

# Een koning uit een washuis

S T A R S

‘Het werk van Jan Fabre lijkt op een laatmodernistische manier geobsedeerd door het spel met kleren die de keizer maken maar de inhoud niet dekken.’ Een essay van Marc Holthof.

## Over de dubbelheid van de macht bij Jan Fabre

Dit is wat Georges Méliès, één van de allereerste cineasten en de maker van vele betoverende trucagefilms, volgens filmhistoricus Georges Sadoul vertelde: ‘Ik heb voor de Warwick Company in Londen in 1902 de kroning van Edward VII in de abdij van Westminster gereconstrueerd. De Engelse autoriteiten gaven mij geen toestemming om te draaien tijdens de ceremonie maar ik kreeg wel toelating om het tafereel te reconstrueren onder het goedkeurend oog van de meester der ceremonies en met medewerking van alle burgerlijke en militaire gezagsdragers. En ik kon rustig alle dingen, van de meubels tot de wapenschilden, natekenen. Zo kon ik de scène in zijn historische waarheid reconstrueren. Ik had een dubbelganger gevonden van zijne majesteit in de persoon van een jongen uit een washuis. De film werd ook aan het hof getoond en Edward VII amuseerde zich kostelijk met deze persoonsverwisseling en sprak vol lof over de juistheid van de reconstructie.’

Het bleef echter niet bij die persoonsverwisseling want wat gebeurde er? De film over de kroning van Edward VII werd in Méliès’ studio in Montreuil bij Parijs gedraaid. Maar door een speling van het lot werd hij al einde juni 1902 in Londen vertoond nog voor de eigenlijke ceremonie plaats had: omwille van een ziekte van de koning was die uitgesteld tot 9 augustus! Méliès deed hier dus werkelijk aan science fiction: de fictie ging de realiteit vooraf. Edward VII verklaarde na een privé-vertoning van de film: ‘Het sterkste aan de hele affaire is dat ik mijzelf heel goed herken. Ik herken ook de koningin, en als ik niet overtuigd was van het tegendeel, zou ik geloven dat wij onszelf hebben gezien.’

‘You see at once, that majesty is made out of the wig, the high-heeled shoes, and cloak... Thus do barbers and cobblers make the gods that we worship’ – William Thackeray

### De kleren van de keizer

Het leven is als dit filmpje van Méliès, het is een theatervoorstelling waarin iedereen zijn rol speelt (en meestal niet zijn deel krijgt). Wij zijn wie wij spelen, wij acteren ons leven. Wat wij dragen, hoe wij ons gedragen, onze kleding, ons pantser, ons masker is onszelf. De schijn is de werkelijkheid. Daar hoeft je Erving Goffman niet voor gelezen te hebben: Vondel wist het al.

Niet zo echter bij Jan Fabre. Het werk van Jan Fabre – niet alleen zijn scenografisch, ook zijn plastisch werk – lijkt op een laatmodernistische manier geobsedeerd door het spel met omhulsel en vaak ontbrekende inhoud, met kleren die de keizer maken maar de inhoud niet dekken, met de botsing tussen reële lichamen en hun valse functies, met schijn en werkelijkheid, met het aloude dubbelgangersduo dat ‘voorstelling en realiteit’ heet.

In Fabres schizofreen artistiek universum worden omhulsel en inhoud, kledij en lichaam, fictie en werkelijkheid radicaal gescheiden. Steeds weer speelt hij beiden tegen mekaar uit, berooft de keizer van zijn kleren, of de reële acteurs van hun fictieve rol. Fabre drijft de Cartesiaanse scheiding tussen lichaam en geest tot absurde artistieke en theatrale hoogtepun-

ten. Hij speelt de binnen- tegen de buitenkant uit, lichaam tegen geest, het pantser tegen de inhoud. Maar ook hij houdt natuurlijk alleen het omhulsel, de schijn, het pantser over. Ook al tracht hij die resten soms een ruggengraat te geven.

### Usurpator 1

In 1670 publiceerde Pierre Nicole een traktaat, *De l'éducation du Prince*, waarin hij een tekst van de overleden Blaise Pascal publiceerde als *Discours de feu M. Pascal sur la condition des grands*. Pascal hield daarin de jonge hertog van Chevreuse voor wat het is om rijk, machtig en van adel te zijn. En hij vertelde het volgende verhaaltje: ‘Een man komt door een storm op een afgelegen eiland terecht. De inwoners van het eiland zijn net hun koning kwijtgeraakt, en omdat de aangespoelde vreemdeling veel gelijkenissen vertoont met de verdwenen koning, wordt hij door heel het volk als koning herkend én erkend. Aanvankelijk weet de vreemdeling niet goed welke houding aannemen, maar uiteindelijk besluit hij om van het toeval te profiteren en zich als koning te laten behandelen. Maar omdat hij zijn ware aard niet kan verloochenen, vergeet hij nooit dat hij niet de koning is die het volk zoekt en dat het rijk hem in feite niet toebehoort. Zo denkt hij steeds dubbel: aan de ene kant handelt hij als koning, aan de andere kant kent hij zijn ware aard en beseft hij dat hij slechts door een toeval in die positie is geraakt. Maar hij verbergt die gedachte en houdt ze voor zichzelf.’

Pascal vertelt niet de afloop van dat koninklijke dubbelleven. Komt de oude koning terug? Valt de vreemdeling uit zijn rol? Wordt hij ontmaskerd? Maar daar is het Pascal niet om te doen. Moraliserend waarschuwt de filo-

soof zijn adellijke leerling ervoor dat de hoge positie die hij geërfd heeft in feite op niet veel meer dan bedrog berust. 'Ces cordes qui attachent le respect à tel ou tel en particulier, sont des cordes de l'imagination,' stelt hij in zijn beroemde *Pensées*.

### Usurpator 2

Jan Fabre evolueerde van performancekunstenaar, of misschien beter een acteur die zich voordeed als performancekunstenaar, naar toneelmaker, of misschien beter een performancekunstenaar die zich voordoet als theatermaker. Nooit kan (of mag) het kleed of de kroon passen. Steeds is de koning een indringer, een koekoeksei in een vreemd artistiek nest. Fabre 'is in de kunst thuis als in een vijandig

en onnatuurlijk milieu. Hij is de kunst van buitenaf binnengekomen, hij heeft zich een plaats veroverd en toegeëigend... de zeer jonge Fabre heeft vooreerst zichzelf tot Kunstenaar geslagen... en zichzelf als kunstenaar gepropageerd,' schrijft Bart Verschaffel.

Dankzij Pascal kennen wij zijn verhaal: een man komt door een toeval in een theater terecht (het kan ook een oude garage zijn). Omdat de vreemdeling veel lijkt op een regisseur (ook al is hij performancekunstenaar of tekenaar of decorateur of etalagist of gewoon een jongen uit de Antwerpse Seefhoek), wordt hij door het publiek als toneelmaker herkend én erkend. Aanvankelijk weet de man niet goed welke houding aannemen, maar uiteindelijk besluit hij om van het toeval te profiteren en

theater te gaan maken zoals het te verwachten en te voorzien is.

Mensen komen door toeval op een theater-scène terecht. De regisseur heeft geen acteurs en omdat de vreemdelingen veel lijken op acteurs (ook al zijn ze het niet), worden zij door de regisseur als acteurs herkend én erkend (ook al weet hij dat ze het niet zijn). Aanvankelijk weten ze niet goed welke houding aan te nemen, maar uiteindelijk besluiten zij om van het toeval te profiteren en toneel te gaan maken: dat is nu eenmaal de macht van de theatrale dwaasheden.

### De schizofrenie van de macht

De Amerikaanse professor Ernst Kantorowicz schreef een bij kenners van de middel-

De macht der theaterlijke dwaasheden – Troubleyn (1984) / Patrick T. Sellitto



eeuwen beroemd boek: *The King's Two Bodies – a study in mediaeval political theology*. Hij citeert er de juristen van de Engelse kroon die ten tijde van koningin Elisabeth I besloten dat: 'de koning twee lichamen heeft, dat wil zeggen een natuurlijk lichaam en een politiek lichaam. Zijn natuurlijk lichaam is, op zich beschouwd, sterfelijk en vatbaar voor alle zwakheden veroorzaakt door de natuur of het toeval'. Het politieke lichaam van de koning daarentegen is een lichaam dat onzichtbaar en ontastbaar is en helemaal los staat van enigerlei zwakheid of natuurlijke gebreken. Het vertegenwoordigt immers de staat, de macht. Het sterft dan ook nooit. Als een Franse koning stierf, ging zijn opvolger niet in rouwend zwart, maar in het rood gekleed. Om de bloedlijn van de opvolging te benadrukken: 'Le roi est mort, vive le roi!'.

Handige jongens probeerden wel eens gebruik te maken van die schizofrene status van het koninklijke of politieke lichaam. Zo was er ooit een Franse bisschop die beweerde in zijn hoedanigheid van priester het celibaat strikt te respecteren, maar die ondertussen in zijn hoedanigheid als baron wel rustig getrouwd was! Of zo werden na een opstand in 1715 de gebieden van een opstandige Engelse baron door de koning geconfisqueerd. De pachters schreven dat zij zich daarop verheugden 'daar de baronie nu in handen is van zijne Majesteit in zijn politieke hoedanigheid – die in de ogen van de wet nooit sterft'. Zij meenden daaruit te mogen afleiden dat zij voortaan vrijgesteld waren van de taksen die ze moesten betalen bij de dood van hun tot dan toe sterfelijke meesters. Het parlement reageerde met te stellen dat in dit geval de koning toch wel degelijk moest beschouwd worden als een sterfelijk persoon en men dus gewoon verder braaf zijn belastingen moest betalen!

### De eucharistie van het vorstelijk portret

Het was de zonnekoning Louis XIV die de theorie van de twee lichamen van de koning een heuse mediadimensie gaf. Om propagandaredenen liet hij nog meer dan zijn voorgangers zijn portret op munten, medailles, gravures of schilderijen verschijnen. Het portret van Louis XIV was niet alleen een afbeelding van de sterfelijke persoon van de koning, het was ook het portret van het koningschap als functie, ja van de koning als staat. Staat en vorst vormden één lichaam. De jurist Guy Coquille schreef al op het einde van de 16de eeuw dat koning en volk 'samen het politieke en mystieke lichaam vormen waartussen de relatie en de eenheid ondeelbaar en onverbreekbaar is'. En in april 1655 verkondigde de jonge Louis XIV ronduit voor het parlement: 'L'état c'est moi'.



Jan Fabre / Paul Sochacki

De koninklijke macht berustte in het Ancien Régime uiteindelijk bij God. Bisschop Bossuet schreef in 1662: 'Om de macht te verlenen die de zijne is, plaatst God op het voorhoofd en het aangezicht van de vorst een teken van goddelijkheid... God maakt van de prins een sterfelijk beeld van zijn onsterfelijke autoriteit.' Dat wonder van de sterfelijke onsterfelijke voltrok zich via het staatsieportret. Zoals de analyses van Louis Marin aangetoond hebben kreeg het portret van de koning zelfs een waarlijk eucharistische functie. Het portret maakte van de sterveling Louis de incarnatie van de onsterfelijke macht van God. Het maakte de koning tot koning. Of zoals Antoine Arnauld en Pierre Nicole in hun *La Logique ou l'art de penser* (1662-1683) schreven: 'Le portrait de César, c'est César.' Waar Caesar natuurlijk voor elke vorst staat, naar analogie van 'Geef aan Caesar wat aan Caesar toekomt'. Kortom: het portret van de sterfelijke Louis stelt in feite de onsterfelijke Louis voor.

Als de vorst afwezig was, was men verplicht zijn portret te groeten alsof het de koning zelf was. In Ettore Scola's film *La Nuit de Varennes* reist een bont gezelschap, waartoe o.m. Casanova (Marcello Mastroianni) en de Amerikaanse radicaal Tom Paine (Harvey Keitel) behoren, met een paar uur achterstand langs dezelfde reisweg als de vluchtende koning – die in Varennes door de revolutionairen zal gearresteerd worden. In een herberg langs de route vindt het gezelschap de koninklijke kleren terug die Louis XIV er heeft achtergelaten om incognito, als gewone burger, door te reizen. Beseffend dat zij oog in oog staan met niet alleen de symbolen van de macht, maar in feite het koninklijk lichaam zelf – slechts ontdaan van de gevluichte sterfelijke persoon van de koning – groetten zij de kleren van de koning alsof het de vorst zelf was. De kleren maken, nee: zijn de keizer.

### De koning als bedrieger

Macht, daar draait het zo vaak om bij Jan Fabre. Maar een macht die zoals Pascal al benadrukte op niets berust, enkel op onze verbeelding. Macht die griezelig is, die de acteurs depersonaliseert. Macht die lijdzaam ondergaan wordt (soms heel letterlijk) door de acteurs en door de toeschouwers. Macht die spannende momenten oplevert als de werkelijkheid botst met de fictie, als er ook – fysieke – risico's genomen moeten worden door de acteurs. Macht die belichaamd wordt in pantsers, in harnassen, in allerlei parafernalia. Macht die hol is, die getoond wordt als leeg en zinloos, maar die daarom niet minder reëel, niet minder ingrijpend is.

Het is jammer dat Pascal zijn verhaal over de pseudo-koning niet heeft afgemaakt. Wordt de bedrieger uiteindelijk ontmaskerd? Natuurlijk niet. Zo werkt de macht niet. De werkelijkheid haalt het nooit van de fictie: het bedrog van de pseudo-koning en misschien nog meer het geloof van zijn kazuifeldragers zijn altijd sterker. Wie het tot koning of theatermaker (of wat ook) schopt, wordt nooit of te nimmer ontmaskerd. Hij is het, en hij blijft het. Tot hij het zelf gaat geloven. Elke koning, wist Pascal, is een bedrieger. Waarom zou een bedrieger dan geen perfecte koning zijn?

### Elektroshocks

Fabres operatrilogie *The Minds of Helena Troubleyn* behandelt impliciet opbouw en ondergang van de macht. De artistieke verbeelding wordt erin gelijkgesteld met het uitoefenen van macht over het publiek. De kunstenaar is de koning van het theater. Net als de droomwereld van Helena Troubleyn zal het rijk van de kunstenaar ten slotte instorten en tot puin vergaan, schrijft Rudi Laermans. Hij ziet daarin een metafoor voor de theatrale illusie die onvermijdelijk ten einde loopt en opnieuw plaats moet maken voor de realiteit. Dat is natuurlijk ook zo wat de 'willing suspension of disbelief' betreft die het publiek tijdens de paar uur van de voorstelling moet opbrengen en die niet eeuwig rekbaar is. Maar tegelijk is het niet zo. Het rijk van de theatermaker, het rijk van Fabre, duurt langer dan al zijn voorstellingen samen. De kunstenaar is hier als de pseudo-koning die weet en beseft dat hij een rol aan het spelen is. En die nog immer vreest ontmaskerd te zullen worden. Maar tegelijk weet hij beter. Hij beseft dat zijn macht niet berust op de rol die hij speelt maar op de zelfverslaving van zijn acteurs en zijn publiek.

Er bestaat een merkwaardig filmpje uit 1962, over de zogenaamde *Milgramtest*, zo genoemd naar de Amerikaanse sociaal-psycholoog Stanley Milgram (1933-1984) die de test liet uitvoe-



ren aan Yale University. In het kader van een psychologisch onderzoek moet een man vragen beantwoorden. Als hij fout antwoordt krijgt hij van een vrijwilliger in een andere kamer een elektroshock toegediend. Het voltage wordt daarbij steeds verhoogd en het proefkonijn begint steeds akeliger kreten uit te slaan, tot er zelfs een onheilspellende stilte volgt. Heeft hij een hartaanval gekregen?

De test is echter vervalst. De echte proefpersoon is niet het slachtoffer dat de elektroshocks toegediend krijgt maar wel de man die de opdracht moet uitvoeren. Een stem buiten beeld roept hem voortdurend toe: 'The experiment requires that we continue'. In 60% van de gevallen doet de proefbeul dat met slechts marginale gewetensproblemen: 'Befehl ist Befehl'. De man die het bij iedere schok uitschreeuwt is daarentegen een acteur uit het 'burgerlijk theater' (zoals het in de context van Jan Fabres werk wel eens genoemd wordt): m.a.w. hij doet maar alsof hij pijn lijdt, 'he fakes it'.

Niet zo bij Fabre natuurlijk. Fabre diende

zijn als een groot proefkonijn uitgedoste acteur Marc Van Overmeir échte elektroshocks toe in *Wie spreekt mijn gedachte...* (1992), zijn versie van de Milgramtest. De vraag is of het uiteindelijke proefkonijn ook hier niet in de zaal zat, of Fabre niet wou testen in hoeverre een publiek zo iets kon verdragen. Blijkbaar reageert deze maatschappij echter meer alert als het om het beschermen van uilen dan van acteurs gaat.

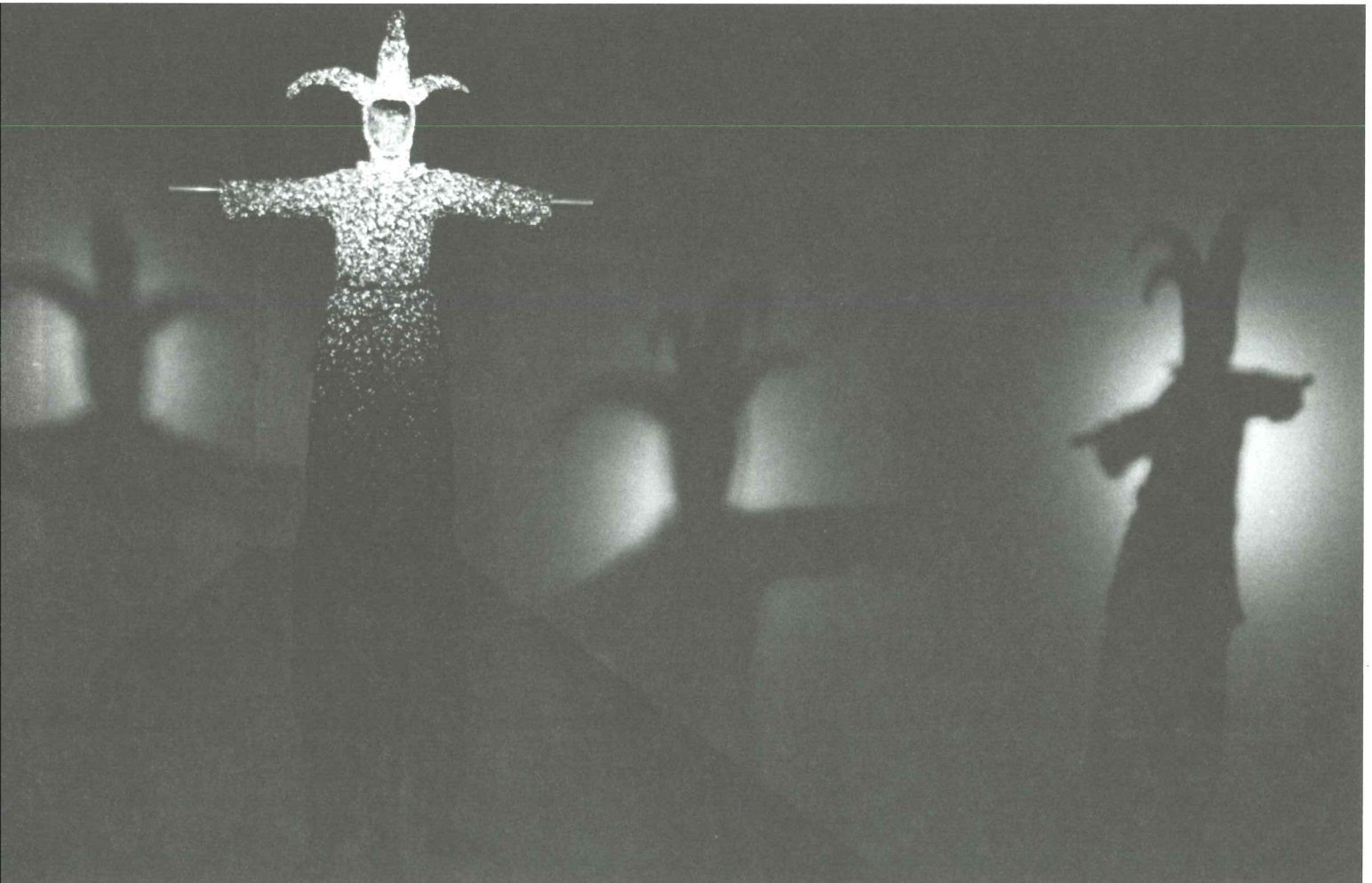
### Een obscene kern

Slavoj Zizek vertelt volgende anekdote in het voorwoord van de Nederlandse editie van zijn *Looking awry* over een – erg openbaar – doktersbezoek bij het toenmalige Joegoslavische volksleger: 'Terwijl ik dus op een dag ook op die bank zat om onderzocht te worden, deed een jonge, half-analfabetische soldaat die mij voorging zijn beklag over een pijnlijke penis (hetgeen uiteraard op zich al voldoende was om bij iedereen, de dokter inclusief, een obscene gegiechel te veroorzaken)... De dokter

droeg hem op zijn broek uit te trekken zodat hij hem kon laten zien wat het probleem was... waarop de soldaat er snel aan toevoegde dat het probleem zich alleen tijdens een erectie voordeed. Toen zei de dokter: 'Goed, masturbeer dan maar even zodat we kunnen zien of dit inderdaad het geval is!' De soldaat probeerde dat, maar dat vereiste enige hulp. Zizek besluit: 'Alle aanwezigen, de dokter inclusief, begeleidden dit schouwspel met een obscene gelach; spoedig begon ook de ongelukkige soldaat beschaamd te giechelen, terwijl hij al masturberend blikken van solidariteit met ons uitwisselde...'

In deze scène stelt Zizek 'is alles aanwezig, de volledige dispositie van macht – het 'unheimliche' mengsel van opgelegd genot, de instantie van macht die strikte bevelen schreeuwt maar tegelijk het obscene gelach deelt met ons, zijn onderdanen, hetgeen getuigt van een intens saamhorigheidsgevoel... Men zou ook kunnen denken dat deze scène het symptoom van de macht weergeeft: het groteske exces

Zelfportret als Joker in de Ommeganck(sstraat) – Jan Fabre (1997) / Jean-Pierre Stoop



door middel waarvan de houdingen die officieel tegengesteld en wederzijds exclusief zijn hun ‘unheimliche’ ingewikkeldheid in een unieke kortsluiting openbaren, daar waar de ernstige instantie van Macht ons plotseling, in een geste van obscene solidariteit, over de tafel een knipoog geeft, waarmee hij ons laat weten dat het ding (zijn bevelen) niet al te serieus moet worden genomen en hij [tegelijk] zijn macht consolideert.’ Mijn hele werk, besluit Zizek, ‘richt zich op de extractie van deze obscene kern, die de officiële, openbare ideologische tekst tegelijkertijd verwerpt en nodig heeft om ongestoord te kunnen functioneren.’ Ook het werk van Fabre toont, ontmaskert en gebruikt steeds weer dit soort obscene kern van de macht. Fabre lijkt altijd weer de rol in te nemen van de dokter die de bevelen schreeuwt, hij dwingt zijn acteurs in de rol die ze moeten opvolgen, en dringt het publiek de rol op van toeschouwers die tegelijk medelijdend slachtoffer en medeplichtige beul moeten zijn. Alleen is het bij Fabre slechts, soms, gedeeltelijk, theater. En bovendien ook nog een equivalent van Zizeks analyse.

### Vrijwillige verslaving

In zijn *Contr’Un of De la Servitude Volontaire*, waarvan de eerste editie in 1580 postuum verscheen, beklemtoonde Etienne de La Boétie (1530-1563), de jong gestorven vriend van Montaigne, dat de verslaving van een volk steeds gewild is, dat het zelf de eigen keel oversnijdt, zelf het juk (of de elektroshocks of masturbatiebevelen) van een tiran aanvaardt. De beste steun voor een meester zijn zijn slaven. Lang voor Daniel Goldhagen en zijn boek over Hitlers gewillige beulen wist de La Boétie dat onderwerping aan een tiran slechts bestaat omdat zij door de onderdanen gewild is. De La Boétie gaat uit van de stelling dat vrijheid voor de mens een natuurlijke zaak is. De reden voor de wijd verbreide vrijwillige onderwerping aan een tiran die hij overal opmerkt ligt voor hem dan ook in het ontmenselijken, het onnatuurlijk maken van zowel regeerders als geregeerden. Zijn hypothesen waarom een volk zich laat verslaven formuleert de La Boétie in stoïcijnse termen, daarbij refererend aan de Romeinse geschiedenis. De gewoonte, de laksheid, de luiheid doen de mens zijn vrijheid opgeven ten voordele van een tiran die alle macht naar zich toetrekt. Met de vrijheid verdwijnt de waakzaamheid, de mens wordt laf, onbekwaam tot grote dingen. Vandaag klinkt het misschien niet meer zo overtuigend als verklaring, maar de La Boétie levert hier één van de eerste ‘ideologie’-theorieën. Om zijn doel te bereiken gebruikt de tiran alle middelen: kennis en intelligentie worden uitgebannen bij het volk, in de

plaats ervan komt corruptie. Theater, spelen, komedies, spektakels, gladiatoren, wedstrijden, kortom brood en spelen (of *VTM*) verdoven verder een volk dat reeds in slaap gewiegd is.

En toch is er helemaal geen reden om de tiran te vrezen, want ook hij is maar een mens: ‘Celui qui vous maîtrise tant n’a que deux jeux, n’a que deux mains, n’a qu’un corps’. Hij heeft maar één lichaam en geen twee. Maar, vraagt de La Boétie aan het verblinde volk: ‘vanwaar heeft hij al die ogen waarmee hij u bespiedt, tenzij jullie ze hem geleend hebben. Waar haalt hij al die handen om u te slaan, als hij ze niet bij u haalt? Al de voeten waarmee hij uw steden vertrappt, van wie anders dan van u heeft hij die? Hoe komt het dat hij macht over u heeft, tenzij dankzij u?’ Bij de La Boétie rijst al het vermoeden dat het politieke lichaam niet aan de vorst, maar aan het volk toebehoort. Op 21 januari 1793 zal dat op het Parijse schavot proefondervindelijk aangetoond worden met de onthoofding van Louis XVI.

### De joker op de troon

Ook Jan Fabre weet en toont altijd weer dat het hele systeem van de macht in se berust op vrijwillige verslaving en onderwerping. Ook hij speelt met het ontmenselijken en disciplineren van het lichaam, het laten nemen van risico’s (door anderen). Dat is ook het grote verschil tussen de performancekunst en het theater van Fabre: de performer neemt zelf de risico’s, Fabre laat anderen die risico’s nemen. Hem interesseert het vorstelijk standpunt van de macht.

‘Theater is de plaats van het perfecte, van het vorstelijke zien,’ schrijft Bart Verschaffel. De blik van Fabre is daarbij expliciet vorstelijk: ‘Fabre bouwt, consequent, zijn beelden en voorstellingen op vanuit het midden. Ze worden vanuit de koningsloge geconstrueerd en beheerst. De beelden en personages zijn in de ban van een blik. Ze zijn leeg: ze hebben geen zelfstandigheid en geen binnenkant. (...) Ze doen niets maar ze stellen gebaren die ze zelf niet begrijpen...’

Maar Fabre, de renaissancevorst die volgens Verschaffel het spektakel vanuit zijn loge in het midden van de zaal dirigeert, weet dat hij een usurpator is. Zoals in het verhaal van Pascal of het filmpje van Méliès speelt hij maar de rol van de koning. Af en toe doorprikt hij de eigen mythe. Al blijft die houding voor een vorst – echt of vals – natuurlijk erg dubbelzinnig. Doet hij het om de legitimiteit van zijn eigen macht te ontkennen, dan wel om ze alleen maar te bevestigen zoals Zizeks obscene legerdokter, of beide?

Hoe ook, met een knipoog, toont Fabre dat hij maar een nar, de ‘Joker uit de Omme-

ganck(straat)’, is. In de catalogoog van de tentoonstelling *Passage* in het МУНКА waar het gelijknamige werk getoond wordt, poseert Fabre trouwens met de schaduw van de zotskap op het hoofd. En in *Sweet Temptations* wordt de plaats van waaruit de koning, de leider, de troepen schouwt ingenomen door de nar met uilenmasker die drums speelt en wordt er niet ordelijk geparadeerd door de onderdanen maar vrolijk gerotzooid op de scène.

---

Marc Holthof schreef dit essay vóór Humo in zijn editie van 11 november j.l. uitpakte met een artikel over het feit dat Jan Fabre bij het schrijven van *De keizer van het verlies Leonard Nolens’ Stukken van mensen* zou hebben geplagieerd.

### Literatuur

- Jean-Marie Apostolidès: *Le roi-machine – Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Les Editions de Minuit, Paris, 1981.
- Antoine Arnauld en Pierre Nicole: *La Logique ou l’art de penser contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*. Champs Flammarion, Paris, 1970.
- Etienne de La Boétie: *Discours de la servitude volontaire*. GF-Flammarion, Paris, 1983.
- Peter Burke: *The Fabrication of Louis XIV*. Yale University Press, New Haven, 1992.
- Jan Fabre: *Passage*. МУНКА, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1997.
- Ernst Kantorowicz: *The King’s Two Bodies – A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, 1957.
- Rudi Laermans: *De aangekondigde dood en haar kortstondig hiernamaals. Over de grenzen van het voorstelbare in het scenografisch werk van Jan Fabre*. In: Schimmenspel. Essays over hedendaagse onwerkelijkheid. Van Halewyck, Leuven, 1997.
- Louis Marin: *Le Portrait du Roi*. Les Editions de Minuit. Paris, 1981.
- Discours de feu M. Pascal sur la condition des grands. In: Blaise Pascal: *De l’esprit géométrique. Ecrits sur la Grâce et autres textes*. GF-Flammarion, Paris, 1985.
- Georges Sadoul: *Histoire Générale du Cinéma t.2 – Les Pionniers du Cinéma. De Méliès à Pathé 1897-1909*. Editions Denoël, Paris, 1947.
- Bart Verschaffel: *Leven en werken van Jan Fabre (1958-1991)*. In: *Figuren/Essays*. Van Halewyck/De Balie, Leuven, 1995.
- Slavoj Zizek: *Schuins beziend. Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*. Boom, Amsterdam, 1996.