

Collaboratie in strip

Schuld en onvermogen in Peter Pontiacs *Kraut* (2001), Wide Vercnockes *Drieman* (2020) en Koenraad Tinels *Scheisseimer* (2023)

RIK SPANJERS

In dit artikel analyseer ik twee collaboratiestrips uit België, Koenraad Tinels *Scheisseimer* (2023) en Wide Vercnockes *Drieman* (2020), en het Nederlandse *Kraut* (2001) van Peter Pontiac. Doel van de analyse is om te laten zien hoe deze stripmakers de vorm en cultuurgeschiedenis van het medium strips inzetten in hun verbeelding van het collaboratieverleden van hun familie tijdens de Tweede Wereldoorlog. In alle drie de strips spelen zowel een onvermogen om over het traumatische verleden te communiceren als schuldgevoelens een centrale rol. Aan de hand van het concept *postmemory* van Marianne Hirsch zal ik laten zien hoe het onvermogen tot communiceren en de schuldgevoelens van de drie auteurs over de collaboratie van hun vader of grootvader worden vormgegeven in deze stripboeken.

In this article, I analyse three comics dealing with collaboration during the Second World War: the Belgian comics *Scheisseimer* (2023) by Koenraad Tinel and *Drieman* (2020) by Wide Vercnocke, and the Dutch comic *Kraut* (2001) by Peter Pontiac. The aim of the analysis is to demonstrate how these authors employ the formal properties and cultural history of comics in their representations of the collaboration of their family members. In all three works, both an inability to communicate the traumatic past and feelings of guilt play a central role. Drawing on Marianne Hirsch's concept of *postmemory*, I show how the authors' communicative inability and their feelings of guilt – stemming from the collaboration of their father or grandfather – are addressed in these comics.

De Tweede Wereldoorlog is in de Amerikaanse, Japanse, Engelse en andere Europese striptradities breed vertegenwoordigd. Veruit het grootste deel van deze oorlogstrips richt zich op de heldendaden en avonturen van soldaten die voor volk en vaderland met gevaar voor eigen leven strenden tegen een vaak gedemoniseerde vijand. Dergelijke strips waren al erg populair tijdens de Tweede Wereldoorlog en worden vandaag de dag, hoewel het medium strip in de afgelopen zeventig jaar aan populariteit heeft ingeboet, nog steeds in veelvoud gepubliceerd en gelezen.¹

Behalve deze mainstream kent de geschiedenis van de strip ook een meer oorlogskritische kant. Zo is er een steeds groter wordend aantal strips dat oorlog niet benadert als iets heroïsch, maar als een catastrofe. Als eerste voorbeeld hiervan worden vaak de Amerikaanse oorlogstrips van EC Comics in *Two-Fisted Tales* (1950-1955) en *Frontline Combat* (1951-1954) genoemd. Door het oplaaien van de Koude Oorlog in Korea, de publicatie van Fredric Werthams *Seduction of the Innocent* (1954) en de hierdoor in het leven geroepen Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency verdwenen het geweld en de maatschappijkritiek in de loop van de jaren 1950 uit de mainstream comics – een geschiedenis waarin *Two-Fisted Tales* van EC Comics een centrale rol speelde.² Tegelijkertijd ontwikkelde zich tegen de achtergrond van censuur in Amerika een variant die later *underground comix* genoemd zal worden. Deze underground comix speelden een belangrijke rol in de representatie van oorlog in strip; het ontstaan van de underground ten tijde van de Amerikaanse proxy-oorlogen maakte van deze specifieke comix een plek voor oorlogs- en maatschappijkritische verhalen.

In deze context ontstond ook de autografische strip. Autografische underground comix daalden af in de krochten van de psyche van hun makers om zoveel mogelijk neuroses en perversies bloot te leggen. Het wereldwijd succesvolle *Maus* van Art Spiegelman kan gelezen worden als een combinatie van twee grote preoccupaties van de underground comix: oorlogskritiek en autobiografie. In *Maus* zet Spiegelman de blijvende impact van de Holocaust op het heden centraal door zijn relatie met zijn vader, een Joodse overlevende, uit te diepen. Biografie, geschiedenis en autobiografie lopen in deze vertelling dan ook constant door elkaar heen.³

1 Zie hiervoor Bradford Wright, *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America* (The Johns Hopkins University Press 2001); Cord A. Scott, *Comics and Conflict: Patriotism and Propaganda from WWII through Operation Iraqi Freedom* (Naval Institute Press 2014) en Trischa Goodnow en James J. Kimble (red.), *The 10 Cent*

War: Comic Books, Propaganda, and World War II (University Press of Mississippi 2017).

2 Amy Kiste Nyberg, *Seal of Approval: The History of the Comics Code* (University Press of Mississippi 1998).

3 Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale* (Pantheon 1985, 1991).

In de memory studies neemt *Maus* een bijzondere plek in. Niet alleen werd het werk gezien als een vorm van herinneringscultuur die, in de jaren dat dit er nog toe deed, de scheidslijn tussen hoge en lage cultuur succesvol wist te doorbreken, ook werd *Maus* een theoretisch object aan de hand waarvan de herinnering aan de Holocaust werd onderzocht. Dit is niet de plek om de volledige breedte van de *Maus*-receptie in memory studies, literatuurwetenschappen en de meer recente comics studies uiteen te zetten.⁴ Van belang voor de analyse van collaboratiestrips die volgt is dat ook Marianne Hirsch *Maus* als theoretisch object nam voor haar studie naar de doorwerking van de herinnering van de Shoah bij de kinderen van Holocaust-overlevenden. De nadruk die *Maus* legt op de impact van dit verleden op de kinderen van overlevenden werd zo de inspiratie voor Hirsch' concept *postmemory*.⁵

In deze forumbijdrage wil ik de inzichten over de doorwerking van een traumatisch verleden die door Marianne Hirsch met behulp van *Maus* zijn ontwikkeld langs een Nederlandse en twee Belgische strips leggen die handelen over de omgang met het collaboratieverleden: respectievelijk Peter Pontiacs *Kraut* (2001), Wide Vercnockes *Drieman* (2020) en Koenraad Tinels *Scheisseimer* (2023).⁶ Hoewel deze drie strips qua onderwerp misschien veraf lijken te staan van *Maus*, zijn er toch veel formele en thematische overeenkomsten tussen deze strips. Zo zijn ze allemaal zichtbaar geïnspireerd door *Maus* en de Amerikaanse underground comix.⁷

Wat op het eerste gezicht het meeste opvalt aan de drie collaboratiestrips die in deze bijdrage worden samengebracht, is eigenlijk hoe verschillend ze zijn. *Scheisseimer* van Koenraad Tinel is een monumentaal aanvoelende stripautobiografie gestructureerd langs 240 tekeningen die samen met een geschreven herinnering het verhaal vertellen van de oorlogsjaren van de maker. De tekeningen zijn duister en transporteren de lezer naar de jeugd van Tinel, die zes was bij aanvang van de Tweede Wereldoorlog in België. Wide Vercnockes *Drieman* is een veel conventionele beeldroman qua paginaopmaak en tekenstijl. In plaats van de volledige

4 Zie hiervoor Rik Spanjers, *Comics Realism and the Maus Event: Comics and the Dynamics of World War II Remembrance* (Proefschrift, Universiteit van Amsterdam 2019) 62.

5 Marianne Hirsch, 'The Generation of Postmemory', *Poetics Today* 29:1 (2008) 107. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.

6 Een eerste versie van Tinels *Scheisseimer* verscheen in 2009. In dit essay maak ik gebruik van de nieuwe versie die in 2023 is uitgegeven bij *Oogachtend*; Wide Vercnocke, *Drieman* (Bries 2020); Peter Pontiac, *Kraut* (Podium 2001).

7 Bij Pontiac is deze connectie het duidelijkst, maar ook de autobiografische insteken van zowel *Scheisseimer* en *Drieman* worden gekenmerkt door de nadruk op zelfreflectieve autobiografie die in de undergroundstrips van Justin Green voor het eerst vorm krijgt en die later door Spiegelman worden ingezet in de oorlogsherinneringsstrip. Het onderwerp collaboratie past binnen deze traditie verrassend genoeg goed vanwege de nadruk op marginale en pijnlijke persoonlijke verhalen die de undergroundtraditie kenmerkt.

geschiedenis van het collaboratieverleden van zijn Belgische familie te vertellen, concentreert het verhaal van *Drieman* zich rond een imaginaire ontmoeting tussen grootvader, vader en zoon. De Nederlandse strip, *Kraut* van Peter Pontiac, richt zich op de collaboratie van diens eigen vader, Joop Pollmann, en doet dit in een mix van biografie, autobiografie en historiografie. Pontiacs pagina's lijken meer op collages dan op klassieke strippagina's en barsten van de verschillende soorten bronnen waarmee hij de collaboratie van zijn vader in kaart brengt en bevraagt.⁸

In deze bijdrage leg ik de representatie van collaboratie in deze drie strips langs elkaar. Hierbij ben ik niet op zoek naar generalisering en betreffende de verschillende wijzen waarop aan weerszijden van de grens in de Lage Landen is omgegaan met collaboratie. Deze thematiek is al ruimschoots onderzocht door wetenschappers als Carola Henn, die aantoonde dat waar in Nederland de focus van de naoorlogse literatuur op oorlog en verzet ligt, in Vlaanderen collaboratie het belangrijkste thema is.⁹ Ook worden, zo betoogt Babette Weyns in een recenter artikel, collaborateurs in de Vlaamse literatuur vaak als slachtoffers gezien, hetgeen in de Nederlandse literatuur over collaboratie veel minder het geval is.¹⁰ De kleine steekproef waarop deze forumbijdrage is gebaseerd, leent zich niet goed voor een bredere beschouwing van de verschillende omgang met collaboratie in de literatuur tussen Nederland en Vlaanderen. Bovendien zijn de eigenaardigheden van de drie stripmakers en hun graphic novels te groot. In plaats van een dergelijke bredere historische contextualisering van de strips langs de vele romans die aan beide kanten van de grens over dit onderwerp zijn verschenen, onderzoek ik in welke mate de conceptualisering rondom *postmemory*, die Hirsch mede met behulp van een analyse van *Maus* ontwikkelde, van toepassing is op deze collaboratiestrips. Hierbij gaat speciale aandacht uit naar de culturele specificiteit van de collaboratiestrip, die natuurlijkerwijs op gespannen voet staat met strips zoals *Maus*, waar slachtofferschap, hoewel op zeer kritische wijze benaderd,

8 Rik Spanjers, 'Een geschiedenis in getekende woorden. Het gebruik van handschrift en de compositie van tekst in Peter Pontiacs *Kraut*', *Spiegel der Letteren* 64:1 (2022) 25-50, 40. DOI: <https://doi.org/10.2143/SDL.64.1.3290869>.

9 Carola Henn, 'Oorlog en collaboratie. Variaties op een thema in de romanliteratuur van Nederland en Vlaanderen', *Literatuur: Tijdschrift over Nederlandse Letterkunde* 4 (1987) 148.

10 Babette Weyns, "'De naam van mijn vader valt als een oordeel". Collaborateurs door de ogen van hun kinderen in de Vlaamse roman (1970-2000)', *Wetenschappelijke Tijdingen*.

Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging 77:1 (2018) 26. Ook is uit de populaire geschiedschrijving rondom de dynamiek van de herinnering aan beide kanten van de grens op te maken hoezeer de positie en rol die collaboratie aanneemt verschillend is. Zie hiervoor Chris van der Heijden, *Grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Contact 2001) en Evert Peeters "'Een vuist tegen België"? De IJzertoren en de Vlaamse tegenherinnering', in: Bruno Benvindo en Evert Peeters, *Scherven van de oorlog. De strijd om de herinnering aan WOII* (Beizege Bij 2011) 82-114.

centraal staat. In de collaboratiestrip is het historische trauma er immers niet een van geërfd slachtofferschap, maar van een ‘fout’ verleden van daderschap. In deze analyse van drie collaboratiestrips laat ik aan de hand van een herziene versie van het concept *postmemory* zien dat het precies in de schaamte voor het ‘foute’ verleden is waar het transgenerationeel cultureel trauma zich nestelt.

Postmemory

Met het begrip *postmemory* onderzoekt Hirsch de wijze waarop traumatische herinneringen van generatie op generatie worden overgegeven. Deze overgedragen herinneringen worden volgens Hirsch vaak zo diep gevoeld dat ze in veel opzichten lijken op eigen herinneringen.¹¹ Hirsch betoogt bovendien dat dergelijke herinneringen aan het traumatische verleden met hun eigen verplichtingen komen:

How, in our present, do we regard and recall what Susan Sontag (2003) has so powerfully described as the ‘pain of others?’ What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them?¹²

Maus staat, zoals Hirsch ook aangeeft, bol van dergelijke paradoxen. Spiegelman voelt zich verplicht het verhaal van zijn vader te vertellen, maar is op verschillende momenten zeer ongelukkig over de rol die hij speelt als verteller van het verhaal. Ook heeft Spiegelman moeite om het slachtofferschap – dat van zijn vader voor buitenstaanders een soort heilige heeft gemaakt – te verenigen met de zwaar getraumatiseerde man die zoveel negatieve impact op zijn leven heeft gehad dat Spiegelman zijn leven in een eerdere strip, waarin hij zichzelf tekent in de bekende gestreepte concentratiekampkleding, omschrijft als een gevangenschap op de hel- planeet.¹³

Het begrip *postmemory* richt zich dus op ontwikkelingen van herinneringen in een familiedynamiek, maar is in de zeer specifieke culturele context van de Holocaustherinnering ontstaan. In mijn analyses van collaboratiestrips pas ik dit concept toe in een andere context. Net als in de originele context van het concept gaat het hier om een herinnering die als traumatisch wordt ervaren en vaak eerst verzwegen is. Ook wordt het collaboratieverleden door de (klein)kinderen van collaborateurs vaak gezien als een verleden waarmee ook zij verbonden zijn en waartoe ze zich moeten

11 Hirsch, ‘The Generation of Postmemory’, 103.

12 *Ibidem*, 104.

13 Art Spiegelman, ‘Prisoner on the Hell Planet’, in:

idem, *Breakdowns* (Belier Press 1977) 23-26.

verhouden. In mijn analyse van *Kraut*, *Drieman* en *Scheisseimer* bestudeer ik hoe in strips vorm wordt gegeven aan het overgedragen collaboratieverleden. Eerst kijk ik, net als Hirsch, naar de manier waarop familierelaties worden neergezet, en vervolgens bestudeer ik de manier waarop aan de paradoxen van *postmemory* uiting wordt gegeven door verschillende vormen van historische representatie te vermengen. Als laatste onderzoek ik de manier waarop het schuldgevoel over de mogelijke consequenties van de collaboratie – een schuldgevoel dat altijd wordt gevoeld in relatie tot de Holocaust – in de drie boeken wordt neergezet.

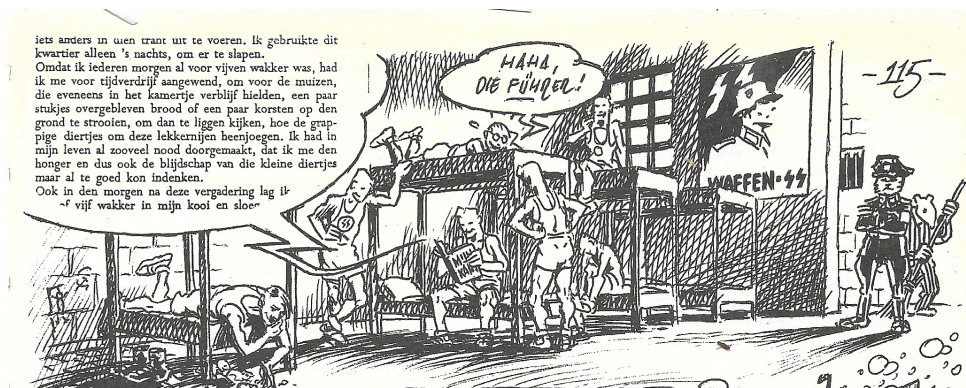
Vaders, zoons, kleinzoons

Qua afstand tot de collaboratie of collaborateur neemt ieder van de drie stripboeken een andere plek in. *Scheisseimer* heeft het perspectief van een jonge zoon van een familie van collaborateurs. Het is zeker geen reflectie op een eigen collaboratie, maar het verhaal draait ook niet volledig om de collaboratie van de ander. In plaats hiervan is de collaboratie voor de jonge Koenraad – die de oorlog als zesjarige jongen begon, met zijn familie aan het einde van de oorlog richting het oosten van Duitsland vluchtte en op zijn twaalfde terugkeerde in België – een voldoende feit dat zijn jeugd in grote mate heeft bepaald. In de strip reflecteert Koenraad op dit verleden. Dat het hier draait om de eigen herinneringen van de stripmaker wordt ook duidelijk uit de gekozen stijl voor de 240 tekeningen die een schetsachtig en ‘vloeibaar’ karakter hebben die de kijker meetrekken in het perspectief van de maker. Ze laten niet direct zien wat de zesjarige jongen zag, maar eerder wat de maker zich nu nog herinnert van zijn jeugd. De beelden zijn dus noodzakelijkerwijs fragmentarisch en soms ongedefinieerd. Tekenend maakt het hier dus mogelijk het proces van herinneren zelf zichtbaar te maken, in plaats van herinneringen te verabsoluteren naar een te objectief gerepresenteerd verleden.

In *Kraut* is de afstand tot collaboratie het beste te omschrijven met Hirsch’ term *postmemory*. Die beschrijft immers de manieren waarop het oorlogsverleden doorwerkt in de levens van de kinderen van de oorlogsgeneratie. Het gaat ook in *Kraut* niet direct om de herinnering van Peter Pontiac aan zijn vaders collaboratie, maar eerder om een reconstructie en een benadering van het verhaal van de vader, verteld door diens zoon. Volgens Hirsch staat *postmemory* voor een relatie tot het verleden van de ouders die gemedieerd is door de vertelde verhalen en de beschikbare historische informatie, maar die tegelijkertijd zo diep gevoeld wordt dat het lijkt te gaan om een eigen herinnering.¹⁴ In *Drieman* van Wide

14 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture*

After the Holocaust (Columbia University Press 2012) 5.



Figuur 1. Peter Pontiac, *Kraut* (Podium 2001) 115 (detail). © Peter Pontiac.

Vercnocke wordt dit doorleven van het verleden in het heden met een magisch-realistische tekentruc gevisualiseerd. Het fictionele gesprek in de trein tussen grootvader, vader en kleinzoon dat centraal staat in de strip vangt aan wanneer uit het lichaam van de kleinzoon de geestachtige figuur van de grootvader voortkomt. Een paar panels later komt ook de vader uit het lichaam van de kleinzoon gestapt.¹⁵ Hier, net als in de titel van het beeldverhaal, wordt de vermenging van mediatie en geleefde ervaring die centraal staat in het concept *postmemory* op zeer directe wijze op de pagina gepresenteerd.

Toch past *postmemory* als concept niet precies op de context van collaboratie. Hirsch conceptualiseert het begrip aan de hand van de ervaringen en culturele productie van een generatie Joods-Amerikaanse kinderen van ouders die in de Holocaust werden vermoord of die het overleefden. Voor al Pontiac, die voordat hij *Kraut* schreef meewerkte aan een vertaling van *Maus*, positioneert zijn verbeelding van de collaboratie expliciet in relatie tot de herinneringscultuur van de Holocaust. Zo zijn er in *Kraut* een muis en een katfiguur zichtbaar in de stijl waarin Spiegelman *Maus* tekende (Figuur 1). De muis, in zwart-wit gestreepte kleding, veegt onder toezicht van een in een ss-uniform geklede kat de gang. In de kamer waaraan deze gang grenst grapt de vader van Pontiac met zijn kameraden terwijl ze *Mein Kampf* lezen. Hier lopen geschiedschrijving, een meer expliciete mediëring van het verleden in (populaire) cultuur, en door generaties heen gedragen schuldgevoelens door elkaar om een complex beeld van de impact van het verleden op het heden zichtbaar te maken.

De schuldgevoelens die de zoons en kleinzons van collaborateurs voelen zijn anders dan de *survivor guilt* waar Spiegelman in *Maus* mee

kampt. Toch is Hirsch' observatie dat de druk die het traumatische verleden uitoeft op volgende generaties vaak niet als iets externs, maar als iets interns wordt beleefd, zeker toepasbaar op deze drie strips over collaboratie. Zo geeft Tinel toe dat '[zijn] oudere broers [...] er ook in getrapt [zijn]. Ik voel mij daar schuldig over. Ik, ik had misschien hetzelfde gedaan, als ik geen tien jaar jonger was geweest'.¹⁶ Vercnocke, op zijn beurt, verzet zich tegen de denkbeelden van zijn grootvader, maar laat in zijn tekeningen constant zien hoe hij als kleinzoon een belichaming is van dat verleden. Zo begint de strip met een korte episode waarin hij zijn haar knipt in de stijl van zijn grootvader.

Pontiac zet zich van de drie het stevigst af tegen zijn vader. Zo eindigen de nagekomen berichten die bij een latere editie van *Kraut* zijn gepubliceerd met een foto waarop vader en zoon aan tafel zitten en Stratego spelen. Hierbij staat de tekst: 'Zal de toekomstige biograficus in het oorlogsspel zijn reclamefotomodel-vader verslaan?'.¹⁷ Ook op andere momenten in het verhaal is duidelijk dat Pontiac zich als tiener of jonge twintiger afzette tegen zijn vader. In een tekening op pagina 155 van *Kraut* zwaait zijn vader met de krant *de Telegraaf* terwijl Pontiac 'fascist' schreeuwt. Het meningsverschil gaat ook over muziek. Vader zet de Rolling Stones weg als 'junglemuziek'. Pontiac zou later zijn carrière als tekenaar starten met illustraties voor de in de jaren zestig en begin jaren zeventig enorm populaire *songbooks*.

Toch zijn er in *Kraut* veel momenten waarin Pontiac zichzelf in de schoenen van zijn vader plaatst. Zo staat er op pagina 108-109 een tekening waarin vader en zoon tegenover elkaar staan. Deze keer niet netjes aangekleed om voor de foto Stratego met elkaar te spelen, maar in een directe confrontatie. De twee figuren in de tekening zijn zowel spiegelbeeld als tegenovergesteld. De zoon draagt een zwarte leren jas met daarop 'neo nozem power', de vader staat onder een portret van Hitler in de zwarte kleding van de ss:

Moet ik jou gewoon zien als any angry young man van 19? Just another teenage-reaction tegen de op aarde aangetroffen wantoestand? Een provocerende nazi-nozem? Een shockerende punkadvinder? Jullie N.S.B.-ers waren in '42 weliswaar met zo'n kleine 100.000 maar er was nog steeds een meerderheid die op jullie spuugde.¹⁸

De counterculture waar Pontiac zelf zo'n groot deel van uitmaakte wordt hier naast het verzet van zijn vader tegen zijn kleinburgerlijke katholieke opvoeding gelegd.¹⁹ Iedere keer als een dergelijke vergelijking tot stand lijkt

16 Tinel, *Scheisseimer*, 28.

17 Pontiac, *Kraut*.

18 *Ibidem*, 109.

19 Over dit verleden van Pontiac, zie Bas

Schuddeboom en Kjell Knudde, 'Peter Pontiac',

Comiclopedia. <https://www.lambiek.net/artists/p/pontiac1.htm>. (geraadpleegd 27 april 2026).

te komen, wijst Pontiac deze echter hardgrondig af: ‘graag zou ik genoemde “onschuldige” motieven achter jouw gedrag zoeken, maar zo simpel is ’t niet: nozems willen geen bevolkingsgroep uitroeien’.²⁰ Een dergelijke afwijzing onderstreept de impact van de collaboratie van de vader op het leven van de zoon, die met zijn stripboek enerzijds zijn vader wil benaderen en begrijpen en hem tegelijkertijd in de beklaagdenbank zet en bevraagt.

Historiografie en (auto)biografie

Wat betreft genre zijn er ook verschillen tussen de drie collaboratiestrips. *Kraut* is op dat gebied het meest gemengd. Zoals ik eerder heb aangegeven, combineert Pontiac in *Kraut* biografie met autobiografie en historiografie. Waar de autobiograaf de nadruk legt op zijn eigen perspectief en ervaring, richt de historiograaf zich op het verzamelen van bronnen en het zo objectief mogelijk weergeven ervan. Door deze twee benaderingen constant op verschillende wijzen met elkaar te vermengen, lijkt *Kraut* op het ene moment een goed onderbouwde biografie over het leven van Joop Pollmann en op andere momenten een emotioneel beladen relaas over de getroebleerde relatie tussen een antifascistische zoon en zijn collaborerende vader. Juist in de vorm van het stripverhaal, waar verschillende beelden en teksten op visuele wijze op de pagina’s in betekenisvolle verbanden met elkaar worden gepresenteerd, staat Pontiac deze vermenging van genres toe.

Zo leunt Pontiac bijvoorbeeld iets voorbij de helft van de getekende biografie een aantal pagina’s zwaar op een naoorlogse getuigenis van zijn vader in een proces-verbaal. Die had zichzelf in 1945 aangegeven bij de binnenlandse strijdkrachten. Hij was tijdens de oorlog lid geweest van Zwart Front en had als krijgsrapporteur voor de ss zowel aan het Oostfront als het Westfront gediend. De getuigenis van de vader, overgenomen in haar originele letterzetting in tekstvakken op druk volgetekende en geschreven pagina’s, wordt door de zoon flink aan de tand gevoeld. Niet alleen corrigeert hij constructie- en spellingsfouten, ook legt hij de getuigenis langs een familiechroniek en geeft Pontiac in zijn eigen handschrift hardvochtig en spitsvondig commentaar.

Op welke manier zijn dit soort pagina’s het beste te begrijpen? In mijn proefschrift omschreef ik *Kraut* als een compositie van teksten, maar mijn perspectief op deze teksten was zeker niet tekstueel. In plaats daarvan keek ik naar de manieren waarop verschillende bronnen door visuele keuzes – verschillende handschriften, getypte tekst, kopieën van boeken en getuigenissen – met elkaar in dialoog werden geplaatst.²¹ In plaats van een

20 Pontiac, *Kraut*, 100. Zie ook: Spanjers, ‘Een geschiedenis’, 27.

21 Spanjers, *Comics Realism*, 98.

nette historiografie van de collaboratie van Pollmann is *Kraut* een gordiaanse knoop van verschillende genres. En het is in de ruimtes die ontstaan tussen die genres waar de doorlopende impact van de collaboratie van de vader het beste zichtbaar wordt.

Drieman en *Scheisseimer* zijn wat genre betreft iets eenvoudiger. Beide werken hebben een autobiografische insteek, maar binnen het autobiografische perspectief vinden zowel bij Vercnocke als Tinel biografische momenten plaats waarin de collaborateur als figuur centraal staat. Autobiografie en strip zijn sinds het pionierende werk van Justin Greens *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972), een stripboek dat zich met een nietsontziende blik richt op de obsessief compulsieve stoornis van het auteurspersonage, en ook Spiegelmans transponering van Greens zelfkritische blik naar het leven van zijn vader en de impact van diens verleden op hemzelf, onlosmakelijk met elkaar verbonden.²² Onderzoek naar stripautobiografieën onderstreept hoe deze uitblinken in het tonen van emotionele waarheden over het verleden in plaats van te focussen op een objectieve historische werkelijkheid.²³ Van de twee Vlaamse collaboratiestrips is die van Tinel de meer traditionele stripautobiografie. In dit werk wordt een substantieel deel van het leven van de maker van begin tot einde verteld. Tegenover Tinels bredere autobiografische aanpak staat de meer episodische en atmosferische aanpak van Vercnocke, die de verledens van grootvader, vader en zoon laat samensmelten in een fictieve conversatie in een trein. In dit gesprek, dat in het echt nooit zou hebben kunnen plaatsvinden, geven grootvader, vader en zoon hun eigen perspectief op het verleden.

Toch is er in deze episode van Vercnocke meer historische documentatie te zien dan op de 240 tekeningen van Tinel. Qua stijl blijft Tinel dan ook erg dicht bij zijn persoonlijke herinneringen. Op enkele uitzonderingen na refereren zijn tekeningen niet zichtbaar naar nog bestaande historische locaties of documentatie. Daardoor staat het perspectief van de in het heden herinnerde jeugd centraal. De *performance* van de tekenstijl is vaak het nabootsen van de gemankeerde herinnering van een volwassen man aan zijn jeugd in zowel wat het laat zien als hoe het dat zichtbaar maakt. Zo zijn bijvoorbeeld vaak maar enkele details duidelijk zichtbaar terwijl de rest van de afbeelding relatief vaag blijft, en verwijzen de vaak vloeiende lijnen en grote lege vlakken aan de ene kant naar de wijze waarop herinnering afzonderlijke gebeurtenissen in elkaar laat overvloeien en aan de andere kant naar het vergeten van gebeurtenissen. Deze verbeelding van de herinnering in plaats van het verleden zelf wordt kracht bijgezet door de teksten in

22 Emily Laycock, 'Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary', in: M. Keith Booker (red.), *Comics Through Time: A History of Icons, Idols, and Ideas*, volume 2 (Bloomsbury Publishing 2014) 480-482, 481.

23 Zie Elisabeth El Refaie, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures* (University Press of Mississippi 2012) 44. DOI: <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617036132.001.0001>; en Andrew J. Kunka, *Autobiographical Comics* (Bloomsbury 2017) 8.



In 1942 is Betty Galinsky zich gaan aangeven in de Kazerne Dossin in Mechelen. Vandaar werd ze op transport gezet naar Auschwitz, waar zij in de gaskamers werd vermoord.



Figuur 2. Koenraad Tinel, *Scheisseimer* (Oogachtend 2023) 42. © Koenraad Tinel.

Tinels boek. Hier wordt vaker direct duidelijk dat Tinels herinneringen op de pagina's van *Scheisseimer* een product zijn van een langdurig proces van herinneren, vergeten en onderzoek. Een moment in het werk waarin naderhand verkregen informatie versmelt met een oudere herinnering is de beschrijving van het lot van de Joodse pianolerares van Tinel, Betty Galinsky, die plots van het toneel verdwijnt. Ze heeft zichzelf, zo heeft Koenraad later uitgezocht, aangegeven. Hierna is ze op transport naar Auschwitz gezet, 'waar ze in de gaskamers is vermoord'.²⁴

Volgens zijn moeder had zijn vader, toen bekend werd dat Galinsky was omgekomen, gezegd dat hij haar had willen verstoppen, maar Tinel gelooft dit niet, gezien de manier waarop thuis over Joden werd gepraat: 'Mijn ouders wisten pertinent dat Betty joods was en hebben niets gedaan om haar te helpen.'²⁵ Tinel laat op zulke momenten zijn herinnerd perspectief als kind naast door later verkregen informatie vertekende beelden zien. De in zijn werk vaak poreuze scheidslijnen tussen verleden, eigen herinnering, door anderen gedeelde herinneringen en historiografie zijn exemplarisch voor het genre stripautobiografie en worden versterkt door de subtile perspectiefverspringingen die kunnen ontstaan tussen de beelden en de teksten waarin het verhaal wordt verteld (Figuur 2).

Bij Vercnocke komt de documentatie over het leven van zijn grootvader in de vorm van een presentatie die zijn vader geeft aan hem, diens zoon. Vercnocke vertelt hoe zijn vader hem confronteert met een fotoverslag van een dichtersreis waarvoor grootvader Vercnocke, als prominente Vlaamse dichter, door de nazi's was uitgenodigd. Vercnocke kiest er niet zoals Pontiac voor om deze foto's direct over te nemen in zijn stripboek. In plaats daarvan tekent hij ze in zijn eigen stijl na. Door de 'objectieve' foto's door het prisma van de eigen tekenstijl op te nemen onderstreept de auteur zijn bemiddelende rol in het vertellen van dit verhaal. Deze bemiddeling is hier ook te lezen als een belichaming. Dat enkele pagina's later zowel grootvader als vader uit het lichaam van zoon Vercnocke stappen moet dan ook niet gelezen worden als solipsisme, maar als een onderschrijving van de autobiografische aard van het getekende gesprek over de collaboratie waardoor de familie getekend is. Zowel vader als grootvader komen naar alle waarschijnlijkheid te goeder trouw aan het woord, maar het laatste woord, en de tekeningen en composities waarin deze woorden worden bekrachtigd, zijn aan Wide Vercnocke.

Nazi-verschrikkingen

In een kort hoofdstuk dat 'De terugrit deel I' heet, zien we Vercnocke van het huis van zijn vader richting het treinstation lopen. Om hem heen loopt

24 Tinel, *Scheisseimer*, 42.

25 *Ibidem*, 43.



▲
Figuur 3. Wide Vercnocke, *Drieman* (Bries 2020) 64. © Wide Vercnocke.

een groep schimmen met op hun jassen een ster. In deze vier pagina's laat Vercnocke zien hoe zijn grootvaders collaboratie nog altijd hevige gevoelens van schuld ontketent. Nadat hij van zijn vader het verhaal van zijn grootvader heeft gehoord, kan hij niet teruglopen naar het station zonder het gevoel verdronken te worden door het leed dat zijn grootvaders gedachtengoed heeft veroorzaakt. Het hierop volgende 'De terugrit deel II' is het hart van *Drieman*. In dat hoofdstuk komen de generaties met elkaar in gesprek: 'Hoe kon je in godsnaam zoiets doen?' is het eerste wat de kleinzoon vraagt.²⁶ De grootvader antwoordt eerst in dichterlijke platitudes, maar kort daarna geeft hij een getrouwere motivatie: 'Ik geloofde enkel in het verenigen en puur houden van het Vlaamse volk. De Germaanse stam waaruit wij voortvloeien.'²⁷ De vader van Wide, die het verhaal over stammen als onzin wegzet, dringt aan: 'wat mij misschien het meest bezighoudt... ge moet daar toch... van alles gezien hebben?'²⁸ Als de grootvader de vraag weer ontduikt zegt Wide: 'ik wil eigenlijk ook wel weten of je het wist? [...] de kampen...'²⁹ (Figuur 3).

De Holocaust speelt een centrale rol in alle drie de strips. De collaborateurs wordt zeker volksverraad en het aanhangen van het nationaalsocialistische gedachtegoed verweten, maar de bijdrage die door de collaborateurs is geleverd aan het mogelijk maken van de Holocaust lijkt in alle drie de strips hetgeen te zijn dat een erfschuld door de generaties stuwt. Waar Vercnocke zichzelf op het station tussen de slachtoffers van de Holocaust tekent, focust Tinel op de eerder genoemde Galinsky, zijn Joodse pianolerares. Als Tinel later met zijn ouders vlucht voor de geallieerde invasie en in een klein dorp nabij de Tsjechische grens terecht komt, is het duidelijk dat Tinel de beproevingen die zijn familie moet doorstaan niet naast de ervaringen van de slachtoffers van de Holocaust wil zetten. Zonder het verhaal van Galinsky zou de focus op het lijden van de familie Tinel, ook al zou dit geframed worden vanuit het perspectief van een jong en dus onschuldig kind, gemakkelijk verkeerd opgevat kunnen worden als een poging tot wegstijgen. Door middel van de referenties aan de Holocaust weigert een werk als dat van Tinel zich te kleden in de retoriek van de *politics of recognition* die in de herinneringsstrijd rondom de Tweede Wereldoorlog vaak centraal staat.³⁰ In plaats daarvan lijkt het werk van Tinel, Vercnocke en Pontiac juist een uiting van *politics of admission* – dat wil zeggen, een publiekelijk aanvaarden van schuld – te zijn. Er wordt in deze werken aandacht gevraagd voor een specifieke ervaring van de oorlog, namelijk de collaboratie, maar ze kaderen de impact van dit verleden altijd in relatie tot de Holocaust en de daarmee samenhangende schuldgevoelens en woede van de nazaten van collaborateurs.

26 Vercnocke, *Drieman*.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 Kees Ribbens, *Strijdtoneel. De Tweede Wereldoorlog in de populaire historische cultuur* (NIOD 2013) 9.

Kraut is, zoals hierboven al besproken, doorspekt met visuele en tekstuele referenties naar de Holocaust. Behalve de remediatie van de kat- en muisfiguren van Spiegelman refereert Pontiac op verschillende momenten in zowel beeld als tekst aan het lot van de Joden in Nederland.³¹ Het einde van *Kraut* laat ook een mogelijke oorsprong van het schuldgevoel van de zoon zien. Pontiacs vader is in Curaçao in de Daaibooibaai verdwenen. De ware toedracht daarvan is altijd onbekend gebleven. Wanneer Pontiac het einde van zijn vaders leven bespreekt, schrijft hij:

Zo gezien lijkt zelfverdrinking alleen maar logisch. Of wil ik dat alleen maar geloven, moet ik jou op je knieën zien, voordat ik kan zeggen dat ik van je houd, je mis? Mijn liefde voor jou is even ambivalent als jouw 'dood'. Het voelt haast onfatsoenlijk om van een vader te houden met fascistische denkbeelden, zeker in een tijd waarin dat gedachtegoed zich onuitroeibaar toont.³²

Het is dus niet zozeer de schuld van de vader die hier of in de andere collaboratiestrips onveranderd overgenomen wordt. In plaats daarvan komt de schuld voort uit de onverenigbare perspectieven op het verleden die de zoons, vaders en grootvaders in deze strips hebben. De schuld lijkt versterkt te worden door het onvermogen van de verschillende generaties om met elkaar over het collaboratieverleden in gesprek te komen. In plaats van een gesprek zien we het onvermogen van vaders en grootvaders om open over de collaboratie te praten en het onvermogen van zoons en kleinzons om hun collaboreren te bevatten. Uit deze niet op te lossen spanning komt een hevig schuldgevoel voort waarin het verleden in het heden doorleeft en waardoor de makers zich genoodzaakt voelden om hun verhaal, en het verhaal van hun ouders en grootouders, te vertellen.

Conclusie

De drie geanalyseerde strips laten zien dat de herinnering aan collaboratie voor de stripmakers uit Vlaanderen en Nederland elementen van *postmemory* bevat. Het gaat bij deze strips immers niet enkel om een herinneringscultuur die herinnert aan iets dat in het verleden heeft plaatsgevonden, maar ook over een van generatie op generatie doorgegeven gevoel van eigenaarschap over en belichaming van dit verleden. Wat het begrip *postmemory* in de context van deze drie strips bijzonder maakt is dat dit eigenaarschap over het verleden voortkomt uit schuldgevoel. In de collaboratiestrip is schuld de katalysator die het traumatische verleden naar het heden stuwt. Net als in de context van de Holocaust wordt dit schuldgevoel versterkt door het onvermogen van de

31 Pontiac, *Kraut*, 93, 106, 109, 110-113, 123, 158.

32 *Ibidem*, 162.

verschillende generaties om echt met elkaar te converseren over wat er heeft plaatsgevonden en waarom het heeft plaatsgevonden.

Waar in de context van de Holocaust *survivor guilt* een belangrijke rol speelt omdat de tweede generatie de verschrikkingen van de Holocaust bespaard zijn gebleven, is deze grotendeels afwezig in de collaboratiestrips. In plaats daarvan ervaren de makers van de strips een directer schuldgevoel. Hoewel ze weten dat hen weinig of niets te verwijten valt, ervaren ze toch, in meer of mindere mate, verantwoordelijkheid en schuldgevoel over wat er heeft plaatsgevonden. Waar deze schuldgevoelens precies uit bestaan verschilt en blijkt moeilijk onder woorden te brengen. In een poging dit toch te verwoorden grijpen Pontiac, Tinel en Vercnocke de mogelijkheden van het medium strip aan. De kritische autobiografische traditie van het medium, de wijze waarop beelden en teksten elkaar kunnen versterken en tegenspreken en de magisch-realistische mogelijkheden van tekenen, zorgen ervoor dat de moeilijk te verwoorden schuldgevoelens in alle drie de strips toch in enige mate tot uiting kunnen worden gebracht zonder dat deze compleet begrepen of opgelost hoeven te worden. Zo heeft strip zich in de afgelopen jaren ontpopt tot een plek waar verhalen over de complexe doorwerking van collaboratie in de Lage Landen een plaats kunnen krijgen.



Rik Spanjers is universitair docent televisie en cross-media wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. In zijn onderzoek richt hij zich op de representatie van conflict in strips en animatie. In 2022 publiceerde hij samen met Erin La Cour en Simon Grennan de bundel *Key Terms in Comics Studies* (Palgrave Macmillan). Daarnaast zijn er teksten van hem verschenen in *Image and Narrative*, *Spiegel der Letteren*, *Handbook of Comics and Graphic Novels*, en *The Palgrave Encyclopedia of Cultural Heritage and Conflict*. E-mail: r.spanjers@uva.nl.