



Universiteit Utrecht

# *De beoefening van contemplatie in postdramatisch theater*

Vertaling van:

Bachelor Eindwerkstuk: *The practice of contemplation in  
postdramatic theatre*

Voor:

Pre-master programma: *Contemporary Theatre, Dance and  
Dramaturgy*

Jesse van Delft  
6948243

ME3V15026

Tutor: Dick Zijp

Tweede lezer: Sigrid Merx

Datum van afronding: Juni 2020

Vertaald voor Mr Motley in: Februari 2021

Originele versie: klik [hier](#).

## **Inhoudsopgave**

Inleiding .....	3
Hoofdstuk 1: Postdramatisch theater als grond voor contemplatie.....	7
Hoofdstuk 2: Een contemplatie over vergankelijkheid .....	14
Hoofdstuk 3: Een contemplatie over het 'zelf' .....	19
Conclusie .....	24
Bibliografie.....	27
Credits .....	29

## Inleiding

De laatste jaren worden steeds meer voorstellingen opgevoerd als oefeningen, 'stand-up filosofie', reflecties of onderzoek. Deze voorstellingen zijn geen representatie van een uitkomst of een verhaal, maar verwezenlijken een ervaring door middel van beoefening. Niet alleen de speler is betrokken in dit proces, ook de toeschouwer wordt uitgenodigd fysiek of mentaal deel te nemen. Deze voorstellingen lijken uit een structuur te bestaan waarin middels een aandachtig, persoonlijk onderzoek de toeschouwer tot een onderwerp gebracht wordt. Ik registreer een relatie tussen de structuur en het doel van deze voorstellingen en oosterse contemplatiebeoefening. Contemplatie is een oefening waarin iets wordt onderzocht in een meditatieve staat van zijn.<sup>1</sup> De manier waarop het beoefend wordt verschilt in verscheidene tradities. In dit onderzoek wordt een verband gelegd met hoe contemplatie wordt beoefend in de Tibetaans boeddhistische traditie. Hierin wordt contemplatie analytische meditatie genoemd en uitgebreid beschreven door verschillende academici.<sup>2</sup>

Dit onderzoek is op verschillende manieren relevant. Ten eerste vonden oosterse contemplatieve praktijken hun weg in het theater voornamelijk in relatie tot acteurs training en soms in relatie tot het theatermaken zelf. Zo paste Stanislavski verschillende Indiase yogatechnieken toe in zijn speltraining.<sup>3</sup> Kunstenaars zoals Marina Abramovic waren geïnteresseerd in een dialoog tussen boeddhistisch denken en performance.<sup>4</sup> Meer recentelijk lieten Nederlandse mime-theatermakers zich inspireren door het boeddhistische concept van leegte.<sup>5</sup> Daarnaast maakte het performance collectief Umland een voorstelling genaamd: *4 noble truths in 49 slides* (2015).<sup>6</sup> De titel verwijst rechtstreeks naar de Tibetaans boeddhistische filosofie.

Ook in de theaterwetenschap groeit een discours over contemplatieve praktijken en theater, met de start van het *Mindfulness and Performance Project*

---

<sup>1</sup> Andy Karr. *Contemplating Reality: A Practitioner's Guide to the View in Indo-Tibetan Buddhism*. (Shambhala Publications, 2007).

<sup>2</sup> *Contemplatie en analytische meditatie* worden in deze scriptie gebruikt als synoniemen voor dezelfde beoefening.

<sup>3</sup> Andrew R. White. "Stanislavski and Ramacharaka: The influence of yoga and turn-of-the-century occultism on the system," *Theatre Survey*, 01 (2006). 73–88.

<sup>4</sup> Daniel Plà. "Mindfulness, Meditation and Dharma Art: Clues for the Pedagogy of the Actor," *Performance and Mindfulness* 2, no. 1 (2019). <https://doi.org/10.5920/pam.563>

<sup>5</sup> Bohmeijer, Lex. "Het poreuze ik," *Theater Rotterdam Seizoensgids 2018/2019*. Accessed May 22, 2020. [https://issuu.com/theaterrotterdam/docs/theaterrotterdam\\_seizoensbrochure18](https://issuu.com/theaterrotterdam/docs/theaterrotterdam_seizoensbrochure18)

<sup>6</sup> "URLAND presents: 4 noble truths in 49 slides", URLAND website, accessed May 22, 2020, <https://urland.nl/project/urland-presents-4-noble-truths-in-49-slides/#documentation>.

in 2017, als mijlpaal.<sup>7</sup> Er wordt echter vooral geschreven over de performer en over de relatie van performance tot contemplatief onderwijs, een trend in het hoger onderwijs waar introspectie is opgenomen in academische studie.<sup>8</sup> David George zijn boek *Buddhism as/in performance: Analysis of Meditation and Theatrical Practice*, gepubliceerd in 1999, identificeert performance in boeddhistische culturele praktijken. Dit komt in de buurt van dit onderzoek, maar omdat zijn studie is gedaan vóór belangrijke verschuivingen in de theaterwetenschap van de 21<sup>e</sup> eeuw, zoals de introductie van de term *post dramatisch*, moet het worden bijgewerkt.

In relatie tot het werk van verschillende theatermakers in het Nederlandse en Vlaamse veld, zoals Schweigman & en Nick Steur, wordt aandachtigheid en gewaarzijn in de geest van de toeschouwer uitvoerig besproken, voornamelijk in vakbladen en interviews.<sup>9</sup> Dit onderzoek vindt zichzelf in die traditie, maar focust zich op theaterpraktijken die niet alleen stilte in het publiek oproepen maar ook uitnodigen tot reflectie en denken in die stilte. Het is belangrijk voor de huidige samenleving om grondiger en dieper over dingen na te denken, maar dit is een kenmerk van de oosterse traditie die minder bekend is en belicht wordt in het Westen, als ook in de theaterwetenschap die zich bezighoudt met meditatie. Daarom staat in dit onderzoek de volgende vraag centraal: hoe roept de compositie van de postdramatische voorstellingen *In Order Of Disappearance* en *An Incomplete Life* contemplatie op bij het publiek?

Deze vraag is onderverdeeld in de volgende vragen:

1. Wat is de structuur van contemplatie in het Tibetaans boeddhisme?
2. Wat is postdramatisch theater?
3. Welke postdramatische kenmerken geven ruimte voor de structuur van contemplatie?
4. Hoe zijn deze kenmerken (van postdramatisch theater en contemplatie) toegepast in de casestudies: *In Order of Disappearance* door Bart van de Woestijne en *An Incomplete Life* door Wild Vlees?

*An Incomplete Life* (2017) van Wild Vlees en *In Order of Disappearance* (2019)

---

<sup>7</sup> Deborah K. Middleton. "Mapping Mindfulness-based Performance," *Performance and Mindfulness* 1, no. 1 (2017). <https://doi.org/10.5920/pam.2017.02>.

<sup>8</sup> Daniel P Barbezat and Mirabai Bush. *Contemplative Practices in Higher Education*. (San Francisco: Jossey-Bass. 2014).

<sup>9</sup> Van Peijpe, Bas. "De uitnodiging van Boukje Schweigman", *Theater Schrift Lucifer*, no. 5. (2007). <http://theaterschriftlucifer.nl/>

van Bart van de Woestijne zijn geselecteerd voor analyse in dit onderzoek vanwege de verschillende manieren waarop ze contemplatie ensceneren en vanwege hun thematische relatie met de boeddhistische filosofie. In de volgende paragrafen worden de voorstellingen kort ingeleid.

In *An Incomplete Life* wordt de dood zichtbaar en invoelbaar gemaakt, hetgeen thematisch verband houdt met de boeddhistische leerstellingen over vergankelijkheid. In de voorstelling is het publiek getuige van de verdwijning van de performer onder een zouten landschap, om haar vervolgens achter te laten en de drukke stad weer binnen te gaan. Deze 'oefening' vindt plaats in stilte, zonder muziek en zonder applaus. Vanwege haar visuele karakter, de stilte en de minimale actie gedurende een lange periode maakt deze voorstelling deel uit van het corpus van dit onderzoek.

*In Order of Disappearance* is - voor het publiek - een oefening in het terugtrekken uit het leven, evenals een reflectie op waar het 'zelf' uit bestaat als het niet meer met anderen van doen heeft. Dat laatste zorgt voor een thematische overeenkomst tussen de voorstelling en contemplaties binnen boeddhistische context.<sup>10</sup> De voorstelling is in de eerste plaats nuttig om de onderzoeksvraag te beantwoorden, omdat ze het publiek rechtsreeks aanspreekt en verband legt tussen hun persoonlijke leven en bijbehorende ervaringen. Ten tweede zit er een element van afzondering in de voorstelling en ten derde wordt het publiek actief gevraagd zich dingen voor te stellen en te reflecteren.

Beide voorstellingen maken gebruik van een subtiele overgang van de buitenwereld naar de werkelijkheid van het theater, wat contemplatie ten goede komt. De voorstellingen verschillen van elkaar in hun taalgebruik en de begeleiding die ze de toeschouwer geven. *In Order of Disappearance* gebruikt gesproken taal om het publiek te laten contempleren. *An Incomplete Life* gebruikt geen gesproken of geschreven taal. *In Order of Disappearance* brengt je alleen in een houten huisje, terwijl Wild Vlees een 'collectief afscheid' creëert, in een grote hal, met een normaal publieksaantal.<sup>11</sup> Ook onderscheiden de voorstellingen zich van elkaar in hoe ze het lichaam en de geest van de toeschouwer sturen en de vrijheid die je als publiek binnen deze sturing hebt. Vanwege deze verschillen, tonen ze twee manieren waarop contemplatie kan

---

<sup>10</sup> "Bart van de Woestijne/In order of disappearance", Oerol website, accessed March 12, 2020.

<https://www.oerol.nl/en/programming/bart-van-de-woestijne-in-order-of-disappearance-centaures-plak/>

<sup>11</sup> "An Incomplete Life", Wild Vlees/Proud Flesh website, accessed March 12, 2020. <http://wildvlees.com/performances-2/an-incomplete-life/>

worden geënceneerd, waarbij ze een deels overlappende dramaturgie hebben, maar ook van elkaar verschillen in gebruikte strategieën.

De dramaturgische analyse van de twee voorstellingen in dit onderzoek concentreert zich op de compositie, de wijze waarop de toeschouwer wordt aangesproken door de voorstelling en de relatie tussen dezen. De analyse baseert zich op de methode die door Merx en Groot Nibbelink wordt beschreven in de tekst: "Dramaturgical analysis: A Relational Approach".<sup>12</sup> Compositie betekent hier de ordening van ruimte en tijd en het gebruik van theatrale middelen.<sup>13</sup> Lehmann noemt dit de performance-tekst, die nauw verband houdt met communicatie met de toeschouwer.<sup>14</sup> In het geval van dit onderzoek is het zinvol om te focussen op de relatie tussen toeschouwer en compositie, omdat de contemplatie die wordt onderzocht moet worden opgeroepen *door* de voorstelling, *in* de geest van de toeschouwer.

---

<sup>12</sup> Merx, Sigrid and Liesbeth Groot Nibbelink. "Dramaturgical Analysis: A Relational Approach". Not yet published. P. 3.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

## Hoofdstuk 1: Postdramatisch theater als grond voor contemplatie

De oorzaken van lijden, zegt de Tibetaans-boeddhistische filosofie, zijn van cognitieve oorsprong. In zijn *Introduction to Tibetan Buddhism* beschrijft John Powers hoe levende wezens in de Tibetaans-boeddhistische visie mentaal een perceptie van de werkelijkheid creëren die niet weerspiegelt hoe de werkelijkheid echt is.<sup>15</sup> Andy Karr in *Contemplating Reality* legt uit dat , in deze visie, fenomenen aan levende wezens verschijnen alsof ze *enkelvoudig* (uit één ding bestaand), *onafhankelijk* en *blijvend* zijn, terwijl ze *meervoudig* (bestaande uit meerdere dingen), *onderling afhankelijk* en *vergankelijk* zijn.<sup>16</sup> Intellectueel weten we dat dingen bijvoorbeeld niet blijvend zijn, maar emotioneel en in onze gewoontes, handelen we vaak op manieren die niet in overeenstemming zijn met deze opvatting. Het op deze 'foute' manier waarnemen en handelen wordt *marigpa* (Tibetaans) genoemd en in het Nederlands vertaald als onwetendheid. In het Tibetaans boeddhisme probeert men het tegenovergestelde te ontwikkelen: *sherab* (Tibetaans), wijsheid. Dat is de wetenschap dat verschijnselen illusies zijn, zonder een onafhankelijke, enkelvoudige en blijvende kern of essentie. Om dit te beschrijven wordt vaak het beeld van een film gebruikt.<sup>17</sup> In een bioscoop kun je angst voelen als je naar een enge film kijkt. Als het echt een enge film is, moet je jezelf er soms aan herinneren dat 'het maar een film is', om de angst te laten verdwijnen. Je wordt zo in de illusie getrokken, dat je de illusie ervaart alsof ze 'werkelijk' is, inclusief de gevoelens die ze bij je oproept. Met 'werkelijk' worden de dingen die echt zijn op een absoluut niveau en daarmee een enkelvoudige, onafhankelijke en blijvende kern hebben, bedoeld. Het ontwikkelen van wijsheid, weten dat wat je waarneemt en ervaart niet 'werkelijk' is, gebeurt geleidelijk met behulp van empirische methoden.

Er wordt gezegd dat de boeddha zei dat men zich ervan moet weerhouden om zijn leer als autoriteit te zien. Hij bood in de plaats daarvan een praktische benadering aan: methodes waarmee zijn volgelingen zelf de 'waarheid' die hij had gevonden, konden nastreven en onderzoeken. "Volg me niet uit liefde voor mij, maar ontdek het zelf" is een gezegde dat vaak aan de boeddha wordt

---

<sup>15</sup> John Powers. *Introduction to Tibetan Buddhism*. (Ithaca, N.Y.: Snow Lion Publications, 2007.)

<sup>16</sup> Andy Karr. *Contemplating Reality: A Practitioner's Guide to the View in Indo-Tibetan Buddhism*. Vertaald door mij.

<sup>17</sup> Karr. *Contemplating Reality: A Practitioner's Guide to the View in Indo-Tibetan Buddhism*. P.4.

toegeschreven.<sup>18</sup> Karr legt uit dat boeddhistische geschriften werken als kaarten of wegwijzers die de boeddhistische beoefenaar kunnen helpen. Uiteindelijk moeten deze woorden en concepten door de beoefenaar zelf worden getest en, indien 'waar' bewezen, worden geïntegreerd in iemand's eigen ervaring en wezen.<sup>19</sup> Het testen is wat contemplatie is en het integreren in de eigen ervaring, wennen aan de nieuwe manier van kijken, is wat meditatie is. Als men uiteindelijk alle onwetendheid kwijt is, kan men rechtstreeks met de werkelijkheid omgaan, zonder foute zienswijzen die haar vertroebelen, en de ultieme aard van de verschijnselen zien.<sup>20</sup>

Postdramatisch theater en boeddhisme zijn verwant aan elkaar in het hebben van een fluïde wereldbeeld, waarin ruimte is voor meerdere perspectieven en in het geven van autonomie aan degene die 'deelneemt' of ervaart. *Postdramatisch theater* is een term die door Lehmann is geïntroduceerd om voorstellingen uit de eind 20<sup>e</sup> eeuw te beschrijven die zich bewegen van een *dramatische* esthetische logica naar een logica die zich richt op theater als een communicatieve gebeurtenis tussen voorstelling en toeschouwer.<sup>21</sup> De dramatische esthetische logica, zoals Maaike Bleeker het werk van Lehmann verder uitlegt heeft een wereldbeeld gebaseerd op causaliteit en eenheid.<sup>22</sup> De functie van drama is de chaos van de werkelijkheid aan te vullen met structurele orde.<sup>23</sup> Het niet meer gebruiken van deze logica maakt het mogelijk dat er meerdere 'waarheden' bestaan. Daarmee is een open onderzoek naar wat 'waarheid' is mogelijk.

Het publiek en de wereld buiten de voorstelling maken geen deel uit van de dramatische compositie. Het is de bedoeling om haar te vergeten voor de tijd van de uitvoering. Door zich terug te trekken uit een dramatische logica, creëert post dramatisch theater ruimte voor de aanwezigheid van de toeschouwer en zijn beleving en het theater kan zich directer verhouden tot de buitenwereld. Het maakt het mogelijk dat contemplatie, plaatsvindend in het post dramatische theater, gaat over de eigen ervaring van de toeschouwer en over de 'realiteit'

---

<sup>18</sup> "Kalama Sutta: To the Kalamas", trans. Thanissaro Bhikkhu. *Access to Insight (BCBS Edition)*, 30 November 2013. <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/an/an03/an03.065.than.html> . Vertaald door mij.

<sup>19</sup> Karr. *Contemplating Reality: A Practitioner's Guide to the View in Indo-Tibetan Buddhism*. P.19.

<sup>20</sup> Alan B. Wallace. *Mind in the Balance: Meditation in Science, Buddhism, and Christianity*. (Columbia University Press, 2009). P. 12.

<sup>21</sup> Hans-Thies Lehmann. *Postdramatic Theatre*. trans. Karen Jürs-Munby (Routledge, 2006).

<sup>22</sup> Bleeker, Maaike. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. (Palgrave Macmillan, 2008). P.41

<sup>23</sup> Lehmann. *Postdramatic Theatre*. P.88



buiten de schouwburg. Dit is nodig om met de contemplatie de geïntegreerde wijsheid, waarnaar in het boeddhisme wordt gestreefd, te cultiveren.

Lehmanns werk is een klassieker geworden. Veel theaterwetenschappers hebben de term postdramatisch verder ontwikkelt en gebruikt, zoals Maaïke Bleeker in haar boek *Visuality in the Theatre* en Rachel Fensham in haar tekst "Postdramatic Spectatorship". Er zijn auteurs die bepaalde ideeën van Lehmann, waarvan sommigen in deze scriptie gebruikt worden, bekritisieren. Dit onderzoek gaat echter niet verder in op het discours rond het postdramatische zelf. Het probeert twee velden, het Tibetaans boeddhisme en postdramatisch theater, samen te brengen. Daarom ligt de focus zowel op kenmerken van postdramatisch theater die een basis zijn voor de beoefening van contemplatie in theater, als op postdramatische kenmerken die betrekking hebben op de gebruikte casestudies.

Een formele beoefening van contemplatie en (postdramatisch theater) hebben een specifiek kader waarin ze 'gebeuren'. Beiden hebben een vooraf bepaalde lengte en een gekozen plek die bij de voorstelling of de beoefening horen.<sup>24</sup> De toeschouwer van postdramatisch theater en de beoefenaar van contemplatie kiezen ervoor om een moment in hun leven in dit kader door te brengen. Ze committeren zich en geven zich eraan over. Wat er gebeurt in *analytische meditatie* (contemplatie in de Tibetaans Boeddhistische traditie) deelt kenmerken met wat er gebeurt in postdramatisch theater. De overeenkomsten worden hieronder beschreven en met elkaar in verband gebracht. Startend met de postdramatische kenmerken van 'gedeelde' ruimte, actualiteit, postdramatische tijdsesthetiek, een spel met de dichtheid van tekens, concreet theater en lichamelijkheid. Hierna worden de kenmerken van analytische meditatie, zoals het laten rusten van de geest, de geest laten onderzoeken en integratie van de contemplatie in het dagelijks leven benoemd.

Omdat in het postdramatisch theater de esthetische afstand tussen podium en publiek verandert, spreekt Lehmann over een theater der 'gedeelde ruimte', waarin de zaal en het podium zich in dezelfde wereld bevinden.<sup>25</sup> Dit resulteert in fysieke nabijheid en direct contact met de toeschouwer, waardoor deze zich meer bewust wordt van zijn eigen aanwezigheid. Hierdoor gaat de

---

<sup>24</sup> Ibid. P.153

<sup>25</sup> Ibid. P. 150

contemplatie over de toeschouwer en zijn leven.

Omdat de toeschouwer en de voorstelling dezelfde ruimte en tijd delen, wordt de voorstelling een proces. De voorstelling wordt geproduceerd op het moment van ontvangst en bestaat daar niet los van.<sup>26</sup> De ontvangst gebeurt in de geest van de toeschouwer, waar zodoende de artistieke handeling tot uiting komt.<sup>27</sup> Daardoor is deze subjectief, niet bekend bij anderen en kortstondig. Dit is ook zo bij een contemplatie, omdat contempleren in de geest van de contemplerende gebeurt, op het moment van contemplatie.

In postdramatisch theater wordt de toeschouwer bewust gemaakt van het verstrijken van de tijd.<sup>28</sup> De werkelijke tijd staat in lijn met de tijd van de theatervoorstelling en kan daardoor worden verstoord, vertraagd of versneld. Dat maakt het mogelijk, zoals Lehmann schrijft, om "dat wat specifiek geldt voor theater te gebruiken als manier van presenteren die tijd tot een object van esthetische ervaring kan veranderen".<sup>29</sup> Dit gebeurt op verschillende manieren, bijvoorbeeld door gebruik te maken van duur, waarbij de tijd wordt uitgerekt door een zekere traagheid in de compositie te brengen. Dit kan niet alleen stilte in de geest van het publiek oproepen, het kan de toeschouwer ook bewust maken van wat er in zijn hoofd aanwezig is, zoals bijvoorbeeld verveling, ongeduld, opwinding of een stroom aan gedachtes. Deze staat van geest, dit bewust ervaren van wat er zich daarin afspeelt, wordt ook beoefend in contemplatie.<sup>30</sup>

Een andere manier waarop de toeschouwer tot aandachtigheid en gewaarzijn toe kan worden uitgenodigd is door gebruik te maken van een spel met de dichtheid van tekens. Met *tekens* worden de compositie elementen die verwijzen naar iets anders aangeduid, *tekens* geven betekenis. In postdramatisch theater "is er te veel of te weinig" schrijft Lehmann.<sup>31</sup> Vaak wordt de norm van de dichtheid van tekens in relatie tot de tijd, de ruimte of de relevantie ervan geschonden. Lehmann brengt deze schending in verband met mediastrategieën, zoals die van de televisie, die de diepte en dimensie van de kijkervaring verminderen.<sup>32</sup> Hij stelt dat in termen van zintuiglijk-esthetische

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid. p. 153.

<sup>29</sup> Ibid. p. 156. Vertaald uit het Engels door mij.

<sup>30</sup> Powers. *Introduction to Tibetan Buddhism*. P. 86

<sup>31</sup> Lehman. *Postdramatic Theatre*. P. 89

<sup>32</sup> Ibid.

waarneming theater het vermogen heeft om deze verminderde affectiviteit tegen te gaan. Dit leidt tot een diepere manier van waarnemen, vergelijkbaar met de waarneming die getraind wordt in meditatie. Deze ascetische benadering in het gebruik van tekens activeert de eigen verbeelding van het publiek. "Afwezigheid, vermindering en leegte zijn niet onderdeel van een minimalistische ideologie maar een werken als een motief in activerend theater".<sup>33</sup> Deze activering van de houding van het publiek maakt het mogelijk om als toeschouwer te contempleren, want bij contemplatie moet je je aandacht zelf richten op vragen, gedachten en inzichten.

Lehmann noemt het non-representatieve gebruik van ruimte, tijd en lichamen 'concreet theater'. Deze tekens communiceren niets anders dan hun eigen aanwezigheid. Door een gebrek aan betekenis of symboliek van het gepresenteerde materiaal ontstaat een fenomenologie van perceptie. Zien wordt gezien, men wordt gewaar van *hoe* men kijkt en ziet. Het concrete theater en de fenomenologie van perceptie die daardoor naar voren wordt gebracht kan worden gekoppeld aan de directe waarneming van de werkelijkheid die in het boeddhisme wordt beoogd. Concreet theater kan in verbinding worden gebracht met het directe zien van de dingen, met minder tussenkomst van ideeën, concepten en interpretaties. Daarnaast maakt de fenomenologie van de waarneming het mogelijk om te ervaren van en te reflecteren op wat er in onze geest aanwezig is en hoe deze reageert op dat wat gezien wordt. Beide elementen zijn bevorderlijk voor de beoefening van contemplatie.

Het doel van contemplatie is het beter begrijpen van de werkelijkheid. Om dat te ontwikkelen moet de beoefening van contemplatie in relatie staan tot die werkelijkheid. In postdramatisch theater staat de werkelijkheid buiten de voorstelling op gelijke voet met het fictieve.<sup>34</sup> Deze 'inbreuk van het echte' zoals Lehmann het noemt, maakt dat een voorstelling in een nauwere, meer directe relatie staat met het dagelijkse leven van de toeschouwer. De door de voorstelling opgeroepen ervaring kan niet van dat leven worden gescheiden en de contemplatie die in dat kader plaatsvindt dus ook niet.

Contemplatie wordt in het Tibetaans boeddhisme op verschillende manieren beschreven, afhankelijk van in welke stroming en op welk moment het zich op

---

<sup>33</sup> Ibid. 90.

<sup>34</sup> Ibid. P.103.

'het pad' bevindt. John Powers gebruikt de *gelugpa* stroming in zijn *Introduction to Tibetan Buddhism*. Naast analytische meditatie, dat vergelijkbaar is met contemplatie, beschrijft hij stabiliserende meditatie als tweede soort meditatie.<sup>35</sup> Stabiliserende meditatie is bedoeld om de geest tot rust te brengen en analytische meditatie houdt zich bezig met het ontwikkelen van begrip van boeddhistische leringen zoals vergankelijkheid en dat alle dingen in onderlinge afhankelijkheid van elkaar ontstaan. De scheiding tussen de twee beoefeningen is er, maar beide ondersteunen elkaar ook. Andy Karr, afkomstig uit de *nyingmapa* stroming, beschrijft contemplatie als onderdeel van de drie stadia van het verkrijgen van een beter begrip van de aard van de werkelijkheid, tussen de fase van luisteren en lezen en de meditatiefase in.<sup>36</sup> Na over een boeddhistisch concept gehoord te hebben, moet men zorgvuldig reflecteren om de ware betekenis ervan te verhelderen, zegt Khenpo Tsultrim Gyamtso, een Tibetaans boeddhistische geleerde. Daarna integreert men met meditatie "de nieuw verworven kennis of inzicht in je eigen zijn of karakter".<sup>37</sup>

In alle gevallen is contemplatie een oefening, wat betekent dat het een proces is waar je je actief mee bezig houdt en dat moet worden herhaald. Er is geen moment waarop een bepaalde prestatie is bereikt en de taak is voltooid.<sup>38</sup>

Contemplatie zien als een proces komt ook terug in de geesteshouding die nodig is voor contemplatie. De contemplerende moet proberen niet te zoeken naar gefixeerde antwoorden of het objectiveren van iets. De geest van degene die contempleert moet actief zijn en open: in een staat van verwondering.<sup>39</sup> Het niet zoeken naar een vaststaand antwoord kan in verbinding worden gebracht met het uitstellen van het vinden van betekenis in het postdramatische theater en met de afwezigheid van één waarheid, zoals die in het dramatische theater gepresenteerd werd. De toeschouwer herschrijft de betekenis voortdurend, omdat een semiose nooit definitief kan zijn wanneer er geen causaal verhaal wordt gevormd en de dingen in non-hiërarchie worden gepresenteerd.<sup>40</sup> Het vertrouwd raken met het niet vinden van een blijvende conclusie gebeurt zowel in contemplatie als in postdramatisch theater.

---

<sup>35</sup> Powers. *Introduction to Tibetan Buddhism*. P. 82 – 86.

<sup>36</sup> Karr. *Contemplating Reality*. P. 28.

<sup>37</sup> Khenpo Tsultrim Gyamtso Rinpoche and Shenpen Hookham. *Progressive Stages of Meditation on Emptiness*. (Longchen Foundation, Oxford. 1986). P.1. Vertaald uit het Engels door mijzelf.

<sup>38</sup> Ibid. P. 2.

<sup>39</sup> Mattis-Namgyel, Elizabeth. *The Power of an Open Question: The Buddha's Path to Freedom*. (Shambhala Publications, Inc., 2010). P.13.

<sup>40</sup> Lehman. *Postdramatic Theatre*. P.88

Bij analytische meditatie komt de betrokkenheid en activiteit van de geest voort uit het stellen van vragen. Vragen kunnen worden gesteld over een bepaald concept, een vers of een tekst, of ze zijn een op zichzelf staande vraag waar over nagedacht kan worden. Karr stelt: hoe eenvoudiger de vraag, hoe beter.<sup>41</sup> Contemplatie is niet het gewoon lezen van een bepaald deel van een boek, maar gaat erom dat je echt op het gelezen materiaal kauwt.<sup>42</sup> 'Is dit echt waar? Hoe is het van toepassing op mijn eigen ervaring?' Dit doorvragen is deel van het onderzoekende van de beoefening. Dit wordt afgewisseld met een deel waarin je de geest laat rusten.

Dit laten rusten van de geest kan worden vergeleken met stabiliserende meditatie, wat ook wel kalmte meditatie wordt genoemd. Je laat je geest 'zoals hij is', zonder er iets aan te veranderen of je concentreert je op een object van aandacht om de geest te laten kalmeren en mentaal geklets op te laten lossen. Dit laten rusten wordt toegepast wanneer je tijdens het onderzoekende deel van de meditatie geagiteerd of gespannen raakt, of wanneer je tot een inzicht bent gekomen. Ook de analytische meditatie begint met het laten rusten van de geest, bijvoorbeeld door de aandacht te richten op de ademhaling of op fysieke sensaties.<sup>43</sup> Op die manier bereid je jezelf voor om aandachtiger te zijn tijdens het onderzoekende gedeelte van de meditatie. Daarnaast helpt het om alles wat er voor de meditatie is voorgevallen zoals je dagelijkse zaken, even los te laten tijdens het moment van contemplatie.

Een andere manier waarop je je kan voorbereiden op analytische meditatie is door een juiste lichamelijke houding aan te nemen. Contempleren kan overal, maar het is belangrijk om een ontspannen doch wakkere houding te hebben met een rechte rug.<sup>44</sup> Aan het eind van de meditatie is het belangrijk om niet te snel uit de beoefening te stappen, maar het rustig los te laten.<sup>45</sup> Wanneer dat gebeurt, wordt het makkelijker om de beoefening in je dagelijks leven te laten resoneren en daarmee een bron te laten zijn van het transformeren van je kijk op de werkelijkheid. De inzichten moeten worden geïntegreerd in het dagelijkse leven, contemplatie en de beoefening van meditatie mogen daarom niet losstaan van de dagelijkse realiteit.

---

<sup>41</sup> Karr. *Contemplating Reality*. p. 28.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid. P.27

<sup>45</sup> Rinpoche, Sogyal. *The Tibetan Book of Living and Dying*. (Ebury Publishing, 2008). First published 1992. P.81-83

## Hoofdstuk 2: Een contemplatie over vergankelijkheid

*An Incomplete Life* is een voorstelling gemaakt door Wild Vlees, een fysiek theatercollectief gevestigd in Nederland. De voorstelling ging in 2017 in première op het Cement Festival in Den Bosch en speelde later in verschillende ruimtes en tijdens verschillende gelegenheden, waaronder op de nationale televisie als eerbetoon aan de overleden performance kunstenaar Ulay.<sup>46</sup> Wild Vlees omschrijft *An Incomplete Life* als “een poging plek te maken voor eindes”.<sup>47</sup> De versie van dit collectieve afscheid, zoals Wild Vlees de voorstelling noemt, die in deze analyse wordt gebruikt is de uitvoering in Den Bosch in 2017.<sup>48</sup> Een korte beschrijving van de voorstelling volgt, waarna een analyse over wat de compositie van *An Incomplete Life* doet met zijn toeschouwers in relatie tot het contempleren over vergankelijkheid en het oefenen in ‘loslaten’.

Bij de ingang van een loods wacht het publiek tot de voorstelling begint. Wanneer de deur van de zaal open gaat, verspreidt het publiek zich rondom een grote trechter, die zich in het midden bevindt en eruit ziet als een zandloper. Rondom de trechter liggen verschillende bergen van – wat na stiekem te proeven – zout blijkt te zijn. Ze variëren in grootte. De rest van de scenografie oogt simpel. Een vrouw schept emmers zout in de trechter, gebruik makend van een metalen trap. De eerste tien minuten van de voorstelling herhaalt ze deze beweging. Ze loopt de trap op en af en gooit het zout resoluut in de trechter, begeleid door het geluid van de trap, het zout en haar stappen, die weerklinken in de stilte van de grote hal. Als ze klaar is bergt ze de gebruikte materialen op en drinkt ze een glas water. Ze negeert de aanwezigheid van het publiek niet maar maakt ook geen specifiek contact met hen. Dan loopt ze weer naar de trechter en gaat onder het uiteinde liggen. De houding die ze aanneemt lijkt op hoe ze zou liggen als ze net uit de lucht zou zijn gevallen. Dan hoort het publiek een klik en begint het zout uit de trechter boven haar naar beneden te stromen.

---

<sup>46</sup> “Een ode aan Ulay”, NPO Start website, accessed May 7, 2020. [https://www.npostart.nl/een-ode-aan-ulay/07-03-2020/POMS\\_VPRO\\_16002462](https://www.npostart.nl/een-ode-aan-ulay/07-03-2020/POMS_VPRO_16002462)

<sup>47</sup> “An Incomplete Life”, Wild Vlees/Proud Flesh website, accessed May 7, 2020. <http://wildvlees.com/performances-2/an-incomplete-life/>. Uit het Engels vertaald door mijzelf.

<sup>48</sup> Ibid.

Op haar. In de loop van de voorstelling is het publiek getuige van de geleidelijke verdwijning van de vrouw onder het zout. Als ze volledig verborgen is, niets meer dan een berg met zout zichtbaar is, is het zout op en stopt met stromen. Het ruisende geluid van het stromende zout sterft uit en er valt een stilte in de hal. Dan openen zich de deuren aan de andere kant van de hal dan waar het publiek binnenkwam en is het duidelijk dat het tijd is om de ruimte te verlaten. De stad weer in te stappen en de vrouw achter te laten onder de zoutberg.

Wat contemplatie en *An Incomplete Life* gemeen hebben is dat ze beiden een 'transitie' faciliteren. Tijd waarin je de wereld waar je 'uit bent gestapt' los kunt laten en je opgenomen kunt worden in een losstaande wereld of moment, de wereld van de voorstelling of van de contemplatie. Doordat de voorstelling begint met de repetitieve beweging van het vullen van de zandloper heeft het publiek tijd om te 'landen'. Daarnaast is de wereld waarin het publiek, of de mediterende arriveert in geen enkel opzicht 'anders' dan de 'echte' wereld, het is een situatie, een gebeurtenis *in* die wereld. Het einde van *An Incomplete Life* is ook behulpzaam in het laten resoneren van de beleving van de voorstelling in de dagelijkse realiteit, wat in contemplatie ook wordt beoogd aangezien de inzichten die opgedaan worden uiteindelijk versmelten met de dagelijkse ervaring. Deze resonantie wordt mogelijk gemaakt in *An Incomplete Life*. De mogelijkheid tot applaudiseren is uit de compositie geregisseerd, waardoor je de voorstelling in- en uitloopt, bijna alsof je de metro neemt. Je stapt uit de stad, bent (n)ergens en stapt dan weer in de stad. Daardoor is het niet mogelijk de ervaring of het gevoel wat de voorstelling je geeft van je af te schudden met een applaus en geklets in de foyer. De voorstelling en haar affect blijven langer bij je.

*An Incomplete Life* maakt gebruik van een lage tekendichtheid en duur, concepten die eerder al zijn beschreven als kenmerken van het postdramatisch theater. In eerste instantie zou je kunnen denken en voelen dat er in termen van een 'verhaal' niet veel gebeurt in de 45 minuten durende voorstelling en dat er ook weinig te zien is. Maar door de afwezigheid van een verhaal, bijbehorende tekens, eenvoud en de langdurigheid, wordt er een zekere aandacht voor detail en een groter bewustzijn, wordt een zekere aandacht voor detail en een groter bewustzijn van de gedachten en associaties in de geest van de toeschouwer opgeroepen. De toeschouwer begint zich bewuster te worden van de kleine bewegingen binnen en buiten de geest en deze waar te nemen. Ik zou zeggen dat de eenvoud van *An Incomplete Life* twee manieren van zijn in de geest van

de toeschouwer oproept welke kunnen worden verbonden met de rustende en de onderzoekende geesteshoudingen in contemplatie.

Allereerst wordt de geest gestimuleerd in de ervaring van het hier en nu door de geringe aanwezigheid van materiaal, als wel de concreetheid ervan. Door de kleine veranderingen die over een lange duur plaatsvinden begin je je langzaam te concentreren op bijna onzichtbare details. Een golfje van zout wat plotseling begint te stromen of een kleine beweging van een voet. Het verdwijnen van de performer gaat gepaard met het geluid van het stromende zout, wat de voorstelling een soundtrack geeft die rust en kalmte uitstraalt. De materialen binnen de compositie zijn wat ze zijn, er valt verder weinig over te vinden. Ze worden gekarakteriseerd door een zekere concreetheid; een begrip dat Lehmann gebruikt in zijn postdramatisch theater. Je kunt op symbolische wijze observeren en het materiaal een betekenis toekennen zoals dat zout wordt gebruikt om te conserveren en een zandloper symbool staat voor het verstrijken van de tijd; beide materialen staan in verhouding tot het 'thema' van de voorstelling. Toch werken de symbolen associatiever, als sturing naar waarover te contempleren valt. Ondertussen blijft de uitnodiging overeind om met een aandachtige blik de eenvoud van het materiaal te aanschouwen. Deze materialiteit, samen met de transparante speelstijl van de performer, die alleen handelt en niet speelt brengt je terug naar je gevoelens, gedachten en waarneming op dat specifieke moment. Het brengt je in een gewaarzijn van wat aanwezig is op dat moment, vanbinnen in je geest als van wat aanwezig is buiten jezelf, in de ruimte. Dit gewaarzijn is deel van contemplatie, een beoefening waarin je niet gewoon 'denkt', waarin je een poging doet de aandacht te richten op de gevoelens en gedachten die opkomen/zich aandienen.

*An Incomplete Life* werkt niet alleen met een lage tekendichtheid, er zijn weinig tekens die verwijzen naar iets anders, maar ook met tijdsduur. Omdat de 45 minuten durende voorstelling gevuld is met weinig materiaal om op te kauwen, wordt de toeschouwer uitgenodigd te kauwen op dat wat er zich in diens eigen geest bevindt. Als toeschouwer word je zelf fysiek en mentaal actief. Het is mogelijk om tijdens de voorstelling rond te lopen en verschillende standpunten in te nemen ten opzichte van het verdwijningsritueel. Je bent volledig vrij in waar je gaat staan of zitten. Gedurende de voorstelling ontvouwen zich verschillende fasen in de verplaatsing van het publiek. Het lijkt erop dat de toeschouwers op elkaar zijn afgestemd in hoe ze door de ruimte bewegen en wanneer. Soms zit of



staat iedereen een paar minuten stil en dan komen mensen als een soort golf weer in beweging. Wanneer de performer op een gegeven moment haar ogen sluit en haar hoofd draait zodat het zout haar volledig kan bedekken, durven de toeschouwers dichterbij haar te komen. Doordat vrije beweging mogelijk is worden de lichamen van de toeschouwers onderdeel van de voorstelling. Door de mogelijkheid om rond te lopen kan hetzelfde element op verschillende manieren waargenomen worden. Dit kan worden gerelateerd aan het idee van de veelvoudigheid van fenomenen uit de Tibetaans-boeddhistische filosofie. Doordat het lichaam van de toeschouwer meedoet in de voorstelling wordt zij ook een oefening in loslaten. In eerste instantie ben je vrij om rond te lopen en te gaan staan of zitten waar je maar wilt. Je lichaam vindt (letterlijk) zijn plaats(en) in relatie tot wat er gebeurt. Maar, als de voorstelling eindigt, moet je, inclusief je lichaam vertrekken en daarmee dat andere lichaam, waar je zo lang bij bent geweest en je op hebt geconcentreerd, achterlaten. Deze lichamelijke deelname aan de voorstelling kan complementair zijn aan traditionele formele analytische meditatie, waarbij je normaal stil op een stoel of meditatiekussentje zit en dus geen fysieke ervaring hebt van een concept zoals vergankelijkheid.

Wat betreft mentale activiteit: het is onmogelijk om niet na te denken. De voorstelling maakt je bewust van je eigen gedachten, inclusief gedachten over loslaten, sterven en de dood. Waar je in analytische meditatie een object bijvoorbeeld een stukje tekst gebruikt ter contemplatie, zijn hier deze gedachten en gevoelens, in samenkomst met de compositie en al zijn symboliek en opgeroepen affect, het object van contemplatie. De opgeroepen associaties, gedachten en gevoelens laten je nadenken over wat vergankelijkheid, verandering of de dood voor jou betekenen. De dood wordt voor je eigen ogen gematerialiseerd en deze materialisatie duurt zo lang dat het onmogelijk is om niet na te denken over bijvoorbeeld sterven. Dit denken wordt afgewisseld met het aandachtig kijken naar de kleine details en het stromende zout. Wanneer er een kleine verschuiving plaatsvindt, zoals de zoutstroom die opeens de grond raakt, wordt concentratie weer verankerd in aandachtig waarnemen van de materie, waardoor gedachten wegvallen. Het ontstaan en wegvallen van gedachten is vergelijkbaar met hoe in analytische meditatie het onderzoek soms wordt losgelaten om dan te rusten in opmerkzaamheid en gewaar zijn van het huidige moment.

Wild Vlees creëert een gevoel van actualiteit in *An Incomplete Life*. Het publiek is gezamenlijk betrokken in het afscheid nemen. Iedereen oefent het aanwezig zijn bij sterven. Dood en vergankelijkheid, belangrijke thema's in de boeddhistische filosofie, worden gematerialiseerd. Door naar de performer te kijken bouw je een emotionele en fysieke relatie met haar op. Wanneer je aan het eind moet vertrekken, terwijl je weet dat ze onder de zoutberg ligt, wordt het afscheid nemen *werkelijk* afscheid nemen. Ik zou ervoor willen pleiten dat dit feitelijk een echte oefening in iemand laten gaan is, in iemand achterlaten. Daarnaast ervaar je op een directe manier wat dit mentaal en emotioneel met je doet, vanwege de aandachtigheid die is opgeroepen. Dat is het meest contemplatieve van *An Incomplete Life*: iets heel direct en in een bewuste staat ervaren, terwijl je voldoende tijd hebt om te reflecteren op de ervaring die je op dat moment hebt.

### Hoofdstuk 3: Een contemplatie over het 'zelf'

*In Order of Disappearance* is een werk dat is voorgekomen uit een residentie van Bart van de Woestijne op festival Oerol 2018. Daar ontwikkelde hij het werk *Voor we namen kregen*, waarvoor hij een aanmoedigingsprijs ontving, verder uit tot *In Order of Disappearance*. De voorstelling werd een theatrale audiotour over jezelf terugtrekken en afwezig zijn.<sup>49</sup> In 2019 ging de voorstelling in première op Oerol, Terschelling en speelde vervolgens op Over 't IJ-festival, Amsterdam.<sup>50</sup> Het zou in 2020 op Festival Cement in Den Bosch hebben gespeeld, maar vanwege de COVID-19 epidemie moest dit worden geannuleerd en maakte Van de Woestijne een 'vanuit thuis' versie van de voorstelling. De analyse in dit onderzoek is gebaseerd op de geluidsopname die bij de voorstelling hoort en enkele beelden van het werk op Over 't IJ-festival 2019.

Wat betreft het faciliteren van een soepele overgang in en uit de voorstelling, het oproepen van zelfbewustzijn en het creëren van een gevoel van 'echtheid' en daardoor een 'materiële beoefening', hebben *An Incomplete Life* en *In Order of Disappearance* veel gemeen. *In Order of Disappearance* onderscheidt zich op twee manieren van *An Incomplete Life*: het heeft een veel grotere dichtheid aan tekens en stuurt de geest en het lichaam van de toeschouwer meer. Ten tweede is het onderzoeksgedeelte meer aanwezig in *In Order of Disappearance* doordat het directe vragen aan het publiek stelt.

Van de Woestijne faciliteert een geleidelijke transitie van en naar de wereld van de voorstelling en de dagelijkse realiteit. Eerder is al beschreven dat dit behulpzaam is voor de beoefening van contemplatie. De zachte landing in de wereld van de voorstelling komt voort uit de mannenstem die tot de toeschouwer spreekt via de koptelefoon die je in de voorstelling draagt. Hij herinnert je aan de voorbije dag, hoe je hier bent gekomen en wat je nu doet. "Je luistert naar mijn stem", zegt hij.<sup>51</sup> Hij benoemt dat wat je op dat moment ziet: het water van de IJ-rivier, de stad, de wolken. De stem bereidt je voor op wat er komen gaat. "We gaan ons voorstellen dat we helemaal alleen zijn, los van alles". Het terugdenken aan wat er was, het benoemen van wat er in het huidige moment aanwezig is en

---

<sup>49</sup> "In Order of Disappearance", Theaterkrant website, accessed May 7, 2020. <https://www.theaterkrant.nl/recensie/in-order-of-disappearance/bart-van-de-woestijne/>

<sup>50</sup> Bart van de Woestijne/In order of disappearance", Oerol website, accessed March 12, 2020.

<https://www.oerol.nl/en/programming/bart-van-de-woestijne-in-order-of-disappearance-centaures-plak/>

<sup>51</sup> Originele tekst, getranscribeerd van de geluidsopname van *In Order of Disappearance* beschikbaar gesteld door Van de Woestijne.

het dan vooruitkijken naar wat er komen gaat is een strategie van *In Order of Disappearance* om te toeschouwer te laten arriveren in de voorstelling en de dag achter zich te laten. Het heeft een soortgelijk effect als het starten van een contemplatie door het tot rust laten komen van de geest.

Aan het eind van de voorstelling, net als bij *An Incomplete Life*, wordt er een resonantie van de ervaring van de voorstelling in het dagelijks leven gefaciliteerd. Na het volgen van de instructies die via de koptelefoon tot je komen, eindig je de voorstelling alleen, in een houten huisje. Je wordt gevraagd na te denken over de persoon die voor het laatst naar je heeft gekeken. Hoe deze persoon nu ook in een houten huisje zit en naar dezelfde stem over de koptelefoon luistert. Dan wordt het einde van de opname aangekondigd en blijf je achter met de stilte die volgt. Je kunt zelf beslissen wanneer je klaar bent om de hut te verlaten en de wereld opnieuw te betreden. Je kunt nog een beetje op de pier dwalen zonder direct met andere mensen te praten over wat je net hebt meegemaakt. De overgang terug naar het festival gedruis verloopt vloeiend.

De stem over de koptelefoon is een sturende kracht die het publiek uitnodigt te contempleren. Je wordt constant tot een innerlijke of uiterlijke handeling uitgenodigd, je wordt er bijna tot aangestuurd. Je kunt zeggen dat, in die zin, er geen gebruik gemaakt wordt van een lage tekendichtheid, ondanks dat de scenografie eenvoudig is. Je wordt gevraagd om over bepaalde dingen na te denken, je aandacht te richten op je lichaam en soms op je omgeving. In *An Incomplete Life* zijn de uitnodigingen voor bepaalde staten van zijn of fysieke handelingen opener, minder gericht dan in *In Order of Disappearance*. In de laatste zijn de uitnodiging tot reflectie en het gewaarworden van je lichaam en je geest sturender dan in de eerstgenoemde. Als toeschouwer 'volg' je de aanwijzingen op, in plaats van dat je zelf je aandacht 'richt'. Deze twee versies van begeleiding, aanwezig in de twee voorstellingen, zijn ook terug te vinden in verschillende stijlen van contemplatie, waarin sommigen meer begeleid en andere meer zelf gestuurd zijn.

*In Order of Disappearance* roept op tot contempleren door de afwisseling in het richten van de aandacht op zintuiglijke informatie en het uitnodigen om tot een mentale analyse van deze gewaarwordingen te komen. Op een bepaald moment in de voorstelling loop je over de pier van het IJ en word je gevraagd om je aandacht te richten op de randen van je gezichtsveld; daar waar dingen uit het zicht verdwijnen. Tegelijkertijd word je gevraagd na te denken over waar

je van weg loopt. Je aandacht wordt gericht op een fysieke sensatie en tegelijkertijd op een mentale reflectie over wat je ziet en voelt. Een ander moment waarop deze combinatie van mentale en fysieke handeling gebruikt wordt, is wanneer je net het houten huisje (van ongeveer 1 m<sup>2</sup>) bent binnengegaan en uitkijkt over het IJ en de skyline van Amsterdam. De stem op de koptelefoon vraagt om naar de stad te kijken. "Je kijkt naar je eigen afwezigheid". Nogmaals wordt de zintuiglijke handeling van het kijken gecombineerd met denken, met verbeelden. Je wordt gevraagd om aan je eigen afwezigheid *te denken*, terwijl je naar je eigen afwezigheid *kijkt*. Door de constante wisseling van het richten van iemands aandacht op fysieke sensaties en het richten van de aandacht op mentale reflectie, op 'wat als'- en 'stel je voor' vragen, wordt de contemplatie die in de geest plaatsvindt gebaseerd op feitelijke, zintuiglijke ervaring. Daarmee wordt ze ook persoonlijk en niet abstract. Door de aandacht te richten op de zintuigen wordt opmerkzaamheid aangewakkerd waarmee de waarneming van de toeschouwer wordt verankerd in het huidige moment. Door vragen te stellen over de zintuiglijke ervaringen onderzoekt de toeschouwer ze. Ze zouden het object van contemplatie kunnen worden genoemd.

De voorstelling stelt veel vragen aan het publiek. In analytische meditatie worden ook vragen gesteld om iemand te laten reflecteren. *In Order of Disappearance* be vraagt niet alleen de zintuiglijke ervaringen uit de voorstelling, zoals hierboven beschreven, maar ook dat wat je je verbeeldt. De visualisaties die in de voorstelling van het publiek worden gevraagd zijn soms eenvoudig, maar worden gaandeweg complexer.

Een voorbeeld van een eenvoudigere verbeeldingsoefening uit *In Order of Disappearance* is het je voorstellen hoe je eigen huis er op dat moment uit ziet. Hoe er misschien nog een afdruk van je hoofd op je kussen in je bed te zien is. Daarna word je gevraagd je voor te stellen dat er iemand anders, die precies dezelfde is als jij, je leven overneemt en het door leeft. Je wordt gevraagd je dit voor te stellen, tot zo ver dat deze persoon onvoorspelbaar wordt en je zelf niet meer weet wat er gebeurt. Je stelt je voor dat zelfs de mensen om je heen aan deze persoon denken en niet meer aan jou. De vraag om over te contempleren die volgt is: "Als hierbuiten alles verder gaat en jouw leven niet meer van jou is.... Wie zit hier dan?". Hetgeen wat je je hier voorstelt functioneert als een object van contemplatie door de het verbeelde te bevragen.

Een andere vraag die later in de voorstelling wordt gesteld is: "Als je geen spiegelbeeld hebt en je jezelf niet kunt zien of aan kunt wijzen, hoe weet je dan dat je hier bent?". Deze, en andere vragen roepen associaties op. Als toeschouwer start je met nadenken over een antwoord, maar doordat er vaak al een nieuwe fase in de voorstelling wordt geïntroduceerd door de koptelefoon, krijg je geen tijd om tot een antwoord te komen. Dit toont opnieuw aan dat *In Order of Disappearance* een meer 'begeleide' stijl van contempleren gebruikt. Je wordt uitgenodigd tot bevragen, maar door de begeleiding is er soms geen tijd voor een open onderzoek.

Het laten rusten van de geest is een kenmerk van contemplatie dat minder aanwezig is in *In Order of Disappearance*. Toch word je er op sommige moment toe uitgenodigd. Globaal bekeken, doordat je als toeschouwer constant begeleid wordt door de stem over de koptelefoon en gevraagd wordt actief mee te doen, ben je met je gedachten en lichaam bewust aanwezig in wat gebeurt. Je kunt je gedachten bijna niet laten afdwalen. Daarnaast is de scenografie van de voorstelling erg simpel, bestaande uit een houten huisje, een spiegel, uitzicht over het IJ en de pier van de NDSM-werf. Dit bevordert een zekere stilte en concentratie in de geest, waarin vervolgens het contempleren kan plaatsvinden. Er zijn verschillende momenten waarop de geest mag rusten tussen de momenten van onderzoek door. Sommige van deze momenten komen voort uit de vermindering van zintuiglijke input. Op een gegeven moment dimmen de lichten in het houten huisje bijvoorbeeld en is er alleen nog duisternis en een plotselinge stilte die in contrast staat met de veelheid van vragen en tekst van daarvoor. Even is er niets anders dan je eigen geest. Een ander moment waarop de geest met rust gelaten kan worden is wanneer er in het houten huisje muziek begint te spelen en je gevraagd wordt je lichaam aan te raken. Daardoor word je je bewust van je lichaam en krijgt je geest aandacht voor de aanwezige sensaties in je lichaam waardoor je je gedachten voor een tijdje los kunt laten. De lichamelijke aanwezigheid van de toeschouwer wordt hier gebruikt om vanuit een mentale ruimte in een fysieke werkelijkheid te komen.

Ten slotte is *In Order of Disappearance* een 'gematerialiseerde beoefening', waarin een fysieke en mentale actie in actualiteit wordt georkestreerd en waarin tot een reflectie over die actie wordt uitgenodigd. Waar in *An Incomplete Life* de actie vooral fysiek is en de duur van de voorstelling een mentale reflectie daarop veroorzaakt, gebruikt *In Order of Disappearance* ook de

verbeelding (die mentaal is) om een ervaring te materialiseren. Op die ervaring kan vervolgens gecontempleerd worden, uitgenodigd door de vragen die in de voorstelling gesteld worden. Ik zou de manier waarop *In Order of Disappearance* verbeelding gebruikt een *mindstretch* noemen, omdat je verbeeldingskracht gebruikt wordt om het concept van het 'zelf' op te rekken. Dit spel met wat het 'zelf' is en waar en uit wat het bestaat, is een vraag waarover in het Tibetaans boeddhisme wordt gecontempleerd. De beweging van je bevinden op een druk festivalterrein naar alleen in een houten huisje kijken naar het uitzicht op de stad en het sluiten van een raam waardoor je afgesloten en alleen bent is een materiële verdwijning; je sluit jezelf letterlijk af van alles waarmee je in verbinding staat. Vanaf het moment dat je in het huisje zit gebruik je je verbeelding om je, in verbeelding, nog meer van je leven af te scheiden (met bijvoorbeeld de scène waarin je je voorstelt dat iemand anders je leven overneemt). Als er dan een spiegel verschijnt en je gevraagd wordt om in de ogen van je spiegelbeeld te kijken en haar zelfs aan te raken voelt het bijna alsof jij daar bent, in de spiegel, in plaats van in je eigen lichaam. Wanneer je gevraagd wordt om je voor te stellen dat jij het spiegelbeeld bent van de persoon in de spiegel, verdwijnt je zelf nog meer. "Je stelt je voor dat dit niet jouw spiegelbeeld is. Maar een vrouw die nu tegenover je zit. De vrouw zit in een ruimte. Op een stoel. Tegenover een spiegel. En kijkt naar zichzelf." Je geest wordt uitgerekt tot het ervaren van een 'niet bestaan'. Mentaal oefen je met het loslaten van jezelf als een solide en bestaande 'ik'. Doordat de stem je blijft aanspreken met 'jij', je wordt geconfronteerd met je uiterlijk (in de spiegel) en je lichaam (doordat je gevraagd wordt de spiegel fysiek aan te raken), is deze *mindstretch* geworteld in de persoonlijke werkelijkheid. Door deze verankering in de werkelijkheid gaat de oefening over jou en wordt de laatste onderzoeksvraag nog persoonlijker. "Kun je je voorstellen dat dit lichaam ooit ophoudt?". Een vraag die rechtstreeks uit een boeddhistische analytische meditatie over vergankelijkheid of zelfloosheid zou kunnen komen. Door de combinatie van lichamelijke, verbeelding en het bevragen, komt *In Order of Disappearance* in zijn onderzoekende aspect dichtbij analytische meditatie. Sommige aannames over de werkelijkheid worden op een actieve manier getoetst.

## Conclusie

In deze scriptie is onderzocht hoe de compositie van postdramatische voorstellingen, in dit geval *In Order of Disappearance* en *An Incomplete Life* contemplatie kunnen oproepen in de geest van de toeschouwer. Wat wordt aangetoond met deze scriptie is dat postdramatisch theater een medium is dat kenmerken van analytische contemplatie in zich kan opnemen, kan gebruiken en kan aanvullen met theatrale parameters. Postdramatisch theater en analytische meditatie kunnen vergelijkbare gemoedstoestanden oproepen.

Postdramatisch theater is een basis voor contemplatie omdat de toeschouwer onderdeel wordt van de compositie en de echte werkelijkheid (in oppositie met de fictieve) niet wordt uitgesloten van de voorstelling. De toeschouwer vergeet zichzelf niet in de voorstelling en kan daardoor nadenken over zijn of haar eigen ervaring. De contemplatie staat in relatie tot de wereld waarin de toeschouwer leeft, want deze wereld staat in gelijke hiërarchie met de wereld van de performance. Het door postdramatisch theater gepromote wereldbeeld gelooft niet in een absolute waarheid, waardoor het open onderzoek naar de aard van de werkelijkheid kan plaatsvinden: de contemplatie.

In zowel *An Incomplete Life* als *In Order of Disappearance* wordt een concept gematerialiseerd de werkelijkheid in gebracht. Er wordt een ervaring van iets, in dit geval het getuige zijn van sterven en het oplossen van een 'zelf', georganiseerd door de materialen en de samenstelling van de voorstelling. De toeschouwer ondergaat deze ervaring in zijn dagelijkse werkelijkheid in plaats van in een losstaande, fictieve wereld. Dat maken de voorstellingen eerder een oefening dan een proces, zoals Lehmann postdramatisch theater omschrijft. Deze oefening, bestaande uit zowel een fysieke als mentale gebeurtenis, is het object van contemplatie. De oefening wordt uitgevoerd met een verstilde geest die gewaar is van het moment en tegelijkertijd een reflectieve en onderzoekende houding aanneemt. Hierdoor blijft de oefening niet alleen een oefening maar wordt ze ook een contemplatie. Theater een ervaring in materialiteit en actualiteit creëren waarover kan worden gecontempleerd, terwijl formele contemplatie plaatsvindt op een stoel in een kamer en zich daarmee enkel als mentale aangelegenheid manifesteert.

Zoals gezien in *An Incomplete Life* kan stilte en gewaarzijn in de geest van de toeschouwer worden opgeroepen door een lage tekendichtheid, concreet



materiaalgebruik en tijdsduur. Het onderzoekende aspect van contemplatie kan worden opgeroepen door directe vragen te stellen aan het publiek, zoals te zien is in *In Order of Disappearance*. De vergelijking die is gemaakt tussen *An Incomplete Life* en *In Order of Disappearance* laat het verschil in het geven van ruimte aan de toeschouwer om autonoom te handelen zien, het toont hoe de uitnodiging tot contemplatie en de contemplatie zelf meer of minder begeleid kan zijn. Het kan zo zijn dat contemplatie met zijn twee aspecten kan worden opgeroepen door andere strategieën dan welke zijn gevonden in de geanalyseerde voorstellingen. Deze twee aspecten, het laten rusten van de geest en de geest laten onderzoeken zijn een filter geweest in deze studie en daardoor zijn de benoemde strategieën naar voren gekomen. Andere voorstellingen zouden moeten worden geanalyseerd om meer strategieën te vinden die uitnodigen tot de geesteshouding van contemplatie.

Uit de casestudies is gebleken dat de dramaturgische structuur van een overgangsfase behulpzaam is voor contemplatie binnen postdramatisch theater. Deze transitie vindt plaats van de dagelijkse realiteit naar de ruimte waar de voorstelling zich afspeelt en vice versa. Bij beide voorstellingen wordt er aan het einde niet geapplaudisseerd en de compositie bevat een landingsfase voor het publiek. Terwijl de andere kenmerken die contemplatie mogelijk maken in postdramatisch theater niet aanwezig hoeven zijn, maar deel uit zouden kunnen maken van een dramaturgie van contemplatie, is deze overgangsfase iets dat als cruciaal kan worden beschouwd. Wanneer deze periode van transitie zou ontbreken, zou de contemplatie niet genoeg ingebed zijn in het leven van de toeschouwer en daarmee zou deze toeschouwer onvoldoende 'voorbereid' zijn op het persoonlijke onderzoek dat van hem of haar gevraagd wordt.

Wanneer de twee besproken voorstellingen op een balans zouden worden gelegd - de geest laten rusten en de geest laten onderzoeken - zou *An Incomplete Life* zwaarder wegen aan de eerste kant. De uitnodiging tot onderzoek is meer impliciet, vrijer dan bij *In Order of Disappearance*. Desondanks is er ruimte om onderzoek en reflectie tot uiting te laten komen in een meer autonoom en persoonlijk gedreven onderzoek dan bij het onderzoek dat plaatsvindt in *In Order of Disappearance*. Binnen het onderzoek van *In Order of Disappearance* worden expliciet reflectievragen gesteld, terwijl er weinig ruimte wordt gelaten om lang stil te staan bij het vinden van eventuele antwoorden.

Er zou verder onderzoek gedaan kunnen worden naar hoe de benoemde overgangsfase en de aspecten die contemplatie oproepen teruggevonden kunnen worden in andere postdramatische voorstellingen. Dit articuleren is interessant voor het theaterveld omdat het theatermakers die geïnteresseerd zijn in contemplatief theater kan informeren over mogelijke strategieën en esthetieken. Daarnaast kan het onderzoeken en in kaart brengen van de plaats van contemplatie in theater bijdragen aan het opkomende veld van mindfulness en performance. Het kan dit veld verbreden met deze stijl van contemplatieve beoefening waarbij de nadruk wordt gelegd op diepere reflectie in stilte in plaats van het enkel centraal stellen van de stilte.

Ten slotte zijn er overeenkomsten te zien tussen het verdwijnen van de dramatische logica, de illusie op het toneel en de boeddhistische filosofie van het zien van de werkelijkheid als illusoir. In deze scriptie is dit niet aan bod gekomen, maar het zou interessant kunnen zijn om verder onderzoek te doen naar wat de deconstructie van postdramatisch theater bij de toeschouwer teweegbrengt en hoe dit in relatie staat met de boeddhistische filosofie van de leegheid. Hoe kan theater een plek zijn waarin 'de realiteit als illusoir zien' beoefend en onderzocht wordt?

## Bibliografie

- "An Incomplete Life", on Wild Vlees/Proud Flesh website, accessed March 12, 2020, <http://wildvlees.com/performances-2/an-incomplete-life/>
- Barbezat, Daniel P. and Mirabai Bush. *Contemplative Practices in Higher Education*. San Francisco: Jossey-Bass, 2014.
- Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Palgrave Macmillan UK, 2008.
- Bohmeijer, Lex. 2020. "Het poreuze ik," *Theater Rotterdam Seizoensgids 2018/2019*.  
[https://issuu.com/theaterrotterdam/docs/theaterrotterdam\\_seizoensbrochure18](https://issuu.com/theaterrotterdam/docs/theaterrotterdam_seizoensbrochure18)
- "Een ode aan Ulay", NPO Start website, accessed May 7, 2020, [https://www.npostart.nl/een-ode-aan-ulyay/07-03-2020/POMS\\_VPRO\\_16002462](https://www.npostart.nl/een-ode-aan-ulyay/07-03-2020/POMS_VPRO_16002462)
- Fensham, Rachel. 2016. "Postdramatic Spectatorship: Participate or Else", in *Critical Stages*, no 7. <http://www.critical-stages.org/7/postdramatic-spectatorship-participate-or-else/>.
- George, David E. R. *Buddhism as/in Performance: Analysis of Meditation and Theatrical Practice*. New Delhi: D.K. Printworld, 1999.
- "In order of disappearance", Oerol website, accessed March 12, 2020, <https://www.oerol.nl/en/programming/bart-van-de-woestijne-in-order-of-disappearance-centaures-plak/>
- Karr, Andy. *Contemplating Reality: A Practitioner's Guide to the View in Indo- Tibetan Buddhism*. Shambhala Publications, 2007.
- "Kalama Sutta: To the Kalamas", 2013. Translated by Thanissaro Bhikkhu. *Access to Insight (BCBS Edition)*.  
<http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/an/an03/an03.065.than.html> .
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006.
- Merx, Sigrid and Liesbeth Groot Nibbelink. "Dramaturgical Analysis: A Relational Approach". Not yet published.
- Middleton, Deborah K. 2011. "Mapping Mindfulness-based Performance." *Performance and Mindfulness 1*, no. 1.

- Mattis-Namgyel, Elizabeth. *The Power of an Open Question: The Buddha's Path to Freedom*. Shambhala Publications, 2010.
- Plá, Daniel. 2011. "Mindfulness, Meditation and Dharma Art: Clues for the Pedagogy of the Actor". *Performance and Mindfulness 2*, no. 1.
- Van Peijpe, Bas. 2007. "De uitnodiging van Boukje Schweigman", *Theater Schrift Lucifer*, no. 5. <http://theaterschriftlucifer.nl/>.
- Rinpoche, Khenpo Tsultrim Gyamtso. Hookham, Shenpen. *Progressive Stages of Meditation on Emptiness*. Longchen Foundation, Oxford. 1986
- Rinpoche, Sogyal. *The Tibetan Book of Living and Dying*. Ebury Publishing, 2008. First published 1992. P.81-83
- Powers, John. *Introduction to Tibetan Buddhism*. Ithaca, N.Y.: Snow Lion Publications, 2007.
- "URLAND presents: 4 noble truths in 49 slides", URLAND website, accessed May 22, 2020, <https://urland.nl/project/urland-presents-4-noble-truths-in-49-slides/#documentation>
- Wallace, B. Alan, ed. *Buddhism and Science: Breaking New Ground*. Columbia University Press, 2003.
- Wallace, B. Alan. *Mind in the Balance: Meditation in Science, Buddhism, and Christianity*. Columbia University Press, 2009.
- White, Andrew. 2006. 'Stanislavski and Ramacharaka: The influence of yoga and turn-of-the- century occultism on the system'. *Theatre Survey*, no. 01 (47).

## Credits

### 1. Wild Vlees – An Incomplete Life

Titel: An Incomplete Life

Premiere: 2017, 23 March

Geproduceerd door: Wild Vlees

Coproductie: Theaterfestival Boulevard, Festival Cement en Het Huis Utrecht

With financial aid of: PLAN Talentontwikkeling Brabant.

Credits:

Vera Andeweg, Tamar Blom, Pleun van Dijk, Neal Groot, Francesca Lazzeri, Bauke Moerman, Loes van der Pligt, Job Rietvelt, Erica Smits & Nina Aalders, Marijn Lems, Sergio Gridelli

Documentatie aangeleverd door: Wild Vlees

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLJb\\_97g6zYfG6qVVKMWD9fM0tNuxl9WMA](https://www.youtube.com/playlist?list=PLJb_97g6zYfG6qVVKMWD9fM0tNuxl9WMA)

### 2. Bart van de Woestijne – In Order of Disappearance

Titel: In Order of Disappearance Premiered: 2019, July

Geproduceerd door: Over het IJ Festival

Coproductie: Festival Cement

Concept, tekst: Bart van de Woestijne

Regie: Bart van de Woestijne

Dramaturgie: Maarten Bos

Scenografie: Sofie Doeland

Audio: Wessel Schrik

Speler: Casper Nusselder

Techniek: Daan Westendorp

Artistieke begeleiding: Alexandra Broeder

Documentatie aangeleverd door: Bart van de Woestijne, per email