

Kosmorama Essay

Film og tegneserier / Peter Schepelern

Tegneserien har i sin egenskab af billedfortælling i årevis været fiktionens eneste konkurrent, men det er først i de senere år, at dette »trivial«-medium rigtig har fået en plads blandt de etablerede kunstneriske medier. Tegneserierne og filmene har gennem årene haft kontakt, der har fundet en vis imitation, en vis gensidig påvirkning sted, og serierne har ikke altid nødvendigvis været filmene underlegne i fantasikraft og fortælleteknisk elegance. Det følgende er tænkt som en introduktion til tegneseriemediet og især til det dels afhængige, dels konkurrerende men også lidt problematiske forhold mellem de tegnede billeder og de levende billeder.

TEGNEERIEN OPSTÅR

Tegneserien får sit gennembrud næsten præcis samtidig med filmen. Lumière-brødrenes første offentlige forestilling finder sted 28. december 1895, og man plejer at angive 16. februar 1896 som tegneseriens fødselsdag. Den dag var der i New York-avisen »New York World« et farvebillede, tegnet af Richard Outcault, og det forestillede en kaotisk hundestilling i en slumgade; midt

i billedet står en lille dreng, han er pilskaldet, har stritører og er iført en gul natskjorte. På grund af farven blev han kaldt »The Yellow Kid«, selv om serien egentlig hed »Down Hogan's Alley«. Det er imidlertid lidt af en tilsnigelse at kalde det for en tegneserie, for den består kun af ét billede, og der fortælles ikke en historie, det er nærmest et anekdotisk billede i den socialt-satiriske genre. Det serieagtige ligger i, at miljøet og personerne var gennemgående fra uge til uge, og at teksten var anbragt inden for billedrammen; den gule skjorte »bar« nemlig drengens replik (dog ikke i den allerførste tegning – her var der til gengæld en talende papegøje, som sagde sin replik i en taleboble). Den egentlige tegneserie, som fortæller en historie i en række billeder, begynder først 12. december 1897, hvor Rudolph Dirks' serie om »The Katzenjammer Kids« (Knold og Tot) havde premiere i »New York Journal«. Avisen ejedes af W. R. Hearst, som straks havde set seriernes muligheder, da hans konkurrent, Pulitzer, lancerede »The Yellow Kid«, og det var i høj grad Hearst, som gjorde serierne til en fast bestanddel af dagbladenes stof;

han brugte bl. a. serierne til at få det store ikke-engelsktalende immigrantpublikum i tale. Hearst fik således stor betydning for seriernes udbredelse, og det er kun rimeligt, når en moderne serie (»Allan Falk«) – omend indirekte – hylder »Citizen« Hearst:

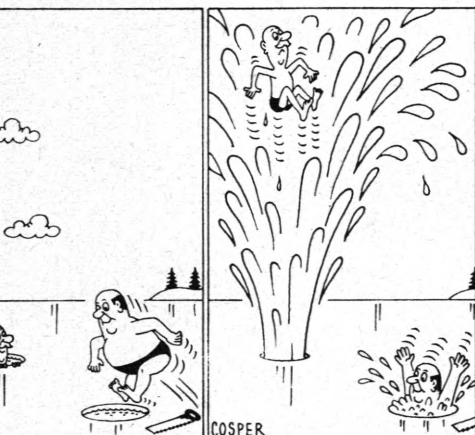


Orson Welles' mesterværk glider over skærmen uden forstyrrelser...



Hermed startede et nyt fiktionsmedium, men serierne har en lang forhistorie. Tegneserie-arkæologien udnævner undertiden hulemalerier og ægyptiske hieroglyffer til ur-serier, i hvertfald findes billedfortællingen både i Bayeux-tapetet, middelalderens billedbibler, senere århundreders skillingstryk og billed-suiter som Hogarths »The Rake's Progress« og Goyas seks billeder som fortæller »Historien om munken Zaldivia og banditten El Maragoto«. En roman som Dickens' »Pickwick Papers« er oprindelig til dels skrevet som ledsagetekst til en række billeder; når man ikke her kan tale om en serie, er det ikke blot på grund af tekstens uforholdsmæssige størrelse i helheden, men især fordi der kun er ét billede for hver situation. Af alle tegneseriens forløbere er det Wilhelm Busch, der kommer tættest på genren; hans »Max und Moritz« fra 1865 (der dannede forbillede for »The Katzenjammer Kids«) fortæller om de to infame knægtes gerninger i et per-

fekt billedforløb; men det er forholdet mellem tekst og billede, som forhindrer den i at være en ægte tegneserie. Den versificerede tekst forløber selvstændigt under billederne og fortæller det samme i ord som billederne viser, og så godt som uden referencer mellem tekst og billede; det indskrænker sig næsten til opfordringen »Seht, da ist die Witwe Bolte« i forbindelse med tegningen af enkefruen, og det giver billederne karakter af illustrationer. I den rigtige serie udgør tekst og billede tilsammen et fortællende forløb, så vidt muligt gives de samme oplysninger ikke både i tekst og billeder. Det afgørende kriterium for, at man kan tale om en tegneserie, er imidlertid, at det drejer sig om mindst to billeder, som tilsammen udgør en kontinuitet, et handlingsforløb. Tidsligheden er den afgørende faktor, og den findes sjældent i enkeltbilledet. Man skelner mellem vittighedstegninger (en »cartoon«) og en tegneserie (en »comic« eller »comic strip«); en slags mellemting er tegninger af typen »Dennis the menace« (Jern-Henrik – af Hank Ketcham), som er enkeltstående, anekdotiske tegninger med gennemgående personer men uden tidlig sammenhæng (ligesom de tidligere »The Yellow Kid«). Det er det fortællende forløb, tidsligheden, der gør tegneserien til et fiktionsmedium som romanen og spillefilmen. For så vidt er en Cospertegning som denne altså en serie:



men de hyppigste serie-former er enten de korte 3-4 billeders striber som Schulz' »Peanuts« (Radiserne), Parker & Harts' »The Wizard of Id« (Troldkarlen Kogle) og Mogensens »Poeten og Lillemor«, der hver gang fortæller en afsluttet episode med et fast sæt personer, og som regel opbygget med en klar pointe i sidste billede. Ofte drejer det sig enten om

en tekstlig eller en billedmæssig pointe, men undertiden finder man også pointer, baseret på et samspil af faktorerne som i denne »Poeten og Lillemor«, hvor det er kombinationen af skift til totalbillede med det pludselige overblik over situationen og replikken der skaber pointen:



Eller der er de lange, episke beretninger som fortæller i 75 billeder (almindelig længde for Anders And-historier) eller helt op til 800 billeder i albums om Tintin og Asterix – svarende til antallet af indstillinger i en normal spillefilm.

Tegneserierne begyndte som striber eller hele sider i dagbladenes søndagstillæg (den første daglige serie, Bud Fishers »Mr. A. Mutt«, begyndte 1907), men ret hurtigt begyndte de også at udkomme i hefter og senere i bøger (første Comic Book 1933). Efterhånden er serierne nok gået lidt på retur i dagbladene,

mens produktion og omsætning af serie-hefter, albums og bøger næppe har været større. Genren spænder nu fra de billige, massefabrikerede, primitivt trykte hefter (krigs- eller kærlighedshistorier) til de eksklusive, luksuiøst udstyrede albums, serier som Peellaert & Thomas' »Les aventures de Jodelle« og »Pravda«, serier der ikke er tegnet til feuilletonbrug i aviser eller blade, men er kreeret originalt som finkulturelle kunstbøger.

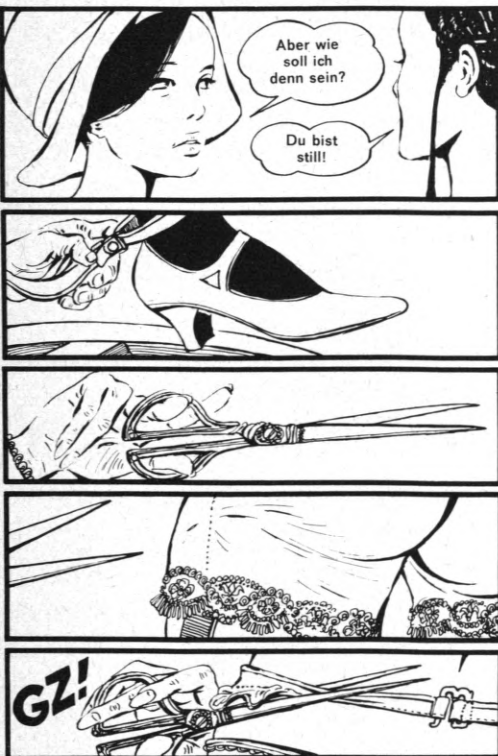
BESLÆGTEDE MEDIER

Det er indlysende, at film og tegneserier er nærtbeslægtede fiktionsmedier; begge udgør tidsligt ordnede billedforløb, og en række af de fortælle tekniske komponenter er fælles:



Filmens vekslen mellem totale og nære indstillinger fungerer på lignende måde i tegneseriesproget: der er store, etablerende oversigtsbilleder, der orienterer om skuepladsen og nærbilleder der ofte (som i filmen) markerer forøget emotionel spænding. (Fra »Dr. Kildare«).

Italieneren Guido Crepax har direkte arbejdet med klipningens muligheder og udnytter den filmiske montages virkemidler; hans albums handler om unge pigers eskapader i en surrealistisk, erotiseret verden – Günter Metken taler om »en Monica Vitti-agtig erotisering, som filmen har vænnet os til«; hans berømteste historie, »Valentina«, er netop blevet filmatiseret i Italien under titlen »Baba Yaga« af Corrado Farina. Crepax fortæller ofte i montage-sekvenser; handlingsforløbet intensiveres i passager af lutter nærbilleder som i dette afsnit fra »Bianca Torturata«:



Serierne kan naturligvis ikke anvende bevægelse af nogen art; men de kan imitere en kamerabevægelse fra total til nær. (Fra det am. hefte »Our Love Story«, 1972, se ill. t.h.).



Til antydning af bevægelser på handlingsplanet har tegneseriemediet to konventionelle »tegn«: Enten kan personers og tings bevægelser angives med fartstriber (se ill. s. 17 til højre) eller stregerne kan mangedobles ligesom på futuristiske malerier. (Fra Hergés Tintin-album »Le Secret de la Licorne« – Enhjørningens hemmelighed).

Serierne benytter også flash-backs med visuelt markeret jeg-fortæller (Kanes »Batman«) og en split screen-teknik ved telefonsamtaler, en filmisk kliché (fra en romantisk historie, »Kærlighed og finanser«, i »Romantik«).



Der er de dynamiske, filmiske vinkler og dybdekompositioner à la Orson Welles (fra O'Donnell & Holdaways »Modesty Blaise«).



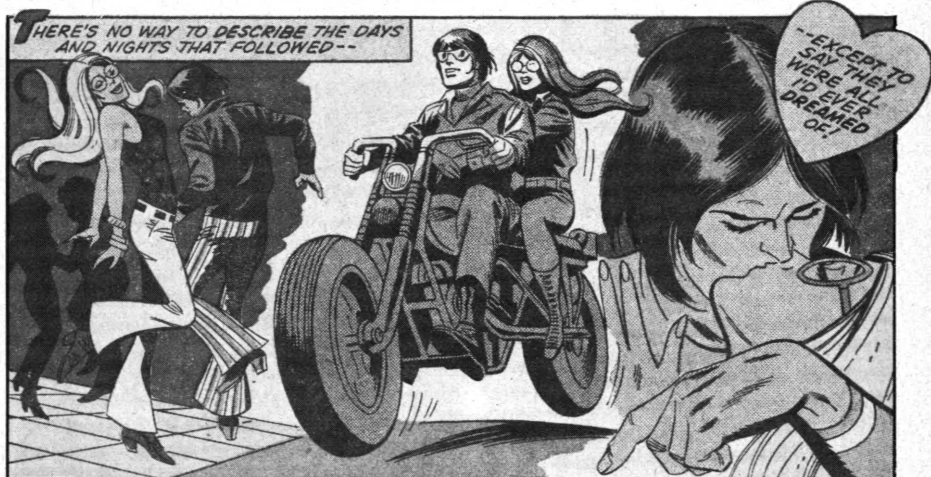


Subjektivt billede! (K. V. Larsens »Albert Merlind«, se ill. oven for).

Filmens tidssammenfattende montagesekvenser kan også efterlignes. («Our Love Story«, ill. t.h.).

VISUEL LYD

Lyd er serieer jo af gode grunde afskåret fra at anvende, men de har til gengæld skabt deres egen visuelle lydangivelse. Både reallyde og talte replikker indgår i et grafisk billedsprog, som anvender taleboblen og typografien efter visse etablerede konventioner. Taleboblen har til opgave at placere replikken hos den talende, angiver med »normal« streg, at det er en almindelig replik, med takket streg som regel at personen befinder sig uden for billedrammen (evt. en telefonstemme) og med rund »boblet« streg at replikken er tænkt (som i disse to billeder fra Caniffs »Steve Canyon«).

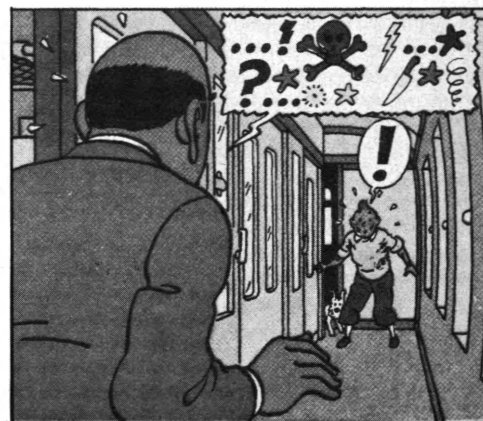


Lige som det også undertiden sås i stumfilmene benyttes lydord i billedet, sådan at bogstavstørrelse er udtryk for stemme- eller lydstyrken. Selve den valgte typografi kan også udnyttes betydningsbærende, som når goterne taler i gotiske typer i Uderzo & Goscinny's »Asterix et les Goths« (Asterix og goterne) og ægypterne i hieroglyffer i »Asterix et Cleopatre« (Asterix og Kleopatra). Reallyde gengives oftest visualiseret med onomatopietika (jfr. titlen på Sture Hegerfors' bog om serier: »Svisch! Pow! Sock!«), som også kan formes i overensstemmelse med fartkildens bevægelse; («Mark Bréton«):



Til de konventionelle tegn i tegneseriesproget hører også udråbstegn og spørgsmålstegn anbragt i boble; denne – fra Tintin-historien »L'Île Noire« (Den sorte ø) – er af de mere fantasifulde; sveddråberne som springer ud fra hovederne hører også til de gængse klichéer.

Visualiseringen af lydsiden kan drives så langt som til også at omfatte musikken; i Tintin-historien »Les Bijoux de la Castafiore« (Det gådefulde juveltyveri) – Tintin-seriens mesterværk! – er der ligefrem angivelse af musikken (ill. nederst på siden).



Der er og var mange serier, der ligesom filmen udelukkende anvender ét billedformat (inden for samme værk), men der har også helt fra seriernes barndom været tegnere, som har udnyttet mulighederne for at variere det enkelte billedes format alt efter historiens behov, det gælder bl. a. Winsor McCay som i »Little Nemo in Slumberland«, 1904–10 – et af mediets få helt suveræne kunstværker – næsten gennemprøvede alle formelle muligheder. I moderne amerikanske serier – især dramatiske og uhyggelige serier – eksperimenteres der voldsomt med dynamiske formatvariationer.

GENSIDIG PÅVIRKNING

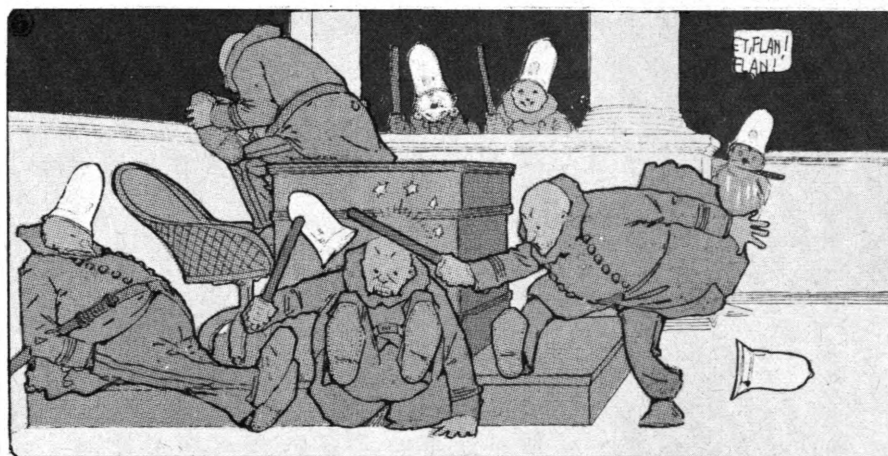
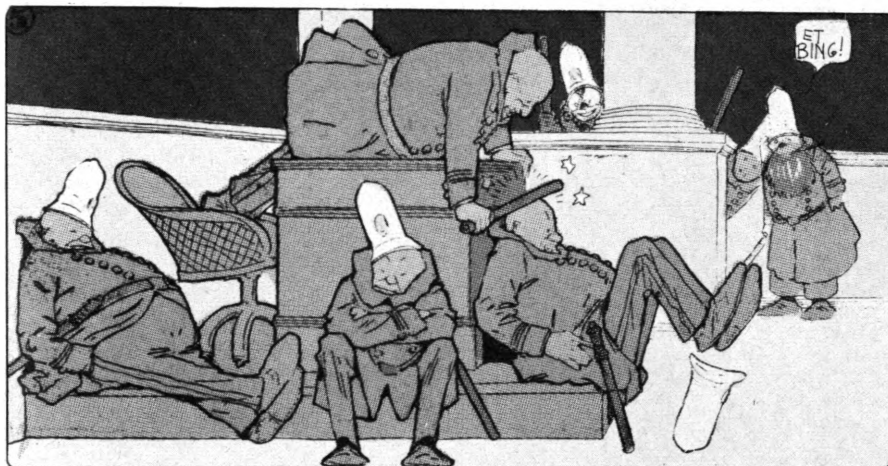
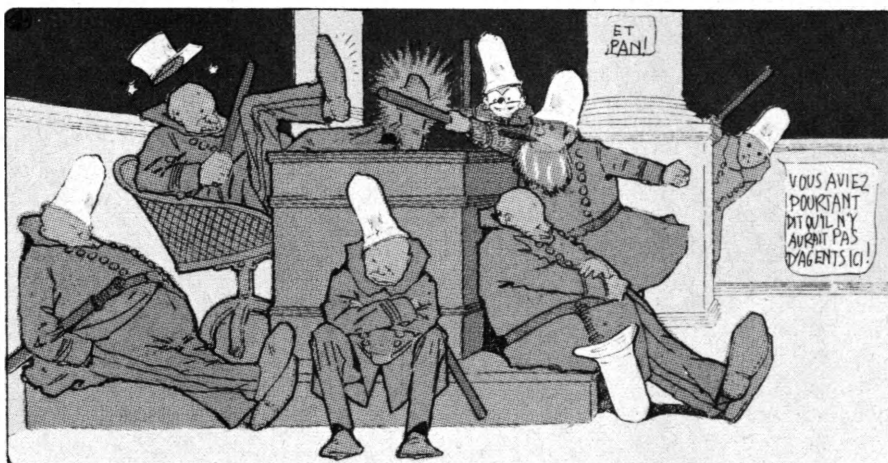
Der er næppe tvivl om, at serierne har lært af filmen; de dynamiske vinkler og effektfulde personopstillinger, som har domineret serierne siden krigen, synes inspireret af Hitchcock og Welles, mens 30'ernes amerikanske filmstil med totalbilleder og plains américains à la William Wyler svarer til den pertentlige, rolige og »klassiske« stil i Alex Raymonds »Flash Gordon« (Jens Lyn) og Harold Fosters »Prince Valiant«. En yderlig konsekvens af seriernes imitation af filmene er de hefter, som masseproduceres især i Frankrig og Italien og udelukkende fortæller i fotografier, som drejede det sig om stills eller rettere frame enlargements fra en film; i Frankrig kaldes en sådan serie en »ciné-roman«. Det ligger tæt op ad en – ganske vist helt ekseptionel – film som Chris Markers »La jetée« der – med en enkelt undtagelse – udelukkende fortæller sin historie ved hjælp af faste indstillinger; Marker kalder selv filmen en »photo-roman«.

Men forbindelsen mellem serier og film er begyndt tidligt; Guy Gauthier¹⁾ hævder f. eks., at Lumières lille farce »L'arroseur arrosé«, om drengen der får gartneren til at vande sig selv med haveslangen, vist ved første forestilling 1895, skal stamme fra en samtidig billedserie (men ikke en egentlig tegneserie). Edwin S. Porters burleske »Dream of a Rarebit Fiend«, 1906, om en mand som hjemsesøges af mareridt efter at have forspist sig, eksisterer også som serie (om den er før eller efter filmen har ikke kunnet konstateres) af »Little Nemo«-tegneren Winsor McCay, som også lavede én af de første tegnefilm »Gertie the Dinosaur«, 1909. Og i de følgende år blev en række af de populære tegneserier

fulgt op af filmatiseringer: »Bringing Up Father« (Gyldenspjæt), »The Katzenjammer Kids« og »Krazy Kat«. Samtidig blev filmkomikere som Chaplin, Harold Lloyd og Laurel & Hardy genfødt som seriefigurer (og »Gøg og Gokke« lever jo fortsat i eget serieblad). Men de amerikanske stumfilmkomikere har muligvis også lært af serierne, hvis folkelige succes måtte mane filmproducenterne til eftertanke; der er jo en sejlivets tradition for, at filmen følger succes'er i andre medier op. F. B. Oppers serie »Happy Hooligan«, som startede 1899, handler om en melankolsk

klovn og kan have været en inspirationskilde for Chaplin. »Hans genvordigheder er lige så latterlige, som de er rørende, og når det lykkes ham at klare sig, er hans kortvarige sejre kun illusioner. I Happys skikkelse genkender man allerede den første skitse til den lille mand som senere er udødeliggjort af Chaplin«, hedder det i det franske værk »Bande dessinée et figuration narrative«.

De forvirrede betjente i denne »Little Nemo« fra 1908 har også tydelige ligheder med Mack Sennetts Keystone Cops, lanceret 1912.



I 1917 startede en serie, »Midget Movies« senere omdøbt til »Minute Movies«, af Ed Wheelan; som titlen angiver, tilstræbte serien direkte at ligne filmene; om lørdagen stod der til sidst »Intermission until Monday!!« og strimlerne blev kaldt »reels«. Forbilledet var naturligvis stumfilmen med tekster, der lidt omstændeligt gav den alvidende fortællers oplysninger og forklaringer (tegnenserierne har i det hele taget kun tøvende opgivet brugen af de forklarende tekster), men serien fører også efterligningen så langt ud som til at lave nærbilleder i iris-maske med personkarakteristik og skuespiller-angivelse (!) hver gang en ny person introduceres. Desuden var minut-filmene angiveligt produceret i »Follywood«. En af Hergés første serier, »Les aventures de Totor«, var på lignende måde udstyret med filmfortekster: »United Rovers présente ...« og varemærket: »Hergé Moving Pictures«.

Den forbindelse mellem tegneserie og tegnefilm, som blev indledt, da serietegneren Winson McCay også startede en produktion af tegnefilm, fik sin største succes i tegnefilmproducenten Disneys samarbejde med seriefabrikanten Disney. Han begyndte tidligt at udmønte sine tegnefilmfigurer i serier og seriehæfter, som skaffede et velkomment tilskud til produktionen af de kostbare film på et tidspunkt, hvor disse endnu ikke indspillede de helt store beløb. Den første Disney-serie blev udsendt allerede 1.1.1930 – det var naturligvis »Mickey Mouse« og den var tegnet af Ub Iwerks, som også var tegner af og i det hele taget Disneys nære medarbejder på de tidlige film. De første serier bar kun Iwerks' navn, men selv om Disney formodentlig ret hurtigt droppede kontakten med seriernes udformning og tilblivelse, kom de snart – som de andre Disney-produkter – til at bære hans navn; (Disneys direkte andel i det, man normalt kalder »Disneys værk«, er jo aldrig helt blevet klarlagt). Iwerks forlod dog også snart serierne igen, og Floyd Gottfredson blev hovedtegner. Anders And serie-debuterede 10.2.1935, men fik først sit gennembrud, da man fra 1942 – med Carl Barks som hovedkraft – udsendte lange ande-historier. Barks var oprindelig animator i studierne og det første lange hefte, »Donald Duck Finds Pirate Gold«, blev til i samarbejde med Jack Hannah efter et henlagt filmmanuskript. (En anden af Disneys oprindelige animatører, som blev en

betydelig serie-tegner var Walt Kelly, som i 1943 startede »Pogo«, en skattet »intellektuel« serie på linie med George Herrimans absurde og groteske »Krazy Kat« og »Peanuts«). Barks introducerede en række nye ande-slægtninge, som ikke findes i filmene, først og fremmest Uncle Scrooge (Onkel Joakim)²⁾, Gladstone Gander (Fætter Højben) og Gyro Gearloose (Georg Gearløs), og bidrog til at opbygge det mytologiske persongalleri af talende fugle og dyr. Disney-koncernen udsendte også seriehefter, som ofte var meget middelmådtige gengivelser af langfilmene, f. eks. »Askepot«, »Dumbo« og »Junglebogen«. Disney-tegnenserierne har ikke nogen meget prominent plads i seriekunsten, og i de senere år er de faldet betydeligt i kvalitet, invaderet af absurde rummænd, hjem-søgt af tåbelige opfindelser og distraheret af anstrengte påfund som hvalen Moby And! Men Anders And-historierne frem til slutningen af 1950'erne er ofte fremragende og fantasifulde serier, æstetisk ret konventionelle d. v. s. med ret ensartet billedformat, totalbilleder i »naturlige« synsvinkler og beherskede farver, men – muligvis som følge deraf – altid meget klart og logisk fortalte; man kan eksempelvis fremhæve historier som »Anders And og den gyldne hjelm« og »Jul i pengeløse«³⁾.



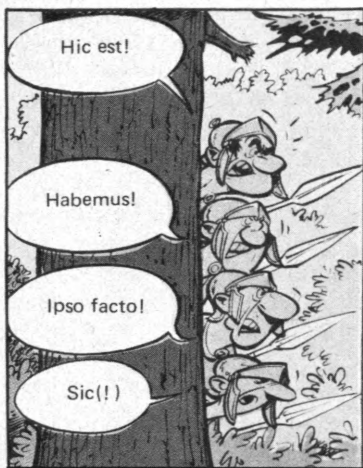
Filmens forhold til serierne har været præget af den usurpator-holdning, som filmene ofte har anlagt over for de konkurrerende medier. (Systemet kan dog undertiden fungere begge veje, som når Raymond Leblancs tegnefilm »Tintin et le lac aux requins« (Tintin og haj-søen) udsendes som serie-hefte, det er altså en serie efter en film efter en serie!). De populære serier er dels blevet adapteret som almindelige spillefilm, hvis brug af levende mennesker naturligvis forhindrer det store lighedspræg (der er f. eks. filmatiseringer af serier som »Barbarella«, »Dick Tracy«, »Flash Gordon« og »Tintin«), dels er der tegnefilmatiseringer, der

kan bevare en større ikonografisk lighed med forlægget, jfr. tegnefilmene om »Tintin«, »Asterix«, »Lucky Luke«, »Peanuts« og »Fritz the Cat«. Men det er et spørgsmål, om disse tegnefilmadaptationer ikke netop tydeliggør forskellen mellem medierne. Der er serier, som i stil stræber mod filmen: Moderne amerikanske serier, som viser overmenneskers kraftudfoldelser er fortalt i billeder, som ved hjælp af dynamiske vinkler, tegnede bevægelser og eksplosive perspektiv- og dybdekompositioner udsletter indtrykket af statiske enkeltbilleder og skaber en filmisk flugt (The Mighty Thor):



FORSKELLE

Men en serie som »Peanuts« er så statisk, så bevidst komponeret i begrænsede billedforløb på 4 eller (om søndagen!) 10-12 billeder, at filmatiseringen med sit fikserede tidsforløb rører ved selve den bestemte mekanik i mediet; en strimmel som flg. rummer kun på handlingsplanet referencer til filmen, den fungerer som en serie statiske tableauer, der nok er tidligt ordnede, men helt uden bestræbelser i retning af den bevægelsesdynamik, som filmen påtvinger (se ill. på side 3).



Og selv en serie som »Asterix« med dens voldsomme kraftudfoldelser på handlingsplanet – romerske soldater der ustandseligt flyver til vejrs ud af deres sandaler – er alligevel så stiliseret i sin fortælleform, at filmatiseringernes nok så trofast gennemspillede forløb uafbrudt modarbejder seriens karakter; serien baserer sine pointer på mediets natur. Handlingsforløbet er nødvendigvis splittet op i statiske øjeblikke, men komikken ligger i høj grad i pauserne, overspringelserne. De stadige tidsoverspring fremkalder seriernes frenetiske tempo og fortællelemæssige økonomi. Filmatiseringernes gengivelser af de handlingsladede situationer bliver med deres uafbrudte tidsforløb på én gang omstændelige og forvirrende hurtige. Serien fortæller sin handling i abrupte spring; en voldsom episode udelades eller sammenfattes lakonisk i et enkelt meget sigende billede, der skaber overgangen fra »før« til »efter«. (Ill. fra »Asterix og hans gæve gallere«).

En »sekvens« som denne (fra Tintin-albummet »Les Bijoux de la Castafiore«) er typisk for serierne, når de er mest virtuose i deres kontinuitets-effekt; billederne er forbundet med hinanden med det årsag/virknings-forhold, som serierne ofte benytter, og den fortælletekniske effekt ligger i den klare analyse af et kompliceret handlingsforløb; omsat til tegnefilm ville oprinet være kaotisk og måske uforståeligt – Hergé fremlægger det gennemanalyseret og derfor morsomt (se modstående side).

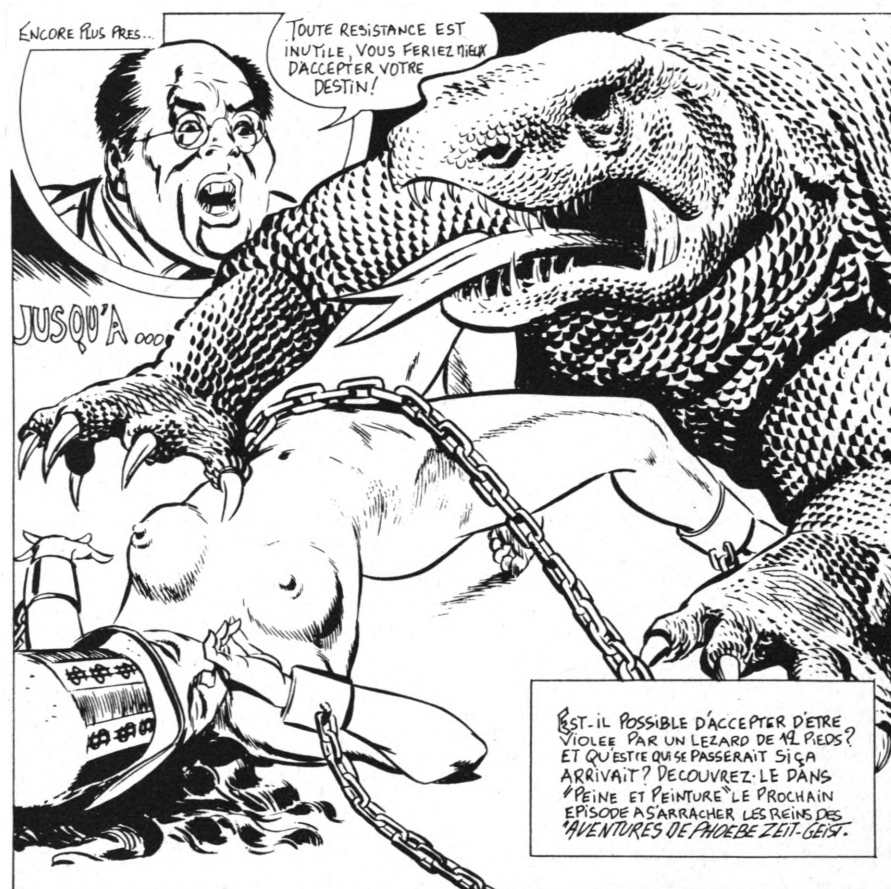
Serierne udgør altså stort set en fristelse, som man ville ønske, at tegnefilmen ville ophøre med bestandigt at falde for. De almindelige film, som baseres på serier, er for så vidt mere acceptable, som de ikke udnytter og fordrejer det oprindelige medium, men blot låner et persongalleri

med dets lettest efterlignelige kendetegn og i enkelte tilfælde en handlingsgang. Selve mediets teknik forbliver uantastet, selv om de bratte overgange fra årsag til virkning kan forekomme som i Loseys »Modesty Blaise«, hvor én indstilling viser manden, der ringer på en dørklokke ved hjælp af sin paraply, og den følgende indstilling huset, der eksploderer.

LIGHEDER

Til gengæld har serierne sat sig spor i en række moderne film, som vel at mærke ikke er serie-adaptioner. Drømmeafsnitene i Fellinis »Juliette« og »Satyricon«s dekadente forfalds-

maleri er nært beslægtet med de æstetisk raffinerede undergangsvisioner i serier som Peellaerts »Jodelle« og Lob & Druillets »Delerius«. Faktisk har Fellini siden barndommen været optaget af serierne, han beundrer især »Flash Gordon«, »Happy Hooligan«, »Mandrake the Magician« og Chester Goulds »Dick Tracy«, som han kalder »den interessanteste af alle dramatiske serier. Den er hundrede gange bedre end de bedste amerikanske gangsterfilm«. En kort tid i slutningen af 30'erne, hvor amerikanske serier var forbudt i Italien, skrev han tekster til »Flash Gordon«. »Jeg ville elske at sige, at denne

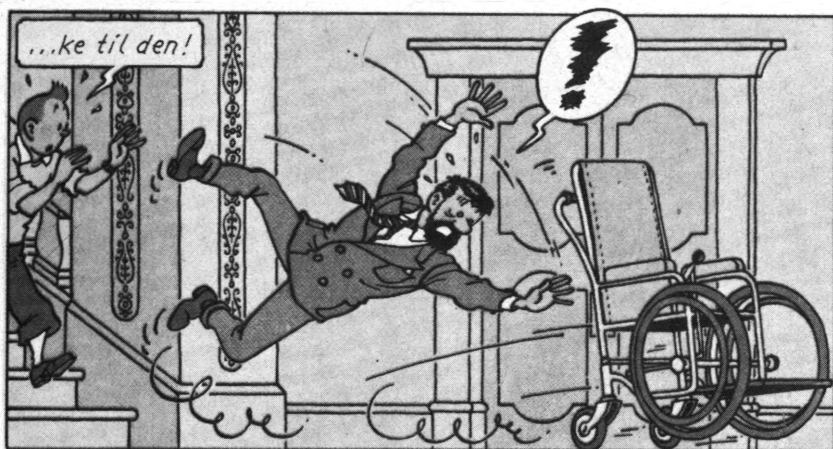


korte erfaring har lært mig kunsten at fortælle og påvirket mine tidlige filmmanuskripter, men jeg er ikke helt sikker på det«, siger han selv, og han mener, at serierne har haft betydning for ham på den måde, barndommens fabler og eventyr altid har. Han fortæller imidlertid også (i »Fellini et les fumetti«, Cahiers du Cinéma 172), at han under forarbejdet til »Juliette« gjorde indgående studier i Arturo Rubinis elegante serier fra 1910'erne.

Alain Resnais er ligeledes erklæret serietilhænger. Der foreligger nogle

temmelig tågede udtalelser om forholdet mellem »Ifjor i Marienbad« og Falk & Davis' »Mandrake«, hvis lighedspunkter fortrinsvis er personernes stive, formalistiske adfærd og handlingsgangens ritualagtige og overnaturlige forløb (se Herdeg & Pascals »The Art of the Comic Strip«).

I Truffauts »Fahrenheit 451« læser den analfabetiske befolkning ordløse serier; i »Den falske brud« er det synet af en avisserie med Snehvide og det forgiftede æble, der giver Belmondo en lys idé om, at hans ellers



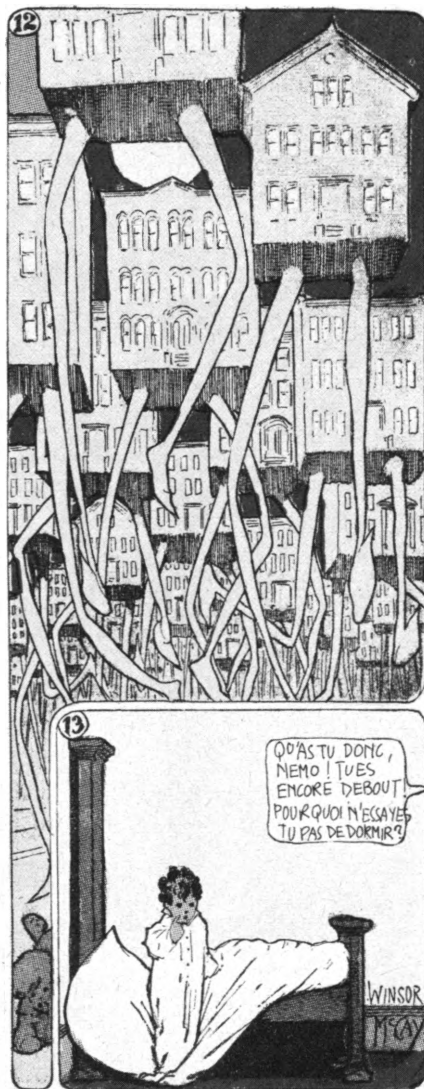
uforklarlige sygdom skyldes forgiftning; i Chabrols »Doktor Popaul« læser Belmondo den sidste »Lucky Luke« i hospitalssengen; i Demys »Lola« træffer den unge pige Cécile sin amerikanske mariner fordi han køber det seriehæfte, hun ville have, lige for næsen af hende; i Kubricks »A Clockwork Orange« bruges comic-agtige malerier i en serie-agtig montage da Alex dræber The Catlady; i Godards »Manden i månen« har Belmondo svært ved at løsrive sig fra »Les Pied-Nickelés« – en serie fra århundredets begyndelse, og i »Made in USA« og »Kineserinden« er der serie-agtige effekter i anvendelsen af stærkt kulørte farveflader med personerne som underligt passive aktører i stiliserede optrin. Alain Jessuas »Helte dør aldrig« er imidlertid det virkelige kup i forbindelsen tegneserie/film. Peellaert har tegnet billederne til den serie, »Le tueur de Neuchâtel«, som hovedpersonen og hans kone henholdsvis skriver og tegner med den puerile dagdrømmer og playboy Bob som model, idet Bob dog samtidig på subtil vis benytter modellen som *sin* model. Filmen er ellers i sig selv ikke fortalt på nogen tegneserieagtig måde med undtagelse af nogle stiliserede flash-backs, hvor en række personer, stående alene i en ensfarvet abstrakt lokalitet, afgiver vidneudsagn om den unge Bob, som beruses af seriernes narkotikum.

DRØMMELAND

Serierne har fra begyndelsen kunnet trives side om side med filmen; men hvor filmen i løbet af en snes år forlod det rent eventyrlige og barnlige og blev voksen, har tegneserierne fastholdt udgangspunktet: De er begyndt som og er forblevet humoristisk (deraf navnet »comic«) og fantastisk underholdning for et massepublikum, og seriefabrikationen, som dirigeres af mægtige syndikater, er da også blevet en kulturindustri af samme størrelsesorden som filmindustrien. Selv om der i de senere års finkulturelle serier er blevet skejlet en del ud i retning af erotiske perversioner og eskatologisk beruselse, er det stadig en drømmeverden, serierne skildrer. Attraktive nøgne unge kvinder færdes i en hæslig, degenereret drømmeverden; O'Donoghue & Springers »Phoebe Zeit-Geist« tages i skindød tilstand under behandling af nekrofile og voldtages af en kæmpeleguan, den fremmelige skolepige i Crepax' virtuose »Bianca Torturata«

stifter nøje bekendtskab med alle variationer af pisk og lænker, og Peellaerts »Pravda« suser på sin panterformede motorcykel gennem en undergangsdømt verden. Men det ligger ikke så fjernt fra Lille Nemos oplevelser i Drømmeland, hvor han bestandigt oplever virkelighedens upålidelige karakter: Størrelsesforholdene ændres konstant, snart er Nemo og hans følgesvend purke i en verden af giganter, snart er det omvendt; rummene drejer og vender sig, hvor man kommer frem, husene og ens egen seng skyder lange ben og opfører sig helt utilregneligt, og bedst som man sidder på sit trappe-trin begynder jordkloden at skrumpes ind, så man dårligt kan være på den.

I tidens løb er der nok kommet intellektuelle serier som »Peanuts«, der kan give anledning til teologiske studier som Robert Shorts »The Gospel According to Peanuts«; og mediet er blevet så selvbevidst, at det kan lege med illusionen som i



såkaldte meta-serier (det ses undertiden i »Poeten og Lillemor«).

Men serierne har ikke fået deres Bergman eller (hvad Gud forbyde!) deres Antonioni! De har bevaret naiviteten, det er som hvis filmkunsten aldrig havde forladt linien fra Méliès og Feuillade. Serierne er forblevet barnlig kunst for voksne (og børn), flere og flere serier synes at tage sigte mod et voksent publikum.

Serien – som medium betragtet – har ikke skabt mange store kunstværker endnu; seriemediet har stadig de problemer med at vinde anerkendelse som kunstnerisk medium, som filmen (næsten) overvandt for en menneskealder siden. Endnu bliver comics kun taget alvorligt af de erklærede entusiaster og de ansvarsbevidste ideologiske forskere, som vil advare os mod seriernes fordærvende indflydelse på ungdommen (jfr. psykologen Fredric Werthams berygtede »Seduction of the Innocent«) eller bringe sandheden frem i lyset om Onkel Joakims privatkapitalisme.

Men samtidig er tegneserien blevet et universielt medium, tegneseriesprogets udtryksmidler etablerede konventioner, og de drømme, der fabrikeres i Follywood, har fået et massepublikum.

Det er mediemæssige forskelle mellem serier og film, der står i vejen for tilfredsstillende filmatiseringer, men filmversionerne er måske også ofte mislykkede, fordi de er udtryk for en rent kommerciel kalkulerings beregning. Når en film som »Helte dør aldrig« er blevet det heldigste resultat af mødet mellem de to konkurrerende billedfortællingsmedier, er det nok bl. a. fordi den direkte handler om det umulige i at forene seriernes drømmeverden med filmenes realistiske univers.

Noter

- 1) Guy Gauthier: Le langage des bandes dessinées, Image et son, nr. 182.
- 2) Scrooge-figuren optræder dog – vistnok i ret ændret skikkelse – i en kortfilm, »Scrooge McDuck And Money«, fra 1967.
- 3) Oplysninger om Walt Disney-serier kan findes i Les Daniels' »Comix« og i artiklen »Walt Disney's serier« i det svenske tidsskrift Thud, nr. 8, samt i tidsskriftet Nemo, nr. 5, 1973.

Litteratur

- Les Daniels: Comix.
 Günter Metken: Comics.
 Sture Hegerfors: Svisch! Pow! Sock!
 Sture Hegerfors: Serier och serietecknare.
 Gérard Blanchard: La bande dessinée.
 Pierre Fresnault-Deruelle: La bande dessinée.
 Pierre Couperie o. a.: Bande dessinée et figuration narrative (også på engelsk: A History of the Comic Strip).
 Cinéma et bande dessinée, special-sektion af Cinéma 71, nr. 159.
 Jack Spears: Comic Strips on the Screen (i bogen Hollywood: The Golden Era).
 Perry & Aldridge: The Penguin Book of Comics.
 Reitberger & Fuchs: Comics – Anatomy of a Mass Medium.
 Herdeg & Pascal: The Art of the Comic Strip.