

De finesses van het falen: een Lacaniaanse kijk op de mislukking in de mythe.

Nadia Sels

L'esthétique de l'échec est la seule durable.
Qui ne comprend pas l'échec est perdu (...) Si
l'on n'a pas compris ce secret, cette esthétique,
cette éthique de l'échec, on n'a rien compris et
la gloire est vaine.¹

Kunst is ontstaan samen met de leugen. Wat er ook verder gezegd kan worden over haar aard, functie of zin, qua basisbetekenis duidt het woord 'kunst' op alles wat afwijkt van natuur of werkelijkheid. Kunst heeft dan ook te maken met onze vrijheid als mens ten opzichte van de natuur en de realiteit, met dat wat ons van het dier onderscheidt. En precies omdat we de vrijheid hebben om onze eigen doelen te kiezen, verschijnt ook het falen aan de horizon. Een dier kan mislukken, maar alleen de mens kan falen.

Kunst, in de esthetische betekenis van het woord, valt echter niet samen met de leugen. Artistieke creaties zijn immers eerder genotvolle ficties die in de eerste plaats bedoeld zijn om onszelf te bedriegen. Het is dit zelfbedrog, deze 'willing suspension of disbelief' die van het coloriet op de grotwanden van Lascaux herten en runderen maakt, en van de tweedimensionale lichtreflectie op het witte doek een mensenleven. In deze tekst wil ik een van de allereerste verschijningsvormen van deze fictie onder de loep nemen: de mythe. Niet alleen omdat de mythologie in al haar vormen nog steeds het thematische materiaal levert voor talloze theateropvoeringen, voor literaire en voor beeldende kunst, maar meer nog omdat we in deze archaïsche verhalen de menselijke creativiteit in een van haar oervormen aan het werk zien. In die zin belangt de mythe de kunst in het algemeen aan. Aan de hand van een lacaniaans begrippenkader wil ik duidelijk stellen welke cruciale rol het falen speelt in het mythische narratief *en* in andere kunstvormen. Tenslotte wil ik de vraag stellen hoe dit falen zo vruchtbaar mogelijk kan worden aangewend.

1. Falende helden in een onfeilbaar verhaal

Maar, zo zou men kunnen tegenwerpen, de mythe staat lijnrecht tegenover de thematiek van de mislukking. Mythen zijn heldenverhalen, over halfgoden die het menselijke

¹ J. Cocteau (1972), *Opium, journal d'un désintoxication*, Paris: Gallimard, p. 142.

falen overstijgen, ze handelen precies over overwinning en triomf: Orpheus die met zijn gezang zelfs de goden van de Dood kon vermurwen, Bellerophon die op het gevleugelde paard Pegasus de onoverwinnelijke Chimaera velt, Jason die het gulden vlies verovert, ... Maar daar stopt het verhaal niet. Orpheus gaat vlak voor de drempel van de onderwereld in de fout en kijkt om naar zijn geliefde die hij uit de onderwereld wilde terughalen, waardoor hij haar voor eeuwig verliest. Bellerophon wordt door zijn succes overmoedig en wil de hemel bestormen, waarop de goden Pegasus in de vlucht doen steigeren. De held valt naar beneden en eindigt blind en kreupel. Jason brengt het gulden vlies met behulp van de tovenares Medea ter bestemming, maar het koningschap dat hem in ruil beloofd was, wordt hem ontzegd. Zijn poging om een erfdochter te huwen en zo alsnog koning te worden komt hem op de gruwelijke wraak van Medea te staan, die zijn zonen ombrengt. Jason sterft als de grootste mislukking denkbaar: kinderloos, dakloos en roemloos legt hij zich tenslotte te rusten op zijn schip de Argo, dromend van zijn vergane glorie. Op dat moment breekt de vermolmde ra af, valt naar beneden en plet zijn schedel. Een banaler einde is nauwelijks denkbaar.²

Mythische helden zijn bijna altijd antihelden. En toch wordt de mythe maar zelden in verband gebracht met de thematiek van het falen. In het dagelijkse taalgebruik zijn er twee invullingen van het woord 'mythe' mogelijk. Ofwel gaat het om een doorprikt fabeltje – zoals in: “dat is maar een mythe” – ofwel om het volledige omgekeerde, met de woorden van Roberto Calasso “something prodigious beyond which one cannot go”.³ Simon Vestdijk omschreef de mythe als: “het allergemeenste waartoe men in de persoonlijkste verhouding staat.”⁴ Met andere woorden: de mythe is een verhaal dat een diepe, onwrikbare waarheid in zich draagt, een eeuwenoude, eerbiedwaardige les die toch opgaat voor iedere individuele mens. Deze laatste, bijna sacrale invulling wordt vreemd genoeg ook uitgedragen door auteurs met wetenschappelijke pretenties op het vlak van mythologie. Men zou bij het lezen van sommige academische werken de indruk krijgen dat de mythe een bijzondere taalvorm is, die zich verheft boven de normale beperkingen van het menselijk spreken. Zo beweert Joseph Campbell in *The hero with a thousand faces* (1993) dat elke mythe te herleiden valt tot één en hetzelfde onderliggende verhaal, een *Monomythe* die als het ware een recept vormt voor een waardevol menselijk leven. De reeks voorbeelden is eindeloos, maar ik beperk me ertoe nog

² Zie voor Orpheus o. a. Vergilius' *Georgica* iv.456 e.v. of Ovidius' *Metamorphoses* x.1-85, xi.1-65, voor Jason Euripides' *Medea* of Apollonius van Rhodos' *Argonautica* en voor Bellerophon Pindarus' *Olympische Oden*, xiii.87-90 en zijn *Isthmische Oden*, vii.44, Homerus' *Ilias* vi.155-203 en xvi.328 of Ovidius' *Metamorphoses* ix.646.

³ R. Calasso (2001), *The forty-nine steps*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 259.

⁴ geciteerd in R. Cornets de Groot (1978), *De kunst van het falen*, 's Gravenhage: Bzztôh, p. 29.

één dergelijke mythologische studie te noemen: *Oedipus: the Meaning of a Masculine Life* (1998) van Van Northwick. De titel van dit boek is geenszins ironisch. De oedipusmythe is voor de auteur een paradigma van het mannelijk leven, dat tenslotte eindigt in de “*completion* of Oedipus’ life [...] realised in his ultimate immersion in the cosmic order”⁵. Een religie kan nauwelijks meer beloven.

Deze sacralisering heeft zijn oorsprong in de overtuiging dat de mythe de eerste en blijkbaar de meest zuivere poging was om het bestaan een gronding te geven, om de oorzaken en de zin van het leven te vatten en te verklaren. De mythe wordt vaak beschreven als centripetaal: centrumzoekend. Daarmee contrasteert men haar met de tragedie die als centrifugaal wordt omschreven: in de tragedie breekt de wereldorde die de mythe heeft opgebouwd, weer aan stukken. De mythe geeft antwoorden, de tragedie stelt vragen. Toch is het geen toeval dat de verhaalstof van bijna alle tragedies afkomstig is uit het corpus van wat we mythen noemen. Oedipus, Medea, Orestes,... over al deze tragische boegbeelden werden al verhalen verteld lang voor de tragedie ontstond. De mythe gaat inderdaad over heldendaden en triomfen, over de typisch westerse drang tot realisatie, verovering. Maar precies daardoor kapselt ze al vanaf het begin dat ander typisch westerse genre in: de tragedie, die het falen als keerzijde van de munt ophoudt.

Het is zeer vreemd dat er nauwelijks wordt stilgestaan bij deze mythische thematiek van het falen. En waar die toch wordt behandeld, wordt de mythe meestal afgedaan als een moralistisch recept om dit falen te vermijden. Halsstarrig blijft men vasthouden aan de essentialistische mythe, de mythe die een geheimzinnige waarheid verbergt, die ontsluit kan worden als men maar de juiste sleutel vindt. De mythe laat zich tot nu toe niet tot één betekenis herleiden, hoe haar vele interpretatoren ook hun best doen: in plaats van dat de interpretator de mythe ontsluit, ontsluit de mythe haar interpretator. Een andere indicatie voor de malaise van de interpretatie, is het feit dat men het nog altijd niet eens geworden is over een definitie van de mythe. Haar wezen blijft ongrijpbaar. Voor dit pijnpunt gaf Marcel Detienne in zijn *l’Invention de la mythologie* (1981) een ontluisterende maar verhullende verklaring: hij stelt dat de mythe ronduit niet bestaat. De term gaat volgens hem in de betekenis waarin we hem nu gebruiken terug op een zeventiende-eeuwse constructie, die allerhande archaïsche narratieven, verhalen, zangen, raadsels en wat nog meer, bundelde onder één noemer. Hij kan inderdaad aantonen dat de Grieken in de tijd dat de zogenaamde mythen ontstonden zelf geen term hadden voor deze verhalen: ‘*muthos*’ was immers een

⁵ T. Van Northwick (1998), *Oedipus. The Meaning of a Masculine Life*, Norman: University of Oklahoma Press, p. 168, zijn cursivering.

algemene term voor een taalhandeling, zoals ‘logos’, en kon evengoed op één enkel woord duiden als op een hele geschiedenis. Bijgevolg, zo stelt Detienne, is er niet één sleutel tot de mythe. Het enige wat ze allen gemeen hebben is hun narratief karakter en hun fictionaliteit.

Ik wil hier betogen dat het wensbeeld waaruit het begrip ‘mythe’ ontstaan is, te beschrijven valt als het verlangen naar een spreken zonder tekort, een onfeilbare taal. Tegelijkertijd wil ik stellen dat dit een onmogelijk verlangen is, omdat het spreken, de taal, in een intrinsieke verhouding tot het falen staat. En precies dit inherente falen van de taal genereert ook de mythische thematiek van de falende held. Zowel het fantasma van de mythische taal als de onmogelijkheid ervan wil ik toelichten met behulp van de psychoanalytische theorie van Jacques Lacan.

2. De taal en het Lacaniaanse subject

Lacans grootste verdienste bestaat erin dat hij Freuds theorieën, waarin taal reeds een cruciale rol speelde, gecombineerd heeft met de structuralistische taaltheorie van Ferdinand de Saussure. Zijn centrale stelling was dat het onbewuste gestructureerd was als een taal; slechts dankzij de taal ontstaan we als subject. Deze wordingsgeschiedenis van de mens als talig wezen geef ik hier beknopt weer.

Elke mens begint zijn leven buiten de taal. Bij gebrek aan betekenaars heeft het kind aanvankelijk geen enkel middel om de wereld, meer bepaald de zintuiglijke prikkels die van binnenin en van buitenaf op hem toe komen, te ordenen. Binnen- en buitenwereld zijn dan ook niet van elkaar te onderscheiden: er is voorlopig geen enkel zelfbewustzijn mogelijk. Ook tussen het kind en de moeder, die instaat voor de bevrediging van de behoeftes van het kind, is er geen enkele scheidingslijn: behoefte en vervulling worden nog niet als gescheiden ervaren. Dit stadium wordt door Lacan het reële genoemd en staat voor de onmogelijkheid, de ervaring die te excessief is om verstandelijk gevat te worden. Een eerste stap naar de ontwikkeling van een autonoom subject is het imaginaire stadium: deze fase treedt in wanneer het kind voor het eerst geconfronteerd wordt met een visueel beeld waarin hij de tot nu toe onsamenvangende driften en impulsen van zijn lichaam kan bundelen. Het typische voorbeeld is de jubelreactie van het kind dat voor een spiegel wordt gehouden. “Kijk, dat bent jij!” wijst een behulpzame ouder. Het kind *is* dit beeld (nog) *niet*, maar hij kan het vanaf nu proberen te worden: het biedt hem een eerste ordening van de wereld en van zijn nog ongecoördineerde lichaam. Van een “*corps morcelé*”⁶ maakt de anticipatie van de eenheid die te vinden is in dit

⁶ J. Lacan (1970), *Écrits I*, Parijs: Seuil, p. 94.

beeld het kind tot een “ik”. Maar deze overwinning betekent tegelijkertijd een eerste vervreemding:

De gelijkheid met het beeld die in de identificatie wordt nagestreefd, is evenwel gedoemd om te mislukken. Op grond van de identificatie *ben* ik het beeld waarin ik mijzelf als totaliteit en als eenheid aantref, maar tegelijkertijd veroorzaakt deze identificatie een verdubbeling van het Ik. Ik identificeer mij met een beeld dat mij tegelijkertijd van mijzelf scheidt: ik ben een ander. ‘Ik’ vind mijn eenheid anticiperend in iets wat ik zelf niet ben en waaraan ik nooit gelijk zal kunnen worden.⁷

De kwelling van dit onbereikbare ideaalbeeld zal ons een leven lang achtervolgen in de vorm van rivaliteit, verliefdheid, bewondering en schaamte. De eerste stap naar subjectiviteit kondigt al een falen aan. Voorlopig kan het kind echter in de duale relatie die hij onderhoudt met de eerste ander die nu ontstaan is, de moeder, nog een zekere eenheid terugvinden. Deze eenheid blijft echter niet duren: het kind merkt stilaan dat de moeder er niet altijd is om zijn noden te bevredigen. Ze gaat soms weg, heeft dus blijkbaar aan het kind niet genoeg. Zo ontdekt het kind dat de moeder ook zelf naar iets verlangt, ook zelf iets te kort komt. Bij Freud gaat het hier natuurlijk om de penis van de vader. Bij Lacan wordt dit object van verlangen geabstraheerd tot wat hij de *fallus* noemt. Het gaat hier om het begrip in zijn imaginaire betekenis: het niet-gedefinieerde beeld van datgene waarnaar de moeder op zoek gaat. Uit angst de moeder kwijt te raken, ontwikkelt zich bij het kind het verlangen om zelf dit object te zijn voor de moeder, met andere woorden de fallus van de moeder te worden. Het kind zal zich dus volledig op het verlangen van de ander richten, een positie waarin een eigen subjectiviteit onmogelijk is: hij is letterlijk een object, geen subject van verlangen.

Deze steriele duale relatie wordt tenslotte opengeboken door de vader, die tussen beide komt. Lacan omschrijft deze interventie als het *non du père*. Strikt Freudiaans wijst dit begrip op het “neen van de vader”, op het verbod van de vader aan de zoon om zich de moeder toe te eigenen en omgekeerd, een verbod dat hij bekrachtigt door de impliciete castratiedreiging. Lacaniaans gesproken wordt er echter een tweede betekenis in gelezen: het homofone *nom du père*, de naam van de vader. Symbolisch gesproken is de vader immers de derde persoon die het kind lostrekt van het moederlichaam en hem tot subject maakt door hem zijn naam te geven. De vader leert het kind de taal. En het is precies die taal die het kind voor het eerst tot subject zal maken. Dit stadium noemt Lacan het symbolische. Bij het aanleren van de taal krijgt het kind voor het eerst een kader aangereikt om zijn wereld te ordenen en dus ook te bevatten, te controleren. Hij ruilt met andere woorden het onmiddellijke contact met

⁷ P. Van Haute (2000), *Tegen de aanpassing. Jacques Lacans ‘ondermijning’ van het subject*, Nijmegen: Sun, p. 86, zijn cursivering.

de werkelijkheid in voor de lege, arbitraire betekenaars die de taal hem aanreikt. Er schuift zich een traliewerk van taal tussen hem en zijn object. Dit betekent echter ook dat we voorgoed gescheiden worden van het onvermiddelde contact met de werkelijkheid, dat wat Lacan naar Kants Ding-an-Sich “*das Ding*” noemt⁸. Na de intrede tot de taal wordt die oorspronkelijke eenheid in retrospectief ervaren als een paradijselijke toestand van volledigheid, waarnaar het subject zijn leven lang smartelijk terugverlangt. Deze vroegere bron van genot zal vanaf nu altijd onnoembaar blijven, want hoewel de taal het reële in een raster heeft gelegd, waardoor het hanteerbaar wordt, is er steeds een rest van de deling, iets van wat het kind ervaart, voelt en verlangt, dat zich nooit volledig in de taal zal laten vangen. We ervaren dit allemaal: als we zouden proberen met woorden de kern bloot te leggen van wie we zijn, wat we voelen en verlangen, is er altijd iets dat ontsnapt, dat ongezegd blijft. We worden dan gedwongen te herformuleren, te omschrijven...waardoor we weer alleen maar taal produceren, die slechts onrechtstreeks in verband staat met wat ze uitdrukken wil: we ontsnappen nooit aan de arbitrariteit van het taalteken. Een taalteken kan slechts representeren, en impliceert daarom altijd afwezigheid: het is dit dat Lacan de “*meurtre de la chose*” noemt (Lacan 1970: 204). Taal is dus per definitie mislukking, maar wel een mislukking die ons in staat stelt te verlangen, te denken en te spreken. Dat verhindert niet dat wij met onze taal voortdurend rond dat tekort heen blijven cirkelen, als kon diezelfde taal die het tekort heeft doen ontstaan het ook ongedaan maken: elke taalhandeling drijft op die zoektocht naar volledige vervulling.

3. De mythe als raakpunt met het reële

Het is dan ook onvermijdelijk dat de mens gaat dromen van een oplossing voor deze paradox: een taal die ontsnapt aan de arbitrariteit, die terug aansluiting vindt bij de werkelijkheid zoals we die ooit onversneden ervaren hebben. Een taal die liefst zo archaisch mogelijk is, zodat ze zo nauw mogelijk aansluit bij een legendarisch beginpunt. Kortom: de mythe was ideaal voor de projectie van dit fantasma. En hoewel mythenonderzoekers uiteraard nooit expliciet maken dat wat zij in de mythe willen blootleggen, een taal is die contact legt met het reële, schemert die hoop onmiskenbaar door in hun bewoordingen. Zo stelt Campbell: “It would not be too much to say that myth is the secret opening through which the inexhaustible energies of the cosmos pour into human cultural manifestation.”⁹ Of duidelijker nog: “It has been well said that mythology is the penultimate truth - penultimate

⁸ Zie D. Evans (2001), *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, London: Routledge, p. 204.

⁹ J. Campbell (1968), *The hero with a thousand faces*, Princeton: Princeton University Press, p. 3.

because the ultimate cannot be put into words. It is beyond words, beyond images [...].
Mythology pitches the mind beyond that rim, to what can be known but not told."¹⁰

Met het duiden van deze blinde vlek wil ik uiteraard geen afbreuk doen aan de verdere inhoud van deze werken: vaak is het precies uit deze fantasmatische betrokkenheid dat ze hun gedrevenheid halen. Verder zijn mythologen trouwens niet de enigen zijn die op zoek zijn gegaan naar een dergelijke oertaal. Een zeer duidelijk voorbeeld is Antonin Artauds zoektocht naar een theater zonder representatie, waarvan Derrida in zijn tekst 'La clôture de la représentation' (1967) treffend de onmogelijkheid aantoonde¹¹. Eigenlijk is tot op zekere hoogte in elk spreken een dergelijke belofte ingebouwd. Maar die belofte, of het nu de mythe, Artaud of een ander spreken betreft, is altijd vals.

Bij de mythenonderzoekers toont dit fantasma zich onder andere in de veronderstelling dat de mythen antwoorden en zekerheid zouden moeten geven, dat zij aan de basis zouden liggen van een centripetaal wereldbeeld. Uit veel van haar eigenschappen blijkt echter dat dit niet haar essentie was. Dit kan kort worden geïllustreerd door een anekdote die Clifford Geertz in *The interpretation of cultures* (1977) aanhaalt over een interessante ontmoeting tussen een modern-wetenschappelijk en een mythologisch wereldbeeld:

There is an Indian story--at least I heard it as an Indian story --about an Englishman who, having been told that the world rested on a platform which rested on the back of an elephant which rested in turn on the back of a turtle, asked (perhaps he was an ethnographer; it is the way they behave), what did the turtle rest on? Another turtle. And that turtle? "Ah, Sahib, after that it is turtles all the way down."¹²

Het grondingspunt was vanuit het mythisch denken dus helemaal niet zo relevant als de wetenschapper vanuit zijn eigen optiek wel dacht. Dit verhaal maakt duidelijk dat de mythe niet in de eerste plaats een antwoord, een oplossing formuleert, maar eerder telkens nieuwe vragen, nieuwe leegtes voortbrengt. En dat is inderdaad hoe de mythe er in werkelijkheid uitzag. Want wat het ook is dat we, Detienne indachtig, de mythe noemen, zij had niet de omliggende vorm die we nu veronderstellen. Het feit dat er van elke mythe tal van versies bestaan, bewijst dat elke mythe niet één vertelling, maar een vertelproces was. Ongetwijfeld had het vertellen van mythen in de archaische tijd iets weg van verhalencycli als *Duizend-en-Eén Nacht*, waarbij het ene verhaal het andere opriep, soms zelfs zonder dat er echt naar een afronding werd toegewerkt. Zo kon een verhaal ook bij elke nieuwe verteller een nieuwe

¹⁰ J. Campbell (1988), *The power of myth*, New York: Doubleday, p. 163.

¹¹ J. Derrida (1967), 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation', in: *L'écriture et la différence*, 341-368, Paris: Seuil.

¹² C. Geertz (1973), *The interpretation of cultures*, New York: Basic Books, p. 28-29

inhoud of duiding krijgen; de vele interpretaties van de mythen zijn daar trouwens zelf een goed voorbeeld van.

De thematiek van het falen, die in de mythe zo frequent terugkeert, is een andere spaak in de wielen van wie in de mythen een verborgen antwoord op de *condition humaine* wil lezen. Een falende held laat de lezer immers verweesd achter, werpt hem terug op zichzelf, verplicht hem om zelf naar een antwoord op zoek te gaan. Wat drijft ons dan om verhalen over het falen te vertellen, telkens opnieuw? Volgens de klassieke narratologie begint een verhaal steeds met een tekort, dat door de held op het einde van het sprookje terug ingevuld wordt. Het verhaal drijft dus op verlangen, we roepen een held in het leven als een soort stuntman van het echte subject. Een held is per definitie iemand die niet kan falen en die in onze plaats het tekort moet dichten. Wanneer dit gebeurt, geeft dit enige bevrediging. Maar blijkbaar is die bevrediging van korte duur: voor elk verhaal van succes is er een vervolgverhaal waarin elke overwinning nietig wordt verklaard. Een zeer treffende beschrijving van waarom we nooit kunnen berusten in een overwinning, vinden we bij Sartre:

[I]n elk succes zit een element van mislukking verborgen. Elk succes wordt bijgezet in het Zijn, waardoor het onmiddellijk iets overneemt van de doodsheid en willekeurigheid van het Zijn. De feiten die wij rondom ons aantreffen en wensen te veranderen, zijn de diverse verrotte zeges van vroeger. [...] Wie wint, wordt door zijn overwinning als mens onmogelijk; omdat hij zijn essentie heeft laten opgaan in zijn onderneming, zakt zijn leven weer terug in een er-zomaar-zijn, zichzelf overlevend in een lang wegwijnen.¹³

Er wordt ons met andere woorden een holle bevrediging voorgespiegeld, die ons, als we er aan vasthouden, elke hoop op de toekomst ontzegt. De mens hangt vast aan zijn tekort omdat het hem de mogelijkheid laat te hopen. De vorige held, de vorige interpretatie, het vorige verhaal *moet* dus falen om het volgende mogelijk te maken, opdat er geen stilte zou vallen. Net als Sheherazade moeten we blijven vertellen om onze eigen dood voor ons uit te schuiven. En zo worden steeds nieuwe verhalen gegenereerd, steeds nieuwe mythen. Dit proces is tot de dag van vandaag niet tot stilstand gekomen. Wel integendeel: de mythologie vertakt zich steeds breder in oude én nieuwe verhalen.

5. Een moderne mythe: de mens-machine

Als we met Detienne aannemen dat *de* mythe niet bestaat, dan is er eigenlijk ook geen reden waarom we de klassieke mythen strikt van hun moderne nazaten zouden moeten onderscheiden. In die optiek is *Aars!* van Peter Verhelst evenzeer een verschijningsvorm van de Orestes-mythe als de *Oresteia* van Aeschylus. Ik zou dit kort willen illustreren aan de hand van één van die laatste mythen, namelijk die van de getechnologiseerde mens. Met figuren als

¹³ J.-P. Sartre (1986), *De Heilige Genet, martelaar en comediant*, Utrecht: Erven p. 97

de metalen reus Talus en de vrouwelijke automata die de smid der goden, Hephaestus, bedienden¹⁴, had dit narratief al wortels in de klassieke oudheid. Met de exponentiële groei van de mogelijkheden van de technologie heeft deze thematiek een al even spectaculaire uitbreiding gekend. Waar de techniek eerst nog een verlengstuk van de mens was, is zij de laatste decennia zelfs tot onderdeel van de mens gepromoveerd. Geen lichamelijk gebrek of het kan door de technologie verholpen worden: kunstorganen en bionische onderdelen zijn al lang geen *science fiction* meer. Er wordt zelfs al volop gespeculeerd over de mogelijkheden om ook onze geestelijke capaciteiten te optimaliseren door toevoeging van implantaten: we zijn zelfs al in staat interfaces tussen neuronen van zoogdieren en computerchips te realiseren. Het kon natuurlijk niet uitblijven dat men ervan ging dromen dat ook dat grootste menselijke mankement, dat wat Lacan de castratie noemt, ooit door de technologie overwonnen zou kunnen worden. In de verbeelding van onze cultuur is technologie dan ook al lang niet meer beperkt tot verlengstuk of onderdeel van de mens: de mens wordt *vervangen* door de technologie, zijn imperfecte mensenlichaam wordt stukje voor stukje weggenomen en vervangen door onvergankelijke, superieure technologische implantaten. De androïde of cyborg wordt geboren. Een prachtig voorbeeld is het karakter Staalkop uit de *Metabarons*-strips van Jodorowski en Giménez¹⁵, die om aan zijn liefdesverdriet te ontkomen zijn volledige lichaam – het hart eerst - laat vervangen door implantaten. Tevergeefs, trouwens: het gemis blijkt zich als een virus te hebben voortgezet in zijn circuits.

Hier openbaart zich de paradox waar veel van deze SF-creaties op spelen. De androïde, de vleesgeworden techniek, zou eindelijk de overwinning op het tekort moeten behalen die de mens vruchteloos heeft nagestreefd. Maar net als de Griekse heldenmythe verslikt dit fantasma zich in de werkelijkheid. De machine kan, Lacaniaans gesproken, niet triomferen omdat ze in de eerste plaats niet kan falen. Het is slechts vanuit het menselijk tekort dat het denkbeeld van de triomf mogelijk wordt. Voor een triomf is een verlangen nodig, en verlangen is precies wat er aan de perfectie ontbreekt. De mens kan via de machine in het een en ander slagen, maar het raadsel van haar condition humaine ligt buiten het bereik van de machine. Het droombeeld wordt dan ook tegelijk een angstbeeld: deze superieure, ontmenselijkte mens maakt komaf met zijn imperfecte maker. De Borg uit *Star Trek* zijn van dit omgekeerd fantasma een treffend voorbeeld. De machine verwoest door haar perfectie de menselijke subjectiviteit. Een andere uitkomst is dat de machine zelf door haar

¹⁴ Respectievelijk beschreven in o.a. de *Argonautica* van Apollodorus en in de *Ilias* van Homerus.

¹⁵ zie A. Jodorowski & J. Giménez (2003), *De Metabaronnen. Zevende Boek: Aghora de vader-moeder*. Zelfem: Arboris

vermenselijking feilbaar wordt, of door haar falen menselijk. Voor dat eerste kan Staalkop als voorbeeld dienen, voor het laatste is Roy Batty, de replicant uit Blade Runner (Ridley Scott, 1982), exemplarisch. In het besef van zijn eindigheid (hij is geprogrammeerd om vroeg te sterven) beslist hij tenslotte als laatste act de man die erop uit gestuurd is om hem te doden, het leven te redden.

Het is zeer interessant om deze mythische thematiek naast die van de held te leggen en na te gaan wat voor libidineuze mechanismen hier aan het werk zijn: beide komen voort uit een verlangen naar perfectie, dat echter, zoals we via Lacan hebben aangetoond, een inherent paradoxaal verlangen is. De perfectie betekent immers de dood voor het (menselijk) subject, iets wat bij de androïde nog beter uit de verf komt dan bij de held. Zodra deze perfectie dus benaderd wordt, slaat het fantasma om en duwt het narratief naar de thematiek van het falen.

6. Hoe te falen

Het Lacaniaanse kader tekent ons al bij al een zeer pessimistisch mensbeeld: het lijkt ons leven en onze narratieven te herleiden tot twee onmogelijke polen: een eeuwig onvervulbaar verlangen of het verlies van elke subjectiviteit door de psychotische oplossing in het reële. Het is moeilijk zich van de indruk te ontdoen dat er in die dichotomie iets essentieels verloren gaat. In het leven noch bij het lezen hebben we voortdurend de indruk dat we voor deze onmogelijke keuze worden gesteld. Bij het schipperen tussen beide polen vloeien er uit het onmogelijke verlangens allerlei gevoelsnuances voort die tussen de twee in liggen, en door Lacan nauwelijks getheoretiseerd zijn. Ook het plezier hoort daarbij, een factor die essentieel is wanneer we het over artistieke creaties hebben. Maar Lacan was in de eerste plaats ook geen literatuur- of kunstwetenschapper.

Voor ons is het hier echter wel van belang dat we terugkeren naar dit gebied. Mijn uitgangspunt was dat elke kunst iets met de leugen gemeen heeft, dat ze een tussenwereld creëert, een experimenteerruimte voor de mens. In zoverre dat wat er gebeurt in die wereld inderdaad altijd beperkt blijft tot een experiment, creëert de kunst een nieuwe realiteit waar elk falen eigenlijk betrekkelijk is. De implicaties ervan blijven in dit niemandsland eeuwig opgeschort, waardoor het falen hier in plaats van een noodlot een middel kan worden, een aanvangspunt voor experimenten.

Omdat het al dan niet slagen zelf aan belang inboet, komt in de fictie het *hoe* op de voorgrond. De vraag *of* de held faalt is daar niet veel meer dan een excuus om te horen *op welke manier* hij dat doet, en hoe zijn daden vorm zullen krijgen in een verhaal. Wat echt van belang is voor het wezen van de fictie, zijn paradoxaal genoeg precies de elementen die er

voor de grote verhaallijn totaal niet toe doen: het ritme van het vers, de kleur van de drakenshubben, de naam van de vrouwe... Kortom: het gaat hem bij het vertellen om de nieuwe details, nieuwe finesses die we aan een verhaal geven, die geenszins – en dat is belangrijk – met het falen of slagen te maken hebben, maar wel het genot van het vertellen uitmaken. Kortom: als we als mensen niet machteloos willen overgeleverd zijn aan het falen dat, Lacaniaans gesproken, in ons wezen zelf zit ingebakken, kunnen we niet anders dan de kunst tot model voor het leven nemen. Alleen zo kunnen we een het falen weliswaar niet ontlopen, maar wel verfijnen, naar onze hand zetten.

Dit kan ook implicaties hebben voor de kunst zelf. Als de hedendaagse kunst al iets uit de mythe kan leren, dan is het dat het falen slechts vruchtbaar kan zijn als het tot op zekere hoogte veronachtzaamd wordt. Een scherp besef van de onoverkomelijkheid van dit falen leidt immers wel vaker tot een laffe vorm van ironie, zoals men die wel in sommige postmoderne romans tegenkomt: men gaat het falen ironisch thematiseren om alsnog de indruk te wekken dat men er boven staat, dat men zich er niet door laat vangen. Dergelijke kunst, die te openlijk met de mislukking flirt, durft die eigenlijk niet in de ogen te kijken: zij sluit verder alle wegen af om er iets vruchtbaars te doen. Men kan door de nadruk op de vraag *of men faalt*, dan niet meer werken aan *hoe* men faalt. Men slaagt er niet in om het falen uit te werken in zijn finesses. Of met andere woorden: om te doen wat Beckett in *Worstward Ho* (1984) zag als de enige opdracht van de kunstenaar: *to fail better*. Het falen op zich? Dat is niet meer dan het meest voorspelbare van alle dingen.

Bibliografie

Calasso, R. (2001), *The forty-nine steps*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Campbell, J. (1968), *The hero with a thousand faces*, Princeton: Princeton University Press.

Campbell, J. (1988), *The power of myth*, New York: Doubleday.

Cocteau, J. (1972), *Opium, journal d'un désintoxication*, Parijs: Gallimard.

Cornets de Groot, R. (1978), *De kunst van het falen*, 's Gravenhage: Bzztôh.

Derrida, J. (1967), 'Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation', in : *L'écriture et la différence*, 341-368, Parijs: Seuil.

Detienne, M. (1981), *L'Invention de la mythologie*, Parijs: Gallimard.

Evans, D. (2003), *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, Londen: Routledge.

Geertz, C. (1973), *The interpretation of cultures*, New York: Basic Books.

Haute, P. Van (2000), *Tegen de aanpassing. Jacques Lacans 'ondermijning' van het subject*, Nijmegen: Sun.

Lacan, J. (1970), *Écrits I*, Parijs: Seuil.

Nortwick, T. Van (1998), *Oedipus. The meaning of a masculine life*. Norman: University of Oklahoma Press.

Sartre, J.-P. (1986), *De Heilige Genet, martelaar en comediant*. Utrecht: Erven.