

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

# Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, [www.reprorecht.nl](http://www.reprorecht.nl)) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, [www.cedar.nl/pro](http://www.cedar.nl/pro)).

*No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.*

[info@boomamsterdam.nl](mailto:info@boomamsterdam.nl)  
[www.boomuitgeversamsterdam.nl](http://www.boomuitgeversamsterdam.nl)

# Remember childhood? Forget it

## *Strips, psychoanalyse, en de dood van de kindertijd*

YASCO HORSMAN

Strip en psychoanalyse ontstonden grofweg in dezelfde periode, in de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw. Beide delen een interesse in de kindertijd. Of liever, beiden braken met het neovictoriaanse ideaal van het kind als seksueel onschuldig wezen en introduceerden een nieuw beeld van het infantiele lichaam als radicaal verschillend van dat van een volwassene.

In dit essay bespreek ik hoe het strip- en tekenfilmpoppetje met zijn eindeloos flexibele lichaam gelijkenissen vertoont met het polymorf perverse kinderlichaam zoals Freud dat eerst conceptualiseerde. Ik zal allereerst een analyse geven van een korte metastrip van Art Spiegelman uit 2004 die expliciet handelt over het verband tussen strips en kindertijd. Ik zal dit vervolgens vergelijken met Freuds klassieke beschrijving van kinderseksualiteit in zijn *Drie verhandelingen over seksualiteit* (1905). Ten slotte geef ik een analyse van een drietal recentere grafische romans — strips met een literaire ambitie — van Chris Ware (2000), Daniel Clowes (2000) en Charles Burns (2005). Met behulp van Jean Laplanche's concept van de *enigmatic signifier* bespreek ik hoe deze werken een verband leggen tussen stripliefhebberij en infantiliteit, en bovendien een uitgangspunt bieden om opnieuw na te denken over de relatie tussen volwassen creativiteit en infantiele fascinaties.

### ¶ *Strips en kindertijd*

In een strip uit 2004, getiteld *No kidding, kids ... Remember Childhood? Well ... forget it!* beschrijft Art Spiegelman, tekenaar van *Maus* (1991), de prijswinnende autobiografische strip over de Holocaust, hoe hij zich jarenlang geschaamd heeft voor zijn liefde voor strips (Spiegelman 2013, p. 90).<sup>1</sup> *I used to be embarrassed by my obsession with comics*, stelt een poppetje waarin we de tekenaar zelf herkennen. Om aan te geven waar die schaamte vandaan komt beeldt hij zich af terwijl hij een sigaret rookt en een luier draagt. De obsessieve gehechtheid aan het medium strip is gênant, zo lijkt Spiegelman in zijn plaatje te suggereren, omdat het iets *infantiels* heeft. Maar, zo vervolgt Spiegelman, na

jarenlang geworsteld te hebben met deze schaamte had hij ineens een inzicht: De strip *zelf* is niet zozeer infantiel. Het culturele belang van de strip ligt hem juist in het feit dat deze *brak* met onze opvattingen over de kindertijd.

Spiegelman adstrueert zijn punt met een kort quasi-didactisch stripje van drie plaatjes, getiteld *A Potted History of Childhood* waarin hij uitlegt dat het verschijnsel 'kind' niet van alle tijden is. In de vroegmoderne tijd werden kinderen simpelweg gezien als miniatuurvolwassenen, zo stelt hij, en hij illustreert dit aan de hand van een renaissanceportret van twee volwassenen met tussen hen in een miniatuurfiguurtje van een kind dat er exact zo uitziet als zijn twee volwassen ouders. Het ideaal van het onschuldige kind dat verschilt van een volwassene werd pas geïntroduceerd in de victoriaanse tijd, zo vervolgt hij. In deze periode ontstond ook de beeldtraditie die wij nu nog kennen, waarbij kinderen worden afgebeeld als cherubijntjes, engeltjes met ronde wangen en grote knipperende ogen. In de victoriaanse periode, zo vervolgt Spiegelman, ontstonden ook de verschillende instituten die de onschuld van het kind wilden beschermen, zoals het gezin, het kindermisje, het onderwijs en de jeugdliteratuur.

De strip, besluit Spiegelman, bedreigde dit ideaal. Strips boden kinderen namelijk een leeservaring die niet meer onder toezicht stond van ouders of onderwijzers; ze werden gelezen buiten het zicht van volwassenen. Dit leidde in de jaren veertig en vijftig van de vorige eeuw tot een collectieve paniek die door striphistorici ook wel de *great comic-book scare* genoemd wordt. Overal in de Verenigde Staten en Europa werden commissies en adviesraden opgericht die ouders waarschuwden voor de corrumperende invloed van de strip op de kinderziel (Beaty 2005; Hajdu 2008; Nyberg 1998).

De aanleiding voor deze anti-stripcampagnes was de publicatie van een boek van de sociaal-psycholoog Fredric Wertham, omineus getiteld, *The Seduction of the Innocent* (1954) dat beweert dat jeugddelinquentie mede door obsessief striplezen veroorzaakt wordt. In zijn boek citeert Wertham veel (dubieus) statistisch materiaal waaruit zou moeten blijken dat jeugdgevangenen massaal bevolkt worden door stripfans, maar hij bestudeert ook een aantal strips en interviewt jonge striplezertjes. Strips, met name horror-, misdaad- en superheldenstrips introduceren kinderen in een sadistisch universum waarin macht van de sterkste geldt en waarin seksuele perversies zoals homoseksualiteit (denk Batman en Robin) en bondage (zoals in *Wonder Woman*) de bovenaanvoeren. De strips waar de door hem geïnterviewde kinderen door geobserveerd zijn bevatten volgens Wertham dan ook geen 'onschuldige' plaatjes, maar tekeningen die doordrenkt zijn met seksueel of sadistisch plezier.

Deze beelden 'verleiden' de jonge lezer vanwege hun seksuele geladenheid die de kinderen aantrekt en fascineert terwijl ze de volledige betekenis ervan nog niet kunnen begrijpen. Stripplaatjes, zo stelt Wertham, worden daardoor door kinderen niet 'verwerkt', maar wel geregistreerd. Ze laten daarom een spoor na waaromheen later hun fantasielevens zich ontwikkelt. In een centraal

hoofdstuk van het boek, getiteld *I want to be a Sex Maniac: Comic Books and the Psychosexual Development of Children* (pp. 173-194) concludeert hij dat jeugdige striplezers daardoor seksueel gezien te snel opgroeien, waardoor ze pervers, neurotisch of anderszins abnormaal worden.

Kortom, de strip, zo lijkt Spiegelman te concluderen, *doodde* het victoriaanse ideaal van het onschuldige kind. Het ondermijnde de instituties die het kind zuiver en onbesmet wilden houden en riep *daardoor* juist de neiging op om deze onschuld te beschermen. Werthams 'verleidingstheorie' van de strip eindigt dan ook in een hartstochtelijk pleidooi voor censuur. Dit leidde uiteindelijk tot de oprichting van de beruchte Comics Code Commission die decennialang toezicht zou houden op de inhoud van strips.

### ¶ *Het polymorf perverse strippoppetje*

Als de strip volgens Spiegelman het definitieve culturele faillissement van het victoriaanse kinderideaal inluidde, en de morele paniek over strips een stuip-trekking was van een ideologie die op haar laatste benen liep, dan was dit een eindpunt in een traject dat een halve eeuw eerder was ingezet op het moment dat Freud zijn eigen verleidingstheorie opgaf toen hij stelde dat asexuele kind niet bestond, waarna hij begon met het in kaart brengen van de verschillende vormen van infantiele seksualiteit.

Zoals Freud stelt in de inleiding van *Drie verhandelingen over de theorie van seksualiteit* (1905), het schandaal dat zijn werk hiermee veroorzaakte — dat in intensiteit niet onderdeed voor de *comics scare* — is het gevolg van het feit dat door velen over het hoofd werd gezien dat zijn notie van kinderseksualiteit samenging met een radicale herdefinitie van het begrip 'seksualiteit' zelf. Seksualiteit is niet alleen genitaal van aard, zo legt Freud geduldig uit, maar betreft alle vormen van lustbeleving. Infantiele seksualiteit is daarnaast ook niet hetzelfde als dat van volwassenen. Pre-oedipale seksualiteit is auto-erotisch, nog niet op een object gericht. Kinderlijk genot uit zich in handelingen die niet door iedereen met seks in verband gebracht worden, zoals duimzuigen. Het kinderlichaam — in zoverre het een seksueel lichaam is — is dan ook voor Freud niet het onschuldige lichaam van de victoriaanse cherubijn, maar het is *ook* geen miniatuurvolwassene. Het is een *ander* lichaam.

In hetzelfde decennium waarin Freud zijn theorie over het kinderlichaam ontwikkelde ontstond in de krantenstrip en de tekenfilm een figuur dat het freudiaanse idee van het infantiele lichaam wellicht het best illustreert, het strippoppetje, de soms antropomorfe diermensjes uit (zoals Oswald, Felix of Mickey) uit de vroege tekenfilm en strip die in een paar lijnen zijn neergezet en die lichamen bezitten die onkwetsbaar zijn en alle kanten op kunnen buigen (Klein 2000).<sup>2</sup>

Deze strip- en tekenfilmlichamen zijn niet zozeer 'onvolwassen', maar zijn, zoals filmmaker Sergej Eisenstein (1988) het noemt in een essay over de Disney

tekenfilms, ‹protoplasmatisch›: ze zijn nog niet volledig gevormd; hun anatomie is nog niet in kaart gebracht. Ze zijn nog geslachtloos, zoals Krazy Kat, wiens gender zo fluïde is dat het figuurtje soms met een ‹hij›, dan weer met een ‹zij› wordt aangeduid. In vroege tekenfilms deinden deze lichamen mee op de begeleidende muziek waardoor het lijkt of de lijnen waarmee ze worden weergegeven niet zozeer hun lichamen begrenzen, maar de levenskracht aangeven die ze animeert. Die poppetjes, zoals Krazy en Ignatz, of Tom & Jerry leven in een wereld voor de val, zonder schuld of schaamte, waar acties geen consequenties hebben, waar alles steeds weer opnieuw kan beginnen en ze kunnen toegeven aan orale en sadistische impulsen (Gopnik 1986; Zizek 2000, p. 389 ff; Zizek 2001, p. 1 ff).

Dit strippoppetje is nu natuurlijk zo bekend dat we makkelijk vergeten dat het een relatief recente verschijning is. Het bestond nog niet in de negentiende eeuw. De ontwikkeling ervan viel samen met Freuds onderzoek naar kinderseksualiteit. Waar de ontwikkeling van de victoriaanse ideologie van het onschuldige kind leidde tot een nieuw beeld van het kind op schilderijen en gravures, zo ging de ontdekking van het freudiaanse kind samen met de ontwikkeling van een nieuw infantiel figuurtje, het strippoppetje. De strip en de psychoanalyse vormen daarmee een derde fase in Spiegelman's *potted history of childhood*.

Waar de psychoanalyse een radicaal nieuwe opvatting van het infantiele lichaam introduceerde die brak met het victoriaanse ideaal, daar ontwikkelde de strip een getekend lijf dat noch dat van een minivolwassene is, noch dat van een cherubijn, maar dat een quasi-infantiel, plastiek, buigzaam, genderneutraal wezentje is dat een seksueel plezier belichaamt dat nog niet gehecht is aan specifieke zones maar het hele lichaam doordrenkt.

De link tussen het poppetje en het infantiele lichaam wordt nergens expliciet gelegd in *Remember Childhood*, maar het speelt een sleutelrol in een essay van Spiegelman over Jack Coles' *Plastic Man*, een obscure strip uit de jaren 1950 over een held wiens superkracht schuilt in het feit dat hij alle kanten op kan buigen (Spiegelman 2001). Plastic Man is voor Spiegelman het ultieme voorbeeld van een striplichaam, en tevens de belichaming van een specifiek soort plezier dat in de klassieke strip te vinden is. Hij schrijft over *Plastic Man*:

‹Plastic Man had all the crackling intensity of a life force transferred to paper [...] Plas literally embodied the comic book form: its exuberant energy, its flexibility, its boyishness, and its only partially sublimated sexuality. Cole's infinitely malleable hero [...] just oozed seks›. (geen paginerings)

*Plastic Man*, zo stelt Spiegelman (wellicht in een toespeling op Wertham) confronteert zijn lezer met plaatjes die doordrenkt zijn van seksuele intensiteit — hij heeft het over een *‹crackling intensity of a life force transferred to paper›*. Maar waar Werthams stripverleidingstheorie stelt dat strips kinderen confron-

teren met een *volwassen* seksualiteit die ze niet begrijpen, daar benadrukt Spiegelman juist het *infantiele* karakter van Plastic Mans seksualiteit. Plastic Mans seksualiteit, stelt Spiegelman in een term die hij ontleent aan Freud, is *polymorphously perverse*.

Deze nauwelijks gesublimeerde polymorfe seksualiteit, die volgens Spiegelman typerend is voor de exuberante energie van de klassieke strip, ging verloren met de invoering van de Comics Code (de zelfcensuur die de stripwereld invoerde na de publicatie van Werthams boek). In de tweede helft van de jaren 1950 was Cole gedwongen zijn reeks stop te zetten. De publicatie van Werthams boek had voor een crisis in de stripmarkt gezorgd. Cole eindigde zijn carrière als cartoonist voor het dan nieuwe *Playboy Magazine* en ruilde dus de polymorfe seksualiteit van de strip voor de volwassen heterohumor van de Playboycartoon.

De Comics Code, zo besluit Spiegelman, die diende om de zogenoemde 'aseksuele onschuld' van kinderen te beschermen tegen de verleidingen van de strip, temde, normaliseerde en heteroseksualiseerde uiteindelijk de wilde, infantiele creativiteit van het werk van Cole.

Dit was de doodsteek van Coles creativiteit. De Playboystrips brachten hem financieel succes, maar waren creatief gezien dood. Cole pleegde zelfmoord in 1958. Hoewel Spiegelman voorzichtig is in zijn speculaties over de redenen hiervoor, suggereert hij dat de gedwongen 'volwassenwording' van zijn werk hem afsneed van zijn belangrijkste bron van inspiratie. Striptekeningen, zo lijkt Spiegelman te suggereren, bieden een seksueel plezier. Maar het is een seksueel plezier dat juist *onvolwassen* is. En in deze infantiliteit schuilt de belangrijkste bron van creativiteit van het medium.

### ¶ *Infantiliteit in de grafische roman*

Als Spiegelman gelijk heeft en stripplezier en infantiliteit onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden, is het wellicht geen toeval dat de golf grafische romans die uitkwamen aan het begin van dit millennium (en die in de pers steevast gezien werden gezien als bewijs dat de strip nu *eindelijk* volwassen was geworden) vaak draaien om het naleven van de kindertijd. Hedendaagse grafische romans (van Bechdel, Satrapi, Pontiac, Van de Pol, De Jongh) gaan vaak expliciet over personages die bespookt worden door hun kindertijd. In een aantal hiervan wordt een thematische reflectie op de kindertijd verbonden met een onderzoek naar de stijl en iconografie van de klassieke strip. In wat volgt wil ik drie voorbeelden hiervan bespreken:

Chris Ware's *Jimmy Corrigan, Smartest Kid on Earth* (2000) Daniel Clowes' *David Boring* (2000) en Charles Burns' *The Black Hole* (2005). Deze drie grafische romans kwamen uit in het kielzog van het succes van *Maus* (1991) bij literaire uitgeverij Pantheon. Ze zijn getekend door tekenaars die een generatie jonger zijn dan Spiegelman en die werken in een postmoderne retrostijl. De

boeken van Burns en Clowes roepen wat stijl en verhaalconventies betreft expliciet de horror- en misdaadstrips uit de jaren 1950 op, terwijl Chris Ware werk de strips uit de zondagskranten van de jaren tien en twintig van de vorige eeuw in herinnering roept. Deze fascinatie met de 'jonge jaren' van de strip wordt in deze drie grafische romans gespiegeld door een thematische fascinatie met de kindertijd en vroege adolescentie. Met name de grafische romans van Clowes en Ware draaien om personages die hun jeugd niet te boven kunnen komen, en die daardoor niet aan hun 'echte leven' toekomen. In deze boeken wordt de geblokkeerde onvolwassenheid van de personages in verband gebracht met een koppige gehechtheid aan strips uit hun jeugd.

*Jimmy Corrigan, 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. 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 ietwat 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 tijdens de reis van de volwassen Jimmy, wordt het steeds duidelijker dat het 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 Corrigan's geremdheid, maar hij blijft voor het personage zelf even onleesbaar als de boodschap die het kind Jimmy aan zijn moeder moest doorgeven.<sup>3</sup>

Ook voor David Boring, de neurotische held uit Clowes' grafische roman, lijkt een strip aan de basis van zijn complexen te liggen. Clowes' boek leest als een psychoanalytisch detectiveverhaal, in de stijl van Hitchcocks *Spellbound* (1945) of *Marnie* (1964), waarin het hoofdpersoonage op zoek gaat naar de 'oer-scène' die aan de basis ligt van zijn obsessies of angsten. David Boring is een emotioneel geremde 19-jarige 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 met

vrouwen met ronde billen die hij uit tijdschriften heeft geknipt. Zijn fetisjistische obsessie met dit specifieke 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 deze 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 waarvan hij de aard niet kan begrijpen. Hoewel hij vermoedt dat het raadsel van zijn eigen complexen (van zijn geremdheid, gedeprimeerdheid, en van zijn seksuele obsessies) erin ontsloten wordt blijven ze onleesbaar voor hem.

Het medium strip — of liever de obsessieve interesse in strip — staat dus in zowel *Jimmy Corrigan* als in *David Boring* voor de stagnatie van de hoofdpersonages, en hun emotionele onvolwassenheid. De plaatjes zijn voor beiden een bron van fascinatie — ze lijken doordrongen te zijn door seksualiteit — maar de betekenis ervan blijft onleesbaar. In beide gevallen lijkt de seksualiteit die gevangen ligt in de plaatjes niet zozeer die van de personages zelf, maar de belichaming van het seksuele verlangen van hun ouders dat voor beiden een raadsel blijft vormen. David Boring hoopt via *The Yellow Streak* iets te begrijpen van een vader die hij nooit gekend heeft, en voor Jimmy Corrigan ligt in het superheldenmasker een seksuele boodschap aan zijn moeder die hij zelf niet begrijpt. De strips blijven voor beiden bovendien ook fragmenten. De snippers uit de *Yellow Streak* en het superheldenmasker zijn in het fantasieleven van Boring en Corrigan los komen te staan van de narratieve context waarvan ze ooit deel uitmaakten.

Net als de jeugdige stripfans die Wertham interviewde worden Boring en Corrigan gegrepen door geïsoleerde plaatjes. Wertham beschrijft aan het begin van zijn studie namelijk dat het niet zozeer de verhalen uit de comics zijn waar kinderen zich op fixeren, maar losstaande plaatjes, raadselachtige seksuele of gewelddadige scènes die in hun geheugen gegrift komen te staan.

Geheimzinnige stripplaatjes functioneren dus zowel voor de personages van Ware en Clowes als voor de jonge striplezers in Werthams studie als «enigmatic signifiers». Deze term gebruikt de Franse psychoanalyticus Jean Laplanche in zijn herlezing van Freuds verleidingstheorie om te wijzen op de structurele



rol die raadselachtige seksuele tekens spelen in de psychoseksuele ontwikkeling van elk kind (Laplanche 1989, 1999).

Omdat kinderen groot gebracht worden door volwassenen, zo stelt Laplanche, en dus door mensen met een eigen (onbewuste) seksualiteit, groeit elk kind op omringd door betekenaars (woorden of gebaren, gezichtsuitdrukkingen) die doordrenkt zijn van seksualiteit. Omdat de betekenis van deze tekens nog niet begrepen kan worden door het kind zelf, maar de intensiteit wel wordt herkend, worden ze ervaren als onoplosbare raadsels, enigma's waarin de waarheid van de seksualiteit versleuteld ligt, zonder dat iemand de code ervan bezit. De intensiteit van deze enigma's roept bij kinderen niet alleen opwinding op, zo stelt Laplanche, maar ook angst, omdat kinderen nog niet beschikken over een interpretatief raamwerk waarbinnen ze de tekens kunnen begrijpen.<sup>4</sup> De combinatie van opwinding en angst roept volgens Laplanche nieuwsgierigheid op. Het leidt tot pogingen om het raadsel 'op te lossen' en het zo te verwerken — of te 'verteren', om Laplanches metafoor te gebruiken — door de raadsels na te spelen, of door erover te fantaseren.

De relatie tussen seksualiteit, angst en fantasie staat centraal in de strips van Charles Burns, een generatiegenoot van Clowes en Ware die enkele jaren na hen zijn eerste grote grafische roman publiceerde, *The Black Hole*. Net als Clowes en Ware roept Burns in zijn boek de stijl van strips uit zijn jeugd op, in zijn geval zijn dat de door Wertham verfoeide horrorstrips uit de jaren 1950. Maar nog explicieter dan in *Jimmy Corrigan* en *David Boring* draait *The Black Hole* om het raadsel van de seksualiteit. Het album speelt zich af in het Seattle van de jaren 1970, waarin een seksueel overdraagbare ziekte — een virus dat mogelijk afkomstig is van een andere planeet — de lichamen van een groep tieners besmet en ze op monsterlijke manier vervormt.

Voor het hoofdpersoonage, de teruggetrokken Pearson, vormt deze uitbraak een raadsel dat hem afkeer inboezemt, maar hem ook onweerstaanbaar fascineert en opwindt. Met name de vergroeiingen van een vrouwelijke klasgenoot die een staart krijgt, brengen hem in paniek en tot seksuele extase waarover hij de controle verliest. Seksualiteit wordt in de strip dus afgebeeld als een stukje code — een virus, een string van betekenaren — dat fundamenteel vreemd blijft voor wie erdoor wordt besmet. Het komt van buitenaf, dringt lichamen binnen en laat sporen na in de vorm van vergroeiingen, soms in de vorm van een staart en vaker in de vorm van een scheur in het lichaam, een weerzinwekkende lichaamsopening die lijkt op een klein mondje waaruit op onverwachte momenten onverstaaanbare en raadselachtige taal klinkt, die Pearson niet kan ontcijferen maar waarvan hij vermoedt dat deze de sleutel biedt tot het antwoord dat hij zoekt.

In de strip wordt dit raadsel continu in verband gebracht met afbeeldingen. In zijn zoektocht wordt Pearson telkens geconfronteerd met plaatjes die even angstaanjagend, weerzinwekkend en fascinerend zijn als het virus zelf — afbeeldingen van monsters, martelingen of sadomasochistische scènes die hij

aantreft op schilderijen, in rondslingerende pornoblaadjes of op platenhoezen (zoals David Bowies *Diamond Dogs*). In een droomscène ontdekt hij dat *in zijn wond*, het meest zichtbare symptoom van zijn besmetting met het virus, een opgerold papiertje zit met de afbeelding van een zeemonster dat hij eerder aan de muur van een kraakpand zag. Hierdoor wordt het virus van seksualiteit geassocieerd met een raadselachtig seksueel geladen afbeelding die zich genesteld heeft in het lichaam en het fantasieleven van de hoofdpersonage.

Bovendien wordt door de tekenstijl van Burns de geschiedenis van de strip zelf opgeroepen. *The Black Hole* laat zich, zoals gezegd, lezen als een pastiche op de horrorstrips uit de jaren 1950. Niet alleen de lappendeken van horror-conventies (zombies, moerasmonsters, grensoverschrijdende tienerfeesten), maar ook de bladspiegel en lijnvoering van Burns roepen de grafische stijl van de roemruchte EC-horrorcomics op. Burns werkt net als de EC-tekenaars met zwaar aangezette contouren, slagschaduwen en een overdaad aan arceringen. Maar waar deze stijlmiddelen de EC-strips een illusie van ruimtelijkheid geven, daar lijken de arceringen in *The Black Hole* het realisme van de tekeningen soms te ondermijnen: golvende patronen van streepjes overspoelen de platen van het boek vaak als stromende rivieren, of woekerend onkruid. Met name in de droomscènes vloeien deze patronen soms over de kaders van de strip heen, waardoor ze een intensiteit lijken te belichamen die door het raamwerk van de strip zelf breekt.

De relatie tussen stripplaatjes, raadsels, horror en seksualiteit wordt in later werk van Burns nog wat explicieter gelegd, met name in de trilogie *X-ed Out* (2010), *The Hive* (2012) en *Sugar Skull* (2014), een surrealistische reeks verhalen over een tiener die, net als David Boring, gedeprimeerd en seksueel geremd is, en die 's avonds overvallen wordt door verwarrende dromen waarin beelden van de dag zich vermengen met motieven uit Hergé's Kuifjestrrips, zoals de paddenstoelen uit *De geheimzinnige ster* (1941), de sigarenbandjes uit *De sigaren van de farao* (1934), de doorgebroken muur onder Molensloot, en natuurlijk het wonderbaarlijke kapsel van de jonge reporter zelf.

Zoals Benoît Peeters (2007) stelde in een semiotische analyse van Kuifje, Hergé's verhalen lijken volledig te draaien om geheime boodschappen die ontcijferd moeten worden. De albums zitten vol verstopte schatkaarten, verborgen tekens, voorspellende dromen, versleutelde berichten of raadsels in de vorm van Egyptische hiërogliefen, of de rebusachtige teksten van meso-Amerikaanse manuscripten. Dit motief van het ontcijferen is volgens Peeters verbonden met het medium strip. Als we een Kuifjestrif lezen worden we geconfronteerd met stripplaatjes, combinaties van woorden en beelden, reeksen van rebusachtige afbeeldingen, die gedecodeerd moeten worden, maar waarvan sommige elementen onleesbaar blijven, zoals de paddenstoelen op de voorkant van *De geheimzinnige ster*, die door Burns geciteerd worden, waarvan het rood-witte vlekkenpatroon doet denken aan een Rorschachtest.

Door Hergé's raadsels te citeren in een strip die net als *The Black Hole* draait om adolescent seksualiteit, en door ze weer te geven in een tekenstijl die het midden houdt tussen Hergé's klare lijn, en het clair-obscur van EC, krijgen de Kuifjemotieven het karakter van enigmatische betekenaars, die, zoals Laplanche het noemt, als 'vreemde lichamen' doordringen in het droomleven van het hoofdpersonage en hem bespoken als rebussen waarin het geheim van zijn eigen seksualiteit versleuteld ligt.

De boeken van Clowes, Ware en Burns lijken daarmee impliciet een 'verleidingstheorie' van de strip voor te leggen die onverwacht veel lijkt op die van Wertham. Voor zowel Clowes, Ware, Burns als Wertham bieden strips geen onschuldige afbeeldingen, maar plaatjes doordrongen van een raadselachtige seksualiteit die de lezer verleidt, en een spoor achterlaat. Maar waar Wertham stripverleiding ziet als de oorzaak van een latere pathologie, daar lijken Clowes en Ware impliciet te stellen dat een jeugdige ervaring van 'stripverleiding' juist een vruchtbare bron is van creativiteit. *Jimmy Corrigan*, *David Boring*, en *The Black Hole* werden gedrukt als luxueuze, dikke boekwerken waar de tekenaars jaren aan gewerkt hadden, en ze werden uitgebracht door prestigieuze literaire uitgeverijen zoals Pantheon Books.

De boeken vormen daarmee ook zelfbewuste pogingen van drie tekenaars, die voorheen werkten in het marginale genre van het *comic book*, om zich te positioneren als 'volwassen' auteurs van grafische roman. De strips laten zich zelfs lezen als apologieën van het medium waarin de auteurs werken, als semi-autobiografische teksten waarin de tekenaars via fictieve personages die geobsedeerd zijn door strips getuigen van hun eigen gehechtheid aan het medium waarin ze werken. Vanwege de retrostijl van de drie boeken, en doordat Clowes, Burns en Ware motieven, genres en figuren citeren uit de strips die hun kinderjaren domineerden, lijken de boeken ook pogingen om de 'enigmatic signifiers' uit de strips uit hun jeugd te verwerken en hierop te reflecteren. Clowes, Ware en Burns zijn daardoor tekenaars die, op het moment dat ze een boek publiceren dat door de pers gezien wordt als teken van de 'volwassenwording van het medium', zichzelf afbeelden zoals Spiegelman dat deed in zijn *Remember Childhood*, met luier en sigaret, geobsedeerd raadselachtige maar infantiele beelden uit hun jeugd. Deze obsessie met strips, zo lijken de albums te willen aantonen, is misschien een tikje infantiel is, maar ook een bron van creativiteit en plezier.

### ¶ Besluit

Strip en psychoanalyse delen een fascinatie met de kindertijd. Zowel de strip als de psychoanalyse hebben op een nieuwe, en radicale, manier herdacht wat een kinderlichaam is: de strip in de ontwikkeling van het poppetje, en de psychoanalyse in de conceptualisering van het infantiele lichaam. Daarnaast verkent de grafische roman de manier waarop fascinaties uit de kindertijd door

blijven klinken in het volwassen leven. En ook hierin ligt een band met de psychoanalyse die ons tenslotte ook leert dat we onze infantiele preoccupaties nooit helemaal achter ons kunnen laten.

Onze volwassen seksualiteit is, als het ware, een naleven van onze kindertijd, maar nu in een andere vorm. Volwassen stripplezier, zo zou ik willen concluderen, of het nu het plezier is van de stripverzamelaar of de lezer van een literaire grafische roman, is het naleven van een kinderlijke fascinatie met stijlen, figuren en motieven. Dit maakt praten over stripplezier misschien een tikje gênant. Zelfs Art Spiegelman, de grote stripintellectueel, kan niet spreken over zijn gehechtheid aan het medium zonder zichzelf ironisch in de luiers te zetten. Het lijkt alsof het ook voor hem onmogelijk is om «serieus» over het onderwerp te praten, zonder te gniffelen. Maar tegelijkertijd is deze gehechtheid aan iets infantieels wellicht de grootste bron van creativiteit van de strip. Zoals Spiegelman stelde in zijn essay over Cole, de genialiteit van de strip hangt af van een creatieve energie die blijft leven zolang deze weigert om op te groeien.

#### Literatuur

- BEATY, B. (2005). *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- BURNS, C. (2005). *The Black Hole*. New York: Pantheon.
- BURNS, C. (2010). *X-ed Out*. New York: Jonathan Cape.
- BURNS, C. (2012) *The Hive*. New York: Jonathan Cape.
- BURNS, C. (2014). *Sugar Skull*. New York: Jonathan Cape.
- CLOWES, D. (2000). *David Boring*. New York: Pantheon.
- EISENSTEIN, S. (1988). *Eisenstein on Disney*, vertaald door Alan Upchurch. Londen: Methuen.
- FREUD, S. 2017 (1905). *Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit*, vertaald door Oranje, W. Nijmegen: Vantilt.
- GOPNIK, A. (1986). The Genius of George Herriman. *New York Review of Books*. December issue: 19-28.
- HAJDU, D. (2009). *The Ten-Cent Plague: the Great Comic-Book Scare and How it Changed America*. New York: Picador.
- HORSMAN, Y. (2010). Breakdowns! Het naleven van de strip in grafische romans van Spiegelman, Ware en Clowes. *Frame*: 23.1: 8-23.
- HORSMAN, Y. (2014). The Infancy of Art: Comics, Childhood and Picture Books. *Journal of Graphic Novels and Comics*. 3.3: 323-335.
- HORSMAN, Y. (2015). Steamboat Willie: Towards a Mickey Mouse Version of Apparatus Theory. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*. 5: 1-2: 75-80.
- KLEIN, N. (2000). Animation and Animorphs: A Brief Disappearing Act. In Vivian Sobchack (red.), *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. (21-40). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LAPLANCHE, J. (1989). Foundations: Towards a General Theory of Seduction (89-151). In *New Foundations for Psychoanalysis*, vertaald door David Macey. Londen: Blackwell.
- LAPLANCHE, J. (1999). *Essays on Otherness*, vertaald door John Fletcher, Londen: Routledge.
- NYBERG, A.K. (1998). *Seal of Approval: the History of the Comics Code*. Jackson: University Press of Mississippi.
- PEETERS, B. (2007). *Lire Tintin: Les bijoux ravis*. Parijs: Les Impressions Nouvelles.
- ROSE, J. (1992). *The Case of Peter Pan, Or: The Impossibility of Children's Fiction*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

- SPIEGELMAN, A. (1991). *Maus*. New York: Pantheon.
- SPIEGELMAN, A. (2001). *Jack Cole and Plastic Man: Forms Stretched to Their Limits!* New York: Chronicle Books.
- SPIEGELMAN, A. (2013). *Co-Mix: A Retrospective of Comics, Graphics, and Scraps*. Montreal: Drawn + Quarterly.
- WARE, C. (2000). *Jimmy Corrigan, Smartest Kid on Earth*. New York: Pantheon.
- WERTHAM, F. (1954). *The Seduction of the Innocent. The Influence of Comic Books on Today's Youth*. New York: Rinehart & co.
- ZIZEK, S. (2000). *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London: Verso.
- ZIZEK, S. (2001). *Enjoy your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge.

#### SUMMARY

##### *Remember childhood? Forget it*

The argument is that psychoanalysis and comics, which both came into being at the turn of the 19th and 20th centuries, share a fascination with the infantile body as a polymorphously perverse, 'unmapped' body. Starting from a short comic strip by Art Spiegelman entitled *No Kidding Kids... Remember Childhood? Well Forget it*, and employing Jean Laplanche's concept of the 'enigmatic signifier', the author studies graphic novels by Charles Burnes, Daniel Clowes and Chris Ware who explore the links between infantility and the comic book genre.

*Key words:* Art Spiegelman, comics and comic books, 'enigmatic signifier', graphic novels, infantility, 'unmapped' body

#### Noten

- 1 Een gedetailleerdere analyse van Spiegelmans relatie tot kinderstrips en kinderliteratuur is te vinden in Horsman (2014).
- 2 Voor een uitwerking van dit argument, zie: Horsman (2015).
- 3 Voor een langere analyse van *David Boring* en *Jimmy Corrigan*, zie Horsman (2010).
- 4 '*I have explained this anxiety*', zo schrijft Laplanche (1999) '*by arguing that what we are dealing with is a sexual excitation with which their understanding is unable to cope ...*' (p. 248).

*Manuscript ontvangen 6 juni 2016*

*Definitieve versie 15 juli 2019*