

Rytme og netværk i *Homo Metropolis*

Serialisering i Nikoline Werdelins tegneseriestribe

Enhver definition af tegneseriestriben knytter udtryksformen tæt sammen med serialisering. Den serielle publikationsstruktur har præget tegneseriestribens historie fra begyndelsen – især med avisernes gennembrud i slutningen af 1800-tallet (Gardner 2012, 5). I denne artikel vil jeg arbejde med et udvidet serialiseringsbegreb, der ikke kun omfatter den fysiske serialisering i publikationsstrukturen, men også den interne serielle kvalitet ved kunstformen – tegneseriestribens sekventielle opbygning af (typisk) tre-fire sidestillede billeder.¹ Dette udvidede serialiseringsbegreb er især inspireret af litteraten Caroline Levines (2015) samlæsning af former på tværs af det æstetiske og det politiske – her med fokus på formerne netværk og rytme – to abstrakte former, som jeg vil vise kan bruges som linser til at anskueliggøre, hvad der er på spil mellem publikationsstruktur og stribekomposition. Levine bruger formerne til at bygge bro mellem sfærer, der umiddelbart ligger langt fra hinanden, og det er netop dette, der kan understøtte udvidelsen af serialiseringsbegrebet i denne sammenhæng. Ved at anskue formerne *netværk* og *rytme* som symptomer på serialiseringen vil jeg således undersøge serier som publikationsstruktur og stribekomposition i danske Nikoline Werdelins *Homo Metropolis* (1994-2014).

I *Homo Metropolis* udfolder Werdelin nogle af de kvaliteter, som kan spores tilbage gennem tegneseriestribens historie, og vi møder et stort, varieret persongalleri af mennesker, der på én gang er genkendelige typer i storbyen og levende, komplekse mennesker, som læseren kan spejle sig i. Hver enkelt stribe er komponeret til at stå for sig selv med både drama og humor, men på samme tid bindes striberne sammen i fortløbende fortællinger om individer, der igen til sammen udgør *Homo Metropolis*. Serien er på den måde et arketyrisk eksempel på, hvordan avisstriben konstant forhandler forholdet mellem genkendelig repetition og spændende plotudvikling. Det er dette spændingsfelt, som jeg vil undersøge gennem et blik på netværker og rytmer.

Rytme og netværk som former mellem serialisering og serialitet

I sin bog *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* fra 2015 undersøger Caroline Levine et bredt udsnit af litterære og politiske strukturer og fortællinger, og her finder hun (gen)anvendelse for klassiske formalistiske analysegreb, og begreber gennem den simple antagelse, at *form* er et bredt begreb, der kan defineres som: “all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference” (Levine 2015, 3). Dermed kan begrebet anvendes både om æstetiske, sociale og politiske former: “This book makes a case for expanding our usual definition of form in literary studies to include patterns of sociopolitical experience” (ibid., 1).

For ikke at forfalde til essentialistisk form-læsning er det afgørende for Levine at understrege kompleksiteten i forholdet mellem former. De enkelte former er nok simple hver for sig, men de vil nærmest aldrig optræde som den eneste form, der påvirker og skaber værker, situationer eller strukturer. Snarere end at være simplificerende og generaliserende er hendes metode et forsøg på at skille tingene en smule ad i en verden, der er voldsomt kompleks. En verden, hvor mængder af former spiller sammen og imod hinanden konstant – uanset om man undersøger institutionaliseret racisme i et samfund eller en enkelt roman eller tegneseriestribe.

Derudover inddrager Levine begrebet *affordance* fra designvidenskaben. Et begreb, der oftest bruges til at indkredse, hvad en ting eller en idé indbyder til, stiller til rådighed eller tilbyder. Levines pointe er, at de enkelte former ikke har en *essens*, men snarere har *affordances* – formerne indbyder til specifikke ting. Et hierarki eksempelvis, en af de former Levine selv undersøger, er ikke undertrykkende i sin *essens*, men indbyder til en normativ opdeling mellem to eller flere enkeltdele. Hierarkiets *affordance* er til konstant forhandling og kan problematiseres eller modsættes, og det er også en af Levines pointer. Disse former er ikke endelige i deres væsen, men er defineret ved fem kvaliteter: De er begrænsende. De er forskelligartede. De overlapper og krydser hinanden. De flytter sig – i tid og rum, men også mellem sfærer som det æstetiske og det sociale/politiske. Og sidst men ikke mindst, så er de ofte bundet til en historisk og materiel kontekst.

Tegneserieteorien har fortrinsvis beskæftiget sig med serialisering adskilt fra formalistisk analyse, og generelt er arbejdet med serialisering (som i resten af serialiseringsforskningen) centreret om enten genreforskelle, kapitalismekritik eller undersøgelse af læserdeltagelse (Kelleter 2017). Samlæsningen på tværs af det æstetiske og det sociale/politiske får til tider plads i analyser, der tager udgangspunkt i det lidt mere filosofiske begreb serialitet, og det er da også netop flittige brugere af dette begreb, såsom Gilles Deleuze og Benedict Anderson, som Levine bearbejder i sin teori (Dittmer 2014, Levine 2015). Ved at arbejde med den tætte forbindelse mellem serialisering (som begreb for udgivelsesstruktur) og serialitet (som abstrakt kategori) kan man nemmere bevæge sig på tværs af sfærer og niveauer – hvilket især er meningsfuldt i analysen af avisstriber, der som udtryksform er uløseligt forbundet med serialisering (hvilket jo virker selvskrevet på dansk, qua ordet ‘tegneserie’). Ikke nok med at avisstriber skabes og læses i daglige bidder, den enkelte stribe er også bygget op omkring en seriel logik gennem de sidestillede paneler. Serie er således et afgørende begreb for tegneserieanalytikeren, og med

Levine i hånden kan man med fordel tilnærme sig begrebet via et fokus på *rytme*. Hos Levine er rytme i høj grad en form, der kan beskrive både den serialiserede udgivelsesstruktur og de kompositionelle strukturer. Rytme er i øvrigt et begreb, der allerede bliver anvendt på tværs af vidt forskellige felter: Fra musik til poesi over filosofi, socialvidenskab og kulturanalyse – og tegneserieteori.² Det er som nævnt en faldgrube i litteraturvidenskab og tegneserieanalyse at komme til at læse rytmer essentielt og give definitive egenskaber til formelle strukturer, ligesom der er en oplagt fare for at se rytmer overalt. Levine understreger, at netop fordi rytmebegrebet flyder frit mellem videnskaber og sfærer, er det nødvendigt at tage begrebet alvorligt – ikke som essentiel kategori, men som en *form* med en særlig *affordance*, og altid undersøgt i en bestemt *kontekst*. Levine konkluderer (med udgangspunkt i Henri Lefebvre (2004)) at rytme fordrer “repetition and difference, memory and anticipation” (Levine, 53). Rytme indbyder altså til en vekselvirkning mellem gentagelse og afbrydelse. Det er dette, vi kan bruge, når vi læser efter rytmer i såvel form, som indhold og kontekst. Fra den enkelte stribes rytmiske struktur i formidlingen af en punchline til forholdet mellem de enkelte historier og udgivelser.

Denne vekslen mellem nær- og fjernanalyse (mellem form og indhold/kontekst) virker ikke på samme måde oplagt, når det kommer til at læse efter *netværker*, og i litteraturvidenskabens står netværksanalyse også oftest som skoleeksempel på en særligt fjern analysestrategi; men Levine er ikke netværksanalytiker.³ I stedet opfatter hun netværket som en form, der kan defineres helt bredt som “a set of connections that link discrete elements” (Levine, 113), og i forlængelse af Bruno Latour (en af de teoretikere, der især har udbredt netværksteori til humaniora) beskriver hun, hvad der er den metodiske fordel ved at undersøge netværksformer: “Networks are useful, Bruno Latour suggests, because they allow us to refuse metaphysical assumptions about causality in favor of observing linkages” (ibid.).

Med øje for netværk og rytme kan man undgå at stole for blindt på kausalitet og linearitet. Det samme gør sig gældende, når man vil forstå den historiske kontekst for tegneseriestriben som udtryksform. Man kan følge udviklingen af tegneseriestribens struktur, humorens rytme og spændet mellem lineær fortælling og cirkulær gentagelse helt tilbage til de første tegneserier i aviser. Avisstribens historiske kontekst er især amerikansk, og mediet formedes med udbredelsen af aviser i USA omkring 1890 og i de følgende årtier.⁴ Avisstribens tidlige historie bliver ofte fremlagt som en *udvikling* fra fragmentariske og repetitive falden-på-halen-striber til større dramatiske eventyr (Gardner 2012, 5). En postuleret fortælling, der bliver mimet i den utroligt vedholdende forestilling om en lineær udvikling fra underlødige superheltetegneserier til højkulturelle graphic novels, når man taler om tegneseriemediet generelt (Baetens og Frey 2015, 3). Tegneseriens udviklingshistorie kan i stedet med fordel beskrives som en løbende forhandling af forholdet mellem repetition og fremskridt – mellem behovet for afslutning og lysten til at få mere. Denne *fortællingens dobbelthed* bliver særligt tydelig i avisstriber, hvor det spiller en afgørende rolle både i forhold til helt konkrete markeds kræfter (“at underholde i dag” kontra “at sælge morgendagens avis”) og i forhold til selve stribens retorik og komposition. Hvordan spiller fortællingens dobbelthed en rolle i et værk, som bevæger sig på tværs af forskellige serialiserede udgivelsestyper (avis, album

og samlebog), og – for at spørge med Levine og Latour – hvilke netværksforbindelser kan observeres i *Homo Metropolis*?

Netværker i *Homo Metropolis*

Tegneseriestriben *Homo Metropolis* blev bragt i *Politiken* fra 1994 til 2014 og er blevet samlet, først i årlige albums, siden i fire større samleudgivelser – alle er let redigerede, men indeholder næsten samtlige striber fra avisen. Omslagene på de fire nyeste bøger er præget af en særlig grafisk detalje. Udsnit fra serien er placeret i spredte cirkler rundt om på omslaget, og i disse cirkler møder vi karakterer fra serien. Omslagene gør, hvad serien også gør; de placerer disse mennesker og deres historier *ved siden* af hinanden. Karaktererne og deres historier er forbundet i et fælles netværk, der rækker langt ud over dem selv og omslutter hele det moderne, danske menneske – ‘homo metropolis’. Denne ret simple grafiske komposition er et glimrende billede på det netværk, der er mellem individerne i *Homo Metropolis*. Hver enkelt stribe skal kunne stå for sig selv i avisen, men disse striber er altid også en del af en lidt større fortælling (der kan vare mellem 2 og 15 uger i avisen) om enkelte karakterer. Til sammen danner disse fortællinger så det “net-værk”, der er *Homo Metropolis*.⁵



Med de mest basale netværks-termer kan man sige, at de enkelte fortællinger i *Homo Metropolis* er punkter (*nodes*) i et netværk, mens de karakterer, der oftest går igen, er en art knuder (*hubs*). Enkelte steder bindes historier i mere eller mindre grad sammen af overlappende bificurer, som fungerer som en slags hængsler (*hinges*), og det er muligt at pege på distancen mellem de forskellige historier (*path length*) som mere eller mindre nær/fjern (Jagoda 2017). I stedet for en hierarkiseret struktur med et klart centrum og en klar periferi, kan man med disse begreber undersøge, hvordan *Homo Metropolis* er stykket sammen af forbindelser på kryds og tværs. Hvordan forbinder punkterne sig så gennem forskellige former for knuder og hængsler?

I de tidlige striber (1994-1999) er det historierne om parret Claus-Bo og Hannah, der tydeligst indgår i forskellige former for forhold til andre historier. Først møder vi parret i sommerhus, hvor den smukke Hannah er frustreret over manglen på modstand fra sin ukuelige støtte af en ægteemand og er ham utro med en kollega. Claus-Bo føler ikke længere sine egne følelser, kun Hannahs, og han undertrykker

sine bange anelser om utroskab, indtil kollegaen fortæller ham det direkte. I en anden – og umiddelbart ikke tilknyttet – historie møder vi den flamboyante Fiona, der har store forventninger til livet og kærligheden, og som ikke vil nøjes med den lidt for søde og runde kavalier Georg (der allerede er skilt fra sin første kone). Georg dukker til gengæld op igen lidt senere og afslører således den sammenfletning, der finder sted på tværs af fortællingerne. Fiona ender med at finde sin prins i Poul Schaumburg-Knuth-Thodz, og hen over to historier følger vi Fionas forsøg på at blive en del af den højere adel og samtidig finde sig selv i det hele. Vi møder Claus-Bo igen, hvor han er separeret fra Hannah og afprøver Carl Mar Møllers mandekurser og lignende former for gruppeterapi. Her møder han den blide og kvindelige Lisa. Hannah kæmper frustreret en kamp for at fastholde sin dominans over Claus-Bo, men nu via forældremyndighedskamp om børnene. Den opmærksomme læser vil have opdaget den diskussion om køn, feminisme og maskulinitet, der er på spil i disse historier, og det kunne der siges meget mere om. Først da Hannah møder Georg – som (avis)læseren måske vil kunne huske fra historierne om Fiona – glemmer hun krigen om børnene, og nu kunne alt potentielt ånde fred og ro i skilsmisland. Det er imidlertid gået helt over gevind for Claus-Bo i jagten på at finde ind til sin indre mand, han er blevet del af en rockerbande – en historie, der slutter med en dobbelt fødsel, hvor både Hannah og Lisa må køres på hospitalet samtidig – og muligheden for konsolidering mellem de to nye familier åbnes. I hvert fald øjnes en bedre fremtid for de to familier samt ikke mindst for spændingerne mellem manden og kvinden som sådan.

Som et knudepunkt for flere forskellige fortællinger står Claus-Bo og Hannah, men det betyder ikke, at de er i *centrum* for en større fortælling. Deres forhold og skilsmisse er blot et punkt, hvor andres fortællinger krydser hinanden og mødes. I en meget fjern verden af godser og gigantiske bryllupper befinder Fiona og Poul sig, men trods den enorme afstand i social klasse og arten af hverdagsproblemer, så fungerer Georg som et hængsel eller en kobling, der binder parrenes historier – de enkelte punkter – sammen. Det er afgørende at forstå, at forholdet mellem disse karakterer og deres fortællinger ikke skal læses som én stor fortælling – det er ikke kausaliteten mellem de enkelte situationer, der er i fokus. For selvom det jo ganske rigtigt er en række situationer af mere eller mindre dramatisk karakter (utroskab, skilsmisse, fødsel), så er det i højere grad fremstillet (med Bruno Latours ord) som *observerede forbindelser* mellem individerne i storbyen (Levine, 113). Vi har i de ovennævnte fortællinger set nogle af de tydelige forbindelser, underforstået at der eksisterer langt mindre tydelige forbindelser mellem potentielt *alle* mennesker og fortællinger i Werdelins verden – på samme måde som der eksisterer fortællinger i byen, som vi slet ikke har hørt (endnu): Georgs skilsmisse med sin første kone, opvæksten for børnene i de to skilsmisseramte familier, samt forhistorier og fremtidige skæbner for samtlige bifigurer, vi møder og, ja, ikke møder.

Mennesket og storbyen

Homo Metropolis handler måske nok om mennesker, men handler jo netop om mennesket i forhold til storbyen. Menneskene og deres historier er forbundet til hinan-

den, ikke som en slægtsfortælling eller en historisk gennemgang af årene fra 1994 til 2014, men snarere som et virvar af små fortællinger, der tilsammen danner en mangfoldig helhed. Der sker noget med læsningen af *Homo Metropolis*, når man udfører ovenstående øvelse med at træde tilbage og se på disse mindre fortællinger, og undersøge, hvordan de er bundet sammen på kryds og tværs. Netværket og forbindelserne træder frem som det egentligt menneskelige i højere grad end de enkelte fortællinger hver for sig. Det er netop spændingsfeltet mellem de individuelle fortællinger og de forbindelser, der skabes mellem dem, der skaber den variant af realisme, som vi møder i en tegneseriestribe som Werdelins.

Werdelin balancerer hele tiden mellem at skabe karakterer, der er særlige, anderledes og interessante – samtidig virker fortællingerne som anekdoter om virkelige mennesker fra vores egen hverdag, måske din mosters venindes søster, som kender én, der oplevede netop dette. På den måde kan læseren til tider opleve sig selv som en del af dette netværk af mennesker, og i den forstand omslutter værket ikke bare det København, som det ofte omhandler, men snarere hele Danmark – ved at vise specifikke eksempler på mere eller mindre særlige fortællinger. Som i historien om “Helmutsen”, der bliver fyret fra sit job i banken og nu skal til at genopfinde sit liv helt fra bunden. Historien handler på den ene side om forskellige almene problematikker ved fyringsrunder, leder-ansat-forhold, fyringskonsulenter, at blive fyret, når man har rundet 50 osv. På den anden side handler det om lige netop Helmutsens ret syrede rejse gennem dette klassiske scenarie – hvor han ender med at vende konsulentens rollespils-coaching på hovedet, så konsulentens skrækelige arbejdsvilkår kommer i fokus i stedet. Vi kender alle sammen nogen, der er blevet fyret fra en eller anden arbejdsplads, og vi kan alle sammen genkende frustrationen over skæve forhold mellem leder, mellemlider og ansat. Men det, som historien tager fat i, er især denne konsulent-kultur, som i højere grad fremstilles som et storbyelement; hele sprogbrugen omkring selvudvikling og lommepsykologien, der anvendes som funktions-terapi i en virksomhed, der kun har øje for bundlinjen. Over for denne fremstilling af det umenneskelige arbejdsmarkedssamlebånd står så Helmutsens menneskelige fortælling, der rykker lidt ved rammerne, og i sidste ende kommer han ud af situationen i relativt god behold (omend stadig fyret). En væsentlig del af Helmutsens fortælling er desuden bevægelsen fra at være alene til måske at finde nogen at være samhörig med. Som ansat i banken havde han netop fokuseret sit liv omkring jobbet, og på intet tidspunkt tænkt på at etablere en familie eller et netværk af andre mennesker. Gennem processen med fyringsrunder og samtaler med konsulenten finder han sig i samme båd som Grethe – en anden af de fyringstruede – og de ender med at følges ud af banken. Den lille smule lykke, der afslutter fortællingen, er centreret omkring forholdet mellem Helmutsen og andre mennesker. Han har nærmet sig sin chef, han har givet konsulenten den hjælp, hun søgte at give ham, og ikke mindst, så har han fundet en ven i Grethe. Historien slutter, da de bevæger sig ud i byen, og med dem bevæger læseren sig videre til de næste mennesker, vi skal lære at kende i denne storby.

Fortællinger om individer er Werdelins metode, men det føles mere som at stå højt oppe og se ned på en by – en by, hvor individerne går hver sin vej, men hvor disse individuelle veje er præget på afgørende vis af alle de andres bevægelser. Kun

set som helhed går dette billede af storbyen op – som et kort over mangfoldige bevægelser og potentielle ruter, der kun kan ‘give mening’ i konteksten af hinanden. Med en anden Latour-læsende litteraturteoretiker, Sianne Ngai, kan man tale om i hvilken grad, handlinger fra de individuelle karakterer i fortællingen har signifikant indflydelse på (potentielt) alle andre karakterer (Ngai 2012, 381). *Homo Metropolis* er på den vis et levende kort over den danske metropol. Werdelin skriver og tegner først og fremmest København frem; med bydele, konkrete steder, sociale lag og forskellige kulturmøder, men det er en dansk metropol i den forstand, at vi alle implicit er en del af det samme netværk. I det store perspektiv forstås København ikke som centrum, men som knudepunkt eller katalysator for menneskenes liv og dermed fortællinger. Således handler både *ingen* af historierne og *alle* historierne om storbyen. Selv når vi er langt væk på en båd i Kattegat, på et hotelværelse i Paris eller i et sommerhus i Vestjylland, så er det altid i *forhold* til storbyen København.

Rytme i *Homo Metropolis*

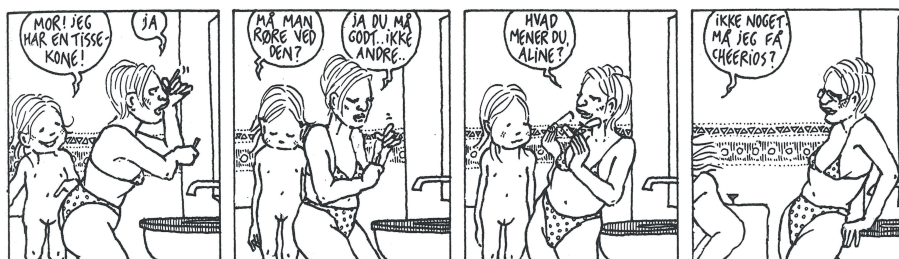
Homo Metropolis er en daglig stribe om hverdagslivet hos forskellige beboere i den danske metropol, men det er altid også fortællinger om noget særligt; en dramatisk begivenhed, en væsentlig forandring eller lignende. Som i historien “Gonnok, motherfucker!” om teenageren Mark, der hænger på gadehjørnet med kammeraten Kenneth. Sammen udlever de en rimeligt sølle udgave af 90’ernes hip-hop-kultur med dårlig graffiti og den nye cd med Humleridderne. Ellers sidder Mark derhjemme på værelset og prøver at ignorere sin alkoholiserede, brovtende alenemor. På den ene side er det blot et udsnit af en af 90’er-metropolens eksistenser, og i sidste ende er fortællingen uden egentlig forløsning eller udvikling. På den anden side kredser historien netop om en afbrydelse – et højdepunkt – midt i al hverdagens almindelighed. Først bliver Mark uvenner med Kenneth og mister sin bedste og eneste ven. Det er en temmelig voldsom følelsesmæssig oplevelse for en teenagedreng, der slet ikke har redskaberne til at gøre noget ved det, endstige sætte ord på sin frustration. Dernæst finder moren deres gamle skøjter, og Mark overbeviser hende om, at de skal prøve dem på de vinterfrosne søer. Et glimt af nærhed og varme dukker frem, inden moren slutteligt sælger skøjterne for at få råd til øl. Tilbage er den kolde og ufølsomme hverdag for Mark.

I *Homo Metropolis* bearbejder de enkelte fortællinger næsten altid vekselvirkningen mellem hverdagens rytmiske gentagelse og historiens lineære udvikling – som i forholdet mellem den ensformige hverdag for Mark og Kenneth (de bekæmper ked-somheden med splatterfilm, selvom det slet ikke er noget for dem) og det pludselige, ligegyldige brud mellem dem. En vekselvirkning, der spejler sig i forhandlingen mellem storbyen som helhed og de individuelle historier, mellem de sammenhængende, lineære historier (eksempelvis “Gonnok, motherfucker!”) og de enkelte sribers daglige punchlines. Som nævnt indbyder rytmen som form netop til en forhandling mellem gentagelse og afbrydelse, og disse rytmiske kvaliteter er med til at binde de store og små fortællinger i *Homo Metropolis* – og de mange karakterer – sammen.

Hvem er det så, vi møder i denne storby, og hvad handler deres fortællinger om? Der er så mange, og som ovenstående netværksanalyse viste, er det selve mang-

foldigheden og variationen, der skaber værket, men alligevel vil jeg tillade mig at zoome ind på enkelte striber i en enkelt af seriens historier. Med historier om incest, alkoholisme, skilsmisser, barnløshed, fyringer, utroskab, hjemløshed, kræft, aids og død står det klart, at Werdelin ikke viger tilbage fra svære eller tabuiserede emner. "Fordi jeg holder så meget af dig" er noget så ubehageligt som fortællingen om en pige, der bliver seksuelt misbrugt af sin morfar. Historien forløb over mere end tre måneder fra sommer til efterår i 2002, og det er muligt at datere fortællingen ikke blot ved at finde de originale striber i aviserne, men også ved at følge enten de debatter, der foregik i læserbreve, eller ved simpelthen at kigge på tegningerne. Vejret skifter nemlig fra sommervej til efterår, og hvor vi i en af de første striber ser pigen, Aline, i sommerkjole, ser vi hende senere plukke æbler i haven med moren, og den sidste stribe viser morfaren, der fejer efterårsblade sammen. Historien blev trykt i avisen fra slutningen af sommeren og ind i efteråret. Selv som læser af de samlede udgivelser, der ikke har mulighed for at genopleve striben som den oprindeligt var tænkt, fornægter sribernes forankring i virkeligheden sig ikke. Naturens og årstidernes rytme spiller en helt konkret rolle – ikke blot i værket selv, men også i værkets forankring til verdenen udenfor.

Som avisstribe skal *Homo Metropolis* gøre to ting: (1) levere et eller andet indhold, gerne et grin, og så skal den (2) få læseren til at købe morgendagens avis.⁶ I *Homo Metropolis* ser man tydeligt det udspændte forhold mellem at afslutte dagens vittighed og at pege frem mod den videre fortælling. Den første stribe i fortællingen om Aline viser Aline og hendes mor på badeværelset. Moren i undertøj, Aline nøgen. I første panel kender vi ikke karaktererne, og alt er således potentielt stadig muligt. Både moren og læseren begynder at blive nervøse i tredje panel, og moren vender sig om, dog stadig med et hjerteligt, moderligt smil. I sidste panel løber Aline ud af billedet, mens hun både svarer og får ført samtalen væk fra emnet.



Det sidste panel leverer ikke en traditionel punchline, men den klassiske avis-sribes logik er bibeholdt. Humoren⁷ er betinget af det sidste panel, som både i forhold til komposition, dramaturgi og skrift altid skiller sig ud. Sribens punchline består således ikke i, at Aline undviger og skifter emne, men snarere i morens tavshed og en begyndende frygt i hendes øjne. De fleste (avis)læsere af denne *Homo Metropolis*-stribe var selv forældre og behøvede ikke mere end denne tavshed, denne abrupte afslutning, for at genkende morens frygt. På samme måde er det i resten af fortællingen ikke hverken Alines lidelser eller selve overgrebet, der er centrum, men i stedet morens frygt for, hvad der potentielt er galt. Det udmønter sig hurtigt i en frygt for de mandlige pædagoger, som eskaleres til decideret heksejagt. En heksejagt, der får den konsekvens, at pædagogen Gert (som er uskyldig) får

et sammenbrud grundet den politiundersøgelse, han uberettiget bliver udsat for. I mellemtiden har vores egentlige hovedperson, Alines mor, også nået at konfrontere sin mand (som heldigvis er uskyldig), og i sidste ende viser det sig, at hendes frygt er berettiget – morfaren er den skyldige.



Rytmen i den første stribe er ikke et særsyn, og man kunne vælge enhver af striberne og finde variationer over den samme rytme. Som i denne stribe, hvor det igen er i dialogen samt i de tavse afbrydelser, at såvel humor og drama skal findes. Det starter igen uskyldigt, men ændres i tredje panel. Moren har indtil nu været uden for billedet, men kommer nu tættere på sit barn. Opbygningen til stribens punchline er skabt. Frygt og uvished sammenføjes i Alines replik, hvorefter hun 'dutter' sin mor, der nu har bøjet sig helt hen til datteren. Som i den anden stribe er punchlinen snarere morens tavse svar, end det er Alines nuttede, afvæbnende dut.

Det er en almindelig rytme; dialog, der afsluttes med svar plus tavshed. Det understreger det morsomme/dramatiske i den sidste replik, og hos Werdelin er det næsten altid lige dele humor og drama. Rytmen i hver enkelt stribe gentages i fortællingernes rytme samt i hele *Homo Metropolis* som værk. Det er en konstant vekslen mellem den evige repetition af de samme strukturer og de skarpe afbrydelser og pludselige forandringer. Serien står hele tiden og dirrer mellem at ville blive ved det samme og at ville videre, fremad. Fra billede til stribe, fra stribe til stribe, fra stribes til historier, fra de små historier til det store net af hele *Homo Metropolis*. Det er dog afgørende at forstå, hvor forskellig en indvirkning dette har på læseren alt efter, om man sidder med bogen eller avisen.

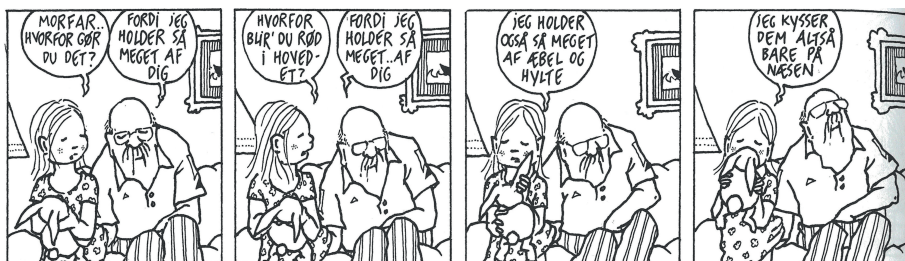
Fra avis til bog

Avislæseren har mødt Aline og hendes mor i førnævnte stribe, på samme måde som boglæseren, men forskellen er stadig bemærkelsesværdig. Begyndelsen på en ny fortælling vil næsten altid have været en mandag, og det er således kun et par dage efter afslutningen på en anden fortælling – en fortælling, der har varet i måneder, og i høj grad må præge læsningen af næste stribe. I avisen er historierne ikke fremlagt som opdelte historier, og det kræver en opmærksom læser at forstå, hvornår de enkelte historier begynder og slutter. Der er ikke tydelige markører i avisen, der forklarer de rytmiske afbrydelser, som kapitelinddelingerne gør det i bogsamlingerne. Måske har man misset fredagens avis? Måske har man glemt, om vi var midt i noget? Måske ligner karaktererne og situationen forrige uges stribe?

Boglæseren kan gå direkte videre til næste stribe og kan læse hele fortællingen ganske hurtigt for derefter at bladere rundt i historien – i forsøget på at forstå det,

man evt. overså. Det kan avislæseren ikke. Hun må pænt vente til det bliver tirsdag før der kommer en stribe mere. Hvad betyder denne distance, denne tid, for læseren?⁸ Hvor læsningen af bogudgaven kan klares på under en time, har det taget over tre måneder, før *Politikens* læsere kunne ånde lettet op og ikke skulle tænke dagligt på incest og pædofili. Såvel læseoplevelse som værkets interne logik transformeres i høj grad i dette skift fra avisens infrastruktur – med daglig repetition – til bogens relative øjeblikkelighed. Hos Levine beskrives dette dobbelte forhold netop gennem rytmebegrebet, og intern rytmik og komposition er bundet tæt sammen med de materielle omstændigheder. På denne måde forholder avisstripen (og avisen som sådan) sig til bredere rytmiske omstændigheder såsom dagens og ugens rytmiske strukturer. Avisen dukker op på morgenbordet på samme måde hver dag, og denne taktfaste rytme brydes hver uge af en eller anden form for weekend-undtagelse/afbrydelse (det gælder også *Homo Metropolis*). I kontrast til denne materielle binding går bogen umiddelbart fri for den slags indbyggede strukturer, der danner ramme for værket og dets læseoplevelse.

Historien om Aline og hendes mor er komponeret som en art detektivfortælling, hvor moren i al sin stereotype moderlighed er overopmærksom på alt, hvad datteren siger i jagten på mulige skandaler og problemer. Det er på mange måder en historie om morens, såvel som alle forældres, problematiske tendens til at overfortolke og overanalysere deres børn – til hele tiden at være på vagt over for mandlige pædagoger, fremmede og hinanden. Samtidig er det fortællingen om, at det desværre nogle gange er berettiget, og på den måde undgår Werdelin at dømmes Alines mor og overlader vurderingen til læseren. Hun er opmærksom, og den skyldige morfar bliver straffet, men samtidig går det hårdt ud over den uskyldige Gert, og fortællingen afsluttes ikke i en fredfyldt situation. Der sås ingen tvivl om, hvorvidt morfaren er skyldig eller hvorvidt sandheden skal frem, men det tydeliggøres, at denne sandhed bestemt ikke er behagelig eller forløsende.



Historiens detektiv-logik har været så meget desto mere påtrængende for avislæseren, som først i ugevis har været i tvivl, om fortællingen er en fortælling om overbeskyttelse eller overgreb, dernæst har læseren haft flere dage med mistro til faren, og så har der i hvert fald været to uger, hvor al mistro har været rettet mod de mandlige pædagoger. Fortællingens *point of no return* opstår midt i morens heksejagt på Gert, hvor det bliver afsløret for læseren, at morfaren er den skyldige. Det er en ubehagelig stribe, hvor Aline taler direkte med morfaren om, hvorfor han gør, som han gør – mens han har hånden i hendes skridt og rører ved sig selv. De næste to dage handler striberne om moren der, uvidende om morfarens skyld, taler åbent med ham om sin frygt for, at der kan være noget galt, og disse striber må have været

ekstremt virkningsfulde for avislæseren. Det er også voldsomt for boglæseren, men på dette tidspunkt har man læst 160 siders striber, der alle handler om forfærdelige skæbner, og den ene stribe kommer hele tiden direkte efter den anden. Omvendt virker det at få smidt et sådant ekstremt overgreb i hovedet over morgenkaffen og så ikke vide, hvad der sker før næste dag, voldsommere. Og der går stadig uger med løgne og forkerte mistanker, før det lykkes børnepsykologen at grave sandheden frem – hvilket giver en smule forløsning.

Der kan ikke herske tvivl om, hvor stor forskel der er på at møde fortællinger som denne i deres oprindelige avistribeform og så som graphic novel eller samling – hvor forskellige rytmer arbejder med og imod hinanden i såvel form som indhold og kontekst. I forhandlingen mellem de to rytmiske kvaliteter, gentagelse og afbrydelse, får boglæseren mulighed for at bestemme lidt mere over situationen – hvor lang tids pause, der skal være mellem de enkelte striber eksempelvis. Serien mister bestemt ikke sine rytmiske kvaliteter i samlebøgerne, men de er ikke længere forbundet til læserens hverdagsrytme eller årstidernes rytmer, og det er muligt for læseren at læse mere lineært og uafbrudt – mere flydende, og mindre staccato, om man vil. Det er også netop derfor, forlaget sælger samlebøgerne som graphic novels ud fra ideen om det store sammenhængende romanværk.

Afslutning

Homo Metropolis indeholder rytmer og netværker, der støder sammen og modsætter sig hinanden, og disse to former indbyder netop til henholdsvis repetition og fragmentering. Det samme gør storbyen som figur, og på den måde giver det god mening, at *Homo Metropolis*, som navnet mere end antyder, er en avisstribe om individer, der er bundet sammen i en storby. Det samme var de første tegneseriestriber i slutningen af forrige århundrede ofte, og dette historiske ophav kan bruges som bagtæppe til forståelsen af *Homo Metropolis*, der kan ses som en direkte arvtager efter den tidlige tegneseriestribe – blot forskudt 100 år. Det handler ikke længere om det moderne, ny-urbane menneske fra 1890'erne, men i stedet 1990'ernes menneske, der har gjort storbyen til status quo. Hos Werdelin bliver individerne ofte behandlet med mere kærlighed og nærhed end mange af de typer og karikaturer, der befolkede striberne for 100 år siden, men det er stadig metropolen som helhed, der er den egentlige hovedperson – fortalt gennem de mennesker, der lever i den, påvirker den, ja, til sammen *er* den.

Homo Metropolis fremstår dermed nærmest som en levende organisme af kompleksitet, men stadig en levende organisme, der kan brydes op i distinkte former – former, der dog ikke fjerner værkets kompleksitet og menneskelighed, men snarere er en måde at udstille disse på. Formerne kan på den måde udstille, hvad denne form for serialisering i lige netop avisstriber i hvert fald også indebærer. Med formerne bliver det muligt at se på tværs af den enkelte stribe og de større kontekster. Forhandlingen af forholdet mellem genkendelig gentagelse og afbrydelse/udvikling ses i såvel kompositionen af dramatiske punchlines som i forskellen mellem at læse fortællingen i en avis over tre måneder, og i en bog – på tyve minutter. Individerne, disse såkaldte 'homo metropolis', som Werdelin skriver og tegner frem, står

ved siden af hinanden i et netværk af spændingsfyldte forhold og tilfældige møder, og frem dukker der historier, som, heldigvis, stadig kan nydes – også selvom man ikke længere kan læse dem i avisen.

Noter

- 1 Det samme gælder de andre typiske tegneseriestribeformater med hele eller halve sider med flere rækker af billeder. Forholdet til det bredere tegneseriebegreb er mere komplekst. I denne artikel vælger jeg at opfatte tegneserie som en bred betegnelse for alle værker, der institutionelt kaldes tegneserier, og tegneseriestriber forstår jeg som en underkategori, defineret ved sit stribebaserede format samt sin placering i aviserne.
- 2 Dan Ringgaards *Digt og Rytme* (2001) er et godt udgangspunkt for en poetisk forståelse af rytme. For en gennemgang af rytme, Deleuze og tegneserier, se artiklen “‘Ragged Time’ in Intra-panel Comics Rhythms” af Corry Shores (2016). For en introduktion til rytmeanalyse i social- og kulturvidenskab, se Henrik Lefebvres *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (2004). Kapitel 7 i Thierry Groensteens *Comics and Narration* (2013) giver desuden et grundigt indblik i tegneserier og rytme.
- 3 Levine står i opposition til den indflydelsesrige litteraturteoretiker Franco Moretti, der har udforsket fjernanalytiske strategier og kvantitativ litteraturmetode i bøger som *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005) og *Distant Reading* (2013).
- 4 Forhistorien skal findes i Europa, hvor især den tyske tegner Wilhelm Busch krediteres for at have udviklet særlige visuelle retoriske greb, der ligger til grund for den rytmiske humor, som for alvor udvikles i de amerikanske aviser (Baetens og Surdiacourt 2015).
- 5 Man kunne sagtens argumentere for at betragte Werdelins andre striber i andre aviser samt den forudgående 1980’er serie *Café* i *Politiken* som en del af værket.
- 6 Sådan har tegneseriestribens logik været siden begyndelsen, og dynamikken fornægter sig som nævnt ikke. Tiden er dog løbet en smule fra denne grove definition, idet en avis som *Politiken* nok i højere grad tjener på abonnementer end på løssalg, og derfor hellere vil have en stribe, der holder på læsere over længere tid end én, der er bygget på en cliffhanger-logik (Lambert 2009).
- 7 Jeg vil fastholde, at *Homo Metropolis* er en morsom avisstribe, der hele tiden arbejder med former for tragikomik, men det står naturligvis læseren frit for at være uenig i dette.
- 8 Andre har skrevet om tid, serialisering og udgivelsesformer i forskellige sammenhænge. Se eksempelvis Jennifer Haywards *Consuming Pleasures* (1997).

Litteratur

Baetens, Jan og Frey, Hugo (2015): *The Graphic Novel: An Introduction*, New York: Cambridge University Press.

Baetens, Jan og Surdiacourt, Steven (2013): “European Graphic Narratives: Toward a Cultural and Mediological History” i: Stein, Daniel og Thon, Jan-Noël: *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Göttingen: De Gruyter, s. 347-362.

Dittmer, Jason (2014): “Serialization and Displacement in Graphic Narrative” i: Allen, Rob og Berg, Thijs van den (red.): *Serialization in Popular Culture*, New York: Routledge, s. 125-140.

Gardner, Jared (2012): *Projections: Comics and the History of Twenty-first-century Storytelling*, Chicago: Stanford University Press.

- Groensteen, Thierry (2007): *The System of Comics*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Groensteen, Thierry (2013): *Comics and Narration*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Hatfield, Charles (2009): "An Art of Tension" i: Heer, Jeet et al (red.): *A Comics Studies Reader*, Jackson: University Press of Mississippi, s. 132-148.
- Hayward, Jennifer (2009 [1997]): *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Lexington: University Press of Kentucky.
- Jagoda, Patrick (2017): "Networks in Literature and Media" i: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford: Oxford University Press.
- Kelleter, Frank (2017): "Five Ways of Looking at Popular Seriality" i Kelleter, Frank (red.): *The Media of Serial Narrative*, Columbus: The Ohio State University Press, s. 7-34.
- Lambert, Josh (2009): "Wait for the Next Pictures: Intertextuality and Cliffhanger Continuity in Early Cinema and Comics Strips", *Cinema Journal* vol. 48(2), s. 3-25.
- Lefebvre, Henri (2004): *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Continuum.
- Levine, Caroline (2015): *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Ngai, Sianne (2012): "Network Aesthetics: Juliana Spahr's The Transformation and Bruno Latour's Reassembling the Social" i: Looby, Christopher og Weinstein, Cindy: *American Literature's Aesthetic Dimensions*, New York: Columbia University Press, s. 367-392.
- Ringgaard, Dan (2001): *Digit og Rytme: En Introduktion*, København: Gads forlag.
- Shores, Corry (2016): "'Ragged Time' in Intra-panel Comics Rhythms", *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship* 6(1), s. 9, DOI: <http://dx.doi.org/10.16995/cg.79>.
- Werdelin, Nikoline (2010): *Homo Metropolis 2000-2004*, København: Rosinante.
- Werdelin, Nikoline (2011): *Homo Metropolis 1994-1999*, København: Rosinante.
- Werdelin, Nikoline (2012): *Homo Metropolis 2010-2012*, København: Rosinante.
- Werdelin, Nikoline (2014): *Homo Metropolis 2012-2014*, København: Rosinante.