

‘GEWOON OVERTEKENEN’

*De introductie van Sjors van de Rebellenclub,
een casestudy naar onopgemerkte amerikanisering*

In 1927 deed Sjors van de Rebellenclub, en daarmee de moderne Amerikaanse ballonstrip, zijn intrede in Nederland. Stiekem werd het getekende kwajochie overgetrokken uit een Frans blaadje, dat de strip op zijn beurt uit de Verenigde Staten had geïmporteerd. Via een omweg sijpelde zo een nieuw element van de Amerikaanse massacultuur de lage landen binnen, zonder dat iemand daarbij ook maar een seconde leek stil te staan.

Amerikanisering in het interbellum

Lange tijd meenden historici (De Jong 1969; Van Galen Last 1979) dat het tempo waarin Nederland in de eerste decennia van de twintigste eeuw ‘moderniseerde’ relatief laag lag. Zij beschouwden Nederland als een achtergebleven uithoek van Europa die pas in mei 1940 daadwerkelijk de twintigste eeuw binnentrad (vgl. De Keizer en Tates 2004). De gemiddelde Nederlander zag dat destijds zelf niet zo. Hij vond dat de wereld waarin hij leefde snel veranderde (Van Elteren 1991: 35-37).

In dat beeld van een wereld in flux speelde ‘Amerika’, als metafoor voor de modernisering, een grote rol. In Europa doken steeds meer elementen op van de Amerikaanse massacultuur, die eind negentiende eeuw was ontstaan. Dit proces van cultuuroverdracht, deze amerikanisering, versnelde in de periode na de Eerste Wereldoorlog. Wasmachines en scheermesjes, frisdrank en *cereals* – de producten van een opkomende consumptiemaatschappij – verwierpen zich een plek in het dagelijks leven (Rydell en Kroes 2005: 97; Van Elteren 1991: 40-41). Film – zonder enige twijfel de belangrijkste exponent van amerikanisering tijdens het interbellum – bracht het Nederlandse publiek nieuwe beelden, ideeën en idealen; de radio kwam met nieuwe klanken. In het kielzog daarvan arriveerden andere culturele uitingen: sporten, modes, dansrages (Wouters 1996).

De invloed van de Amerikaanse massacultuur nam in de jaren twintig sterk toe, maar de Nederlandse cultuur oriënteerde zich nog steeds hoofdzakelijk op de grote burens: met name Berlijn en Parijs, in mindere mate ook Londen. Die metropolen fungeerden als rangeerterreinen voor de Amerikaanse massacultuur, die zich daar herschikte en vervolgens verder Europa introk. Amerikanisering was vaak een indirect proces, met veel omwegen en tussenstations. Zenders aan de andere kant van de Atlantische oceaan konden in de jaren twintig met een doorsnee, vaak zelf geknutseld radiooestel slecht ontvangen. Maar de Amerikaanse dansmuziek viel toch te beluisteren: wanneer je afstemde op bijvoorbeeld de *BBC* of Radio Luxemburg. Een ander voorbeeld van zowel directe als indirecte amerikanisering vond men in de Nederlandse bioscopen, waar niet alleen Hollywoodfilms vertoond werden, maar ook vele Duitse en Franse films draaiden die meestal naar Amerikaans voorbeeld waren gemaakt (Blom 2004).

De toenemende amerikanisering riep bij het gros van de Nederlandse bevolking een weinig gedefinieerde mengeling van verwondering en huiver op, die voortkwam uit een vermoeden dat in die Amerikaanse cultuur ook ons voorland school. Binnen de culturele en intellectuele elite vond een meer overwogen evaluatie plaats, die resulteerde in de publicatie van enkele bezorgde, soms uitgesproken kritische overpeinzingen over de vermeende stortvloed aan Amerikaanse massacultuur. Net als in intellectuele en politieke kringen elders in Europa werd hier gevreesd voor een ondermijnend effect op lokale tradities en de eigen nationale identiteit (Rosenberg 1982: 102). In Nederland was er ook sprake van bezorgdheid vanuit specifiek rooms-katholieke, protestants-christelijke en socialistische hoek, waar amerikanisering beschouwd werd als een bedreiging voor de eigen zuil.

De verwachting dat naar Nederland overgewaaide Amerikaanse cultuurproducten in het interbellum op een kritisch onthaal konden rekenen, verdient echter bijstelling. Terwijl men zich verwonderde over of vreesde voor bepaalde elementen van de amerikanisering, bleven sommige andere aspecten van die ontwikkeling onopgemerkt. Van enkele geïmporteerde moderne cultuurproducten realiseerde niemand zich dat ze afkomstig waren uit de vs.

Een voorbeeld van dit – inherent – marginale fenomeen, van deze onopgemerkte amerikanisering, is de *comic strip*, die eind jaren twintig in Nederland opdook. Aanvankelijk was haast geen enkele lezer zich bewust van de herkomst daarvan. De strip werd dan ook niet in verband gebracht met de bredere dreiging die men van de Amerikaanse massacultuur zag uitgaan. Deze casestudy naar een van die beeldverhalen, *Sjors van de Rebellenclub*, illustreert een vorm van amerikanisering die via vele omwegen verliep, lange tijd ‘onder de radar’ bleef en nauwelijks weerstand ondervond.

De stripheld Sjors, de blonde helft van het duo Sjors en Sjimmie, wordt heden ten dage algemeen beschouwd als een typisch Nederlands ventje – degeelijk ondeugend, de personificatie van de gezonde Hollandse jongen. Dit beeld

is met name ontstaan in de jaren vijftig en zestig, toen de strip het hoogtepunt van zijn commerciële succes bereikte en elk nieuw album honderdduizenden malen over de toonbank ging (Piët 1985; Hoekstra 1999). In die periode was de strip ook daadwerkelijk van Nederlandse makelij: hij werd geschreven en getekend door medewerkers van de Haarlemse uitgeverij De Spaarnestad. Maar aanvankelijk, in de jaren twintig en dertig, was dat nog niet het geval. De tekeningen waren toen nog van de hand van de Amerikaan Martin Branner (1888-1970). Toch zagen de Nederlandse lezers *Sjors* ook destijds, toen de strip nog via via uit de vs geïmporteerd werd, niet als iets Amerikaans. Men had eerder het idee dat het een Nederlands beeldverhaal betrof.

Comic strips en ‘plaatjes-series’

Tot in de jaren dertig verschenen er in Nederland, op een zeldzame uitzondering zoals *Sjors* na, geen moderne Amerikaanse strips. Het is zeker niet zo dat er in het geheel geen beeldverhalen verschenen. Integendeel: in vele kranten en tijdschriften stonden, met name vanaf het begin van de jaren twintig, zogeheten ‘plaatjes-series’.

Het merendeel van die strips was Nederlands fabrikaat, zoals bijvoorbeeld *Uit het dagboek van Hansje Teddybear* (vanaf 1922), *Bulletje en Boonestaak* (vanaf 1922), *De wonderlijke geschiedenis van Tripje* (vanaf 1923) en *Snuffelgraag en Kna-gelientje* (vanaf 1924). Enkele werden geïmporteerd uit Groot-Brittannië, zoals *Jopie Slim en Dikkie Bigmans* (vanaf 1921) en *Bruintje Beer* (vanaf 1929) of, zij het in mindere mate, uit Frankrijk (bijvoorbeeld werk van Benjamin Rabier).

Pas vanaf circa 1932 verscheen er in Nederland, net als in de rest van Europa, ook een substantieel aantal Amerikaanse strips. *Mikkie Muis*, het paradepaardje van Disney, dook vanaf 1931 in *De Telegraaf* op, al vlug gevolgd door onder meer *Piet Konijn (Peter Rabbit)*, vanaf 1932), *Skippy* en *Anneke (Little orphan Annie)* (beide vanaf 1933) en *Dirrikje Goochem (Henry)*, vanaf 1934). In 1936 versnelde deze ontwikkeling, mede dankzij het ‘stripblad’ *Doe Mee. Jan-zonder-vrees (Flash Gordon)*, *Popeye*, *Jongens van Stavast (The Katzenjammer kids)*, *Loutje Loeres (Bringing up father)* en *Felix de kat* maakten dat jaar hun entree (Nijmeijer 1977: 5-6; Kousemaker en Kousemaker 1979: 128, 147 en 235).

Op vele vlakken verschilden de geïmporteerde Amerikaanse *comic strips* en de Nederlandse beeldverhalen van elkaar: in doelgroep, functie en inhoud; in economische waarde, commercieel belang en algemeen prestige; in verhaalstructuur en uiterlijk; in de plek die ze innamen in de bredere culturele context. Amerikaanse strips richtten zich op een breed en divers publiek: op de jeugd en ook op volwassenen, onder meer met soap-achtige vervolgherhaalelementen. De doelgroep van de Nederlandse ‘plaatjes-series’ was daarentegen enkel de jeugd, met name kinderen van ongeveer zes tot twaalf

jaar oud.¹ Dit vond uiteraard zijn weerslag in de inhoud. De ‘dagelijksche Kindervertelling’ kende eenvoudige verhaallijnen en was overwegend moralistisch van aard; de hoofdfiguren waren aandoenlijke antropomorfe diertjes of kinderlijke poppetjes.

‘Plaatjes-series’ waren zomaar iets leuks voor de kleintjes, een goedkope paginavulling voor krant of tijdschrift. In de vs gold de strip echter als een belangrijk wapen in de concurrentiestrijd tussen de krantenconcerns. De commerciële belangen waren groot en er werd veel in geïnvesteerd. Dat leidde tot een verregaande professionalisering en vernieuwingen op vele vlakken: tekentechniek, karakterkeuze, kleurgebruik, verteltechniek en verhaalstructuur. De receptuur van het Europese beeldverhaal was daarentegen sinds het midden van de negentiende eeuw – sinds Wilhelm Busch (*Max und Moritz*) en Rodolphe Töpffer (*Monsieur Cryptogame*) – nauwelijks gewijzigd. Innovaties zoals snelheidslijntjes of een vaste, steeds terugkerende cast kende men hier niet.

Ook tekstballons waren vrijwel onbekend. Zo schreef *De Amsterdammer* in 1916 vol verwondering over de Amerikaanse strips: ‘De gesprekken zijn gedrukt als op rookwolkjes die uit de monden der sprekers komen.’ (Van Huffel 1916) Tekstballons werden in Nederland nog maar sporadisch gebruikt (bijvoorbeeld in de politieke cartoon *Het kladschrift van Jantje*² en een enkele keer in het tijdschrift *Het Dubbeltje* (Nijmeijer 1977: 6; Matla 2000: 64), tot het eind van de jaren twintig nooit structureel. Tot ver in de jaren dertig werd in de meeste gevallen de tekst onder de tekeningen geplaatst. Regelmatig stond die tekst op rijm, bedoeld om voorgelezen te worden:

‘De meeste moeders van kleine kinderen weten al wat haar te wachten staat, des avonds, tegen schemerduister, als de krant met een plof in de bus valt. Dan reppen zich één of meer paren voeten door de gang, de brievenbus vliegt open, de voeten roffelen weer terug, de gang door en de kamer in: “Moeder, lees eens gauw voor!”’ (Van der Tak 1937)

De nogal statische plaatjes (in vergelijking met Amerikaanse *comic strips* meestal een beperkt aantal ‘frames’) hadden een sterk decoratieve functie. Ze dienden overwegend als esthetische toevoeging aan het verhaal dat in de ondertitels verteld werd. In die zin vertoonden deze Nederlandse tekststrips veel overeenkomsten met de illustratiekunst in kinderboeken van dat moment (Bakker 1984: 48-49). Het is geen toeval dat een onderscheid tussen geïllustreerde kinderverhalen en strips destijds nauwelijks werd gemaakt. Ook de geïmporteerde Amerikaanse strips werden tot dat schemerveld van sprookjes, geïllustreerde verhalen en ‘plaatjes-series’ gerekend. Ze werden tot in de jaren dertig vaak niet gezien als een nieuw en zelfstandig genre, maar eerder beschouwd als een variant van het geïllustreerde verhaal (vgl. Van der Tak 1937). Begrippen als ‘strip’ en ‘beeldverhaal’ waren in Nederland tot in de

jaren veertig überhaupt nog onbekend.³ Een beeldverhaal werd voor die tijd behalve een ‘plaatjes-serie’ ook wel een ‘verhalende serie prentjes’ genoemd, een ‘beeld-feuilleton’, een ‘kindervertelsel-in-teekeningen’, ‘een vervolghverhaal in plaatjes’ of simpelweg ‘plaatjes met teksten’ (Kousemaker en Kousemaker 1979: 137; Van Huffel 1916; Thomassen 2003: 16; Van der Tak 1937; *Zonneschijn* 1937; Kooijman en Stoovelaar 1977: 27).

Indirecte amerikanisering

Sjors van de Rebellenclub was als gezegd een van de allereerste Amerikaanse ballonstrips in Nederland. De strip dook eind 1927 op in een blaadje van uitgeverij De Spaarnestad. De oorsprong van *Sjors* ligt in de Amerikaanse strip *Winnie Winkle, the breadwinner*. Deze serie, met in de hoofdrol een werkende jonge vrouw, verscheen vanaf september 1920 dagelijks in de Amerikaanse kranten. De veranderende positie van de vrouw in de Amerikaanse maatschappij bleek een dankbaar onderwerp en Martin Branners getekende soapserie kende al vlug een grote populariteit.

Die nam nog verder toe nadat Winnie er in februari 1922 een klein ondeugend broertje bij kreeg: Perry Winkle. Zijn succes oversteeg al vlug dat van zijn grote zus. Ook in Europa bleven zijn streken in de veelgelezen stripbijlages van de Amerikaanse zondagskranten niet onopgemerkt. Al in 1923, nauwelijks een jaar na zijn eerste optreden, beleefde Perry zijn Europese debuut. Hij verscheen als *Bicot, president du club des Ran-tan-plans* in het Franse geïllustreerde blad *Excelsior Dimanche*, vanaf 1924 *Dimanche-Illustré* geheten (Leguebe 1972: 5).

Dimanche-Illustré werd ook buiten Frankrijk verkocht. Uitgeverij De Spaarnestad, een grote, katholieke uitgeverij die naast haar streven de eigen zuil te voorzien van verantwoorde lectuur ook ambities had op de markt voor ‘neutrale’ tijdschriften, had een jaarabonnement. Zo kwam het Franse weekblad op de redactie burelen van het tijdschrift *De Humorist van de Week* ook toevalig onder ogen van redacteur Lou Vierhout (1902-1958). Hij merkte *Bicot* op, die hem wel wat leek voor *De Humorist*. En dus pakte Vierhout de schaar en begon te knippen.

De Humorist was een gratis wekelijks supplement bij de ‘neutrale’, regionale bladen van De Spaarnestad, zoals bijvoorbeeld *De Stad Amsterdam*, *'s-Gravenhage in Beeld*, en later ook *Panorama*. Het dunne blaadje stond vol lichte kost voor het hele gezin: verhaaltjes, illustraties, ‘mopies’, raadsels, en – niet te vergeten – ook wat cartoons en korte beeldverhalen. Een groot deel van dit materiaal was afkomstig uit buitenlandse tijdschriften. Het was bij De Spaarnestad, en ook bij andere Nederlandse uitgevers, eerder regel dan uitzondering dat iets gekopieerd werd zonder zich te bekommeren om auteursrechten. Wanneer een illustrator even geen inspiratie had, kon hij

'gewoon [iets] overtekenen' uit een buitenlandse krant of tijdschrift. 'Dat was makkelijk in die tijd' (Piët 1985).

En zo werd het ook geen probleem gevonden om voortaan *Bicot* uit *Dimanche-Illustré* over te gaan trekken. Vanaf 30 december 1927 verscheen de strip wekelijks op de achterkant van *De Humorist*. De plaatjes waren overgetekend, de dialoog vertaald en *Bicot* omgedoopt in *Sjors van de Rebellenclub*.

Niet als Perry en *Bicot* werd *Sjors* een succes. De strip – eind jaren twintig voor zover bekend de enige moderne, Amerikaanse ballonstrip in Nederland – onderscheidde zich op meerdere vlakken van de beeldverhalen die men hier kende: met de tekstballon, de expressieve emoties, de snelheidslijntjes, de vlotte tekeningen en de soepele lijnvoering (voor zover die niet verloren ging bij het slordige overtrekken). Maar ook inhoudelijk: *Sjors* was brutaler, minder kinderlijk dan het gros van de Nederlandse 'plaatjes-series'. De strip had meer verwantschap met de semirealistische schelmenverhalen van Pietje Bell en Dik Trom dan met de avontuurtjes van Nederlandse beeldverhaalhelden als muisje Snuffelgraag of poppetje Tripje.

Deze aspecten van de Amerikaanse strip maakten *Sjors* tot een aantrekkelijke, opvallende verschijning. Dat de geliefde strip Amerikaans was, realiseerden de lezers zich echter niet (al had een enkeling wel het vermoeden dat dergelijke strips van de hand van een 'buitenlandsche tekenaar' en juist daardoor 'veel beter' waren (Vierhout 1931). Ook de Haarlemse uitgever, die de strip overnam uit een Frans blad, was zich naar alle waarschijnlijkheid niet bewust van de oorspronkelijke herkomst.

Het duurde enige tijd voordat de succesvolle *Sjors* navolging kreeg. In de eerste helft van de jaren dertig drong het tot verscheidene Nederlandse uitgeverijen door dat dergelijke moderne stripverhalen het jeugdige publiek erg aanspraken. Langzaam maar zeker gingen zij onderscheid maken tussen de wijdverspreide Nederlandse 'plaatjes-series' en de Amerikaanse *comic strips*. Ongeveer gelijktijdig rees bij enkele Amerikaanse krantensyndicaten het besef dat er in Europa een immense afzetmarkt braak lag en gingen zij zich ook op de export richten.

Zo verkocht The Chicago Tribune-New York News Syndicate, de uitgever van de strip met Perry Winkle,⁴ zonder te weten van de illegale *Sjors*-versie de publicatierechten aan *Het Weekblad voor U* (later *Unicum* genoemd) (vgl. Ter Bogt 1996: 68), een geïllustreerd familieblad dat in 1931 werd gelanceerd door de Nederlandsche Rotogravure Maatschappij te Leiden (Hemels en Vegt 1993: 423-424). Zo dook er plotseling een tweede Nederlandse versie van Perry op, onder de titel *De avonturen van Ukkie Wappie en zijn vriendjes*. De Nederlandse geïllustreerde pers haalde veel materiaal uit het buitenland. Vooral voor 'mopjes', kleine cartoons en grapjes waarmee de zetter lege hoekjes opvulde, werd geput uit een enorme stapel buitenlandse publicaties (De Waal 2007: 28-30). Zo kwam het wel vaker voor dat meerdere tijdschriften, zonder het van elkaar te weten, hetzelfde overnamen. De Engelse strip *Bruin-*

tje Beer bijvoorbeeld was ‘dubbel verkocht’, zowel aan het *Algemeen Handelsblad* als aan het *Nieuwsblad van het Noorden* (Toonder 1992: 225).

De doublure kwam echter al vlug aan het licht. De Spaarnestad, die jarenlang de strip had overgetrokken, kreeg ‘moeilijkheden (...) met die Amerikaanse krant over copyrights’ (Horst 1986: 17) en *Sjors* verdween tijdelijk van de markt. De uitgeverij, tot wie het nu pas doordrong dat *Sjors* niet Frans was, wilde de zeer succesvolle strip echter niet kwijt. Uiteindelijk werd er een schikking getroffen. *Het Weekblad voor U* zou de strip niet langer overnemen maar deze zelf gaan voortzetten en *De Humorist* zou de strip blijven plaatsen, nu echter tegen betaling. In mei 1932 keerde *Sjors* terug. Niet langer geïmporteerd uit Frankrijk, maar direct vanuit de vs. Dit was tijdelijk: vanaf 1935 werd *Sjors* wederom overgenomen uit *Dimanche-Illustré*, zoals te merken is aan de gallicismen die opnieuw opduiken. De achterliggende overweging die daartoe leidde – een inhoudelijke, logistieke of financiële? – is niet bekend.

1932 betekende niet alleen een omslagpunt voor *Sjors van de Rebellenclub*, maar vormde ook een cesuur in de geschiedenis van de Amerikaanse strip in Nederland in het algemeen. Voor 1932 was de publicatie van een *comic strip* een incidenteel verschijnsel; erna was *Sjors* zeker niet meer de enige moderne strip. Steeds vaker was er sprake van een georganiseerde, gestructureerde import. Directe handelsbetrekkingen vulden het vacuüm dat voorheen bestond en op naleving van copyrights werd steeds beter gelet.

Deze twee transities, de omslag bij *Sjors* enerzijds en de introductie van een groeiend aantal Amerikaanse strips anderzijds, waren nauw met elkaar verweven. Het succes van de illegaal overgetrokken *Sjors* had een groeiende belangstelling voor ballonstrips tot gevolg, wat leidde tot het verschijnen van meer *comic strips*. Deze ontwikkeling was, doordat zich onder de uit Amerika geïmporteerde strips toevallig ook de strip met Perry Winkle bevond, de directe aanleiding tot *Sjors*’ ontmaskering. Het contact met The Chicago Tribune-New York News Syndicate dat daarop volgde, leidde ertoe dat uitgeverij De Spaarnestad meer strips ging overnemen, ook van andere Amerikaanse uitgevers en tekenaars. Tegelijkertijd begonnen die op hun beurt een groeiende interesse in de Europese markt te tonen. Veel van *Sjors*’ oude concurrenten uit de stripbijlages van de Amerikaanse zondagskranten waagden in de jaren dertig de oversteek. In steeds meer Nederlandse dagbladen en tijdschriften stonden voortaan Amerikaanse strips.

Overzichtelijk is het proces van amerikanisering zelden te noemen. Vaak verloopt het indirect, via allerlei tussenstations. Steeds weer werd de geïmporteerde strip doorverhandeld en vertaald. Een Vlaamse vertaling van *Sjors* verscheen in België. *Het Weekblad voor U*, die de strip rechtstreeks uit de vs importeerde, bracht *Ukkie Wappie* na verloop van tijd ook in Frankrijk op de markt.⁵ Ten slotte werd *Sjors* via De Spaarnestad op een gegeven moment ook

nog geëxporteerd naar Duitsland, waar de strip – waarschijnlijk zonder dat men zich daar realiseerde dat het een Amerikaans en dus *undeutsch* product betrof (Pforte 1970: 23; Galle 2002; vgl. Kalle 2005: 16) – vanaf 1933 verscheen onder de naam *Kalle, der Lausbubenkönig*.

Onderweg muteerde de strip (te denken valt aan varianten op *Ukkie Wap-pie* die *Het Weekblad voor U* liet maken), beïnvloedde hij andere strips (met name *Bicot* was van grote invloed op de ontwikkeling van de Franse *bande dessinée*) en kende hij aftakkingen (zoals bijvoorbeeld in de jaren vijftig *De kinderjaren van Sjors* of *Pier Paniek en Suzie Rebel, het zusje van Sjors*). De Amerikaanse massacultuur waaierde uit en vermengde zich. Maar ze viel tijdens dat proces niet altijd als zodanig op.

De receptie van een marginaal verschijnsel

Over de 'dreiging' van bioscoopfilms, van de Amerikaanse dansmuziek en van de Amerikaanse cultuur in het algemeen bestond in het interbellum bezorgdheid. Dit wekt de verwachting dat ook de import van Amerikaanse strips aanleiding gaf tot controversen. Dat blijkt echter niet het geval.

Bij veel vormen van amerikanisering had de kritiek niet enkel betrekking op dubieuze inhoudelijke aspecten, maar ook op de vorm waarin die zich presenterden. Zo moesten bijvoorbeeld niet alleen Hollywoodwesterns het ontgelden, maar had ook de film in het algemeen een slechte naam. In de zeldzame gevallen van kritiek op strips richtte deze zich echter haast uitsluitend op de inhoud. *Bulletje & Boonestaak* kreeg bijvoorbeeld vanuit katholieke hoek het predicaat '[m]inderwaardig, onbruikbaar of onpædagogisch' opgeplakt (Baers 1934: 322-323), maar dat gold enkel het fel socialistische en confronterend sociaal-realistische karakter van dit zeer atypische Nederlandse beeldverhaal, niet de strip in het algemeen. Noch van rooms-katholieke zijde, noch vanuit protestants-christelijke of socialistische hoek en ook niet van de kant van de intellectuele cultuurelite lijkt er sprake te zijn geweest van enige structurele kritiek op het beeldverhaal in het algemeen of de Amerikaanse ballonstrip in het bijzonder.

Bezorgdheid over deze vorm van amerikanisering ontstond later wel, nadat eind jaren veertig een golf aan goedkope, gewelddadige beeldromans op de markt kwam. Die flodderige boekjes werden buitenshuis geruild en gelezen en onttrokken zich daarmee dikwijls aan het ouderlijk toezicht. Ze speelden zich, net als bijvoorbeeld de eveneens bekritiseerde cowboylectuur van Karl May, vaak af in de vs of een herkenbare afgeleide daarvan. Bovendien werden ze in verband gebracht met films en andere suspecte invloeden. Het Amerikaanse karakter van de moderne strip school daarentegen meer in de vorm en structuur dan in het verbeelde narratief. Desondanks sloeg eind jaren veertig de kritiek op beeldromans over op strips in het algemeen. Waar

deze aanvankelijk enkel het gewelddadige karakter van de beeldromans gold, breidde de kritiek zich, in deze tijd van toenemende verontrusting over de morele ontwrichting van de 'asfaltjeugd', uit en besloeg uiteindelijk ook de vorm waarin de verhalen gepresenteerd werden (Sanders 1990).

Pas in de jaren veertig, in de nasleep van de beeldromanhetze, werd dus ook op de strip met grote regelmaat het etiket 'Amerikaans' geplakt en gold hij daarmee in bepaalde kringen als verdacht. Tijdens het interbellum was het in zekere zin überhaupt nog niet mogelijk dergelijke kritiek op 'strips' te leveren, aangezien ze niet gezien werden als een apart genre, laat staan een Amerikaans genre. Geïmporteerde Amerikaanse strips vonden aanvankelijk aansluiting op een vertrouwde, bestaande traditie: die van 'plaatjes-series' en het geïllustreerde verhaal. Hierin kwam slechts langzaam verandering. Na de golf aan Amerikaanse ballonstrips midden jaren dertig ontstond het beeld van een relatief nieuw fenomeen, dat niet zozeer gerelateerd was aan het geïllustreerde verhaal, maar meer verwant leek aan de tekenfilm. Men ging *Mickey Mouse*, die bekend was uit de bioscoop, beschouwen als het grote voorbeeld en eind jaren dertig was het Walt Disney die gezien werd als 'de geestelijke vader van het kindervertelssel-in-teekeningen' (Van der Tak 1937). Zo groeide, al was het traag, het idee dat de strip een op zich staand verschijnsel was.

De verklaring voor het ontbreken van een kritische receptie in de jaren twintig en dertig ligt ook in het marginale karakter van strips. Deze waren inhoudelijk onschuldig vermaak en kenden een lage culturele status. De intellectuele cultuurelite, die met argusogen keek naar de toenemende amerikanisering, hield zich niet bezig met 'kinderseries'. Johan Huizinga bijvoorbeeld schreef uitvoerig over de dreiging die uitging van de toenemende amerikanisering, over cultuurproducten als de Amerikaanse krant en de film 'die de behoefte aan het pakkende, schreeuwende voortdurend bevredigen', maar 'niet het eigenlijke persoonlijke leven maar alleen de oppervlakkige fantasie' raken (Huizinga 1918: 182). Hij sprak van 'een gewichtig verschuivingsproces in onze beschaving: de verplaatsing van het lezen naar het kijken' (Huizinga 1929: 47). Maar de introductie van de Amerikaanse ballonstrip, met haar tekstballon symbolisch voor die ontwikkeling, bleef – terwijl de zo sterk bekritiseerde Amerikaanse dagbladen er vol mee stonden – buiten beschouwing.⁶

De tekstballon was midden jaren dertig overigens niet geheel onomstreden. Een enkeling had er wel een uitgesproken mening over. Het succes van onder meer *Sjors* had bewezen dat het publiek graag ballonstrips las. Niet voor niets wilde de hoofdredacteur van het weekblad *Unicum*, Van der Lelie, begin jaren dertig nadrukkelijk ook zo'n vlotte, moderne strip: 'Zo'n Amerikaanse strip met wolkjes, dat zoeken we' (Toonder 1992: 175). Maar sommigen hielden het liever bij het oude: met de tekst onder de plaatjes. Zo ook Levie Levisson, directeur van De Rotogravure. Hij had, in tegenstelling tot sommige van zijn werknemers, juist 'altijd iets tegen die wolkjes gehad' en wilde er 'in het vervolg gedichtjes onder maken' (Toonder 1992: 185). Levis-

son stond daarin niet alleen. De ballonstrip *Mikkie Muis* verscheen voor het eerst in *De Telegraaf* in oktober 1931. Al binnen twee weken koos de redactie van de krant ervoor om de tekst toch maar onder de plaatjes te zetten. De secretaris van de hoofdredactie van *De Telegraaf* gaf in de jaren veertig een verklaring: 'Wolkjes met teksten kunnen we niet gebruiken. Die bevorderen de leesluiheid' (Toonder 1993: 70). De geconstateerde teruggang in belangstelling onder de jeugd voor leesboeken werd meestal geweten aan de radio, de gestegen kosten van romans, de door de economische malaise gedaalde koopkracht (Blokker 1989: 45) en later soms aan het te 'brave, paedagogische' karakter van de gangbare jeugdlectuur (Riemers-Reurslag 1949: 239). In de jaren dertig gaf een enkeling ook ballonstrips de schuld. Tegenstanders van ballonstrips vormden echter een kleine minderheid.

Over het algemeen maakte men zich in het interbellum niet druk om 'wolkjes', noch om 'plaatjes-series' in het algemeen. Ze werden namelijk nog niet, zoals film en radio, beschouwd als een belangrijk nieuw fenomeen en ze werden dan ook nauwelijks gekoppeld aan een algemene cultuurpessimistische angst voor het moderne. Van een structurele kritiek op het beeldverhaal an sich was nog geen sprake, laat staan van specifieke kritiek op *Sjors*. De strip was een wijdverspreid, populair maar in zekere zin ook compleet onbeduidend verschijnsel: *lowbrow* en *low profile*.

De vertaling

De Europese reactie op de Amerikaanse massacultuur was haast altijd tweeledig. In de woorden van Robert Rydell en Rob Kroes:

'Some [reactions] have been on the level of articulate reflection producing a repertoire of critical views; others have consisted of selective appropriation, redirecting the impact of American cultural exports, sometimes europeanizing them as well.' (Rydell en Kroes 2005: 111)

Een kritische reactie wist *Sjors* niet te ontlokken. Wel was er bij de introductie van de *comic strip* sprake van een proces van acculturatie, van Europeanisering.

Strips zijn een flexibel medium. Zo kon de redactie van *Dimanche-Illustré* relatief eenvoudig de tekst en de tekeningen van *Bicot* naar haar wensen aanpassen. Vooral in de jaren dertig was het in Frankrijk gebruikelijk dat er aan de geïmporteerde Amerikaanse *comic strips* werd gedokterd om ze zo geschikter te maken voor een jong publiek (Couperie 1968: 137-138). In het geval van Perry en *Bicot* beperkte dit zich, zo blijkt uit mijn onderzoek naar de Amerikaanse, Franse en Nederlandse versies uit de periode 1922-1936 (De Waal 2007), tot enkele kleine aanpassingen.

Bij het vertalen werd de dialoog door *Dimanche-Illustré* enigszins versimpeld, gematigd en verduidelijkt. De verschillende dialecten van de karakters werden niet als zodanig vertaald en ze verloren hun etnische achtergrond. Typisch Amerikaanse verhaalelementen, zoals bijvoorbeeld *American football*, *the Fourth of July* en verwijzingen naar de Amerikaanse geschiedenis, werden aangepast, weggemoffeld of verfranst. Ook de illustraties werden soms geretoucheerd. De brede, platte bovenkanten van de petten van Amerikaanse politieagenten werden bijvoorbeeld weggegomd – wat resteerde was duidelijk herkenbaar als de harde kepies van de gendarmerie.

Sommige ingrepen zijn lastig te verklaren. Waarom besloot men bijvoorbeeld de rokjes die Winnie droeg in te korten? Waren lange rokken in Parijs niet *à la mode*? Was het een poging Winnie jonger te doen lijken, opdat ze makkelijker te herkennen zou zijn als Bicots zus? Of lag het simpelweg aan het temperament van de Franse tekenaar die de strip midden jaren twintig overtrok? (Precies het tegenovergestelde was destijds in Frankrijk gebruikelijk bij het overnemen van strips: schaars geklede dames kregen geregeld juist wat ruimer vallende kleding aan.)

Met rokjes tot net onder de knie was niets mis, maar aan Winnies vermeende losbandigheid nam de Parijse redactie wel aanstoot. Strips waren in Frankrijk, net als in Nederland, op de eerste plaats *pour les enfants* (Fourmont 1987: 208). Zo stond het in *Dimanche-Illustré* ook altijd boven *Bicot*. In de vs was de doelgroep gemiddeld ouder en was 'daten' sociaal geaccepteerd (Wouters 2004), maar volgens de Franse normen was Winnies voortdurende geflirt niet *bon ton*. Een voorbeeld: in een aflevering uit 1924 kreeg Perry's zus het met haar pa aan de stok toen hij zag dat ze, tegen zijn uitdrukkelijke instructies in, in een innige omhelzing met 'that big tramp Mike Mulligan' op de veranda zat. Ook in de overgenomen episode in *Dimanche-Illustré* kregen vader en dochter ruzie, maar ditmaal was de aanleiding een heel andere: Winnie zat – in haar eentje! – stiekem een Gauloise in een elegant sigarettenpijpje te roken. Haar breedgeschouderde vriendje had de Franse vertaalslag niet overleefd.

Dergelijke ingrijpende veranderingen waren tijdrovend en kostbaar, en dus zeker niet gebruikelijk. Een van de belangrijkste argumenten voor het Franse blad *Excelsior Dimanche* om de strip met Perry Winkle over te gaan nemen, was juist een financiële. Amerikaanse strips waren een relatief goedkope paginavulling. In het aanpassen ervan wilde men dan ook niet veel tijd en geld steken. Over het algemeen werd de uit de vs overgenomen strip enkel aangepast wanneer daar een gegronde reden voor was: ter verduidelijking of uit morele overwegingen.

In 1927 werd *Bicot* door *De Humorist* uitgeknipt en overgenomen, inclusief Franse aanpassingen (de politieagent behield zijn kepie). Het Haarlemse blad was zelf zeer terughoudend met het sleutelen aan de geïmporteerde strip. Vierhout stak nog minder tijd en moeite in de strip dan zijn Franse collega's.



Figur 1 Winnie Winkle 21 september 1924 (Martin M. Branner Collection of the Winnie Winkle Comic Strip, Archives Center, National Museum of American History, Smithsonian Institute).



Figuur 2 Bicot ca. 1925 (Branner 1927: 9).

De tekeningen werden knoeierig overgetrokken door een reproductieteekenaar van de uitgeverij en de afgeraffelde vertaling hield sterk vast aan het Franse 'origineel'. Zelfs de munteenheid bleef vaak ongewijzigd: in Sjors' spaarpot zaten vaker franken en sous dan guldens en stuivers. Ook van 1932 tot 1935, toen *De Humorist* de strip niet uit *Dimanche-Illustré* overtrok maar kocht van The Chicago Tribune-New York News Syndicate, werd er weinig aan veranderd, al werd er nu meer in geïnvesteerd en beter op de vertaling, de continuïteit en de drukwaliteit gelet.

Van inhoudelijke aanpassingen van de kant van *De Humorist* was nauwelijks sprake. Slechts enkele typisch Amerikaanse of uitgesproken Franse elementen werden aangepast: *le quatorze juillet* (oorspronkelijk *the Fourth of July*) werd bijvoorbeeld 'een nationalen feestdag' (Sjors 13 september 1929) en *le Père Noël* (*Santa Claus*) kreeg een mijter, staf en tabberd aangemeten (Sjors 30 november 1928). Men kende in Nederland in 1933 geen hotdogs en daarom verkocht Sjors in zijn standje maar 'lekkere worstjes' met mosterd en in plaats van 'peanuts an' popcorn' had hij 'pinda's per puntzak [en] kauwgummi per blok' in de aanbieding (*Winnie Winkle* 23 juli en 27 augustus 1933; Sjors 21 juli en 25 augustus 1933). Dit waren echter uitzonderingen.

Veel vaker namelijk werd de strip niet op de Nederlandse belevingswereld toegesneden. Exemplarisch is de episode waarin Perry gebiologeerd zit te luisteren naar zijn vaders sterke verhalen over Abraham Lincoln: 'Gee, Abe Lincoln certainly was a great man!!' (*Winnie Winkle* 12 februari 1928) Het kleine jochie was zeer onder de indruk, nam aan hem een voorbeeld en besloot ter plekke – geïnspireerd door het democratisch ideaal en vol vertrouwen in de *American dream* – om dan ook maar president te worden! In de vertaling van *Dimanche-Illustré* nam Napoleon moeiteloos de plek in van Lincoln. En ook *Bicot* was wildenthousiast: 'Moi aussi je voudrais devenir empereur!!' (*Les farces de Bicot* 1929: 10) Op haar beurt 'nationaliseerde' *De Humorist* de Franse keizer echter niet (tot bijvoorbeeld Willem van Oranje), maar nam hem letterlijk over (Sjors slaagde overigens niet in zijn plan. Hij kreeg zelfs een pak billenkoek op de koop toe. 'Is het niet droevig! Het is finaal onmogelijk om in zo'n huis als hier keizer te worden!!' (Sjors 2 maart 1928))

Lange tijd besteedde *De Humorist* weinig aandacht aan de strip. In 1938 werd ze er echter toe gedwongen. Na ruim vijftien jaar raakte Martin Branner namelijk uitgekeken op Perry. Hij liet de pasgetrouwde Winnie de hoofdrol weer op zich nemen. Voortaan geen kattenkwaad meer, maar 'the financial status, budget troubles, in-law interference and the other travail that enters the lives of young married folks' (Monchak 1939). Weinig interessant voor de Nederlandse lezertjes en de Haarlemse uitgeverij zag maar één oplossing: de productie zelf ter hand nemen. Frans Piët (1905-1997), een illustrator van De Spaarnestad, vond het leuk om 'die Amerikanen na te doen' (Piët 1985) en nam de taak op zich.

Daarmee kwam definitief een einde aan de import van Perry uit de vs en raakte het integratieproces van Sjors in een stroomversnelling. Nu de strip toch al zelf getekend moest worden, kostte het geen extra tijd of geld om inhoudelijke aanpassingen door te voeren. De Spaarnestad gaf Piët de opdracht de strip Nederlandse te maken:

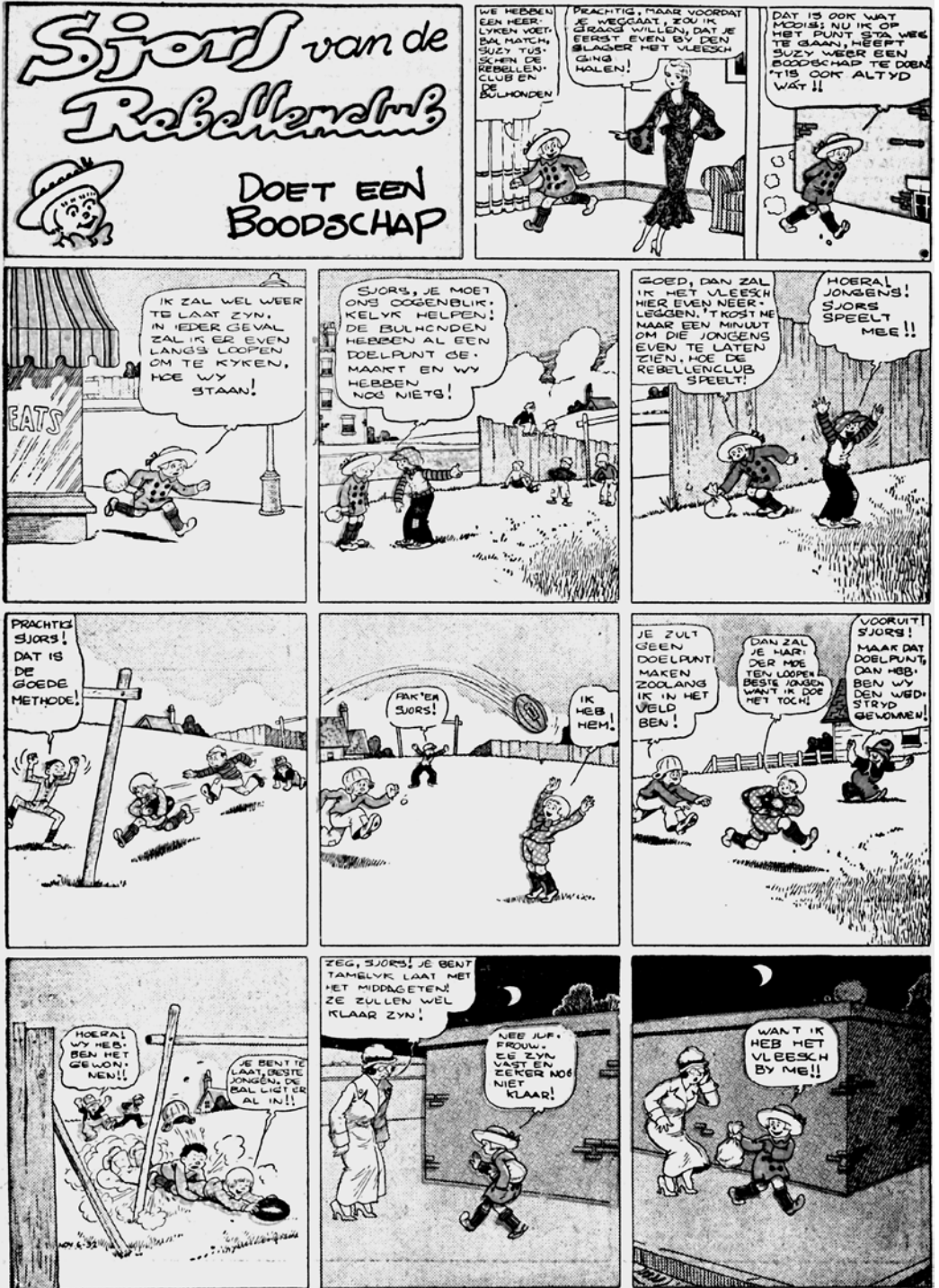
‘[door] sloten, knotwilgen, molens en dat soort dingen [te tekenen]. Soms viel je nog wel eens terug, want die Amerikaanse decors waren natuurlijk veel interessanter met hun *big buildings* en hun sleeën van auto’s, maar de uitgever had dat liever niet.’ (Horst 1986: 17-18)

Piët kopieerde Branners tekenstijl nauwgezet. De Amerikaanse tekenaars hadden, zo zei hij, ‘een moderne stijl en leefden in een moderne wereld. En dat vroeg het publiek, dat wilde ze graag zien’ (Horst 1986: 17). Maar inhoudelijk conformeerde de strip zich meer en meer aan de Nederlandse traditie van de ‘plaatjes-serie’ en werd steeds kinderlijker. De conventionele *gag*strip werd na verloop van tijd voortgezet als avonturenstrip en Sjimmie – een vinding van Piët gebaseerd op een mengmoes van raciale stereotypen, een *blackface* Al Jolson-achtige ‘roetmop’ met soms Indonesische tongval – verscheen ten tonele. Langzaam maar zeker zetten Vierhout, Piët en De Spaarnestad de strip naar hun hand en groeide *Sjors* uit tot een werkelijk Nederlandse strip.

Een flipperkast

Als kogels in een flipperkast kaatste de Amerikaanse strip in de jaren twintig en dertig door Europa. Het was in het geval van Perry Winkle het Franse tijdschrift *Excelsior Dimanche* dat het spel in gang had gezet. Over de verdere ontwikkeling had noch dit tijdschrift, noch de Amerikaanse rechthebbende enige controle. De strip ging een eigen leven leiden en stuitte van het Franse taalgebied naar Nederland en terug, naar Vlaanderen en vervolgens ook naar de Duitse groeiemarkt. Volledig ongehinderd; het beeldverhaal kostte aanvankelijk immers niks, was moeiteloos te kopiëren, relatief eenvoudig aan te passen en ondervond nauwelijks weerstand.

De introductie van *Sjors* is zeker niet het enige voorbeeld van vroege, indirecte amerikanisering. Ook het Amerikaanse concept van de dagelijkse krantenstrip kwam via een omweg, in de vorm van een Engelse strip die vanaf 1921 onder de titel *Jopie Slim en Dikkie Bigmans* in *De Telegraaf* verscheen, overgewaaid. Illegaal overgetrokken Mickeys en Donalds doken overal in Europa op, jaren voordat de strips van Disney officieel aan hun Europese zegetocht begonnen. Die ontwikkeling liep aanvankelijk via Frankrijk. King Features, een ander Amerikaans mediaconglomeraat, probeerde juist via Groot-Britannië de Europese markt aan te boren (De Waal 2007: 45).



Figuur 3 Sjors 4 november 1932 (Collectie Spaarnestad Photo).

In 1927 arriveerde de *comic strip* in Nederland. De geïmporteerde ballonstrip viel echter nauwelijks op en was een compleet marginaal verschijnsel. De strip had succes, maar was ook weer niet buitensporig populair. Amerikanisering is vaak een proces waarbij selectief fragmenten van de Amerikaanse massacultuur worden overgenomen. In het geval van *Sjors van de Rebellenclub* was ook hiervan nauwelijks sprake. De geïmporteerde ballonstrip werd niet gezien als een ‘nieuw verschijnsel’, maar sloot aan op een traditie van onschuldige kinderverhaaltjes. Hij werd ingepast in een bestaand kader van culturele uitingen en structuren en kreeg daarmee een gedeeltelijk andere betekenis en functie. Aangepast werd hij echter nauwelijks. Zo las de Nederlandse jeugd eind 1932 in *De Humorist* een strip waarin een klein blond jochie voetbalde. Alhoewel, voetbalde? Sjors pakte de ovale bal gewoon in zijn handen en rende recht op het doel af (*Sjors* 4 november 1932; vgl. *Sjors* 3 december 1936). Overtrekken en vertalen was weinig werk voor de redactie van *De Humorist*, maar het aanpassen van de tekeningen kostte – ook wanneer Perry *American football* speelde – te veel tijd. Zo ging men onachtzaam met de Amerikaanse massacultuur aan de haal en maakte Sjors *hands*. Van spelregels of auteursrechten trokken Sjors en *De Humorist* zich aanvankelijk weinig aan. Niemand lette er toch op.

Dit artikel is grotendeels gebaseerd op *Sjors van de Rebellenclub. De immigratie en integratie van een Amerikaanse strip, 1927-1944* (doctoraalscriptie voor de opleiding Amerikanistiek aan de Universiteit van Amsterdam).

Noten

1 Illustratief zijn de vermeldingen van deze beeldverhalen in de lijsten van de katholieke boekenkeuring. Deze vond bijvoorbeeld *Bruintje Beer* en *Reizen en avonturen van mr Prikkebeen* (een Nederlandse vertaling van *Monsieur Cryptogame*, de *evergreen* van Töpffer) geschikt voor kinderen vanaf zo'n zes jaar oud. En *Monki's reis om de wereld* en *Meelmuts en Roetkop* waren '[v]oor ietwat gevorderde lezertjes (9, 10, 11, 12 jaar)' (Baers 1934: 549-550; Baers 1939: 2145, 2157; *Roman-repertorium* 1932: 419).

2 *Het kladschrift van Jantje* van Felix Hess verscheen vanaf 1916 in het tijdschrift *De Amsterdammer*, dat dat jaar ook uitvoerig aandacht zou besteden aan de Amerikaanse ballonstrips (Van Huffel 1916).

3 De term 'beeldverhaal' kwam voor op de kaft van het eerste *Dick Bos*-album uit 1941 (Thomassen 2003: 11). Ook verscheen de term in een artikel in het tijdschrift van het Persgilde van de Nederlandsche Kultuurkamer in 1943. De term 'strip' deed naar mijn weten pas in 1945 opgeld. In dat jaar richtte een aantal tekenaars *Stripfilm* op, een tijdschrift gewijd aan strips en tekenfilms.

4 Ook de strip waaruit *Sjors* was voortgekomen, werd op een gegeven moment actief geëxporteerd. In 1939 verscheen *Winnie Winkle* in meer dan 125 kranten in de vs én Europa, met een gecombineerde oplage van zo'n acht en een half miljoen (Monchak 1939).

5 Ook buiten Nederland gebeurde het dus dat toevallig dezelfde strip onder verschillende namen bij verschillende bladen verscheen. In Frankrijk, waar de strip ook al als

Bicot bekendstond, werd de versie van *Het Weekblad voor U* circa 1933 gepubliceerd in het tijdschrift *A-z* onder de titel *Jean-Jean et ses amis*.

6 Huizinga liet in zijn kritiek op de toenemende Amerikanisering strips buiten beschouwing, op één enkele dubbelzinnige opmerking na:

‘En waar, ook nu nog, de fantasie vrij spel zou moeten hebben, daar werkt zij in dienst van belang en techniek. Kent gij iets in al zijn onschuld beschamenders dan het humoristisch bijblad van een Amerikaansche Zondagscourant?’ (Huizinga 1929: 49)

Huizinga’s kritiek richtte zich hier echter niet op de vorm of de inhoud van de *comics* die het zondagse supplement vulden. Daarvoor had hij juist bewondering; hij erkende ‘bewonderend en zuchtend, dat er in het onhanteerbare boekdeel van het Zondagsnummer een voortreffelijk geïllustreerd prenteboek (...) verborgen zit’ (Huizinga 1929: 31; Huizinga 1993: 27). Zijn kritiek betrof het cynisch-commerciële doel dat ze dienden: het verkopen van kranten. Perry Winkle bestond, ‘in al zijn onschuld’, enkel bij gratie van de commerciële belangen van The Chicago Tribune-New York News Syndicate. Artistieke of opvoedkundige overwegingen waren daaraan volledig ondergeschikt. Huizinga’s kritiek gold deze verstrengeling van commercie en cultuur en ‘de mechanisering der cultuur’ (Huizinga 1918: 108), maar ze richtte zich niet op de Amerikaanse ballonstrip zelf.

Huizinga’s breed geformuleerde cultuurkritiek resoneerde met de kritiek die de groep rond de Filmliga had op de Amerikaanse film. Hun bezwaren tegen de Hollywoodfilm – ‘of its commercialism, of the studio system, of the film star phenomenon, and of the industrial standardization of the product’ (Kroes 1996: 75) – zou ook zo van toepassing kunnen zijn op de Amerikaanse strip. Het kwam echter in niemand op om strips te verheffen tot kunst, zoals de Filmliga trachtte te doen met het medium film. Niemand nam de ‘plaatjes-series’ serieus.

Literatuur

- Baers, J. (red.) (1934) *Lectuur-repertorium. Auteurslijst bevattende 12.000 bio-bibliografische schrijversnota’s en 1.300 portretten van auteurs behorende tot de Nederlandsche en de wereldliteratuur, met waarde- en vakaanduiding van 40.000 litteraire en vulgariserende werken, samengesteld door het A.S.K.B. Auteurslijst A-K II*. Antwerpen: Algemeen Secretariaat voor Katholieke Boekerijen.
- Baers, J. (red.) (1939) *Lectuur-repertorium. Aanvullende auteurslijst bevattende 6.000 bio-bibliografische schrijversnota’s en 288 portretten van auteurs behorende tot de Nederlandsche en de wereldliteratuur, met waarde- en vakaanduiding van 12.000 litteraire en vulgariserende werken, samengesteld door het A.S.K.B. Supplement I*. Antwerpen: Algemeen Secretariaat voor Katholieke Boekerijen.
- Bakker, J. (1984) *Tekenend voor toen. Norm en vorm van de illustratie in Nederlandse kinderboeken, 1890-1940*. Den Haag: Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum.
- Blokker, J. (1989) *De wond’ren werden woord en dreven verder. Honderd jaar informatie in Nederland, 1889-1989*. Deventer: Kluwer.
- Blom, I. (2004) Duits gevaar voor onze theaters. *Ons Amsterdam* 56 (2) 52-56.
- Bogt, T. ter (1996) Imitation – adaptation – inspiration. Americanism in Dutch comics. In: D. Bosscher, M. Roholl en M. van Elteren (red.) *American culture in the Netherlands*. Amsterdam: vU University Press, pp. 62-81.
- Branner, M. (1927) *Bicot et Suzy*. Parijs: Hachette.
- Couperie, P. et al. (1968) *A history of the comic strip* (Engelse vertaling). New York: Crown.

- Elteren, M. van (1991) The 'roaring twenties' in a cosy society. In: R. Kroes (red.) *Within the U.S. orbit. Small national cultures vis-à-vis the United States*. Amsterdam: vu University Press, pp. 32-66.
- Fourmont, A. (1987) *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants, 1768-1988*. Parijs: Éditions Éole.
- Galen Last, H. van (1979) Het cultureel-maatschappelijke leven in Nederland 1918-1940. In: D.P. Blok et al. (red.) *Algemene geschiedenis der Nederlanden xiv, Nieuwste tijd Nederland en België 1914-1940*. Haarlem: Fibula-Van Dishoeck.
- Galle, H.J. (2002) *Populäre Lesestoffe, Groschenhefte, Dime Novels und Penny Dreadfuls aus den Jahren 1850 bis 1950. Katalog zur Ausstellung*. Keulen: Universitäts- und Stadtbibliothek.
- Hemels, J. en R. Vegt (1993) *Het geïllustreerde tijdschrift in Nederland. Bibliografie 1, 1840-1945*. Amsterdam: Cramwinckel.
- Hoekstra, H. (1999) Het begon met Sjors. Hollands stripverleden. *Het Parool* 21 april.
- Horst, U. (1986) Interview met Frans Piët door Robert van der Kroft. *De Rebellenclub, tijdschrift voor Sjors & Sjimmie-fans* 1, 11-12 en 17-18.
- Huffel, N.G. van (1916) Amerikaansche humor. *De Amsterdammer, weekblad voor Nederland* 2042, 11.
- Huizinga, J. (1918) *Mensch en menigte in Amerika. Vier essays over moderne beschavingsgeschiedenis*. Haarlem: Tjeenk Willink.
- Huizinga, J. (1929) *Amerika levend en denkend. Losse opmerkingen*. Haarlem: Tjeenk Willink.
- Huizinga, J. (A. van der Lem red.) (1993) *Amerika dagboek, 14 april-19 juni 1926*. Amsterdam: Contact.
- Jong, L. de (1969) *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog 1, Voorspel* (tweede druk). Den Haag: Nijhoff.
- [onbekend] (2005) Kalle, der Lausbubenkönig. Vom Vorkriegs-Comic bis zum Wirtschaftswunder. *Treffer. Sammlermagazin* 32, 16-21.
- Keizer, M. de en S. Tates (red.) (2004) *Moderniteit. Modernisme en massacultuur in Nederland 1914-1940*. Zutphen: Walburg Pers.
- Kousemaker, E. en K. Kousemaker (red.) (1979) *Wordt vervolgd. Stripleksikon der Lage Landen*. Utrecht: Spectrum.
- Kooijman, J. en H. Stoovelaar (1977) *In de ban van Bulletje & Boonestaak*. Baijum: Nico Noordermeer.
- Kroes, R. (1996) *If you've seen one, you've seen the mall. Europeans and American mass culture*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Leguebe, E. (1972) Alain Saint-Ogan. *Phenix, revue internationale de la bande dessinée* 22, 3-11.
- Matla, H. (2000) Van centsprent tot album. De ontwikkeling van het stripverhaal, 1800-2000. In: B. Dongelmans et al. (red.) *Tot volle waschdom: Bijdragen aan de geschiedenis van de kinderliteratuur*. Den Haag: Biblion, pp. 57-72.
- Monchak, S.J. (1939) Branner enters 20th year with 'Winnie'. *Editor & Publisher* 5 augustus.
- Nijmeijer, C. (1977) Strips in de 30er jaren: Gezapig en kinderlijk. *Stripschrift* 98, 3-8.
- Piët, F. (ca. 1985) Ongepubliceerd interview met Udo Horst. Twee cassettes.
- Pfote, D. (1970) Deutschsprachige Comics. In: H.D. Zimmermann (red.) *Comic Strips. Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung der Bildergeschichte*. Berlijn: Akademie der Künste, pp. 22-23.
- Riemers-Reurslag, J. (1949) *Het jeugdboek in de loop der eeuwen*. Den Haag: Van Stockum.
- [onbekend] (1932) *Roman-repertorium, titellijst van ± 20.000 romans, verhalen, essays, toneelwerken en gedichten, ten gerieve van bibliothecarissen, geestelijken en intellectueelen, met*

- opgave van zedelijke waardebe­paling en vakcijfers, bewerkt door A.S.K.B.* Antwerpen: Algemeen Secretariaat voor Katholieke Boekerijen.
- Rosenberg, E.S. (1982) *Spreading the American dream. American economic and cultural expansion, 1890-1945.* New York: Hill and Wang.
- Rydell, R.W. en R. Kroes (2005) *Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the world, 1869-1922.* Chicago/Londen: University of Chicago Press.
- Sanders, R. (1990) *Verleide onschuld.* Utrecht: doctoraalscriptie economische en sociale geschiedenis.
- Thomassen, R. (2003) *De wereld van Dick Bos. De stripheld die jiu-jitsu populair maakte in Nederland.* Rijswijk: Elmar.
- Toonder, M. (1992) *Vroeger was de aarde plat. Autobiografie 1, 1912-1939.* Amsterdam: De Bezige Bij.
- Toonder, M. (1993) *Het geluid van bloemen: Autobiografie 11, 1939-1945.* Amsterdam: De Bezige Bij.
- Tak, W. van der (1937) De geschiedenis van het geteekende kindervertelsel. *De Groene Amsterdammer* 3148, 7.
- Vierhout, L. (?) (1931) Causerie: Aan onze voortreffelijke lezersschaar. *De Humorist* 39, 12-13.
- Waal, J.J.R. de (2007) *Sjors van de Rebellenclub. De immigratie en integratie van een Amerikaanse strip, 1927-1944.* Amsterdam: doctoraalscriptie amerikanistiek.
- Wouters, C.A.P.M. (2004) *Sex and manners. Female emancipation in the West, 1890-2000.* Londen: Sage.
- Wouters, K. (1996) Fear of the 'uncivilised'. Dutch responses to American entertainment music, 1920-1945. In: D. Bosscher, M. Roholl en M. van Elteren (red.) *American culture in the Netherlands.* Amsterdam: vU University Press, pp. 43-61.
- [onbekend] (1937) *Zonneschijn, tijdschrift voor jong Nederland* 20 (13) 681.