

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Lars Gustaf Andersson
2013-01-18

Johan Nilsson
FIVK01

Luis Buñuel

- Drömmar om frihet

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Inledning.....	3
1.1 Syfte.....	3
1.2 Frågeställning	3
1.3 Metod.....	4
1.4 Teoretiska utgångspunkter och tidigare forskning.....	4
2. Om Buñuel och surrealismen.....	5
2.1 Luis Buñuel: de tidiga åren.....	5
2.2 Surrealismen tar form.....	7
2.3 Surrealismens mål.....	8
2.4 Buñuels surrealism.....	9
3. Analys av Buñuels drömvärld.....	11
3.1 Handlingsreferat: <i>L'Age d'or</i>	11
3.2 Drömvärlden i <i>L'Age d'or</i>	12
3.3 Handlingsreferat: <i>Los Olvidados</i>	14
3.4 Drömvärlden i <i>Los Olvidados</i>	14
3.5 Handlingsreferat: <i>Belle de jour</i>	16
3.6 Drömvärlden i <i>Belle de jour</i>	17
3.7 Handlingsreferat: <i>Tristana</i>	19
3.8 Drömvärlden i <i>Tristana</i>	19
3.9 Handlingsreferat: <i>Cet obscur objet du désir</i>	21
3.10 Drömvärlden i <i>Cet obscur objet du désir</i>	22
4. Några teman i Buñuels filmer.....	23
4.1 Sex och begär.....	23
4.2 Politik och ett liv i exil.....	25
4.3 Religionens roll.....	27
5. Avslutande diskussion.....	28
6. Källförteckning.....	32
7. Bilaga.....	37

1. Inledning

Denna uppsats kommer att behandla den spanske filmregissören Luis Buñuel, som främst förknippas med sina surrealistiska filmer. Mitt första möte med Buñuel skedde när jag såg *Un chien andalou* (*Den andalusiska hunden*, Luis Buñuel, 1929) och blev helt betagen av dess drömska och irrationella värld, inte minst var jag imponerad av dess vitalitet trots att den gjordes strax innan ljudfilmens intåg. Detta fick mig intresserad av hur man genom det undermedvetna och drömmen kan utforska filmens potential.

Buñuels senare filmer fångade särskilt mitt intresse, men jag kände även att en del saker låg och pyrde. Som att det var bakomliggande händelser jag inte riktigt uppfattade. Buñuels biografi *My Last Sigh*¹ gjorde att jag förstod en del av dessa orsaker. Samtidigt var det en komplex - ibland skrämmande, men samtidigt intressant man som framställdes. En man som man aldrig fick något riktigt grepp om.

Därför kommer fokus ligga på Buñuel karriär, surrealismen, och på att utforska den drömvärld som var så viktig för honom. Jag vill även påvisa de samband som finns mellan Buñuels uppväxt och hans verk, samt hans relation till surrealismen och hur detta influerat och påverkat hans filmskapande. Alla dessa aspekter har en del i att han blivit viktig för filmhistorien, men även att han blivit en viktig del av en ny riktning inom den moderna konsten.

1.1. Syfte

Syftet med uppsatsen är att analysera den drömlika känsla som ofta går att finna i Buñuels filmer. Mitt mål är att få fram hur detta utvecklats från hans tidiga filmer till de senare. Jag vill utöver det behandla surrealismens födelse - dess tankar om människan och det undermedvetna, samt vilka likheter det finns mellan surrealismen och filmen, och hur dessa tar sig uttryck. Jag vill vidare få en bild av Luis Buñuel som person, hur hans moral, åsikter och personlighet formats av viktiga händelser i hans liv, som han sedan använt i sina filmer.

1.2. Frågeställning

Jag vill med denna uppsats ta reda på hur Buñuels uppväxt påverkat hans filmskapande, hur olika teman växt fram genom livet. Jag vill ta reda på hur Buñuel kom i kontakt med surrealismen och hur hans egen syn på surrealismen såg ut. Även hur surrealismen förhåller

¹ Luis Buñuel, *My Last Sigh*, University of Minnesota Press 2003

sig till filmens värld. Buñuels drömvärld kommer jag utforska och ta reda på vilka aspekter som låg till grund för att skapa denna värld, samt vilka hjälpmedel han använde sig av. Slutligen vill jag få reda på vilka teman som varit viktigast i de filmer jag studerat.

1.3. Metod

Jag har försökt få en nyanserad bild av de olika ämnen som uppsatsen kommer behandla. Därför har jag valt böcker som inte endast behandlar filmens värld utan även konstböcker, biografier och manifest för att få en djupare förståelse om ämnet. En del av dessa böcker har inte använts inom ramen för uppsatsen, men har ändå varit bra som grundläggande kunskaper.

Till analyserna har jag använt mig av tidigare studier av Buñuels filmer för att göra en intertextuell tolkning, och med hjälp av formalistiska verktyg, studera dessa filmer. När jag gick igenom den litteratur som finns om surrealismen och Buñuel har jag främst gått på ett samlat omdöme av både kritiker och konsumenter.

Jag har valt 5 filmer som jag tycker är värda att studera, dels för deras drömvärld, men även för deras teman. Samtidigt som filmer som *Un chien andalou* och *Viridiana* (*Viridiana*, Luis Buñuel, 1961) är bland Buñuels mest kända verk, är det samtidigt mycket skrivet om dessa. En film som *Tristana* (*Tristana*, Luis Buñuel, 1970) kommer lätt i skymundan, trots att den är intressant i dess drömstruktur, liksom *Los Olvidados* (*Gatans desperados*, Luis Buñuel, 1950) och *Belle de jour* (*Belle de jour - dagfjärilen*, Luis Buñuel, 1967).

Buñuels första ljudfilm *L'Age d'or* (*Guldåldern*, Luis Buñuel, 1930) till hans sista film *Cet obscur objet du désir* (*Begärets dunkla mål*, Luis Buñuel, 1977) tycker jag utgör en bra ram för att studera hans karriär. Det ger även en bra överblick över drömvärldens utveckling.

1.4. Teoretiska utgångspunkter och tidigare forskning

Denna uppsats har främst använt sig av ett auteurteoretiskt synsätt som ligger till grund för uppsatsens utformning. Genom den teorin vill jag få med ett kulturteoretiskt perspektiv där auteurteorin ligger som utgångspunkt för att kunna undersöka hur filmkonsten korresponderar med andra konstarter. Jag vill även se hur en vetenskaplig teori som psykoanalysen använts inom Buñuels filmvärld.

De böcker jag främst använt mig av för att studera Buñuels liv har varit hans självbiografi *My Last Sigh* och hans egna texter *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis*

Buñuel.² Den förstnämnda ger en övergripande bild av hans liv, den andra ger en inblick i hans filmskapande och litterära ambitioner. De två böcker som till störst del har behandlat surrealismen har varit Yvonne Duplessis *Le surréalisme*³ och Michael Richardsons *Surrealism and Cinema*.⁴ *Le surréalisme* behandlar surrealismen som rörelse, dess uppkomst och går även in på djupet. *Surrealism and Cinema* är samlade texter om flera regissörers alster som behandlar surrealismens roll inom filmkonsten.

När jag studerat Buñuels filmer har Gwynne Edwards *The Discreet Art of Luis Buñuel*⁵ och Christian Braad Thomsens *Oskuldens Terrorist: Luis Buñuel*⁶ varit mina främsta redskap. *The Discreet Art of Luis Buñuel* har gjort närläsningar av hans filmer med hjälp av formalistiska verktyg. *Oskuldens Terrorist: Luis Buñuel* har i grunden en auteurteoretisk utgångspunkt som diskuterar psykoanalysens påverkan på Buñuels filmer. Detta har kombinerats med Peter William Evans och Isabel Santaolallas *Luis Buñuel: New Readings*⁷, som består av samlade texter som diskuterar transnationalism, religion, politik och psykoanalysen.

2. Om Buñuel och surrealismen

2.1. Luis Buñuel: de tidiga åren

Filmdukens vita ögonlock skulle, om det återspeglade det ljus, som är dess eget, kunna få universum att rämna. Men för ögonblicket kan vi lugnt sova vidare, ty filmens ljus är omsorgsfullt anpassat och tämjat. Ingen av de traditionella konstarna kan uppvisa en så stor skillnad mellan möjligheter och resultat som filmkonsten.⁸

Luis Buñuel, 1953

Luis Buñuel föddes år 1900 i Spanien - närmare bestämt i den lilla staden Calanda i regionen Aragonien. Han var det äldsta barnet i en stor syskonskara på sju personer. Calanda var mycket fattigt och på många sätt ett samhälle som levde i det förgångna, där det moderna samhället kändes långt borta. Det var ett osofistikerat ställe att växa upp på, men Buñuel hade den förmånen att hans far hade gjort sig en förmögenhet i Sydamerika och hade sedermera

² Luis Buñuel, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, University of California Press 2002

³ Yvonne Duplessis, *Surrealismen*, Alhambra 1994

⁴ Michael Richardson, *Surrealism and Cinema*, Berg Publishers 2006

⁵ Gwynne Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, Marion Boyars Publishers Ltd 2009

⁶ Christian Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, 1993

⁷ Peter William Evans & Isabel Santaolalla, *Luis Buñuel: New Readings*, British Film Institute 2004

⁸ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 15

återvänt till Calanda och gift sig med Buñuels mor som var mycket yngre än honom. De levde ett gott liv, ett liv i borgarklassens diskreta charm. När Buñuel var sex år gammal skickades han till en jesuitskola i Zaragoza där han skulle tillbringa de närmsta nio åren av sitt liv. Han var en hårt arbetande elev som tog studierna seriöst och fick goda betyg. Buñuel beskrev barndomen som att den präglades av en nästan medeltida atmosfär med uppväxten i Calanda och det modernare livet i Zaragoza.⁹

De två saker som präglade Buñuel mest, och som han brottades med hela livet fick sin grogrund under denna tid. Dessa teman, den djupsinniga erotikerna i kombination med en stark tro och en fascination – nästan en besatthet av döden kom att prägla Buñuel under hela hans framtida karriär som filmskapare. Enligt Buñuel är dessa teman något som återfanns hos de flesta spanjorer i hans ålder, och som är av en ”våldigt spansk karaktär”, som finns djupt impregnerat i den spanska folksjälens.¹⁰ Enligt Buñuel kunde dessa teman återspeglas i det spanska inbördeskriget många år senare (1936-1939).¹¹

Buñuel åkte som sjuttonåring till Madrid för att studera vid det prestigefulla Residencia de Estudiantes som var ett kulturellt center med ett internationellt rykte. Efter påtryckningar från sin far började Buñuel, tre år senare bedriva naturvetenskapliga studier med fokus på insekter och deras anatomi. Han märkte dock efter ett par år att han egentligen ville lära sig mer om deras liv och leverne och började tröttna på att studera anatomin. Hans konstälskande vänner influerade honom och berömde hans litterära och artistiska begåvning – vilket ledde till att han beslöt sig för att lämna det naturvetenskapliga området och istället börja på konstfakulteten vid Madrids universitet 1924.¹²

Vid Residencia träffade han många likasinnade. Två av dessa var Federico García Lorca som kom till att bli en av Spaniens mest berömda poeter och pjäsförfattare, samt Salvador Dalí som kom till att bli en av sin tids stora konstnärer och en viktig person för Buñuels stundande karriär som filmregissör. Vänskapen med Lorca gjorde att Buñuel blev allt mer intresserad av teater. De skiftades sinsemellan att regissera, designa dekoren och skådespela.¹³

Efter första världskrigets slut började Madrid och Barcelona känna av nya och viktiga kulturella strömningar. Den rådande europeiska avant-garde scenen hade vid den här tiden börjat få sitt fäste även i Madrid, där man försökte experimentera inom nya konstformer och försöka bryta mot allt som hade med tradition och konventioner att göra. Buñuel började

⁹ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 11

¹⁰ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 12

¹¹ Ibid, s. 12

¹² Robert Short, *Age of Gold: Surrealist Cinema*, Solar Books 2008, s. 52

¹³ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 14 f

intressera sig för denna nya rörelse och läste litteratur som bar spår av den kommande surrealismen. Buñuel började även ta till sig Freud och hans *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* som hade fått ett starkt fäste inom hans bekantskapskrets. Några år senare skulle Buñuel lista Freud som en av århundradets stora män, de andra två var Lenin och Einstein.¹⁴

Buñuels framtid tycktes högst osäker efter att han avslutat studierna 1924. Hans far hade dött ett år tidigare och hade säkerligen uppmanat honom att välja ett respektabelt yrke. Med sin moders tillåtelse for Buñuel till Paris där han hade tänkt leva och arbeta. I Paris såg han Fritz Langs *Der müde Tod* (*Den obesegrade döden*, Fritz Lang, 1921) som gjorde ett starkt intryck på honom och som fick honom att förstå filmens enorma uttrycksmöjligheter. En kort tid efteråt blev han introducerad för Jean Epstein, som då var en av Frankrikes mest kända regissörer. Buñuel arbetade som assistent till Epstein på två filmer *Mauprat* (*Mauprat*, Jean Epstein, 1926) och Poe-filmatiseringen *La chute de la maison Usher* (*Huset Ushers fall*, Jean Epstein, 1928). Man skulle kunna tro att detta var en god skolning men Buñuel själv tyckte inte han lärde sig särskilt mycket av tiden med Epstein. Möjligtvis lärde han sig hur han inte skulle göra film om han fick chansen. En kort tid efter sitt arbete hos Epstein började Buñuel och Dalí jobba med idéer till *Un chien andalou*.¹⁵ Den gjordes väldigt snabbt och fick sin premiär i april 1929 i Paris.¹⁶

Un chien andalou blev en otrolig triumf och blev ett stort samtalsämne bland Paris intellektuella och de många filmentusiasterna. Buñuel tycktes ha lyckats frambringa, redan i sin första film, surrealismens språk, genom den upprörande följd av bilder som skildrade det undermedvetna. Det är värt att notera att André Breton, som skapat surrealistgruppen i Paris 1924 med sin publikation av *Manifeste du surréalisme*, inte hade hört talas om Buñuel, han hade även tänkt utlysa en demonstration mot filmen. När han väl såg *Un chien andalou* deklarerade han tydligt att det var en surrealistfilm. Samma år gick Buñuel med i Bretons surrealistgrupp. Surrealisterna hade fått sitt mästerverk av två personer som kom att definiera deras rörelse för all framtid. Dalí skulle bli en av sin generations stora konstnärer, Buñuel skulle fortsätta sin ständiga kamp mot de orättvisor han sett sedan barnsben.

2.2. Surrealismen tar form

Surrealismen var en riktning inom modern konst som föddes 1924 ur dadaismens aska. Det kan sägas vara en naturlig fortsättning av dadaismen där flera gick med i surrealistgruppen.

¹⁴ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 14 f

¹⁵ Short, *Age of Gold: Surrealist Cinema*, s. 62

¹⁶ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 17 f

Surrealistgruppen blev officiell med publiceringen av André Bretons surrealistmanifest. Breton var surrealismens grundare och ledare till sin död 1966, och en ständig övervakare för att behålla dess renhet. Dadaismen och surrealismen var båda en reaktion på en revolt som artister i flera länder kände sig manade till för att uttrycka sitt missnöje över det västerländska samhällets tillstånd. Dadaismen föddes 1916 under första världskriget och tog med sig sin avsky över den mänskliga civilisationen till konsten. Dadaismen kan ibland godtyckligt beskyllas för att vara anti-konst. Tvärtom så ville dadaisterna använda konsten som ett uttryck för människans humana och sanna värderingar som skulle förbättra samhället.¹⁷

De sökte efter den fundamentala konsten som skulle rädda människan från de grymheter som pågick i västvärlden. Både dadaisterna och sedermera surrealisterna skulle motsäga sig logiken och rationalismen som de tyckte genomsyrade samhället. Dadaismen var dock i mångt och mycket en ren provokation och ägnade sig inte åt någon form av analys av sina verk. Surrealismen ansågs vara mer substantiell än dadaismen och mer intressant i och med den nya vetenskapliga psykologin. Breton skrev om jakten på sanning, som inte rättade sig efter de traditionella värderingarna. Surrealismen stod nu för dörren.¹⁸

2.3. Surrealismens mål

Surrealisternas mål var att befria människan. Att väcka människan från sin dvala, att vända intelligensen ryggen och låta svallvågorna från individens inre krafter generera ett bredare perspektiv. Det första steget var att återvinna dessa försummade krafter, enligt André Breton var det för den skull som surrealismen, ur en filosofisk synvinkel byggde på en tro på vissa associationsformers högre verklighet - på den allsmäktiga drömmen och på tankens osjälviska böjar. Genom automatismen, där man ska frångå förnuftet, har vi människor möjlighet att gå in i oss själva och nå de bortträngda begären och de intuitiva sinnesuttrycken. När det gäller den surrealistiska konsten uttrycker den dessa djupa psykologiska flöden, men trots att den avspeglar en öververklighet med roten i vårt undermedvetna som vi ofta inte förstår, värderas den helt och hållet ur en estetisk synvinkel.¹⁹

André Breton påpekade att poeten, efter att ha låtit sig svepas med av sin fantasi, åter igen måste bli sig själv för att ta del av de upptäckter han gjort under djupdykningarna i sin fantasi. Surrealisterna tog snabbt till sig psykoanalysen, och i flera av André Bretons böcker menade han på att händelser som tillskrivits slumpen eller oturen i själva verket är resultatet av

¹⁷ Simon Wilson, *Surrealist Painting*, Phaidon Press Limited 2001, s. 5

¹⁸ Ibid, s. 5

¹⁹ Duplessis, *Surrealismen*, s. 3

instinkter som hämmats av de sociala konventionerna. I sådant fall närmar sig det medvetna det omedvetna och det skapas ett samband där emellan.²⁰

Psykoanalysen gjorde det möjligt för surrealisterna att tolka sina upplevelser ur en aspekt, men de ville gå längre än så. Det räckte inte för surrealisterna att visa människan att vi bär på en inre rikedom, människan måste även ges möjlighet att förverkliga den. Därför måste det här andliga i varje människa ersättas av en social omvälvning. Därmed kom psykoanalysen till att kompletteras av marxismen - vilket hade till syfte att upphäva hindren för individens fria utveckling. Individerna skulle inte längre behöva splittras i två fientliga halvor, utan skulle tillåtas att handla i enlighet med sina djupaste instinkter. Denna förening av teori och praktik gjorde att öververkligheten kom till att berikas ytterligare. Surrealisterna ville förändra den mänskliga existensen, de ville inte att människan skulle fly från verkligheten utan att de själva skulle vara med och påverka - människan skulle forma den efter sina önskemål. Begreppet öververklighet hade ett centralt tema; förverkligandet av människan i sin helhet i jakt på ett sant förverkligande.²¹

2.4. Buñuels surrealism

För många, inkluderat de flesta surrealisterna som skrivit om film, är Luis Buñuel surrealismens stora filmskapare. André Breton hyllade Buñuels kontinuitet när det gällde de surrealistiska teman som återfinns i hans filmer. Trots att Buñuel lämnade surrealistgruppen redan 1932, höll han fast vid sin starka tro på surrealismen. Den mexikanske författaren Octavio Paz skriver följande:

Buñuel shows us that a man with his hands tied can, by simply shutting his eyes, make the world jump. Those films are something more than a fierce attack on so-called reality; they are the revelation of another reality which contemporary civilization has humiliated.²²

Det finns dock en del kritiker som har varit skeptiska till om alla Buñuels filmer bör räknas som surrealistiska verk, eller om det bara är hans två eller tre första. Om så är fallet ställer de sig frågan om vilken relation hans tidiga filmer har till hans senare. Men trots några kritikers anmärkningar kan man urskilja en tematisk kontinuitet genom Buñuels filmer som tycks vara

²⁰ Duplessis, *Surrealismen*, s. 3 f

²¹ Duplessis, *Surrealismen*, s. 4

²² Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 27

i harmoni med hans surrealistiska världsbild. Filmkritikern Robert Benayouns åsikt är att Buñuel var unik därför att varje film gick bortom den föregående, i det avseende att varje ny film - utan att demonstrera någon utveckling, gjorde de centrala teman i hans filmer djupare och skarpare än föregående film. De flesta kritiker skulle förmodligen dela denna åsikt.²³ Frågan är då om denna utveckling av hans filmer är något som skett ur surrealismen, eller om surrealismen endast var en del av detta, som gav föda åt Buñuels artistiska utveckling?²⁴

Hur hängiven Luis Buñuel egentligen var till surrealismen har ifrågasatts. Paul Hammond argumenterar i kapitlet *Lost and Found: Buñuel, L'Age d'or and Surrealism* att man bör vara försiktig och inte överskatta Buñuels förpliktelse till surrealismen.²⁵ Han menar att det finns en viss cynism i Buñuels attityd och antyder att hans utträde ur surrealistgruppen 1932 var av större betydelse än det ansetts vara. Frågan om författarskap är intressant i Buñuels fall, för mer än de flesta andra stora regissörer så använde sig Buñuel frekvent av medhjälpare för att uppnå sin vision. Man vet att *Un chien andalou* var ett samarbete med Dalí, men även att Buñuel var influerad av Dalí när han spelade in *L'Age d'or*, även om denne inte var direkt involverad under inspelningen av filmen. Paul Hammond hävdar att *L'Age d'or* rentav var en kollaboration där flera i surrealistgruppen fick göra sin röst hörd och Buñuel endast var en av dessa röster. Luis Buñuel har själv sagt följande om arbetet med *L'Age d'or*: "My ideas are clearly visible. Not mine, the ideas of the Surrealist Group are clearly visible".²⁶

Surrealisterna, inte minst Luis Buñuel själv hade stora förhoppningar om filmens förmåga att skildra drömmens enorma kraft: "The cinema seems to have been invented to express the life of the subconscious whose roots penetrate so deeply into poetry. The film seems to be involuntary imitation of the dream". Det viktigaste för Buñuel var att vara sann mot sina tidiga instinkter och ge fri väg för fantasin och det oväntade. Han var en stor vän av gamla komedier under de tidiga stumfilmsåren i Hollywood, som han tyckte hade en renhet i berättartekniken som han uppskattade.²⁷

Buñuel tog även inspiration av ett mer litterärt, filosofiskt och konstnärligt arv som inkluderar de spanska pikareska författarna, men kanske främst har Goya, Sade och Sacher-Masoch påverkat Buñuel i hans psykologiska dramafilmer där han utforskar det mänskliga begäret. Sadomasochism och fetischism återfinns ofta i Buñuels filmer. Oftast skildras det med en väldigt mörk humor. De vackra kvinnorna i hans filmer blir föremål för det manliga

²³ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 27

²⁴ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 27

²⁵ Hammond, "Lost and Found: Buñuel, L'Age d'or and Surrealism", i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 22

²⁶ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 29

²⁷ Short, *Age of Gold: Surrealist Cinema*, s. 12

begäret, som brottas med dessa karaktärers skönhet och okända identiteter. Dessa ämnen är fortfarande kontroversiella, kanske är det därför hans filmer fortsätter att leva vidare och har en vasshet som gör publiken illa till mods än idag.²⁸

Bunuel sade på sin ålders höst att surrealismen fick honom att förstå att frihet och rättvisa ej var något som existerade, men samtidigt var det något som givit honom en moralisk grund. En moral där den mänskliga solidariteten var det allra viktigaste. Denna moral illustrerades på ett speciellt sätt, då han ansåg att hans liv var destruktivt av naturen, precis som samhället i sig. Detta visar sig i hans filmer där ett ämne som legat honom nära hjärtat varit människans kamp mot samhället som ständigt försöker bryta ner henne.²⁹

Med tiden har bilden av Buñuel mjuknat. Det fanns en tid då hans filmer gjorde biobesökare galna och politiker så arga att de censurerade hans verk, och ville få honom utkastad ur landet. I grunden var han ute efter detta, att provocera, att chockera, att förstöra ett samhälle han ansåg vara korrupt och idiotiskt - att förlöjliga en religion som förtryckt miljontals av människor. Hans ledord var: "The search for Truth is wonderful. Beware of the person who then claims to have found that Truth".³⁰

3. Analys av Buñuels drömvärld

3.1. Handlingsreferat: *L'Age d'or*

L'Age d'or gjordes 1930 i Frankrike och var en av landets första ljudfilmer. Återigen skulle Buñuel och Dalí samarbeta efter framgången med *Un chien andalou*, men ett bråk blossade upp, så Dalí var inte alls involverad under projektets gång, men fick likväl stå kvar som en av manusförfattarna till filmen.

L'Age d'or börjar som en studie av skorpioner med dokumentära bilder. Sedan får vi se en tiggare som får syn på en grupp ärkebiskopar stående på en klipphylla. Tiggaren skyndar sig tillbaka för att påkalla sina vänners uppmärksamhet. En tid senare kommer mallorcanerna till ön – en grupp högt uppsatta ämbetsmän med sina tjänare, som kommer för att resa ett monument över de nu döda ärkebiskoparna.

Ceremonin blir störd av skriket från ett älskande par. Paret blir sedan bortförda från platsen av polisen. Mannen (Gaston Modot) i det älskande paret får man sedan reda på är en minister inom regeringen. Efter detta introduceras Kvinnan (Lya Lys), som är dotter till en adelsman.

²⁸ William Evans & Santaolalla, "Introduction: Luis Buñuel – Twenty Years After", i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 4

²⁹ Buñuel, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, s. 260 f

³⁰ Buñuel, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, s. 265

Hon är försjunken i en erotisk fantasivärld, djupt längtandes efter sin älskare. Mannen som blivit arresterad visar till slut upp sina diplomatspapper och blir frisläppt.

Kvinnans föräldrar, det rika adelsparet, anordnar sedan en stor fest i deras luxuösa villa. Där sker flera underliga händelser utan att någon lägger någon större vikt vid det. Kvinnan och mannen får sedan äntligen tillfälle att utföra sina fetischistiska begär för en stund. Regeringsmannen får sedan ett samtal där han får reda på att hans handlingar har resulterat i tusentals kvinnor, barn och äldre människors död som han svurit att försvara. Han drabbas av ett raserianfall, tar sönder kuddar och kastar ut flera föremål och även en ärkebiskop från fönstret.

Den sista sekvensen börjar med flera längre mellantexter som blir allt mer uppiggande, de berättar om Duc de Blangis och hans följeslagare som ska framträda efter 120 dagar av lössläpplighet i ett isolerat slott.³¹ När Duc de Blangis stiger ur slottet är han misstänkt lik Jesus Kristus. Duc de Blangis går sedan tillbaka in i slottet bärandes på en kvinna som föll ihop när de lämnade slottet, och stänger sedan dörren. Det blir en stunds tystnad sedan hörs ett gällt skrik. Duc de Blangis går sedan ut från slottet med tårar i ögonen, hans skägg är nu borta. I den sista bilden syns ett lutande träkors och på korset hänger vad som kan tolkas vara Kristus skägg eller den långhåriga kvinnans skalp.

3.2. Drömvärlden i *L'Age d'or*

L'Age d'or är i mångt och mycket en fortsättning på Buñuels utveckling av begärets struktur som han påbörjade i *Un chien andalou*. Men det är i en annan bearbetning och inriktning än tidigare nämnda. Där *Un chien andalou* ifrågasätter genom ett erotiskt begär av det omedvetna och individens illusion om sig själv, så ställer *L'Age d'or* frågor om samhället och den mänskliga kroppen. *L'Age d'or* utgår inte från psykoanalysen som *Un chien andalou* gör, utan det är en antropologisk studie som baseras på studier om myter, ceremonier och social organisation. *L'Age d'or* kan man säga vill skildra drömmen och myten som används för att förutse det strukturalistiska tillvägagångssättet när det gäller dessa fenomen.³²

Ur ett tekniskt perspektiv är *L'Age d'or* en vidareutveckling av *Un chien andalou*, och i en del aspekter är deras mål och metoder väldigt lika. *L'Age d'or* är angelägen om att visa upp känslorna som uppenbarar sig för de två karaktärerna. Därför är närbilderna på karaktärerna av väldigt stor vikt för filmens språk. Tankar och känslor uppenbarar sig ibland i sekvenser av

³¹ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 27

³² Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, University of California Press 1992, s. 109

visuella bilder; de inre bilderna i deras sinne visar sig för oss åskådare exteriört.³³

Ett exempel på dessa exteriöra bilder är när mannen fantiserar om kvinnan som sitter på toaletten som är i oklanderligt vitt porslin och sedan följande bild på brinnande toapapper och kokande lava som speglar mannens starka känslor och förvirrade fantasi. I en annan sekvens förändrar älskarnas syn filmens verklighet. Mannen ser kvinnan överallt – på reklamaffischer, väggar och fotografier. Kvinnan ser honom reflekterad i sin spegel, tid och plats blir då erövrad av deras spirituella enighet. Ljudbilden förstärker detta med att båda hör en skällande hund, liksom att det hörs ett vindljud från spegeln som kontrasteras till kvinnans hår som rör sig. Kroppsspråket har en stor del i filmens mål att skapa ett erotiskt begär genom fysiska symboler. Allt detta har en del i att skapa en passionerad känsla.³⁴

L'Age d'or har som Buñuels alla filmer ett begär av att chockera. Detta sker genom enkla, orimliga juxtapositioner och snabba omväxlande bilder. Episoderna skaver mot varandra och kolliderar våldsamt vilket bildar ett obehag för åskådaren. Denna obehagskänsla får sitt elixir av den ständiga ovissheten som finns i filmen genom karaktärernas ologiska handlingar. Exempelvis när mannen bryter sig loss för att sparka en hund, eller när skogsvaktaren skjuter sin son. Sekvenser av romantisk musik av Wagner, Beethoven och Mendelsson spelar även den en roll i att ibland ackompanjera och understryka en viss sekvens, ibland för att skapa en oenighet mellan det man ser och det man hör. Kontrasten mellan bild-ljud diskuterades redan 1928 av Eisenstein, Pudovkin och Alexandrov i deras manifest om film³⁵. Om Buñuel läst det är oklart, men instinkten fanns där redan att ta denna teori och föra över till praktik redan i sin första ljudfilm.³⁶

Allt detta som nämnts kan tolkas som att det är översofistikerat eller har en hög konstnärlig vilja, men det finns en strukturerande princip trots bildrikedomen. Det syns i filmens kameraarbete som är opretentiöst, enkelt och direkt.³⁷ Det finns inga ovanliga vinklar och det är ibland bilder som är oskarpa och lite skakiga. Detta ger en dokumentärkänsla till filmen. Buñuel vill med detta grepp ge oss en bild av det samhälle vi lever i. Ett samhälle där han låter kärleksparet leva i den verklighet som de omges av. Det bildar en kontrast där kärleken möter den cyniska världen, och där verkligheten tränger sig in i människors liv. Buñuel vill påminna oss om den ofrånkomliga och tröstlösa sanningen.³⁸

³³ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 83

³⁴ *Ibid*, s. 83

³⁵ Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, s. 141

³⁶ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 84

³⁷ Buñuel, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, s. 125

³⁸ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 85

3.3. Handlingsreferat: *Los Olvidados*

Los Olvidados var Buñuels första riktigt framgångsrika film han gjorde efter sin flytt till Mexiko. Regissörspriset i Cannes året efter visade på att han var tillbaka i de finare salongerna.³⁹

Los Olvidados handlar om en grupp fattiga barn och deras missöden i ett slumområde i Mexico City. Jaibo (Roberto Cobo) rymmer från ett ungdomsfängelse och återförenas med det gatugäng han leder. Bland det första de gör är att råna en blind gatumusikant.

Med hjälp av sin vän Pedro (Estela Inda) söker Jaibo upp Julián, ynglingen som enligt rykten var den som försatte Jaibo i fängelset. Jaibo konfronterar Julián som förnekar att det var han som rapporterade till polisen och namngav Jaibo. Julián vägrar slåss mot Jaibo för att han har brutit armen och har den i en mitella. Vad han inte vet är att Jaibo gömt en sten i mitellan som han slår Julián i huvudet med när han går iväg. Jaibo slår sedan honom till döds och tar hans pengar. Pedro bevittnar händelsen och Jaibo varnar honom att inte rapportera mordet. Jaibo delar sedan pengarna med Pedro som nu blivit en medbrottsling.

Pedro söker ständig kärlek hos sin mor som avvisar honom. Han tar jobb som lärling hos en smed för att vinna sin moders tillit. En dag kommer Jaibo över för att tala med honom om deras lilla hemlighet, utan Pedros vetskap stjälar han en dyr kniv från smedens bord. Pedro blir beskyldd för brottet och skickas till ett rehabiliteringsprogram för ungdomar - där uppför han sig till en början illa, men får en god relation till rektorn med tiden.

När Pedro en dag skickas att göra ett ärende för rektorn, blir han bestulen på pengarna av Jaibo, vilket leder till slagsmål och att Pedro skriker ut att Jaibo mördade Julián. Jaibo flyr, men den blinde mannen har hört anklagandet och säger till polisen. Än en gång så söker Pedro upp Jaibo som då mördar honom. När han sedan flyr stöter han på polisen som dödar honom när han försöker fly. Meche, en ung flicka som bor i byn och hennes morfar hittar Pedros kropp. De vill inte ha med polisen att göra så de kastar Pedros lik utför ett stup vid en soptipp. På väg hem passerar de Pedros mor som letar efter sin olydige son. Hon är nu väldigt orolig - trots att hon innan inte brytt sig nämnvärt om honom.

3.4. Drömvärlden i *Los Olvidados*

Los Olvidados har till skillnad från *L'Age d'or* en enkel ramhistoria, vilket alla Buñuels mexikanska filmer använder sig av. Den rör sig enkelt och snabbt - inspirerad av hans tid i Hollywood, med en traditionell början och slut. Den har även en stark koppling till två stora

³⁹ Hart, "Buñuel's Box of Subaltern Tricks: Technique in *Los Olvidados*", i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 67

inspirationskällor under Buñuels ungdom – den psykoanalytisk inspirerade surrealismen, samt den marxistiskt baserade social-realismen.⁴⁰

Los Olvidados börjar liksom *L'Age d'or* som en dokumentär men med bilder på storstäder runt om i världen, där en berättarröst informerar oss om slumområden som göms undan och de fattiga barnen som är offer för dessa moderna städer. Filmen inbjuder till att vi ska se denna värld, men samtidigt gömmer sig karaktärerna ofta för åskådaren genom att ge sig iväg efter händelser som sker i filmen. Detta skapar en känsla av att det är en social studie, tonen i filmens början är att filmen presenteras genom orden av en ensam kritiker: ”not with a fiction but with a closely observed picture of the real world”.⁴¹

Los Olvidados lever på sin osentimentala skildring av händelser som är utmärkande för filmen. Det snabba berättartempot har sina rötter i Buñuels objektiva ställningstagande, vilket gör att han presenterar händelserna som de är - utan kommentarer eller moraliska övertoner. Buñuel överdriver inte karaktärer eller händelser, när Jaibo mördar Julián sker detta inom filmens övergripande kontext. Detta görs för att skapa en dokumentärkänsla om livet i slumområdet i Mexico City.⁴² Samtidig är den sociala verklighet som de unga både producerar och är produkter av så grotesk att den kan beskrivas som surrealistisk och mardrömslik, som när en tiggare stenas eller när en man utan underkropp blir slagen av ungdomar. Det finns dock en ömhetslängtan hos ungdomarna som endast kan tillfredställas av djuren i filmen, vilket leder till starka bilder och surrealistiska inslag.⁴³

Buñuel använder sig sällan av närbilder, men när det sker är det utan att ge några ledtrådar som chockar åskådaren. Ett exempel på detta är mordet på Julián som sker så plötsligt och får extra effekt av ett gällt skrik. Buñuel använder sig ständigt av halvbilder och det är ytterst ovanligt med närbilder. När det väl förekommer närbilder är det endast på föremål som används som tillhyggen - vilket skapar en klaustrofobisk värld där våldet ständigt ligger och lurar. Bilder på djur och ödeplatser skapar en känsla av att människor och djur är sammanlänkade genom deras våldsamma natur.⁴⁴

Los Olvidados kan vid en första anblick bära drag av ett neo-realistiskt arv i dess tekniskt avskalade bilder och miljöer.⁴⁵ Något som separerar *Los Olvidados* helt från dessa filmer är att karaktärernas inre skildras, främst i huvudkaraktären Pedros dröm. Drömatmosfären

⁴⁰ Braad Thomsen, “Oskuldens terrorist: Luis Buñuel”, *Filmkonst nr 19*, s. 36

⁴¹ Hart, “Buñuels Box of Subaltern Tricks: Technique in *Los Olvidados*, i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 67

⁴² Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 108

⁴³ Braad Thomsen, “Oskuldens terrorist: Luis Buñuel”, *Filmkonst nr 19*, s. 37

⁴⁴ Hart, “Buñuels Box of Subaltern Tricks: Technique in *Los Olvidados*, i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 76

⁴⁵ Buñuel, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, s. 139

skapas genom en slow motion effekt där karaktärerna rör sig långsamt, nästan som att de glider fram. Rösterna som hörs i drömmen är röster från karaktärerna som lagts över den orytmiska musikslingan. Rösterna är inte synkade med talet, vilket ändå inte hade gått i och med användandet av slow motion effekten. Det fungerar istället som någon form av telepatisk röst mellan mor och son.⁴⁶

Drömmen tar vid genom två bilders juxtaposition då Pedro reser sig upp från sängen, likt scenen i *Körkarlen* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1921) när David Holms själ lämnar honom. En höna flyger framför Pedro och landar under sängen, samtidigt som hans mor reser sig upp och går mot honom. Pedro tittar under sängen där en blodig Jaibo ligger och skrattar samtidigt som fjädrar flyger framför kameran. Sedan sätter sig Pedros mor på hans säng och för fram händerna mot honom (som i *Un chien andalou*), detta ser man ur Pedros perspektiv med subjektiv kamera. Modern kramar sedan om honom ömt och låter Pedro ligga i hennes armar ett tag. Hon går sedan bort och tar ett stycke kött och går med biten mot Pedros säng, där Jaibos hand plötsligt syns och snor åt sig köttbiten. Detta är klimax i scenen där ett starkt vindljud både hörs och syns när det fladdrar i både hår och kläder tills det eskalerar och en blixtnär hörs. Detta sammanfaller med när Jaibo vinner köttbiten i en kamp med Pedro.⁴⁷

Ljussättning, ljudarbetet och slow motion effekten bidrar till drömkänslan - men essensen i scenen ligger i beröringen mellan människorna och deras koppling till varandra. Köttstycket är en stark sexuell symbol där Pedros kamp mot Jaibo över köttet är en kamp mot hans sexuella begär. Båda har ett begär och vill ha kärlek men på olika sätt. Pedro vill ha moderlig närhet och Jaibo vill även han ha närhet men samtidigt en sexuell relation. Trots *Los Olvidados* många starka porträtt av den externa verkligheten är det i den djupt mänskliga och innerliga verkligheten hos karaktärerna som filmen skapar sin egen poesi. Detta visar även på att Buñuel inte lämnat sina rötter inom surrealismen - trots filmens starka realism på ett ytligt plan.⁴⁸

3.5. Handlingsreferat: *Belle de jour*

Belle de jour spelades in i Frankrike och var den andra filmen där Buñuel samarbetade med den berömde manusförfattaren Jean-Claude Carrière, som arbetade med Buñuel på hans sista filmer.

Séverine (Catherine Deneuve), är en ung och vacker hemmafru. Hon har svårigheter med

⁴⁶ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 109

⁴⁷ Ibid, s. 109

⁴⁸ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 38

att ha en sexuell relation med sin man Pierre (Jean Sorel) trots att hon älskar honom.

På en semesterresa möter de två vänner Henri (Michel Piccoli) och Renée (Macha Méril), Séverine gillar inte Henris attityd och hur han ser på henne. Väl tillbaka i Paris träffar hon Renée och får reda på att en gemensam vän jobbar på en bordell. Séverine uppvaktas av Henri, vilket gör henne illa till mods. De två stöter sedan på varandra en dag och Henri nämner var bordellen som Renée talade om ligger.

Séverine besöker sedan bordellen och börjar ta emot kunder. Hon är motvillig till en början, men sedan går det bättre. Séverine låter bli att gå till bordellen under en veckas tid, men börjar sedan jobba där varje eftermiddag. Henri kommer hem till henne men hon vägrar att se honom - trots det fantiserar hon om att ha sex med honom i sin mans närvaro. Ironiskt nog börjar Séverine få bättre kontakt med sin man.

Séverine blir förtjust i en ung gangster vid namn Marcel (Pierre Clémenti). Marcel blir allt mer avundsjuk så hon beslutar sig för att sluta på bordellen. Séverine är bekymrad att Henri ska berätta om hennes dolda liv, samtidigt kan inte Marcel släppa taget och börjar förfölja henne. Marcel skjuter Pierre, och flyr sedan. Han dödas senare av polisen samtidigt som Séverines man överlever men hamnar i koma. Polisen kan inte finna något motiv till mordförsöket.

Något senare är Séverine hemma och tar hand om Pierre som är helt förlamad och rullstolsbunden. Henri kommer på besök och säger sanningen om Séverines hemliga liv; hon försöker inte stoppa honom. En kort stund senare drömmer Séverine om att hennes man är frisk och att de är lyckliga.

3.6. Drömvärlden i *Belle de jour*

Enligt Christian Braad Thomsen finns i grunden två olika sätt att se på *Belle de jour*. Man kan välja att ta hela filmen bokstavligt och acceptera att den är indelad i två berättartekniska nivåer: den ena skildrar en överklasshustrus vardag där hon åker på resor, umgås med sina vänner och spelar tennis, samtidigt som hon har dagdrömmar som grundar sig i sexuella närmanden som skett i barndomen. Det andra sättet är att se på filmen som att det är en uttråkad hemmafru som dagdrömmer, sedan spelas dessa upp tills fantasin avbryts.⁴⁹

Om man ska gå på det förstnämnda alternativet så introducerar Buñuel redan detta i filmens inledning där Séverine och hennes man åker häst och vagn, plötsligt stannar ekipaget och en man beordrar kuskarna att piska henne och att de ska ta henne med våld. Just då klipps

⁴⁹ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 82

det till Sèverine som ligger tankfull i en modern lägenhet, medan hennes man frågar nyfiket vad hon tänker på. Åskådaren kan från och med nu se filmen med en klar känsla om vad som är verklighet och vad som inte är det. Nivåerna är åtskilda i Sèverins sadomasochistiska fantasier och hennes vardag.⁵⁰

Det andra sättet att se filmen på är att den har en ingångspunkt - som tar vid under en taxiresa med en väninna, då Séverine lite tankfullt konstaterar att det fortfarande finns bordeller. Då kan man tolka de efterföljande bordellscenerna som endast dagdrömmar av en uttråkad hemmafru vars fantasi åskådaren får ta del av. När Séverine mot slutet av filmen ser sin man falla över en rullstol på gatan - kan det vara signalen till hennes avslutande fantasi om att hennes make skjuts ner av hennes bordellälskare och hamnar i rullstol. Om man tror på den tolkningen är det omöjligt att veta vad som är dröm eller verklighet från och med taxiresan. Vad är då syftet med detta? I slutet av filmen när Henri känner sig manad att berätta om Séverines eskapader så motsätter hon sig inte detta. Hennes man sjunker ihop och dör av chocken, men strax efteråt återuppstår han och lägger armen om sin fru och föreslår en gemensam semester. Sèverine ser ut genom fönstret där hästvagnen från hennes masochistiska drömliv kör förbi igen, men denna gång är vagnen tom.⁵¹

Denna slutsekvens omöjliggör alla de tolkningar som den samtidigt efterlyser. En del kan se detta som att Sèverine blivit fri från sina plågsamma fantasier – ett inte helt okomplicerat psykologiskt påstående om att trauman och fantasier kan övervinnas om man återupplever dem. En annan tolkning kan vara att hon vid mannens förslag om semester åter igen flyr till sin drömvärld, så att hon i fantasin kan uppleva något annat än sin man. Ett tredje tolkning är att filmen utspelas i mannen fantasi medan han sitter rullstolsbunden och inte kan finna någon njutning i livet, förutom de erotiska dagdrömmar han fantiserar om.⁵²

Det står ganska klart att Buñuel vill polemisera alla tolkningar för att de ställer sig i vägen för upplevelsen. Detta kan faktiskt vara ett problem, det beror på hur man ser det. Liksom i *L'Age d'or*, en av hans tidiga surrealistiska drömfilmerna finns inget uttalat subjekt. Frågorna kvarstår om vems dröm detta är, om det ens är någons dröm. Om detta är viktigt eller ej, ligger i slutändan i betraktarens ögon. Det kan återknytas till en drömscen då Sèverine får en låda av en asiatisk kund med ett surrande ljud - åskådaren får aldrig reda på vad den mystiska lådan innehåller. Kanske är det så att lådan representerar en föreställning om att det finns ett

⁵⁰ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 82

⁵¹ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 85

⁵² Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 86

mysterium i livet – tills man en dag upptäcker, oftast för sent, att det aldrig fanns något att upptäcka.⁵³

3.7. Handlingsreferat: *Tristana*

Tristana från 1970 var en återkomst till Spanien för Buñuel. Det var ett projekt han sedan länge velat förverkliga. Det kunde även vara ett projekt som lindrade lite av skadan *Viridiana* åsamkat honom drygt 10 år tidigare.

Tristana (Catherine Deneuve) har nyligen blivit föräldralös och adopteras av sin rike farbror Don Lope (Fernando Rey). Han behandlar henne likväl som en fru och en dotter, men Tristana börjar efter ett par år tröttna på Don Lope, som har blivit sjuk och tvingats sälja sina tillgångar. Tristana har börjat finna sig själv som kvinna, och samtidigt blivit medveten om sin skönhet.

Tristana börjar värna om sin musikaliska talang och träffar den yngre konstnärssjälén Horacio (Franco Nero) som hon blir förälskad i. Hon lämnar Toledo i sällskap med Horacio för att bli mer oberoende och komma ifrån Don Lope. När Tristana blir sjuk återvänder hon till Don Lope. Sjukdomen gör att hon blir tvingad till att amputera ett ben. Don Lope ärver pengar av sin syster och verkar vara vid bättre hälsa än tidigare.

Tristana gifter sig några år senare med Don Lope, men äktenskapet är endast av yttlig karaktär - rollerna är nu omvända, hon är den dominante och den kylige av de två. När Don Lope en natt insjuknar, och ropar på Tristanas hjälp, låtsas hon ringa doktorn. Sedan öppnar hon fönstret vilket leder till Don Lopes död.

3.8. Drömvärlden i *Tristana*

I kontrast till flera av Buñuels andra filmer är det mest slående med *Tristana* dess alldaglighet. Francisco Aranda, som skrivit en kritisk biografi om Buñuel menar på att *Tristana*: ”has not a single scene of brilliance”.⁵⁴ Det är den tysta diskreta tonen i filmen som är dess förtjänst. Som André Breton nämner i *Le Message automatique* så skapar frånvaron av ljud ”ett inre tal” vilket även kan appliceras på *Tristanas* ljudbild.⁵⁵ Aranda förklarar vidare att: ”In this film, more than anywhere, Buñuel concentrates on creating, slowly and unostentatiously, the atmosphere of Toledo in which the characters are placed and to which

⁵³ Sabbadini, “Of Boxes, Peepholes and Other Perverse Objects. A Psychoanalytic Look at Luis Buñuel’s *Belle de jour*”, i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 118

⁵⁴ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 242

⁵⁵ André Breton, *Det automatiska budskapet; Uppstigande tecken; Surrealismen i dess levande verk*, Stockholm: Surrealistförlaget 1988, s. 8

they are subservient”.⁵⁶

Öppningsbilden är på staden Toledo där kyrkklockorna hörs i ljudspåret. Dessa klockor hörs även när det klipps till en bild på Tristana och Saturna som går mot kameran, samtidigt som den panoreras. Båda bär svart, detta, och bilderna på den gamla staden visar på en värld där gamla anor fortfarande existerar. Där livet i mångt och mycket är det samma som för flera århundraden sedan. I öppningsbilden går som sagt Tristana och Saturna mot kameran, man tolkar det som att de varit på Don Lopes begravning. De stöter sedan på föreståndaren för en pojkskola och går sedan vidare. I filmens sista minuter när Tristana indirekt mördar Don Lope, spelas filmen tillbaka i en kronologisk ordning med bilder på det samtal hon låtsas föra med doktorn, giftermålet med Don Lope, drömbilden på Don Lopes huvud som hänger i kyrkklockan, en bild på jungfru Maria i kyrkan, samt den sista bilden där de hälsar på föreståndaren på pojkskolan för att sedan gå tillbaka, från kameran, istället för mot. Tristanas liv är sammankopplat med staden och det saktfärdiga livet som repeteras.

Strukturellt är hennes värld bunden till dessa två scener som är kopplade till Toledo – men det är en värld som raderas, vilket slutbilderna uppvisar när ljudbilden eskalerar och skapar en domedagskänsla. Toledos smala, krokiga medeltida vägar blir till en labyrint som speglar Tristanas omedvetna fängelse. Och inte endast Tristanas fängelse för den delen, utan i förlängningen är det en kritik mot det mansdominerade samhället.⁵⁷

Tristana använder sig mycket av en extern verklighet - men det vore fel att ignorera porträtteringen av karaktärernas inre liv, för detta görs på ett effektivt sätt. Det som är slående med *Tristana* är att det egentligen endast finns ett strikt surrealistiskt element i filmen; förvandlingen av klockans tunga som blir till Don Lopes skadade huvud. Det är en koncis, suggestiv och chockerande bild, som påminner om det blödande köttstycket i *Los Olvidados*. Den avslöjar de komplexa processer som försiggår i Tristanas unga sinne, där den kluvna relationen till Don Lope ligger till grund.⁵⁸ Bilden på Don Lopes huvud används tidigt i filmen när Tristana har en mardröm. Sedan används den endast i slutet när tillbakablickarna sker. Det som gör att den får extra kraft är att den används så sparsamt i den trista, monotona världen - där det omedvetna kommer in som en blix från klar himmel.⁵⁹

Det är långt ifrån Buñuels tidigare filmer där karaktärernas inre liv utgör en stor del av filmens värld. Trots att *Tristana* fokuserar mycket på den externa verkligheten, finns de flesta

⁵⁶ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 242

⁵⁷ Beth Miller, *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, University of California Press 1983, s. 352

⁵⁸ Miller, *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, s. 355

⁵⁹ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 244

av Buñuels kännetecken där, så som Buñuels pessimism, men även hans bekymmer och lidelse gällande människor.⁶⁰

3.9. Handlingsreferat: *Cet obscur objet du désir*

Buñuel var 77 år när han tog adjö till filmkonsten med sin sista film *Cet obscur objet du désir* från 1977. En film som utspelas i två för honom betydelsefulla länder - hemlandet Spanien och Frankrike, som han bodde och verkade i under en viktig period av sitt liv.

Cet obscur objet du désir börjar med att Mathieu (Fernando Rey) reser med tåget från Sevilla till Paris. Han försöker fly från sin unga flickvän Conchita (Ángela Molina och Carole Bouquet) men inser att hon följt efter honom. Han kastar en spann vatten över henne för att han tror att hon hatar honom. Conchita smyger sedan ombord.

Mathieu delar kupé med en mor och hennes dotter, en domare, samt en psykolog. De verkar alla stött på varandra tidigare. Mathieu börjar förklara sin historia med Conchita för människorna i kupén. Conchita, som hävdar att hon endast är 18 år frestar Mathieu med sexuella lovord, men tillåter honom aldrig att uppfylla dessa begär. Detta gör att de ständigt bryter upp - för att sedan bli tillsammans igen, vilket förvirrar Mathieu.

Efter ännu ett uppbrott hittar Mathieu Conchita på en nattklubb i Sevilla – där hon nakendansar för turister. Först blir han rasande, men han förlåter Conchita och köper ett hus åt henne. I en stark scen inte långt efter Conchita flyttat in, vägrar hon låta Mathieu komma in och påtalar hur vidrig hon tycker han är. För att visa sin självständighet har hon sex med en ung man framför ögonen på Mathieu. Efter detta söker hon försoning, då hon insisterar på att hennes älskare i själva verket är homosexuell. Då rinner det över för Mathieu och han slår till henne.

När passagerarna tycks nöjda med historien, dyker Conchita upp och håller en spann vatten över Mathieu. Trots det tycks de försonas ännu en gång och går sedan genom Madrids gator. Senare i ett köpcenter i Paris hörs ett varnande meddelande om en extremistgrupp som hotar att utföra en terroristattack - sedan att en högerextrem grupp planerar ett motanfall. Mathieu och Conchita går genom köpcentret, förbi en sömmerska i ett köpfönster som lagar en blodig slöja. De börjar gräla – just då exploderar en bomb, vilket leder till deras förmodade död.

⁶⁰ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 245

3.10. Drömvärlden i *Cet obscur objet du désir*

Cet obscur objet du désir kom att behandla den meningslösa terrorn och det mänskliga begäret. Till skillnad från *Belle de jour* som den har en del likheter med, finns här ett klart subjekt, alltså en klart definierad synvinkel där den manliga huvudpersonen Mathieu är filmens berättare.⁶¹

Cet obscur objet du désir är närmast komisk och frustrerad i en del avseenden när det gäller skildringen av den äldre mannens försök att ”äga” den svårfångade yngre kvinnan. Filmens narrativ reducerar denna enkla erotiska jakt till dess grymmaste beståndsdel, nästan som ett snuskigt skämt. Med denna simpelhet, den äldre mannens jakt på det oskyldiga, tar filmen ifrån karaktärerna dess mest elementära psykologiska egenskaper – samtidigt som den avslöjar sanningen om ett begär som skapas i det mest fundamentala området i det mänskliga subjektet.⁶²

När Mathieu börjar berätta sin historia åker han från det mardrömslikt förgångna som är Conchitas hemland - helt omedveten om att hon är på tåget endast några vagnar bort. På så sätt är den berättelse han delar med sig av om sin besatthet och ständiga rörelse mot objektet för hans begär samtidigt en kontrast till den motsatta flyktbilden – tågets rörelse, vars exteriör och interiör Buñuel lekfullt klipper mellan under Mathieus tillbakablick – där han ständigt är i rörelse mot detta objekt. När resan tagit slut är Mathieu tillbaka från början, med samma kvinna och samma begär. Under resans gång har endast åskådaren tagit del av att Conchita är på tåget, alltså är förföljaren i sin berättelse Mathieu, samtidigt förföljd av Conchita i ramberättelsen. Denna känsla av separation är ett genomgående tema i filmen.⁶³

Ett konstigt ögonblick i filmen är när Conchita och Mathieu diskuterar sin framtid. Conchita frågar om Mathieu kommer älska henne när hon blir gammal – trots att Mathieu är drygt 45 år äldre än henne. Trots det presenteras detta som en helt naturlig fråga. Det ställer frågan om Conchita är ironisk, eller om den självupptagne Mathieu inte förstår. Eller är det möjligen så att Conchita inte ens existerar, att det endast är en projektion av Mathieus begär.⁶⁴ I filmen finns ofta denna hemliga underton i karaktärernas svar, något som är både humoristiskt men som även kan användas till att stimulera åskådarens fantasi.⁶⁵

Ett annorlunda (surrealistiskt) grepp är att Buñuel låter Conchita spelas av två olika

⁶¹ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 99 f

⁶² Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, s. 185

⁶³ Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, s. 190

⁶⁴ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 40

⁶⁵ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 100

skådespelerskor. Detta kan ha ett samband med tolkningen om att Conchita är en produkt av Mathieus begär - samtidigt som att det kan vara en kommentar om hans problem att se Conchita som en sammansatt individ. Det verkar inte finnas ett påvisbart system för användandet av skådespelerskorna, de byts till och med ut inom samma scen. Genom hela filmen tar vi del av Mathieus version av historien, där Conchita är den ultimata retsticken för hans begär, vilket påverkar hans omdöme. Samtidigt exkluderas Conchitas version av händelsen, detta skapar misstänksamhet om Mathieus berättelse är fullt så sanningsenlig som den ger sken av. Den splittrade kvinnobilden påminner om den i *Belle de jour* där Séverine dras mellan det trygga livet och det spänningsfulla. Samtidigt finns det en splittrad mansbild med Mathieu – vars begär inte kan tillfredställas.⁶⁶

I sitt sista verk bryr sig inte Buñuel om skillnaden mellan yttre och inre verklighet, mellan dröm och verklighet, mellan social- och surrealism. Han låter yttre, konkreta bilder förvandla sig till sinnebilder och låter sinnevärlden med den uppdelade kvinnobilden uttrycka sig med en enkelhet - där det inte görs någon skillnad på händelsernas omfattning.

I början av *Cet obscur objet du désir* när Mathieu introduceras rör sig kameran bland folket och skakar lätt, något som är ovanligt för Buñuels sena stilrena filmer. Kanske är det en liten vink till hans tidiga filmer - främst *L'Age d'or* där det dokumentära stod i kontrast till fiktionen. Filmens slutscen med bomben som briserar - samt den blodfläckade klänningen, får stå som symbol för det erotiska, religiösa och politiska förtryck som influerat hela Buñuels karriär.⁶⁷

4. Några teman i Buñuels filmer

4.1. Sex och begär

Om filmen talar drömmens språk, talar den även begärets. I Buñuels filmer, från *L'Age d'or* till *Cet obscur objet du désir* behandlas detta hela tiden. Det finns en interaktion mellan den som ser och den som blir sedd. Det finns en form av voyeurism i hans filmer – i de tidigare tog sig detta uttryck genom erotiska fantasier som skapades i det undermedvetna, där de inre sinnebilderna fångade det mänskliga begäret. I Buñuels senare filmer suddas denna gräns mellan fantasi och verklighet ut så mycket det går. Åskådarens lust att forma en historia ligger till grund för att lösa de fragmentariska bitarna i filmen. Vårt eget begär fyller i sprickorna.

⁶⁶ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 40

⁶⁷ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 102 f

Den surrande lådan som återfinns i *Belle de jour*, som en kund kommer med, leker med detta begär att se. Buñuel låter inte åskådaren se vad lådan innehåller – vi blir inbjudna till att skapa, genom våra egna fantasier, det vi vill att lådan ska innehålla.⁶⁸

Buñuels filmskapande är i stora delar byggt på Freuds teorier och psykoanalysen. I Buñuels karaktärer – främst de kvinnliga, finns en antydning till händelser som skett i barndomen som sedan leder till att grundläggande instinkter hämmas.⁶⁹ I *Los Olvidados*, *Belle de jour* och *Tristana*, finns tillbakablickar och fantasier som leder till traumatiska händelser i barndomen. Dessa händelser behandlas relativt kortfattat, det är en katalysator för karaktärernas fetischistiska begär som är sprunget ur barndomen.⁷⁰

I Buñuels senare filmer använder han sig av skådespelaren Fernando Rey i flera huvudroller – en skådespelare som en del hävdar är baserad i stora drag på Buñuels egen moral och personlighet. Fernando Reys karaktärer attraheras ständigt av den oskyldiga och jungfruliga yngre kvinnan. Ett exempel är Don Lope i *Tristana* som spelar den åldrade borgerliga mannen som tar över ansvaret för Tristana efter hennes fars död. Det återkommande Elektrakomplexet är tydligt, där Tristana pendlar mellan rollen som dotter och älskarinna, men även deras relation till varandra som bygger på ett makförhållande som är ständigt ombytligt.⁷¹

De flesta av Reys karaktärer verkar dock vara på jakt efter det oskuldsfulla, samtidigt som detta tycks vara ouppnåeligt. Detta eskalerar i *Cet obscur objet du désir* där Mathieu delar säng med Conchita, men han får inte upp hennes tjocka läderbyxor som fungerar som en säkerhetsåtgärd. Den åldrade Mathieu är en man som fallit för Conchita och kärleken, samtidigt verkar han oförmögen att älska.⁷² Dessa kvinnliga karaktärer faller offer för de auktoritära männens förtryck. Männen dominerar och i slutändan leder inte kärleken till någon lycka. Den enda som verkar lyckas bryta sig loss från patriarkatet, och vända på rollerna i förhållandet och dominera sin man är Tristana. Men i slutet verkar det inte finnas någon lycka för henne heller, hon har fått offrat sitt ena ben och sin oskuld.⁷³

Det finns en djupt pessimistisk syn på relationen mellan individer i Buñuels senare filmer där ondskan i världen får sin näring ur förhållandet. Denna pessimism går att skönja redan i

⁶⁸ Short, *Age of Gold: Surrealist Cinema*, s. 12 f

⁶⁹ Duplessis, *Surrealismen*, s. 90

⁷⁰ Ibid, s. 90

⁷¹ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 75

⁷² Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 41

⁷³ Ibid, s. 41

L'Age d'or – men då fanns en tro på den odödliga och melodramatiska kärleken. Av detta finns inte mycket kvar i det Buñuel visste skulle bli hans sista film, *Cet obscur objet du désir*.

4.2. Politik och ett liv i exil

”En desperat uppmaning om mord”. Det var meningen med *L'Age d'or* som gjordes under en period när surrealisterna var som mest politiskt involverade - vilket skapade en kris inom rörelsen och ledde till avhopp. Det var även en tid när frågor om moral och sexuell frigörelse diskuterades flitigt. För Buñuel själv var skandalen som filmen orsakade inget som han uppskattade, han verkar mest ha skämts över uppståndelsen och var inte ens kvar i Paris utan i Hollywood. Han verkar inte heller visat något större intresse av att vara solitär med surrealiströrelsen som backade upp filmen, ingen mindre än Dalí tog filmen i försvar. Dalí skulle senare i livet helt avfärda *L'Age d'or*.⁷⁴

Buñuel verkar själv ha omfamnat stalinismen mer än surrealismen, även när han ingick i gruppen. Uträdet 1932 kan ses vara av opportunistiska skäl för att legitimera en fortsatt filmkarriär. Detta känns inte alltför långsökt när man tänker på att Buñuel redan innan han kom till Paris var intresserad av filmen som en drömvärld - och att han sedan togs upp av surrealistgruppen efter *Un chien andalous* framgång. En förklaring kan även vara att han kände sig begränsad, men även att han tyckte att han, som var medlem av kommunistpartiet inte kunde kombinera detta med medlemskapet i surrealistgruppen.⁷⁵ Kommunismen var den ideologi han valde, av surrealismen fick han en moralisk medvetenhet och en känsla av gemenskap som han skriver om i *My Last Sigh*: ”For the first time in my life I'd come into contact with a coherent moral system that, as far as I could tell, had no flaws”.⁷⁶

Buñuels kommunism i hans filmer kan man inte säga är särskilt politisk, utan främst antropologisk. Han vill studera människor, se på sammanhangen mellan människors olika sidor i den mänskliga tillvaron. Det är kopplat till förhållandet mellan ensamhet och det mänskliga behovet av andra - vilket är grunden för det existentiella problemet att leva i ett samhälle. I alla Buñuels filmer ser man prov på att auktoriteter måste ifrågasättas. I *L'Age d'or* är det en attack på allt och alla, präster, borgarklassen, diplomater etc. I *Los Olvidados* kan det vara en rektor som trots att han är god, måste ifrågasättas. I *Tristana*, *Belle de jour* och *Cet obscur objet du désir* är det kvinnan som står i fokus för det ständiga förtrycket. I Buñuels filmer måste man motsätta sig auktoriteter, annars kan man lika gärna lägga sig ner

⁷⁴ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 31

⁷⁵ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 34

⁷⁶ Buñuel, *My Last Sigh*, s. 107

och dö, det finns inga andra alternativ, inga andra lösningar.⁷⁷

Något som speglar Buñuels verk är att han levde i exil från Spanien. Redan i hans tidiga filmer kan man skönja detta. I Paris blev han en av *les méteques*, som var en nedvärderande term för utlänningar i den franska huvudstaden. Men Paris hade en stor inverkan på hans filmskapande, det skapade en spansk-fransk transnationalism och kulturell blandning som främst skulle visa sig i hans senare filmer. När han 1939 befann sig i Hollywood gick han ofta arbetslös när han inte jobbade med att dubba filmer på spanska. Han var även utan hemland. Efter spanska inbördeskriget kunde Buñuel inte återvända till Spanien. Francos militärkupp rensade ut flera av Spaniens intellektuella och konstnärer. En av dem var Federico García Lorca som kallblodigt avrättades under det pågående inbördeskriget. Det var en stor sorg för Buñuel. Lorca hade influerat honom mycket under en viktig period av hans konstnärliga liv.⁷⁸

Buñuel åkte till Mexiko 1946, främst för att göra en film på en av Lorcas pjäser. Han började då göra kommersiella filmer för att få in pengar, något han gjorde utan större entusiasm. Trots det fanns det större möjligheter för honom i Mexiko där han omgav sig med andra spanjorer i exil. Språket och kulturen var även det orsaker till att han hade större chans att lyckas. Trots det var han djupt pessimistisk - speciellt när hans drömmar om en återkomst krossades efter andra världskrigets slut när Franco fortfarande fanns vid makten. *Los Olvidados* blev hans första stora framgång som regissör i exil. Han hade äntligen lyckats kombinera sin personliga och poetiska film, samtidigt som han kunde projicera sin personliga och kulturella vision inom den kommersiella filmen han var en del av. Han hade äntligen lyckats kombinera två kulturer, vilket är en av de mest positiva egenskaperna av ett liv i exil.⁷⁹

Med *Viridiana* gjorde Buñuel en kort och skandalomsusad återkomst till sitt hemland. Francos regim var fortfarande vid makten, och det skulle dröja 10 år till nästa spanska film som var *Tristana*. Trots det var det ett sätt att knyta kontakter med en ny generation filmskapare och kritiker i Spanien. Under 60- och 70-talet påbörjade Buñuel sin sista period då han började arbeta inom den franska filmindustrin. Förhoppningen var att skapa en ny europeisk film som påminner om vår tids europeiska filmer - som ofta är en blandning av olika europeiska kulturer. Buñuel aktade sig dock för den europeiska etnocentrismen och oron som ibland finns för det utanför gränserna. Buñuel tog med sitt narrativa arv från Spanien,

⁷⁷ Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 42

⁷⁸ Fuentes, "The Constant of Exile in Buñuel, i Luis *Buñuel: New Readings*, s. 159

⁷⁹ Fuentes, "The Constant of Exile in Buñuel, i Luis *Buñuel: New Readings*, s. 161 f

drivet från Latinamerika och hans erfarenheter inom den amerikanska filmen.⁸⁰

Det är förmodligen ingen slump att han i sin sista film *Cet obscur objet du désir* för in temat om exil när Conchita och hennes mor tvingas ut ur landet av migrationsverket. Den återkommande mannen som bär på en säck i samma film kan spåras till banditerna i *L'Age d'or* som får stå som symbol för den socialt missanpassade människan utan hem. Samtidigt kan nomaden vara en symbol för friheten av att vara i exil.⁸¹

Återkomsten till Europa bar även spår av en viss hämndlystenhet. Det var ett nytt Europa, ett Europa präglad av konsumtionssamhället. Buñuel tyckte att det samhälle han såg framför sig höll på att glömma sina gamla synder under andra världskriget. Det märks inte minst i hans tre sista filmer som alla har ett apokalyptiskt slut. I sin sista fas får den moderna teknologin och terrorn stort spelrum i hans filmer. Detta utdrag ur *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel* vittnar om hans pessimistiska världsbild på ålderns höst:

[...] I rather think that in the end we'll be borne off by the worst, because since *Un chien andalou* the world has advanced toward the absurd. [...]⁸²

4.3. Religionens roll

Buñuel förde ständigt en kamp mot religionen. Främst var han av uppfattningen att Kristus stod på den undertryckta sexualitetens sida och måste kämpa emot de människor som använder hans eget kors mot honom - vilket i ett katolskt land är en ren provokation. Det var detta provocerande spel med vad som är gott och ont, heligt och profant, frälsande och syndigt som är återkommande i hela Buñuels produktion.⁸³

Redan i *L'Age d'or* finns denna sexuella nöd, som är en produkt av den kristna kulturen och som är ständigt närvarande. Den når sin kulmen i filmens slutscen när Buñuel låter fyra huvudpersoner förlusta sig med sadistisk misshandel och dråp. Detta är den yttersta konsekvensen av en undertryckt sexualitet. En av dem är utklädd till Jesus som i slutet går ut från slottet gråtandes. Filmen avslutas med bilden på ett kors, som kan ses som ett försvar, ett vapen - men även att sexualneurosernas sadistiska konsekvenser utförs i Jesu namn.⁸⁴

Buñuel återkommer ständigt till människor som inte passar in i samhället som förtrycks

⁸⁰ Fuentes, "The Constant of Exile in Buñuel, i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 168

⁸¹ Fuentes, "The Constant of Exile in Buñuel, i *Luis Buñuel: New Readings*, s. 168

⁸² Buñuel, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, s. 263

⁸³ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 27

⁸⁴ Braad Thomsen, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, s. 28

och förnedras. Fascinationen över att människor kan hänge sig åt en övertygelse, så stark att samma grupp kan straffa oliktankande var ett tema som fascinerade Buñuel.⁸⁵ Karaktärer som Tristana, Sèverine och Pedro har alla en plågoande som förtrycker och förnedrar. Det är lätt att dra kopplingen till Buñuels uppfattning om religionen som ett instrument för att undanhålla den frihet som surrealisterna och Buñuel ständigt eftersträvat.

Samtidigt som Buñuel var övertygad ateist hade han en förkärlek till den katolska läran när det gällde kyrkor, arkitektur, seder och musik. Något som vittnar om detta är Buñuels kärleksförklaring till en tradition under långfredagen i hans hemby Calanda, där trummorna slås i en speciell rytm (som återfinns i *L'Age d'or*) från fredagen till söndagen för att hedra Kristus. Religionen var trots allt något som följt honom hela livet.⁸⁶

Det kan man se i Buñuels filmer, som när huvudkaraktären i *L'Age d'or* kastar ut en präst genom fönstret. I en senare film som *Tristana* sitter den åldrade Don Lope och dricker kaffe med ett gäng präster. Konsten att chockera tog sig subtilare uttryck med tiden men tappade aldrig i styrka.⁸⁷

Buñuel och hans surrealistvänner hade en stark tilltro till framtiden - att människan skulle kunna bli fri från all form av förtryck. Möjligen var det ett naivt hopp, men det är svårt att kritisera deras tro på frihet. Trots att de flesta regissörer blir mildare med åldern provocerade Buñuel ända fram till sin sista film. I slutet av sitt liv var Buñuel nästan helt döv och blind, avskärmad från världen flydde han till den enda slags frihet han kände till – fantasins.⁸⁸

Fortunately, somewhere between chance and mystery lies imagination, the only thing that protects our freedom, despite the fact that people keep trying to reduce it or kill it off altogether. I suppose that's why Christianity invented the notion of intentional sin.⁸⁹

5. Avslutande diskussion

Det man främst slås av när man studerar Luis Buñuels liv är återkommande ord som moral, frihet och jakten på sanning. Buñuel såg redan i unga år motsättningen mellan människor, dock var han själv uppväxt i en rik familj - i ett för övrigt fattigt och torftigt område. Buñuels far var en smart och kultiverad man som gifte sig med hans mor när hon var mycket ung. Det är förmodligen ingen slump att Buñuel i flera av sina filmer använder sig av en yngre kvinna

⁸⁵ Buñuel, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, s. 261

⁸⁶ Buñuel, *My Last Sigh*, s. 19

⁸⁷ Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, s. 273

⁸⁸ Buñuel, *My Last Sigh*, s. 176

⁸⁹ Buñuel, *My Last Sigh*, s. 174

och en äldre man som huvudkaraktärer. I hans senare filmer är detta extra påtagligt. Det intressanta i detta är att man inte riktigt vet om det är en antydning till hans föräldrar, eller om det är kopplat till Buñuels egen roll som en åldrande man. Den strikta uppfostran, i kombination med en religiös skolgång verkar ha skapat ett sexuellt begär som aldrig tycktes tillfredställas fullt ut.

Ständiga teman som religion, död och erotik vävs samman i hans verk. Samtidigt är det ur en aspekt ofta varandras motsatser. Buñuel blev besatt av döden – tron hänger samman med döden, erotik hänger samman med tron, och på ett sätt med döden då det är ett av de ögonblick människan är som mest levande. Buñuel kunde inte anpassa sig till något egentligt system eller religion. Trots att han var ateist kunde han aldrig få bort tanken på synden. Möjligen ville han inte alls bli av med denna tanke. I synden finns en spänning - något som ger filmen liv, vilket man kan skönja i alla hans filmer. Denna känsla av synd fyller samma funktion i hans liv som i hans filmer.

En intressant aspekt i Buñuels liv är hur han började intressera sig för naturvetenskapen och insekters anatomi. Trots att han senare blev mer intresserad av människans inre kan man tyda det objektiva ställningstagandet i hans filmer. I flera filmer börjar de som antropologiska studier av samhället, sedan bryter han ner det till en människa och dissekerar hennes innersta tankar. I detta kan man även spåra den världsbild Buñuel hade – människan och det system som människan befinner sig i. Att man ska motsätta sig alla former av auktoriteter, men även att man inte ska vara nöjd och motsätta sig det oförändrade tillståndet. Buñuel var trots det hängiven åt kommunistpartiet och hade det som argument för sin sorti från surrealistgruppen. Senare i sitt liv vägrade han kalla sig kommunist, besvikelsen över det spanska inbördeskriget var en orsak, men frågan är om han inte blev så extrem i sina tankar om oberoende, att han vägrade vara beroende av någon form av överhuvud.

Buñuel har främst format sitt filmskapande genom det som ligger till grund för surrealismen, nämligen tankens frihet och psykoanalysen. Frihet är ett relativt vagt begrepp, men det präglar Buñuels filmskapande mycket. Man kan dra parallellen till automatismen där man frångår förnuftet till förmån för det undermedvetna. Detta är extremt i *L'Age d'or* där filmen inte följer någon som helst logik - men trots allt finns där en drömlogik där karaktärernas undermedvetna visar sig som exteriöra sinnebilder för åskådaren. Buñuels största utmaning var skildringen av subjektet. Att berätta en historia utan ett subjekt är väldigt lockande, vilket man kan se i *L'Age d'or*. Problemet är att det blir osammanhängande. Chockfaktorn som han alltid uppskattat försvinner inte, men en film bör ändå ha någon form av narrativ struktur. Detta visar sig i hans senare filmer - då han enklare kan röra sig mellan

verkligheten, fantasin och drömmen.

Rent formellt är hans filmer väldigt avskalade. Redan i *L'Age d'or* verkar han haft klart för sig att de surrealistiska elementen i hans filmer tjänar på att visa upp verkligheten som vi ser den, alltså utan några annorlunda vinklar och få kameraåkningar. Det enkla bildspråket gör att filmens mise-en-scène och komposition blir extra viktig. Det som imponerar mest är denna konsekvens som finns redan i hans tidiga filmer. Den övervakande kameran som sällan rör sig nära karaktärerna skapar en voyeuristisk känsla – en känsla av att åskådaren ser något privat.

Detta speglar Buñuels egen moral, att sex och relationer är något mellan två individer som man aldrig ska tala om. Det kan även härledas till teorin om Buñuels strävan efter att förstå hur människan interagerar med andra. Detta är extra intressant med tanke på Buñuels tidiga naturvetenskapliga studier. Kanske såg han sitt filmskapande, sina karaktärer, mer som ett sorts experiment än vad han ville medge.

Psykoanalysen använder Buñuel som ett verktyg för karaktärernas problem, som ofta grundar sig i händelser från förr som finns dolt i karaktärernas undermedvetna. Det intressanta i Buñuels drömbilder är att dessa övergrepp från förr sällan visas upp explicit, och om det görs är det endast hastigt. Det kan vara som så, att om man visar upp exakt vad som har hänt, eller går in för djupt på detta så kan mystiken gå förlorad. Mystiken spelade en stor roll i Buñuels filmer. Man kan se hur karaktärer kan formulera mystiska meningar, eller antydningar. Fetischism och olika slags begär har även det en viss mystik som skapar en nyfikenhet hos åskådaren. Detta är en storhet som Buñuel utvecklade med tiden. Att aldrig visa för mycket och bevara mysteriet.

I sina sista filmer är det utsuddandet mellan gränser som är den stora utmaningen. Det är just denna gräns mellan olika världar som Buñuel ville få bort. Den mänskliga hjärnan kan registrera vad som händer just nu, blicka tillbaka till ett minne, eller gå från det vakna tillståndet till drömmens. När allt sammanfogas upplöses subjektet och människan blir fri. Det är denna frihet Buñuel vill eftersträva, vilket är ett mycket tydligt arv från surrealismen.

Slutligen så kan man säga att Buñuel var en man som en gång i tiden hade en förhoppning om en bättre värld, en värld där människor kunde känna frihet och inte förtryck. Buñuel förstod med tiden att den naiva förhoppningen om människans frihet inom ett system var dödsdömt. Det var säkerligen en bidragande orsak till att han ville börja fokusera på människors inre, för även där finns krig och motsättningar - men det är trots allt våra egna krig och motsättningar.

Man kan säga att den enda egentliga friheten finns i tankens irrationella och ologiska handlingar. I Buñuels filmer kombineras detta med ett ständigt begär - präglad av viss mystik.

Det var denna irrationella och mystiska värld som Buñuel ville förmedla med sina filmer. Vilken betydelse denna mystiska värld har ligger i filmbildens styrka att påverka oss, att bidra med vår egen fantasi, att fylla tomrummet. Vad detta tomrum än må vara.

6. Källförteckning

Bibliografi

- Braad Thomsen, Christian, "Oskuldens terrorist: Luis Buñuel", *Filmkonst nr 19*, 1993
- Breton, André, *Det automatiska budskapet; Uppstigande tecken; Surrealismen i dess levande verk*, Stockholm: Surrealistförlaget 1988
- Buñuel, Luis, *My Last Sigh*, University of Minnesota Press 2003
- Buñuel, Luis, *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, University of California Press 2002
- Duplessis, Yvonne, *Surrealismen*, Alhambra 1994
- Edwards, Gwynne, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, Marion Boyars Publishers Ltd 2009
- Miller, Beth, *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, University of California Press 1983
- Richardson, Michael, *Surrealism and Cinema*, Berg Publishers 2006
- Short, Robert, *Age of Gold: Surrealist Cinema*, Solar Books 2008
- William Evans, Peter & Santaolalla, Isabel, *Luis Buñuel: New Readings*, British Film Institute 2004
- Williams, Linda, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, University of California Press 1992
- Wilson, Simon, *Surrealist Painting*, Phaidon Press Limited 2001

Filmografi

Filmer som använts som primärkälla:

Originaltitel: *L'Age d'or (Guldåldern)*

Produktionsbolag: Charles & Marie-Laure de Noailles (Frankrike, 1930)

Producent: Charles de Noailles, Marie-Laure de Noailles

Regissör: Luis Buñuel

Manusförfattare: Luis Buñuel, Salvador Dalí

Fotograf: Albert Duverger

Klippning: Luis Buñuel

Originalmusik: Luis Buñuel, Georges van Parys

Skådespelare: Gaston Modot (Mannen), Lya Lys (Kvinnan), Caridad de Laberdesque (Städerskan), Max Ernst (Ledaren för tiggarna), Josep Llorens Artigas (Guvernören), Lionel Salem (Duke de Blangis), Germaine Noizet (Markis)

Originaltitel: *Los Olvidados (Gatans desperados)*

Produktionsbolag: Ultramar Films SA (Mexiko, 1950)

Producent: Óscar Dancigers, Jaime A. Menasce

Regissör: Luis Buñuel

Manusförfattare: Luis Buñuel, Luis Alcoriza

Fotograf: Albert Duverger

Klippning: Luis Buñuel

Originalmusik: Luis Buñuel, Georges van Parys

Skådespelare: Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (El Jaibo), Stella Inda (Pedros mor), Miguel Inclán (Don Carmelo), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (Rektorn), Javier Amézcuca (Julián)

Originaltitel: *Belle de jour* (*Belle de jour - dagfjärilen*)

Produktionsbolag: Paris Films Production SA, Five Film (Frankrike, Italien, 1967)

Producent: Raymond Hakim, Roger Hakim

Regissör: Luis Buñuel

Manusförfattare: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière

Fotograf: Sacha Vierny

Klippning: Louise Hautecoeur

Originalmusik: Michel Magne

Skådespelare: Catherine Deneuve (Séverine Serizy), Jean Sorel (Pierre Serizy), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Page (Madame Anaïs), Pierre Clémenti (Marcel)

Originaltitel: *Tristana* (*Tristana*)

Produktionsbolag: Época Films, Talía Films (Spanien, Italien, Frankrike, 1970)

Producent: Robert Dorfmann, Luis Buñuel

Regissör: Luis Buñuel

Manusförfattare: Luis Buñuel, Julio Alejandro

Fotograf: José F. Aguayo

Klippning: Pedro del Rey

Originalmusik: Frédéric Chopin

Skådespelare: Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (Don Lope), Franco Nero (Horacio), Lola Gaos (Saturna), Antonio Casas (Don Cosme), Jesús Fernández (Saturno)

Originaltitel: *Cet obscur objet du désir* (*Begärets dunkla mål*)

Produktionsbolag: Greenwich Film Production (Frankrike, Spanien, 1977)

Producent: Serge Silberman

Regissör: Luis Buñuel

Manusförfattare: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière

Fotograf: Edmond Richard

Klippning: Hélène Plemiannikov

Originalmusik: Richard Wagner

Skådespelare: Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet (Conchita), Ángela Molina (Conchita), Julien Bertheau (Edouard), André Weber (Martin)

Övriga filmer:

Körkarlen (Körkarlen)

Produktionsbolag: AB Svensk Filmindustri (Sverige, 1921)

Regissör: Victor Sjöström

Der müde Tod (Den obesegrade döden)

Produktionsbolag: Decla-Bioscop AG (Tyskland, 1921)

Regissör: Fritz Lang

La chute de la maison Usher (Huset Ushers fall)

Produktionsbolag: Films Jean Epstein (Frankrike, USA, 1928)

Regissör: Jean Epstein

Originaltitel: *Un chien andalou (Den andalusiska hunden)*

Produktionsbolag: Luis Buñuel (Frankrike, 1929)

Regissör: Luis Buñuel

Originaltitel: *Viridiana (Viridiana)*

Produktionsbolag: Unión Industrial Cinematográfica SA (UNINCI), Films 59 SA (Spanien, Mexiko, 1961)

Regissör: Luis Buñuel

7. Bilaga

Filmografi - Luis Buñuel

Un chien andalou (Den andalusiska hunden) (1929)

L'Age d'or (Guldåldern) (1930)

Las Hurdes (Land utan bröd) (1932)

Gran Casino (Gran Casino) (1946)

El gran calavera (The Great Carouser) (1949)

Los Olvidados (Gatans desperados) (1950)

Susana/Demonio y carne (The Devil and the Flesh) (1950)

La hija del engaño (The Daughter of Deceit) (1951)

Una mujer sin amor (A Loveless Woman) (1951)

Subida al cielo (Stairway to Heaven) (1951)

El bruto (The Brute) (1952)

Robinson Crusoe (Robinson Crusoe) (1952)

El (Den nakna sanningen) (1953)

La ilusión viaja en tranvía (Fantasin åker spårvagn) (1953)

Abismos de pasión (Wuthering Heights) (1954)

El río y la muerte (Floden och döden) (1954)

Ensayo de un crimen (The Criminal Life of Archibaldo Cruz) (1955)

Cela s'appelle l'aurore (That Is the Dawn) (1955)

La Mort en ce jardin (Djungelmorden) (1956)

Nazarín (Nazarin) (1958)

La Fièvre monte à El Pao (Revolutionären) (1959)

La Joven (Inkräktare) (1960)

Viridiana (Viridiana) (1961)

El ángel exterminador (Mordängeln) (1962)

Le Journal d'une femme de chambre (En kammarjungfrus dagbok) (1963)

Simón del desierto (Simon pelarhelgonet) (1965)

Belle de jour (Belle de jour - dagfjärilen) (1967)

La Voie lactée (Vintergatan) (1969)

Tristana (Tristana) (1970)

Le Charme discret de la bourgeoisie (Borgarklassens diskreta charm) (1972)

Le Fantôme de la liberté (Frihetens fantom) (1974)

Cet obscur objet du désir (Begärets dunkla mål) (1977)