

## **FRANCISKA VAN HET TONEELHUIS : HET GELOOF IN HET THEATER ALS RITUELE (SEKSUELE) BEVRIJDING**

Christel STALPAERT

Frank Wedekind (1864-1918), de Duitse toneelschrijver die "de trots van de vrouw wou doen ontbranden en haar tot strijdgenoot maken", creëerde in 1912 *Franziska* als de vrouwelijke tegenhanger van Faust. Zij verkoopt haar ziel niet aan de duivel, maar aan een man, Veit Kunz, in ruil voor de volledige en diepste ervaring van genot, vrijheid en passie. De link met het verhaal van Faust vormt Franziska's zoektocht naar haar onderbewuste drijfveren, een zoektocht waarin zij wordt geleid door symbolen uit haar eigen ongecontroleerde 'ik', dat niet aan banden is gelegd door conventies of schuldgevoel. Het schuldgevoel, het geweten en de daaraan gekoppelde geboden, verboden, wetten en regels tomen immers de menselijke natuur in om te voorkomen dat deze de gemeenschap ondergraaft. Wedekinds voornaamste artistieke doelstelling was te rebelleren tegen het masker van de sociale democratie van zijn tijd door het verdrukkende bewustzijn van zich af te schudden en de instinctieve levenskracht in zijn toneelstukken te laten zegevieren. Wedekind interpreteerde seksualiteit als de kwintessens van het leven en bijgevolg als het middel bij uitstek om vrijheid te bereiken. In *Franziska* wil Wedekind het vrouwelijke lichaam zijn oorspronkelijke betekenis teruggeven. Het klassieke beeld van de vrouw als onzuiver wezen (Eva, Pandora) wil hij in zijn natuurlijke staat herstellen. De preutsheid van het katholicisme zorgde volgens hem immers voor een ontsensualisering van het vrouwelijke en van de vruchtbaarheid. Wedekind opsteerde met andere woorden voor een revitalisatie van de vrouwelijke oerkrachten en -mythen.

De uitgangspunten van Frank Wedekind kaderen opvallend goed in de artistieke opvattingen van Luk Perceval en Het Toneelhuis. Perceval is bezeten door een fundamenteel gevoel van gemis en koestert een groot heimwee naar een teloorgegane eensgezindheid, verbonden door de draad en de daad van het ritueel. In zijn opvoeringen wil hij vooral reageren tegen het dogmatische karakter van onze westerse samenleving en van de rooms-katholieke kerk, die er mede verantwoordelijk voor geacht worden dat de link met onze oorsprong verdwenen is. Ons rest enkel een vacuüm waarin het eenzaam vertoeven is. Perceval wil evenals Wedekind dit vacuüm - op een kunstmatige manier weliswaar - tijdelijk opvullen. Deze obsessionele doestelling loopt als een rode draad door Percevals oeuvre en werd openlijk als één van de belangrijkste doelstellingen verklaard in *Accidenten*, een reeks persoonlijke ontboezemingen omtrent zijn regisseurschap:

In dit landschap waar het ritueel, de oorsprong van het theater, is teloorgegaan en waar het individu doelloos en aan zichzelf overgeleverd rondwaart, kan het toneel (...) proberen, verzoeken, weer een plaats te zijn om dat ritueel van hereniging en bezinning te herontdekken. Het theater biedt zeker geen oplossing; maar het moet minstens schreeuwen in de woestijn als uitdrukking van het heimwee van de versplinterde en bedreigde mensensoort.<sup>1</sup>

Marcel Otten ging uit van de 'Gotische', oorspronkelijkste versie om *Franziska* te vertalen naar een Vlaamse *Franciska*. De talloze verwijzingen naar Wedekinds persoonlijke ervaringen in de politieke en sociale context van zijn tijd werden weggelaten om irrelevante zinspelingen te vermijden en werden vervangen door Belgische (politieke) perikelen, waaronder de botsingen van Het Toneelhuis met de 'kuisheidsgordel' in het Vlaamse politieke landschap. In de verplaatsing van het oorspronkelijke stuk naar Vlaanderen blijft Wedekinds geest gerespecteerd: het doorbreken van taboes wordt geschetst tegen een ironische achtergrond van verstarde zedelijkheid, dit alles gedrenkt in een vanzelfsprekend vunzige taal die de gedachten van een door seksualiteit geobsedeerde schrijver weerspiegelen. Deze versie van *Franciska* is echter geen orgie zonder inhoud; het is een ode aan de oorspronkelijkheid van de mens en zijn instinctieve levenskracht.

### **Eerste tafereel : de innerlijke zoektocht van Franciska**

Het eerste tafereel introduceert Franciska als een losbandig levende jonge vrouw, gezeten in het centrum van haar ronde troon van vrouwelijkheid. De moeder, daarentegen, spreekt duidelijk vanuit het keurslijf van het katholicisme en predikt voor een gerespecteerde positie voor haar dochter en voor rustig familiegeeluk. Schermend met woorden als "Jezus Maria Jozef", "Godallemachtig" en "Godzijdank" draait ze op een afstand rond Franciska's cirkelvormige territorium en belichaamt zodoende het prototype van de katholieke preutsheid. Met haar verhulende, vormeloze en fletse kleren staat het gedeseksualiseerde lichaam van de moeder in schril contrast met het verlangende lichaam van Franciska. Franciska wil niet in het vacuüm van haar moeder eindigen en uit de wens te willen ervaren wie ze eigenlijk is.<sup>2</sup> Deze woorden wijzen op de innerlijke zoektocht die Franciska als vrouwelijke tegenhanger van Faust wil ondernemen.

De tekstuele verwijzing naar het fort, waar de moeder "al tien jaar niet meer boven is geweest"<sup>3</sup>, duidt op de moeilijke toegankelijkheid van het Zelf, omdat de beschaving en de katholieke preutsheid de natuurlijke oorsprong met een eindeloze reeks obstakels hebben belast. Het fort verwijst naar de *mandala* van de psyche. Jung

gebruikte deze hindoeterm (magische cirkel) om de symbolische voorstelling van het "nucleaire atoom van de menselijke psyche" aan te duiden, een situatie waarvan wij door de vergevorderde civilisering van de oerinstincten het wezenlijke niet meer kennen.<sup>4</sup> Franciska stelt de ervaring van de uiteindelijke totaliteit van de psyche als het allerbelangrijkste doel van haar leven en zweert "hersenspinsels als gewetenswroeging" af om dit doel te bereiken en een andere wereld te betreden : "een wereld met andere wetten en andere gewoonten".<sup>5</sup>

Zodra Franciska deze woorden uitgesproken heeft, verschijnt Désiré Desart, verzekeringsagent en zangleraar, die Franciska ervan overtuigt een pact met hem te sluiten : hij belooft haar de bewegingsvrijheid van een man op voorwaarde dat zij na twee jaar zijn vrouw, slavin en lijfeigene wordt. Franciska verliest m.a.w. haar vrouwelijke verleidingskracht over mannen, maar wint in ruil de strijd met mannen.<sup>6</sup>

Het is niet toevallig dat Désiré Desart tijdens zijn verleidingsdiscours zijn hand geruime tijd op Franciska's buik legt, ter hoogte van haar navel. Dit gebaar duidt op het symbool van de *omphalos*, het symbolische centrum dat de navel van de wereld en het eigen ik oproept, de terugkeer naar de oorsprong. Désiré Desart zal dan ook fungeren als de gids in Franciska's innerlijke zoektocht.

Wanneer Franciska het pact met Désiré Desart sluit, bindt ze zich aan haar onderbewuste impulsen. Volgens de 'regels' van het onderbewuste krijgt Franciska op die manier toegang tot de twee werelden van de menselijke psyche : de animus en de anima<sup>7</sup>, het mannelijke en het vrouwelijke, het bewuste en het onderbewuste, het aardse en het hemelse, het tijdelijke en het eeuwige, de verschijning en de inhoud. Franciska draagt m.a.w. de androgynie in zich. Haar seksuele ambivalentie belichaamt de wens om een symbiose te bewerkstelligen tussen de innerlijke tegengestelden van de animus en de anima en de situatie te herstellen van wat Antonin Artaud het Oer-ene noemde, een toestand die voorafgaat aan het verlaten van de moederschoot en die refereert aan de toestand vóór "le premier partage sexuel et le premier carnage d'essences qui apparaissent dans la création."<sup>8</sup> Hoewel Franciska toegang krijgt tot het geheim van de psyche en het haar wens is om de psyche in haar totaliteit te ervaren, zal het herstel van het Oer-ene echter een onhoudbare illusie blijken.

*Franciska*

Faust ontmoette in zijn zoektocht een aantal figuren : de mooie en eeuwig jonge Helena, Euphorion of de jongeling vol extase, de oude Mephistopheles en de oude heks. Dit weerspiegelt het thema van jeugd en ouderdom dat het mannelijke en vrouwelijke thema doorkruist en met elkaar verbindt. Met elkaar verbonden vormen deze vier personages de zich steeds herhalende levenscirkel als symbool van



*Franciska door Het Toneelhuis (Foto: Corneel Maria Ryckeboer)*

eenheid, van de totaliteit van de psyche. Franciska ontmoet eveneens een aantal oudere en jonge personages aan wie ze zich bindt en met wie ze telkens een ander deelaspect van de psyche beleeft. Franciska's 'strijd' met haar onderbewuste is innerlijk, op zichzelf staand en eenzaam, maar toch zien we flarden van de gonzende realiteit rond haar, van de wereld met zijn jeugdige en oudere bewoners. De mix van oudere en jongere acteurs in *Franciska* is opvallend niet hiërarchisch gerangschikt - zoals dat in *Ten Oorlog* wel het geval was - en geeft zodoende een perfecte weerspiegeling van deze thematiek.

De thematiek van jeugd en ouderdom wordt bovendien gekoppeld aan de vier fasen die Jung onderscheidde in de gelijkaardige ontwikkeling van de animus en de anima : de zuiver instinctmatige lichamelijke en biologische fase, de romantische en esthetisch-seksuele fase, de geestelijke fase en als laatste fase de incarnatie van de zingeving van het leven.<sup>9</sup> Franciska doorloopt deze vier fasen in haar innerlijke zoektocht met Désiré Desart als de bemiddelaar in haar innerlijke wereld.

Het prachtige decor van Katrin Brack weet hierbij met één enkel multifunctioneel en dynamisch decorelement - een groot cirkelvormig plateau dat bevestigd is aan vier zware kettingen - de vier fasen in de innerlijke zoektocht van Franciska te vatten. Het cirkelvormige plateau evolueert van een volle maan (blauw) die vlak op het speelveld ligt, tot een vlak omhooggetrokken opgaande zon (oranje), kantelt naar een gele middagzon en verandert in een sterrenhemel die een wassende maan vergezelt. Het cirkelvormige decorelement draagt de volledige voorstelling en dat is niet toevallig : Jung stelde immers dat de cirkel een symbool van het Zelf is, die de totaliteit van de psyche in al haar aspecten uitdrukt, met inbegrip van de verhouding van de mens en de gehele natuur.<sup>10</sup>

### **Tweede tafereel : het bordeel**

De eerste stap in Franciska's innerlijke wereld vertegenwoordigt de zuiver instinctmatige en biologische verhoudingen van de animus en de anima. Franciska vertoeft in het tweede tafereel in "de onderwereld van de mannen : het bordeel". Het cirkelvormige plateau is hoog opgetrokken en verspreidt een diep roodachtig licht. De opgaande zon staat symbool voor het ontwakende mannelijke bewustzijn in Franciska. Zij doet dan ook haar intrede in de gelagkamer als een "jongeling, met laarzen en rijbroek".<sup>11</sup>

Aangezien de sleutel tot het onderbewuste de seksualiteit is, gaat de zoektocht van Franciska gepaard met een oerdrift die op een ritueel geïnspireerde manier wordt beleefd en getoond aan het publiek. Niet de verrijnde emotie van de hoofse liefde,

maar de seksuele oerdrift initieert de innerlijke zoektocht. De seksuele bevrijding is dan ook één van de belangrijkste thema's in het stuk, waarbij de bevrijding gesuggereerd wordt via seksueel geladen handelingen, woordspelingen, symbolen en naaktheid. Het bordeel wordt b.v. bevolkt met figuren die zich bedienen van een vanzelfsprekend vunzige taal en obscure namen dragen als Doodskopje, Pijpezeug, Grand Ecart, Louis De Poot, Schrootmangel en Muisje. De seksuele bevrijding is volgens Luc Joosten echter slechts een deelaspect van Franciska's zoektocht naar bevrijding. Het is een "metafoor voor een ruimere bevrijding. Ze vertelt iets over het verlangen naar vrijheid van de mens".<sup>12</sup>

Franciska en haar/zijn geliefde Muisje - de seksuele zinspelingen zijn in deze voorstelling nooit ver weg - lijken de ideale unie te belichamen van de jeugdige animus en de jeugdige anima in de eerste seksuele fase van hun ontwikkeling :

*Franciska* : (...)

Nu zoekt en vindt mijn zo fiere wig  
Door je lijf de enig juiste weg.

*Muisje* : (...)

Als ik diep in jouw ogen kijk,  
Van je zijde niet meer wijk.  
Nu zoekt en vindt jouw zo fiere wig  
Door mijn lijf de enig juiste weg.  
Jij bonkt mij heerlijk bont en blauw,  
Kom hier maar niet te gauw.  
Kom hier maar niet te gauw.  
Jij als man  
En ik als vrouw. (...)

*Samen* :

Jij bent mij  
En ik ben jou.  
Jij bent mij  
En ik ben jou.  
Du bist mir  
Und ich bin dir.<sup>13</sup>

Louis De Poot haalt echter een revolver uit zijn achterzak, verwijt Franciska hoe ze het waagt om met haar "wijvenkrent" Muisje te kopen en schiet Muisje dood. Exit Muisje. Exit eerste fase.

### Derde tafereel : het huwelijk

Het derde tafereel schetst het huwelijk, en in het bijzonder “de zelfopofferingen, waardoor twee mensen onder de ongunstigste omstandigheden aan elkaar geketend worden.”<sup>14</sup> Het rode plateau is gekanteld tot een felle, gele middagzon die erop wijst dat het mannelijke bewustzijn in Franciska zijn hoogtepunt bereikt. Franciska is ‘Frans’ geworden : een volwassen man, gerespecteerd zanger en getrouwd met Sofie. Sofie en Frans kunnen worden geïnterpreteerd als de personificatie van het romantische en esthetische tweede niveau, dat echter nog gekarakteriseerd wordt door seksuele elementen. Toen Sofie Frans zag zingen in het Belle Vue Hotel “bedwong hij meteen haar herte en nam zij hem als halfgod.”<sup>15</sup> Sofie stortte zich in de liefde als in een roman.<sup>16</sup>

Liefde en trouw worden bij een vrouw sinds tijden  
 Als de heiligste aller deugden geloofd.  
 Ik acht mezelf niet minder, maar hoog onderscheiden  
 Boven andere vrouwen.<sup>17</sup>

Ook bij Frans was het huwelijk louter op liefde berust.<sup>18</sup> Het seksueel ‘decadente’ sijnelt echter binnen via onvervulde wensen en vermeende minnaressen. Sofie lijdt onder hun kinderloos huwelijk. Frans heeft zich immers nog nooit aan haar lichaam gewaagd. Haar verlangen om Frans’ kind in haar schoot te dragen, wordt door Frans geïnterpreteerd als een verwijt dat “hij haar niet pakt als een keukenmeid, dat hij niet gulzig geil van haar lichaam smult.” Sofie insinueert van haar kant dat Frans er een aantal minnaressen op na houdt. Als Lydia Lipje (danseres bij Frans) verschijnt, verzinkt Sofie in verstikkende gevoelens van jaloezie. Désiré Desart - die ondertussen opduikt als de (levens)verzekeraar van Frans - zegt koelbloedig dat het geen nobele vrouwen zijn die zich als Sofie vastklampen aan de jaspanden van de groten der aarde. “Het is meelijwekkend hoe zij lijdt en hartstochtelijk verlangt naar dat iets van een man.”<sup>19</sup>

Op het einde van dit tafereel bekent Frans/Franciska aan Désiré dat ze zwanger is. Deze ziet dit gegeven als “een nieuwe lauwerkrans om glorie te verwerven op haar levenspad”:

Nu niet verslappen, niet stilstaan! Zo’n buitenkans  
 Levert je zoveel geestelijke kracht, zo’n ervaringschat,  
 Meer dan je met al je kunstjes kunt bereiken!<sup>20</sup>

Désiré meldt dat Le Duc de Rozebeke hen dringend voor een gastoptreden vraagt

en gidst Franciska naar de volgende fase van haar innerlijke zoektocht. De volwassen esthetisch-romantische unie van de animus en de anima in de tweede fase is meelijwekkend gebleken. In de vestibule valt een schot. Exit Sofie. Exit tweede fase.

#### **Vierde en vijfde tafereel : de hertogelijke residentie Rozebeke**

In het vierde tafereel moet Franciska 'Ciske' Everdear, de knappe schandknaap, in opdracht van Désiré Desart met de oudere Le Duc De Rozebeke een 'erotische reformatie' helpen bewerkstelligen. Le Duc leeft immers in onmin met zijn regering, zijn vrouw en zijn minnares en riep de hulp in van het 'genie' Désiré Desart. Deze verschijnt "half geestelijk gekleed" en is vergezeld van de oudere Pater Ouwelzak, gekleed "in een eenvoudige, matkleurige soutane van wol en zwarte wollen handschoenen."<sup>21</sup> Le Duc de Rozebeke, op zoek naar Désiré, verneemt van Pater Ouwelzak dat deze in de kerk zit, de laatste plek waaraan Le Duc zou gedacht hebben, maar "Gods wegen zijn ondoorgrondelijk. Als het genie het allerhoogste vertrouwen niet onwaardig is, kan hij ook eerst een kerk hebben bezocht", aldus de woorden van Ouwelzak.<sup>22</sup>

Ciske zit "in de zonovergoten kapel als een gebeeldhouwde engel op de kansel. Deze engel lijkt zo sprekend op een danseres zoals elke koorknaap het evenbeeld van Cupido is."<sup>23</sup> Op een zuil van licht - die de connotatie oproept van een zonnestraal die de goddelijke kennis verspreidt onder de aardse volgelingen - doet 'Ciske' Franciska haar intrede. Ze beweert uit het Eeuwige Rijk der Godmensen te komen en man noch vrouw te zijn vanwege de libidoloosheid. Ciske predikt de libidoloosheid als de nieuwe zedelijke wereldorde en als de enige mogelijkheid om de wereldvrede te bewaren, wat aan Le Duc de Rozebeke volgende reactie ontlokt:

Libidoloosheid! Vreedzaam uitrusten tussen  
De mannelijke vechtlust en de vrouwelijke geluksdrift.  
Eeuwige jachtvelden zonder waanzin!<sup>24</sup>

Franciska's geheime heilige schrift prijst wijsheid, kracht en fijnzinnigheid als zijnde goed en stelt de liefde voor de waarheid boven die voor de mens:

Voor de libidolozen, die niets verlangen,  
Bestaat er geen tegenspraak  
Tussen eigenbelang en naastenliefde.  
Onbaatzuchtigheid schenkt vrede.  
En standvastigheid.<sup>25</sup>



Dit tafereel luidt duidelijk de derde fase in van Franciska's innerlijke zoektocht. De derde fase van de anima wordt volgens Jung immers vertegenwoordigd door b.v. "de Maagd Maria – een figuur, die liefde (eros) opheft tot hoogten van geestelijke toewijding."<sup>26</sup> In de derde gelijkaardige fase van de animus wordt de animus "het woord, dikwijls verschijnende als een professor of een geestelijke".<sup>27</sup> De erotische reformatie die Ciske predikt, is echter niet al te katholiek. De Genius, het libidolozie spook van vlees en bloed dat Le Duc aanroept, verschijnt niet als een Maagd Maria, professor of geestelijke, maar als een zwarte in leer gehulde verschijning met zweep. 'Ciske' heeft niets meer weg van het jungiaanse prototype van de derde fase van de animus/anima. Haar woorden prediken wel een opheffing van de liefde (eros) tot hoogten van geestelijke toewijding, maar haar verschijning doet eerder denken aan een op SM beluste jonge vrouw.

Nietzsche heeft in zijn uitspraak 'God is dood' een naam gegeven aan het vacuüm dat de mens teistert. De hemel is leeg. God is dood. De leegte die hieruit ontstaat, is een ook tot onze tijd behorend psychisch gegeven. Het beeld van God verdwijnt langzamerhand uit het onderbewuste van de mensheid. Het verlies van dit beeld betekent een nieuw verlies van een mogelijke zingeving. Perceval wil niet prediken over de werkelijkheid en het bestaan van God, maar wijzen op deze evolutie. Enerzijds klaagt hij de deseksualiserende demagogie van de Kerk aan, maar anderzijds erkent hij in de kerk een verloren gegane mogelijkheid om de leegte te vullen. Nu kan zelfs de religie ons niet meer verlossen van het gemis. Of zoals Stefaan De Ruyck het uitdrukte in een brief aan Perceval: "Het transcendente is herleid tot een vaag moederschootgevoel. De rituelen zijn vernietigd."<sup>28</sup> Wat overblijft van het katholieke geloof is een tegennatuurlijk keurslijf:

- Désiré Desart* :       Vrouwengestalten verstrengeld met mannelijke hardheid,  
Mannengestalten omstrengeld door vrouwelijke mildheid  
Symboliseren sinds het begin der mensheid tot op heden  
De volmaakte belichaming van de wereldvrede.
- Duc de Rozebeke* :    Zou de Schepper ooit de bedoeling gekoesterd  
Hebben om de gestalte van de vrouw, zolang zij  
Slank en lieflijk is gebouwd, te versluieren ?
- Désiré Desart* :       Een tegennatuurlijkheid, waar de beschaving  
Zich van oudsher gegriefd door voelt !<sup>29</sup>

### Zesde tafereel : het eiland Rhodos

Het volgende tafereel moet worden opgevat als een komisch tussenspel en toont ons de opvoering van de opera geschreven door Le Duc de Rozebeke. De inhoud is een platte vertaling van de libertijnse opvattingen van de hertog en meteen ook een knipogende kritiek op de 'kuisheidsgordel' in het Vlaamse politieke landschap. De chef van de zedenpolitie verstoort immers de opvoering als een reactionaire draak met gigantische geslachtsdelen een kind en twee bijna naakte vrouwen bedreigt.

De vorige opvoeringen van Het Toneelhuis, *Moedersnacht* en *Escalatie ordinaire*, kregen veel kritiek te verwerken van toeschouwers die aanstoot namen aan 'zoveel bloot'. Ook bepaalde politici ontging de boodschap - hoe kon het ook anders, o ironie, ze hadden de voorstelling niet gezien - dat het vertonen van naaktheid niet noodzakelijk samenvalt met het vertonen van seksualiteit. Volgens Het Toneelhuis lag het probleem bijgevolg eerder bij de op hun tenen getrapte politici zelf : wie in iedere vorm van naaktheid een aanzet vindt tot erotische prikkel, heeft volgens hen zelf problemen.

De tussenkomst van de zedenpolitie in de gedurfde opera van Le Duc vertoont een opvallende parallel met de gebeurtenissen van de voorbije maanden en is grotendeels bedoeld om de kuisheidsgordel "eens goed te kakken te zetten". De politiechef in regenjas lijkt trouwens zelf verdacht veel op een kinderlokker als hij stamelt : "ik heb nog een fraaie collectie porno ... nondedju ... Hoe heten die dingen ... postzegels ...".<sup>30</sup> De door Vlaams Blok-voorman Filip Dewinter ingediende klacht tegen openbare zedenschennis werd ondertussen door de Antwerpse procureur des konings zonder gevolg geseponeerd, maar de perikelen liggen Het Toneelhuis duidelijk nog zwaar op de maag.

Luc Joosten verklaart het bewust bij elkaar brengen van de reactionaire draak met gigantische geslachtsdelen, het kind en de twee bijna blote vrouwen als een poging om het publiek vragen te doen stellen bij een gevoel van onbehagen bij het zien van en lachen om dergelijke beelden. Het stilstaan bij een dergelijk gevoel kan immers ook bevrijdend werken voor het publiek. De link met de volgens Aristoteles belangrijke louterende functie van het theater is hier niet ver weg :

De tragedie wekt in ons gevoelens van angst en medelijden op, maar werkt hierdoor louterend. Zo zou de komedie in ons de lach kunnen wekken en een louterende functie hebben. Lachen om een grap in het theater kan tevens een lachen zijn om onszelf en een relativierende werking hebben.<sup>31</sup>

Natuurlijk zijn deze scènes niet onschuldig en zijn ze niet louter als komisch tussenspel bedoeld, zeker niet in de context van een post-Dutroux tijdperk. Maar daaraan de conclusie verbinden dat deze scène moet worden gecensureerd, is volgens Luc Joosten een perverse gedachte. “Want dan verbindt men zonder meer de afbeelding van de naaktheid met een geperverteerde seksualiteit.”<sup>32</sup>

### **Zevende tafereel : de sterrenhemel of de illusie van de terugkeer naar de baarmoeder**

Na de vertoning van de opera en de dood van Gertrud Gleufheuvel – exit derde fase – zijn de twee jaar van het pact verlopen en Franciska nadert het einde van haar innerlijke zoektocht. Zij lijkt het geluk eindelijk gevonden te hebben. De gruwelijke beelden uit haar jeugd lijken voor eeuwig en altijd vergeten, alsof ze in haar innerlijke tocht haar eigen herinneringen heeft ingehaald, tot recht in de moederschoot. Franciska heeft de vierde fase bereikt en de zinging van het leven gevonden.

Het herstel van het Oer-ene dat ze kortstondig ervaart, wordt gesymboliseerd door de sterrenhemel en de wassende maan waarin Franciska en Désiré als in een moederschoot ineengestremeld liggen. De maan verwijst naar de ontwikkelde anima en de vrouwelijke ziel. De sterren die de maan vergezellen, tintelen onophoudelijk als teken van verruimend inzicht door de toegang tot het onderbewuste. Jung zag in de sterrenhemel de perfecte weerspiegeling van de werking van het onbewuste. Het complexe netwerk van het Zelf is volgens hem als één ster die schittert in een ultieme harmonie met het heelal, met het archetype van het Zelf. De nachtelijke sterrenhemel na zonsondergang openbaart een veel groter kosmisch universum, net zoals het onbewuste wanneer het bewuste Ego wordt ontbonden.<sup>33</sup>

Dit inzicht blijkt echter van korte duur te zijn. In het achtste tafereel heeft Franciska immers een nieuwe vrijheid ontdekt...

### **Achtste tafereel**

In dit tafereel lijkt Perceval een alternatief te hebben gevonden voor de verloren rituele zinging van de katholieke kerk. In het toneelstuk-in-een-toneelstuk *Het Mysterie van Jezus Hellevaart* verplicht hij Christus dieper af te dalen in de (onder)wereld en zodoende de zoektocht van Franciska verder te zetten naar het diepere centrum van de aarde, naar de *omphalos*, de èchte, ruwe oorsprong die de katholieke kerk steeds toedekte met versluisende ideologieën en substitutietheorieën. (Het lichaam en bloed van Christus, b.v. werden vervangen door brood en wijn.)

Jezus Hellevaart - gespeeld door Désiré - komt in zijn tocht naar de *omphalos* terecht in de Griekse Oudheid, die dichter verbonden lijkt te zijn met de oorspronkelijke zingeving van het leven. Franciska en haar nieuwe minnaar Rudy Lolbroek spelen er de Griekse helden Helena en Theseus. Zij geven zich over aan een ritueel seksueel genot dat gekoppeld wordt aan een uitbundige waterpret. De grote metalen cirkelvormige plaat is ondertussen opnieuw vlak en tot ongeveer anderhalve meter boven het speelveld gezakt. Deze in een warm oranje belichte constructie bakent een cirkelvormige ruimte af die opnieuw het moederschootgevoel opwekt ; de anderhalve meter hoogte belet de spelers volledig rechtop te gaan staan. Half gebogen zijn ze verplicht een bijna-foetushouding aan te nemen, te kruipen of gehurkt te zitten.

Jezus Hellevaart staart onbegrijpend en zielig voor zich uit, terwijl hij zich niet kan losmaken van het beeld van de twee naakte lichamen van Helena en Theseus die zich wentelen in een extatische overgave aan oerinstincten en seksueel genot. Het waterspel is als een vruchtbaarheidsritueel waarbij het water symbool staat voor het vrouwelijke onderbewuste en voor "the precondition of life, its origin. An even older form of existence that precedes and sustains life."<sup>34</sup>

Helena staat bekend als de 'schoonste vrouw van de Oudheid'. Zij was gehuwd met koning Menelaos, maar werd geschaakt door Paris en Theseus. Vooral in de omgeving van Sparta genoot Helena een goddelijke verering. De parallel met de schaking van Persefone (de dochter van Moeder Aarde – Demeter) doet trouwens vermoeden dat binnen de historische omlijsting van de Trojaanse oorlog Helena ook vereerd werd als vruchtbaarheidsgodin.<sup>35</sup> De historische omlijsting van de Trojaanse oorlog verdrong echter de mythe van de vruchtbaarheidsgodin, die na verloop van tijd volledig zou verdwijnen. Het Atheense democratiseringsproces in de vijfde eeuw voor Christus speelt hierbij een niet te onderschatten rol. We zullen nooit weten hoe Helena werd voorgesteld en geïnterpreteerd in de culturen waar ze als vruchtbaarheidsgodin werd vereerd, omdat die cultuur verdween. Sinds de Olympische, Apollinische orde de pre-Olympische, Dionysische 'chaos' overwon en haar democratische wereldvisie ging overheersen, kunnen we de resten van Helena als vruchtbaarheidsgodin slechts zien door de ogen van de overwinnaars. In de vijfde eeuw voor Christus ontwikkelde Athene een 'democratisch' ideaal dat de vrouwelijke zingeving (natuur of *nomos*, chaos, aarde, vruchtbaarheid, mysterieuze oneindigheid) verving door een meer stabiele mannelijke zingeving (cultuur of *physis*, orde, hemel, eindigheid). Het geloof in de goddelijke, mysterieuze oerkrachten moest wijken voor een betrouwbare, menselijke zelfstandigheid die meer houvast moest bieden om de illusie te versterken controle te hebben over de wereldse mysteriën.<sup>36</sup>

De verbondenheid van de Griekse Oudheid met de *omphalos* is dus eveneens een illusie ; de mannelijke zingeving verbrak elke link met de pre-Olympische, Dionysische, vrouwelijke zingeving, die de sleutel betekende tot het Oer-ene. De parallel met Percevals *Mysterie van Jezus Hellevaart* is opvallend. Theseus die Helena wegkaapte is volgens de overlevering net die legendarische nationale held die bekend staat als strijder voor een ordelijke maatschappij. Hij verloor Athene bijvoorbeeld van de plicht om een periodiek offer te brengen aan de Minotaurus. De dubbele moraal die heerste in de Griekse samenleving van de vijfde eeuw voor Christus komt ook tot uiting in het personage van Theseus : hij schaakt Helena, laaft zich aan haar lichaam, gebruikt haar lichaam om zijn instinctieve levenskrachten te laten botvieren, maar laat uiteindelijk zijn orde zegevieren. Typisch Theseus : hij streed tegen de Amazonen, maar huwde hun koningin. De vrouwelijke verbondenheid met de natuurlijke oerkrachten werd ook in het oude Griekenland aan (mannelijke) banden gelegd en vernietigd.

De symboliek van maan en zon in het prachtige decor van Katrin Brack vat tevens deze gedachtegang. De zon verwijst naar de mannelijke kant in Franciska die de androgynie in zich draagt. De zon, de kracht die licht brengt in de duisternis, orde in de chaos, vertegenwoordigt het logische verstand tegenover het vrouwelijke, mythologische gemoed. De steeds veranderende wassende en afnemende maan beklemtoont de mysterieuze ongrijpbaarheid van de vrouwelijke zingeving en staat tegenover de immer ronde vorm van de zon. De voortdurende afwisseling van wassende, volle en afnemende maan linkt de maan en de vrouw met de zich steeds weer herhalende levenscyclus en het thema van de wedergeboorte.

### **Negende tafereel**

Het laatste tafereel toont ons Franciska in een simpele zomerjurk. Ze leeft samen met haar zontje in een eenvoudige boerenhoeve. Het cirkelvormige plateau dat een halve meter boven de grond heen en weer wiegt, scheidt Franciska en haar zontje van de minnaars van vroeger die één voor één hun opwachting maken en die proberen haar voor zich te winnen. Geen van hen slaagt er echter in binnen te dringen in de cocon waarin Franciska en haar zoon zich bevinden. Dit tafereel moet dan ook geïnterpreteerd worden als de enige mogelijkheid die de vrouw rest als ultieme fysieke unie van de animus en de anima, van het mannelijke en het vrouwelijke, van jeugd en volwassenheid, namelijk de verbondenheid van moeder en zoon als reflectie van de totaliteit van de psyche. De symbolische unie van ouderdom en jeugd, van het vrouwelijke en het mannelijke is zodoende "an image of the deep, inner cohesion and unity of the whole universe."<sup>37</sup>

## Besluit

Nietzsche verkondigde de diepe zinloosheid van het leven, maar toonde ook aan dat die zinloosheid in kunst kan worden omgezet, in schoonheid. De verschrikkelijke leegte die Nietzsche ontdekte is het vacuüm waarin de mens zich bevindt, ontworteld van zijn oorsprong en bestemming. Men kan onderling van mening verschillen of het Perceval en Het Toneelhuis gelukt is om met *Franciska* de 'verschrikkelijke leegte' om te zetten in schoonheid. Maar in hun poging om een artistieke uitdrukking voor de leegte te vinden, drongen zij door tot in de kern van het dilemma van het leven van de hedendaagse mens en wisten ze de toeschouwer juist op die plek te raken. Een schreeuw als uiting van het heimwee ...

## NOTEN

- <sup>1</sup> Luk Perceval, *Accidenten: een inleiding tot repetitie / 1*, Antwerpen, 20 maart 1995, pp. 25-27. Tevens geciteerd in Marleen Baeten ; "Accidents de parcours", *Etcetera*, 13 (1995), nr. 51, p. 22.
- <sup>2</sup> Frank Wedekind, *Franciska*, vertaald en bewerkt door Marcel OTTEN, Antwerpen: Het Toneelhuis, 1998, p. 15.
- <sup>3</sup> *Franciska*, p. 14.
- <sup>4</sup> M.L. Von Franz, "Het individuatieproces" in : M.L. Von Franz e.a. (eds.), *C.G. Jung: de mens en zijn symbolen*, Rotterdam: Lemniscaat, 1992, p. 175. Het fort is tevens een autobiografisch element van Frank Wedekind die werd opgevoed in een afgelegen slot in Lenzburg (Zwitserland).
- <sup>5</sup> *Franciska*, p. 19.
- <sup>6</sup> Zie ook *Franciska*, p. 19.
- <sup>7</sup> Jung benoemde het vrouwelijke element in iedere man als de anima en het mannelijke element in iedere vrouw als de animus.
- <sup>8</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et la peste*, voordracht gehouden aan de Sorbonne op 6 april 1933. Geciteerd in: Freddy Decreus, "De mysterieuze *Atrée et Thyeste* van Artaud of waarom Seneca 'le plus grand auteur tragique de l'histoire' was", *Documenta*, 10 (1992), nr. 1, p. 47.
- <sup>9</sup> Zie ook Von Franz, "Het individuatieproces", pp. 155-160.
- <sup>10</sup> *ibid.*, p. 175.
- <sup>11</sup> *Franciska*, p. 29.
- <sup>12</sup> Luc Joosten, "Onopgeloste vragen over wat kan en niet kan: beknopte gedachten bij *Franciska*, *Escalatie ordinaire* en het vertoon van seksualiteit", in: *De toneelgazer: onafhankelijke bijlage van Het Toneelhuis*, 8 januari 1999, p. 6.
- <sup>13</sup> *Franciska*, pp. 30-31.
- <sup>14</sup> *Franciska*, p. 39.
- <sup>15</sup> *Franciska*, p. 41.
- <sup>16</sup> Conform de woorden van Désiré Desart in *Franciska*, p. 54.

- <sup>17</sup> *Franciska*, p. 51.
- <sup>18</sup> *Franciska*, p. 41.
- <sup>19</sup> *Franciska*, p. 54.
- <sup>20</sup> *Franciska*, p. 53.
- <sup>21</sup> *Franciska*, p. 59.
- <sup>22</sup> *Franciska*, p. 62.
- <sup>23</sup> *Franciska*, p. 62.
- <sup>24</sup> *Franciska*, p. 73.
- <sup>25</sup> *Franciska*, p. 74.
- <sup>26</sup> Von Franz "Het individuatieproces", p. 155.
- <sup>27</sup> *ibid.*, p. 160.
- <sup>28</sup> Stefaan De Ruyck in een brief aan Luk Perceval, 16 november 1994. Geciteerd in Baeten, "Accidents de parcours", p. 22.
- <sup>29</sup> *Franciska*, p. 63.
- <sup>30</sup> *Franciska*, p. 87.
- <sup>31</sup> Joosten, "Onopgeloste vragen...", p. 6.
- <sup>32</sup> *Loc. cit.*
- <sup>33</sup> Zie ook Tom Chetwynd, *A dictionary of symbols*, London: Paladin Grafton Books, 1982, p. 383-384.
- <sup>34</sup> *ibid.*, p. 422.
- <sup>35</sup> P.J. Reiner, *Woordenboek der Klassieke Oudheid*, Utrecht: Het Spectrum, 1979, p. 77.
- <sup>36</sup> Zie ook b.v.:
- Helene P. FOLLEY (ed.), *Reflections of women in antiquity*, New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1981
  - Eva C. Keuls, *The reign of the phallus: sexual politics in ancient Athens*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- <sup>37</sup> Chetwynd, *A Dictionary of Symbols*, p.270.