

William Erwin "Will" Eisner.

Yiddishland in Kopenheygen

Will Eisner er en af tegneseriehistoriens mest stilskabende kunstnere, og han har gennem 70 år været toneangivende som både forfatter og tegner. Han brugte ofte sin egen newyorker-jødiske opvækst som inspirationskilde og inddrog hyppigt *Yiddishland* i sine grafiske romaner. Også i Danmark fik hans skildringer af storbylivet stor betydning for tegneseriemediets udvikling.

Af Martin E.O. Grunz

I de senere år er det blevet viet meget opmærksomhed, at et stort antal af skaberne af superheltegenren havde jødiske rødder. Jerry Siegel og Joe Shuster, der skabte *Superman*, Bob Kane, der skabte *Batman*, Jack Kirby og Joe Simon, der skabte *Captain America*, er de mest fremtrædende eksempler fra genrens første år. Disse år, 1930'erne og 40'erne, kaldes inden for superheltegenren for *The Golden Age*. Selve udtrykket *The Golden Age* opstod som et forlagsudtryk, da der de efterfølgende år blev set tilbage med længsel på de aldrig overgåede oplag fra årene før og under Anden Verdenskrig. Det er altså mere en betegnelse for kvantitet end for kvalitet. Ikke desto mindre skabte *The Golden Age* elementer inden for den amerikanske tegneserie, som blev toneangivende for mediet. Og gennem superheltegenren fastslog Will Eisner sin position som en af tegneseriekunstens vigtigste udøvere.

Superheltegenren

Superheltegenrens karakteristika er enkle: Seriernes hovedperson er en bekæmper af forbrydelser eller kaos. Almindeligvis er denne helt maskeret og har overmenneskelige evner. Oftest udspiller historierne sig i et storbymiljø, for eksempel i New York eller litterære omskrivninger af New York såsom

Metropolis i *Superman* eller Gotham City i *Batman*. Af og til skelnes der mellem de egentlige overmenneskelige superhelte som *Superman* og "superdetektiver" som Batman, der bruger kløgt og atletik til bekæmpelse af forbrydelser. Om der er en egentlig jødisk tematik i de tidlige superhelte-tegneserier er omdiskuteret, men at de trækker på indvandreroplevelser i 1930'ernes New York er en klar sag. Hovedpersonerne må skjule deres identitet for en uforstående omverden, som de har et splittet forhold til. De ønsker både at beskytte omverdenen og leve et almindeligt liv i den, men oplever den også som ufølsom og forrået. Superheltenes motiver er i udgangspunktet ædle og uegennyttige, men da de vælger selvtægt som løsning, forplumres verdensbilledet. Deres etiske dilemma om, hvilke midler de kan bruge i deres kamp, er en fast bestanddel af serierne. Ligeså er superskurkene, som ofte er tilbagevendende modstandere. De minder forbløffende meget om superhelte bortset fra den afgørende forskel, at superskurkene enten ønsker personlig berigelse eller at etablere en ny ideologisk ensrettet verdensorden. Ofte er superskurkenes egentlige hensigter dog så opblandet med et sygeligt had til superhelte, at det er svært at skelne deres mål fra deres midler. Det er et grundlæggende dilemma for superhelte, at superskurkene først dukker op,

når superheltene påbegynder deres kamp for retfærdighed. Den omkringstående verden har ofte svært ved at skelne mellem disse ”supervæsener” og har en tendens til at fordømme dem over en kam, da der med sikkerhed følger ødelæggelse og fare i deres kølvand.

Superman regnes for den første rigtige superhelt, og genrens grundlæggelse dateres almindeligvis til hans debut i *Action Comics*' første hæfte fra 1938. Hæftet var en umiddelbar succes og affødte en strøm af nye tegneseriehæfter, der redefinerede det amerikanske tegneseriemarked. Nu begyndte tegneseriehæfterne at have fortløbende, sammenhængende historier, der bevægede sig inden for en episk ramme med en superhelt som omdrejningspunkt. Superheltegenrens tematikker er rigtignok oplagte og meningsgivende at genspejle i jødiske erfaringer og myter. Men hverken *Samson*, *Golem* eller det jødiske spøgelse *dybbuk* er de direkte forfædre til superheltene. Det er derimod avistegnese-riernes ”maskerede eventyrere” som *Mandrake* fra 1934 og *The Phantom* (Fantomet) fra 1936. De blev skabt af forfatteren Lee Falk, der lod sine figurer drage på opdagelsesrejser og afbøde kaos gennem hypnose og udnyttelse af forbryderes overtroiske frygt. Fra 1920ernes og 30ernes såkaldte *pulp-litteratur* overtog superheltene et scenari, hvor de overnaturlige elementer var flyttet ind i den industrialiserede storbys rammer og i episke forløb, der i princippet var uden ende. I skurkegalleriet optrådte gale videnskabsmænd og superskurke, der umiddelbart ville berige sig økonomisk, men oftest viste sig at være agenter for en fremmed magt, der tragtede efter verdensherredømmet. Allegorien stod klar for de fleste: Det var det nazistiske Tyskland, som superheltene i virkeligheden kæmpede mod.

Eisner var et etableret navn i tegneserieverdenen, da de nye hæfter så dagens lys, men det var hans personlige håndtering af superhelteboomet, der skabte hans stjernestatus. Sammen med Jerry Iger etablerede han i 1936 tegnestuen *Eisner & Iger*, der på freelancebasis skabte et væld af serier i det tempo

og den stil, der blev efterspurgt af aviser og forlæggere. Blandt de mange tegnere, Eisner og Iger havde ansat på nærmest fabrikslignende vilkår, var mange af de første superheltes skabere, blandt andre Jack Kirby og Bob Kane. Eisner bidrog personligt til superheltens gennembrud ved at skabe de i dag klassiske serier *Doll Man*, *Blackhawk* og *Sheena, Queen of the Jungle*. Denne periode i Eisners liv beskrev han poetisk-sentimentalt i *Drømmeren*, hvor han fortæller om sin vej ud af 1930ernes depression og fattigdom. Eisner følte sig dog kunstnerisk uforløst ved *Eisner & Igers* bestillingsopgaver og valgte i 1939 at forlade sit studie for at arbejde direkte for et af de store amerikanske pressebureauer. Paradoksalt nok fik Eisner ved at opgive sit eget studie mulighed for at få større kreativ frihed, flere kunstneriske rettigheder samt større cirkulation. Hver uge skulle Eisner redigere og levere hovedmaterialet til et fast weekendtillæg med tegneserier. Et af aftalens krav var, at tillæggets hovedserie skulle være en superhelt eller maskeret eventyrer. Det fik Eisner til at skabe *The Spirit*, som overfladisk set var en maskeret eventyrer, men som konstant skubbede til superheltegenrens vante rammer.

The Spirit

Eisners maskerede eventyrer *The Spirit* debuterede som hovedserie i avistillægget *Weekly Comic Book* i 1940. Den første historie fortalte om betjenten Denny Colt, der under udførelse af sit arbejde bliver hårdt såret og erklæret død. Han overlever dog. Forklædt med en øjenmaske drager han som *The Spirit* på hævntogt. Eisners maskerede helt var udstyret med en forklædning, der var så tynd som baggrundshistorien. Men det var heller ikke det vigtige. Pressesyndikatet ville have en maskeret eventyrer, og Eisner ville have en fast platform, han kunne skabe historier ud fra. Ud over den kommercielle lancering gjorde *The Spirit* sig bemærket ved tegningernes uhørt høje kvalitet samt blandingen af humor og sociale kommentarer. I begyndelsen opererede *The Spirit* i New York, men hurtigt ændredes dette til den fiktive Central City. Det var et

af de fortælle-mæssige kneb, som Eisner havde lært fra superhelteserierne. Ved at portrættere en kendt by, men give den et fiktivt navn undgik man, at læsere stillede kritiske spørgsmål til nøjagtigheden af huse, viadukter og gadeplaner. De kunne formes og omskaves, så de passede ind i historiens forløb. Eisners streg var naturligvis påvirket af de samtidige tegnere og illustratører, som han havde arbejdet med. Men lige så stærke påvirkninger havde han fra de scenedekorationer, som hans far skabte til yiddiske teatergrupper. Han så desuden en masse film og forsøgte at aflure optageteknikker og kompositoriske tricks via dem. Med de frie rammer *The Spirit* gav Eisner, viste han sin kunnen gennem en scenografisk teknik, som var ganske fremmed for avistegneserierne. Billedrammerne blev sprængt, og selve avissidernes margen blev brugt som grafisk baggrund for fortællingerne. Biler, trapper, kvinden – hvad der nu lige passede ind i historien – blev tegnet, så de i stedet for de vanlige tegneseriens sorte rammer angav de tidsintervaller, som netop gør mediet til *tegnede serier*. *The Spirit* havde en grafisk fremtoning, der var nærmest filmisk, hvor detaljerne i det enkelte billede var lige så bærende for historierne som dialogen og regibemærkningerne. Blandt Eisners tegnetekniske nykonstruktioner, der fik varig betydning for tegneseriemediet, var *splashpanels*, en helside der grafisk fungerer som én tegneserierude, samt *eisnshpritz*, dvs. regn der siler ned fra bygninger, strømmer op fra kloakker og står ind fra vinduer. Eller sågar fylder horisonten og derved udgør billedrammen. Eisners tegneserierkolleger navngav – på *yiddish* – denne grafiske gengivelse af vand ved at sammentrække *Eisner* og *shpritzn*.

Eisners arbejde med *The Spirit* strakte sig i første omgang kun over et par år, da han i 1942 blev indkaldt til hæren efter USA's indtræden i Anden Verdenskrig. Efter sin hjemsendelse i 1945 genoptog han arbejdet med serien, og fra da af ændrede den bemærkelsesværdigt karakter. *The Spirit* optrådte nu som antihelt, og hans forbryderbekæmpelse dannede baggrund for forskellige skildringer af storby-skæbner. Ikke mindst blev serien berømt for sine



Spirit er én af Will Eisners mest kendte karakterer. For-side fra amerikansk tegneseriehæfte.

eksotiske femme fatales. Med navne som *Nylon Rose*, *Silken Floss*, *Powder Puff* og *Roxane de Paris* forviklede de *The Spirits* liv, fordi de alle på mystisk vis var besat af antihelten. *The Spirit* kæmpede, med vekslende held, for at holde sig på afstand af vampene og forblive sin kæreste Ellen tro.

En af Eisners personlige 'Spirit'-favoritter var *Historien om Gerhard Shnobble* fra 1948, som i en afsluttet sekvens fortalte, hvordan Eisner så på superhelten. Som barn finder Gerhard Shnobble (et onomatopoietikon for at spise med åben mund, stavet på tillempet *yiddish*) ud af, at han kan flyve! Hans forældre ønsker dog ikke, at deres barn skal være anderledes, og med håndfaste metoder får de ham til at glemme sine særlige evner. Som voksen bliver Gerhard Shnobble sikkerhedsvagt i en bank,

men fyres efter 35 års ansættelse, da han bliver overmandet af bankrøvere. Overvældet af sorg og harme kommer Gerhard Shnobble i tanke om sin særlige evne og beslutter sig for at vise verden, hvem han er ved at springe ud fra en skyskraber. I mellemtiden er *The Spirit* kommet på sporet af bankrøverne og forfølger dem op i skyskraberen, hvor en ildkamp bryder ud. Mens *The Spirit* overmander bankrøverne, rammer et af deres vådeskud Gerhard Shnobble, der falder død til jorden, uden at nogen bemærker, at han fløj. I slutordet gør Eisner læseren opmærksom på, at denne ikke bør begræde Gerhard Shnobble, men derimod menneskeheden, der ikke lagde mærke til Gerhard Shnobbles særlige evner.

Eisner fortsatte *The Spirit* frem til 1951, hvorefter han arbejdede for det amerikanske militær, hvor han primært illustrerede instruktionsmateriale. *The Spirit* var begyndt at kede ham. Han mente, at seriens fortælleramme var opbrugt, hvis den skulle undgå konstante gentagelser. Derudover var han i færd med at stifte familie, og militæret kunne tilbyde en stabil indtægt, samtidig med at instruktionsmaterialet gav ham mulighed for at arbejde med grafiske teknikker fra et pædagogisk perspektiv.

Modkultur og fanbevægelse

Den amerikanske tegneserieverden ændrede sig. Med afslutningen på Anden Verdenskrig gik *The Golden Age* på hæld, og superhelte var ikke længere supersællerter. I stedet blev science fiction-, romantik-, krigs- og skræktegneserier populære. Blandt forældre bredte der sig en bekymring for, hvordan tegneserierne ville påvirke deres børn. Med argumenter fra især psykologen Frederic Wertham blev udgivere indstævnet for *The House Committee on Un-American Activities* (HUAC). Tegneseriebranchen reagerede ved at indføre en selvcensur, der blev benævnt *The Comics Code Authority* (CCA). Det påtrykte stempel fra CCA garanterede, at hæfterne var gennemlæst af fagfolk, og at nøgenhed, vold, forførelse, voldtægt og masochisme ikke blev skildret – samt at enhver forbrydelse ville blive

straffet. Det var en betydelig indskrænkelse af den kunstneriske frihed, men i 1950ernes USA var der ingen vej uden om CCA, hvis man ville udgive tegneserier kommercielt.

1960ernes modkultur bragte dog også opbrud i tegneserieverdenen. Specielt i San Francisco blev der gennem hippiebevægelsen vakt interesse for at skabe tegneserier uden om CCA. Det affødte den såkaldte underground-bevægelse, der svælgede i alt det bortcensurerede. *Underground*-tegneserierne blev solgt og distribueret under disken i sidegadebutikker. Modkulturens interesse for undergrunds tegneserier smeltede sammen med hippiernes fascination af den næste generation af superhelte – kendt som *The Silver Age*. Den indledtes med Stan Lees og Jack Kirbys serier fra forlaget *Marvel*. Både den grafiske udformning og den fantasifulde kosmologi med besøgende fra afsidesliggende egne af universet tiltalte hippierne. Efterhånden som interessen greb om sig, begyndte specialforretninger og særudgivelser at se dagens lys.

I Danmark opfangedes de nye signaler også af hjemlige hippier samt af forlagsfolk, og *The Spirit*-historier blev efterspurgt af danske tegneserieentusiaster, der fra amerikanske fan-magazines havde fået øjnene op for Eisners guldalderserie. I USA var forlag med udgangspunkt i fanmiljøet og Underground-bevægelsen begyndt at genoptrykke tegneserieklassikere uden om censuren. En af de markante forlæggere var Denis Kitchen, der med sit lille forlag *Kitchen Sink Press* havde etableret en distribution, der formåede at være alternativ både i forhold til de CCA-regulerede hæfter og San Franciscos hippiemiljø. Eisner havde blik for både de kunstneriske og forretningsmæssige perspektiver i den alternative distribution og mødtes i 1971 med Kitchen i New York i forbindelse med en *Comic Art Convention*. Eisner havde på det tidspunkt aldrig set en Underground-serie, men da han greb ud efter et tilfældigt hæfte, reagerede han instinktivt chokeret, da hans øjne faldt på historien *Captain Pissgums and His Pervert Pirates*. At serien var både obscøn og per-



The Spirit havde en grafisk fremtoning, der var nærmest filmisk, hvor detaljerne i det enkelte billede var lige så bærende for historierne som dialogen og regibemærkningerne.

vers var én sag, men at det – set med Eisners øjne – var udført uden en klar kunstnerisk idé, en anden. Ved synet af den chokerede Eisner begav den unge *Underground*-tegner Art Spiegelman sig ud i et passioneret forsvar for *Underground*-bevægelsen. Et forsvar der snarere havde karakter af et angreb på Eisner og hans generation af serieskabere – afleveret foran de forsamlede fans. Eisner forlod messen uden at vende tilbage.

Ved hjælp af sine diplomatiske evner lykkedes det Kitchen at overbevise Eisner om, at *Underground*-udgivelser rummede andet end obskønit. Eisner indvilligede i, at Kitchen Sink Press kunne genudgive *The Spirit*-klassikere, krydret med nye forsider og ekstrap materiale fra kunstnerens hånd. Responset fra fanbevægelsen var overvældende, og efterspørgslen på nyt *The Spirit*-materiale steg. Eisners kunstneriske interesser bevægede sig dog i ganske andre baner.

Den grafiske roman

I 1978 blev *A Contract With God* udgivet. Under titlen stod der *A graphic novel* – en grafisk roman. Dermed havde Eisner markeret, at han ville tages alvorligt. Han opfattede sin kunst som betydeligt mere end komik og ville måles med samme alen som en romanforfatter eller billedkunstner. Han var træt af udtrykket comics og brugte det fra da af kun i kommercielt øjemed. I stedet lancerede han begreberne ”grafisk roman” om de episke fortællinger og ”den grafiske fortælle teknik” (*sequential art*) om genren i bred forstand.

En kontrakt med Gud – og tre andre historier fra Bronx, som den danske titel lød, da den allerede året efter blev udgivet, var bestemt ikke morsom. Der var tale om alvorlige fortællinger, der udspandt sig i Eisners barndoms kvarter. Blandt temaerne var tab af tro, classespændinger, seksuelt misbrug og utroskab. Titelfortællingen handler om den jødiske

dreng Frimme Hersh, der omkring 1890 må flygte fra de russiske pogromer. Han når til New York, men på vejen har han udformet en kontrakt med Gud. Frimme Hersh forpligter sig til at leve et liv efter loven, hvis Gud til gengæld vil beskytte ham og give ham et godt liv. Han har fremgang i New York og føler sig beskyttet, indtil hans adopterede datter uventet dør. Fra da af fører Frimme Hersh krig mod Gud, der har brudt kontrakten, samt det jødiske samfund, som upåvirket følger traditionerne. Ved at bedrage den lokale synagoge bliver Frimme Hersh en rig mand og lever et sekulært liv i materiel overflod. Det giver ham dog ikke fred, og langsomt slår en tanke rod i ham: Måske var den kontrakt, han som barn udformede med Gud, ufuldkommen? Frimme Hersh søger til sin gamle synagoge og tilbyder at kompensere for sit bedrag og endvidere skænke den en formue, hvis rabbinatet vil udforme en ny kontrakt mellem ham og Gud. Efter lange diskussioner enes rabbinatet om, at de ikke kan udforme en kontrakt. Dog kan de forkorte og simplificere loven til et dokument, som Frimme Hersh personligt kan forpligte sig på. Han underskriver, og opfyldt af lykke beslutter han sig for at begynde et nyt liv og stifte en ny familie, hvorefter han falder død om af et hjerteslag. Kort efter bliver den chasidiske dreng Schloime Kreks offer for et antisemitisk overfald. Han sætter sig til modværge og jager bøllerne på flugt. Blandt de sten, han bruger som kasteskyts, opdager han den kontrakt, Frimme Hersh udformede som barn. Efter at have læst den igennem indgraverer Schloime Kreks sit navn under Frimme Hershs.

En kontrakt med Gud var en sensation, da den udkom. Emnets alvor og de indforståede jødiske referencer var fremmede for mediet. Havde fortællingens udformning været mindre elegant, kunne man forledes til at tro, at den var præget af antisemitiske fordomme. Et af elementerne i historien er trods alt den bogstavtro opfattelse af lovreligion som ufravigeligt fundament. Men det er kun et deltema i *En kontrakt med Gud*.

Den centrale problemstilling omhandler det at finde mening i livet trods sorg samt at insistere på at leve videre og acceptere de givne omstændigheder. Fra publiceringen af *En kontrakt med Gud* var det klart, at temaerne var dybt personlige for Eisner. I introduktionen skrev han da også, at ”historierne er sandfærdige. Kun denne bogs fortællestil har forvandlet dem fra reportage til fiktion”. At historierne netop trak på Eisners personlige baggrund og oplevelser, var tydeligt. Eisner var klar over, at han med udgivelsen ville blive set som en jødisk stemme i tegneserien, og at hans personlige historie ville blive genstand for læsernes opmærksomhed. Det var ikke en opmærksomhed, han var udelt glad for. Han ønskede at værne om sit privatliv og var klar over, at historierne var hans personlige og kunstneriske fortolkning og således ikke ydede de skildrede personer retfærdighed. I bevidstheden om, at hans fortællinger var partsindlæg, anonymiserede han navne og søgte at forvandle sine figurer til arketyper. I *En kontrakt med Gud* indgår eksempelvis fortællingen *Sommerglæder*, hvori vi møder en familie bestående af Sam, Fannie, Willie og Petey. Figurerne er utvetydigt en fortolkning af Eisner-familien i 1930'erne, og hvad angår forholdet mellem forældrene, udgør den langtfra et flatterende portræt.

Eisner følte det som en kunstnerisk nødvendighed at trække på det miljø, han kendte, men ville samtidig bruge dette miljø til at skildre almenmenneskelige fortællinger, som mennesker med en anden baggrund også ville kunne spejle sig i. *Sommerglæder* er da heller ikke en historie, der har kernefamilien som centrum. Derimod bruges kernefamilien som en af de dramatiske åbninger for at fortælle om selvrealisation, både erhvervsmæssigt og seksuelt, oplevet på et feriested nær Catskills i det landlige New York. Fortællingens originale titel er *Cookalein* (kuchalein). En titel der afslører, at trods det almenmenneskelige sigte, så er fortællerrammen jødisk. Feriestedet er drevet af og for jøder med det formål at skabe mulighed for familiers fælles ferier, men også for at unge jøder kan mødes og danne par. Mellem de etablerede par er det dog spændinger og

utilfredsstillede behov, der bryder frem i den landlige idyl. Efter at have afvist Sam seksuelt fortæller Fannie ham, at hun kender til hans affære, og at han ikke får skilsmisse: "Vær'go'... Fjas du bare rundt med dit pigebarn! Bare børnene ikke får det at vide!". I den danske oversættelse er det et "pigebarn", som Sam kan få lov at dyrke i det skjulte, men i *Cookalein* er det utvetydigt en *shikseh*, altså en ikke-jødisk pige, Fannie omtaler. Eisner skulle senere vende tilbage til sin familie som dramatisk akse i tobindsværket *Den fjerne torden*, hvor personerne blev portrætteret med mere dybde og karakter.

Selve tilblivelsen af *En kontrakt med Gud* rummede en så sjælskrængende rystelse for Eisner, at han først kort før sin død valgte at fortælle om den. Hans datter var som teenager død af leukæmi, og det havde taget ham næsten ti år at skabe historien, der i omskrivning fortalte om hans afgrundsdybe sorg. I 2005 skrev han i forordet til samleudgaven *The Contract with God Trilogy*:

"Min sorg var stadig ubearbejdet. Mit hjerte blødte stadig. Jeg kunne faktisk ikke engang få mig selv til at omtale mit tab. Jeg skabte Frimme Hershs datter som et "adopteret barn". Men hans fortvivlelse var min egen. Hans diskussion med Gud var også min egen. Jeg udlevede mit raseri mod en guddom, som jeg mente havde skændet min tro og frarøvet mit skønne 16-årige barn dets liv, netop som det skulle til at blomstre".

Eisners familie havde opdraget ham med en umiddelbar tro på et guddommeligt væsen og religiøse principper. Hans egne oplevelser havde dog frataget ham enhver form for organiseret tro, og datterens død gjorde ham til agnostiker. Alligevel bevarede han sin respekt for jødedommen og det udgangspunkt, den kan være for menneskers færden livet igennem. Religiøse problematikker i mange variationer var en tilbagevendende tematik i hans senere værker. Kunstnerisk kom han dog aldrig til igen at gå så direkte ind i religiøse diskussioner som med

En kontrakt med Gud. I stedet gav han mæle til figurer, der indforstået og stille levede med deres tro. Havde *En kontrakt med Gud* ikke givet Eisner sjælelig ro, så gav den ham noget andet: et nyt kunstnerisk udtryk. Med "den grafiske roman" havde han åbnet for en tegneserietechnik, hvor nærmiljøet og de personlige oplevelser formidlede rå og hjertelige historier. Eisners emnevalg var dybt personlige og meget New York-orienterede. På samme tid ramte de en almen storbystemning og blev begejstret modtaget af tegneseriemediets fanbase både på hjemmefronten og i Europa. Eisner havde fundet et udtryk, der forløste hans stedbundne oplevelser af sociale, religiøse og etniske spændinger i bysamfund på en måde, så de var genkendelige for læsere uden forudgående kendskab til jødedommen eller New York. Hans dynamiske og grafiske plancher havde en umiddelbar kunstnerisk kvalitet, der påskønnedes af billedkunstnere og gallerieiere, og hans fortællinger indeholdt en stramhed og dybde, der i stigende grad blev værdsat af litterært interesserede.

Storbymennesker

Eisner var fyldt 60, da hans første grafiske roman udkom. Han kastede sig med kreativ energi over en værkrække, der ikke blot kom til at rumme hovedværker i hans egen produktion, men også leverede klassikere til tegneseriemediet som helhed.

I 1985 udgav Eisner *Tegneserien og den grafiske fortællingsteknik*, en gennemillustreret lærebog i tegneserier, der både henvendte sig til den fanbase, der ville trænge ind bag *The Spirits* kulisser, den akademisk interesserede læser, og kunstneren, der ville have fif til sin egen produktion. I Danmark udkom bogen på *Forlaget Stavnsager*, hvilket var et tegn på en intens forlagskrig mellem tegneserieudgiverne. Den positive sideeffekt af dette var en næsten komplet udgivelse af Eisners værker på dansk. Det svenske storforlag *Bonnier* opkøbte i 1980 *Carlsen if* og ejede i forvejen halvdelen af hovedkonkurrenten *Interpresse*. Hverken fans eller medarbejdere var begejstrede for denne udvikling, og en række gamle

medarbejdere fra *Carlsen if* smækkede med døren og etablerede det nye forlag *Bogfabrikken*. Under ledelse af Jens Peder Agger specialiserede *Bogfabrikken* sig i kvalitetsudgivelser af tegneserier. Kontakten til Denis Kitchen og Will Eisner var blandt de aktiver, som Jens Peder Agger havde medbragt fra *Carlsen-tiden*, og dialogen mellem *Bogfabrikken* og Eisner var så tæt, at hans store grafiske romaner i 1980'erne og 90'erne udkom næsten samtidigt i Danmark og USA. Det danske biblioteksvæsen og fanmiljø gjorde det muligt at få den smalle produktion til at løbe rundt, og udgivelserne hører i opsætning og trykkvalitet til de bedste udgivelser af Eisner – også i international sammenhæng.

Yiddishland

Blandt *Bogfabrikkens* Eisner-udgivelser var *Storbyen – et portræt*, *Livskraft*, *Usynlige mennesker* og *Storbymennesker*. Det var samleudgaver af Eisners grafiske fortællinger, der tilsammen leverede et rigt og nuanceret indtryk af hverdagslivet i New York og specielt Bronx. Oversættelserne var dygtigt udført, og mange af Eisners yiddiske udtryk og vendinger er bibeholdt, selvom de ofte fremstår forskelligt fra den gængse translitteration. Hos Eisner staves det *shabbasgoy* og *mozzletov*, hvor man ville forvente at læse *shabbos goy* og *mazel tov*. Årsagen skal findes i Eisners kunstneriske valg, idet han søgte det følelsesmæssige indtryk snarere end den nøjagtige gengivelse. Når man læser de yiddiske vendinger, bør man altså forestille sig den sproglige påvirkning af to generationers newyorkere og høre ordene udtalt med tyk Bronx-accent. Eisners yiddiske rødder var stærke – men lige så stærk var hans vilje til at blive set og vurderet som amerikaner. Hans far var blevet født som Shmuel Eisner, men havde ved indrejsen til New York ladet sig registrere som Samuel – hvilket hurtigt blev til Sam. Efter et antisemitisk overfald gav Eisner sin lillebror Julian det nye navn Pete – som han derefter blev benævnt livet ud. I en videre forstand opfattede Eisner sine erindringsknyttede værker som tilhørende en yiddish tradition, skønt de var udformet på engelsk og skabt til

et amerikansk publikum. På den måde tilhører Eisners værker den kulturelle forståelsesramme, som især i akademisk forstand benævnes *Yiddishland* og som betegner erfaringer og oplevelser knyttet til de yiddishtalende egne af Østeuropa. I forbindelse med den første yiddish udgave af *En kontrakt med Gud* udtalte Eisner:

”Jeg ønskede at overbringe en yiddish indstilling. Så man kan godt sige, at det var ... [’En kontrakt med Gud’s] egentlige sproglige oprindelse”.

Yiddishlands tilstedeværelse er også tydelig i *Den fjerne torden* fra 1990, der regnes blandt Eisners hovedværker. Det er en selvbiografi i to bind på over 400 sider, der dækker Eisners liv fra fødslen i 1917 til indrulleringen i militæret i 1942. Faktisk strækker den sig længere tilbage, for både Sam og Fannie Eisners modningsår bliver intenst beskrevet. Som i de ligeledes selvbiografiske *Sommerglæder* og *Drømmeren* optræder familien Eisner også hér under pseudonym. Efternavnet nævnes ikke, og de tre hovedpersoner omtales udelukkende som Will, Sam og Fannie. Efter læsningen om Sams flugt fra Første Verdenskrig og hans forliste Wiener-kunstnerdrøm samt Fannies forældreløse proletaropvækst fremstår den ægteskabelige kulde i *Sommerglæder* forståelig. Eisner havde store kvaler ved at portrættere sig selv og sin familie, men mente, at fortællingerne om ambitioner samt etniske og kulturelle spændinger havde et vigtigt formål. I *Den fjerne torden* bliver Will konstant konfronteret med sin jødiske baggrund, og hans håndtering af de givne omstændigheder er selve den fortælle-mæssige akse. *Den fjerne torden*, som titlen refererer til, er antisemitismen i Europa, som forældrene er flygtet fra, og som med vekslende intensitet bliver ved at dominere deres liv. Eisners hensigt var dog ikke i snæver forstand et skabe en jødisk grafisk roman. Men ved at tage udgangspunkt i sin egen konkrete baggrund ønskede han at formidle et universelt budskab. I indledningen opridses han de fremskridt, han har bevidnet, såsom borgerrettigheder og blandede ægteskaber, og gør opmærksom på sin stolthed over sin

egen afstamning. Derefter indvier han læseren i sin hjertesag: "Om alt dette er tegn på, at vi lever i en ny tidsalder, fri for fordomme, eller om det blot beviser, at vi stadig bærer den gamle ur-fordom i os, er et åbent spørgsmål. Jeg klynger mig til det håb, der ligger i, at nutidens opvoksede ungdom ikke helt så let er i stand til at påtage sig en social overlegenhed med ret til at diskriminere andre".

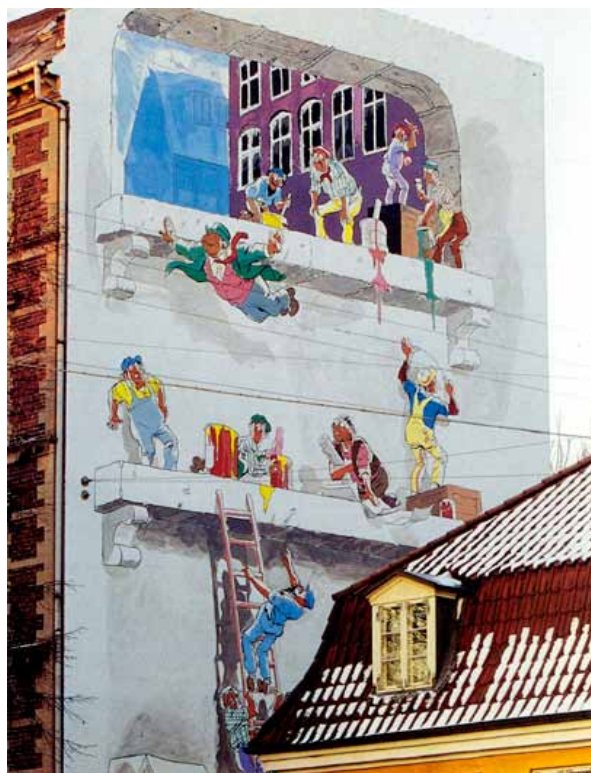
Danske forbindelser

Med fanbevælgelsens agtelse for Eisner som en af fagets mestre og med lanceringen af hans værker på *Bogfabrikken* spredte kendskabet til hans produktion sig langt ud over kredse, der almindeligvis læser tegneserier. Eisner glædede sig over sit nye publikum og besøgte Danmark flere gange, hvor han afholdt tegneserieworkshops og udstillede på gallerier. Da Københavns Kommune, der blev udnævnt til europæisk kulturby i 1996, ønskede at fremstille en række nye gavlmalerier, var der blandt fagfolk enighed om, at Eisner med sine byportrætter ville være et naturligt valg.

"Gavlkomiteen" gjorde i sin indstilling opmærksom på, at Christianshavn, hvor den ledige gavl var lokaliseret, var undergået en cyklus, der mindede om Bronx. Eisner sagde naturligvis ja til opgaven. Frem for at vælge et udsnit fra en sine historier valgte Eisner at skabe et originalt billede. Resultatet blev *Det flyvende menneske*, der kan ses på hjørnet af Torvegade og Christianshavns Voldgade. Motivet er Gerhard Shnobble, men i modsætning til historien fra 1948 flyver han lykkeligt ud over Christianshavn, mens forbløffede stilladsarbejdere og kunstnere (deriblandt Eisner selv) stirrer efter ham.

Eisner vs. Spiegelman

Eisners grafiske romaner havde givet ham en indisputabel position som tegneseriens grand old man og banede vejen for, at tegneserier, benævnt som grafiske romaner, i boghandlere blev placeret blandt seriøs litteratur. I 1988 var den amerikanske tegne-



Gavlmaleri af Eisner: "Det flyvende menneske". På hjørnet af Torvegade og Christianshavns Voldgade.

serieverdens vigtigste udmærkelse blevet navngivet *The Will Eisner Comic Industry Award*, og Eisner blev i stigende grad anset som værende en kunstnerisk toneangivende (sekulær) jødisk stemme. Hans ubestridte førerposition som visuel viderebringer af jødisk erindring og seriøs tegneseriekunst blev der dog rokket ved i 1986, da det første samlede bind af Art Spiegelmans *Maus* udkom.

Spiegelman havde i sit eget magasin *Raw* i 1980 begyndt føljetonen *Maus*. *Maus* var en genfortælling af Spiegelmans fars oplevelser som Holocaust-overlever, præsenteret gennem mange meta-lag. Problemerne med at skabe sig et nyt liv efter Holocaust, den subjektive erindring og de efterfølgende generationers problemer med at forstå Holocausts omfang var lige så centrale dele af beretningen som den tilstræbte nøjagtighed i skildringen af Holocausts eskalering. *Maus* var både en pædagogisk indføring

i Holocaust og en beretning om, hvordan folkemordet prægede livet hos de overlevende og deres efterlægning. I bevidstheden om sine egne begrænsninger som naturalistisk tegner valgte Spiegelman at tegne i den *Funny Animal*-tradition, som blandt andre Walt Disney-tegneserierne er kendt for. Ved at skildre jøder som mus, tyskere som katte og polakker som grise brugte Spiegelman et enkelt grafisk udtryk, der samtidig gav en klaustrofobisk fornemmelse hos læseren, hver gang en kat optrådte på siderne.

Som ved udgivelsen af *En kontrakt med Gud* var både tegneserieverdenen og den litterære verden uforberedt på udgivelsen. *Maus* blev rosende anmeldt og placeret i kategorien grafisk roman. Udgivelsen af det første samlebind skabte dønninger i alle medier, og *Maus* blev anset for at være en milepæl, både for tegneseriens accept som seriøs litteratur og overleveringen af jødiske erfaringer. Forventningspresset på Spiegelman var enormt op til andet samlebind af *Maus*, der blev publiceret i 1991. Det var endnu mere spækket med metareferencer end første bind og blev ved udgivelsen fejret som en intellektuel begivenhed. I 1992 vandt *Maus* både *Eisner-awards* og *Pulitzer*-prisen – den prestigefyldte amerikanske pris for journalistiske eller kunstneriske værker.

Eisner selv glædede sig over *Maus*' murbrækker-efekt for grafiske romaner og betragtede Spiegelman som en talentfuld kollega, der havde arbejdet for tegneseriens anerkendelse.

Spiegelman og Eisner blev nu omtalt parallelt som jødiske kunstnere, og de optrådte sammen ved tegneseriemesser. Deres stilistiske forskelle til trods var sammenfaldet mellem deres fortællinger bundet i jødiske erfaringer og set fra New York da også påfaldende. Men der var også betydelige forskelle, og de tilhørte forskellige generationer. Eisner var irriteret over, at han, efter at have arbejdet i 55 år med tegneserier, ikke fik den intellektuelle anerkendelse, som blev Spiegelman til del, men i stedet blev set som en ekvilibristisk tegner. Eisner mente også, at eksponeringen af *Maus* risikerede at efterlade Ho-

locausts rædsler som den brede offentligheds eneste indtryk af jødiske erfaringer. Udgivelsen af første samlebind af *Maus* var medvirkende til, at Eisner valgte både titel og udformning af *Den fjerde torde*. Et af de bærende elementer i Eisners selvbiografiske værk er, at alter egoet Willie siger fra, når han møder diskrimination, og villigt engagerer sig i den amerikanske krigsførelse for at bekæmpe den antisemitisme, hans forældre flygtede fra.

Eisner mente, at han, i lige så høj grad som Spiegelman, havde fortjent *Pulitzer*-prisen – og han ville gerne modtage anerkendelsen. Da han spurgte sin forlægger Denis Kitchen om udvælgelsen, blev Eisner overrasket over at erfare, at forfattere selv skulle indsende deres værker til bedømmelse. Eisner fik aldrig *Pulitzer*-prisen, men besluttede sig for at skabe værker, der uden skyggen af diskussion måtte vurderes ud fra deres seriøsitet.

Afsløringen og arven

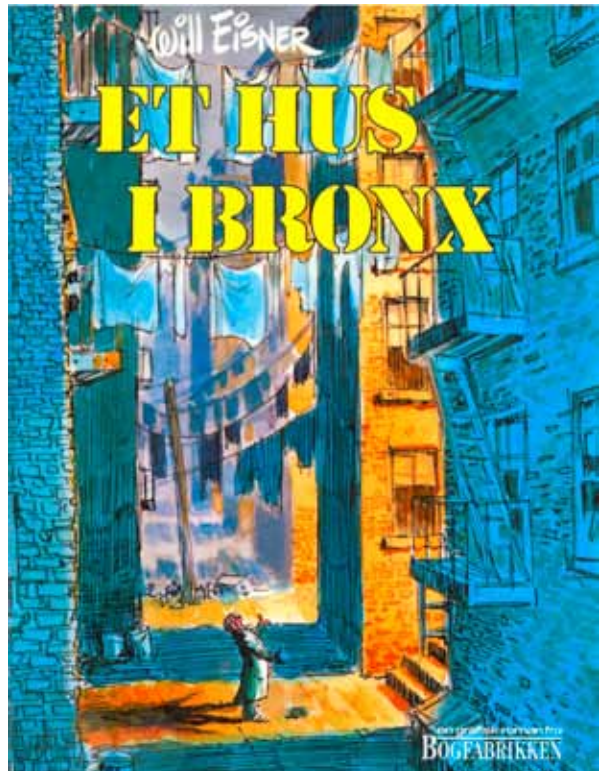
Op mod årtusindskiftet ændrede Eisners udgivelser retning og bevægede sig længere væk fra hans egne erfaringer og oplevelser. De to grafiske romaner *En familiesag* og *The Name of the Game* tager begge udgangspunkt i beretninger fra hans kones familie og omgangskreds, og de bærer et betydeligt mørkere udsyn end hans øvrige grafiske romaner. Særligt skildrer *En familiesag* en række personer, der er stort set uden forsonende træk og handler uden tanke for andet end deres egen umiddelbare vinding. Fortællingen introduceres med de dystre ord om, at:

”familier er at betragte som stammer, og deres medlemmers tilhørsforhold er biologisk bestemt. Og de bliver holdt sammen af en magnetisk kerne, som bestemt ikke behøver at være hverken kærlighed eller loyalitet ”.

Derfra bliver den portrætterede families hemmeligheder oprullet i et dramatisk spænd, der følger den takt, hvormed det rullestolsbundne overhoveds

90-års-fødselsdag arrangeres. Eisners udgivere skiftede i disse år både i USA og Danmark. For USAs vedkommende var det betydningsfuldt, at *Kitchen Sink Press* måtte lukke. Samarbejdet mellem Eisner og den fanorienterede redaktion med Denis Kitchen i spidsen havde været afgørende for hans mulighed for at lancere kongstanken om tegneserien som seriøst medie. Nu blev *DC Comics* (det ene af de to store amerikanske superhelteforlag) hans hovedudgiver. *DC Comics'* betydeligt mere kommercielle tankegang var på ingen måde Eisner fremmed, men forlaget havde en udgivelsesprofil, der ledte i en poppet retning. Eisner fandt nye udgivere, der var villige til helhjertet at satse på den kompleksitet, han ønskede. Den blev til fulde demonstreret i *Fagin the Jew*. Baseret på figuren Fagin i Charles Dickens' *Oliver Twist* skabte Eisner Moses Fagins biografi. Som et af de mest kendte eksempler på antisemitiske fordomme i litteraturen var behandlingen af Fagin på forhånd dømt til at være kontroversiel. Eisner havde det synspunkt, at Charles Dickens ikke var antisemit, men havde skrevet sig ind i en ramme af tidstypiske antisemitiske fordomme, som Dickens i øvrigt senere søgte at bløde op ved genudgivelser af *Oliver Twist*.

Med Eisners egen skildring af afroamerikanere i *The Spirit* mente han ikke, at han havde noget at lade Dickens høre, hvad fordomme angik. Det var ikke en moderniseret, endelige censureret, udgave af *Oliver Twist*, Eisner havde på tegnebrættet. Han ønskede at skildre en litterær figur, der udelukkende var kendt for sine dårlige egenskaber og vise, hvordan han blev den, han blev. Samtidig bibeholdt *Fagin*-figuren de antisemitiske karakteristika, som Dickens havde givet ham. *Fagin the Jew* blev den køligst modtagne af Eisners værker, og kritikken delte sig i to lejre: Den ene mente, at Eisner undskyldte Fagin, fordi Dickens havde skildret ham som jøde. Den anden lejr mente, at Eisner viderebragte antisemitiske stereotyper, fordi han insisterede på at skildre Fagin som jøde. Kritikken voldsomhed kom nok bag på Eisner, selvom hans hensigt med *Fagin the Jew* havde været at skabe polemik. Selvom



Will Eisners grafiske romaner udkom på dansk på forlaget Bogfabrikken.

Eisner var ved godt helbred, havde han rundet de 80 og var klar over, at han havde et overskueligt antal arbejdsår tilbage. Han ønskede endnu en gang at skubbe til tegneseriemediets grænser, og han ønskede at skabe opmærksomhed om menneskers negative fordomme.

Fagin the Jew var et led i denne nærmest politiske drejning i Eisners produktion. Men han havde et større projekt på bedding. Fra lanceringen af den grafiske roman havde han arbejdet målbevidst for, at tegneserier skulle kunne læses som seriøs skønlitteratur. Nu ville han vise, at tegneserier også kunne være seriøs faglitteratur. Eisner satte sig for at formidle, forklare og afsløre *Zions Vises Protokoller*. *Zions Vises Protokoller* er et falsum, der blev fabrikeret af zartidens hemmelige politi, *Okhrana*. Værket foregiver at være et referat fra en hemmelig jødisk organisation, som planlægger at overtage ver-

densmagten. Eisner valgte at kalde sit værk for *The Plot* (sammensværgelsen), og i forordet beskrev han sin motivation således:

”Igenennem årene har hundredvis af bøger og kompetente lærde artikler afsløret ”protokollernes” nedrig-hed. Disse værker er dog for størstepartens vedkom-mende skrevet af akademikere og er tilsigtet læsere, der er enten belæste eller allerede overbeviste om bedrageriet”.

The Plot var et resultat af Eisners erfaringer med internettet. Under en rutinemæssig research var han stødt på et link fra *Radio Islam*, hvor *Zions Vises Protokoller* kunne læses på mange sprog, deriblandt engelsk. Eisner kendte naturligvis til bogens eksistens, men havde ikke læst den og var af den opfattelse, at den umuligt kunne blive taget alvorligt. Nu satte han sig for at undersøge, hvordan en radiostation, der ville opfattes som seriøs, kunne have henvisninger til den. Resultatet chokerede Eisner: Bogen var langt mere udbredt, end han havde forestillet sig. Trods talrige tilbagevisninger af dens uhyrlige påstande blev der ved at komme nye udgaver. Eisner besluttede, at han ville give sit bidrag til demaskeringen af *Zions Vises Protokoller*.

The Plot fortæller historien om ”protokollerne”, fra den franske advokat og forfatter Maurice Joly skriver sit satiriske skrift om Napoleon III, til den gamle kunstner (Eisner selv) i 2004 endnu en gang er vidne til antisemitiske overgreb. Undervejs i fortællingen skildres Okhranas konstruktion af falsummet baseret på Jolys skrift, Henry Fords udgivelse af ”protokollerne” i avisen *The Dearborn Independent*, nazisternes brug og radikaliserings af Fords udgivelser, retssagen i Schweiz, der fastslog, at ”protokollerne” var et falsum, og den moderne spredning af bogen i Mellemøsten. Som et tilbagevendende element fremsiger figurerne, nærmest som et omkvæd, at nu må ”protokollerne” én gang for alle være blevet afsløret. Det er selvfølgelig en bitter ironisk pointe fra Eisners side, at ”protokollerne” igen og igen er dukket frem. Men det rummer

også en pointe, der rækker videre end bitterhed, for Eisner var klar over, at han ikke ville kunne sætte punktum i sagen. Men han ville give sit bidrag til, at færrest mulige kunne påstå sig uvidende om ”protokollernes” virkelige beskaffenhed.

The Plot, der udkom i 2005, skulle blive Eisners sidste færdiggjorte værk. Det udkom få måneder efter hans død som 87-årig. Anmeldelserne udtrykte lige dele overraskelse, benovelse og vantro. Det var en enorm opgave, Eisner havde påtaget sig, og den var løst med en montage- og fortælleteknik, der var fremmed for tegneserien som massemedium. Emnet var så alvorligt, at det blev gjort til en selvstændig diskussion, om tegneserier overhovedet kunne anvendes til den type formidling. Den generelle vurdering var dog, at ikke alene havde Eisner demonstreret, at den grafiske fortælleteknik kunne overkomme formidlingsopgaven. *The Plot* var også fortælleteknisk stramt komponeret, emnets eksorbitante omfang taget i betragtning. Som et tegn på både Eisners agtelse og *The Plot's* relevans er bogens forord skrevet af Umberto Eco, der i flere af sine værker har behandlet antisemitisme og *Zions Vises Protokoller*. Som en cadeau til Eisners årtier lange arbejde for anerkendelsen af tegneseriemediet som kunstnerisk arbejde gør Umberto Eco hér læseren opmærksom på, at værket bestemt ikke er en *comic*. Det er en *tragic*.

Desværre må denne artikels læsere lede forgæves efter danske udgaver af Eisners sidste værker. *Bogfabrikken*, hans vigtigste danske udgiver, indstillede tegneserieproduktionen i 2009 efter i en årrække at have koncentreret sig om danske tegneserieklassikere, og intet dansk forlag har indtil nu påtaget sig videreførelsen. Det er dog denne signaturs håb, at *The Plot* må finde vej til en dansk udgivelse. Ikke alene er det et værk, der udpeger en ny retning for tegneseriemediet, det er en bog af så afgørende betydning, at muligheden for at læse den ikke bør være afhængig af kendskab til fremmedsprog.