last fifty years they've been searchin' for that / Freedom, oh freedom, freedom over me / I hate to tell you, mister, but only dead men are free*”. Till sist vädjar sångaren – i sången egentligen den döde president Kennedy

– till den välkända discjockeyn Wolfman Jack att spela en sång eller flera, något som resulterar i en litania som slutar med raderna: ”*Play darkness and death will come when it comes / Play 'Love Me Or Leave Me' by the great Bud Powell*”. Liksom Scorsese försöker Dylan skapa en punkt där verkligheten kan bli begriplig, där man kan acceptera historiens gång, men utan att ge efter för de nedbrytande krafterna som i ett samhälle som det amerikanska tycks vara så starka, och inte bara där utan mer generellt i världen sådan den ter sig i dag.



Joan Baez och Bob Dylan, *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story* by Martin Scorsese (2019).

Uppenbart är, när man närmar sig Scorseses verk, att den store humanisten inom modern film, Roberto Rossellini, fungerat som hans kanske viktigaste impuls och förebild. När man ser på listan över de tolv filmer han valt ut som sina favoriter i filmtidningen *Sight & Sounds* stora enkät år 2012 kan man lägga märke till att han väljer verk som bejakar den humanistiska, mänskligt sökande aspekten i filmkonsten. Filmerna är Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (År 2001 – ett rymdäventyr, 1968), Federico Fellinis *8½* (1963), Andrzej Wajdas *Popiół i diament* (Aska och diamanter, 1958), Orson Welles *Citizen Kane* (En sensation, 1941), Luchino Viscontis *Il gattopardo* (Leoparden, 1963), Roberto Rossellinis *Paisà* (Befriande eld, 1946), Michael Powell och Emeric Pressburgers *The Red Shoes* (De röda skorna, 1948), Jean Renoirs *The River* (Floden, 1951), Francesco Rosis *Salvatore Giuliano* (Salvatore Giuliano – banditen, 1962), John Fords *The Searchers* (Förföljaren, 1956), Kenji Mizoguchis *Ugetsu Monogatari* (Sagor om en blek mystisk måne efter regnet, 1953) och Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960).

*Paisà* tror jag är en nyckel till Scorseses syn på filmens betydelse i den mänskliga existensen. Kraften i den här neorealistiska, episodiska krigsfilmen, som man kanske kan kalla den, kommer sig av dess närhet till frågor om livet och döden, existensen i de former det/den uppenbarar sig i krigets närhet, även kärleken, både amorös och andlig, samt dess tvilling eller dubbelgångare, den metafysiska oron för förtappelse. Filmen är uppbyggd som en serie (sex) episoder som utgår från den amerikanska offensiven under andra världskriget som driver bort nazisterna från Italien, med ett inledande avsnitt som utspelar sig på Sicilien och ett avslutande från Po-dalen i norra Italien. Det slumpmässiga vad gäller frågan om död eller överlevnad understryks starkt i filmen som visuellt är gjord i en neo-realistisk, nästan dokumentär stil, där filmkameran ser ut att registrera ett ”verkligt” skeende. Även om filmen har ett manus med flera olika manusförfattare, bland andra Klaus Mann och Federico Fellini, kommer filmens delvis improviserade replikväxlingar och blandningen av amatör- och proffsskådespelare att skapa ett slags *cinéma vérité*-effekt hos tittaren.

Speciellt den femte episoden, skriven av Fellini, som utspelar sig i ett nyss befriat kloster har ett tema som liknar det i Scorseses *Silence*. En av de tre amerikanska soldatpastorerna som i filmen tillfälligt vistas i klostret är så att säga av rätt tillhörighet, religiöst sett. Han är katolik medan de två övriga är av ”orätt” konfession. Den ena är protestant och den andra jude, vilket väcker en djup oro bland munkarna. De övriga episoderna i filmen pekar på krigets grymheter och absurditeter på olika plan där ”oskyldiga” människor får sätta livet till (frågan blir förstås också vem som egentligen är oskyldig och vem skyldig, en fråga som alltid noggrant måste undersökas från fall till fall). Spänningen i filmen har inte mycket med en sedvanlig krigsfilmsspänning att göra. Det handlar om en annan, mer underliggande existentiell spänning. I slutet av episoden upptäcker den katolske soldaten vid kvällsvarden att munkarna inte har någon mat på sina tallrikar. De har beslutat att fasta i hopp om att himlen ska se till att de två övriga soldaterna konverterar till den katolska tron.

Jag tror att den öppenhet för det komplexa, det mångtydiga i det mänskliga som *Paisà* så underbart väl uttrycker, är något Scorsese arbetar med i film efter film, kanske utan att någonsin riktigt nå ända fram till den grad av suverän behandling av ämnet som Rossellini visar i *Paisà*, och även i de två andra delarna i sin trilogi, *Roma, città aperta* (Öppen stad, 1945) och *Germania, anno zero* (Tyskland anno noll, 1948).

När jag tänker på Scorsese är det framför allt hans ”varggrin” eller sneda leende jag alltid drar mig till minnes. Det är ett ansiktsuttryck som är lika ambivalent, svävande mellan grinet och skrattet, flabbbandet och det reserverade, tillbakahållna skrattet, som någonsin hans filmer är det. Det är ett leende som jag uppfattar som besläktat med Mona Lisas, dunkelt, svårtytt, komplext. Kanske ligger storheten hos honom, om man vågar använda ett ord av det slaget, i just den svårgripbara ambivalens som hans leende, skratt och filmer indikerar.

SVEN-ERIK KLINKMANN