

De Bhikkhu's Keuze Verbeeld

De verbeelding van de keuze tussen *samsara* en *nirvana* in boeddhistische films

Jan van der Harst
3128288

Bachelorscriptie Taal- en Cultuurstudies
Hoofdrichting Religie en Cultuur
Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht

11 oktober 2014

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
2. Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?	8
3. The Cup	12
4. Samsara	16
5. Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring	20
6. OK Baytong	24
7. The Silent Holy Stones	27
8. Vergelijking	30
9. Conclusie	33
Bibliografie	36

Inleiding

Het karakter van het boeddhisme zoals het in het Westen beleefd en beoefend wordt verschilt nogal van de vorm die het boeddhisme in Azië aangenomen heeft. De westerlingen die het boeddhisme in Azië tegenkwamen en gingen praktiseren hebben zeer selectief keuzes gemaakt ten aanzien van wat ze wel en niet als het 'kernboeddhisme' zagen en mee terug naar het Westen hebben genomen.¹ Vooral het Zenboeddhisme en het Tibetaans boeddhisme, met de nadruk op meditatie en de route tot zelf-ontdekking en spirituele groei, spreken in het Westen tot de verbeelding.² Aangezien er weinig monniken in het Westen zijn, staat de leek centraal. Anders dan in Azië mediteren de leken ook, want mediteren wordt in het Westen meestal als de kern van het boeddhisme gezien. Het moderne Westerse boeddhisme focust op wat de Boeddha eigenlijk bedoelde. Dat is vervolgens gepsihologiseerd en de rituelen zijn afgeschaft en getransformeerd. De nadruk ligt op spirituele groei, zelfontplooiing, meditatie, een tegenwicht tegen toenemend materialisme en veel minder op de religieuze kant, zoals het bestuderen van teksten, rituelen en de verering van heiligen en goden. Dit noemt de Nijmeegse hoogleraar Paul van der Velde ook wel het lifestyle boeddhisme.³ Toch speelt de *bhikkhu*, boeddhistische monnik ook in de beleving van de Westerse boeddhist een belangrijke rol, ten eerste als authentieke leraar met spirituele autoriteit, ten tweede omdat de boeddhistische monnik zijn spirituele weg spiegelt aan de weg die de Boeddha heeft bewandeld. Daarom kan de monnik een levend voorbeeld zijn voor iedere boeddhist.⁴ Het gaat in deze scriptie echter niet alleen om het boeddhisme, maar ook om de film.

Theoretisch kader

Ten aanzien van het analyseren van films pleit de Amerikaanse boeddhologe Francisca Cho voor een niet-literaire aanpak. In plaats daarvan wil zij naar film kijken als een vorm van religieuze praxis.⁵ Film heeft namelijk de mogelijkheid om via het camerawerk de aandacht van de kijker op een bepaald object te richten. Door het tempo van de film aan te passen is de maker in staat de blik van de kijker te sturen en daarmee religieuze fenomenen als aandacht en contemplatie te verbeelden. Bij een literaire aanpak van filmanalyse is religie een theorie die de kijker tot een conclusie brengt, maar deze niet-literaire aanpak focust op de mogelijkheid van film om op een niet-discursieve manier naar religieuze fenomenen te kijken. Hierbij gaat het in plaats van betekenis geven, om 'zien', wat een vorm van religieuze praxis op zichzelf is. Cho stelt dat er een moderne filmtheorie is die zegt dat ervaringen zoals beleefd door het zien en voelen van een film niet te onderscheiden zijn van lijfelijk beleefde ervaringen. Hierdoor zou de beleving van een film een manier kunnen zijn om religieuze leringen over te brengen en kan daardoor een religieuze beleving op zichzelf zijn.⁶

De Canadese filosoof Charles Taylor beschrijft in zijn boek *Modern Social Imaginaries* dat sociale verbeelding de manier is waarop mensen hun relatie tot anderen zien, via de door hen gedeelde normen en ideeën.⁷ Het publieke domein is de plaats waarin de ideeën en gedachtegangen tussen deze mensen worden uitgewisseld. In dit publieke domein gaat het niet alleen om fysieke ontmoetingen tussen mensen, maar ook via de media, waaronder films. Daarom kunnen films een manier zijn om ideeën uit te wisselen binnen een sociale groep, maar ook tussen sociale groepen.

¹ Van der Velde 2009, p. 15

² Harvey, pp. 300-321

³ Van der Velde, 2009, p. 18

⁴ Ibidem, p. 15

⁵ Cho, pp. 117-118

⁶ Cho, pp. 119-121

⁷ Taylor, pp. 91-124

Aan de hand van de ideeën van Cho en Taylor is het interessant om te kijken hoe films kunnen worden ingezet om het boeddhistische gedachtegoed over te brengen. Een belangrijk aspect in het boeddhisme is de keuze tussen het zoeken naar het *nirvana*, of het bevredigen van de eigen verlangens in *samsara*. In veel speelfilms over het boeddhisme speelt deze keuze een belangrijke rol. Nogal wat films in deze studie gaan over de worsteling van de boeddhist(ische monnik) met de keuze. De boeddhistische leken volgen het rigoureuze pad van de monnik niet. Toch geldt voor elke kijker, zeker wanneer hij of zij een spiritueel pad bewandelt, zowel boeddhistisch als anderszins, dat hij of zij in het leven met belangrijke keuzes geconfronteerd wordt. Dat maakt dat deze films ook voor de kijker die geen lid is van de *sangha* een wellicht herkenbare worsteling neerzetten. Maar ook voor de Westerse boeddhist, met zijn getransformeerde vorm van boeddhisme kan dit wellicht leerzame lessen opleveren. In deze scriptie wil ik onderzoeken hoe boeddhistische films deze keuzes, en de spanning tussen de keuze voor *nirvana* of *samsara*, uitbeelden.

De films die ik hier behandel zijn:

- *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?* (Bae Yong-Kyun, 1989)
- *The Cup* (Khyentse Norbu, 1999)
- *Samsara* (Pan Nalin, 2001)
- *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring* (Kim Ki-Duk, 2003)
- *OK Baytong* (Nonzee Nimibutr, 2003)
- *The Silent Holy Stones* (Pema Tseden, 2005).

Ik heb voor deze films gekozen omdat ze heel goed de worsteling tussen de aantrekkingskracht van de *samsara* en de inzet te streven naar het *nirvana* weergeven. In iedere film staat een boeddhistische monnik centraal die geconfronteerd wordt met verleidingen, verlangens en illusies en vervolgens een keuze moet maken.

Deze zes films zijn allemaal in Azië gemaakt, maar zijn ook in de Westerse bioscoop vertoond, in ieder geval op verschillende filmfestivals, waar ze ook allemaal prijzen gewonnen hebben. Van de zes films zijn de volgende drie in het Westen een kassucces geweest: *Spring, Summer, Fall, Winter and...Spring*, *The Cup* en *Samsara*.⁸ Van *OK Baytong*, *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?* en *The Silent Holy Stones* zijn geen inkomsten door kaartverkoop bekend. De films *Why has Bodhi-Dharma Left for the East?* en *The Silent Holy Stones* zijn vergeleken bij de andere redelijk *low budget* gemaakt. Het zou kunnen dat ze daardoor minder in de smaak vallen bij het Westerse publiek. De film *OK Baytong* daarentegen is zeker geen *low budget*-film en heeft in Azië een groot publiek getrokken, maar in het Westen niet.

Drie van de films zijn gemaakt door etnische Tibetanen, twee door Zuid-Koreanen en een door een Thai. Daardoor gaan die eerste drie ook over de Tibetaanse stroming van het Mahayana-boeddhisme. De twee Koreaanse films gaan over het in Zuid-Korea populaire Zenboeddhisme, dat eveneens onderdeel is van het Mahayana en de Thaise film over gaat over het Theravada-boeddhisme.

Van de zes filmmakers hebben drie een echte filmopleiding genoten. Van de drie die geen filmopleiding hebben gehad is Bae Yong-Kyun kunstschilder, heeft Khyentse Norbu wat cursussen gevolgd aan de filmacademie en Pan Nalin zichzelf het filmmaken aangeleerd, maar Nalin heeft voordat hij zijn debuutfilm maakte wel jarenlang commerciële bedrijfsfilms gemaakt.

⁸ <http://boxofficemojo.com/movies/?id=cupthe.htm> geraadpleegd 08/11/2014
http://www.imdb.com/title/tt0196069/business?ref_=tt_ql_dt_4 geraadpleegd 08/11/2014
<http://boxofficemojo.com/movies/?id=springsummerfallwinterandspring.htm> geraadpleegd 08/11/2014

Met uitzondering van Kim Ki-Duk, die een christelijke opvoeding heeft genoten, zijn alle regisseurs opgevoed in het boeddhisme. Norbu is zelfs *lama* geworden.

Bij het selecteren van de films ben ik alle zes de films voortdurend tegen gekomen in lijsten met boeddhistische films op internetfora van Westerse boeddhisten. Ook de films die het grote publiek minder aanspreken zijn dus populair bij Westerse boeddhisten. Daarom ligt het voor de hand om deze films mee te nemen in mijn onderzoek.

De vraag die ik mij stel bij het analyseren van deze films is:

Hoe wordt de keuze tussen het monastieke pad (de weg naar *nirvana*) en het profane leven (*samsara*) verbeeld in de in deze scriptie behandelde boeddhistische films?

Opzet

In deze inleiding zal ik een beschrijving geven van *nirvana* en *samsara* en uitleggen hoe boeddhistische monniken het leven van Gautama Boeddha als voorbeeld voor hun leven nemen en daarmee ook zijn strijd tussen *duhkha* (lijden) en de weg naar verlichting als noodzakelijke elementen op hun weg zien.

In ieder hoofdstuk zal ik vervolgens een van de films behandelen. De filosoof Paul Ricoeur onderscheidt in zijn theorie van de hermeneutische boog drie elementen: de prefiguratie, de configuratie en de refiguratie.⁹ De prefiguratie is datgene wat voorafgaat aan de tekst, het zijn de verwachtingen van de kijker en de context waarin de auteur zijn verhaal schept. De configuratie is de tekst zelf, al datgene wat getoond en gesuggereerd wordt. Refiguratie is de manier waarop een lezer/kijker de tekst interpreteert, hoe het verhaal in het hoofd van de kijker of lezer tot leven komt. Ricoeur spreekt over teksten, maar wat hij zegt kan volgens R. Ruard Ganzevoort en Freek L. Bakker ook worden toegepast op films.¹⁰ Ik zal eerst iets over de prefiguratie zeggen. Vervolgens zal ik een hele korte beschrijving van de film geven, omdat ik er niet vanuit kan gaan dat de lezer alle films gezien heeft. Daarna zal ik een semiotische analyse loslaten op de film, waarbij ik de narratieve en beeldende aspecten bespreek die de filmmaker gebruikt om de keuze tussen *nirvana* en *samsara* te verbeelden.

Om de narratieve elementen te onderzoeken maak ik gebruik van de theorie van de Amerikaanse filmwetenschappers David Bordwell en Kristin Thompson. Zij stellen dat een verhaallijn gezien kan worden als een aaneenschakeling van gebeurtenissen die een oorzaak-gevolg relatie hebben en plaatsvinden in tijd en ruimte. Een verhaallijn kan verder opgedeeld worden in een plot en in het verhaal. Een plot, door Bordwell ook wel aangeduid met het Russische woord *syuzhet*, is het stuk verhaallijn dat in de film zichtbaar en hoorbaar wordt gemaakt door het gebruik van elementen muziek en kleur. Zij helpen de kijker de verhaallijn te ontraadselen. Het verhaal zijn de gebeurtenissen die in de film getoond worden, plus de gebeurtenissen die we niet te zien krijgen, maar die gesuggereerd worden.¹¹

Ook voor de stilistische elementen in de films maak ik gebruik van de ideeën van Bordwell en Thompson. Zij onderscheiden binnen het stilistisch systeem verschillende technieken: mise-en-scène, cinematografie, montage en geluid. Mise-en-scène is datgene wat er in een shot te zien is, de aankleding van de set, de belichting, de kleding en het gedrag van de personages. Cinematografie is de manier waarop gefilmd wordt: de fotografische aspecten van het shot, de kadring van het shot en de lengte van het shot. Montage is de manier waarop de verschillende shots achter elkaar gezet zijn. Geluid gaat over alle auditieve aspecten in de film.¹² Voor de visuele elementen maak ik verder gebruik van de theorie van Bruce Block. Deze verdeelt de visuele aspecten van een film onder in ruimte, lijnen, vorm, toon, kleur,

⁹ Ricoeur, pp. 52-87

¹⁰ Ganzevoort, pp. 123-124; Bakker pp. 13-14

¹¹ Bordwell en Thompson, pp. 90-101

¹² Bordwell en Thompson, pp. 169-349

beweging en ritme. Ieder shot is opgebouwd uit deze elementen. Een filmmaker gebruikt deze elementen om zijn verhaal te vertellen.¹³

Voor het vaststellen van de boeddhistische elementen in de films maak ik gebruik van het boek *An Introduction to Buddhism* van de Britse boeddholoog Peter Harvey, maar daarnaast ook van andere relevante artikelen.

Ik zal analyseren hoe de filmmaker deze narratieve, stilistische en boeddhistische elementen gebruikt om de verbeelding van de keuze tussen *samsara* en *nirvana* vorm te geven. Ook zal ik, waar dat van toepassing is, aangeven hoe de filmmakers de theorie van Francisca Cho gebruiken om via het medium film hun boodschap over te brengen.

Daarnaast zal ik iets over de refiguratie zeggen, over hoe de film ontvangen is. Hierbij zal ik mij baseren op relevante teksten en op de website *Rotten Tomatoes*, een toonaangevende website op het gebied van filmkritieken. Deze website verzamelt recensies van gerenommeerde filmrecensenten uit Noord-Amerika. Hieronder vallen onder meer de recensenten van grote Amerikaanse en Canadese kranten en tijdschriften zoals *The New Yorker*, *Rolling Stone*, *The Washington Post*, *The Los Angeles Times* en de *Chicago Tribune*. Het gaat voor deze bachelorscriptie te ver om een uitgebreid onderzoek te doen naar de refiguratie, dus ik zal me hierin moeten beperken.

Vervolgens behandel ik in hoofdstuk 8 welke overeenkomsten en verschillen er te ontdekken zijn in de geanalyseerde films, qua prefiguratie, configuratie en refiguratie. Hierbij zal ik aan de hand van een schema kijken of en hoe er overeenkomsten en verschillen te vinden zijn tussen de films in het behandelen van de themas' *samsara*, lijden, gehechtheid, de weg van de Boeddha en *nirvana*. Bovendien zal ik kijken of de filmmakers hun film als een religieuze beleving beschouwen, zoals Francisca Cho dat beschrijft.

Tot slot zal ik in hoofdstuk 9, in de conclusie, een antwoord geven op de hoofdvraag, hoe de keuze tussen *nirvana* en *samsara* uitgebeeld wordt in boeddhistische films. Hierbij zal ik de overeenkomsten en verschillen tussen de films noemen om op die manier een inzicht te krijgen in de verbeelding van de worsteling van boeddhistische monniken bij hun keuze tussen *samsara* en *nirvana*. Daarnaast kijk ik hoe deze films het boeddhisme presenteren in de Westerse samenleving en wat dat voor betekenis heeft.

Voor de boeddhistische termen maak ik gebruik van het Sanskriet. Dit doe ik omdat bijna alle films, behalve *OK Baytong*, gaan over monniken die het Mahayanaboeddhisme aanhangen. Binnen deze stroming gebruikt men de spelling van het Sanskriet.¹⁴

Nirvana en samsara

Nirvana is het ultieme doel in het boeddhisme. Dit wordt bereikt wanneer er een einde aan *duhkha*, het lijden, is gekomen. *Nirvana* is het volledig bevrijd zijn van *samsara*, de cirkel van leven en dood. *Nirvana* betekent letterlijk 'uitgeblust', als in het uitblussen van een vuur. Het vuur staat hier zowel voor de oorzaken van *duhkha*, als voor de *duhkha* zelf. Als dit vuur geblust is, wordt het *nirvana* bereikt. Hierbij is men vrij van het lijden en vrij van de cirkel van dood en geboorte (*samsara*). Men is dan verlicht. Het *nirvana* kan tijdens het leven of op het moment van sterven worden bereikt. Wanneer iemand *nirvana* in dit leven bereikt is hij vrij van negatieve mentale emoties, vredig en volledig kalm. Wanneer iemand op het moment van sterven *nirvana* bereikt keert zijn bewustzijn niet mer terug in de cirkel van wedergeboorten van *samsara*. Binnen het Theravada-boeddhisme onderscheidt men verschillend stadia die doorlopen moeten worden om het *nirvana* te bereiken. Dit gebeurt door het volgen van het *Achtvoudige Pad*, zoals onderwezen door de Boeddha, waarbij men geleidelijk aan door oefeningen, goed moreel handelen en contemplatiezijn bewustzijn verandert. Iemand die het *nirvana* heeft bereikt wordt een *Arhat* genoemd. Een *Arhat* is een volmaakt

¹³ Block, pp. 2-4

¹⁴ Harvey, p. xx

wezen. Het Mahayana-boeddhisme onderscheidt twee niveaus in het *nirvana*. In het eerste is de persoon vrij van het lijden en de cirkel van wedergeboorten. Zij noemen dit een *Arhat*. Maar volgens hen is er nog een hogere staat van *nirvana*, dit is een staat die zowel de *samsara*, als het *nirvana* te boven gaat. Dit wordt het boeddhaschap genoemd en dit is voor hen het ultieme doel.¹⁵

Samsara is de cyclus van wedergeboorten. De boeddhisten geloven in reïncarnatie. Volgens hen is er geen begin aan de cyclus van *samsara*.¹⁶ *Samsara* wordt ook gebruikt om het gewone leven van gewone mensen aan te duiden.¹⁷ In zijn *Sanskrit-English Dictionary* beschrijft Monier Williams het ook wel als *the world* en *secular life*.¹⁸ Hierbij wordt *samsara* tegenover het religieuze leven van de *dharma*, Boeddha's leer, van ascese, het klooster, meditatie en *nirvana* geplaatst. Volgens de Boeddha is dit gewone leven *dukkha*, lijden.¹⁹ Om de cyclus van *samsara* te doorbreken heeft de Boeddha de *Vier Edele Waarheden* onderwezen. Deze waarheden zijn: de waarheid van de *dukkha*, de waarheid van de oorzaak van de *dukkha*, namelijk verlangen en gehechtheid, de waarheid dat *dukkha* opgelost kan worden en de waarheid dat *Het Achtvoudige Pad* tot de bevrijding uit de *dukkha* kan leiden. Het *Achtvoudige Pad* is de weg naar verlichting en *nirvana*.

De Indiase boeddhistische filosoof Nagarjuna (150-250 na Chr.) heeft gezegd dat *samsara* en *nirvana* in feite hetzelfde zijn. *Nirvana* is geen plaats waar je naar toe kunt, maar is in het hier en nu. Het is een kwestie van op een andere manier tegen het leven van *samsara* aankijken.²⁰ Ik zal proberen aan te tonen dat deze gedachte ook in een aantal van de films is terug te vinden.

Boeddhisten spiegelen hun leven graag aan dat van de Boeddha. Voor een monnik is de weg die hij gaat dezelfde weg als die de Boeddha ging.²¹ De weg van de Boeddha gaat van zijn initiatie in de waarheid van het lijden via de zoektocht naar de oplossing voor het lijden, naar zijn uiteindelijke verlichting.²² De Boeddha werd als jonge prins geconfronteerd met ouderdom, ziekte en dood. Om een oplossing voor dit probleem te vinden, verliet hij zijn gezin en trok hij zich in het bos terug als asceet. Later beseftte hij dat dit niet de juiste weg was. Hij ging weer eten en drinken en vervolgens onder een boom zitten om te mediteren. Hij ging gedurende drie weken door de vier *dhyana's* (meditatiestadia). In de laatste nacht krijgt hij inzicht in alle geboorten, in de ethische causaliteit, in de drie vergiften (begeerte, haat en onwetendheid) en in de *Vier Edele Waarheden*: het leven is lijden, lijden wordt veroorzaakt door begeerte, de overwinning van de begeerte leidt tot de verlossing, de verlossing wordt bereikt door het volgen van het *Achtvoudige Pad*. In de later bronnen wordt hij ook nog geconfronteerd met *Mara*, verleidingen. Uiteindelijk bereikt hij bij zonsopgang het *nirvana*. Vervolgens besloot hij zijn wijsheid met anderen te delen om zo alle wezens van het lijden te redden.²³ Deze elementen zien de monniken terug in hun eigen leven en deze zijn daarom ook terug te zien in de films.

¹⁵ Harvey, pp. 60-68

¹⁶ Ibidem, pp. 32-36

¹⁷ Van der Velde 2011, p. 278

¹⁸ Williams, p. 1119

¹⁹ Harvey, pp. 47-48

²⁰ Ellwood, p. 70

²¹ Van der Velde 2009, pp. 8-9

²² Lefebure, p. 29

²³ Breet, pp. 7-9

Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?

Prefiguratie

Why Has Bodhi-Dharma left for the East? is een Zuid-Koreaanse film van filmmaker Bae Yong-Kyun (1951, Daegu, Gyeongsangbuk-do, Zuid-Korea) uit 1989. Bae is opgeleid tot kunstschilder in Zuid-Korea en Frankrijk en werd later professor kunstgeschiedenis in Zuid-Korea. Bae heeft geen filmopleiding genoten. Hij heeft meer dan acht jaar aan de film gewerkt als regisseur, scenarist, cameraman en editor. Alle kosten voor het maken van de film heeft hij zelf betaald. De film is met één camera opgenomen en is volledig met de hand gemonteerd. De acteurs in de film zijn geen professionele acteurs. Na deze film heeft hij nog één andere film gemaakt in 1995: *Geomeuna dange huina baekseong* (The People in White).

De film draait om drie generaties monniken in een kluisenaarswoning hoog in de bergen: Hyegok, de oude meester, Kibong, een jongeman en Haejin, een weesjongen.

Configuratie: Samsara en nirvana verbeeld

De film volgt niet de conventionele structuur van de Hollywoodfilm, maar is veel meer een meditatieve beleving.²⁴ De film is ingericht als een Zen *koan* (de titel van de film is ook een *koan*) of een Zen-schilderij, dat de kijker kan helpen op de weg naar verlichting.²⁵ Bae maakt gebruik van de methodes van Zen om een Zen effect te creëren.²⁶ Avila Wanda vergelijkt de structuur van de film met die van een *mandala*, een heilige cirkel,²⁷ gebruikt door boeddhisten als instrument om de verlichting te bereiken.²⁸ In het midden van de *mandala* bevindt zich de Waarheid van de Boeddha, de cirkels daaromheen vertellen de afzonderlijke verhalen van de drie monniken. Deze cirkels symboliseren ook de weg van prins Siddhartha naar de verlichte Boeddha zoals opgetekend in de *Buddhacarita*, (een boek over het leven van de Boeddha uit de eerste eeuw na Christus) via de initiatie in de waarheid van het lijden (verhaal van Haejin), naar de zoektocht naar verlichting (verhaal van Kibong), tot de ultieme waarheid van de verlichting zelf (verhaal van Hyegok).²⁹ Het cyclische element komt ook steeds terug in de cameravoering en de beelden van ronde objecten, zoals een theekom, de maan, de wolken en kringen in het water. Dit verwijst ook naar de cirkel van geboorte en dood in *samsara*.³⁰ Bae maakt in deze film bewuste stilistische keuzes om de kijker zijn boeddhistische boodschap bij te brengen. Dit sluit aan bij de theorie van Francisca Cho dat een film ervaren ook een religieuze beleving op zichzelf kan zijn.³¹

De eerste cirkel in de film is de initiatie van Haejin. Het speelse weesjongetje is door Hyegok meegenomen naar de hermitage in de bergen vanuit de stad. Met welk lijden zijn leven gepaard was gegaan als hij in de stad was gebleven, blijkt uit een scène waarin een groep straatkinderen in de stad een bruut spel spelen, waarbij flink wordt geknokt. Haejin leert lijden en dood kennen wanneer hij een steen naar een vogel gooit en deze verwond. Hij probeert het beestje

²⁴ Ehrlich, p. 27

²⁵ Gilespe, par. 18

²⁶ Brinson, p. 34

²⁷ Harvey, p. 264

²⁸ Avila, par. 3

²⁹ Lefebure, p. 29

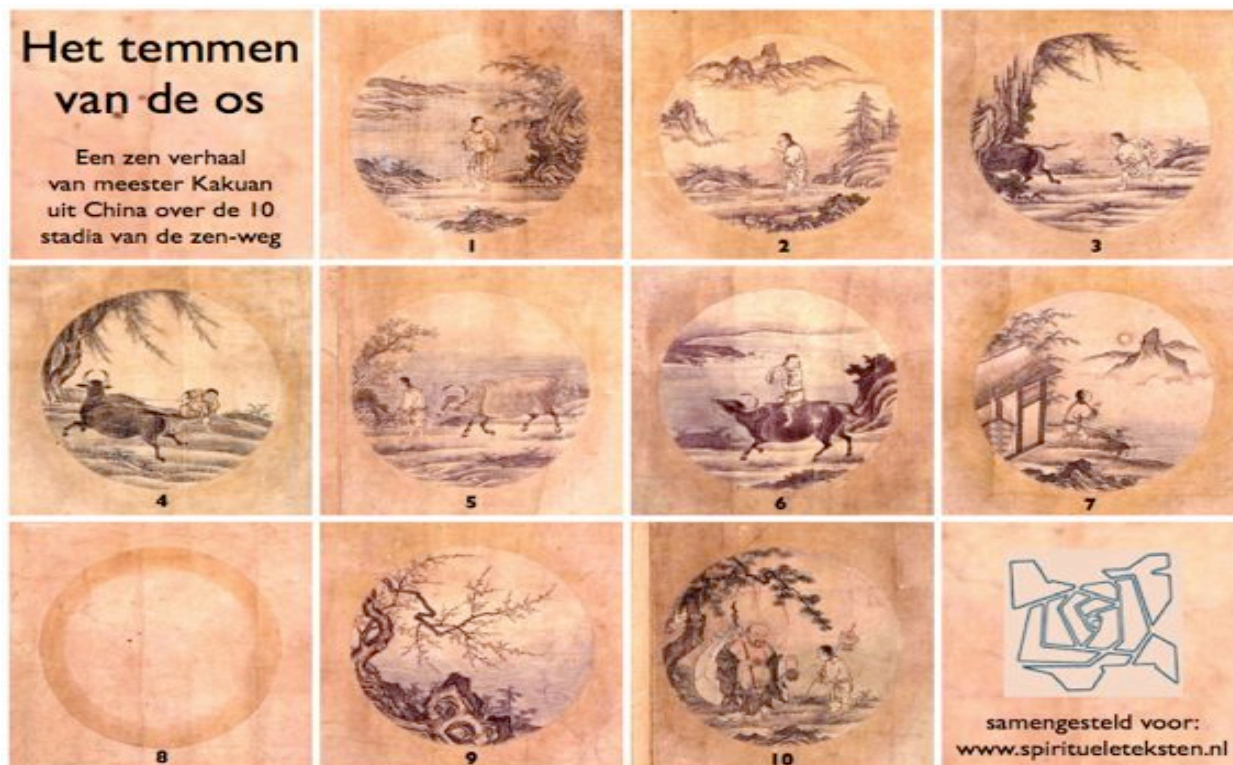
³⁰ Ehrlich, p. 27

³¹ Cho, pp. 119-121

op te lappen, maar uiteindelijk sterft het. Vanaf dat moment wordt Haejin lastig gevallen door een andere vogel. Het jongetje linkt de ongelukken die hem vanaf dat moment overkomen met de wraak van de vogel; de vogel als *karma*. Haejin krijgt ook een les in pijn en in de vergankelijkheid van het lichaam, wanneer er een tand bij hem moet worden uitgetrokken. Op een dag schrikt hij van de schreeuw van de stalkende vogel en valt hij in het water. De jonge monnik kan niet zwemmen en doet zijn best om niet te verdrinken, maar pas wanneer hij opgeeft en zich stil laat drijven, spoelt hij aan op de kant. Ook dit is een les in het niet hechten aan datgene wat vergankelijk is.³² Wanneer Haejin bijkomt is hij verdwaald in het bos en raakt in paniek. Maar dan hoort hij het geloei van een os (die steeds weer terugkomt in de film) en als hij opkijkt ziet hij een vrouw zich wast in de rivier (een visioen van zijn moeder?)³³ en volgt hij vervolgens de os die hem de weg naar huis wijst.

Na de dood van de oude meester zit Haejin in dubio: blijft hij in de hermitage of gaat hij met Kibong mee? Hij krijgt van de vertrekkende Kibong de overgebleven bezittingen van Hyegok en besluit deze in het vuur te verbranden. Hij heeft de les van het nergens aan hechten geleerd en zijn angst overwonnen. Wanneer hij water gaat halen bij het beekje zien we zijn plaaggeest, de vogel, wegvliegen. Dit symboliseert zijn toewijding aan het spirituele leven³⁴.

Kibong is naar de hermitage gekomen om de verlichting te vinden na de dood van zijn vader. Kibongs queeste wordt gelinkt aan de Zen parabel 'Het temmen van de os' (zie afbeelding 1.). Die bestaat uit tien plaatjes die de stadia vertonen van hoe een herder een os temt. Deze stadia worden symbolisch gekoppeld aan de stadia op weg naar verlichting, waarbij de herder de spirituele zoeker is en de os zowel de geest van de zoeker, als de boeddhanatuur.³⁵



Afbeelding 1 (www.spiritueleteksten.nl)

In het eerste shot staat Kibong te wachten voor een spoorovergang waar de trein langs raast. Het is er druk, veel lawaai, knipperende lichten en dat allemaal gefilmd in een heel krap kader. Dat krappe, claustrofobische kader is er steeds

³² Ibidem, p. 30

³³ Gillespie, par. 27

³⁴ Avila, par. 9

³⁵ Ibidem, par. 10-15

wanneer Kibong zich in de stad bevindt en contrasteert met de wijde en kalme shots van de natuur en de hermitage. Hiermee wordt de benauwdheid en onrust van *samsara* afgezet tegen de kalmte van *nirvana*. Op dit moment verkeert Kibong nog in de staat van illusie, zoals de herder op het eerste plaatje van 'Het temmen van de os'. Wanneer Kibong verdrietig in een hoek van zijn huis zit, komt er een man langs die roept dat hij oude of kapotte objecten en obligaties opkoopt. Hier wordt de link gelegd tussen materie (objecten) en verplichtingen (obligaties).³⁶ Op een gegeven moment ontdekt Kibong dat er een weg naar verlichting is; hij ziet voor het eerst de sporen van de os. Vervolgens rent hij achter de os aan; hij gaat naar het klooster. De herder raakt in een strijd met de os, zoals Kibong zich in een strijd bevindt tussen zijn schuldgevoel over het verlaten van zijn zus en blinde moeder en de wil om verlicht te raken. Wanneer Kibong op weg van de stad naar huis is, komt hij een collega-monnik tegen. Deze houdt een monoloog over het terugkeren naar de wereld. Hij vraagt zich af wie er Boeddha is: degene die zijn geliefden verlaat of degene die voor zijn geliefden blijft zorgen? Juist door in de wereld van *samsara* te leven ontdekte de Boeddha de *Vier Edele Waarheden*, die hem tot de verlichting gebracht hebben. Doordat beide monniken in schaduw gehuld blijven, zou het hier ook om een innerlijke dialoog van Kibong zelf kunnen gaan.³⁷ In het vijfde plaatje leidt de herder de os gewillig aan een touw. Dit is in de film het moment waarop Kibong *mindfull* zijn werk doet. In het zevende plaatje zijn de os en de herder één geworden. Dit overkomt Kibong nadat hij de meester begraven heeft. Hij staat bovenop de berg en kijkt uit over het dal, zoals hij al eerder geportretteerd werd. Maar nu voor het eerst zien we een close-up van zijn ogen, vermoedelijk Boeddha-ogen.³⁸ In het laatste plaatje van 'Het temmen van de os' zien we de herder op de markt als *bodhisattva*, klaar om alle wezens te helpen de zin van het leven te vinden. Aan het einde van de film loopt Kibong, samen met de os, weg van de hermitage. Gaat hij terug naar het klooster of naar zijn familie? De 'Het temmen van de os'-parabel wekt de suggestie dat hij een *Bodhisattva* is geworden, die nu naar de gewone wereld terugkeert om alle wezens de weg naar de verlichting te wijzen.³⁹

Hyegoks doel in de film is om als *bodhisattva* zijn leerlingen te helpen op het pad naar de verlichting. Hierbij maakt hij veelvuldig gebruik van *koans*. Maar hij lijkt ook sjamanistische krachten te bezitten.⁴⁰ Zo lijkt het wel of hij de vogel is die Haejin bang maakt, maar ook de os die hem juist redt. In ieder geval wordt er gesuggereerd dat hij de danseres is aan het einde van de film. Zijn sterfscène wordt versneden met de scène van de danseres die aan het dansen is en wanneer hij echt doodgaat, zien we de danseres haar schoenen uitdoen voor de deur van de hermitage en naar binnen gaan. Haejin vindt later de schoenen. Hygok laatste lessen zijn het uitstrooien van zijn as door Kibong en het verbranden van zijn kleren door Haejin. Voor beiden zijn dit de momenten waarop ze (waarschijnlijk) verlicht raken. Hierbij heeft Hyegok zijn taak als *bodhisattva* verricht.

Refiguratie

De film is de enige Koreaanse film die eerst in het buitenland uitgebracht werd.⁴¹ Pas na een succesvolle filmfestival-tour door Europa werd de film ook in Korea vertoond. De film won het Gouden Luipaard op het filmfestival van Locarno in 1989 en zat in de officiële selectie van het filmfestival van Cannes, ook in 1989. Na het succes in Europa kreeg Bae vele aanbiedingen om nieuwe films te maken, maar hij heeft deze steeds geweigerd en leidt een teruggetrokken leven als kunstprofessor.

³⁶ Brinson, p. 35

³⁷ Ehrlich, p. 29

³⁸ Gillespie, par. 29

³⁹ Ehrlich, p. 31

⁴⁰ Avila, par. 17

⁴¹ www.imdb.com/name/nm0046282/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, geraadpleegd 07-10-2014

Ondanks het succes op de festivals, is deze film voornamelijk een hit geworden bij kenners van het boeddhisme.⁴² De film zit vol verwijzingen naar het Zenboeddhisme en is vanwege zijn onconventionele structuur niet door iedereen makkelijk te volgen. De film heeft is daardoor buiten het festivalcircuit een financiële flop geworden.⁴³ Desondanks is de film bij kenners van het boeddhisme en liefhebbers van boeddhistische films een cult-hit, juist vanwege deze onconventionele manier waarop het verhaal verteld wordt en de boodschap die de film uitdraagt.

Conclusie

In *Why Has Bodhi-Dharma left for the East?* worden verschillende manieren gebruikt om de keuze tussen *samsara* en *nirvana* te verbeelden. *Samsara* wordt in de film verbeeld door de stad, die in claustrofobische beelden gefilmd is. Ook de zieke moeder die in een krottenwijk woont vertegenwoordigt *samsara*. Verder worden lijden en gehechtheid verbeeld aan de hand van een dode vogel en de afhankelijkheid van de jonge monnik van zijn meester. De film maakt gebruik van Zen- methoden om het verhaal te vertellen. De film is als een *koan* en als een *mandala*. De verschillende stadia die de Boeddha doormaakte van initiatie, via queeste, naar verlichting, worden in de film aan de hand van de verschillende personages verbeeld. Ook de Zen parabel '*Het temmen van de os*' wordt gebruikt om de verschillende stadia op weg naar *nirvana* te verbeelden. De cyclische shots in de film en de nadruk op ronde objecten verbeelden de cyclus van dood en wedergeboorte van *samsara*. De worsteling voor de keuze wordt verder verbeeld door een dialoog (of interne monoloog) tussen twee schaduwfiguren, waarin wordt gesteld dat de Boeddha zich nooit van *samsara* heeft af willen keren, maar dat hij enkel op zoek ging naar een oplossing voor het lijden, om daarna weer in de wereld terug te keren om alle wezens uit hun lijden te helpen verlossen.

De boodschap van de films is samen te vatten in een citaat van Kibong: "*Ik werd een kluzenaar om mijzelf te bevrijden van het stof en het vuil van de wereld, op zoek naar perfectie. Maar ik heb gerealiseerd dat dat onmogelijk is zonder van het afval en het stof van de wereld, zelfs de passies van het leven, te houden*"

⁴² Gillespie, paragraaf 12

⁴³ Ibidem, paragraaf 14

The Cup

Prefiguratie

The Cup is een Bhutaanse/Indiase film van filmmaker Khyentse Norbu (1961) uit 1999. Norbu is zelf een boeddhistische *lama* onder de naam Dzongsar Jamyang Khyentse Rinpoche.⁴⁴ Norbu is geboren in Bhutan. Zijn vader was een Tibetaanse vluchteling en zijn moeder een Bhutaanse. In 1992 werd hij gevraagd als consultant door de filmmaker Bernardo Bertolucci bij het maken van zijn film *Little Buddha*. Hierdoor kreeg Norbu de smaak voor films te pakken en toen hij in 1994 een tijdje in New York was als boeddhistisch leraar volgde hij daar enkele filmcursussen. Deze film is op autobiografische gebeurtenissen gebaseerd, zegt Norbu zelf.⁴⁵ Norbu schreef de film in het Engels, om zo investeerders binnen te kunnen halen. Later vertaalde hij voor zijn cast en crew het script in het Bhutaans. De film is opgenomen in Bir, een Tibetaanse kolonie in India, in een kloosterschool waarvan Norbu zelf de oprichter is.⁴⁶ De acteurs en figuranten zijn veelal jongens uit het klooster, die dus feitelijk zichzelf spelen. Ondanks dat de film in India is opgenomen, is het een Bhutaanse productie en daarmee de eerst Bhutaanse film die buiten Bhutan vertoond is.⁴⁷ In interview geeft Norbu aan dat zijn gebrekkige filmopleiding tijdens het draaien soms tot technische vragen leidde. Omdat zijn filmvrienden vaak tegenstrijdige antwoorden gaven, ging hij met deze vragen naar een oude *lama*, die ook in de film speelt, en die na een meditatie hem een antwoord gaf.⁴⁸

Na *The Cup* regisseerde Norbu nog de films *Travellers and Magicians* (2003) en *Vara: A Blessing* (2013). Hij publiceerde ook boeken over het boeddhisme.

The Cup speelt zich af tijdens het wereldkampioenschap voetbal, dat in 1998 in Frankrijk werd gehouden. Een paar jonge monniken doen er alles aan om het WK te kunnen bekijken.

Configuratie: *Samsara* en *nirvana* verbeeld

Terwijl de abt van het klooster, een vluchteling uit Tibet die zeer naar zijn vaderland terug verlangt, probeert de jonge monniken een eeuwenoude traditie bij te brengen, wordt hij geconfronteerd met de veranderingen die het moderne leven en ballingschap met zich meebrengen. Orgyen, de fanatieke voetbalfan, wordt in het begin van de film neergezet als een niet heel erg vrome monnik. Tijdens een religieuze samenkomst wisselt hij briefjes uit met een medevoetballiefhebber over de te spelen wedstrijd die avond. Onder zijn monnikspij heeft hij een shirtje van Ronaldo aan en zijn muur hangt vol met voetbalplaatjes, die een schildering van de Boeddha bijna helemaal bedekken. Hij noemt de collage zijn altaar. Het lukt Orgyen om een deel van de andere monniken in zijn enthousiaste mee te slepen tijdens het WK-voetbal. Ze tekenen de muren van het klooster vol met aanmoedigende leuzen voor de deelnemende voetbalteams en spelen zelf een wedstrijdje met een blikje cola als bal.

Voetbal is niet het enige stukje *samsara* dat de jongens mee het klooster in nemen. In het binnengesmokkelde voetbaltijdschrift staan ook advertenties met aantrekkelijke en schaars geklede vrouwen. In de gehele film komt verder

⁴⁴ Harnden-Simpson, p. 55

⁴⁵ <http://www.contactmusic.com/interview/norbu>, geraadpleegd 07/10/2014

⁴⁶ <http://www.contactmusic.com/interview/norbu>, geraadpleegd 07/10/2014

⁴⁷ Ma, p. 7

⁴⁸ <http://www.contactmusic.com/interview/norbu>, geraadpleegd 11/10/2014

helemaal geen vrouw voor, behalve op de plaatjes in het tijdschrift. Maar dat dat niet betekent dat vrouwen er niet zijn in de hoofden van de jongens, blijkt ook uit een gesprek tussen een van hen en een net aangekomen vluchteling uit Tibet. De monnik vertelt de Tibetaan dat de hoofden van monniken kaalgeschoren worden, zodat de meisjes hen niet meer aantrekkelijk vinden en verzucht vervolgens dat hij meisjes zo mooi vindt.

Ook het blikje cola moet door een van de jongens het klooster in zijn gesmokkeld en Orgyen komt op een gegeven moment aan met kauwgom. Eetbaar plastic uit Amerika noemt hij het goedje. Hij beweert dat heel Amerika uit plastic bestaat, zelfs gezichten en borsten en als bewijs laat hij een plaatje van een Amerikaanse bodybuilder zien.

Gehechtheid is een aspect van *samsara* waar meerdere personages last van hebben. Orgyen hecht aan het voetbal en het verlangen naar het zien van het wereldkampioenschap, de jonge monniken aan het verlangen naar seks, de abt hecht zich aan het verlangen naar zijn vaderland Tibet en Nyima aan zijn horloge, het enige dat hij nog heeft van zijn moeder, die in Tibet is achtergebleven.⁴⁹

Orgyen krijgt toestemming van de abt om de finale in het klooster te bekijken. Maar om het benodigde geld bij elkaar te sprokkelen om een televisie en een satellietdish te huren, raken hij en zijn vrienden zo in hun verlangen verstrikt dat ze hun boeddhistische ethiek uit het oog verliezen. Om genoeg geld te krijgen beroven ze een jonge monnik die voetbal maar saai vindt en Orgyen chanteert een oude *lama* door hem op te sluiten in zijn hut. Orgyen gaat zelfs zo ver dat hij Nyima, een recent uit Tibet gevluchte jongen, overhaalt om zijn horloge, het enige dat Nyima nog van zijn achtergelaten moeder heeft, te verpanden. Hij misbruikt zelfs het boeddhisme door tegen Nyima te zeggen dat een goede boeddhist zich niet zo aan materie moet hechten,⁵⁰ het boeddhistische principe dat verlangen en gehechtheid de oorzaak van het lijden zijn.

Het lukt de jongens om een televisie en een satellietdish te huren en deze dish wordt in het klooster binnengehaald als een waardevol juweel, een verwijzing naar de *Drie Juwelen* van het boeddhisme: de Boeddha, de *dharma* en de *sangha*.⁵¹ Maar terwijl Orgyens verlangen om de WK-finale te zien eindelijk vervuld is, kan hij er niet van genieten. Zijn schuldgevoel over het verpanden van Nyima's horloge, die hij waarschijnlijk niet zal kunnen terugkopen, zit hem zeer in de weg. Dit verwijst symbolisch naar de boeddhistische gedachte dat wensen een illusie zijn die alleen via de weg van het nergens aan hechten kunnen worden opgelost.⁵² Orgyen verlaat de finale, die hij zo graag wilde zien, om op zijn kamer spullen te zoeken die hij kan verkopen om het horloge terug te kopen. De hoofdmonnik, Geko, ziet hem weggaan en volgt hem naar zijn kamer. Orgyen biecht zijn daad op aan Geko en laat zien dat hij onder andere zijn voetbalschoenen en een oud Tibetaans mes, dat hij van zijn moeder heeft gekregen, wil verkopen om zo zijn schuld af te lossen. Geko verzekert hem dat hij en de abt het benodigde geld wel zullen betalen. Hij vertelt hem dat Orgyen zó slecht in zaken doen is, dat hij wel een goede monnik zal moeten zijn.

Tijdens de wedstrijd valt de stroom uit. De monniken steken kaarsen aan en vermaken zich vervolgens met een schaduwspel op de muur. Een van de monniken begint een verhaal over monsters, maar dit wordt overgenomen door een ander die een verhaal vertelt waarin zijn handen verschillende schaduwen van dieren vormen. Volgens Sheng-mei Ma symboliseert dit eerste de eigen gecreëerde nachtmerrie, die voortkomt uit onderdrukt verlangen en het tweede een verhaal van metamorfosen.⁵³ Als de elektriciteit weer aangaat blijft de vraag hangen: wat is er echt? De televisiebeelden op het beeldscherm of het spel met de schaduwen? Of is het allemaal illusie?

⁴⁹ Ma, p. 8

⁵⁰ Harnden-Simpson, p. 59

⁵¹ Ma, p. 7

⁵² Ibidem, pp. 7-8

⁵³ Ma, p. 8

Wanneer op televisie de wedstrijd afgelopen is, zoekt de camera in op het beeldscherm en zien we dat deze flikkerend uitgaat. Dit beeld gaat over in een shot van de rook van wierookstokjes en vervolgens een scène waarin de abt de monniken lesgeeft in het boeddhisme. De rook symboliseert de overgang van de voetbalwedstrijd, *samsara*, naar de tijdloze leer van de Boeddha, naar *nirvana*. De shots van rook worden afgewisseld met shots van een dansende monnik, terwijl de abt de wijsheden van de Boeddha uitlegt. Het gebruik van de rook in deze montage wijst erop dat men bij het doen van rituele handelingen toegang heeft tot een spirituele dimensie. De dansende monnik staat met zijn voeten in *samsara*, maar is ook in het rijk van de Boeddha. Norbu gebruikt het motief van rook om de overgang naar een diepere realiteit weer te geven.⁵⁴

Deze diepere waarheid is de Boeddhanatuur, in alle wezens. Ook de monniken hoeven niet altijd heiligen te zijn om toch een goede boeddhist te zijn.⁵⁵ Geko ziet dat in Orgyen, wanneer deze uit schuldgevoelens zijn eigen gekoesterde bezittingen wil weggeven.

De abt beseft dit ook wanneer hij toestaat dat de monniken de finale mogen bekijken. Hij realiseert zich dat dingen veranderlijk zijn, behalve de ultieme waarheid van de Boeddha, maar dat verdere verandering deze waarheid niet in de weg hoeven zitten. In een interview licht Norbu dit toe door te zeggen dat *dharma* de thee is en cultuur het kopje: voor een theedrinker is de thee belangrijker dan het kopje en is hij desnoods bereid van kopje te wisselen.⁵⁶

Orgyen heeft ingezien dat hij te ver is gegaan in zijn verlangen. We zien hem weer met een papiertje in de weer tijdens de les, maar nu vouwt hij er een lotusbloem van die hij in een bakje water op het altaar legt; hij heeft het pad van de Boeddha naar *nirvana* weer terug gevonden.

Door de serene, contemplatieve shots van de rituele handelingen van de monniken en door de lessen van de abt en de boodschap van de film zelf, probeert Norbu ook de kijker een zetje op dit pad te geven. Als *lama* kent hij de boeddhistische leringen en als filmmaker kent hij de kracht van cinema. Door deze twee te combineren tot een onderhoudende film kan hij zijn boodschap uitdragen.

Boeddhisme heeft altijd al gebruik gemaakt van kunst als leer- en meditatiemiddel en deze film kan wellicht de kijker een stukje richting *nirvana* helpen.⁵⁷

Refiguratie

De film heeft meerder prijzen gewonnen, waaronder een op het filmfestival van Pusan.⁵⁸ Aangezien Norbu een gerenommeerde boeddhistische leraar is, wordt zijn film beschouwd als een les in het boeddhisme. Norbu zelf zegt dat hij met deze film niet zozeer probeert om diepgaande boeddhistische leringen te vertellen, maar dat hij slechts een goede film wilde maken.⁵⁹ Volgens hem gaat het erom wie er naar de film kijkt: de één ziet een mooie entertainende film en de ander trekt er boeddhistische lessen uit. Ma vraagt zich af aan de hand van deze film waarom wij net zo gecharmeerd zijn van Tibetaans monniken, als de monniken van onze sport en wolkenkrabbers.⁶⁰ De kritieken op *Rotten Tomatoes* zijn bijna allemaal zeer positief.⁶¹ Norbu beschrijft de ongewone combinatie van filmmaker en *lama* als: “*Film has the potential of showing us who we are, too. The process of illusion is similar: the seduction of sound and image and our blank willingness to be manipulated like - how do you say it - lambs to the slaughter?*”⁶²

⁵⁴ Harnden-Simpson, pp. 65-66

⁵⁵ Ibidem, p. 60

⁵⁶ Ibidem, p. 62

⁵⁷ Harnden-Simpson, pp. 66-67

⁵⁸ http://www.imdb.com/title/tt0201840/awards?ref_=tt_ql_4, geraadpleegd 07-10-2014

⁵⁹ Harnden-Simpson, p. 81

⁶⁰ Ma, p. 8

⁶¹ <http://www.rottentomatoes.com/m/cup/reviews/>, geraadpleegd 07-10-2014

⁶² <http://www.tricycle.com/reviews/cup>, geraadpleegd 07-10-2014

Conclusie

In *The Cup* is *samsara* de moderniteit, verbeeld door voetbal en televisie. De personages moeten allen leren omgaan met hun eigen vorm van gehechtheid: aan het WK-voetbal, aan seksualiteit, aan een horloge en een achtergelaten moeder en aan het verlangen naar het vaderland. De leegheid en illusie van de televisie en voetbal wordt getoond aan de hand van de symboliek van het spel met schaduwen op de muur en rook als metafoor voor de overgang tussen *samsara* en nirvana en de alomtegenwoordigheid van de Boeddha. De hoofdpersoon, Orgyen, gaat té ver in zijn verlangen, waardoor hij leed veroorzaakt, een verwijzing naar de ascese van de Boeddha. De Boeddhanatuur die in alle wezens zit, wordt verbeeld door de symboliek van het mededogen en de zelfopoffering waarmee de hoofdpersoon zijn waardevolste bezittingen wil weggeven om een ander te helpen en door de papieren lotusbloem die hij vouwt. Ondanks de leegheid en illusie van voetbal beseft de abt zich dat de wereld verandert en dat dat niet erg is. Het pad van de Boeddha kan ook in de wereld van *samsara* bewandelt worden, zolang men zich niet laat meeslepen door verlangens en gehechtheid.

De boodschap van de film is dat veranderingen en fouten maken niet altijd iets slechts zijn, want de Boeddhanatuur is in alle wezens aanwezig.

Samsara

Prefiguratie

Samsara is een Indiase film van Pan Nalin (geboortedatum onbekend) uit 2001. Nalin groeide op in Gujarat, India in grote armoede. Hij leerde zichzelf het vak van filmmaker. Volgens Nalin zelf is zijn spirituele opvoeding het belangrijkste dat hij van zijn ouders meekreeg.⁶³ Hij verdiende veel geld door het maken van commerciële bedrijfsfilms, maar besloot van de ene op de andere dag dat leven op te geven. Na maandenlang door Europa gereisd te hebben keerde hij terug naar India, naar de Himalaya. Daar ontstond het idee van de film. Hij heeft er 7 jaar erover gedaan om de film van de grond te krijgen. Hij is grotendeels gemaakt met niet-professionele acteurs. De hoofdrolspeler is een danser uit New York en zijn tegenspeelster een actrice uit Hong Kong, die hiervoor voornamelijk in vechtfilms speelde. De rol van Sujata wordt gespeeld door een Duitse soapactrice. Opvallend is dat geen van de drie hoofdrolspelers uit India komt. Geluid speelt een belangrijke rol in de film. Dagenlang liep de crew door de bergen om geschikt geluid op te nemen. De geluiden moeten de actie en de personages ondersteunen. Al Nalins films gaan over de zoektocht naar spiritualiteit en de sfeer van erotiek, sensualiteit, religie en gemeenschap die daar mee gepaard gaan. De film is opgenomen in Ladakh, één van de meest afgelegen gebieden in India. *Samsara* is de eerste speelfilm die daar in zijn geheel werd opgenomen. Er kon slechts vier maanden per jaar gefilmd worden, op een hoogte van 4500 meter. Het duurde twee jaar voordat de ploeg toestemming kreeg om in dit gevoelige grensgebied tussen India en Pakistan te filmen.

De film draait om Tashi, een boeddhistische monnik in een Tibetaans klooster in de Indiase regio Ladakh, die het klooster verlaat om een mooie vrouw achterna te gaan en met haar te trouwen, maar zich uiteindelijk gesteld ziet voor de keuze tussen het gewone leven of de weg naar *nirvana*.

Configuratie: *Samsara* en *nirvana* verbeeld

Van alle films die in deze scriptie besproken worden stelt deze film het meest duidelijk de keuze van een monnik tussen *samsara* en *nirvana* aan de kaak; het is zelfs het grote thema van de film. Op vele momenten in de film wordt hoofdpersoon Tashi geconfronteerd met twijfel over wat voor hem het juiste pad is.

De film opent met het beeld van een roofvogel die in de lucht cirkelt, een steen oppakt en deze vanuit de lucht op de kop van een geit laat vallen, waarna deze meteen sterft. Hiermee wordt onmiddellijk de cyclische beweging van *samsara* en het lijden en de dood die daar mee gepaard gaan verbeeld.

Wanneer Tashi na drie jaar, drie maanden en drie dagen mediteren in een grot terugkeert naar het klooster, is een van de eerste dingen die hij bewust ziet, een groen blaadje in zijn hand. Volgens Paul van der Velde zou dit kunnen wijzen op de vergankelijkheid der dingen: '*De Boeddha groeide volgens de traditie op in een paleis waar niets mocht refereren aan vergankelijkheid en naar het verlopen van de tijd. Een blad dat van een boom viel werd angstvallig verwijderd voor het zou verwelken zodat de jonge prins hierdoor niet aan impermanentie zou kunnen denken.*'⁶⁴

Vervolgens ziet Tashi een steen bij een *stoepa*, waarin de tekst gekerfd is: '*Hoe voorkom je dat een waterdruppel*

⁶³ http://www.cinemien.nl/sites/pers_persmappen/619_persmap.pdf geraadpleegd 07-10/2014

⁶⁴ Van der Velde 2011, p. 280

opdroogt?'. Aan het eind van de film zal dit een belangrijke tekst blijken.

Terug in het klooster ziet Tashi dat er een klein jongetje door zijn ouders naar het klooster wordt gebracht en daar huilend achtergelaten wordt. Tashi zelf is ook als vijfjarige in het klooster terecht gekomen. Dit contrasteert met een ander jong monnikje, dat in het klooster, op de weg van de boeddha, volledig op zijn gemak is. Later ziet hij een groep spelende kinderen in de rivier die zich juist heel goed in de wereld van *samsara* lijken thuis te voelen.

Algauw krijgt Tashi te maken met erotische dromen. Hij raakt tijdens een festivalceremonie, waarbij ook leken aanwezig zijn, gefascineerd door de blote borst van een vrouw die haar kind borstvoeding geeft en later in het dorp door de mooie armen en handen van een dorpsvrouw. Die nacht droomt hij dat deze vrouw bij hem komt liggen. Tashi's leraar Apo stuurt hem naar een ascetische kluizenaar, die hem erotische tekeningen laat zien. Maar wanneer de tekeningen vanuit een andere hoek tegen een lamp bekeken worden, veranderen de copulerende personen in rottende lijken. Volgens van der Velde doen deze afbeeldingen denken aan de dochters van Mara: *'Allereerst zagen zij er aantrekkelijk uit, maar de Boeddha zag dwars door hen heen en begreep dat ook zij ooit oud zouden worden en zouden vervallen.'*⁶⁵ Na deze plaatjes laat de oude man nog een papier zien met daarop in Chinese kalligrafie de tekst: *'Alles wat je tegenkomt is een mogelijkheid om het pad te ontdekken.'*

De therapie blijkt niet te helpen: Tashi keert boos terug naar het klooster en zegt tegen Apo dat zelfs de Boeddha tot zijn 29e een aards bestaan kreeg en dat zijn verlichting wellicht een rechtstreeks gevolg van dat aardse bestaan was. Die nacht vertrekt hij uit het klooster.

Hij vindt werk als landarbeider en ontmoet Pema, de vrouw over wie hij gedroomd heeft. Ze trouwen en krijgen een zoon. Tashi gaat op in het leven van *samsara*. Maar hier krijgt hij ook te maken met de minder leuke kanten van het aardse leven. Hij maakt ruzie met zijn vrouw en met een handelaar die het dorp probeert te bedriegen. Tashi wordt zelfs gemeen tegen het zeurende zoontje van de handelaar en hangt hem aan zijn jasje op aan een haak. Vervolgens wordt hij in elkaar geslagen. Er breekt een brand uit op de akkers, die de oogst vernielt. Hij komt erachter dat voor het stukje vlees dat Pema voor hem klaarmaakt, een geit gedood is. Zijn lustgevoelens steken weer de kop op, maar ditmaal voor een seizoensarbeidster, Sujata. In het levensverhaal van de Boeddha was Sujata degene die ervoor zorgde dat hij na zijn strenge ascese weer ging eten en zo op het middenpad terecht kwam, waardoor hij uiteindelijk de verlichting bereikte.⁶⁶ In de film verleidt de mooie Sujata Tashi en hij pleegt overspel met haar. Tijdens de vrijpartij komt Pema thuis en Sujata vlucht weg. Een stukje van haar sari is aan een spijker blijven hangen en Tashi ziet dit schuld bewust naar beneden dwarrelen, een shot dat doet denken aan de eerdere scene met het vallende blaadje, oftewel de vergankelijkheid van *samsara*.

Tashi krijgt een briefje van Apo waarin hij hem de vraag stelt: *'Wat is belangrijker: duizend wensen vervullen of er één overwinnen?'*. Dit refereert aan een van de vragen die Mara aan Boeddha stelde in de nacht voor zijn verlichting.⁶⁷

Hierna staat Tashi weer bij een *stoepa*, waar Nalin hem steeds plaatst wanneer hij belangrijke keuzes moet maken. Hij besluit terug te keren naar het klooster en verlaat zijn slapende vrouw en zoon. Deze scene doet denken aan Boeddha, die ook zijn vrouw Yashodhara en zoon Rahula slapend achterliet om op zoek te gaan naar de verlichting⁶⁸. Tashi gaat naar de rivier, die symbool staat voor transitie: eerst gaat hij daar doorheen vanuit de solitaire meditatie terug naar het naar het klooster, daarna vanuit het klooster naar het dorp en nu weer terug naar het klooster. Opvallend is hier het kleurgebruik: in de eerste scènes in het klooster is alles in aardse bruintinten en het blauw van de lucht gefilmd; wanneer Tashi in het wereldse leven is gestapt wordt deze wereld in felle groene en gele kleuren gefilmd en nu hij weer zijn pij aanheeft is de overheersende kleur weer harmonieus bruin.

⁶⁵ Ibidem, p. 283

⁶⁶ Van der Velde 2011, p. 296

⁶⁷ Ibidem, p. 287

⁶⁸ Ibidem, p. 289

Wanneer Tashi zich op weg naar het klooster begeeft, staat Pema opeens voor hem. Zij cirkelt om hem heen, terwijl ze een monoloog houdt over Yashodhara, de vrouw van prins Siddharta, de latere Boeddha. Zij stelt de vraag waarom iedereen de namen prins Siddharta Gautama, Sakyamuni en Boeddha kent, maar bijna niemand de naam Yashodhara. Terwijl Yashodhara zielsveel van Siddharta hield verliet hij haar en hun zoon, zonder iets te zeggen, om de verlichting te bereiken. Pema zegt dat een vrouw nooit haar eigen kind zou kunnen verlaten. Tashi's zoektocht naar verlichting krijgt hierdoor iets verwends en egoïstisch.⁶⁹ Bovendien wist Yashodhara al veel eerder wat lijden inhield en had zij medelijden met de zieken. Wie kan zeggen of hij zijn openbaring niet aan haar dankt? Pema eindigt haar monoloog met: *'Als jouw liefde voor de dharma dezelfde kracht had als jouw liefde en passie voor mij, zou je een Boeddha worden, in dit lichaam, in dit leven'*. Volgens Nalin bezit Pema alle kwaliteiten van een goede monnik, terwijl zij in de gewone wereld leeft.⁷⁰

Tashi is tijdens de monoloog op zijn knieën gevallen en belooft haar: *'Pema, vergeef me. Ik zal met je teruggaan, terug naar waar ik thuishoor'*. Pema laat een bundeltje met eten en een *mala*, een boeddhistische gebedsketting, voor hem neervallen, een symbool dat de reiziger geluk moet brengen. Dan steekt er een windvlaag op en verdwijnt Pema in het opwaaiende zand. Dit doet denken aan de scène waarin Pema in Tashi's droom bij hem komt liggen, maar waarvan Apo hem vertelt dat het geen droom is geweest. Wellicht refereert dit aan de filosofie van de *Yogacara*-school, die stelt dat het bewustzijn de werkelijkheid creëert en de realiteit dus een mentaal concept is.⁷¹ Huilend ligt Tashi op de grond, maar dan ziet hij de steen die hij aan het begin van de film ook zag met de tekst: *'Hoe voorkom je dat een druppel water opdroogt?'* Het antwoord kreeg Tashi eigenlijk al toen Pema een takje in de rivier gooide en aan de dorpskinderen vroeg wat er met dat takje zou gebeuren: hij zou naar zee stromen. En wanneer Tashi de steen omdraait, staat daar inderdaad: *'Door hem in de oceaan te gooien'*. Dit kan op twee manieren geïnterpreteerd worden: ten eerste dat reïncarnatie is zoals water; geboorte en dood zijn als regen en verdamping en om die cirkel te doorbreken moet je één worden met de oceaan, oftewel verlichting bereiken. In dit geval moet Tashi kiezen voor het leven in het klooster; de *sangha* als oceaan. Anderzijds wordt er ook wel gesproken van de *'zee van samsara'*.⁷² Tashi behoort als druppel dan dus tussen de andere druppels in de zee van *samsara*, het wereldse leven, te zijn. In een interview zegt Pan Nalin: *'Pema is veel wijzer dan Tashi. Veel praktischer en beter opgewassen tegen de wereld. Zij wacht niet op nirvana, het moment dat de verlichte uit samsara stapt, maar leeft in het hier en nu. Zij is de echte held van de film en haar visie is ook heel erg de mijne.'*⁷³ Ik ga er dus van uit dat Nalin de laatste optie van de twee bedoelt en Tashi voor het aardse leven kiest.

Maar na deze openbaring zien we Tashi omhoog kijken, waar een roofvogel rondvliegt zoals in de eerste scène van de film. Hierna volgen de eindtitels. Een mogelijke interpretatie van dit laatste beeld is dat Tashi de verlichting bereikt heeft en de roofvogel, net als in de eerste scène, een steen laat vallen, die nu op Tashi's hoofd valt, waardoor zijn cirkel van leven en dood in *samsara* is doorbroken.

Refiguratie

De film is in het internationale festivalcircuit veelvuldig geselecteerd en ook bekroond. De film won de prijs voor de beste speelfilm op de filmfestivals van Melbourne, Durban, Santa Barbara en Galway. Bovendien won Shawn Ku de juryprijs voor beste mannelijke hoofdrol op het American Film Institute Fest.⁷⁴ Van alle in deze scriptie behandelde

⁶⁹ <http://www.cinema.nl/artikelen/2170222/boeddha-langs-de-feministische-meetlat>, geraadpleegd op 20 november 2014

⁷⁰ <http://pannalin.blogspot.nl/2012/11/why-samsara.html> geraadpleegd 26 november 2014

⁷¹ Harvey, p. 109

⁷² <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/520716/samsara>, geraadpleegd op 24 juni 2014

⁷³ <http://www.cinema.nl/artikelen/2170222/boeddha-langs-de-feministische-meetlat>, geraadpleegd op 24 juni 2014

⁷⁴ http://www.imdb.com/title/tt0196069/awards?ref_=tt_ql_4 geraadpleegd 07 oktober 2014

films is deze de meest winstgevende. Hij heeft tot nu toe al meer dan 23 miljoen dollar opgebracht.⁷⁵ De film is door het publiek veelal zeer positief goed ontvangen, hij krijgt op *Rotten Tomatoes* gemiddeld 4,1 uit vijf punten van het publiek.⁷⁶ De professionele critici zijn kritischer: zij vinden dat Nalin te veel onnodige erotiek in zijn film stopt en vooral aan mooifilmerij doet.

Conclusie

De film *Samsara* gebruikt seksuele lustgevoelens en verliefdheid als grootste dilemma voor de monnik. De scheiding tussen *nirvana* en *samsara* wordt in de film symbolisch gevormd door een rivier die de hoofdpersoon een aantal maal oversteekt. *Samsara* is in de film heel letterlijk de gewone wereld, tegenovergesteld aan het kloosterleven, meditatie, ascese en de weg van de Boeddha. De profane wereld van *samsara* gaat voor Tashi, naast lust en verleiding, ook gepaard met haatgevoelens, jaloezie en geweld. De vergankelijkheid van alles in de wereld van *samsara* wordt verbeeld door een vallend blaadje en door een brand. Ook door kleurgebruik worden *samsara* en *nirvana* tegen elkaar afgezet. De *stoepa* wordt steeds gebruikt als plek waar de monnik zijn keuzes moet maken. *Nirvana* wordt verbeeld door het kloosterleven. Hier is de *sangha* bezig met het bewandelen van het pad van de Boeddha. Er wordt in de film veelvuldig parallellen getrokken tussen de weg die Tashi bewandelt en het leven van de Boeddha. Net als de Boeddha is Tashi te ver gegaan in zowel zijn ascese als in het volgen van zijn verlangens en moet hij op zoek naar de middenweg. Ook in deze film wordt een *koan* gebruikt om de monnik deze middenweg te laten vinden. Naast het leven van Boeddha, wordt in de film ook het leven van Boeddha's vrouw Yashodhara gebruikt om de keuze van de monnik tussen *nirvana* en *samsara* te verbeelden.

De *koan* op de steen verwoordt het beste de boodschap van de film: "Hoe voorkom je dat een waterdruppel opdroogt? Door hem in de zee te gooien." Oftewel; in de zee van *samsara* ligt de weg naar *nirvana*. Pema belichaamt dit in de film het beste. Daaran voegt de film toe dat je in de *samsara* banden aangaat waar je niet onderuit kunt (*karma*).

⁷⁵ http://www.imdb.com/title/tt0196069/business?ref_=ttawd_ql_dt_4 geraadpleegd 08 november 2014

⁷⁶ www.rottentomatoes.com/m/10002103-samsara/ geraadpleegd 07-10-2014

Spring, Summer, Fall, Winter.....and Spring

Prefiguratie

Spring, Summer, Fall, Winter....and Spring is een Zuid-Koreaanse film van filmmaker Kim Ki-Duk (1960, Bongwha, Zuid-Korea) uit 2003.

Kim's films staan bekend als visueel hoogstaand en behoorlijk gewelddadig. De thema's die hij aansnijdt zijn vaak prostitutie, geweld, conflict en getroebleerde individuen. Kim studeerde aan de kunstacademie in Parijs, waarna hij scenario's ging schrijven. In 1996 regisseerde hij zijn *low budget*-debuutfilm *Crocodile*. Korea heeft al decennia lang een bloeiende filmindustrie. Veel Koreaanse films draaien in het internationale filmfestivalcircuit en ook de films van Kim hebben meerder prijzen gewonnen, waaronder in Berlijn en Venetië. Kim heeft een christelijke opvoeding gehad.⁷⁷ De film is opgenomen in een nationaal park in Korea. Het klooster is speciaal voor de film gebouwd en later weer afgebroken. De film is in één jaar gemaakt, maar per seizoen zaten slechts ongeveer vijf draaidagen, waardoor de draaiperiode ongeveer 22 dagen was.

Spring... geeft, verbeeld door de seizoenen, de vijf stadia weer van het leven van een Koreaanse Zenmonnik.

Configuratie: Samsara en nirvana verbeeld

De film verbeeldt *samsara* in eerste instantie al door de cyclische opbouw van de seizoenen. De jongen aan het begin van de film is de meester aan het eind van de film, die weer een nieuw jongetje opleidt tot Zenmonnik. In ieder gedeelte krijgt de monnik een les in een van de *Vier Edele Waarheden*. De film zit vol symboliek, die niet altijd per se boeddhistisch of Koreaans is.⁷⁸ Wellicht heeft dit er ook mee te maken dat Kim zelf geen boeddhist is; hij is, zoals gezegd, in een christelijke omgeving opgegroeid.⁷⁹

Zo is er de poort aan de rand van het meer. Deze poort vormt de overgang tussen het meer en de tempel (het monastieke leven, *nirvana*) en het aardse, wereldse leven (*samsara*). Opvallend is dat de poort geen muren heeft, maar toch de enige in- en uitgang van het meer lijkt en dat hij automatisch open en dicht kan. Zo kan de roeiboot ook zichzelf bewegen, of juist niet in beweging komen, hoe de roeier ook zijn best doet. Ondanks dat de poort een overgang tussen twee werelden is, lijkt de aardse wereld af en toe via diezelfde poort toch het meer en het vlot te bereiken. Zo staat de poort in de zomer volledig onder water en is in de winter het water rond de poort bevroren, waardoor de wereld van *samsara* naar binnen kan kruipen.

Een ander symbolisch element is dat in de hele film vaak gebruik wordt gemaakt van *shot-reverse shot* principe, om de aanwezigheid van de boeddha te suggereren.⁸⁰ Het *shot-reverse shot* is bedoeld om duidelijk te maken naar wat of naar wie iemand kijkt. In deze film wordt meerdere malen op die manier gesuggereerd dat de Boeddha degene is die toekijkt.

⁷⁷ Garret, par. 14

⁷⁸ Ibidem, p. 110

⁷⁹ Ibidem, par. 14

⁸⁰ Conroy, par. 7-11

Ook het gebruik van dieren in de film heeft een symbolische waarde, al is deze niet helemaal te achterhalen. In de lente is er een hond, in de zomer een haan, in de herfst een kat, in de winter een slang en in de volgende lente een schildpad. Volgens Min hebben deze dieren geen andere symbolische waarde dan dat ze slechts het tempo van de verschillende filmdelen aangeven.⁸¹ Anderzijds is het opvallend dat in de *bhavacakra*, de symbolische representatie van *samsara*, de haan *raga* (verlangen) representeert en de slang *dvesa* (boosheid).⁸² Dit komt opvallend overeen met de gemoedstoestand van de monnik in de desbetreffende filmdelen. Maar in de *bhavacakra* wordt verder alleen een varken verbeeld, die niet in de film voorkomt en geen hond, kat of schildpad. Wellicht heeft het te maken met diersymboliek in de Chinese kunst. Hierbij staat een hond voor het gehoorzaamheid, een haan voor trouw, een kat voor het uitdrijven van boze geesten, een slang voor bovennatuurlijke krachten en een schildpad voor een lang leven en onsterfelijkheid.⁸³ Deze eigenschappen zouden eventueel aan de verschillende hoofdstukken kunnen worden gekoppeld.

In het eerste deel, *Spring*, krijgt de jonge monnik zijn eerste les in de *Vier Edele Waarheden*. Het speelse jongetje bindt touwtjes met stenen daaraan aan een vis, een kikker en een slang. Zijn meester ziet dit en bindt 's nachts een grote steen aan het jongetje vast. De jongen wordt pas losgemaakt door zijn meester als hij eerst de dieren bevrijd heeft. Nu blijkt dat de vis dood is en deze wordt begraven door de jonge monnik. Hij treft de kikker levend aan en bevrijdt deze. Maar de slang is ook dood en de jongen barst in tranen uit. Hier leert hij de eerste *Edele waarheid*: de waarheid van *dukkha*, lijden.⁸⁴

In het tweede segment, *Summer*, leert de nu iets oudere monnik de tweede *Edele Waarheid* kennen: De waarheid over de oorzaak van *dukkha*; verlangen.⁸⁵ Er komt een ziek meisje bij de twee mannen op het vlot wonen, ongeveer van de leeftijd van de jonge monnik. De monnik voelt zich zeer tot haar aangetrokken, zeker nadat hij haar, per ongeluk, zich heeft zien omkleden. Het meisje wordt langzaam beter onder de zorg van de twee monniken en er ontstaat een wederzijdse aantrekkingskracht tussen de twee jongelui. Dit ontardt in een affaire, totdat de meester, die dit de gehele tijd in de gaten had, besluit dat het meisje beter is en moet vertrekken. Het verlangen van de jonge monnik naar het meisje, naar seks, is zo groot dat hij besluit haar achterna te gaan en hij verlaat de tempel.

Deel drie, *Fall*. In de krant leest de meester dat er een man wordt gezocht voor moord. Aan de hand van de foto herkent hij zijn leerling. De jongen, een volwassen man nu, keert terug naar het vlot, een volwassen man nu, en is buiten zijn zinnen van woede. Zijn geliefde is vreemdgegaan en hij heeft haar vermoord en is nu op de vlucht voor de politie. Hij is de keerzijde van het leven in *samsara* tegengekomen: overspel, jaloezie, ruzie, boosheid en zelfs moord. De meester probeert hem de boeddhistische kunst van het loslaten te laten herinneren: '*Soms moeten we dingen opgeven die ons na aan het hart liggen.*' De boosheid van de jongeman lijkt niet te temmen. De meester reciteert de tekst van de *Prajnaparamita Hridaya*, de *Hart Soetra*, op de steiger van het vlot.⁸⁶ De monnik scheert zijn haar af met het bebloede mes, waarmee hij waarschijnlijk zijn geliefde vermoord heeft en trekt zijn pij weer aan. De meester laat hem de

⁸¹ Min, p. 124

⁸² Bischoff, pp. 250-251

⁸³ www.nationsonline.org/oneworld/Chinese_Customs/animals_symbolism.htm geraadpleegd 08 november 2014

⁸⁴ Harvey, p. 47

⁸⁵ Ibidem, p. 53

⁸⁶ De *Prajnaparamita Hridaya* is een belangrijk geschrift in het Mahayanaboeddhisme. Het is onduidelijk wie de schrijver is en wanneer het voor het eerst verschenen is. De eerst vermelde vertaling stamt uit de derde eeuw na Christus en was een Chinese vertaling. Het is een zeer korte soetra, die voornamelijk over *sunyata*, leegte, handelt. Pine, Red, *The Heart Sutra*, Counterpoint Press, Berkely 2005

geschilderde *Hart Soetra* uitkerven in het hout, terwijl hij zelf, met de staart van de kat als kwast, het hele dek vol schildert. Het uitkerven van de *Soetra* zal volgens de meester zijn woede doen afnemen en zijn last verlichten. Hier leert hij de derde *Edele Waarheid*: de waarheid dat de oorzaak van het lijden opgeheven kan worden.⁸⁷ Vervolgens verschijnt de politie, maar de meester weet hen ervan te overtuigen dat de man eerst zijn houtsnijwerk mag afmaken. De volgende ochtend verlaten de politie en de arrestant het vlot. De meester gaat in de roeiboot zitten en steekt deze vervolgens in brand. Wil hij boeten voor de daden van zijn leerling? Een slang verschijnt uit de buurt van de roeiboot en neemt zijn intrek op het vlot. Wellicht een teken dat de meester in een slang gereïncarneerd is.⁸⁸

In *Winter*, deel vier, keert de man weer terug, wederom een stuk ouder en neemt zijn intrek op het vlot. Er verschijnt een anonieme vrouw, met een sjaal over haar gezicht, die een baby achterlaat. Bij het weggaan verdrinkt ze in het wak voor drinkwater. De monnik legt haar sjaal op het Boeddha-altaar. Dit zou kunnen betekenen dat ieder wezen de Boeddhanatuur in zich heeft. Iets wat ook blijkt uit twee eerdere scènes waarin eerst de jonge monnik een Boeddhabeeldje in zijn rugzak heeft en later de oudere monnik een kat in zijn rugzak draagt, op exact dezelfde manier.⁸⁹ In dit deel leert de monnik zijn laatste *Edele Waarheid*: de waarheid dat het volgen van het *Achtvoudige Pad van de Boeddha* voor opheffing van het lijden zorgt. Hij maakt de keuze om zich af te keren van *samsara* en de weg van de Boeddha te gaan volgen door boete te doen voor het lijden dat hij heeft veroorzaakt. Hij bindt een grote maalsteen om zijn middel, die symbool lijkt te staan voor de *bhavacakra*, en neemt het beeld van de *Maitreya* Boeddha in zijn armen, rent over het ijs en klimt de berg op. Onderweg staat hij even stil bij de plekken waar hij de vis, de kikker en de slang heeft laten lijden, als een boetedoening. Bovenaan de berg zet hij het beeld op de maalsteen en mediteert. Het beeld van de komende Boeddha kijkt uit over het meer, zoals het beeld in de tempel uitkijkt over een stenen vissenkomp. Het meer is de vissenkomp geworden, een teken van de spirituele groei van de monnik.⁹⁰ Het feit dat hij juist het beeld van de *Maitreya* Boeddha bovenop de berg plaatst, geeft aan de er sprake is van groei, want de *Maitreya* Boeddha is de Boeddha die nog moet komen.⁹¹ Terwijl de monnik en de Boeddha naar beneden kijken, zien we symbolisch de afstand die hij heeft afgelegd van jonge novice tot nu.

Het laatste kleine deel van de film toont de monnik, als meester nu, die een portret van zijn nieuwe discipel tekent. Het jongetje gedraagt zich bruut tegenover een schildpad, door hard op zijn schild te kloppen en te schudden. Hiermee is de cirkel van *samsara* rond. Het nieuwe jongetje treedt in zijn voetsporen en gaat dezelfde stadia doorlopen die hijzelf heeft doorstaan, zoals iedere boeddhist die doorgaat, van *samsara* naar *nirvana*.⁹²

Refiguratie

Spring... krijgt op *Rotten Tomatoes* score van 4.2 uit vijf.⁹³ De film heeft zeer veel prijzen gewonnen, waaronder op prestigieuze festivals zoals de filmfestivals van Locarno, Sofia en van San Sebastian. Ook won het bij de Argentinean Film Critics Association Awards de prijs voor beste niet Spaanstalige film. Daarnaast won de film prijzen bij de Grand Bell Awards, de Chlotrudis Awards en de Blue Dragon Awards.⁹⁴ De film heeft een totale bruto inkomsten van meer

⁸⁷ Harvey, pp. 60-61

⁸⁸ Garret, par. 17

⁸⁹ Conroy, par. 19

⁹⁰ Min, p. 120

⁹¹ Harvey, pp. 15-16

⁹² Lefebure, p. 30

⁹³ <http://www.rottentomatoes.com/m/spring-summer-fall-winter-and-spring/> geraadpleegd 11-10-2014

⁹⁴ http://www.imdb.com/title/tt0374546/awards?ref_=tt_ql_4 geraadpleegd 11-10-2014

dan 9,5 miljoen dollar opgebracht wereldwijd.⁹⁵ Critici bewonderen de prachtige beelden en de kracht van het verhaal. Eén van de critici beticht Kim wel van misogynie en seksisme: vrouwen worden in deze film volgens hem neergezet als weinig toevoegend aan de zoektocht naar spiritualiteit, behalve als een obstakel dat overwonnen moet worden.⁹⁶ Een andere criticus vindt het jammer dat deze film slechts het filmhuisfilm-publiek weet te bedienen en vanwege de thematiek en de taal nooit in de grote commerciële bioscopen zal draaien. Volgens hem is deze film een must voor iedereen en hij verzoekt Amerikaanse boeddhisten om eens over die vraag te mediteren.⁹⁷ De film staat in het lijstje van favoriete films van de bekende Amerikaanse filmrecensent Roger Ebert.⁹⁸ Ebert vraagt zich alleen af hoe het komt dat wij als kijkers het helemaal niet gek vinden dat een klein jongetje in Korea met een oude monnik op een vlot in een afgelegen meer woont, terwijl als het hier om Amerikanen of Duitsers zou gaan, iedereen, inclusief de regisseur zelf volgens Ebert, dit een ongezonde situatie zou vinden. Volgens Ebert is het leven zelf de hoofdpersoon in de film en zijn de tijd en verandering de grootste vijanden hiervan. Om te kunnen leven moet je in het reine komen met beiden.

Conclusie

In *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring* wordt de cyclus van *samsara* verbeeld aan de hand van de cyclus van de seizoenen. In ieder seizoen leert de hoofdrolspeler een van de edele waarheden. Ook deze monnik wordt verleid door liefde en lustgevoelens, die in de film tot haatgevoelens en zelfs moord leiden. De overgang tussen *samsara* en *nirvana* is hier een poort aan de rand van het meer. Het meer waarop het vlot drijft waar de monniken wonen is in de film *nirvana*. De gehele film speelt zich af op en rond dit meer. De wereld van *samsara* wordt dus eigenlijk niet gefilmd. Anderzijds komt de wereld van de *samsara* af en toe de veilige wereld van de hermitage van de monniken binnen. Dit is in de vorm van een ziek meisje, een krant, twee agenten en de ongetemde geest van de jonge monnik zelf. Doordat de poort in de zomer onder water staat en in de winter dit water bevroren is kan *samsara* binnendruppelen in de wereld van de monniken. Met lijden maakt de jong monnik kennis omdat hij vanuit kindse speelsheid dieren mishandelt. Zijn meester laat hem hetzelfde lot ondergaan, waardoor hij zowel lijden als mededogen leert kennen. Via de *shot-reverse shot* techniek wordt de alomtegenwoordigheid van de Boeddha uitgebeeld. De Maitreya Boeddha en de afstand die de monnik heeft afgelegd om de berg te beklimmen symboliseren zijn groei op het pad van de Boeddha.

De boodschap van de film is dat iedereen die op zoek is naar de verlichting hetzelfde pad als de Boeddha moet gaan en dat het daarom noodzakelijk is om kennis te maken met het lijden, om vervolgens een oplossing voor het lijden te vinden om het *nirvana* te kunnen bereiken.

⁹⁵ <http://boxofficemojo.com/movies/?id=springsummerfallwinterandspring.htm> geraadpleegd 08-11-2014

⁹⁶ <http://antagonie.blogspot.nl/2010/02/seasons-under-heaven.html> geraadpleegd 11-10-2014

⁹⁷ http://www.moviehabit.com/reviews/spr_dv04.shtml geraadpleegd 11-10-2014

⁹⁸ http://www.rogerebert.com/reviews/spring-summer-fall-winter_and-spring-2003 geraadpleegd 11-10-2014

OK Baytong

Prefiguratie

OK Baytong is een Thaise film van Nonzee Nimibutr (1962, provincie Nonthaburi, Thailand) uit 2003. Nimibutr is een Thaise regisseur, producent en scenarist. Het meeste succes heeft hij gehad met de spookfilm *Nang Nak* (1999), gebaseerd op een Thaise legende en de erotische thriller *Jan Dara* (2001). Hij is één van de bekendste filmmakers van Azië.⁹⁹ Vooral beroemd is hij vanwege zijn provocaties. Zijn films zitten vol met zaken als abortus, lesbische seks, incest en horror.

Nimibutr kwam op het idee voor de film toen hij een vriend sprak die tijdelijk het klooster inging.¹⁰⁰ Hij ging zich afvragen wat er zou gebeuren met de nabestaanden, nadat familie van de monnik om zou komen bij een terroristische aanslag. En hoe een monnik iets aan zijn boeddhistische training zou hebben in zo'n situatie.

De film is opgenomen in Betong, in het zuiden van Thailand waar vooral veel moslims wonen, maar ook een grote groep boeddhisten.¹⁰¹ Deze leven hier niet altijd op goede voet met elkaar.

OK Baytong gaat over Tum, een boeddhistische monnik, die, nadat zijn zus is omgekomen bij een aanslag van moslimterroristen, het klooster verlaat en naar zijn geboortestad terugkeert. Hier wordt hij geconfronteerd met allerlei dingen waarop ze hem in het klooster niet voorbereid hebben.

Configuratie: *Samsara* en *nirvana* verbeeld

De film opent met een citaat van de Boeddha: *'Wees bereid alles op te geven wat je in het leven hebt verworven'*. Voor Tum lijkt dit te slaan op zijn gehechtheid aan het monastieke leven: hij moet leren om te gaan met verandering en niet te veel blijven vasthouden aan het veilige leven binnen de kloostermuren. Het feit dat Tum te gehecht is aan het kloosterleven doet denken aan de Boeddha, die te ver is gegaan met zijn ascese.¹⁰²

Tum leert de wereld van *samsara* in eerste instantie kennen als een onveilige wereld. De film zit vol sequenties waarin we Tums angstgedachten te zien krijgen. Deze variëren van gewapende Jihad-strijders die het op hem gemunt hebben tot gillende schaars geklede nachtclub-meisjes, die op scooters achter hem aan scheuren. Zelfs zijn nichtje, met wie hij later een goede band krijgt, is in eerste instantie een bedreigend iets: het meisje, dat net haar moeder heeft verloren, probeert hem aan te raken, maar het is verboden voor Theravada-monniken om vrouwen aan te raken.¹⁰³ Tum besluit tijdelijk zijn pij en monastieke geloften af te leggen, om zo voor zijn nichtje te kunnen zorgen totdat er een oplossing gevonden is.

Een manier voor Tum om met de vele confrontaties om te gaan, is een dialoog voeren met zichzelf

⁹⁹ McDaniel, par. 22

¹⁰⁰ <http://www.cinespot.com/fmreviews/e3okbaytong.html> geraadpleegd 11-10-2014

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² Lefebure, p. 15

¹⁰³ Faure, p. 72

in de spiegel. Zijn spiegelbeeld geeft hem boeddhistisch advies over gehechtheid en discipline.¹⁰⁴ In het begin is deze persoon in de spiegel steeds gekleed in een monnikspij. Maar gaandeweg worden het figuren die spotten met wie Tum aan het worden is; een kapper met gekke haarstijlen of een punker met rare, hippe kleren aan. Tum kent alleen zijn identiteit als monnik en moet nu op zoek naar wie hij is in het aardse leven. Hierbij wordt hij geëld door anderen die hem op sleeptouw nemen.

Seksualiteit is een van de aspecten van *samsara* die Tum tegenkomt die hem het meest uit balans brengen. De schoonheidssalon van zijn zus, waar hij tijdelijk boven woont, zit vol met schaars geklede vrouwen, de kiosken liggen vol met erotische tijdschriften en een vriendin van zijn zus, Fern, die ook nachtclubdanseres is, probeert hem steeds tot seks en het drinken van alcohol te verleiden. Maar het meest in de war raakt hij van een andere vriendin van zijn zus, Lynn. Lynn helpt hem met de zorg voor Maria en is een aantrekkelijke vrouw. In tegenstelling tot Fern is zij een beschaafde, lieve vrouw. Tum wordt verliefd op haar en krijgt ook zijn eerste zaadlozing, wanneer hij tegen haar aangedrukt achterop de scooter zit.

Ook moet Tum leren omgaan met zijn verdriet over de dood van zijn zus en daarbij zijn haat jegens en angst voor moslims, die hij als schuldigen voor haar dood ziet. Lynn blijkt een moslima, die zelfs verloofd blijkt te zijn met een moslimfundamentalist die wellicht iets met de dood van Tums zus te maken heeft. De vader van zijn nichtje is ook een moslim en woont in Maleisië. Bij een bezoek aan haar vader in Maleisië, blijkt dat Tum zich eigenlijk wel thuis voelt in de moslimwereld.¹⁰⁵ Hier wordt niet openlijk veel alcohol gedronken, zijn er minder nachtclubs met flikkerende lampen en gaan de vrouwen een stuk beschaafder gekleed.

De keuze die Tum maakt om in de wereld van *samsara* te blijven en niet terug te keren naar het klooster komt geleidelijk. De liefde voor zijn nichtje en de opbloeiende liefde voor Lynn maken dat hij bereid is de rest te accepteren en zijn best doet zich aan te passen aan het leven in *samsara*. Zelfs wanneer zijn nichtje bij haar vader in Maleisië gaat wonen en Lynn besluit om toch met haar verloofde, de moslimfundamentalist, te gaan trouwen, is Tum vastbesloten niet terug te keren naar het klooster. Er volgt een scène waarin Tum gefrustreerd zijn uiterste best doet om het fietsen onder de knie te krijgen. Het kunnen fietsen wordt hier gebruikt als symbool van het goed kunnen functioneren in de gewone samenleving. Zijn volharding bij het oefenen van fietsen geeft aan dat de keuze van Tum vaststaat. Hij belandt in een nachtclub met Fern en er volgt een montagescène waarin Tum steeds meer alcohol drinkt en in zijn dronkenschap personages gaat zien die hem confronteren met het lijden dat hij in zijn korte tijd in de aardse wereld heeft leren kennen: het verlangen naar Lynn, het niet kunnen loslaten van zijn nichtje, de haat jegens moslims en de lust voor de nachtclubmeisjes. Als de wanhoop zijn climax bereikt schreeuwt hij om *Luang Por*, zijn meester uit het klooster.

Wanneer hij wakker wordt ligt hij met een flinke kater naakt in bed naast Fern. Hij beseft dat hij te ver is gegaan, zoals hij ook te ver is gegaan met zijn gehechtheid aan het kloosterleven, net als Boeddha in zijn ascese. Net als Boeddha beseft hij dat hij de middenweg moet gaan bewandelen.¹⁰⁶ Huilend valt zijn oog op een foto van zijn dode zus. Vanaf dit moment staat zijn besluit echt definitief vast, want in het volgende shot fietst hij zonder moeite weg, hij heeft zijn draai in *samsara* gevonden. In de epiloog zien we hem aan het werk als gids in een boeddhistisch klooster en als kapper in de schoonheidssalon van zijn zus. Dit geeft aan dat hij de middenweg heeft gevonden en zijn boeddhistische training gebruikt om te functioneren in *samsara* en *samsara* als leermiddel op zijn spirituele weg.

Refiguratie

¹⁰⁴ McDaniel, par. 28

¹⁰⁵ Ibidem, par. 29

¹⁰⁶ Lefebure, p.23

OK Baytong heeft op een aantal grote filmfestivals wereldwijd gedraaid, maar heeft alleen in Azië ook prijzen gewonnen. Onder andere op de filmfestivals van Shanghai en van Thailand.¹⁰⁷ De film heeft daardoor ook buiten Azië in enkele bioscopen gedraaid, maar is in veel andere landen, waaronder ook Nederland, slechts op DVD uitgebracht. Dit zal ook verklaren waarom de film niet terug te vinden is op *Rotten Tomatoes*. Ook is er niets bekend over het aantal kijkers of de opbrengsten uit kaartverkoop. Op de Nederlandse website *cinemazine.nl* schrijft de recensent dat *Nimibutr* een aardige film heeft gemaakt, maar dat de combinatie van een sociaal-maatschappelijk drama en een romantische komedie op beide vlakken niet goed uit de verf komt en dat het redelijk oppervlakkig blijft.¹⁰⁸

Conclusie

Ook in *OK Baytong* wordt de monnik verleid door lustgevoelens en liefde. *Samsara* is in de film de wereld van de moderne grote stad Baytong. Tum groeide op in de veilige omgeving van het klooster en wordt overrompeld door deze grote stad. *Samsara* komt hij tegen in de vorm van vrouwen, seks, scooters, spijkerbroeken, popmuziek, drank en moslims. Zijn moeite met de wereld van *samsara* wordt verbeeld door dialogen met zichzelf, in verschillende gedaantes, via de spiegel. Hij heeft moeite om zichzelf te blijven binnen deze wereld van *samsara*. Daarom ziet hij zichzelf als steeds andere personages in de spiegel die met hem een dialoog voeren en die hem van advies willen voorzien. Opvallend is dat in de film *samsara* duidelijk aan bod komt, maar dat er aan *nirvana* weinig aandacht besteed wordt. De film gaat vooral over iemand die zich moet aanpassen aan een wereld die hij niet gewend is. Deze persoon is toevallig een boeddhistische monnik en daardoor heeft hij de beschikking tot boeddhistische leerstellingen om een manier te vinden om deze aanpassing mogelijk te maken. De monnik is te ver gegaan in zijn gehechtheid aan het klooster en in het verlangen zich aan te passen aan *samsara* en moet op zoek naar de middenweg, net als de Boeddha. Het goed kunnen besturen van een fiets symboliseert in de film deze middenweg. Het wordt al wel snel duidelijk dat de monnik zijn best doet om binnen de wereld van *samsara* zijn draai te vinden. Het monnikenleven is voor hem meer een veilige vertrouwde thuishaven dan een noodzakelijk pad voor hem om *nirvana* te bereiken

De boodschap van deze film is dat het bewandelen van de middenweg de juiste is en dat dat prima kan in de wereld van *samsara*.

¹⁰⁷ http://www.imdb.com/title/tt0398238/awards?ref_=tt_ql_4 geraadpleegd 11-10-2014

¹⁰⁸ <http://cinemazine.nl/baytong-ok-baytong-2003-recensie/> geraadpleegd 11-10-2014

The Silent Holy Stones

Prefiguratie

The Silent Holy Stones is een Chinese film van Pema Tseden uit 2005. Tseden is de meest succesvolle regisseur van Tibetaanse afkomst die ook daadwerkelijk Tibetaanse films in Tibet maakt.¹⁰⁹ Tseden werd geboren in 1969 in Tibet in een nomadengezin.¹¹⁰ Hij is de eerste Chinees van Tibetaanse komaf die werd toegelaten tot de filmacademie van Beijing. Tseden heeft tot nu toe drie speelfilms geregisseerd, waarvan *The Silent Holy Stones* zijn debuutfilm was. Al zijn films spelen zich af in Tibet en geven een inkijk in het Tibetaans gedachtegoed. Zijn films zijn, buiten mensen die zich veel met Tibet bezig houden gerekend, niet erg bekend bij het grote publiek.¹¹¹ Tseden geeft in interviews in het Westen toe dat hij als filmmaker in China gelimiteerd is in zijn onderwerpkeuze. Maar ondanks de antipathie van de Chinese overheid jegens religie, speelt het boeddhisme in al zijn films een grote rol. Ook de opera *Drime Kunden* speelt in rol in alle drie zijn speelfilms.

The Silent Holy Stones gaat over een jonge monnik die zich opmaakt om een paar dagen met zijn ouders door te brengen in zijn geboortedorp tijdens *Losar*, het Tibetaans nieuwjaarsfeest. Daar ontdekt hij dat zijn ouders een televisie en een DVD-speler hebben gekocht en dat ze een DVD van de televisieserie *De Reis naar het Westen* hebben. Vanaf dat moment wil hij eigenlijk alleen nog maar naar de serie kijken.

Configuratie: *Samsara* en *nirvana* verbeeld

Het moderne leven druipt langzaam binnen in het Tibet in de film. Er is sinds kort elektriciteit in het klooster en in het dorp en de *Tulku* en de ouders van de jonge monnik hebben een televisie en een DVD-speler. In het dorp is er een bioscoopje dat Hongkongse actiefilms vertoont, er is een alcoholist die Chinese biertjes drinkt en de operavoorstelling verstoort, en na de voorstelling wordt er door de jongeren een soort discodans gedaan op Chinese popmuziek. Een straatverkoper verkoopt Chinese snoepjes en maskers. De jonge monnik koopt een masker van Sun Wukong, de Apenkoning, een van de helden uit *De Reis naar het Westen*.

Samsara is in deze film dus voornamelijk de moderniteit en de invloed van China, die het boeddhisme en de traditionele levensstijl van Tibet bedreigen. Het verlangen van de jonge monnik om televisie te kijken houdt hem enerzijds af van zijn boeddhistische studie, maar anderzijds wil hij vooral graag boeddhistische films bekijken. *Drime Kunden* is een boeddhistische opera, gebaseerd op het leven van Sakyamuni Boedha. Het vertelt het verhaal van prins Drime Kunden, een *bodhisattva*, die zijn vrouw, zijn drie kinderen en zelfs zijn eigen ogen opoffert om het lijden van alle wezens te verlichten. Wanneer zijn compassie oprecht blijkt, krijgt hij alles weer terug. De spiritualiteit zit in deze opera meer in de emoties van de personages dan in de rituelen van de *lama's* of de directe uitleg van de *dharma* en spreekt daarom zeer tot de verbeelding van de 'gewone' Tibetaan. De opera wordt daarom veel gespeeld in dorpjes en nomadenkampen

¹⁰⁹ Smyer Yu, pp. 126-127

¹¹⁰ Harnden-Simpson, p. 50

¹¹¹ Smyer Yu, pp. 126-127

in Tibet. In de film wordt het boeddhisme neergezet als een levende religie onder de Tibetanen; niet het klooster, maar het boeddhisme van de gewone mensen in het dorp krijgt de grootste aandacht.¹¹²

Ook *De Reis naar het Westen* heeft een boeddhistisch verhaal. De boeddhistische concepten *karma*, *karuna* (mededogen), *sunyata* (leegheid) en *upaya* (werkzame methodes) nemen de vorm aan van literaire figuren en een plotstructuur.¹¹³ Het verhaal gaat over de Chinese boeddhistische monnik Xuanzang, die naar India gaat om daar *soetra's*, heilige teksten te bemachtigen, bijgestaan door drie helpers, waaronder de Apenkoning.

De jonge monnik weet geld van zijn vader af te troggelen om naar het bioscoopje in het dorp te gaan tijdens de opvoering van de opera. Maar na een heel korte tijd blijkt de Hongkongse actiefilm die daar draait hem niet te boeien en gaat hij weer naar buiten. Ondanks zijn hang naar televisiekijken, is hij toch voornamelijk geïnteresseerd in boeddhistische verfilmingen.

Het lukt hem zijn vader zover te krijgen dat deze de televisie en de DVD-box meezeult naar het klooster. Samen met de *Tulku* en een paar andere jonge monniken bekijken ze enkele stukjes uit de serie. Maar wanneer zijn vader weer weggaat, neemt hij de televisie en de DVD weer mee terug. Hij zegt dat de jongen in het klooster is om te studeren en niet om televisie te kijken. De monnik is zeer teleurgesteld, maar zijn leraar geeft hem vervolgens zijn eigen oude radio. Dat zijn leraar hem zijn belangrijkste bezitting geeft, doet de jongen de boeddhistische les beseffen dat je je niet aan materie moet hechten. Wanneer zijn leraar vervolgens besluit om hem mee te nemen op een pelgrimage naar Lhasa, de hoofdstad en het religieuze centrum van Tibet, lijkt het alsof de monnik de televisie alweer vergeten is. De leraar vertelt hem dat hij als de Apenkoning is uit *De Reis naar het Westen*, die zijn leraar moet beschermen. De jongen rent echter alsnog zijn vader achterna met het verzoek om de DVD-box te mogen houden.

Zijn vader weigert dit, maar belooft dat hij volgende keer als hij weer thuis is de gehele serie mag zien. Daarop vraagt de jongen of hij dan alleen de doos mag houden. Zijn vader stemt toe. De lege doos symboliseert de leegte van televisie. De jongen ziet zijn vader met de dvd's vertrekken. Hij zet zijn Apenkoning-masker op en keert terug naar het klooster. Hij hangt het masker op in zijn kamer en legt de lege doos op tafel. Wanneer hij de kamer weer uit wil gaan, twijfelt hij even en pakt dan het masker weer en stopt het onder zijn pij. Vervolgens gaat hij met de andere monniken het nieuwjaarsfeest vieren. Het is nu wachten tot hij volgend jaar weer naar huis mag om de film verder te zien. Maar ondertussen is hij zelf een beetje als de Apenkoning, de boeddhistische held uit *De Reis naar het Westen*. De jongen heeft net als alle andere wezens de Boeddhanatuur in zich. Ondanks dat de televisie een uiting van *samsara* is, is het ook een manier om de weg naar *nirvana* te leren kennen. De regisseur Tseden vergelijkt zijn eigen films dan ook met een Tibetaanse *thangka*, een schildering die gebruikt wordt als hulpmiddel bij meditatie.¹¹⁴

Refiguratie

De film heeft veel prijzen gewonnen op filmfestivals, waaronder de filmfestivals van Shanghai, Changchun en het Beijing Studenten filmfestival. Ook won het in 2005 de Gouden Haan.¹¹⁵ Toch heeft de film wereldwijd in weinig bioscopen gedraaid buiten het festivalcircuit. Onder liefhebbers van boeddhistische films en films over Tibet wordt de film zeer positief besproken, maar zelfs op *Rotten Tomatoes* zijn er geen kritieken op de film te vinden.¹¹⁶ Opvallend is dat de regisseur op *Rotten Tomatoes* bij deze film onder zijn Chinese naam Wanma Caidan genoemd wordt, terwijl hij

¹¹² Smyer Yu, p. 135

¹¹³ Cho Bantley, p. 513

¹¹⁴ Harnden-Simpson, p. 50

¹¹⁵ http://www.imdb.com/title/tt0491029/awards?ref_=tt_ql_4 geraadpleegd 11-10-2014

¹¹⁶ <http://www.rottentomatoes.com/m/the-silent-holy-stones-lhing-vjags-kyi-ma-ni-rdo-vbum/> geraadpleegd 11-10-14

als regisseur van zijn twee nieuwere films wel bij zijn Tibetaanse naam wordt genoemd. Vooral zijn laatste film *Old Dog* (Khyi rgan, 2011), wordt op *Rotten Tomatoes* zeer positief beschreven.¹¹⁷ Ook voor deze film zijn er geen gegevens over inkomsten bekend. Opvallend is dat de film veel prijzen won in China, terwijl hij over de in China politiek gevoelige onderwerpen Tibet en boeddhisme gaat.

Conclusie

In *The Silent Holy Stones* is het ook de televisie die de wereld van *samsara* verbeeld. Het verlangen naar het televisiekijken houdt de jonge monnik af van zijn vorderingen op het pad van de Boeddha. Maar de Boeddhanatuur is in hem aanwezig, getuige het feit dat hij eigenlijk alleen maar boeddhistische films wil kijken en geen Hongkongse actiefilms. *Samsara* wordt hier verbeeld door de moderniteit (televisie) en de Chinese invloed in Tibet (alcohol, actiefilms, plastic speelgoed). Maar het plastic masker van de Apenkoning symboliseert ook hoe de jongen zich spiegelt aan een boeddhistische held en dus hoe verhalen (ook films) een manier kunnen zijn om iemand op het juiste pad te helpen. Ook de films die hij zo graag kijkt zijn geënt op boeddhistische verhalen. Televisie en films worden in de film neergezet als zowel elementen van *samsara*, als manieren om het pad van de Boeddha naar *nirvana* te bewandelen. De regisseur ziet zijn eigen films dan ook als boeddhistische *thangka's*, wandschilderingen die de mediterende monnik kunnen helpen bij het volgen van het pad naar *nirvana*. Het *nirvana* zelf komt in de film niet heel duidelijk aan de orde. Het klooster en het monnikenleven symboliseren in de film het pad van de Boeddha en daarmee indirect *nirvana*. Anderzijds zet de film het boeddhisme neer als een volksreligie, die juist ook grotendeels buiten het klooster onder de gewone Tibetanen te vinden is.

De boodschap van de film is dat de Boeddhanatuur in alle wezens aanwezig is en dat ook veranderingen en moderniteit kunnen bijdragen aan de weg naar *nirvana*.

¹¹⁷ http://www.rottentomatoes.com/m/khyi_rgan/ geraadpleegd 11-10-2014

Vergelijking

In onderstaande tabel zal ik proberen een vergelijking te maken tussen de besproken films op basis van de analyses die ik in de voorgaande hoofdstukken gemaakt heb. Hierbij zal ik kijken of de thema's *samsara*, lijden, gehechtheid, de weg van de Boeddha en *nirvana* behandeld worden. Bovendien kijk ik of de filmmakers in de geest van Francisca Cho, hun films een religieuze beleving beschouwen. Op basis van dit schema zal ik enkele conclusies trekken en proberen aan te geven hoe de verschillende geanalyseerde films deze onderwerpen weergeven. Tot slot kijk ik ook nog of er inhoudelijk opzicht een verschil is tussen Tibetaanse, Koreaanse en Thaise films, dit uiteraard in het volle besef dat er nog meer onderzoek nodig is voor beter onderbouwde wetenschappelijke conclusies.

Film	Land	Jaar	Stroming	Boxoffice	Samsara	Lijden	Gehechtheid	Weg van de Boeddha	Nirvana	Film als religieuze beleving
Why has Bodhi-Dharma Left for the East?	1989	Zuid-Korea	Zen	Niet bekend	X	X	X	X	X	X
The Cup	1999	Bhutan /India	Tibetaans	\$1,079,108	X	X	X	X	X	X
Samsara	2001	India	Tibetaans	\$23,560,500	X	X	X	X	X	
Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring	2003	Zuid-Korea	Zen	\$9,525,745	X	X	X	X	X	X
OK Baytong	2003	Thailand	Theravada	Niet bekend	X	X	X	X	X	
The Silent Holy Stones	2005	China, regio Tibet	Tibetaans	Niet bekend	X	X	X	X	X	X

Enkele observaties

Ik heb grotendeels naar de configuratie van de films gekeken, maar volgens Paul Ricouer zijn ook de prefiguratie en de refiguratie belangrijk, daarom heb ik ook geprobeerd deze mee te nemen in mijn analyse. Op basis daarvan kan ik enkele observaties maken.

Er zijn twee Zuid-Koreaanse films bij (*Bodhi-Dharma* en *Spring...*) en deze behandelen dan ook de in Zuid-Korea meest voorkomende vorm van boeddhisme, het Zenboeddhisme. Twee films spelen zich af in de Tibetaanse diaspora in India (*The Cup* en *Samsara*) en één in de Chinese regio Tibet zelf (*Holy Stones*) en behandelen het Tibetaans-boeddhisme. De film *OK Baytong* komt uit Thailand en speelt zich af binnen het Theravada-boeddhisme, welke in Thailand het meest voorkomend is. Drie films (*The Cup*, *Samsara* en *Spring...*) zijn grote kassuccessen geworden en van de andere drie zijn geen kasinkomsten bekend.

Samsara

Alle films behandelen *samsara*. In de films *The Cup*, *OK Baytong* en *The Silent Holy Stones* verwijst *samsara* heel duidelijk naar de moderniteit. Dit wordt verbeeld door voetbal (*The Cup*), televisie (*The Cup* en *Holy Stones*), en de moderne techniek (*The Cup*, *Holy Stones* en *OK Baytong*). Ook in *Spring...*, *Bodhi-Dharma* en *Samsara* is dit het geval, maar meer op de achtergrond. In *Spring...*, *Ok Baytong* en *Samsara* zijn verliefdheid, seks en lust hele belangrijke aspecten van *samsara*. In alle films heeft *samsara* te maken met lijden. In *Bodhi-Dharma*, *Samsara*, *Spring...* en *OK Baytong* wordt *samsara* ook gerepresenteerd door de stad, in tegenstelling tot het klooster of de hermitage. In enkele films dringt *samsara* ook het klooster of de hermitage binnen (*Samsara*, *The Cup*, *Spring...* en *Holy Stones*), maar in de meeste films is *samsara* toch ook vooral buiten het klooster te vinden. In een aantal films, *Bodhi-Dharma*, *Spring...* en *Samsara*, is *samsara* de cirkel van leven en dood. Alle films daarentegen behandelen *samsara* als het gewone, profane leven. Alle films beschouwen *samsara* als leeg en vergankelijk, maar zien het gelijktijdig ook als noodzakelijk om *nirvana* te bereiken.

Lijden

Alle films behandelen ook het lijden. Dit uit zich in de vorm van ziekte (*Bodhi-Dharma*), dood (*Bodhi-Dharma*, *Spring...* en *OK Baytong*), haat (*Samsara*, *OK Baytong* en *Spring...*), jaloezie (*Spring...*, *Samsara* en *Bodhi-Dharma*), verlangen (alle films) en schuldgevoelens (*The Cup*, *Samsara*, *Bodhi-Dharma* en *Spring...*). Verlangens leiden in enkele van de films tot overspel (*Samsara* en *Spring...*), geweld (*Samsara*, *Spring...*, en *OK Baytong*), diefstal (*The Cup*) en moord (*Bodhi-Dharma* en *Spring...*). In alle films is dit lijden uiteindelijk een noodzakelijke voorwaarde om het *nirvana* te bereiken.

Gehechtheid

In de film *Spring...* wordt gehechtheid niet heel duidelijk behandeld. Anderzijds kan gesteld worden dat het navolgen van de eigen verlangens, zoals de monnik in de film doet, een gehechtheid aan deze verlangens impliceert. De andere films behandelen gehechtheid duidelijker. Dit kan een gehechtheid zijn aan de meester en het kloosterleven (*Bodhi-Dharma*, *OK Baytong* en *Spring...*), aan het vaderland (*The Cup*) of aan familie (*Bodhi-Dharma* en *The Cup*). Ook kan het een gehechtheid zijn aan verlangens. Verlangens naar liefde (*Spring*, *Samsara* en *OK Baytong*), seks (*Spring...*, *Samsara*, *OK Baytong* en *The Cup*), televisie (*Holy Stones* en *The Cup*) of voetbal (*The Cup*). In alle films moeten de monniken leren deze gehechtheid op te geven.

De weg van de Boeddha

De films *Spring...* en *Bodhi-Dharma* verbeelden de weg van de Boeddha via de structuur waarin zij gegoten zijn. In *Bodhi-Dharma* en *Samsara* refereren de hoofdpersonen aan het leven van de Boeddha om de motieven toe te lichten waarom ze uit het klooster willen treden en terug naar de wereld van *samsara* willen. In alle films gaan de monniken té ver in hun gehechtheid en verlangens, net als dat bij de Boeddha het geval was. In *Bodhi-Dharma* en *Spring...* wordt het pad symbolisch verbeeld door een echt pad dat de berg op slingert. De hoofdpersonen uit de films staan boven op de berg en kijken terug op de weg die zij afgelegd hebben.

Nirvana

Nirvana wordt in alle films tegenover *samsara*, het gewone, profane leven geplaatst. Het neemt de vorm aan van het klooster of de hermitage, de meester of abt en de leer van de Boeddha. De scheidslijn tussen *nirvana* en *samsara* wordt in enkele films visueel weergegeven. Dit gebeurt door een rivier en een stoepa in *Samsara*, een poort in *Spring...*, een

berg in *Bodhi-Dharma* en door rook in *The Cup*. De film *Samsara* gebruikt ook kleur om de overgang tussen *samsara* en *nirvana* weer te geven. In enkele films bereiken de monniken het *nirvana*, de verlichting (*Bodhi-Dharma*, *Samsara* en *Spring*...). In de andere films hebben de monniken slechts een aantal waardevolle lessen geleerd op hun weg naar het *nirvana*.

Film als religieuze beleving

De films *Bodhi-Dharma*, *The Cup* en *Holy Stones* worden door de makers zelf gezien als een kunstwerk dat de kijker kan helpen bij zijn eigen pad naar de verlichting. Bij *Bodhi-Dharma* wordt hiervoor de *koan*-structuur gebruikt en bij *The Cup* en *Holy Stones* de structuur van een Tibetaanse *thangka*.. Dit omdat de eerste film zich afspeelt binnen de Zenstroming, waaruit de *koan* komt, terwijl een *thangka* een Tibetaanse religieuze kunstvorm is en de laatste twee films zich binnen de Tibetaanse stroming van het boeddhisme afspelen. Overigens wordt de film *Spring*.. door sommige kijkers ook een meditatieve Zenbeleving ervaren, vanwege zijn trage tempo en meditatieve shots. Volgens Francisca Cho is film een manier om religieuze leringen over te brengen. De filmmakers Norbu, Bae en Tsenden gebruiken dit dus bewust. Maar volgens Cho kunnen de andere films ook een religieuze beleving zijn.

Boeddhistische stroming

De films *Bodhi-Dharma* en *Spring* behandelen het Zenboeddhisme. Twee belangrijke aspecten van Zen zijn de nadruk op meditatie en de meester-leerling relatie. Deze twee aspecten spelen dan ook een belangrijke rol in beide films. Het meditatieve aspect is zelfs terug te zien in de shots en het montageritme.

In het Tibetaans-boeddhisme ligt er een grotere nadruk op het volks-boeddhisme buiten het klooster dan in veel van de andere vormen van boeddhisme. In de film *Samsara* is dit terug te zien in het feit dat Pema de kwaliteiten bezit om een betere monnik te zijn dan Tashi, terwijl zij niet in het klooster leeft. *Holy Stones* speelt zich grotendeels buiten het klooster af. Hier wordt de nadruk zeer gelegd op de volkse beleving van het boeddhisme: de opa van de jonge monnik is een zeer devoot man, de toneelvereniging in het dorp voert een boeddhistische opera op, de straatverkoper verkoopt maskers van boeddhistische helden en de twee DVD's die in de film voorkomen zijn producties van boeddhistische verhalen. *The Cup* wil laten zien dat profane zaken, zoals televisie en voetbal, ook verenigbaar zijn met het bewandelen van de weg van de Boeddha, zolang men zich niet laat meeslepen door verlangens en gehechtheid. Dit kan een boodschap zijn voor niet-monniken die in *samsara* toch als goed boeddhist willen leven.

In het Theravada-boeddhisme ligt de nadruk juist op het kloosterleven. In de film *OK Baytong* staat de vraag centraal of het volgen van de weg van de Boeddha en de lessen uit het klooster ook stand houden in de 'echte' wereld en hoe deze lessen in deze wereld toepasbaar zijn.

Conclusie

Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat de keuze tussen *samsara* en *nirvana* is een belangrijk thema is in de hiervoor besproken films. In dit hoofdstuk ga zal ik nog eens samenvatten hoe *samsara* en *nirvana* en een aantal andere thema's die in de films een voorname rol spelen verbeeld worden. Daarna zal ik concluderen hoe deze keuze tussen *samsara* en *nirvana* verbeeld wordt in de films. Tot slot zal ik kijken hoe deze films kunnen worden ingezet om het boeddhistisch gedachtegoed over te brengen aan een Westers publiek.

Samsara

Samsara wordt in deze films dus verbeeld door de moderniteit (televisie, voetbal, popmuziek) of door liefde en seksualiteit, of beide. De confrontatie met moderniteit en seks maken een verlangen in de monniken los, die uiteindelijk leidt tot *duhkha*. *Samsara* is in de films ook zowel de cyclus van geboorte en dood verbeeld in enkele films door de cyclische structuur van deze films, de nadruk op ronde of cirkelende objecten en rondraaiende camerabewegingen als het profane leven in de 'gewone wereld'. *Samsara* gaat in de films gepaard met lijden en de confrontatie met ziekte, dood, lust, haat en andere emoties. De personages hebben in de wereld van *samsara* last van gehechtheid en verleiding. In enkele films dringt *samsara* ook het klooster of de hermitage binnen, maar in de meeste films staat *samsara* toch vooral voor de wereld buiten het klooster. De monniken verlaten het monastieke pad, gezwicht voor verleidingen en verlangens. *Samsara* wordt ook neergezet als vergankelijk, bijvoorbeeld door de symboliek van het vallende blaadje in de film *Samsara*. Ook wordt de leegheid van *samsara* verbeeld, door een lege DVD-box en de schaduwspelen op het televisiescherm. Er worden meer visuele elementen gebruikt in de films om het illusoire karakter van *samsara* weer te geven. Zo worden onder andere rook, een leeg televisiescherm, een vallend blaadje en dromen gebruikt om dit te illustreren. De film *Samsara* maakt gebruik van kleuren om *samsara* weer te geven en *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?* doet dit door middel van een krappe, claustrofobische kadring. Maar uiteindelijk is *samsara* in de films ook een noodzakelijk element om de verlichting te kunnen bereiken. Dit weerspiegelt het argument van Nagarjuna dat *samsara* en *nirvana* in wezen niets verschillen en dat *nirvana* daarom alleen in de wereld van *samsara* te bereiken valt.

Lijden

Het lijden in de films komt voort uit onwetendheid, gehechtheid en verlangens. Alle monniken in deze films krijgen hiermee te maken. In zowel *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?* als *Spring, Summer, Fall, Winter and.....Spring*, krijgen de jonge monniken hun eerste les in de *Vier Edele Waarheden* wanneer zij een dier mishandelen en deze overlijdt. *Karma* achtervolgt hun vervolgens en zij moeten boeten voor hun daden. Lijden is in de films inherent aan de wereld van de *samsara*, in de films onder andere verbeeld door een arme, blinde moeder, een verbrande oogst, een alcoholist en een voorhuid tussen de rits. Wanneer de monniken zich te zeer laten meeslepen door hun verlangens, kan dit leiden tot overspel, diefstal, geweld en zelfs moord. Maar dit lijden lijkt in alle films een noodzakelijk element dat de monniken op hun weg naar de verlichting tegen moeten komen, net zoals de Boedha.

Gehechtheid

Gehechtheid is in de films een belangrijk element van *samsara*. De monniken in de films zijn te zeer gehecht aan hun meester, het veilige leven in het klooster of aan het vaderland. Ook raken sommigen van hen te veel gehecht aan hun verlangens. Ze laten zich meeslepen in hun verlangens naar seks, liefde, televisie of voetbal. Hun gehechtheid leidt in alle gevallen tot lijden, in de vorm van jaloezie, haat, verdriet en lust. Ze moeten leren om zowel hun gehechtheid aan het kloosterleven, als aan hun verlangens op te geven en de middenweg te gaan bewandelen, net als de Boeddha.

De weg van de Boeddha

Boeddhistische monniken spiegelen hun pad aan het leven van de Boeddha. Ook in deze films zien zij het daarom als onoverkoombaar om met lijden en gehechtheid geconfronteerd te worden. De stadia die de Boeddha doorliep - van onwetendheid, via het ontdekken van het lijden en de zoektocht naar een oplossing voor dit lijden, naar de uiteindelijke verlichting - zijn dezelfde stadia die de monniken in de film tegenkomen. De films verbeelden dit soms heel letterlijk, zoals de vier seizoenen in *Spring, Summer, Fall, Winter and.....Spring* of de cirkels van de mandala in *Why Has Bodhi-Dharma Left for The East?*. Ook refereren enkele monniken direct aan het leven van de Boeddha om hun keuze voor hun uittrede uit het klooster kracht bij te zetten; de Boeddha had immers ook zijn eerste negenentwintig jaar in de wereld van *samsara* doorgebracht. Net als de Boeddha gaan de monniken te ver in hun gehechtheid en verlangens en (zoals in de film *Samsara*) in hun ascese en moeten zij op zoek gaan naar de middenweg. De weg van de Boeddha wordt verder in enkele films verbeeld als een letterlijke weg. Zowel in *Spring, Summer, Fall, Winter and.....Spring* als in *Why Has Bodhi-Dharma Left for The East?* kijken de monniken vanaf een berg naar beneden, vanwaar een pad zich omhoog de berg op slingert. Dit pad, dat zij omhoog gegaan zijn, symboliseert hun spirituele groei op de weg van de Boeddha.

Nirvana

Nirvana wordt in deze films in eerste instantie tegenover *samsara* geplaatst en wordt verbeeld door het religieuze leven van de *dharma*, van ascese en het klooster. In enkele films is er een symbolische scheidslijn tussen *samsara* en *nirvana* aanwezig, zoals een rivier, een poort, een *stoepa*, of een berg. Soms wordt er met kleur gewerkt om de scheiding tussen de twee te verbeelden of, zoals in *Why Has Bodhi-Dharma Left for The East?*, met kadering. In *The Cup* gebruikt Norbu rook om de transitie tussen *samsara* en *nirvana* aan te geven. Deze rook symboliseert tevens de alomtegenwoordigheid van de Boeddha en daarmee de Boeddhanatuur in alle wezens. De monniken moeten leren de middenweg te bewandelen en verkrijgen gaandeweg de film inzicht in de weg van de Boeddha. Niet alle monniken bereiken *nirvana* tijdens het plot van de film. Sommigen hebben slecht een inzicht verworven op weg naar *nirvana*. Alle films stellen tenslotte dat *nirvana* niet te bereiken is zonder *samsara* en dat dit daarom niet per se tegenover gestelden zijn.

Hoe wordt de keuze tussen het monastieke pad (de weg naar *nirvana*) en het profane leven (*samsara*) verbeeld in boeddhistische films?

Als narratief element worden in deze films veel parallellen tussen het leven van de monniken en dat van de Boeddha getrokken. In *Bodhi-Dharma* en *Spring...* bepaalt dit zelfs de vertelstructuur. De monniken volgen in de films hetzelfde pad als de Boeddha is gegaan. De Boeddha heeft de keuze gemaakt om zijn paleis te verlaten en later om de middenweg te bewandelen naar de verlichting, net als de monniken in deze films. Een ander narratief element is de innerlijke

dialogoog, verbeeld door een spiegel of een schaduw. Dit verbeeldt de innerlijke strijd van de monniken tussen *nirvana* en *samsara*. Ook maken enkele van de filmmakers gebruik van de structuren van een *koan*, een *thangka* of een *mandala* om hun verhaal te vertellen.

In de films wordt veelvuldig gebruik gemaakt van visuele elementen om deze keuze te verbeelden. Zo wordt in *Samsara* kleur en in *Bodhi-Dharma* kadrering, beeldcompositie, gebruikt om het verschil tussen *samsara* en *nirvana* aan te geven en in *The Cup* wordt rook gebruikt om de aanwezigheid van het spirituele in *samsara* aan te duiden. Ook wordt er gebruik gemaakt van 'lijnen' om de overgang tussen *samsara* en *nirvana* aan te geven. Deze lijnen zijn onder andere een poort in het meer (*Spring...*), een rivier (*Samsara*), een *stoepa* (*Samsara*), en een Spiegel (*OK Baytong*). Deze spiegel wordt net als een schaduwfiguur ook ingezet om de innerlijke strijd van de personages te verbeelden. Het gebruik van ronde objecten en ronddraaiende camerabewegingen wordt ingezet om het cyclische karakter van *samsara* aan te duiden. Shots van Boeddhabeelden (*Spring...*, *The Cup*, *Samsara*) en het *shot-reverse shot* (*Spring...*) worden toegepast om de alomtegenwoordigheid van de Boeddha te benadrukken.

Aangezien alle films zich in de boeddhistische monastieke wereld afspelen, zitten de films vol met boeddhistische elementen om de keuzes van de monniken te verbeelden. Zo wordt er gebruik gemaakt van een *stoepa* in de film *Samsara*, telkens wanneer de hoofdpersoon twijfels heeft en een keuze moet maken. Er zijn vele verwijzingen naar het leven van de Boeddha om de twijfels en de keuzes van de monniken te verbeelden. Naast het leven van de Boeddha wordt in de film *Samsara* ook het leven van Boeddha's vrouw Yashodhara gebruikt om de keuzes tussen *nirvana* en *samsara* te verbeelden.

De filmmakers Bae, Tseden en Norbu zien hun films als een moderne versie van boeddhistische kunst, die als hulpmiddelen kunnen worden gebruikt om de verlichting te bereiken. Zij maken gebruik van de structuren van een *koan*, een *thangka* of een *mandala* om hun verhaal te vertellen. Zo passen zij boeddhistische elementen toe om hun boeddhistische visie uit te dragen. Dit sluit aan bij de theorie van Francisca Cho dat film een manier kan zijn om religieuze leringen over te brengen en kan daardoor een religieuze beleving op zichzelf zijn.

Opvallend is dat alle films *samsara* zien als een noodzakelijk element om de verlichting te kunnen bereiken. Eén monnik keert terug naar *samsara* als bodhisattva; een abt beseft dat tijden veranderen en dat de Boeddhanatuur ook in *samsara* in alle wezens aanwezig is; een andere monnik ontdekt dat de verlichting alleen te bereiken is door in de 'zee van *samsara*' gegooid te worden; weer een andere monnik ziet in dat zijn leerling dezelfde weg als hij zelf moet gaan, met lijden en *samsara* erbij; eentje leert zijn gehechtheid loslaten en fietst nu op de middenweg door *samsara*, en de laatste monnik spiegelt zich aan een boeddhistisch figuur uit een film, een *samsarisch* element van de moderniteit, en volgt zo het pad van de Boeddha. Dit weerspiegelt het argument van Nagarjuna dat *samsara* en *nirvana* in wezen niets verschillend zijn en dat *nirvana* om die reden alleen in de wereld van de *samsara* te bereiken valt.

Slotbeschouwing

Hoe kunnen deze films worden ingezet om het boeddhistische gedachtegoed over te brengen aan een Westers publiek? Aangezien alle regisseurs uit landen komen waar het boeddhisme al eeuwenlang onderdeel is van de samenleving en hun films zich ook binnen die samenlevingen afspelen, kunnen zij een inkijk bieden voor de Westerse boeddhist in de traditioneel boeddhistische samenlevingen. Op deze manier kunnen zij, zoals Charles Taylor beschrijft, van de ideeën en gedachten van die boeddhistische samenlevingen kennis nemen. Als film, zoals Francisca Cho schrijft, het kijken van een film een religieuze praxis op zichzelf is, dan kunnen deze films voor een Westerse boeddhist een wellicht zeer waardevol leermiddel zijn, waarvoor hij of zij niet naar een klooster in Tibet of Korea zelf hoeft te gaan.

De films behandelen aspecten van *samsara* die waarschijnlijk ook voor een boeddhist uit het Westen heel begrijpelijk

zijn. Zo kan deze iets leren over de leegte en illusie van voetbal en televisie. Ook liefde, seks en lust zijn elementen waar zowel de Oosterse als de Westerse boeddhist mee te maken kan krijgen. De films geven een duidelijk beeld van hoe gehechtheid en verlangens voor lijden zorgen. De boodschap die alle films hebben, dat de middenweg bewandeld moet worden om het *nirvana* te bereiken, is een nuttige boodschap voor Westerse boeddhisten. Aangezien in het Westen de boeddhistische kloostercultuur veel kleiner is dan in Azië, zullen veel lekenboeddhisten worstelen met de verleidingen van *samsara* in de profane maatschappij. Deze films tonen dat het bewandelen van de middenweg in het vinden van *nirvana* in *samsara* de juiste weg is. De monniken in de films kunnen een voorbeeld vormen voor de westerling, zonder dat deze zelf het klooster in hoeft. Daarmee zullen deze films waarschijnlijk de Westerse boeddhist erg aanspreken. Door de keuze tussen *samsara* en *nirvana* op een voor Westelingen duidelijke manier weer te geven, kunnen deze wellicht iets leren van de films voor op hun eigen pad naar de verlichting.

Maar ook voor de niet-boeddhist kunnen deze films niet alleen onderhoudend zijn, maar ook wellicht een inspiratiebron vormen. Het feit dat drie van de films kassuccessen zijn geworden toont al aan dat deze films niet alleen boeddhisten aanspreken. Door in hun films elementen te stoppen die ook voor een niet-boeddhist herkenbaar zijn, zoals seks, voetbal of televisie spreken de filmmakers ook deze niet-boeddhisten aan. De films geven weer hoe het boeddhisme ook in het dagelijks leven, buiten het klooster beleefd en beleden kan worden, wat voor een niet-boeddhist tot meer herkenning kan leiden dan wanneer het zich slechts binnen de muren van het klooster afspeelt.. Dit is waarschijnlijk ook een reden voor het geringe kassucces van *Bodhi-Dharma*, aangezien deze film zich het meest op het boeddhisme binnen de hermitage concentreert. Dat de hoofdpersoon in de films *Samsara* en *OK Baytong* uiteindelijk voor *samsara* kiest, zal bij de niet-boeddhist waarschijnlijk sympathie opwekken. In de film *Samsara* ligt de sympathie van de filmmaker en de kijker bij Pema, die kiest voor haar gezin, terwijl Tashi voor zichzelf en zijn eigen verlichting kiest. Wanneer Pema aan Yashodhara refereert, die ook verlaten werd door haar man die opzoek ging naar verlichting, zal zeker de niet-boeddhist haar standpunt begrijpen. Deze scriptie is te kort om te onderzoeken waarom sommige van deze films kassuccessen in het Westen zijn geworden en de anderen niet en hoe deze films voor de niet-boeddhistsische Westerling tot een ervaring van het boeddhisme kunnen leiden. Hiervoor is nog veel meer onderzoek nodig.

Bibliografie

- **Avila, Wanda**, Enlightenment Through Film: Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?, *Journal of Religion and Film* 14 (2010) nr. 1 (april), University of Nebraska, Omaha
- **Bakker, Freek, L.**, *Jezus in Beeld; Een Studie naar zijn Verschijnen op het Witte Doek*, Van Gruting, Westervoort 2011
- **Block, Bruce**, *The Visual Story; Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, Focal Press, Burlington 2008
- **Bordwell, David en Thompson, Kristin**, *Film Art; An Introduction*, McGraw-Hill, New York 1997
- **Bischoff, Friedrich A.**, Hsiao Hung's Wheel of Birth and Death, *Chinese literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 2 (1980) nr. 2 (juli), University of Wisconsin, Madison
- **Breet, Jan de**, *Boeddha's tweede draaiing van het rad van de leer: Teksten over over perfectie van inzicht en vaardigheid in middelen*, Kern Instituut, Leiden 1994
- **Brinson, Meghan**, Engaging Zenamatography: Why Has Bodhidharma Left for the East?, *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston* 3 (2004); College of Charleston, Charleston
- **Cho Bantley, Francisca**, Buddhist Allegory in the Journey to the West, *The Journal of Asian Studies* 48 (1989) nr. 3 (augustus), Cambridge University Press, Cambridge
- **Cho Bantley, Francisca**, Buddhism, Film and Religious Knowing: Challenging the Literary Approach to Film, in *Teaching Religion and Film*, ed. Gregory J. Watkins, Oxford University Press, Oxford 2008
- **Conroy, Melissa**, Seeing with Buddha's eyes, Spring, Summer, Autumn, Winter...and Spring, *Journal of religion and Film* 11 (2007) nr. 2 (oktober), University of Nebraska, Omaha
- **Ehrlich, Linda C.**, Review: Why Has Bodhidharma Left for the East? by Bae Yong-kyun, *Film Quarterly* 48 (1994) nr. 1 (herfst), University of California Press, Oakland
- **Ellwood, Robert**, *Introducing Japanese Religions*, Routledge, New York 2008
- **Faure, Bernard**, *The Red Thread; Buddhist Approaches to Sexuality*, Princeton, New Jersey 1998
- **Ganzenvoort, R. Ruard**, *De hand van God en Andere Verhalen; Over Veelkleurige Vroomheid en Botsende Beelden*, Boekencentrum, Zoetermeer 2006
- **Garret, Daniel**, Perception in Spirit and Film, Everything must Change: Kim Ki-Duk's Spring, Summer, Fall, Winter and....Spring, and Alexander Sokurov's Father and Son, *Offscreen* (2004, augustus), Kai Brach, Melbourne
- **Gillespie, Michael L.**, Picturing the Way in Bae Yong-kyun's Why Has Bodhidharma Left for the East?, *Journal of Religion and Film* 1 (1997) nr. 1 (april), University of Nebraska, Omaha
- **Harnden-Simpson, Mona**, *Forging a Buddhist Cinema: Exploring Buddhism in Cinematic Representations of Tibetan Culture*, Carleton University, Ottawa 2011
- **Harvey, Peter**, *An Introduction to Buddhism; Teachings, History and Practices*, Cambridge University Press, Cambridge 2010
- **Lefebure, Leo D.**, *The Buddha and The Christ, Explorations in Buddhist and Christian Dialogue*, Orbis Books, New York 1993

- **Ma, Sheng-mei**, The Myth of Nothing in Classics and Asian Indigenous Films, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15 (2013) nr. 2, Purdue University Press, West Lafayette
- **McDaniel, Justin**, The Emotional Lives of Buddhist Monks in Modern Thai Film, *Journal of Religion and Film* 14 (2010) nr. 2 (oktober), University of Nebraska, Omaha
- **Min, Hyunjun**, *Kim Ki-Duk and the Cinema of Sensations*, University of Maryland Maryland 2008
- **Pine, Red**, *The Heart Sutra*, Counterpoint Press, Berkely 2005
- **Ricoeur, Paul**, *Time and Narrative Deel 1*, University of Chicago Press, Chicago 1984
- **Velde, Paul van der**, *Duizend Spaken over Tienduizend Zonnewegen: De Boeddha en de vele Boeddhistische Levensverhalen*, Radboud Universiteit, Nijmegen 2009
- **Velde, Paul van der**, *Eeuwig Jong en Tijdloos Oud: Boeddhisme in Transformatie*, Asoka, Rotterdam 2011
- **Yu, Dan Smyer**, Pema Tsenden's Transnational Cinema: Screening a Buddhist Landscape of Tibet, *Contemporary Buddhism: An Interdisciplinary Journal* 15 (2014) nr. 1, Routledge, New York

Filmografie

- **The Cup** (*Phörpa*), Khyntse Norbu, Coffee Stain Productions/Palm Pictures, India 1999
- **OK Baytong**, Nonzee Nimibutr, Sahamongkol Film International Co. Ltd, Thailand 2003
- **Samsara**, Pan Nalin, Pan Nalin Pictures, India 2001
- **The Silent Holy Stones** (*Lhing vjags kyi ma ni rdo vbum*), Pema Tsenden, Beijing Himalaya Audio and Visual Culture, China 2005
- **Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring** (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*), Ki-Duk Kim, Korea Pictures/LJ Film/Pandora Produktion, Zuid-Korea 2003
- **Why has Bodhi-Dharma left for the East?** (*Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun*), Yong-Kyun Bae, Bae Yong-Kyun Productions, Zuid-Korea 1989

Websites

- **Antagonie** <http://www.antagonie.blogspot.nl>
- **Boxoffice Mojo** <http://boxofficemojo.com>
- **Contactmusic**, <http://www.contactmusic.com>
- **Cinema.nl**, <http://www.cinema.nl>
- **Cinemagazine.nl**, <http://www.cinemagazine.nl>
- **Cinemien.nl**, <http://www.cinemien.nl>
- **Cinespot.nl**, <http://www.cinespot.nl>
- **Encyclopedia Britannica**, <http://www.brittanica.com>
- **International Movie Database**, <http://www.imdb.com>
- **Moviehabit**, <http://www.moviehabit.com>
- **Nations Oline** <http://www.nationsonline.org>
- **Pan Nalin Blogspot**, <http://pannalin.blogspot.nl>
- **Roger Ebert**, <http://www.rogerebert.com>
- **Rotten Tomatoes**, <http://www.rottentomatoes.com>
- **Spirituele teksten** <http://www.spiritueleteksten.nl>
- **Trycicle**, <http://www.trycicle.com>

