

SUPERHELTIDEALET: FJERNER SUPERHELTER SEG FRA LESERIDENTITETEN I KJØLVANNET AV FRANK MILLERS *THE DARK KNIGHT RETURNS*?

Christopher O. Sørli

Hva definerer en moderne superhelt? Er det vedkommendes rettskaffenhet, er det synet på moral, etikk og menneskelig juridisk tematikk? Er det rett og slett noe så banalt som en mangelfull oppfatning av konvensjonelle motevaner? Gjennom sin under hundre år lange historie, har superhelten som mytologisk fenomen skilt seg fra andre litterære mytologier i kraft av sin rolle på siden av vedtatte lover. Både juridisk (fellesnevneren for nær alle superhelter er at deres handlinger, uavhengig av moralsk ståsted, kan kategoriseres som vigilantisme) og fysisk (ekstremt få superhelter opererer innenfor ordinære fysiske rammer; superhelter er oftere enn ikke beslått med overnaturlige evner deres alter ego er bygget rundt) skiller superheltmytologi seg fra mer sedvanlig litterær mytologi. En superhelt kan med andre ord defineres (om enn svært forenklet) som en overnaturlig forkjemper for et overordnet mål, uavhengig av andre rammer enn de vedkommende selv setter seg – han er en overmenneskelig representasjon av menneskeheten, og med den også leseren.

Før vi går videre er det likevel viktig å besvare et mer presserende spørsmål; hvor går skillet mellom den moderne superhelten, som vi vil analysere i dybden i denne artikkelen, kontra den tradisjonelle superhelten? Superheltens spede opprinnelse, om vi ser vekk fra mytologiske storheter som Akillevs, Brynhildr og Lancelot, kan spores tilbake til 1932, da Jerry Sieglar og Joe Shuster første gang arbeidet med en litterær skisse av "the Super Man", en karakter som gjennom en serie redefinisjoner til slutt tok form som protagonisten Superman, første gang publisert i *Action Comics* nummer 1, juni 1938¹. Superman markerte et skille mellom det mulige og det umulige innen tegneserier: tidligere var tegneserier først og fremst ansett for å være humoristiske, satiriske eller overnaturlige – et supplement til allerede etablert litteratur. Supermans inntreden i vår

¹ Daniels, *Superman: The Complete History*, s. 11f.

egen verden endret standarden på hva som var lovlig å tilskrive en menneskelig verden av overnaturlige elementer – fysikkens lover ble opphevet, og tradisjonelle elementer av science-fiction beveget seg inn i en troverdig setting. Lesermassenes mottakelse var deretter; først og fremst gjennom barn og unge, men i større grad enn tidligere også voksne som ønsket å identifisere seg med et overnaturlig ideal. Som en naturlig reaksjon på denne nye dimensjonen (og ikke minst suksessen) tegneseriemediet var tilført, fulgte i kjølvannet av Superman raskt nye superhelter som Bill Finger og Bob Kanes *Batman* (1939), William Marstons *Wonder Woman* (1941) og, som en direkte følge av annen verdenskrigs propagandaapparat, Joe Simon og Jack Kirbys *Captain America* (1941)² – alle superhelter som fortsatt eksisterer³. De tre førstnevnte har sogar vært i kontinuerlig trykk siden sin opprinnelse, på tross av samfunnsendringer, økonomiske omveltninger og leserflukt på 1950-tallet⁴.

Likevel snakker vi altså om en "moderne" superhelt, til forskjell fra dette bildet som i større grad sammenfaller med den tradisjonelle leseroppfatningen av hva superhelter er og står for. Begrepet "moderne superhelt" i den konteksten vi vil bruke her, kan spores tilbake til februar 1986, og den første utgaven av totalt fire i Frank Millers revolusjonerende kortserie *Batman: The Dark Knight Returns*. I september samme år ble også den første av tolv episoder i Alan Moores nå legendariske *Watchmen* publisert, og begge disse verkene annonserte en ny trend innen superheltsjangeren: de var skrevet av og ment for voksne, tenkende mennesker. De var mørke, tunge og dystre, de omhandlet dypere sosial og samfunnsrelevant tematikk enn hva man forventet av selv kontemporære romaner, de var sterkt politisk ladet, og ikke minst representerte de en total dekonstruksjon av superheltenes rolle som litterære protagonister. Over natten forlot superheltene rollen som overnaturlig beskytter, og inntok en rolle som menneskelig og karaktersvak – den Aristotelisk tragiske helten. Som en direkte følge av Miller og Moore (og senere Neil Gaimans *Black Orchid* og Grant Morrisons *Arkham Asylum: A Serious House on Serious*

² Reynolds, s. 8.

³ Det er her dog verdt å merke seg at Marvel Comics tok livet av Steve Rogers, den opprinnelige Captain America i kjølvannet av *Civil War*-serien sommeren 2007. Serien fortsatte like fullt i kjølvannet av hans død, når et antall av hans allierte fortsetter å kjempe Captain Americas sak under hans navn, kostyme og metode.

⁴ Reynolds, s. 8.

Earth) oppstod det et markant skille i innfallsvinkelen til superhelteegneserier hos forfatterne, så vel som i lesermassen. Tegneserieforlagene satset i større grad på en voksen lesermasse, den tekstuelle litterariteten og kompleksiteten i det narrative økte vesentlig, og fokuset skiftet i større grad fra superheltenes kamp mot onde krefter til menneskene som skjulte seg bak maskene. Sirkelen ble på mange måter sluttet i 1994, da Frank Miller med *The Man Without Fear* skrev en full historie om superhelten Daredevil, hvor han på kun to av 139 sider er ikledd kostymet sitt. Kurt Busiek skriver i sitt forord til *Astro City*, en selv-erklært rekonstruksjon av Moores *Watchmen*:

The superhero has been dissected, analyzed and debunked, his irrationalities held up to the light to show [...] that it's almost become impossible who does what he does without being emotionally unstable, incapable of dealing with reality without "acting out" his psychoses and obsessions.⁵

Nettopp her ligger skillet vi søker; den moderne superhelten, kontra de tradisjonelle menneskehetens beskyttere, er i større grad et resultat av menneskelig svakhet og manglende psykologisk stabilitet, enn en rettferdighetssans omkring hva som er rett og galt. Den allmenne og menneskelige frykten for å feile, men like fullt tilstedeværende feilbarigheten, kombinert med et naturlig behov for å underkaste seg sine følelser og gi slipp på allmenne prinsipper i møtet med motstand mot selvet er alle svært menneskelige trekk, og det er også disse trekkene vi vil legge til grunn når vi ser på nettopp menneskeliggjøringen av den moderne superhelten. Hans menneskelighet er i betydelig større grad satt i fokus; skillet mellom masken og ansiktet er nesten visket ut, og superhelten selv fremstår som en selvsentrert vigilante, snarere enn en håndhever av orden og rettferdighet. Denne forsløringen av linjene mellom hvor mennesket sviner og superhelten begynner er utgangspunktet for de tre studiene vi nå skal foreta: Batman i fotsporene av Frank Miller, den moderne Superman som kontrast til den moderne Batman, og til sist Frank Millers Daredevil i etterkant av *The Dark Knight Returns*.

⁵ Busiek, s. 9.

1. Batman: detektiv eller mørkets ridder?

Siden opprinnelsen i 1939 har det vært et gjennomgående karaktertrekk hos Batman å operere i en etterforskende rolle uavhengig av offentlig oppnevnte autoriteter. Ulikt majoriteten av superhelte, er ikke Batman utstyrt med noen form for overnaturlige elementer, ut over et svært skarpt kognitivt apparat og en topp trent (dog fortsatt menneskelig) fysikk. Dette kompenseres for gjennom prestasjonsfremmende teknologisk utstyr, et avansert informasjonsteknisk nettverk og ikke minst en intuitiv evne til å være på rett sted til rett tid – som oftest takket være nettopp grundig etterforskning og dyktig samsyn av tilsynelatende uavhengige hendelser. Den tradisjonelle Batman kan i så måte leses som en parallell til Sherlock Holmes, der arroganse og forfengelighet erstattes maske og kappe. Batmans omdømme som "the world's greatest detective" definerte effektivt hans virkeområde, lojalitet og arbeidsmetoder, og skapte med det også et kanonisk rammeverk man som forfatter ble underlagt i arbeid med nettopp Batman.

Frank Miller snudde denne oppfatningen på hodet. Begrepet "dark knight" hadde vært benyttet om Batman tidligere, dog som oftest som en referanse til hans foretrukne valg av natt og mørke som setting for sitt arbeid. Med *The Dark Knight Returns* skapte Miller for alvor et skille mellom nettopp "the dark knight" og "the world's greatest detective". Satt i en nær fremtid der Bruce Wayne, nå i midten av femtiårene, har pensjonert Batman-rollen og ikke har vært aktiv på ti år, sprenger Miller alle retningslinjer for hvordan man som forfatter forholder seg til Batman innenfor karakterenes etablerte kanoniske mytologi. Ved å gå utenom tradisjonell kanon og sette historien i en fremtid der Batman ved historiens begynnelse ikke lenger eksisterer, plasseres settingen utenfor de fastsatte retningslinjene, og frigjør Miller fra alle bånd til tidligere definisjoner av Batman.

Det er også her skillet mellom Batman og Bruce Wayne begynner å viskes ut; tradisjonelt sett har Batman vært en personlighet Bruce Wayne har ikledd seg, et alter ego med en separat agenda. Allerede i åpningen av *The Dark Knight Returns* trekkes dette skillet i tvil: Bruce flørter med tanken på døden, og fremstår som livstrøtt og uinteressert i samfunnet rundt seg. En stadig sterkere lengsel etter livet som Batman åpenbarer seg gradvis, inntil Bruce når en punkt der lengselen trenger over i en nær manisk besettelse:

The time has **come**. You know it in your **soul**. For **I** am your soul... you cannot **escape** me... you are **puny**, you are **small** -- you are **nothing** -- a hollow **shell**, a rusty **trap** that **cannot** hold me -- [...] you cannot **stop** me -- not with **wine** or **vows** or the weight of **age** -- you cannot stop me but still you **try** - still you **run** -- you try to drown me out... but your voice is **weak**...⁶

Rollen som Batman manifesterer seg i Bruces sinn som en egen entitet, en indre stemme uavhengig av hans egen som mer enn noe annet ønsker å utradere Bruce Wayne for å sikre sin egen overlevelse. Gjennom en tilsynelatende smertefull prosess utløst av en subtil referanse til et vondt barndomsminne, gjennomgår Bruce Wayne en indre oppvåkning, og underkaster seg den entiteten i sinnet hans som representerer Batman. I samme øyeblikk viskes skillet mellom Bruce Wayne og Batman ut for godt, og den indre rollefordelingen er totalt forvridt: Batman er Bruce Wayne - Bruce Wayne er ikke Batman. Der det tidligere fantes et definert skille mellom person og rolle, er de to nå smeltet sammen i en udefinerbar symbiose, hvor rollen er i førersetet og mennesket er umyndiggjort.

Parallelt med utviklingen av symbiosen mellom Batmans sinn og Bruces kropp, blir vi som lesere presentert med en lignende utvikling i en annen karakter: Jokeren. I sin celle på Arkham Asylum (for anledningen omdøpt til Arkham Home for the Emotionally Troubled – igjen et tegn på Millers ironisering over den kanoniske tradisjonen) fremstår han som apatisk, uinteressert i sine omgivelser og beskrevet av stedets ansatte som en forhenværende galning, uten annet å skilte med enn innestengthet og en rolle som avskyvekkende gjennom lang tid⁷ - selv underverdenen har gitt opp Jokeren⁸. Dette er en sterk kontrast til den tradisjonelle Jokeren: den hånlig smilende antagonisten, den sosiopatiske masseorderen, den mentalt forvrengte klovnen som ikke ønsker annet enn å se menneskeheten død, lemlestet og lidende⁹. Det finnes tilsynelatende ingen logisk tankegang bak Jokerens handlinger. Jokeren har tradisjonelt sett

⁶ Miller, *The Dark Knight Returns*, s. 25f.

⁷ Miller, *The Dark Knight Returns* s. 15.

⁸ Miller, *The Dark Knight Returns* s. 47.

⁹ Dette bildet av Jokeren tegnes spesielt godt i Alan Moores "The Killing Joke" og Ed Brubakers *The Man Who Laughs* – begge anerkjent blant de mest kanonisk korrekte fremstillingene av Jokerens opprinnelse, psyke og personlighet innenfor den etablerte mytologien.

representert kaos, dekadanse og tilfeldighet, kontra Batmans metodiske handlingsmønster. Når han nå settes i en apatisk birolle, er dette et tydelig signal på at det er skjedd en endring også i hans verdensbilde, og i motsetning til Bruce, kan det virke som om Jokeren har mistet en besettelse, snarere enn å anta en.

Når så Batman gjenoppstår, understrekes dette forholdet ytterligere. Mediedekningen av Batmans kamp mot underverdenen gjør Jokeren oppmerksom på sin tidligere nemesis, og gjennomgår i kjølvannet av dette en merkbar forandring¹⁰. Gjennom en gradvis, stille utvikling begynner Jokeren igjen å smile; leppene hans blir rødere og håret grønnere – den nær komatøse pasienten Arkham har huset i et tiår er i ferd med å våkne opp fra dvalen, og gjenoppta sin tidligere rolle. Det tegnes en tydelig symbiose mellom Jokerens galskap og Batmans eksistens, der den ene ikke kan eksistere uten den andre, eller snarere – der den ene ikke har noen interesse av å eksistere uten den andre. Denne problematikken er tydeligere diskutert i Grant Morrisons *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth* (1989), der nettopp tematikken rundt Batmans psyke settes i fokus. Jokeren fronter et opprør blant de innlagte på Arkham, som ender med at de tar over styringen og holder de ansatte som gisler. Deres eneste krav til løsepenger er at Batman kommer inn til dem – der de mener han hører hjemme. Batman velger å underkaste seg kravet, og igjen ser vi et tydelig tegn på at skillet mellom Bruce Wayne og Batman er visket vekk:

Gordon: You okay? You don't have to go in there. Let me organize a SWAT team or something.

Batman: No. This is something I do have to do.

Gordon: Listen, I can understand it if even you're afraid. I mean, Arkham has a reputation...

Batman: Afraid?

[pause]

Batman: Batman's not afraid of anything.

[pause]

¹⁰ Miller, *The Dark Knight Returns*, s.41.

Batman: It's me. I'm afraid. I'm afraid the Joker may be right about me. Sometimes I... question the rationality of my actions. And I'm afraid that when I walk through those asylum gates... when I walk into Arkham and those doors close behind me... it'll be just like coming home.¹¹

Jokerens krav om å plassere Batman i galehuset møtes ikke med motstand eller mistro; i stedet blir et tilsynelatende absurd narrativt prinsipp (å sette protagonisten innenfor samme gruppering som antagonistene fordi de en identisk ideologisk/politisk/etisk tilhørighet) allerede ved historiens start fremsatt som en av dens grunnleggende elementer. Batman plasseres i en situasjon der blir beskyldt for – og vedkjenner seg – en personlighet bygget opp av de samme elementene som hans motstandere; irrasjonalitet og brutalitet erstatter rettferdighet og orden. Vi blir, i likhet med i *The Dark Knight Returns*, kastet inn i en setting der etablerte spilleregler ikke lenger gjelder: Batman er tradisjonelt sett er protagonisten, og Morrison spør oss hvorfor leseren oppfatter ham slik. Hva skiller Batman fra den øvrige underverdenen når begge opererer utenfor loven, som slaver av sine egne psykoser? Hvorfor er Batmans psyke og motivasjon annerledes fra dem han står ovenfor? Hva er det i Batman leseren identifiserer seg med, som automatisk tillegger han den godes rolle?

Viktigere er det at likevel at Morrison skifter fokuset fra Bruce Wayne og Batman som separate entiteter, til den samme symbiotiske helheten Miller introduserte tre år tidligere. Bruce omtaler Batman i tredje person, og seg selv i første person. Ulikt Miller viser Morrison i større grad at det er Bruce Wayne som innehar kontrollen, og ikke Batman. Der Miller fremstiller Batman som en mental besettelse Bruce lar styre livet sitt, viser Morrison en Bruce med langt sterkere personlighet og mental styrke, men også dertil synlige psykoser. Der Millers Bruce Wayne underkaster seg en besettelse, tar Morrisons Bruce Wayne tak i besettelsen og kanalisierer den til en drivkraft. Morrisons Batman er mer enn noe annet drevet av en manisk, nær psykotisk besettelse, og han er klar over det selv. Dette viser samtidig en mørkere side av Bruce Wayne, der Batman mer enn en rolle er blitt en egen entitet i personligheten og atferdsmønsteret hans. Det er Bruce som for din egen del er nødt til å møte Jokerens krav og entre Arkham;

¹¹ Morrison, *Arkham Asylum*, s. 20.

til tross for at det er Batman, og ikke Bruce, som er etterspurt. Rollene utvisker hverandre, og skaper en enhet.

Denne personlighetsforstyrrelsen understrekes en gang for alle i *The Dark Knight Strikes Again*, Frank Millers retur til Batman i 2002. Der *The Dark Knight Returns* avsluttes med et velregissert stunt hvor Batman avslører Bruce Wayne som sitt alter ego for omverdenen etter å ha fingert sin egen død, er *The Dark Knight Strikes Again* manifestasjonen av en gal manns absurditet i etterkant av å ha brent alle bånd til samfunnet. Omgitt utelukkende av andre superhelter med sterke besettelser (henholdsvis The Atom, The Flash, Green Arrow og Plasticman) og en liten bande av tilbedende disipler (Carrie og "The Batboys"), har Batman utryddet Bruce Wayne en gang for alle, og hengitt seg fullstendig til besettelsen og galskapen. Samtidig anerkjenner Batman fortsatt Bruce Waynes historiske eksistens: alle samtaler med Superman (og også Hal Jordan, den pensjonerte Green Lantern) foregår mellom "Clark" ("Hal") og "Bruce". For en mann som er i stand til å gjennomskue enhver forkledning, å avsløre ethvert forsøk på å skjule seg, er skillet mellom mann og maske uvesentlig. At Batman likevel vedkjenner seg "Bruce"-rollen selv etter å ha tatt livet av sitt alter ego, vitner om en underbevisst trang til fortsatt å beholde en menneskelighet Batman selv ikke kan skilte med i kraft å være en konstruert rolle. Når Batman ved deres første møte etter Bruce Waynes død metodisk avkler og på det nærmeste slår Superman – "Clark" – i hjel uten å vedkjenne seg ham, avsier han en siste dom over Bruce Wayne – og samtidig også sin egen menneskelighet.

2. Superman: et romvesen iblant oss.

Forholdet mellom Batman og Superman har gjennom deres respektive historiske mytologier vært relativt anstrengt. De representerer på mange måter selve motpolene til hverandres grunnprinsipper: der Batman omfavner mørket, er Superman avhengig av solen for å overleve. Der Superman tviholder på en moralsk og patriotisk rettferdighetssans, er Batman ribbet for etiske skrupler og opptrer som jury, dommer og eksekutør uten å nøle. Der Superman har et definert sosial bånd med omverdenen og dyrkes av allmennheten som et idol, er Batman en einstøing, utstøtt av folkeopinionen og ofte også jaget av loven. Der Superman er utstyrt med en overmenneskelig intelligens, men et ofte begrenset av et tankesett formet av oppvekst og miljø, er

Batman begrenset til en menneskelig intelligens, som han til gjengjeld utnytter kaldt, kynisk og kalkulerende for til enhver tid å ha overhånd.

Som en kontrast til denne polariteten, er forholdet Batman og Superman i mellom alltid relativt sivilisert. De samtaler i en høflig tone, omtaler hverandre nær konsekvent ved fornavn, og er ærlige med hverandre – på godt og vondt. Denne holdningen kan kanskje først og fremst krediteres respekt for hverandres evner, snarere enn hverandres holdninger; samtidig finnes det flerfoldige eksempler på at det brukes aktivt av begge parter som et skremsels- og trussel-apparat. Både *The Dark Knight Returns* og Jim Starlins *Batman: A Death in the Family* dokumenterer i detalj dette forholdet: den klassiske samtalen i *The Dark Knight Returns* hvor Bruce forteller Clark at når dagen kommer hvor de to vil møtes i kamp – måtte den beste mann vinne¹²; og ikke minst episoden i *A Death in the Family* der Superman er nødt til å stille seg mellom Batman og Jokeren pga. sistnevntes diplomatiske immunitet som Irans utsending til FN¹³. Superman tar lovens parti der Batman legger sin egen etiske vurdering til grunn. Jokeren, til tross for en påviselig intensjon om massedrap, er underlagt lovens beskyttelse mot Batman, og Supermans moralske rettesnor pålegger ham å forhindre Batman i å ta affære mot Jokeren.

Denne holdningen i Superman har likevel ikke vært konsekvent gjennom Supermans karriere. De første årene var Superman i større grad en bølge, som brukte styrke og aggressivitet som virkemidler i kampen mot kriminalitet. Allerede i sin første historie noensinne tar Superman i bruk metoder som frihetsberøvelse, trusler og mobbing¹⁴ – prinsipper som i senere Superman-mytologi vil være representative for de samfunnstrekkene og impulsene Superman tilstreber å bekjempe. De første årene var det ikke uvanlig at Superman tok livet av sine motstandere, inntil DC-redaktør Whitney Ellsworth i 1940 nedla et forbud mot at han noensinne skulle drepe¹⁵, noe som også representerte begynnelsen på Supermans utvikling fra bølge til en mer definert helteskikkelse.

Her rokkerer igjen Miller på de etablerte prinsippene. Den Superman vi blir presentert i *The Dark Knight Returns* er kanskje mer

¹² Miller, *The Dark Knight Returns*, s. 119.

¹³ Starlin, *A Death in the Family* #5, s. 18f.

¹⁴ Siegel, "Action Comics no. 1" i *The Superman Chronicles*.

¹⁵ Daniels, *Superman: The Complete History* s. 42.

enn noensinne en manifestasjon av superheltidealet: mektig, lojal, troverdig – erkeeksempelet på den perfekte soldat. Samtidig blir vi vist en bakside av denne fasaden – Superman som løpegutt for en Reagan-administrasjon ute av kontroll. Superman fremstår som redskapliggjort og kastrert, redusert til en politisk bølge, i stand til å drepe uten å stille spørsmål om han blir beordret det. Dette kan sees i to kontekster; først og fremst som en kritisk vinkling av den samme lojaliteten til lov og stat som tidligere har definert Supermans moralske rettesnor; hvordan vil Superman forholde seg til en lov som ikke stiller etiske spørsmål ved sine handlinger? Videre kan det sees som en speiling til den opprinnelige Superman, hvis oppførsel etter en moderne standard kan anses som uakseptabel og moralsk forkastelig: Superman fremstår som narrativets antagonist i lys av en psykotisk Batman, men er samtidig innenfor rammeverket av den Superman verden opprinnelig ble kjent med i 1939. Begge disse tolkningene har videre en fellesnevner: de setter Superman i en situasjon der han på mange måter kan leses som en refleksjon av sin tradisjonelle motpol, Lex Luthor.

Lex Luthor har siden sin første opptreden¹⁶ stått som en kontrast til så vel som en motstander av Superman. Gjennom å på mange måter reflektere elementer som er vesentlige i definisjonen av Superman (på samme måte som Jokeren representerer et speilbilde av Batman i *The Dark Knight Returns* og *Arkham Asylum*) – et overnaturlig intellekt, en brennende lojalitet og en ekstrem viljestyrke – fremstår Luthor som en antagonist, ikke så mye på grunn av sine handlinger og intensjoner, men snarere som et naturlig motstykke til kvalitetene leseren identifiserer seg med i karakteren Superman. Luthors ambisjoner kan først og fremst anses for å være megalomane: han ønsker å tilegne seg makt snarere enn rikdom, og han er villig til å ta i bruk ekstreme virkemidler for å nå målene sine. Luthor er i essens den samme politiske bølgen Miller utgir Superman for å være, men der Superman fremstår som en håndlanger og løpegutt, er Luthor i langt større grad hjernen bak. Denne lignelsen understrekes ytterligere i *The Dark Knight Strikes Again*, hvor Luthor har overtatt presidentskapet i USA, og Superman følgelig er Luthors verktøy i kampen mot Batman. Samtidig ligger det en elementær likhet til grunn for både Supermans og Luthors valg av handlinger: de ønsker begge det de selv anser å være

¹⁶ Lex Luthors første opptreden fant sted i *Action Comics* #23, i 1940.

det beste for folket de selv anser seg å representere. Luthor har en intens tro på egne ferdigheter og løsninger, og er villig til å gå over lik (ofte bokstavelig talt) for å stå seirende tilbake. Superman arbeider til sammenligning innenfor en stramt moralsk og lovmessig kodeks, innlært og oppdratt av "foreldrene" Martha og Jonathan Kent gjennom en oppvekst som menneskesønn på en gård i Smallville, Kansas.

Å forstå oppveksten hans er vesentlig for forståelsen av den moderne Superman. Der Clark Kent vokste opp som sønn av mennesker, levert til et barnløst ektepar fra himmelen og oppdratt i de rette verdier til å bli en frelser, er relasjonene til bibelsk mytologi tydelige. Samtidig er Supermans opprinnelse langt mer definert enn englers forkynnelse og jomfrufødsel. Superman, hvis fødselsnavn er Kal-El, er den siste overlevende fra Krypton, sendt til jorden i en sonde som spedbarn da planeten gikk under. Oppvokst og tilvent som et menneske er Superman og Clark Kent – på samme måte som Batman og Bruce Wayne – vokst sammen til én entitet. I motsetning til Bruce Wayne er derimot ikke Superman en maske Clark Kent tar på seg for å skjule sin egentlige identitet: Clark Kent er Kal-El – Supermans – forkledning blant menneskene. Clark Kent er, i likehet med Batman, en tillært og tillagt rolle.

Jeph Loeb's *Superman For All Seasons* (1999) tar opp denne problemstillingen gjennom narrativ lagt til fire karakterer i Supermans nærmeste omkrets: Jonathan Kents faderlige tvil om sønnens oppdragelse har vært god nok, Lois Lanes forelskelse i og fascinasjon for Superman (men samtidig også hennes forhold til Clark som medmenneske), Lex Luthors avsky og forakt mot Superman og hans holdninger og metoder, og barndomskjæresten Lana Langs følelser til Clark Kent som voksne. Felles for samtlige narrativ er at de overlapper rollene mellom Clark Kent og Superman. Av de fire er det kun faren og Lana Lang som kjenner begge Kal-El's roller, noe som er spesielt synlig i Lois Lanes narrativ. Clark Kent og Superman er for henne fullstendig atskilt, både fysisk og intellektuelt. Lois anser Clark for å være lite annet enn en kollega, knapt en venn. Superman, på den annen side, er nær en besettelse, og omtales gjentatte ganger som en hel verdens frelser og hennes egen "Prince Charming". Luthors besettelse for Superman som rival, fortalt som en iskald kjærlighetshistorie mellom en mann og hans by, representerer den

kyniske verden Superman står som en beskytter av, og Clark Kent knapt er et sandkorn i – et skille som også i dette narrative synliggjøres gjennom Lois Lanes interaksjon.

Trekantforholdet mellom Lois Lane, Clark Kent og Superman er, i tillegg til å representere en konstant kilde til dramatiske situasjoner for begge Kal-Els roller, en konstant i kraft av å representere "hemmelighetstabuet" i Supermans karakter. Kal-El er for evig fanget i to roller; den forelskede Clark Kent, og hans utkåredes egen utkårede, Superman. Denne tematikken utdypes nærmere av Grant Morrison i *All-Star Superman* #2 (2006):

Superman: Clark Kent and Superman are one and the same person! I swear I wouldn't lie to you.

Lois Lane: Don't swear... because if you were Clark... if Clark Kent was secretly Superman or the other way around, whatever. If it was all a "ruse".

[pause]

Lois Lane: That would mean you'd been lying to me for years, wouldn't it?¹⁷

Denne replikkvekslingen viser tydelig hvorfor problematikken rundt forholdet mellom Clark, Lois og Superman trenger å være en konstant innenfor Superman-mytologien. Samtlige involverte befinner seg i kantene av en tillitstrekanter der den ene ikke kan fjernes uten at det påvirker de to andre. Når Morrison likevel lar Lois akseptere Supermans avsløring, og Clark Kent fjernes fra relasjonen, oppstår en følelsesmessig reaksjon i Lois som best beskrives som paranoid. Frykten for at "there really was some part of him that was bumbling, oafish Clark Kent"¹⁸ starter en prosess i Lois sinn der frykten for Superman (og hva annet han skjuler, og har skjult, for henne) overgår kjærligheten hun engang har følte til samme person. Tankespiralen ender til slutt i en konfrontasjon der Lois skyter Superman i brystet med kryptonitt (det eneste kjente stoffet som kan skade ham) – og hun innser at hun har begått en feil.

Forholdene til Lois Lane, Lex Luthor, foreldrene, og ikke minst Clark Kent, er med på å forme et bilde av Superman som menneskelig.

¹⁷ Morrison, *All-star Superman*, s. 47.

¹⁸ Morrison, *All-star Superman* s. 49.

Til tross for at sin utenomjordiske opprinnelse, er Kal-El vel så human som mennesker. Han elsker den menneskelige rase, han anser seg selv for å være et menneske, han oppfatter jorden som sitt hjem. Ved en anledning kommenterer Batman om Superman:

It is a remarkable dichotomy. In many ways, Clark is the most human of us all. Then... he shoots fire from the skies, and it is difficult not to think of him as a God. And how fortunate we all are that it does not occur to him.¹⁹

At det er nettopp Batman som kommer med denne analogien, er et interessant paradoks. Batman, nærmest alene på superhelthimmelen uten andre evner enn sine egne menneskelige, er likevel blant dem som har gått lengst i å forsøke å eliminere sin egen menneskelighet. Der Clark Kent har virke som journalist, lever blant menneskene rundt seg og forelsker seg i et menneske, er Bruce Wayne med sin playboy-livsstil på det nærmeste sosialt død, og de eneste kjærlighetsforholdene han innleder er enten i kraft av rollen som Batman, eller forhold som setter rollen som Batman på spill. Det menneskelige aspektet av den dekonstruerte superhelten ivaretaes i større grad av romvesenet Superman enn det gjør av mennesket Batman.

3. Daredevil: helten formet av det menneskelige hybriser.

En sterk kontrast til både Superman og Batman finner vi i Marvel Comics Daredevil. Der Batman/Bruce og Superman/Clark opprinnelig eksisterer som separate entiteter i kraft av person og rolle, har Matt Murdock og hans alter ego Daredevil allerede siden opprinnelsen vært betydelig vanskeligere å atskille. Først og fremst definert gjennom sitt menneskelig fysiske handikap – han er blind – representerer Daredevil i større grad en håndhever av Matt Murdocks moralske rettesnor, enn en beskytter av et samfunn mot kriminalitet, vold og overgrep. Samtidig skaper Matt Murdocks stilling som advokat en dobbeltrolle der rolle og person ofte overlapper: Murdock har – gjennom sin rolle som Daredevil – ved flere anledninger tatt loven i egne hender i situasjoner hvor rettsvesenet har feilet ham.

At båndet mellom personen Matt Murdock og rollen Daredevil er så tett, kan først og fremst antas å skyldes rollens opprinnelse. I *The*

¹⁹ Loeb, "Running Wild" s. 11.

Man Without Fear trår Frank Miller opp sporene fra Daredevils spede opprinnelse, der masken og navnet ennå ikke er tatt i bruk, og Matt Murdock er en handikappet advokat, og ingen superhelt. Likevel opptrer Murdock i vigilante-rollen ved to anledninger, med de samme holdningene, ferdighetene og våpnene som den senere Daredevil benytter. Begge tilfellene har rot i skjellsettende hendelser i Murdocks liv: den første når han hevner drapet på sin far ved enten å jage drapsmennene i døden, eller mishandle dem til et punkt nær ihjelslagning. Det andre tilfellet spiller tydeligere på rollen han senere kommer til å påta seg som Daredevil: en unge jente med løse bånd til Matt Murdock blir kidnappet som del av en mislykket narkotikaoperasjon, og Murdock innser at han er den eneste som er kapabel til å hente henne ut. Dette valget er det som blir utslagsgivende for hans fremtid som Daredevil: ved å gjøre seg til fiende med miljøer innen New Yorks organiserte kriminalitet, signerer Matt Murdock sin egen dødsdom. Ved å skape et alter ego overføres denne dødsdommen til en fiktiv rolle, og rollen som Daredevil skapes som en reaksjon på menneskelige følelser av frykt så vel som hevn og rettferdighet. Selv valg av navn og kostyme er ikke tilfeldig; navnet Daredevil velger han som følge av mobbingen han gjennomgikk i oppveksten, og drakten syes av kappen faren brukte som bokser før hans død.

Men hva så når Daredevils identitet kompromitteres? I *Born Again* (1987) utforsker Miller dette temaet gjennom en virkelighet der en av Matts tidligere kjæresten avslører Daredevils sanne identitet mot betaling. Snarere enn å ta livet av ham, velger The Kingpin, overherren innen New Yorks organiserte kriminelle miljø, å påføre Murdock de samme tapene han mener Daredevil har påført hans organisasjon. Ved å påføre ham en økonomisk ruin gjennom kontakter i bank- og skattevesenet, og frarøve ham all integritet ved å få inndratt advokatlisensen og angripe hans nærmeste, utsletter Kingpin personen Matt Murdock. Gjennom noen få, velregisserte grep sitter Murdock kun igjen med en rød drakt, og et liv i ruiner. Om skillet mellom rolle og person var utydelig tidligere, er det nå – parallelt med Murdocks liv – utslettet. Kingpin velger å angripe Matt Murdock gjennom det ene virkemiddelet han alltid har kunnet kalle sitt viktigste våpen: loven. Snarere enn å ty til voldelige løsninger og dermed gi Murdock et insentiv til å påkalle Daredevil vigilantisme, lar

Kingpin Murdock gjøre det første trekket. Kingpin lokker frem voldsmannen i Matt Murdock, og står igjen som den juridiske seierherren, uavhengig av moralsk kodeks.

I likhet med Batman er Daredevil langt mer troende til å søke hevn gjennom egne handlinger, snarere enn tilpasse seg en rettergangsprosess lagt til rette for av samfunnets konvensjoner. Dette er en sterk kontrast til den vekten Matt Murdock legger på verdien av loven og juridisk rettferdighet. Samtidig viser *Born Again* at dette skillet ikke er svart/hvitt:

(Narrativ:) [...] in the eyes of everyone except, as yet, the law – he [*The Kingpin*, *anm.*] is a villain. He is shunned, even condemned, by the businessmen that so recently cheered him.

Kingpin: The law. At least I took that from him.²⁰

Denne tankepassasjen illustrerer Kingpins følelsesmessige reaksjon på Murdocks reaksjonsmønster. Gjennom å revaske seg, og samtidig frasi seg sitt tidligere liv og påbegynne et nytt liv som Matt Murdock, står Daredevil igjen som den seirende part i krigen. Samtidig er Kingpins analogi korrekt: loven, slik Matt Murdock kjente den, var det som felte ham. Juristen Matt Murdock må forbli drept for at mennesket Matt Murdock skal kunne leve videre.

Gjennom hele serien kan tydelig Matt Murdocks intense følelsesmessige og ideologiske handlingsmønster leses som den definerende faktoren for hans valg og intensjoner. Som vi tidligere har sett, er det først og fremst drapet på faren som utløser Murdocks valg om å ta loven i egne hender. Kjernen til rettferdighetsprinsipper hos Daredevil er i stor grad de samme som hos Batman: tvangstanker utløst av et ønske om hevn. De to karakterene er bemerkelsesverdig like i så måte – begge opplever å få foreldrene drept av kriminalitet, og begge tyr, til tross for høy samfunnsmessig status, til maskert vigilantisme for å utgjøre en forskjell. En vesentlig forskjell på de to er likevel graden av tvangstanker. Der Batman fremstår som besatt og psykotisk, virker Daredevil langt mer manisk og formålsløs. Hans hybris er ikke overmot eller hevntørst: det er en altoppslukende mangel på evnen til å slippe tak. Matt Murdock – og derfor også Daredevil – er ekstremt emosjonelt ladet, og derfor også tilsvarende

²⁰ Miller, *Born Again*, s. 174.

mottagelig for angrep på egne følelser. Korthistorien *Elektra Lives Again* (1990) forteller i detalj hvordan Matts problemer med å slippe tak i følelsene for ungdomskjæresten Elektra etter å ha bivånet hennes død²¹ påvirker ham; han får problemer med sønnen, streber gatelangs og opplever en serie mareritt som ikke slipper tak. Matts – og dermed også Daredevils – følelser er blant de mest definerende elementene ved karakteren: Daredevil har ved gjentatte anledninger, i samarbeid med andre, fremstått som upålitelig, irrasjonell og vanskelig å samarbeide med, som følge av at han har latt følelsene ta overhånd, og dermed forlatt en etablert plan og latt sine allierte i stikken. Daredevil fremstår, i likhet med Superman, som ekstremt menneskelig i kraft av sine svakheter. Hans kjærlighetssorg, hevntørst, tvangstanker og gjentakende mistro til at rettferdigheten faktisk vil skje fyllest, er alle følelser og tanker den allmenne leser oftere enn ikke vil kunne identifisere seg med.

4. Identifikasjonsfaktoren.

Gjennom disse tre studiene, har vi sett tre tidvis svært forskjellige, tidvis svært like roller. En gjennomgående likhet er likevel identifikasjonsfaktoren hos leseren: der den tradisjonelle Batman representerte styrke og tøffhet, der den tradisjonelle Superman representerte overmenneskelighet og der den tradisjonelle Daredevil representerte en enorm vilje til rettferdighet for enhver pris, viser de alle en side av den tradisjonelle superhelten det er lett å identifisere seg med. Som leser av superheltserier forventer man å kunne identifisere seg med protagonisten, å kunne kjenne spenningen av kamp og angrep, men samtidig også føle seg sikker i rusen av seier. Å kunne forholde seg til en verden der spenning og dramatikk er hverdagslige hendelser, uten å måtte forholde seg til trivialiteter som mellommenneskelige relasjoner, papirarbeid og kostnader i etterkant av et destruktivt slag over flerfoldige kvartaler, og ikke minst smerten man påføres gjennom gjentatt utsettelse for vold påført av en (som

²¹ Gjennom en lengre handlingstråd i 1982-83 (samlet i *Daredevil Visionaries volume 2*) presenteres vi for historien om Daredevil og hans møte med Matt Murdocks ungdomskjæreste Elektra Natchios (et forhold som forklares i større detalj i *The Man Without Fear*). Elektra har siden hun forlot Matt opptatt en karriere som leiemorder og terrorist, og gjennom en serie sammenstøt opparbeider Daredevil og Elektra en relasjon som kulminerer med at Elektra blir drept av Bullseye i et forsøk på å nå Daredevil.

offtest) overnaturlig fysisk styrke. Den tradisjonelle superhelten er på mange måter avstumpet og ensidig, strippet for et reelt problemspekter ut over det å redde verden, og fremstår derfor også som eskapistisk for en leser som lar seg identifisere med protagonisten.

Frank Miller har, som vi har sett, endret denne holdningen til superhelter som moderne mytologi: den moderne superhelten er ikke en attraktiv protagonist. Ensidigheten er erstattet av et mangefasettert reaksjonsspekter som tar for seg så vel de følelsene man som leser ønsker å oppleve, så vel som de negative og ubehagelige motstykkene til denne positivismen. Millers Batman og Daredevil kan i så henseende leses som reaksjoner på det ekstremt menneskelige – de fremstår som en type mennesker man søker å unngå i et reelt samfunn. De er usympatiske, hevntørste og brutale – følelser det er lett å identifisere seg med, men ikke nødvendigvis ønskelig å få påtvunget som en faktor utenfor ens egen kontroll. Den menneskelige tiltrekningen til negative reaksjoner og følelser er betydelig svakere enn den faktiske utbredelsen av denne negativiteten. Når Batman så går aktivt inn for å utslette menneskeheten i seg selv, er dette samtidig et ytterligere brudd i relasjonen til leseren – det siste leddet mellom leser og protagonist brytes, og leseridentiteten står naken tilbake, uten faste holdepunkter i narrativet å forholde seg til.

Samtidig fremstår Millers Superman som kastret, umenneskelig og umyndiggjort. Komparasjonen til en naken, umenneskelig Batman og føleseseksplosjonen Daredevil gjør likevel Superman til en langt mer attraktiv protagonist for leseren å identifisere seg med enn de to øvrige: Superman beholder, til tross for sine roller som løpegutt for både Ronald Reagan og Lex Luthor, den definerende godsligheten og rettferdighetssansen som i utgangspunktet var kjernen i hans tiltrekningskraft på leseren. Den moderne Superman klarer, til tross for et emosjonelt spekter og en identitetsproblematikk som langt på vei er på nivå med Batman og Daredevil, å beholde sin grunnleggende evne til å skille mellom rettferdighet og hevn. Og nettopp dette skillet er elementært i leserpsykologien: selv om det er naturlig å ønske hevn, er det langt mer naturlig å søke rettferdighet.

Alan Moores *Watchmen* debatterer den samme problematikken: hvor trekkes grensen mellom hva som er rett og galt? Hva er forskjellen mellom rettferdighet og hevn? Hvor langt er det lovlig å gå

– og hvor langt er man villige til å gå – for å oppnå et stabilt samfunn? Når historiens protagonist, Rorschach, fra første side fremstår som en voldelig sosiopat, fullstendig uten skrupler eller sperrer, hva forteller det oss om historiens antagonist? Og hva så når antagonistene er et følelsesløst overmenneske med evnen til å skape verdener og liv uten anstrengelse (Dr. Manhattan), og verdens mest intelligente menneske (Ozymandias)? Rorschach representerer det svart/hvite aspektet av menneskeheten. Han tenker ikke i nyanser: han definerer verdens handlinger som "rett" eller "galt" – det finnes ingen mellomting. Når Ozymandias utsletter New York sentrum og tar livet av tre millioner mennesker, legger han til rette for en verdensfred ved å samle den kalde krigens aktører mot en felles fiende. I Rorschachs øyne faller dette inn under kategorien "galt" – og i leserens øyne, sannsynligvis det samme. Nyansene viskes ut, på samme måte som Batmans og Daredevils masker, og leseren sitter igjen med et forhold til protagonistene som ikke egentlig representerer vedkommendes faktiske handlinger og følelser, men snarere er et resultat av kontekst, og et valg mellom to onder.

Kurt Busiek sier i sitt forord til *Astro City* at hensikten med å dekonstruere den moderne superhelten må være for å luke vekk feilene hans – å sette ham sammen igjen, i en ny og bedre versjon: "Where can we go from here? What's out there to find? Come on, let's head that way – all we can see are shapes in the dark, but they sure look interesting, don't they?"²². Loeb's Superman representerer et motstykke til Millers Batman og Daredevil – han fremstår som en komplett person, der både Clark og Superman lever i harmoni med omgivelsene. Kal-El har innfunnet seg med de to rollene sine, og spiller dem ut på bekostning av sin egen identitet, snarere enn på grunn av. Clark Kent er i bunn og grunn en erstatning for Kal-El, men det hersker liten eller ingen tvil om at Clark Kent er en mer ekte personlighet enn Kal-El, både for leseren så vel som Kal-El selv. Den naturlige dramatikken i omgivelsene rundt Superman fremstår som akkurat det den er – naturlig. Speilingen til Lex er tydelig, men Supermans jevnlige hån av Lex gjennom godlynt erting og ironiske stikk skaper et bilde av at denne speilingen – lik dramatikken rundt den – er naturlig. Det viktigste momentet i skillet mellom den moderne og den tradisjonelle Superman er det likevel Miller som gir

²² Busiek, s. 9.

oss: der Millers Superman i *The Dark Knight Returns* dreper to russiske jagerpiloter uten å nøle på regjeringens ordre, opplever Loeb's Superman en tung sorgreaksjon som følge av dødsfall i kjølvannet av ulykker han ikke er i stand til å stanse i tide (et trekk også Morrison fokuserer på i sin Superman²³).

Vi ser dermed at den moderne superhelten består vel så mye av mennesket innenfor drakten, som den gjør av rollen drakten ikler mennesket. Forskjellen er likevel markant i de tre karakterenes behandling av sine roller: Batman omfavner rollen på bekostning av menneskeligheten, og fremstår som kald, psykotisk og umenneskelig. Daredevil omfavner menneskeligheten i en så stor grad at det påvirker rollen som Daredevil, med konsekvenser langt utenfor hans egen kontroll. Superman, på sin side, har tilsynelatende funnet en middelvei der mennesket supplerer rollen, og fremstår som den aller mest menneskelige av de tre. Samtidig vitner den moderne Batman i kjølvannet av Miller (eksempelvis i Brubakers *The Man Who Laughs*) om en større bevissthet omkring Batmans mentale maskineri, og en bevisstgjøring innenfor kanonisk Batman-mytologi om hvorfor Batman er den han er. I så måte er Millers dekonstruksjon vellykket – vi sitter igjen med en moderne superhelt som langt på vei overgår den tradisjonelle: en introduksjon av menneskelighet i selv de mest ugjennomtrengelige superhelter, som langt på vei setter større spor i leseridentiteten enn tidligere.

Litteratur.

Busiek, Kurt: *Astro City: Life in the Big City*; La Jolla, Wildstorm Comics, 1996.

Brubaker, Ed: *The Man Who Laughs*; New York, DC Comics, 2005.

Daniels, Les: *Batman: The Complete History*; Chronicle Books, San Fransisco, 1999.

Daniels, Les: *Superman: The Complete History*; Titan Books, London, 1998.

Finger, Bill: *The Batman Chronicles volume 1*; New York, DC Comics, 2005.

Lee, Stan: *Essential Daredevil volume 1*; New York, Marvel Comics, 2005.

Loeb, Jeph: "Running Wild" i *Superman/Batman #3*; New York, DC Comics, 2003.

Loeb, Jeph: *Superman For All Seasons*; New York, DC Comics, 1999.

Miller, Frank: *Batman: The Dark Knight Returns*; New York, DC Comics, 1986.

²³ I *All-star Superman #6* opplever Superman at Clark Kents far, Jonathan, dør av et hjerteinfarkt mens han er opptatt med å nedkjempe en trussel mot selve jordklodens eksistens. Likevel opplever Superman en enorm sorgreaksjon som følge av at han ikke er i stand til å redde sin fars liv vel så mye som over tapet i seg selv.

Superheltidealet: fjerner superhelte seg fra leseridentiteten i kjølvannet av Frank Millers The Dark Knight Returns?

Miller, Frank: *Batman: The Dark Knight Strikes Again*; New York, DC Comics, 2002.

Miller, Frank: *Daredevil: Born Again*; New York, Marvel Comics, 1987.

Miller, Frank: *Daredevil: The Man Without Fear*; New York, Marvel Comics, 1994.

Miller, Frank: *Daredevil Visionaries volume 1*; New York, Marvel Comics, 2001.

Miller, Frank: *Daredevil Visionaries volume 2*; New York, Marvel Comics, 2001.

Miller, Frank: *Daredevil Visionaries volume 3*; New York, Marvel Comics, 2001.

Miller, Frank: *Elektra Lives Again*; New York, Marvel Comics, 1990.

Moore, Alan: "The Killing Joke" i *DC Universe: The Stories of Alan Moore*; New York, DC Comics, 2006.

Moore, Alan: *Watchmen*; New York, Vertigo Comics, 1987.

Reynolds, Richard: *Super Heroes: A Modern Mythology*; Jackson, University Press of Mississippi, 1992.

Siegel, Jerry: *The Superman Chronicles volume 1*; New York, DC Comics, 2006.

Starlin, Jim: *Batman: A Death in the Family*; New York, DC Comics, 1989.

ANMELDELSER

