

# Leopoldo Torre Nilssons *film*

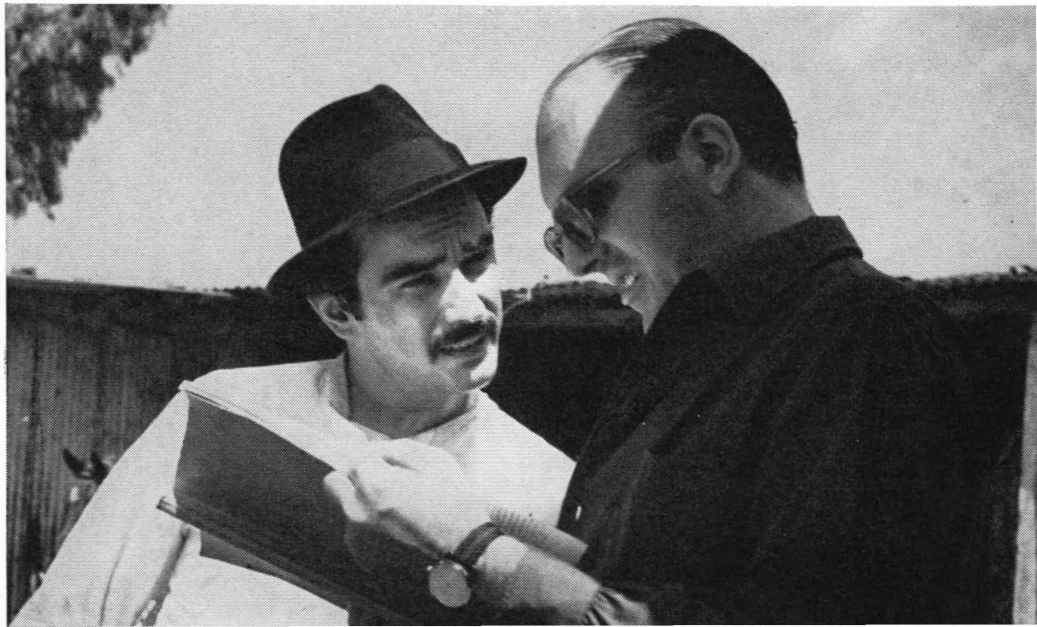
af Edgardo Cozarinsky

*Leopoldo Torre Nilssons* position i argentinsk film er højst mærkværdig. Hans film har vakt en international opmærksomhed, som ingen andre argentinske film kan prale af; i sit hjemlands intellektuelle cirkler betragtes han som den mest fremtrædende nationale filmpersonlighed, måske den eneste. Og dog rejser hans film megen diskussion, en diskussion, hvori man altid er rede til at rejse spørgsmålet om instruktørens kunstneriske indstilling.

Det er en kedelig vane i latinamerikansk kulturliv, at kunstnere sjældent vurderes i kraft af deres skabende evner eller æstetiske resultater, men efter det omfang, i hvilket de afspejler en bestemt sydamerikansk virkelighed. Manglen på en dybt rodfæstet kulturel tradition indebærer, at man af kunsten forlanger

definitionen af den nationale eller kontinentale personlighed, en definition, som forventes at bekræfte allerede eksisterende ideologiske eller følelsesmæssige synspunkter. Som følge heraf er den individuelle kunstner, som ikke hengiver sig til sublimeret folklore eller politisk inspirerede *temoignages*, udsat for anklagen for at dyrke kunsten for kunstens skyld. Når man betragter Argentina, et land uden nogen indiansk kulturarv, præget af en stærk europæisk immigration siden firserne, er situationen noget anderledes – kunstneren føler sig nærmere Europa end sin mexikanske eller peruvianske kollega. Ikke desto mindre er det betegnende, at f. eks. Torre Nilsson har påkaldt sig større opmærksomhed i sit eget land med det åbenlyst nationale emne i hans mindre betydelige

*Leopoldo Torre Nilsson* (til højre) sammen med *Alfredo Alcón* under indspilningen af „Un Guapo del 900“



„Un Guapo del 900“ (1960) end med hans inspirerede „La Caida“ (1958).

Argentinsk film har aldrig haft en kunstnerisk status, skønt den i slutningen af trediverne og begyndelsen af fyrrerne opnåede en betydelig produktion og en omfattende sydamerikansk udbredelse. En revision af de hellige misfostre, der anses for at være de vigtigste film, som er produceret i dette land, er et temmelig pinefuldt arbejde. Naive sociale melodramaer, fædrelandshistorie i form af B-westerns, isolerede anstrengelser i retning af forfinelse, men ikke et eneste værk, der kan måles med international målestok, eller som bærer det store talents stempel. Mellem 1945 og 1955 opmuntrede *Peron*-regimet til protektion og streng censur, som bidrog til overfloden af i voksende grad hybride produkter og tabet af det sydamerikanske marked. I de sidste år er opstået et væld af nye navne, en almindelig mangel på samling og nogle interessante titler. Leopoldo Torre Nilsson står bag de fleste af disse.

Han blev født i Buenos Aires i 1924 som søn af instruktøren *Leopoldo Torres Ríos*; han er en nevø af fotografen *Carlos Torres Ríos* og voksede op i nær kontakt med filmproduktion. Fra han var femten, arbejdede han som assistent hos faderen på mere end et dusin spillefilm. (Torres Ríos døde i april 1960. Han var en af argentinsk films pionerer, og skønt hans film meget blandet strakte sig fra populære farcer til poetisk realisme, instruerede han i 1938 et mindeværdigt forsøg på et intimt drama, „La Vuelta al Nido“ (Hjemkomsten til reden) i en stil, som han skulle vende tilbage til i sine sidste år). Hans mor er af svensk afstamning, en kendsgerning, der hyppigt henvises til i det, der er blevet kaldt „det skandinaviske træk“ i hans stil. Den unge Torre Nilsson udviklede en lidenskab for filmkunsten og en meget eklektisk litterær smag; begge dele kom til udtryk i forskellige ungdommelige projekter som f.eks. en bearbejdelse af *Lautréamonts* „Les Chants de Maldoror“.

## II

I 1947 lavede Torre Nilsson sin første film, en kortfilm kaldet „El Muro“ (Muren). Stærkt hæmmet af tekniske begrænsninger og i skyggen af „Un Chien Andalou“ gav den i det mindste intenst udtryk for en personlig erfaring. En lydside, der næsten udelukkende var sammensat af ringende klokker og jernbane-

støj, spøjte i denne metaforiske beretning om en mands flugt fra sin indre frygt, en flugt, der var dømt til at slutte ved den samme høje mur, hvor den begyndte. „El Muro“ blev lavet på et tidspunkt, da der ikke produceredes uafhængige kortfilm i Argentina, og den blev lidt af en begivenhed.

Et af Torre Nilssons kæreste projekter på den tid var bearbejdelsen af „El Perjurio de la Nieve“ (Sneens mened), en historie af *Adolfo Bioy Casares*, en af de argentinske forfattere, der, med *Jorge Luis Borges* i spidsen, omkring 1940 skabte en ny slags fantastisk fortællekunst på spansk – et meget intellektuelt og forfinet udtryk for den metafysiske retning. Hvor umuligt det end syntes at overføre Bioy Casares' historie til lærredet, viste der sig dog en lejlighed sent i 1949, og Torre Nilsson instruerede filmen sammen med sin far. Dens titel var „El Crimen de Oribe“ (Oribes forbrydelse). Historien var i sit indre ufilmsk, og forsøget på at presse den ned i en konventionel dramatisk terminologi (som det blev gjort af *Arturo Cerretani* i et uheldigt manuskript) berøvede den megen mystik og charme. Det er umuligt kort at referere historien: den indeholdt et mirakel af tids-suspension, der fandt sted i et isoleret hus på landet; en tålmodig rekapitulation af en bestemt dags hændelser for at redde en lidende piges liv; og den indeholdt en digter, der påtager sig en anden mands skyld for at fuldbyrde en tragisk skæbne. Sådanne overlitterære elementer overførtes ikke på nogen fyldestgørende måde, og gennem hele filmen havde man en ubehagelig bevidsthed om Torres Ríos' klodsede behandling af mange scener såvel som af Torre Nilssons bestræbelser på at skabe en visuel stemning af hemmelighedsfuld poesi. De sidste ti minutter syntes at være en mere realistisk behandling af det centrale tema i „El Muro“ og efterlod et meget kraftigt indtryk. En række meget jævne skuespillerpræstationer gjorde yderligere skade i en film, som næppe er mere end en interessant fiasko, men en af de mærkeligste i Argentina.

Efter denne tvivlsomme debut måtte Torre Nilsson vælge imellem fortsat at være ubeskæftiget eller sammen med faderen at instruere nogle rutineopgaver som „El Hijo del Crack“ (Fodboldheltens søn), om et populært idols familiebesværligheder, og „Corazon Fiel“ (Trofast hjerte), en dreng-elsker-hund, hund-red-

der-dreng-historie, på hvis fortekster han ikke nævntes.

Først i 1953 kunne han atter iscenesætte en historie efter eget valg, og denne gang helt af ham selv. Det var en bearbejdelse af „Emma Zunz“, en novelle af Jorge Luis Borges, der oprindeligt skulle indgå i en novelle-film. Denne blev aldrig lavet, og Torre Nilsson fik en mulighed for at udvide sit manuskript til 70 minutters spilletid under titlen „Dias de Odio“ (Hadets dage). Denne urimelige længde på en historie, der helt baserede sig på koncentreret enkelhed, er skyld i dens mangler. Borges' usædvanlige studie i realisme i en kriminalfortællings form handler om en kvinde, der udfører en række banale og frygtelige gerninger, hvis motiver først afsløres i den sidste sætning – de danner det omhyggelige alibi for en fuldkommen hævnakt. På lærredet beholdt historien, hvis virkning svækkedes af en udvidelse af sekundære episoder og en irrelevant romantisk sidehandling, kun lidt af originalens kraft. Ikke desto mindre har filmen en uimodståelig indre kvalitet, hvilket til dels skyldes dens konstante brug af speakerkommentar (den besatte Emmas upersonlige, kønsløse stemme; hun i øvrigt spillet følsomt af *Christian Galvé*), og dels den fremstillede modsætning mellem en introvert, usædvanlig hovedperson og et hverdagsmiljø. Hele filmen blev optaget *on location* og indeholdt nogle pointerede beskrivelser af Buenos Aires' ydre industrikarverter. „Dias de Odio“ var en økonomisk begrænset produktion og stod i skarp modsætning til den konventionelle argentinske produktion på dette tidspunkt. Den er stadig et af Torre Nilssons mest individuelle arbejder.

I slutningen af samme år instruerede han „La Tigra“ (Huntigeren), et værdiløst melodrama om det jævne liv i byens udkanter, fyldt med klicheer i karakterisering og med en umulig dialog. Yndere af det pittoreske vil huske den prostitueredes søve aflædning akkompagneret af *Ravels* „Le Jardin féérique“ fra „Ma Mère L'Oye“. „La Tigra“ er et hastigt sammenbikset produkt, som dets instruktør vil foretrække at glemme, hvad han let kan – efter mange censurbesværligheder, og efter at filmen var blevet strøget af den liste af nationale film, som det er obligatorisk at vise. Den blev kun vist i nogle få provinsbyer.

Både „Dias de Odio“ og „La Tigra“ produ-

ceredes af et mindre, uafhængigt selskab, for hvilket Torres Ríos havde instrueret nogle populære succes'er i slutningen af fyrerne. „Dias de Odio“ henledte „Argentina Sono Film“s opmærksomhed på den unge instruktør, og en kontrakt med dette, landets betydeligste produktionsselskab, blev snart indgået. På „Argentina Sono Film“ havde Torre Nilsson større tekniske ressourcer at råde over, men for at vinde producentens tillid måtte han påtage sig en film med *Tita Merello*, en umådelig populær komediant en grov, sentimental tiltrækningskraft. „Para Vestir Santos“ (Bogstaveligt „At klæde helgener“ – et gammelt spansk udtryk for pebermøer, der ironisk siges at forblive ugifte blot for at beskæftige sig med fromme sager) fra 1954 var så vist mindre utålelig end andre af hendes film, men der var intet, som en alvorlig instruktør kunne gøre med arrangementet undtagen at sørge for en præcis, glat overflade.

Torre Nilssons næste film var langtfra tilfredsstillende, men havde stor betydning for udviklingen af hans stil. „Graciela“ (1955) var baseret på en spansk roman af *Carmen Laforet*, „Nada“ (Intet), der beskæftigede sig med en moralsk degenereret familie efter borgerkrigen. Omplandet til Sydamerika mistede historien mening, og dens besynderlige personer behandledes i et forvirret manuskript (atter af A. Cerretani) som rene marionetter. Men på et sådant ubetydeligt grundlag lavede Torre Nilsson en første rå skitse af det, der skulle blive temaet i hans mere gennemtænkte værker – en halvvoxen pige (*Elsa Daniel* som i de senere film) i et hus, befolket af ondskabens mørke præster. Set efter „La Casa del Angel“ og „La Caida“ forekommer „Graciela“ at være en forberedende øvelse, hvori Torre Nilsson havde hengivet sig til sit elskede ekspressionistiske billedsprog. Lys og skygge i stadigt vekselspil, sammensatte kameravirkninger, skæve vinkler, et flashback à la *Sjöberg* uden klip mellem nutid og fortid . . . filmen var overlæst, så at det grænsede til udslættelse af situationerne og til blot at blive et teknisk orgie, hvori man let kunne opdage instruktørens „favoritter“. Filmen var også den sidste, som Torre Nilsson skulle instruere uden virkelig interesse for emnet, men kun som et middel til at fuldkommengøre sin beherskelse af de filmiske udtryksmidler.

### III

I 1956 havde Torre Nilsson kun udrettet lidt af, hvad man kunne vente af en så følsom og intellektuel personlighed. Hans ry for at være den eneste argentinske instruktør med en kulturel baggrund og fornemmelse for en visuel udformning hvilede kun på „Dias de Odio“, der, skønt meget ufuldkommen, var hans hidtil mest værdifulde film.

De friere udtryksmuligheder, der fulgte af Peron-regimets fald i september 1955, var forudsætningen for Torre Nilssons entusiastiske beslutning om at producere en film uden for „Argentina Sono Film“, i samarbejde med et mindre selskab. Resultatet var „El Protegido“ (Protegeen), et værk, der i idé, manuskript og instruktion var fuldstændigt hans eget. Det er en kølig „cronaca“, delvis mindende om *Antonioni*, om et kærlighedsforhold mellem en ung, ubeslutsom manuskriptforfatter og en producents ældre hustru. Miljøet gav Torre Nilsson lejlighed til en bidende afsløring af korruption, stupiditet og politisk opportunisme, men også til et mere åndfuldt og raffineret spil mellem fantasi og virkelighed. Personerne bag kameraet gentager ubevidst scener, som de har været vidne til under optagelserne, og den færdige film antyder en udvej af deres situation, skønt denne senere viser sig at lide af mindst to overraskende skavanker.

Torre Nilssons undertiden påståede mangel på interesse for sine personer passede glimrende ind i en historie uden en eneste sympatisk karakter. (Særligt ækel var producenten, en skryder med sikker forretningssans, en pæderast, der i det skjulte tilskyndede til sin kones kærlighedsaffære). „El Protegido“ led paradoksalt nok af en overflod af stof – det satiriske billede af filmverdenen, kærlighedsforholdet, manuskriptforfatterens private baggrund (deriblandt nogle fortræffelige scener om middelstands-tilværelsen og korte skitser af ørkesløse, unge mennesker, ikke uden lighed med *Fellini's* „vitelloni“) fik snarere filmen til at virke spredt end fyldig. Filmen led også i høj grad under den forkerte placering af den krukke *Rosa Rosen* i elskerindens rolle og af den stive *Guillermo Murray* som manuskriptforfatteren. Men til trods for disse svagheder er „El Protegido“ stadig en af Torre Nilssons mest personlige film, på en interessant måde anderledes i tonen end hans senere arbejder.

Da Torre Nilsson besluttede sig til at filme *Beatriz Guidos* prisbelønnede roman „Huset med englen“, indledtes et nyt, afgørende afsnit i hans karriere. I hvor høj grad og hvor positiv forfatterindens indflydelse på instruktøren har været, er blevet diskuteret med en tendens til at tilskrive hendes stærke personlighed visse af deres films ubehagelige aspekter. „En næsten manisk forkærlighed“ for sex i puberteten, en udtalt, men overfladisk anklage for religiøst hykleri. Men ved en nøjere iagttagelse af Torre Nilssons arbejde i samarbejde med *Beatriz Guido* afsløres tydeligt mønstre, der fandtes i hans tidligere film, og indflydelsen viser sig andre steder, i en bredere litterær udformning. Under alle omstændigheder er deres film ikke resultater af modstridende opfattelser, men af et frugtbart, berigende samarbejde.

I „La Casa del Angel“ (1956), der udspiller sig i tyverne, løber to handlinger ad hver sin bane for at mødes endeligt og voldsomt. Den ene drejer sig om *Aña Castro*, en ung datter i en aristokratisk argentinsk familie, hvis første nysgerrighed over for det erotiske mødes med hysterisk afsky af de bigotte katolske omgivelser. I den anden handling følger vi *Pablo Aguirre*, en ung politiker, der gradvist opdager den indre korruption i sit parti og inden for den herskende klasse, som det støtter. Da han må duellere med en politisk modstander, vælger man *Castros'* have til opgøret. Natten før opholder *Pablo* sig hos *Castros*, og *Aña* bringer en hellig medaljon til den romantiske helt, som hendes fantasi har omskabt ham til. I hans værelse bukker hun under for det, som måske ikke i virkeligheden er en voldtægt, og bag efter håber hun, at *Pablos'* død vil udlette enhver mindelse om hendes synd. Men den næste morgen er det ham, som overlever, og hele hendes liv bliver en lang, troldbunden erindring om denne nat. (Historien er fortalt i flashbacks fra en nutid, hvori *Pablo* hver torsdag besøger *Castros* forfaldne hus: her lytter han til faderens endeløse snakken om den svundne magt og får serveret te af en tavs, søvngængeragtig *Aña*. På en måde er han også en fortryllet fange af minderne).

Filmen forløber uden fast struktur, som en serie hændelser, der belyser karakterer og miljø. Nogle er uimodståelige (*Añas* åbenbaring af *Valentino* ved en hemmelig matiné), andre foruroligende (den fremmelige fætter, der læ-



Elsa Daniel (til højre) som den unge pige af aristokratisk familie i „La Casa del Angel“ fra 1956.

rer hende at skaffe sig erotisk tilfredsstillelse i „Højsangen“), andre pudsige omend noget søgte (en anarkistisk taxachauffør efterlader efter en ophidset diskussion mor og tre døtre i et *maison de rendezvous*), undertiden klodse (Añas chaperone indføres, uheldigt overspillet af *Yordana Fain*). Den centrale konflikt er uløst, og måske findes meget af filmens tiltrækning i dette – Torre Nilssons store evne ligger i at antyde og afdække i indirekte belysning. Hvis forbindelserne mellem Añas og Pablos historier i „La Casa del Angel“ ikke skaber fuldstændig balance, er det, fordi filmen aldrig sigter mod en grundig dissektion af samfundet, men mere intimt mod en piges første virkelige fortrolighed med det onde, ikke med den djævel, som hun er blevet opdraget til at frygte og sætte i forbindelse med naturen.

„La Casa del Angel“ er en impressionistisk beskrivelse, spinkel, men fængslende, af en splittet pubertet, der fører til skuffelse og frustration. Torre Nilssons brug af skarpe lyskontraster og lange nærbilleder giver filmen en drømmeagtig stemning, rig på udtryksfulde

mindelser, med Aña som et skælvende lys mellem truende skygger. Elsa Daniel var af instruktøren formet næsten som en maske, og hendes optræden (der ikke egentlig kan kaldes spil) havde en mystik, som hun kun kunne give udtryk for under Torre Nilssons hænder.

„La Casa del Angel“ vakte stor opmærksomhed blandt kritikerne i Cannes 1957 og blev udsendt i Frankrig, U. S. A. og Japan, ligesom den blev vist ved andre festivaler og i filmklubber i adskillige lande. Denne for en argentinsk film enestående succes affødte ved dens premiere i Buenos Aires (nogle måneder efter præsentationen i Cannes) en syrlig polemik. Den vakte modvilje hos alle de mest talentløse af de gamle inden for argentinsk film, og den placerede Torre Nilsson som landets mest interessante og kontroversielle instruktør.

Kontroversiel var i bogstaveligste forstand hans næste spillefilm „El Secuestrador“ (Kidnapperen, 1958). (Efter „La Casa del Angel“ lavede Torre Nilsson to kortfilm for det nationale filminstitut „Precursores de la Pintura Argentina“ (Forløbere for argentinsk malerkunst)

og „Arboles de Buenos Aires“ (Buenos Aires' træer). „El Secuestrador“ blev lavet i fuldstændig frihed på et tidspunkt, da der var en svær krise inden for industrien og desorganisering af produktionen, og den er en af både Torre Nilsons og Beatriz Guidos favoritter. En af hendes noveller afgav ideen til manuskriptet. Ikke desto mindre føler man sig tilbøjelig til at tro, at dens foretrukne stilling snarere er udtryk for en reaktion mod de ondsksfulde angreb, der rettedes mod filmen, end skyldes en objektiv bedømmelse af dens værdier.

Torre Nilsson og Beatriz Guido syntes i denne film at have befriet sig for deres hang til det frygtelige og morbide, og det chok, som var resultatet, viste sig at være for meget for publikum. I et af de slumkvarterer, der i de sidste ti år har omgivet Buenos Aires, stjæler en bande børn for at opretholde livet, uden at deres forældre, alkoholister ladt i stikken af endemisk elendighed, tager sig af dem. Deres fører, en halv voksen dreng, er forelsket i en pige i nabolaget og tager hende med hen på en kirkegård for at elske hende i en tom krypt; de angribes af opsynsmændene, drengen ban-

kes, og pigen voldtages. Børnene glemmer for et øjeblik at se efter deres spæde bror: han bliver bidt ihjel af en gris. Idet de bilder sig selv ind, at han er blevet ført bort til legetøjsland, sætter de hans forsvinden i forbindelse med bedemandens søn (et pertentligt småborgerbarn, der har leget skjul i sin fars butik, gemt sig i en kiste, og som er kommet til syne, da barnet klagede sig). De forfølger ham, og da de tror, at han har kidnappet spædbarnet, slår de ham ihjel.

„El Secuestrador“ fortjente naturligvis ikke den voldsomme kritik, som den bragte for dagen, men det er et spørgsmål, om dens ophavsmand virkeligt nåede deres mål. Hvis denne skildring af uforfalsket skræk og virvar skulle være en beskrivelse af aktuelle livsbetingelser, havde en mere realistisk behandling været påkrævet. Ikke blot er den symbolske kidnapper, med figurens poetiske bibetydninger, noget ude af trit; mange af bipersonerne (en afsindig protestantisk præst, en dilettantisk pralhals) bærer på en tung, litterær byrde, som, hvad der er det værste, er af en meget tvivlsom kvalitet. Men som et strejftog ind i en verden,

Den gale præst og et par af drengene i den voldsomme „El Secuestrador“ fra 1958.





Torre Nilssons foretrukne skuespillerinde *Elsa Daniel* som uskylden, der konfronteres med ondskaben i „La Caida“ fra 1958.

regeret af ondskaben og tilfældet, har filmen en meget særegen rolle. Lovene for årsagssammenhænge synes afskaffet, ulykker slippes ustandselig løs, vold og blodsudgydelser er hverdagsfænomener: de er af filmens personer accepterede kendsgerninger, og viljen til at leve på disse vilkår giver slutscenen en dystert skønhed – efter at have fået den vogn, hvorfra de kan sælge slik, og som de altid har drømt om, drager børnene bort med deres halvvoxne venner, atter forenet i alt for tidlige fælles skuffelser, og gør groft grin med et forbigående ligtog; et kort glimt viser tilskuerne den familie, der sørger over det barn, som de har dræbt. Denne brutale livsbekræftelse er måske filmens største aktiv, og den giver i et koncentrat dens søgen efter en besk poesi ved fordybelsen i det fortvivlede og det makabre.

„La Caida“ (Faldet, 1958), bygget på en roman af Beatriz Guido, konfronterer atter uskylden (igen i Elsa Daniels blonde og skrøbelige fremtoning) med ondskaben (denne gang ikke blot en skummel forsamling af ondskabsfulde drenge, men også en velhavende sagfører og børnenes usete eventyrlige onkel). Albertina forlader sine tanter på landet for at studere litteratur i Buenos Aires. Hun lejer dér et væ-

relse hos en astmatisk sengeliggende kvinde, hvis fire børn har overtaget ledelsen af hjemmet. Albertinas møde med verdens ukendte trusler begynder med deres stille grusomhed og seksuelle fremmelighed. Den konventionelle, katolske og politisk reaktionære sagfører, som hun møder, søger at få hende anbragt i sundere omgivelser, men hun bliver hos børnene, fordi hun påstår, at hun vil holde øje med dem, i virkeligheden fordi hun er tiltrukket af deres lukkede verden. Men efter at de har ladet deres mor dø („den stakkel led så meget“), gribes hun af skyldfølelse og oplever sit første sammenstød med tilværelsen: den utrolige, velbeslåede onkel, som de altid har talt om, den opdagelsesrejsende, der skrev så spændende breve, viser sig at være en ensom, skuffet mand, der hele tiden drømte om den søde Albertina, som hans søster skrev om, og som i virkeligheden ønsker at underkaste sig hende ved hjælp af kærligheden, ganske som sagføreren, hun forlod. Albertina løber bort, onkel Lucas følger efter hende, og filmen slutter med et billede af børnene, atter alene.

Denne pirrende historie er fortalt på en elliptisk måde, som giver filmen en forbløffende tiltrækningskraft. Meget af dens virkning afhæn-

ger af, hvorledes børnene opfattes – hvis tilskueren er villig til at tro på deres „rene“ perwersitet, vil „La Caida“ gøre et dybt indtryk på ham; ellers vil han forblive uberørt. Nøglen til Albertina findes ikke blot i hendes navns litterære allusioner. I en boghandel beder hun om „La Prisonnière“ og „Le Temps Retrouvé“, i et flashback til hendes tidligere tilværelse på landet ses hun lidenskabeligt læsende i *Thomas Manns* „Troldfjeldet“. Konflikten mellem den virkelighed, hun søger at skabe for sig selv, og den, som hun er i, har sin træge parallel i den nedladende sagfører, en karakter, der er tegnet med fin sans for dens rolle i det argentinske samfund.

„La Caida“ har nogle svage partier (især en scene fra en natklub, der skal symbolisere helvede), og den er absolut eksalteret i sin visuelle forsing, men måske har ingen anden film af Torre Nilsson og Beatriz Guido en mere væsentlig fornemmelse for det mystiske eller illustrerer bedre den særlige følelse for det onde, som gennemtrænger deres værker, og som er nærmere en protestantisk følelse end de katolske miljøer, som de ynder at skildre.

#### IV

„La Casa del Angel“ og „El Secuestrador“ produceredes af „Argentina Sono Film“, „La Caida“ af Torre Nilsson for samme selskab. I 1959, da han besluttede sig til at filmatisere Beatriz Guidos seneste roman „Fin de Fiesta“, dannede han et uafhængigt produktionsselskab sammen med dr. *Néstor Gaffet*, der er kritiker og en foretagsom udlejer (den første, der bragte svenske og polske film til Argentina). „Producciones Angel“ er navnet på deres selskab.

„Fin de Fiesta“ (1959) blev forberedt og produceret med den yderste omhu, og dens delvise fiasko er derfor højst betegnende. Dens emne er *Mariano Peña Bracevas'* storhed, forfald og fald, en „caudillo“, denne typiske sydamerikanske demagog med en sentimental forkærlighed for det udannede, set gennem hans nevø Adolfs øjne, en oprørske ynglings øjne. „Caudillo“ens familieliv og politiske aktivitet er indpasset i et livligt billede, der giver et tværsnit af argentinsk livsudfoldelse i trediverne, og romanens store rigdom på begivenheder fordrede, hvis den skulle følges, en film af et specifikt omfang, hvor individuelle karakterer og det samfund, hvortil de hørte, skulle ses i konstant konflikt og udvikling. Men i stedet

for de tre timer, som *Stevens'* „Giganten“ spiller i, varer „Fin de Fiesta“ kun 95 minutter. Torre Nilsson bestræbte sig på at opnå en visuelt fortællende syntese, men manuskriptet er mindre omfattende, end det er usammenhængende: betydningsfulde episoder fra romanen optræder i filmen uden indbyrdes sammenhæng, mange situationer forekommer irrelevante eller som en dødvægt. *Leonardo Favios* udtryksløse gengivelse af Adolfs samvittigheds-kriser gør enhver identifikation med figurens tilstand umulig, og *Arturo García Bubr* som „Caudillo“en og *Lautaro Murúa* som Guastavino, hans lejemorder, overskygger ham nemt. De scener, hvori der afsløres en finere indsigt (Adolfs nytårsaftens-eventyr, det dystre kærlighed-had-forhold mellem Guastavino og hans elskerinde), opvejer omend væsentligt i sig selv kun perifert. Helhedsindtrykket er et værk af pletvis åndfuldhed og enkelte stærke virkninger.

I „Fin de Fiesta“ bragte Torre Nilsson det tema i forgrunden, som dukkede op i „La Casa del Angel“, og som kunne spores i hans portræt af sagføreren i „La Caida“. Beatriz Guidos roman analyserede en argentinsk politikerpersonlighed fra tyverne og trediverne, og filmen indeholdt mange aktuelle begivenheder, som f. eks. mordforsøget i kongressen på en berømt modstander. Dette forårsagede offentlige uroligheder, da filmen havde premiere, og beviste, hvis man havde brug for bevis, at fortidige stridsspørgsmål stadig er meget levende i Argentina i 1960. „Fin de Fiesta“ tiltalte venstreorienterede, som havde været meget forknytte over Torre Nilssons tidligere film, og Højre anklagede den for at stille konservative uregelmæssigheder til skue, mens den tav om det diktatoriske Peron-regime, som efterfulgte dem. Skønt man må indrømme umuligheden af i dag i en argentinsk film at vise romanens oprindelige slutning (som bittert satte „caudillo“ens død i kontrast til diktatorens fremgang), må man ikke desto mindre beklage en vis tvetydighed i filmens næsten lykkelige slutning.

Den kritiske opmuntring, som blev ydet dette forsøg på at skildre nationale spørgsmål i realistiske vendinger er måske den rette at dable for Torre Nilssons næste film, hans mindst tilfredsstillende i årevis. „Un Guapo del 900“ (En skrap dreng fra 1900, 1960) var en be-





*Lautaro Murúa* som den lejede revolvermand i „Fin de Fiesta“ (1959).

*Alfredo Alcón* og *Arturo García Bubr* som „guapo“en og „caudillo“en i „Un Guapo del 900“ (1960).





Francisco Rabal og Elsa Daniel i en Bergman-lignende opstilling fra „La Mano en la Trampa“ (under indspilning).

arbejdelse af Samuel Eichelbaums skuespil af forfatteren og Torre Nilsson. Skuespillet er et eksempel på professionelt teaterhåndværk, overbevisende, omend konventionelt i karaktertegnning og i litterær henseende pauvert. Torre Nilsson må have følt sig tiltrukket af dets direkte udstråling, og besluttede sig til ikke at omskrive dele af dialogen, som på lærredet lyder retorisk eller flovt, i et forsøg på at understyre filmen med en ægte, populær følelse netop ved at bevare skuespillets rå, enkle kraft. Historien rummer vægtigt og udmærket stof: en „caudillo“'s trofaste *bodyguard* dræber sin chefs unge elsker, en modstander, og nægter derefter at gøre rede for sine motiver for at værne „caudillo“'ens ære. Konfronteret med sin chefs reaktion, der er karakteristisk for en mere forfinet overklasse, udvikler han efterhånden selv en følelse af individuelt ansvar. Et stramt og klart manuskript kunne ud af dette have fået noget i retning af en „Casque

d'Or“ for kreolere; der bød sig også muligheder for en psykologisk og sociologisk undersøgelse af sydamerikanske adfærdsmønstre og myter (virilitetens kult, politik opfattet som udvidede personlige bekendtskaber), som har overlevet århundredskiftet. Torre Nilsson udforskede dette område i en politisk toneart, der var beslægtet med den fra „Fin de Fiesta“, men han kunne ikke forvandle personerne til andet end slidte manequiner, der afleverede opstyltede klicheer. (Spillet fik dog et helhedspræg, som ikke er almindeligt i argentinsk film, og der var bl. a. en usædvanlig præstation af *Alfredo Alcón* som „guapo“'en). En omhyggelig udførelse af dekorationer og kostumer svækkedes af en for stor dosis lokalkolorit i gadescenerne, som f. eks. i den første sekvens, der var på kanten af turist-sightseeing. Torre Nilsson holdt sit tekniske fyrværkeri på afstand af emnet.

Skønt „Un Guapo del 900“ til det yderste

var en hul film, blev den prist som Torre Nilssons første vigtige præstation af de samme journalister, som afviste „La Caida“. Grunden hertil er klar: et ukonventionelt talent syntes at vælge den slagne vej. Filmen blev også, hvad der var lettere at forudsige, en enorm kommerciel succes.

## V

I november 1960 begyndte Torre Nilsson optagelserne af „La Mano en la Trapa“ (Hånden i fælden) efter en novelle af Beatriz Guido, hvormed det samarbejde, der blev afbrudt af „Un Guapo del 900“, blev genoptaget. Manuskriptet lover en opmuntrende tilbagevendende til stemningen fra „La Caida“, med foruroligende gotiske elementer. Elsa Daniel spiller en ung pige, der er besluttet på at afsløre en familiehemmelighed; hendes efterforskning bringer hende i forbindelse med to mænd og til slut

ud i selvødelæggelse. Filmen er planlagt at være færdig i februar 1961.

Blandt Torre Nilssons projekter er en ambitiøs version af det nationale epos, „Martín Fierro“ af José Hernández, der skal indspilles i Cinemascope og farver. Han har i et interview for nylig tilstået sin frygt for dette gigantiske arbejde, men også erklæret sin interesse for at lægge et samtidigt perspektiv ind i digtet. Men endnu er der intet om denne produktion.

Torre Nilsson er uden tvivl det betydeligste talent, der for øjeblikket arbejder inden for argentinsk film. Hans vilje til at søge nye veje efter vellykkede arbejder kan lede ham ud i fejltagelser som i „Un Guapo del 900“, men det er et umiskendeligt tegn på en sund non-konformisme i forbindelse med egne resultater, og det kan føre ham til bedrifter, om hvilke det er umuligt at spå.

## DANSKE FILMATELIERER II:

Et fotografatelier i en tagetage i Jorcks Passage, nærmere bestemt i Vimmelskaft 42 – i samme opgang som Berlitz School –, blev i årene 1910–11 anvendt som filmatelier for to danske produktionsselskaber: „Biorama“ og „Regia Kunstfilms Compagni“. „Biorama“, der oprindeligt var et udlejningsselskab, begyndte at producere film i 1909. I 1912 flyttede det til Emdrup, hvor der byggedes et atelier dér, hvor nu Emdrupborg ligger, og samtidig skiftede selskabet navn til „Filmfabrikken Skandinavien“. „Regia Kunstfilms Compag-

ni“, der oprindeligt hed „A/S Det stumme Teater“, blev stiftet den 29.12.1909 og begyndte sin virksomhed i 1910. Selskabet ophørte med at producere film ved udgangen af 1911. I atelieret i Jorcks Passage optog man bl. a. indendørsscenerne til „Biorama“'s „København ved Nat“ og *Valdemar Psilanders* debutfilm „Dorian Grays Portræt“, optaget af „Regia“.

På billedet ses direktøren for „Biorama“, *Søren Nielsen*, i atelieret i Jorcks Passage, omgivet af forskellige familiemedlemmer. M. E.

