

**HET MYSTERIE VAN HET RADICAAL NIEUWE**  
Naar aanleiding van Alain Didier-Weills  
*Un mystère plus lointain que l'inconscient*

Alain Pringels

Postbus 15, B-postnummer stad  
Tel.: ++/32/(0)478 53 01 10, alainpringels@gmail.com

*Ontvangen:* 3 mei 2013; *Aanvaard:* 30 september 2013.

Een inspirerend boek enthousiasmeert. Eerder dan een academische boekbespreking is dit schrijven een neerslag die mijn enthousiasme, na mijn lezing, wil vertalen. Alain Didier-Weills *Un mystère plus lointain que l'inconscient* (2010) zet mij aan tot het maken van enthousiaste gedachtesprongen. Letterlijk bijna, zoals de sierlijke (bokken)sprong die Fred Astaire maakt op de kaft van het boek. Didier-Weill volgde Lacans seminars in de tweede helft van de jaren 1970. Zowel tijdens Seminarie XXIV als XXV werd hij door Lacan uitgenodigd het woord te nemen. Hij geniet ook bekendheid als theaterregisseur en -schrijver.

*Spel, poort tot het radicaal nieuwe*

De creatieve act. Het springen en dansen van Fred Astaire, het schilderen van Picasso of het filmen van Pasolini als creatieve act, stelt de vraag naar het mysterie van het verschijnen van het radicaal nieuwe. Het nieuwe dat verschijnt en verder gaat dan de vernieuwende (regenererende) kracht van de herinnering van verdrongen betekenaars (in freudiaanse zin). Het radicaal nieuwe dat ons een sleutel in handen geeft van een plaats waar het woord alleen ons geen toegang toe verleent, en die Lacan verder weg situeert dan het onbewuste... voorbij (*jenzeits*) het onbewuste.

Hoe die plaats te benaderen? Een plaats die verwijst naar een scheppingsact (creativiteit). Creatie uit het niets? Welk niets? Een scheppingsact die iets toont, iets laat zien, van wat vóór die act nog

onzichtbaar was, iets wat ongeëvenaard en ongelooflijk schijnt (in de zin van *oplichten* of *verlichten*); iets wat men daarvoor nog nooit gehoord of gezien had. Iets radicaal nieuw... zoals *Les demoiselles d'Avignon* van Picasso...

Op de eerste bladzijde van zijn boek citeert Alain Didier-Weill (2010) een uitspraak van Lacan tijdens een seminarie op 16 november 1976: "J'ai essayé d'introduire quelque chose qui va plus loin que l'inconscient". Het gaat om het seminarie van 1976-1977 met de onvertaalbare titel *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Wat fonetisch vertaald kan worden als: "L'insuccès de l'Unbewusst c'est l'amour".<sup>1</sup> Het fiasco of het falen van het onbewuste is de liefde. Een beetje zoals een blinde die weet dat hij zich alleen blunderend door een spelletje *mourre* kan slaan. *Mourre* is een spel dat je met twee speelt, zoals de liefde, waarbij de spelers tegelijkertijd een aantal vingers tonen en tegelijkertijd een cijfer roepen waarmee ze de som van het aantal vingers trachten te voorspellen. Een metafoor van de liefde en/of de scheppingsact... Een spel spelen is een manier om onder gecontroleerde omstandigheden het radicaal nieuwe te laten verschijnen. Elke voetbal- of schaakwedstrijd is uniek. Alain Didier-Weill noemt dit radicaal nieuwe leverbaar door het Reële.

Maar hoe verhouden we ons ten aanzien van het radicaal nieuwe? In de religie zien we hoe het radicaal nieuwe een keuze provoceert: ketter of inquisiteur. De ketter wil de verwondering of verbazing ten aanzien van het nieuwe gaande houden, de inquisiteur wil de verwondering toedekken. Waar het dogma verschijnt, houdt de verwondering op.

### *Het Reële, leverancier van het nieuwe*

Wanneer toont het Reële zich als een bron van de leverbaarheid van het nieuwe? Wanneer de vraag verschijnt in de blik van het kind. Vanaf het moment waarop het kind over het woord beschikt, ontspint zich de *waarom*vraag. Didier-Weill: "Avant qu'il *ne parle*, la parole donne lieu à cette question muette qu'on peut lire dans le regard étonné du nouveau-né et traduire ainsi: *qu'est-ce que c'est que ça?* Si nous nous demandons pour quelle raison le regard du nourrisson autiste semble indifférent au monde, comme si le réel était pour lui un magma indistinct, nous sommes enclins à répondre que le réel

---

1. Met dank aan David Schrans.

indistinct auquel il accède est un réel qui ne se donne pas. Pourquoi? Parce que c'est un réel qui n'a pas échu au symbolique" (Didier-Weill, 2010: 11). De blik van het kleine kind plukt met woorden vraagtekens (*vage tekens*) uit het indifferente magma van het Reële. *Marc groet 's morgens de dingen*.<sup>2</sup> Eerste scheppingsact van de *homo ludens*. Het indifferente magma *be-noemend*, ontstaat er een Reële dat (in)genomen wordt door het Symbolische. Een Symbolisch raster gaat als een nevelig deken boven het Reële hangen.<sup>3</sup> De waaromvraag, de wat-is-dat-vraag, houdt het proces van symbolisering gaande. De vage tekens die in het onverschillige en indifferente magma van het Reële verschijnen, worden een cocon van vraagtekens, die metamorfoserend tot een *scheppings-JA*, of "le 'oui' originaire" (*Bejahung*). Deze *scheppings-JA* creëert sleutels, voorwaarden, die de onuitputtelijke mogelijkheden van het Reële (kunnen) openen. Freud noemt de *Bejahung* de psychische stichtingsact van het onbewuste. Symbolische castratie.

Kunnen we hier spreken van twee parallelle bewegingen? De openbaring of *ont-hulling* van het indifferente magma van het Reële waaraan Lacan *jouissance autre* verbindt. En de beweging van het *zinhoren* (of *zin-geven*) waarin het onbewuste zich ontsluit, wat Lacan *j'ouïe-sens* noemt. Een beweging die in twee tijden verloopt: van verbijstering of verbluffing (*sidération - jouissance autre*) naar verlichting of inzicht (*lumière - j'ouïe-sens*) en, paradoxaal genoeg, ook de dubbelzinnigheid (meerduidigheid of een dosis derridiaanse onbeslisbaarheid) onthult. Freuds *Wo Es war, soll Ich werden*.

De openbaring kent daarentegen slecht één tijd: die van de onmiddellijkheid (*révélation immédiate*). Is de openbaring dan de verschijning van een betekenaar (S) in het Reële? Dat is op zich een ondenkbaar feit. Moeten we ons immers beide parallelle bewegingen niet voorstellen als twee bewegingen die evenwijdig naast elkaar lopen? En die slechts verknoopt worden middels een Imaginaire constructie?

### *Le signifiant sidérant*

Wat doet het lichaam anders dan resoneren met het indifferente magma waarin het sferisch ronddobbert? Kan er dan een betekenaar

2. Gedicht van Paul van Ostayen: <http://cf.hum.uva.nl/dsp/ljc/ostaijen/marc.html>

3. De verknooping van beide (Reële en Symbolische) gebeurt middels een puur Imaginaire constructie.

verschijnen in het Reële? Didier-Weill verwijst naar het onderwijs van Lacan in de late jaren 1970. Lacan sprak er over een "open" betekenaar die voorbij het onbewuste ligt, in het Reële. Didier-Weill: "Autrement dit, au-delà d'un signifiant déjà là, refoulé dans l'inconscient, serait-il possible de rencontrer un signifiant qui, n'ayant jamais été mémorisé dans l'inconscient, serait un signifiant radicalement nouveau?" (*Ibid.*: 25). In zijn spreken over de hypothese van een betekenaar in het Reële grijpt Lacan terug naar Freuds analyse van de grap. Lacan onderscheidt twee logische tijden: eerst die van de verbijstering (*sidération*) en daarna die van de verlichting (*lumière*) die het progressieve effect van de grap regisseren of sturen. Waar Lacan in de jaren 1950 vooral aandacht heeft voor *le temps de la lumière* (meerdere betekenissen van het onbewuste), verschuift zijn aandacht in de jaren 1970 naar *le temps de la sidération*. Deze betekenaar die *verbluft* (of betekenaar die verbijstert) stemt overeen met wat Lacan in zijn onderzoek tracht te articuleren als een "open betekenaar", "au-delà de l'inconscient, au réel". (*Ibid.*: 26). In welk opzicht is deze betekenaar die *verbluft* (*signifiant sidérant*) een "zendeling" van het radicaal nieuwe?<sup>4</sup> "En ceci: ce à quoi il renvoie n'est pas un autre signifiant de la mémoire inconsciente, mais cette question toujours nouvelle: qu'est-ce?" (*Ibid.*). De *signifiant sidérant* openbaart de voortdurende beweging waaraan het subject in het Reële onderworpen is. Het subject is letterlijk onderworpen aan deze eindeloze beweging. Een beweging die de stabiliteit van het ik omver werpt: "Et cela tient en particulier à l'activité de méconnaissance du moi, lequel ne peut rien savoir de la pulsation temporelle qui met en question sa stabilité" (*Ibid.*). Het menselijk lichaam resonanceert in en met die beweging (waarvan het deel uitmaakt). Het is een beweging die geen rust kent, binnen noch buiten, "une poussée incessante", die Freud *Trieb* noemde. Waarmee Freud een mythisch punt creëerde dat voorbij het psychische en het lichamelijke reikt. Een punt waar beide elkaar opheffen (in hegeliaanse zin). De drift (*Trieb, pulsion*) is een meest oorspronkelijke stomme (in de zin van stemloze, niet sprekende) betekenaar die aan taal voorafgaat, maar desalniettemin de voorwaarden creëert waaronder hij in taal (het Symbolische) kan verschijnen. De drift is het aanmaakhout van het Reële dat de voorwaarden schept voor het woord (*logos*). Zo werpt de freudiaanse mythe van de *Trieb*

4. Freud gebruikt het woord *Verblüffung* in *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten* (1905c) om de betekenaar aan te duiden die ons bij een verspreking totaal verrast. Marie Bonaparte vertaalt dit begrip in "*signifiant sidérant*" (Didier-Weill, 1995: 13).

licht op het mysterie van het Reële. "Nous verrons ultérieurement, pour comprendre ce qu'est la pulsion, quelles conséquences a le fait de considérer le corps humain comme une flûte dont les trous créent les conditions de résonance du vide interne et du vide extérieur à la flûte" (*Ibid.*: 28).

Een baby (ongeveer 8 maanden) lacht onbedaarlijk bij het zien van een etende hond. Niet alleen het zien speelt een rol in het aansturen van het lachen; het horen van het gesmak van de hond en de lach van de vader zijn net zo belangrijk. Of hoe het menselijke binnen resonance met wat buiten hem is...<sup>5</sup> Is dit tafereel de oerscène van een zangritueel?

Het subject is onderwerp van de voortdurende beweging van het Reële. Om die beweging te vertalen gebruikte Freud twee aspecten uit de Griekse mythologie: Thanatos en Eros. Thanatos is de beweging van het tijdelijk uit elkaar vallen van vormen en elementen, Eros het tijdelijk samenbrengen van vormen en elementen. Een beweging die verder reikt dan de klassieke vertaling in *doodsdrift* en *seksuele drift*. Fundamenteel is dat deze beweging een temporaliteit introduceert. Deze tijdelijkheid pulseert: verschijnen-verdwijnen-verschijnen-verdwijnen (*fort-da*). Dit ritme is de cadans van het worden (het Reële).

*Dans of resoneer met het Reële...*

Het spreken, het woord, zit altijd gevangen in een ritme waarvan de ademhaling (levensritme) de basis is. Didier-Weill wijst erop dat geluidsritmes en muziek grotere effecten ressorteren dan interpretaties tijdens gesprekstherapieën met psychotici. Hij verwijst daarbij naar sjamanistische praktijken waarbij ritme, beweging en trance een therapeutisch geheel vormen. Muziek oefent een dwingend appel uit op het lichaam: "Dans!". Een lichamelijk imperatief dat (vooral in het Westen) behoorlijk wat weerstand oproept. Men verzet zich tegen het imperatief in beweging te komen. Het superego weigert het subject toestemming te geven zich te laten gaan, zich te laten bestaan in een pulsiviteit. De muziek (het ritme) laat zich niet weerklinken in het lichaam. Er komt geen resonantie op gang. De schrik voor deze lichamelijke resonantie vertaalt zich dikwijls in een rationaliseren. Didier-Weill noemt dit een vorm van frigiditeit: van "résonnement"

---

5. Bekijk het filmpje op [http://www.vandaag.be/bizar/115213\\_baby-lacht-hysterisch-door-hond-video.html](http://www.vandaag.be/bizar/115213_baby-lacht-hysterisch-door-hond-video.html) en <http://www.youtube.com/watch?v=BTOeuH-iEJ8>

naar "raisonnement". Hij noemt dit een verdoving van de zinnelijkheid (gevoeligheid), "anesthésie de la sensibilité", die dikwijls gepaard gaat met "une anesthésie éthique", een ethische ongevoeligheid die ongetwijfeld terugslaat op de verhouding met de naasten (de ander).

Het resoneren van het binnen met het buiten vindt zijn beste vertaling in een van de Grieken afkomstig woord: *enthousiasme*, wat "de god in zich naar binnen laten" betekent. De god waar het hier over gaat is Dionysos, god van de natuur(kracht), van de levenssappen en het zaad, van de bloesem en de vrucht, van de druif en de wijn, van de roes en de dronkenschap, en van de extase en de dans ("ca-dans"). Dionysos doet een appel om het innerlijke pulseren wakker te maken ("wordt!") door het bevel van het superego, "wordt niet" te vernietigen. Op de cadans van muziek (ritmisch pulserende extase) dwingt Dionysos "le oui originaire" (*Bejahung*) af. *Bejahung*, een oorspronkelijke of authentieke affirmatie, is het surrogaat (*Erzats* bij Freud) van het samenklonteren of verenigen binnen een beweging die met Eros geïdentificeerd kan worden. De weigering of negatie is de beweging die als Thanatos kan omschreven worden en die volgt op de expulsie of *Ausstossung*. Twee fundamentele bewegingen die zich voorbij het lustprincipe bevinden. De *Ausstossung* staat indirect ten dienste van "le oui originaire" (*Bejahung*) en verschilt fundamenteel van de drie manieren waarop het oorspronkelijke *ja* met een *nee* vernietigd wordt (verdringing, verloochening en verwerping).<sup>6</sup> Een rode roos is rood omdat ze alle lichtgolven absorbeert, behalve de rode lichtstralen die ze terugkaatst. Het wegduwen, uitstoten of wegdrijven van de rode lichtgolven slaat een symbolisch gat in het Reële, waaruit de roos als rood verschijnt (*Ibid.*: 42).<sup>7</sup> *Ausstossung* staat indirect ten dienste van *Bejahung*. Door de *Ausstossung* ontstaat het Reële, dat wat niet gesymboliseerd kan worden en zich verschuilt achter de sluiers van het Reële. Lacan (1966 [1954]: 388): "Car c'est ainsi qu'il faut comprendre l'*Einbeziehung ins Ich*, l'introduction dans le sujet, et l'*Ausstossung aus dem Ich*, l'expulsion hors du sujet. C'est cette dernière qui constitue le réel en tant qu'il est le domaine de ce qui subsiste hors de la symbolisation". *Bejahung* en *Ausstossung* vertonen een ononderbroken samenhang (continuïteit). Co-existentie van twee "schijven" die naast elkaar bestaan (Eros en Thanatos) en elkaar ruimtelijk op afstand houden. Of het klassieke conflict tussen *nomos* en *phusis* (natuur), "entre ce que le mot peut nommer et ce que la

6. *Ausstossung* bevestigt indirect *Bejahung*.

7. *Bejahung* slaat een Reëel gat in het Symbolische, dit is het onbenoembare.

*phusis* tend à voiler" (Didier-Weill, 2010: 44).<sup>8</sup> De continuïteit tussen verschijnen en verdwijnen vereist een derde term. Die vat Didier-Weill in het Griekse *philei* dat zich plaatst tussen wat er naar streeft te verschijnen (*phusis*) en wat er naar streeft te verdwijnen (*kryptestai*). Didier-Weill verwijst naar een aforisme van Herakleitos: "Phusis kryptestai philei" (Herakleitos, 2011: 117). Paul Claes vertaalt dit als: "De oorsprong blijft verborgen" (*Ibid.*). Het wezen der dingen wikkelt zichzelf in een mythe. Het Zijn ontsluit zich wanneer het zichzelf versluit. Herakleitos plaatst *philos* tussen *nomos* en *phusis*: "Par le mot '*philei*' (amitié, amour), qu'il place entre ce qui tend à apparaître (*phusis*) et ce qui tend à disparaître (*kryptestai*), Héraclite introduit l'idée d'un point de vue tiers" (Didier-Weill, 2010: 46). Er bestaat eenzelfde liefde voor dat wat verschijnt als voor dat wat verdwijnt.<sup>9</sup>

Het dualisme aanwezigheid-afwezigheid, verschijnen-verdwijnen (*fort-da*) doet Didier-Weill, zelf ook theatermaker, denken aan de acteur. Het *op* en *af* gaan van een acteur op toneel is een belangrijk onderdeel van de grammatica van de toneelschrijfkunst. Wie een toneeltekst leest en analyseert visualiseert de af- of aanwezigheid van acteurs op een toneel. De acteur verschijnt of verdwijnt op het ritme van het dualisme van twee werelden: het toneel en de coulissen. Centrale gedachte die de continuïteit tussen die twee werelden (coulissen en toneel) garandeert, is het geloof in wat de acteur representeert of presenteert. Om een continuüm te krijgen tussen aan- en afwezigheid is een derde term vereist, die gesymboliseerd wordt in het begrip *philei* van Herakleitos: "La 'présence' de l'acteur est en effet pour nous la manifestation d'une même 'amitié' pour la disparition (coulisse) que pour l'apparition sur scène" (*Ibid.*: 47). Wie dat geloof, die *liefde* (*philei*), voor wat de acteur representeert (of presenteert) niet kan opbrengen, begrijpt theater niet (hij kijkt er naar met een psychotisch oog). Didier-Weill: "L'existence du réel porte sur un *continuum*; pas seulement sur une continuité [...] 'dedans-dehors, être-apparaître...', mais sur une continuité au sein de la discontinuité du rythme sur lequel pulse le temps" (*Ibid.*: 111). Deze verknoping of capitonage wordt door Lacan gevat met het neologisme *extiem*, waar het meest intieme samenvalt met iets wat buiten ons ligt, met name het object *a*. Een tussenwereld waar binnen en buiten samenvallen (band van Möbius). De acteur speelt met onze herinnering aan die

8. *Nomos*: afkomstig van de Griekse werkwoordstam *nemo* wat "verdelen" betekent.

9. Didier-Weill verwijst naar het boek *The veil of Isis* van Pierre Hadot (Frans filosoof, leermeester van Michel Foucault).

continuïteit tussen verschijnen en verdwijnen (*fort-da*), met die verknoping van binnen en buiten: "L'expérience de tout spectateur de théâtre permet de répondre à cette question: ce qu'a de profondément énigmatique la 'présence' d'un grand acteur tient à ce qu'à travers sa façon d'être 'là', sur scène, il introduit dans ce 'là' la dimension de l'ailleurs' d'où il a surgi" (*Ibid.*: 45), zijnde de coulissen. De acteur beweegt zich tussen twee werelden; tussen toneel en coulissen, tussen acteur en personage. Didier-Weill vergelijkt dit fenomeen met de Griekse (half)god Dionysos, geboren uit Zeus en de sterfelijke Semele. "Dionysos est en effet toujours dans l'entre-deux, entre la vie et la mort, entre les enfers et le sol terrestre, entre le ciel et l'océan, entre le masculin et le féminin, entre le chaud et le froid, entre le sec et l'humide, entre l'ailleurs et l'ici, entre le divin et l'humain" (*Ibid.*: 49). Dionysos, god van de dronkenschap, de roes en de dans, biedt de mens toegang tot de tussenwereld, tussen zijn en niet-zijn, tussen leven en dood, in de beleving van de extase en het enthousiasme, en van de euforie van het spel. Over de euforie van het spel, dit geschenk van Dionysos, kunnen niet alleen acteurs, maar ook dansers, muzikanten en sporters getuigen. Meer dan welke Olympische god is Dionysos de god van de resonantie van het binnen met het buiten, en van de een met de ander.

*Dionysos, god van de resonantie...*

De rituelen van Dionysos staan aan de wieg van het theater. De *Dionysia* waren vruchtbaarheidsfeesten die in het voorjaar plaatsvonden. De feesten waren gewijd aan Dionysos en bestonden naast muziek, dans en zang, uit het offeren van wijn, stieren en bokken. De *dithyramben* vormden het hart van het ritueel. Dit waren extatische koorzangen gewijd aan Dionysos. Dionysos is een halfgod. Geboren uit Zeus en Semele, sterfelijke vrouw en dochter van Kreon (oom van Antigone, schoonbroer van Oedipus). De mythische verhalen over Dionysos gaan over opstanding uit de dood. "Op bevel van Hera grepen de Titanen Zeus' pasgeboren zoon Dionysos, een gehoord kind met een kroon van slangen, en scheurden het, in weerwil van de gedaanteveranderingen die het onderging, aan stukken. Deze kookten ze in een ketel terwijl er granaatappelboom opschoot uit de grond waar zijn bloed terecht was gekomen; hij werd echter door zijn grootmoeder Rhea gered en in elkaar gezet en kwam weer tot leven" (Graves, 2008: 137). Andere versies van deze mythe vertellen dat zijn hart door Athena werd gered en bij Zeus gebracht.



Zeus strafte de Titanen door hen met zijn bliksem te verkolen. Toen de as van de Titanen zich mengde met het bloed van Dionysos ontstond "menselijkheid"; de lust tot het kwaad, die ieder mens in zich draagt. Euripides verteld in zijn tragedie *Bacchanten* nog een ander verhaal: wanneer de zwangere Semele vraagt aan de verwekker van haar kind zich aan hem kenbaar te maken (een list van Hera) en Zeus in zijn ware gedaante aan haar verschijnt, verschroeit zij en sterft. Zeus redt zijn ongeboren kind van de dood door het in zijn dij te stoppen waaruit het met de hulp van Athena opnieuw geboren wordt. Variaties vertellen op een thema is de essentie van "mythos" wat letterlijk "plot" betekent. Mythologie is de kunst een verhaal te vertellen. De Atheense overheid schreef vanaf ongeveer 500 voor onze jaartelling dichtwedstrijden uit naar aanleiding van de *Dionysia*. De schrijvers moesten vier samenhangende toneelstukken schrijven; drie tragedies en één saterspel. "De inhoud van deze tragedies breidde zich gedurende de ontwikkeling van de tragedie geleidelijk uit. Waren de *dithyramben* aanvankelijk exclusief aan Dionysos gewijd, later werden ook mythologische verhalen over andere goden en helden en historische gebeurtenissen onderwerp van de tragedies. Niet zelden hadden ze bovendien betrekking op actuele gebeurtenissen in Athene" (De Mul, 2006: 74).<sup>10</sup>

Dionysos: symbool van de cyclus van leven en dood, regeneratie van de levenskrachten, groei en afsterven van plant en dier, het sterven en geboren worden, van wijn en bloed, van het sap der planten, het zaad en het sperma. Dionysos zijn terugkomst (wedergeboorte) wordt jaarlijks gevierd wanneer die wordt aangekondigd door de eerst bloeiende planten, door het ontkiemende zaad. Koorliederen waren de basis van het rituele feest. Als koorlid geeft het individu zijn eigenheid op en geeft zich over aan het zingen in groep. De alledaagse werkelijkheid wordt doorbroken met het vormen van een soort tussenwereld waar extase binnen het bereik van iedere deelnemer komt te liggen. Via de extase en het enthousiasme kan de god Dionysos in hen komen. Enthousiasme betekent letterlijk "god in je binnen laten" ("bezeten"-worden/zijn). "Het koor breekt doorheen de schijn van alledag. De normale werkelijkheid wordt verstoord door intrusie van het dionysische koor" (Demaré, 2007: 44). Het koor doorbreekt de alledaagse werkelijkheid van het publiek. Deze actie is tegelijk een

---

10. Zie ook Niels van Poucke: "De dithyrambe – zelf dus al een 'fatsoenering' van de Dionysoscultus – werd in het democratische Athene op haar beurt ontdaan van haar 'zwaarlijvigheid' en tot een tragedie gekneed" (Van Poucke, 2008: 39).

uitnodiging deel te worden van het koor en deel te nemen (communie) aan de extase en het enthousiasme (god in zich binnen te laten). "De koorzangen werden veelal in 'call-and-response' verband gezongen. Dit hield in dat een voorzanger een kreet uitriep, die herhaald werd door een koor, waarna de voorzanger opnieuw een kreet uitriep en het koor wederom herhaalde – en er zodoende speelsgewijze, improvisatorische wisselwerking tussen voorganger en koor ontstond. Door de wijn, de muziek en het dansen geraakten de volgelingen na verloop van tijd in extase, waarna ze enthousiast 'in de godheid' opgingen en zichzelf reinigden van de strenge wetten van de gemeenschap" (Van Poucke, 2008: 38).<sup>11</sup> Een *reiniging* vinden in de *ex-tase*, in het zichzelf verliezend opgaan in de groep, in het buiten zichzelf staan (*ex-tase*) en het buiten de wet staan, de positie die Sofocles later aan Antigone geeft in zijn gelijknamige tragedie. "Het dionysische koor breekt binnen in de schijnwereld en laat de mensen zien hoe de 'echte' dionysische werkelijkheid er uit ziet" (Demaré, 2007: 45). Didier-Weill noemt dit een confrontatie met "un réel toujours nouveau" (Didier-Weill, 2010: 55). Maar het koor, het theater, beschermt het publiek van die afgrondelijke dimensie van het leven. Het koor toont het dionysische, maakt het tastbaar aanwezig, maar houdt het tegelijk binnen de grenzen van het dionysische ritueel. En in de Griekse tragedie is het koor bemiddelaar tussen de held (protagonist) en het publiek. Het dionysische ritueel is een performance van een gemeenschap die alle vitale dimensies van een stad bijeenbrengt (*communis*). Exponent van deze rituelen is de tragedie. De eerste protagonist (tragische held) is de voorzanger van het koor. "Avant cette séparation – que les historiens attribuent à un certain Thespis –, le chœur originaire n'avait rien de tragique: il était constitué par l'assemblée des Corybantes qui, sous la direction d'un exarque, chantaient et dansaient la passion de Dionysos; cette passion, qui célébrait rituellement la mort et la résurrection du dieu, faisait revivre l'originaire sacrifice de Diasparagmos, à travers lequel les premières bacchantes, mis en scène par Euripide, éprouvaient une extase mystique en incorporant les fragments d'un animal vivant qu'elles avaient mis à mort et qui symbolisait Dionysos enfant dilacéré par les Titans. Par cette extase,

---

11. Deze techniek wordt nog steeds toegepast in hedendaagse gospelkoren:  
<http://www.youtube.com/watch?v=MRTggpaBR6o>  
<http://www.youtube.com/watch?v=IDFT0ZbQXpA>  
 en een Jamaican gospel met de veelzeggende titel "Let me loose myself and find it lord in thee"  
<http://www.youtube.com/watch?v=57n2-fXnmVM>

le chœur des bacchantes vivait la résurrection du dieu dans une fusion mystique à travers laquelle la multiplicité des bacchantes se résolvait en unité fusionnelle" (*Ibid.*: 52).<sup>12</sup>

De Griekse tragedie ontwikkelt zich gelijktijdig met het ontstaan van de Griekse stadstaten. De stadstaten ontwikkelen zich op een moment waarop de handel belangrijker wordt dan de oorlog, de roof of het conflict. De Griekse aristocratieën besluiten zich met elkaar te verbinden. Steden gaan coalities aan en zullen elkaar economisch en politiek bijstaan. De muur van het paleis of het versterkte fort wordt een stadsmuur die een gemeenschap insluit. Binnen die stadsmuur ontstaan een viertal open ruimtes die democratisering mogelijk maken: in de eerste plaats een markt die handel en ruil van goederen mogelijk maakt, in de tweede plaats een wetgevend forum waar politiek bedreven wordt en recht wordt gesproken, in de derde plaats stadions waar de aristocratie haar concurrerende energie in sportwedstrijden kan kanaliseren en in de vierde plaats het theater waar kritiek op de *polis* kan geuit worden en burgerzin aangescherpt. Samenleven binnen een stadsmuur draagt verantwoordelijkheden met zich ten aanzien van de keuzes die nu mogelijk worden (economisch, politiek, individueel). De Franse psychoanalyticus Michel Constantopoulos schrijft in *La tragédie de l'inconscient*: "Ces possibilités nouvelles, corollaires de la Cité démocratique, ont eu, au niveau individuel, des conséquences tout à fait insoupçonnées: notamment la dimension du choix, avec les questions qu'il soulève, celles de la responsabilité de l'agent, fondamentale dans le droit, et de l'éthique, toutes deux posées dans le sillage de la loi. La tragédie témoigne précisément de ce bouleversement, elle qui joue le rôle de l'instruction civique dans la Cité. Ce dont il s'agit en effet dans la tragédie, c'est de repenser les anciennes légendes royales connues de tous les citoyens, passé vivant de la Cité, sous l'angle des nouvelles valeurs démocratiques" (Constantopoulos, 1995: 23). De tragedie ontstaat vanaf het moment dat men met de ogen van een burger, een stedeling, naar mythen kijkt. Tragedie veronderstelt het bestaan van de stad. De mythische tradities en legendarische heldendaden uit een ver verleden worden in de tragedie geconfronteerd met nieuwe denkwijzen met betrekking tot politiek, economie en rechtspraak. Waar de *hybris* van de held uit de mythe of legende bestraft werd door een god, stellen zich binnen de *polis* andere dilemma's. De tragedie beperkt zich niet meer tot louter

---

12. Diasparagmos betekent "in stukken scheuren".

*hybris*. De tragiek "ouvre sur un espace où le sujet est confronté à son désir, où il s'avance seul pour se mesurer à lui" (*Ibid.*: 24). Deze ruimte ontstaat vanaf het moment dat een koorlid het koor verlaat en een voorzanger of acteur (*hypocrites*) "se distingue en sortant des rangs du Chœur et se tient seul face aux autres, à la foule" (*Ibid.*: 29). De som van deze operatie is dat één tegenover de anderen komt te staan (de *hybris*staat van de enkeling). Beiden, zowel het koor als de *held*, belanden in een staat van ambivalentie. Het koor sympathiseert met de eenling maar blijft trouw aan de inzichten van de groep. De eenling draagt een weten in zich waarvan hij de draagwijdte niet beseft (een niet-weten) maar dat hoe dan ook zijn verlangen drijft. "Mais sa situation ne cesse pas pour autant d'être exemplaire: en sa personne, à travers la tragédie, la Cité expérimente à présent les nouvelles questions éthiques qui se posent aux citoyens dans l'exercice de leur fonction politique. De gardien d'un ordre stable, le héros est promu aux avant-postes d'une recherche tâtonnante qui lui confère son nouveau statut éthique: celui du désir de la vérité" (*Ibid.*: 31).

#### *De tragische held*

De dialectiek van het verschijnen en het verdwijnen (*fort-da*) vormt de centrale dynamiek van de tragedie, en van theater in het algemeen. Iets verdwijnt uit het koor, iets verschijnt voor het koor. Dialectiek van de eenling tegenover de groep. Didier-Weill: "En effet, le jour où Thespis eut l'idée d'attenter à l'unité mystique du chœur originaire en l'amputant d'un de ses membres, qu'il mit face au nouveau chœur, il créa le dispositif tragique qui obéissait à la logique dionysiaque: la disposition d'un élément du chœur était un acte qui faisait apparaître un trou réel dans le chœur, lequel, devenant incomplet, cessait de représenter la complétude maternelle sacrée" (Didier-Weill, 2010: 53) Door uit het koor te verdwijnen en voor de groep te verschijnen stelt de tragische "held" zich bloot aan vervloeking. Hij wordt de oorzaak van het lijden (van het tekort) van het koor. Het reële gat desacraliseert het mythische koor waardoor het theater als open ruimte een wereldlijke (democratiserende) dimensie krijgt. De protagonist van de tragedie is een ketter. Een acteur wordt dan per definitie een geïnstitutionaliseerd ketter. "L'hérésie de l'acteur est double, car elle conteste et le chœur et la loi écrite de la cité: elle cause la souffrance du chœur – que nous identifions à la souffrance maternelle marquée d'un (-1) – et la colère de la loi écrite de la cité que nous pouvons

identifier à la colère du père symbolique causée par la transgression du fils" (*Ibid.*: 54).

Voor Didier-Weill overstijgt dit tragische dispositief, dat verankerd is in het ontstaan van de Griekse tragedie en de Dionysoscultus, de vraag naar het incestueuze verlangen van Oedipus voor zijn moeder en zijn moorddadige verlangen naar de vader. Didier-Weill betreurt dat Freud Oedipus beter kende dan Dionysos. Hij is van mening dat een "dionysoscomplex" voor de psychoanalyse meer zou opleveren dan het "oedipuscomplex": "Le premier nous donne en effet l'occasion d'approfondir la question d'un type de désir que Freud n'eut pas l'occasion d'aborder. Je veux parler du désir enthousiasmant causé par Dionysos; il mérite notre attention, car il ne s'agit pas d'un désir sexuel causé par un objet visible, mais d'un désir causé par l'audition du rythme" (*Ibid.*). Waarom worden we, of we nu willen of niet, bij het horen van een ritme spontaan enthousiast en gestimuleerd om in beweging te komen, ritmisch te bewegen, te dansen? Waarom worden we dan overmand door "le désir qui est propre à l'enthousiasme"? (*Ibid.*: 56). Alsof we met elke sprong het zich voortdurend hernieuwend reële dichterbij komen in de extase van de ritmiek... Waarbij elke pas zijn bestemming of doel verliest en metamorfoseert tot een pas die beroofd werd van elke bewuste zingeving, tot een speelse sprong als die van een jonge aap.<sup>13</sup> Dát verlangen "est précisément un désir sans objet, ou plus exactement soutenu par cette pulsation temporelle qui peut être mise en jeu aussi bien par la vibration lumineuse que par le rythme de la musique qui appellent l'homme à danser" (*Ibid.*). Didier-Weill onderzoekt de meest radicale oorzaak van "verlangen" in het enigmatisch pulseren van de tijd, een pulseren waarop het subject zijn leven kan dansen.

*Als muziek ons hoort...*

Op 21 december 1976 doet Didier-Weill op vraag Jacques Lacan een interventie tijdens het Seminarie XXIV *L'Insu que sait de l'une-bévue s'aille a moure* (1976-1977). Didier-Weill heeft op basis van nota's die Jean Szpirko maakte van deze interventie een tekst geschreven die in *Carnet de psychanalyse* gepubliceerd werd. Deze tekst kreeg als titel "Quand la musique nous entend: contribution à la

13. Pina Baush beantwoordt de vraag "wat is dans?":

<http://www.youtube.com/watch?v=GiB8ZQCV6RI> en hoe ze dit vertaalt in haar werk: <http://www.youtube.com/watch?v=kV2mPO5Ckeg>

question de la pulsion invoquante".<sup>14</sup> Wat gebeurt er wanneer muziek ons hoort? Het lijkt erop dat muziek, dat wat ons te horen geeft, zich lijkt te inspireren op het tekort (*la chose*) in ons. Als een antwoord op het *ding* (*la chose/cause*) in ons. Maar waar het antwoord van de Ander op ons tekort van het verlangen ons in wezen paralyseert (*fading* ten aanzien van het gebod *Che vuoi*), werkt het antwoord van de Ander als muziek, bevrijdend.<sup>15</sup> "Quand à cet Autre qu'est la musique, il ne me dit pas quel est ce manque: il se contente de le dire directement. Ce manque qui m'habite, serait-ce le sien propre? Il n'en sait rien, mais je sais qu'il sait sans qu'il le sache. L'identité métaphorique qui existe dans ce premier temps logique entre l'altérité musicante et moi se traduit phénoménologiquement par le fait que le son musical me signifie une similitude entre le 'je' et le 'toi': 'En toi je suis chez moi'" (Didier-Weill, 1976: 2). Beide vallen echter niet samen; er is gelijkenis maar geen gelijkheid. Wanneer de muziek ons aanroept en erin slaagt ons te doordringen van het gevoel "bij mij voel je je thuis", betekent dat niet dat de muziek "mij" zal veroveren als iets waar ze bezit van neemt. Omdat het subject, via grammaticale inversie, de muzikale boodschap zal bevestigen met "ja, bij mij hoor jij thuis". Waardoor het onderscheid tussen subject en Ander benadrukt wordt. Muziek werkt middels de dialectiek van separatie tussen subject en de Ander. Didier-Weill spreekt over drie logische tijden bij het horen van muziek. De eerste tijd is een proces van separatie: "Je ne sais rien de ce manque en tant qu'Autre, mais quelque chose m'en revient du sujet [muziek] qui – lui – en dit quelque chose" (Lacan, 1976-1977: les van 21/12/1976, 44). De muziek spreekt ons aan. Er is een tekort in mij waarover de muziek tot mij spreekt. Een tekort waarvan ik geen weet heb. De muziek duwt me naar een weten over dit tekort (aanroeping, appel). Tweede logische tijd: "En toi je suis chez moi" wordt "Oui, en moi tu es chez toi". Het benaderen van een weten omtrent dit tekort reikt nooit verder dan een omcirkelen van

14. Tekst te vinden op de officiële website van Alain Didier-Weill (1976) (<http://www.alaindidierweill.com/archives/articles-et-textes-divers/trois-conf%C3%A9rences-donn%C3%A9es-au-s%C3%A9minaire-de-lacan/>). De online gepubliceerde transcriptie van Seminarie XXIV publiceert de integrale tussenkomst van Didier-Weill zie Lacan (1967-1977: 35-53, [http://www.valas.fr/IMG/pdf/S24\\_L\\_INSU---.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/S24_L_INSU---.pdf)).

15. Didier-Weill: "Vous voyez donc déjà que si on voulait articuler ça au désir de l'Autre: s'il y a en moi, en tant qu'Autre, un désir, un manque inconscient, j'ai le témoignage que le sujet qui reçoit ce manque n'en est pas paralysé, n'en est pas en *fading*, dessous, comme le sujet qui est sous l'injonction du '*che vuoi*', mais au contraire en est inspiré et son inspiration, la musique en est le témoignage. Bon, ceci est le point de départ de cette constatation" (Lacan, 1976-1977: les van 21/12/1976, 43).

het tekort. "Mais au fur et à mesure que j'avance, que 'j'attends' du sujet si je puis dire, ce que je découvre c'est qu'en suivant le sujet, le petit (*a*), nous ne faisons tous les deux que le *contourner*" (*Ibid.*: 45). De erkenning van de muziek als vraag naar een tekort waarvan ik geen weet heb, maakt die muziek tot "sujet supposé entendre [...] et je vais y répondre par un amour de transfert" (*Ibid.*). Het subject ondergaat een metamorfose die zijn positie ten aanzien van de muziek fundamenteel wijzigt. Van liefhebber van de muziek "En toi je suis chez moi" wordt hij minnaar van de muziek "Oui, en moi tu es chez toi". "Vous voyez que dans cette transmutation, tout se passe comme si l'objet qui manquait s'est véritablement évaporé, s'est évaporé" (*Ibid.*: 46). Didier-Weill stelt voor de muziek te zien als een kracht die het object *a* kan laten *verdampen*: "Comme ayant le pouvoir d'évaporer l'objet" (*Ibid.*: 43). Hij wijst daarbij op het verschil tussen *verdampen* (van vloeibare naar gasvormige toestand) en *sublimeren* (van vaste naar gasvormige toestand) in de fysica. Bij sublimatie wordt het object van verlangen gedeseksualiseerd: "La voie de la déssexualisation" (*Ibid.*). Het subject *springt voorbij* het object *a* en assumeert het tekort van de grote Andere: "Le sujet est conduit à expérimenter, sans la médiation de l'objet fantasmatique, deux types de manque: le manque dans l'Autre S( $\mathcal{A}$ ) expérimenté dans le premier temps de la pulsion et le manque dans le sujet (refoulement originaire) expérimenté dans le deuxième temps de la pulsion" (Didier-Weil, 1976: 4). Geconfronteerd met de onmogelijkheid het tekort van de Ander en het tekort van het subject te ontmoeten: "Le sujet se décide à faire une sorte de grand saut dans le vide en se mettant en rapport non plus avec l'un *ou* l'autre manque, mais avec l'un *et* l'autre manque: il y aurait, à ce moment-là, non pas fusion du sujet et de l'Autre, mais tout au contraire mise en commun de leurs manque séparateurs" (*Ibid.*). Subject en Ander beleven tegelijkertijd de meest extreme nabijheid en de grootste afstand ten aanzien van elkaar.<sup>16</sup> Een ervaring die muzikanten en dansers (maar ook toneelspelers en sporters) ervaren als de tijd die stilstaat... Didier-Weill schuift om dit te verklaren de hypothese naar voor dat dit een soort herdenking is van de oorspronkelijke genese van het onbewuste (de oerverdringing). "Il ne s'agit pas là d'une sublimation du sexuel, mais d'une expérience du 'sublime' à travers l'expérience d'une Autre jouissance" (*Ibid.*). Didier-

---

16. Didier-Weill: "On peut imaginer qu'à ce moment le sujet va faire un saut, ne va plus se contenter d'être séparé de l'Autre pas l'objet petit (*a*), mais va procéder véritablement à une tentative de traversée du fantasme" (Lacan, 1976-1977: les van 21/12/1976, 51).

Weill noemt deze ervaring het enthousiasmerend verlangen dat Dionysos veroorzaakt: "Un désir causé par l'audition du rythme" (Didier-Weill, 2010: 54). Het is een ervaring: "Qui nous offrirait un réel toujours nouveau, jamais monotone" (*Ibid.*: 55). Didier-Weill noemt dit verlangen een verlangen zonder object: "Un désir causé par un au-delà du fantasme sexuel" (*Ibid.*: 56).

*Spring de leegte in!*

De sprong in de leegte waartoe *la pulsion invoquante* ons uitnodigt is een noodzakelijke tuimeling om een ruimte te betreden waarin creativiteit kan ontstaan, waarin het nieuwe kan geboren worden. Voor de tragische held begint dit wanneer hij uit het koor stapt (*un trou symbolique dans le Réel*). Hij wordt door die actie oorzaak van het lijden van de groep omdat die door zijn actie volledigheid verliest. Tegelijkertijd heeft de tragische held met zijn actie de Wet in vraag gesteld (*un trou réel dans le Symbolique*). Hij beweegt zich nu in een zone van onbeslisbaarheid en onevenwicht. "Entre le trou dans le réel du chœur et le trou dessiné dans le symbolique de la loi écrite, le sujet est en déséquilibre" (*Ibid.*: 57). Om uit dit onevenwicht te komen kan hij kiezen voor het symptoom; door het traumatische lijden van het koor (*la mère*) te dempen of door zich te conformeren aan de Wet. Hij kan er echter ook voor kiezen om het onevenwicht (onbeslisbaarheid, *Spaltung*) levend te houden. Hij onttrekt zich aan het opgaan in het koor (*la fusion maternelle*) en neemt zijn eigen lot in handen (*il s'autorise de lui-même*). Didier-Weill vindt in het dionysische het paradigma in het bewegen tussen beide tekorten (gaten). "Ce choix d'une telle possibilité de déplacement me paraît être celui de Dionysos en ce qu'il invente avec la danse un type de mouvement qui, par l'intermédiaire du rythme, et donc de la temporalité, permet de fréquenter ces deux trous. [...] Ainsi, Dionysos, faisait passer l'ancien dans le nouveau et le nouveau dans l'ancien, se tient dans un lieu 'entre deux' où ces deux 'trous' – trou réel et trou symbolique – sont mis en continuité" (*Ibid.*: 58-59).

Bestaan, zijn, zich het bestaan eigen maken (*conquérir l'existence*) komt dit neer op het veroveren van het object of van het subject? Bestaan is geen keuze van het een of het ander, van object of subject van verlangen. Menselijk bestaan is *extimiteit*, waarbij het meest nabije (object *a*) tegelijk het meest verre is: "L'existence du réel porte sur un *continuum*" (*Ibid.*: 111). En dit betekent niet enkel een continuïteit tussen binnen en buiten of tussen zijn of schijn, maar ook



een continuïteit in het hart van de ritmische discontinuïteit waarop de tijd pulseert. Wanneer een kind voor het eerst het woord neemt, herhaalt hij niet wat hij reeds gehoord heeft. Hij vindt dat woord uit, net als hij zijn eerste stap uitvindt. In beide gevallen werpt hij zich in de leegte. "Ne suffit-il pas d'observer son expression triomphante la première fois qu'il prend ce risque pour réaliser qu'un tel triomphe est lié à la découverte qu'il fait du risque qu'il a pris? Le premier pas, puis le deuxième lui ont fait expérimenter le risque de tomber, inhérent au fait d'être, à ce moment-là, radicalement seul, sans soutien de Nom du Père" (*Ibid.*: 166). Met die eerste pas, met dat eerste woord, begint het eindeloos laveren tussen het Reële (object *a*) en het Symbolische (verdeeld subject). Een Imaginair veld zal het weefsel capitonneren tot een *zijnszetel*. "C'est avec ce pari radical 'to be or not to be' que le sujet se trouve divisé: à la fois sujet du signifiant et sujet du réel et celui du trou" (*Ibid.*: 167). In die leegte springen, ondanks de duizeling, maakt het mogelijk om in het onverschillige magma van het Reële woorden te plukken als vruchtbare metaforen die betekenissen uitzaaien waarmee men zich subjectieveert. In die leegte kan een *signifiant sidérant* een weg openbaren tot het radicaal nieuwe. Die leegte is het atelier van de creativiteit bij uitstek, een ruimte waarin het menselijk bestaan zich vertaalt en verhaalt als een spel. Elke kunstenaar of speler beseft dat hij keer op keer die sprong zal maken (om te kunnen *maken*).

### Bibliografie

- M. Constantopoulos (1995), *La tragédie de l'inconscient*, Paris, Arcanes.
- S. Demaré (2007), *Goden, helden en de massa. Hedendaagse tragedie*, Antwerpen-Apeldoorn, Garant.
- J. De Mul (2006), *De domesticatie van het noodlot*, Kampen, Klement/Pelckmans.
- A. Didier-Weill (1976), *Quand la musique nous entend: contribution à la question de la pulsion invoquante*: <http://www.alaindidierweill.com/archives/articles-et-textes-divers/trois-conf%C3%A9rences-donn%C3%A9es-au-s%C3%A9minaire-de-lacan/>
- A. Didier-Weill (1995), *Les trois temps de la Loi*, Paris, du Seuil.
- A. Didier-Weill (2010), *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, Flammarion.
- R. Graves (2008), *Griekse Mythen I*, Olympus, Amstel Uitgevers B.V.
- Herakleitos (2011), *Alles stroomt*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep.
- J. Lacan (1966 [1954]), "Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la 'Verneinung' de Freud", *Écrits*, Paris, du Seuil, pp. 381-399.
- J. Lacan (1976-1977), *Le Séminaire XXIV, L'Insu que sait de l'une-bévue s'aille a moure*, [http://www.valas.fr/IMG/pdf/S24\\_L\\_INSU---.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/S24_L_INSU---.pdf)
- N. Van Poucke (2008), *De tragiek van de tragedie. Over Nietzsche, Wagner en bluesmuziek*, Kampen, Klement/Pelckmans.