

Det er altså prøvet før



og dog ikke set mage til!

Cliffhangerens sidste-sekund-redning i tegneserier, populærlitteratur, filmføljetoner, B-film og den nye Dick Tracy-film

af Maren Pust

Efter **Roger Rabbit** blev biograflærderne og TV's primetime formelig bombarderede af variationer over tegneserierne: Tegnefilm, filmatiserede tegneserie-plots og ikke mindst tegneserie-helte. Tegneserien er som kunstart langt om længe blevet accepteret – selv i finkulturelle kredse. Men hvis ens interesse for tegneserier er knap så glødende, som den der her gives udtryk for i sriben med Anders And – og hvis man tror, man har set noget, fordi man engang læste et nummer af *Hudibras*, så bare vent: *You aint seen nothing yet!*

Det gule barn

Hvis man afgrænser definitionen af tegneserier til at være en tegnet, masseproduceret billed-fortælling eller – vittighed, da er det rimeligt, at udnævne Richard F. Outcault's *The Yellow Kid* til den første tegneserie.

Serien, som oprindeligt blev benævnt *Hogan's Alley*, bestod af enkeltstående vittighedstegninger, der en gang imellem kunne ses i den amerikanske avis 'New York World' i begyndelsen af

1890erne. Fra 1893 kunne aviserne gengive farver på tryk – dog ikke gul. Den gule farve var genstridig og ville ikke lade sig binde til papiret; først i 1896 havde man succes med at fastholde farven. Måske i begejstring over den tekniske triumf lod man den gennemgående figur i *Hogan's Alley* – en lille fyr med strit-ører og bare tæer – bære en kjortel i en grell, gul farve. Figuren fik snart kælenavnet *The Yellow Kid*, og serien, der havde taleboblere placeret inde i selve tegningerne, blev hurtigt mediets første gigantsucces.

I 1897 fulgte en serie, vi kender den dag idag, nemlig *The Katzenjammer Kids* (tegnet af Rudolph Dirks), på dansk hedder de *Knold og Tot*. Serien skiftede sidenhen navn og tegner, men stemning og ide er altid forblevet den samme. *The Katzenjammer Kids* er den første tegneserie i 'sriben'. I begyndelsen af 1900-tallet kom der så den ene tegneserie ef-

ter den anden, og ikke blot i USA. Nu var hele verden med. Danmark fik sin første tegneserie i 1913, den hed *De tre små mænd* og var tegnet af Robert Storm-Petersen.

Samme år så verdens første tegneserie-syndikat dagens lys: i USA oprettedes et kontor, hvor udbudet af tegneserier til aviser og magasiner blev centraliseret – man kunne bl.a. tilbyde *Bringing Up Father* (Gyldenspjæt). Mange af tegneserierne fra 1910erne og 20erne er glemt idag, men mange lever også i bedste velgående: *Snuffy Smith* – Klaus Kludder (1919), *Little Orphan Annie* – Lille forældreløse Annie (1924), *Popeye* – Skipper Skræk (opr. *Thimble Theatre* skifter navn til *Popeye* i 1929).

Film som tegninger

Tegneseriemediet lod sig næsten lige fra starten fascinere og drage af filmmediet; i 1915 overførte Ed Carey stumfilm til tegneserie med *Charlie Chaplin*, og som en af de første 'fortsættes i næste nummer'-serier lod Ed Wheelan i 1921 diver-

se stumfilm omsætte i tegninger under fællesbetegnelsen *Minute Movies*. I 20'erne kom Walt Disney Productions igang, og en af de mest populære tegnefilm-figurer – Mickey Mouse – lagde i 1930 navn til en tegneserie.

I løbet af 1930'erne blev egentlige tegneserie-hæfter almindelige. Serierne havde ellers primært været at finde i aviser og magasiner, og jo bedre søndagsavisens tegneserie-tillæg var, des bedre solgte den. Men med selvstændige hæfter i et lidt mere håndterligt format fik serierne en mulighed, de ikke havde haft i aviserne: Den enkelte historie kunne fortælles over et flersidersforløb, hvilket gav anledning til en videre udvikling af billedsproget, som dermed tilnærmede sig det filmiske. Stripperne kunne f.eks. erstattes med en sideopdeling, der satte lidt mindre nærbilleder overfor større totalbilleder osv., således at der samlet opstod en effekt tilsvarende filmens montage (krydsklipping, indklip med fortælle-mæssige detaljeudpegninger m.m.). De uensartede billedformater kunne naturligvis også forekomme i søndagsavisernes helsides tillæg, men få store totalbilleder gav en langsom udvikling af plottet, som publikum skulle kunne huske fra uge til uge.

Barnlige superhelte og voksne film

I tegneserierne var alt muligt – alle po-

pulærlitteraturens genrer kunne omsættes direkte. Men ikke nok med det, en ny, egen genre opstod i form af serierne om overnaturlige superhelte. *Flash Gordon* (1934) lægger an til hårdstlændeheltestil, *The Phantom* (1936) lægger an til det mystiske – maskeret til anonymitet, og alle fordelene samles i henholdsvis *Superman* (1939) og *Batman* (1939/40). Tendensen til at overskride det naturlige, virkelige og realistiske enten i plot eller tegning er bevaret hele vejen op gennem tegneseriernes udvikling. Peter Schepelern påpeger dette forhold i et essay fra 1973: '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 voksne, har tegneserierne fastholdt udgangspunktet.... De (serierne) har bevaret naiviteten, det er som hvis filmkunsten aldrig havde forladt linien fra Méliès og Feuillade'¹.

Disse forhold er gældende også i den sidste del af 70'erne. Men i 80'erne begynder man så småt at kunne skimte den modsatte tendens: Tegneserie-udbudet omfatter stadig flere produkter af ekstremt realistisk karakter – både på udtryks- og indholdssiden. Historiske, sociale og erotiske områder beskrives uden eksotiske omsvøb og ofte i billeder, der blander fotografi og tegning; billedrammerne bliver sjældnere og sjældnere, og det grafiske/æstetiske i sidernes fulde format opprioriteres. Taleboblerne erstattes af en art regi-bemærkninger og dialog-fragmenter, der

placeres løsrevet i eller udenfor selve tegningerne.

At film og TV låner det gammeldags tegneseriestof i rigt mål er ikke noget nyt: *Flash Gordon*, *The Incredible Hulk*, *Jane's Journal*, *Superman*, *Batman*, *Dick Tracy* – de og mange, mange flere er brugt i indtil flere filmatiserede versioner. Men relativt nyt er det at se filmen skabe sine egne mærkværdige figurer, scenerier og legender i mere eller mindre naiv tegneseriestil. Den fortsatte betretning *Star Wars* lader på bedste Disney-vis ubestemmelige dyrearter folde sig ud i universets svar på Andeby. Og TV-serien *Beauty and the Beast* udspiller sig i en 'realistisk' oververden og en eventyrlig underverden – sidstnævnte befolkes af særprægede men levende aktører i tydeligt tegnede omgivelser.

Hvor kommer serien fra?

At tegneserierne som oftest baseres på historier fortalt i serie-form fremgår jo klart nok af den danske betegnelse, men det amerikanske ord *comics* dækker selvsagt over noget andet – det henviser til de tidligste eksemplarer, der netop var at finde indenfor den komiske genre. Mediet var ikke gammelt, før det bar præg af samme genre-mangfoldighed, som både film og populærlitteratur kunne byde på. Og serie-begrebet skulle komme til at spille en mindst lige så vigtig rolle for den tegnede underholdning som for de to andre.

Ordet serie dækker imidlertid næsten for bredt. Der kan dels være tale om en serie af føljeton-typen – dels om serielle

Tegneseriens mystik og action, komik og dyrefigurer, realisme og erotik. Den maskerede helt med overnaturlige evner – Ånd, der vandrer – Fantomet (t.v.) i primitiv, effektiv streg. Hverdagen karikeret i dyrefigurenes lilleputverden – Anders And (t.h.) i elegant, blød streg. Sex vold som tilværelsens skyggesider – fra 'Luger Blues' i moderne, fotografisk streg med fræk beskæring.



Start og slut på en moderne Anders And-historie (sommer 1990) i den gamle stil. *Super-Snuseren* er naturligvis *Dick Tracy*.



fortællinger af episodisk karakter. Desuden er der en vis rimelighed i at kalde bestemte typer regelmæssige publikationer (og iøvrigt også radio/TV programmer), der i form og koncept er ens, for serier. Således vil f.eks. amerikanske serier kunne føres helt tilbage til 1840'erne, hvor religiøse reaktioner på det temmelig primitive og udskejende storbyliv resulterede i nogle små paperback udgivelser, der solgtes sammen med snørebånd og nålepuder af 'frelste' gadehandlere. Et eksemplar af disse yderst succesfulde småbøger havde følgende nette titel: *The Affecting History of Sally Williams; afterwards Tippling Sally. Showing how she left her father's house to follow an officer, who seduced her; and how she took to drinking, and at last became a vile prostitute, died in a hospital and was dissected by the surgeons. Tending to show the pernicious effects of dram drinking.* På nogenlunde samme tid i Frankrig kunne man i de nymodens, masseproducerede aviser læse aktuelle nyheder samt følge med i spændende fiktionsstof i føljetonform. Dumas' *Greven af Monte Christo* er en typisk føljeton-roman fra den tid – fyldt med 'cliffhangers' til at opretholde spændingen fra afsnit til afsnit og dermed sikre salget af aviserne.

I USA kunne man fra 1855 købe såkaldte 'Dime Novels' – en tidlig form af de populære 'Pulps'. De indeholdt afsluttede historier i forskellige genrer: Detektiv/krimi, 'adventure', krig, Western, romantik, erotik, det overnaturlige og science fiction. Selvom der faktisk tidligere kan tales om gennemgående figurer i historierne, tildeles den engelske Arthur Conan Doyle sammen med 'The Strand Magazine' æren af opfindelsen. I 1881 udkommer Sherlock Holmes første gang, og med ham var episode-serien for alvor født.

Det eksotiske og det rå

Allerede fra den allerførste tid som kommercielt underholdningsmedium lader filmen sig inspirere af hele det brede felt af kultur- og nyhedsformidling. Moralsk prædiken i stil med førnævnte beretning om 'Sally Williams' lod sig glimrende filmatisere – vi genfinder f.eks. princippet i den danske *Den hvide Slavehandel* (1911). Titlen klinger mere eksotisk end den lange, og det eksotiske var igen noget, der i høj grad prægede de kulørte hæfter. Eksotiske/mystiske problemer og rationelle løsninger var den fremherskende tendens i detektiv/krimi genren – og denne var meget yndet i den trykte underholdning (tænk f.eks. på Doyles *De Fires Tegn* og siden de mere hårdkogte Dashiell Hammett noveller).



Chester Goulds Dick Tracy; Flattop; The Blank; og Tess Trueheart, der giver Big Boy besked i den første episode



De tidlige film-serier går dog fortrinsvis udenom detektiv genren. For episode-seriernes vedkommende er komikken dominerende (f.eks. Charlie Chaplins vagabondfigur) – føljetonerne viser tydeligt fascinationen af det eksotiske, men her er det 'adventure', der præger billedet. Vi skal faktisk helt frem til tonefilmen før Sherlock Holmes får konkurrence i sin egen vægtsklasse. Tegneseriehelten Dick Tracy indtager tidligt i sin karriere det hvide lærred, og hans tilhængere kalder ham 'Amerikas svar på Sherlock Holmes'. Men Dick Tracy kommer på et tidspunkt, hvor det eksotiske er ved at forsvinde fra detektivgenren – storbyen med dens mange mennesker og deres håndgribelige problemer erstatter familien Baskervilles sære oplevelser.

Profit til alle!

Filmen kom ikke til at true de trykte mediers eksistens, på samme måde som TV sidenhen forårsagede biografedød i stor stil – tværtimod. Det vidner *What Happened to Mary* om: Hun var månedsmagasinet *The Ladies' World's* opfindelse, og eventyret om hende kom som føljeton i bladet. Læserne kunne efter det første afsnit skrive deres egne gæt på, hvordan Mary slap ud af den situation, hun var blevet bragt i: den læser, der gættede mest rigtigt vandt 100 dollars (på den tid en anseelig sum).

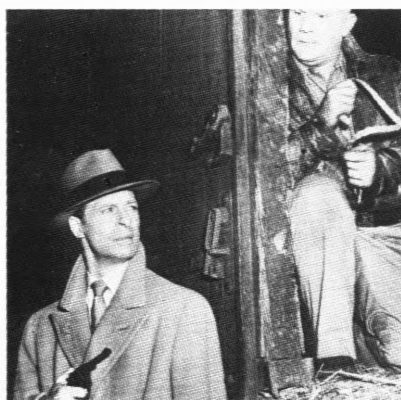
Ideen var så succesfuld, at Thomas Edison's Kinetoscope Company fra september 1912 udsendte de følgende afsnit som levende billeder. Bladet og filmselskabet havde således koordineret deres produkter og virkede gensidigt som reklamemedium for hinanden. Da tegneseriegenren sidenhen blev storleverandør af stof til B-film, filmføljetoner og tegnefilm, fungerede de to medier til stadig stor gavn for hinanden. Tegneseriegenren havde det hele: De kunne lige godt optræde i episode- som i føljetonform, og de strakte sig over alle populære genrer. Fra 'Flash Gordon's' bedrifter i det ydre rum over 'Li'l Abner's' satiriske samfundsrevselse til 'Dick Tracy's' kamp mod gangstersyndikater. Deres succes i det trykte medium sikrede dem på forhånd salgsmuligheder i det filmiske.

De to nederste fotos t.h. ►

Morgan Conway var Tracy i *Dick Tracy* Vs. Cueball (Gordon Douglas, 47) med Dick Wessel t.h. som Cueball, og i *Dick Tracy* (William Berke, 46), hvor han slås med *Splitface* og her ses med Anne Jeffreys som Tess Trueheart.



Ralph Byrd (t.v.) som Dick i Dick Tracy's Dilemma (John Rawlins, 47), hvor han bekæmper The Claw og hjælpes af den tumbede Pat Patton (Lyle Latell, t.h.). I Dick Tracy Meets Gruesome (John Rawlins, 47) spilles skurken af Boris Karloff, hvis navn står over Byrds på forteksterne. Kun Karloffs egen afvisning hindrede, at filmen kom til at hedde Dick Tracy Meets Karloff. T.v. Shelton Knaggs som lyssky opfinder.



Chesters Dick Tracy

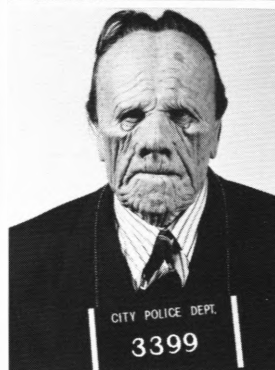
For et år siden var Batman-feberen over os – masken, hulen, Jokeren og Robin – begejstringen kendte ingen grænser. Der er tydelige tegn i sol, måne og stjerner på, at voksne villigt køber og betaler barndommens underholdning een gang til. I år er det så Dick Tracy, der står for skud. Det amerikanske publikum kender ham nok lidt bedre, end det danske gør. Og hans popularitet her kan slet ikke måle sig med den, han nyder i USA. Men vi kender ham – og nu bedre end nogensinde.

Dick Tracy's 'far' var tegneren Chester Gould (1900-1985). Og Chester Goulds egen far var avis-redaktør i Pawnee, Oklahoma. Som 7-årig tegnede Chester – på faderens foranledning – sine indtryk af en lokal begivenhed, og resultatet blev udstillet i avisens udhængsvinduer. 14 år senere drog Chester så til storbyen – Chicago – fast besluttet på at få et gennembrud som tegneseriekunstner på de store aviser. Han måtte imidlertid slide hårdt i 10 år, før det for alvor sagde BINGO. I 1931 lod man fra Tribune syndikatet ham vide, at hans forslag til serien om 'Plainclothes Tracy' havde potentiale; dog så man hellere, at Tracy fik et fornavn istedet for den lidt tunge betegnelse 'civilklædt'. Det amerikanske slangudtryk for detektiv – dick – var desuden mindst lige så nærliggende.

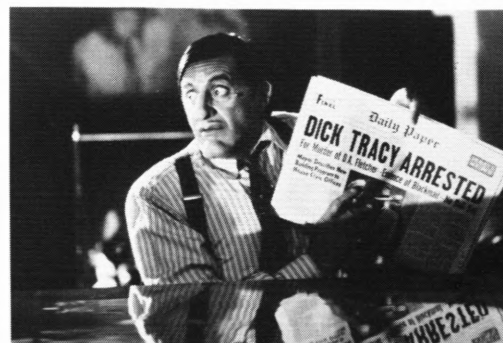
'Dick Tracy' ramte lige i plet – serien udtrykte ikke blot Goulds eget men hele nationens ønske om at komme den stigende kriminalitet til livs. Organiseret kriminalitet – Al Capone og tilsvarende skrappe gangstere – var stort set uovervindelig, men gennem fiktionen kunne man jo drømme sig til lov og orden. Dick Tracy var en omnipotent, alledsnærværende politistyrke i én person. Han var klog, god mod kvinder og børn – og i forhold til skurkene så han godt ud. Den naive streg og de noget 'skræbete' tegninger tillod indholdet af grov, realistisk vold – og på dette punkt udskilte serien sig fra alle tidligere. De kriminelle var gengivet som ualmindelig grimme, ja sågar ofte med en kropslig deformitet. Herom siger Gould selv: 'I wanted my villains to stand out definitely so that there would be no mistake, who the villain was.... I think the ugliest thing in the world is the face of a man who has killed seven nurses – or who has kidnapped a child.'²

Tracy og Trueheart

I den allerførste episode af 'Dick Tracy' beskrives den smule baggrund, der gives som forklaring på de fiktive personer,



Beattys Tracy; Flattop (William Forsythe); Pruneface (R. G. Armstrong); Breathless (Madonna) og Big Boy (Al Pacino); Tess (Glenn Headly) og Big Boy.



Dick Tracy og Tess Trueheart: Dick kommer til middag hos familien Trueheart. Efter maden vasker de to unge – Dick og Tess – op, under opvasken forlover de sig, og straks efter skal den gode nyhed bringes videre til forældrene. Der bliver stor glæde – Tess er eneste barn af de to hårdtarbejdende, ærlige indehavere af en mindre viktualieforretning; de er langt om længe gældfri og har endda 1000 dollars i deres lille hjemmebox; datteren har fundet en nydelig ung mand, så det er ikke uden grund, at familien overvejer, hvorledes al denne lykke bør fejres. Men netop som glæden er størst, bryder to skurke ind i hjemmet og tvinger de 1000 dollars fra stakels hr. Trueheart. Da han siden forsøger at gøre modstand skyder de ham koldblodigt ned. Dick får et gok oveni hovedet, da han prøver at forhindre skurkene i at kidnappe Tess. Da han kommer til sig selv finder han hr. Trueheart død og fru Trueheart i chok. På politistationen har Dick en samtale med politichefen, denne opfordrer ham til at slutte sig til den civilklædte politistyrke for dermed selv at kunne redde Tess og hævne mordet på hendes far. Dick slår til – han klarer hurtigt sagen – og fra da af er han den Dick Tracy, vi kender.

Chester Gould byggede gradvist persongalleriet i serien op. Big Boy, Chief Brandon og Pat Patton var med fra starten i 1931. I 1932 kommer Junior til og hen ad vejen kommer blandt mange andre: Steve the Tramp (32), Stooze (33), Flattop (43), Itchy (45), Breathless Mahoney (45), Mumbles (47), Sam Catchem (49). Dick Tracy og Junior var forbilledet for Batman og Robin. Den tidlige Dick var elegant og lidt gådefuld – men efterhånden blev han mindre elegant og gådefuld – snarere småborgerlig og temmelig reaktionær.

Film, radio og tv

Som filmføljeton var Dick Tracy oplagt – men også lidt af et særsyn. Oplagt fordi serien præsenterede action, vold og kærlighed samt nogle skurke, der havde viet deres liv til at lægge udspekulerede fælder for helten; cliffhangeren havde således gode kår. Som føljeton var serien et særsyn, fordi den byggede på et plot, der foruden de fysiske aktiviteter indeholdt en god portion logisk deduktion og moderne politiarbejde – en detektivhistorie.

I 1937 så den første Dick Tracy føljeton dagens lys, den hed slet og ret *Dick Tracy*, og i hovedrollen sås Ralph Byrd. En række af føljetoner stadfæstede i de følgende år Byrd i rollen som Tracy:



Breathless forsøger at besnære Dick, men afvises stålfast. Beattys Dick taber derimod vejret, da Madonnas vamp ruller sig ud t.h. – 'Skal du ikke kropsvisitere mig?'

Dick Tracy Returns (38), *Dick Tracy's G-Men* (39), *Dick Tracy Vs. Crime Inc.* (41). I forhold til Chester Gould's scribe var der i filmene visse afvigelser. Tracy blev gjort til 'G-Man', hvilket betød, at han frit kunne forfølge forbrydere i hele USA. Oprindeligt kunne han som 'detective' kun bevæge sig indenfor sin egen jurisdiktion – men han havde til gengæld ret til at bære våben. FBI-folkene havde været ubevæbnede indtil omkring 1934, og de var derfor ved tegneseriens start i 1931 ikke interessante som 'bang-bang-helte'.

Under 2. verdenskrig holdt Tracy-filmatiseringerne pause, men fra 1945 startede en episodeserie – denne gang med Morgan Conway som Dick Tracy. Serien var i film-noir-stil, og Tracy havde fået sit oprindelige job som 'detective' tilbage. Publikum kunne imidlertid ikke rigtig acceptere Conway i Tracy-rollen, så efter *Dick Tracy – Detective* (45) og *Dick Tracy Versus Cueball* (46) blev han erstattet af Ralph Byrd. Ironisk nok var Byrd ikke det største trækplaster i den episode, hvor han overtog rollen; i denne spillede Boris Karloff nemlig superskurken 'Gruesome'. *Dick Tracy Meets Gruesome* (47) er selv fra et nutidigt synspunkt overordentlig underholdende, og i det hele taget er seriens fire episoder – den fjerde hedder *Dick Tracy's Dilemma* (47) – seværdige.

Både på radio og TV har Dick Tracy også været fremme. I radioen fra 1935-48. På TV som tegnefilm første gang i 1950 – her havde man gjort Tracy til en slags 'hjemme-detektiv' i stil med 'Nero Wolfe', der sendte sine hjælpere ud efter oplysninger og dernæst løste mysterierne hjemme i sin egen stue. Desuden lanceredes Ralph Byrd på TV i 1950, og han fortsatte i rollen som Tracy til sin død i 1952.

Warrens Dick Tracy

Warren Beatty har ladet sig fascinere af tegneserieformens dekorative underholdningspotentiale – underforstået: '– jeg læser ikke, jeg kigger bare billeder'. Beattys 'Tracy' er på én gang trofast overfor Chester Gould, og alligevel afviger den ligesom de tidligere filmatiseringer på forskellige punkter. Trofastheden ligger først og fremmest i respekten for den tegnede udtryksform generelt. Warren Beatty hælder principielt gammel vin på nye flasker og på magisk vis serverer han en frisk portion filmunderholdning – resultatet kunne ikke være bedre.

Hvis filmen hen ad vejen bliver kåret som filmhistorisk mesterværk er det ikke for plottets skyld. Der er et plot, men så er det vigtigste også sagt i den forbindelse. Det interessante ved filmen findes i visionerne og det team-work, der er præsteret i forbindelse med fremstillingen af æstetik for æstetikens skyld. Hver en ølflaske, fyldepen, bil, cigaret-pakke osv osv er fremstillet specielt, således at farve og form stemmer overens med, hvad der opfattes som tegneserieagtigt. Feks. står der blot 'beer' uden på øllerne – mærkevarer findes simpelt hen ikke. De medvirkende stjerner har mere eller mindre fået samme behandling – der står 'bad guy' eller 'good guy' fremfor Al Pacino og James Keane udenpå. Og dog ville ingenting have kunnet fungere uden dem – det er lidt synd at fremhæve én fremfor andre, for de er alle sammen herligt godt ramt. Alligevel skal Pacino fremhæves: Han er genial som komisk skurk – ægte rablende gal udstråling kombineret med overraskende og galgenhumoristiske replikker. Med humoren laver Beatty en lille drejning i forhold til tegneserien, som nok er grotesk, men ikke kan beskyldes for at være morsom.

Den bløde Dick Tracy

Omend den nye *Dick Tracy* er speciel, så fornægter Hollywood-traditionerne sig ikke. Romantik, sentimentalitet og continuity lever i bedste velgående. Der er et bestemt sted i filmen, som ved nærmere eftertanke understreger de overvejelser, man nødvendigvis har måttet gøre sig i forbindelse med sammenkoblingen af de to medier: Tess Trueheart er godt ked af det, og hun kører i sin bil ud ad landevejen. Vi ser et totalbillede af en vej, en stor rund sol, en mark, en lade og bilen, der styres af Tess diagonalt ud af billedet. I Chester Goulds tegneserie er den slags billeder yderst sjældne – og dog er hele sceneriet meget tegneserieagtigt. Der klippes, og følgende ser vi – igen i et totalbillede – Tess sidde med



ryggen til kameraet i sin mors hus, hendes kuffert står ved siden af. Forløbet er ikke forklaret nærmere, den traditionelle continuity er droppet, de to situationer udtrykker det, som myriader af især vittighedstegninger drejer sig om: 'Nu kan du ha' det så godt - jeg rejser hjem til mor!'

Men vi, der er inde i sagerne, ved jo godt, at fru Trueheart slet ikke bor på landet - det er noget Beatty har fundet på. Og hvorfor nu det? Fordi han vil have det romantiske aspekt med i sin historie; fordi romantik og ærbar kærlighed hænger sammen; fordi den ægte kærlighed bekender sig til naturens renhed og den agrare oprindelighed. Så på vaskeægte tegneserie-måner får han altså flettet Hollywoods allermest forslidte modsætningsforhold - den positive landlighed vs. den negative bymæssig-

hed - ind i Tracy-universet. Chester Goulds tegninger har aldrig været understøttede med baggrunde, hvor store, helstøbte himmellegemer får den kvantitative dominans, og hans historier har typisk været usentimentale og actionprægede. Warren Beatty har tydeligvis ladet sig rive med af tegneseriens stemning og ikke af dens filosofi, i hans tilfælde ville det sidste også være usandsynligt - og i alle andre tilfælde foruroligende.

Dick Tracy trækker på samme cliffhanger-tradition som bl.a. *Indiana Jones*, men stilen bruges til andet end at drive handlingen afsted. Beatty er mere bevidst om sit voksne publikum og bruger det flot stiliserede miljø, de flade personer, de skræppe farver og de 30'er-inspirerede sang- og dansenumre melodramatiske. Det er ikke parodi, men

pastiche hvor de stilistiske effekter har en erotisk tone. Tracy sprinter efter skurkene i Goulds ånd, men han benytter lejligheden til at flygte fra damerne. Handlingens mand udstilles som seksuelt passiv. Han kan ikke finde ord til at besegle et trygt ægteskab med Tess, og *Breathless'* pågående erotik løber ham overende, så han må ud og afregere med maskinpistolen. Opgøret med gangsterbanden er vildt orgiastisk, og slutopgøret omkring bromaskineriets kæmpe tandhjul er en erotisk dødedans, der afslører The Blank som *Breathless*. Hun udånder tilfredsstillet af kuglerne, mens Dick omsider bliver voksen.

Dick Tracy følger tegneseriens moderne udvikling og fører Goulds figurer stilistisk up-to-date. Så stilbevidst, at filmen runder det eksotiske og melodramatiske, der lå forud for Goulds effektive storbymiljø og samler adventuregenrens tråde i sin moderne story-løse udgave af de go'ne gamle historier. Den gule grundfarve er Tracys, fordi den er udtryk for hele den tradition, Tracy udspringer af.

Noter:

1) Citat fra Peter Schepelerns *Essay: Film og Tegneserier* (Kosmorama nr. 117, 1973).

2) Udtalelsen stammer fra et interview med Chester Gould trykt i bogen *The Celebrated Cases of Dick Tracy*, Herb Galewitz (red.), introduktion og interview v/ Ellery Queen. Chelsea House, New York - 1970.

Øvrige litteratur:

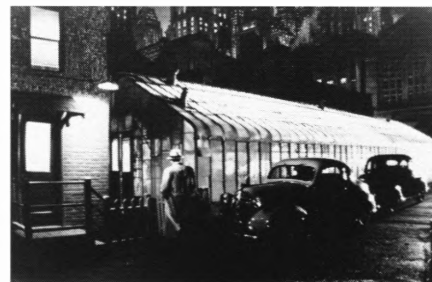
Tegneseriens Hvem - Hvad - Hvor!!! af Anders Hjorth-Jørgensen og Inge Karsten Just. Politikens Forlag, København 1976.

The Pulp - Fifty Years of American Pop Culture af Tony Goodstone (red.). Chelsea House Publishers, New York 1970.

Adventure, Mystery, and Romance af John G. Cawelti. The University of Chicago Press, Chicago 1976.

De første tegneserier. Avistegneserier i USA fra 1896-1940 af Horst Schröder. Carlsen if, 1982.

The Serials. Suspense and Drama by Installment af Raymond William Stedman. University of Oklahoma Press, Norman 1977.



Dick Tracy

Dick Tracy. USA 1990. Instr. & prod: Warren Beatty. Manus: Jim Cash & Jack Epps, Jr. Foto: Vittorio Storaro. Klip: Richard Marks. Musik: Danny Elfman, sange af Stephen Sondheim. Make-up/maske design: John Caglione, Jr. Medv.: Warren Beatty (*Dick Tracy*), Charlie Korsmo (*Junior*), Glenna Headly (*Tess Trueheart*), Madonna (*Breathless Mahoney*), Al Pacino (*Big Boy Caprice*), Dustin Hoffman (*Mumbles*), Charles Durning (*Chief Brandon*). Udl: Warner & Metronome, prem: 28.9.90.