

NOTA'S OVER DE ORESTEIA

Robin Vanbesien

Quakes, not slides/“Tri-Phoria blows your hair back” (Study)
2015

Increasingly, we live in a world where nothing makes any sense. Events come and go like waves of a fever, leaving us confused and uncertain. Adam Curtis in *Bitter Lake* (2015)¹

It is necessary to start from the real, otherwise you will never get to it. François Laruelle, in gesprek met Jacques Derrida (1988)²

In een notendop gaat het verhaal als volgt: het naoorlogse Europa omarmde een wereldbeschouwing met een logica van inclusie, en met vastberaden maatregelen om ook de arme en gemarginaliseerde inwoners in de politieke en economische mainstream te betrekken. In zowat de laatste vijftig jaar zijn we getuige geweest van de gestage, schijnbaar onomkeerbare aftakeling van deze visie op de rechtvaardige samenleving, als gevolg van het openlijke ineenschuiven van het neoliberale kapitalisme en de democratische orde. In de politieke naties en unies met hoogontwikkelde economieën, wordt de ‘economie’ vandaag hernieuwd geconceptualiseerd – politiek gemotiveerd als inherent aan de ‘modernisering van de verzorgingsstaat’ – als een gekrompen ruimte met relatief minder participanten: minder (kleine) bedrijven, minder arbeiders, en minder consumerende huishoudens. Westerse regeringen, centrale banken, het IMF en vergelijkbare internationale instituties spreken enkel nog over een hoogdringende en noodzakelijke reductie van regerings-schulden, programma’s voor sociale welvaart en economische regelgeving.³ Zoals Saskia Sassen in haar recente boek *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy* (2015) betoogt, worden sociaal-economische stelsels vandaag doordrongen van een nieuwe politieke logica van *afstoting*, die een nieuwe *systematische* fase van het neoliberale tijdperk inluidt. Het is misschien moeilijk de oorzaken en de hoofdrolspelers eenduidig te benoemen – het gaat om een samenspel van machtige actoren, markten, technologieën en regeringen – maar de kerring van het sociaal-democratische, Keynesiaans gemotiveerde politieke tijdperk lijkt onherroepelijk geworden. Volgens Sassen moeten we goed beseffen hoe systematisch het huidige economische denken onze democratische ruimte hypothekeert. Zo niet,

1. Adam Curtis, *Bitter Lake* (2015, 137’)

2. Jacques Derrida/François Laruelle, ‘Controverse sur la possibilité d’une science de la philosophie’. In: *La Decision Philosophique* 5 (1988), pp. 62–76; ‘Controversy over the Possibility of a Science of Philosophy’, vertaald door Ray Brassier in

Organisation Non-philosophique Interantionale (ONPhi), te vinden op: onphi.net.

3. Saskia Sassen, *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/London, 2015, pp. 213–217.

dreigen burgers niet langer in staat te zijn de voorwaarden voor gerechtigheid in ons samenlevingsmodel te herkennen. De taal van politici en opiniemakers blijft op alarmerende wijze achter bij de brutaliteit, snelheid en complexiteit waarmee de economische krachten de samenleving aan het herverdelen zijn. Deze systematische economische en sociale afstotingen kunnen, zoals we uit het verleden weten, leiden tot de opkomst van fascisme. Dit was ook het punt van de Griekse minister van Financiën, Yanis Varoufakis, tijdens de politieke impasse in de onderhandelingen tussen Griekenland en de zogenaamde Trojka van schuldeisers (Europese Commissie, Europese Centrale Bank en het IMF).⁴ Om deze redenen moeten we vandaag de voorwaarden van rechtvaardigheid, inclusie en democratie openlijk bespreken en heroverwegen. Als conceptuele inspiratie stel ik voor Aeschylus' tragediecyclus *Oresteia* (458 v.o.t.) naar het heden over te hevelen en te situeren in het hedendaagse Griekenland en Europa. Met haar bijzondere focus in het slotstuk op de transformatie van de Furiën – de godinnen van de wraak – in de Eumenides – 'de welgezinden', de godinnen die gerechtigheid in de polis brengen – is de *Oresteia* een archetypisch verhaal over het ontstaan van een samenleving gebaseerd op rede, orde en civiele verantwoordelijkheid. Wat kunnen we leren van de *Oresteia*?

*

Het publieke is een praktische sfeer in de samenleving, waarin woorden en daden een publieke ruimte (*agora*) opzoeken om een retorisch-politieke strijd aan te gaan met en onder elkaar (*demos*). Het hoofdkenmerk van de publieke *demos* is dat elke deelnemer, gemeenschap of strekking zich *vreemd* voelt aan, en dus *gelijk* ten opzichte van, dat wat publiek is. Als gevolg van de hegemonie van het gemeenschapsdenken en de financiële abstracties die ongelijkheid handhaven, zijn de publieke sfeer en haar ideale organisatie niettemin steeds beperkt, relatief en in feite continu *in crisis*. De publieke sfeer is nooit vrij noch gegarandeerd, maar steeds onderwerp van een geleefd machtsspel en continue verdeeldheid (*stasis*) in relatie tot de polis, i.e. de staat of het gemeenschapsbestuur.

Tegelijkertijd is de ideologie van de polis niet verenigbaar met het uitgangspunt dat de 'gewone mensen' en hun onaan-tastbare voorwaardelijkheid en zelfbeschikking, onherroepelijk genegeerd of vernietigd kunnen worden. Het is de Griekse

tragedie die deze continue spanning tussen de politieke orde en de gemeenschap van burgers dramatiseert. In deze theatrale vorm vindt de politieke machtsstrijd een representatie die de verdeeldheden tussen de politieke sfeer en de andere sferen in de samenleving (het burgerlijke, en de soevereiniteit die het uitdraagt) encenseert. Het gaat hier om traditionele spanningen die onder het angstbeeld van een mogelijke dood van de polis door de politieke macht (het superego van het maatschappelijke leven) onderdrukt of gecontroleerd moeten worden. Kortom, met een geprivilegieerde bron en reservoer aan figuren geeft de Griekse tragedie gestalte aan dat wat de politieke consensus continu moet *negeren*: de permanente crisis tussen de politieke sfeer en het intieme, soevereine leven.⁵

Gedurende haar hoogdagen in de vijfde eeuw v.o.t. had de Griekse tragedie een belangrijke sociale functie vanwege de centrale plaats die ze in de polis innam. Het theatergenre werd door de stadstaat ingesteld, in dezelfde stedelijke ruimte en met dezelfde institutionele normen als de volksvergaderingen en de rechtbanken. Het nam de vorm aan van een spektakel dat toegankelijk was voor burgers van alle soort, weliswaar aange-steld door vertegenwoordigers van de verschillende stamgemeenschappen. De maatschappelijke representatie was verzekerd door de theatrale en publieke organisatievorm. Verankerd in het contemporaine perspectief van de burger van de polis, werden de oude Griekse heroïsche legenden en mythes teruggeleid tot de spanningen die doorleefden in het heden. De Griekse tragedie liet zien hoe de gruwel en het gevaar van de ongeregelde heden, intriges en wandaden die als gevolg van de *stasis* plaatsvonden, het materiaal *voor* de samenleving waren. De tragedie lokaliseerde het mysterie, en gaf gestalte aan wat er spookte in de samenleving. Terwijl de voornaamste politieke functie van de tragedie erin bestond het mysterie te ritualiseren in de context van de polis, was het tragische bewustzijn nooit gericht op bevredigende antwoorden noch consensus: de onverenigbaarheid van het theatrale spanningsveld die dit bewustzijn opvoerde – tussen de oude mythologie en de moderne polis – behoorde tot de crux van haar maatschappelijke functie.⁶

4. Zie ook: varoufakis.files.wordpress.com.

5. Alberto Toscano, 'Taming the Furies: Badiou and Hegel on *The Eumenides*'. In: Jim Vernon, Antonio Calignano (red.), *Badiou and Hegel: Infinity, Dialectics and Subjectivity*, Lexington Books, Lanham, 2015, pp. 193–206.

6. Jean-Pierre Vernant, 'Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy'. In: Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Myth and*

Tragedy in Ancient Greece, Zone Books, New York, 1990, pp. 29–48; Bernhard Gross, 'Reconciliation and Stark Incompatibility. Pasolini's 'Africa' and Greek Tragedy'. In: Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati en Christoph F. E. Holzhey, *The scandal of self-contradiction. Pasolini's multistable subjectivities, geographies, traditions*, Turia + Kant, Vienna/Berlin, 2012, pp. 167–186, hier: p. 175.

In Aeschylus' *Oresteia* wordt het tragische motief ingeleid met de moord op Orestes' vader, Agamemnon, door zijn moeder, Clytemnestra, en haar minnaar, Aegisthos. Zodra hij dit verneemt, ziet Orestes zich gedwongen zijn moeder te vermoorden en raakt hij verwickeld in een maalstroom van wraak en weerwraak. Dit is de repetitieve *chronotoop*, i.e. eenheid van tijd en ruimte, waarin elke moord bestraft zal worden met een volgende moord, zoals het koor stelt.⁷ Deze onophoudelijke cyclus van gruwel wordt gecontroleerd door de schuld van het bloed. Na de moord op zijn moeder slaat de door angst verteerde Orestes op de vlucht voor de Furiën, die deze dystopische chronotoop van bloedwraak aanvuren. Orestes komt uiteindelijk onder de hoede van Athena en verzoekt haar om een berechting, wat Athena ertoe brengt om de allereerste openbare volksrechtbank in de polis op te zetten. Daarmee wordt de vicieuze cirkel van geweld doorbroken: Orestes wordt vrijgesproken en de Furiën worden tot de polis toegelaten – in de politieke ruimte van de moderne stadstaat worden ze als de Eumenides, 'de welgezinden', de nieuwe hoeders van de gerechtigheid.

Aeschylus' *Oresteia* kan worden gelezen als een allegorie over de transitie van een circulaire en archaische chronotoop naar een lineaire en moderne temporaliteit. In de studie *Cosmology and the Polis* (2012) toont Richard Seaford hoe de introductie van het muntsysteem in de Griekse stadstaat grote weerslag heeft gehad op het samenlevingsmodel.⁸ In het bijzonder de *Oresteia* dramatiseert volgens Seaford aan de hand van de cyclus van onbegrensde bloedwraak de spanningen die de 'monetaire "cultuur van het onbegrensde"' in de samenleving introduceerde – een cultuur die in principe 'onverenigbaar was met de sociale ruimte en de democratische basis van de polis'.⁹ Seaford betoogt dat de principes van evenwicht en wederkerigheid in de politieke ruimte van de Griekse stadstaat in stand gehouden werden door een kosmologie gevormd door het principe van het onmetelijke, het *apeiron*. Dit werd volgens Seaford gecontamineerd door de abstrahering die het financiële denken in de samenleving teweegbracht. Deze financiële abstractie loste de interne limieten en tegenstellingen in tijd en ruimte op en maakte de weg vrij voor een abstracte en onpersoonlijke homogeniteit.¹⁰ De gruwelijke cyclus van bloedwraak in de *Oresteia*, waarbij elke kans op rituele *closure* in de gemeenschap

uitgesloten is, allegoriseert zo de nieuwe werkelijkheid van ongebreidelde geldaccumulatie.¹¹

De berechting van Orestes heft uiteindelijk deze *gemonetariseerde chronotoop* op. Het openbare tribunaal dat Athena installeert, verankert en ritualiseert de gerechtigheid in de polis. De Furiën ruilen hun logica van wederkerigheid, oorspronkelijk negatief gefundeerd (wraak/financiële onbegrensbaarheid), in voor een positieve reciprociteit, verzekerd door de sociale organisatie in de politieke ruimte (waar ze 'vreugde kunnen uitwisselen' en 'voor liederen kunnen zorgen').¹² Deze metamorfose sluit toekomstige spanningen en geweld in de polis niet uit – er komt geen synthese – maar, veel belangrijker, de wederkerigheid wordt via ritueel en liturgie nu wel in de politieke ruimte van de stadstaat gelokaliseerd. De rede, vooruitgang en geschiedenis die vervolgens in de schoot van de polis uitgetekend worden, zijn nu ingebed in een *etiologische* chronotoop die via de ceremoniële praktijk van de Eumenides-cultus de politieke ruimte en orde van de polis als het begin en einde van alle publieke woorden en daden stelt.¹³

Een poging de *Oresteia* te actualiseren werd ook begin jaren zeventig ondernomen, door Pier Paolo Pasolini (1922–1975). Hij hevelde het verhaal over naar het hedendaagse Afrikaanse continent, dat toen vanwege het dekolonisatieproces in volle politieke en staatkundige transitie was. *Appunti per un'Orestide Africana* (1970) is een *uitgestelde* film – een documentaire die theoretische en visuele nota's samenbrengt als een voorstel voor een film, maar die, omdat de film er nooit kwam, uiteindelijk als een op zichzelf staande *nota-film* werd uitgebracht. In deze nota-film vertrekt Pasolini vanuit de hypothese dat de politieke transformatieprocessen op het Afrikaanse continent een nieuwe synthese tussen de politieke orde en het archaische, soevereine leven mogelijk kunnen maken:

7. Mikhail Bakhtin, 'Forms of Time and Chronotope in the Novel'. In: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, vert. Michael Holquist en Caryl Emerson, University of Texas Press, Austin, 1981, pp. 84–258.

8. Richard Seaford, *Cosmology and the Polis, The Social Construction of Space and Time in the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.

9. Richard Seaford, *Cosmology and the Polis*, p. 12.

10. Richard Seaford, *Cosmology and the Polis*, pp. 69–70.

11. Eigenlijke bloedwraak was zeldzaam in de oud-Griekse samenleving; het waren machts- en financiële conflicten die leidden tot wraakmoorden.

12. Richard Seaford, *Cosmology and the Polis*, p. 219.

13. Richard Seaford, *Cosmology and the Polis*, p. 219.

een integratie van het 'oude Afrika' en het 'moderne, onafhankelijke en vrije Afrika'.¹⁴

Pasolini's engagement met Aeschylus begon in 1959, toen hij voor een theaterproductie in Syracuse gevraagd werd de *Oresteia* te vertalen uit het Oudgrieks. In 1966 begon hij vervolgens het theaterstuk *Pilade* te schrijven, een vervolg op Aeschylus' trilogie. *Appunti per un'Orestide Africana* werd tussen 1968 en 1970 gefilmd en gemonteerd, en voor het eerst vertoond in 1973, maar pas vrijgegeven in 1975, na Pasolini's overlijden. In deze nota-film schuift hij zeer verschillende soorten materiaal ineen: documentaire beelden verzameld in Tanzania en Oeganda (becommentarieerd door Pasolini's voice-over); archiefmateriaal van de Biafra-oorlog (door Pasolini vergeleken met de Trojaanse Oorlog); een interview met een groep Afrikaanse studenten aan de universiteit van Rome over de ideeën en het materiaal van zijn film (dat functioneert als een *mise en abyme* in de film); een jazzsessie in een studio in Rome met twee Afrikaans-Amerikaanse zangers die de scene van Cassandra's droom uit de *Agamemnon* naspelen.¹⁵

Net zoals in *Pilade* komt Pasolini er uiteindelijk op terug om een synthese tussen de polis en het soevereine leven in scène te zetten. Hij stelt zijn aangekondigde uitgangspunt dan ook op verschillende momenten in de film in vraag. Aan het einde van de film bepleit hij de onmogelijkheid van een eindconclusie. In de laatste scène erkent Pasolini de archaische, fundamentele en onstuitbare kracht van het volk dat het land dagelijks bewerkt en ontwikkelt. Bij het beeldmateriaal van enkele landarbeiders in de savanne en onder begeleiding van een marslied uit de vroege Russische revolutie peilt Pasolini's commentaarstem naar het 'innerlijke leven' en de 'diepe ziel', zij het dan in de vorm van 'een koorts van groot geduld'.¹⁶ In deze scène schetst Pasolini de Afrikaanse burger als een partizaan die een mythische traagheid belichaamt en die functioneert als een *onder-bepalende* kracht in de samenleving. Eerder in de film krijgen we in enkele scènes te zien hoe deze *forza del passato* reeds aan de oppervlakte verschijnt: zoals tijdens de socio-politieke vragenronde die hij met de Afrikaanse studenten voert bij de testscreening van het verzamelde filmmateriaal, of zoals bij zijn exploratie van *free jazz* als soundtrack voor de film. Deze voorwaardelijke 'Afrikaanse ziel', onbeheersbaar, en zonder duidelijke contouren – alsof ze *zonder eigenschappen* is – wordt uiteindelijk nooit specifiek dan *dat wat Europa voorbijgaat* of *dat wat anders is dan Europa*. Ze verschijnt als een tijdloze

kracht in het heden, die tegelijkertijd tegen dit heden lijkt te opereren, alsof ze er nooit deel van zal uitmaken.¹⁷

Vroeg in zijn oeuvre, en met belangrijke overeenkomsten met zijn (latere) analyse van Pasolini's Sint-Paulus in *Appunti per un film su san Paolo* (1968–1975), belichtte Alain Badiou Aeschylus' *Oresteia* (in een vergelijking met Sophocles' *Antigone* (441 v.o.t.)) om zijn theorie van het subject te ontwikkelen.¹⁸ Badiou beschrijft aan de hand van de rol en de positie van Orestes het verband tussen de *gerechtigheid* en het (radicale) *nieuwe* in de *Oresteia*. In de slotscène vervoegen en vervangen de Furiën, vanaf het moment dat ze in de Eumenedes transformeren, de twee centrale figuren: Orestes, die zijn naam in eerste instantie verleent aan de angst, om deze uiteindelijk in te ruilen voor de moed, en Athene, die de gerechtigheid belichaamt.

Het is de moed van Orestes die de eindeloze maalstroom van bloedschuld doorbreekt: hij staat op en eist een discussie gebaseerd op de feiten, waardoor hij zijn eigen openbare berechting initieert. Hoewel hij zich verscheurd voelt door angst, of beter, precies omdat hij door angst verslonden wordt, kiest hij ervoor zich niet naar de tirannie van de bloedschuld en haar onbegrensde cultuur te voegen, noch zich in een blind, ondoordacht verzet te verliezen. Orestes blijft stevig in zijn schoenen staan en weerstaat de verleidingen van de Furiën. Angst en moed zijn hier nauw met elkaar verbonden omdat we zien hoe ze elk als (tegengestelde) reacties tot dezelfde storing

14. Manuele Gragnolati, 'Analogy and difference. Multistable Figures in Pasolini's *Appunti per un'Orestide Africana*'. In: Luca Di Biasi, Manuele Gragnolati en Christoph F.E. Holzhey, *The Scandal of Self-contradiction*, pp. 119–133, hier: p. 122.

15. Christoph F.E. Holzhey, 'La Vera Diversità. Multistability, Circularity, and Abjection in Pasolini's *Pilade*'. In: Luca Di Biasi, Manuele Gragnolati en Christoph F.E. Holzhey, *The Scandal of Self-contradiction*, pp. 19–35; Manuele Gragnolati, 'Analogy and difference'. In: Luca Di Biasi, Manuele Gragnolati en Christoph F.E. Holzhey, *The Scandal of Self-contradiction*, p. 121.

16. Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestide Africana* (1975, 65') [mijn vertaling]: 'Maar hoe te besluiten? Een eindconclusie bestaat niet, die moeten we uitstellen. Een natie is geboren. De problemen zijn eindeloos. De problemen worden niet opgelost, integendeel, ze leven. Het leven is traag. De mars naar de toekomst is evenwel onstoppbaar. Het werk door het volk kent geen retoriek noch vertraging. Hun toekomst

wordt aangestuurd door de koorts van de toekomst. Hun koorts is een groot geduld.'

17. Zie ook: Bruno Besana, 'Alain Badiou's Pasolini. The Problem of Subtractive Universalism'. In: Luca Di Biasi, Manuele Gragnolati en Christoph F.E. Holzhey, *The Scandal of Self-contradiction*, pp. 209–236.

18. Alain Badiou, 'Theory of the subject according to Sophocles, theory of the subject according to Aeschylus'. In: *Theory of the Subject*, vert. Bruno Bosteels, Continuum, Londen/New York, 2009, pp. 158–168; Alain Badiou, *Saint Paul. The Foundation of Universalism*, vert. Ray Brassier, Stanford University Press, Stanford, 2003; Pier Paolo Pasolini, 'Appunti per un film su san Paolo'. In: Walter Siti en Franco Zabaglio, *Per il cinema*, vol. 2, Montadori, Milaan, 2001, pp. 1881–2020; Pier Paolo Pasolini, *Progetto per un film su san Paolo*. In: *Per il cinema*, vol. 2, pp. 2023–30; Pier Paolo Pasolini, *St Paul. A Screenplay*, vert. Elizabeth A. Castelli, Verso Books, Londen/New York, 2014.

of breuk terugleiden. Hoe verhouden we ons tot een absolute breuk in de (symbolische) orde? Eisen we een herstel, of nemen we de stukken op en proberen we de orde hernieuwd te denken? Orestes draait de radicale afwezigheid van elke zekerheid om in haar kracht.¹⁹

Ook de rol van Athena in verhouding tot de *stasis* is bijzonder. Op het moment dat het cyclische weefsel van de obsessie (de Furiën) onderbroken wordt, moet Athena grote voorzichtigheid aan de dag te leggen om ongeschonden door de oproer en confrontatie te komen. Haar *recht* bevindt zich namelijk op het snijpunt waar de exclusieve oppermacht van de wet en het zelfbeschikkende, wetteloze leven samenvallen. Het feit dat de stemming van de berechtende volksjury betreffende de schuldvraag van Orestes uitkomt op een gelijke verdeling, en dus op een onbeslist oordeel, ondersteunt deze pariteit tussen het wetteloze en de wet. Kortom, het is Athena's verordening die het gelijkheidsbeginsel inzake het juridische principe voor de volksjury institutionaliseert, aan de hand waarvan de dystopische chronotoop van bloedschuld wordt doorbroken.

Met de nodige intuïtie rekent Orestes erop dat het wetteloze de wet kan aansturen, omgooien en laten hervormen, precies omdat het niet in de wet ingeschreven is – precies dus omwille van haar grondeloosheid. Athena's *ex-centrieke* beslissing, waarbij ze voor de allereerste keer in de geschiedenis van de polis een openbare volksrechtbank installeert, is geen repressieve reactie, maar een hervorming van de rechtsorde, aangestuurd door een oprisping van het wetteloze – door toedoen van Orestes, die zich met zijn beslissing radicaal van de tirannieke maalstroom afscheidt. Dat Orestes hiermee een (juridische en sociale) afstoting riskeert zonder kans op terugkeer – het verlies van zijn naam en identiteit, een permanent ballingschap – is de kern van zijn beslissing, die niet terug te voeren is op bestaande, traditionele principes. 'Zelfs wanneer we terug moeten keren [uit ballingschap] – en het is deze terugkeer die het subject vormt – is een verlichte overwinning mogelijk op dat wat niet langer een terugkeer wil schragen.'²⁰ Badiou situeert het tragische perspectief daarom buiten de situatie van het heden.

Afgelopen juli schreef Badiou in *Libération* dat het 'Oxi' – 'Nee' – als resultaat van het volksreferendum over de onderhandelingen van Griekenland met de Trojka, enkel een werkelijke kracht kan hebben wanneer het verder leeft en breed gedragen wordt door sterke en onafhankelijke burgerbewegingen, ongeacht het verdere verloop van de onderhandelingen. De burgerbewegingen en de *grassroots*-organisaties hebben de verplichting

aan zichzelf om continu een oog op de regeringsbeslissingen en -maatregelen te houden, tot op de dag dat het gevaar geweken is dat het collectief gedeelde 'Nee' ingeruild wordt voor enerzijds een realpolitik van het Griekse politieke establishment en anderzijds een destructief nihilisme van de burger.²¹

*

In een uitgebreid interview uit 1990 met haar uitgever, Sylvère Lotringer, licht de Amerikaanse schrijfster Kathy Acker (1947–1997) toe wat zij verstaat onder *deconstructie*.²² Ze beschouwt dit als een activiteit waarin ze 'andere teksten verzamelt en deze in nieuwe contexten samenbrengt om te zien hoe dat werkt [...] Als je teksten isoleert en naar de taal kijkt die er gebruikt is, naar het genre, de soort zinsstructuren, daar schuilen veel inhoudelijke zaken in die de meeste lezers niet zien.'²³ Maar wat Acker deconstructie noemt, is geen vorm van afbraak, of verzet tegen een canon, of wat dan ook: '[...] je hebt geen deconstructie meer nodig. [lacht] Je weet toch dat dit hele ding de hel is.'²⁴ Acker is ervan overtuigd dat deconstructie altijd een reactie is' terwijl zij net op zoek is naar iets wat geen reactie is. 'Zolang je je tijd blijft verdoen met "reageren op", blijf je op een bepaalde manier de maatschappij die je haat ondersteunen.'²⁵

In haar literaire werk, dat bestaat uit novelles, toneelstukken en essays, spreekt Kathy Acker doorgaans met een stem die los lijkt te staan van de werkelijkheid – van *elke* werkelijkheid, behalve dan die van zichzelf – van de *tekst*. De personages aan de hand waarvan deze stem spreekt, zijn moeilijk te doorgronden figuren met fluïde identiteiten en geslachten. Het zijn fictieve figuren die geen enkel besef hebben van een superego of eigendom, en ze weigeren pertinent om een waarde te claimen voor hun individuele *performance*.²⁶ We kunnen een parallel trekken tussen Ackers personages en Pasolini's Sint-Paulus, die in het script *Appunti per un film su san Paolo*

19. Alain Badiou, 'Theory of the subject according to Sophocles, theory of the subject according to Aeschylus', p. 160.

20. Alain Badiou, 'Theory of the subject according to Sophocles, theory of the subject according to Aeschylus', p. 168.

21. Zie: liberation.fr en versobooks.com.

22. Kathy Acker, 'Devoured by Myths: An Interview with Sylvère Lotringer'. In: *Hannibal Lecter, My Father*, red. Sylvère Lotringer, Semiotexte, New York, 1991, pp. 1–24.

23. 'Kathy Acker, Interview with Sylvère Lotringer'. Uit: *Manuscripts from the Semio-text(e) Archive*, 1990.

24. 'Kathy Acker, Interview with Sylvère Lotringer', 1990.

25. Kathy Acker, 'Devoured by Myths: An Interview with Sylvère Lotringer', p. 17.

26. Zie ook: François Laruelle, 'Foreword: Gender Fiction'. In: Katerina Kolozova, *Cut of the Real. Subjectivity in Poststructuralist Philosophy*, Columbia University Press, New York, pp. ix–xvi.

naar het twintigste-eeuwse Europa wordt overgeheveld. In beide gevallen wordt er niet tegen de wet of tegen de orde gesproken of gehandeld: een andere soort houding sluimert. Sint-Paulus kiest de exacte woorden die op het eerste gezicht volgens de joodse leer of in de context van de heidense cultuur irrelevant of dommig lijken, maar die toch een gat in de (symbolische) orde slaan. Op eenzelfde manier is het universele appel van Ackers stem verbonden met iets wat excessief lijkt, wat elke voorspelbare inhoud weigert en geen positieve, concrete en meetbare inhoud meer heeft. Het universele karakter van de woorden en daden van Pasolini's Sint-Paulus en Ackers personages heeft een radicaal *generische* vorm, die zich buiten de wet en buiten de klassieke distributie van het goede en kwade stelt.

Acker richt zich in haar schrijfproces op dissociatie als methode, wat *spliterature* oplevert: een literatuur die alle grenzen overstijgt.²⁷ Het enige *onder-bepalende werkelijke* waar Acker rekenschap aan wil geven is de werkelijkheid van de *tekst*. En omdat 'tekst' overal is, worden plagiaat en toe-eigening de regel. Bij Acker is de ontologische basis voor de tekst zoals die van het anagram voor het woord: een tekst kan voortdurend herschikt worden; betekenissen kunnen tegen zichzelf keren of zichzelf opdelen zonder begin of eind. Net zoals bij Pasolini's Sint-Paulus is bij Acker het *mimetische* vermogen een belangrijk instrument. Sint-Paulus past zich strikt aan aan elke situatie – hij spreekt als een jood onder de joden, als een heiden onder de heidenen. Hij overstijgt alle verschillen door zijn mimetisme aan elk publiek aan te passen. Hij integreert zich in de bijzonderheden van de situatie waarin hij preekt, maar handelt alsof deze verschillen onbestaand zijn; op deze manier ontvouwt hij op systematische wijze zijn universele boodschap.²⁸ Ook in Ackers verhalen is een centrale identiteit afwezig: 'Ik deelde het "ik" op in een valse "ik" en een echte "ik" en ik wou enkel zien of de valse "ik" meer of minder echt was dan de echte "ik"; wat waren de werkelijkheidsniveaus tussen vals en echt en hoe werkte dit? En natuurlijk is er geen verschil.'²⁹

Acker beschouwt *Empire of the Senseless*, uit 1988, als een keerpunt in haar schrijven.³⁰ In dit boek stapt ze af van het expliciete plagiëren en toe-eigenen van bestaande teksten en boeken, en begint ze de Griekse mythologie als leidraad voor haar methode en proces te nemen. Of, zoals ze uitlegt in haar interview met Lotringer: 'Mijn wereld gaat niet over bezit. In mijn wereld herinneren mensen niet eens hun namen, zijn ze niet zeker van hun seksualiteit, ze zijn zelfs niet zeker of ze hun geslacht kunnen bepalen. Dat is ook de manier waarop

je je voelt wanneer je een mythisch verhaal leest. Je weet niet goed waarom ze doen wat ze doen, en het maakt hen ook niet uit [...] De lezer heeft geen grip op het personage. Er is veel kracht in het *verhalende*, maar niet in het verhaal zelf.'³¹ In het kortverhaal 'Lust', ook uit 1988, dat leest als een reprise van Jean Genets *Querelle de Brest* (1947), identificeert Acker de schrijver als een *zeevaarder*: 'Omdat hij alleen is, kan een zeevaarder zichzelf steeds vertellen wie hij is.'³² Net zoals Acker zichzelf als schrijver steeds kan heruitvinden. Maar de figuur van de zeevaarder en zijn eideloze zwerfgedrag geven vooral een nieuwe en positieve invulling aan het motief van het *verhalende*: 'Ik wou altijd een zeevaarder zijn, dat is echt iets waar ik van hou. [...] ik denk dat ik gewoon op een reis wil gaan en dus begin ik met een zin en dan verandert de taal en keert het en herinner je je zelfs niet waar je geweest bent, je wordt steeds geconfronteerd met het heden. Je bent altijd onderweg, je eindigt altijd ergens.'³³ De figuur van de zeevaarder heeft geen identiteit (want hij is alleen) en kent uitsluitend bewegingen. Het is ook een ambigue, rouwende figuur, die verzwolgen wordt door de lust om te moorden en door de intriges waarmee hij zichzelf hoopt vrij te pleiten. Kortom, het is een uiterst precaire figuur: 'Verlaten door ouders, door vrienden, door Amerika, door de lullen die ik afgezogen had, wist ik dat ik boven alles niet de dood haatte, maar opgeven aan de dood.'³⁴

Wat als we de stem en de figuren van Kathy Acker in een tragisch perspectief beschouwen? Dat wil zeggen, wat als we dit als een *politiek spreken*, i.e. in verhouding tot de polis, beschouwen? Acker draagt een stem uit die zich laat 'inbedden in een mythe met een uitgebreide, bijna universele menselijke waarde.'³⁵ Maar hoe verhoudt haar soevereine spreken zich tot de polis?

27. Avital Ronell, 'Kathy Goes to Hell: On the Irresolvable Stupidity of Acker's Death'. In: Amy Scholder, Carla Harryman en Avital Ronell (red.), *Lust for Life*, Verso, p. 16.

28. Bruno Besana, 'Alain Badiou's Pasolini. The Problem of Subtractive Universalism', p. 215.

29. Kathy Acker, 'Devoured by Myths: An Interview with Sylvère Lotringer', p. 7.

30. Kathy Acker, *Empire of the Senseless*, Grove Press, New York, 1994.

31. Kathy Acker, 'Devoured by Myths: An Interview with Sylvère Lotringer', p. 23 [mijn cursief in het citaat].

32. Kathy Acker, 'Lust', in: *Hannibal Lecter, My Father*, red. Sylvère Lotringer, Semiotext(e), New York, 1991, p. 51.

33. Kathy Acker, 'Devoured by Myths: An Interview with Sylvère Lotringer', p. 23.

34. Kathy Acker, 'Lust', p. 59.

35. Alain Badiou, 'Theory of the subject according to Sophocles, theory of the subject according to Aeschylus', p. 158.

De kosmische orde van de *Oresteia* wordt aanvankelijk – onder de ban van de Furiën – aangestuurd door een systematische, gemonetariseerde chronotoop die alle verschillen abstraheert en homogeniseert: de verdeeldheid in de samenleving wordt geneutraliseerd en onderdrukt door een logica van *onpersoonlijke noodzakelijkheid*. Het principe van het grenzeloze dat de kosmische orde van de Griekse polis beheerst en legitimeert, de *apeiron*, werd volgens Seaford gecontamineerd door de monetaire cultuur die op dat moment in de Griekse samenleving geïntroduceerd werd. Het samenlevingsprincipe dat iedereen gelijk is, vindt pas na Orestes' verzet en berechting een radicaal andere inbedding: de gelijkheid tussen individuen en gemeenschappen wordt verankerd in de sociale organisatievorm van de politieke ruimte, waarvan de representatieve functie verzekerd wordt aan de hand van een geritualiseerde praktijk. Deze nieuwe kosmische orde vindt zijn *apeiron* met andere woorden in een principe van gelijke wederkerigheid, gegarandeerd door een eigen sociale organisatievorm en praktijk. De oriëntatie van dit *apeiron* is niet totalitair zoals onder de Furiën, maar is onder de Eumenides *generisch*: de sociale organisatievorm richt zich erop het *gedeelde materiaal* te vinden dat de verschillende individuen en partijen overstijgt. Op deze manier wordt de nood aan het onpersoonlijke ingeruild voor de keuze voor het generische.

Ackers stem heeft zo'n generische oriëntatie. Ze staat los van de werkelijkheid en functioneert volgens haar eigen premisses. Ze heeft weliswaar een eigen verlangen tegenover die werkelijkheid, maar dat wordt nooit aantoonbaar vrijgegeven. De motieven stapelen zich op, zonder duidelijke reden of eenduidig interessegebied: 'Op de kont van elke zeevaarder staat hart boven hart getatoeëerd.'³⁶

Dat Acker geen meetbare deconstructie van de werkelijkheid uitoefent, moeten we erkennen als een moedige keuze die van dezelfde orde is als deze die Badiou bij Orestes waarneemt. Haar stem en methode stellen een generische wederkerigheid tussen het intieme, soevereine leven en de polis voor die verankerd is in wat ze beide als werkelijk en materieel delen. Daar waar ze in de praktijk één zijn. Het drukt uiteindelijk een intuïtie voor een *generische chronotoop* uit, die ook het *apeiron* van de kosmische orden buiten de fictie en voorbij de tekst kan omsluiten en hervormen.

36. Kathy Acker, *Empire of the Senseless*, p. 114.