

Rita Hjorteset

## **TANGOFILMER**

### **- EN GENREANALYSE**

**-nærstudie av tangofilmgenren som fenomen innen den argentinske filmindustrien**

**Hovedoppgave i medievitenskap**

**Institutt for medier og kommunikasjon**

**Universitet i Oslo**

**Våren 2007**

Bilde: "Los muchachos de antes no usaban gomina" (1937)

Fra venstre: Ponce (Florencio Parravicini), Alberto (Santiago Arrieta), Faren Carlos Rosales (Martin Zabalúa), søsteren Inés Rosales (Niní Gambier), Señora Rosales (Aurelia Musto) og foloveden til søsteren (Euclides García Fuentes)

## Sammendrag

Den argentinske tangoen gjør seg i dag gjeldende både i argentinsk og internasjonal film, noe som har vært utgangspunktet for ideen til denne oppgaven.

”Los muchachos de antes no usaban gomina” (Karene den gang brukte ikke bryl) (1937) regissert av Manuel Romero og ”Tango” (1997) regissert av Carlos Saura representerer to forskjellige eksempler fra tangofilmgenren. I denne oppgaven gjennomgås et korpus av filmer sammensatt av tre kilder i forhold til Rick Altmans 10 påstander om genre i boken *Film/Genre* fra 1999. Tallmaterialet fra kildene danner grunnlaget for en beskrivelse av genren. De to eksempelfilmene utgjør analysens gjennomgangseksempler. Med 60 års mellomrom representerer disse filmene to forskjellige syklusepoker i genrens levetid. Filmeksemplene er beskrevet spesielt med vekt på aspekter som genrekarakteristika, genreblanding, filmhistorisk sammenheng og regissørenes rammebetingelser. De to filmene sammenlignes for derigjennom å utdype genrens utvikling gjennom syklusepokene. Tidsånden, den teknologiske utviklingen og regissørenes personlige stil bidrar til at filmene gjenspeiler store forskjeller samtidig som genrekarakteristika som arketyper, scenografi og tematikk går igjen. Rick Altmans genreteori danner bakteppe for analysen.

Kildematerialet inkluderer filmer med forskjellig grad av tangoinnhold ved at tango benyttes kun som et innslag eller som tema i handlingen i filmen.

Tangoen har vært en del av den argentinske filmindustrien helt fra begynnelsen av. Tangofilmgenrens gullalder falt sammen med den argentinske films gullalder (1933-1942). Genren nådde bunnen i 50-årene. Oppblomstringen av tangofilmgenren kom i kjølvannet av oppsetningen ”Tango Argentino” fra 1982. Vi har ennå ikke sett slutten på denne genren. Mye tyder på at så lenge interessen for tangomusikk og -dans vedvarer vil denne filmgenren leve videre.

## Summary

Today the Argentinean tango is making its way through both Argentinean and international film. This fact has been the starting point and the inspiration for this work.

”Los muchachos de antes no usaban gomina” (The guys back then didn’t use hairgel) (1937) directed by Manuel Romero and “Tango” (1997) directed by Carlos Saura exhibit two different examples from the tango film genre. This work explores a corpus of films put together from three sources according to Rick Altman’s ten declarations of genre in the book *Film/genre* from 1999. Data from these sources make the foundation for describing the film genre. The two films above constitute the main points of the analysis. The two films, sixty years apart represent two different eras or epochs of the day. The films are described with a special emphasis on aspects of the genre such as: characteristics; genre blending; historical film coherence and the framework of restrictions for the directors. The two films are being compared throughout the work to be able describe the development of the genre during those eras. The mood of the time, the technological development and the director’s personal style reflect the big differences between these films, while at the same time depict the archetypes, scenography and thematics which are the typical characteristics of the genre. Rich Altman’s genre theory forms the backdrop of the analysis.

The sources are different with regard to degree of tango content in such a way that tango is being used only as an attribute or theme in these films.

The tango has been a part of the Argentinean film industry all the way from the beginning. The golden age of the tango film genre coincided with the golden age of the Argentinean film (1933-1942). The genre reached its lowest level in the fifties. The revival of the tango film genre happened after the show “Tango Argentino” from 1982. We have not yet seen the end of this genre. Signs are showing that as long as the interest for tango music and dance prevails, this film genre will live on.

# Innhold

## 1.0 Innledning

1.1	Tangofilm som tema.....	1
1.2	Formålet med studien og begrunnelse for problemstilling.....	2
1.3	Undersøkelsen – faglig og teoretisk tilnærming til analyseobjektet.....	4
1.4	Gjennomgang av litteraturtilfanget.....	5
1.5	Analysemetodene.....	6
1.6	Gangen i oppgaven.....	7

## 2.0. Problemstilling og opplegg for oppgaven 8

## 3.0 Litteratur

3.1	Litteratur om genreteori.....	9
3.2	Litteratur om argentinsk historie og tangofilmhistorie.....	9
3.3	Litteratur om tangoen og dens historie.....	10
3.4	Oppslagsverk .....	11
3.5	Filmene.....	12
3.6	Muntlige kilder.....	12

## 4.0 Genreteori

4.1	Presentasjon av generell genreteori og filmgenreteori.....	12
4.2	Teoretiske genresykluser på film.....	15
4.3	Genreblandingsteori i filmverdenen.....	17

## 5.0 Analyse av tangofilmer i forhold til genreteori

5.1	Beskrivelse av tangofilmgenren.....	18
5.2	Tangofilmene sett i lys av Altmans 10 punkter om genre.....	34
5.3	Konklusjoner på gjennomgangen av Altmans 10 punkter om genre.....	80

## 6.0 Analyse av to eksempelfilmer

6.1	Mine to eksempelfilmer i forhold til Altmans 10 punkter om genreteori .....	86
6.2	Eksempelfilmenes plassering innen genresyklusfasene og deres genrekarakteristika.....	96
6.3	Sammendrag.....	120

## 7.0 Oppsummering

7.1	Hovedkonklusjoner og funn i undersøkelsen.....	120
7.2	Kritiske kommentarer.....	121
7.3	Forslag til videre arbeid.....	122
7.4	Hvor går tangofilmene hen? .....	123

## 8.0 Vedlegg og tabeller

## 9.0 Bibliografi

## 10.0 Noter

## **Forord**

Det hadde ikke vært enkelt å skrive denne hovedoppgaven uten oppmuntring, hjelp og støtte fra enkeltpersoner og forskjellige organisasjoner. Jeg ønsker derfor å rette en takk til disse. Claudio Giacomino ved Den argentinske ambassaden i Oslo har skaffet nyttig materiale, og den spanske ambassaden i Oslo har lånt meg videoer. Facundo Almeida, en kontakt gjennom den argentinske ambassaden i Oslo, ga meg en fantastisk mottakelse og introduksjon til framstående personer og organisasjoner under mitt opphold i Buenos Aires høsten 1998.

Nili Deloya og Ramon Giménes ved Oslo tangoklubb har støttet og inspirert meg. Monica Gundmundsen har lånt meg verdifullt materiale. Argentineren og filmsamleren Fabio Cernuda har kopiert videoer for meg. Professor Ricardo Manetti ved "Universidad del Cine" i Buenos Aires har gitt meg viktige innspill når det gjaldt å innrette oppgaven min mot sentrale vinklinger. Fernando Jurado ved "La cinemateca argentina" har gitt meg nyttige råd. "Museo del cine, Pablo Ducros Hicken" har gitt meg nyttig materiale og en hyggelig mottagelse. Norberto Gimelfarb, professor i spansk ved Universitet i Lausanne er en "connoisseur" av argentinske tangofilmer og har tatt seg tid til samtaler med meg.

Inger Marie Bøhn Aleman har hjulpet meg med oversettelser av tangotekster. Cathrine Almaas i Norsk - Argentinsk forening har oppmuntret og inspirert meg. Alcides Perucca og de andre i radiostasjonen "FM Palermo" tok meg vel imot og lot meg fortelle om mitt hovedoppgaveprosjekt i sitt ukentlige tangoprogram. Den profesjonelle tangodanseren Esteban Spaggiari Moreno har inspirert meg ved felles interesse for tango på film som meg. Sist, men ikke minst må jeg takke min veileder Ove Solum for god veiledning og for å ha stilt seg positiv til prosjektet mitt. Jeg vil også takke alle andre som har støttet meg underveis i arbeidet.

## **1.0 Innledning**

### **1.1 Tangofilm som tema**

Oppgaven tar sikte på en nærmere undersøkelse av tangofilmer som genre innen den argentinske filmproduksjonen. Filmgenren undersøkes med utgangspunkt i genreteoretikernes modeller for genreutvikling. Den overordnede problemstillingen er hvordan tangofilmene har utviklet seg over tid i forhold til genreteori, filmhistorisk sammenheng og genrekarakteristika.

Tangoen ble til i området rundt Rio de la plata, det vil si Argentina og Uruguay i Sør-Amerika og ble først og fremst dyrket i de store byene. Som kulturell uttrykksform ble den utbredt fra og med 1900-tallet. Tangoen dukket også etter hvert opp på filmlerretet. I Argentina ble dette først og fremst initiert av filmselskapene Argentina Sono Film og Lumiton. Tangoen ble ennå mer berømt ved de første lydfilmene. Tre av disse var "Muñequitas porteñas" (Buenos Aires dukker) (1931) regissert av José A. Ferreyra (1889-1943) for selskapet Terra, "Tango" (27/4-1933) regissert av Luis José Moglia Barth (1903-1984) for selskapet Argentina Sono Film og "Los tres berretines" (De tre manier) (19/5-1933) regissert av Enrique Telémaco Susini (1891-1972) for selskapet Lumiton. Siden disse har det blitt produsert en rekke filmer som fokuserer på tango i form av tema i filmen, sang, poesi (tangotekstene), dans og musikk.

Hva gjorde tangoen spesielt attraktiv som element i film? Tangoen var for argentinerne, og spesielt for Buenos Aires-beboerne, deres egen identitetsskapende kulturelle uttrykksform. Uttrykksformen hadde en viktig funksjon for de mange innvandrerne som kom fra Europa til de store byene ved Rio de la Plata på begynnelsen av århundreskiftet. Den ble svært populær i brede lag av den argentinske befolkningen, selv om dansen først hadde store vanskeligheter med å bli godkjent av borgerskapet og den katolske kirken. I 1914 ble imidlertid tangodansen demonstrert og godkjent av pave Pius X i Roma.

Publikum ville gjerne høre og se sine tangoidoler. Filmen ble et medium for å tilfredsstille publikums ønsker, og produsentene og tangostjernerens behov for å selge sine nyeste grammofoninnspillinger. Carlos Gardel (1883-1935), Hugo del Carril (1912-1989) og Libertad Lamarque (1908-2000) ble populære tangofilmstjerner (tangoidoler). Tango inngår i

en rekke argentinske filmer. Det er likevel ikke alle filmer som uten videre karakteriseres som tangofilmer.

Min egen interesse for tangofilmer skriver seg fra interessen for dansen. Oslo Tangoverksted, Oslo Tangoklubb, samt en rekke tangoklubber rundt om i landet sprer og holder ved like interessen for tango i Norge. Disse klubbene organiserer både ”milongaer” (dansensteder), ”practicaer” (øvingskvelder), tangofestivaler og konserter.

Avgrensningen av korpus er et vesentlig punkt i en genreundersøkelse. Framstillingen tar ikke sikte på å avgrense genren med full opptelling av antall filmer, da det vil by på praktiske problemer og av forskjellige grunner ikke vil være gjennomførbart å føre opp en slik komplett liste. Genren er heller ikke mulig å avgrense definitivt da den fortsatt øker i omfang ved at nye filmer kommer til. Dette er heller ikke nødvendig for å uttale seg om hovedtrekk ved genren.

Jeg sorterer filmene kategorisert av IMDB under argentinske filmer, samproduksjoner og utenlandske filmer og for å få sammenligningsmuligheter (tabell 2). Tangofilmtitlene er oversatt av forfatteren i denne tabellen.

Når det gjelder videre avgrensninger er det verd å merke seg at det i denne genreanalysen kun skal dreie seg om den originale argentinske tangoen. Filmer som omhandler avledete stilarter som finsk tango og ”ballroom tango” faller dermed utenom den typiske tangofilmgenren.

Et par begrepsavklaringer er verd å merke seg. Det argentinske ordet ”milonga” har to forskjellige betydninger. Den ene er betegnelsen på en dans som for øvrig var forløperen til tangoen. Den andre er det argentinske ordet for et dansested hvor det danses fortrinnsvis tango, ”milonga” og vals, men også andre rytmer som salsa, swing og argentinske folkloredanser som ”chacarera” for variasjonens skyld.

## **1.2 Formålet med studien og begrunnelse for problemstillingen**

Tangoen ble dyrket i en kulturell smeltedigel i Buenos Aires, hvor en rekke nasjoner og folkegrupper hadde kommet sammen som en følge av immigrasjonspolitikken på slutten av



1800-tallet og på begynnelsen av 1900-tallet. På dette tidspunktet kom både spanjoler, italienere, franskmenn og andre nasjonaliteter til Argentina.

Tango er kjent over hele verden og har vært det siden 1920-tallet. Det er mindre kjent at denne kulturelle ytringsformen hadde sin egen filmgenre, selv om enkelte filmopptak av Rodolfo Valentino og Carlos Gardel nå og da har blitt trukket frem. Årsaken til tangofilmenes svake utbredelse utover landegrensene hadde sin naturlige årsak i språkbarrieren som det spanske språket representerte. Dessuten ble denne filmkulturen i likhet med de fleste land utsatt for hard konkurranse av Hollywoodfilmene både på hjemmebane og på det internasjonale markedet.

Det er skrevet mange bøker om tango og det finnes en del litteratur om argentinske filmer. Etter mine undersøkelser blant annet på Universitetet i Buenos Aires ved "Facultad de filosofia y letras" er det derimot ikke foretatt noen konkret analyse av genren. Det var heller ikke mulig å finne noe vitenskapelig arbeid om dette ved "Instituto Nacional de Cinematografia" (INC) i Buenos Aires. Jeg har også spurt en av de mest kompetente professorene på området, professor Ricardo Manetti ved "Universidad del cine," men han kjente heller ikke til at det er skrevet oppgaver om dette emnet.

Norske universiteter har så vidt meg bekjent heller ingen forskningsoppgaver på temaet tango på film. Professor i antropologi ved Universitet i Oslo, Eduardo P. Archetti har derimot skrevet en artikkel om "Male sexual ideology and morality" (1988), som dreier seg om den argentinske mannen i tangopoesien. Det finnes forøvrig en hovedoppgave fra 1975 ved Sorbonne-universitetet i Paris skrevet av Monica Gudmundsen som tar for seg "La mujer a traves del tango" (kvinnen i tangopoesien). En undersøkelse som dette bringer dermed informasjon om denne filmproduksjonen som ikke er vitenskapelig fokusert hittil i noen deler av verden. De argentinske tangofilmene er lite kjent i Norge. Oppgaven tar derfor sikte på å bringe informasjon om genren til filminteresserte i vårt land.

Filmgenren har en rekke kvaliteter som gjør den til et studium verd da den i glansperioden på 1930-tallet på mange måter ikke stod tilbake for Hollywoods filmgenre. Argentina var raskt ute med den nye tekniske nyvinningen som filmmediet representerte. Lydfilmen kom også raskt, og den argentinske filmen opplevde sin gullalder fra begynnelsen av 1930-tallet til første del av 1940-tallet. Dette er også lite kjent her til lands, da Hollywood med sine mange

genre og sitt stjernesystem hadde et markedsmessig overtak i vår del av verden. Oppgaven tar blant annet sikte på å gjenspeile at det ikke bare eksisterte amerikansk masseproduksjon av filmer i denne perioden av filmindustriens utvikling.

### **1.3 Undersøkelsen – faglig og teoretisk tilnærming til analyseobjektet**

For å belyse genren har jeg valgt to eksempelfilmer. I tillegg trekkes ytterligere flere filmer inn underveis i analysen. Den ene eksempelfilmen er ”Los muchachos de antes no usaban gomina” (Karene den gang brukte ikke bryl / kokain) (1937), og er regissert av argentineren Manuel Romero. Den andre eksempelfilmen, ”Tango” (1997), er regissert av spanjolen Carlos Saura.

Blant de mange tangofilmene fant jeg det naturlig å velge ”Los muchachos de antes...” (1937) fordi denne filmen var en av de genreskapende filmene. Filmen inngår i et utvalg på syv filmer som ifølge professor Manetti ved "Universidad del cine" var med på å danne fundamentet for tangofilmgenren, med sine karakteristiske tema og arketyper. ”Los muchachos de antes ...”(1937) var dessuten den første filmen i Manuel Romeros trilogi som i tillegg bestod av ”La vida es un tango” (1938) og ”Carnaval de antaño”( 1940). Alle filmene er produsert av studioet Lumiton. Disse var igjen en del av Romeros åtte retrospektive tangomelodramas (Insaurrealde 1994:12). Mange av de kjente skuespillerne var forøvrig på rollelisten i denne filmen. Den kjente tangosangeren og senere filmregissøren Hugo del Carril hadde sin filmdebut i denne filmen. Med utgangspunkt i denne filmen er det mulig å få en ankringsplass i en omfangsrik tangofilmproduksjon.

Filmen ”Tango” (1997) er et eksempel på hvordan genren har utviklet seg i nyere tid. Filmen er en spansk/argentinsk samproduksjon av blant andre filmselskapene Sono Film, Beco Films og Alma Ata. Musikalen, dramaet og dansefilmen ”Tango” (1997) representerer den nye oppblomstringen av tangofilmer. Den er derfor med på å vise hvilken retning genren har tatt. I begge eksempelfilmene er tangoen på forskjellige måter hovedelementet, men dens uttrykk er høyst forskjellig. ”Tango” (1997) har gått på norske kinoer og er blitt nominert, men ikke tildelt Oscar-statuetten. Filmen er laget 60 år etter ”Los muchachos...” Det som har skjedd med tangofilmgenren i denne tiden kan sies å være reflektert i ”Tango” (1997), en utvikling som jeg blant annet ønsker å fokusere på i undersøkelsen.

Det foretas en kort presentasjon av genreteorien. Blant annet gjøres det forsøk på å forklare hva en genre er. Teoretikerne introduseres og det foretas noe utdypning av diskusjoner man er opptatt av innen genreteorien. I analysen knyttes dette så an til tangofilmgenren og senere til mine filmeksempler. Jeg forsøker å beskrive genrens omfang og beskaffenhet ved hjelp av forskjellige undersøkelser. Herunder kommer betraktninger om hvordan genren oppfører seg i forhold til teorien om genresykluser og genreblandinger.

I tillegg setter jeg genren i et filmhistorisk perspektiv, da det er en stund siden denne genren hadde sin glansperiode. I denne konteksten ble genren farget og tilført genrekarakteristika som siden har fått utvikle seg i takt med tidsånden.

Tilnærmingen foretas videre i form av et nærstudium av to eksempelfilmer. Ved hjelp av disse blir det mulig å ha et utgangspunkt for kommentarer om genrekarakteristika, hvilken utvikling det har vært mellom de to filmene og i løpet av genrens levetid, samt å trekke paralleller til genreteorien. Andre interessante filmer blir trukket inn for å skape et videre perspektiv ut av fra det ”vinduet mot genren” som skapes ved de to eksempelfilmene.

#### **1.4 Gjennomgang av litteraturtilfanget**

Jeg har underveis i prosessen selv funnet fram og ellers fått andres anbefalinger når det gjelder litteratur som er verd å lese om emnet og hvilke filmer som er verd å se. Professorer, forfattere og filmkjennere, hovedsakelig i Argentina, Madrid og Norge har kommet med sine anbefalinger. Når det gjelder genreteorien har jeg fokusert på det aspektet ved genreteorien som er mest interessant i forhold til min gjennomgang av genreanalysen. Jeg har benyttet meg av Rick Altmans genre teori fra boken Film/Genre (1999). I kapittel to presenterer Altman ti momenter når det gjelder filmgenre teori som jeg benytter i min analyse.

Det foreligger rikelig materiale angående bakgrunn og historie om temaene som tas opp i mine problemstillinger, spesielt filmhistorie og tangohistorie. Utfordringen har vært å begrense seg i forhold til materialet. Jeg henviser derfor til vedlagte bibliografi for videre lesning.

## **1.5 Analysemetodene**

Det finnes naturligvis mange metoder og innfallsvinkler for å tilnærme seg en forståelse av denne genren. Metoden som er brukt her er at jeg stiller spørsmål til materialet i form av hovedproblemstillinger og en rekke underproblemstillinger. Hovedproblemstillingene er:

- 1) Tangofilmgenren sett i et teoretisk perspektiv med utgangspunkt i Altmans 10 punkter om genreteori med vekt på genresyklus- og genreblandingsteori, utvikling i genrekarakteristika og filmhistorisk plassering.
- 2) Tilsvarende gjennomgang som ovenfor av de to eksempelfilmene.

Denne gjennomgangen har som overordnet mål å øke innsikten om tangofilmgenren. Det er vist til to paradigmer innen genresyklusteorien samt forskjellige teoretikere innen genreblandingsteorien.

Tangofilmene ses i forhold til argentinsk filmhistorie og tangohistorie generelt da disse faktorene påvirket hverandre gjensidig. Genrekarakteristika utdypes ved hjelp av en undersøkelse av de to eksempelfilmenes genrekarakteristika som tema, tangotekster, tangostjerner arketyper og scenografi og liknende.

Eksempelfilmene danner bakgrunn for betraktninger om genresyklusmodellenes anvendelighet og genrens genrekarakteristika. Teoretikere hevder at disse dannes i genresyklusens første fase. De to eksempelfilmenes genrekarakteristika beskrives og filmene plasseres dernest historisk i tangofilmgenren. Det foretas en detaljert beskrivelse av temaer, regissører, tangotekster, musikk, stjerner og arketyper i eksempelfilmene. Analysen utfylles av eksempler fra andre filmer fra samme epoke. Eksempler fra øvrige genrefilmer benyttes ellers underveis i hele oppgaven for å illustrere nyanser og momenter i genreutviklingen og for å illustrere momenter i en teoretisk diskusjon.

Eksempelfilmene er hentet fra forskjellige tidsepoker i genren. Dette gjør det mulig å foreta forskjellige typer sammenligninger. Til slutt presenteres resultater og funn når det gjelder filmgenren i forhold til genreteorien. Funnene kommenteres med et kritisk blikk.

Genreanalysen vil både være kvantitativ og kvalitativ. Kvantitativ informasjon presenteres i form av tabeller og oversikter. Dette gjelder eksempelvis tangofilmproduksjon, produksjonsår, genreklassifisering og liknende. Den kvalitative fremgangsmåten er mest hensiktsmessig ved den generelle beskrivelse av genren og eksempelfilmene.

## **1.6 Gangen i oppgaven**

Oppgaven inneholder følgende hovedinndeling i syv kapitler i tillegg til vedlegg, tabeller og bibliografi og noter; 1.0 Innledning, 2.0 Problemstilling, 3.0 Litteratur, 4.0 Genreteori, 5.0 Analyse av tangofilmer i forhold til genreteori, 6.0 Analyse av to filmeksempler og 7.0 Oppsummering/konklusjon.

Innledning i kapittel en angir oppgavens tema, hva oppgaven dreier seg om, formålet med studien, beskrivelse av undersøkelsen med vekt på faglig og teoretisk tilnærming, litteraturgjennomgang, analysemetodene og til slutt denne angivelsen av gangen i oppgaven.

I kapitlet to om problemstilling fremsettes de problemstillingene og underproblemstillingene som det arbeides for å få svar på i analysen. Her beskrives hvilke valg jeg har tatt med hensyn til min tilnærming for å løse oppgaven. Problemstillingene med utgangspunkt i Altmans teori skisseres og danner bakgrunnen for analysen av tangofilmgenren og de to eksempelfilmene.

I Kapittel tre om litteratur beskrives materialet i form av bøker, artikler, Internet og filmer som er innhentet for å belyse de forskjellige temaene i problemstillingen. Kapittel 4 presenteres genreteorien ved genreteoretikerne og deres modeller og teorier når det gjelder genresyklus og genreblanding.

Under analysedelen, Kapittel 5 og 6, diskuteres teorien fra kapittel 4 i forhold til tangofilmgenren og eksempelfilmene. Det er også hentet inn bakgrunnsstoff om argentinsk filmhistorie, tangofilmhistorie og generell tangohistorie for å løse spørsmål reist under problemstillingene.

Kapittel seks innledes med en presentasjon av de to analysefilmene med vekt på tema, tangotekster, karakterer, arketyper, tangostjerner, scenografi, samt øvrige genrekarakteristika.

De to aktuelle regissørene sammenlignes. Typiske tema og arketyper i eksempelfilmene kommenteres, og tangostjernene og skuespillerne i tangofilmene presenteres.

I oppsummeringen i kapittel 7 kommer konklusjonene med svar på spørsmålene jeg stilte i problemstillingene mine. De sentrale resultatene og funnene presenteres.

## 2.0 Problemstilling

Tittelen på oppgaven er: *Tangofilmer – en genreanalyse, - en nærstudie av tangofilmgenren som fenomen innen den argentinske filmindustrien.*

Hovedproblemstillingen i denne oppgaven er å undersøke hvordan tangofilmgenren har utviklet seg fra begynnelsen og fram til i dag i forhold til filmgenreteorien. Problemstillingen skal belyses ved hjelp av to filmeksempler.

For å belyse hovedproblemstillingen setter jeg tangofilmene inn i et teoretisk perspektiv. Det teoretiske begrepet *genre* presenteres. Jeg vil her for eksempel forklare forskjellen på teoretiske versus historiske genre. Jeg skal i oppgaven først beskrive tangofilmgenren i forhold til Altmans 10 punkter om genreteori. Noen av punktene gjennomgås dernest i forhold til eksempelfilmene. Denne gjennomgangen legger vekt på punktene 3,4,6,7,8,9 og 10. Særlig interessante teoretiske punkter i forhold til tangofilmgenren er genresyklusutvikling, genreblanding og genrekarakteristika.

Hvilken genresyklusteori ser ut til å passe best til min genre? Hvilket livsløp har genren hatt til nå? Når var gullalderen? Når det gjelder genresyklusutviklingen av tangofilmgenren vil jeg underbygge denne med tallmateriale fra tre forskjellige kilder. Jeg vil også plassere mine eksempelfilmer blant de andre filmene i genren.

Blandet tangofilmene seg med andre genre? Hvilke genre blandet tangofilmene seg i så fall ofte med? Når det gjelder genreblanding er genrekategorisering sentralt.

Hva kjennetegner en tangofilm? Hvilke undergenre hadde tangofilmene? Hvilke genrekarakteristika er fundamentale i tangofilmgenren? Hva karakteriserte de første genreskapende filmene i tangofilmgenren? På hvilken måte benyttes tangomusikken som

genreskapende element i tangofilmene? Hvilke andre genrekarakteristika er med på å definere genrens identitet? Hvilke går igjen i mine eksempelfilmer? Slike spørsmål vil besvares underveis i oppgaven. De to filmeksemplene skal utdypes med vekt på genrekarakteristika som tema, arketyper, filmtitler, tangofilmstjerner, scenografi, etc. Filmenes tema undersøkes i forhold til tangotekster. Jeg vil kort sammenligne de to regissørene til eksempelfilmene.

Underveis vil jeg forsøke å gi et filmhistorisk perspektiv på tangofilmgenren. Det tas et blikk på argentinsk filmhistorie og tangohistorie. Hvilke rammebetingelser fantes for den filmhistoriske utviklingen av genren? Tangoen som kulturfenomen beskrives i denne sammenheng. Hvilke motorer brakte tangobølgen videre og spredt den til alle nasjoner?

Til slutt vil jeg plassere mine filmeksempler i dette landskapet. "Los muchachos..." ble produsert i 1937 og "Tango" i 1997. Hvilken utvikling i genrens karakteristika eksemplifiserer disse filmene? Hvilke forskjeller og likheter finnes i de to filmene med hensyn til genrekarakteristika? Hvordan fungerte for eksempel tangofilmstjernene som genrekarakteristika? Hva handler tangotekstene i eksempelfilmene om? Hva med tangotekstenes forhold til tema i filmen? Hvilken plass hadde dansen i filmen? Hva skjedde med tangoen i overgangen fra revy og teater til filmleerretet? Hva med overgangen fra stumfilm til lydfilm?

Til slutt framsettes kritiske kommentarer til funnene. Undersøkelsens resultater sammenfattes med implikasjoner videre for genren.

## **3.0. Litteratur**

### **3.1 Litteratur om genreteori**

Teorien som gjennomgås er hentet fra Rick Altmans bok *Film/genre* (1999). Altman gjør en grundig gjennomgang av genrebegrepet. Hans samling av genreteori i ti punkter holdes opp mot tangofilmgenren. Altmans henvisninger til andre teoretikere er tatt med i gjennomgangen.

### **3.2 Litteratur om argentinsk historie og tangofilmhistorie**

Domingo di Núbilas *La epoca de oro* har vært svært informativ når det gjelder argentinsk filmhistorie. Et vedlegg til avisen "La Nacion" ved navn *Cien años de cine* inneholder artikler som belyser både argentinsk tangofilmhistorie og argentinsk filmhistorie.

Det finnes ellers mye litteratur angående argentinsk historie. Spesielt er det to bøker som har gitt verdifull bakgrunnsinformasjon: Horacio Vazquez-Rials *Buenos Aires 1880-1930* fra 1996 og Felix Lunas *A brief history of Argentina* fra 1995.

Ovenstående litteratur har vært viktig for forståelsen av den historiske epoken som gullalderen i den argentinske filmen befant seg i, samt at den har bidratt med nyttige detaljer til analysen.

### **3.3 Litteratur om tangoen og dens historie**

Camila Romano har laget en kortversjon av tangohistorien i boken *Argentinian Tango, a history*. Den komprimerte tilnærmingen i denne boken har vært til god hjelp til å finne fram det viktigste når det gjelder tangoens historie. Det finnes for øvrig en rekke typer bøker med forskjellige innfallsvinkler til tango, for eksempel Simon Colliérs bok *Tango* fra 1995.

Jeg har ikke vært i stand til å finne egne bøker om tango på film. Et kapittel om "tango på film" inngår derimot i en rekke bøker om tango. Historien om tangofilmene er også innlemmet og beskrevet blant de andre filmene fra gullalderen i *La epoca de oro* av Domingo di Núbila fra 1998.

Blant en samling på 20 bind om forskjellige argentinske regissører finnes et bind med tittelen *Manuel Romero* skrevet av Andrés Insaurralde utgitt i 1994. Denne benyttes i forbindelse med gjennomgangen av filmen. For å sammenligne regissører fra den aktuelle tidsepoken har jeg benyttet Couselos *José A Ferreyra, Un cine por instinto* fra 2001.

En av inngangsportene til tangotekster med vekt på kvinnelige arketyper har vært hovedoppgaven til Monica Mayaud-Maisonneuve "La mujer a traves del tango" (Kvinnen gjennom tangoen) (1979) ved Universitetet i Sorbonne veiledet av Paul Verdevoye.



### **3.4 Oppslagsverk**

Det finnes en mengde oppslagsverk og samlinger på feltet, først og fremst om tango og tangotekster, men også om tangosangere, orkestre og argentinske filmer.

Når det gjelder filmoversikter har jeg i dette arbeidet hatt stor nytte av databasen "Internet Movie Data base (IMDb)" som inneholder ca. 180.000 filmtitler. Dette er den ene av de tre hovedkildene i arbeidet med kartleggingen av genrefilmene. Den andre er en oversikt fra "Museo del cine" over tangofilmer "Tango en el cine" (Tango på film) fra 1979. En tilleggsliste omfatter filmene fra 1979 til 1996. Listen omfatter til sammen 119 filmer hvorav en er en TV-produksjon. Den tredje av kildene er Horacio Salas' vedlegg i boken "El tango, una guía definitiva" (1996) med overskriften "El tango en el cine argentino" (Tango i den argentinske filmen) på 282 filmer hvorav en er en TV- produksjon. Ingen av oversiktene jeg har undersøkt gir en komplett oversikt over tangofilmgenren. Data avviker også i enkelte tilfeller i forhold til andre kilder, for eksempel årstall. Jeg har i min egen oversikt slått sammen de ovenstående tre kildene for å få en mest mulig komplett oversikt for mitt analyseformål.

Raúl Manrupes *Un diccionario de films argentinos* er en oppslagsbok om film. Den har gitt viktig informasjon om bestemte filmer er blitt brukt som et korrektiv i forhold til andre kilder. Dette filmoppslagsverket omfatter kun de argentinske filmene. Den har heller ikke noen form for genreinndeling, men samlinger av korte filmkritikker som kun i enkelte tilfeller redegjør for genren.

En del av filmene i genren er gått tapt på grunn av en brann i filminstituttets lager. Spesielt gjelder dette filmer fra 20-tallet. Kunnskapen om disse filmene er derfor liten. Filmene som fortsatt eksisterer er mulig å få tak i på video, og man kan få se dem på "Museo del cine, Pablo Ducrós Hicken."

En rekke tangotekster finnes på Internet under "Tango Lyrics Home-Page." Noen av tekstene er oversatt til engelsk. Databasen omfattet pr. 10/3-1994 10398 tangoer. Denne har jeg benyttet for å skaffe forskjellige opplysninger rundt tangotekster. Tango Lyrics Home-Page har heller ikke komplette samlinger av tangoer. Ved behov har jeg derfor underveis i arbeidet

sammenlignet opplysninger herfra med andre kilder. Blant anvendelige oppslagsverk er det også verd å nevne Eduardo Romanos *Las letras del tango, Antología Cronologica 1900 – 1980*. Som en kuriositet nevner jeg også Eduardo Buela og Alcides Peruccas liste over ca. 15 000 tangoer, valser og milongaer som jeg skaffet meg via kontakter gjennom radiostasjon FM Palermo. Stasjonen har et eget ukentlig radioprogram. Fra Monica Gudmundsen har jeg fått en rekke utgaver av tangoukebladet *El alma que canta* fra 1950-årene. Bladet ble grunnlagt i 1916. (Se kapittel 9.0 bibliografi for komplette kildehenvisninger).

### **3.5 Filmene**

Som eksempelfilmer har jeg valgt en av de tidlige genreskapende filmene, ”Los muchachos de antes no usaban gomina” (1937), samt den nyere ”Tango, no me dejes nunca” (1997) (Heretter refert til som ”Tango” (1997)).

### **3.6 Muntlige kilder**

Muntlige kilder har vært viktige i dette arbeidet. Her kan det nevnes navn som Professor Manetti ved Universidad del cine, forfatteren Oscar del Priore, regissøren Mario Sabato og forfatteren Rafael Flores.

## **4.0 Genreteori**

### **4.1. Presentasjon av generell genreteori og filmgenreteori**

Jeg vil i denne gjennomgangen av genreteori ta utgangspunkt i Rick Altmans bok om Genre/Teori fra 1999. Rick Altman referer i sin bok til genreteoretikere som Aristoteles, Horace, Tvetan Todorov, Friedrich Schlegel, Ferdinand Brunetière, Benedetto Croce, René Wellek, Thomas Schatz, Austin Warren, Northrop Frye, E.D. Horsch Jr. og Alastair Fowlers. Jeg vil i det videre referere til noen av deres genreteorier og modeller.

Hva er genre? Altman fremsetter følgende definisjon av begrepet genre: “...the unity of a genre is generally attributed to consistent patterns in the thematic content, ikonografi and the narrative structure” (Altman 1999:75 ref. Doane 1987:34).

Innholdet i selve begrepet ”genre” er ekstremt flyktig, i omfang så vel som i objekt og innhold ifølge Altman (1999:12). Vi kan altså ikke støtte oss på en stabil og entydig definisjon av

begrepet genre. Likevel er det nødvendig for analysens formål å kartlegge informasjon om begrepet.

Angående en rekke viktige gjensidig sammenfildrede spørsmål har ikke genreteori kommet til noen bestemt konklusjon. For noen består den viktige diskusjonen om genreteori og praksis av opposisjonen mellom rene genre og blandede genre, mens andre legger vekt på antitesen mellom genre og individuelle tekster. Noen teoretikere er opptatt av kontrasten mellom regelstyrt produksjon og spontan skapelse. Andre teoretikere er igjen mer interessert i forskjellen mellom indre og ytre form. Ligger genre i et på forhånd eksisterende mønster, i teksten, i anmeldelsene eller et annet sted? Er genre skapt i den hensikt å klassifisere eller gjenspeiler de virkeligheten? Det er denne typen spørsmål genreteorien beskjeftiger seg med. Diskusjonene rundt denne teorien lar jeg ligge og konsentrerer meg i stedet om Altmans sammenfatning av klassisk genreteori i 10 punkter holdt opp mot tangofilmgenren.

Uansett hvilken definisjon av begrepet genre som legges til grunn er det godt innarbeidet i dagligtalen. Bruken av begrepet er ikke avgrenset til teoretikere og forskere, men brukes aktivt i det kulturelle konsumet.

Hvorfor genre? Hensikten med genreinndeling er raskt å kunne identifisere innholdet i filmen, noe som alltid blir mer eller mindre presist. Det er et hjelpemiddel for distributørene og kinosjefene i valg av film og markedsføring av denne, dernest er det for publikum en hjelp til å orientere seg i valg av film. Teoretikerne kategoriserer filmgenre etter analyseformål. Da behovet for genreinndeling er forskjellig for forskjellige brukergrupper blir gjerne inndelingen også forskjellig og kan endres etter formålet.

#### Overgang fra generell genreteori myntet på litteratur til filmgenreteori

Altman gjør rede for genreteorien helt fra klassisk genreteori via nyklassisk genreteori fram til det 20. århundrets genreteori. På bakgrunn av denne genreteorien sammenfatter han 10 tendenser i litterær genreteori. (Altman 1999:11-12).

Det kan likevel ikke tas for gitt at filmgenre er det samme som litterære genre. Vi kan derfor heller ikke uten videre anta at filmgenreteori er det samme som litterær genreteori, selv om den ifølge Altman i det store og hele skriver seg fra litteraturteoretikernes arbeid (1999 12,13).

Teoretikerne som beskriver filmgenrebegrepet siterte i hovedsak litteraturteoretikere. Aristoteles blir sitert, Leo Braudy siterer Samuel Johnson, Frank Mc. Connell siterer John Dryden, Ed Buscombe ser tilbake på Vellek og Warren, Stuart Kaminsky, John Cawelty og Dudley Andrew siterer Northrop Frye. Well Wright lener seg på Vladimir Propp og Stephen Neale siterer Roland Barthes og Tzvetan Todorov. Med andre ord, mye av det som sies om filmgenre er lånt fra en lang tradisjon av litterær genre teori. ”Etter hvert begynte imidlertid filmteoretikerne å respondere på hverandre fremfor litteraturteoretikerne” (Altman 1999:13).

Filmgenreteoretikere startet sin forskning sent på 1960-tallet. Teoretikerne begynte da å sitere hverandre framfor genreteoretikere fra litteraturen. Filmgenreteorien fjernet seg fra litteraturgenrestudiet og utviklet sine egne antagelser.

Med referanser til teoretikere forsøker Altman ved hjelp av 10 punkter å gi en forståelse av hva som menes med begrepet filmgenre (Altman 1999: kap 2). Noen av momentene kan sammenfattes på følgende måte:

”filmindustrien svarer på publikums ønsker og initierer renskårede genre som varer på grunn av sin evne til å tilfredsstille menneskelige basisbehov. Mens genre forandrer seg på forutsigbare måter i sine livssykluser, opprettholder de en fundamental likhet både fra tiår til tiår og fra produksjon via fremvisning til publikums konsum” (Altman 1999:29).

Altmans 10 punkter er som følger:

- 1) Genre er en nyttig kategori fordi den bygger bro over flere anliggender.
- 2) Genre er definert av filmindustrien og anerkjent av det brede lag av publikum.
- 3) Genre har klare, stabile identiteter og grenser.
- 4) Individuelle filmer tilhører i sin helhet og permanent en eneste genre.
- 5) Genre er historisk uavhengige
- 6) Genre går igjennom en forutsigbar utvikling.
- 7) Genre er lokalisert i et bestemt emne, en struktur og et korpus.
- 8) Genrefilmer deler visse fundamentale karakteristika.
- 9) Genre har enten en rituell eller en ideologisk funksjon.
- 10) Genreanmeldere/kritikere er distansert fra genrepraksis.

De ovenstående punktene danner utgangspunkt for en gjennomgang av tangofilmgenren i oppgavens kapittel 5 og siden i undersøkelsen av mine eksempelfilmer i kapittel 6.

I den videre presentasjonen av teorien vil jeg spesielt fokusere på to av Altmans 10 punkter om filmgenreteori. Det første er punkt 6 om forutsigbar utvikling hvor jeg undersøker genresyklusutvikling. Det andre er punkt 4 angående genrefilmers tilhørighet til en eneste genre. Genreblanding er omtalt i Altmans kapittel 8. Tangofilmer undersøkes i forhold til disse punktene for å avdekke genrens utvikling i sine forskjellige stadier, samt dens tilbøyelighet til å inngå forskjellige genreallianser. Dermed bringes vi nærmere en forståelse av genren i forhold til teorien og dens øvrige karakteristika.

## **4.2 Teoretiske genresykluser på film**

Diskusjonen teoretikere imellom går ut på om genre følger et forutsigbart mønster eller ikke, for så å gå videre i en diskusjon om dette mønsterets karakteristiske faser.

Forskjellige teoretikere har forsøkt å beskrive filmgenre som et slikt forutsigbart mønster av syklusfaser. Beskrivelsene har litt forskjellig inndeling. De forskjellige teoriens syklusfaser varierer noe i antall, stadier og beskrivelse. Genreteoretikere som ifølge Altman har uttalt seg om genresyklusrelaterte tema er Robert Warshow, Jane Feuer, John Cawelti, Brian Taves, Thomas Schatz, Christian Metz og Henri Focillion.

For å beskrive genrefilmers begrensede muligheter til variasjon innen formen ble det utviklet to nært beslektede paradigmer av teorier. Begge er bygget over organiske metaforer. Genre som en levende organisme som fødes og utvikles, hvor enkeltfilmene representerer alderstrinn og dør er den første av disse. Den andre er knyttet til Darwins biologiske evolusjonsteori (*L'Evolution des genres*, 1890-94) hvor genre utvikler seg gjennom flere stadier (Altman 1999:6).

Begrepet om at genre vokser ifølge et menneskelig utviklingsmønster følges ifølge Altman av en mer generell antropomorfisme (note 1) der genre sies å utvikle seg, reagere, bli selvbevisst og til slutt ødelegger seg selv (Altman 1999:21).

Jane Feuer (1999:88) er en av de teoretikerne som hevder at genre gjennomgår en forutsigbar utvikling gjennom stadier i en syklus (Altman 1999:21). Hun påpeker at genre, spesielt de som lever lenge, følger en slik forutsigbar livssyklus (Altman 1999:21).

John Cawelty tilhører det første paradigmet. Han beskriver trinnene i denne livssyklusen. De beveger seg gjennom en periode med artikulering og oppdagelse, så en selvbevisst periode, både hos skaperen og publikum, og til et tidspunkt hvor de generiske mønstre har blitt så velkjente at folk blir trette av deres forutsigbarhet (1986:200) i (Altman 1999:21). Flere andre teoretikere slutter seg til dette første paradigmet.

Schatz tilhører den typen genrekritikere som legger mer vekt på forandring enn kontinuitet. Denne typen kritikere vender seg ofte til den biologiske evolusjonsmodellen. Han pendler mellom Cristian Metz' modell som deler inn i klassisk, parodisk, bestridning og kritikk og Henri Focillions fire delte utgave av livsformers utvikling; den eksperimentelle, den klassiske, finsliping og barokk fase. Det påpekes i "Film/genre" at Thomas Schatz velger upassende teorier i og med at han ellers legger vekt på forandring framfor kontinuitet (Altman 1999:21).

Schatz bruker livssyklusterminologi flere steder i sin bok *Hollywood Genres: Formulas, filmmaking and the studio system*. Han nevner både "nyfødt genre" (1981:41), "tidlige stadier av livsløpet" (1981:38) og "det å bli gammel" (1981:189, 223) i forbindelse med filmgenre (Altman 1999:21). Hans teori skulle i så fall tilhøre det første paradigmet.

Brian Taves tilhører det andre paradigmet innen genreutviklingsteorien. Han har foretatt en undersøkelse hvor han sporer "evolusjonen" til eventyreren gjennom fire stadier som begynner med uskyldighet og slutter med desillusjon (1993,56ff.)

Jeg går ikke inn på teoretiske diskusjoner, men forholder meg i min analyse til de teoriene som foreligger. Dernest undersøker jeg hvordan de forskjellige stadiene i tangofilmgenrens utvikling arter seg i forhold til stadiene i teoriens beskrivelse av genrens syklusfaser. Dette gjør jeg for å kunne avgjøre om tangofilmene kan sies å følge et forutsigbart mønster. Jeg kommenterer hvilken genresyklusteori som ser ut til å samsvare med den utviklingen vi har sett i min genre. Jeg vil i denne sammenheng gjøre rede for filmhistoriske hendelser og omstendigheter som har hatt betydning for utviklingen av genren.

### Første fase i genresyklusen

Teoretikerne karakteriserer syklusfasene på forskjellig vis. Teoretikeren Christian Metz kaller denne fasen ”klassisk,” og Focillion kaller den ”den eksperimentelle” alderen. Jane Feuers karakteriserer fasen ved ”eksperimentering” hvor genrekonvensjonene etableres og det utvikles genrekarakteristika. Teoretikeren Brian Taves karakteriserer første fase ved ”uskyldighet.” Den menneskelige livssyklusens alder er fødsel og barndom og det generelle menneskelige utviklingsskjemas fase er ”utvikling.” Fasen kan ifølge en samlet teoretisk karakteristik beskrives ved en vid tolkning av begrepet ”dannelse”.

### Mellomfasene i genresyklusen

Den teoretikeren Schatz støtter seg til Metz og Henri Focillon fra det første paradigmet. Deres stikkord angående denne fasen er henholdsvis ”klassisk, parodi og bestridning” og ”klassisk alder og foredling.” Dette er genrens ungdom og voksen alder sett i et menneskelig livssyklusperspektiv. Det generelle menneskelige utviklingsskjemas fase er ”reaksjonsfase” og ”selvbevisst fase.” Taves peker på at genren har tilegnet seg erfaring. Feuers mellomepoke karakteriseres som ”klassisk,” en fase hvor det hersker balanse. Et samlende stikkord for de forskjellige midtveissyklusfasene hos de forskjellige teoretikerne kan være ”modenhet”.

### Tredje og siste fase i genresyklusen

Teoretikeren Metz fra det første paradigmet fremsetter ”kritikk” som siste fase. Den andre teoretikeren, Henri Focillon, kaller denne siste fasen ”barokk alder”. Teoretikeren Taves karakteriserer fasen ved ”desillusjon.” Feuer fremsetter en siste epoke av ”refleksivitet” dominert av ”parodi, bestridning og dekonstruksjon av det opprinnelige språket til genren”. Denne fasen utgjør den menneskelige livssyklusens alderdom. Den generelle menneskelige modellen fremsetter selvutslettelse som siste fase. Det vil i denne sammenheng si at industrien slutter å produsere filmer innen genren. Den siste fasen er preget av pessimisme hos de fleste teoretikerne. Karakteristika som desillusjon, selvutslettelse og liknende er framtreddende.

## **4.3 Genreblendingsteori i filmverdenen**

Genreteoretikere som berører temaet genreblending er ifølge Altman Bruce A. Austin og Richard T. Jameson. Andre teoretikere har utgitt bøker med oversikt over filmgenre, nemlig

Wes Gehring, Daniel Lopez, Brian Taves, Judi Hoffman og Karen Lund. Disse teoretikerne fremsetter en del påstander i genrediskusjonen.

Alle genre kan ifølge Altman blande seg med hverandre og de kan på hvilket som helst tidspunkt krysses med enhver genre som noen gang har eksistert. "Evolusjonen" er dermed mye mer altomfattende en artenes evolusjon ifølge Darwins utviklingslære. "Kartet kan aldri kompletteres fordi det ikke er en oversikt over fortida, men av en levende geografi, på en pågående prosess" (Altman 1999:70).

Blandede genrefilmer blir i bøker med genreopplysninger vanligvis klassifisert ifølge en dominant genre (Altman 1999:125-126). "The Genre List" klassifiserer filmer etter hovedgenre og genrenøkkelord (Altman 1999:125). Min kilde IMDb klassifiserer filmene etter flere hovedgenre uten spesifisering av en dominant genre.

Kildene til genreterminologien er filmstudioenes egen kategorisering i aviser, reklameplakater og reklamefilmer for filmer som skal komme. Disse er fremoverskuende, mens kritikerne ser filmgenre i en mer utvidet historisk sammenheng. For katalogiseringsformål er genre et nyttig redskap.

Med bakgrunn i disse momentene angående genreblandingsproblematikken vil jeg i det videre undersøke tangofilmgenren.

## **5.0 Analyse av tangofilmer i forhold til genre teori**

### **5.1 Beskrivelse av tangofilmgenren**

Denne filmgenren oppstod i Argentina, tangoens hjemland og spredte seg etter hvert til Europa, USA og resten av verden. For å kunne si noe om omfanget og utviklingen av genren må man starte med å undersøke forskjellige kilder som har kategorisert og katalogisert denne typen filmer. Men først må det klargjøres hvordan genren avgrenses i denne undersøkelsen.

I denne oppgaven begrenser jeg meg til å benytte tre forskjellige hovedkilder for utvalg av filmer til korpus. Deretter analyseres dette utvalget ut fra en inndeling i egendefinerte syklusepoker med utgangspunkt i livssyklusteorien og de faktiske produksjonstallene.



### **5.1.1 Avgrensning av tangofilmgenrens korpus**

Det finnes mange måter å avgrense et korpus. Avgrensningen foretas ut fra forskjellige hensyn i forhold til analysen som skal gjennomføres. For eksempel kunne jeg i denne undersøkelsen begrenset meg til kun å undersøke argentinske tangofilmer. Ulempen med en slik avgrensning er at store deler av oppblomstringsfasen i syklusepoke fire (1982 til 2004) da ville falle utenom korpus, siden mange av filmene i denne syklusfasen ble produsert av andre land i samarbeid med argentinske filmprodusenter eller utenfor Argentina.

Det hadde også vært mulig å begrense seg til en liten undergruppe av tangofilmgenren, for eksempel den som går under betegnelsen ”melodramas tangueros,” (tangomelodramas), eller ennå mer avgrenset ”opera tangueros,” en spesiell type tangomusikaler (jfr. pkt. 5.3.4). Ikke for noen av disse avgrensningene eksisterer det så vidt jeg har kunnet undersøke noen ferdig liste. Det ville derfor være nødvendig med en gjennomgang av alle filmene i genren for å sile ut de aktuelle filmene, noe som ville by på praktiske problemer samt at det meste av beskrivelsen av utviklingen av resten av genren ville falle utenom. En fordel ville likevel være at korpus ville blitt svært begrenset og lett håndterlig. Genreblandingsspørsmål og diskusjon om syklusepoker ville ved en slik avgrensning falle bort.

Jeg har altså valgt å undersøke genren ut ifra en ganske vid avgrensning hvor en rekke lands tangofilmer inngår, også filmer som inngår i forskjellige genreblandinger.

Kriterier for utvelgelse av filmer til genren er foretatt i to trinn. På den ene siden dreier det seg om hvilken avgrensning mine kilder allerede har foretatt og på den andre siden hvilke kilder jeg selv har valgt ut. Forfatterne av kildene har foretatt en rekke forskjellige avgrensninger som følge av sine valg av avgrensningsmåter. Omfanget av mitt korpus avhenger av resultatet av den samlede avgrensningen til disse. Likevel er det interessant å se på hvilke diskusjoner som oppstår ved en avgrensning av genren:

Definisjoner og avgrensningsmåter kan deles i to:

- A) avgrensninger i forhold til om en film tilhører genren og
- B) andre avgrensninger som jeg må foreta i forhold til korpus for denne undersøkelsen.

A: Hvordan har de forskjellige forfatterne plukket ut filmene til oversikten? Må det gå fram av tittelen at filmen inneholder tango? Holder det at en film inneholder en tango for at den skal være en tangofilm, eller må filmens hovedtema være tango? Hvor går egentlig grensen for hvor mye tango en film må inneholde for at den skal kalles en tangofilm?

B: Skal for eksempel kortfilmer, filmer som aldri er blitt oppført, dokumentarfilmer og TV-produksjoner være med? Det varierer i hvilken grad slike filmer er medregnet av forfatterne av oversikter over tangofilmer. Denne typen avgrensninger er det mulig å foreta i forhold til kildene i denne undersøkelsen av tangofilmgenren.

Fra og med 1951 ble det produsert TV-serier med tango. Dette materialet tilhører også genren, men jeg har valgt å ikke inkludere disse i min undersøkelse. Kildematerialet ville i så fall blitt lang mer omfattende.

Når det gjelder spørsmålet om tangoinnhold er det verd å merke seg at argentinsk film nettopp ble kjent for sin tango. Spesielt inneholdt mange filmer fra gullalderen tango. Selv om de inneholdt tango var ikke alle disse filmene tangofilmer. Min måte å undersøke hvilken avgrensning som er vanlig i forbindelse med denne filmgenren har vært å holde meg til de tre kildene. Noen av filmene inngår i alle disse tre kildene, noen i to, mens noen forekommer bare i en. Med andre ord har de forskjellige kildene forskjellige avgrensningsmåter.

Ønsker man å undersøke hvor den eksakte grensen for hvilke filmer som av eksperter på området er medregnet i genren og hvilke som holdes utenom, kan man undersøke *La epoca de oros'* appendix (Di Núbila 1998:399-425). Denne oversikten inneholder en samling argentinske filmer i alle genre fra gullalderen (1931 til og med 1942). Denne kan man holde opp mot for eksempel "Museo del cines" liste over tangofilmer. En slik sammenligning vil vise hvilke argentinske filmer som av sistnevntes listes' forfatter ikke ble inkludert i tangogenren. Slik kan man få et bilde av hvor grensen går for hvilke filmer som av eksperter blir betraktet som tangofilmer og hvilke som ikke blir det. Det ville i så fall måtte bli nødvendig å se igjennom filmene for å danne seg et bilde av årsaker til avgrensningene. Denne sammenstillingen kan så sammenlignes med andre oversikters avgrensning i forhold til denne kilden, noe som ved siden av å være praktisk umulig ville føre for langt i denne undersøkelsen.

### To kategorier tangofilmer

En måte å dele opp genren kan være å dele korpus inn i to kategorier,

a) de filmene som har tango som hovedtema og

b) de filmene som har tango som et kort innslag i en av scenene i filmen.

Filmene i den første kategorien må sies å ha sterk genretilknytning og filmene i den siste gruppen må sies å ha svak genretilknytning. Hvis kategorien a) skulle legges til grunn ville IMDb's liste måtte snevres inn betraktelig. Mange av filmene i IMDb kvalifiserer åpenbart til en plass i gruppe b). "Museo del cine" har derimot foretatt en noe strengere avgrensning. De fleste av filmene i deres lister tilhører i større grad gruppe a). Horacio Salas' liste inkluderer igjen langt flere filmer enn "Museo del cine".

Det vil føre for langt å sjekke alle filmene i denne undersøkelsen i den hensikt å inndele dem i disse to kategoriene. Jeg samler de allerede kategoriserte filmene derfor under ett i mitt korpus. Filmene som inngår i de tre kildene utgjør dermed samlet det totale korpus for mitt arbeid. Det må presiseres at det finnes flere filmer som må anses for å være tangofilmer som ikke er inkludert i noen av de tre undersøkte kildene, for eksempel "Gran casino" (1948) av Luis Buñuel samt "Orquesta de señoritas" (Dameorkester) (1941) regissert av Luis Cesar Amadori. Min avgrensning settes ved disse tre kildene samlet slik at korpus for denne undersøkelsen har en klar ramme.

Det vil altså ikke i denne undersøkelsen bli foretatt en selvstendig gjennomgang av alle potensielle tangofilmer som på en eller annen måte muligens er knyttet til genren, for deretter å komme med en uttømmende oversikt. En slik undersøkelse vil innebære praktiske problemer, for eksempel at det ikke lenger eksisterer kopier av en del av filmene i genren. Jeg tar derfor i denne undersøkelsen kun utgangspunkt i allerede foreliggende oversikter over filmene i genren, og kommenterer disse.

Det kan nevnes i denne sammenheng at på produksjonstidspunktet ble tangofilmene kategorisert under de rådende genre uten spesiell vekt på tango som utgangspunkt for kategorisering. Coveret til filmkopiene av tangofilmene som man får kjøpt i videobutikkene i Buenos Aires er merket med de opprinnelige hovedgenrene musikal, drama, komedie etc.

### **5.1.2 Produksjonsvolum**

Det er alltid interessant å undersøke en genres produksjonsvolum. Tallenes tale er klar og kan brukes som indikasjon på overganger til nye syklusfaser i en undersøkelse av en genres utvikling. Selv om det er viktig å ha klart for seg at tallene må betraktes som omtrentlige gir tallene en viss forankring. I tillegg er det viktig å merke seg at genrefenomenet oppstår og utvikler seg i en historisk og kulturell sammenheng hvor en rekke faktorer påvirker genrens beskaffenhet, dens utviklingsmuligheter og overlevelsessevne på sikt. Dette vil bli utdypet utover i undersøkelsen.

Hvor omfattende er så tangofilmgenren? Forskjellige kilder opererer med forskjellige tall. Omfanget av argentinske og utenlandske tangofilmer er blant annet avhengig av hvilken definisjon som blir lagt til grunn for at en film skal være en del av tangofilmgenren.

Forskjellige forfattere har vedlagt lister over filmer i sine bøker om argentinsk film. Disse har imidlertid diverse svakheter i forhold til mitt analyseformål. Listen til Di Núbilas bok "La epoca de oro" inneholder for eksempel en liste over alle argentinske filmer fra gullalderen (1931 – 1943). Denne listen er ikke kategorisert etter genre slik at det lar seg gjøre å identifisere tangofilmene.

Videoforhandlere i Buenos Aires opererer med lister over kopier av filmer de har for salg. Disse listene er heller ikke kategorisert etter genre. Forhandlernes lister kan likevel være interessante i de tilfellene det er behov for å finne ut om en bestemt film fortsatt eksisterer. Noen av disse listene inneholder forøvrig angivelse av hvilke skuespillere som inngår i filmene og tangoer som fremføres, noe som kan være nyttig i en studie av tangofilmgenren.

### **5.1.3 Tre utvalgte kilder**

De tre kildene som er benyttet i denne undersøkelsen er følgende; Internet Movie Data base (IMDb), en liste som er opptegnet av "Museo del cine," filmmuseet i Buenos Aires og den tredje kilden er Horacio Salas' (1996: 305-324) oversikt over i vedlegget "El tango en el cine argentino" (tangoen i den argentinske filmen) til boken "El Tango." Denne boken er et oppslagsverk om tango. Disse tre kildene er som vi skal se ulike på flere måter.

Oversikten fra IMDb inneholder 213 filmer, "Museo del cines " liste inneholder 116 filmer og Horacio Salas' liste inneholder hele 281 filmer. En del filmer går ikke uventet igjen i flere av

kildene, slik at det totale antall filmer fra de tre kildene ikke blir det samme som summen av de tre. Ved å slå sammen de tre oversiktene har jeg brakt fram et korpus på 427 filmer som danner utgangspunktet for denne undersøkelsen. 20 filmer er dokumentarfilmer, 16 av disse er argentinske og de siste fire er samproduksjoner med andre land.

Selv om det nøyaktige antall filmer totalt i tangofilmgenrens korpus og i hver syklusepoke ikke kan fastslås hundre prosent, kan man likevel følge svingningene i genrens livssyklus. Gjennom den inndeling i syklusfaser som jeg har foretatt kan man undersøke hvordan tangofilmene har utviklet seg gjennom de forskjellige syklusepokene ut fra produksjonstallene.

#### Kilde 1: Internasjonal Movie Data Base (IMDb).

Internet Movie Data Base (IMDb) er en database tilgjengelig på internet som blir administrert av det amerikanske "Internet Movie Data Base Incorporate" opprettet 17. oktober 1990, som er et firma under selskapet Amazon.Com.

IMDb inneholder over 180.000 filmer og TV-produksjoner. Dataene oppdateres kontinuerlig, og nye filmer inkluderes fortløpende. Databasen er organisert etter hovedgenre og genre nøkkelord. Den er inndelt i 20 hovedgenrer; action, krim, fantasi, musikal, kortfilm, eventyr, dokumentar, film-noir, mysterie, thriller, animasjon, drama, skrekk, romanse, krig, komedie, familie, musikk, science fiction og western. Tango er et av de mange genre nøkkelordene som kommer i tillegg til disse hovedgenrene. Utgiverne av databasen tar forbehold ved å presisere at deres genrekategorisering er en "grov generalisering."

Ved utlisting pr. 06.11.2004 inneholdt IMDb 217 titler under genre nøkkelordet "tango" fra perioden 1917 til 2004. Tallet inkluderer fire TV-produksjoner. Disse faller utenom korpus etter den avgrensningen som er gjort i denne undersøkelsen. Dermed gjenstår 213 filmer.

Den aller første tangofilmen som er listet opp i IMDb er den argentinske filmen "Flor de durazno" (Ferskenblomst) fra 1917 regissert av Francisco Defilippis Novoa. Den siste filmen som per 2004 er listet opp i IMDb er den argentinske filmen "Hora cero" (2004) regissert av José Luis Cancio.

Det er viktig å merke seg at tangofilmene som man får ut ved å søke på tango i IMDb ofte er tilknyttet forskjellige hovedgenrer og andre genrenøkkelord i tillegg til tango. Vi kan derfor forvente at mengden tangoinnhold i filmene som framgår av deres liste varierer sterkt fra kun et kort innslag av tango til at hovedtemaet i filmen er tango.

Hvilke kriterier for utvelgelse av tangofilm har IMDb? Av antallet kan vi slutte at IMDb opererer med en ganske vid definisjon av tangofilm. Men så hevdes det heller ikke noe sted at disse filmene er rene tangofilmer. Filmene som her framkommer inngår i en rekke forskjellige genrekombinasjoner og er merket med forskjellige genrenøkkelord.

Det kommer stadig nye filmer og informasjonen i IMDb blir endret, med de fordeler og ulemper dette medfører for analytikerne. Det blir et spørsmål om hvilket formål utvalget er plukket ut for.

Om genre skriver Altman (1999:70) følgende: "Kartet kan aldri kompletteres fordi det ikke er en oversikt over fortida, men av en levende geografi, av en pågående prosess."

Jeg har begrenset mitt utvalg til data fram til og med 06.11.2004. Til tross for noen unøyaktigheter og mangler anser jeg IMDb på grunn av en stort datatilfang, søkemuligheter og kontinuerlig oppdatering likevel til å være en god kilde i kombinasjon med andre kilder.

#### Kilde 2: "Museo del cine Pablo Ducros Hicken"

Museet "Museo del cine," i Buenos Aires har utarbeidet en liste; "Tango en el cine" (tango på film) på 117 tangofilmer fra perioden 1907 til 1972. Listen er vedheftet et tillegg angående filmene fra perioden 1972 til 1996. Fratrasket en TV-produksjon blir tangofilmer i denne listen 116.

Denne kilden fra 1972 (med tillegg fra 1996) har fordelen av å være fysisk nærme det materialet som undersøkes. Kopiene av filmene er katalogisert i museet sammen med den filmtekniske samlingen til samleren, filmentusiasten, maleren, journalisten og filmhistorikeren Pablo Ducros Hicken (?- 1969).

Den aller første tangofilmen som inngår i denne listen er "Gabina el mayoral" (1907) og den siste er dokumentaren "Al Corazón" (1996) regissert av Mario Sábato.

Listen til "Museo del cine" inneholder også en del stumfilm hvor tangodans inngår. Hvilke kriterier for utvelgelse har så "Museo del cine" benyttet seg av? Overskriften lover kun at filmene inneholder tango i en eller annen ikke nærmere spesifisert form.

### Kilde 3: Horacio Salas' liste fra oppslagsverket "El tango" (1996)

På samme måte som forfatteren av "Museo del cine" har Horacio Salas (1996:305-324) utarbeidet en liste over "Tango i den argentinske filmen" i oppslagsverket "El tango." Hans oversikt er mer omfattende enn de to andre. Oversikten, inneholder hele 281 filmer ekskludert en TV produksjon. Listen inkluderer stumfilmer, lydfilmer, kortfilmer, Carlos Gardels filmer i utlandet samt noen få utenlandske filmer. Oversikten inkluderer filmer fra og med året 1900 til og med 1996.

Salas har inkludert en rekke andre argentinske og noen få utenlandske filmer utover det "Museo del cine" har gjort. Det er sannsynlig at en del av de filmene som Salas har lagt til har et mer begrenset innhold av tango i forhold til "Museo del cines" liste.

Den første filmen i denne lista er "Tango Argentino" (mellom 1900 og 1911). Den siste filmen i denne lista er "The Tango Lesson" (1996).

Hvilke kriterier for utvelgelse har så Horacio Salas benyttet seg av? Heller ikke i denne kilden er det spesifisert noen kriterier utover at filmene ut ifra overskriften nødvendigvis inneholder tango i en eller annen form.

### Sammenligning av de tre kildene.

Undersøkelsen viser variasjoner i de tre kildene når det gjelder omfanget av tangofilmgenren. Ved å ta for meg tre forskjellige kilder har jeg forsøkt å danne en mest mulig korrekt bilde av omfanget av genren, dernest av produksjonsutviklingen i genren.

Min undersøkelse baserer seg på alle de tre kildene samlet. En del filmer går naturlig nok igjen i de tre kildene. Det samlede tall på 427 er fordelt på 366 argentinske, 24 argentinske samproduksjoner, 3 utenlandske samproduksjoner og 34 utelukkende utenlandske filmer. Dette korpus er samlet i tabell 2. Tabellen inndeler tangofilmene i syklusepoker og tiår og inneholder oversikt over tangofilmene fordelt på antall hovedgenre og genrestikkord.

De 427 tangofilmene er oppgitt med årstall, tittel, regissør, hovedgenre, noen genrestikkord, land i min sammenfatning. I tillegg er enkelte filmer oppført med studio og merking av filmtitler som samtidig er tangotitler, eventuelt vals eller ”milonga”.

Alle de tre kildene har mangler når det gjelder å framstå som komplette, men samlet kan de gi et bilde av genren som ligger nærmere det korrekte enn det de ville gjort hver for seg. Likevel må tallene betraktes som omtrentlige. Uansett skulle tallene være tilstrekkelige til å gi generelle indikasjoner på tendenser i utviklingen. Generelt kan det sies at tallene i alle fall ikke er for lave, da noen kilder, spesielt IMDb, har inkludert en del filmer som må anses for å inneholde lite tangomateriale.

Listen fra IMDb har den fordelen i forhold til de andre to listene at den kan oppdateres etter hvert som nye filmer kommer til. Det viser seg ellers at listen fra ”Museo del cine” og Horacio Salas er mer komplett enn listen hentet fra IMDb når det gjelder stumfilmene fra 1920-tallet (tabell 2).

#### **5.1.4 Produksjonsvolum i tangofilmgenerens syklusepoker**

Inndelingen i syklusepoker er foretatt som et utgangspunkt for denne analysen. For å skaffe til veie en oversikt over tangofilmgenrens produksjonsutvikling har jeg tatt utgangspunkt i de totale tangofilmproduksjonstallene fra 1900 til 2004 ifølge de tre utvalgte kildene. Hvordan utviklet produksjonsvolumet seg utover i de forskjellige syklusepokene i denne genren?

Som utgangspunkt for min inndeling av tangofilmenes syklusepoker har jeg benyttet de teoretiske beskrivelsene av genresyklusene i kombinasjon med den historiske utviklingen av genren. Som uttrykk for den historiske utviklingen har jeg lagt til grunn produksjonstallene for genrefilmene. De kan gi en indikasjon på hvilket syklusstadium genren befinner seg i. Min inndeling i syklusepoker er basert på produksjonstall, historiske og teoretiske filmepoker samt filmhistoriske begivenheter.

Syklusepoke 1 (1900-1942) omfatter genrens introduksjon fram til 1933 og gullalderen. Domingo di Núbila (1998) har ansett perioden 1933-1942 som den argentinske filmens gullalder i sin bok *La epoca de oro*. Tangofilmens gullalder kan sies å falle innenfor denne perioden. Syklusepoke 2 (1942-1951) er perioden fra gullalderen fram til starten på en



bølgedal som begynte på begynnelsen av 50-tallet. Syklusepoke 3 (1952-1981) er perioden fram til oppblomstringen av genren som begynte i 1982. Syklusepoke 4 omfatter oppblomstringen fram til 2004.

For å danne seg et bilde av tangofilmepokene er det interessant å undersøke det faktiske antall tangofilmer i de forskjellige tangofilmepokene. Et av spørsmålene er også hvor stor andel av den totale argentinske filmproduksjonen tangofilmene utgjorde i de forskjellige syklusepokene? Hvordan var den geografiske utbredelsen av tangofilmproduksjoner?

Ut fra de tre undersøkte kildene har jeg utarbeidet en oversikt (tabell 1). I denne framstillingen benyttes to måter å inndele tangofilmproduksjonen: antall tangofilmer hvert tiår i genrens livssyklusfaser og antall tangofilmer i hver syklusepoke. Totaltall for argentinske filmer i tabellen er hentet fra IMDb. Tabellen viser hvor mange argentinske filmer, hvor mange utenlandske filmer og hvor mange tangofilmer det var totalt i hver epoke.

Den prosentvise andelen tangofilmer av totale tangofilmer i syklusepoken 1 var 0,92. Tallet steg til 0,96 og 0,98 i henholdsvis syklusepoke 2 og 3. Det sank til 0,45 i syklusepoke 4. Vi ser at det er en markant nedgang i den prosentvise andelen argentinske tangofilmer i forhold til totale filmer fra syklusepoke 3 til 4. Tallet sank fra 98 prosent til 45 prosent.

Syklusfase 1 har jeg definert til tidsrommet 1900 – 1942, syklusfase 2 fra 1943 til 1951, syklusfase 3 fra 1952 til 1981 og syklusfase 4 fra 1982 til 2004. Produksjonstallene for argentinske tangofilmer i syklusepokene ut fra ovenstående inndeling var som vist i tabell 1 186 i syklusepoke 1, 66 i syklusepoke 2, 82 i syklusepoke 3 og 32 i syklusepoke 4.

Ifølge mine tre kilder består tangofilmgenren av til sammen 427 filmer. Av disse kom 203 i syklusepoke 1, 69 i syklusepoke 2, 84 i syklusepoke 3 og 71 i syklusepoke 4. Det var altså desidert flest tangofilmer i syklusepoke 1.

Oversikten ifølge de tre kildene viser en begynnende aktivitet i tiden fram til 1930 med 18 filmer fra 1900 – 1909 inkludert kortfilmer, 11 filmer fra 1910-1919 og 24 filmer fra 1920-1929. Eksplosjonen kom i 1930- 1939 med 108 filmer. Deretter var det en kraftig nedgang i tiårene fram til 1970. 1970 til 1979 utgjorde et bunnivå med 13 filmer, for så å stige mot en ny men mer begrenset toppnivå i tiåret 1990 – 1999 da det ble produsert 31 filmer. Tiåret 2000 –

2010 er ennå ikke avsluttet, men fram til 2004 ble det produsert 23 filmer. De utenlandske filmene har gjort seg gjeldende under begge genrens toppunkter, men andelsmessig er disse likevel langt mer til stede under det siste toppunktet; 1030-39 – ca. 14 %, 2000-2004 – 57 %.

Jeg har delt genren opp i tidsepoker av ujevn størrelse i et forsøk på å kartlegge genreutviklingen ut fra teoretikernes beskrivelse av genresyklusfasenes utvikling og de faktiske produksjonstall. Syklusepokens lengde avhenger av hvilke avgrensninger og definisjoner som blir lagt til grunn. Produksjonstallene ble styrt av en rekke kulturelle og politiske begivenheter utover i genrens syklusfaser. Disse svingningene i produksjonstall sammen med teoretikernes beskrivelse av syklusfaser danner utgangspunkt for min inndeling i syklusfaser. Syklusinndelingene må på samme måte som genreavgrensningen ses på som indikasjoner og ikke udiskutable størrelser. I det videre skal jeg framlegge tangofilmenes utvikling utover i syklusfasene.

### **5.1.5 Syklusepoke 1: 1900-1942**

Tallene nedenfor er basert på tabell nummer 1. Totalt antall argentinske tangofilmer i syklusepoke 1 var ifølge de tre kildene 203, herav 186 argentinske tangofilmer og 17 argentinske og utenlandske samproduksjoner og rene utenlandske filmer. Den prosentvise andelen argentinske tangofilmer av totale tangofilmer i syklusepoke 1 var 92. Syklusepoke 1 hadde en gjennomsnittlig årlig produksjon på 4,4 argentinske tangofilmer og 4,8 tangofilmer totalt.

De totale produksjonstallet for tangofilmgenren fra 1900-09 var 18, 1910-1919 var tallet 11, 1920-29 var tallet 24, og 1930-39 var det kommet opp i 108. Gjennomsnittlig årlig total tangofilmproduksjon var altså 10,8 filmer dette tiåret som var det mest produktive i syklusepoke 1. Det vil si at produksjonstallene for tangofilmene økte i takt med den argentinske gullalder. Tallet fra 1940-49 var derimot nede i 87 filmer.

Jeg har definert syklusepoke 1 til tiden fra 1900 til 1942. Dette utgjorde introduksjonsperioden og størstedelen av glansperioden (1933-1942) til den argentinske filmgenren ifølge forfatteren Domingo di Núbila (1998: 67). Ut fra disse tallene ser vi at den høyeste prosentandelen tangofilmer var i tiåret 1930-1939 (ca. 33 prosent) hvis vi ser bort fra det første tiåret med generelt lav totalproduksjon av filmer. Syklusepoke 1 avrundes med nedgang i antall filmer i 1942, noe som fortsetter utover under den andre verdenskrigen.

Tangofilmene er påvirket av krigsårene på lik linje med den øvrige argentinske filmproduksjonen.

Syklusepoke 1 omfatter grovt sett den perioden av en genres utvikling som teoretikerne omtaler som genrens "fødsel, barndom og ungdom." Tangofilmens barndom kan knyttes til stumfilmperioden. Den aller første tangofilmen som ble oppført het "Tango Argentino" fra året 1900 ifølge IMDb. Den ble regissert av pioneren Eugenio Py. Epokens "vitale ungdom" var ved overgangen til lydfilmen. Den første lydfilmen var tangofilmen "Muñequitas porteñas" (1931) av José A. Ferreyra. Dette var den første argentinske filmen som var "helt" lydsatt med dialoger etter Vitaphone-systemet, dvs. med grammofonplater. Perioden var preget av høy produksjon og mye eksperimentering.

#### Geografisk utbredelse av tangofilmproduksjonen i syklusepoke 1

Hvilke land produserte tangofilmer i syklusepoke 1? I syklusepoke 1 var det 2 samproduksjoner med Argentina og andre land og 15 utelukkende utenlandske produksjoner. 12 av disse filmene ble produsert i USA. Tre var produsert i Spania og en i Danmark i tillegg til en samproduksjon mellom Brasil og Argentina.

De aller første tangofilmene i syklusepoke 1 (1900-1942) var naturlig nok argentinske produksjoner. USA var også tidlig ute med å bringe tangoen til filmen. Den første utenlandske tangofilmen var ifølge mine kilder "The Four Horsemen of the Apocalypse" (1921) produsert i USA regissert av Rex Ingham. I 1931 kom ifølge Salas' oversikt den første av totalt 9 argentinsk - amerikanske samproduksjoner med Carlos Gardel i hovedrollen. I den første syklusepoken var det altså hovedsakelig USA som var aktive produsenter av tangofilmer ved siden av Argentina. I perioden fra 1921 til og med 1940 produserte USA 12 tangofilmer alene eller i samarbeid med Argentina inklusive de ovenstående 9 filmene. Dette var musikalere og melodramas. Noen av de USA-produserte filmene var spansktalende mens andre var engelsktalende.

Det ble en lengre pause i USAs bidrag til genren etter at Carlos Gardels døde i en flyulykke i Medellín i Brasil i 1935. I 1940 kom en enkelt amerikansk film, "Down Argentine Way," regissert av Irwing Cummings. Denne var engelsktalende og altså ikke myntet på det

latinamerikanske markedet. Filmen er kategorisert med til sammen 14 forskjellige genre og genreord av IMDb.

### **5.1.6 Syklusepoke 2: 1943-1951**

Det var ifølge de tre kildene totalt 69 tangofilmer i syklusepoke 2. Den prosentvise andelen argentinske tangofilmer av totale tangofilmer i syklusepoke 2 var 96. Syklusepoke 2 hadde en gjennomsnittlig årlig produksjon på 8,25 argentinske tangofilmer og 8,6 tangofilmer totalt.

Denne syklusepoken er tidfestet til perioden 1943 til 1951 og omfatter genrens ”voksne alder.” Genren var fremdeles produktiv et godt stykke utover i begynnelsen av 50-tallet.

Ytre omstendigheter i form av økonomiske problemer, konkurranse, tilgang på råfilm og så videre begynte å gjøre seg gjeldende etter syklusepoke 1. Produksjonstallene sank noe på 40-tallet og ytterligere på femtallet, det vil si på slutten av syklusepoke 1 og i syklusepoke 2.

### **Geografisk utbredelse av tangofilmproduksjonen i syklusepoke 2**

Av de 70 tangofilmene i syklusepoke 2 var 67 argentinske og 3 samproduksjoner og rene utenlandske filmer. Det var kun to utenlandskproduserte og en internasjonal samproduksjon i denne epoken. Samproduksjonen med Spania het ”Café Cantante” (1951) av Antonio Momplet. De to rene utenlandske tangofilmene i syklusepoke 2 var laget i Mexico i 1946 og 1947. Mexico hadde vært favorisert framfor Argentina med hensyn til råfilmtilgang fra USA under den andre verdenskrigen. I denne epoken hadde derfor Mexico et generelt oppsving i filmproduksjonen.

### **5.1.7 Syklusepoke 3: 1952-1981**

Totalt antall tangofilmer i syklusepoke 3 ifølge alle de tre kildene var 84, herav 82 argentinske og 2 utenlandske tangofilmer. Den prosentvise andelen argentinske tangofilmer av totale tangofilmer i syklusepoke 3 var 98. Syklusepoke 3 hadde en gjennomsnittlig årlig produksjon på 2,8 argentinske tangofilmer og 2,9 tangofilmer totalt.

Den tredje syklusepoken strekker seg fra 1952 til 1981. Syklusepoke 3 omfatter genrens ”alderdom.” Utover i denne epoken beveget tangofilmgenren seg over i en ”dvaleperiode”. På femtallet var den argentinske filmens gullalder over. Produksjonsmodellen som argentinerne hadde kopiert av Hollywood møtte vesentlig motgang. Filmstudioene ble tvunget til å stenge,

blant annet av økonomiske årsaker ifølge Diana Paladino i vedlegget til avisen La Nación, "Cien Años del cine."

Det kom et kort oppsving i de to årene 1954 og 1955 med en total filmproduksjon på henholdsvis 5 og 8 tangofilmer i disse årene. Syklusepoken inkluderer den filmepoken som går under betegnelsen "den argentinske filmens natt" som varte fra 1976 til 1983 da det var militærdiktatur og filmsensur. Produksjonstallene gikk ned under Peróns annen presidentperiode som varte fra 1973 til 1974. Produksjonstallene i syklusens tiår var som følger: 1951-1959: 58 tangofilmer, 1960-69: 31 filmer, 1970-1979: 13 filmer, 1980-1982: 3 filmer.

Produksjon av tangofilmer fortsatte et stykke ut i 50-årene. Genren fikk liten utbredelse utover landegrensene før genrens oppblomstring på 80-tallet. Da grep andre nasjoner fatt i genren og tilførte den nye impulser. Det at tangoen var fra en fjern kultur var med på å skape ytterligere interesse for genren i Europa og resten av verden. Teksting hadde overvunnet språkbarrieren og vurderingene gikk nå mer på smak og kvalitet, selv om filmgenren kun appellerer til et smalt publikum i mange land.

Det gikk drastisk ned mot bunnivået på slutten av 1970-tallet med kun en til to tangofilmer per år. Totaltallet i den argentinske filmproduksjonen var til sammenligning eksempelvis 20 i 1977. Kun noen få tangofilmer så dagens lys fra 1978 til 1981.

### Geografisk utbredelse av tangofilmproduksjonen i syklusepoke 3

I syklusepoke 3 var den utenlandske produksjonen svak. Det var kun to argentinske samproduksjoner i syklusepoke 3 og ingen utenlandske. Filmene var "Libertango" (1969) fra Cuba regissert av Hector Veitía og "El tango es una historia" (1969) av Humberto Ríos fra Mexico.

### **5.1.8 Syklusepoke 4: 1982-2004**

Totalt antall tangofilmer i syklusepoke 4 ifølge alle de tre kildene var 71, herav 32 argentinske og 39 samproduksjoner og utenlandske tangofilmer. Den prosentvise andelen argentinske tangofilmer av totale tangofilmer i syklusepoke 4 var 45. Syklusepoke 4 hadde en gjennomsnittlig årlig produksjon på 1,5 argentinske tangofilmer og 3,2 tangofilmer totalt.

I 1982-89 var det 11 tangofilmer, i 1990-99 var det 29 tangofilmer, I 2000-04 var det 23 tangofilmer. I 1982 ble det produsert 27 argentinske filmer totalt, mens toppunktet på åttitallet lå på 70 argentinske filmer i 1986 iflg. IMDb.

Syklusepoke 4 (1982 til 2004) omfatter ”oppvåkningen” av genren og kommer i tillegg til de livssyklusfasene som er beskrevet av teoretikerne. Det viser seg nemlig at de virkelige genrenes syklusfaser ikke alltid følger teoretikernes genresyklusmodeller. Det er et interessant teoretisk spørsmål om genre overhodet definitivt dør. Oppvåkningen av tangofilmgenren kom i stand i kjølvannet av oppsetningen ”Tango Argentino” som turnerte Europa i 1982.

I denne oppblomstringsfasen kom mange land på banen. Interessen for tangoen økte som følge av det argentinske tangoshowet ”Tango Argentino” som turnerte Europa og ellers i verden i 1982. Filmprodusentene hang seg på fenomenet og startet en ny epoke med tangofilmproduksjoner. En del rammebetingelser var forandret siden forrige blomstringsperiode. Naturlig nok var det en del endringer i filmenes genrekarakteristika i denne syklusepoken i forhold til tidligere tangofilmepoker. I den nye oppblomstringsfasen fikk en rekke forskjellige land på nytt øynene opp for tangofenomenet. Vi har sannsynligvis ennå ikke sett slutten på dette oppsvinget.

#### Geografisk utbredelse av tangofilmproduksjonen i syklusepoke 4

Etter 1982 produserte følgende land tangofilmer alene eller i samarbeid med andre land inklusive Argentina: USA, Storbritannia, Jugoslavia, Polen, Hong Kong, Canada, Mexico, Frankrike, Nederland, Spania, Tyskland, Hellas, Australia, Sveits, Japan, Finland, Puerto Rico, Italia, Polen, Danmark, Venezuela, Brasil og Colombia. Antall samproduksjoner og utenlandske tangofilmer i syklusepoke 4 var til sammen 24. Fra 1986 til 2002 produserte USA 16 tangofilmer alene eller i samarbeid med andre land. Man kan si at USA var tilbake på banen når det gjaldt å produsere tangofilmer.

#### Hvorfor ble ikke filmgenren en suksess utover landegrensene?

Hvorfor ble ikke den opprinnelige argentinske tangofilmgenren en mer omfattende suksess? Hvorfor ble ikke disse tangofilmene verdenskjente klassikere på linje med Hollywoodfilmene? Noe av forklaringen var at de var spansktalende. Regissørene var mer eller mindre selvlærte amatører. Det var kapitalmangel og regissøren Romero masseproduserte filmene for å tjene penger, noe som gikk utover kvaliteten. Produksjonene

var rettet mot hjemmemarkedet. Filmene var bygget over kulturelle koder som ikke nådde så langt i internasjonal sammenheng. Filmene til Romero og Ferreyra fra gullalderen fikk ikke statsstøtte, det fantes ingen strategi fra myndighetenes side. Det var importrestriksjoner ute mens det var fri konkurranse på hjemmemarkedet.

Filmindustrien var ingen samordnet industri. Det fantes noen spredte uavhengige produsenter ved siden av de to store konkurrerende produksjonsselskapene Argentina Sono Film og Lumiton. Argentina Sono Film utkonkurrerte til slutt Lumiton.

De argentinske myndighetene hadde liten selvtillit og vilje til å satse på egen filmproduksjon. De argentinske distributørene melet sin egen kake og ble ikke styrt ovenfra. De distribuerte de mest lønnsomme filmene, og den samme tilnærmingen hadde filmsjefene.

### **5.1.9 Sammenfatning**

Jeg har valgt tre forskjellige kilder som utgangspunkt for min oversikt over tangofilmer. Med dette har jeg ønsket å gi en mest mulig komplett oversikt over filmene, samt å skape et utgangspunkt for analyse av genren.

Jeg har i denne undersøkelsen begrenset meg til å slå sammen tre forskjellige kilders utvalg for å danne et best mulig utgangspunkt for å danne et bilde av genren. Disse er ”Internasjonal Movie Data Base” (IMDb), ”Museo del cine” og Horacio Salas’ oversikter over tangofilmer.

Det må understrekes at det ikke foreligger noen definitiv grense når det gjelder antall tangofilmer. Med mitt utvalg på tre kilder kommer antall filmer totalt opp i 427. Tiåret 1930 til 1939 var genrens toppunkt med totalt 108 argentinske og utenlandske tangofilmer. Dette var midt i den argentinske filmens gullalder.

Inndelingen i syklusfaser er foretatt for å belyse genrens volummessige syklusutvikling i løpet av sin levetid. Mitt korpus’ totale omfang ifølge samlede tall fra de tre undersøkte kildene er fordelt på fire syklusfaser hvorav en er lagt til i forhold til livssyklusmodellen.

Utviklingen av argentinske tangofilmer i forhold til den totale tangofilmproduksjonen har vært som følger; syklusepoke 1; 186 argentinske filmer av totalt 203 tangofilmer (92 prosent), syklusepoke 2; 66 argentinske tangofilmer av i alt 69 tangofilmer (96 prosent), syklusepoke 3;

82 argentinske tangofilmer av i alt 84 tangofilmer (98 prosent), syklusepoke 4: 32 argentinske tangofilmer av i alt 71 (45 prosent). Vi ser altså at mens nesten alle tangofilmene i syklusepoke 3 var argentinske, kom andre land for alvor på banen i syklusepoke 4.

Tangofilmene har ikke bare blitt produsert i Argentina, men også i en rekke andre land i verden, først og fremst USA. I følge de tre nevnte kildene ble det totalt laget 24 samproduksjoner med Argentina og andre land, 3 utenlandske samproduksjoner og 34 produksjoner av tangofilmer utenfor Argentina, til sammen 61.

I tillegg til Argentina var USA den mest aktive tangofilmprodusenten i den første syklusepoken. Tangoen beveget seg over landegrensene først til spansktalende land og land med nære forbindelser til Argentina, og siden til resten av verden. Tangofilmene fulgte med på lasset. Disse ble produsert både sammen med og uavhengig av argentinske filmprodusenter. Først i syklusepoke 4 stod de andre landene for en vesentlig del av produksjonen.

Som vi ser av tallene følger sykluseutviklingen til tangofilmgenren i store trekk livssyklusutviklingen. Det er allikevel ikke slik at en genre utvikler seg kun ut ifra sin egen dynamikk, men rammebetingelser som konkurranseforhold, statsstøtte, kulturell sammenheng osv. spiller inn.

## **5.2 Tangofilmene sett i lys av Altmans 10 punkter om genre**

Fra den historiske bakgrunn for genrebegrepet går jeg videre med en mer konkret analyse av den aktuelle genren. Jeg skal holde begrepet genre opp mot den historiske tangofilmgenren og diskutere teoretikernes argumenter med utgangspunkt i Altmans liste på ti punkter (se pkt. 4.1) vedrørende genrebegrepet. I løpet av gjennomgangen vil begrepet fylles med mer konkret innhold ut ifra den beskrivelsen som går fram av Altmans oversikt.

Hvordan oppfører så en utvalgt genre, i dette tilfelle tangofilmgenren, seg i forhold til genreteorien? For å belyse dette vil jeg i det følgende ta for meg Altmans ti punkters sammenfatning av klassisk genreteori (se kap 4). Hvert av punktene diskuteres i forhold til den aktuelle genren. Hensikten er å få vite mer om genren ved å undersøke om denne teorien



stemmer med virkelighetens genre. Funnene vil bekrefte teoriens relevans i større eller mindre grad.

Noen av Altmans punkter vil være mer aktuelle enn andre. Momenter som er viktige og relevante for en genre kan være uinteressante for en annen. Denne gjennomgangen beskriver kun hvordan denne bestemte genren oppfører seg i forhold til den undersøkte teorien. Det kan derfor ikke ut fra resultatene trekkes noen generelle konklusjoner om den presenterte teoriens relevans i forhold til genre generelt. Siktepunktet i denne undersøkelsen er å få fram informasjon om denne bestemte genren i lys av Altmans teori.

Underveis i utviklingen av genreteorien har teoretikere kommet med kritikk, motargumenter, nye teorier og modeller som har revidert det opprinnelige synet på genre. Noen av modifikasjonene og motargumentene til de 10 punktene kommenteres i i det videre i forhold til tangofilmgenren. Hvordan ser tangofilmgenrens utviklingsprofil ut i forhold til disse punktene? Hva karakteriserer tangofilmgenren i forhold til genreteorien sammenfattet i Altmans 10 punkter? På hvilke punkter sammenfaller teori og praksis og hvor er det avvik? Dette vil bli belyst i det følgende.

Altman påpeker at genrehistorien har utfordret den tradisjonelle beskrivelsen av genre slik den er opptegnet i de 10 punktene. Kan også tangofilmgenrens historiske utvikling utfordre den tradisjonelle genreteoriens fundament? Dette søkes svar på i det følgende.

Noen av punktene til Altman er svært generelle teoretiske momenter og vil ikke bli kommentert særlig inngående i forbindelse med tangofilmene. Andre danner derimot et svært interessant utgangspunkt for å beskrive tangofilmgenren nærmere. Her vil gjennomgangen være tilsvarende grundig.

Teoretikeren Todorov legger vekt på skillet mellom teoretiske og historiske genre (Altman 1999:9). Tangofilmgenren kommer ved en slik inndeling under kategorien "historisk genre," da den er en eksisterende genre. Riktignok ble filmene i denne genren ikke kategorisert som tangofilmer på produksjonstidspunktet. Først i ettertid er de blitt omtalt og kategorisert som tangofilmer.

### **5.2.1 Genre er en nyttig kategori fordi den bygger bro over flere anliggender.**

Det første punktet peker fram mot de påfølgende punktene angående genre. Altman forklarer at genre bygger bro over flere anliggender. Genre er samtidig struktur og skaper rammene for måten materialet flyter på fra produsent til regissør og videre fra industri til distributører, fremvisere, publikum og deres venner (Altman 1999:15).

Genre er et kompleks begrep med mange betydninger. Det anvendes på forskjellige uttrykksområder som litteratur, film, musikk, etc. Genre har også forskjellige brukere; produsenter, distributører, publikum og så videre. Genre benyttes i tillegg i forbindelse med begrepene struktur, merkelapp og kontrakt som kommenteres i de påfølgende punktene.

I tillegg til de 10 punktene framsetter Altman fire antagelser om genre basert på den klassiske tradisjonen. Disse punktene overlapper forøvrig delvis de ti punktene (parentesene henviser til punktet i Altmans liste over ti punkter).

- a) Hver film ble produsert ifølge en gjenkjennelig genremessig blåkopi (ref: punkt 2).
- b) Hver film viser basisstrukturene som vanligvis identifiseres med genren (ref: punkt 8).
- c) Ved hver visning identifiseres hver film regelmessig med en genremerkelapp (ref: punkt 2).
- d) Publikum gjenkjenner systematisk hver film som å tilhøre genren det dreier seg om og kan tolke den deretter (ref: punkt 2) (Altman 1999:14).

Disse fire antagelsene utdypes under den påfølgende gjennomgangen av de ti punktene. Hvor står tangofilmene i forhold til dette? Dette vil bli gjennomgått i forbindelse med de aktuelle punktene som disse fire antagelsene kan knyttes an til.

### **5.2.2 Genre er definert av filmindustrien og anerkjent av det brede lag av publikum.**

Jeg anser punkt a) ovenfor angående genremessig blåkopi til å falle under punkt 2 av Altmans punkter.

Hver film i en genre ble ifølge det første av de fire ovenstående punktene som Altman framsetter produsert ifølge en gjenkjennelig genremessig blåkopi. Filmene som ble produsert i gullalderen etter de første genreskapende tangofilmene bar genrekarakteristika som ble gjenkjent av det publikum den var rettet mot. Velkjente arketyper, handling og stjerner gikk

igjen i filmene. Produsentene hadde til hensikt å skape en industri hvor gjenkjennelighet var et trekkplaster og dermed en garanti for økonomisk suksess.

Tilbøyeligheten til industrivirksomhet i filmproduksjonen og i tangofilmgenren fant sted i filmgenrens glansperiode i syklusepoke 1 (1900-1942) i gullalderen på 30-tallet. I denne perioden var tangofilmgenren dermed preget av det Altman kaller genremessige blåkopier. Det ble i denne perioden masseprodusert tangofilmer og andre genrefilmer over den samme lesten. Filmindustrien liknet på denne måten den øvrige industrien. Blant de typiske representantene for denne industriliknende produksjonen var regissøren Manuel Romero. Hans fortrinn var tilgangen på materiale til filmene fra sin fortid som "saineteforfatter" (sainete er et lystspill i en akt) og sin virksomhet som tangotekstforfatter. Han regisserte ifølge IMDb 16 tangofilmer i en total produksjon på til sammen 53 filmer. Romeros "Carnaval de antaño" (1940) var en typisk blåkopi over "Los muchachos de antes..." (1997).

Tendensen til å kopiere og lage variasjoner over samme tema avtok etter gullalderen. I syklusepoke fire, tiden rundt eksempelfilmen "Tango" (1997), var trenden snarere å lage nyskapende film. Dette skulle fange nye generasjoner tangotilbederes interesse. I denne syklusepoken har min undersøkelse også vist en større tendens til enkeltbidrag fra de forskjellige regissørene framfor "serieproduksjoner." Saura og Sally Potter har for eksempel begge laget kun en tangofilm hver.

De mest fremtredende av de mannlige og kvinnelige stjernene i filmene var Carlos Gardel (1881-1935) og Libertad Lamarque (1906-2000). I tillegg til disse har en rekke tangostjerner figurert på lerretet i de forskjellige syklusepokene. (ref. punkt 5.3.8.). Stjernene bidro til denne tangofilmindustrien basert på "blåkopi" ved å figurere i en rekke liknende filmer.

Punkt c) handler om at hver film regelmessig identifiseres med en genremerkelapp. Dette punktet anser jeg for å være nært knyttet til punkt 2 i Altmans 10 punkter. Det er filmindustrien som tildeler genremerkelapper. Også filmanmeldere har for vane å gjøre dette i sin publikumsveiledning.

De mest utbredte formene for merkelapper i tangofilmene er filmtitler, tangotitler, stjerner og arketyper. Arketyper kan fungere både som basisstruktur og merkelapp. Som merkelapp kommer disse til syne på plakater, brosjyrer og liknende.

### Filmtitler og tangotitler:

En måte å formidle kjennetegn ved en genre er gjennom tittelen på filmen. Denne kan fungere som filmens merkelapp i forhold til publikum. En genremerkelapp er et bindeledd i kommunikasjonen mellom industri og publikum.

En mye brukt genremerkelapp var å gi den en tittel hvor ordet tango ble nevnt eller å gi filmen en tangotittel. Det finnes ifølge IMDb 16 filmer med "tango" som tittel. Et eksempel her er blant annet eksempelfilmen "Tango" fra 1997. I tillegg finnes det en rekke eksempler på filmtitler med tango i tittelen. Noen eksempler blant mange kan være "El tango de la Muerte" (1917), "Mi ultimo tango" (1925), "Así es el tango" (1937), "El tango en Paris" (1956), "Naked tango" (1991) og så videre.

Det at ordet "tango" inngår i tittelen på filmen betyr ikke nødvendigvis at det er en tangofilm. Et eksempel her er "Siste tango i Paris" (1972) hvor det spilles en tango først i sluttscenen. Likeledes kan en tangofilm ha mange slags titler som ikke har noe med tango å gjøre og likevel være en tangofilm. Et eksempel her kan være "La ley que olvidaron" (1938) regissert av José A. Ferreyra.

Det finnes også en rekke eksempler på titler som består av en tangotekst, eksempelvis "Mi noche triste" (1951) og "Mi Buenos Aires querido" (1936) regissert av Julio Irigoyen. En annen tittel gir publikum assosiasjoner til tango, for eksempel "El morocho del abasto" (1949). Dette var et av kallenavnene til tangostjernen Carlos Gardel. I den første syklusperioden var det mange slike tangotekster i filmtitlene. Dette avtok utover i genrens syklusepoker.

Tabell 3 viser antallet tangotitler i forhold til argentinske og utenlandske filmer. Tabellen viser at antall tangotitler i argentinske tangofilmer har gått ned i de argentinske filmene mens det har variert blant de utenlandske utover i genrens livssyklusepoker.

Nye tangofilmer har stadig referert til tidligere tangofilmer og tangotitler. Både tangoer som var populære forut for eller som på et tidligere tidspunkt ble populære via filmerretet har senere stadig dukket opp som nye filmtitler. De spilles og synges om igjen i disse filmene. Tangofilmtitler ble brukt om igjen i nye filmer både i nyinnspillinger og helt nye filmer.

Eksempelfilmen "Los muchachos..." (1937) ble brukt om igjen i 1969 i en ny innspilling av filmen regissert av Enrique Carreras.

Gamle filmers filmtitler ble resirkulert og brukt til andre formål, for eksempel som i "Los muchachos de antes no usaban arcénico" (1976). Filmen tilhørte genren komedie, krim og mysterie og var i tillegg tilknyttet genrenøkkelordet "svart komedie".

Et annet eksempel var filmen over teaterstykket "Joven, viuda y estanciera" (1941). Den ble spilt inn på nytt med samme tittel i 1970. Filmtittelen til komedien "Mujeres que trabajan" (1937) går igjen i en film, (drama), fra 1953.

En tittel på en tangofilm indikerer tangoinnhold enten ved at ordet "tango" opptrer som en del av tittelen, tittelen er samtidig en tangotittel, tittelen refererer til en tidligere tangofilm i form av identisk tittel, en velkjent arketype som assosieres med tangofloraen inngår i tittelen, underteksten på plakaten inneholder navnet på en tangostjerne eller liknende.

Hadde filmen den samme tittelen som et teaterstykke som var kjent for å inneholde tango, var dette nok til å trekke tangointeresserte til kinoene. "Los muchachos de antes ... (1937)" var også et eksempel på dette.

Tangoer resirkuleres som kommentert både i filmtitlene og i selve tangofilmene. Kjente tangoer går igjen i flere filmer. I filmen "Los muchachos ..." (1969) gjentok Nestor Fabian suksessen fra den første filmen fra 1937 med tangoen "Tiempos viejos". "La vuelta de Rocha" synges i "Tango" (1933) og utgjør også tittelen på en filmproduksjon fra 1937. Tangoen "La Cumparsita" utgjør tittelen på en film fra 1947 og spilles i "Funes, un gran amor" (1992) og igjen i "Tango" (1997). Carlos Gardels kortfilmopptak av tangoen "Mano a mano" (1930) spilles igjen i "La vida es un tango" (1939). Det finns en rekke eksempler på denne typen gjentakelser utover i tangofilmgenrens epoker.

Det er ikke bare tangotitler som resirkuleres i filmtitlene. Arketyper resirkuleres også. Tangofilmene refererer ved hjelp av arketyper til tidligere tangofilmer. Filmtittelen "La Rubia Mireya" (1948) peker eksempelvis tilbake på denne arketyper som ble skapt i "Los muchachos..." (1937). For å få fullt utbytte av senere filmer i tangofilmgenren må man altså også kjenne innholdet i de tidligere filmene.

Folk ønsket å høre og se sine tangoidoler på film. I første syklusepoke utgjorde disse sangstjernene hovedattraksjonen i filmen. En tangosangstjerne som inngikk i en tangofilm var som regel avbildet, eventuelt at navnet framgikk av plakaten. Eksempler på slike plakater er "Cita en la frontera" (1940) og "El alma del bandoneón" (1935) regissert av Mario Soffici hvor Libertad Lamarque var avbildet på plakaten. Paulina Singerman er avbildet på plakaten til filmen "Retazo" (1939) regissert av Elias Alippi (Dirección general de museos: 2001:19, 25).

En slik tangofilmstjerne fungerer også som en genremerkelapp. Noen stjerner falt naturligvis fra, mens nye kom til underveis i syklusfasene. I syklusepoke 4 tok tangodansestjernene ofte over sangstjernenes posisjon i filmene. Publikum utgjorde en pådriver ved at de etter hvert ønsket å se sine dansestjerner framfor sangstjerner. Danseren Pablo Veron var for eksempel den store stjernen i "The Tango Lesson," (1997), Julio Bocca, Carlos Rivarola og Juan Carlos Copes var stjernene i "Tango" (1997), og så videre.

Det siste av de fire punktene, punkt d), dreier seg om at publikum systematisk gjenkjenner hver film til å tilhøre den aktuelle genren og kan tolke den deretter. Publikum gjenkjenner en genrefilm ut fra tittel eller reklameplakat og ut fra innhold ved gjennomsyn. Jeg anser derfor også dette punktet å være tilknyttet punkt 2 blant Altmans 10 punkter.

I denne sammenheng er det viktig å merke seg at publikum ikke er en homogen gruppe. Publikum fra det landet som filmen har sitt opphav fra vil sitte inne med en annen referanseramme enn det øvrige publikum. Når det gjelder tittel/annonse vil en innfødt argentiner i de fleste tilfeller være i stand til å identifisere en film som tangofilm. Han/ hun kjenner tangostjernene, arketyperne og temaene fra tangotekstene som filmene er bygget over. I tillegg er det større sjanser for at de lettere enn andre vil kjenne igjen en eventuell tangotittel i en filmtittel, en arketype fra tangopoesien eller tidligere tangofilmer. En som mangler denne kulturelle ballasten vil kun være i stand til å identifisere en film ved at tittelen inneholder ordet "tango," eller ved at store tangostjerner som er kjent utover tangofilms hjemland er avbildet på plakaten eller inngår i filmen.

Generelt kan vi si at det tilsiktede publikum i de første syklusepokene, nemlig først og fremst det argentinske, i sterkere grad enn annet publikum vil samsvare med antagelsen om at

publikum er i stand til å identifisere genren. Det er altså verd å merke seg at publikums referanseramme vil variere med hvilken nærhet det har til den argentinske kulturen. Man kan altså konkludere med at publikum fra andre land vil ha enkelte begrensninger i forhold til argentinerne når det gjelder å gjenkjenne en film som tilhørende genren.

Det andre av Altmans ti punkter er i hovedsak å anse som en generell beskrivelse av genres karakteristikk. Det er derfor utover det ovenstående lite å tilføye når det gjelder tangofilmgenren i forhold til dette punktet.

Det er verd å merke seg at det finnes en slags kontrakt mellom publikum og filmindustri og forventning fra mottagernes side i forhold til en genrefilm. Når filmindustrien har etablert en genre vil publikum fra sin side ha forventninger om at genrefilmene repeterer den etablerte grunnformen i forskjellige varianter. Det opprettes en "kontrakt" mellom produsenter og publikum som må innfris hvis genren skal kunne fungere og overleve på sikt. Hvilke forventninger som må innfris avhenger av genre. Når det gjelder tangofilmgenren er det naturligvis essensielt at tangoen i en av sine utsigelsesformer inngår i filmen.

Da lydfilmen kom på 30-tallet ønsket publikum først og fremst å se og høre sine tangoidoler. I tangofilmgenren var dette en del av "kontrakten." Interaksjonen mellom publikum og industrien, særlig i syklusepoke 1, frembrakte et innhold av tangosang, tangofilmstjerner og en handling influert av tangopoesi i denne genren.

Gikk man for å se en tangofilm i gullalderen forventet man å høre og se sine tangoidoler synge og ellers gjerne inngå i handlingen som skuespiller. Når enten en eller flere kjente tangosangere eller skuespillere var på plakaten forventet man å høre tangosang minst en gang i løpet av handlingen. Hvis ikke dette skjedde ville "kontrakten" mellom produsent og publikum bli brutt.

Publikums respons på den første tangolydfilmen "Tango!" (1933) var enorm, og publikum kom for å se filmen både to og tre ganger. Dette gav håp og inspirasjon for en gryende genreproduksjon. Så lenge filmene innfridde forventningene kunne produksjonen av tangofilmer fortsette.

”Kontrakten” mellom publikum og industrien ble stadig revidert utover i genrens utvikling og førte til nye forventninger. I syklusepoke 1 var dansen hovedsakelig brukt som en kulisse rundt hovedpersonene. Dansen fikk et helt annet fokus som uttrykksform i syklusepoke 4.

Hvis en film er klassifisert som en musikal forventer publikum at de får høre musikk, sang og gjerne også dans i forskjellige kombinasjoner. Men det vet ikke nødvendigvis noe om hva slags musikk. I tangofilmene er musikken, sangen og dansen, som navnet tilsier, nødvendigvis i overveiende grad tango, selv om det også finnes innslag av andre rytmer i noen av tangofilmene. Publikum vet at hvis det har å gjøre med et melodrama er det et drama og dessuten musikk involvert. I et tangomelodrama er det en kombinasjon av tango og drama. Publikum vet i tillegg at den overveiende delen av musikken er tango, og at historien ofte er knyttet til tango. Publikums forventninger vil være deretter.

For at en genre skal kunne sies å eksistere, må den ifølge Altman både være definert av filmindustrien og anerkjent av publikum. Vi kan merke oss at han i sin bok går ennå et skritt videre og utdyper det ovenstående på følgende måte: ”Filmgenre har en fast forbindelse til hele produksjonsprosessen, distribusjonen, fremviserne, publikum og deres venner” (Altman 1999:15).

”Genreteoretikere aksepterer ikke å lokalisere genre i tekstuelle egenskaper alene. De har i stedet antatt en halvvegs magisk korrespondanse mellom industriens behov/hensikter og publikums respons.” (Altman, 1999:15-16). Videre beskriver Altman dynamikken i forholdet mellom industrien på den ene siden og publikum på den blant annet ved å referere til Schatz’ uttalelse om at ”genre er laget av den kollektive responsen til publikumsmassen” (Altman 1999:16).

Altman hevder at genre opprinnelig er etablert og navngitt av den filmproduserende industrien. Industrien og publikum er innelukket i en symbiotisk relasjon (Altman 1999:16).

Publikum må nødvendigvis anerkjenne genren for at den skal kunne eksistere som genre. Slik fungerer det for alle genre, også tangofilmgenren. Dermed eksisterer dette samspillet mellom industrien og publikum når det gjelder utformingen av filmene også når det gjelder tangofilmgenren. Tangofilmindustrien definerte og markedsførte genren på forskjellige måter overfor publikum. Filmene inneholdt tango i tittelen, tangoinnholdet gikk fram av plakatene,



samt at de benyttet seg av skuespiller- og sangerikoner. Tangofilmene ble både identifisert og anerkjent av publikum til å inneholde tango selv om de først ble kategorisert innen de vanlige genrene og senere som tangomelodramas, ”opera tangueros,” etc.

Vi kan konkludere med at tangofilmgenren i store trekk fungerer i tråd med Altmans punkt 2 i oversikten over de klassiske teoretikernes påstander om genre.

### **5.2.3 Genre har klare, stabile identiteter og grenser.**

Teoretikere hevder i punkt nummer tre på Altmans liste at genre har faste, klare identiteter og grenser. Genrehistorien som Altman (1999:16) selv viser til forteller imidlertid om krysninger og mutasjoner.

Dette punktet er svært interessant i forhold til tangofilmgenren. Tangofilmenes identitet er karakterisert ved en rekke fellestrekk med hensyn til emne, fortellerstruktur og øvrige genrekarakteristika. En annen sak er i hvilken grad disse er stabile over tid. Mange av de identitetsskapende genrekarakteristika kan sies å være noenlunde stabile innenfor et gitt tidsrom. Over tid har disse imidlertid som vist i kapittel 5.3.7 og 5.3.8 forandret seg utover i genresyklusen.

Videre må kriterier for avgrensning av genren defineres. Når det gjelder dette punktet finner jeg det naturlig å diskutere avgrensning i forhold til:

- 1) andre genre
- 2) hvor mye tango filmen må inneholde for å inngå i genren
- 3) andre avgrensningsspørsmål

Angående det andre punktet er det vanskelig å diskutere avgrensning i forhold til hvilke filmer som faller innenfor og utenfor tangofilmgenren. Mange argentinske filmer fra gullalderen og fram til i dag inneholder noe tango i en eller annen uttrykksform. Et nyere eksempel er dokumentaren ”Memoria del saquero” (2004), engelsk tittel ”Social Genocide,” regissert av Fernando E. Solanas. Et opptak av Carlos Menem viser at han danser tango med sin frue.

I forbindelse med denne analysen har det vært nødvendig å avgrense korpus av tangofilmer (jfr. avgrensning av tangofilmgenrens korpus, punkt 5.1.1.) Under arbeidet med avgrensning av tangofilmgenren melder en rekke forskjellige spørsmål seg som skulle tyde på at tangofilmene vanskelig kan sies å innfri kravet i Altmans punkt 3. Skal for eksempel filmer som ikke er oppførte telle med i genren? Det er ikke nødvendigvis gitt opplysninger om slike filmer og de er dermed vanskelig å skille ut. Skal TV-produksjoner telle med? Jeg har i denne oppgaven begrenset meg til film og dermed utelukket tangofilmproduksjoner for TV.

Ingen av de tre kildene i denne undersøkelsen har tilkjennegitt noe angående avgrensning, lagt fram definisjon av genren eller gitt noe løfte om komplett opplisting av filmene. Det synes altså ikke som om forfatterne har fulgt noen liste over kriterier for hvordan en tangofilm skal være for at den skal falle inn under en genre. Jeg kan dermed konkludere med at en komplett, udiskutabel liste over tangofilmer ikke finnes.

Likevel kan vi identifisere filmer med høy ”tangofaktor” ved at de er kjennetegnet ved følgende:

- Tema i filmen er inspirert av en tangotekst, eventuelt bruddstykker
- Tango spilles, eventuelt i bruddstykker, gjerne flere ganger, enten instrumentalt, ved sang eller begge deler
- Tangodansescener
- Tangostjerner, kjente tangosangere (tangoidoler)
- Skuespillerroller som er arketyper for tangofilmgenren
- Dyktige, kjente tangomusikere

Ønsker man å bringe nyansene i genren opp kan man kategorisere tangofilmene i filmer som på en eller annen måte bruker tangoen som bærende element i filmen eller filmer som kun har tango som innslag. Begge disse kategoriene kan sies å være representert i kildematerialet til denne undersøkelsen.

Den første snevrere avgrensningen er de filmene hvor tangoen i tillegg er knyttet til temaet i filmen. Dette vil være en forutsetning som nødvendigvis vil måtte basere seg på skjønn, og det vil dermed oppstå noen grensetilfeller. Ifølge den andre og videste av disse

avgrensningene kan man telle med i tangogenren de filmene som inneholder tango i en av formene sang, dans, musikk og lyrikk.

Det finnes ikke noe konkret svar på dette og jeg har valgt å regne med de filmene som er listet opp i de tre kildene. Ingen av de tre kildene ser ut til å kreve at en film nødvendigvis skal inneholde mer enn et tangoinnslag for at filmen skal regnes som tilhørende genren, selv om mange filmer har flere.

Genren kan i hele sin livssyklus vise til filmer med varierende mengde innslag av tangorelatert materiale. Antall tangoer i filmene varierer sterkt. Eksempelfilmen "Los muchachos..." (1937) inneholdt bare en eneste tango som ble gjentatt tre ganger i løpet av filmen. "Tango!" (1933) inneholdt derimot 13 tangoer og en "milonga," i tillegg til en gjentakelse av en av tangoene på slutten. Eksempelfilmen "Tango" (1997) inneholdt 23 tangoer inkludert to tangofilmklipp.

Teoretisk skulle det kunne foretas en relativt klar avgrensning av tangofilmgenrens omfang. Det knytter seg likevel praktiske problemer til avgrensning av filmgenren. Man kan forsøke å lage genredefinisjoner som avgrenser genren rimelig nøyaktig og som lar seg benytte på det aktuelle genrematerialet. Det fordret uansett tilgang på alle filmene slik at avgrensning kan foretas, noe som vil føre for langt i denne undersøkelsen. Likevel kan det argumenteres for at en film anses som sentral av autoriteter på området hvis den inngår i samtlige av de tre kildene eller nevnes av flere forfattere som skriver om emnet.

Ved en undersøkelse av tallene viser det seg at en del av tangofilmene går igjen i alle de tre kildene. Andre tangofilmer går igjen i to av kildene. Disse filmene må vi anta er mer sentrale i genren enn de resterende filmene. En undersøkelse av tallene i tabell 2 viser at 40 filmer går igjen i alle de tre kildene, 103 filmer går igjen i to kilder mens 284 filmer kun inngår i en av kildene. Man kan anse de filmene som trekkes fram av alle de tre kildene som de mest sentrale i genren.

Spesielt står regissørene Manuel Romero og José A. Ferreyra bak mange av de filmene som går igjen i kildene. Et par enkeltfilmer som kan trekkes fram er "Luces de Buenos Aires" (1931) av Romero og "Ayudame a vivir" (1936) av Ferryra.

Filmene, og spesielt trilogiene til Ferreyra og Romero er eksempler på filmer som ofte omtales av forfattere. Domingo Di Núbila nevner Jose A. Ferreyra (1998:139). Andres Insaurrealde har skrevet en bok om Manuel Romero hvor han nevner filmer fra hans trilogi (1994:12). Jorge Miguel Couselo har skrevet boken om "El Negro Ferreyra" hvor filmer fra hans trilogi blir nevnt (2001:76-77). Ferreyras film "Ayudame a vivir" (1936) omtales i boken "South American Cinema" (Barnard 1996:11). Romeros filmer er listet opp i "Luz, Cámara...memoria" (Ferreira 1995:36). I tillegg har både Sergio Wolf (1994:25-40) og Camila Romano (2005:51-52) nevnt de to regissørene i sine bøker.

Antall genrefilmer av denne kategorien avhenger av hvilket kriterium som benyttes for hva som er en tangofilm. Hvis jeg selv skulle undersøke ville avgrensningen by på praktiske problemer som for eksempel at det vil være praktisk umulig å gjennomgå alle filmene som inngår i korpus. Jeg støtter meg derfor i stedet på de tre kildene som allerede har foretatt en utvelgelse av filmer og dermed en mulig avgrensning av genren.

#### Avgrensning i Internets "International Movie Date Base" (IMDb) og dens avgrensning av tangofilmgenren (liste pr. 11.2004)

Ifølge IMDb er det totale korpus i tangofilmgenren 217 filmer. Fratrukket tre TV-filmer blir tallet 213. Listen omfatter 160 argentinske filmer, 23 argentinske samproduksjoner med andre land, tre utenlandske samproduksjoner og 27 utelukkende utenlandske filmer.

IMDb oppgir ingen informasjon som indikerer hvilken avgrensning som er foretatt når det gjelder utvalget av filmer. Ved undersøkelse viser det seg at oversikten fra IMDb ikke bare omfatter filmene som har tango som tema, men også mange filmer som kun har tango som et innslag, for eksempel "Moulin Rouge" (2001), "Chicago" (2002) og "Pequeños milagros" (1997).

I enkelte av filmene i IMDb's liste fra USA inngår tangoer kun som en enkelt eller noen få scener i handlingen. Eksempler på dette er "Scent of a Woman" (1992) regissert av Martin Brest, "Moulin Rouge" (2001) regissert av Baz Luhrman og "Chicago" (2002) regissert av Rob Marshall. Vi finner en del eksempler på slike i filmene fra oppblomstringstiden. Dette er filmer som kun kan telle med hvis man holder seg til den videste avgrensningen av genren. Men hvor skal grensen settes? Hvilke autoriteter kan man støtte seg på når det gjelder å avgjøre hvor grensen skal gå?

Hvis IMDbs definisjoner inkluderer filmer som inneholder en eneste tangoscene, er listen ikke komplett. "Evita" (1996) inneholder en tangoscene og skulle etter en slik definisjon innlemmes på lik linje med for eksempel de ovenstående filmene.

Det finnes i tillegg flere eksempler på filmer som ikke bare har tango som innslag, men også som tema og derfor burde vært innlemmet i IMDb's liste. Dette gjelder for eksempel filmene "Tango Tangles" (1914), "Gran Casino" (1947) og "Tango" (1996).

Hvis IMDb's kriterium kun hadde vært at det skulle inngå tangomusikk i filmene hadde langt flere blitt klassifisert med plotstikkordet "tango." For eksempel skulle en nyere film som den spansk - argentinske samproduksjonen "Hace" (Martin) (1997) regissert av Adolfo Aristarain vært inkludert.

#### Avgrensning av "Museo del cines" liste "Tango en el cine" (1972)

"Museo del cine" i Buenos Aires har utarbeidet en liste med filmer under tittelen "Tango en el cine" (Tango på film). Listen inneholder 116 tangofilmer. Den begrenser seg til filmer fra perioden 1907 til 1972. Listen er laget i 1972, men det er vedlagt et tillegg som inneholder filmer fram til 1996. Listen inneholder 104 argentinske filmer, 5 samproduksjoner og 7 filmer produsert av andre land.

Forfatterne nevner ikke noe om mengden av tangoinnhold i disse filmene, bare at filmene inneholder tango. Både de som inneholder tango kun som innslag og de som har tango som tema i filmen vil dermed kunne være inkludert.

#### Avgrensning i Horacio Salas' liste over "Tango en el cine Argentino" (1996).

Listen inneholder 281 tangofilmer. Den begrenser seg til filmer fra perioden 1900 til 1996. Listen inneholder 262 argentinske filmer, 8 samproduksjoner og 11 filmer produsert av andre land.

Det er verd å merke seg at listen til Horacio Salas har inkludert 17 filmer fra 1920-29. En del av disse finnes det ikke lenger noen kopi av. Det vil naturligvis ikke være mulig å avklare fullt ut graden av tangoinnhold i de filmene som ikke er omtalt i noen kilde eller som det ikke

lenger eksisterer kopier av. En indikasjon på deres betydning kan likevel være at noen av dem er inkludert i de to andre kildene også.

Det vil i praksis, til tross for en klar definisjon, være noen filmer som havner i et grenseland i forhold til genren. ”El fin de la noche” fra 1944 regissert av Alberto de Zavalía er ifølge Norberto Gimelfarb ved universitetet i Lausanne et eksempel på dette. Her spiller Libertad Lamarque en tangosangerinne. Vi får se og høre henne fra en scene hvor hun synger den kjente tangoen ”Uno” fra 1943. Allikevel er hovedtemaet i dette melodramaet først og fremst den andre verdenskrigen og ikke tangoen. Historien i filmen er samtidig en kjærlighetshistorie, et tema som også går igjen i tangoen som synges i filmen. Filmen ble likevel inkludert i filmfestivalen i Lausanne i Sveits (1998) som en del av en samling tangofilmer (vedlegg 4). Blant de tre kildene som er undersøkt er denne filmen kun også medregnet i Horacio Salas’ liste.

#### Sammenligning av de tre kildene

Ingen av kildene har presentert en definisjon på hvilke filmer som er blitt inkludert i listen. Det forhindrer selvsagt ikke at teoretikere kan sette fram en slik i ettertid. Spørsmålet vil da være om en konkret film har tango som tema i tilstrekkelig grad for å inkluderes i genren. Ingen av de tre oversiktene har gitt til kjenne noen bestemte kriterier. Vi må derfor selv finne ut ved forskjellige typer observasjoner hvilke kriterier som er blitt lagt til grunn i de forskjellige oversiktene.

Det inngår 427 filmer i listen. Det er derfor i denne undersøkelsen ikke gjennomførbart på grunn av tids- og ressursbegrensningen å gjennomgå alle filmene i kildene for nøyaktig å se hvilken avgrensning som er foretatt. Spesielt en rekke filmer fra 20-tallet er heller ikke lenger tilgjengelige, da de ble ødelagt i en lagerbrann ifølge ”Academia del tango” i Buenos Aires. Hypotetisk hadde altså kravet til en skarp avgrensning av filmer vært mulig å etterkomme, antakelig med unntak av en håndfull filmer hvis alle filmene var tilgjengelige og ingen ressurs – eller tidsbegrensninger forelå.

IMDb har en avgrensning av korpus som ser ut til å være noe videre enn de to andre kildene, jfr. eksemplet med ”Moulin Rouge” (2001) og ”Chicago” (2002). IMDb teller likevel ikke ”Los tres berretines” blant tangofilmene til tross for at den handler om tango, fotball og kino.

Det gjør derimot Museo del cine og Horacio Salas. IMDbs liste kan derfor ikke anses å være nøyaktig eller komplett.

Konklusjonen på Altmans punkt tre ved undersøkelsen av tangofilmgenren viser at ingen av de tre kildene presenterer noen komplett og konsekvent liste over tangofilmer.

Teoretisk kan tangofilmgenren følge Altmans punkt tre hvor det kreves at genre har klare grenser. I praksis byr en avgrensning som vi har sett likevel tydeligvis på problemer. Ut fra ovenstående gjennomgang ser det ikke ut til at mine kilder har vært i stand til å sette opp entydige kriterier. Jeg vil hevde at konklusjonen på spørsmålet om tangofilmene har klare grenser er at man kan sette opp teoretiske grenser, men at man i praksis ikke vil kunne foreta en slik avgrensning.

#### **5.2.4 Individuelle filmer tilhører i sin helhet og permanent en eneste genre.**

“Genres – dynamic entities in constant transformation, allowing for a theoretical study of their disappearance, reappearance, merger and emergence as a new category as exemplified by the real life series. Genres – dynamic phenomena” (Sehnaz 1995: 21). Mange av tangofilmene er blandet med andre genre.

Kun en av kildene, nemlig IMDb har systematisk genrekategorisert filmene i sin oversikt. Dette er gjort ved hjelp av genrenøkkelord.

Punktet inneholder flere momenter; nemlig at individuelle filmer tilhører genre ”... i sin helhet...”, ” ... permanent...”, ”... en eneste genre”.

Det poengteres for det første at filmen kan klassifiseres ”i sin helhet” en genre. Det er sjelden man deler opp en film og omtaler deler av den som tilhørende en genre og en annen del en annen genre. I likhet med de fleste andre genrefilmer tilhører tangofilmene i sin helhet den aktuelle genren. Ut fra gjennomgangen av genren er det ingenting som tyder på at en tangofilm fra produksjonen av er delt opp i forskjellige genre for eksempel i en del musikal, en annen del melodrama og en tredje del komedie.

Jeg har i denne undersøkelsen ikke kommet over at noen filmer blir omtalt på denne måten i forbindelse med tangofilmgenren. På dette punktet holder teoretikernes påstand om "...i sin helhet å tilhøre en eneste genre..." også når det gjelder tangofilmene.

Når det gjelder påstanden om at genrefilmene "...permanent..." tilhører en eneste genre gjelder dette til en viss grad for tangofilmene. Man må allikevel ta i betraktning visse forhold i den historiske utviklingen av filmmediet og genren som modifierer gyldigheten av en slik bastant påstand.

La oss dele opp denne påstanden i de to delene "...permanent og en eneste genre...". (Vi tar utgangspunkt i at det dreier seg om en genre som filmen er blitt tildelt på produksjonstidspunktet). Det må fremheves at nye genre er skapt underveis i løpet av den tiden tangofilmgenren har eksistert. Det er verd å merke seg at tangofilmene fortsatt ikke er blitt fratatt sine opprinnelige genre. De står på coveret til videokopiene av filmene som selges i Buenos Aires. På dette punktet har karakteristikken "...permanent..." relevans. Genren er i stedet karakterisert ytterligere ved nye genrebetegnelser og genre nøkkelord, for eksempel i IMDb.

Det siste punktet gjelder filmenes tilhørighet til "...en eneste genre..." Tangofilmer opptrer som det framgår av tabell 2 ofte i kombinasjon med andre genre. Karakteristikken "tilhørende en eneste genre" passer dermed slett ikke på tangofilmgenren. Det er som vist i tabellen ellers store variasjoner når det gjelder antall genretilknytninger. Dette tyder på at tangofilmgenren snarere oppfører seg i tråd med de senere teoretikerne som går imot de klassiske genreteoretikerne på dette punktet.

I hvilken grad blander tangofilmene seg med andre genre og i hvilken grad opptrer de kun i ren form? Blant filmene til IMDb er det 161 av 213 filmer av som kun er klassifisert med nøkkelordet "Tango". Disse filmene er kun merket med genrestikkordet "tango" uten tilknytning til hovedgenre. En mulig årsak til at disse filmene kun er kategorisert med et nøkkelord kan også være at katalogiseringen i disse tilfellene er utført unøyaktig eller mangelfullt.

Altman selv går imot teorien om at filmer tilhører en eneste genre. (Altman 1999:70). (Angående genreblandingsteori se for øvrig kapittel 14, punkt 4.3) Altman referer videre til



tragikomedien. Denne historiske genren gikk imot påstanden om at filmer i sin helhet tilhører permanent en eneste genre allerede på 1700-tallet, lenge før filmens tid. Påstanden i punkt 4 om genre kan derfor ikke sies å ha noen stor tilslutning, da den allerede på dette tidspunkt slo sprekker. Altman (1999:123-142) argumenterer da også for avvik fra dette punktet i en omfattende diskusjon under kapittel 8. Tangofilmenes utvikling er altså her i tråd med Altmans egen betraktning utenom de 10 punktene angående genrenes evolusjon.

Etter å ha gjennomgått teoretikernes påstander når det gjelder genreblanding vender vi oss til tangofilmgenren for å se hvordan den ser ut i forhold til genreblandingsteorien. I tråd med Altmans teoretiske beskrivelse har det ikke vært noe til hinder for at de har kunnet blande seg fritt med forskjellige genre underveis i utviklingen. Likevel har de hovedsakelig ikke uventet opptrådt i kombinasjon med de mest typiske genrene i den aktuelle epoken de ble produsert i. Selv om genren underveis i syklusutviklingen har foretrukket enkelte genreallianser framfor andre, har den også eksperimentert med atypiske genreallianser. På den måten har genren blitt utviklet og videreført.

En av årsakene til at tangofilmene lett blander seg med andre genre kan være at tangomusikken er velegnet for genreallianser. Den er fleksibel og kan allieres med forskjellige typer filmgenre i forskjellige grader og uttrykksformer i filmene.

”Beveger vi oss framover i tid til 20-årene var alle filmer kategorisert enten som melodrama eller komedie. I 40-årene ble en og samme film ofte merket med kombinasjoner av genrebetegnelser” (Altman 1999:19). Denne beskrivelsen av utviklingen når det gjelder genrebetegnelser er i tråd med utviklingen i antall hoved- og undergenretilknytninger for tangofilmer fra syklusepoke 1 til tangofilmer fra syklusepoke 4 (tabell 2). Et nevneverdig eksempel på en tidlig film med mange genre nøkkelord er filmen ”Transgression” (1931) fra syklusepoke 1. IMDb har kategorisert denne filmen i hovedgenren drama med 28 genre nøkkelord i tillegg. Jeg antar at IMDb i sin oversikt i ettertid i tillegg til de opprinnelige genrene har merket tangofilmene med genre nøkkelord. Derfor rokker ikke dette filmeksempelet ved hovedtendensen i beskrivelsen av en utvikling i form av økning i genretilknytninger utover i syklusepokene.

Tross en del forskjellige kategoriseringsmåter står teoretikernes generelle antagelse angående genre når det gjelder de fleste tangofilmene i store trekk fast når det gjelder påstanden om at genre tilhører ”en eneste genre.”

Angående punktet om at en genre ”...permanent...” tilhører en genre har anmeldere alltid antatt at nye genrebetegnelser ikke skulle ha noen effekt på allerede eksisterende filmer og at genreidentifikasjon er en engangsaffære (Altman 1999:19). Dette blir imøtegått av Altman selv hvor han skriver: ”enhver gruppe av filmer kan på et hvilket som helst tidspunkt bli genremessig redefinert av samtidige anmeldere (1999:81).

Den argentinske filmindustrien var i begynnelsen av sin produksjon ikke nødvendigvis bevisste på tangofilmer som en egen genre. De produserte det publikum i den argentinske kulturen ville ha og tilbød filmer med tangoinnhold etter samlebåndsprinsippet med utgangspunkt i det økonomiske potensialet som lå i markedet. Selv om de arbeidet ut fra et håp om å skape en genre kunne de i genrens tidlige fase ikke vite i hvilken grad de var i ferd med å skape en genre og hvilket omfang denne genren skulle kunne få.

Kritikere har ifølge Altman framholdt at nye termer ikke skulle ha noen effekt på allerede eksisterende filmer og at genreidentifikasjon er en engangsaffære (Altman 1999:19). I alle fall har nye genrebetegnelser kommet til underveis i filmmediets utvikling. Denne effekten ser i en viss grad ut til å gjelde IMDb sin kategorisering av tangofilmene. Tangofilmene fra gullalderen har de tradisjonelle genretilknytningene som ble brukt på produksjonstidspunktet. IMDb har så først og fremst lagt til genreøkkelordet ”tango” i sin genrekategorisering (Ref: tabell 2).

Tangofilmene har hatt tradisjoner i hele sin syklus for å inngå allianser med andre genre. Tangofilmer inngår svært ofte allianser med genrene musikal, drama og komedie. Dette er like mye regelen som unntaket. Så langt kan vi konkludere med at i tangofilmgenren finner vi både eksempler på at filmene kun er kategorisert med genreøkkelordet ”tango” og forekommer i kombinasjoner med flere hovedgenre og genreøkkelord.

#### Kategorisering av tangofilmene underveis i utviklingen

Altman påpeker i kapittel 8 at ”...teorien om genreblanding som resultat av de stilistiske preferansene til en bestemt periode, et studio eller en regissør er en forenklet teori” (Altman

1999:123). Han kommer med en påstand om at genremiksing er et diskursivt problem. Det vil si at hvilke genreblandinger filmer har inngått i og genreblandingene til bestemte regissører i visse perioder også avhenger av hvordan de er blitt kategorisert og beskrevet.

Genreterminologien er også mikset (Altman 1999:123).

Genreblanding som et resultat av "...de stilistiske preferansene til en bestemt periode, et studio eller en regissør" synes absolutt relevant når det gjelder tangofilmgenren. Spesielt var det klare mønstre i gullalderen. Det store tallet på tangomelodramas blant Romeros filmer illustrerer eksempelvis denne betydelige tangoregissørens klare preferanse. IMDb har kategorisert 12 av hans 36 tangofilmer som drama i tillegg til genre nøkkelordet tango. Tallet gir en indikasjon, selv om alle Romeros filmer sannsynligvis ikke er helt korrekt genrekategorisert. Det utelukker likevel ikke at genreblanding er et diskursivt problem også når det gjelder tangofilmene.

Genre er dynamiske fenomener i konstant forandring. Ifølge omtalen av Joseph Reeds bok fra 1989 *American Scenarios. The uses of film genre* er genre for Reed "...dynamiske, de forandrer seg, muterer og kombineres." Slik har det også vært med tangofilmene helt fra starten av. Forfatterne av mine tre kilder omtaler ikke tangofilmene som tilhørende en bestemt genre. Filmene som omfattes av undersøkelsen ble som nevnt i sin samtid i store trekk tilknyttet de tradisjonelle hovedgenrene som eksisterte på produksjonstidspunktet som drama, komedie osv.

"Melodramas tangueros" (tangomelodramas) er melodrama som inneholder tango. En spesiell type "melodrama tangueros" (tangomelodramas) var de såkalte "opera tangueros" (tangooperaer). Disse var spesielt utbredt i syklusepoke 1. Filmene i den berømte genreskapende tangotrilogien til Ferreyra var slike "opera tangueros." De tre filmene var "Ayudame a vivir" (1936), "Besos brujos" (1937) og "La ley que olvidaron" (1938) (Di Núbila 1998:140). Alle de tre filmene er klassifisert som musikal, i tillegg å være tildelt genre nøkkelordet "tango" i IMDb. Filmene hadde følelsesladde og temperamentsfulle scener hvor handlingen ble avbrutt av en tango. Fenomenet utdypes i *Cien años del cine*, La Nacion, i en artikkel av Diana Paladino: "Tangoen ble kodet som en motor i handlingen som løser eller kompliserer konflikten og bringer intrigen videre." Ferreyra og Libertad Lamarques "opera tangueros" brukte denne teknikken til å kode sangen som "handlingsfarkost" som løste opp eller kompliserte konflikten for derigjennom å drive intrigen videre. Tangoen ble brukt

som en ”indre monolog,” en forklaring på en følelse hos en av de medvirkende. Teknikken var Ferreyra og tangosangerinnen Libertad Lamarques eget spesielle varemerke.

Libertad Lamarque var den fremste representanten for denne typen genre i Argentina. Carlos Gardel benyttet seg også av denne teknikken i noen av sine filmer. Hollywoods filmindustri kunne også vise til mange eksempler på slike filmer (Di Núbila 1998:136).

Tabell to viser tangofilmenes genreblandinger etter syklusepoker og tiår. Denne tabellen viser tangofilmer og deres genrekombinasjoner. 161 tangofilmer er klassifisert kun med genrestikkordet ”tango.” Av dette ser vi at behovet for å bli fortalt en historie meldte seg etter at genrens fundamentale karakteristika, tango i musikalsk form hadde fått spille hovedrollen i begynnelsen. Det holdt ikke lenger bare med å se og høre tangoidolene.

I filmene fra begynnelsen av lydfilmens tid er hovedvekten lagt på tangosang. I 1934 regisserte Eduardo Morera ti kortfilmer hvor Carlos Gardel sang forskjellige tangoer. Spillefilmen ”!Tango!” (1933) består ved siden av en tynn handling stort sett av en fortløpende presentasjon av tangosangere. Handlingen er utelukkende laget for å binde tangoene sammen. I tillegg til å være tilknyttet genrenøkkelordet ”tango” er denne filmen klassifisert under genren ”musikal” i IMDb. I det lange løp var det altså ikke nok at en genrefilm inneholdt fremføringer av tangosang til at genren kunne overleve alene. Det var nødvendig å knytte tangoinnholdet til en historie. Noen av de første tangofilmene var fylt til randen med tangoer. ”Tango!” (1931) inneholdt 20 tangoer og ”La vida es un tango” (1939) inneholdt 13 tangoer. Det ble likevel ikke noen regel at tangofilmene bare skulle være fylt med tangosangfremføringer. Løsningen ble i stedet å inngå allianser med andre genre.

Tangoen var nært knyttet til teaterdramaet. Melodramaet var i sin tur knyttet til teaterdramaet hvor tangoen hadde en etablert plass. Dette kan være med på å forklare den nære tilknytningen mellom tango og melodrama. Romero brakte med seg mye materiale som han ønsket å levendegjøre på film fra sitt virke på teateret. Eksempler på genreblandingen tango og drama er Romeros åtte retrospektive tangomelodramas fra 1937 til 1950 fra den første syklusfasen (Insaurralde 1994:12).

Tendensen i syklusepoke 4 er at det legges mer vekt på dansestjerner enn sangstjerner. Som eksempel kan vi nevne danseren Pablo Veron i Sally Potters film ”The Tango Lesson” (1997)

og de mange danserne i "Tango" (1997). Selv om både "El Cachafaz," Rudolfo Valentino og Gardel viste sine danseferdigheter på lerretet var det sangen som dominerte i gullalderen. De naturlige genreblandingene i begynnelsen var derfor musikalene framfor dansefilmer.

#### IMDb og tangofilmenes genretilhørighet

Blant mine kilder er det kun IMDb som kategoriserer filmene i genre og genre nøkkelord. De andre to kildene oppgir ikke genre utover å navngi listen over filmer "tango på film." Jeg kan derfor utelukkende referere til IMDbs genrekategorisering. IMDb klassifiserer de undersøkte filmene i flere hovedgenre uten angivelse av hvilken som er den dominerende hovedgenren.

IMDb benytter følgende 20 hovedgenre i sin genreklassifisering; action, eventyr, animasjon, komedie, krim, dokumentar, drama, familie, fantasi, "film noir," skrekk, musikk, musikal, mysterie, romanse, "science fiction," kortfilm, thriller, krig og western.

Altman refererer i kap. 8 til en liknende måte å dele inn genre i hovedgenre og undergenre. "The Genre List" klassifiserer filmer etter en hierarkisk inndeling i hovedgenre og genre nøkkelord. Filmer med genreblandinger blir i oppslagsverk med genreopplysninger ifølge Altman vanligvis klassifisert ifølge en dominant genre. (Altman 1999:125-126).

For å lette søkingen i databasen har også IMDb organisert filmene i både hovedgenre og genre nøkkelord. "Tango" er et av disse genre nøkkelordene. Noen av tangofilmene hentet fra IMDb som er inkludert i denne undersøkelsen er som vi har sett registrert kun med dette genre nøkkelordet. Andre filmer er registrert med både hovedgenre og genre nøkkelord. Andre igjen er registrert med en eller flere hovedgenre, eventuelt med flere genre nøkkelord i tillegg.

Tangofilmer kan listes ut ved hjelp av genre nøkkelordet "tango". I tillegg til hovedgenrene er det for en del filmer i databasen registrert genre nøkkelord, heriblant "tango." Et søk på genre nøkkelordet "tango" ga pr. 06.11.2004 et antall på 213 filmer og 4 TV produksjoner (punkt 5.1.3). Alle disse filmene inneholder tango i større eller mindre omfang i en eller annen form og er videre tilknyttet forskjellige kombinasjoner av hovedgenre og/eller genre nøkkelord.

Filmene i syklusfase 4 kategorisert med "tango" som genre nøkkelord i IMDb er tilknyttet langt flere genre nøkkelord sett i forhold til filmene i syklusepoke 1. Et unntak fra syklusepoke

1 er den omtalte amerikanske filmen ”Transgression” (1931) av Herbert Brenon med 28 genrenøkkelord og hovedgenre som sannsynligvis er genreklassifisert av IMDb lenge etter produksjonstidspunktet.

Filmene i syklusepoke 1 var fra produsentens side tilknyttet en eller flere hovedgenre av samme typen som ble brukt i Hollywood. I tråd med den generelle filmhistoriske utviklingen var genrekategorisering ikke like aksentuert i syklusepoke 1 som i syklusepoke 4. En forklaring kan være at filmprodusentene etter hvert ble mer bevisst på behovet for å appellere til et bredt publikum.

En ytterligere forklaring på få genrekategorier i syklusepoke 1 i forhold til syklusepoke 4 kan simpelthen være at de som har arbeidet med genrekategorisering for IMDb er engelskspråklige og ikke har hatt mulighet til å etterkategorisere de tidlige spansktalende argentinske filmene særlig grundig, slik de for eksempel gjorde med amerikanske filmer fra denne epoken, som for eksempel filmen Transgression (1931).

Mengden av tangoinnhold varierer i genrefilmene fra IMDb. Generelt kan det nok sies at jo flere genretilknytninger og genrenøkkelord en film har til mindre innhold av tango kan man regne med at filmen har. Filmer som er produsert utenfor Argentina viser generelt en større tendens enn de som er produsert i Argentina til å bruke tangoen som et innslag og ikke som hovedtema i filmen hvis vi legger antall genretilknytninger og genrenøkkelord i IMDb til grunn. For eksempel bruker en del av de amerikanske tangofilmene som er innlemmet i IMDb's liste i syklusfase fire tango kun som et innslag og ikke som en del av handlingen i filmen. Eksempler på filmer er her ”Moulin Rouge!” (2001), ”Chicago” (2002) og ”The Wedding Planner” (2001). ”Moulin Rouge!” har 73, ”Chicago” 89 og ”The Wedding Planner” har 39 hovedgenre og genrenøkkelord.

Antallet genrenøkkelord i forbindelse med tangofilmer klassifisert i IMDb kan variere fra kun en til en hel rekke. Et eksempel blant mange på en film med bare ett genrenøkkelord kan være ”Mi Buenos Aires querido” (1936). Blant de tangofilmene med flest genrestikkord i tillegg til ”tango” finner vi filmene ”The Truth about Charlie” (2002) med hele 84 genre og ”Never say never again” (1983) med 102 genre og genrestikkord totalt.

Det finnes eksempler på at IMDb ikke er konsekvent i sin merking av tangofilmer. Filmen "Evita" (1996) har et tilsvarende innslag av tango som "Moulin Rouge" (2001) og "Chicago" (2002) men er allikevel ikke merket med genrenøkkelordet "tango." "Evita" har forøvrig totalt 18 genrenøkkelord. "Tango" (1997) er gjennomsyret av tango selv om den totalt er merket med hele 15 andre genrenøkkelord.

#### Hvorfor inngår og inngikk tangofilmene allianser med andre genre?

Hensikten med å blande tangoen med forskjellige genre var og er blant annet å sikre publikumstilstrømning samt en filmhistorisk utvikling i retning av flere genretilknytninger generelt. Altman gjør et poeng i sin film "The Player" (1992) av at manusforfattere i dag forsøker å knytte så mange genre som mulig til sine filmmanus (Altman 1999:129). Dette fenomenet forsterket seg også i løpet av tangofilmgenrens syklusutvikling. Produsentene av tangofilmene antok da utover i syklusepokene at en film som tilbød mer enn kun tango ville kunne appellere til et bredere publikum og dermed styrke genrens posisjon og overlevelsessevne på sikt. I tillegg til å tilfredsstille publikums behov for å høre tangosang måtte produsentene derfor kort tid etter den første introduksjonen av filmen også tilfredsstille publikums behov for å bli fortalt en historie. Etter hvert som genren utviklet seg økte dermed også antall hovedgenretilknytninger. Filmene i syklusepoke 4 hadde en god del flere genretilknytninger enn i syklusepoke 1.

#### Hvorfor foretrakk tangofilmene nettopp disse genrealliansene?

Ifølge Altman kan en film som er definert innen en bestemt genre inngå allianser med en hvilken som helst annen genre (1999:81). Tangofilmene har ofte alliert seg med flere av hovedgenrene til IMDb. Det fremgår av min undersøkelse av 427 tangofilmer (tabell 2) at de fleste tangofilmene er kombinert med en eller flere av genrene drama (130), musikal (124) og komedie (79). Genrene drama og musikal er altså nesten like utbredt. Mange tangofilmer er definert med flere av hovedgenrene (tabell 2).

I toppunktet fra gullalderen i syklusepoke 1 var drama og musikal de viktigste alliansene. Eksempler på førstnevnte var Romeros åtte retrospektive tangomelodramas. Også, ved tidspunktet for den første eksempelfilmen i 1937, var de samme tangogenrekombinasjonene omtrent like utbredt (5 musikaler og 6 drama). Begge disse genrene var ifølge tall fra IMDb blant de 10 mest utbredte i den totale argentinske filmproduksjonen i 1937. Forøvrig må det nevnes at det ikke var så veldig mange genre å velge mellom i gullalderen syklusepoke 1. I

1937 begrenset tangofilmproduksjonen seg til filmer innen hovedgenrene musikal, drama, romanse, komedie og familie (IMDb). Forøvrig var de aktuelle genrene som tangofilmene blandet seg med i de tidlige syklusepokene romanse, thriller, krim, familie, dokumentar, kortfilm og diverse andre genre. Tangofilmene blandet seg med disse hovedgenrene i forskjellig antall og kombinasjoner.

Et melodrama består som navnet tilsier både av musikk og drama. Musikaler involverer likeledes musikk. Melodramas kan være filmer uten ytterligere merkelapper i tilfeller hvor de ikke baserer seg på en bestemt type musikk. I det øyeblikk de hovedsakelig baserer seg på tango som musikalsk uttrykksform, og kanskje også i tillegg til tango som det bærende element i handlingen, betegnes de av mange forfattere tangomelodrama. I IMDb blir de klassifisert både i hovedgenren "drama" og med genreøkkelordet "tango". IMDb benytter altså ikke genrebetegnelsen melodrama, men den videre betegnelsen "drama." Den nevnte trilogien med "opera tangueros" til Ferreyra er eksempel på en musikalvariant.

Den tredje genren som tangofilmene gjerne blandet seg med var komedien. De argentinske komediene hadde gjerne bestemte stjerner som spilte bestemte rollefigurer som gikk igjen i en serie filmer. Eksempler var Catita (Níni Marshall) i filmene "Buenos Aires canta" (1947) og "Porteña de corazón" (1948). Et annet eksempel er den stammende rollefiguren som var opptatt av tango spilt av Luis Sandrini i "Los tres berretines" (1933).

Hvorfor valgte tangofilmregissørene nettopp de tre genrekombinasjonene drama, musikal og komedie? For det første lå musikaler og melodrama tett opp til genre som tangoen tradisjonelt hadde alliert seg med i teateret, radioteateret og ukebladnovellene.

Tangofilmregissørene valgte dessuten allianser med de genrene som kunne presentere tangoen best mulig og som gav den en naturlig plass i handlingen. Tangofilm og melodrama ble en utbredt genrekombinasjon, kalt "tangomelodramas" ved siden av tangomusikalene.

Hovedpersonen i melodramaet eller musikalen kunne være en tangosanger og som en tangoscene kunne bakes inn i handlingen. Tangotekstene inneholdt ofte en historie. I melodramaet var det mulig å bygge på denne historien og knytte det hele sammen til en helhet.



En kombinasjon med for eksempel tango og kriminalgenren ville ikke være like naturlig, men det finnes eksempler på allianser her også. Filmen ”Morir en su ley” (1949) regissert av Manuel Romero er et slikt eksempel. Filmen er klassifisert av IMDb med hovedgenrene drama, krim, thriller i tillegg til nøkkelordet ”tango.”

I IMDb’s oversikt hadde tangofilmer i begynnelsen av syklusepoke 1 ofte kun genrenøkkelordtilknytningen ”tango.” Etersom genrerepertoaret utvidet seg utover i filmhistorien, og dermed i løpet av tangofilmenes syklusepoker, utvidet også tangofilmene sitt repertoar av genrealianser. I forbindelse med ”Tangos, L’ exile de Gardel” (1985) introduseres en helt ny genrebetegnelse, ”tangedie,” både av filmkritikerne og i handlingen i selve filmen. Denne skulle benevne en genreblanding av tango og tragedie. (Regissørene og produsentene forsøkte å finne nye genrekonstellasjoner. I IMDb’s genresystem ble denne filmen kategorisert med genrene drama og musikal supplert med genrestikkordene ”dans” og ”tango.” Med andre ord fikk ikke dette genrebegrepet noen videre oppmerksomhet eller utbredelse utover denne ene filmen. Når det gjelder klassifisering av filmer virker det som om tradisjoner, muligheter og holdninger generelt har endret seg over tid.

Tangofilmene hentet fra IMDb viser en tendens til å øke antall genretilknytninger utover i genresyklusene (tabell 2). Sally Potters ”The Tango Lesson” (1997) har for eksempel 9 nøkkelord inkludert ”tango” i tillegg til de to hovedgenrene drama og romanse. ”Tango” (1997) har hovedgenretilknytningene musikal og drama, samt 12 genrestikkord inkludert ”tango”.

### Tangogenren og hierarkisk genreinndeling

Noen genre danner hovedgenre og andre begrenser seg til å danne en undergenre. Hvor passer tangofilmene inn i dette landskapet? I IMDb er tangofilmene plassert i en hierarkisk struktur bestående av de to nivåene hovedgenre og genrenøkkelord. Tangofilmene er kategorisert med genrenøkkelordet ”tango.” og er altså ingen hovedgenre ifølge IMDb. Noen filmer inngår i en sammensetning av hovedgenre og en eller flere genrenøkkelord mens andre kun står oppført med genrenøkkelordet og andre igjen er oppført med andre genrenøkkelord i tillegg til tango. I de andre to kildene er filmene samlet under tittelen ”Tango på film” uten noen kommentar angående genrekategori. For enkelthets skyld vil jeg omtale mitt korpus av filmer som en genre i denne analysen med mindre annet er spesifisert.

Det finnes som nevnt en rekke forekomster av tangofilmer kategorisert kun med ”tango” som genre nøkkelord. Det kan virke som om tangofilmene også opptrer selvstendig. Dette er et argument for at tangofilmgenren bør ses på som en egen hovedgenre. Til dette må det bemerkes at genrekategoriseringen i IMDb er noe mangelfull og at mange av disse filmene ganske sikkert kan sies å tilhøre en av de 20 hovedgenrene som IMDb benytter. Uansett er det etter min oversikt et relativt høyt antall (161) slike filmer som på en eller annen måte må forklares.

Min undersøkelse av tangofilmenes genretilknytninger i IMDb gir ingen uttømmende eller hundre prosent korrekt oversikt over filmene og deres genretilknytning. En slik kategorisering må antas å være gjenstand for forskjellig behandling i forskjellige kilder. Den gir likevel en indikasjon på hvilke konstellasjoner genrefilmene har foretrukket fremfor andre underveis i de forskjellige syklusepokene.

”Museo del cines” og Horacio Salas’ lister over tangofilmer kategoriserer ikke filmene i andre genre enn tangogenren. Jeg har derfor jeg vendt meg til IMDb for å finne denne typen opplysninger om disse filmene. Det vil si at når det gjelder noen filmer som kun er nevnt i Museo del cines’ og Horacio Salas’ liste, men ikke i IMDb har jeg kunnet undersøke deres øvrige genretilknytninger ved hjelp av IMDb. Genretilknytningen har jeg så innlemmet i min samlede oversikt over filmene.

De argentinske tangofilmene var blandet med andre hovedgenre i mange forskjellige kombinasjoner i glansperioden. Ifølge tall fra IMDb var melodrama og musikal, musikal og romanse, og komedie og musikal hyppige genreblandinger.

Samlet antall hovedgenre og genre nøkkelord sett i forhold til det totale antall tangofilmer i de forskjellige syklusfasene var som følger:

	hovedgenre og genre nøkkelord	antall genrefilmer	prosentandel
Syklusepoke 1:	389	203	191,6 %
Syklusepoke 2:	157	69	227,5 %
Syklusepoke 3:	202	84	240,0 %
Syklusepoke 4:	565	71	830,0 %
<u>SUM</u>		<u>427</u>	

(Tall er hentet fra tabell 2)

Som vi ser har antall genretilknytninger i forhold til antall tangofilmer endret seg drastisk fra syklusepoke 1 til 4.

Det ble som vi har sett av disse tallene fra IMDb langt flere genretilknytninger pr. film i syklusepoke 4 enn i de tidligere syklusepokene. Filmene i syklusepoke 4 skulle nå et bredere, ofte internasjonalt publikum enn i syklusepoke 1 og måtte tilpasse seg rammebetingelsene som dette innebar. En forklaring på økt antall genretilknytninger i syklusepoke 4 kan derfor være en tilpasning til det internasjonale publikums preferanser. IMDbs' mange genretilknytninger kan også skyldes at de som har kategorisert filmene i IMDb har foretatt en mer nøyaktig gjennomgang og har hatt bedre kjennskap til filminnholdet i filmene fra epoke 4 enn filmene i syklusepoke 1.

Hvilke enkeltgenre (hovedgenre og genrenøkkelord) var fremtredende i de forskjellige syklusepokene? Listet opp etter synkende antall var de som følger:

Syklusepoke 1: Musikal, drama og komedie

Syklusepoke 2: Musikal, drama, komedie og romanse

Syklusepoke 3: Musikal, drama og komedie, romanse, kortfilm, dokumentar og andre genre

Syklusepoke 4: Andre genre, drama, musikal, dokumentar, kortfilm

(Kilde: tabell 2)

Som vi ser har antall genre økt i omfang utover i syklusepokene. Vi ser også en dreining i preferanse fra musikal til drama ved overgangen til syklusepoke 4. Dokumentarfilmgenren dukket opp for første gang i syklusepoke 3.

Genrene som var ble benyttet i syklusepoke 4 var musikaler, drama, kortfilm, romanse, thriller, dokumentar, komedie og krim, samt en rekke genrenøkkelordtilknytninger. Det var altså en markant økning i genreblandingene i denne perioden. Filmer i denne fasen inngår også allianser med andre genre enn det som var vanlig i glansperioden. Et eksempel på dette er "Assassination Tango" (2002) med tilknytning til dramagenren og den litt mer uvanlige thrilleren i tillegg til 11 andre genretilknytninger.

De 161 tangofilmene som er klassifisert som rene tangofilmer er spredt utover alle genrens syklusefaser. Også i syklusepoke 4 er det produsert noen få filmer som kun er klassifisert med genrestikkordet ”tango.” Et eksempel her er ”Hablemos de tango” (1986) av Mauricio Berú.

Andelen av filmene som kun er klassifisert som tangofilmer er som følger i de forskjellige syklusepokene:

Syklusepoke 1:	113
Syklusepoke 2:	19
Syklusepoke 3:	26
Syklusepoke 4:	3
<u>Totalt:</u>	<u>161</u>

(Kilde: tabell 2)

Tallene viser en klar nedgang i antall ”rene” tangofilmer.

Ut fra min undersøkelse var tangofilmer fra gullalderen hovedsakelig knyttet opp mot (melo -) drama, musikal og komedie og sjelden knyttet opp mot for eksempel thrillere og kriminalfilmer (tabell 2). Bakgrunnen for dette kunne være at tango i form av musikk og sang best kunne kombineres med de førstnevnte genrene.

#### Dreining i genreblandinger utover i syklusepokene

Det er interessant å merke seg at tango er det nest viktigste genrenøkkelordet etter ”basert på roman” i hele den argentinske filmproduksjonen fram til nå ifølge IMDb.

Tangofilmen blander seg med andre genre, først og fremst (melo -) drama, musikal og komedie. Tallmessig utgjør kombinasjonene tangofilm og drama og tangofilm og musikal ganske like store antall, henholdsvis 130 og 124 totalt i hele genrens livsløp ifølge min undersøkelse. Antall tangofilmer i kombinasjon med komedier er 79 (tabell 2).

For å knytte dette til min oversikt over tangofilmer kan det trekkes fram noen konkrete eksempler på diverse genre og genreblandinger i løpet av tangofilmgenrens eksistens: komedie: ”Los tres berretines” (1933), musikal: ”Besos brujos” (1937), melodrama: ”La ley que olvidaron” (1938), dansefilmer: ”The Tango Lesson” (1997), biografier om kjente

tangopersonligheter, som for eksempel Eduardo Arolas: "Derecho Viejo" (1951), film om tangoens historie: "La historia del tango" (1949), dokumentar: "El tango en el cine" (1980) og "backstage": "El tango en Broadway" (1934) med Carlos Gardel for å nevne noen.

### Oppsummering

Tangofilmene har på samme måte som andre genrefilmer ubegrensede muligheter til å blande seg med andre genre slik Altman (1999:81) hevder genre har.

Tangofilmene har underveis i syklusepokene opptrådt både alene og i allianser med andre genre. Flesteparten av tangofilmene er ifølge IMDb alliert med andre genre, enten andre undergenre i form av genrenøkkelord eller hovedgenre. Generelt kan vi si at tangofilmenes foretrukne genreallianser har beholdt sin aktualitet, men at utviklingen har ført til nye og flere genreallianser ifølge tall fra IMDb.

161 tangofilmer i IMDb's liste er kun kategorisert med genrenøkkelordet "tango" mens de resterende 266 er alliert med andre genre. Tangofilmene allierer seg utover i syklusepokene først og fremst med hovedgenrene musikal, drama og komedie ved siden av en rekke genrenøkkelord (697).

Dette er en begrenset undersøkelse hvor kun en av de undersøkte kildene har genrekategorisert filmene. Likevel gir den en indikasjon på volum og profil når det gjelder tangofilmenes genreblanding og forhold til hovedgenre og genrenøkkelord generelt.

Ovenstående argumenter med tilhørende dokumentasjon fra kildene tyder på at den historiske genre tangofilmer peker i en annen retning enn den som teoretikerne bak Altmans punkt nummer fire skisserer.

### **5.2.5 Genre er transhistoriske**

For at genre skal være brukbare teoretiske verktøy må de ifølge Altman være tidløse (Altman 1999:19). Det må i praksis bety at man skal kunne kategorisere en film innen en bestemt genre uansett tidspunkt de er produsert i. Genre er anvendelig uansett hvilket tidspunkt i filmhistorien man undersøker. Genre har likevel oppstått og utviklet seg på bestemte historiske tidspunkter. Dette innebærer at den enkelte genre har en forankring til bestemte økonomiske, kulturelle, politiske og historiske rammebetingelser. Uansett er det verd å minne

om at de enkelte genrefilmene uansett må ses i lys av den tid de tilhører hvis man har til hensikt å gi et bilde av en genres utvikling. Dette gjelder for tangofilmene på samme måte som for andre genrefilmer.

Ifølge en rekke klassiske teoretikere plukker denne synkroniserte tilnærmingen vekk historiske forskjeller (Altman 1999:19). Det sier seg selv at dette er nødvendig for å kunne samle en gruppe filmer til et genrekorpus. Skal man samle et genrekorpus må man sammenholde genrefilmens grunnleggende karakteristika uansett produksjonstidspunkt. For å få dette til må man betrakte genre som transhistoriske.

På tidspunktet for de første tangofilmenes tilblivelse var tangofilm ikke betraktet som en egen genre. Alle filmene ble derfor klassifisert i velkjente hovedgenre som var i bruk på det tidspunktet; blant andre melodrama, musikal og komedie. De nevnte omslagene på videokopiene som er i handelen i Buenos Aires er klassifisert etter denne opprinnelige kategoriseringen. De samme genrene eksisterte i Hollywood på det tidspunktet. Likevel var det slik at produsentene i gullalderen prøvde å skape en genre ved hjelp av tango som trekkplaster. Det lyktes som vi har sett i Argentina i gullalderen, men genre ble ikke utbredt over hele Amerika i denne omgang.

Filmene er i ettertid blitt kategorisert av IMDb med genreøkkelordet ”tango”. Forfattere, historikere og teoretikere har også som vi ser av de øvrige kildene i ettertid klassifisert disse filmene som tangofilmer. Forfatteren Andrés Insaurralde har for øvrig omtalt de åtte filmene av Manuel Romero som ”retrospektive tangomelodramas” (Insaurralde 1994:12). Historikeren Domingo Di Núbilas har omtalt en type musikaler som ”tangooperaer” (1998:136). Fenomenet er også omtalt i en artikkel av Diana Paladino i *La Nación: Libertad Lamarque* (år?:nr?). Jeg har ikke funnet noen dokumentasjon på at disse filmene ble omtalt med disse betegnelse ved tidspunktet rundt produksjonen.

Det er utbredt blant forfattere og andre å kategorisere de aktuelle filmene under overskriften ”tango på film”. Ikke bare forfatterne av listen til ”Museo del cine” og forfatteren Horacio Salas men også festivalarrangørene ved Filmfestivalen i Lausanne har foretatt denne kategoriseringen (1998). I disse tre tilfellene antar jeg at kategoriseringen er gjort lenge etter selve produksjonen.

Konklusjonene er at det teoretiske punktet angående transhistorisk genrekategorisering gjelder tilsvarende for tangofilmene som for andre genre.

### **5.2.6 Genre går igjennom en forutsigbar utvikling.**

Jeg viser her til den fremlagt teorien i avsnitt 4.2. angående teoretiske genresykluser og holder tangofilmgenren opp mot disse. Følger så tangofilmgenren en forutsigbar utvikling?

#### Livssyklusmodellen

Punkt 6 i Altmans gjennomgang av genreteori dreier seg om at genre gjennomgår en forutsigbar utvikling. Forskjellige teoretikere har fremlagt modeller for hvordan denne utviklingen tenkes å arte seg eller i store trekk arter seg. Et paradigme i genresyklusteorien fremmer en teori om at genres utvikling kan sammenlignes med levende veseners livssyklus med livsfaser slik et menneskes livsløp arter seg. Teoretikere som holder seg til en annen modell, fasemodellen, argumenterer for at genre er lik den biologiske evolusjonsutviklingen som Darwin framsatte.

Jeg velger å holde meg til livssyklusmodellen i undersøkelsen av tangofilmgenren da den beskriver utviklingen i en enkelt genres faser. Jeg har basert på denne teorien utarbeidet en syklusfaseinndeling med henblikk på at en genreutvikling er inndelt i livssyklusepoker. Derne har jeg undersøkt hvordan genres karakteristika har utviklet seg gjennom de forskjellige epokene.

#### De forskjellige paradigmene og teoretikere holdt opp mot tangofilmgenren.

Kan man hevde at tangofilmene har fulgt teoretikernes genresyklus? Hvis ikke, hva var det som forårsaket at dens livsløp ble forskjellig? Fulgte den syklusen i større eller mindre grad?

Mange tilfeldigheter og forhold har påvirket livsløpet, toppunktets varighet, fasenes beskaffenhet etc. Det ser ut til at tangofilmgenren har gjennomlevd et livsløp med en del av de fasene som teoretikerne har beskrevet i livssyklusmodellen. Det ser derimot ikke ut til at tangofilmgenren har nådd en definitiv siste fase, slik den skal gjøre ifølge teoretikernes livssyklusmodell. Tangofilmgenren har en oppblomstringsfase som ikke er inkludert i livssyklusmodellen. Konklusjonen på dette spørsmålet blir et delvis ja når det gjelder tangofilmene.

Vi kan trekke parallellen mellom livssyklusmodellen og tangofilmene slik: Tangoen var forhåndsutprøvd som en ingrediens i teateroppsetninger. "Barnet" (tangofilmgenren) ble født i stumfilmperioden. Det var likevel kun delvis mulig å vise det fram. Rudolfo Valentinos tangodans på lerretet og tangoorkestrenes og sangernes akkompagnement i kinosalene var blant de første tegn på en kommende tangofilmgenre. Den tekniske begrensninger i begynnelsen ved mangelen på lyd hindret tangofilmgenrens komplette utfoldelse. Genrens "ungdomstid" (syklusfase 1) kom med lydfilmen og fortsatt gjennom gullalderen med en bortimot industriell produksjon. Genrens "voksne alder" (syklusfase 2) var karakterisert ved en utflatning ned mot en nedgangstid. Den mest aktive fasen ebbet ut ved siste del av 40-årene.

Genren eksisterte i en skyggetilværelse som kan betegnes genrens "alderdom" (syklusfase 3) fra 50-årene fram til begynnelsen av 1980- tallet. "Oppblomstringen" (syklusfase 4) av interessen for tango som startet med showet "Tango Argentino" som turnerte verden over i 1982 førte til at forskjelligartede enkeltfilmer dannet en oppblomstringsfase i genren i tillegg til de livssyklusfasene som livssyklusteoretikerne beskriver. Den siste fasen følger altså ikke den teoretiske livssyklusmodellen. Det er begivenhetene i kulturlivet som nå styrer genreutviklingen.

Oppfører tangofilmene seg i henhold til genreteoretikernes genresyklusteori? Jeg vil forsøke å kommentere hvordan tangofilmgenren har oppført seg og oppfører seg i forhold til de forskjellige stadiene i genresyklusene som de forskjellige teoretikerne fremsetter. Deretter gir jeg en fylldig beskrivelse av hvordan de forskjellige stadiene til tangofilmgenren har artet seg. Hvordan har omgivelsene påvirket utviklingen? Gjennomgangen eksemplifiseres ved hjelp av enkeltfilmer.

Tangofilmgenren var ikke uavhengig av utviklingen i de øvrige argentinske filmepokene eller utviklingen av tangoen. Vi har sett at den argentinske filmens "gullalder" og "den argentinske filmens natt" i store trekk må kunne sies å sammenfalle med topp- og bunnpunkt i tangofilmenes syklusepoker.

Hvordan oppfører tangofilmgenren seg i forhold til syklusteorien? Med den inndelingen jeg har foretatt blir spørsmålet om det kan argumenteres for at tangofilmene i større eller mindre grad utvikler seg som teoretikerne har beskrevet i sin genreutviklingsteori. Det er også et



spørsmål om det er genrens egen dynamikk som har forårsaket denne utviklingen, eller om det er utenforliggende forhold som har bevirket til genrens utviklingsprofil. Interessen for tango blomstret opp og dannet dermed en syklusepoke i tillegg til livssyklussteoretikernes epoker. Jeg finner derfor at livssyklusmodellen kun til en viss grad er anvendelig for tangofilmgenren.

Selv om det kan finnes belegg for at tangofilmene følger en teoretisk livssyklusmodell er det slik at ingen genre utvikler seg i et vakuum kun i kraft av sitt eget iboende utviklingsmønster. Den historiske og den kulturelle utviklingen som i 70-årenes Argentina har vært preget av militørdiktatur. Genren har likevel ikke stoppet opp og begrenset seg til Argentina, men derimot spredt seg over hele verden.

### **5.2.7 Genre er lokalisert i et bestemt tema, en struktur og et korpus.**

Den generelle tendensen til genreteoretikere og publikum er å anerkjenne genre bare når tema og struktur sammenfaller. (Altman 1999:24). Sammenfaller de i tangofilmene?

#### Typiske tema i tangofilmene

Hovedtemaet i de sentrale tangofilmene er tango. I tillegg kommer de arktetypiske temaene. Tema som gikk igjen ved siden av tango var blant annet vanskelig eller forbudt kjærlighet, gjensyn med gammel kjærlighet, kjærlighetssorg, nostalgi og melankoli. Alle disse temaene ble på en eller annen måte tilknyttet tango. Variasjonene over hvordan dette ble gjort dannet grunnlaget for utviklingen av genren.

#### Bruk av tangotekster i filmene

Tekstene til tangoene i filmene var enten spesialkomponerte tangoer eller ferdige tangoer. Tangofilmene benytter seg av gjentakelsens makt ved at samme tango spilles flere ganger. Ofte er det flere tangoer i en film, vanligvis 2 til 3, men i "Los muchachos ... (1997)" er det bare en. Den spilles til gjengjeld flere ganger. Tangofilmen ble heftet sammen med lansering av en ny tango som skulle selges som grammofonplate. Filmen var reklamen. Vi ser det samme fenomenet i dag, for eksempel når det gjaldt "Titanic" (1997).

Tangoen forutså, kommenterte eller oppsummerte handlingen, eller alt sammen i forskjellige variasjoner. For eksempel filmtittelen og tangoteksten "Mi Buenos Aires Querido" (Mitt kjære Buenos Aires) fra 1936 refererer ikke til noe bestemt i filmen, men beskriver hva Carlos Gardel (hovedpersonen) føler i forbindelse med hjemreisen til Buenos Aires.

Kom tema i filmene eller tema i tangoteksten først? Var det kanskje begge deler? Noen ganger ble en tango satt inn i handlingen for å nyttiggjøre seg en briljant sanger. Ferreyra skapte for eksempel Libertad Lamarque som tangofilmstjerne. Tango kunne i deres filmer ta over for dialogen, som for eksempel slik vi ser Libertad Lamarque i ”Besos brujos ” (1937).

Temaene i tangofilmene gjenspeilet dagliglivet på det aktuelle tidspunkt. Kulturlivet var en del av dette dagliglivet. Arketypiske temaer som ellers går igjen er kvinnen fra bydelen, suksess og fiasko, fornedrelse og prostitusjon, alkohol, etc., kort sagt det virkelige liv, nabolaget, bylivet i sentrum, dagliglivet i alle dets fasetter. Temaene hentet fra nabolaget og bysentrum. I filmepoken til den første eksempelfilmen var temaet i filmen ofte nært knyttet til teksten i tangoen som ble presentert i filmen. En analyse av temaene i genren er derfor nært knyttet til en analyse av tangotekster med sine typiske tema og arketyper. Ofte ble temaene hentet fra regissørens egne opplevelser, eller med disse som inspirasjonskilde. Slik var det både for Romero og Ferreyra.

Mange regissører fra denne epoken skrev sine egne filmmanus eller samarbeidet periodevis med faste manusforfattere. Romero samarbeidet noe med Luis Bayon Herrera og Ferreyra med Leopoldo Torres Ríos.

Tangotekstene var enten ferdig skrevet, spesialkomponert på bestilling til den aktuelle filmen eller komponert av regissøren selv. Manuel Romero skrev tangoene først og så laget han manus til filmen etter disse. Ifølge professor Manetti var det ofte slik at tangoene ble skrevet og så ble filmen laget for å selge plateinnspillingen av tangoene.

En annen aktuell kilde til inspirasjon og innhenting av tema var det kreolske teateret; ”saineten,” og den påfølgende ”revyen.” Romero skrev saineter før filmmanus. Noen av sine saineter gjorde han om til film, og noen av tangotekstene fra sainetene innlemmet han i filmene sine. ”Los muchachos de antes...” (1937) var en slik sainete.

Arketypene ble portrettert både i litteraturen, tangotekstene, teatrene og revyene før de dukket opp på lerretet. I litteraturens noveller og romaner finnes det mange andre eksempler på kvinner av arketyper ”mina”. Et eksempel var ”Nacha Regules,” romanen til Manuel Galvez fra 1920. Romanen ble filmatisert i 1950. Den inneholdt mange av de typiske arketyper i

Buenos Aires ved århundreskiftet. Hovedpersonen, Nacha Regules har mange av de samme karaktertrekkene som en "mina" og motsvarer "La Rubia Mireya" i "Los muchachos... (1937)".

Av representanter for arketyperen "La Rubia Mireya" i den norske litteraturen kan vi trekke fram "Albertine" i stykket til Kristian Krogh om Kristianiabohemen (1886). Casadevall omtaler forskjellige arketyper under overskriften "Arrabal, sainete, tango" (1968).

Tangotekstene er også en viktig del av den argentinske litteraturen når det gjelder å gjenspeile floraen av arketyper på det tidspunktet de ble til. Casadevall (1968:24) referer til en novelle "Los novios" av Manzoni hvor arketyper inngår i handlingen. Arketyperne i eksempelfilmen "Los muchachos..." (1937) presenteres i avsnitt 6.2.1.

Det som knytter genren sammen er innholdet av tango i en eller annen form, enten det utgjør selve temaet i filmen eller bare bidrar til innholdet. Tango må altså dukke opp i en av de tre ytringsformene sang, dans eller musikk i større eller mindre grad på et eller annet tidspunkt i filmen. Temaet kan være en genrekarakteristika. I tangofilmene er emnet eller et av emnene i filmen ofte selve tangoen. Dette er tilfellet i "Los muchachos... (1937)".

Det var vanlig å knytte historien i filmen til historien i tangoen som ble brukt i filmen. Dette ser vi i begge eksempelfilmene "Los muchachos..." med tangoen "Tiempos viejos" og "Tango (1997)" med tangoen "Que cosas hermano."

I "Tango" (1997) ser Mario tilbake på sin egen barndom når han på en skole ser en liten gutt som heter Mario som han selv selv var han et litt fjernt, innesluttet og tenkende barn. Assosiasjonene går i denne scenen til den omtalte "nostalgien," tiden som går og aldri kommer tilbake. Nostalgien kommer i tangoen i "Tiempos viejos," i form av bemerkningen "Veinticinco abríles que no volverá" (25 vårer (ungdommen) som ikke kommer tilbake).

### Struktur

Struktur kan også fungere som en genrekarakteristika. Teoretikerne har ikke angitt noen kriterier for hvor spesifikk eller gjennomgående strukturen må være i en film for at den skal anses som tilhørende en genre. Jeg velger å holde meg til fortellerstruktur som en avgrensning av strukturbegrepet i forhold til genreteorien.

Spørsmålet blir da om det finnes en felles fortellerstruktur når det gjelder tangofilmene. Jeg finner det vanskelig å argumentere for at filmene i hele den perioden genren har eksistert kan sies å ha en felles struktur. Man kan likevel til en viss grad si at filmene i den første syklusepoken hadde en del strukturlikheter.

Det kan argumenteres for at filmene i den første syklusepoken viste en større strukturlikhet enn de senere epokene. Eksempelvis hadde filmene "Los muchachos de antes..."(1937) og "Carnaval de antaño" (1940), begge regissert av Romero, mange strukturelle likhetstrekk, spesielt med hensyn til tema og arketyper. De er egentlig i store trekk variasjoner over en eneste film. Tangofilmene i gullalderen hadde stor grad av strukturlikhet.

I "Los muchachos..." er det blant annet et ganske tradisjonelt opplegg med anslag, presentasjon, fordypning, konfliktopptrapping, konfliktløsning og avslutning, i denne rekkefølgen.

Romero hadde et industrielt preg over sin tangofilmproduksjon. Vi kan for eksempel nevne åtte retrospektive tangomelodramas. En åpenbar årsak til at disse filmene likner hverandre er at de er regissert av samme regissør. Også Ferreyras "tangooperaer" hadde strukturlikhet ved den karakteristiske teknikken. De fleste av filmene til Romero i begynnelsen av hans karriere var produsert av Lumiton, mens noen var produsert av Argentina Sono Film og andre studio. Ferreyras trilogi var produsert av studioet SIDE.

I syklusepoke 1 ble handlingen i mange filmer strukturert rundt teksten i en tango, eller i alle fall kommenterte tangotekstene handlingen i filmen. Det ble gjerne sunget en tango. Denne ble ofte gjentatt opptil flere ganger i filmen. Arketyper og tangostjerner og bestemte scener gikk igjen i mange filmer.

Bidragene i de senere syklusepokene spriker mer når det gjelder fortellerstruktur. I den seneste syklusfasen later det til og med til at det gjøres et poeng av å bryte med tidligere strukturer. Regissørene framhever i den fjerde syklusfasen i større grad sitt personlige preg i filmene. Filmene "The Tango Lesson" (1997) og "Tango" (1997) har for eksempel helt andre fortellerstrukturer enn "Los muchachos de antes..." (1937).

Det at en felles struktur først og fremst kan assosieres med den første epoken i tangofilmgenren betyr likevel ikke at senere filmer er totalt fremmed for genrens typiske fortellerstruktur. Mange av trekkene til de gamle filmene tas opp igjen i ny utgave i de nye filmene. For eksempel benytter ”Tango” (1997) også en tangotekst som ramme for handlingen i filmen.

Det er interessant i denne sammenheng å minne om at hvis filmene ble for like og ikke tilførte genren noe nytt kunne de ikke innfri publikums krav over tid. Blir filmene for like gjør derfor filmindustrien seg selv en bjørnetjeneste og mister publikums oppslutning. Forandringer i fortellerstruktur er en av måtene å variere filmene og kan derfor imøtekomme krav om forandring fra publikum. Det later til at en genres suksess og sjanser til å overleve på sikt avhenger av balanse mellom forandring og likhet når det gjelder fortellerstruktur.

Konklusjonen må bli at mange av tangofilmene har felles fortellerstruktur i genresyklusepoken. Deler av fortellerstrukturen tas opp i større eller mindre grad i senere filmer. Spørsmålet om i hvor stor grad struktur må sammenfalle i filmer for at de skal danne en genre melder seg. Det sier ikke Altmans teoripunkt nummer 7 noe om.

Generelt kan det sies at filmene hadde større fortellermessig strukturlikhet i de tidlige fasene, spesielt de filmene som var produsert av samme regissør og av samme filmstudio. Kun en del øvrige tangofilmer i gullalderen kan sies å oppfylle dette kravet. Filmene utover denne syklusepoken hadde varierende likhet i struktur.

### Korpus

Tangofilmenes korpus består av et angitt antall filmer. Det er ikke mulig å opptegne et endelig genrekorpus når det gjelder tangofilmene. Det kommer stadig nye filmer til genren slik at det endelige omfanget av korpus ikke kan defineres endelig. Størrelsen på korpus avhenger naturligvis også av hvilke filmer som kommer med i definisjonen av en genrefilm. Det er allikevel mulig å danne et avgrenset og definert korpus slik jeg har foretatt for denne undersøkelsen. Uansett kan det konkluderes med at tangofilmene kan danne et korpus, dog ikke endelig, og tilfredsstillende dermed kravet i Altmans punkt 7 til en viss grad.

For at en samling filmer skal kunne anses som en genre må de ha fellestrekk i form av et tema og en struktur. Dessuten må de være mulig å samle i et korpus. Tangofilmene kan hevdes å ha

et bestemt tema (tango), varierende strukturlikhet og et korpus i form av et definerbart antall filmer.

### **5.2.8 Genrefilmer deler visse fundamentale karakteristika.**

For å kunne hevde at en genre eksisterer må en gruppe filmer dele visse fundamentale karakteristika. Etter min oppfatning er felles genrekarakteristika det viktigste kriteriet for at en gruppe filmer skal kunne kalles en genre. Ifølge Altman utgjør genrekarakteristika også et av de viktigste temaene i genreteorien.

Tangofilmene inneholder nødvendigvis tango i større eller mindre grad i en eller annen utsigelsesform; sang, dans, musikk eller poesi. Dette gjentas gjennom hele syklusen. I tillegg til det fundamentale karakteristika tango preges filmene av andre karakteristika som arketyperiske tema, fortellerstruktur, arketyper, tangostjerner (idoler), arketyperiske scenografier og liknende. Sangen og poesien hadde hovedrollen i den genredannende epoken, mens dansen overtok under oppblomstringen.

Videre kan det diskuteres i hvor stor grad tangoen må være til stede for at en bestemt film skal kunne sies å tilhøre genren. Dette finnes det ikke noe bestemt svar på. Det ser snarere ut til at forskjellige kilder har benyttet forskjellige kriterier. Tangofilmene deler også en del andre karakteristika i tillegg til de nevnte fundamentale. Det er likevel ikke slik at alle filmene deler alle disse karakteristikaene, men disse varierer og går igjen utover i genrens livsløp. En måte å kommunisere genrefilmene var å repetere gjenkjennelige arketyper. Disse vil bli beskrevet under tilsvarende punkt i kapittel 6. Arketyperne, skuespillerne og tangostjernene, var ikoner i tangofilmene. De to første punktene er allerede omtalt.

En genrekarakteristika som har gjennomsyret tangofilmgenrens første syklusfaser var at det enten inngikk kjente kvinnelige eller mannlige tangosangere eller begge deler i filmen. Disse sang en eller flere tangoer i en eller annen scene i filmen. Hvilken plass hadde stjernene?

#### **Tangostjernene i tangofilmene**

Fokuset på tangostjernene som genrekarakteristika hadde stor betydning for tangofilmgenren. Stjernene var store publikumstrekkplastre og motorene som drev maskineriet i den argentinske tangofilmgenren.

”De intellektuelle i Argentina var fascinert av bildene, vente seg fort til utviklingen av kinoen og stereotypene/arketypene i stjernesystemet. Horacio Quiroga initierte den sammenhengende argentinske fortellingen på kino. Stumfilmen og Hollywoodfilmen var skaperne til dette verdensomspennende fenomenet som er kjent under navnet ”stjernesystemet.” Hollywood spredde arketyper og idoler” (Vázquez-Rial 1996:390).

Etter mønster av Hollywoodfilmens filmstjerner hadde tangofilmene sine tangofilmstjerner. Tangostjernene ble introdusert tidlig i genrens levetid. Stjernesystemet oppstod samtidig som kvinner og menn forstod hvilken makt de hadde med å vise seg frem på lerretet (Vázquez-Rial 1996:392).

Sangstjernene ble et viktig element i filmene utover i genrens livsløp. Kvinnelige og mannlige tangostjerner var viktige trekkplaster for filmene i den første genresyklusepoken.

I de første syklusepokene var tangostjerneaspektet en vesentlig karakteristika ved tangofilmgenren. Sammen med orkestrene dannet de hovedfokus i tangofilmene. Stjernene i tangofilmene var tangosangerne (Se tabell 4). Tangofilmprodusentene forsøkte enten å knytte til seg en allerede kjent tangosanger, som for eksempel Carlos Gardel, eller skape sin egen stjerne. En rekke tangosangere ble løftet opp til lerretet. Mange stjerner ble dermed kjent gjennom tangofilmene. Filmmediet var med på å øke allerede kjente stjerners popularitet. Felles for de som skulle være med i filmen var at de måtte både være skuespillere og sangere. Disse var enten tangoangere som måtte lære seg skuespilleryrket eller skuespillere som måtte lære seg å synge tango. Dette var problematisk for sangere hvis skuespillertalent varierte. De ble derfor døgnfluer i filmsammenheng, mens andre ble store., selv om

Det viktigste aspektet ved tangostjernene var funksjonen som trekkplaster. Dette utgjorde motoren i genren. Nye stjerner kom til etter Gardel (1890-1955) men arven var vanskelig å føre videre. Det kvinnelige motstykket, Libertad Lamarque (1908-2000), ble 92 år og spilte til sammen i 71 filmer.

Mange tangoer ble kjent via filmen. Ikke minst på grunn av opptredenene til berømte tangosangere ble filmene fra gullalderen husket. Filmene trengte stjernene og stjernene trengte filmen. Dette avhengighetsforholdet forfulgte den delen av genren hvor tangostjernene var hovedtrekkplaster. Filmindustrien og tangostjernene hadde altså gjensidig nytte av hverandre.

Et tangoidol på plakaten var en forsikring om at filmer med denne stjernen ville kaste av seg økonomisk og at man derfor kunne ta sjansen på masseproduksjon. På denne måten ble det laget en rekke blåkopier av tangofilmer utover i den første syklusfasen. Carlos Gardel var det mest fremtredende og berømte eksemplet på et slikt filmtangoidol.

Ferreyra skapte sin egen stjerne som var Libertad Lamarque (1909-2000). Romero hadde sangerne Hugo del Carrill (1912-1989) og Alberto Castillo (1914-2002). Den mest kjente av dem alle var allikevel den myteomspunnede sangeren og sjarmøren Carlos Gardel (1890-1935) med tilnavnet "El morocho del abasto". Carlos Gardel var allerede stjerne i Buenos Aires, men ble internasjonalt kjent da han kom på lerretet. Han spilte inn ni spillefilmer utenfor Argentina. Disse var "Luces de Buenos Aires" (1931), "Esperáme" (1932), "La casa es seria" (1932), "Melodía de arrabal" (1932), "Cuesta abajo" (1934), "El tango en Broadway" (1934), "El día que me quieras" (1934), "Tango Bar" (1935) og "Cazadores de estrellas" (1935) (Salas, 1996:322). Carlos Gardel døde i en flyulykke i Medellín i 1935).

Libertad Lamarque vokste opp i Montevideo. Hun giftet seg med Alfredo Malerba. De fikk en datter og ble siden skilt. En periode under Peróns regjeringstid forlot hun landet og levde i eksil i Mexico angivelig etter uoverensstemmelser med Eva Perón (Evita).

Hugo del Carrill var blant annet med i filmen "La vida de Carlos Gardel" (1939) i tillegg til eksempelfilmen "Los muchachos..." (1937). Siden ble han selv filmregissør med "Historia del novecientos" (1949), men regissørsuksessen kom først med "Las aguas bajan turbias" (1952).

Noen regissører og skuespillere i gullalderen "gikk seg til" med hverandre og fortsatte sammen gjennom en rekke filminnspillinger. Libertad Lamarque og José A. Ferreyra gjorde flere filmer sammen, mens Manuel Romero og Hugo del Carril hadde et tilsvarende samarbeid. Francisco Mugica og Carlos Gardel produserte også filmer sammen i tillegg til filmene som Luis Gasnier og Carlos Gardel gjorde sammen. Stil, lojalitet og personlig kjemi var faktorer som spilte inn i disse årelange relasjonene.

Selv om samarbeidet mellom regissører og stjerner fortsatte over flere filmer i stjernenes karriere kan likevel ikke kontraktsforholdene ha vært fullstendig låste. Carlos Gardel foreslo for eksempel i 1935 et filmsamarbeid med Manuel Romero om filmen "Noches de Buenos



Aires” (1935). Flyulykken for forårsaket hans død forhindret Gardel i å spille inn denne filmen. Libertad Lamarque samarbeidet med en rekke forskjellige regissører i tillegg til José A. Ferreyra før og etter sitt eksil i Mexico, blant andre Moglia Barth og Mario Soffici.

Det fantes en rekke mannlige tangofilmstjerner i den første og andre syklusfasen. Alberto Castillo var med i en rekke filmer. Andre kjente mannlige tangosangere på film var Ignacio Corsini (1891-1967), Edmundo Rivero (1911-1986), Juan José Miguez (?-1995), Alberto Gomez (1904-1973) og Juan Carlos Thorry (1908-2000).

Kvinnelige tangosangere fra de samme syklusepokene var også tallrike. Kjente tangosangere på film var Tita Merello (1904-2002), Mercedes Simone (1904-1990), Sofia Bozán (1904-1958), Sabina Olmos (1913-1999), Olinda Bozán (1894-1977) og Azuzena Maizani (1902-1970).

Angående stjernesystemene i syklusepoke en skulle historiene være skrevet spesielt for tangostjernene eller være spesielt adaptert. Etter hvert blandet divaene og ”divoene” seg med personene i fiksjonene som var spesielt tenkt ut for dem. Denne blandingen er essensen i den populære filmen i 20-årene og de påfølgende tiår ifølge Pujol (1994:112).

En rekke av tangosangerinnene i syklusepoke 1 hadde sin bakgrunn fra revyscenen. Blant kvinnene kan vi nevne Azucena Maizani med sine berømte tangotolkninger fra scenen. Radioen ble også en viktig distributør av tangokulturen. Tangofilmstjernene beveget seg i flere medier.

### Skuespillerne i tangofilmene

Kjente skuespillere var ved siden av tangostjernene med på å skape genrens karakteristika med sine arketyriske karakterer. En av arketyperne var ”galanes” (kavalerer) da kjærlighetshistoriene måtte tolkes av attraktive menn. Rodolfo Valentino var blant de første store tangofilmstjernene i tangofilmene. Han forførte med sin tangodans. Blant filmene i min oversikt inngår han i filmen ”The Four Horsemen of the Apokalypse” (1921). Han var den latinske førsteelskeren. Ikke bare forelsket de kvinnelige skuespillerne seg, men kvinner over flere kontinenter gjorde det samme. I 20-årene representerte han filmens romantiske helt, den pasjonerte Don Juan, substituttet for den blå prinsen. Kjærligheten, pasjonen og

konstruksjonen av myten overskygget mistanken om hans homoseksualitet (Vázquez-Rial 1996:391).

Den mytiske skikkelsen til Don Juan i filmen formet den feminine entusiasmen og den maskuline antipatien. Aldri før hadde et populært idol markert en skillelinje mellom kjønnene, en rivalisering som på mange måter avsluttes med kvinnenens triumf, den som bekrefter mistanken om at 20-årene er spesielt feminine år. Valentino produserer et maskulint tilbakeslag fra "The Four Horsemen of the Apocalypse" filmet av Rex Ingram i 1921 til "The son of the sheik" regissert av George Fitzmaurice (1926) (Pujol 1994:107).

Selv om han ikke var den eneste var han den mest kjente gauchoen i Hollywood. Valentino var kledd i skjerf, bredbremmet hatt og vide bukser ("bombachas") og forførte med å danse tango. Tangoen hans ble blant Buenos Aires danserne sett på med ringeakt. Likevel skapte den mote og selv i dag dukker han opp i europeisk film når 20-årene skal vekkes til liv (Vázquez-Rial 1996:391). Rodolfo Valentino ble bare 31 år (1895-1926). Han spilte inn 37 filmer produsert i USA i perioden 1914 til 1926. Kun en er av IMDb tilknyttet tango som nøkkelord.

Valentino var av latinsk opprinnelse, som betydde muligheten for en revansje i en verden dominert av anglosaksere. Han var dessuten en tangodanser selv om hans tangoer var tvilsomme. Hans stil og koreografi var en blanding av Buenos Aires' natteliv, Mexico og Andalucía. Argentinerne feiret ifølge Pujol hver oppsetning av Rodolfo Valentino (Pujol 1994:108). Valentino var for kvinnene den gang det Josephine Baker skulle være for mennene: en "sexgåte," "den forbudte frukt" som man bare kunne nyte i det hellige rommet til kinoen eller teateret. (Pujol 1994:110).

Fra tangofilmene kan det ellers trekkes fram fra en svært lang liste noen av de mest kjente skuespillerne som Tita Merello, Mecha Ortiz (La Rubia Mireya), Florencio Parravicini, Luis Sandrini, Níni Marshall ("Cándida"). Hver og en hadde sine varemerker og særtrekk og utviklet til dels karakterer som gjentok seg i varianter i flere filmer. Sandrini og Níni Marshall hadde først og fremst komiske roller, Tita Merello var den munnrappe med mannhaftig temperament, Mecha Ortiz den vakre og Florencio Parravicini en skøyer av en herremann på byen. Floren Delbene (1898-1978) var også en skuespiller som gikk igjen i tangofilmene. De kjente skuespillerne i tangofilmene spilte også i andre filmgenre.

Konklusjonen på Altmans punkt 8 blir at tangofilmene, som andre genre, deler fundamentale karakteristika i tillegg til en rekke andre karakteristika utviklet utover i genresyklusene. Det fundamentale karakteristika er tango i sine forskjellige utsigelseformer. Tangostjernesystemet og arketyriske karakterer fra tangotekstene representert ved kjente skuespillere samt arketyriske scener støttet opp de fundamentale karakteristika.

Altman fremhever også nødvendigheten av variasjon innen en genre for at den skal kunne overleve og ha suksess. Publikum ønsker å se forskjellige filmer laget i den samme formen (Altman 1999:21). Tangofilmgenren kan også vise til tilpasningsdyktighet på dette punktet.

### **5.2.9 Genre har enten en rituell eller en ideologisk funksjon.**

Ifølge teoretikere som Altman og Schatz blir genrefilmene ansett for å ha en rituell funksjon. Andre teoretikere ser på genrefilmer som innehavere av en ideologisk funksjon.

Kritikere som forfekter genrefilm som rituale tolker narrative situasjoner og strukturelle relasjoner i filmene som tilbydere av fantasifulle løsninger på et samfunns virkelige problemer. Ideologikritikerne ser de samme situasjonene og strukturene som å være laget for å lure publikum til å akseptere ikke-løsninger mens de hele tiden tjener styresmaktens eller industriens formål (Altman 1999:27).

#### Rituell funksjon i tangofilmene

Særlig tangofilmer fra den første syklusepoken inneholder ritualer ved de mange gjentakelsene. De samme tangoene synges, de samme sangerne går igjen, de samme stjerneskuespillerne dukker opp og variasjoner over de samme historiene serveres om igjen. Den gjentakende formen kan benyttes som et argumentet for at de utgjør en rituell funksjon ved disse filmene. Filmindustrien ønsket i syklusepoke 1 å få folk til å knytte seg til alt dette slik at den kan gjøre business ved å produsere filmer etter samlebåndsprinsippet. På denne måten tjente genrefilmene, særlig fra glansperioden, industriens økonomiske formål samtidig som de gav publikum ”det de ville ha”.

Ifølge ritualteorien anså man at publikum var i stand til å forme genre etter sine egne behov (Altman 1999:28). Hvordan forholdt dette seg når det gjaldt tangofilmene? I syklusepoke 1 hadde publikum et ønske om å se sine idoler, samtidig som de hadde behov for å bli fortalt en eller annen historie via filmlerretet. Filmindustrien løste dette blant annet ved å innlemme

scener med tangosangere. Ofte ble det sunget fra en kabaretszene eller ”milonga” som i ”Los muchachos...(1937)” som for eksempel ble innlemmet i et melodrama. Ofte hadde disse filmene en svært enkel historie. Det kan hevdes at tangogenren ble til i skjæringspunktet mellom publikums behov og industriens utnyttelse av dette for å tilfredsstille eget behov for inntjening. I den første syklusepoken med tangofilm hadde altså publikum påvirkningsmulighet til å få sine ønsker oppfylt mens industrien kunne utnytte disse behovene på en lettvinnt måte gjennom ritualer i genrefilmene.

Disse filmene var laget for ren underholdning. Likevel fantes det noen forsøk på samfunnskritikk i filmene fra gullalderen. Eksempler på dette var ”La ley que olvidaron” (1938) regissert av Ferreyra og ”Los muchachos...” (1938) av Romero.

Utover i genresyklusepokene har dette bildet endret seg. I et bredt spekter av filmtilbud har enkelte filmprodusenter valgt tango som et trekkplaster uten noe forutgående ”krav” eller behov for noe slags ritual hos publikum. Publikums behov kan sies å ligge mer på et mer generelt plan, som for eksempel behovet for å bli underholdt, oppleve noe nytt og eksotisk, og så videre. Som et apropos til begrepet ritual i forbindelse med tangofilm kan det å danse tango i seg selv betraktes som et slags sosialt rituale.

Da showet ”Tango Argentino” turnerte verden i 1982 var det færre blant det internasjonale publikum genren nå vendte seg til som hadde noe utstrakt nært forhold til de gamle tangoidolene. Kun den eldre generasjonen og spesielt interesserte blant den yngre generasjonen argentinere hadde fortsatt noe forhold til disse. Dansen er en enklere uttrykksform i formidlingen til et internasjonalt publikum enn sangen. Den spanskspråklige poesien i tangotekstene er i tillegg knyttet til den argentinske kulturen og utgjør en kompliserende faktor i forhold til det internasjonale publikum. Poesien i tekstene fordrer kjennskap til språket og den kulturelle intertekstualiteten i tangokulturen generelt. Det er derfor ikke unaturlig at det nå i større grad ble tangodanserne som skulle overta stjernestatusen i tangofilmene.

### Ideologisk funksjon i tangofilmene

Under og etter diktaturene i Argentina på 70-tallet fikk tangoen en ideologisk funksjon i kraft av å være arbeiderklassens kulturelle uttrykksform. Tangoen ble et samlingspunkt for arbeiderklassen og fungerte som et tilfluktsrom i forhold til de undertrykkende diktaturene. I

perioder ble det forbudt med større forsamlinger, noe som gjorde store tangodansetilstelninger umulig. Likevel overlevde tangoen halvt skjult i barer og på kafeer. Både ”Tangos L´exile de Gardel” (1985) og Sur (1988) gjenspeiler denne perioden i den argentinske historien.

Tango er en kulturell ytringsform med opphav i og tilhørighet til Argentina som i årenes løp har spredt seg til resten av verden. Tangoen gjentas og varieres og holder seg på den måten levende og aktuell i likhet med all kulturell aktivitet. Det er derfor mer relevant å beskrive tangofilmene i kraft av å inneha en kulturell funksjon enn en ideologisk.

Konklusjonen når det gjelder punkt ni er at det i tangofilmgenren finnes argumenter for og eksempler på genreritualer ved for eksempel gjentatte tangoopptredener av kjente tangosangere i filmene. Det er først og fremst tangoen selv som har hatt en ideologisk funksjon, noe som ble gjenspeilet i noen tangofilmer. Utover disse kan det vanskelig argumenteres for en ideell funksjon i tangofilmgenren.

#### **5.2.10 Genreanmeldere er distansert fra genrepraksis.**

Med kritikere kan Altman mene filmanmeldere eller teoretikere som kategoriserer og studerer genre. Jeg velger å oversette Altmans ”critics” med anmeldere og kommenterer punkt 10 ut fra dette.

Genreteorien ser på genrekritikerne som observatører. (Altman 1999:28). Dette er nok kun en del av bildet. Samtidig som de skal være og er observatører, så kommer man ikke utenom at de i større eller mindre grad er en del av genrepraksis ved å være tilknyttet kulturen som genren har oppstått i. Dette faktum kommenteres i Altmans gjennomgang av genrekritikere; ”På samme måte som kritikeren alltid er del av en kultur...” (Altman 1999:9).

Hva menes så med genrepraksis? Med genrepraksis definerer jeg i denne undersøkelsen produksjon, distribusjon og konsum av film. Anmelderne utøver sin praksis midt i dette hendelsesforløpet. Avisanmeldere skal informere publikum om nye filmer og kommer dermed inn før siste punkt i genrepraksisen; konsum. De er dermed distansert fra produksjon og distribusjon, men ikke nødvendigvis fra konsum. Kritikerne konsumerer filmer på lik linje med andre tilskuere. Man kan med andre ord ikke se bort fra at de også er en del av konsumentene. Mange av filmanmelderne i gullalderen var høyst sannsynlig en del av Buenos Aires´ natteliv og deltok i denne delen av kulturlivet på lik linje med publikum for øvrig.

Dette vil ikke gjelde i samme grad for utenlandske anmeldere uansett tidspunkt i filmutviklingen.

Det må likevel legges til at de i kraft av sin posisjon har mulighet til å ha et mer profesjonelt blikk og en analytisk tilnærming til filmene. Dermed får kritikerne gjerne et mer reflektert syn på de filmene de ser. De får også sjansen til å se langt flere filmer enn det som er vanlig blant publikum for øvrig. Anmelderne tilegner seg dermed større kunnskap om film generelt og kan diskutere filmer på et mer profesjonelt faglig nivå i tillegg til at mange også har en utdannelse som er relevant til faget.

Selv om filmanmeldere i alle land, også Argentina, er avsondret fra selve produksjonen og distribusjonen av tangofilmer, finnes det likevel forskjeller ved kritikerne som er verd å merke seg. Anmeldere og det øvrige publikum i samme land har samme kulturelle bakgrunn. Anmelderne sitter likevel i kraft av sitt yrke gjerne inne med mer kunnskap om tidligere filmer i genren enn det som er vanlig blant publikum ellers.

Vi kan konkludere med at anmeldere uansett er en del av publikum. De mottar filmopplevelsen på samme måte som andre publikummere. Anmeldere i Argentina kjenner tangokulturen fra innsiden, mens anmeldere fra andre land i stor grad ikke kan forventes å ha denne kulturelle ballasten. Argentinske anmeldere er ikke kulturelt distansert fra tangoen slik som kritikere fra andre land. Andre lands anmeldere har dermed mulighet til å se filmene med andre "briller" og vurdere dem fra et annet perspektiv. Med de forbehold jeg har tatt angående punktet konsum stemmer altså teoretikernes påstander om at genreanmeldere er distansert fra genrepraksis også for tangofilmene.

### **5.3 Konklusjoner på gjennomgangen av Altmans 10 punkter om genre**

I kapitlet om problemstilling framsatte jeg følgende spørsmål et om hvordan tangofilmene oppfører seg i forhold til punktene til Altman. På hvilke punkter bekrefter tangofilmgenren Altmans oppstilling av påstander om genre? Det kan vises til en rekke likheter med teoretikernes modeller/kriterier når det gjelder en del av de viktigste punktene men også en del ulikheter. Delkonklusjonene på Altmans ti punkter om genre er som følger:

Ifølge punkt 1 er genre en nyttig kategoriseringsmåte som bygger bro over flere anliggender. Tangofilmgenren er intet unntak i så måte. For tangofilmene er genrekarakteristika spesielt fremtredende anliggender.

Ifølge punkt 2 er genre definert av filmindustrien og anerkjent av det brede lag av publikum. I syklusfase en i tangofilmgenren spilte regissørene en viktig rolle. Det var disse som hadde ideen og som i første rekke var med på å initiere dannelsen av genren. Regissører som Ferreyra og Romero var bevisste på tangoinnholdet som sitt varemerke. Likevel kom kategoriseringen "tango" først lenge etterpå. Den typiske genremerkingen på tidspunktet for den første syklusfasen var typisk musikal, drama og komedie. Dette punktet gjelder altså for tangofilmen også.

Om tangofilmgenren har klare, stabile identiteter og grenser slik teoretikerne framsetter i punkt 3, er ikke fullt så åpenbart. Konklusjonen etter undersøkelsen angående dette punktet er at det teoretisk lar seg gjøre å definere klare grenser, men at det i praksis er mer problematisk.

Når det gjelder punkt 4 angående om genrefilmene tilhører en eneste genre er svaret når det gjelder tangofilmene i overveiende grad nei. Dette har først og fremst å gjøre med at tangofilmene anses å være en undergenre i min kilde. De er kategorisert av IMDb med genre nøkkelord. Likevel finnes det en del filmer der min kategoriseringskilde IMDb ikke har kategorisert filmene med andre enn det ene genre nøkkelordet "tango". Det er imidlertid tvil om man, med henvisning til gjennomgåtte innvendinger angående ufullstendighet kan feste fullt lit til IMDbs kategorisering.

Punkt 5 dreier seg om genre er transhistoriske. For mitt analyseformål finner jeg det nyttig å presisere at tangofilmer på lik linje med andre genrefilmer har en historisk plassering. Slik kan man følge og forstå genrens utvikling. Det er verd å merke seg at tangofilmene er blitt etterkategorisert som tangofilmer. Tangofilmgenren er ellers transhistorisk på samme måten som andre genrefilmer.

Ifølge punkt 6 gjennomgår genre en forutsigbar utvikling. Tangofilmgenren følger også til en viss grad en slik forutsigbar utvikling. I alle fall likner sykluskurven teoretikernes livssyklusurve. Se for øvrig pkt. 5.4.1 angående livssyklusmodeller. Det er verd å merke seg

at genren har ytterligere en syklusfase i tillegg til de teoretikerne tegner opp i sine modeller. For øvrig har genren ennå ikke dødd ut da det hele tiden kommer et tilsig av nye bidrag.

I punkt 7 hevdes det at genre er lokalisert i et bestemt emne, en struktur og et korpus. Det første momentet gjelder tilsvarende for tangofilmene. Når det gjelder det siste punktet gjelder forbeholdet om at tangofilmgenrens korpus har uklare grenser. Når det gjelder struktur har jeg begrenset meg til fortellerstruktur. Med hensyn til fortellerstruktur er likhetene mellom filmene størst i den første syklusepoken. I syklusfase 4 har fortellerstrukturen i tangofilmene spriket i mange retninger. Filmene er ikke lenger preget av masseproduksjon med felles fortellerstruktur. Det har utviklet seg et behov for å finne andre måter å trekke publikum enn den tradisjonelle strukturen med tangosang som utsigelsesmåte og bærende element i handlingen.

Under punkt 8 hevdes det at genrefilmer må dele visse fundamentale karakteristika. Dette punktet er etter mitt skjønn det viktigste av alle de 10 kriteriene angående genre. Uten felles fundamentale karakteristika kan det neppe være tale om eksistensen av noen genre. Hva som går under betegnelsen fundamentale karakteristika vil være forskjellig for hver genre. I tangofilmene utgjør tangoens forskjellige uttrykksformer de fundamentale karakteristika i form av blant annet tangoidoler, arketyper og arketypiske scener. Det er verd å merke seg at disse fundamentale karakteristika har forandret seg over tid. Det er imidlertid på det rene at genren har en rekke andre interessante og viktige genreskapende karakteristika utover de fundamentale.

Om tangofilmene tjener en rituell eller ideologisk funksjon slik genre gjør ifølge Altmans punkt 9 kommer an på hva man tillegger disse begrepene. Man kan finne belegg for at tangofilmene tjener rituelle formål for genrepublikum ved tangofremføringer fra scener gjentas i filmene. Når det gjelder ideologiske formål er det tangoen selv som kan tjene det ideologiske formålet.

I Punkt 10 hevdes det at anmeldere er distansert fra genrepraksis. Jeg vil hevde at det kan diskuteres hvorvidt anmeldere generelt er distansert fra genrepraksis uansett hvilken genre det er tale om. Jeg vil også hevde at anmeldere generelt og tangofilmenes anmeldere spesielt er distansert fra produksjon og distribusjon, men ikke konsum. Det er verd å merke seg at i de tilfeller anmelderne selv kommer fra Argentina vil de være knyttet til og influert av den



argentinske kulturen. Anmeldere fra andre land har i de fleste tilfeller et distansert forhold til denne kulturen.

Det vil si at på 5 av Altmans punkter kan man svare et ganske klart ja på spørsmålet om tangofilmene oppfyller kravet til eksistensen av en genre. På 4 av de resterende punktene kan man svare et delvis ja. Ved ett av punktene er det grunn til å konkludere med et ganske klart nei.

Når det gjelder tangofilmene kan dette funnet være et uttrykk for at virkelighetens genre er mer komplisert enn det genreteoretikeren Altman gjenspeiler i sine ti punkter om genre. Det at virkeligheten ikke alltid passer på alle punkter i teoretikernes definisjon av genre betyr ikke nødvendigvis at genre ikke eksisterer. Virkelighetens verden er ofte langt mer komplisert enn det som lar seg innlemme i teoretiske modeller. Teoretikere har ofte behov for å forenkle sine modeller for å kunne legge fram en klar teori.

Sammenligningen av tangofilmene med Altmans punkter tyder på den ene siden at Altman har fanget opp vesentlige trekk ved genre i sin alminnelighet i sine ti punkter og på den annen side at det kan være riktig å anse tangofilmene som en egen genre, eller i alle fall en undergenre ut fra den foretatte undersøkelsen av korpus og Altmans 10 punkter i forhold til korpus.

Hensikten med denne oppgaven er å beskrive med utgangspunkt i Altmans ti punkter dette korpus av filmer som av mine tre forskjellige kilder kategoriseres med genrebetegnelsen eller overskriften "tango".

Om et bestemt korpus av filmer er en genre eller ikke kommer an på hvilke kriterier som legges til grunn og i hvor stor grad disse kriteriene må være oppfylt. For at tangofilmene skal være en genre ifølge de klassiske teoretikerne må de altså ha egenskapene som er listet opp i de ti punktene til Altman. Tangofilmene oppfyller Altmans 10 punkter om genre i varierende grad. Noen av egenskapene har jeg belegg for å tillegge tangofilmene mens andre blir det problematisk å tillegge dem.

Altmans ti punkter angående genreteori kan benyttes som kriterier for om en gruppe filmer kan regnes som en genre eller ei. Altman framsetter likevel ikke noe krav for hvor mange av

punktene som må kunne oppfylles for at en film skal kunne kalles en genre. Heller ikke i hvor stor grad observasjoner om en genre må sammenfalle med de framsatte teoretiske punktene. Gjennomgangen må som en konsekvens av dette bli omtrentlig og punktene må fungere som et utgangspunkt for en diskusjon om en bestemt genre, i dette tilfelle tangofilmgenren.

Mange eksperter på tangofilmer omtaler disse filmene som om de var/er en genre uten å nevne det eksplisitt. Til tross for at filmene som inkluderer tango kommenteres i bøker, anmeldelser og tidsskrifter nevnes det ikke eksplisitt at det dreier seg om en egen genre. Jeg har i kapitlet om genreblanding (5.3.4) pekt på at de undersøkte filmene er etterkategorisert. I første omgang var de kategorisert som andre genre. Av ekspertise på feltet er det etter det jeg har kunnet finne uttalt lite om denne problemstillingen. For å finne ut i hvilken grad tangofilmene utgjør en genre ser jeg det som nyttig å undersøke tangofilmene i lys av teoretisk beskrivelser av en genre, her sammenfattet i Altmans ti punkter.

”Museo del cine” har listet opp en rekke filmer under tittelen ”Tango en el cine” (Tango på film). Alt det denne tittelen lover er at filmene inneholder tango i en eller annen form i et udefinert omfang. Det framgår i forbindelse med denne listen ikke med rene ord at det dreier seg om en egen genre.

I en diskusjon om tangofilmgenrens eksistens er det også interessant å nevne at Argentina har en egen TV-kanal, ”Solo Tango” som viser tango hele døgnet. Blant intervjuer, reportasjer og tangokonsserter vises gamle filmer med tangoinnhold.

Ekspertene på området som professor Manetti og Norberto Gimelfarb betrakter filmene som en genre. Sistnevnte hevder i alle fall at produsentene forsøkte å skape en genre. På spørsmål om tangofilmer var en genre svarer Prof. Manetti i et intervju (september 1998) et klart ja og Gimelfarb i en uformell samtale om temaet under festivalen i Lausanne (mars 1998) at tangofilmene i alle fall *var* en genre uten nærmere presisering.

Jeg konkluderer etter denne analysen med at tangofilmene kan betraktes som en egen identifiserbar undergenre men velger å omtale den som en genre i oppgaven for enkelthets skyld. I mange tilfeller opptrer den i allianse med en eller flere overordnede genre eller i kombinasjon med andre undergenre. IMDb kategoriserer disse filmene med genrenøkkelordet ”tango” under hovedgenrene. Jeg vil altså følge IMDb sin genrekategorisering av disse

filmene og konkludere med at det er hensiktsmessig for min analyse å velge å se tangofilmer ikke som en hovedgenre, men en gruppe med felles genrenøkkelord slik genreklassifiseringen er foretatt i IMDb.

I diskusjon om tangofilmene er en egen genre blir det blant annet et vesentlig spørsmål om det kan godtas at en gruppe filmer kan bli genrekategorisert i ettertid av andre enn produsentene. I Altmans bok "Film/genre" diskuteres det om genrekategorisering foretas en gang for alle og at dette ikke kan forandres/etterkategoriseres (Jfr. Altmans punkt 4 og 5). I tangofilmens tilfelle er det i så fall ikke tale om å forandre en genrekategorisering, snarere å foreta en tilleggskategorisering.

Andre enn produsentene vil i dette tilfelle si for eksempel publikum, forfattere, teoretikere, og sist, men ikke minst forfattere av databaser. Det er dette IMDb har gjort med filmene fra de første syklusepokene av tangofilmgenren. Hvis etterkategorisering ikke kan godtas blir det problematisk å snakke om en tangofilmgenre da ingen av filmene er merket direkte med denne genrekategorien i de mest aktive årene.

Romero, Ferreyra og Moglia Barth var de argentinske regissørene som laget de genreskapende tangofilmene. De grep fatt i et kulturfenomen som var kjent for dem og som de kunne spinne mange historier rundt. De var alle produktive regissører, særlig Romero og Ferreyra. Dermed var en genre allerede i gang i kjølvannet av deres karrierer.

Disse første regissørene ivret for tangoen, og det var naturlig for dem å lage en rekke filmer med dette som tema. For at en genre skal leve videre og bli omfattende er det naturligvis nødvendig at andre regissører finner genren interessant og kommer med sine bidrag. Det er aldri selvsagt, og det kan knapt regnes opp andre argentinske regissører som med like stor dedikasjon har produsert en slik mengde tangofilmer som disse første regissørene som selv levde i tangoens gullalder.

De genreskapende regissørene kunne naturligvis ikke styre genrens skjebne etter sin bortgang. En filmgenre styres og påvirkes av mange strømninger i et samfunn. Tangoens popularitet påvirkes av nye generasjoners smak, samt konkurranse av andre rytmer, moter og impulser, historiske begivenheter i Argentina og ellers i verden, regimets støtte eller motarbeidelse, økonomi etc.

## **6.0 Analyse av to eksempelfilmer**

### **6.1 Mine to eksempelfilmer i forhold til Altmans 10 punkter om genreteori**

Jeg skal i det videre kort presentere eksempelfilmene og dernest sette mine eksempelfilmer i forhold til forrige kapittels gjennomgang av Altmans punkter om genreteori.

Ikke alle Altmans 10 punkter er like interessante å kommentere i forhold til tangofilmgenren. I det følgende undersøkes de to filmer som eksempler på tangofilmgenren i forhold til Altmans punkter. En del av punktene til Altman vedrører genrefilmer i sin alminnelighet og blir derfor raskt gjennomgått eller ikke gjennomgått i det hele tatt.

#### **6.1.1 Presentasjon av eksempelfilmene**

Jeg har valgt to hovedfilmer som analyseobjekter (se handlingsreferat i vedlegg 5 og 6). I tillegg trekkes ytterligere flere filmer inn i analysen. Eksempelfilmene heter "Los muchachos de antes no usaban gomina" (Karene dengang brukte ikke bryl/kokain 4)) (1937) regissert av argentineren Manuel Romero og "Tango" (1997) regissert av spanjolen Carlos Saura. Jeg fant det naturlig å velge "Los muchachos de antes..." (1937) blant annet fordi denne filmen var med på å danne utgangspunkt for utviklingen av genrekonvensjonene. "Tango" (1997) er en ny produksjon som kan illustrere utviklingen av genren frem til i dag.

Melodramaet "Los muchachos..." (1937) ble i ettertid av forskjellige årsaker sett på som en av den argentinske gullalderens klassikere. Denne filmen inneholder som vi skal se tema, arketyper og karakteristika som siden skulle bli gjentatt i en rekke av genrens filmer. Det er dessuten mange kjente skuespillere på rollelisten til denne filmen. Allikevel er det aspekter ved filmen som ikke er typisk for genren, for eksempel at den bare inkluderer én tango. Musikalen, dramaet og dansefilmen "Tango" (1997) representerer den nyeste bølgen tangofilmer. Den kan derfor gi et hint om hvilken retning genren tar. I begge filmene er tangoen på forskjellige måter hovedelementet, men dens uttrykk er høyst forskjellig.

"Los muchachos..." inneholder som nevnt kun én tango, som til gjengjeld blir sunget tre ganger i filmen. Denne filmen er et stjerneeksempel på samkjøring av handlingen i tangoteksten og handlingen i filmen. Romero bygget manus nettopp ut fra tangoteksten.

Manus i denne filmen er bygget over et teaterstykke oppført i 1922 ved samme navn. Tangoen, som Romero selv har skrevet, heter ”Tiempos viejos” og er komponert av Francisco Canaro. I filmen synges ”Tiempos viejos” to ganger av sangeren Hugo del Carril (1912-1989), og én gang av Roberto Paez. Med denne filmen gjorde forøvrig Hugo del Carril sin debut på film. Han skulle siden bli en meget kjent sanger, skuespiller og filmregissør.

De genreskapende filmene kaller Thomas Schatz ”genre -prototyper.” (Schatz 1981:264) som om genre ble satt i industriproduksjon og fortsetter å produsere det nye produktet så lenge det selger. (Altman 1999:20).

Romeros ”Los muchachos de antes...” (1937) inngår i et utvalg filmer som ifølge professor Manetti ved ”Universidad del cine” var dannet genreskapende filmene i tangofilmgenren, med sine karakteristiske tema og arketyper. De andre filmene var følgende:

- ”Tango!” (Tango) (1933), regissert av Luis José Moglia Barth
- ”Ayudame a vivir” (Hjelp meg å leve) (1936), regissert av José A. Ferreyra
- ”Besos brujos” (Forheksede kyss) (1937), regissert av José A. Ferreyra
- ”La ley que olvidaron” (Loven som de glemte) (1938), regissert av José A. Ferreyra
- ”La vida es un tango” (Livet er en tango) (1938), regissert av Manuel Romero
- ”Carnaval de antaño” (Karneval i gamle dager) (1940), regissert av Manuel Romero

Filmene ”Besos brujos” (1937), La ley que olvidaron (1938) og ”La vida es un tango” (1938) danner forøvrig José A. Ferreyras trilogi. Disse kommer alle under kategorien ”opera tangoeros” (tango-operaer).

”Tango” (1997) er regissert av spanjolen, Carlos Saura, som tidligere har laget musikalene ”Carmen” (1983), ”Sevillanas” (1992), ”Flamenco” (1995), ”Bodas de sangre” (1981) og ”El amor brujo” (1986). ”Tango” er en spansk/argentinsk samproduksjon av blant andre filmselskapene Sono Film, Beco Films og Alma Ata. Denne filmen har gått på norske kinoer og blitt nominert, men ikke tildelt Oscar-statuetten. Filmen er laget 60 år etter ”Los muchachos...” Det som har skjedd med tangofilmgenren i denne tiden reflekteres i ”Tango” (1997), en utvikling som jeg fokuserer på i undersøkelsen. De mest kjente skuespillerne i ”Tango” er Miguel Angel Solá (Mario Suarez), Cecilia Narova (Laura Fuentes), Mia Maestro (Elena Flores), Juan Carlos Copes (Carlos Nebbia) og Carlos Rivarola (Ernesto Landi).

### **6.1.2 Altmans punkt 3: Genre har klare, stabile identiteter og grenser**

Begge eksempelfilmene er klart innenfor tangofilmgenrens grenser ved at de inneholder fundamentale karakteristika. Vi ser for eksempel at "Los muchachos...(1997)" er bygget opp rundt en tangotekst. "Tango" (1997) bruker på sin side tango som det gjennomgående estetiske elementet og temaet som personene i filmen er opptatt av. Filmen inneholder som nevnt hele 23 tangoer (vedlegg 3). Teksten i tangoen som spilles innledningsvis følges dessuten opp som en del av handlingen utover i filmen.

Synet på "Los muchachos..." (1937) som en viktig tangogenrefilm har kommet tydeligere fram etter hvert som genren vokste i omfang og filmene ble utsatt for nye øyne og nye typer av kategorisering. Fra starten av ble også denne filmen kategorisert i de den gang tradisjonelle genrene komedie, drama og komedie.

Angående genre basert på den klassiske tradisjonen kommenterer jeg de nevnte fire teoretiske momenter slik når det gjelder eksempelfilmene (Altman 1999:17):

- a) "Los muchachos..." var en av de filmene som det siden ble laget blåkopier av. "Tango" var ikke noe forsøk på blåkopi av noen tangofilm, snarere representerer den en refleksjon over tangohistorien og videreutvikling av genrekarakteristika. Likevel spilles det på enkelte gjenkjennelige genrelementer, men på en annerledes og mer bevisst måte. Det store tidsspennet på 60 år mellom tidspunktet for de to produksjonene innbød da heller ikke til en genrefilm i blåkopi.
- b) Vi kan si at de to eksempelfilmene viser basisstrukturene til genren, men på hver sin måte. Basisstrukturene i tangofilmene er de forskjellige utsigelsesformene sang, dans, musikk og poesi. I "Los muchachos.." lå hovedvekten på tangosangen og poesien i tangoteksten. I "Tango," er hovedvekten mye forskjøvet fra sang og poesi til den visuelle dansen som ellers i syklusepoke 4. Det er likevel en god del innslag av de andre elementene. Den viktigste årsaken til dette er at dansen har bredt om seg i popularitet i forhold til sangen. Dansens karakter gjør den til et universelt språk. Årsaken til populariteten kan være at kinopublikum selv er tilknyttet den nye bølgen av tangodansere.

- c) Tittelen "Los muchachos..." utgjorde en genretilknyttende merkelapp i den grad publikum kjente til det forutgående teaterstykket. Kun i den grad kinoplakaten tilkjennega Hugo del Carril som medvirkende ville de som kjente til sangeren i hans tidlige karriere slutte seg til at filmen kunne inneholde tango. "Tango," derimot bærer genrens fundamentale karkarakteristika i tittelen og utgjør en åpenbar merkelapp.
- d) Publikum vil lett kunne gjenkjenne begge eksempelfilmene som genrefilmer.

Vi kan konkludere med at de to filmene belyser hver på sin måte gyldigheten av disse punktene angående tangofilmgenren, selv om noen omstendigheter, som for eksempel mangel på stabile genrekarakteristika, tilsier at ikke alt i disse punktene kan gjenfinnes i de to eksempelfilmene.

### **6.1.3 Altmans punkt 4: Individuelle filmer tilhører i sin helhet og permanent en eneste genre**

De to eksempelfilmene er begge eksempler på genreblandinger. De bekrefter dermed snarere teorien til de teoretikerne som argumenterer for eksistensen av genreblanding (Altman 1999: kap. 8).

Hvilke genre tilhører så mine eksempelfilmer? Begge eksempelfilmene inngår slik som de fleste tangofilmene i genrealianser med kombinasjoner av hovedgenre og genrenøkkelord. IMDb har klassifisert begge eksempelfilmene med genrenøkkelordet "Tango".

"Los muchachos..." (1937) er klassifisert med genrene komedie, drama og familie i tillegg til genrenøkkelordet "tango" av IMDb. "Los muchachos..." (1937) er koblet til genre som var utbredt på det tidspunktet filmen ble produsert. På dette tidspunktet var ikke genresystemet så komplisert og utbygd. Andre tangofilmer fra 1937 blandet seg med genrene drama (6), familie (2), komedie (2), musikal (5) og romanse (2) og annet (1). Genreblanding mellom to til tre genre var vanlig blant mange av filmene i genren. Dette var heller ikke noen eksepsjonelt for tangofilmene, men gikk igjen i mange filmer fra dette tidspunktet.

Ifølge IMDb er "Tango" (1997) klassifisert i hovedgenrene drama, musikal og ytterligere spesifisert med genrenøkkelordene "stylization," dans, diktatur, regissør, sjalusi, kjærlighet, spill, øvelse, show, farge og film på film i tillegg til tango. Det er verd å merke seg at

genreøkkelordet ”dans” også framgår av listen over genre i ”Tango” (1997). Filmen er et eksempel på at dansen som utsigelsesform har økt sin tilstedeværelse og status i forhold til musikken og sangen i denne genre.

I tråd med genrens utvikling har ”Tango (1997)” blitt klassifisert med flere genretilknytninger enn ”Los muchachos...” (1937). En av forklaringene på dette er også at nye genre har kommet til underveis i genrens utvikling forhold til de som fantes eller ble registrert i 1937. Økningen i antall genre eller merkelapper har skjedd i flukt med filmmediets øvrige utvikling.

Filmen ”Tango (1997)” inngår genreallianse med hovedgenrene drama og musikal som tradisjonelt har vært blant de viktigste genrealliansene i tangofilmgenren (se tabell 2). Filmen har som vist også fått en rekke genreøkkelord knyttet til seg. Likevel er det genreøkkelordet ”tango” som kan sies å ha nådd fram til det brede lag av distributører og publikum. Filmen er kun innlemmet i IMDb blant mine kilder.

I 1937 skjøt den argentinske filmproduksjonen i været og tangofilmene fulgte utviklingen. Det ble ifølge IMDb totalt laget 30 filmer i Argentina dette året, hvorav 14 var tilknyttet tangofilmgenren. Tangofilmene som ble produsert i 1937 var blandet med drama, musikal, romanse, familie og komedie. ”Los muchachos...” (1937) er for øvrig innlemmet i alle de tre undersøkte kildene med oversikter over tangofilmer.

Hvorfor valgte tangofilmene å blande seg med disse forskjellige genrene? I tillegg til at det ikke var så mange genre å velge mellom på det tidspunktet, var dramaet, musikalen og komedien nært knyttet opp mot teateret, ”saineten,” og revyen. Kinoen videreførte mye av materialet fra saineten hvor tangoen inngikk i forestillingen. Regissøren Manuel Romero koblet hovedsakelig sine tangofilmer til musikaler og melodrama i likhet med andre tangofilmregissører fra denne første syklusepoken.

Ifølge Altman ble musikalen anerkjent som egen genre sent i 30-årene (Altman, 1999:69). I 1937 ble det produsert fire musikaler i Argentina. Alle er ifølge IMDb tilknyttet genrestikkordet ”tango”.

Konklusjonen er at genreblanding altså er høyst aktuelt i mine eksempel filmer på samme måte som i genren for øvrig.



#### **6.1.4 Altmans punkt 6: Genren gjennomgår en forutsigbar utvikling**

Tangofilmgenren følger en genres livssyklus-teori i fire faser. Man kan si at de to eksempelfilmene er representanter for genrens første og siste faser i en historisk utvikling som til en viss grad følger teoriens livssyklusmodell. Den første inngår i en fase (1907-1943) som er beskrevet i livssyklus-teorien mens den siste er fra en fase som er lagt til denne teoriens faser, nemlig oppblomstringsfasen.

##### ”Los muchachos...” (1937) i et genresyklusperspektiv

Eksempelfilmen ”Los muchachos...” (1937) er fra den første av de teoretiske syklusfasene (1907-1943). ”Los muchachos...” kan altså plasseres i genrelivssyklusens ”barndom/ungdom.” Den befinner seg i begynnelsen av gullalderen i den første syklusepoken og tilhører ifølge den refererte oversikten til professor Manetti i punkt 6.1.1 en av de genreskapende filmene. Filmen ”Los muchachos...” (1937) var ikke retrospektiv angående filmgenren, men tangoen og tidsepoken.

##### ”Tango” (1997) i et genresyklusperspektiv

Fase tre i genreutviklingen inneholder ifølge teoretikere referert i Altman (1999:21) desillusjon, kritikk, barokk alder, refleksivitet i form av parodi og bestridning. I tillegg kommer dekonstruksjon av det opprinnelige språket til genren ved genresyklusens ”alderdom.” Filmeksemplet ”Tango” fra 1997 viser noen tendenser i forhold til dette.

For det første er desillusjon til stede hos hovedpersonene i filmen selv. Desillusjon og melankoli er også en del av tangoens vesen, temaet i denne filmen som i genren forøvrig. Det er her snakk om en annen form for desillusjon. Den kan derfor ikke tas til inntekt for genrens desillusjon over seg selv som sådan. Ingen slike tegn finnes i ”Tango” (1997).

Derimot viser filmen mange tegn til selvrefleksjon i form av at genren feirer seg selv og viser en beundring av tidligere arbeid i genren, en type selvrefleksjon som jeg ikke finner igjen hos noen av teoretikerne referert i Altman. Det viser seg altså at filmgenren kan ha faser eller aspekter som ikke er beskrevet av teoretikerne eller at virkeligheten er annerledes enn det teoretikerne har maktet å innlemme i sine teorier. Det er jo heller ikke slått fast at alle genre før eller siden dør slik livssyklusmodellen nødvendigvis må innebære. Virkelighetens genre viser at dette kan være forskjellig fra genre til genre.

En ny oppblomstringstid begynte med en stigning i tangoens popularitet etter 1982. Siden genren har vist tegn til oppblomstring har jeg innlemmet en syklusepoke fire utover teoretikernes syklusepoke tre i livssyklus-teorien. ”Tango” (1997) inngår i genrens syklusepoke 4 (1982-2004).

Ut fra de årlige tangofilmproduksjonstall kan vi slå fast at genren ved tidspunktet for denne filmens tilblivelse dannet et nytt, men lavere toppunkt i sitt livsløp. Genren henvender seg til et mer internasjonalt og samtidig smalere publikum.

Filmen ”Tango” (1997) var i motsetning til ”Los muchachos...” (1937) retrospektiv angående tangofilmgenren i tillegg til selve tangoen. Klippene av de gamle tangofilmene danner dette retrospektive aspektet i filmen.

Konklusjonen angående dette punktet er at filmene inngår i en genre som viser tegn til sammenfall i sin utvikling med teoretikernes livssyklusmodell. ”Los muchachos...” (1937) er hentet fra syklusepoke 1 som er genresyklusens ”barndom/ungdom.” ”Tango” (1997) er derimot fra en fjerde syklusepoke, nemlig ”oppblomstringen” som ikke er omtalt i teoretikernes livssyklusmodell.

#### **6.1.5 Altmans punkt 7: Genre er lokalisert i et bestemt tema, en struktur og et korpus**

Et felles typisk hovedtema for svært mange tangofilmer er varianter av problemfylt kjærlighet. Slik er det også i mine to eksempelfilmer. I ”Los muchachos de antes...(1937) er hovedtema tapt kjærlighet og undertema tvangsekteskap. Det hele presenteres som et historisk tilbakeblikk med tangoen ”Tiempos viejos” innbakt i handlingen.

Når det gjelder ”Tango (1997)” er hovedtema både tapt kjærlighet og vanskelig kjærlighet. Undertema er militærdiktatur, immigrasjon, tilbakeblikk, immigrasjon. Tangoens historie fortelles via filmen som skapes i filmfortellingen.

Hovedtemaet tango går igjen i begge filmene, men behandlingen av dette temaet er svært forskjellig. Når det gjelder tangomusikken har den forskjellig uttrykk, plass i handlingen i filmen, estetisk behandling, stemningsskapende effekt, omfang i filmen, etc.

”Tango (1997)” er gjennomsyret av tangoens tilstedeværelse og den overskygger den relativt enkle dramatiske handlingen i filmen. I ”Los muchachos...(1997)” har tangoen en noe mer beskjeden plass, men er allikevel stadig til stede utover i handlingsforløpet. Som regel ble det spilt, sunget eller danset flere tangoer i disse filmene, men i ”Los muchachos...” var det bare en tango som til gjengjeld ble spilt flere ganger. Likevel hadde tangoen en fremtredende rolle i selve handlingen, blant annet ved at Alberto lagde skandale ved å forelske seg i en tangodanserinne.

”Los muchachos...” (1937) er et retrospektivt blick på tangoen og livet til en familie i Buenos Aires over en periode på tretti år fra 1906 til 1936. Hovedtema i filmen er komplikasjoner rundt den vanskelige kjærligheten mellom forskjellige samfunnsklasser hvor tangoen har en sentral plass.

Når det gjelder struktur begrenser jeg meg til å kommentere fortellerstruktur. Den er svært forskjellig i ”Los muchachos ...(1937)” og ”Tango” (1937). Oppbygningen av filmens handling rundt tangoen ”Tiempos viejos” er sentral i ”Los muchachos...” Dette fortellergrepet er også brukt i ”Tango (1997)” men ikke like gjennomgående. Tangoen med refrenget ”Que cosas, hermano, tiene la vida...” (Så mye rart livet gir, bror...) dukker opp i begynnelsen av filmen. Den dukker også opp et stykke ute i filmen, men da alltid kun som ikke - diegetisk akkompagnement til handlingen i filmen.

”Tango” (1997) er en film om å lage film. Historien fortelles ut fra hovedpersonen Mario. Kamera følger tidvis hans blick underveis i filmen. Filmene tilhører oppblomstringsfasen, og regissøren ønsker å friske opp publikums hukommelse og forklare om tangogenren og tangofilmgenren for en ny generasjon publikummere både hjemme og blant det internasjonale publikum.

Vi kan oppsummere at tangoen danner hovedtema i disse eksempelfilmene. Angående struktur er begge filmene bygget rundt eller støttet opp av tekster fra en tango, selv om filmene ikke er like gjennomsyret av dette. For øvrig er fortellerstrukturen i de to filmene ganske forskjellige. I det korpus som jeg har definert i denne oppgaven danner filmene eksempler på et tidlig og et sent bidrag. Vi kan si at tema sammenfaller og til en viss grad også struktur. De er plukket ut fra samme korpus av tangofilmer.

### **6.1.6 Altmans punkt 8: Genrefilmene deler visse fundamentale karakteristika**

De fundamentale karakteristika i denne genren er tango i en eller flere av utsigelsesformene sang, musikk, dans og poesi. De to eksempelfilmene deler disse fundamentale karakteristika. Noen av utsigelsesformene går igjen mer eller mindre uendret, mens andre har endret karakter i tiden mellom de to filmene.

Det har vært en sterk teknisk utvikling i perioden mellom disse to eksempelfilmene. Blant annet har overgang fra sort/hvitt til fargefilm, forbedret kameraføring, nye metoder for lyssetting og nye filmtekniske overganger påvirket denne utviklingen. Bakgrunnsmusikk og andre lydeffekter er også vektlagt på nye og mer gjennomførte måter. Dette har ført til endring i uttrykket vedrørende de fundamentale karakteristika.

Tango i forskjellige utsigelsesformer som fundamentale karakteristika deles av mine eksempelfilmer selv om de har gjennomgått en forandring på grunn av blant annet teknisk utvikling i tiden som har gått mellom de to produksjonene.

### **6.1.7 Altmans punkt 9: Genre har enten en rituell eller en ideologisk funksjon.**

Det som er nevnt generelt for genren (pkt.5.3.9) gjelder også for de to eksempelfilmene mine.

Angående en rituell funksjon skriver Sergio Pujol i boken "Valentino en Buenos Aires" at filmfortellingene sorteres i overensstemmelse med genre og undergenre i form av situasjoner som gjentar seg men aldri er identiske. Dette gjør at tilskuerne opplever en "deja vu" som fanger dem for alltid og gjør dem til avhengige." (Pujol 1994:111)

Den rituelle funksjonen oppfylles av "Los muchachos..." (1997) ved at arketypiske aspekter gjentas i filmen i samsvar med tidligere filmer fra genren, jamfør scener fra "milongaer," tangosang og temaet vanskelig kjærlighet. Både "Los muchachos..." og "Tango" (1997) har scener fra en "milonga". Det synges tango i begge filmene og kjærligheten i de to filmene må kunne sies å være problematisk.

For "Tango" (1997) sitt vedkommende kan i tillegg tangoens katharsisfunksjon fremheves. Det som skjedde under militærdiktaturet (fra 1977 til 1983) forsøkes fortsatt i dag renset og bearbeidet i kulturlivet ved hjelp av ytringer som dans, musikk og kunst. Tangoen har i

”Tango” (1997) en slags rituell katharsisfunksjon i den hensikt å rense sårene fra militærdiktaturet.

Vi kan i alle fall konkludere med at eksempelfilmene har en rituell funksjon som filmindustrien attpåtil forsøker å gjøre vanedannende. Det er vanskelig å argumentere for at filmene har en direkte ideologisk funksjon, men i ”Tango” (1997) sitt tilfelle er det i alle fall tale om en del av en rituell katharsisfunksjon som er til stede i det argentinske kulturlivet.

### **6.1.8 Altmans punkt 10: Kritikerne er distansert i forhold til genrepraksis**

Med kritikerne velger jeg å her å forstå filmanmelderne. Hvis man med genrepraksis mener forhold til tango generelt kan man si at for ”Los muchachos...” (1937) sitt vedkommende er det relativt uomtvistelig at anmelderne også deltok i den delen av den argentinske kulturen som har med tangofilmer å gjøre på lik linje med det øvrige publikum. Derimot kan man ikke regne med at utenlandske anmeldere som anmeldte filmen ”Tango” (1997) 60 år etter ”Los muchachos... (1937)” hadde noe forhold til tangokulturen. På den annen side vil argentinske anmeldere i kraft av sin kulturelle bakgrunn alltid ha et nærere forhold til denne genren uansett historisk tidspunkt. Med genrepraksis vil jeg her definere som deltakelse i genreproduksjonen eller deltakelse som pasjonert publikummer. Det er likevel ikke selvsagt at de innenlandske anmelderne nødvendigvis er involvert på ett eller annet område i genrepraksisen.

Konklusjonene blir da at man må anta at utenlandske anmeldere er distansert i forhold til genrepraksis, mens argentinske filmkritikere i mindre grad er distansert da de ikke kan utelukkes å delta i genrepraksis i alle fall på publikumssiden.

### **6.1.9 Sammendrag**

Altmans punkter nummer en, to og fem er ikke kommentert da det ikke synes å være noe spesielt å kommentere utover det som er gjort under kapittel fem om tangofilmgenren generelt. De punktene som er kommentert kan med noen forbehold sies å delvis bekrefte av påstandene i Altmans punkter når det gjelder denne genren.

Filmenes genrekarakteristika viser stor utvikling i dette tidsspennet på 60 år. Begge filmene er involvert i genreblanding. Den første er fra genresyklusfasen som kan betegnes ”ungdomstid” mens den andre er fra ”oppblomstringen,” en syklusfase som ikke omfattes av

livssyklus-teorien. Filmen har samme tema, noen likhetstrekk ved at tangotekster spiller en rolle i begge filmene tangotekst, med også forskjeller i struktur. De deler fundamentale karakteristika, men det er stor forskjell i utsigelsesform. "Los muchachos..." (1997) er med på å skape et rituale ved at arketyriske situasjoner, scenene og arketyper som siden skal gjentas i en rekke varianter. "Tango" påtar seg en katharsisfunksjon ved å presentere scener fra militærdiktaturets redsler.

## **6.2 Eksempelfilmens plassering innen genresyklusfasene og deres genrekarakteristika**

I forlengelsen av gjennomgangen av Altmans punkt 6 og 8 presenteres nedenfor de to eksemplifilmens karakteristika for å beskrive hvordan genren har utviklet seg gjennom de forskjellige syklusfasene. For å kunne sammenligne de to filmene undersøker jeg de genrekarakteristika som gjør seg mest gjeldende i de to eksemplifilmene. Hvilke arketyper finnes i eksemplifilmene mine?

I det følgende søker jeg svar på en del av disse spørsmålene. Hvilke likheter var det mellom arketyperne i mine filmer med tangotekstene? Floraen av arketyper i litteraturen og tangotekstene brukes som innfallsvinkel til å fortelle om arketyperne i mine analysefilmer.

Arketyperne i Buenos Aires på tidspunktet for filmens handling beskrives med fakta hentet fra Domingo F. Casadevall (1968), Vazquez-Rial (1996) og Mayaud-Maisonneuve (1975).

### **6.2.1 "Los muchachos de antes no usaban gomina" (1937) som eksempel på tidlig genresyklusfase**

"Los muchachos ..." (1937) er blitt fremholdt som en viktig argentinsk film i året 1937. (Jfr. Professor Manetti pkt. 6.1.1). Vi skal i det videre se på denne filmen i lys av sin genrefase.

Teoretikerne beskriver denne første fasen med karakteristikk som uskyldighet, klassisk fase, den eksperimentelle alderen og en alder hvor genrekonvensjonene etableres (pkt.4.2).

#### **"Los muchachos ..." (1937) og tangofilmens første genrefase**

Denne eksemplifilmen tilhørte den første teoretiske syklusepoken. Ifølge professor Manetti ble genrekonvensjonene i tangofilmgenren til etter mønster blant annet av denne filmen. Det

vil si at dens genrekarakteristika skulle gå igjen i mange filmer fremover. Filmen var den første i Romeros trilogi som ellers bestod av "La vida es un tango" (1939) og "Carnaval de antaño" (1940). "Los muchachos..." var med andre ord med på å skape formen som dannet utgangspunktet for senere blåkopier og varianter.

Filmen kom et stykke ut i de produktive 30-årene i den argentinske films gullader. Den dannet starten på en svært produktiv periode for regissøren Manuel Romero. Tidligere filmer, som blant annet "Tango" (1933), regissert av Luis Moglia Barth, hadde banet vei. Optimismen rådet og filmprodusenter hadde mot til å satse på denne genren. På dette tidspunktet var det mange faktorer som gikk i tangofilmgenrens favør; en rik kilde til materiale fantes i tangopoesien, en godt utbygd teatervirksomhet med et trofast publikum, kjente tangosangstjerner, flinke skuespillere med bakgrunn fra teateret og så videre. Alt dette førte til at denne filmgenren ble svært populær i disse årene. Denne første syklusepoken inneholdt dermed genrens toppunkt.

Denne genrefasen er ifølge teoretikerne preget av eksperimentering. Siden "Los muchachos..." var blant de første filmene i genren, og siden mediet var relativt nytt, er det klart at regissørene eksperimenterer. Man vet ikke på produksjonstidspunktet om genren blir en suksess eller ei, men forsøker å komme fram til en formel som fungerer ved å eksperimentere. Tangoen "Tiempos viejos" (1925) hadde allerede vært oppført på teater med tittelen "¿Te acordás, hermano...?" (Husker du, bror..?). Det var en viss sikkerhet for suksess at denne tangoen var populær og at mange teaterstykker som inkluderte tango allerede hadde blitt godt mottatt.

Siden lydfilmen kom på samme tid som genrens begynnelse var det klart at genrens første fase ville bestå av en del eksperimentering. Slett ikke alle tangofilmer ble publikumssuksesser. Den første filmen i Barths trilogi "Tango!" (1933), "Dancing" (1933) og "Riachuelo" (1934), ble en suksess. Enkelte forsøk var derimot forut for sin tid som for eksempel "La Fuga" (1937) av Luis Saslavsky. Noen holdt ikke mål teknisk med dårlig bildekvalitet eller lyd kvalitet, som for eksempel de første lydfilmene. Noen irriterte med sin mangel på tilknytning i form av mangel på Buenos Aires sjargongen "lunfardo," som for eksempel i Gardels filmer. Noen av disse filmene var preget av dårlig skuespill av tangosangere som egentlig ikke var skuespillere. Verken Gardel eller Alberto Castillo var skuespillere i utgangspunktet. Andre tilførte ikke noe nytt og kopierte for mye eller hadde

andre tydelige mangler. Alt ble etter hvert forsøkt justert og tilpasset et til dels bereist og kritisk borgerskapspublikum i Buenos Aires.

### Genrekarakteristika

Genrekarakteristika omfatter tema, scenografi, arketyper, fortellerstruktur (i denne filmen blant annet tangotekster), stjerner, arketyper og musikk. Mange av disse aspektene danner svært interessante og tydelige genrekarakteristika i tangofilmgenren.

### Filmtittelen som merkelapp og genrekarakteristika

En rekke beskjeder kan formidles til publikum, kritikere og folk som arbeider med genrekategorisering via filmtittelen. Bruk av filmtittel som merkelapp gjør seg bemerket på mange forskjellige måter. I "Los muchachos..." refererte bryl seg også til kokain på grunn av at man benytter de samme armbevegelesene når man bruker kokain som når man bruker bryl (TangoLyrics, Internet). Angående "Los muchachos..." (1937) ble det laget en film med samme tittel i 1969. En kriminalfilm ble også laget med nesten likelydende tittel i 1976 hvor ordet "gomina" (bryl) ble byttet ut med "arsenico" (arsenikk) altså "Los muchachos de antes no usaban arsenico" (1976) (pkt. 5.3.2 angående filmtitler og tangotitler).

Filmtitler fungerer som genrekarakteristika når titlene og aspekter ved titlene går igjen og bidrar til gjenkjenning.

### Hovedtema i "Los muchachos de antes no usaban gomina"

Hovedpersonene i "Los muchachos...(1937)" er opptatt av tango. Handlingen er lagt rundt tangoen i denne filmen. Tangoens status blant borgerskapet i Argentina rundt århundreskiftet danner rammen for hovedtemaet. Borgerskapet i Argentina så ned på tangoen og de som praktiserte denne "syndige dansen." Tango hadde lav status i begynnelsen av sin utvikling. Dette utgjør konflikten i filmen "Los muchachos..." (1937). Arketyper benyttes for å tydeliggjøre temaet.

Det viktigste tema i genren utover hovedtemaet tango er "den vanskelige kjærligheten." Temaet i denne filmen er da også "denne vanskelige kjærligheten." I denne filmen behandles den i form av tvangsekteskapet.



## Undertema

I tillegg til hovedtema finnes en rekke undertema. I "Los muchachos...(1937)" utgjør også klasseskillet og familien og dens sterke stilling i forhold til individet undertema. Familie er for øvrig framsatt som en hovedgenre i IMDb. Beskrevet i følelsesmessige termer handler filmen om nostalgi, kjærlighetssorg og melankoli. For den kvinnelige hovedpersonen "La Rubia Mireyas" vedkommende ender det til slutt med alkoholisme, et ikke uvanlig samfunnsproblem da som nå.

Et ytterligere aspekt i filmen er den gamle kjærligheten som ikke ruster. Settingen i "Los muchachos... (1937)" er Albertos to gjensyn med Mireya. Dette temaet går igjen i mange tangofilmer, for eksempel Romeros senere film "Carnaval de antaño" (1940).

Kjærlighetssorg som ender med alkoholisme og sosial undergang er også et velkjent undertema i mange tangoer. Mireya drukner sin kjærlighetssorg i alkohol. Denne fluktruten finner vi igjen i mange filmer, for eksempel "Carnaval de antaño" (1940) og "Funes, un gran amor" (1992), en film av nyere dato.

Temaet nostalgi om gamle dager og den tapte ungdommen kommer frem i scenen hvor Alberto og Ponzos sitter og mimrer om gamle dager da Alberto var 25 år til tonene av tangoen "Tiempos viejos" i filmen. Disse episodene fra tidlig i livet vises som dobbelteksposering mens tangoen spilles på radioen. "Tiempos viejos" er komponert av Francisco Canaro og teksten er skrevet av Manuel Romero selv. Temaet i denne tangoen går igjen i en rekke øvrige filmer. Her kan jeg nevne "Madreselva" fra 1930 med musikk av Francisco Canaro og tekst av Amadori.

Så var det kampen om de attraktive damene. I vår film var det kamp om mennene også. På det historiske tidspunktet som filmen er satt til var det et visst kvinneunderskudd i Buenos Aires.

Camilla samler inne penger til ofrene for slaget i Verdun. Temaet krig går ikke så mye igjen verken i tangotekster eller tangofilmer. Spredte forekomster er det dog, for eksempel i tangoteksten "Silencio" av Carlos Gardel, H. Petrossi og Le Pera. Også filmen "Fin de la noche" (1944) regissert av Alberto Zavalía med Libertad Lamarque i hovedrollen handler om krig, men dette er dog en omstridt tangofilm.

### Tangotekst som fortellerstruktur

Tangoene syntetiserer handlingen og danner høydepunktene i filmen. Tema i filmen var i overensstemmelse med tema i tangoen som ble sunget i "Los muchachos...(1937)". Dette gjaldt også for mange andre av Romeros filmer, for eksempel "Carnaval de antaño" (1940). Ferreyra brukte også denne fortellerstrategien i "Ayudame a vivir" (1936). Grepet ble brukt allerede i hans tidlige lydfilm "Muñequitas porteñas" (1931). Teknikken utviklet seg til en genrekarakteristika, og kan hevdes å være til stede i genrefilmene i oppblomstringsfasen også, som i "Tango" (1997). Det finnes utallige tilsvarende eksempler på dette fra andre filmer i genren.

Mange saineter hadde samme tittel som en tangotekst og var bygget rundt en tangotekst i en tango som inngikk som en del av forestillingen. Dette fenomenet ble hentet over til filmen. Romero var en representant for overgangen fra sainete til film. Han skrev først saineter for så å bruke mye av det samme materialet til filmene. Både selve teaterstykkene og tangoene som inngikk i stykkene ble festet til lerretet slik som "Los muchachos..." (1937) ble.

Tangoen "Tiempos viejos" (1925) er den eneste tangoen som synges i "Los muchachos...(1937)" ved siden av enkelte instrumentale tangoer som ble benyttet som bakgrunnsmusikk. Tangoen ble sunget av Hugo del Carril i denne filmen. Den spilles til gjengjeld tre ganger i filmen. Den første gangen ble den spilt på en "milonga" som Alberto og Ponce har snekret seg av gårde til. Stedet ble kalt "Lo de Laura." Den neste gangen spilles den i radioen på 55-årsdagen til Alberto. Vi ser en scene av radiostudioet hvor den etter hvert svært berømte Hugo del Carril står foran mikrofonen. Kameraten hans, Ponze har ønsket at den skulle spilles på hans bursdag. Tangoen fungerer som en kommentar til den forutgående handlingen i filmen. Dette er en litt utradisjonell måte å presentere tangoen. Etter å ha hørt tangoen på radioen går karene ut på byen og støter etter hvert på Mireya på en kneipe i La Boca. Karene drikker for å døyve tristessen over sin tapte ungdom. De siste strofene av tangoen gjentas fra scenen idet gjensynet med Mireya finner sted helt på slutten av filmen.

I svært mange av tangofilmene fra denne perioden synges tango foran et orkester på en "milonga" slik som på begynnelsen og slutten av denne filmen hvor Hugo del Carril synger på en kafé i bydelen "La Boca." Et eksempel på dette fra en annen film av Manuel Romero er "Carnaval de antaño" (1940) hvor Charlo synger "Tiempos viejos (1925)". Denne tangoen blir siden brukt i flere filmer. Tangoen inngår også i "Tango bar" (1935), en spansktalende film

regissert av John Reinhardt og produsert i USA (Romano 1998:103). ”Tiempos viejos” (1925) spilles også i ”El tango vuelve a Paris” (1947) regissert av Manuel Romero men med endret tekst for å tilpasses til tema i denne filmen som var eksiltilværelsen. ”¿Te acordas, hermano qué *bifes* aquellas?” (Husker du bror, hvilke biffer det var?) (Insaurralde 1994:18). ”Tiempos viejos” spilles også i ”La Rubia Mireya (1948)” (Insaurralde 1994:20).

#### Tangoteksten ”Tiempos viejos” (gamle dager) (1925)

Tangoen ”Tiempos viejos” (1925) i ”Los muchachos...” (1937) er tekstsatt av Manuel Romero og komponert av Francisco Canaro. Denne konstellasjonen laget for øvrig også en annen tango som også handler om tapt kjærlighet, som het ”Las vueltas de la vida (1928),” (Vidervedighetene i livet) som ble fremført i filmen ”Carnaval de antaño” (1940) (karneval i gamle dager) også regissert av Romero. Denne tangoen handler også om tapt kjærlighet. Manuel Romero arbeidet sammen med mange forskjellige kompositører, blant annet Enrique Delfino (Delfy), Manuel Joves, Carlos Gardel, Juan D’Arienzo og Edgardo Donato.

Romero (1891-1954) skrev denne tangoen da han var 34 år og fortsatt jobbet ved teateret. Opprinnelig ble ”Tiempos viejos” kjent ved tittelen ¿Te acordás, hermano...? (Husker du, bror...?). Den ble sunget ved Teatro Paris av skuespilleren José Muniz i revyen ”La maravillosa revista,” ved ”Compañía de Revistas del Teatro Opera” i regi av Manuel Romero og Luis Bayón Herrera (Romano 1998:103). Dette showet ble en suksess. Romero brukte altså velprøvd materiale til denne filmen. Teaterstykket som filmen er basert på var oppført med Enrique Muiño og Elías Alippi i hovedrollene. Romero fulgte opp denne revysuksessen i to filmer med samme tema; ”Los muchachos de antes no usaban gomina” (1937) og ”La Rubia Mireya” (1948). Romero skrev til sammen 146 tangoer (Insaurralde 1997:7). Han regisserte 53 filmer fra 1931 til 1953 (IMDb).

Tangomusikkepoken ved tidspunktet for tilblivelsen av ”Tiempos viejos” (1925) og filmåret 1937 tilhørte den såkalte transformasjonen fra ”Guardia vieja” (den gamle garden), periode 2 til ”Guardia nueva” (den nye garden), periode 1.”

Det finnes to versjoner av teksten til ”Tiempos viejos” fra 1925 av Romero og Francisco Canaro, en kjent tangokomponist. Begge ble spilt inn på grammofon av Carlos Gardel som den første i 1926. Tangoen ble innspilt med akkompagnement av gitaristene J. Ricardo og G. Barbieri for plateselskapet Odeón (1926). De mest kjente tangoene ble tolket etter tur av

forskjellige kjente sangere utover i genren. Denne ble siden spilt inn av en rekke kjente sangere og orkestre (Romano 1998:103).

En tredje versjon er laget av Rodolfo Bebán og sunget av Néstor Fabian i filmversjon nummer to av "Los muchachos..." regissert av Enrique Carreras (1969). (Outeda 1997:112). Se vedlegg 1 for oversettelse av "Tiempos viejos" (1925). Denne Tangoen ble sunget av skuespilleren José Muñiz i "La maravillosa revirta" i teaterkompaniet "Compañía de Revistas del Teatro Opera" under ledelse av Manuel Romero. Siden ble den inkludert i de to filmene "Los muchachos...(1937), "La Rubia Mireya" (1948) og "Carnaval de antaño" (1940) sunget av "Charlo" (Romano 1998:102).

I den tidsepoken filmen referer til måtte både kvinner og menn slåss for kjærligheten både i familiesammenheng og overfor rivaler. Kjærlighetssorgen som fulgte i kjølvannet av tapt kjærlighet utbroderes i tangoteksten og i filmen og kommer til uttrykk ved gråt, alkoholmisbruk, aldring og fattigdom.

I tillegg til den vanskelige kjærligheten er denne tangoen som handlingen i filmen er bygget opp rundt, fylt med nostalgiske følelser over gamle dager og damene som fantes i gamle dager. Karene som sitter og memorerer drømmer seg tilbake til sin ungdom, den gang de var 25 år. Sentralt i dette tilbakeblikket står "La Rubia Mireya," som nå er blitt til en lurvet tigger. Den gang var hun søt, og alle stimlet sammen for å se henne danse. I dag er hun gammel, og synet av henne får en til å gråte.

### Musikk

"Sobre las olas" som Camilla synger i "Los muchachos..." spilles også i "La Patagonia Rebelde" (1974) regissert av Hector Olivera. Det er et kvinneorkester som spiller denne valsen i "La Patagonia Rebelde" (1974). (note 5)

Musikken var nødvendig for å akkompagnere sangeren, skape stemning i filmen, etc. Det finnes flere instrumental – tangoer i filmen. Filminnspillinger og plateinnspillinger foregikk parallelt i denne perioden.

### Tangostjerner

Hugo del Carril begynte som tangosanger i begynnelsen av 30-årene. ”Los muchachos...” (1937) fokuserte også på tangofilmstjerner, selv om ikke tangosangeren i denne filmen var en stor stjerne fra før. Sangeren Hugo del Carrils (Piero Bruno Hugo Fontana) (1912-1989) startet sin filmkarriere i ”Los muchachos...(1937).” Han hadde ikke noen annen rolle enn å være sanger i denne filmen. Utover i genresyklusepoke 1 og 2 ble han trukket mer fram i lyset og fikk større plass i filmene.

### Skuespillere i ”Los muchachos...”

Blant skuespillerne i ”Los muchachos...” var Florencio Parravicini (1876-1941), en kjent skuespiller fra teaterscenen. Parravicini var en av stjernene som skulle trekke publikum til filmen ”Los muchachos...” (1937). Dette var den første lydfilmen Parravicini deltok i. Hans deltakelse ble ikke sett på som helt heldig da han på grunn av sin alder ikke ble ansett for å være troverdig i forhold til rollefiguren som kamerat til hovedpersonen Alberto. Parravicini deltok som skuespiller i 9 filmer fra 1916 til 1940. Den første fra 1916 var en stumfilm.

Som de personene som han traff på i livet var ”Parra” skuespilleren til de som skeiet ut. På samme måte som han ruinerte formuen ved å kutte sin sosiale tilhørighet ble hans teaterliv preget av utsvevelser. ”Parra” forårsaket skandaler og overraskelser, han forfører i sin første betydning fordi utfoldelsen på scenen lover å fortsette festen utenfor scenen i det virkelige liv. Han prøvde en rekke yrker og verv før han endte opp i teaterverdenen; sivil pionerflyger, presiden i flyklubben, bilforhandler, bystyremedlem, skribent, musiker, selfanger i Sør-Argentina og komiker i et tvilsomt teater i gata Rivadavia sammen med skuespilleren Pepita Avellanada (Pujol 1994:33).

For å komme litt nærmere denne argentinske skuespillerverdenen kan vi trekke fram Florencio Parravicini (1876-1941) som spilte kameraten til hovedpersonen Alberto i filmen ”Los muchachos...(1937)”. Han fikk rollen i kraft av sin popularitet til tross for at han var altfor gammel for den.

Parravicini begynte i teateret i 1904. Han var fra en god familie, en såkalt ”señorito bien”. Hans hadde bakgrunn i teateret hvor han ifølge Vázquez-Rial i boken Buenos Aires 1880-1930, side (1996:353) innsatte sin egen stil i Buenos Aires teateret med den satiriske monologen. Han hadde en egen evne til å distansere seg fra den opprinnelige teksten og

refererte til aktuelle hendelser. Parravicinis kommentarer hadde alltid dobbel mening, og på den måten satte han ord på det som ellers ble fortiet. Kommentarene hans ble fort til ordspråk på byen. I monologen omformet han gamle tekster og refererte til aktuelle hendelser. Han opptrådte i det man kan kalle en slags ”teateravis.” Men han forrådet sin klasse. Hans improvisasjoner var frekke og provoserende overfor de høyere sosiale lag, mens han samtidig behaget ”den populære smak.”

Parravicini hadde mange talenter. Han tjente mye penger som han brukte på bil og fly og levde i sus og dus slik som Hollywoodstjernene. Kanskje nettopp derfor ble han beskyldt for å være kommersiell (Vázquez-Rial 1996:360-361).

Det nye urbane publikum ønsket å få bukt med hyklingen og strengheten i samfunnet. En rekke dramaturger skrev stykker som var beregnet på Parravicini. Med den bakgrunnen kan vi si at Parravicini fortsatte sitt ”prosjekt” på filmen. ”Los muchachos...(1937)” tok for eksempel opp temaer som lå nær opp til hans karriere på teateret.

Florencio Parravicini satte i gang stjernesystemet i Argentina. Han var en aristokrat som konverterte til ”show business,” den sosiale transformeringen og den teatrale som skandaliserte og moret sine samtidige. Parravicini skisserte den moderne komiske skuespilleren, og Parravicini laget sin egen film, han spilte for kamera på et tidspunkt da hans kolleger så på kamera som bastarder, med blendende scener for de som så film i hans epoke. (Pujol 1994:32).

Av andre skuespillere som var med var Mecha Ortiz (1900-1987) som spilte ”La Rubia Mireya,” arketypen som ble gjentatt i varianter utover i genren. Hun var også en gjenganger i tangofilmer. Blant annet spilte hun hovedrollen i ”La Rubia Mireya” (1948).

#### Arketyper i ”Los muchachos...” (1937)

Jeg referer i det videre til arketyper som er omtalt og forklart i Casadevalls (1968) ”Arrabal, sainete, tango” hvor han nevner en rekke kreolske arketyper. I Buenos Aires på den tiden handlingen i filmen utspiller seg eksisterte de forskjellige arketyperne i det virkelige liv, særlig i bydelene utenfor sentrum. Her holdt immigranter og innfødte indianere, kreoler og sjømenn til. I denne smeltedigelen av forskjellige nasjoner og raser utviklet det seg en rekke

mennesketyper som siden utgjorde modeller for persongalleriet både i litteraturen, tangotekstene og filmene.

Det var et skarpt skille mellom byens sentrum og utkanten med hensyn til sosiale klasser. Det utviklet seg derfor forskjellige arketyper i sentrum og de omkringliggende bydelene. Arketypen "niños bien" kom fra sentrum. Arketypene i bydelene var mer mangslungne enn i sentrum. Arketypene i de omkringliggende bydelene hadde sine røtter i hjemlandene Spania og Italia og den kreolske gauchokulturen fra den argentinske pampaen. De høyere sosiale lag i sentrum hadde Frankrike som forbilde. Konstellasjonen av arketyper gikk igjen både i tangoene og filmene fra gullalderen. Arketypene fra litteraturen og tangotekstene gjenspeiles videre i tangofilmgenren og mine eksempefilm.

Arketypene i "Los muchachos..." (1937) var først og fremst "niños bien" (Parravicini, Alberto), "guapo" (gjenglederen Rivera), "patotas" (pøblene på "milongaen" "Hos Hansen") og mina; "La Rubia Mireya" (Mecha Ortiz). "Niños bien" representerte borgerskapet, "patotas" var bermen mens "La Rubia Mireya" var en vakker kvinne fra et lavere samfunnslag.

Det finnes en rekke kvinneskikkelser som kan kategoriseres under arketypen "mina" i forskjellige tangotekster. De mest kjente er Verdemar, Margarita Gauthier, Malena, Rubí, Rosicler, Pepermint, Margot, Ivette, Gricel og Maria (Palacio 1997:121).

Hovedarketypen "La mina" fra litteraturen er i denne filmen presentert ved "La Rubia Mireya." Hun er den fremtredende kvinnelige arketypene som nevnes i denne tangoteksten. "La Rubia Mireya" som representant for arketypen "mina" (Mayaud-Maisonneuve 1975:5) ble en gjenganger i mange senere filmer. Romero bruker arketypen "La Rubia Mireya" fra "los muchachos ..." (1937) på nytt som tittel på en film fra 1948. Skuespilleren Mecha Ortiz spiller den samme rollen på nytt. Ordet "Mina" er en forkortelse for "Menina" som i sin opprinnelige betydning betyr en ung hoffdame (Casadevall 1968:73).

"La Rubia Mireya" var en slik "mina" som ble berømt gjennom det nye mediet som dannet grunnlaget for en ny arketype. "La Rubia Mireya" ble en arketype innen filmen med røtter i tangotekstenes kvinneskikkelser. Hun har relasjoner med menn som opererer på kanten av loven. En tydelig fortsettelse av denne arketypen kom i filmen med arketypens navn, "La

Rubia Mireya” (1948) av Manuel Romero. Utover i genren dukker det opp en rekke varianter av denne arketypen.

Dette var en kvinnetype som høstet beundring for sin skjønnhet, danseferdighet på ”milongaen,” men som ikke ble ansett for å være noe egnet gifte. Hun endte derfor opp fattig, alene og ofte alkoholisert. Manuel Romero dedikerte en film til denne kvinnetypen i ”La Rubia Mireya” (1948) hvor denne arketypen gjentas med ny vri. En variasjon til dukker opp i ”Carnaval de antaño”) (1940) hvor Margara forandrer sitt navn til Margot og med dette sin klassetilhørighet.

”La Rubia Mireya” er i denne filmen en ”milonguera,” en dame som vanker på dansestedene og kommer i kontakt med menn ved å danse. Mireya er en pen dame fra enkle kår som har havnet i dårlig selskap. Fra denne filmen av dannet hun en egen arketype som gikk igjen i senere tangofilmer. På den måten kan vi si at hun signaliserte et tema ved sin inntreden i de filmene hun inngikk i.

Når lydfilmen kom i begynnelsen av 30-årene ble gjengivelsen komplett ved at arketypenes ”lunfardoslang” utfoldet seg i filmene (Note 3). ”Lunfardo” var ”orillerospråket” (forstadsspråket) i Buenos Aires. Dette var et undergrunnsspråk som forbryterne brukte for å unngå at politiet blandet seg inn i deres anliggender. Det utviklet seg siden til å bli en del av dagligspråket i Buenos Aires. Lunfardo ble benyttet i mange tangotekster og i mange av de første lydfilmene fra gullalderen.

I tangoen ”Tiempos viejos” som spilles i filmen, betegnes gjenglederen ”guapo,” som motsvarte rollefiguren Rivera i filmen. Casadevall (1968:25) forklarer at han er en leder som ikke følte seg bedre enn andre slik som ”compadre” (en liknende arketype men med høyere ambisjoner), men heller ikke dårligere. ”Guapoen” sloss når det var nødvendig slik som i ”Los muchachos... (1937)”. Gjengen til Rivera er en ”patota.” Gjengmedlemmene ble kalt ”patoteros.”

I ”Los muchachos...” (1997) kjempes det på kniven om ”La Rubia Mireya.” Alberto trekker kniv, selv om han ikke nødvendigvis er av den typen som gjør det i utide. En tilsvarende scene finnes i romanen ”Nacha Regules” der det kjempes om Nacha.



Alberto og Ponce kommer i kategorien ”niños bien.” De kommer fra velhavende hjem som liker å frekventere milongaer av den litt lavere sorten. Her måler de krefter med den lokale ”patotaen”. En ”milonga” lyder navnet ”Niño bien” i Buenos Aires den dag i dag.

I tillegg til de nevnte arketyperne i ”Los muchachos...” (1997) inngår politiet og sjømennene på milongaen i ”La Boca,” etc. Dette er arketyper som illustrerer den mangslungne ”faunaen” i Buenos Aires på de tidspunktene handlingen i filmen refererer seg til.

### Scenografi

Noen arketyperiske scener som dukker opp i ”Los muchachos...” (1997) er pratescenene fra milongaene og tangoen som synges fra cabaretsenen. En gjenganger er slosskampene på milongaene. Mange av arketyperne var samlet i disse lokalene til for eksempel ”Lo de Hansen”: ”Milongueras” (danserinner), compadritos (som hermer etter storkarerer), rufianes (halliker), ”patotas bravas” (tøffe gjengmedlemmer) og ”niños bien” (Insaurralde 1994:12).

I svært mange tangofilmer dukker det opp en slik scene fra et dansested, en ”milonga.” ”Milongaene” som besøkes i ”Los muchachos...” er blant annet ”Lo de Laura” (Lauras sted) og ”Lo de Hansen” (Hansens sted). Det refereres til disse to stedene også i tangoen ”Tiempos viejos.” Disse stedene eksisterte i Buenos Aires i virkeligheten på den tiden tangoen ”Tiempos viejos” (1925) ble laget. Man betalte pr. time for å oppholde seg i disse lokalitetene. Da var prisen inkludert drinker og kvinner, selv om gjesten bare kom for å danse.

I tangoen ”Tiempos viejos” (1925) refereres det til en hendelse på dette utestedet. ”La casa de Hansen” eller ”Lo de Hansen” (Hos Hansen) var en kafé og restaurant også kjent under navnet Café Tarena. Den lå i Avenida Sarmiento sammen med den sentrale jernbanestasjonen i Palermo. Stedet hadde et andalusisk tilsnitt i restauranten og bød på tysk ølservering, tross det skandinaviske navnet (Romano 1998:103). Gjestene satt utenfor i gatekrysset og inne i ”patioen” i lystige lag under løvtak av duftende kaprifol (Alfredo Taullard 1927. *Nuestro Antiguo Buenos Aires*: Peuser) referert i Romano (1994:102).

”Lo de Hansen” var en kafé og restaurant. ”Fra forskjellige malerier med motiv fra natten kommer det frem hvor stedet var plassert ut fra linjene til lysene i lyktene i vognene som lyste opp plassen. På denne plassen, i lysthusene spiste man til latter og gjøgling, og på den store

plassen drakk det lokale klientell under et tak av duftende blåregn og kaprifol” (ref. Alfredo Taullard: Nuestro Antiguo Buenos Aires, Peuser, 1927).

I tillegg til ”Lo de Laura ” var det en rekke andre steder av liknende art, som for eksempel ”Lo de Mamita” og ”Lo de María la Vasca.” Det ble spilt tango i disse såkalte ”casas de confianzas” (tillitens hus) (note 2).

I de filmene som ellers inneholder lite tangomateriale er det gjerne nettopp ”milongascenen” som innlemmes, som for eksempel i ”Evita” (1996), ”Pequeño milagros” (1997) og Chicago (2002).

Det er en scene i ”Los muchachos...” hvor Alberto og Rivera kommer i klammeri og Rivera og hans kamerat blir skadet. Politiet kommer til stedet, men bråket blir som vanlig dysset ned, og politiet får problemer med å utpeke noen skyldige. Slike kampscener var hyppige i disse filmene.

Filmmediet ble brukt til å trekke fram nye oppfinnelser som dukket opp på den tiden. I ”Los muchachos...” brukte man dette for å markere et tidsskifte da handlingen foregår over flere tiår. Trikken som går i gaten og radioen som ble tatt i bruk vises fram i filmen. Den første bilen ble importert til Buenos Aires i 1901. Bilen ble vist i en av scenene i filmen.

### **6.2.3 ”Tango” (1997) som eksempel på genreoppblomstringsfase**

Filmenes genrekarakteristika har endret seg i lys av at ”Los muchachos...” (1937) og ”Tango” (1997) tilhører forskjellige syklusepoker.

En rekke rammebetingelser har endret seg for kinomediet i løpet av den perioden som har gått siden ”Los muchachos...” ble produsert. Det er nå i denne fasen at de tekniske muligheter er til stede for at regissørene kan legge vekt på nye aspekter som ikke var i fokus ved tangofilmens gullalder, som for eksempel lyssetting og bruk av farger. I tillegg har utsigelsesmåten i filmene snudd sitt hovedfokus fra sang til dans i denne fasen, selv om sangen fortsatt har sin plass i filmeksempelet ”Tango” (1997). I syklusfase fire er det utbredt at regissørene viser sin egen stil og at hver film har sitt eget særegne uttrykk.

Dekonstruksjon av genrens opprinnelige språk er allerede et tilbakelagt stadium. Tango (1997) har et helt annet uttrykk enn det filmene hadde ved genrens toppunkt, noe den deler med for eksempel Sally Potters "The Tango Lesson" (1997) som kom samme år. Settingen er endret og arketyperne har endret karakter i "Tango" (1997) i forhold til arketyperne i syklusfase 1. I begge disse filmene er den tradisjonelle oppbygningen av en historie med innledning, opptrapping, konflikt, løsning om med tidsmessig kronologi byttet ut med en mer kunstnerisk fortellerstrategi.

Filmtittelen fungerer som merkelapp men også som en genrekarakteristika ved at filmtitler går igjen og er med på å bygge opp genrens karakteristika.

### Tema

Den vanskelige kjærligheten er hovedtema også i "Tango" (1997). Kampen om den vakre kvinnens gunst går igjen også i denne filmen. Heller ikke i "Tango" (1997) blir det en lykkelig slutt. Selv om de er sammen utkrystallierer det seg illevarslende utsikter for paret Elena og Mario.

Mannens tilbøyelighet til å ligge under for kvinnens makt over ham er et klassisk tema i mange tangotekster som levendegjøres i "Tango" (1997). Laura er den som etterlater seg en knust Mario. Sammenfallende tema i "Tango" (1997) og i "Los muchachos..." er at begge filmene inneholder brudd i kjæresteforhold selv om omstendighetene var forskjellig ved disse to bruddene. I "Tango" (1997) er det kvinnen Laura som bryter med forholdet til Mario. I "Los muchachos..." var det Alberto som etter farens ultimatum brøt opp med "La rubia Mireya."

Scenen med den kreolske duellen er også med i "Tango" (1997), men den har antatt en ny form. Duellen i "Tango" (1997) inngår som en scene i filmen som spilles inn og fremstilles dermed som en teaterscene. Juniors skarpe blick overfor Mario indikerer den nære forbindelsen til personenes virkelige liv.

### Undertema

Aldring er et annet tema som går igjen i begge filmene. Mario begynner å føle seg gammel og skaffer seg den unge kjæresten Elena. Han beklager seg over tidens tann til henne.

På 60 år har Argentina gjennomlevd mye politisk dramatik. Argentinas politiske historie ved diktaturet på 70-tallet er innlemmet som et undertema. Tilfangetakingen av opposisjonelle ungdommer vises ved hjelp av en dansescene.

I "Tango" av Saura er det scener fra militærdiktaturet i Argentina på 70-tallet. Argentinas nære historie gjenspeiles i flere tangofilmer i oppblomstringsfase fire. Argentinernes eksiltilværelse skildres i "Tangos l'exile de Gardel" (1985) og diktaturet i "Sur" (1988). Et annet eksempel er filmen "Garage Olimpo" fra 1999. En rekke andre filmer tar også opp dette tema i et forsøk på katharsis i forbindelse med tragiske perioder og hendelser som fortsatt lever i den argentinske befolkningens bevissthet.

Temaet forfølger tangofilmene. Kampen om de attraktive damene ser vi også igjen i "Tango" (1997) av Saura, hvor Mario og mafiabossen, Angelo Larocca kjemper om den unge Elena.

#### Tangotekst som fortellerstruktur

Til forskjell fra "Los muchachos..." (1937) som bare inneholder en tango har "Tango" (1997) hele 23 tangos. Tangoen fungerer i denne filmen både som ramme for handlingen og som en illustrasjon på forskjellige tangoepoker i tangomusikkens historiske utvikling. Tangoen "Que cosas, hermano..." innleder filmen og spilles igjen et stykke ut i filmen og rammer den på denne måten inn. Handlingen i teksten sammenfaller med handlingen i filmen på samme måte som i "Los muchachos..." De andre tangoen er plukket ut for å illustrere epoker i tangomusikkutviklingen.

#### Stjerner

Stjernene i denne filmen foruten hovedpersonene er ikke minst tangodanserne. De mest kjente er Julio Bocca, Juan Carlos Copes og Carlos Rivarola. Sangerinnen er Sandra Ballesteros (Maria Elman) Det refereres også til de gamle stjernene Carlos Gardel, Libertad Lamarque, Tita Merello og Sofía Bozán. Disse stjernene i filmen fungerer dog hovedsakelig som estetiske innslag i filmen. Hovedpersonen Mario spilles derimot av den kjente argentinske skuespilleren Miguel Ángel Sola. Han verken synger eller danser tango i filmen slik de ofte gjorde i de første syklusepokene.

#### Arketyper sett i forhold til "Tango" (1997)

Jeg referer også her til arketyper som er omtalt og forklart i Casadevall (1968:56). Arketyper går igjen i nye forkledninger og utgaver. Den unge, vakre Elena i ”Tango” (1997) representerer den velkjente arketypen ”mina” og ”milonguera” fra tangopoesien representert ved Mireya i ”Los muchachos...” (1937). Hun har relasjoner med menn som opererer på kanten av loven. Navnet står for ungdom og skjønnhet. ”Niño bien” Albertos motstykke i ”Tango” er Mario. Vi kan fortsette med ”Patotas” (gjengmedlemmer) og ”malevo” eller ”compadre” (Larocca), og Laroccas ”Compadrón?” (livvakt?) og høyre hånd Junior i ”Tango” (1997).

For å utdype arketyperne i ”Tango” (1997) må vi undersøke arketyperne fra de gamle tangotekstene. Hovedpersonen i ”Tango” (1997), Mario spilt av Miguel Ángel Sola, er den ensomme mannen fylt av nostalgi som er forlatt av sin kvinne. En av tangopoesiens forgjengere til den arketyperne Mario representerer finnes i ”Mi noche triste” (1917) med musikk av Castriota og tekst av Pascual Contursi.

Cuando voy a mi cotorro	Når jeg går til min hybel
lo veo desarregrado,	finner jeg den rotet til,
todo triste, abandonado,	alt er trist og forlatt,
me dan ganas de llorar,	jeg føler for å gråte,
y me paso largo rato (3)	og jeg bruker mye tid
campaneando tu retrato	til å stirre på bildet av deg,
pa poderme consolar.	for å trøste meg

Det finnes også en tangofilm ved navn ”Mi noche triste (1951) regissert av Lucas Demare.

Mario sitter i sin leilighet ensom og forlatt av sin kvinne Laura. Denne typen tangoer utgjør en stor del av de eksisterende tangotekstene. Tangoteksten i begynnelsen av filmen (”Que cosas, hermano,...”) (Så mye rart, bror..) er en oppfølger av en type av triste tangotekster som begynte med ”Mi noche triste”. Før denne tangoen kom var tangotekstene enten vulgære eller komiske eller begge deler.

Kvinnen som Mario jakter på og blir kjæreste med, Elena, representerer arketyperne ”la mina.” Hun kan også som danser falle inn under kategorien ”milonguera.” Det er den unge vakre Elena (Mia Maestro). Hun ”holdes” av den mye eldre, velhavende, mafiose mannen Angelo

Larocca (Juan Luis Galiardo). Når hun ikke trenger ham mer kommer det for dagen at hun bare har utnyttet ham og latt seg utnytte av ham. Hun forlater ham, hvorpå han truer henne. Ved å forlate ham truer hun hans "machostolthet". Larocca er en typisk "macho". Han er en forlengelse av de tradisjonelle arketyperne fra utkanten av Buenos Aires. Larocca er en "malevo," en mafiaboss.

De to kjempende mennene Junior og hans motstander kommer i rollene i den filmen som spilles inn betegnes som "cuchilleros" (knivmenn). Det er en scene med "knivdans" to menn imellom, en såkalt kreolsk duell. Scenen er en illustrasjon på en slik kreolsk duell båret over i dansens symbolske uttrykksform. Andre arketyper som brukte kniven var "malevos" (ond person) og "matónes" (morder/livvakt). En "malevo" kan være en mafiaboss. Angelo Larocca er en slik "malevo". Den opprinnelige arketyperen "malevo" har vokst opp blant folk med dårlig innflytelse og ser ingen annen måte å eksistere på enn å ty til vold for å oppnå respekt (Casadevall 1968:22, 27).

Menn danset for øvrig ofte med menn for å dyktiggjøre seg i tango for senere å kunne by opp kvinnene som ved århundreskiftet var i sterkt mindretall. En slik scene fra havneområdene finnes i "Naked Tango" (1991) hvor Cholo (Vicente D'Onofrio) danser med en annen mann.

I denne filmen søkes Argentinas identitet beskrevet. I den sammenheng hentes det fram forskjellige arketyper. Man vil vise hva tango er. Saura ønsker med filmen å vise hvordan tangofenomenet utviklet seg innenfor rammen av Argentinas øvrige historiske utvikling. Publikum får blant annet innblikk i historien om immigrantene som hovedsakelig kom fra Europa, de fire store tangostjernene Carlos Gardel, Tita Merello, Sofía Bozan og Libertad Lamarque fra den første komplett lydsatte filmen "Tango" fra 1933 og den mørke perioden under militærdiktaturet på 70-tallet med tortur og henrettelser av unge motstandere av regimet. "Tango" er på mange måter et forsøk å danne en syntese av hva som har skjedd med tangofilmgenren fra "Tango" (1933) til "Tango" (1997).

Det kan nok diskuteres hvilken arketype Junior egentlig representerer. I filmen er det tvetydig hvilken rolle han egentlig innehar. Han er ansatt for å være "guardaespalda," livvakt og følgesvenn til "el compadre," den mafiose Larocca. På den måten kan vi si at Junior er av arketyperen "compadrón." Ifølge arketyperne som er bekrevet av Casadevall (1968:26) er

”compadrón” ansatt som livvakt hos en ”compadre,” en ambisiøs leder, her representert ved Angelo Larocca.

Tilbøyeligheten til slagsmål er synliggjort ved at han innehar voldelige roller i filmen som spilles inn i ”Tango”. I brosjyren om filmen (Biblioteket, i Salta 327) betegnes Junior med den mer generelle arketypen ”matón” (slagsbror).

Junior spiller ”cuchillero” i den filmen som spilles inn i filmen. Spørsmålet er om han også i kraft av sin tilknytning som livvakt for den mafiose Larocca også i ”det virkelige liv” er en ”cuchillero.” På slutten av scenene med immigrantene stikker han ned Elena med kniv. Mario løper til i frykt for at hun er stukket ned ”i det virkelige liv” også. I filmen ”Tango” (1997) kan Juniors tilsynelatende drap på Helena på slutten av filmen også leses som sponsorenes/styrets straff av Mario for å ha trosset deres ønske om å trekke deler av scenene om diktaturtiden i filmen.

Historien har satt sine spor med militærdiktatur med påfølgende eksiltilværelse for mange argentinere, forsvinninger, tortur og drap for argentinere. Den nyere argentinske historien illustreres i denne filmen som i flere av tangofilmene i syklusepoke 4 i form av at det dukker opp soldater. I dramaet ”Garaje Olimpo” (1999) spilte de militære tango mens de torturerte ofrene slik at skrikene ikke skulle høres. Under diktaturet fikk man ikke lov til å danne forsamlinger, noe som i praksis betydde at man ikke kunne samles for å danse tango.

### Musikk

Komponisten, dirigenten og jazzpianisten Lalo Schifrin (1932 - ) stod for filmmusikken til denne filmen. Blant annet komponerte han seks tangoer spesielt til denne filmen. Han begynte å komponere musikk for filmer i 1957. Til tross for at han er født i Buenos Aires har han bare komponert tangomusikk for denne ene tangofilmene. I tillegg til filmkomposisjoner og jazzmusikk dirigerte Lalo Schifrin en rekke orkestre. I løpet av sin karriere har han mottatt fire Grammypriser og seks Oscarnominasjoner (IMDb).

Musikere hadde fremtredende roller i enkeltscener i filmen, for eksempel med solodansen til ”Elena.” (Mia Maestro) samt i rene musikalske scener.

## Scenografi

I filmen følger vi en filmminnspilling gjennom en rekke scener hvor det danses, synges og spilles tango. I tillegg følger vi hovedpersonene regissøren og danseren Elena i og utenfor filmsettet.

Den arketypiske ”milongascenen” er også med i denne filmen. I takt med utviklingen i genren er det først og fremst danserne som står i fokus framfor for tangosangere selv om de også er representert. Det er også en danseoppvisning, her ved tangodansestjernene Carlos Nebbia (Juan Carlos Copes) og hans dansepartner, en ung dame i blå kjole på ”milongaen”.

”Milongascenen” er tatt opp på ”Confitería Ideal,” en velkjent milonga i Buenos Aires.

I filmen som spilles inn i ”Tango” (1997) finnes en scene fra et bordell i 20-talls setting. Rundt 1900 tallet fantes det prostituerte fra mange land i Buenos Aires. De kom mange fra Frankrike, Polen og innlandet i Argentina. Det verserte et rangsystem hvor prisene var forskjellige etter hvor de kom fra. Elena og Laura danser i en garderobe ved et bordell hvor alle i scenen er kledd som prostituerte med 1920-tallskostymer.

Immigrantene danner sluttscenen i filmminnspillingen. Denne immigrasjonen var en viktig hendelse i Argentinas historie. I kjølvannet av den store immigrasjonen på begynnelsen av århundreskiftet var forholdet mellom antall menn og kvinner på et tidspunkt 1 til 10.

I bordellene ble det danset tango. Det som ønskes vist med denne scenen er at tangoen i sin spede begynnelse først og fremst ble praktisert i bordellene. Dette er en film som kun ønsker å vise noen glimt inn i tangoverdenen. Dette temaet behandles derfor overfladisk som mange av de andre temaene i filmen.

Rundt århundreskiftet frem fantes det mange typer mer eller mindre fordekte bordeller i Buenos Aires. Det ble etter hvert innført forbud. Noen av disse var de såkalte ”Casas de confianza.” Dette var ”hemmelige hus” som ”alle” visste om bortsett fra det konservative borgerskapet. Ifølge boken Buenos Aires 1880-1930 var gaten ”Calle del Pecado” horestrøk. På begge sider av gaten over tre kvartal var det polske bordell med suspekke navn som ”El Chorizo” (pølsa), ”La natas” (sukkerungene), ”Las esclavas” (slavene), ”El gato negro” (den sorte katten), ”Las perras” (tispene) samt diverse kvinnenavn (Vasquez-Rial 1996:241).



Slåsskampen med kniv lever videre i genren. I ”Tango” (1997) er denne arketyperiske scenen omgjort til en symbolsk utgave. I en scene som skal innlemmes i en filmscene ”sloss” Junior med kniv med en annen danser. Det spilles ingen musikk i denne scenen, noe som øker intensiteten i scenen.

Nostalgi er et av genrekarakteristikaene i denne genren. En scene i filmen ”Tango” (1997) framhever nostalgien. Denne vises i form av scener fra en skole. Hovedpersonen Mario gjenkjenner seg selv fra da han var et litt innesluttet og drømmende barn i et av skolebarna på denne skolen som også heter Mario. Hovedrolleinnehaveren bringes på denne måten til å reflektere over sin egen barndom.

#### **6.2.4 De to filmene sett i forhold til hverandre**

Det er et spenn på 60 år mellom mine eksempelfilmer. Hva har skjedd med genren i denne perioden? Hvilke genremessige forandringer er det blitt mellom de to filmene? Hvilke nye arketyper og typiske tema er kommet til i genren?

#### **Genrekarakteristika**

En av de viktigste genrekarakteristika i tangofilmgenren er de forskjellige arketyperne. Arketyperne, de arketyperiske temaene og scenene har utviklet seg i løpet av de 60 årene som har gått mellom filmene. Generelt kan det sies om genrekarakteristika at flere fortsatt går igjen men har gjennomgått en gjennomgripende forandring.

Forklaringen er åpenbart tidsspennet på 60 år mellom de to filmene. Ytre historiske, sosiale, økonomiske og kulturelle begivenheter og forandringer har påvirket genren i årenes løp. I tillegg har en rekke tekniske nyvinninger brakt filmmediets muligheter videre.

Tangomusikken har også utviklet seg via en rekke epoker fram til tidspunktet for den siste filmen. Som den musikkansvarlige Lalo Schifrin gjenspeiler i ”Tango” (1997) har epokene mellom de to filmene bidratt med forskjellige musikalske varianter av tangoer.

Vi har forøvrig sett en vridning fra fokus på sang til dans som tangoens hovedelement.

Forklaringen kan være en oppfølging av det salgbare ved dette på et internasjonalt marked.

Det er en rekke danseinnslag i ”tango” enn i for eksempel ”Los muchachos...” hvor det kun er et par dansescener fra forskjellige ”milongaer”. Her er ingen sceneopptredener med dans.

Tangogenren har utviklet seg gjennom en rekke stadier, noe som tydeliggjøres med filmen ”Tango” (1997). Tangofilmene har måttet tilpasse seg nye rammebetingelser for å overleve. Forandringen er naturlig nok også initiert fra produsentene i forsøket på å klare seg i en konkurranseutsatt næring ved å trekke til seg nytt publikum. Det foregår altså stadig en utveksling mellom publikum, regissører og produsenter som bidrar til forandring i tangofilmgenren.

En endring fra ”Los muchachos ...” er en tendens til at skuespillerne i større grad spiller seg selv i filmene, for eksempel spiller Sally Potter og Pablo Veron Sally og Veron. Carlos byttet etternavn og Junior bruker sitt eget kallenavn, likeledes Julio Bocca.

For de fleste av disse gjelder det at de fra før av har et kjent navn i danseverdenen. De er i utgangspunktet dansere framfor skuespillere. Filmene er ikke minst myntet på det dansende publikum. Det er ikke usannsynlig at produsenten og regissøren av filmen har hatt dette for øyet når de har latt danserne beholde sine virkelige navn eller kunstnernavn.

”Tango” (1997) veksler mellom fantasi, drøm og virkelighet, panorering med filmscener under innspilling med kjøring fra scene til scene mens ”Los muchachos...” (1997) holder seg til virkelig handling i kronologisk rekkefølge over de årene historien utspiller seg (1906 til ca. 1936). Sceneopptredenene er tatt opp med tilskuerne i bildet i motsetning til ”Tango (1997). Effekten i ”Tango” (1997): En mer subtil/ kunstnerisk/ estetisk opplevelse som kommer foran handlingen.

### Tema

Et viktig felles tema i de to filmene er den vanskelige kjærligheten. Problemer i forbindelse med gammel og ny kjærlighet er til stede i begge filmene. Mange av de klassiske arketyperne er til stede også i ”Tango” (1997), men i omformet utgave i forhold til ”Los muchachos...” (1937). Filmene representerer to forskjellige forsøk på å beskrive tangoen.

Nostalgi kommer fram via tangoteksten ”Que cosas hermano...,” hovedpersonen Marios tanker, identifikasjon med skolegutten Mario kan sammenlignes med Alberto og Parravicini som snakker om ”25 vårer som ikke kommer tilbake” (da de var 25 år gamle) i Los muchachos...” (1937).

Mange parter er involvert, både kvinnelige og mannlige ekskjærester, rivaler og nye kjærester. Dermed er det duket for temaet sjalusi i begge filmene.

Borgerskapets mening er ikke noe tema i "Tango" (1997) og familien er også fullstendig fraværende. Ensomheten er påtagelig i "Tango" (1997), mens det er et mindre tema i "Los muchachos..." (1937), bortsett fra for Mireya. Først og fremst er ensomheten altoverskyggende for Mireya på hennes gamle dager. Hun forsøker å døyve ensomheten med alkoholen og festgjengen etter bruddet med Alberto. Alkohol er tema i "Los muchachos..." (1997) og mange påfølgende filmer fra syklusepoke en og tangotekster, men har ingen plass i "Tango" (1997).

På samme måte som i "Los muchachos...(1937)" finnes det også eksempler på nostalgi i "Tango" (1997). Filmteamet i filmen (metafilm) diskuterer de gode filmene fra gullalderen med stjernene Carlos Gardel, Tita Merello osv. Som ett av undertemaene i filmen kommer det tydeligst frem i hovedpersonene Elena og Marios samtale over middagen. Mario beklager seg over sin tapte ungdom og forfallet som alderen medfører.

En tangotekst syntetiserer handlingen i både "Tangos" (1997) og "Los muchachos..." (1937). Begge filmer gjentar tangoen i forskjellige varianter. I "Los muchachos..." spilles den fra scenen, radioen og til slutt scenen igjen. I "Tango" ikke-diegetisk, og senere sunget og nynet av Elena og senere nok en gang ikke-diegetisk senere i filmen. Musikken, tangoen er først og fremst diegetisk (on-screen) i "Los Muchachos...", mens den både er "on-screen" og off screen" i "Tango" (1997). Begge tangoene har nostalgiske tema.

### Tekniske framskritt

Generelt kan man si at det har vært en rekke tekniske fremskritt i tidsrommet mellom de to eksempelfilmene, bl.a. at fargefilmen har kommet. Fotografen i filmen "Tango" (1997) benytter seg av farger bevisst for å skape skiller mellom scener. Sally Potter har i "The Tango Lesson" (1997) valgt sort/hvit film blandet med noen scener i farger. Tre kvinnelige modeller viser fram fargerike kjoler. Fargefilm har i de senere syklusepokene gitt tangofilmgenren ytterligere spillerom. I tillegg har en rekke andre tekniske fremskritt gitt genren nye muligheter; nye kameravinkler, kjøring, tilting, zooming, etc.

## Arketyper

Tangofilmene fra oppblomstringstiden fokuserer annerledes med hensyn på temaer og arketyper. Man kan si at de er modernisert. "Minaen" eller "milonguitaen" representert ved Elena fremstår sterkere, mer selvstendig og klarer. Hun opptrer mer som "subjekt" framfor "objekt" i kjønnskampen. Hun tar sine selvstendige valg til tross for mannens (Laroccas) forsøk på styring.

Mer enn samfunnslag representerer karakterene i "Tango" (1997) bestemte individer og arketyper. "Tango" (1997) viser flere nye arketyper som er begynt å gå igjen i tangofilmene. For eksempel den mannlige tangoeksperten, "maestroen." Denne danseren har høy stjernestatus slik tangosangeren hadde det i gullalderen. I "Tango" (1997) er disse stjernene først og fremst Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Julio Bocca og Junior (Antonio Soares Junior). Det er mannen som er læreren og kvinnen som typisk er eleven. I en av scenene danser Elena med Copes i en lærer- elev-situasjon under en øvelse til "filmen" som er under produksjon i "Tango" (1997). Slik er det for øvrig også i Sally Potters "The Tango Lesson." (1997) hvor Pablo Veron er "Den mannlige maestroen." Tangodanseleven er en kvinne, gjerne en ung, pen kvinne. I "Tango" (1997) er det Elena (Mia Maestro). Det er Alba/Stephanie (Mathilda May) i Naked Tango (1991), og det er Sally Potter selv som er tangoelev i "The Tango Lesson" (1997).

Et gjentagende tema i filmer fra syklusepoke 4 er dermed møtet mellom tangoeleven og "tangomaestroen." Vi kan si at filmer som blant annet "Tango" (1997) bytter ut scenen med møtet mellom tangosangeren og publikum med møtet mellom "maestroen" og tangoeleven. Dansescenene danner høydepunktene i filmene i stedet for sangscenene i syklusepoke 4.

"Tango" (1997) minner litt om "Tango"! (1933) på den måten at rollebesetningen er spekket med stjerner, men denne gangen både musikere, sangere, men først og fremst dansere framfor bare akkompagnerte sangere som i "Tango" (1933).

Tangosangerne er ikke veldig sterkt i fokus i noen av eksempelfilmene mine, selv om begge har scener med sangere. Dette er først og fremst atypisk for "Los muchachos..." som er fra 1937, tidspunktet for genrens gullalder. Svært ofte var hovedpersonene i tangofilmene fra denne epoken også tangosangeren i filmen. De mest iøynefallende eksemplene på dette er

filmer fra Ferreyras trilogi, "Besos Brujos" (1937) og "Ayudame a vivir" (1936) samt Carlos Gardels filmer (se pkt. 5.3.8 angående sangere).

En ny gjenganger ser ut til å bli arketyperen "regissøren" som er hovedpersonene Mario i "Tango" (1997) og Sally Potter i "The Tango Lesson" (1997). Vi opplever handlingen via kunstnerens øyne. Vi får et kunstnerisk blikk på tangoopplevelsen og det er det estetiske som fokuseres framfor handlingen i filmen. Et ytterligere eksempel på dette med å la hovedpersonen være en regissør av en film eller et teaterstykke benyttes også i Sauras film "Tangos, L'exile de Gardel" (1985). I denne filmen følger vi regissørens arbeid med en tangooppsetning.

### Scenografi

Det vises gatebilder fra byen både i "Los muchachos..." (1937) og i "Tango" (1997). De forskjellige gatebildene har likevel svært forskjellig stemning og atmosfære som gjenspeiler den tiden de er spilt inn i.

Det er scener fra "milongaer" i begge filmene. Møtet med "minaen" eller "milonguitaen" som det kjempes om dukker opp her. I begge filmene støter de "stridende" parter på hverandre her.

Elena og Mario har stevnemøte ute på restaurant mens Alberto og Mireya har en anstand i Parravicini, og møtes hjemme privat i hagen til Mireya.

### Sammenligning av regissører

De utenlandske regissørene i den nye tangofilmbølgen lager filmer over et bredt spekter av genre. Ofte lager de bare en tangofilm slik som Saura og Potter. De ser ut til å ha laget disse filmene nærmest som en kuriositet av et mer eller mindre personlig prosjekt eller eksperiment. Argentinske Solanas har til sammenligning laget to filmer med genrenøkkelord tango ifølge mine kilder.

Det er verd å bemerke at verken publikum eller regissører er de samme som i syklusepoke 1. Regissørene er av en ny generasjon som tenker og føler annerledes enn de som i sin tid la tangofilmgenren i støpeskjeen.

### **6.3 Sammendrag**

Eksempelfilmene som er undersøkt i dette kapitlet er hentet fra to forskjellige syklusepoker i genren. "Los muchachos ..." (1927) er fra gullalderen i syklusepoke en og "Tango" (1997) er fra syklusepoke fire og representerer oppblomstringen.

Det fundamentale karakteristika "tango" behandles forskjellig i de to filmene. Det er verd å merke seg at dansen framfor sangen har kommet langt mer i fokus enn i genrens gullalder. Temaet "den vanskelige kjærligheten" går igjen i begge filmene.

Forskjellen ligger i teknisk utvikling. Farger, lyd, kameraføring etc. har gitt Saura helt andre muligheter. "Tango" bærer et langt mer kunstnerisk preg enn "Los muchachos" (1937). Sistnevnte var mer en representant for en industri og en regissør fra den argentinske filmens gullalder som produserte filmer på løpende bånd.

## **7.0 Oppsummering**

### **7.1 Hovedkonklusjoner og funn i undersøkelsen**

Det skulle vise seg at omfanget av genrefilmer og litteratur om tango som kulturell ytringsform var langt større enn antatt ved prosjektets begynnelse. Dermed har også gjennomgangen vært mer omfattende enn forutsett.

Tangofilmgenren som historisk genre har utviklet seg mye fra den spede begynnelse fram til i dag. Eksempelfilmene gir svar på mange av de spørsmålene som ble reist i begynnelsen av arbeidet når det gjelder genresyklusutvikling, genreblanding og genrekarakteristika.

Genrens utvikling har i store trekk vist seg å følge teoretikerens livssyklusmodell. Unntaket er at genren har fått en oppblomstringsfase fra 80-tallet fram til i dag. Det at genren fortsatt lever må også sies å være i strid med livssyklusteorien. Undersøkelsen reiser dermed diskusjon om man kan anse livssyklusmodellen referert i Altmans bok *Film/Genre* anvendbar for alle genre.

Genren har inngått genrealianser gjennom hele sin livssyklus. I gullalderen blandet tangofilmene seg først og fremst med drama, musikal og komedie. I de senere livssyklusepokene har nye genre oppstått. For tangofilmgenrens vedkommende har det betydning

nye genreblandinger. De gamle genresammensetningene har fortsatt, men til forskjell fra i gullalderen har det også dukket opp en del kortfilmer. Kortfilmene i gullalderen var det først og fremst Carlos Gardel som stod for. Angående genreutviklingen og genreblandingene er det tatt utgangspunkt i produksjontallene gjennom genrens levetid (tabell 1 og 2).

Gjennomgangen av Altmans 10 punkter viser at tangofilmgenren følger teoretikernes kriterier for genre på en del punkter. Ved noen punkter tas det forbehold, mens på ett punkt kan det konkluderes negativt. I denne gjennomgangen er genrens genrekarakteristika som tangosangere, arketyper, scenografi etc. kommentert. Likeledes er genrens syklusutvikling beskrevet.

Noen genrekarakteristika er forskjellige i eksempelfilmene mens andre sammenfaller. Tangoen fremstår for eksempel vesentlig forskjellig i de to filmene. I "Los muchachos ..." (1937) er tangoen "Tiempos viejos..." den eneste tangoen i hele filmen. Handlingen i filmen og tangoteksten sammenfaller. I "Tango" (1997) er det et knippe av utvalgte tangoer, både gamle og nye spesialkomponerte for filmen.

Filmene illustrerer en del tema som var typiske for genren. I begge filmene er det for eksempel den ulykkelige kjærligheten som står sentralt. Arketyper gikk igjen i begge filmene, for eksempel "minaen," men i omformet utgave, samtidig som nye er kommet til. Arketyperne i "Los muchachos... (1937) var å finne i det virkelige liv i forstaden. Romero brukte historiske personer som forbilder for sine karakterer. Saura skapte sine karakterer som en fusjon av dagens Buenos Aires - beboere og arketyperne fra tangotekstene som gikk igjen i tangofilmene fra gullalderen.

Virkeligheten med alle sine rammebetingelser og historiske hendelser er mer komplisert enn det genreteoretikerne makter å favne om. På den annen side bekrefter tangofilmgenren og filmeksemplene teoretikernes påstander.

## **7.2 Kritiske kommentarer**

Jeg har valgt å bruke Internet Movie Data Base som en av hovedkildene når det gjelder tangofilmer. Internet Movie Data Base har innlemmet mange filmer som har tangoinnhold på

en eller annen måte i større eller mindre grad, mens de andre kildene har tatt med de mer sentrale filmene som ofte har tango som et tema i filmen.

I noen av filmene som kun er listet opp i IMDb vil det sannsynligvis inneholde mindre tango enn de øvrige filmene. Jeg har likevel valgt å la de telle med for at undersøkelsen skal fremstå mest mulig uttømmende. Til tross for den vide avgrensningen er det eksempler på filmer som burde vært med i korpus, for eksempel "Gran Casino" (1947) regissert av Luis Buñuel med Libertad Lamarque i hovedrollen.

En film som "Ayudame a vivir" (1936) av José A. Ferreyra er oppført med genretilknytning "komedie" i IMDb til tross for at innholdet er heller tragisk. Til tross for noen avvikende årstall, feil genretilknytninger, dårlig oversatte engelske filmreferater er IMDb allikevel et godt verktøy med sine 180.000 filmtitler, informasjon om regissører, skuespillere og så videre.

Ifølge min gjennomgang blir tangofilmene vurdert som undergenre i verdenssammenheng (her representert ved: IMDb). I argentinsk sammenheng forfekter fremstående personer at tangofilmer er en egen genre, i alle fall i gullalderen, men altså som oftest i allianser med andre genre. Her ligger det bak at tangoen betraktes er en viktig del av den argentinske identiteten.

### **7.3 Forslag til videre arbeid**

En rekke foreliggende materiale kan anspore til videre problemstillinger på feltet. Jeg har fordypet meg i en av de mest sentrale tangofilmregissørene fra gullalderen i syklusepoke 1. Det finnes imidlertid flere regissører som fortjener oppmerksomhet, for eksempel Moglia Barth, Alberto de Zavalía og Luis Bayón Herrera for å nevne noen. Jeg har begrenset den detaljerte undersøkelsen til ovennevnte to eksempelfilmer. Selvsagt finnes en rekke andre interessante tangofilmer som også kunne vært undersøkt.

Et interessant tema for videre arbeid kunne være å sammenligne de forskjellige arketyper som fantes i den argentinske litteraturen med arketyper i filmer fra tangofilmgenren. Hvilke av Casadevalls (1968) arketyper finner vi igjen i de sentrale argentinske tangofilmregissørenes filmer?



Et annen interessant tema vil være sammenligning av Hollywoods musikalener, eventuelt dansefilmer. Det finnes en doktorgradsoppgave skrevet av Tone Kristine Kolbjørnsen (1998) med tittel *Dansing i Hollywood. Punktnedslag i film-musikalens historie* skrevet ved Institutt for medievitenskap, Universitet i Bergen som det ville vært mulig å benytte som utgangspunkt for videre undersøkelser.

#### **7.4 Hvor går tangofilmene hen?**

Vi kan ikke si noe sikkert om tangofilmgenrens fremtid. Derimot kan vi peke på sannsynlig utvikling ut fra kunnskaper om tendenser.

I hvilken retning peker de forandringene i tangofilmgenren som er avdekket i denne analysen? Utviklingen har gått i retning av et friere forhold til tema og arketyper og andre genrekarakteristika i denne genren. Genrekarakteristika vil allikevel være preget av det aktuelle historiske tidspunktet genren befinner seg i.

Genren er preget av aktuelle impulser og er svært avhengig av den aktuelle regissørens intensjon med filmen (Jfr. Saura og Potter.) De nye regissørene støtter seg til tidligere erfaringer og har tillit til eget arbeid, noe som fører filmer med mer individuelt preg. Merk at dette ikke er det samme som å si at de ikke satser på kassasuksess. Som i mange andre filmgenre ser vi i de nye tangofilmene en økt satsing på det kunstneriske aspektet ved filmproduksjonen.

Tangofilmene har beveget seg over i et internasjonalt miljø. Nye tekniske muligheter i filmmediet har skapt nye muligheter for tango på film. Etter begynnelsen av 1980-tallet ble det friere politisk klima i Argentina og bedre forhold for ytringsfriheten.

Tangofilmene vil neppe vende tilbake til det industrielle produksjonspreget de hadde fra 30-årene da det å danse tango var en "folkesport" og en farsott særlig i Argentina og Frankrike da man gikk på kabareter for å høre sine tangoidoler. Den vil sannsynligvis heller fortsette å kle seg i stadig nye klær og være stadig nyskapende for å kunne attrahere nye generasjoner.

En faktor som kommer til å påvirke utviklingen er tangomusikken. Tangoen har i den senere tid i et forsøk på å skaffe ny interesse og kulturell relevans smeltet sammen med andre rytmer. Med andre ord kan det bli mye opp til musikerne å danne inspirasjon til nyskaping innen tangofilmgenren. I den grad tangomusikken utvikler en flytende grenseoppgang med andre rytmer vil filmene få en tilsvarende flytende genretilknytning.

En annen tendens som uansett er kommet for å bli de senere år er at land utenfor Argentina interesserer seg for tangokulturen og innlemmer den i sine filmer med andre hovedtema, eller rett og slett lager rene tangofilmer. Dermed er det uunngåelig at andre lands kulturer blandes inn og bidrar til mangfold, fargelegging og videreutvikling av genren. En slik utvikling er ofte gjenstand for opphetede diskusjoner, men er i et videre perspektiv ofte med på å sikre interessen tangofenomenet og genren.

En annen faktor er at publikum ikke er noen statisk enhet som mener det samme og har samme behov uansett hvilket historisk tidspunkt de tilhører. Kort sagt er det ikke det samme publikum filmindustrien står overfor i dag som i tangofilmens gullalder. Man kan likevel anta at visse grunnleggende behov er like, som for eksempel behovet for å bli underholdt. Hvordan dette behovet kan tilfredsstilles er imidlertid ikke likt over tid. Verden i dag har ”krympet.” Folk reiser mer og lenger, lærer seg fremmede språk, og omgås andre kulturer. Behovet for nye kulturelle uttrykk er til stede hele tiden. Det er den menneskelige fantasi, markedets behov, publikums smak og industriens egen grensesetting som til syvende og sist setter grenser.

Når det gjelder implikasjoner og begrensninger fremover for genren så er det verd å merke seg at tango er en viktig del av den argentinske kulturen, og det produseres også i syklusepoke 4 argentinsk film som på en eller annen måte inneholder noe tango selv om ikke filmene kan regnes som tangofilmer. Eksempler på dette er ”Hace” (Martín, Junior) (1997) regissert av Adolfo Aristarain og ”Pequeños milagros” (Små mirakler) (1997) av Eliseo Subiela.

Tangofilmgenren utvikler seg også i Norge. Et eksempel på det er Kristin Hauksdottirs kortfilm om tango ved navn ”Etter leggetid” (2004). De kjente argentinske danserne Mariano (”Chicho”) Frumboli og Eugenia Parrilla har hovedrollene. Filmen indikerer at genren fortsatt er levende og at det fortsatt fokuseres på dans som kunstnerisk utsigelsesform.

Hva med genrens framtid? Jeg tror mye avhenger av hva som skjer med tangoen som kulturelt uttrykk generelt når det gjelder hva som kommer til å skje med tango på film. Selv ser jeg den nyskapende musikken i kombinasjon med dans som sannsynlig fokus i den grad genren blomstrer videre.

Tangofilmgenrens framtid dirigeres ikke av genreteoretikernes livssyklusteori. Så lenge tangoen utvikler seg og greier å fange publikums interesse er det grunnlag for tango på film. I hvilken grad tangofilmgenren dør hen, tar en pause for så å blomstre opp igjen, om tangofenomenet glir over i en annenfiolinposisjon i filmer slik tendensen har vist de senere år, særlig i amerikanske produksjoner, vil tiden vise. Om genren antar nye allianser, forandrer utsigelsesformer i forhold til i dag, eller på annen måte omskaper seg er uvisst, men det vil nødvendigvis bli en av disse retningene hvis genren overlever.

## **8.0 Oversikt over vedlegg og tabeller**

Vedlegg 1: Teksten til tangoen ”Tiempos viejos” med oversettelse

Vedlegg 2: Skuespillerere i ”Los muchachos de antes no usaban gomina (1997) og ”Tango” (1997)

Vedlegg 3: Informasjon om ”Tango” (1997)

Vedlegg 4: Oversikt over tangofilmer på Filmfestivalen i Lausanne 1998

Vedlegg 5: Referat av filmen ”Los muchachos de antes no usaban gomina (1937)

Vedlegg 6: Referat av filmen ”Tango” (1997)

Tabell 1: Antall tangofilmer i syklusepoker og tiår, samlede tall

Tabell 2: Antall tangofilmer i syklusepoker og tiår

Tabell 3: Tangotitler i argentinske og utenlandske filmer

Tabell 4: Argentinske tangosangere inndelt i syklusepoker

## Vedlegg 1

### ”Tiempos viejos” (gamle dager) (1925)

Musikk til tangoen ble komponert av Francisco Canaro i 1925. Teksten var skrevet av Manuel Romero i 1926.

¡Te acordás, hermano, que tiempos aquellos!  
Eran otros hombres, más hombres los nuestros,  
no se conocían coca, ni morfina,  
los muchachos de antes no usaban gomina.  
¡Te acordás, hermano, que tiempos aquellos!  
Veinticinco abriles que no volverán,  
Veinticinco abriles, volver a tenerlos...  
¡Si cuando me acuerdo me pongo a llorar!

¿Dónde están los muchachos de entonces?  
Barra antigua de ayer, ¿dónde están?  
Yo y vos solos quedamos, hermano,  
yo y vos solos para recordar...  
¿Te acordás, las mujeres aquellas  
minas fieles de gran corazón,  
que en los bailes de Laura, peleaban  
cada cual defendiendo su amor?

¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya?  
que quité en lo de Hansen al guapo Rivera?

(opprinnelig tekst ”al loco Cepeda”)  
Casi me suicido una noche por ella  
y hoy es una pobre mendiga harapienta.  
¿Te acordás, hermano, lo linda que era?  
Se formaba rueda pa' verla bailar.  
Cuando por la calle, hoy la veo tan vieja  
doy vuelta a la cara, y me pongo a llorar.

Husker du, bror, hvilke tider det var!  
Det var andre menn, som var mer menn enn oss,  
som ikke kjente til kokain og morfin,  
karene den gang brukte ikke bryl.  
Husker du bror, hvilke tider det var!  
25 vårer som ikke kommer tilbake  
25 vårer, gå tilbake for å få dem,  
For når jeg husker, begynner jeg å gråte.

Hvor er det blitt av karene fra den gang?  
Hvor er den gamle gjengen fra i går?  
Bare du og jeg er igjen, bror.  
Bare du og jeg er igjen for å huske...  
Husker du disse kvinnene  
trofaste kvinner med gode hjerter,  
som trettet på danselokalet til Laura,  
hver og en forsvarte sin kjærlighet.

Husker du, bror, den blonde Mireya?  
Som ”hos Hansen” forlot den gale ”guapoen”  
Rivera

(opprinnelig tekst ”den gale Cepeda”)  
En natt tok jeg nesten livet av meg for henne,  
I dag er hun en fillete tigger.  
Husker du, bror, hvor vakker hun var,  
Man dannet sirkel for å se henne danse  
Når jeg så henne så gammel i gaten  
Snudde jeg ansiktet og begynte å gråte.

(Eduardo Romano 1998: 102-104. *Las letras del tango, Antología Cronologica 1900-1980*, 5.utg. Argentina: Editorial Fundación Ross).

(Forfatterens oversettelse)

## Vedlegg 2

### Skuespillere i ”Los muchachos de antes no usaban gomina (1937)

<u>Skuespillere</u>	<u>Filmroller</u>
Florencio Parravicini	Ponce-Mocho
Mecha Ortiz	La Rubia Mireya
Santiago Arrieta	Alberto
Irma Córdoba	Camila Peña, Albertos forlovede
Martin Zabalúa	Carlos Rosales
Niní Gambier	Inés Rosales
Alfonso Pisano	Euclides García Fuentes
Mary Parets	Lucy Rosales
Pedro Laxalt	Jorge Rosales
Aurelia Musto	Sra. Rosales
Hugo del Carril	sangeren
María Vitaliani	Sra. Peña
Amalia Bernabé	Camilas venn
Fernando Borel	Jorge Newebery
Eduardo de Labar	Hansen
Homero Cárpena	Guapo Salinas
Malisa Zini	Camilas venn
Isabel Figlioli	kvinnen på cabareten
Jorge Lanza	venn av Rivera
Carlos Enríques	Selger av globuser
Delfina Fuentes	Nelly Quiros
Osvaldo Miranda	venn av Rosales
Roberto Blanco	Roberto Paéz
Andrés Labrano.	

(Kilde: IMDb)

### Skuespillere i ”Tango” (1997)

<u>Skuespillere</u>	<u>Filmroller</u>
Miguel Angel Sola	Mario Suárez:
Cecilia Narova	Laura
Mia Maestro	Elena Flores
Juan Carlos Copes	Norberto Nebbia
Carlos Rivarola	Ernesto Landi
Sandra Ballesteros	Maria Elman
Oscar Cardozo Ocampo	Daniel Stein
Ricardo Diaz Mourelle	Waldo Norman
Antonio Soares Junior	Guardaespaldas
Martin Seefeld	Andrés Castro
Ariel Casas	Antonio, Ayte de Mario
Carlos Thiel	Dr. Ramírez Lazarraga
Nora Zinsky	Mujer elegante
Johana Copes	Segundo hombre
Mabel Pessen	Mujer regordeta
Julio Marticorena	Tercer hombre

(Kilde: IMDb)

## **Vedlegg 3**

### **Tangoer som spilles i "Tango" (1997) regissert av Carlos Saura**

- 1) Tango del atardecer
- 2) Calambre
- 3) El choclo (1947) Komp.: Henrike Santos Discepolo, tekst? Angel Gregorio Villoldo
- 4) Tango bárbaro
- 5) Caminito (1924) Komp.: Juan Diós Filiberto, tekst: Gabeno Coria Peñaloza
- 6) Tango lunaire
- 7) La Cumparsita (1916) Orig. Komp: Moroni, Contursi  
Komp. For filmen: G:H: Matos Rodriguez
- 8) Recuerdo
- 9) Los inmigrantes
- 10) A fuego lento
- 11) Quejas de bandoneón (1918) Komp.: Juan de Dios Filiberto (kun instrumental)
- 12) A Juan Carlos Copes
- 13) Nostalgias, Komp.: Juan Carlos Cobían, tekst: Henrike Cadicamo (1935)
- 14) A Don Augustín Bardi
- 15) La represión
- 16) Flores del alma
- 17) Picante
- 18) Tango para percusión
- 19) Corazón de oro
- 20) Zorro gris
- 21) La Yumba (1943) Komp.: Pugliese (Instrumental)

(Kilde: CD cover "Tango" (1997))

I filmen er det i tillegg opptak fra filmer hvor disse tangoene inngår:

"Arrabal Amargo"

"Se dice de mi" (milonga) fra filmen "Mercado del abasto" (1955) sunget av Tita Merello. Sangerinnen Roxana Fontán forsøker å kopiere henne.

### **Informasjon om "Tango" av Carlos de Saura**

"Tango" ble nominert til Oscar 1999 (IMDb).

Produsenten er Argentina Sono Film, Alma Ata International Pictures/Terraplén, samarbeid med Astrolabio Producciones/ Adela Pictures/ Beco Films/ Hollywood Partners / SauraFilms og Pandora Cinema.

Genre: Musikal

Manus og regi: Carlos Saura

Cinematigrafía: Vittorio Storaro

Musikk: Lalo Schifrin

Lyd: Jorge Stavropoulos

Camarágrafos: Julio Modurga, Fabio Zamarión, Beatriz de Benedetto

Scenografi: Emilio Basaldúa

Koreografi: Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Ana María Stekelman, Maria Inés Teysse

Varighet: 119 min

Samproduksjon: Argentinsk spansk

Samarbeid med Inst. Nacional de Cine y artes audiovisuales.

(Kilde: brosjyre, ASFs bibliotek i Buenos Aires, Salta 327, 1997)

## Vedlegg 4

### Argentinske filmer presentert under filmfestivalen i Lausanne i 1998 "El tango en el cine"

#### Tangofilmer fra 1933-1944

<u>År</u>	<u>Film</u>	<u>Regissør</u>
(1939)	Así es la vida (Slik er livet)	Francisco Mugica
(1942)	Bruma en el Riachuelo (Tåke ved Riachuelo - eb bekk i havneområdet Boca)	Carlos Schliper
(1937)	Carnaval den antaño (Karneval i gamle dager)	Manuel Romero
(1943)	El fin de la noche (På slutten av kvelden)	Alberto de Zavalía
(1979)	El tango en el cine (Tango på film)	Guillermo Tulio Fernández Jurado & Rodolfo Corral
(1934)	El tango en Broadway (Tango på Broadway)	Luis Gasnier
(1937)	La vida es un tango (Liver er en tango)	Manuel Romero
(1937)	Los muchachos de antes no usaban gomina (Karene den gang brukte ikke bryl/kokain)	Manuel Romero
(1933)	Los tres berretines (De tre manier)	Enrique Telémaco Susini
(1933)	Tango!	Luis José Moglia Barth

(Kilde: Program for Festivalen i Lausanne 1998)



## **Vedlegg 5: Referat av "Los muchachos de antes no usaban gomina" (1937)**

Handlingen i filmen er lagt til 1906. En ung mann fra borgerskapet, Alberto (Santiago Arrieta), forlater sin tangodansende kjæreste, på grunn av familiens krav og gifter seg med Camila, en kvinne han ikke elsker. Mange år etter mimrer han sammen med sin kamerat, Ponce (Florencio Parracicini), over ungdomsårene og den kvinnen han elsket. Når han møter henne igjen i en "milonga" er hun blitt en alkoholiker. Ordene i tangoen er til minne om henne.

Filmen åpner med en familiemiddag hvor temaet tango kommer på banen. Familien blir bestyrtet over å høre at sønnen frekventerer "milongaer" sammen med kameraten. Forloveden til hovedpersonen Alberto, Camila (Irma Córdoba), besvimer over å høre slike ting om sin forlovede.

Etter en middag setter herskapet seg i salongen, og Ponce spiller en "tangomilonga," noe som får en blandet mottagelse av tilhørerne. Camilla blir spurt om å spille noe, og hun akkompagnerer seg selv til valsen "Sobre las olas." Denne passer bedre for det aktuelle publikumet, men den kjeder Ponce og Alberto.

Forloveden med sine foreldre forlater selskapet, Camila, vil gjerne fastsette en dato for bryllupet. Alberto vrir seg unna, og sier at hun skal få et svar når de møtes igjen på søndag.

Etter at gjestene har dratt, sniker Alberto og Ponce seg ut for å gå på "milongaen" "Hos Hansen" et populært dansested fra det aktuelle tidspunktet hvor det ofte kom til slagsmål. Under dansen treffer de kjæresten til Inés, Albertos søster, som ifølge sine uttalte holdninger til tango ikke burde være på et slikt sted i det hele tatt!

Når Ponce og Alberto kommer til "milongaen" sloss to kvinner om en mann. De fornærmer hverandre ettertrykkelig. Alberto får etter hvert et godt øye til "La Rubia Mireya," en populær tangodanserinne. Hun har imidlertid kjæreste fra før, en mann ved navn Rivera, noe som skaper komplikasjoner. Det bryter ut i full slosskamp, og politiet kommer. Ingen kan fortelle dem hva som har skjedd. Rivera og hennes folk har tenkt å gi henne til en annen gjeng som straff for at hun forlot Rivera. Det ender med at hun får gå med Alberto, men at *"han skal få"*

*igjen senere" for dette. Mireya klager over at det er "de samme skandalene som går igjen hver gang."*

På et senere tidspunkt diskuterer Alberto og Ponze seg imellom hva de mener om Mireya.

Alberto holder på at hun er OK, og bare er et offer for dårlig selskap.

Alberto og Ponze blir invitert til "mate"- selskap (en argentinsk urtete) i hagen til Mireya. Når Ponce er gått frir Alberto til Mireya. Hun sier at hun har lært av erfaring. Hun mener at de har for forskjellig sosial bakgrunn, noe som gjør det vanskelig for henne å bli godtatt av familien hans. Likevel bestemmer de seg for å gå ut og spise og blåse i familien som venter på ham hjemme. Han satser på at "El Morocho" (Ponce) finner en unnskyldning for ham.

Ved en ny middag bortforklarer Ines' forlovede episoden på "milongaen" med at han skulle sjekke ut hva broren hennes drev med fordi han måtte godkjenne familien før han tok avgjørelsen om å gifte seg.

Mireya går på teateret med Alberto, men får øye på Rivera og vil dra hjem. Hjemme ved porten til Mireya innhenter Rivera henne og sladrer til henne om at Alberto har en kjæreste.

Hjemme tar faren et alvorsord med sin sønn, Alberto og sier at han må ta til fornuft og bryte med Mireya. Han mener hun er "bailarina con corte," (det vil si at hun betraktes som en løsaktig kvinne).

Senere i gaten Florida treffer Ponce og Alberto tilfeldig på Mireya idet hun prater med gamlekjæresten, Rivera. Alberto får vann på mølla og mener at hun kanskje allikevel er en "løsaktig kvinne," som faren skal ha det til.

Alberto ber Ponce om å snakke med Mireya, men han vil ikke, for han vil ikke "ødelegge lykken for de to".

Men han blir overtalt og snakker til slutt med henne. Mireya blir "hvit som et laken" i ansiktet. Hun sier " *jeg visste det, det var ikke for meg å bli lykkelig. Så dum jeg var som trodde at jeg kunne bli lykkelig!*"

Faren til Alberto sier at Alberto må gifte seg før jul, og at han må avslutte forholdet til Mireya. Han får klar beskjed under en samtale at *"hvis han går ut (bå byen) nå, så er han ikke lenger hans sønn"*. Alberto gråter ved skulderen til Ponce.

Det blir bryllup mellom Alberto og Camila og familiebildet tas i 1910. Vi følger eskapadene til Mireya sammen med den gamle festgjengen. Tiden går og vi er snart i 1916. Alberto er opptatt med sin advokatvirksomhet. Camila kommer på besøk på kontoret hans. De har en diskusjon. Hun er president i en organisasjon for innsamling av penger til familiene til ofrene for slaget ved Verdun. Alberto synes hun driver med "hule ting." Men han får klar beskjed om å dukke opp på markedet, ellers skulle hun som president i veldedighetsforeningen miste ansikt.

På søndagen holder veldedighetsforeningen marked. På et hjørnet i markedsplassen befinner det seg en festgjeng. Alberto og Ponce får beskjed om å jage dem. Festgjengen går fra bordet for å skyte på blink. Mireya blir sittende igjen og Alberto støter på henne der. Begge medgir at de ikke har noen lykkelige liv. Alberto forslår at de skal redde hverandre ved å starte på nytt. Men så kommer Albertos to små barn. Mireya trekker seg når hun ser disse.

Årene går og vi kommer til 1936 når Alberto feirer sin 55 årsdag. Barna hans er litt småfrekke, og Alberto beklager seg over sin sønn. Selskapet forlater bordet og går til et annet rom. Alberto og Ponce blir igjen. Ponce slår på radioen klokken 11. Han har ønsket tangoen *"Tiempo viejos"* til ære for jubelanten. Minnene strømmer på. (Bilder vises dobbeltekspontert på lerretet).

Sønnen maser om å få seg en bil. Alberto synes ikke han fortjener noen bil, slik han oppfører seg. Ponce minner om farens egne eskapader med "La rubia Mireya." Ponce minner også om at Alberto synes det samme om sin sønn som det faren syntes om Alberto. Ponce foreslår at de skal feire og dra til det utestedet hvor de pleide å dra i ungdommen. Men nå når de kommer dit har de byttet til jazzmusikk og kelnerne snakker engelsk! De bestemmer seg derfor for å dra videre til et annet dansested i havneområdet, "La Boca." Her spiller de den samme musikken som i gamle dager.

På "milongaen" treffer de på noen damer. De spør om å få danse med dem, og damene svarer at det kan de, men da må de betale for middagen deres etterpå. Alberto synes at damene har blitt for frekke.

Orkesteret spiller "Tiempos viejos," tangoen til Alberto. De setter seg ned for å drikke og mimre om gamle dager. Så hører de noe bråk ved inngangen. Det er en gjeng ungdommer som gjør narr av en alkoholisert kvinne som viser seg å være Mireya. Sønnen til Alberto er i følge med disse ungdommene. Alberto blir sint og lur på hva han har gjort for å fortjene denne sønnen. Mireya spør Alberto om han ikke synes han har gjort noe for å fortjene denne sønnen. Hun minner ham på at de tre ganger har møtt hverandre: *"Første gangen sloss du for meg. Andre gang var du for feig. Og nå spiller det ingen rolle lenger. Det er for sent."*

Eieren av baren jager gjengen ut, for han vil ikke ha noe bråk. *"Ja"*, kommenterer Mireya, *"før stimlet de sammen for å se meg danse, men i "Rodriguez Peña" (milongaen de befinner seg på) kaster de meg ut!"*

Sønnen til Alberto sier at han skal ta seg av denne kvinnen og gjøre det godt igjen. *"Der har du din ungdom. Sånn er det å være 25 år!,"* sier Ponce. (Slutt)

Kilde: referat er hentet fra festivalkatalogen fra filmfestivalen i Fribourg mars 1998 samt CD-rom om argentinske filmer

## **Vedlegg 6: Referat av "Tango" (1997)**

Mario Suárez, en talentfull regissør har blitt forlatt av sin kjæreste, Laura. For å komme over smerten setter han i gang med å regissere en film om tango. En kveld mens han går ut for å lete etter skuespillere blir han kjent med Elena Flores, en ung, vakker fremragende danser som også viser seg å være elskerinnen til den viktigste investoren til filmen, Angelo Larocca.

Bilder av hans eget liv og minner som er like mye personlige som kollektive smelte alt sammen i filmen til Mario som er artistisk via et fascinerende knippe dansenummer: kjærligheten som enten følger med eller ikke, et hardt og overbevisende uttrykk for den militære undertrykkelsen, den store bølgen av europeiske immigranter ved århundreskiftet.

I løpet av fortellingene innleder Mario og Elena et pasjonert og farlig forhold. Men Angelo Larocca er ikke blind, og han er heller ikke en mann som lett lar seg sette til side.

Over dette scenarioet skapes det en viktig fortelling som alle de medvirkende deltar i. I en atmosfære av stadig høyere spenning dukker en av slagsbrødrene ("matones") til Angelo Larocca blant danserne og stikker en kniv i brystet til Elena. Tangoen stopper og danserne paralyseres en etter en når de ser Elena på gulvet som ligger urørlig i armene på Mario.

Filmen til Mario blir på den måten et speilbilde av hans eget liv.

(Kilde: CD cover til "Tango" (1997))

**Tabell 1: Samlede tall over antall tangofilmer i syklusepoker og tiår**

**Argentinske og utenlandske filmer**

Tiår	Argentinske tangofilmer i perioden	Alle argentinske filmer i perioden	Tangofilmer i % av alle arg. Filmer	Antall utenlandske filmer	Totalt antall arg. og utenlandske tangofilmer	Arg tangofilmer % av tot. Tangofilmer	Utenlandske tangofilmer % av tot. Tangofilmer
1900-1909	18	25	72.00		18	100.00	0.00
1910-1919	11	45	24.44		11	100.00	0.00
1920-1929	23	77	29.87	1	24	95.83	4.17
1930-1939	93	281	33.10	15	108	86.11	13.89
1940-1949	84	411	20.44	3	87	96.55	3.45
1950-1959	58	428	13.55	1	59	98.31	1.69
1960-1969	31	433	7.16	2	33	93.94	6.06
1970-1979	13	397	3.27		13	100.00	0.00
1980-1989	11	418	2.63	11	22	50.00	50.00
1990-1999	14	664	2.11	15	29	48.28	51.72
2000-2004	10	1677	0.60	13	23	43.48	56.52
<b>Sum</b>	<b>366</b>	<b>4856</b>	<b>7.54</b>	<b>61</b>	<b>427</b>	<b>85.71</b>	<b>14.29</b>

Syklusepoke:	Andel argentinske tangofilmer	Utenlandske tangofilmer samproduksjoner	Totalt	Arg. tangofilmers andel av tot. antall tangofilmer
Syklusepoke 1: 1900-1942	186	17	203	0.92
Syklusepoke 2: 1943-1951	66	3	69	0.96
Syklusepoke 3: 1952-1981	82	2	84	0.98
Syklusepoke 4: 1982-2004	32	39	71	0.45
<b>Sum</b>	<b>366</b>	<b>61</b>	<b>427</b>	<b>0.86</b>

(Kilde: IMDb, Museo del cine, Horacio Salas)

## Tabell 2: ANTALL TANGOFILMER I SYKLUSEPOKER OG TIÅR

		Tango	Argentinske filmer:(IMDB, Museo del cine", Horacio Salas: "El tango")				Genre i tillegg til nøkkelordet tango											Sum		
Studio	Tittel	titel	År	Tangofilmtitler	Tangofilmtitler på norsk	Regissør	Tango	Musikal	Drama	Komedie	Kortfilm	Romanse	Thriller	Krim	Familie	Dokumentar	Ann	et	genre	Land
			1900	Tango Argentino	Argentinsk tango	Eugenio Py	1												0	
			1901	Bohemia criolla	Bohemsk kreol	Eugenio Py	1												0	
			1901	El calotero	Svindleren	Eugenio Py	1												0	
			1903	Pica, pica el compadrito	"compadrito" (arketype)	Eugenio Py	1												0	
			1904	Los políticos	Politikerne	Eugenio Py	1												0	
			1904	Abajo la careta	La masken falle	Eugenio Py	1												0	
			1905	Ensalada criolla	Kreolsk salat	Eugenio Py	1												0	
			1906	El pechador	En som ikke gir seg	Eugenio Py	1												0	
			1907	El soldado de la independencia	Frigjøringssoldaten	Eugenio Py	1												0	
			1907	Los tocayos	Navnebrødrene	Eugenio Py	1												0	
			1907	Mister Wiskey	Herr Wiskey	Eugenio Py	1												0	
			1907	Dejá é jugar, ché ché	Slutt å leke, ...du du	Eugenio Py	1												0	
			1907	Gabino el mayoral	Trikkebetjenten Gabino	Eugenio Py	1												0	
			1908	Los carreros	Kuskene	Eugenio Py	1												0	
			1909	El cochero de tranvía	Trikkeførereren	Eugenio Py	1												0	
			1909	La beata	Bedesøsteren	Eugenio Py	1												0	
	Tango	1	1910	Justicia criolla	Kreolsk justis	Eugenio Py	1												0	
			1910	La trilla	Tresken	Eugenio Py	1												0	
	1900-1910						18	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
			1911	Los escrucantes	Innbruddstyvene	Eugenio Py	1												0	
	Tango	1	1915	Una noche de garufa	En festnatt (utskjeielsens natt)	José Ferreyra	1												0	
	Tango	1	1915	Nobleza Gaucha	Den noble gauchaen	E. Martinez de la Pera, Ernesto Gunche	1												0	
			1916	Resaca	Bakrus	Atilio Lipizzi	1		1									1	2	



























	1979	Tango	Tango	Jorge Cedron	1	1								1		2		
1970-1979					13	9	4	6	0	2	0	0	0	2	1	24		
	Tango	1	1980	La canción de Buenos Aires	Sangen til Buenos Aires	Fernando Siro	1	1	1							2		
			1980	El infierno tan temido	Det mye fryktede helvetet	Raúl de la Torre	1		1							1		
	Fund. Gillette y Fund. Cinematografica Argentina		1980	El tango en el cine	Tango på kino	Rodolfo Corral, G. F. Jurado	1							1		1		
1980-1980							3	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	4
<b>Syklusepoke 3</b>	<b>22</b>						<b>82</b>	<b>31</b>	<b>24</b>	<b>24</b>	<b>6</b>	<b>14</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>117</b>
Aconcagua Aries	Tango	1	1982	Buenos Aires tango	Buenos Aires tango	Jorge Briánd/J. Saraceni	1	1										1
			1983	No habrá más penas ni olvido	Det finnes ikke mer smerte eller glæmsel	Hector Olivera	1		1							2		3
Fund A Fortabat & A. Lacroz de Fortabat			1985	Gardel, el alma que canta	Gardel, sjelen som synger	Carlos Orgambide	1								1			1
			1986	"Miss Mary"	"Miss Mary"	Maria Luisa Bemberg	1		1							1		2
ASF, Cinesur(BsAs)Pacífico Producción	Tango	1	1987	Sur	Sør	Fernando E. Solanas	1		1									1
			1988	Abierto de 18 a 24	Åpent fra 18 til 24	V. Dinenzón	1		1									1
			1988	Tango, bayle nuestro	Tango, vår dans	Jorge Zanada	1								1	1		2
Org. Cinematografica Argentina			1988	Argentina es tango (uklippet)	Argentina er tango	Carlos Borcosque	1		1									1
1982-1989							8	1	5	0	0	0	0	0	0	2	4	12
			1991	El acompañamiento	Akompagnementet	Carlos Orgambide	1	1	1							1		3
			1991	Flop!	Flop!	Eduardo Mignogna	1			1								1
			1993	De eso no se habla	Dette snakker man ikke om	María Luisa Bemberg	1		1		1					2		4
			1993	Un muro de silencio	En mur (vegg) av stillhet	Lita Stantic	1		1							1		2
			1993	Gatica, el mono	Apen Gatica	Leonardo Favio	1		1							3		4
			1993	Funes, un gran amor	Funes (kvinne), en stor kjærlighet	Raul de la Torre	1	1	1							9		11
			1994	Convivencia	Samliv	C. Galettini	1		1							1		2
			1994	Cortázar	Cortázar (mann)	T. Bauer	1								1			1
Tango		1	1995	Cuesta abajo	Nedoverbakke	Adrián Caetano	1		1	1								2
			1996	Al Corazón	Fra hjertet	Mario Sabato	1	1								1		2

		1996	The Best of Tango	Det beste av tango	Red. Daniel Trenner	1											2	2	
		1996	Adiós, abuelo	Adjø, bestefar	Emilio Vieyra	1	1	1											2
		1997	Pequeños milagros	Små mirakler	Eliseo Subiela	1		1									15	16	
Tango	1	1997	Canción desesperada	Fortvilet sang	Jorge Coscia	1	1	1										2	
1990-1999						14	5	10	1	1	1	0	0	0			2	34	54
		2000	Una historia de tango	En historie om tango	Hernán Vieytes	1	1			1									2
		2001	El ultimo copetín	Det siste glasset	Ricardo Ottone	1	1			1							1		3
		2001	Notas de tango	Tangonoter	Rafael Filipelli	1								1					1
		2002	Donde cae el sol	Hvor solen faller	Gustavo Fontán	1		1											1
		2002	Tango de olvido	Glemselens tango	Alexis Mital Toledo	1				1									1
		2002	Bar imperial	Bar imperial	Gabriel Grieco	1				1								2	3
		2003	Sangre (2003/I)	Blod	Pablo César	1		1										8	9
Vals		2003	Yo no sé qué me han hecho tus ojos	Jeg vet ikke hva dine øyne har gjort med meg	L. Muñoz, Sergio Wolf	1										1	2		3
		2003	El Chino bar	Den kinesiske baren	Daniel Burak	1		1										1	2
		2004	Hora cero	Nulte time	José Luis Cancio	1										1	1		2
2000-2004						10	2	3	0	4	0	0	0	0			3	15	27
<b>Syklusepoke 4</b>	<b>4</b>					<b>32</b>	<b>8</b>	<b>18</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>		<b>7</b>	<b>53</b>	<b>93</b>	
	<b>161</b>	<b>SUM</b>				<b>366</b>	<b>106</b>	<b>100</b>	<b>69</b>	<b>19</b>	<b>24</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>		<b>16</b>	<b>79</b>	<b>417</b>	

Argetinske og utenlandske samproduksjoner:(IMDB, Museo del cine", Horacio Salas: "El tango")					Genre i tillegg til nøkkelordet tango										Sum	Argentinsk samprod.		
Ar	Tangofilmtitler	Tangofilmtitler på norsk	Regissør	Tango	Musikal	Drama	Komedie	Kortfilm	Romans	Thriller	Krim	Familie	Dokumentar	Ann	et	genre	med:	
Tango	1	1931	Luces de Buenos Aires	Lysene i Buenos Aires	Adelqui Migliar	1											0	USA
Tango	1	1935	El día que me quieras	Dagen da du elsker meg	John Reinhardt	1	1										1	USA
1931-1935						2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
<b>Syklusepoke 1</b>						<b>2</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	
		1951	Café Cantante		Antonio Momplet	1	1	1									2	Spania
<b>Syklusepoke 2</b>						<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	
Cinefilm, Cine y TV SA		1984	Tango y tango	Tango og tango	Mauricio Berú	1	1										1	Cuba
		1985	Tangos L'exile de Gardel	Tango, Gardels eksil	Fernando E. Solanas	1		1									1	Frankrike
Tango	1	1986	El día que me quieras	Dagen da du elsker meg	Sergio Dow	1	1	1								1	2	USA,Venezuela,Colombia

		1988	Tango Bar	Tango bar	Marcos Zurinaga	1	1	1								3	5	Puerto Rico
		1988	Two to tango	To for tango	Héctor Olivera	1					1					3	4	USA
		1988	El camino del sur	Reisen mot sør	Juan Bautista Stagnaro	1		1								3	4	UK, Jugoslavia
		1989	Las veredas de Saturo (fransk iflg. IMDb)	Fortauene til Saturn	Hugo Santiago	1		1									1	Frankrike
		1989	Tanguera	Tangodanserinnen	Beatriz Burdman (loc. manager)	1											0	Frankrike
1984-1989						8	3	5	0	0	1	1	0	0	0	11	21	
		1991	Naked tango	Naken tango	Leonard Schrader	1		1			1					4	6	Sveits, Japan, USA
		1993	Tango feroz: la leyenda de Tanguito	Den ville tangoen: legenden til Tanguito	Marcelo Piñeyro	1		1								1	2	Spania
		1996	Anni ribelli	Opprørsårene	Rosalina Polizzi	1		1			1					1	3	Italia
		1997	The Tango Lesson	Tangoleksjonen	Sally Potter	1		1			1					8	10	UK, Frankrike, Tyskl., Nederl.
	Tango	1997	Tango, no me dejes nunca (1998 på IMDb)	Tango, folat meg aldri	Carlos Saura	1	1	1								11	13	Spania
	Tango	1998	Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando	Hennes øyne lukket seg og verden fortsatte å gå rundt	Jaime Chávarri	1		1			1					1	3	Spania
	Tango	1998	La cruz	Korset	Alejandro Agresi	1		1								1	2	Frankrike, Nederland
		1998	Diario para un cuento	Dagbok for en historie	Jana Bakova	1		1								1	2	Spania, Frankrike
1990-1999						8	1	8	0	0	4	0	0	0	0	28	41	
		2001	El sur de una pasión	Sør for en pasjon	Cristina Fasulino	1	1	1								5	7	Frankrike
		2001	It takes two	Det tar to	Darianna Cardilli	1				1					1	3	5	USA, Tyskland
	Tango	2001	Moulin Rouge	Rød mølle	Baz Luhrmann	1	1	1			1					70	73	USA, Australia
		2002	Assassination Tango	Henrettelsens tango	Robert Duvall	1		1			1					11	13	USA
		2004	Familia rodante	Omstreifende familie	Pablo Trapero	1			1							11	12	Brasil, FR, Tyskl., SP, UK
2000-2004						5	2	3	1	1	1	1	0	0	1	100	110	
Syklusepoke 4						21	6	16	1	1	6	2	0	0	1	139	172	
	7	Sum				24	8	17	1	1	6	2	0	0	1	139	175	

Utenlandske samproduksjoner:(IMDB, Museo del cine", Horacio Salas: "El tango")					Genre i tillegg til nøkkelordet tango										Sum	genre	Land	
År	Tangofilmtitler	Tangofilmtitler på norsk	Regissør	Tango	Musikal	Drama	Komedie	Kortfilm	Romans	Thriller	Krim	Familie	Dokumentar	Ann	et			
1983	Never say never again	Aldri si aldri igjen	Irvin Kershner	1							1					101	102	UK, USA, Tyskland
2001	The Wedding Planner	Bryllupsplanleggeren	Adam Schankman	1			1		1							37	39	USA, Tyskland
2002	Chicago	Chicago	Rob Marshall	1	1	1	1				1					85	89	USA, Canada

2000-2004					3	1	1	2	0	1	1	1	0	0	223	230
<b>Syklusepoke 4</b>					3	1	1	2	0	1	1	1	0	0	223	230
0	<b>Sum</b>				3	1	1	2	0	1	1	1	0	0	223	230

Utenlandske produksjoner:(IMDB, Museo del cine", Horacio Salas: "El tango")				Genre i tillegg til nøkkelordet tango											Sum	Land	
År	Tangofilmtitler	Tangofilmtitler på norsk	Regissør	Tango	Musikal	Drama	Komedie	Kortfilm	Romans	Thriller	Krim	Familie	Dokumentar	Ann	et		genre
1921	The Four Horsemen of the Apocalypse	Apokalypsens fire ryttere	Rex Ingham	1		1									5	6	USA
1921-1929				1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	5	6	
	1931 Transgression	Overtredelse	Herbert Brenon	1		1									27	28	USA (engelsk tale)
	1932 Cazadores de estrellas	Stjernejegere	Norman Taurog	1												0	Spania
	1932 La casa es seria	Huset er formelt	Alfredo Le Pera	1	1											1	USA (spansk tale)
Tango 1	1933 Tango	Tango	George Schnéevoigt	1								1				1	Danmark (dansk tale)
Tango 1	1933 Melodía de arrabal	Bydelenes sang	Louis J. Gasnier	1	1											1	USA (spansk tale)
	1933 Espérame	Vent på meg	Louis J. Gasnier	1		1										1	USA (spansk tale)
	1933 Boliche	Bar hvor det spilles spill	Francisco Elías	1												0	Spania
	1934 El tango en Broadway	Tango på Broadway	Louis J. Gasnier	1	1											1	USA (engelsk tale)
Tango 1	1934 Cuesta abajo	Nedoverbakke	Alfredo Le Pera	1	1											1	USA (spansk tale)
	1934 Aves sin rumbo	Fugler uten retning	Antonio Graciani	1												0	Spania
	1935 Tango Bar	Tango Bar	John Reinhardt	1	1											1	USA (spansk tale)
	1935 Noches cariocas	Karnevalsnetter (i Rio de Janeiro)	Enrique Cadícamo	1			1									1	Argentinsk,Brasiliansk
Tango 1	1936 The big Broadcast	Den store kringkastingen	Norman Taurog	1	1									1	2	USA (engelsk tale)	
1930-1939				13	6	2	1	0	0	0	0	1	0	28	38		
	1940 Down Argentine way	Ned den argentinske veien	Irving Cummings	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	10	14	USA (engelsk tale)	
1940-1940				1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	10	14		
<b>Syklusepoke 1</b>				15	7	4	2	0	1	0	0	1	0	43	58		
	1946 La noche y tú	Natten og du	Cano Urueta	1	1	1			1					1	4	Mexico (spansk tale)	
	1947 Cinco rostros de mujer	Fem kvinneansikter	Gilberto Martínez	1	1	1								2	2	Mexico (spansk tale)	
1946-1947				2	2	2	0	0	1	0	0	0	0	1	6		
<b>Syklusepoke 2</b>				2	2	2	0	0	1	0	0	0	0	1	6		
Tango 1	1969 Libertango	Libertango	Hector Veitia	1												0	Cuba
Tango 1	1969 El tango es una historia	Tangoen er en historie	Humberto Ríos	1									1		1	Mexico	

1969-1969					2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1		
<b>Syklusepoke 3</b>					<b>2</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>1</b>		
Tango	1	1982	Tango	Tango	Zbigniev Rybczynski	1				1						17	18	Polen	
		1986	Hablemos de tango	La oss snakke om tango	Mauricio Berú	1											0	0	Brasil
1982-1989						2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	17	18		
		1992	Scent of a Woman	Duften av kvinne	Martin Brest	1		1	1							6	8	USA	
		1993	Onnen maa	Lykkens land	Markku Pölönen	1		1								2	3	Finland	
		1994	True Lies	Sanne løgner	James Cameron	1			1		1	1				44	47	USA	
		1997	Tango Berlin	Tango Berlin	F. Gallenberger,G.Kral	1											0	0	Tyskland
		1997	Cheun gwong tsa sit	Eng.tittel: "Happy together"	Kar Wai Wong	1		1								5	6	Hong Kong	
		1998	Tango, the Obsession	Tango, besettelsen	Adam Boucher	1									1	1	2	USA	
		1999	Satunmaa-Unto Monosen elämä ja tangot		Claes Olsson	1									1	1	2	Finland	
1990-1999						7	0	3	2	0	1	1	0	0	2	59	68		
		2001	Café Tango	Kafetango	James D. Tittle	1				1						4	5	USA	
		2002	The Guys	Karene	Jim Simpson	1		1								26	27	USA	
		2002	The truth about Charlie	Sannheten om Charlie	Jonathan Demme	1					1					83	84	USA	
		2002	Tango para dos	Tango for to	J. T. O'Neal	1			1	1						1	3	USA	
		2002	Meta tis 11	Etter klokken 11	Panagiotis Fafoutis	1		1	1	1						2	5	Hellas	
		2003	Los Novios búlgaros	De bulgarske kjærestene	Eloy de la Iglesia	1		1	1							20	22	Spania	
2000-2004						6	0	3	3	3	0	1	0	0	0	136	146		
<b>Syklusepoke 4</b>						<b>15</b>	<b>0</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>212</b>	<b>232</b>		
	7	<b>Sum</b>				<b>34</b>	<b>9</b>	<b>12</b>	<b>7</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>256</b>	<b>297</b>		
<b>Totalt ant. filmer</b>	<b>175</b>					<b>427</b>	<b>124</b>	<b>130</b>	<b>79</b>	<b>24</b>	<b>34</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>20</b>	<b>697</b>	<b>1119</b>		

1) Dette er et uttrykk som ble brukt om ugifte kvinner (gamle jomfruer), da disse ofte brukte tiden sin på å lage klær til helgenfigurene i kirkene.

2) Tango Argentino (1969) iflg. IMDb, (1970) iflg. "El tango en el cine" og (1950) ifølge Horacio Salas "El tango. Una guía definitiva".

Kilde: IMDb pr. 06.11.2004, Museo del cine, Horacio Salas "El tango una guía definitiva" 1996

(Oversettelsene er forfatterens egne).



**Tabell 3: Tangotitler i argentinske og utenlandske filmer**

<b>Tidsperiode:</b>	<b>Antall argentinske tango-filmer</b>	<b>Antall tangotitler i argentinske tangofilmer:</b>	<b>%</b>	<b>Antall utenlandske tango-filmer inkl. samprod.):</b>	<b>Antall tangotitler i utenlandske tangofilmer:</b>	<b>%</b>	<b>Sum tangotitler i filmtitler i argentinske og utenlandske tangofilmer</b>
Frem til 1930:	52	17	33	1	0	0	17
1930-1940:	93	27	29	15	5	33	32
1940-1950:	84	12	14	3	3	100	15
1950-1960:	58	12	21	1	0	0	12
1960-1970:	31	4	13	2	2	100	6
1970-1980:	13	1	8	0	0	0	1
1980-1990:	11	3	27	11	4	36	7
1990-2000:	14	1	7	15	3	20	4
2000-2004:	10	0	0	13	1	8	1
Sum	366	77	21	61	18	30	95

Kilde: IMDb, "Museo del cines" oversikt og Horaco Salas' liste angående tangotitler samt tangolyrics : <http://argentina.informatik.uni-muenchen.de/tangos/index.html>.

**Tabell 4: Argentinske tangosangere inndelt i syklusepoker**

Navn	Kallenavn/ fulle navn	Leveår	Debut ca.
<b>Syklusepoke 1(1900-1942)</b>			
Pepita Avellaneda	Josefa Calatti	1880-1951	sent 18.årh.
Linda Thelma	Ermelinda Spinelli	1884-1939	ca.1900
José Rozzano	El Oriental	1887-1960	
Pascual Contursi		1888-1932	
Luis Roldán		1892-1942	
Héctor Pacheco	Antonio Lino Ingaramo	1918-	
Ignacio Corsini	Andrés Ignacio Corsini	1891-1967	1903
Manolita Poli	(også skuespiller)	1899-1966	1917
Alberto Gomez		1908-1973	1918
Tita Merello		1904- 2002	1920
Juan Armando Tagini		1906-1962	
Agustín Irusta		1902-1987	1921
Azucena Josefina Maizani		1902-1970	1922/23
Rosita Quiroga	Rosa Rodríguez Quiroga De Capiello	1901-1984	1924
Charlo	Carlos Pérez de la Riestra	1907-1990	1924
Agustín Magaldi		1901-1938	1925
Juan Carlos Thorry	José Antonio Torrontegui	1908-2000	tangofilmer 1926
Mercedes Simone	Mercedes Celia Simone	1904-1990	1926
Fernando Días	Fernando Alfredo Díaz	1905-1980	1926/27
Domingo Conte		1908-	1927
Tania	Ana Luciano Devis	1900-	1927
Carlos Viván	Miguel Rice Tracy	1903-1971	1927
Enrique Campos	Enrique Inocencio Troncone	1913-1970	1926
Luis Díaz		1898-1979	1925
Ernesto Famá		1908-1984	1928
Roberto Maida		1908-1993	1928
Ada Falcón		1905-	30-årene
Dora Davis	Emma Gallardo	1906-1980	1930
Raúl Berón		1920-1982	1930
Ángel Vargas	José Lomio	1904-1959	1931
Hugo del Carril	Piero Bruno Hugo Fontana	1912-1989	tangofilmer beg. 30
Nelly Omar		1913-	før1930
Elsa Rivas	Elsa Concepción Rivas	1925-	1934
Alberto Podestá	Alejandro W. Alé	1924-	1934
Ricardo Ruiz		1914-1976	1934
Sabina Olmos	Rosa Herminia Gómez	1913-1999	1934
Floreál Ruiz	El Tata	1916-1978	1936
Carmen del Moral	Nélida de los Santos	1920-1991	tangofilmer 1936
Guillermo Rico		1920-	1937
Alberto Echagüe	Juan de Dios Osvaldo Rodríguez Bonfati	1909	1937
Roberto Chanel		1914-1972	1937
Roberto Rufino		1922-	1937
Jorge Casal	Salvador Carmelo Pappalardo	1924-1996	1939
Miguel Montero		1922-1975	1939
Alberto Castillo	Alberto De Luca	1914-	1934/39
Elba Berón		1930-1994	1942
Sofía Bozán(La Negra B.)	María Isabel Bergero de Hess	1904-1958	
Mario Bustos	Mario Nazareno Álvarez		1948
Lito Nebbia			
María De la Fuente	María Luisa Mattar Kenan	1918-	1940
Héctor De Rosas	Héctor Ángel González	1931-	
Jorge Sobral		1931-	
Horacio Deval	Adolfo Tudisco	1923-	
Santiago Davin	Santiago Devincenzi	1908-1950	
Jorge Durán	Alfonso Durán	1924-1989	
Francisco Fiorentino		1905-1955	40-årene
Roberto Fugazot		1902-1971	1924
Carlos Gardel	El Morocho del Abasto	1890-1935	
Flora Hortensia Rodríguez de Gobbi		? -1952	
Teófilo Ibañez		1907-1983	sl.av 30

Raúl Iriarte	Rafael Fiorentino	1916-1982	1942
Armando Laborde	Atilio Dattoli	1922-	
Libertad Lamarque		1909-2000	før 1926
Oscar Larocca		1922-1976	
Amanda Ledesma	Josefina Rubianes Alzuri	1911-	1925
Aida Luz		1919-	1936
Jorge Macel		1920-1975	1940
Héctor Mauré	Vicente J. Falibene	1920-1976	1938
Mario Pomar		1920-1987	
Edmundo Rivero	Leonel Edmundo Rivera	1911-1986	1935
Carlos Roldán		1913-1973	1931

### Suklusepoke 2 (1943-1951)

Julio Martel		1923-	1943
Oscar Ferrari	Osacar Rodríguez de Mendoza	1924-	1943
Alberto Morán	Remo Recagno	1922-	1943
Oscar Ferrari	Oscar s. Rodriguez de Mendoza	1924-	1943
Argentino Ledesma	Corazón Argentino Ledesma Paz	1929-	1944
Rodolfo Lesica	Rodolfo Oscar Aiello	1928-	1944
Carlos Dante	Carlos Dante Testori	1905-1985	1944
Francisco Fiorentino		1905-1955	40-årene
Tito Reyes	Tito Cosme Sconza	1928-	40-årene
Alba Solés	Ángela Herminia Lamberti	1929-	mid-40
Rodolfo Lemos	Rodolfo Otero	1932-	1946
Jorge Vidal	Orlando Vidal	1928-	1947
Angel Díaz		1929-	1947
Roberto Florio	Roberto Ángel Florio	1929-	1949
Julio María Sosa		1924-1964	1949
Alfredo Beluse		1924-	før 1950

### Suklusepoke 3 (1952-1981)

Alfredo Dalton	Alfredo Ernesto Dalton	1929-1998	1952
Enrique Dumas		1935-	1955
Raúl Lavié (Polo)	Raúl Peralta	1937-	1955
Ángel Cárdenas		1927-	1956
Ruben Juárez		1947-	1956
Jorge Valdez	Leo Mario Vitale	1932-	1957
Nelly Vázquez		1940-	1959
Luis Cardei		1944-	1959
Juan Cedrón	Tata	1939-	ca.1960
Reynado Martín	Oscar Reinaldo Fritz	1944-	19 år
Susana Rinaldo	La Tana	1936-	beg.1960
Eladia Blázquez		1931-	60-årene
Nestor Fabián	José Cotelo	1938-	1961
Alberto Goyeneche	El Polaco	1926-1995	1968
Gabriel Reynal	Omar Bautista Reynaldi	1943-	1968
Amelia Baltar		1940-	1968
María Graña		1953-	1970

### Suklusepoke 4 (1982-2004)

Juan Carlos Cáceres			beg. av 1990
---------------------	--	--	--------------

(Kilder:

Gutierrez, Miglio Roberto. *El Tango y sus intérpretes*, tomo II. 1994 og III. 1997. Buenos Aires, Argentina: Corregidor  
 Salas, Horacio. 1996. *El tango, una guía definitiva*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar  
 Ander Gunilla og Hansson, Nils. 2005. *Återkomsten*. Sverige: Ordfront)

## 9.0 Bibliografi

**Altman, Rick**

1999. *Film/Genre*, England: BFI Publishing

**Alposta, Ordaz og Couselo**

1977. *La historia del tango*. Vol.8 Bs. As. Argentina: Corregidor

**Ander, Gunilla og Hansson, Nils.**

2005. *Tango Återkomsten*. Sverige: Ordfront

**Archetti, Eduardo P.**

1988. *Argentinian Tango: Male sexual ideology and morality*. Norge: Universitet i Oslo

**Bayardo, Nelson.**

1996. *Informe sobre el tango*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Plaza

**Casadevall, Domingo F.**

1968. *Arrabal, sainete, tango*. Buenos Aires, Argentina: Compañía general fabril editora Sociedad anonima

**Collier, Simon.**

1995. *Tango*:Thames and Hudson Ltd, London, England

**Couselo Jorge Miguel.**

2001. *El Negro Ferryra Un cine por instinto*. Grupo Editor Altamira

**De Lara, Tomás.**

1961. *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Culturales Argentinas

**D´Lugo, Marvin.**

(1991), *The Practice of Seeing. The films of Carlos Saura*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

**Di Núbila, Domingo.**

1959. *Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Argentina: Cruz de malta

**Di Núbila, Domingo.**

1998. *La epoca de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero

**Dos Santos, Estela.**

1994. *La historia del tango*. Vol. 13. Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Ferreira, Fernando.**

1995. *Luz, cámara...memoria. Una Historia Social del Cine Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Ferrer, Horacio.**

1996. *The Golden Age of Tango*. Buenos Aires, Argentina: Manrique Zago Ediciones

**Flores, Rafael.**

2000. *El tango desde el umbral hacia dentro*, Madrid, Spania (?): Editorial Catriel

**Foster, David William.**

(år?) *Contemporary Argentine Cinema*. USA: University of Missouri Press

**Furusest, Inger og Everett, Euris Larry.**

1997. *Hovedoppgaven. Hvordan begynne og fullføre*. Norge: Tano Aschehoug AS

**Galvez, Manuel.**

1920. *Nacha Regules*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Pax

**Gobello, José.**

1996. *Tangos, letras y letristas* no. 3. (av 6 vol.) Bs. As. Argentina: Editorial Plus Ultra

**Grant, Barry Keith.**

1986. *Film Genre Reader*. Austin, USA. University of Texas Press

**Grodal, Torben**

1997 *Moving Pictures: A new Theory of film. Genres, feelings and cognition*. Oxford, England: Clarendon Press

**Gøttling, Jorge.**

1998. *Tango, melancólico testigo*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Hennebell, Guy og Gumucio - Dagron, Alfonso.**

1981. *Les cinémas de l'Amérique latine*. Paris, Frankrike: Lherminier  
Artikkel: Getino, Octavio. *Argentine*. Oversatt fra spansk av Isabelle Hourcade

**Insaurrealde, Andrés.**

1994. *Manuel Romero*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina S.A.

**Jørgensen, Harald.**

1992. *Skikk og bruk i oppgavearbeidet*. Oslo: Novus forlag

**Kolbjørnsen, Tone Kristine.**

1998. *Dansing i Hollywood. Punktnedslag i film-musikalens historie*. Bergen, Norge: Institutt for medievitenskap, Universitet i Bergen.

**King, John og Torrents, Nissa.**

(år?) *The Garden of Forking Paths. Argentine Cinema*. (land?): (Utgiver?)

**Labrana, Sebastián.**

1992. *Tango. Una historia*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Luna, Felix.**

1995. *A Brief History of Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C.

**Mahieu, José Agustin:**

1996. *Breve historia del cine argentino*. Argentina: Editorial universaria de Buenos Aires

**Mast, Gerald, Cohen, Mashall, Braudy, Leo.**

1992. *Film theory and criticism, Introductory Readings*. Oxford University Press

**Mayaud-Maisonneuve, Monica (Nå Gudmundsen).**

1975. *La mujer a traves del tango*. Hovedfagsoppgave. Veiledning: Paul Verdevoye. Frankrike: Sorbonne Universitet

**Monteagudo, Luciano.**

1993. *Fernando Solanas*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina

**Morena, Miguel Angel.**

1990. *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Palmer, Jerry.**

1990. *Genrer og medier - et kort overblikk*. Danmark. Medierkultur nr. 14 (Oversatt)

**Palmer, Jerry.**

(1991) *Potboilers: Methods, concepts and case studies in popular fiction*: Routledge

**Palacio, Jorge.**

1996. *El humor en el tango*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Pick, Zuzana M.**

1993. *The New Latin American Cinema*. Austin, USA: Univeristy of Texas Press

**Pujol, Sergio.**

1994. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectaculo*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.

**Romano, Camila.**

2005. *Argentinian Tango a history*. Argentina: Editora AC

**Reed, Joseph W.**

1989. *American Scenarios. The uses of film genre*. USA: (Utgiver?)

**Sehnaz Tahir.**

1995. *Getting Real. A study on genre, characters and themes in the real life series*. Hovedfagsoppgave, Universitet i Oslo. IMK

**Stam, Robert.**

1992. *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, USA: Columbia Univerity Press

**Stephen Neale.**

*Genre, Genre and cinema.* BFI Publishing 1980

**Schatz, Thomas.**

1981. *Hollywood Genres: Formulas, filmmaking and the studio system.* New York, USA: Random House.

**Schepeleren, Peter.**

1976. *Om genrebegrepet.* Kosmorama 131

**Thomas, Tony.**

1984. *That's Dancing. A Glorious Celebration of Dance in the Hollywood Musical.* Hammersworth, England: Penguin Books Ltd.

**Terruggi, Mario E.**

1974. *Panorama del lunfardo.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Cabargon

**Vazquez-Rial, Horacio (red).**

1996. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario.* Madrid, Spania. Alianza Editorial.

**Vilarino, Idea.**

1965. *Las letras de tango.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Schapire S.R.L.

**Wolf, Sergio.**

1994. *Cine Argentino La otra historia.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones letra Buena.

**Zatti, Rodolfo Omar.**

1992. *Gardel. 544 dias finales.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Internetadresser:**

Internet Moveie Data base: <http://imdb.com/>

Tango Lyrics Home-page: <http://argentina.informatik.uni-muenchen.de/tangos/index.html>

**Oppslagsverk**

**Casullo, Fernando Hugo.**

1986. *Diccionario de voces lunfardas y vulgares.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra

**Dirección general de museos.**

2001, *Afiches del cine Argentino: imagenes de película,* Buenos Aires, Argentina

**Eduardo, Buela og Perucca, Alcides.**

1998. *Listado de tangos (Valses, milongas, tangos y otras yerbas, que llegan a 15065 títulos en 196 páginas).* Buenos Aires, Argentina. Upublisert

**Ferrando, Rodolfo.**

(år?) *Argentina, canciones tradicionales y contemporáneas.* Ediciones Crisol

**Gobello, José.**

1994. *Nuevo diccionario lunfardo.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Gutierrez, Miglio Roberto.**

1997. *El tango y sus intérpretes. Vida y discografía de los cantores y cancionistas del tango Tomo II & III.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Jimenez, Francisco Garcia.**

1998. *Así nacieron los tangos.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Manrupe og Portela.**

1995. *Un Diccionario de Films Argentinos.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Museo del cine, Pablo Ducros Hicken**

1907-1996. *El tango en el cine* (oversikt over tangofilmer)

**Outeda, Raul.**

1997. *La historia de 500 tangoer.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Palacio, Jorge.**

1997. *Tangazos. Letras clasificadas por rubro.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Romano, Eduardo.**

1998. *Las Letras del Tango. Antología Cronológica 1900-1980.* Rosario. Argentina. Editorial Fundación Ross

**Salas, Horacio.**

1996. *El tango, una guía definitiva.* Buenos Aires, Argentina: Aguilar

**Sierra, Luis Adolfo.**

1997. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor

**Brosjyrer/ avisartikler**

Festivalprogram. 1998. *Fribourg International Film Festival.* 12. utg. Fribourg, Sveits

Brosjyre om filmen *Tango.* (1997), biblioteket i Salta 327, 1997

La nación, *Cien años del cine.* Bl.a. vedlegg nr 8

*El alma que canta* (tidsskrift/ukeblad fått av Monica Gudmundsen)



## **Muntlige kilder**

Cernuda, Fabio. Filmsamler, har ca. 1200 argentinske filmer på video

Fernandez Jurado, Guillermo: Cinemateca argentina. Salta 1915. (Regissør av "*El tango en el cine.*" 1971)

Professor Manetti, Ricardo. Secretaria de Cultura de Gobierno de Buenos Aires, Avenida de Mayo 575, og Universidad del cine

del Priore, Oscar. Academia del Tango, Avenida de Mayo, Radio Municipal, Corrientes 1551, samt Teatro Oral, San Martin, Buenos Aires, Argentina

Sabato, Mario, Suipacha 831, I piso "A" (Regissør for bl.a. *Al corazón* ), Buenos Aires, Argentina

Kontorpersonale ved Museo del cine, Pablo Ducros Hicken, Buenos Aires, Argentina

## **Filmer**

Romero, Manuel. *Los muchachos de antes no usaban gomina.* 1937

Saura, Carlos. *Tango.* 1997

## 10.0 Noter

- 1) Antropomorfisme overføring av menneskelige egenskaper på det ikke menneskelige.
  
- 2) "Casas de confianza" er et uttrykk for et hus hvor man føler det er folk som man kan stole på.
  
- 3) Med mange nasjonaliteter samlet, utviklet det seg diverse diverse blandingspråk: "Argot" (fra fransk), "cocoliche" (kudervelsk, spansk - italiensk blandingspråk) og "lunfardo" (Casadevall 1968:52). I tillegg var det grupper som snakket bakvendt "hablar al vesre". Flere av disse språkene var forbryterspråk i begynnelsen.
  
- 4)Bryl i denne sammenheng hadde dobbel betydning. Det kunne også bety kokain, da man bruker samme armbevegelser når man bruker bryl som når man bruker kokain. Bryl var da dekkoden for ordet kokain. Bryl er for øvrig en argentinsk oppfinnelse.
  
- 5) Som et apropos kan det nevnes at det også dukker opp andre musikkgenre enn tango i tangofilmer. Noen eksempler kan være milonga, vals og fox-trot. I "El tango en Broadway" (1934) har fox-trot'en "Rubias de Nueva York" (Luis J. Gasnier) full relevans til handlingen i filmen. Det samme fortellertekniske grepet gjøres altså også med andre rytmer enn tango. Denne filmen fikk for øvrig dårlig mottagelse i Argentina på grunn av dårlig autentisitet.