

---

---

# VOORSTELLING VAN HET THEMAMANUMMER

## Twintigste-eeuwse oorlogen en genociden in het stripverhaal

**FRANSISKA LOUWAGIE**

Lessius – K.U.L.  
Fransiska.Louwagie@lessius.eu

**DANIEL WEYSSOW**

Fondation Auschwitz  
weyssow@auschwitz.be

« **W**aarom zijn stripverhalen nog steeds op zoek naar culturele legitimering ? » vroeg Thierry Groensteen zich tien jaar geleden af. De eerste factor die vermeld wordt als antwoord op deze vraag, is die van het medium zelf. De combinatie van woord en beeld wordt *de facto* vaak beschouwd als een verarming voor beiden, wat inhoudt dat het stripverhaal slechts de meest banale elementen van literatuur en beeldende kunsten zou overnemen, met name dan hun respectieve vaste codes en schema's<sup>1</sup>. De verwantschap tussen het stripverhaal en een aantal ondergewaardeerde grafische genres zoals de cartoon of de humoristische tekening, vormt een verdere bevestiging van dit standpunt<sup>2</sup>, en geeft meteen de potentieel ideologische of zelfs propagandistische dimensie van het medium aan. Bovendien wordt het stripverhaal ook geringschat omwille van zijn banden met commerciële publicatiecircuits – die nog meer de « industriële » en gecodificeerde tendensen van het medium in de verf zetten – en vanwege zijn aanwending in educatieve contexten<sup>3</sup>: hoewel opvoeders lange tijd argwanend stonden tegenover de mogelijke impact van visuele beelden op het jonge lezerspubliek, met name dan wat betreft de representatie van geweld<sup>4</sup>, kreeg het stripverhaal inderdaad een pedagogisch-moraliserende rol toegemeten, wat de ideologische dimensie van het medium opnieuw onderstreept. De Franse wet van 16 juli 1949 over publicaties bestemd voor de jeugd, vandaag trouwens nog steeds in voege, zet wat dat betreft

---

(1) Thierry Groensteen, « Why are comics still in search of cultural legitimization ? », in Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen (dir.), *Comics and Culture*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2000, p. 29-41. Het artikel werd ook opgenomen in Jeet Heer, Kent Worcester (dir.), *The Comic Studies Reader*, Jackson, University of Mississippi, 2009, p. 3-11.

(2) *Ibid.*, p. 35 en p. 40.

(3) *Ibid.*, p. 40-41.

(4) De vraag naar deze impact wordt eveneens gesteld met betrekking tot videospelletjes, televisieprogramma's en cinema (*Ibid.*, p. 34-35).

de toon door elke verspreiding van moreel ontaard, vernederend of gewelddadig beeldmateriaal tegen te gaan<sup>5</sup>.

Al deze obstakels ten spijt is het stripverhaal niet volledig gespeend van symbolische erkenning. De aandacht van critici heeft zich immers meer en meer verlegd naar de esthetische en culturele dimensies van het medium<sup>6</sup>, vooral in het geval van strips voor volwassenen. Sinds de jaren zestig en zeventig van de voorbije eeuw<sup>7</sup> vormen deze laatste een artistieke stroming die wordt beschouwd als minder gecodificeerd<sup>8</sup> en meer verwant met de beeldende kunsten dan het populaire stripverhaal<sup>9</sup>, dat nog steeds wordt geassocieerd met een pedagogische dynamiek – typisch voor een bepaalde soort jeugdliteratuur – of met een geest van oppervlakkig amusement (deze tweede dimensie wordt ook vaak gebruikt om de eerste aanvaardbaar te maken). Het is dan ook gebruikelijk om een onderscheid te maken tussen de « lagere » vormen van het stripverhaal, enerzijds, en de vormen die deel uitmaken van de « negende kunst », anderzijds. Deze tweedeling ligt ook aan de basis van het Engelstalige onderscheid tussen « comics » en « graphic novel »<sup>10</sup>. Nochtans kan men niet anders dan vaststellen dat er geen duidelijke scheidingslijn is tussen beide categorieën. Immers, het stripverhaal laat precies een kruisbestuiving van « hoog » en « laag » toe in de artistieke creatie. Omgekeerd aarzelt het commerciële circuit ook niet om bepaalde legitimeringsstrategieën te ontleen aan « artistieke » publicaties<sup>11</sup>.

De complexiteit van het medium komt bij uitstek naar voor in de zeer diverse en soms tegenstrijdige benaderingen van stripverhalen met betrekking tot historische gebeurtenissen en hun representatie. Naast de directe of indirecte betrokkenheid bij politieke (contra)propaganda, is het populaire stripverhaal vaak dienstig aan een geschiedkundige aanpak die gebaseerd is op exemplarische

---

[5] Cf. Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », in Michel Porret (dir.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Chêne-Bourg, Éditions Médecine et Hygiène/Georg, 2009, p. 20. In de Verenigde Staten stelden de uitgevers van stripverhalen een « Comic-Book Code » op die gelijkaardige regels voorschrijft (cf. Joseph Witek, *Comic Book as History, The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, Jackson/London, University Press of Mississippi, 1989, p. 48).

[6] Thierry Groensteen, « Why are comics still in search of cultural legitimization ? », *op. cit.*, p. 35. De impact van de educatieve benadering van het stripverhaal wordt hierdoor echter niet noodzakelijk tenietgedaan (*ibid.*, p. 31) ; zie ook Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », *op. cit.*, p. 20.

[7] Periodisering voorgesteld door Thierry Groensteen, « Why are comics still in search of cultural legitimization ? », *op. cit.*, p. 30. Andere onderzoekers (cf. Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », *op. cit.*, p. 31 en Joseph Witek, *Comic Book as History, op. cit.*, p. 11) leggen de nadruk op het belang van de publicatie van *Maus* en van de evolutie van het stripverhaal in de jaren '80 (cf. infra).

[8] Cf. Billy Kartalopoulos, « Editorial », *Indy Magazine*, 2004.  
[www.indyworld.com/indy/summer\\_2004/editorial/index.html](http://www.indyworld.com/indy/summer_2004/editorial/index.html).

[9] Bart Beaty, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2007, p. 7.

[10] Voor een analyse van de verschillen tussen beide concepten, zie ondermeer Ed S. Tan, « The Telling Face in Comic Strip and Graphic Novel », Jan Baetens (dir.), *The Graphic Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2001, p. 31-46.

[11] Bart Beaty, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s, op. cit.*, p. 10-11.

verhalen, met name over grote helden en beslissende momenten in de geschiedenis van de natie. Deze pedagogische tendens, die als een uitstekende opportuniteit<sup>12</sup> voor het stripverhaal wordt beschouwd, zet zich tot op vandaag nog door, onder andere via grote vervolgh verhalen over de « nationale sagen »<sup>13</sup>. In het geval van het « artistieke » stripverhaal blijkt de historische invalshoek eveneens cruciaal. De reflexieve vraagstelling naar de voorstelling van het verleden wordt inderdaad beschouwd als één van de elementen die het stripverhaal tot volwassenheid hebben gebracht, met name dan vanaf het verschijnen van *Maus* van Art Spiegelman<sup>14</sup>. Het recente academische werk over de negende kunst schenkt trouwens bijzondere aandacht aan de wisselwerking van het stripverhaal met de geschiedenis, en aan het « artistieke engagement »<sup>15</sup> van de strip op politiek vlak<sup>16</sup>. Hoewel de toenadering tussen stripverhaal en geschiedenis aan de ideologische tendensen van het medium herinnert, draagt ze dus ook bij tot de culturele en esthetische valorisatie van de negende kunst<sup>17</sup>.

Dit themanummer zal zich voornamelijk concentreren op de banden tussen het stripverhaal en de oorlogen en genociden van de twintigste eeuw, waarbij zowel de populaire als de meer artistieke vormen van het medium, maar ook de raakvlakken tussen beide, aan bod komen. Deze aanpak vertaalt zich in twee thematische assen. De eerste as focust op de handeling van het stripverhaal zoals die zich afspeelt ten tijde van de gebeurtenissen zelf. Daarbij wordt met name ingegaan op de periode waarin

---

[12] Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », *op. cit.*, p. 24.

[13] Michel Porret (*ibid.*, p. 31) citeert onder andere het voorbeeld van *L'Histoire de France en bande dessinée* (Larousse, 1976-78, heruitgegeven als bijlage bij *Le Monde* in 2008) en dat van *L'Histoire suisse en BD* (Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1982-1984).

[14] *Ibid.*, p. 31.

[15] Jan Baetens, *Formes et politique dans la bande dessinée*, Leuven, Peeters, 1998, p. 119.

[16] Zonder exhaustief te willen zijn, kunnen we volgende publicaties en onderzoeksprojecten vermelden : Joseph Witek, *Comic Book as History, The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, *op. cit.* ; Vincent Marie, l'Historial de la Grande Guerre (dir.), *La grande guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui*, 5 Continents Éditions, Milan, 2009 ; Michel Porret (dir.), *Objectif bulles*, *op. cit.* ; Hugo Frey, Benjamin Noys (dir.), « History in the Graphic Novel », themanummer *Rethinking History* 6<sup>e</sup> année, n°3, 2002 ; Marc McKinney (dir.), *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008 ; Jan Baetens, *Formes et politique dans la bande dessinée*, *op. cit.* ; Dieter De Bruyn, Stijn Vervaeke, Michel De Dobbelaer, *Comics at War: From Troy to Sarajevo*, panel, Annual ACLA Conference 2009, Harvard University ; Viviane Alary, Benoît Mitaine, *Guerres et totalitarismes dans la bande dessinée*, Colloque de Cerisy, 7-10 juni 2010.

[17] Daarbij kan worden opgemerkt dat stripverhalen over historische gebeurtenissen soms een autobiografisch pact sluiten met de lezer, zoals onder meer het geval is in befaamde werken als *Maus* van Art Spiegelman of *Persepolis* van Marjane Satrapi. Dit autobiografisch contract verleent een zekere legitimiteit aan het stripverhaal, in die zin dat het eerder het beeld van een « auteur » oproept dan dat van een industriële producent. (cf. Bart Beaty *Unpopular Culture*, *op. cit.*, p. 169-170). Het autobiografisch engagement om getuigenis af te leggen van historische gebeurtenissen wordt overgenomen door auteurs die behoren tot de zogenoemde "postmemory-generatie" (Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, 29<sup>e</sup> année, n°1, 2008, p. 103-128), waartoe ook Spiegelman gerekend wordt. Aanvullend stelt zich bijgevoeg ook de vraag welke leescontracten en legitimeringsstrategieën worden aangewend door externe auteurs die wensen te getuigen voor de getuigen en hun werk situeren in het ethisch (of pedagogisch) perspectief van de « devoir de mémoire » of plicht der nagedachtenis.

het nazisme hoogtij vierde, met als bedoeling om de verschillende ideologische en propagandistische mechanismen te analyseren die op institutioneel en esthetisch vlak ingezet werden. In de tweede as zal onderzocht worden wat het stripverhaal kan betekenen voor de voorstelling van historische gebeurtenissen en voor de geschiedkundige en culturele gedachtenis aan de twintigste-eeuwse oorlogen en genociden. Daarbij worden de esthetische en ethische discussies over de negende kunst geconfronteerd met de debatten over de representatie van deze extreme gebeurtenissen.

Het onderzoek naar de stripverhalen die verschenen in de periode van het naziregime laat toe om een beter zicht te krijgen op de verschillende factoren die de creaties konden beïnvloeden, en ook op de manieren waarop de toenmalige auteurs het stripverhaal dienstig maakten aan de propaganda of de contestatie van bepaalde ideologieën. Welke zijn bijvoorbeeld de auteurs en uitgevers die in een geest van verzet werkten, en welke zijn zij die in verschillende mate met de vijand collaboreerden – bijvoorbeeld door het accepteren van compromissen of door een schikking te treffen met de bezetter? In welke mate konden zij in de luwte van het conflict blijven – en moesten ze dat al dan niet doen? Bij wijze van voorbeeld kan gewezen worden op het feit dat de Disney-studio's tijdens de Tweede Wereldoorlog<sup>18</sup> op vraag van de Amerikaanse regering een taak vervulden in de anti-nazi propaganda, terwijl op datzelfde moment in het bezette België grote kranten zoals *Le Soir* onder controle kwamen van de bezetter: daarbij werd elke wil tot verzet geneutraliseerd en werd de jeugd bekoord door de publicatie van aantrekkelijke reeksen zoals « Les Aventures de Tintin et Milou »<sup>19</sup>. De « neutrale » toon van deze reeksen maakte het de bezetter mogelijk om, dankzij de propaganda die via diezelfde kranten verspreid werd, zijn ideologie beter ingang te doen vinden bij de bevolking en haar zo op een meer subtiele manier te indoctrineren. Bepaalde publicaties die in dit nummer geanalyseerd worden laten dan weer zien hoe de toon van het stripverhaal ook kon verharderen en de nazi-ideologie onderschrijven op een manier die weinig ruimte liet voor interpretatie.

Drie bijdragen handelen over de situatie tijdens de Tweede Wereldoorlog in Frankrijk, Groot-Brittannië en Nederland<sup>20</sup>. De eerste is van de hand van Thierry Crépin

---

[18] Cf. *Mickey Mouse and the Nazi Submarine* getekend door Floyd Gottfredson en Bill Walsh, en gepubliceerd in de Daily Newspapers van 28 juli 1943 (en ook tekenfilms zoals *Der Führer's Face*, 1943).

[19] Over Hergé, zie onder meer Benoît Peeters, *Le monde d'Hergé* [1983], Doornik, Casterman, 2004; *Hergé, fils de Tintin* [2002], Paris, Flammarion, 2006, en ook Hugo Frey, « History and Memory in Franco-Belgian Bande Dessinée (BD) » *Rethinking History*, 6<sup>e</sup> jaargang, n°3, 2002, p. 300-302. Volgens Frey komen de debatten rond het werk van Hergé voort uit een obsessie voor de schuld uit het verleden, door Henri Rousso aangeduid als « het Vichy-syndroom ». Een gelijkaardig voorbeeld is de recente aandacht voor collaboratietekeningen van Willy Vandersteen (cf. bijvoorbeeld het artikel van Daniel Couvreur, « Les cases antisémites de Willy Vandersteen », verschenen in het dagblad *Le Soir* van 14 september 2010).

[20] Wat betreft de situatie in de Verenigde Staten, zie « "You Boys and Girls can be the Minute Men of Today": Narrative Possibility and Normative Appeal in U.S. Treasury's 1942 War Victory Comics », in Paul M. Haridakis,

en bestudeert de evolutie van de uitgeverwereld op het vlak van de kinderliteratuur in Frankrijk na mei 1940. De snelheid waarmee vele kranten verdwenen en vervangen werden door andere, die meer geneigd waren om te fungeren als spreekbuis van de nieuwe waarden van het bezette Frankrijk, noopt tot de vaststelling van een actieve propaganda. Ook in Groot-Brittannië viert de propaganda hoogtij, maar ze is daar uiteraard gericht op de verdediging van het land en mobiliseert het volk tegen de mogelijkheid van een vijandige invasie. Renée Dickason maakt ons wegwijs in de stripwereld aan de overkant van het Kanaal, die qua communicatiestijl afwisselt tussen amusement en informatieverstrekking. De bijdrage van Kees Ribbens, ten slotte, analyseert de visuele stereotypen van de nazipropaganda in Nederland in een stripreeks getekend door de antisemitische en collaborerende auteur Peter Beekman, die verscheen tussen januari en december 1942 in het weekblad *Volk en Vaderland*. Aansluitend bij het legitimiteitsprobleem dat hogerop reeds geschetst werd, roept deze studie de vraag op of de iconiciteit van striptekeningen racistische voorstellingswijzen in de hand werkt, zoals Frederik Stromberg in een recent werk suggereert<sup>21</sup>.

---

Barbara S. Hugenberg, Stanley T. Wearden (dir.), *War and the Media. Essays on News Reporting, Propaganda and Popular Culture*, Jefferson, North Carolina/London, McFarland & Company Publishers, 2008, p. 112-125 ; Bernard Schaffer, *Adolf und die Propaganda. Das Dritte Reich im Spiegel der Zeitung-Comics Amerikas*, s.l., Édition 333, 1994 ; Chris Murras, « Superhero Comics and Propaganda in World War Two », in Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen (dir.), *Comics & Culture*, op. cit., p. 141-155. In België zijn de debatten gefocust op de gevallen van Hergé (cf. supra en ook Benoît Peeters, « A Never Ending Trial: Hergé and the Second World War », *Rethinking History*, 6<sup>e</sup> jaargang, n°3 (2002), p. 261-71) en Vandersteen (zie de publicatie in voorbereiding, *De oorlogsjaren van Willy Vandersteen*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, te verschijnen in 2011). Over een geval van ideologische recuperatie van een stripreeks, zie Els Van Damme, Yves T'Sjoen, « "Zijde bij de Hitlerjeugd nie meer dan ?" Vooruit en Pierken de Spiegelleire op het breukvlak van twee discoursen : van socialisme naar nationaalsocialisme (1931-1944) », *Brood en Rozen*, 2009, n°2, p. 41-53 (onder de titel « Journalistic Comics in a Belgian Newspaper Before and During the Second World War » werd deze analyse ook voorgesteld op de Annual ACLA Conference, 2009). Voor Frankrijk, zie ook Claire Tufts, « Re-imagining Heroes/Rewriting History: The Pictures and Texts in Children's Newspapers in France 1939-45 », in Marc McKinney (dir.), *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, op. cit., p. 44-68. Over de toestand in Frankrijk tijdens WO1, zie ook Libby Murphy, « Newspapers, Novels and the Comic Book War », in Patricia M.C. Lorcin, Daniel Brewer (dir.), *France and its Spaces of War. Experience, Memory, Image*, New York, Palgrave, 2009, p. 193-209. Voor een algemene analyse van collaboratie- en verzetsmechanismen in de Franse culturele wereld onder de nazibezetting, zie Alan Riding, *And The Show Went On. Cultural Life in Nazi-Occupied Paris*, New York, Knopf, 2010.

[21] Fredrik Strömberg, « Racial Stereotypes in Comics », in Fredrik Strömberg, *Comic Art Propaganda, A Graphic History*, Lewes, Ilex Press, 2010, p. 14-15. Zie ook Achim Hölter, « Comics », in Manfred Beller, Joep Leerssen, *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2007, p. 306-309. Sommigen beschuldigen het stripverhaal als medium er trouwens van enkel « flat characters » op te voeren, terwijl anderen dan weer menen dat de psychologische armoede de strip net tot een geschikt voorstellingsmiddel maakt voor de nazigenocide en de nazimisdaden [Cf. Michael Hein, « "What haunts a soldier's mind: Monsters, demons and the lost trenches of memory", Representations of Combat Trauma in the Works of Jacques Tardi », in Jan Baetens (dir.), *The Graphic Novel*, op. cit., p. 111]. Deze discussie werd ook gevoerd in het geval van Maus [cf. Hillary Chute, « History and Graphic Representation in Maus », Jeet Heer, Kent Worcester (dir.), *The Comic Studies Reader*, op. cit., p. 341]. In het artikel dat we verderop in dit nummer harnemen, argumenteert Andreas Huyssen op dit punt dat het gebruik van een dierlijke voorstelling Spiegelman toelaat om bepaalde antisemitische stereotypen in herinnering te brengen maar ook om ze meteen te doorbreken. Een andere, recente polemiek tussen Joann Sfar enerzijds, en Yann en Olivier Schwarz anderzijds, betreft de voorstelling van nazislachtoffers in de humoristische strip *Le Groom vert-de-gris* (cf. Roland Baumann, « Remember ! La bande dessinée belge francophone et la guerre de 1940-45 », *Textyles*, n° 36-37, 2010, p. 183-185).

De tweede as waarrond dit nummer opgebouwd is, betreft de manier waarop stripverhalen mee vormgeven aan de historische en culturele gedachtenis met betrekking tot oorlogen en genociden. Hoe stellen stripverhalen deze voor en hoe gaan ze ermee om? Genereren ze eigen culturele of esthetische probleemstellingen? Hebben ze (ook) een educatieve roeping of pedagogisch nut?<sup>22</sup> Laurence Messonnier gaat in de eerste bijdrage in op de evolutie van het oeuvre van André Hellé. Nadat deze auteur tijdens de Eerste Wereldoorlog in een aantal werken rechtstreeks verslag uitbracht van de gebeurtenissen, publiceert hij in 1919, net na de oorlog, *Le Livre des heures héroïques et douloureuses*. Daarin hertekent hij, enigszins tot rust gekomen, de contouren van de gebeurtenissen die hij heeft meegemaakt, met de bedoeling ze door te geven aan de jeugd. De bijdragen die volgen bestuderen, vanuit verschillende wetenschappelijke disciplines, de representatiestrategieën die worden aangewend om de herinnering aan de genociden van Armeniërs, Joden, Cambodjanen en Tutsi's opnieuw op te nemen, door te geven, of in vraag te stellen. Op het einde van dit nummer wordt er ook ingegaan op de manier waarop de herinnering aan de genocide doorsijpelt in de actualiteit van een recente oorlog, door middel van het stripverhaal dat werd gemaakt op basis van een film van Ari Folman, *Valse avec Bachir*.

Versillende onderzoekers die bijdragen aan deze as van het nummer vermelden of herhalen het voorbehoud dat vaak gemaakt wordt wat betreft de compatibiliteit van het stripverhaal als medium met onderwerpen als oorlogen of genociden. Het is inderdaad zo dat de keuze van dit medium – dat nog steeds op zoek is naar legitimering, geassocieerd als het wordt met onder andere humor, excessieve visualisatie, en ideologische en narratieve stereotypering<sup>23</sup> – niet evident is in een domein waarin de legitimiteit van eender welke voorstelling in vraag kan gesteld worden. Men stelt echter vast dat de debatten over de representatie van genociden, en dan met name in verband met de Shoah, sinds de jaren '80 en '90 minder scherp geworden zijn, en dat *Maus* aangehaald wordt als een van de katalysatoren van deze nieuwe vrijheid<sup>24</sup>. Zonder de vraag naar het problematische karakter van bepaalde benaderingen van traumatische historische onderwerpen uit het oog te verliezen, is de bedoeling van dit deel dan ook om na te gaan wat het potentieel en de rol van het stripverhaal

---

[22] Cf. Sabine Gabler, « Judenverfolgung und Holocaust als Thema des comics ». *Mitteilungen des Instituts für Jugendbuchforschung*, n° 1, 1996, p. 10-20.

[23] Merk wat betreft dit laatste punt op dat in het geval van *Captain America: The New Deal* (John Ney Rieber, John Cassady, New York, Marvel Comics, 2002), Bart Beaty gewag maakt van een conflict tussen de herdenkingsmissie van de serie – die zich positioneert als een duurzaam narratief gedenkteken voor de slachtoffers van 11 september 2001 – en de noodzaak van avonturen en peripetiën eigen aan populaire strips (Bart Beaty, « The Superhero Comic Book as War Memorial », in Michael Keren, Holger H. Herwig (dir.), *War Memory and Popular Culture, Essays on Modes of Remembrance and Commemoration*, Jefferson, North Carolina/London, McFarland & Company Publishers, 2009, p. 120-134).

[24] Cf. het artikel van Andreas Huyssen dat wordt hernomen in dit nummer en R. Clifton Spargo, « Introduction », in R. Clifton Spargo, Robert M. Ehrenreich (dir.), *After Representation ? The Holocaust, Literature and Culture*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2010, p. 6-7.

zijn bij het construeren van de nagedachtenis van oorlogen en genociden, en welke artistieke middelen daarbij worden ingezet.

Een van de terugkerende vraagstellingen betreft onder andere de verhouding van het stripverhaal met andere vormen van geschiedenis en herinnering. Wat bijvoorbeeld de banden met de historiografie betreft, stelt zich de vraag of de voorstelling zich moet concentreren op de gebeurtenissen zelf, dan wel op de beleving ervan door de mensen, alsook of het stripverhaal nieuwe historiografische inzichten integreert en welke de functies zijn van de historische dossiers die op het einde van sommige stripverhalen bijgevoegd worden. Gaat het hier om een historiografisch legitimeringsmechanisme, om een pedagogisch instrument en/of om een element van de artistieke constructie? Denken we daarbij onder meer aan de uitgave van een CD-rom-versie van *Maus*, die historische referenties en informatie bevat over het tot stand komen van de strip. Sommige onderzoekers zijn van mening dat de CD-rom de narratieve spanning van het stripverhaal verzwakt<sup>25</sup> en de realistische strekking van het werk versterkt<sup>26</sup>. Anderen, zoals James Young, vinden dat de CD-rom net de permanente dynamiek van de herinnering blootlegt<sup>27</sup>. Op vergelijkbare wijze roept de aanwezigheid van archiefbeelden en foto's in een stripverhaal vragen op rond de referentiële en documentaire reikwijdte van het werk of, integendeel, rond de parodiërende deconstructie van de « objectieve » voorstelling in het stripverhaal. Zo verzekert de toevoeging van documentaire foto's in *Valse avec Bachir* een verankering in de realiteit, terwijl Art Spiegelman het gemedieerde en mediërende statuut van de fotografie benadrukt<sup>28</sup>. Naast de analyse van de banden van het stripverhaal met historiografie en documentatie, stelt zich ook de vraag naar de rol die herinnerings- en representatieparadigma's spelen in de bestudeerde werken. Het betreft hier dan met name de deelname, of het gebrek daaraan, van het stripverhaal aan de hedendaagse tendensen inzake representatie en herdenking – onder andere door het onderschrijven of het weigeren van realistische voorstellingswijzen, door de integratie of de uitsluiting van metarepresentatieve strategieën, door de aan- of afwezigheid van een verlossingsdenken<sup>29</sup>, en door de obsessie of de negatie van de historische schuld<sup>30</sup>.

---

[25] Robert Franciosi, « Art Spiegelman », in S. Lilian Kremer (dir.), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and their Work*, v. 2, New York, Routledge, 2003, p. 1206.

[26] Linda Hutcheon, « Literature meets History: Counter-Discursive "Comix" », *ANGLIA*, 117<sup>e</sup> jaargang, n°1, 1999, p. 11.

[27] James Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. 34.

[28] Cf. Linda Hutcheon, « Literature meets History: Counter-Discursive "Comix" », *op. cit.*, p. 12; Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *op. cit.* en *Family Frame: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 25. Voor een analyse van de manier waarop het stripverhaal gebruik maakt van het « iconografisch patrimonium » zoals dat via andere media ingang heeft gevonden, zie Yan Schubert, « Des chats, des souris et des cochons. La bande dessinée et le génocide juif », in Michel Porret, *Objectif bulles*, *op. cit.*, p. 164-165.

[29] Cf. James Young, *At Memory's Edge*, *op. cit.*, p. 5.

[30] Zie onder andere de analyses van Hugo Frey over het Vichy-syndroom in het Franse stripverhaal (Hugo Frey, « History in the Graphic Novel », *op. cit.*).

Meer in het algemeen gaat het er ook om in welke mate het medium de tijdsgeest reflecteert van de respectieve momenten waarop de stripverhalen worden gecreëerd. Op dit punt dringt een vergelijking met andere artistieke gedachtenisvormen zich op, met name binnen domeinen als literatuur en cinema, die herhaaldelijk aan bod komen in de verschillende bijdragen.

In een artikel over de Armeense genocide beschrijft Isabelle Delorme de lange en moeizame weg die de internationale gemeenschap heeft moeten afleggen om de realiteit van deze genocide te erkennen. Binnen het universum van het stripverhaal, en parallel met dit lange traject, bestendigen verschillende albums deze bewustwording. Het eerste stripverhaal dat wordt besproken is *L'île aux chiens* van Guy Vidal en Florenci Clavé, oorspronkelijk gepubliceerd in 1979 en later heruitgegeven onder de titel *Sang d'Arménie*, met toevoeging van een documentair dossier van acht pagina's, geschreven door Guy Vidal. Het tweede werk dat geanalyseerd wordt is *Mémé d'Arménie* van Farid Boudjellal, dat het verhaal vertelt van Petit Polio, een Algerijns kind van Armeense origine. Een derde werk, van de hand van Paolo Cossi, is getiteld *Medz Yeghern, le grand mal* en heeft onder meer gediend als pedagogisch middel in het middelbaar onderwijs. Ten slotte verwijst de auteur ook naar het werk van Hugo Pratt en de publicatie van het eerste volume van *Le cahier à fleurs* van Laurent Galandon en Viviane Nicaise.

In zijn bijdrage over het beroemde stripverhaal *Maus* van Art Spiegelman analyseert Yannick Malgouzou hoe de auteur erin slaagt om een individueel herinneringsverhaal om te vormen tot het verhaal van een artistieke creatie, dat zich dan op zijn beurt transformeert in het verhaal van een mogelijke overdracht van de ervaring van de genocide. Andreas Huysen van zijn kant onderzoekt hetzelfde stripverhaal vanuit het concept van *Mimesis* zoals het werd ontwikkeld door Theodor Adorno, met als bedoeling om op die manier de debatten rond de « onvoorstelbaarheid » van de Shoah te overstijgen – een problematiek waaraan de Duitse filosoof trouwens zelf heeft bijgedragen door gewag te maken van de onmogelijkheid om nog gedichten te schrijven na Auschwitz. Binnen Spiegelmans stripverhaal analyseert Huysen met name de interactie tussen de documentaire technieken en de distantiëringsmechanismen die op tekstueel en grafisch niveau worden ingezet, waarbij hij toont dat de auteur de « onvermijdelijke inauthenticiteit » van realistische voorstellingen van de Shoah erkent, terwijl hij tegelijkertijd streeft naar een nieuwe wijze van « authenticatie » van de representatie<sup>31</sup>.

De vraag naar de grenzen van de voorstelling van een genocide in een stripverhaal, en in het bijzonder de grenzen van zwarte humor, wordt aangekaart in het artikel van Jonathan Haudot, dat handelt over het stripverhaal *Hitler = SS* van Philippe

---

[31] Dit artikel werd oorspronkelijk in het Duits geschreven (Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (dir.), *Bilder des Holocaust*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 1997, p. 171-190) en een Engelstalige versie werd gepubliceerd in *New German Critique*, n° 81, 2000, p. 65-82.



Vuillemin en Jean-Marie Gourio. Het artikel bespreekt en analyseert het proces dat de auteurs werd aangedaan wegens racistische beledigingen. Via een confrontatie van de standpunten van de aanklager en de verdediging onderzoekt de analyse de legitimiteit van dit als onaanvaardbaar en kwetsend ervaren werk. Terwijl het stripverhaal als medium zich bij uitstek zou kunnen lenen tot het ontwikkelen van humoristische representatiestrategieën – zoals we die onder meer ook terugvinden binnen de cinema, in films als *Train de vie* van Radu Mihaileanu of *La vita è bella* van Roberto Benigni – lijkt het erop dat deze trend grondig verstoord werd door de vaak onthutsende humor van dit album, dat uiteindelijk ook gecensureerd werd.

Wat de Cambodjaanse genocide betreft, brengt Catherine Ovaljo drie stripverhalen onder de aandacht die Séra heeft gewijd aan de nagedachtenis van de genocide – en aan zijn vader, die door de Rode Khmer werd vermoord: *Impasse et rouge* (2003), *L'Eau et la Terre* (2005) en *Lendemain de Cendres* (2007). Het eerste deel van het artikel bestudeert de propagandaslogans die door de Rode Khmer werden gebruikt en het wantrouwen tegenover taal dat hierdoor ontstond. Aansluitend gaat de auteur dieper in op het werk van Séra: daarbij wordt met name aandacht besteed aan de rol van kleuren in de representatie van de tragedie en toont het artikel dat Séra een nieuw beeld van het verleden voorstelt aan de Cambodjaanse jeugd.

De genocide op de Tutsi's in Rwanda wordt in twee artikels behandeld. Fabrice Picon analyseert het werk *Rwanda 94* van Cécile Grenier, Alain Austini en Pat Masioni. Nadat ze ter plaatse de lijken had gezien zocht Cécile Grenier een gepast middel om de herinnering aan de genocide levend te houden. De keuze viel op het beeldverhaal en Grenier zette zich met de twee co-auteurs aan het werk om het verhaal te brengen van een Tutsi-moeder en haar twee kinderen, die terecht kwamen in de kern van de genocide. In deze strip, die volmondig gesteund wordt door de auteur van het artikel, worden de omstandigheden van het drama zonder omwegen beschreven en de verantwoordelijken in beschuldiging gesteld.

Het tweede artikel over de Tutsi-genocide, van de hand van Vincent Marie, bevat een analyse van het album *Déogratias* van Jean-Philippe Stassen, dat op een zeer directe manier de enorme verslagenheid beschrijft waaronder het Rwandese volk nog steeds gebukt gaat. De auteur van het stripverhaal bezocht het land in 1997 en ging twee jaar later langs in de vluchtelingenkampen van Burundi en Tanzania. Getroffen door wat hij tijdens zijn omzwervingen te zien kreeg, besloot hij onder het pseudoniem van een fictieve journalist de post-genocidale maatschappelijke realiteit te beschrijven.

In de slotbijdrage van het nummer biedt Yael Munk een analyse van *Valse avec Bachir*, een stripverhaal over de Israelische slachtpartijen in de kampen van Sabra en Shatila in 1982. Haar studie laat toe om de verschillen en de gelijkenissen tussen stripverhaal en cinema – deze andere combinatievorm van woord en beeld – van

naderbij te bekijken, met name omdat het album in kwestie werd gemaakt op basis van de documentaire tekenfilm met dezelfde titel. Zowel in de film als in het stripverhaal staat een zoektocht naar de herinnering van het verleden centraal en beide werken zijn gebaseerd op de polyfone afwisseling tussen meerdere vertellers, waarbij de tekeningen de verschillende versies die verteld worden « materialiseren ». In contrast met de onzekerheid van het geheugen ondergaat het werk op het einde een abrupte verankering in de realiteit, door middel van het plotse gebruik van documentaire beelden (filmisch of fotografisch, naargelang het medium) over de slachtpartijen in de kampen van Sabra en Shatila in 1982. Doorheen de zoektocht naar de herinnering tonen de wijzigingen die gebeurd zijn bij de transpositie van film naar stripverhaal volgens Yael Munk aan dat de gedachtenismechanismen die spelen niet alleen met de geschiedenis verbonden zijn maar ook met de actualiteit van de receptie van het werk.

De steekproef van ervaringen en artistieke benaderingen die in dit nummer geanalyseerd worden, biedt inzicht in de spanningen die aanwezig zijn binnen het stripverhaal als medium, alsook in de banden van het stripverhaal met de socioculturele context en de gedachtenisparadigma's die het doorkruist. Vanuit zijn diversiteit – gaande van zijn amusementsfunctie tot zijn ethisch en/of pedagogisch engagement en van een ideologisch activisme in oorlogstijd tot de artistieke bevraging van de verhouding met het verleden – confronteert het stripverhaal ons zo met de vraag naar de vormgeving en de overlevering van onze geschiedenis.

**Vertaald uit het Frans door Stijn Verleyen**