

Breakdowns!

Het naleven van de strip in grafische romans van Spiegelman, Ware en Clowes

.....

YASCO HORSMAN

What made me become a comics artist? It is probably some blend of unwillingness on my part to cast off the last remnants of my un-constipated childhood inspiration, tempered by a genuine belief in the expressive power of comics as a visual language.

Chris Ware

De grafische roman – de roman in stripvorm, of (om het andersom te stellen) de strip met literaire ambities – brak door op het moment dat de strip op zijn retour was als populaire vorm van cultuur, begin jaren negentig van de vorige eeuw, ergens tussen de publicatie van Art Spiegelman's *Maus 1: My Father Bleeds History* (1986) en *Maus 2: And Here My Troubles Began*. (1991) Met Spiegelmans werk – dat prijzen ontving en werd geprezen in literaire bijlagen van kranten en tijdschriften, dat werd opgenomen in leeslijsten van middelbare scholen en werd bestudeerd door academici – ontstond de grafische roman in de institutionele betekenis van het woord: de strip ingelijfd door het literaire bedrijf. Deze canonisering van de strip als literair genre gebeurde, zoals Spiegelman zelf stelde in een essay in de *New Yorker*, op het moment dat het medium als vorm van massavermaak aan populariteit inboette. Vanaf de jaren zestig waren de oplages van comics consequent gedaald, en was het als goedkoop vermaak voor jongeren en laagopgeleiden voorbijgestreefd door eerst de tv en vervolgens het computerspel. Spiegelman schrijft (anno 1999): “Comics are simply not the popular form of popular culture that they were in their mid-

twentieth-century heyday,” om er aan toe te voegen, “though what the bastard form has lost in popularity it has been gaining in legitimacy. Barely an eyebrow now raises when cartoonists receive serious academic and critical attention, museum exhibitions, MacArthur grants and Guggenheim fellowships.” (Spiegelman, 1999: 77) Het lijkt erop, aldus Spiegelman, dat de strip ‘legitiem’ werd als kunstvorm op het moment dat het geen overlevingskans meer had als populaire vorm van cultuur – alsof de strip slechts werd opgenomen in het pantheon van gesubsidieerde cultuur om te preservareren wat gestorven was als vorm van massavermaak.

In dit essay wil ik Spiegelmans observatie als uitgangspunt nemen voor een beschouwing van de eerste golf ambitieuze grafische romans die in het kielzog van het succes van *Maus* werden gepubliceerd. Daarbij zal ik met name kijken naar werken van Daniel Clowes en Chris Ware, waarvan in 2000 lijvige, complexe stripromans werden uitgegeven door Spiegelmans uitgeverij Pantheon (een imprint van Random House), *Jimmy Corrigan*, *The Smartest Kid on Earth* en *David Boring*. Beide titels werden verspreid via de inmiddels speciaal ingerichte stripplankjes van literaire boekhandels. Net als *Maus* zijn *Jimmy Corrigan* en *David Boring* hoogst zelfbewuste werken die reflecteren op zowel de aard van het medium strip, als op haar nieuw verworven status als literatuur. Maar in tegenstelling tot Spiegelman werken Clowes en Ware in een retrostijl en lijken hun boeken doordeesemd van een nostalgie voor wat Spiegelman de *heyday* van de strip als “populaire vorm van populaire cultuur” noemde. Deze nostalgie gaat samen met een thematische preoccupatie met de kindertijd – of liever, met de onmogelijkheid om je kindertijd achter je te laten. Ik zal betogen dat deze thematiek te lezen is als een allegorische reflectie op het medium zelf. Door Clowes en Ware wordt de strip gezien als een medium dat er niet toe in staat is om de eigen infantiliteit achter zich te laten, waardoor het lijkt dat het medium op de drempel van culturele legitimiteit weifelt, en niet uit de eigen kinderschoenen kan stappen.

In wat volgt zal ik allereerst heel kort de culturele achtergrond schetsen van de periode waarin de strip bloeide, de jaren veertig en vijftig van de twintigste eeuw. Dit was in de Verenigde Staten het tijdperk van het *High Modernism*, de periode van wat Andreas Huyssen *The Great Divide* tussen kunst en massacultuur noemde, en waarin kunstcritici gepreoccupeerd waren met het idee van mediums specificiteit, de opvatting dat elke kunstvorm een ‘essentie’ en daarmee een eigen domein heeft. Deze context bepaalde niet alleen de

1 Zie Greenberg, 1960. Greenberg schrijft hierin: "What had to be exhibited and made explicit was that which was unique and irreducible not only in art in general, but also in each particular art. Each art had to determine, through the operations peculiar to itself, the effects peculiar and exclusive to itself." (774)

2 Zie Greenberg, 1940.

manier waarop 'buitenstaanders' tegen de strip aankeken, maar was ook van invloed op de manier waarop het medium zich in de jaren tachtig en negentig probeerde te positioneren als 'hoge cultuur.' Vervolgens bespreek ik het belang van het werk van Spiegelman om uiteindelijk bij Ware en Clowes terecht te komen. Tenslotte zal ik, geïnspireerd door Spiegelman (maar uiteindelijk op andere wijze), betogen dat de grafische roman niet zozeer de bloei van de strip als literatuur (of kunst) impliceert – en daarmee een definitief afscheid vormt van zijn 'kinderachtige,' pulp-achtige vorm – maar dat de grafische roman, juist op het moment dat het lijkt door te breken, bespookt wordt door de meest infantiele elementen van de strip.

I
De 'legitimisering' van de strip als vorm van (hoge) cultuur (zoals Spiegelman het noemt), moet stripmakers uit de jaren vijftig verbaasd hebben. Als massamedium beleefde de strip zijn bloeiperiode in een culturele context die gedomineerd werd door kunstcriticus Clement Greenbergs opvatting dat 'hoge' kunst en literatuur zich onderscheiden van 'lage' massacultuur omdat 'echte' kunst en literatuur reflecteren op de essentie van hun media, terwijl producten uit de massacultuur op een onkritische manier meerdere media met elkaar vermengen. Schilderkunst en literatuur zijn slechts waardevol, zo stelt Greenberg in zijn programmatische essay "Modernist Painting," als ze zich beperken tot hun eigen unieke "area of competence."¹ Schilderkunst zou zich moeten richten op het 'puur schilderkunstige,' terwijl literatuur zou moeten reflecteren op 'het literaire.'

In zijn pleidooi voor een strikte boedelscheiding tussen de kunsten plaatst

Greenberg zich in de voetsporen van de filosoof Gotthold Lessing die in *Laokoon, an Essay Upon the Limits of Poetry and Painting* (1766) al had gesteld dat er essentiële verschillen bestaan tussen de verbale en visuele kunsten. Omdat literatuur bestaat uit tekens die *na* elkaar gelezen worden, is tijdsverloop essentieel, zo stelt Lessing. Schilderkunst bestaat uit elementen die *naast* elkaar geplaatst worden – en in één oogopslag gezien kunnen worden – en is daarom een ruimtelijke kunstvorm. (91, 98) Lessing leidt hieruit af dat literatuur geschikt is voor het weergeven van gebeurtenissen in de tijd (of ‘acties’ zoals hij het noemt), terwijl schilderkunst zich bij uitstek leent voor het representeren van objecten in de ruimte. Vervolgens stelt hij dat elke kunstvorm zich zou moeten beperken tot datgene waar het goed in is. Pogingen van schrijvers om het domein van de visuele kunst binnen te dringen door via uitgebreide beschrijvingen een ruimtelijk beeld op te roepen keurt Lessing af, evenals het werk van schilders die in één werk een sequentie van acties willen weergeven. Lessing heeft evenmin waardering voor allegorische schilderijen die met behulp van conventionele symbolen (zoals bijvoorbeeld Vrouwe Justitia) abstracte begrippen weergeven. Beelden fungeren in dergelijke schilderijen als woorden, zo stelt Lessing, ze worden niet zozeer bekeken, maar gedecodeerd (dat wil zeggen gelezen). Allegorische beelden zijn daarom groteske montages van twee tekensorten (beelden en van woorden) en roepen een vorm van ‘beeldlezen’ op die Lessing verwerpt.

In navolging van Lessing benadrukt Greenberg het belang van een ‘zuiver’ mediumgebruik.² Hij stelt bovendien dat de schilderkunst in de 20ste eeuw zich steeds verder heeft losgemaakt van de invloeden van literatuur (door abstract te worden), en van sculptuur (door vlak te worden). Dit proces, dat bij Manet begon, vond zijn vervolmaking in het werk van de Abstract Expressionisten (zoals Rothko en Pollock), wier werk nog slechts ‘gaat’ over verf op doek. Modernistische literatuur – Greenberg noemt Valéry en Mallarmé – is eveneens te zien als een reflectie op de essentie van ‘het literaire’ aspect van taal, dat wil zeggen op klank, en “the power of the word to evoke associations and to connote.” (306)

De strip fungeert in Greenbergs invloedrijke beschouwingen als voorbeeld van alles wat niet deugt aan de massacultuur. Strips (maar ook bijvoorbeeld advertenties) zijn *kitsch*; ze vormen het contrast waartegen (echte) kunst en literatuur wordt afgezet. Het is eenvoudig te zien waarom. De strip combineert woorden en beelden – en is daarmee per definitie een ‘bastardvorm’ die onmogelijk ‘gezuiverd’ kan worden. Daarnaast maakt hij gebruik van een vormtaal die de grenzen tussen

visuele en verbale tekens diffuus lijkt te maken. Strips gebruiken visuele elementen die puur conventioneel zijn (zoefstreepjes, sterretjes, donderwolkjes), en poppetjes die meer van een pictogram dan van een portret weghebben. Hierdoor nodigen ze uit tot een manier van kijken die dicht tegen het lezen aan zit. Zoals striptekenaar Chris Ware beweert, het 'lezen' van stripplaatjes heeft evenveel gemeen met het categoriseren als met kijken, en maakt dus gebruik van cognitieve processen die in spanning met elkaar zijn. (Dooley, 2004, 106) Ten slotte stellen strips ook Lessings tweedeling tussen tijdelijke en ruimtelijke kunsten ter discussie. Zoals striptheoreticus Scott McCloud stelt, maken strips tijdsverloop ruimtelijk op de bladspiegel, en de ruimte van de bladspiegel tot iets dat in de tijd gelezen moet worden. De fundamentele syntactische operatie van de strip, zo schrijven ook Chute en DeKoven, is de representatie van tijd als ruimte op de pagina. (Chute en DeKoven, 2006, 769)

Voor culturele en politieke autoriteiten in de jaren vijftig stond dan ook niet de *legitimiteit* of de status van de strip ter discussie, maar de praktische vraag hoe het medium *bestreden* kon worden. Deze vraag werd concreet gesteld in de zittingen die de Amerikaanse senaat in 1954 organiseerde naar aanleiding van rapporten over criminaliteit bij de jeugd.³ Als getuige werd dr. Frederic Wertham gehoord, een kinderpsycholoog die in zijn boek *Seduction of the Innocent* (1954) langs empirische weg had aangetoond dat jeugdgevangenen bewoond werden door kinderen die in overgrote meerderheid een ongezonde interesse in strips hadden. Hun criminaliteit, zo stelt Wertham in zijn boek, is het gevolg van het lezen van strips. Strips initiëren kinderen in een wereld van geweld, sadisme, perversie en een profascistische verering van de brute kracht

van superhelden. Gewelddadige plaatjes laten een visuele imprint achter op kinderen, die ze ook op latere leeftijd niet meer kunnen kwijtraken. Als gevolg daarvan maken ze een ongezonde morele en emotionele ontwikkeling door. Daarnaast heeft het lezen van strips een desastreuze invloed op cognitieve ontwikkeling van kinderen. Wertham schrijft, in wat leest als een toespeling op Lessing, dat je van strips lui wordt: “not only children with reading difficulties, but also those with good reading abilities are seduced by comic books into ‘picture reading’” (139) – dit zogenaamde “picture reading” is een vorm van lezen die volgens Wertham een pervertering is van al het goeds dat hij met literatuur associeert.

Deze neerbuigende, achterdochtige houding richting het medium strip verandert eigenlijk nauwelijks in de jaren zestig. Weliswaar ontstaat er een generatie van kunstenaars zoals Lichtenstein en Warhol die zich (tot afgrijzen van Greenberg) laat inspireren door de vormentaal van de massacultuur, maar zij richten zich op strips juist vanwege het ‘lage’ en ‘trashy’ karakter van het medium. Parallel hieraan ontstond in de stripwereld de ‘underground,’ het circuit van onafhankelijk uitgegeven blaadjes als *Zap*, *Weirdo*, en *Bijou Funnies*, waarin tekenaars als Robert Crumb, Gilbert Shelton, Spain Rodriguez en S. Clay Wilson hun stripfiguren zich lieten wentelen in alles dat verboden was door de *Comics Code* (de richtlijnen die de stripindustrie zichzelf had opgelegd naar aanleiding van de zittingen van de Senaat in 1954). Dit gebeurde in een vorm die zelfbewust ouderwets was, en stijlen en motieven citeerde uit pulp-achtige genrestrips uit de jaren veertig en vijftig. Zo tekende Crumb ‘funny animals’ – een populair genre uit de jaren dertig en veertig (denk aan Mickey Mouse, Felix the Cat, Flip the Frog) – die in zijn strips copuleren, drugs roken, en een uitkering trekken. Anderen vonden inspiratie in de *Tijuna Bibles*, de illegale pornoversies van bekende stripseries uit de jaren vijftig / zestig, of de zombistrip. Hoewel de waardering voor strip als lage vorm van cultuur dus veranderde, bleef zowel voor *underground* als voor *Pop Art* de hiërarchie Hoog-Laag zelf gehandhaafd. Strips hadden nog steeds vooral de status van *Trash*, en bungelden aan de onderste trede van de culturele ladder.

Deze houding veranderde in de Verenigde Staten pas met de publicatie van *Raw*, het tijdschrift dat Art Spiegelman en Francoise Mouly redigeerden van 1980 tot 1991. *Raw* herrees uit de as van de underground die eind jaren zeventig over zijn hoogtepunt heen was, en publiceerde zowel nieuw werk van een oudere generatie tekenaars (Gary Panter, Bill Griffith, Spiegelman zelf), vertaalde Europese Strips (Tardi, Swarte, Mattotti), en werk van jonge Amerikaanse auteurs (Chris

4 *Breakdowns* verscheen oorspronkelijk in 1977 bij *Belier Press*, maar werd in facsimile heruitgegeven door Pantheon in 2008, voorzien van een voor- en nawoord van de auteur.

5 Zie Spiegelman, 2004.

Ware, Charles Burns, Jerry Moriarty, Mark Beyer) wier ambities verschilden van die van hun voorgangers. Hoewel *Raw* nooit een hoge oplage heeft gehad is de rol van het blad in de ontwikkeling van de strip wellicht vergelijkbaar met de functie van de zogenaamde ‘little magazines’ in de literatuur: het introduceerde (een vorm van) experimenteel modernisme in de stripwereld. Net als voorgangers in de ‘underground’ toonden tekenaars van *Raw* een interesse in de geschiedenis van de strip, en werkten ze in een idioom dat vaak licht parodiërend was, maar ze combineerden dit met een zelfbewust kunstzinnig onderzoek naar de formele eigenschappen van het medium. *Raw*’s preoccupatie met de ‘mediumspecificiteit’ van de strip was echter niet zozeer gericht op de ‘materialiteit’ van het medium (zoals de door Greenberg geprezen abstract expressionisten die schilderen over verf maakten), maar wendde zich tot de conventies die met lezen en kijken te maken hebben.

Hoogtepunt van deze laatmodernistische stripexperimenten bevindt zich niet zozeer in *Raw*, maar in *Breakdowns*, een bundeling van korte autobiografische en structurele experimenten met de stripvorm van Art Spiegelman uit zijn pre-*Raw* periode.⁴ De ‘breakdowns’ uit de titel verwijzen niet alleen naar de mentale crisis die de auteur doormaakte in 1968, en die verwerkt wordt in de autobiografische strips in de bundel (zoals het ook in *Maus* opgenomen “Prisoner on The Hell Planet,” zie afbeelding p. 76-79), maar ook naar de creatieve analyses van het medium in de meer experimentele bijdragen. Deze vormen een reeks van ‘breakdowns’: structurele dissecties van zowel de formele eigenschappen van het medium (Spiegelman experimenteert met leesrichting, bladspiegel, kadrering) als van de conventies van de

belangrijkste stripgenres (de *gag*-strip, detective, romance). Spiegelman is met name gepreoccupeerd met de conventie dat strips narratief zouden moeten zijn. In het voorwoord-in-stripvorm van de bundel haalt hij de woordenboekdefinitie van *comic strip* als “a narrative series of cartoons” aan, om daaraan toe te voegen “Most definitions of *story* leave me cold.” De enige definities van *story* die hem kunnen boeien zijn de ruimtelijke (architecturale) definitie van *story* als “a complete horizontal division of a building” en het middeleeuws-latijnse gebruik van “*historia*” als verwijzend naar een “rij ramen met plaatjes.” (Spiegelman, 2008, n.p.) Voor Spiegelman is de strippagina in eerste instantie ruimtelijk, een “strict, regular grid of panels,” zoals hij elders schrijft.⁵ Om dit kracht bij te zetten bestaat de bladspiegel van het voorwoord zelf uit een *grid* van twaalf ingekaderde plaatjes die fragmenten van de *grids* van de in *Breakdowns* opgenomen strips tonen, waardoor de pagina een mise-en-abyme-achtige structuur krijgt van kaders ingekaderd door andere kaders. Dit is een stijlgreep die hij ook in een aantal andere strips in het boek toepast, bijvoorbeeld in “The Malpractice Suite,” waarin ingekaderde plaatjes uit bestaande strips geciteerd en ‘herkaderd’ worden. Het resultaat hiervan is een reeks barokke strippagina’s, die niet plaatje-na-plaatje verwerkt kunnen worden, maar een vorm van ‘beeldlezen’ vereisen die complexer is dan Wertham, Lessing of Greenberg konden vermoeden.

2

Maus, dat vanaf 1980 voorgepubliceerd werd in *Raw*, is op het eerste gezicht wat vormgeving betreft conservatiever (en leesbaarder) dan *Breakdowns*. Toch is het niet los te zien van Spiegelmans eerdere experimenten met het medium. *Maus* is, zoals bekend, een 300-pagina’s tellende autobiografische strip waarin twee vervlochten geschiedenissen worden weergegeven: die van Vladek Spiegelman, die Auschwitz overleefde, en die van zijn zoon Art die vastberaden is om het verhaal van zijn vader te verwerken tot grafische roman. *Maus* opent met een scène waarin Art zijn vader bezoekt, gewapend met een bandrecorder, om hem te vragen zijn levensverhaal te vertellen. Vervolgens toont het episodes uit Vladeks leven, ingebed in scènes waarin Vladek deze geschiedenis aan zijn zoon vertelt. Deze worden – met name in het tweede deel – afgewisseld met scènes waarin het personage Art ten prooi valt aan twijfels aan de haalbaarheid van zijn project, een strip over de Holocaust. Het boek geeft hierdoor een dubbelportret van Vladek (overlever met vele onhebbelijkheden) en van Art die geconfronteerd wordt met de onmogelijkheid om zijn vaders ervaringen volledig te

begrijpen, maar desalniettemin de noodzaak voelt om grip te krijgen op de geschiedenis waar hij (als zoon) erfgenaam van is.

Om de spanning tussen Art en Vladek weer te geven maakt Spiegelman op subtiële manier gebruik van een specifieke eigenschap van zijn medium. De strip is een montage van woorden en beelden die, zoals Scott McCloud aantoonde, relatief autonoom van elkaar kunnen functioneren. De plaatjes in een strip kunnen de woorden aanvullen, illustreren of onderbouwen. In *Maus* echter, worden woord en beeld tegen elkaar in gezet, met name bij de ingebedde vertelling van Vladek. In de *captions* boven en onder de plaatjes vertelt Vladek zijn verhaal in de eerste persoon. Hoewel ze de inhoud van zijn verhaal nergens weerspreken, geven de plaatjes *niet* Vladeks visie op zijn levensgeschiedenis weer, maar krijgen we een allegorische verwerking ervan, waarbij de Joden als muizen, de Duitsers als katten, en de Amerikanen als honden worden afgebeeld. De provocerende klungeligheid van deze allegorie (die versterkt wordt door een schematische, soms zelfs expres onhandige tekenstijl) wordt in *Maus* gemotiveerd door het feit dat de plaatjes, in tegenstelling tot de woorden, niet gefocaliseerd zijn door ingebedde verteller Vladek, maar door luisteraar Art, die de woorden van vader probeert te begrijpen en te vertalen in beelden. Waar *tekst* het verhaal van de vader vertelt, daar dramatiseert de stijl van de *plaatjes* de problematiek van de zoon, voor wie het maar niet wil lukken zijn vaders trauma's te 'vatten' en over te dragen in een geordende reeks plaatjes.

De strip *Maus* is daarmee een weergave van de botsing tussen twee geschiedenissen (die van vader en die van zoon), twee visies, twee narratieve *tracks*, en twee tekensorten (woord en beeld) die tegen elkaar in blijven werken. Hoewel *Maus* grotendeels opgezet is als een lineaire vertelling, berust het effect vooral op Spiegelmans uitbuiting van het mediums specifieke schisma tussen woord en beeld. Dit effect wordt versterkt door de momenten waarop Spiegelman op subtiële wijze speelt met de kadering van zijn plaatjes. In het overgrote deel van het boek worden kaders gebruikt om de twee narratieve lagen van elkaar te onderscheiden. We zien dan bijvoorbeeld boven aan de pagina een losstaand hoofdje van de oudere Vladek die begint te vertellen, gevolgd door een ingekaderde reeks plaatjes waarin de inhoud van dit verhaal wordt weergegeven. Er zijn echter een paar momenten waarin dit patroon doorbroken wordt, subtiële momenten waarop elementen uit het ingebedde verhaal door het frame heen breken. Het effect hiervan is dat de temporele organisatie van de roman tijdelijk uit elkaar lijkt te vallen. De *storia*, het bouwwerk van kaders dat de verschillende

6 De strip grijpt in de antropomorfisering van dieren natuurlijk terug op oudere literaire en kunstzinnige tradities, zoals bijvoorbeeld de fabel, waarin eveneens sprekende en op mensen lijkende dieren opgevoerd worden. Het enorme populaire succes van figuren als Felix, Mickey, Snoopy, Garfield, et cetera betekent dat het stripgenre in de populaire verbeelding bij uitstek wordt geassocieerd met 'lieve, sprekende dieren'.

narratieve niveaus ordent, is dan onderhevig aan een *breakdown*, waardoor het lijkt of de verschillende tijdslagen die in de strip worden weergegeven niet ingebed zijn in elkaar, maar *naast* elkaar staan.

Ondanks het realisme en de leesbaarheid is *Maus* daarmee een voortzetting van Spiegelmans modernistische verkenningen van de grenzen van het medium. Deze worden nu echter ingezet voor de behandeling van de specifieke problematiek van de tweede generatie Holocaust overlevers. Daarnaast bouwt het voort op een ander project uit *Breakdowns*, de deconstructie van conventionele patronen en beeldtradities van de strip. Dit blijkt met name uit de kat-en-muis metafoor die in het licht van de stripgeschiedenis verre van neutraal is. Sterker, de antropomorfisering van dieren is bij uitstek een striptroop – niet-striplezer Vladek associeert het medium van zijn zoon automatisch met de dieren van Disney.⁶ *Maus* ontstond dan ook als uitwerking van een drie-pagina tellende bijdrage aan de door Justin Green samengestelde underground comic *Funny Animals*, een éénmalige uitgave uit 1972 waarin meerdere tekenaars met de conventies van het koddige stripdier aan de slag gingen. In het voorwoord-in-stripvorm bij de heruitgave van *Breakdowns* geeft Spiegelman aan dat hij in eerste instantie van plan was om in zijn bijdrage het impliciete racisme van dit genre aan de kaak te stellen. Gegrepen door het feit dat vroege animatiedieren veel verwantschap toonden met de *coons* uit de *blackface* traditie, wilde hij een korte strip maken (getiteld “Klu Klux Kats”) dat de (onderdrukte) racistische wortels van de “Funny Animal” conventies naar boven zou moeten brengen. Nadat hij dit idee had verworpen (hij vond dat hij te weinig wist over

de ervaring van zwart zijn in de VS) ontstond de eerste, korte versie van “Maus.” Deze vroege “Maus” bevat het idee van de uiteindelijke grafische roman *Maus* in een notendop – het toont een vader-muis die aan zoon-muis vertelt over de Holocaust – maar het draagt nog duidelijk de sporen van Spiegelmans aanvankelijke idee voor zijn *Funny Animal*-strip: het zoontje heet Mickey, heeft een Disney-achtig figuurtje als bedlamp, en wordt net als zijn vader weergegeven in de ronde, knuffelbare vormen van de conventionele stripdieren. In de uiteindelijke 300-pagina’s tellende *Maus* wordt deze verwijzing naar de Amerikaanse striptraditie impliciet (de muizen verliezen hun ronde vormen), en vermengd met expliciete verwijzingen naar de Nazi-propaganda, waarin het Joodse ras een ongedierte wordt genoemd. In het licht hiervan is de kat-en-muis metafoor dus niet alleen een indicatie van het onbegrip van zoon Art, het is ook een complexe culturele intertekst, een condensatie van twee racistische beeldtradities, die van de Amerikaanse comic, en die van de Nazi-propaganda.

Dus waar *Breakdowns* met name deconstructies biedt van de conventionele narratieve patronen van de strip, daar wil *Maus* ingrijpen in de iconografische traditie van de strip. Impliciet draait het boek om de onmogelijkheid om je als striptekenaar volledig los te schudden van de problematische erfenis van de beeldtaal van de strip. Het beeld, zo lijkt Spiegelman te suggereren, vergeet net als het woord niet waar het geweest is. In het licht hiervan krijgt ook de hardnekkige koppigheid waarmee het personage Art in *Maus* vasthoudt aan zijn onmogelijke project een andere betekenis. Het getuigt niet alleen van de psychologische situatie waarin Art als zoon gevangen zit, maar het is ook een metafoor voor de relatie die auteur Spiegelman heeft tot het medium strip. De strip is een medium waar hij in gelooft, en dat hij verder wil brengen met de publicatie van zijn grafische roman, maar desondanks wordt het bespookt door beelden afkomstig uit het schemerige verleden van het medium.

3

De fascinatie met de gedateerde vormtaal uit de vroege jaren van de strip speelt een bijrol in *Maus*, maar is het centrale onderwerp van de grafische romans die Chris Ware en Daniel Clowes in 2000 publiceerden, *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* en *David Boring*. Net als Spiegelman staan Clowes en Ware bekend als vernieuwers binnen het genre, die zowel wat betreft inhoud als vormgeving onconventioneel zijn. Maar waar Spiegelmans werk gedreven wordt door een modernistisch verlangen om het medium radicaal te vernieuwen,

daar werken Clowes en Ware in een postmoderne retro-stijl. Clowes' strips, gepubliceerd in zijn reeks *Eightball* lezen vaak als een pastiche op de horror en misdaad comics uit de jaren vijftig, terwijl Wares serie *The Acme Novelty Library* de beeldtaal van de strips uit de zondagskranten van de jaren 10 en 20 in herinnering roept. Deze fascinatie met de 'jonge jaren' van de strip wordt in beide grafische romans gespiegeld door een thematische fascinatie met de kindertijd. Beide boeken draaien om een personage dat zijn jeugd niet te boven kan komen, en daardoor niet aan zijn 'echte leven' toekomt. In beide boeken wordt de geblokkeerde onvolwassenheid van de personages in verband gebracht met een koppige gehechtheid aan strips uit hun jeugd.

Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth, een 380-pagina's tellend epos, vertelt het verhaal van een 36-jarige kantoorbediende uit Chicago, een emotioneel geblokkeerd persoon, die op zekere dag een brief ontvangt van de vader die hij nooit ontmoet heeft. Hierin wordt hij uitgenodigd om *Thanksgiving* te komen vieren in Michigan. Corrigan vertrekt naar zijn vader, net als Oedipus verwond aan zijn voet, mijmerend over zijn gestoorde kindertijd. De extreem onhandige, klunzige en nietszeggende gesprekken die vader en zoon uiteindelijk voeren worden in de strip afgewisseld met scènes uit het leven van Jimmy's grootvader, die een even complexe relatie met zijn vader had. Het resultaat is een portret van meerdere generaties emotioneel beschadigde Corrigans. Deze min of meer realistische scènes worden steeds onderbroken door raadselachtige verschijningen van een superheld die alleen zichtbaar is voor Jimmy, en grote gelijkenissen met hem vertoont. Jimmy's relatie tot deze superheld lijkt aan het begin van het boek uitgelegd te worden in een scène die iets losstaat van de rest van de tekst. Jimmy ontvangt hierin als kind een superheldenmasker van een superheldenimitator van een rondtrekkende kermis, die een nachtelijk avontuur heeft gehad met zijn moeder. Als deze 's ochtends het huis uit wil glippen ontmoet hij de jonge Jimmy aan wie hij zijn masker geeft met als verzoek aan moeder door te geven dat hij "A Real Good Time" heeft gehad. Jimmy krijgt het masker dus in ruil voor het doorgeven van een boodschap waarvan de seksuele inhoud hem (als kind) ontgaat. Naarmate de strip vordert, en de superheld vaker terugkeert, wordt het steeds duidelijker dat hij een belichaming is van de complexen en fantasieën uit zijn jeugd, waar Jimmy zelf geen grip op krijgt. De superheld, zo impliceert de strip, bevat de sleutel tot het raadsel van Corrigans geremdheid, maar hij blijft voor het personage zelf even onleesbaar als de boodschap die het kind Jimmy aan zijn moeder moest doorgeven.

Ook voor David Boring, de neurotische held uit Clowes grafische roman, lijkt een strip aan de basis van zijn complexen te liggen. Het boek van Clowes, dat met 116-pagina's fors, maar aanzienlijk korter is dan dat van Ware, leest als een psychoanalytisch detectiveverhaal, in de stijl van Hitchcock's *Spellbound* (1945) of *Marnie* (1964), waarin het hoofdpersonage op zoek gaat naar de 'oerscène' die aan de basis ligt van zijn obsessies of angsten. David Boring is een emotioneel geremde negentienjarige die samen met een lesbische huisgenoot in Chicago woont. Net als Jimmy Corrigan heeft hij zijn vader nooit gekend, maar hij bezit een exemplaar van een door hem getekende comic, *The Yellow Streak*. Boring bewaart deze strip in een la, samen met een plakboek met plaatjes van vrouwen met ronde billen die hij uit tijdschriften heeft geknipt. Zijn fetisjistische obsessie met dit specifiek type vrouwenbil, zo blijkt uit de ontknoping van het boek, vindt zijn basis in een door Boring verdrongen herinnering aan een incestueuze affaire die hij op dertienjarige leeftijd had met zijn nichtje. Als hij in de climax van de strip haar weer ontmoet volgt in sneltreinvaart een absurde reeks voorvallen: een vriend wordt vermoord, een onbekende groep terroristen laat biologische wapens exploderen, en Boring zelf wordt in het hoofd geschoten door een raadselachtige onbekende. Herstellende van zijn schotwond begint David steeds wanhopiger de strip van zijn vader te bestuderen, in de hoop dat het een verborgen boodschap bevat die de sleutel zou kunnen bieden tot zijn eigen emotionele complexen en obsessieve verlangens.

Verspreid door het boek worden plaatjes uit *The Yellow Streak* geciteerd. Dit zijn de enige kleurenplaatjes in het boek. Het lijkt er hierdoor op dat de kleur die is weggelopen uit Davids dagelijks leven opgeslagen ligt in een reeks beelden die hem fascineren, maar waar hij de aard niet van kan begrijpen. Hoewel hij vermoedt dat het raadsel van zijn eigen complexen (van zijn geremdheid, gedepimeerdheid, en van zijn seksuele obsessies) er in ontsloten wordt blijven ze, tot op zekere hoogte, onleesbaar voor hem. Omdat de rest van de strip expliciet gebruik maakt van filmische technieken (voice over, geluidseffecten, credits aan het eind), lijkt het of de stilstaande beelden uit zijn vaders strip een zekere fixatie representeren, een onmogelijkheid om emotioneel verder te groeien.

4

Het medium strip – of liever de obsessieve interesse in strips – staat dus in zowel *Jimmy Corrigan* als in *David Boring* voor de stagnatie van de hoofdpersonages, en hun emotionele onvolwassenheid. Het is daarbij opvallend dat het met name superhelden zijn, figuren uit de

7 Zoals Julia Lupton (op wier visie op Warburg ik me baseer) betoogt, voor Warburg wijst het 'naleven' van beeldcomplexen niet zozeer op een continuïteit, maar op een "dissemination, breakdown, and recomposition of images across time and space.... Warburg's diachrony reads artefacts as sedimentations rather than incarnations of history." Een beeld dat naleeft is voor Warburg per definitie een anachronisme, "an atavistic remainder of a superseded position." (Lupton, 1996, 21)

8 George Didi-Huberman vat Warburgs concept *nachleben* als volgt samen: "a surviving image is an image that, having lost its original use value and meaning, nonetheless comes back like a ghost, at a particular historical moment: a moment of "crisis," at moments when it demonstrates its latency, its tenacity, its vivacity, and its "Anthropological adhesion," so to speak." (Didi-Huberman, 2005, xxii)

hoogtijdagen van de strip als massamedium, die een grip op beide personages hebben. Deze verhalen over karakters die de fascinatie voor de enigmatische stripfiguren uit hun jeugd niet te boven kunnen komen worden echter niet verteld op de goedkoop gedrukte bladzijden van de *comic*, maar in dikke, mooi uitgegeven grafische romans. *Jimmy Corrigan* en *David Boring* zijn ambitieuze werken waarmee de stripauteurs een brug willen slaan naar de hoge cultuur. Op paradoxale wijze wordt in deze grafische romans, waarvan de publicatie beide auteurs toegang gaf tot prestigieuze culturele instituten (hun werk werd later getoond in musea, en besproken in literaire supplementen), gereflecteerd op de laagheid van het medium strip. Op het moment dat de strip als kunstvorm legitimiteit leek te krijgen – en volwassen werd – was het medium zelf gepreoccupeerd door de figuren die eens emblematisch waren voor haar infantiliteit: pratende dieren (bij Spiegelman) en helden met superkrachten (bij Clowes en Ware).

Ik zou dan ook willen suggereren, zoals Spiegelman al voorstelde in de *New Yorker*, dat de doorbraak van de grafische roman gezien moet worden in relatie tot het afsterven van de strip in zijn populaire vorm. Of liever: de grafische roman wordt bespookt door het *naleven* van de populaire vormen van de strip. De term 'naleven' (*nachleben*) ontleen ik aan de kunsthistoricus Aby Warburg, die dit woord gebruikt om het terugkeren van bepaalde beeldcomplexen in verschillende periodes van de kunstgeschiedenis te beschrijven.⁷ Bepaalde vormen, afkomstig uit lang vervlogen perioden en stijlen, keren hardnekkig terug in de kunst, aldus Warburg, omdat vorm nooit slechts een formele kwestie is. Vormen hebben een affectieve geladenheid (een *formelpathos*),

die sporen achterlaten in het collectieve geheugen van de visuele cultuur, waardoor ze nooit volledig verdwijnen, maar als spoken uit het verleden kunnen terugkeren op het moment dat een genre zelf in crisis is.⁸

De grafische roman, zo blijkt uit de werken van Ware, Clowes en Spiegelman, wordt juist op het moment dat het zich los wil maken van de strip, bespookt door de primitieve beelden die ze al lang achter zich had moeten laten: *funny animals*, superhelden, monsters uit vervlogen jaren. Het is aan deze vormen, die voor stripliefhebbers doordrenkt zijn van een zeker pathos, dat de stripauteurs gehecht zijn. Hoewel de gehechtheid aan deze figuren de definitieve volwassenwording van het medium in de weg staat is het, zoals de werken van Ware, Clowes en Spiegelman laten zien, tegelijkertijd de grootste bron van creativiteit van het medium.

BIBLIOGRAFIE

Chute, Hillary en Marianne DeKoven. "Graphic Narrative." In: *Modern Fiction Studies*. Vol. 52, no. 4 (2006): 767-782.

Clowes, Daniel. *David Boring*. New York: Pantheon, 2000.

Didi-Huberman, George. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2005.

Dooley, Patrick. "Interview: Acme Graphic Novelties: Chris Ware." In: *The Education of a Comics Artist*. New York: Allworth Communications, 2005, 106-109.

Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon [1940]." In: *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison en Paul Wood. London: Wiley Blackwell, 2002. 562-568.

———. "Modernist Painting [1960]." *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison en Paul Wood. London: Wiley Blackwell, 2002, 773-779.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon* [1766], and *How the Ancients Represented Death*, vert. Beasley. Londen: Bell and Sons, 1914.

Lupton, Julia. *The Afterlives of the Saints: Hagiography, Typology and Renaissance Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Nyberg, Amy Kiste. *Seal of Approval: the History of the Comics Code*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper, 1993.

Spiegelman, Art. *Maus, A Survivor's Tale 1: My Father Bleeds History*. New York: Pantheon, 1986.

———. *Maus, A Survivor's Tale 2: And Here My Trouble Began*. New York: Pantheon, 1991.

———. "Comix 101: Forms Stretched to Their Limits." *The New Yorker* 19 (1999), 77-78.

———. "Introduction." In: *City of Glass: The Graphic Novel*, door Paul Karasik en David Mazzucchelli. Londen: Picador, 2004, n.p.

———. *Breakdowns: Portrait of the Artist as a Young %@*!* New York: Pantheon, 2008.

Ware, Chris. *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*. New York: Pantheon, 2000.

Wertham, Fredric. *Seduction of the Innocent*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1954.

SUMMARY

"Breakdowns! The Afterlife of the Comics in Graphical Novels by Spiegelman, Ware and Clowes" discusses the 'afterlife' of emphatically 'trashy' comic imagery in graphic novels by Art Spiegelman, Chris Ware and Daniel Clowes. Taking its cue from Art Spiegelman's observation that the graphic novel came into being at the exact moment when the comics have lost their popular appeal, the essay considers the way in which the graphic novel has positioned itself as 'high culture,' without having been capable of liberating itself fully from its trashy past. The essay proposes that the genre's attachment to the past is not a weakness, but its main source of creativity.

Yasco Horsman is universitair docent literatuurwetenschap aan de Universiteit Leiden, en auteur van *Theaters of Justice: Judging, Staging and Working Through in Arendt, Brecht and Delbo* (Stanford University Press, ter perse).