

**Rasa en katharsis:  
Een vergelijkend onderzoek naar  
de kernconcepten van de *Poëtica* en  
de *Nāṭyaśāstra***

Universiteit van Amsterdam  
Kunst-, religie- en cultuurwetenschappen  
Bachelor scriptie Theaterwetenschap

Student : Poernima Gobardhan (10187707)

Begeleider : mw. prof. dr. K.E. Röttger

Tweede lezer : dhr. dr. A. Jakob

17 juli 2014

## INHOUDSOPGAVE

	<b>Blz.</b>
<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
<b>1. De <i>Poëtica</i></b>	<b>6</b>
1.1 De Status van de <i>Poëtica</i>	6
1.2 De <i>Poëtica</i> als regelwerk van de tragedie	7
1.3 Wat is katharsis?	9
1.4 Katharsis in relatie tot de andere elementen van de tragedie	13
1.5 Toepassing van katharsis in de toneeltekst <i>The Oedipus Tyrannus</i> van Sophocles	15
<b>2. De <i>Nāṭyaśāstra</i></b>	<b>18</b>
2.1 De Status van de <i>Nāṭyaśāstra</i>	18
2.2 De <i>Nāṭyaśāstra</i> als regelwerk van het Indiase drama	20
2.3 Wat is rasa?	24
2.4 Rasa in relatie tot de andere elementen van het Indiase theater	28
2.5 Toepassing van rasa in de toneeltekst <i>Shakuntala</i> van Kalidasa	30
<b>3. De Verhouding Tussen De Concepten Katharsis En Rasa</b>	<b>34</b>
<b>Conclusie</b>	<b>37</b>
<b>Literatuurlijst</b>	<b>41</b>

## INLEIDING

‘The teacher I beheld of those that know’, hiermee verwijst Dante in zijn boek, *Inferno*, naar Aristoteles.<sup>1</sup> Aristoteles wordt tot op heden nog gerekend tot één van de belangrijkste westerse filosofen. Dit komt ten eerste door zijn verscheidenheid aan specialisaties in de wetenschap en kunst.<sup>2</sup> Daarnaast ontwikkelde Aristoteles de wetenschappelijke disciplines, richtte hij de school Lyceum op wat uiteindelijk het eerste onderzoeksinstituut werd en creëerde Aristoteles tenslotte ook de eerste bibliotheek.<sup>3</sup> Desondanks wordt Aristoteles voornamelijk geprezen om zijn filosofisch geschriften, waaronder het werk *Poëtica*.

De *Poëtica* is een invloedrijk werk geweest in de literaire theorie en praktijk voor meer dan 300 jaar na de herontdekking in de zestiende eeuw. Zo zijn moderne literaire theorieën ontwikkeld door schrijvers als Nietzsche en Lessing er op terug te voeren.<sup>4</sup> In de *Poëtica*, een verhandeling over dichtkunst, zet Aristoteles de tragedie en het epos uiteen. De nadruk ligt enkel op literaire technieken voor de dichter en daarom stelt Aristoteles dat het schouwspel, aangeduid met de Griekse term *opsis*, niet zal worden behandeld.<sup>5</sup> Een belangrijk effect van de tragedie is *katharsis*. Aristoteles bespreekt *katharsis* als het effect wat bereikt moet worden door een handelingen wat een nabootsing is van het menselijk handelen. Hierdoor moet er een emotionele staat in de vorm van vrees of medelijden bij het publiek wordt opgewekt zodat men hiervan bevrijd kan worden.<sup>6</sup>

Het concept *katharsis* van Aristoteles vertoont opmerkelijke overeenkomsten met het concept *rasa* uit het Indiase normatieve werk, *Nāṭyaśāstra*. Bharata Muni wordt dikwijls toegewezen als de auteur van de

---

<sup>1</sup> Alighiera, Dante. *The Divine Comedy of Dante Alighieri. The Italian Text with a Translation in English Blank Verse and a Commentary by Courtney Langdon*,

<sup>2</sup> Kenny, Anthony. ‘Aristotle.’ Encyclopaedia Britannica. 12 december 2013. Britannica. Geraadpleegd

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/34560/Aristotle>>. (2 april 2014.)

<sup>3</sup> Ibidem. 3.

<sup>4</sup> Finkelberg, Margalit. ‘Tragedy Greece & Rome, Aristotle and Episodic.’ *Greece & Rome*, jrg. 53, nr.1 (2006): p. 60-72.

<sup>5</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Genneep, 2004: p. 40.

<sup>6</sup> Ibidem. 37.

*Nāṭyaśāstra*, maar dit is niet terug te vinden in literaire bronnen.<sup>7</sup> Volgens de verhandeling gaven de Indiase goden Siva en Brama opdracht om de *Nāṭyaśāstra* te schrijven om de mens afleiding te geven in tijden van onrecht.<sup>8</sup> In tegenstelling tot de *Poëtica* is de *Nāṭyaśāstra* geen verhandeling over dichtkunst maar over dramaturgie. Als gevolg hiervan is de theorie en de praktijk van klassieke Indiase muziek, dans en theater gebaseerd op de regelgeving van de *Nāṭyaśāstra*.<sup>9</sup> De *Nāṭyaśāstra* contrasteert dus met de *Poëtica* doordat het wel betrekking heeft op het schouwspel. In de *Nāṭyaśāstra* wordt het element *rasa* uitvoerig behandeld. Met *rasa* wordt de sentiment in het Indiaas theater aangeduid. Zo bestaan er acht sentimenten in het Indiase theater<sup>10</sup>, erotisch (*śṛṅgāra*), komisch (*hāsyā*), verdriet (*kāruṇa*), woede (*raudra*), heroïsch (*vīra*), angst (*bhayānaka*), afschuw (*bībhatsa*) en verwondering (*adbhuta*).<sup>11</sup> Een sentiment wordt volgens de *Nāṭyaśāstra* bereikt door de toestand, *bhava* dat gecreëerd wordt door de dramatische representatie op het toneel. Corresponderend met *katharsis* is het eveneens voor *rasa* van belang dat er een bepaald effect bij het publiek moet worden bereikt.

Kortom, beide concepten, *katharsis* en *rasa*, lijken op verschillende vlakken overeen te komen. Desondanks worden volgens Bharat Gupt, onderzoeker naar de overeenkomsten tussen het Griekse en Indiase theater, beide concepten, *katharsis* en *rasa*, gezien als uitsluitend een ‘westers’ of ‘oosters’ product en daardoor als ‘verschillend’ beschouwd. Dit verschil is echter niet vanzelfsprekend meent Gupt.<sup>12</sup> Ik verhoud tot beide beweringen anders doordat mijn stelling is dat er een evident verschil is tussen beide concepten maar desondanks beide concepten corresponderende elementen bevatten. Daarom vormt deze problematiek het onderwerp van mijn probleemstelling en wil ik graag

<sup>7</sup> Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta The Asiatic Society, 1950: p. 71.

<sup>8</sup> Ibidem. 3.

<sup>9</sup> Massey, Reginald. From Bharata to the Cinema: A Study in Unity and Continuity. *Ariel: A Review of International English Literature*, Jrg. 23, nr 1, January 1992.

<sup>10</sup> De term ‘theater’ is gebruikt als de vertaling van de term ‘Nāṭya’ uit de *Nāṭyaśāstra*. Hierbij wordt niet verwezen naar het Griekse theater, maar naar het Indiase theater wat gevormd wordt door Indiase toneelstukken, met de incorporatie van dans, zang en instrumentale muziek. Waarbij het gaat om de nabootsing van de heldendaad van goden, Asura’s en Koningen.

<sup>11</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta The Asiatic Society, 1950: p.102

<sup>12</sup> Gupt, Bharat. *Dramatic Concepts Greek and Indian: A Study of "Poetics" and "Nāṭyaśāstra"*. New Dheli: Printworld, 1994: p. 295.

de volgende vraag onderzoeken: ‘Wat zijn de overeenkomsten en verschillen van de regelgeving met betrekking tot het klassieke concept *rasa* uit de Indiase verhandeling *Nāṭyaśāstra* en het klassieke concept katharsis uit de Griekse verhandeling *Poētica* van Aristoteles?’.

Om de onderzoeksvraag te beantwoorden zal een vergelijkende onderzoeksmethode worden gebruikt. Door middel van een analytische benadering van de verhandelingen, secundaire literatuur zoals literatuur over katharsis van schrijvers als Jacob Bernays en Lane Cooper en literatuur over *rasa* van Bharat Gupt en Kapila Vatsyayan en een illustratie van de effecten van de concepten aan de hand van toneelteksten, kunnen de overeenkomsten en verschillen tussen de twee concepten worden blootgelegd. Op deze manier kan er een vergelijking worden gemaakt tussen de concepten *katharsis* en *rasa*. Eerst zal de deelvraag: ‘Wat is de logica van de regelgeving in de *Poētica* van Aristoteles?’ worden beantwoord en vervolgens zal de deelvraag: ‘Hoe definieert Aristoteles het concept katharsis?’ aanbod komen. Daarna zal katharsis worden onderzocht in de praktijk door de deelvraag: ‘Op welke manier wordt katharsis toegepast?’ Vervolgens zal uitvoerig worden ingaan op de regelgeving van de *Nāṭyaśāstra* door de deelvragen: ‘Wat is de logica van de regelgeving in de *Nāṭyaśāstra*?’. Gevolgd door de beantwoording van de deelvraag: ‘Hoe wordt het concept *rasa* gedefinieerd in de *Nāṭyaśāstra*. Waarna eveneens de praktische toepassing van het concept zal worden onderzocht door de deelvraag: ‘Op welke manier wordt *rasa* toegepast?’ En tenslotte zal de deelvraag: ‘Hoe verhoudt de regelgeving met betrekking tot het concept *rasa* en het concept katharsis zich tot elkaar?’ worden beantwoord.

## 1. POËTICA

De *Poëtica* is een verhandeling over dichtkunst en behandelt taalkunde en de ‘productieve’ wetenschap en beschrijft op welke wijze een goede dichter een goed epos of tragedie kan schrijven.<sup>13</sup>

### 1.1 De Status van de *Poëtica*

Uit de vele biografieën geschreven over Aristoteles blijkt dat Aristoteles een turbulente leven heeft gehad wat van invloed is geweest op zijn werken.

Aristoteles, geboren in Stagira, Noord – Griekenland rond 384 v.Chr. migreert naar Athene om te studeren aan de Academie van Plato.<sup>14</sup> Hierna verhuisd hij nog twee keer voordat hij in 322 zijn dood vindt in Chalcis.

Als een trouwe leerling en bewonderaar van Plato studeerde Aristoteles ruim twintig jaar aan de school van Plato, de Academie. Plato was gespecialiseerd in diverse vakgebieden zoals metafysica, epistemologie en retoriek. Ondanks zijn grote waardering voor Plato kan Aristoteles echter niet worden gezien als een volger van de doctrines van Plato.<sup>15</sup> Aristoteles wijst onder andere Plato’s ontologische doctrines en zijn opvattingen over mimesis af.<sup>16</sup> De ontologie van Plato omvat de ideeënleer, een wijze om te bepalen welke entiteiten de fundamentele delen van de wereld vormen.<sup>17</sup> Aan de hand van deze ideeënleer stelt Plato dat kunst inferieur is.<sup>18</sup> Daarnaast zou poëzie een schadelijk effect hebben op de emotie van de mens omdat poëzie de passie stimuleert in plaats van het verstand. Deze visie van Plato sloot niet aan bij de visie van Aristoteles. Volgens Aristoteles wordt de wereld namelijk gevormd door de universalia die in de bepaalde vormen te vinden zijn. De algemene kennis waarop poëzie wordt gebaseerd zorgt ervoor dat poëzie filosofisch is en op deze manier dus een bron

---

<sup>13</sup> Cooper, Lane. *The poetics of Aristotle it’s meaning and influence*. Massachusetts: The plimpton press, 1923: p. 18.

<sup>14</sup> Barnes, Jonathan. *Aristotle*. Oxford: University press, 1982: p. 1.

<sup>15</sup> Ibidem. 1-21.

<sup>16</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p.10.

<sup>17</sup> Plato. Vert. Jowet, Benjamin. *The republic*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1998: p. 270.

<sup>18</sup> Ibidem. 271.

van kennis.<sup>19</sup> Daarnaast is het imiteren volgens Aristoteles eigen aan de mens. Door middel van imitatie leert, verrijkt en ontwikkelt de mens zijn kennis.<sup>20</sup>

Na de dood van Plato richtte Aristoteles het Lyceum op, waar hij naast het doceren ook onderzoeken verrichtte.<sup>21</sup> Aristoteles maakte een drieledige onderscheid in kennis, namelijk praktisch kennis, productieve kennis en theoretische kennis. Productieve kennis is kennis waarmee iets kan worden gecreëerd, zoals de kennis te vinden in de *Poëtica*.<sup>22</sup> Aristoteles specialiseerde zich in een veel grotere aantal vakgebieden dan Plato, zo schreef hij werken over logica en taal maar ook over bijvoorbeeld zoölogie.<sup>23</sup> Niet veel van zijn exoterische werken voor het publiek zijn overgeleverd, maar voornamelijk zijn esoterische werken.<sup>24</sup> De *Poëtica* valt onder de esoterische werken van Aristoteles, want het mist de literaire inbreng en het lijkt meer op notities voor het geven van een hoorcollege of op notities gemaakt door een student van Aristoteles.<sup>25</sup>

## 1.2 De *Poëtica* als regelwerk van de tragedie

De tragedie wordt door Aristoteles omschreven als een uitbeelding van een complete handeling waarbij een handeling met een begin, een midden en een einde als een volledige handeling wordt beschouwt. De afbeelding weergeeft handelende mensen en betreft dus geen vertelling. Uiteindelijk leidt deze handeling tot het opwekken van angst en medelijden en door deze opwekking wordt de toeschouwer bevrijd van deze emoties.<sup>26</sup> Opeenvolgend bestaat de tragedie uit de *parados*, *statisma*, proloog, episode en exodus. Het deel waarbij het koor reciteert of zingt bij binnenkomst wordt aangeduid als *parados* en wanneer het koor zingt in het orkest wordt hiernaar gerefereerd als *statisma*. In de proloog wordt er uiteengezet wat er vooraf heeft plaatsgevonden. De delen tussen de koorliederen zijn de episodes en wordt afgesloten door de *exodos*. De *Poëtica*

---

<sup>19</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p.10.

<sup>20</sup> Cooper, Lane. *The poetics of Aristotle it's meaning and influence*. Massachusetts: The plimpton press, 1923: p. 22.

<sup>21</sup> Barnes, Jonathan. *Aristotle*. Oxford: University press, 1982: p. 5.

<sup>22</sup> Ibidem. 23.

<sup>23</sup> Ibidem. 2.

<sup>24</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p.12.

<sup>25</sup> Ibidem.12.

<sup>26</sup> Ibidem. 37.

weergeeft een uitvoerige bespreking van de elementen waaruit een tragedie bestaat. Hierbij zijn er volgens Aristotles zes elementen gemoeid; plot, karakter, taal, denken, schouwspel en lied.

Het eerste, element plot, wordt in de *Poëtica* gekenmerkt als het belangrijkste element. Door middel van het plot kan de handeling worden uitgebeeld. Het plot moet één handeling weergeven, op één plaats en binnen één etmaal.<sup>27</sup> Zoals in de voorgaande alinea besproken, behoort een tragedie een complete handeling te bevatten maar ook angst en medelijden op te wekken en dit kan het plot enkel bereiken doordat de gebeurtenissen logisch op elkaar volgen en als gevolg van elkaar ontstaan. Dit zorgt ervoor dat er in de tragedie enkelvoudige en vervlochten plots bestaan. In een enkelvoudige plot vindt er een handeling plaats zonder peripetie of herkenning. Dit in tegenstelling tot de vervlochten plot waar je wel een peripetie en herkenning vindt.<sup>28</sup>

Door een ommekeer in het verloop van de handelingen, waarbij de situatie verandert van geluk naar ongeluk of andersom, vindt er peripetie plaats. Daarnaast is er sprake van een herkenning wanneer er een wetenschap wordt gecreëerd van iets waarvan men aanvankelijk onwetend van was.<sup>29</sup> De *Poëtica* geeft vijf verschillende wijzen waarop er een herkenning kan ontstaan. Allereerst door het aanwenden van tekens, ten tweede door een ongemotiveerde aangebrachte herkenning die niet door het plot wordt aangestuurd. Ten derde kan er een herkenning ontstaan naar aanleiding van een bepaalde herinnering dat wordt opgeroepen door het zien van iets of iemand. Ten vierde doordat het zien van iets of iemand een gedachtegang stimuleert waardoor de redentie de personage tot een bepaald inzicht brengt en uiteindelijk tot de herkenning. En tenslotte kan er herkenning ontstaan door de gebeurtenissen die er plaatsvinden. De laatste herkenning is volgens Aristoteles de beste wijze.<sup>30</sup>

Het karakter vormt het tweede element van de tragedie. Het karakter van een personage vormt de aard van zijn handelen. Door middel van het karakter kan het doel van de tragedie, namelijk het afbeelden van handelende mensen wat leidt tot het opwekken van angst en medelijden, bereikt worden.<sup>31</sup> Het karakter van een

---

<sup>27</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Genneep, 2004: p. 38.

<sup>28</sup> Ibidem. 46.

<sup>29</sup> Ibidem. 24.

<sup>30</sup> Ibidem. 29.

<sup>31</sup> Ibidem. 20.



personage in een tragedie moet echter voldoen aan vier criteria volgens de *Poëtica*. De personage moet goed en passend zijn, een man moet krachtig zijn en een vrouw trouw bijvoorbeeld. Het karakter moet consequent blijven en geen verandering ondergaan. Tenslotte moeten de toeschouwers zich kunnen identificeren met de personage. Daarom moet het karakter overeenkomen met het karakter van ‘normale’ mensen. Hierbij moet er wel rekening worden gehouden dat het karakter van de personage net iets beter of net iets slechter moet zijn dan de ‘normale’ mens.<sup>32</sup>

Denken is het derde element van de tragedie en omvat het vermogen tot het maken van overwegingen, analyses en argumentaties. En komt tot uitdrukking in een bewering van de personage. Het vierde element, taal, heeft betrekking op de functie van taal gelijk aan de functie in ons dagelijks leven, namelijk communiceren. Lied is het vijfde element en dient ter ornamentiek van de tragedie. Het zesde element wordt gevormd door het schouwspel.<sup>33</sup>

De *Poëtica* onderscheid vier verschillende soorten tragedie, als eerste een tragedie met een vervlochten plot, als tweede soort een tragedie waar bij het lijden het voornaamste doel vormt. Als derde een tragedie waar de karakters de belangrijkste rol spelen en tenslotte een tragedie die wordt gedragen door het schouwspel.<sup>34</sup>

Kortom de *Poëtica* definieert de tragedie dus als volgt, de tragedie is een uitbeelding van een complete handeling wat angst en medelijden opwekt en de toeschouwer bevrijd van deze emoties. Vervolgens stelt Aristoteles dat de tragedie is opgebouwd uit zes aspecten, plot, karakters, taal, denken, schouwspel en lied.

### 1.3 Wat is katharsis?

Omdat Aristoteles geen uitvoerige toelichting geeft over het concept van katharsis zijn er veel verschillende interpretaties door de jaren heen ontstaan over de betekenis van dit concept. Uit de definitie van Aristoteles van de tragedie kan worden opgemaakt dat Aristoteles stelt dat katharsis is gekoppeld aan medelijden en angst. In de *Poëtica* stelt Aristoteles dat dit kan worden bereikt door lijden, alvorens stelt Aristoteles het volgende over lijden;

---

<sup>32</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p. 28.

<sup>33</sup> Ibidem. 20.

<sup>34</sup> Ibidem. 32.

Onder lijden is te verstaan een handeling die dood of hevige pijn veroorzaakt. Zoals de zichtbare dood van personen, hevige kwelling, verwonding en dergelijke meer.<sup>35</sup>

Lijden wordt in het Grieks aangeduid met de term *pathos* en kan verwijzen naar ten eerste fysieke lijden en ten tweede naar psychische lijden.<sup>36</sup> Vervolgens komt in hoofdstuk veertien ter sprake dat door het zien van een vreselijke gebeurtenis of door de inrichting van het handelsverloop er angst en medelijden kan worden opgewekt bij de toeschouwer. Angst wordt door Aristoteles aangeduid met de Griekse term *phobos* en medelijden met de Griekse term *eleos*. Bij dit laatste gaat het erom dat enkel het horen van het plot leidt tot angst en medelijden. De inrichting van het plot kan volgens Aristoteles op drie verschillende manieren plaatsvinden. De eerste manier omvat een daad uitgevoerd door mensen die elkaar kennen als familieleden of vrienden. De tweede manier heeft betrekking op een daad uitgevoerd door vijanden en bij de laatste manier vindt de daad plaats door een onbekende.<sup>37</sup> Echter kan volgens Aristoteles alleen de eerste manier angst en medelijden opwekken.<sup>38</sup> Aansluitend merkt Aristoteles op dat de dichter effectief gebruik moet maken van de overgeleverde verhalen. Hierbij gaat het er voornamelijk om in hoeverre de personage de daad bewust of onbewust verricht. Een effectief gebruik kan op drie manieren worden bewerkstelligd, allereerst door de daad bewust te laten verrichten door de personage, een tweede manier van het effectief gebruik ontstaat doordat de daad verricht wordt terwijl de personage onbewust is van de verwantschap en zich pas later bewust wordt deze verwantschap. En de laatste mogelijke manier is door de personage die op het punt staat de daad te verrichten maar dit niet doet omdat de personage realiseert dat er een verwantschap bestaat.<sup>39</sup>

Naar aanleiding van Aristoteles beschrijving van het concept katharsis in de *Poëtica* zijn er vier heersende interpretaties over het concept katharsis ontstaan. De eerste twee interpretaties gaan ervan uit dat katharsis een morele of esthetische zuivering betreft, de derde interpretatie omvat katharsis als een fysiologische

---

<sup>35</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Genneep, 2004: p.48.

<sup>36</sup> Ibidem. 24.

<sup>37</sup> Ibidem. 52.

<sup>38</sup> Ibidem. 52.

<sup>39</sup> Ibidem. 53 – 54.

zuivering. En tentslotte is er een spirituele en religieuze interpretatie van katharsis ontstaan.<sup>40</sup>

De verwerping van kunst door Plato heeft er in de renaissance onder andere toe geleid dat men op zoek ging naar bewijsvoering van het nut van de tragedie. En door middel van het creëren van een begrip van de werking van katharsis meende men het nut van de tragedie te kunnen bewijzen. Onder invloed van de opgestelde regels omtrent dramatische compositie van de *Académie Française* in 1634, werd katharsis in de renaissance gezien als een moraliserend middel dat zorgde voor een zuivering van overtollige emoties.<sup>41</sup> Om moreel zuiverend te werken moet een tragedie echter wel voldoen aan de dramatische eenheid. Als gevolg hiervan ervaart de toeschouwer de tragedie als realistisch en ontstaat er een mogelijkheid waarbij de toeschouwer de fictieve handelingen op het toneel betreft op zijn eigen leven.<sup>42</sup> En op deze manier wordt de toeschouwer in staat gesteld gezuiverd te worden van de emoties. Gotthold Ephraim Lessing wijdt hier verder over uit in zijn boeken *Laocoon* en *Hamburgische Dramaturgie*. In *Laocoon* stelt Lessing dat de dichter ten eerste de pijn zo realistisch mogelijk moet laten overkomen om medelijden op te wekken.<sup>43</sup> Vervolgens behoort de dichter naast de fysieke pijn ook ander kwaad te exposeren. Zo ondergaat de toeschouwer in zeer hoge mate angst en pijn bij het zien van een personage in fysieke pijn zonder enig menselijk toeverlaat in een erbarmelijke situatie. Want er is volgens Lessing geen sterkere vorm van medelijden dan wanneer deze is ontstaan uit het idee van wanhoop.<sup>44</sup> Wanneer de dichter rekening houdt met het voorgaande, zal de toeschouwer ook lichamelijke pijn voelen wanneer de personage leed ondergaat.<sup>45</sup> Bij deze interpretatie van katharsis gaat het dus om een morele zuivering. Daarnaast ontwikkelde David Hume naar aanleiding van de regelgeving van de *Académie française* een andere interpretatie waarbij Hume stelde dat katharsis enkel een esthetisch zuivering is. Door het bewustzijn van de

---

<sup>40</sup> Semerdjiev, Stanislav. 'Catharsis: The Common Goal of Storytelling and Life.' Geplaatst in documenten van 'Teachers Academy' Sofia, Bulgaria, door The European League of the Institutes of the Arts, 2009.

<sup>41</sup> Lebars, Jean. 'The French Academy.' *The Catholic Encyclopedia*. jrg. 1. (1907).

<sup>42</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p. 22.

<sup>43</sup> Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon. An essay upon the limits of painting and poetry*. Vert. Ellen Frothingham. Cambridge: John Wilson & son, 1873: p. 23.

<sup>44</sup> Ibidem. 24.

<sup>45</sup> Ibidem. 31.

fictionaliteit van de representaties in het theater, wat in feite namelijk imitaties van de realiteit zijn, worden de pijnlijke emoties die een toeschouwer zou ondergaan, vermindert en verandert in plezier.<sup>46</sup> Alhoewel velen instemden met de interpretatie van katharsis als morele en esthetische zuivering zijn er twee opponerende interpretaties ontstaan. Waaronder de interpretatie van katharsis als fysiologische zuivering. Deze werd geïnitieerd door Antonio Minturno in zijn boek *L'Arte Poëtica* en vervolgens door John Milton in *Samson Agonistes*. In 1880 ontwikkelde filoloog Jakob Bernays een gedetailleerde uitwerking van deze interpretatie dat hij baseerde op het boek de *Politica* van Aristoteles. In de *Politica* stelt Aristoteles dat muziek mensen kan verlossen van overtollige lijden doordat muziek de mens onschadelijke vreugde geeft. Vervolgens meent Bernay dat katharsis in de Griekse taal een tweevoudige betekenis heeft waarbij het kan gaan om een boetedoening van schuld of om de opheffing van een ziekte door een medisch proces. Dit medisch proces omvat het opwekken van de elementen die de patiënt onderdrukt om op zo een manier voor zuivering van de patiënt te zorgen. Bernay stelt dat Aristoteles katharsis alleen in de tweede betekenis heeft gebruikt.<sup>47</sup> Kortom, Bernays stelt dat naar aanleiding van de uitspraken van Aristoteles in *Politica* met betrekking tot katharsis in muziek, er gesteld kan worden dat dezelfde uitleg ook geldt voor de tragedie. De tragedie kan door hevige ontroering zorgen dat men zijn overtollige emotie kwijt raakt, door ontlasting of door purgatie zoals de afvoering van pus, snot, slijm, urine en zweet uit het lichaam kan de afvoering volgens de natuurlijke wijze gebeuren.<sup>48</sup> Volgens Friedrich Nietzsche zijn morele, esthetische of een fysiologische katharsis surrogaat effecten.<sup>49</sup> Katharsis heeft volgens Nietzsche echter betrekking op een spirituele en religieuze zuivering. Voor deze argumentatie start Nietzsche bij de 'geboorte' van de tragedie, de tragedie is volgens Nietzsche ontstaan uit twee Griekse goden, Apollo en Dionysos. Apollo is de God van het licht en wordt gekoppeld aan de visuele kunst, de droom en het symbolisme. Dionysos wordt gekoppeld aan non-visuele kunst in de vorm van muziek en dans. De analogie van

---

<sup>46</sup> Hume, David. *Four dissertations*. London: The Strand, 1777: p. 122.

<sup>47</sup> Bernays, Jacob., P.L. Rudnytsky. 'On Catharsis: From Fundamentals of Aristotle's Lost Essay on the "Effect of Tragedy".' *American Imago*, jrg. 61, nr 3, (2004): p. 319-341

<sup>48</sup> van der Ben, N., J.M. Bremer. *Poëtica*. Amsterdam: Polak & van Genneep, 2004: p. 177.

<sup>49</sup> Nietzsche, Friedrich. *The birth of tragedy out of the spirit of music*. Vert. Ian Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University, 2008: p. 77.

roes en dronkenschap geeft de essentie van Dionysos het beste weer, Nietzsche verwijst hiernaar als de oorspronkelijke eenheid. Door een samenkomst van het apollinische en het dionysische ontstaat de tragedie.<sup>50</sup>

Aldus kan worden gesteld dat de diversiteit aan interpretaties de complexiteit van het concept katharsis op een duidelijke manier illustreert. Aristoteles meent dat door het zien van een vreselijke gebeurtenis of door de inrichting van het handelsverloop er angst en medelijden kan worden opgewekt bij de toeschouwer. Wat uiteindelijk leidt tot katharsis. Uitgaande van deze interpretatie van Aristoteles betoogd Lessing dat een morele zuivering centraal staat bij katharsis. Doordat de fictionaliteit van de voorstelling niet merkbaar mag zijn ontstaat er angst voor de gebeurtenis en medelijden voor het tragische lot van de personage. Hume redeneert in tegenstelling tot Lessing dat de bewustzijn van de fictionaliteit juist zorgt voor de transformatie van angst en medelijden in plezier, derhalve interpreteert Hume katharsis als een esthetische zuivering. Bernays interpreteerde katharsis als een fysiologische zuivering, waarbij de tragedie door hevige ontroering zorgt dat men zijn overtollige emotie kwijt raakt, door ontlasting of door purgatie. En tenslotte beweerde Nietzsche dat er bij katharsis enkel sprake is van een spirituele en religieuze zuivering.

#### **1.4 Katharsis in relatie tot de andere elementen van de tragedie.**

In dit hoofdstuk zal nader worden ingegaan op de elementen van de tragedie die volgens Aristoteles door de dichter zou moeten worden aangewend om katharsis te bereiken bij de toeschouwer.

Het eerste element, plot, vervult een belangrijke functie in het opwekken van angst en medelijden. Zoals eerder besproken stelt Aristoteles dat het plot de dichter in staat stelt katharsis te bereiken op twee verschillende manieren, namelijk door het zien van vreselijke gebeurtenis of door de inrichting van het handelsverloop.<sup>51</sup> Naar aanleiding van de voorgaande hoofdstukken is het rechtvaardig te stellen dat het zien niet de voornaamste manier is om angst en medelijden op te wekken omdat deze manier zich concentreert op het schouwspel. En zoals eerder gebleken meent Aristoteles dat de dichtkunst zich niet behoort in

---

<sup>50</sup> Nietzsche, Friedrich. *The birth of tragedy out of the spirit of music*. Vert. Ian Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University, 2008: p.11.

<sup>51</sup> Ibidem. 38.

te laten met de kunst van het schouwspel.<sup>52</sup> Als gevolg hiervan kan katharsis ook in hogere mate bereikt worden door middel van het enkel horen oftewel de inrichting van het handelsverloop dan door het zien. De handeling kan bewust worden uitgevoerd door personages die in onwetendheid zijn van de bloedverwantschap.<sup>53</sup> Uiteraard kunnen ook vijanden of onbekende handelingen zoals dood uitvoeren. Alleen wanneer het handelen onbewust gebeurt tussen familieleden en er net op tijd bewustwording wordt gecreëerd van de verwantschap en de handeling daarom niet uitvoert wekt volgens Aristoteles katharsis op.<sup>54</sup> Daarnaast draagt de peripetie en de herkenning in een plot ook bij het aan het opwekken van katharsis. Wanneer er door een herkenning een plotselinge ommekeer van geluk ontstaan voelt de toeschouwer angst, omdat dit ook hen zou kunnen overkomen.<sup>55</sup>

Het element karakter speelt naast het plot ook een belangrijke rol in het bereiken van katharsis. Wanneer een personage aan de vier criteria voldoet identificeert de toeschouwer zich met de personage. Want wanneer de personage goed is van karakter, wordt het voor de toeschouwer sneller aannemelijk dat het lot van de personage oneerlijk is en wordt er medelijden gecreëerd bij de toeschouwer. En als de aard van het karakter niet verandert voelt het voor de toeschouwer als onrechtvaardig dat de personage zo een afschuwelijk lot ondergaat en ontstaat er ook hierdoor medelijden. Tenslotte zorgen de overeenkomsten van het karakter met de realiteit ervoor dat de toeschouwer zich kan identificeren met de personage. Deze identificatie zorgt ervoor dat de toeschouwer het leed van de personage als eigen ervaart en is de angst groter iets soortgelijke mee te maken. Op deze manier wordt er dus angst gecreëerd bij de toeschouwer door het karakter van de personage.<sup>56</sup>

In conclusie kan uit de voorgaande alinea's worden opgemaakt dat de werking van katharsis enkel in relatie tot de elementen plot en karakter een wezenlijk effect heeft. Door middel van de inrichting van het plot met een handeling dat bewust of onbewust wordt uitgevoerd door vijanden, onbekende of familie kan er een peripetie of herkenning ontstaan wat bijdraagt aan het bereiken

---

<sup>52</sup> Nietzsche, Friedrich. *The birth of tragedy out of the spirit of music*. Vert. Ian Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University, 2008: p. 40.

<sup>53</sup> Ibidem. 53.

<sup>54</sup> Ibidem. 53.

<sup>55</sup> Ibidem. 47.

<sup>56</sup> Ibidem. 55.

van het effect van katharsis. Daarnaast helpt een goed, passend, consistente en overeenkomstige karakter van de personage ook mee bij het creëren van katharsis.

### **1.5 Toepassing van Katharsis in de toneeltekst Koning Oedipus van Sophocles**

De toneeltekst *The Oedipus Tyrannus* van Sophocles zal in dit hoofdstuk gebruikt worden ter illustratie van de wijze waarop katharsis bereikt kan worden. Een toneeltekst als middel om de toepassing van katharsis aan te tonen is niet geheel toereikend omdat er op deze manier niet op de daadwerkelijke effect bij de toeschouwers wordt ingegaan. Echter zal er in dit hoofdstuk worden gepoogd de mogelijke effecten van katharsis te reconstrueren. Aristoteles stelt namelijk dat katharsis ook via het gehoor ervaren moet kunnen worden. Op deze manier kan de toneeltekst als een medium van katharsis worden gezien.

Koning Oedipus vangt aan met de proloog waarin het volk van Thebes en de priester hulp vragen aan Oedipus vanwege een plaag. Creon vertelt dat volgens de Delphi de stad moet worden gezuiverd door de moordenaar van koning Laius te vinden. Hierna wordt Teiresias geroepen die verteld dat Oedipus de moordenaar is van zijn vader en zijn moeder is gehuwd. Oedipus reageert kwaad en meent dat Teiresias samenwerkt met Creon omdat hij de troon wilt overnemen, hiermee eindigt de eerste episode. Vervolgens stelt Jocasta Oedipus gerust doordat zij vertelt dat niet alle voorspellingen uitkomen zoals de voorspelling dat haar zoon haar man zou vermoorden. In de derde episode verteld Herald dat de vader van Oedipus, Polybus is overleden. Ook vertelt hij dat Polybus en Merope niet zijn biologische ouders zijn maar dat Herald Oedipus zelf als baby heeft gehad van een herder van Laius. De herder van Laius vertelt uiteindelijk dat Oedipus de zoon van Jocasta en Laius is. In de vijfde episode pleegt Jocasta zelfmoord waarna Oedipus zijn ogen uitsteekt. In de exodus tenslotte legt Oedipus uit waarom hij zijn ogen heeft uitgestoken en vraagt hij Creon hem te verbannen, Jocasta te begraven en op zijn kinderen te letten. Creon stemt hiermee in en verbant Oedipus.<sup>57</sup>

De personage Oedipus voldoet aan de vier criteria van een goed karakter. Zo is Oedipus een moedige en eerwaardige koning doordat hij de stad heeft gered uit de greep van de Sphinx. Hiermee toonde hij moed maar ook intelligentie,

---

<sup>57</sup> Sophocles. *The Oedipus Tyrannus*. Vert. J.T. Sheppard. Cambridge: University press, 1920.

aspecten die een persoon tot een moreel goed mens maakt. Daarnaast stamt Oedipus af van een koninklijke familie wat ervoor zorgt dat hij een beter mens is dan ieder ander volgens Aristoteles. Oedipus voldoet aan de passende en consistentie criteria door het volgende, Oedipus toont medelijden voor het volk van Thebes maar hij toont ook enige arrogantie wanneer hij de blinde ziener, Teiresias niet gelooft. Verder komt zijn macht tot uiting wanneer hij Creon bijna vermoord. En uiteindelijk neemt hij toch de verantwoordelijkheid voor zijn daden en ondergaat zijn bestraffing waardoor hij wederom de goede aard van zijn karakter toont. Oedipus is dus arrogant, machtig en verantwoordelijk maar blijft zich bekommeren om het welzijn van het volk van Thebes, deze karakteristieken zijn passend voor een koning en blijken onveranderlijk. Omdat Oedipus voldoet aan de criteria van Aristoteles en op zo een manier overeenkomt met de toeschouwer ontstaat er een mogelijkheid voor identificatie tussen de toeschouwer en de personage. Waardoor er bij de toeschouwer medelijden ontstaat voor de personage en angst voor het ondergaan van hetzelfde lot.<sup>58</sup>

Naast het karakter is het plot een primaire component om katharsis te bereiken bij het publiek. In het vervlochten plot van Oedipus vind je een peripetie en een herkenning. In episode drie vertelt Herald dat Polybus and Merope niet de biologische ouders zijn van Oedipus waarna Oedipus hoort dat hij de zoon van Laius en Jocasta is. Hierbij vindt de herkenning plaats dat Oedipus zijn vader Laius heeft vermoord en zijn moeder Jocasta is gehuwd. Door deze herkenning vindt er een peripetie plaats van geluk, als koning van Thebe die werd gerespecteerd door eenieder naar ongeluk, als moordenaar van zijn vader, man van zijn moeder en broer en vader van zijn kinderen. Door de inrichting van het plot waarbij de held een der mate ongelukkig lot ondergaat wekt bij de toeschouwer ongetwijfeld angst en medelijden op waardoor er uiteindelijk katharsis kan worden bereikt bij de toeschouwer.<sup>59</sup>

In conclusie kan de toneeltekst als een medium van katharsis worden gezien doordat het karakter van de personage Oedipus voldoet aan de criteria van een goed personage volgens Aristoteles. Oedipus is een moedige en eerwaardige koning wat ervoor zorgt dat het karakter van Oedipus goed en passend is. Deze eigenschappen blijven consistent en komen overeen met de realiteit. Op deze

---

<sup>58</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Genneep, 2004: p. 55.

<sup>59</sup> Ibidem.47.



manier wekt het karakter van Oedipus medelijden en angst op en leid het karakter tot katharsis. En de voornaamste middel waarmee katharsis bereikt kan worden in Oedipus de koning wordt gevormd door het plot.

## 2. DE *NĀṬYAŚĀSTRA*

De term *Shastra* wordt gebruikt om een instrument van een discipline ofwel een regelgevende verhandeling met betrekking op een bepaalde discipline aan te duiden.<sup>60</sup> En de term *Natya* verwijst naar een drama wat een nabootsing is van heldendaden van de goden, *Asusras*, koningen en de mens. De *Nāṭyaśāstra* richt zich als dramaturgisch verhandeling op de onderdelen representatie, dans, zang en muziek.<sup>61</sup>

### 2.1 De Status van de *Nāṭyaśāstra*

De *Nāṭyaśāstra* wordt veelal toegeschreven aan Bharata Muni, een filosoof die alle materiaal gerelateerd aan natya verzamelde en dit samenbracht in een eenheid.<sup>62</sup> De fictieve aard van deze toeschrijving wordt echter duidelijk door het gebrek aan enige vertellingen over Bharata Muni buiten de *Nāṭyaśāstra* zoals in de Puranas, Ramayana en Mahabharata.<sup>63</sup> De Puranas is een verhandeling waarin God Vishnu of Siva wordt vereerd.<sup>64</sup> De Ramayana en de Mahabharata zijn de twee belangrijkste epos gedichten van het oude India.<sup>65</sup> Daarnaast zijn er in de *Nāṭyaśāstra* zelf drie aanwijzingen voor een meervoudige auteurschap. Ten eerst is er in de colofon te vinden dat de hoofdstukken over muziek gebaseerd zijn op de ideeënleer van Bharata Muni maar deze zijn aangepast aan de hand van de leer van Nandi. Vervolgens stelt Bharata Muni in hoofdstuk 36 dat Kohala onbesproken onderwerpen uit de *Nāṭyaśāstra* zal behandelen, wat kan wijzen op een samenwerking tussen beide.<sup>66</sup> En tenslotte wordt aan de hand van het feit dat de *Nāṭyaśāstra* aanvankelijk in proza is geschreven en later is omgezet in versvorm duidelijk dat er verschillende auteurs hebben gewerkt aan de

<sup>60</sup> Gupt, Bharat. ‘*Nāṭyaśāstra* lectures.’ Kalakshetra openingword. Tagore hall, Chennai. 6 maart 2012. Lezing.

<sup>61</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta The Asiatic Society, 1950: p. 40.

<sup>62</sup> Gupt, Bharat. *Dramatic Concepts Greek and Indian: A Study of "Poetics" and "Natyasastra"*. New Delhi: Printworld, 1994: p. 30 – 32.

<sup>63</sup> Meyer-Dinkgräf, Daniel. *Theatre and Consciousness: Explanatory Scope and Future Potential*. Portland: Intellect books, 2005.

<sup>64</sup> Harding Maurer, Walter. ‘The Purānas by Ludo Rocher.’ *Journal of the American Oriental Society*, jrg. 108, nr. 4 (1985): p. 633-636.

<sup>65</sup> Patil, Sharad. ‘Myth and Reality of Ramayana and Mahabharata.’ *Social Scientist*. jrg. 4, nr. 8 (1976): p. 68-72.

<sup>66</sup> Vaman Kane, Pandurang. *History of Sanskrit Poetics*. Dehli: Shri Jainendra Press, 1994: p. 24.

*Nāṭyaśāstra*. Hierbij is er hoogst waarschijnlijk een onjuiste begrip van de term *sutra*, wat een uitleg van regels impliceert, ontstaan. Want een *sutra* behoort niet altijd in proza geschreven te worden.<sup>67</sup> Door het gebrek aan enige vertellingen over Bharata Muni buiten de *Nāṭyaśāstra*, de meervoudige auteurschap van de *Nāṭyaśāstra* en door de aanvankelijke proza vorm van de *Nāṭyaśāstra* kan worden opgemaakt dat Bharata Muni niet als schrijver van de *Nāṭyaśāstra* kan worden gezien.

De datering van de *Nāṭyaśāstra* is eveneens onbeslist gebleven. Naar aanleiding van een onderzoek naar de geschiedenis van andere theoretische verhandelingen uit dezelfde tijd, over bijvoorbeeld de dichtkunst en muziek is er een gemeenschappelijke consensus ontstaan over het ontstaan van de *Nāṭyaśāstra* omstreeks het tweede eeuw na Chr.<sup>68</sup> Daarnaast is de oudheid van de *Nāṭyaśāstra* ook te karakteriseren aan de hand van het ontbreken van een bespreking over de God Mahagramani. Deze God wordt namelijk pas in de vierde eeuw in Indiase de literatuur besproken.<sup>69</sup>

In de *Nāṭyaśāstra* worden er diverse steden genoemd wat een relatie met verschillende delen van India impliceert bij het ontstaan van de *Nāṭyaśāstra*. Maar deze veronderstelling wordt deels weerlegt door het feit dat de beschreven soort Indiase drama voornamelijk gepraktiseerd wordt in het Noorden van India. Hieruit kun je concluderen dat de *Nāṭyaśāstra* in het Noorden van India geschreven is.<sup>70</sup> Een indicatie van de tijd en plaats van het ontstaan van de *Natyashastra* heeft uiteindelijk ook geleid tot het vaststellen van de datering van Indiase data omstreeks 100 B.C.<sup>71</sup>

De mythologische oorsprong van de *Nāṭyaśāstra* wordt als volgt uitgelegd: de heiligen komen bij de meester van dramatische kunst, Bharata Muni met vragen over het ontstaan van de *Natyaveda*. De *Natyaveda* verschilt van de *Nāṭyaśāstra* in het volgende, de *Nāṭyaśāstra* is de methodologie van de praktische uitvoering van een bepaalde kunstvorm waarbij er aanwijzingen worden gegeven over het uitvoeren en opvoeren van de kunstvorm. De *Natyaveda* echter, wordt

---

<sup>67</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 73.

<sup>68</sup> Vatsyayan, Kapila. *Bharata: The Nāṭyaśāstra*. New Delhi: Sahitya Akademi, 2003.

<sup>69</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta The Asiatic Society, 1950: p.80.

<sup>70</sup> Ibidem.79

<sup>71</sup> Ibidem.78

gevormd door de kennis hiervan. Vervolgens geeft Bharata antwoord op de vragen van de heiligen, in de zilveren eeuw verzochten de Goden om een hoorbaar en zichtbaar voorwerp van afleiding te creëren omdat de mensheid verslaafd was geraakt aan sensuele plezier en zich lieten leiden door gierigheid, jaloezie en boosheid. En zo ontstond de *Nāṭyaśāstra*. Bharata Muni werd samen met zijn 100 zonen aangesteld om het drama op te voeren. Vervolgens werden er theaters gebouwd, welke beschermd werden door de goden.<sup>72</sup>

Bharata stelt dat het drama zoals hij uiteen heeft gezet een imitatie is van de acties en het gedrag van mensen, rijk aan emoties. De weergave van goede en kwade acties moet door middel van acties, *bhavas* en *rasas* opwekken. Ook moet het ongelukkige mensen opluchting geven en educatie bieden.<sup>73</sup>

## 2.2 De *Nāṭyaśāstra* als regelwerk van het Indiase drama

De *Nāṭyaśāstra* omvat de regelgeving omtrent drama, dat betrekking heeft op muziek, dans, woorden en gebaren. Maar de regelgeving strekt verder dan enkel de artistieke aspecten van drama. Ook de praktische regelgeving is gestructureerd in de *Nāṭyaśāstra*. Vanuit deze tweedeling zullen de regels van het Indiase drama volgens de *Nāṭyaśāstra* besproken worden.

De *Nāṭyaśāstra* omschrijft een uitgebreide wijze van voorbereidingen voor een toneelstuk. Eerst behoort men de muziek instrumenten op te stellen, hier wordt met de term, *Pratyahara*, naar verwezen. Waarna de zangers *Arambha* uitvoeren, stemoefeningen. Hierna zingen de zangers en muzikanten lof liederen te zingen voor de goden. Opeenvolgend komt de *Utthapanna*, een ceremonie waarbij men loopt over het toneel ter verering van de goden en zegeningen vraagt aan de goden door middel van het zingen van lof liederen en het opzeggen van *slokas*. Hierop komt de regisseur aan het woord en zet hij de laatste scene uiteen, daarna komt de assistent en de harlekijn aan het woord.<sup>74</sup>

De *Nāṭyaśāstra* stelt vervolgens dat het uitvoeren van een *puja*, kerk rituelen, van essentieel belang is om een succesvol toneelstuk te hebben. De *puja* omvat de verering van de goden en de *jarjara*, een pilaar met een vlag ter

---

<sup>72</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 86-98.

<sup>73</sup> Ibidem.15.

<sup>74</sup> Ibidem.77 – 99.

afwering van het kwaad.<sup>75</sup> Vervolgens moet de *homa* worden uitgevoerd door boter in het vuur te offeren.<sup>76</sup>

Er worden tien verschillende soorten toneelstukken besproken in de *Nāṭyaśāstra*.<sup>77</sup> In een bedrijf zorgen *rasas* en *bhavas* ervoor dat de betekenis van het toneelstuk wordt overgebracht. *Rasas* en *bhavas* worden in het volgende hoofdstuk verder uitgewerkt. Ongepaste handelingen als verlies van een koninkrijk mogen niet in een bedrijf voorkomen. Ook mag de handeling enkel één dag beslaan. De introductie scene mag nooit de dood van de held bevatten en kan verschillende functies hebben, het kan namelijk de tijdsverloop aanduiden of zorgen voor de uiteenzetting van veranderingen van de sentimenten. De tien soorten toneelstukken worden gevormd door de *Nataka*, *Prakarana*, *Anka*, *Samavakara*, *Ihamrga*, *Dima*, *Vyayoga*, *Prahasana*, *Bhana* en *Vithi*.

Het eerste soort toneelstuk, de *Nataka*, heeft een bekend verhaal tot zijn onderwerp. De held is doorgaans van koninklijke afkomst en wordt beschermd door de goden.<sup>78</sup> In tegenstelling tot de *Nataka* is de *Prakarana* gebaseerd op een eigen geschreven plot. De held kan alle soorten karakters omvatten behalve die van goddelijke afkomst. De *Anka* heeft vrouwen als helden. Het vierde soort toneelstuk, *Samavakar*, heeft heldendaden van goden als onderwerp en daarom *Asuras*, demonen als helden. De *Samavakar* heeft drie bedrijven waarin drie soorten van bedrog, opwinding of liefde in voorkomen. Het volgende soort toneelstuk is de *Ihamrga* en gaat over goddelijke mannen en liefde. De *Dima* is een toneelstuk waarbij het plot en de held bekend is bij de toeschouwer. En kan alle *rasas* bevatten behalve de erotische en de komische. De *Vyayoga* onderscheidt zich van de andere soorten toneelstukken door het feit dat de toneelstuk uit één bedrijf bestaat en een tijd van één dag beslaat. De held is niet een god maar een koninklijke heilige. De achtste soort toneelstuk *Prahasana* bestaat in twee vormen, een pure en een gemengde vorm. Een pure *Prahasana* bestaat uit een plot dat draait om een karakter van hoge status in tegenstelling tot de gemengde *Prahasana* waar er karakters van lage status zijn betrokken. Een andere soort toneelstuk wordt gespeeld door één acteur en verteld eigen ervaringen of

---

<sup>75</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 35 – 83.

<sup>76</sup> Ibidem.40.

<sup>77</sup> Ibidem.51

<sup>78</sup> Ibidem.357-361.

beschrijft de ervaring van een ander. Hier wordt naar verwezen met Bhana. Het laatste soort toneelstuk is de Vithi en heeft enkel twee acteurs.<sup>79</sup>

De *Nāṭyaśāstra* behandelt vervolgens de verschillende wijze van het produceren van toneelstukken. Naar de eerste wijze waarin het de dichtkunst een dominante plaats in neemt wordt gerefereerd als de verbale stijl. En wordt enkel gespeeld door mannelijke acteurs. De verbale stijl focust zich op het oproepen van de rasas miserabel en verwondering. De grootse stijl is een manier waarbij er gebruik wordt gemaakt van een combinatie van gebaren en woord. De grootse stijl wekt de rasas heroïsch, verwondering, woede en miserabel op. Naast de verbale en grootse stijl bespreekt de *Nāṭyaśāstra* de elegante stijl en de energieke stijl. De elegante stijl omschrijft een manier van produceren waarbij de nadruk ligt op vrouwelijke actrices, mooie kostuums, dans en liefde. En wordt er gestreefd de erotische en komische rasa op te roepen. Tenslotte wordt de laatste manier toegewezen aan de energieke stijl: Onverschrokken woorden, oplichterijen en sprongen zijn karakteriserend voor de energieke stijl. Afschuw, verwondering en woede zijn de rasas die worden opgeroepen bij de toeschouwer door de energieke stijl.<sup>80</sup>

Deze verschillende productie stijlen van een toneelstuk kunnen volgens de *Nāṭyaśāstra* leiden tot twee categorieën van succes, namelijk een menselijke succes en een goddelijk succes. De eerste categorie van succes wordt bereikt wanneer het plot gevechten bevat, en zorgt voor tranen bij de toeschouwer. De mate van succes wordt bij menselijk succes dus getoetst aan de hand van oppervlakkige elementen.<sup>81</sup>

Kortom omvat de praktische regelgeving de voorbereidingen, de puja, de tien verschillende soorten toneelstukken en de vier verschillende productie stijlen. De artistieke regelgeving behandelt dans, *rasas* en *bhavas*, gebaren, woord, karakter, kostuums en make-up. De toevoeging van dans aan drama is tot stand gekomen door God Siva. God Siva benoemde dans als Tandava en wordt uitgevoerd als aanbidding van de goden. De Tandava mag enkel worden

---

<sup>79</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 361-373.

<sup>80</sup> Ibidem. 401-407.

<sup>81</sup> Ibidem. 510-513.

uitgevoerd in een toneelstuk wanneer de scene goed geluk, liefde, of blijdschap bevat.<sup>82</sup>

Naast dans zijn de *rasa* en *bhavas* van essentiële belang in het Indiase drama. Zo spreekt de *Nāṭyaśāstra* van acht verschillende *rasa* die vervolgens weer worden onderverdeeld in drie vormen, namelijk de *sthayi-bhavas*, *dominante bhavas* de *vyabhicari-bhavas*, vergankelijke *bhavas* en de *sattvika-bhavas*, temperamentvolle *bhavas*. De theatrale representatie hiervan kan vervolgens op twee manieren worden uitgevoerd, ten eerste op een realistische wijze en ten tweede op een theatrale wijze.<sup>83</sup> Deze kan bereikt worden door vier verschillende instrumenten, door gebaren, door woorden, door kostuums en make-up en tenslotte door de representatie van de gemoedsgesteldheid.

De term *abhinaya* wordt gebruikt om te verwijzen naar de theatrale representatie wat kan bereikt worden door het aanwenden van de vier middelen benoemd in de voorafgaande alinea. Gebaren vormen volgens de *Nāṭyaśāstra* het eerste middel.<sup>84</sup> Onder de gebaren nemen de handgebaren de belangrijkste plaats in en maakt de *Nāṭyaśāstra* een onderscheid in enkelvoudige handgebaren, dubbele handgebaren en dans gebaren.<sup>85</sup> Met betrekking tot de mimiek worden er 36 blikken uiteengezet. De verschillende gebaren worden tenslotte ook relatie gebracht met de *rasas* en *bhavas*.<sup>86</sup> Aansluitend worden diverse bewegingspatronen van de voeten besproken, deze worden opgebouwd uit bewegingen met één voet, twee voeten en een combinatie patronen met twee voeten. Tenslotte wordt het ruimte gebruik van het theater aan de hand van de tien verschillende theaters nader verklaart.<sup>87</sup>

De gebaren, kostuums, make-up en de representatie van de gemoedsgesteldheid nemen een belangrijke plaats in maar blijven volgens de *Nāṭyaśāstra* ondergeschikt aan de dichtkunst. De ondergeschikte zorgen namelijk enkel voor de verduidelijking van de dichtkunst. Er worden door de *Nāṭyaśāstra* twee soorten van redevoering onderscheiden door 47 verschillende geluiden van de spraak te bespreken en het gebruik van beklemtoning uiteen te zetten. Daarna

---

<sup>82</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 48 – 74.

<sup>83</sup> Ibidem.100 – 102.

<sup>84</sup> Ibidem.148 – 149.

<sup>85</sup> Ibidem.170 – 189.

<sup>86</sup> Ibidem.150 – 169.

<sup>87</sup> Ibidem.150 – 242.

gaat de *Nāṭyaśāstra* in op de functie van werkwoorden, zelfstandige naamwoorden, metrum en voorzetsels.<sup>88</sup>

Vervolgens licht de *Nāṭyaśāstra* de verschillende karakters in een Indiase drama toe door een driedeling. Welke wordt opgemaakt door superieure, gemiddelde en inferieure karakters. Een superieur mannelijk karakter heeft zijn passies onder controle, is vaardig in verschillende kunstvormen en bekommert zich om de armen. Een superieure vrouwelijk karakter is zachtaardig, gehoorzaam en beschaafd. Bij een superieur karakter kan zowel de mannelijk of vrouwelijk zijn, maar een inferieur karakter kan alleen vrouwelijk zijn. Hierop volgend wordt de karakter van een held nader toegelicht. Zo behoren alle helden controle te hebben over hun passies.<sup>89</sup>

Tenslotte weergeeft de *Nāṭyaśāstra* de verschillende elementen van het kostuum en de make – up van de acteurs. Hierbij wordt uiteengezet op welke wijze een kostuum onderdeel, als ornamenten, moet worden gedragen. Met betrekking tot make-up stelt de *Nāṭyaśāstra* uitgebreide regels voor het toepassen van verschillende kleuren van verschillende personages.<sup>90</sup>

### 2.3 Wat is rasa?

Volgens de *Nāṭyaśāstra* wordt *rasa* bereikt worden door een combinatie van *vibhava*, *anubhava* en *vyabhicari-bhava*.<sup>91</sup> *Vibhava* duidt op het middel, dat kan bestaan uit een object of omgeving wat wordt beschreven in het drama, waarmee *rasa* geactiveerd kan worden. *Anubhavas* zijn de expressieve gebaren of woorden van de personage waarmee *rasa* opgewekt kan worden en *vibhava* en *anubhava* leiden tot een vergankelijke toestand van het bewustzijn en wordt gekenmerkt als *vyabhicari-bhavas*.<sup>92</sup> *Vyabhicari-bhava* draagt de *bhava*, oftewel de toestand, welke is gekoppeld aan woord, gebaren en temperamentvolle *bhavas*.<sup>93</sup>

In Indiase drama worden er acht rasas onderscheiden, erotisch (*śṛṅgāra*), komisch (*hāsyā*), miserabel (*kāruṇa*), woede (*raudra*), heroïsch (*vīra*), angst

<sup>88</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 246 – 261.

<sup>89</sup> Ibidem.527 – 530.

<sup>90</sup> Ibidem.410 – 426.

<sup>91</sup> Ibidem.105.

<sup>92</sup> Princy, Sunil. ‘Rasa in Sanskrit Drama.’ *The Indian Review of World Literature in English*, Jrg. 1, nr. 4 (2005).

<sup>93</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 126.



(bhayānaka), afschuw (bībhatsa) en verwondering (adbhuta).<sup>94</sup> In de *Nāṭyaśāstra* wordt de beeldspraak van het eten van een gerecht met veel kruiden, wat plezier en voldoening geeft gebruikt om te tonen dat eveneens rasa kan worden geproefd als eten. Want ook bij een drama vind je verschillende kruiden oftewel sthayi-bhavas terug door het zien van een representatie van de toestanden door middel van gebaren die ‘geproefd’ kunnen worden, hier wordt in de volgende alinea verder op ingegaan.<sup>95</sup>

De acht rasas worden vervolgens weer onderverdeeld in drie verschillende vormen van, acht *sthayi-bhavas*, 33 *vyabhicari-bhava* en acht *sattvika-bhavas*.<sup>96</sup> De *Nāṭyaśāstra* illustreert de *sattvika-bhava* aan de hand van een acteur die miserabel is. Huilen is de basis van miserabel zijn, daarom stelt de *Nāṭyaśāstra* dat de acteur niet miserabel kan zijn zonder verdrietig te zijn, op deze manier komen de temperamentvolle *bhavas*, ofwel de *sattvika-bhavas* aan de orde. Het belang van het onderscheid tussen rasa en *bhava* is te vinden in de notie waarbij rasa enkel kan ontstaan vanuit de toestanden waardoor er een interrelatie ontstaat.<sup>97</sup> Liefde, vrolijkheid, verdriet, boosheid, energie, verschrikking, walging en verbazing worden gekenmerkt als *sthayi-bhavas*. De *vyabhicari-bhava* toestanden zijn ontmoediging, zwakte, schrik, afgunst, vergiftiging, uitputting, onverschilligheid, depressie, verontrusting, afleiding, herinnering, tevredenheid, schaamte, wispelturig, blijheid, irritatie, bedwelming, arrogantie, wanhoop, ongeduld, slaap, epilepsie, dromen, opwekken, verontwaardiging, hypocrisie, wreedheid, verzekerd, ziekte, gekte, dood, vrees en overweging. Tenslotte maken verlamming, transpiratie, kippenvet, verandering van stem, trillen, verandering van kleur, huilen en flauw vallen de onderdelen uit van de *sattvika-bhavas*.<sup>98</sup>

Rasa ontstaat dus uit een interrelatie tussen rasa en de *bhavas*. Rasa kan enkel tot stand komen door een combinatie van *vibhava*, *anubhava* en *vyabhicari-bhava*. Door een samenkomst van *vibhava* en *anubhava* wordt *bhava* gecreëerd.<sup>99</sup> *Bhavas* ontstaan wanneer de betekenis van theater door middel van *vibhava* en *anubhava* of door middel van woorden, gebaren, de kleur van het gezicht en de representatie van de temperamenten het bewustzijn van de toeschouwer

<sup>94</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p.102.

<sup>95</sup> Ibidem.106.

<sup>96</sup> Ibidem.102.

<sup>97</sup> Ibidem.107.

<sup>98</sup> Ibidem.102.

<sup>99</sup> Ibidem.119.

doordringt. De *Nāṭyaśāstra* definieert de term *bhava* aan de hand van de termen oorzaak en instrument, de primaire betekenis wordt echter verleend aan de term doordringen.<sup>100</sup>

De rasas ontstaan vanuit de verschillende bhavas, zo ontstaat de erotische rasa vanuit de sthayi-bhava van liefde wanneer er vibhavas als dichtkunst, zich bevinden in een tuin of het wederzien van de geliefde aanwezig zijn. Daarnaast zorgen anubhavas als liefdevolle blikken of liefdevolle woorden in combinatie met vyabhicari-bhavas als verlangen, wanhoop en gekte voor het ontstaan van de erotische rasa. De rasa komisch is gebaseerd op de sthayi-bhava vrolijkheid. En wordt gekenmerkt door vibhavas als het dragen van ongepaste kleding en het gebruik van irrelevante woorden tezamen met anubhavas als transpiratie en de verandering van de kleur van het gezicht. Deze anubhavas worden opgevolgd door vyabhicari-bhavas als onverschilligheid en afgunst. De miserabele rasa geschied dankzij de sthayi-bhava verdriet. En ontstaat door de combinatie vibhavas als afscheiding van een geliefde en anubhavas als huilen en gejammer. De vyabhicari-bhavas van verdriet zijn verontrusting en angst. De sthayi-bhava boosheid vormt de oorsprong van de rasa woede. En gaat gepaard met de vibhavas misbruik, belediging en wraakzucht en de anubhavas als rode ogen en gebalde vuisten. Vyabhicari-bhavas als transpiratie, kippenvel en verontwaardiging zijn karakteriserend voor de rasa woede. De volgende rasa, heroïsch ontstaat door de sthayi-bhava energie en is gekoppeld aan vibhavas als kracht, reputatie van macht en wordt ervaren door anubhavas als geduld en liefdadigheid, tevredenheid, trots en herinnering. Verschrikking vormt de basis van de rasa angst. Hierbij zijn vibhavas als angstige geluiden, geesten en paniek in samenspel met anubhavas als trillingen, verandering van de kleur van het gezicht en schrik aanwezig en leiden tot vyabhicari-bhavas als verlamming en trillingen van het lichaam wat uiteindelijk resulteert in angst. Afschuw komt tot stand door de sthayi-bhava walging, in combinatie met onprettige vibhavas. De rasa afschuw wordt ervaren door het representeren van de anubhava overgeven en wordt vaak in relatie gebracht met vyabhicari-bhavas als epilepsie of flauwvallen. De laatste rasa verwondering vind zijn oorsprong in de sthayi-bhava verbazing. En wordt veroorzaakt door het zien van wonderlijke of hemelse vibhavas en wordt door middel van anubhavas als wijd gesperde ogen en stotteren ervaren door de

---

<sup>100</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 118.

toeschouwer. De vyabhicari-bahava is te vinden in toestanden als huilen, verlamming en transpiratie.<sup>101</sup>

In de *Nāṭyaśāstra* worden er verschillende andere bronnen aangemerkt voor informatie over rasa. Hieruit kun je opmaken dat het concept van rasa al voor de *Nāṭyaśāstra* een onderwerp van onderzoek was.<sup>102</sup> Maar vele interpretaties zijn gebaseerd op de *Nāṭyaśāstra*, zo ook de vier belangrijkste interpretaties van de Sanskriet wetenschappers Bhata Lollata, Sankuka, Bhattanayak en Abhinava Gupt. Alhoewel de interpretatie van Bhata Lollata verloren is gegaan, leren wij over zijn teksten aan de hand van andere teksten. Volgens Lollata ontstaat rasa door een combinatie van vibhava, anubhava en vyabhicari-bhava. Maar rasa bevindt zich vooral in de historiciteit van het karakter maar ook in de acteur die de karakter speelt. De communicatie van rasa naar de toeschouwer is echter niet geheel duidelijk in de interpretatie van Lollata.<sup>103</sup> Opeenvolgend stelt Sankuka het volgende, rasa ontstaat niet vanuit het karakter en de acteur maar vanuit de afleiding van bepaalde tekens. Een decorstuk wat een paard voorstelt is niet een werkelijke paard maar creëert wel de illusie en wekt op zo een manier rasa bij de toeschouwer op.<sup>104</sup> In tegenstelling tot Lollata en Sankuka meent Bhattanayaka dat rasa niet afgeleid kan worden. Bhattanayaka ontwikkelt de doctrine van *Sadharanikarana*, wat generalisatie betekent. Waarbij er door het specifieke te generaliseren rasa ontstaat.<sup>105</sup> De laatste interpretatie van Abhinava Gupt omvat het concept dat er altijd rasa aanwezig is in het bewustzijn van de toeschouwer en door het zien van een Indiase drama wordt deze enkel weer zichtbaar. In theater ontstaat dit als volgt: er bevindt zich een bepaalde rasa in de schrijver en door middel van de dichtkunst communiceert de schrijver deze rasa naar de acteur die vervolgens weer rasa opwekt bij de toeschouwer door het zien van rasa bij de acteur.<sup>106</sup>

<sup>101</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 108 – 116.

<sup>102</sup> Princy, Sunil. 'Rasa in Sanskrit Drama.' *The Indian Review of World Literature in English*, Jrg. 1, nr. 4 (2005).

<sup>103</sup> Prasad, Gupteshwar. *I.A. Richards and Indian Theory of Rasa*. Dehli: Sarup and Sons. 2007.

<sup>104</sup> Ray, Mohit. 'Rasa and pleasure.' *Interlitteraria*, jrg 12 (2007): p. 10-30.

<sup>105</sup> Mani Adhikary, Nirmala. 'An introduction to sadharanikaran model of communication.' *Bodhi: An Interdisciplinary Journal*, jrg. 3 nr.1 (2009): p. 69-91.

<sup>106</sup> Prasad, Gupteshwar. *I.A. Richards and Indian Theory of Rasa*. Dehli: Sarup and Sons. 2007.

## 2.4 Rasa en in relatie tot de andere elementen van het Indiase theater

De definitie van Indiase drama is in de *Nāṭyaśāstra* als volgt beschreven: drama is een imitatie van acties en het gedrag van mensen, rijk aan emoties. De weergave van goede en kwade acties moet door middel van acties en bhavas, rasa opwekken.<sup>107</sup> In dit hoofdstuk zal onderzocht worden welke regels de *Nāṭyaśāstra* hanteert om door middel van een Indiase drama rasa op te wekken.

Het eerste aspect wat volgens de *Nāṭyaśāstra* moet worden aangewend om rasa toe te passen begint al voor de voorstelling en is terug te vinden in de puja. Doordat iedere rasa een heersende God heeft, behoort de puja uitgevoerd te worden om de goden te vereren en op deze wijze een succesvolle voorstelling te verkrijgen welke de gewenste rasa bereikt.<sup>108</sup> Volgens de *Nāṭyaśāstra* is God Vishnu gekoppeld aan de erotisch en afschuw rasa, God Pramathas heerst over de rasa komiek, God Rudra over de rasa woede, de rasa miserabel en angst vallen onder God Yama, God Indra met de heroïsche rasa en tenslotte wordt God Bhrama verbonden met de rasa van verwondering.<sup>109</sup>

De regelgeving omtrent praktische zaken schrijft nog een ander aspect het vermogen toe waardoor rasa toegepast kan worden, namelijk door de tien soorten toneelstukken de *Nataka*, *Prakarana*, *Anka*, *Samavakara*, *Ihamrga*, *Dima Vyayoga*, *Prahasana*, *Bhana en Vithi*. Het eerste toneelstuk, de *Nataka* heeft helden welke daden zorgen voor de bhavas vrolijkheid en verdriet en op zo een manier leiden tot de komische en miserable rasas. Ditzelfde geldt voor de *Prakana*, aanvullend wordt hier extra aandacht gegeven aan het bereiken van de rasa verwondering. De *Anka* is gebaseerd op enkel de miserabele rasa. En heeft daarom vrouwen als helden. In de drie bedrijven van de *Samavakar* komt de rasa komisch voor. Het plot van de *Ihamrga* is voornamelijk gemoeid met rasa woede. De *Dima* mag alle rasas bevatten behalve de erotische en de komische. De *Vithi*, tenslotte kan tot wel dertien bhavas bevatten.

Het aspect van de productie stijlen is het laatste aspect vanuit de praktische regelgeving. De *Nāṭyaśāstra* onderscheidt de verbale stijl, de grootse stijl, de energieke stijl en de elegante stijl. De verbale stijl focust zich op het oproepen van de rasas miserabel en verwondering. De grootse stijl wekt de heroïsche, verwondering, woede en miserabele rasa op. De elegante stijl richt zich tot de

<sup>107</sup> Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 15.

<sup>108</sup> Ibidem. 35 – 83.

<sup>109</sup> Ibidem.108.

erotische en komische rasa. En de energieke stijl wekt de rasas verwondering en woede op.<sup>110</sup>

Het volgende aspect is te vinden in het ontstaansproces van rasa. In paragraaf 2.3 is duidelijk geworden dat de *Nāṭyaśāstra* drie vormen van bhava onderscheid, één vorm hiervan is de sthayi-bhava. Zo vindt iedere rasa zijn oorsprong in één van de sthayi-bhavas. De erotische rasa ontstaat uit de sthayi-bhava liefde en is gebaseerd op verbintenis of afscheiding. Vrolijkheid vormt als sthayi-bhava de basis voor de rasa komisch. Deze bhava en daardoor ook deze rasa zijn voornamelijk van toepassing op vrouwen en wel in zes verschillende vormen. De miserabele rasa komt voort uit de sthayi-bhava verdriet. De rasa woede, wat voornamelijk van toepassing is op *raksasas*, kwaad aardige geesten, ontstaat vanuit de sthayi-bhava boosheid. De heroïsche rasa stamt af van de sthayi-bhava energie. De rasa angst vindt zijn oorsprong in de sthayi-bhava verschrikking. Afschuw komt tot stand dankzij de sthayi-bhava walging. En de laatste rasa, verwondering ontstaat vanuit de sthayi-bhava verbazing.<sup>111</sup>

Het toepassen van mimiek wordt volgens de Natyashtra aangewend om de theatrale representatie van de drama en de dichtkunst te verduidelijken.<sup>112</sup> Om de erotische rasa te representeren moeten de wenkbrauwen worden samengetrokken en moeten de ogen zijwaarts gericht worden. Wanneer de oogleden beurtelings worden samengetrokken wordt de komische rasa uitgebeeld. Om de miserabele rasa uit te beelden behoren de oogleden neergeslagen te zijn, de ogen richten zich enkel op het punt van de neus en tranen worden zichtbaar. Door de wenkbrauwen te spreiden, de oogballen rood te maken en de oogleden wijd te sperren wordt de rasa woede gerepresenteerd. De heroïsche rasa wordt gecreëerd door ogen die wijd open zijn. Als de ogen opwaarts zijn gericht en glimmen, straalt men angst uit en kan op deze manier de rasa angst worden vertaald in de mimiek. Als de hoeken van de ogen bedekt zijn door de oogleden wordt de rasa afschuw getoond. En wanneer de ogen omhoog reiken in verwondering wordt verwondering gerepresenteerd. Naast deze acht rasa zijn er ook regels omtrent de representatie van de sthayi-bhavas en de temperamentvolle bhavas.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 405-406.

<sup>111</sup> Ibidem.109.

<sup>112</sup> Ibidem.106.

<sup>113</sup> Ibidem.153- 160.

De dichtkunst wordt in de *Nāṭyaśāstra* gekenmerkt als het belangrijkste onderdeel van het Indiase drama, waarbij het metrum met name een beduidende rol speelt. Derhalve heeft de *Nāṭyaśāstra* ook aan de verschillende metrum een verschillende rasan toegekend. De erotische rasa komt vaak tot uiting in de zachte metrum. De heroïsche en woede rasa wordt in relatie met de Arya metrum gebracht. Maar omdat het metrum van de heroïsche en de woede rasa in gradaties moet verlopen, wordt er voornamelijk gebruik gemaakt van als eerste de Jagati metrum, wat wordt opgevolgd door de Atijagati en eindigt in de Samkrti metrum. De miserable rasa wordt volgens de *Nāṭyaśāstra* uitgedrukt in de metrum Sakkari en Atidhrti. De komische, angstige, afschuw en verwondering rasa moeten per geval worden bekeken en vervolgens worden gekoppeld aan een metrum soort.<sup>114</sup>

De verschillende metrum moeten op een bepaalde wijze worden uitgesproken om de daadwerkelijke rasa te kunnen bereiken. De *Nāṭyaśāstra* onderscheid zes manieren van uitspraak, ten eerste kan er gebruik worden gemaakt van pauzes, ten tweede van stembuigingen, ten derde van het afmaken van de zinnen, ten vierde van geen ademhaling tussen het uitspreken van de woorden, ten vijfde van het geleidelijk uitgesproken en tenslotte van het verlagen van de stem. Voor de erotische en komische rasa betekent dit dat er gebruik wordt gemaakt van pauze, stembuigingen, verlagingen en geleidelijkheid in de stem. De miserabele rasa wordt bereikt door een stem die verlaagd en geleidelijk is. Bij de rasan van heroïsme, woede en verwondering wordt de stem door gebruik te maken van pauzes, verlagingen en geleidelijkheid in de stem en door geen ademhalingen tussen de woorden. De zinnen worden afgemaakt en gescheiden door pauzes bij de afschuwelijke en angstige rasa.<sup>115</sup>

## 2.5 Toepassing van rasa in de toneeltekst *Shakuntala* van Kalidasa

De toneeltekst *Shakuntala* van Kalidasa zal in dit hoofdstuk aangewend worden ter illustratie van de wijze waarop rasa bereikt kan worden. Met betrekking tot rasa, wat zich vooral richt op het bereiken van een bepaald effect bij de toeschouwer, is een toneeltekst als middel om de toepassing van rasa aan te tonen niet geheel toereikend omdat het daadwerkelijke effect bij de toeschouwer niet

<sup>114</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 320-321.

<sup>115</sup> Ibidem. 350-351.

wordt besproken. Maar doordat rasa op verschillende wijze ervaren kan worden, namelijk ook door de schrijver welke de rasa communiceert naar de lezer die via de vibhavas en anubhavas rasa kan ervaren. Wordt ik in staat gesteld rasa deels te illustreren aan de hand van de toneeltekst.<sup>116</sup>

De proloog begint met de inzegening van de toeschouwers waarna de regisseur in dialoog gaat met een actrice en de actrice een lied te zingt. In het eerste bedrijf jaagt Koning Dushyanta in het bos en stuit zo op de beeldschone Shakuntala. Nadat Dushyanta Shakuntala redt van een stekende bij geeft hij haar een ring als symbool voor hun liefde. In het tweede bedrijf besluit Dushyanta het bos te beschermen om dichterbij Shakuntala te komen. Zo hoort hij Shakuntala die een liefdesgedicht reciteert bestemd voor Dushyanta. Hierna verklaren zij elkaar de liefde en komen de twee geliefde intiem samen. In het vierde bedrijf komt de heilige Durvasas aan in de leefgemeenschap van de monniken maar dit wordt niet opgemerkt door Shakuntala die diep verzonken is in de gedachtes aan haar man. Hierop vervloekt Durvasas Shakuntala, zodat haar geliefde haar geheel zal vergeten, de vloek is alleen op te heffen door het zien van de ring. In het vijfde bedrijf komt Shakuntala in het paleis van Dushyanta welke zich niks herinnert en Shakuntala afwijst. Ook is Shakuntala haar ring verloren. Als oplossing stelt de geestelijke van de koning voor om Shakuntala in het paleis te houden tot de geboorte van het kind om te zien of het kind van de koning de voorspelde litteken zal hebben. Maar nog voordat dit gebeurt verdwijnt Shakuntala door een lichtflits. Hierna vangt het zesde bedrijf aan met het terug vinden van de ring van de koning door een visser. Na het wederzien van de ring herinnert Dushyanta zijn vrouw Shakuntala weer. De apsara Mishrakeshi komt op aarde om te kijken hoe Dushyanta het maakt. Ze ziet dat hij in een miserabele staat verkeert, hij heeft alle vieringen verboden en is erg verdrietig. Mishrakeshi ziet dat beide geliefden in dezelfde staat verkeren door de afscheiding van elkaar. Aan het einde van het bedrijf gaat Dushyanta met Matali mee, een koetsier vanuit de hemel, om tegen de demonen te vechten. In het laatste bedrijf komt Dushyanta aan op een heilige berg. Hier ziet hij een ondeugende jongen spelen met een tijger welp. Tijdens het spelen is zijn armband afgevallen en Dushyanta pakt het op, maar dit kunnen alleen de ouders van het kind zonder dat het in een slang verandert. Op dit

---

<sup>116</sup> Princy, Sunil. 'Rasa in Sanskrit Drama.' *The Indian Review of World Literature in English*, Jrg. 1, nr. 4 (2005).

moment wordt het voor Dushyanta duidelijk, dit is misschien wel zijn kind is, na het weder zien van Shakuntala wordt dit bevestigd. Hierop wordt de familie weer verenigd wat het einde van het zesde bedrijf kenmerkt.<sup>117</sup>

In de proloog van *Shakuntala* wordt er een mantra gereciteerd ter eren van God Shiva met als doel de erotische rasa te bereiken bij de toeschouwers. Het toneelstuk *Shakuntala* kan gerekend worden tot de Nataka en is gebaseerd op een bekend verhalen over de liefde tussen Shakuntala en Dushyanta uit de epos gedichten Mahabarat, Bhagvata en Puranas. De belangrijkste bhavas in de Nataka *Shakuntala* die leiden tot het ontstaan van de erotische, miserabele en heroïsme rasa zijn liefde, verdriet en energie.

De erotische rasa in het eerste bedrijf ontstaat uit de sthayi-bhava wat zijn basis vindt in de samenkomst van beide geliefde. Het eerste bedrijf illustreert het ontstaansproces van rasa op de volgende wijze, in het eerste bedrijf ontmoeten Shakuntala en Dushyanta elkaar voor het eerst. Dit vindt plaats door middel van vibhava waarbij de ontmoeting zich in de tuin van de leefgemeenschap. Beide verlangen elkaar te zien, zo draait Shakuntala zich nog een keer om een blik te vangen van Dushyanta wanneer ze boos wegloopt. Kortom wordt er bij de eerste ontmoeting de anubhavas gevormd door verlangen en liefdevolle blikken. Hierna moet Dushyanta weer weg om het bos te beschermen. En de vyabhicari-bhava omvat het feit dat Dushyanta extreem verontrust is omdat hij kan alleen maar aan Shakuntala kan denken. En op deze manier wordt er in deze bedrijf door een combinatie van vibhava, anubhava en vyabhicari-bhava sentimenten opgewekt welke leiden tot de erotische rasa.

Op het moment dat Dushyanta Shakuntala afwijst in het vijfde bedrijf wordt er een nieuwe rasa in werking gesteld. De gedwongen vibhava van afscheiding van Dushyanta zorgt ervoor dat Shakuntala breekt van verdriet en in tranen uitbarst. Deze anubhava leid tot de vyabhicari-bhava verontrusting. Deze rasa is echter pas later van toepassing op Dushyanta, namelijk pas in het zesde bedrijf, na het wederzien van de ring wordt de vloek verbroken en breekt ook Dushyanta van verdriet. In deze verdriet komen de vibhavas tot uiting en verbant hij alle vieringen en kleedt hij zich in sobere kleding. Dushyanta schaamt zichzelf voor het verdriet wat hij Shakuntala heeft aangedaan en walgt van zichzelf. Ook zoekt hij verschillende objecten om herinnering van haar op te roepen, zoals de

---

<sup>117</sup> Kalidasa. Vert. Ryder, Arthur. *Shakuntala*. Cambridge: Parentheses publications, 1999.



tuin waar zij elkaar voor het eerst zagen of de ring. Deze schaamte, walging en herinneringen vormen de anubhavas. Deze anubhavas leiden uiteindelijk tot de vyabhicari-bhava waarbij Dushyanta flauw valt.

In bedrijf zes vind je twee opeenvolgende rasas, namelijk de rasa van heroïsme en van verwondering. Dushyanta moet God Indra bij staan in het gevecht tegen de demonen. Hier zie dat de vibhavas militaire kracht en reputatie van macht eigen zijn aan een koning als Dushyanta. En leiden tot het achterlaten van alles waarmee Dushyanta bezig was om de strijd aan te gaan. En deze anubhavas van liefdadigheid en trots leiden tot de vyabhicari-bhavas van tevredenheid bij Dushyanta. Het uitzicht en de landing van de strijdswagen leiden tot de rasa verwondering. Dezelfde rasa wordt opgewekt door het zien van een jongen wat speelt met een tijger welp.

Naast het vijfde en zesde bedrijf ontstaat de miserabele rasa ook in het vierde bedrijf. Met de vibhavas waarbij Shakuntala afscheid moet nemen van de leefgemeenschap. Daarom zie je anubhavas zoals tranen. De vyabhicari-bhava zorgt ervoor dat zelfs al voordat Shakuntala de leefgemeenschap heeft verlaten, zij verlangt om terug te gaan naar de leefgemeenschap. Op deze wijze ontstaat de miserabele rasa in het vierde bedrijf. Verder was vloek van Durvasa het gevolg van de rasa woede. Want Durvasa voelde zich beledigt omdat hij niet goed werd ontvangen door Shakuntala. Tenslotte vind je in het laatste bedrijf wederom de erotische rasa waarbij de twee geliefde elkaar weer zien en Dushyanta zijn zoon voor het eerst ziet.

In conclusie kan de toneeltekst als een medium van rasa worden gezien doordat de anubhavas verlangen en liefdevolle blikken en de vyabhicari-bhava verontrusting in de tekst leiden tot de erotische rasa. En de anubhava liefdadigheid en trots en vyabhicari-bhava tevredenheid tot de heroïsche rasa, het uitzicht vanuit de strijdswagen tot de verwondering rasa en de anubhavas huilen en vyabhicari-bhava verontrusting tot de miserabele rasa.

### 3. DE VERHOUDING TUSSEN DE CONCEPTEN KATHARSIS EN RASA

Uit de voorgaande hoofdstukken kan er een verhouding tussen de effecten, concepten en functies van katharsis en rasa worden opgemaakt. Hierbij vind je gelijkenissen maar ook contrasten. Zo wordt Aristoteles gezien als een historische persoon met invloed op diverse Westerse vakgebieden.<sup>118</sup> Bharata Muni is echter een mythologisch-historisch persoon die zich enkel heeft gespecialiseerd in het vakgebied van Indiase drama. In het verlengde hebben beide verhandelingen ook een verschillende aard. De *Nāṭyaśāstra* is een exoterische shastra van goddelijke afkomst, terwijl de *Poëtica* een esoterische verhandeling is van seculiere aard.<sup>119</sup>

Beide verhandelingen beginnen met een uiteenzetting over het ontstaan van de verhandeling. Hierbij is er enkel het verschil te vinden dat er bij de *Poëtica* sprake is van een historische verklaring en bij de *Nāṭyaśāstra* een mythologische verklaring.<sup>120</sup> Religie speelt in de *Nāṭyaśāstra* namelijk een beduidende rol, zo komt dit niet enkel voor in de verklaring van het ontstaan van de verhandeling maar vind je dit terug bij iedere aspect van Indiaas drama. Deze nadruk op religie is echter bijna geheel afwezig in de *Poëtica*.<sup>121</sup> Ondanks de nauwe relatie van het Westers theater met de Griekse God Dionysus door de opvoering van tragedies tijdens de Dionysische spelen, een festival ter ere van God Dionysus, geeft Aristoteles in de *Nāṭyaśāstra* geen aandacht aan de religieuze aspecten in de *Poëtica*.<sup>122</sup> Dit gebrek heeft geleid tot veel theorieën waarbij er een link wordt gemaakt tussen theater en de Griekse goden. Zoals de interpretatie van katharsis door Nietzsche waarbij er een link wordt gelegd tussen de twee Griekse Goden Apollo en Dionysus.<sup>123</sup> De geringe aandacht aan de Griekse goden in de *Poëtica* contrasteert met de beduidende rol van de Indiase Goden in de *Nāṭyaśāstra*.

<sup>118</sup> Barnes, Jonathan. *Aristotle*. Oxford: University press, 1982: p. 2.

<sup>119</sup> Schechner, Richard. 'Dramatic Concepts Greek and Indian: A Study of Poetics and Natyasastra by Bharat Gupt Review' *TDR*, jrg. 41, nr. 2. (1988): p. 153-156

<sup>120</sup> Ley, Graham. 'Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as Discourse Author(s).' *Asian Theatre Journal*, Jrg. 17, nr. 2. (2000): p. 191-214.

<sup>121</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950.

<sup>122</sup> Erenstein, Rob. *Toneelbespiegelingen: Inleidingen op drama's uit het Wereldrepertoire*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

<sup>123</sup> Nietzsche, Friedrich. *The birth of tragedy out of the spirit of music*. Vert. Ian Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University, 2008: p.11.

Beide verhandelingen pogen echter wel eenzelfde doel te bereiken, namelijk het amuseren van de goden en de mens door middel van muziek, dans en woord.<sup>124</sup>

Het concept katharsis wordt besproken in de verhandeling *Poëtica*, welke kan worden gedefinieerd als een verhandeling met betrekking op dichtkunst.<sup>125</sup> De verhandeling *Nāṭyaśāstra* is gericht op dramaturgie en bespreekt om deze reden niet enkel de dichtkunst maar ook bijvoorbeeld de voorbereidingen van een toneelstuk. Dit veroorzaakt vervolgens het verschil in de omvang van de verhandelingen en bestaat de *Poëtica* maar uit 26 hoofdstukken daar waar de *Nāṭyaśāstra* bestaat uit 36 hoofdstukken wat vervolgens nog wordt opgevolgd door een tweede deel.<sup>126</sup> Maar het contrast is niet alleen te vinden in de soort verhandeling, maar ook het onderwerp van de beschrijving van de regelgeving in de *Poëtica* en de *Nāṭyaśāstra* verschillen. Aristoteles stelt in de *Poëtica* dat het hart van de Griekse tragedie wordt gevormd door het plot. Want door middel van het plot kan de handeling worden uitgebeeld en kan er katharsis bereikt worden.<sup>127</sup> Vervolgens stelt Aristoteles dat de *Poëtica* enkel focust op literaire technieken voor de dichter, opsis word aangeduid als ornamentatie door Aristoteles want met ornamentatie kan niet het uiteindelijke katharsis bereikt worden.<sup>128</sup> Tenslotte behoorde het koor in het verleden een integraal onderdeel van het plot van een tragedie te zijn om op deze manier het geheel te ondersteunen. Maar Aristoteles beweert dat dit in de loop van de tijd is verandert en het koor nu slechts als entr'acte fungeert.<sup>129</sup> In de *Nāṭyaśāstra* wordt duidelijk dat het Indiase drama bovenal is gebaseerd op de representatie en het schouwspel. Doordat dans, muziek, gebaren, kostuums, make-up en de representatie van de gemoedsgesteldheid na de dichtkunst een belangrijke plaats innemen, dit in tegenstelling tot de tragedie.<sup>130</sup>

Aristoteles definieert de tragedie als volgt, een tragedie bevat een complete handeling die angst en medelijden opwekt om de toeschouwer

---

<sup>124</sup> Gupt, Bharat. *Dramatic Concepts Greek and Indian: A Study of "Poetics" and "Nāṭyaśāstra"*. New Dheli: Printworld, 1994: p. 295.

<sup>125</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004.

<sup>126</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950.

<sup>127</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p. 38.

<sup>128</sup> Ibidem. 40.

<sup>129</sup> Ibidem. 63.

<sup>130</sup> Ibidem. 40.

uiteindelijk te bevrijden van deze emoties.<sup>131</sup> De *Nāṭyaśāstra* beschrijft het Indiaas theater als volgt, Indiase toneelstukken incorporeren dans, zang en instrumentale muziek. Waarbij het gaat om de nabootsing van de heldendaad van goden, Asura's en koningen. Beide omschrijvingen duiden op een bepaalde mimesis van handelingen van dan wel mensen of Goden waarbij de concepten katharsis en rasa onmisbaar zijn.<sup>132</sup>

Katharsis ontstaat volgens Aristoteles door een combinatie van medelijden en angst. Medelijden en angst kan vervolgens bereikt worden door de inrichting van het handelsverloop met een handeling die dood of hevige pijn veroorzaakt.<sup>133</sup> Kortweg kan gesteld worden dat Katharsis uitsluitend verbonden is met literaire interventies van de dichter. Het ontstaan van rasa is eveneens afhankelijk van andere aspecten, namelijk vibhavas, anubhavas en vyabhicari-bhava. Door een bepaalde object of omgeving, met expressieve gebaren of woorden van de acteur die leiden tot een vergankelijke toestand van het bewustzijn kan rasa geactiveerd worden. Hieruit is op te maken dat rasa in tegenstelling tot katharsis met name bereikt wordt door representatieve interventies van de acteur.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p. 37.

<sup>132</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950.

<sup>133</sup> Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2004: p. 20 – 24.

<sup>134</sup> Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta: The Asiatic Society, 1950: p. 105.

## CONCLUSIE

Het concept katharsis uit de *Poëtica* van Aristoteles wordt besproken als het effect wat bereikt moet worden door een handelingen wat een nabootsing is van het menselijk handelen, waardoor er een emotionele staat in de vorm van vrees of medelijden bij het publiek wordt opgewekt. Het concept rasa uit de *Nāṭyaśāstra* wordt in de Indiase drama eveneens aangewend om een bepaald effect bij het publiek te bereiken. Rasa is een staat die wordt bereikt door de combinatie van het volgende, vibhavas, anubhavas en vyabhicari-bhava. Beide concepten pogen een bepaald effect te bereiken bij het publiek wat leidde tot de volgende vraag: ‘Wat zijn de overeenkomsten en verschillen tussen regelgeving van het klassieke concept rasa uit de Indiase verhandeling *Nāṭyaśāstra* en het klassieke concept katharsis uit de Griekse verhandeling *Poëtica* van Aristoteles?’.

In de *Poëtica* zet Aristoteles een theorie uiteen welke de theorie van Plato met betrekking tot kunst tegen spreekt. De *Poëtica* behandelt de structuur van een goede tragedie aan de hand van de zes elementen; plot, karakters, taal, denken, schouwspel en lied. Het element plot vormt volgens Aristoteles de belangrijkste element in een tragedie, wat een complete handeling bevat die angst en medelijden opwekt om de toeschouwer uiteindelijk te bevrijden van deze emoties. Wanneer een handeling van een plot lijden bevat leidt dit tot het opwekken van angst en medelijden en kan er volgens Aristoteles katharsis bereikt worden. Daarnaast stelt Aristoteles dat de karakter van de personage ook een onmisbare rol speelt in het oproepen van katharsis bij de toeschouwer. Dit vindt namelijk veelal sneller plaats wanneer het karakter van de personage een consistent en goed karakter heeft. Aristoteles beperkt zich echter in de verdere uitleg van het concept katharsis wat heeft geleid tot vier heersende interpretatie van katharsis. Er is in dit onderzoek vervolgens gebruik gemaakt van de toneeltekst *Oedipus de koning* om het effect van katharsis te illustreren. Hieruit is gebleken dat het karakter Oedipus en het plot van *Oedipus de koning* overeen komen met de gestelde eisen aan een karakter en het plot welke katharsis zou kunnen opwekken.

De *Nāṭyaśāstra* wordt toegeschreven aan Bharata Muni alhoewel dit niet een bewijsbaar feit is. De verhandeling is ontstaan vanuit de onheilspellende tijden op aarde waarin de *Nāṭyaśāstra* amusement moest bieden door een weergave van goede en kwade acties in een drama. Op deze manier zouden er bhavas en rasas opgewekt kunnen worden. In de *Nāṭyaśāstra* worden alle aspecten van drama besproken zoals, muziek, dans, woorden, gebaren,

voorbereidingen van een toneelstuk, de puja en de productie stijlen. Het effect rasa is verwickeld met al deze aspecten en wordt daarom uitvoerig behandeld. Rasa kan bereikt worden doordat de acteur gebruik maakt van een bepaalde middel zoals een object in combinatie met expressieve gebaren en woorden terwijl hij zich in een vergankelijke toestand bevindt. Er kan dus gesteld worden dat rasa bij de toeschouwer ontstaat wanneer vibhava, anubhava en vyabhicari-bhava worden gecombineerd door de acteur. Het concept van rasa uit de *Nāṭyaśāstra* heeft velen geïnspireerd om verder uit te werken en zo zijn er vier heersende interpretaties ontstaan. Ook is rasa een aspect van Indiaas theater met een duidelijke link naar de religie. Zo vallen alle rasas onder een bepaalde Indiase God. Verder zijn de sthaya-bhavas, de tien toneelstukken en de drie productie stijlen gekoppeld aan een bepaalde rasa. Ook vinden acteurs een uitvoerige uiteenzetting van de wijze waarop zij het gezicht, de ledematen en de uitspraak moeten aanwenden om rasa te kunnen oproepen bij de toeschouwer. Vervolgens is er in dit onderzoek gebruik gemaakt van het toneelstuk *Shakuntala* om de praktische toepassing van het concept rasa te verduidelijken. Hieruit is gebleken dat de erotische rasa ontstaat door de samenkomst van de twee geliefde, dit wordt opgevolgd door de miserabele rasa wanneer de twee geliefde worden gescheiden wanneer Dushyanta Shakuntala niet herkent, wanneer Shakuntala de leefgemeenschap moet verlaten en wanneer Dushyanta beseft wat hij Shakuntala heeft aan gedaan. De heroïsche en verwondering rasa ontstaan wanneer Dushyanta naar de hemel gaat om te strijden. En tenslotte wordt de erotische rasa toegepast wanneer de twee geliefde weer worden verzoent.

Kortom kan gesteld worden dat het concept katharsis uit de *Poëtica* en het concept rasa uit de *Nāṭyaśāstra* verschillen op de volgende acht gebieden, de schrijver van de *Poëtica* is een historisch figuur terwijl Bharata Muni een mythologisch-historisch figuur is. De *Poëtica* is een esoterische verhandeling en de *Nāṭyaśāstra* een exoterische verhandeling welke ook van Goddelijke afkomst is. Deze afkomst van de *Nāṭyaśāstra* leidt tot het volgende verschil omdat religie geheel niet aan de orde is bij de verhandeling *Poëtica*. Daarnaast is de *Nāṭyaśāstra* met betrekking tot vorm contrasterend met de *Poëtica*, de *Nāṭyaśāstra* is namelijk een dramaturgisch verhandeling en de *Poëtica* een verhandeling over dichtkunst. Als gevolg hiervan is de *Poëtica* meer geconcentreerd op een literaire methode om het effect van katharsis te bereiken bij de toeschouwer dan de *Nāṭyaśāstra*. Waar er veelal wordt ingegaan op de

representatieve wijze van een acteur om rasa te bereiken bij de toeschouwer. Verder is er een belangrijk verschil te vinden in het effect van de concepten katharsis en rasa. Katharsis wordt bereikt door middel van het ondergaan van medelijden en angst en geeft de toeschouwer een nieuwe ervaring van genot en verlost de toeschouwer van emotionele stres. En is op deze manier ook gemoeid met een deels negatief effect omdat er verlossing wordt gegeven van emotionele stres. Rasa daarentegen is verbonden met een positieve effect wat door de combinatie van vibhava, anubhava en vyabhicari-bhava enkel een gevoel van genot geeft. Tenslotte hebben de verschillende vormen van drama bijgedragen aan een laatste verschil. De tragedie wordt gekenmerkt door een pessimistische wereldbeeld en de nataka door een wereld waar alles goed afloopt. Dit heeft ervoor gezorgd dat de katharsis in deze hopeloze wereld tijdelijke opluchting geeft en rasa ongekende genot.

Naast deze verschillen zijn er uit dit onderzoek echter de volgende vier overeenkomsten gebleken. Het ontstaan van katharsis is volgens de *Poëtica* onafscheidelijk verbonden met de aanwezigheid van medelijden en angst. Medelijden en angst kan bereikt worden door de inrichting van het handverloop met een handeling die dood of hevige pijn veroorzaakt. Op deze zelfde wijze is het ontstaan van rasa ook onlosmakelijk verbonden aan vibhava, anubhava en vyabhicari-bhava. Daarnaast hebben beide concepten betrekking op het bereiken van een bepaalde effect bij de toeschouwer, bij de *Poëtica* is dit effect echter niet geheel duidelijk toegelicht door Aristoteles. De *Nāṭyaśāstra* stelt wel een eenduidige omschrijving van het effect van rasa op. Zo wordt er gepoogd één van de acht rasas aan de hand van een bepaald middel, anubhava, gebaar of woord, vibhava in combinatie met vyabhicari-bhava bij de toeschouwer te bereiken. Een ander overeenkomst is te vinden in het feit dat zowel katharsis als rasa gemoeid zijn met de imitatie van handelen. Tenslotte vertonen beide concepten de volgende overeenkomst. In de toepassing van katharsis geeft Aristoteles duidelijke aanwijzingen met betrekking tot de inrichting van de handeling. Dit gebeurt niet in dezelfde mate in de *Nāṭyaśāstra*, hierbij zijn de aanwijzingen eerder gericht tot de acteur dan de dichter. Maar om uiteindelijk rasa te kunnen bereiken zie je in *Shakuntala* ook de literaire ingrepen terug. Zo wordt de acteur een anubhava aangereikt in de vorm van de omschrijving van de tuin als omgeving en omschrijvingen van vibhavas zoals verliefde blikken tussen geliefde in de tekst. Dus ondanks het feit dat de *Nāṭyaśāstra* niet zo zeer in gaat op de

dichtkunst worden de dichters door de representatieve aanwijzingen van de *Nāṭyaśāstra* toch gedwongen zich te houden aan een bepaalde literaire vorm net als in de *Poētica*.



## LITERATUURIJST

Aristoteles. *Poëtica*. Vert. van der Ben, N., J.M. Bremer. Amsterdam: Polak & van Genneep, 2004.

Alighiera, Dante. *The Divine Comedy of Dante Alighieri. The Italian Text with a Translation in English Blank Verse and a Commentary by Courtney Langdon, volume 1 Inferno*. Vert. Courtney Langdon. London: Oxford University Press, 1918.

Barnes, Jonathan. *Aristotle*. Oxford: University press, 1982.

Bernays, Jacob., P.L. Rudnytsky. 'On Catharsis: From Fundamentals of Aristotle's Lost Essay on the "Effect of Tragedy".' *American Imago*, jrg. 61, nr 3, (2004).

Cooper, Lane. *The poetics of Aristotle it's meaning and influence*. Massachussetts: The plimpton press, 1923.

Doniger, Wendy. 'Mahabharata.' *Encyclopaedia Britannica*. 30 december 2013. Britannica. Geraadpleegd <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/357806/Mahabharata>>. (4 mei 2014.)

Erenstein, Rob. *Toneelbespiegelingen: Inleidingen op drama's uit het Wereldrepertoire*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Finkelberg, Margalit. 'Tragedy Greece & Rome, Aristotle and Episodic.' *Greece & Rome*, jrg. 53, nr.1 (2006).

Gupt, Bharat. *Dramatic Concepts Greek and Indian: A Study of "Poetics" and "Natyasastra"*. New Dheli: Printworld, 1994.

Gupt, Bharat. 'Nāṭyaśāstra lectures.' Kalakshetra openingword. Tagore hall, Chennai. 6 maart 2012. Lezing.

Harding Maurer, Walter. 'The Purāṇas by Ludo Rocher.' *Journal of the American Oriental Society*, jrg. 108, nr. 4 (1985).

Hume, David. *Four dissertations*. London: The Strand, 1777.

Kalidasa. Vert. Ryder, Arthur. *Shakuntala*. Cambridge: Parentheses publications, 1999.

Kenny, Anthony. 'Aristotle.' *Encyclopaedia Britannica*. 12 december 2013.

Brittanica. Geraadpleegd

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/34560/Aristotle>>. (2 april 2014.)

Lebars, Jean. "The French Academy." *The Catholic Encyclopedia*. jrg. 1. (1907).

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon. An essay upon the limits of painting and poetry*. Vert. Ellen Frothingham. Cambrigde: John Wilson & son, 1873.

Ley, Graham. 'Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's

Treatises: Theory as Discourse Author(s).' *Asian Theatre Journal*, Jrg. 17, nr. 2. (2000).

Mani Adhikary, Nirmala. 'An introduction to sadharanikaran model of communication.' *Bodhi: An Interdisciplinary Journal*, jrg. 3 nr.1 (2009).

Mary Wilson, Elisabeth. 'Mantra and meanings.' *Journal of Managerial Psychology*, jrg. 12, nr. 8 (1997).

Massey, Reginald. *From Bharata to the Cinema: A Study in Unity and Continuity*. Ariel: A Review of International English Literature, Jrg. 23, nr 1, January 1992.

Meyer-Dinkgräf, Daniel. *Theatre and Consciousness: Explanatory Scope and Future Potential*. Portland: Intellect books, 2005.

Muni, Bharata. Vert. Gosh, Manmohan. *The Nāṭyaśāstra, A treatise on Hindu dramaturgy and histrionics*. Calcutta The Asiatic Society.

Nietzsche, Friedrich. *The birth of tragedy out of the spirit of music*. Vert. Ian Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University, 2008.

Patil, Sharad. 'Myth and Reality of Ramayana and Mahabharata.' *Social Scientist*. jrg. 4, nr. 8 (1976): p. 68-72.

Plato. Vert. Jowet, Benjamin. *The republic*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1998.

Prasad, Gupteshwar. *I.A. Richards and Indian Theory of Rasa*. Dehli: Sarup and Sons. 2007.

Princy, Sunil. 'Rasa in Sanskrit Drama.' *The Indian Review of World Literature in English*, Jrg. 1, nr. 4 (2005).

"Ramayana." *The Columbia Encyclopedia*. 2013. Geraadpleegd <  
<http://search.credoreference.com/content/topic/ramayana>> . (22 mei 2014.)

Ray, Mohit. 'Rasa and pleasure.' *Interlitteraria*, jrg 12 (2007): 10-30.

Schechner, Richard. 'Dramatic Concepts Greek and Indian: A Study of Poetics and Natyasastra by Bharat Gupt Review' *TDR*, jrg. 41, nr. 2. (1988): p. 153-156

Sophocles. *The Oedipus Tyrannus*. Vert. J.T. Sheppard. Cambridge: University press, 1920.

Vaman Kane, Pandurang. *History of Sanskrit Poetics*. Dehli: Shri Jainendra Press, 1994.

Vatsyayan, Kapila. *Bharata: The Natyasastra*. New Delhi: Sahitya Akademi, 2003.