

Ogen gevuld met leegte



Hergé - Captain Haddock

Ills:

www.colouring-page.org

Een van de bekendste alcoholici, of moet ik zeggen: ex-alcoholici, uit de geschiedenis van de moderne kunst is kapitein Haddock uit Hergé's Kuifje-serie. In het merendeel van de verhalen is de kapitein weliswaar broodnuchter maar zichtbaar is hoeveel pijn hem dit doet. De kribbigheid die hij ten toon spreidt, de wallen onder zijn ogen, de dromen die hij heeft: ze illustreren dat hij de drank node mist. Vooral in *De juwelen van Bianca Castafiore* voelt de lezer het grondige, het wanhopige verlangen waarmee Haddock naar de fles snakt. Hij belichaamt niets van de gezonde geest die het licht heeft gezien en de alcohol voorbij is. Hij zit voor immer gevangen in en wordt gekweld door zijn hang naar de whisky. Zodra zich dan ook een fles voordoet, of zodra Haddock ergens een fles heeft verstoppt - het gangbare en zekere teken van de alcoholicus - is het nooit lang wachten op de fatale handeling. Vóór het drinken aanvangt heeft zich altijd wel een tweestrijd voorgedaan (Hergé moet aardig op de hoogte zijn geweest van de wezenskenmerken van het alcoholisme). De tweestrijd wordt verbeeld in een duivels weergegeven rode Haddock met een naar beneden prikkende drietand en een engelachtige, klemmend schijnheilige Haddock die de wolken bestudeert. De duivel, omlaag gericht naar het aardse, naar de onderbuik van zijn doelwit, wint altijd. De met de blik omhoog gerichte engel heeft daarvoor te weinig oog voor de

realiteit. De resultaten zijn altijd desastreus. Het is dan ook iedere keer een zegen wanneer Haddock door het noodlot wordt gered, als zijn rugzak op een rotsblok valt, bijvoorbeeld, en de fles aan gruzelementen gaat.

Koddig is hij, aimabel, ruwe bolster blanke pit, en vooral hilarisch. Haddock is desalniettemin ook exemplarisch voor de destructieve macht die drank uitoefent op het menselijk individu. Een van de meest intrigerende, ook verontrustende, kenmerken van de manier waarop Haddock door Hergé is getekend, illustreert dit. Van alle tekenfiguren uit *Kuifje* is hij de enige die ogen heeft die niet zwart zijn opgevuld, maar die enkel bestaan uit niet ingevulde ovaaltjes. (Om helemaal eerlijk te zijn: er is er één bij wie de ogen op een zelfde manier zijn getekend: de figuur van Sztic uit *Cokes in Voorraad*, die in *Vlucht 714* opduikt als Szut. De naamsverandering is opvallend, trouwens ook uniek in *Kuifje*, alsof het niet gaat om een stabiel subject. Maar in het geval van Sztic annex Szut gaat het om een passerend personage. In het geval van de kapitein is het effect van de ogen iets dat vele boeken doortrekt.) Het is een interessante exercitie alle albums eens op een stapel te leggen en door te bladeren, steeds opnieuw alleen kijkend naar de ogen van de kapitein. Het resultaat is, op zijn zachtst gezegd, verwarrend. In plaats van koddig, aimabel, ruwe bolster blanke pit, humoristisch, ontstaat een beeld van Haddock als een diep wanhopige, onthutste, radeloze figuur die lijkt te staren in een peilloze afgrond. Zijn ogen markeren geen grens tussen mens en leefwereld, maar suggereren een constante tussen beide, alsof de wereld zo naar binnen kan lopen. Misschien is het ook alsof een harde werkelijkheid zo een oesterweke ziel kan treffen. Of misschien nog weer anders: wellicht ziet Haddock iets - een wereld - die hem niet voorkomt als een zinnig geheel maar als een compleet raadsel.

Harry Thompson, in zijn dubbelbiografie van *Kuifje* en Hergé, beweert dat Hergé over Haddock zou hebben gezegd dat zijn gezicht 'enorm beweeglijk en expressief is' (Thompson : 82). Dat is waar. Haddock kan hilarisch zijn. Des te opmerkelijker zijn de lege ogen. Ik lees ze als een teken voor het feit dat de alcoholist niet de kracht heeft om te weerspiegelen. Iets anders spreekt dóór hem of dringt zich in hem. Hij is zichzelf niet de baas. In dit opzicht is Haddock niet als *Kuifje* maar meer als Bobby, de hond, die ook vaak genoeg de tweestrijd kent tussen een duivelse en engelachtige 'ik' - als het een bot betreft. De analogie met het dier is niet toevallig, omdat de drank het menselijk subject, nee niet ontmenselijkt - want als er iets menselijk is, dan is het verslaving (er zijn zelfs biologen die beweren dat de menselijke soort de enige is die met verslaving kan omgaan). Drank

onthumaniseert, of beter: breekt een humanistisch beeld van het subject af.

De drank is machtiger dan het individuele subject en tolereert niet dat het bestaat als bewust, rationeel, intentioneel. Gevolg van de boven hem verkerende alcoholische macht is dat het subject gespleten raakt in een instantie die zegt: "Ja, ik wil!" en een instantie die zegt: "Nee, ik wil niet!" - of beter: "Nee, ik mag niet!". Eenmaal fysiek onder de invloed van drank is het individu dan niet meer geheel, of geheel niet meer verantwoordelijk voor zichzelf. Het is de speelpop geworden van iets anders. Maar terwijl het individu aan subjectiviteit lijkt te verliezen, krijgt het er genadiglijk iets voor terug. Het krijgt contact met lagen of gebieden of mogelijkheden in zichzelf die normalerwijze "onder de pet" blijven. Bovendien krijgt het erkenning en bestaansrecht als drankorgel - het voegt zich in een gemeenschap van drinkebroers die zich onderscheidt van de anderen.

Voor degenen die zijn ingewijd in het theoretische jargon van de psychoanalyse zal misschien duidelijk zijn welke analogie ik met bovenstaande beschrijving heb aangekaart. De werking van alcohol lijkt een spiegelbeeld van de werking van taal zoals die in meer impliciete zin door Sigmund Freud en later in de twintigste eeuw in expliciete zin door Jacques Lacan is uitgewerkt. In de opvatting van Lacan is de taal machtiger dan het subject. Het subject hanteert de taal niet, of pas nadat het is ondergedompeld in taal en zich daarin heeft weten te handhaven. Als gevolg van de invoeging in de taal raakt het subject gespleten. Aan de ene kant heeft het aan identiteit gewonnen: het is iemand met een naam door de taal en iemand die zich samen met anderen van de taal kan bedienen. Aan de andere kant is het subject zijn soevereine zelf definitief kwijt - grote gedeelten van zijn psyche zijn onder de pet geplaatst.

De analogie tussen taal en drank is meer dan een analogie. Drank wordt, in de moderne tijd en in de moderne literatuur, gebruikt om de taal te problematiseren. Het gaat in extreme gevallen om het negatief van een positief. Het is dan alsof drank en taal, wanneer men ze op elkaar projecteert, elkaar opheffen, als gevolg waarvan betekenisgeving teniet wordt gedaan - en de status van het subject dus in het geding is. Drank maakt dan, inderdaad, meer kapot dan je lief is. Ze leidt niet alleen tot vernietiging van het subject maar ook tot annihilatie van de taal. In minder extreme gevallen leidt drank tot de vraag naar de status van het subject en naar de status van zingeving door taal.

De vernietiging of bevraging van het subject vindt deels zijn oorzaak in een nostalgisch verlangen. Beroofd van zijn soevereiniteit verlangt de drinkebroer of -zuster naar de staat van vóór de taal: de fase van het zinloos gebrabbel, van de

onmacht, van de totale overgave aan de ander. Het is dat de volwassen alcoholist te zwaar is om op de commode te leggen maar anders was het beeld kraakhelder. Een sputterende, door de taal zwabberende, kotsende, spierloos richting zoekende, met ogen zwalkende machine verlangt naar een zachtaardige behandeling: "Verzorg me", "leg me in bed", "wetzuste". Maar het verlangen hoeft niet nostalgisch te zijn. Het kan ook gaan om een verlangen de doodse, quasi-humanistische huls die het subject omvat open te breken.

Een tweede grond van de vernietiging en bevraging zit hem in het pact dat de alcoholicus heeft gesloten met de boven hem staande macht. De drank heeft voorgesteld: "Ik geef jou je soevereiniteit, tijdelijk, terug." Het individu heeft al gretig gezegd: "Prachtig, waar kan ik tekenen?" als de drank wijst op de kleine lettertjes: "Bij realisering van volledige soevereiniteit, krijgt de drank recht op het individuele subject - een recht dat zal worden gerealiseerd in de loop der jaren." Dit is de kwaadaardige component van drank. Drank is een demon die handig speelt met A. de constructie van de menselijke machine die korte termijnbevrediging prefereert boven lange termijn- en B. de menselijke naïviteit of hoogmoed ("Ik haal eerst een paar keer lekker mijn soevereiniteit binnen en verbreek dan het pact"). Niets vermoedend sluit de aanstaande alcoholicus dus een pact dat de drank voorziet van een aantrekkelijke bonus: het individuele subject wordt ontheven van de bewuste verantwoordelijkheid voor zijn eigen zelfmoord. De vraag is enkel of de alcoholicus die weg tot het eind zal willen afwandelen.

Een derde grond voor vernietiging en bevraging zit hem in de overgave van het individuele subject, haar de bereidheid tot passie, of tot het verkennen van de uiterste grens. Wie ten volle alle mogelijkheden van zichzelf wil realiseren, loopt altijd het risico van de annihilatie. In de christelijke symboliek is de wijn niet voor niets het bloed van Christus. Het kwaadaardige "iemand's bloed wel kunnen drinken" vindt hier een cultureel positief. Het eigen "ik" wordt tijdelijk ingewisseld omwille van de vereniging met het goddelijke. Drinken om te sterven in God, of met God. Of, zoals Alexandre Lacroix het formuleert in zijn studie naar de relatie tussen drank en schrijvers: "Alcohol biedt zowel God als mens de mogelijkheid om tussen hemel en hel te pendelen." (Lacroix : 103)

Een vierde grond zit hem, in de moderne tijd, in de drank als werk, als ultieme realisering van de praxis of de consumptie. Baudrillard's stelling dat consumptie werk is, gaat eens te meer op voor drinken - dat wil zeggen als drinken het doel is

geworden van het dagelijkse bestaan of het middel is geworden om het dagelijkse bestaan vorm te geven. Het is dan de ultieme praxis. Niet langer opereert de alcoholicus retorisch, sociaal of politiek, hij heeft alles gereduceerd tot de keuze wel-of-niet. Het leven is geworden: 0 of 1. De alcoholicus gaat niet langer relaties aan met de anderen in de publieke ruimte, maar is aan het werk, meestal in de eigen werkkamer. Vanaf een zeker stadium schuwt de alcoholicus de publieke ruimte - is dan een ambachtsman of - vrouw die in stilte werkt. Hij onttrekt zich.

Een vijfde en laatste grond: de alcoholicus is meestal kwaad. Op iets, op iemand, om iets of iemand. En de drank heft de grens op tussen de ander kwaad doen en jezelf kwaad doen - maakt een ingewikkelde kluwen van de vraag of de alcoholicus kwaad is en daarom drinkt of kwaad wordt door het drinken. Ook hier is Haddock treffend. Razend en tierend gaat hij de geschiedenis in, meestal eerder zichzelf dan de ander bezerend.

De leefwereld van de alcoholist kan in de moderne literatuur op verschillende manieren vorm krijgen. Eén manier is de alcoholicus te schetsen als een slachtoffer van de geschiedenis. De alcoholicus doet dan niet echt mee in de geschiedenis maar is een desastreus effect er van. Dit is de manier waarop de alcoholicus voorkomt in realistische literatuur. Een tweede manier is de leefwereld van de alcoholist te schetsen, zoals Malcolm Lowry deed in *Under the Volcano*. Dit is de modernistische methode. Een derde manier is het delirium van de alcoholicus te vertalen, in de productie van een onsamenhangende en niet te stoppen stroom van woorden. Dat is de manier van de historische avant-garde. Een weer andere manier is de alcoholist niet centraal te stellen als subject maar juist als een marginale figuur die desalniettemin de plot becommentarieert of stuwt. Dit is vaak de postmodernistische manier.

In dit kader is een onderscheid relevant dat Roland Barthes maakte naar aanleiding van het werk van Markies de Sade. Barthes onderscheidde daarin twee soorten van portretten: "réaliste" en "rhétorique" - realistisch en topisch. Waar de een wordt geschetst in alle details, is de ander niet meer dan een functioneel object dat tot leven komt als een verzameling gemeenplaatsen. Terwijl de realistische figuren namen hebben uit een historische realiteit, hebben de retorische bij De Sade vaak theatrale namen. Ze zijn feitelijk leeg of invulbaar, zo stelt Barthes. Het onderscheid tussen "portrait-figure" en "portrait-signé" geeft aan welke types de Sadische wereld bevolken en mogelijk maken. Het is een onderscheid dat relevant is voor teksten waarin de alcoholist voorkomt.

In realistische teksten is de alcoholist een combinatie van beide. Hij is een realistische figuur die de resultante is van een geschiedenis, maar ook een invulbare gemeenplaats. In modernistische teksten is de alcoholist een realistische figuur, iemand die tot leven moet komen in zijn alledaagse bestaan – het subjectieve centrum van een wereld. In de postmodernistische voorbeelden waarop ik me hier concentreer is de alcoholist een retorische figuur. Dat is iets anders dan een “flat character”, ook iets anders dan een karikatuur, en ook iets anders dan bijfiguur die het decor vormt voor de anderen. Het is een retorische figuur, een teken, dat leeg is om te worden ingevuld en dat zodoende zowel productie als annihilatie kan verbeelden. De invulling is dan ook een andere dan de rituele invulling bij De Sade. De alcoholicus is een resultante van de tekst terwijl hij tezelfdertijd de tekst in zich dreigt op te zuigen – zoals de ogen van Haddock, wanneer ze je eenmaal zijn opgevallen, het bemoeilijken om nog iets anders te zien dan dit lege centrum in of van de tekst.

Waar Alexandre Lacroix stelt dat de rol van de alcoholicus heden ten dage is uitgespeeld – als artistiek, of ideologisch interessante figuur – is dat een gevolg van het feit dat hij kunst ziet als de locus van een waarachtige, ware, eigenlijke betekenis. De alcoholicus staat dan het meest op een lijn met de kunstenaars van de (historische) avant-garde. In het postmodernisme is deze pretentie van kunst fundamenteel ondergraven. Vraag is dus of de alcoholicus in het postmodernisme nog slechts als lege figuur zal verschijnen, of dat er toch een mogelijkheid is waarop de alcoholicus ideologiekritisch kan opereren. Ik kies voor mogelijke antwoorden op die vraag twee postmodernistische boeken: Boudewijn Büchs *De kleine blonde dood* (1985) en *Mank* van Herman Brusselmans (2002).

Büch

Büchs fantasiewereld, of wereld van leugens, is na zijn dood in 2002 in twee biografieën genoegzaam uit de doeken gedaan. Zoals ook uit die biografieën blijkt gaat het om een proces van fictionaliseren of liegen dat Büch blijkbaar niet geheel meester was. Die biografische situatie zou los kunnen staan van de manier waarop zijn teksten werken. Toch is er een opmerkelijke analogie. Ook in de teksten lijkt Büch zijn materiaal niet meester.

In *De kleine blonde dood* is de manier waarop de tekst retorisch wordt geproduceerd niet gemarkeerd. De retorische productiewijze is wel gemakkelijk te doorzien, bijvoorbeeld wanneer duidelijk wordt hoe figuren en namen in elkaar verglijden om zodoende een verhaal te kunnen produceren. De lead-zanger van de

Stones, de favoriete band van de hoofdpersoon en van zijn zoontje, heet Mick Jagger. De hoofdpersoon lijkt sprekend op Mick Jagger. Zijn zoontje heet Mick of Micky. De moeder van Mick heet Mieke. Het is dus: ik, Mick, Micky, Mieke - bijna een kinderversje.

Mieke is in het verhaal een alcoholiste. Ze speelt geen grote rol, zo lijkt het, en als op zeker moment Micky bij de "ik" intrekt wordt er ook nauwelijks meer gesproken over de moeder. Maar de plot krijgt wel zijn meest pregnante wending rondom moeder Mieke. Wanneer de "ik" naar Parijs zal gaan met vrienden en zijn vriendin van dat moment hem plots heeft verlaten, mag Micky logeren bij Miekés beste vriendin. Bij terugkeer uit Parijs ligt Micky in coma - uitgegleden op een door de vorst gladde trap toen hij toch even bij Mieke had mogen logeren. De eigenlijke oorzaak blijkt overigens een tumor in de hersenen. Zodra hij het nieuws heeft gehoord gaat de "ik" niet *linea recta* naar zijn kind, maar naar Mieke, die waggelend open doet en in de navolgende dialoog vooral zwijgt. De "ik" vertrekt iets later broodnuchter op de fiets.

Dat hij broodnuchter is, lijkt normaal, maar is dat niet als we een volgend hoofdstuk lezen dat hij zes maanden eerder al het doodsbericht van zijn vader had gekregen: "Ik dronk veel in die dagen." (p. 86) Weer wat hoofdstukken later blijken Mieke en de "ik" regelmatig ruzie te hebben gehad over wie Micky naar school moest brengen: "Omdat we ons toen alle twee regelmatig tot aan het ochtendgloren bezatten." (p. 97). Trouwens ook de vader van de "ik" blijkt in de loop van het boek een alcoholicus te zijn geweest. Naast de eenvoudige reeks "ik, Mick, Micky, Mieke" dient zich dus een andere al even eenvoudige reeks aan: vader alcoholicus, zoon alcoholicus, vriendin alcoholicus, kind in coma.

De figuren lijken strikt retorisch en de scène die dat het mooist verbeeldt, vindt plaats tegen het eind van de roman. Daar schetst de "ik" zijn kind als volgt. Terwijl het jongetje Micky bouwt aan een puzzel, op bed zittend tussen man en vrouw, zegt de "ik": "De literatuur zat in bed tussen ons in stukjes in gaatjes te drukken waar ze helemaal niet hoorden." Het jongetje wordt hier dus metaforisch aangeduid als literatuur. Dat spoort met het feit dat een puzzel maken op een bed verre van realistisch is, en wordt - om elk misverstand te vermijden - nog eens extra dik aangezet als de vader het jongetje in zijn oorlel knijpt en dan zegt: "Je bent een heel mooi gedicht." (p. 131) De moeder, aan de andere kant zwijgt. Ze heeft die nacht weer veel te veel gedronken. Maar het contrast tussen de twee ouders is schijn. Afgezien van het feit dat het mogelijk is om Mieke te zien als een fantasmatische afsplitsing van de "ik", is er een correlatie tussen de twee

personages. Waar de drank voor de één taal heeft opgeslokt, stelt het de ander slechts in staat tot de productie van clichés, invulbare retorische figuren, “stukjes in gaatjes”, zonder dat dit leidt tot betekenisvolle taal. Poëzie is van oudsher de clichématige locus van het mooie en hier wordt dat nog eens, ter vermindering van elk misverstand, dik aangezet middels het “heel mooi gedicht”.

De auteur Büch was degene die heen en weer bewoog tussen zoveel drinken dat praten en schrijven onmogelijk worden en toch proberen te schrijven door lege retorische figuren als puzzelstukjes in te vullen. Het literair in leven geschreven jongetje belichaamt deze tweespalt. Hij leeft om dood te gaan. Hij praat om te gaan zwijgen. Zijn laatste staat is die van de coma - gelijkend op de uitgetelde staat van de alcoholicus, tot niets meer in staat, levend maar afwezig. De alcoholicus is in deze roman niet zozeer de biografisch werkelijke hoofdfiguur, ook niet de karikaturale bijfiguur, is niet het slachtoffer van een geschiedenis en ook niet de realistische spil van een alcoholische wereld. Hij is een strikt retorische figuur die het werk zowel produceert als - referentieel gezien - zinledig maakt.

Dat Büchs boek zo populair is geworden, is wellicht een gevolg van de manier waarop deze retorische invulling past in een nostalgisch verlangen. Het kind leeft niet, het verbeeldt het verlangen naar een tijd die er nooit is geweest. De leegte die moet worden gevuld is een gevolg van een esthetisch model dat reeds lang overleefd is, maar dat uitstekend dienst doet in een tekst die sentiment wil oproepen. In dit kader moet ook het fiasco begrepen worden dat Lacroix postuleert voor het thema van het alcoholisme in de moderne literatuur. De levenslopen van alcoholici “hebben niets schandelijks meer, ze schokken de publieke mening niet langer en de burger verbaast zich er niet over, integendeel, het zijn gewone verkoopargumenten geworden.” En: “beschrijvingen van de dronkenschap getuigen vooral van een nostalgische sympathie.”(Lacroix : 112). Het waren, inderdaad, grote verkoopgebeurtenissen en getuigenissen van nostalgie toen de popzangers Herman Brood en André Hazes werden begraven na een drankovergoten bestaan.

Brusselmans

Toch is het fiasco dat Lacroix postuleert ook, zoals ik al eerder aangaf, een gevolg van het feit dat hij de historische avant-garde ziet als de laatste kritische beweging en het gebruik van drank daarbinnen als “opening naar een esthetisch project”(p.112). Die opening bestaat volgens hem niet meer. Alcoholisme is in zijn

optiek iets geworden zonder perspectief. Misschien dat Herman Brusselmans *Mank*, uit 2002, toch nog een andere, niet-sentimentele, mogelijkheid laat zien.

De roman *Mank* is niet verhuld retorisch, zoals *De kleine blonde dood*, maar kaart zijn retorische opbouw nadrukkelijk aan door de figuren van herhaling en van amplificatie. De roman start met het feit dat de "ik", die Herman Brusselmans heet, naar de schoenlapper gaat om zijn laars te laten lappen. Die schoenlapper is geen realistische figuur. Zo slikt hij spijkertjes in. Op zich moet dat kunnen, een keer, maar Herman komt in de loop van de roman vier maal terug omdat zijn zool iedere keer loslaat. Iedere keer slikt de schoenlapper een spijkertje in, zodat zijn maag een aardig reservoir aan spijkertjes moet bevatten. Ook de terugkeer naar de schoenlapper en de iedere keer anders verlopende uitbouw van de scènes die zich daar afspelen, zijn nadrukkelijke retorische signalen.

Dat Herman in de loop van de dag hier drinkt en daar drinkt is niet direct een teken van alcoholisme (al kán het dat zijn). Wel komt ook in deze roman een personage voor dat geen grote rol speelt, dat expliciet wordt aangeduid als alcoholica, en dat veel meer is dan enkel een passerend personage. Op zeker moment in zijn door hemzelf als buitengewoon druk omschreven dag, komt Herman Daisy Wouters tegen, een oude bekende. Hij nodigt haar uit om mee te gaan naar het café. Zij aarzelt, want drinkt niet meer. "Desnoods drink je een kop koffie," stelt Herman voor. Eenmaal binnen wordt het witte wijn, maar dat is volgens Herman rotzooi. Hij bestelt twee tequila's, nog eens, nog eens en ze worden alle rechtstreeks achterovergeslagen. Dan moet Daisy kotsen. Herman helpt haar even, laat haar dan achter op het toilet en betaalt uit haar portemonnee de rondjes. Dat is het laatste wat we van Daisy horen.

Daisy lijkt door haar korte optreden een verwaarloosbare figuur. Haar geschiedenis wordt niet gegeven, opnieuw gaat het om een "portrait-signé" een portret dat leeg lijkt en invulbaar is conform de eisen van het verhaal op dat moment. Toch heeft haar verschijning gevolgen en betekenis voor de gehele roman. Iets later in het verhaal is Herman terug bij het café. De waard, Jean-Paul, verwijt hem dat hij ervoor heeft gezorgd dat het toilet helemaal onder is gespuugd. De waard beweert dat Herman een slechte invloed heeft op mensen in zijn café. Herman riposteert:

'Ik heb op andere mensen geen enkele invloed. Als ze willen braken, dan braken ze. Oké, misschien jaag ik het paard wel eens naar het water, maar altijd doe ik dat met zachte hand. Het verplichten om zich te verzuipen doe ik echter nooit. Ik vraag het niet eens om zich te laven.'

*Hij zuchtte diep. 'Weet je dat het soms heel moeilijk is om met jou te praten?'
'Ja dat weet ik. Dat is de bedoeling. Woorden zijn daarvoor gemaakt. Ik zal je
zeggen Jean-Paul: wederzijds begrip is een kaakslag voor de taal.'*
(Herman Brusselmans, *Mank*, p. 165-166)

De taal is in deze roman blijkbaar niet een middel om mee te communiceren, om elkaar te begrijpen, of om de wereld te representeren, maar om elkaar te bemoeilijken, om te bevragen - en zodoende de voortgang van een geschiedenis mogelijk te maken. De taal produceert dus niet intentionele, rationele, coherente subjecten met hun al dan niet belangwekkende leefwereld of geschiedenis. Maar de roman levert daar ook geen kritiek op, zoals zou passen in het grote project van de historische avant-garde. Daisy Wouters komt simpelweg op en verdwijnt na de boel te hebben ondergekotst. Ze illustreert daarmee de status van alle personages, ook degenen die niet aan de drank zijn. Ze passeren, niet om te passeren, maar om het verhaal doorgang te verlenen.

De kern van het alcoholieffect in de postmodernistische literatuur is niet uitbundigheid of vergetelheid, en ook niet kritiek op een burgerlijke maatschappij. De alcoholist is productief, omwille van voortgang en doorgang van het verhaal, en levert daarmee kritiek op een beeld van het leven als 'groei' en 'doelgerichtheid'. Kenmerkend is de postmodernistische belangstelling voor het Korsakow-syndroom: de vernietiging van het korte termijngeheugen van de alcoholicus, waardoor, ter compensatie, een niet aflatende productie van verhalen op gang wordt gebracht. Dit verlangen te blijven doorgaan, om steeds opnieuw bepaalde patronen in te vullen, is door Gilles Deleuze op een andere manier gedefinieerd. In *Mille plateaux* stelt Deleuze dat voor een alcoholicus ieder glas het laatste glas is waarvan de consumptie zo lang mogelijk moet worden gerekt. Waarom gerekt? Om simpelweg door te kunnen gaan.

Dat laat onverlet dat de productie van verhalen die correleert met het Korsakow-syndroom een compensatiemechanisme is. Er moet iets worden opgevuld, iets dat er niet is, misschien ook nooit is geweest - we weten het niet meer. De indringende werking van *Mank*, anders dan de sentimentele van *De kleine blonde dood*, betreft deze alles doortrekkende leegte, die iets anders is dan zinloosheid. Het is deze leegte die niet uit Haddock's ogen spreekt, maar die zijn ogen vult en die hem maakt tot het meest menselijke van alle personages in *Kuifje*. Terwijl *Kuifje* zijn rol speelt in de verhalen, verschijnt Haddock als een niet-spiegelende spiegel, de wereld van het verhaal doorgang verlenend - verbijsterd en tegelijk

expressief.

LITERATUUR

Brusselmans, Herman, *Mank*, Amsterdam, Prometheus, 2002.

Barthes, Roland, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

Büch, Boudewijn (1985) *De kleine blonde dood*, Groningen, Wolters Noordhoff, 1995.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix , *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

Hergé, (1956) *Cokes in voorraad*, Casterman.

— (1961) *De juwelen van Bianca Castafiore*, Casterman.

— (1966) *Vlucht 714*, Casterman.

Lacroix, Alexandre, *In drank ten onder: Schrijvers en alcohol*, Vert. Zsuzsó Pennings, 's-Hertogenbosch, Voltaire, 2002.

Lowry, Malcolm, (1947) *Under the Volcano*, Harmondsworth, Penguin, 1985.

Thompson, Harry, *Hergé - een dubbelbiografie - Kuifje*, Vert. Jaap van der Wijk, Amsterdam, Balans/Kritak, 1991.