

Tánc – templom – testiség

I. rész A dél-indiai papnők és a prostitúció

INDIÁBAN, A CHOLA ÉS PALLAVA DINASZTIÁK URALKODÁSÁNAK IDEJÉN VIRÁGZOTT EGY KÜLÖNÖS NŐI KULTÚRA, MELYNEK KEDVÉÉRT HERCEGNŐK ÉS KIRÁLYLÁNYOK HAGYTÁK OTT A PALOTÁIKAT. A NŐK E ZÁRT, DE KASZTOKTÓL FÜGGETLEN CSOPORTJÁT URALKODÓK PATRONÁLTÁK, ÉS MAGAS IRODALMI, ZENEI ÉS ELŐADÓMŰVÉSZETI KÉPZETTSÉGÜK MIATT KITÜNTETETT TISZTELETTEL TEKINTETT RÁJUK A TÁRSADALOM. ŐK VOLTAK A DÉVADÁSZIK.

A szanszkrit *déavadászi* szó olyan dél-indiai nők megnevezésére szolgál, akiket családjuk fiatalon eljegyez egy templommal vagy istenséggel. (A szó jelentése: az isten szolgálónője, *déva*=isten, *dászi*=nőnemű szolgáló.) Az eljegyzés gyakorlata a 6. században vált általánossá

Dél-India (Tamil Nadu) területein, és a 10. század végére már az egyes templomokhoz tartozó dévadászik száma jelképezte az anyagi és szellemi gazdagságot. A Chola és Pallava dinasztiák alatt (6–13. század) a leggazdagabb templomokhoz, például a tanjavuri Brihadishwara templomhoz egyszerre akár négyszáz dévadászi is tartozhatott.

A dévadászikat egészen a 19. századig nagy társadalmi megbecsültség és köztisztelőt övezte. A templomban vagy annak környékén laktak, és a szakrális szertartásokon teljesítettek szolgálatot a közösség életében. Kiemelt eseményeket – esküvőt, temetést, fogadalomtételt, születésnapot vagy más hasonló ünnepséget – nem lehetett dévadászik nélkül elképzelni, hiszen csak az ő jelenlétük biztosíthatta az alkalom kellő komolyságát, pompáját és szakralitását. Papnők voltak, de nem az európai értelemben vett apácák: nem mehettek férjhez, hiszen az is-

tennek szentelték életüket, de nem éltek cölibátusban sem. Szellemi és művészeti vezetőkként, a közösség kulturális hagyományainak őrzőiként, az isteneknek bemutatott áldozatokként tekintettek rájuk.

Az európaiak érkezése mindent megváltoztatott: az eljegyzéseket betiltották, mert a gyarmatosítók számára érthetetlen és bűnös jelenség volt, ahogyan a dévadászik független nőként rendelkeztek vagyonukkal, vállaltak gyereket vagy teljesítettek papi szolgálatot. A törvénykezések hatására a dévadászik elszakadtak a gyakorlat kulturális és gazdasági hátterét biztosító templomoktól, és azzá váltak, aminek az európai szem látta őket: prostituálttá. A modern India egyik legnagyobb problémái közé tartozik, hogy a kilátástalan sorsú családok eladják a fiatal (általában 5 és 10 éves kor közötti) lányait dévadászinnak. Noha az úgynevezett eljegyzések mára illegálisak, a gyakorlat egyáltalán nem szűnt meg.

Mivel a dévadászik feladatai közé tartozott a közösség kultúrájának, művészetének tökélyre fejlesztése és bemutatása, az eljegyzések betiltásával Dél-India előadó-művészetének jelentős része is veszélybe került. A templomi szobrászat, a *padam*-költészet, a szertartások és zene mellett a szakrális tánc, a *sadir* is csaknem elveszett. Noha az eljegyzések tovább-

ra is folytatódtak, a századforduló dévadászianak már nem sok közül volt a művészethez vagy a hajdani papnőkhöz. Tisztességes nő számára pedig ekkor már nemhogy a tánc tanulása, de még nézése is tiltott dolog.

A dévadászi kultúra, a *sadir* tánc és a belőle kialakuló *bharatanatyam* tánc története sokat elárul arról, ahogyan kölcsönhatásba lépett egymással az európai és az indiai kultúra, és ahogy mindez a táncoló női testről alkotott elképzelésekre hatott.¹

A dévadászi kultúra működése

A dévadászik tánca kötelező részét képezte a gazdag előkelők családi ünnepeinek és házasságkötéseinek. A templomi szolgálat nyilvános elismerése (földadomány, étel, jelképes fizetség) csupán töredéke volt annak a bevételnek, amihez az ilyen ünnepek alkalmával a papnők hozzájutottak. Az igazi bevételt a dévadászik kapcsolati hálója jelentette: egyes patrónusok vagy egyes dévadászik kegyeinek megszerzéséért óriási verseny folyt mindkét oldalon.²

Tamil Nadu templomaiban a dévadászik akkora vagyont halmoztak fel, ami már lehetővé tette a magas szintű önszerveződést. A bekerüléshez négylépcsős rendszerben kellett a jelölteknek megfelelni: a kiválasztásnál figyelembe vették a jelentkező

nemét, esetenként a származását, át kellett esniük az eljegyzési szertartáson és a képzési folyamaton. Attól függően, hogy a jelölt milyen nemű, bekerülhetett a *sadir* (női táncosok), a *nagasvaram* (férfi zenészek) és a *nattuvangaram* (férfi táncmesterek) közé. A tisztségek lehettek örökletesek, de a növendéknek mindenképpen vállalnia kellett az eljegyzési szertartást, amivel elkötelezte magát az istenség és a templom mellett – ez azt is jelentette, hogy világi értelemben többé nem házasodhat, és egész hátralevő életét a templom szolgálatának szenteli. A bekerülés legfontosabb feltétele volt a komoly rituális és technikai képzés egy mester keze alatt. Az első fellépés rendkívül fontos esemény volt a fiatal dévadászi számára, hiszen ekkor szerezte meg az első patrónusait, és kezdte el kiépíteni a templomi karrierhez nélkülözhetetlen kapcsolatrendszerét – de erre csak akkor kerülhetett sor, ha a mester felkészültnek nyilvánította a tanítványát.³



Fehér-vörös nyaklánc
egy mai dévadászi kezében⁴

A dévadászik megítélése és az eredetmítosz átalakulása

Ha ma egy fiatal lányt a szülei vagy nagyszülei eljegyeznék Yellamma istenséggel, és megkapja az ezt szimbolizáló fehér-vörös nyakláncot, a sorsa megpecsételődött: nem mehet többé férjhez, és a prostituáltak néhez és sokszor igen rövid élete vár rá. Hogyan jutott idáig a társadalom valaha olyannyira megbecsült pozíciója? A különös változást az mutatja legjobban, ahogy a dévadászik megnevezése átalakult az anti-nautch⁵ mozgalmak után. A klasszikus megnevezés a *nity sumangali*, vagyis „olyan nő, aki örökké élvezi az élő férj védelmét”: mivel férje istenség, nem kell attól tartania, hogy az özvegyasszonyok teljesen jogfosztott és kiszolgáltatott helyzetébe kerül.⁶ Ezzel szemben két mai dévadászi a William Dalrymple-nek adott interjújában⁷ olyan nőként beszélt önmagáról, „akiknek nem adatik meg az élő férj védelme”.

Az elnevezéssel együtt a dévadászi hagyomány eredetmítosza is átalakult. Ahogy a halhatatlan isteni férj védelme helyett az emberi férj hiánya került előtérbe, megváltoztak az első dévadászi, Yellamma történetének elemei. Az eredetmonda klasszikus variációja egy Jamadagni nevű bölcs, a felesége, Renuka és közös fiuk, Parushurama történetén alapul:

Jamadagni utasítja fiát, hogy fejezze le Renukát. Amikor Parushurama a karmatikus törvényeknek⁸ eleget téve engedelmeskedik az apjának, Jamadagni annyira meghatódik, hogy jutalmul három kegyet ígér neki. Parushurama azt kívánja, hogy támadjon föl az anyja. Jamadagni egy alacsonyabb rendű nő, Yellamma fejét illeszti Renuka testére, így támasztva föl feleségét a halálból. Erre emlékezve minden évben néhány fiatal lány a származásától függetlenül lehetőséget kap arra, hogy Yellamma ünnepén szimbolikusan „feleségül menjen” egy felsőbb kasztból származó lényhez, vagyis istenhez.⁹

William Dalrymple interjújában a két modern dévadászi egészen máshogy meséli el ugyanezt a történetet:

Yellamma lement a folyóhoz vízért, ahol meglátott egy agandharvát, vagyis mennyből származó lényt szeretkezni a párjával. Yellammát lenyűgözte a látvány, mivel már régen nem volt része a szerelem gyönyöreiben. Amint leskelődött, hirtelen a szerető helyén találta magát. Az eseményről jógikus erejével tudomást szerzett a férje, Jamadagni, és csúnyává, beteggé varázsolta feleségét, majd elüldözte a háztól. Yellamma ezután az utakon élt szomorúságban és rettegésben, az élő férj védelme nélkül, ahogy ezt papnői, a modern dévadászik is teszik.¹⁰

Az eredetmonda két variációjából jól látszik, mennyire átalakult a dé-

vadászik megítélése. Az első történet a megtiszteltetésről és fölemelkedésről, míg a második a megaláztatásról és alászállásról szól.

Prostituáltak voltak-e eredetileg a dévadászik? Nagyon nehéz erre a kérdésre választ találni, mert annyit változott a kultúra, és annyi előítélet tapad a jelenséghez, hogy szinte már lehetetlen szétválasztani az utólagos feltételezéseket a hitelesnek mondható forrásoktól. Anil Chawla szerint nem találunk semmilyen bizonyítékot a védikus iratokban vagy a későbbi forrásokban arra, hogy létezett Indiában szakrális vagy vallásos prostitúció.¹¹ Prostitúáltakról, kurtizánokról számos helyen olvashatunk (pl.: *Arthashastra*, Kr. e. 300; *Kámaszútra*, Kr. u. 250), de arra nincs bizonyíték, hogy ezeknek bármi köztük lenne papnőkhöz vagy templomi táncosokhoz. Anil Chawla arra tesz kísérletet, hogy bebizonyítsa, a dévadászik nem voltak sem apácák, sem kurtizánok: szabadon élhettek szexuális életet, és az istenséget művészettel – zenével, énekkel, tánccal, versírással – szolgálták. Igaz, hogy a házasságban élő nőkre vonatkozó szigorú erkölcsi előírások rájuk nem vonatkoztak, de ez még nem jelenti azt, hogy hivatásos prostituáltak lettek volna. Anil Chawla a dévadászik foglalkozását és szexualitását egymástól elválasztható, sőt elválasztandó dologként írja le, és úgy tekint a papnők szexualitására, ahogy ma

egy független nőére tekintene. Ez az érvelés figyelmen kívül hagyja, hogy a szexualitásnak mennyire fontos szerepe volt a félsziget vallásában. Férfi és nő egyesülésének fontossága India egész világképét alapjaiban meghatározza, ezért nem lehet úgy tekinteni a dévadászokra, mint akik a mai fogalmak szerinti szabad női szexualitást képviselték – ilyen fogalom nem létezhetett a Kr. u. 10. századi Indiában, a dévadászi kultúra kialakulásának idején.

A férfi-nő kapcsolat egyensúlya a hindu világszemlélet egyik alapja: minden férfiistennek van felesége, helyesebben mondva női megfelelője. A pár két fele voltaképpen egy, ahogy minden isten is csupán a végtelen és megismerhetetlen Egy kivetüléseként létezik a Maya, az érzékelhető világ fátylán: csupán az ember véges értelme bontja szét az összetartozó dolgokat több részre, hogy saját maga számára elgondolhatóvá tegye – olvasható a *Bhagavad-Gítában* és a védikus iratokban.¹² A *Rámájánában* például Ráma és felesége, Szíta szétválasztása a világ rendjének fölborulását, egymásra találásuk pedig az egyensúly megtalálását jelképezi.

Az istenhit és az erotika kapcsolata a teremtéstörténetben,¹³ az OM szótag felcsendítésében,¹⁴ az áldozat bemutatásának módjában,¹⁵ sőt a világegyensúly megteremtésében¹⁶ is fontos szerepet játszik. Ebből a filozófiai talajból számos olyan hagyomány

nőtt ki, amely nem választja szét az erotikát az istentisztelettől (lásd *manithuna* gyakorlat, *Shiva-lingam* kultusz). A dévadászi hagyományban is fontos szerepe van a szexualitásnak, de ahogy a brahmin papok is számos úton keresték és keresik a szamszárából (a látható, csálóka világból, létforgatagból) kivezető utat, úgy a dévadászok számára sem csak egy követendő magatartásforma volt adott. A dévadászi gyakorlat önmagában nem zárta ki a prostitúciót, de nem is támogatta feltétlenül. Egyes dévadászok egész életükre egy párt választottak maguk mellé, míg mások valóban pénzkeresési forrásként használták a függetlenségükből adódó lehetőségeket. De birtokolni egy dévadászi kegyeit minden esetben szakrális cselekedetnek számított – ahhoz hasonlóan, mint amikor az isteneknek felajánlott ételeket az áldozat bemutatói a szertartást követően elfogyasztják.¹⁷



Az utolsó dévadászok egyike,
akit még legálisan, templomokban
szenteltek fel¹⁸

Déavadásziszerepek a padamokban

A dévadászi kultúra kutatói számára a legfontosabb források közé tartoznak a *padamok*, azok a rövid szakrális versek, amelyeket a papnők táncolva, kézjelek segítségével adtak elő a *natuvangaram* (táncmester) vezetésével és a *nagasvaram* (zenészek) kíséretével a templomokban és királyi udvarokban. Padamok egész India területén születtek, a legkorábbi darabokat a 12. századból ismerjük Jayadevától. A legfontosabb szerzők Annamayya (1424–1503) és Ksetrayya.¹⁹



Krisna és Rádha szobra.

*Az ő egységük és szerelmük testesíti meg
a bhakti imádatot (Mayapur
Chandradoya Mandir, 2005)²⁰*

A dévadászi kultúra sokszor egyenlőséget tesz az isten iránt érzett rajongó szeretet és az erotikus vágy közé. A padamokban szinte mindig egy női hang beszél a szeretett férfihöz vagy férfiről. A megszólított lehet egy másik nő is, aki a beszélő

barátnője, tanítványa vagy riválisa a szerelemben. A vágyott férfi legtöbbször Muvva Gopála (azaz Krisna tehénpásztor alakja, aki gyakran elcsábítja a pásztorok feleségeit, a gopikat), de szólnak dalok Sívához, Rámához és más istenekhez is. A költemények tartalma gyakran erotikus, és szinte kivétel nélkül az isten iránt érzett szerelemről szól. Ez a szemlélet a dél-indiai bhakti mozgalomból származik, amely Kr. u. 500–1500 között terjedt el. A bhakti filozófia lényege a „teljes önátadásban megnyilvánuló imádat”.²¹ A bonyolult szanszkrit brahman szertartásokkal szemben a bhakti kultúra a hindu elveket tömören összefoglaló *Bhagavad-gítán* alapul, ezért szélesebb néprétegekhez is el tudott jutni, és nem szorult rá feltétlenül a királyi udvarok támogatására. A dévadászik is a bhakti mozgalomhoz tartoztak, hiszen elsősorban ez a filozófia hirdette a kasztok és nemek közti egyenlőséget, és fogadta be soraiba a női papokat. Waterstone szerint a keresztény elvekhez hasonlóan a bhakti szekták is azt hirdették, hogy „az isteni szeretet úgy is kifejezhető, hogy felebarátainkat társadalmi rangjukra való tekintet nélkül szeretjük” – nem csoda tehát, ha a padamokban nem mindig világos, hogy a szeretett férfi isten-e vagy ember. A bhakti imádat jellegének érzékeltetésére néhány padam-idézet szolgál:²²

*„Mother, who speaks so sweetly,
has gone to sleep:
she has made love to her husband
with all her feminine skills*

*and is now sleeping
long into the day,
her hair scattered on her face.”²³*

Ebből a padamból is látszik, hogy az erotika és a testi szerelem a helyes élet természetes része a hindu mitológiában és filozófiában. Mulik Raj Anand szerint a klasszikus hindu hősnek tulajdonképpen kötelező szeretkeznie, de nem „hisztérikus izgatottságból”, hanem csendes nyugalommal – „az együttélés (maithuna) nem lehetséges az állatias ember szokásos vágyaival, félelmeivel és örömeivel, hanem csak úgy, ha a hős megismeri önmagában Sívát”.²⁴

Más padamok a hívő nő és a vágyott úr közti szerelmes áhítatot hangsúlyozzák, ahogy ez a Rámához (Szíta férjéhez) szóló fohász:

*„Come, O Beloved of Sita’s heart; come
unto me soon.*

Lotus-eyed Lord! Adorable Hero! Sanctify me with a kiss.

*I have not made my life great in Yoga nor
even is my devotion to Thee flawless.*

*Yet who but Thou art my refuge; Thou
whose praises are ever sung by this
Thyagaraja.”²⁵*

Ebben a versben az előzőnél egyértelműbben látszik a hívő imádatának erotikus természete. A dévadászik szerepének sajátságai leginkább a következő versben domborodnak ki. Ez az ismeretlen szerzőtől származó padam az egyik legtöbbet idézett telugu dal, amely mintegy árlistát készít az igénybe vehető szolgáltatásokról:

*„I’m not like the others.
You may enter my house,
but only if you have the money.*

*If you don’t have as much as I ask,
a little less would do.
But I’ll not accept very little,
Lord Konkarnesvara.*

*To step across the threshold
of my main door,
it’ll cost you a hundred in gold.
For two hundred you can see my bedroom,
my bed of silk,
and climb into it.*

Only if you have the money

*To sit by my side
and to put your hand
boldly into my sari:
that will cost ten thousand.
And seventy thousand
will get you a touch
of my full round breasts.*

Only if you have the money

*Three crores to bring
your mouth close to mine,
touch my lips and kiss.
To hug me tight,
to touch my place of love,
and get to total union,
listen well,
you must bathe me
in a shower of gold.*

But only if you have the money”²⁶

Ez a padam egyértelműen bizonyítja, hogy a dévadászi rendszerben lehetett helye a prostitúciónak, ám meghagyja azt a nagyon fontos kikötést, hogy a beszélő „más, mint a többiek”. Más dévadászik ugyanakkor választhattak a feleségéhez hasonló szerepet, vagy akár magányos életet is.

Az mindenesetre bizonyos, hogy a dévadászoknak szükségük volt magas rangú támogatókra: egy új dévadászi oktatása és eljegyzési ceremóniája jelentős költségeket jelentett, ezeket sokszor egy gazdag mecénás fedezte annak reményében, hogy később számíthat a jövőbeni dévadászi kegyeire. A templomok, a dévadászik és a patrónusok közötti kölcsönös együttműködés mindhárom fél számára gyümölcsöző volt: a dévadászoknak szükségük volt a templomokra, mint az önálló női létet legitimáló intézményre egy alapvetően patriarchális társadalomban; a templomoknak szükségük volt a dévadászokra, mert az ő kapcsolatrendszerükön keresz-

tül jutottak anyagi támogatásokhoz; és a patrónusoknak is szükségük volt a dévadászokra, mert egy-egy táncos vagy teljes tánckar támogatásával isteni eredetű legitimációt szereztek hatalmukhoz. Mint minden rendszer, úgy ez sem küszöbölte ki a visszasságokat, de megvolt az az előnye, hogy a nők maguk választhatták meg támogatóikat – ellentétben például a házasság intézményével, ahol a férjválasztásban a menyasszonynak nem sok szava volt.

A gyakorlat rokonítható a japán gésák hagyományával, azzal a nagyon fontos különbséggel, hogy a dévadászik ténylegesen papnők voltak, tehát szakrális funkciót töltöttek be, míg a gésák nem. A szakralitás első sorban a dévadászi táncelőadásban, a sadirban nyilvánul meg.

Szagrális tánc: a sadir

Mitől szagrális egy szagrális tánc? Mi célból van rá szükség? Az indiai előadóművészetek Bölcs Bharata könyvében, a *Natyashastrán* alapulnak, amelyben a szerző így ír a táncok funkciójáról:

„A táncot nem valamilyen sajátos szükség hozta létre. Azért terjedt el, mert szépséget szül. A táncot szinte minden ember a természetétől fogva szereti és magasztalja.

Szórakozás forrásaként, házasság alkalmából, gyermek születésekor, vő köszöntéséhez, általában az ünnepek alkalmával a jólét kifejezéséként használják.”²⁷

Eszerint a sadir nem tűnik másnak, mint bármely színpadi szórakoztató tánc. Mégis többről van itt szó: a hindu mitológia és vallási hagyományok fennmaradásában jelentős szerepet játszott, hogy a dévadászi táncosok előadásaikban felelevenítették ezeket a történeteket. A *Mahábhārata*, a *Rámájana* és a *Puránák* a főhősök kalandjain keresztül az egész világszemlélet logikáját fejtik ki. Nemcsak isteneket és istennőket, de embereket jelenítenek meg azáltal, hogy az isteneket és istennőket is embereknek ábrázolják a cselekedeteikben és gondolataikban. Azért istenek mégis, mert képesek megmutatni az emberben az istenit: utat a transzcendencia felé, emberi korlátok között.²⁸ Amikor Ráma legyőzi a gonosz rákszasza királyt, akkor minden ízében ember (hiszen a királynak egy eskü értelmében istenek nem árthatnak). Amikor Krisna vaját lop a gopiktól (a pásztorok feleségeitől), megmutatja a gyerekek csínytevéseiben az isteni bájot. A sadir ugyanígy működik: a szépség csodálata ima, ami az emberi valóságon keresztül mutatja meg az égit.

Rukmini Devi szerint a tánc a jóga egy különleges formája.²⁹ A táncosnak, ahogy Bölcs Bharata mondja,

hosszú éveken át kell felkészítenie a testét és a lelkét, mire képes lesz bemutatni egy tökéletes táncelőadást. A tökéletes előadás nehézsége abban rejlik, hogy a táncosnak el kell érnie: táncának szépségén keresztül, egyfajta kollektív jógikus erény-kiterjesztésként ne csak ő maga, hanem az egész nézőközönség érintkezni tudjon a transzcendencia világgal. Ettől szakrális a sadir tánc. A transzcendencia ebben az értelemben jelentheti az isteni hősök történetei fölötti meditációt, az erkölcsi tanulást, de akár a ritmus, a szimmetria lelket nyugtató vagy felzaklató hatását is.



Ranjitha Shivanna bharatanatyam előadása³⁰

A sadir táncról kevesebbet tudunk, mint utódjáról, a több táncstílust is magába foglaló bharatanatyamról. Ha részleteiben nem is, de alapjaiban feltételezhetően megegyezik a kettő: erre engednek következtetni a Bölcs Bharata könyvében, a *Natyashastra*-ban található leírások és a chidambarami Nataraja-templom (Sívának mint a tánc urának szentelt templom) táncos-szobrai, amelyek mind a sadir, mind a bharatanatyam, mind pedig India többi klasszikus előadóművészeti irányzatának alapjait képezik.

A bonyolult hagyomány működésének bemutatásához szükség van a sadir táncon alapuló bharatanatyam alapfogalmainak ismeretére. A *Natyashastra* a legrégibb és legátfogóbb művészetelméleti könyv, amely foglalkozik tánccal, drámával, zenével, költészettel, esztétikával, retorikával és más művészetekkel. A legenda szerint magának Brahman istennek a kinyilatkoztatásai alapján született, összesen 36 fejezetből álló könyv negyedik fejezete, az úgynevezett *Tandava Lakshanam* foglalkozik az ősi hindu tánc alapjaival. A fejezet 108 darab *karanát*, vagyis a kezek, a lábak és a lábfej koordinációján alapuló testpózt sorol fel. Ez a száznyolc póz, és variációik (*anghata* és *rachaka*) jelennek meg kőbe faragva a Nataraja-templom *gopuramjain*.³¹



*Karana-ábrázolások
a chidambarami Nataraja-templom
keleti gopuramjáról³²*

A bharatanatyam táncnak három alfaját különböztetjük meg. Első a *nrita*, a tiszta tánc, amelyben a mozdulatok saját szépségükért születnek, nincs speciális jelentésük. Ilyen táncok az Alarippu, a Jathiswaram vagy a Thillana. Második a *nritya*, amelynek legfontosabb elemei a rendkívül kifejező gesztusok és az arcjáték (*abhinaya*). Ez a tánc valamilyen történet elmesélésére vagy üzenet közvetítésére szolgál, ilyenek a Padam, a Sloka, a Sabdam és a Javali típusú táncok. Vannak táncok, amelyek tartalmazznak *nrita* és *nritya* részeket is, például a Varnam és a Swarajathi. A harmadik alfaj már inkább drámai műfaj: a *natya*. Ez a *nritya*hoz hasonlóan kifejező tánc, de a szereplők megszólalnak benne. Egy klasszikus bharatanatyam előadáson a különböző típusú táncok meghatározott sorrendben követik egymást.

A *nrita*-típusú táncok sajátossága az *adavu*, vagyis a lépések rendszere (hasonló, mint a *Natyashastra*-ban a

karana). A különböző tánciskolák eltérően taníthatják az egyes adavukat, de az alapok megegyeznek. Az adavukon belül megkülönböztethetők a *tattadavu* (csak lábbal táncolt) és a *nattadavu* (kézzel és lábbal táncolt) lépések.

Az *nattadavukban* a *nrityához* – a kifejező táncokhoz – hasonlóan vannak kézjelek (*mudrák* vagy *nritya-hasta*), de itt nincsen jelentésük, csupán díszítő funkciót töltenek be. Megkülönböztetünk egykezes (*asamyuta*), illetve kétkezes (*samyuta*) kézjeleket. Körülbelül tizenöt adavu-család létezik, mindegyikhez 2–6 mozdulat-típus tartozik, amelyeket három különböző ritmusban lehet eltáncolni (egyszeres, dupla és négyszeres).

Minden táncos először az Angikam slókát, egy Sívához szóló dicsőítő éneket tanul meg, amely felsorolja a tánc négy összetevőjét (*abhinaya*):

āṅgikaṃ bhuvaṇaṃ yaśya, vācikaṃ
sarva vāṇimayam,
āhāryaṃ candra-tār’-ādi, taṃ numāḥ
sāttvikaṃ Śivam.

„Akinek a teste a világ, [és akinek a] beszéde az összes nyelv,
 [és akinek az] ékszerei a hold és a csillagok [stb.], azt a tisztaságos/szent Sívát tiszteljük.”³³

A táncelőadás négy összetevője az *angika abhinaya* (a kéz, láb, szem, szemöldök, nyak, fej, ujjak és a test

mozgása), a *vacika abhinaya* (színpadi szövegmondás, vagyis a versek és dalok éneklésének, recitálásának rendszere), *aharya abhinaya* (a táncosztüm, smink, ékszerek és testfeszítések szabályai) és a *sattvika abhinaya* (az érzések, indulatok kifejezésének rendszere).

A felsorolt elemekből álló táncrend leképezi a hindu világszerkezetet, ezért elsajátítása által a táncos alkalmassá válik a mindenség szimbolikus kifejezésére és szakrális funkció betöltésére a közösség életében.

A dévadászi rendszer felszámolása

1880-90 körül elindultak a templomi eljegyzések és a dévadászi-szertartások ellen irányuló első anti-naught mozgalomok. Az európai misszionáriusok, doktorok és újságírók számára elfogadhatatlan volt egy ennyire magas társadalmi szintet elérő, önálló, gazdag és befolyásos női réteg létezése. 1882-től konferenciákat és szemináriumokat rendeztek, amelyeken a közvéleményt igyekeztek a dévadászok ellen fordítani, 1892-ben a kormányhoz is felterjesztettek egy, a dévadászi gyakorlat megszüntetésére irányuló kérelmet.³⁴ Megpróbálták meggyőzni a gazdag családokat, hogy ne hívjanak meg ünnepségeikre dévadászokat, így fosztva meg a papnőket legfőbb szakrális funkció-

juktól. A birodalmi retorika „nyersnek, erkölcstelennek, vulgárisnak és törzsinnek”³⁵ nevezte a szakrális táncot, ami így először élettelen formasággá vált, majd kezdett teljesen eltűnni. A dévadászi rendszer kifinomult kultúrája hanyatlásnak indult, mert az előkelő indiaiak szégyellni kezdték, és elfordultak tőle. E. Krishna Iyer megfogalmazásában: „a tánc a romlott élet szinonimájává vált”, mert az anti-nautch mozgalmak magát a művészetet támadták „mint a gonoszt, amely megfertőzi a társadalmat.”³⁶

Több volt ez, mint pusztán az európai erkölcsök számára elfogadhatatlan szabad női szexualitáson való felháborodás. A dévadászi kultúra a hindukozmológia társadalmi leképeződése, mely szerint a világfenntartó isteni energia (*sakti*) két része közül a női energia az aktív, a férfi pedig a passzív.³⁷ A brit gyarmatosítók tehát nem csupán az intézményt, hanem az egész világszemléletet támadták meg azzal, hogy a dévadászi gyakorlat és vele együtt az aktív nő társadalmi szerepének felszámolására törekedtek. A briteknek érdekükben állt az anti-nautch mozgalmak támogatása, mert ezzel a nyugati logika és világszemlélet felülkerekedhetett a keletin. Az intézkedések hatására a templomi közösségekben – a hagyományos fölállással szemben – a férfiak rangban a nők fölé kerültek. Ennek a dévadászi-gyakorlat felszámolásában nagy jelentősége volt, hi-

szen így a privatizálásnál a felhalmozott vagyon nagy része a templom férfitagjaihoz került. A dévadászik elvesztették azt a megbecsült szellemi, vagyoni és kulturális hátteret, amely elengedhetetlenül szükséges volt ahhoz, hogy független nőként boldogulni tudjanak az alapvetően férfi-érdekeket szem előtt tartó társadalomban. Ezzel párhuzamosan a prostitúció virágzott, különösen a brit katonai táborok környékén.

1924-ben módosították India büntetőtörvénykönyvét: a dévadászik templomszentelését a prostitúcióval azonosították és betiltották. 1934-től számos szervezet alakult a dévadászik helyzetének megoldására, igyekeztek védeni a nők érdekeit, például földtulajdonjogi perekben.³⁸

Innentől különválik a dévadászik és a táncosok története. A többnyire mélyszegénységben élő lányok sorsáról a BBC dokumentumfilmet forgatott „*Sex, Death and the Gods*”³⁹ címen, amely sokoldalúan mutatja be a modern dévadászik helyzetét és a gyakorlat felszámolására tett kísérleteket. Noha a tragikus történetek között még mindig találunk olyan nőket, akik számára a dévadásziválás az egyetlen lehetőség a független, szabad női életre vagy a szakralitás megtapasztalására, a legtöbb érintett a gyermekprostitúció és az emberkereskedelem áldozata.

II. rész

Egy új tánc születése, avagy az európai és az indiai táncagyomány találkozása a századfordulón

A DÉL-INDIAI DÉVADÁSZI HAGYOMÁNY UGYAN ÁLDOZATÁUL ESETT A GYARMATOSÍTÁSNAK, DE A KULTÚRÁK TALÁLKOZÁSA MEGTERMÉKENYÍTŐN HATOTT A TÁNC-TÖRTÉNET ALAKULÁSÁRA. A NYUGATI ÉS INDIAI TÁNCOSOK, MŰVÉSZEK ÉS GONDOLKODÓK EGYRE SZOROSABB EGYÜTTMŰKÖDÉSE VEZETETT A BHARATANATYAM TÁNC MEGSZÜLETÉSÉHEZ.

Nyugat

A dévadászi hagyományban⁴⁰ a *sadir*, vagyis a tánc képviselte az egyik legnagyobb kulturális értéket, melyet az európai gyarmatosítók érkezése veszélybe sodort. Az anti-naught mozgalom nem a prostitúciót, hanem magát a táncos létet támadták, ezért a huszadik század elejére az ezeréves hagyomány csaknem teljesen eltűnt. A régi dévadászi mesterek közül alig maradt valaki, aki hajlandó lett volna tanítványt fogadni, de a tanulni vágyók sem voltak sokan. Ezzel egy időben a századforduló Európájában ugrásszerűen megnőtt az érdeklődés a keleti táncok és táncosnők iránt. Számtalan táncosnő aratott hatalmas sikert indiainak mondott koreográ-

fiákkal, a szórakoztató színpadokon például La Bella Otero és Mata Hari tűntek fel keleti kosztümökben. India táncja inspirálta a tánc-történet olyan meghatározó alakjait is, mint Ruth St. Denis vagy Maud Allan. Nem sok közös van ebben az időben Európa „indiai táncában” és India táncában: mindegy volt, hogy a táncos fekete bőrű, arab, távol-keleti vagy európai, a lényeg, hogy a keleti hagyományok bemutatásának ürügyén minél kevesebbet takaró ruha legyen rajta. Éppen ezért nem okoztak problémát az olyan kulturális kompozíciók, mint egy fekete bőrű táncos és egy Buddha-szobor együttese a színpadon. Párizsból nézve India, Afrika és az arab területek között nem látszott nagy különbség.⁴¹

A táncok egyik legfontosabb tényezője a meztelenség volt, ami számos kérdést fölvetett a színpadi etikett kapcsolatban. Maud Allan nagy felháborodást keltő *Salome tánc*a című előadása kapcsán készült nyilatkozatában a görög, illetve indiai táncosnőkre hivatkozva az „álszemérem vívmányaként” említi a színházi konvenció szerint kötelező trikót.⁴² Az orfeum-színpadokon kialakult egy jellegzetes öltözködés, amelynek legfőbb sajátossága a kerek, tárcsaszerű elemekből álló, díszes felsőrész – ezt a ruhadarabot előszeretettel hordta a kor több híres táncosnője és számtalan követőjük is. Noha a ruhadarabnak

nincsenek indiai gyökerei (sőt, még közel-keleti származása is kétségesnek mondható), számos indiainak nevezett darabban tűnik föl, többek között Mata Hari egyik 1905-ös fellépésében, amikor a táncosnő egy Síva-szobor előtt jelenik meg – ezzel is hangsúlyozva a koreográfia indiai jellegét. (Mata Hari első ruháját a Guimet Orientalisztikai Múzeum névadó mecénása kölcsönözte számára, későbbi ruháit pedig egy orosz származású francia divattervező, Romain de Tiroff, közismertebb nevén Erté tervezte).⁴³



*La Bella Otero*⁴⁴

„Egészen új, idegenszerű szépség, mely a megszokottól annyiban elüt, s szokatlan bájaival ismeretlen gyönyöröket ígér.”⁴⁵

– így fogalmazza meg Jókai Mór az idegen női test iránti rajongást az *Egy magyar nábob* (1854) című regényében. A lényeg az idegen női test látványa volt, az egzotikus kultúrák varázslatos hangulatának megteremtése, ami mindig magában hordozta a tiltott gyümölcs izgalmát. Európa egy elképzelt kultúra fiktív szokásainak hódolva exportálta keletre szexuális frusztráltságait.

Paradox módon ez az izgalom nagyban hozzájárult a sadir tánc újjáélesztéséhez: a dévadászi kultúra megszűnt, mert az európai szem olyannak látta, amilyen nem volt; az indiai tánc föltámadt, mert az európai szem érdekesnek találta valamiért, ami eredetileg nincs benne. A megértés az európai közönség részéről – néhány nagyon fontos kivételtől eltekintve – hiányzott, és a mai napig hiányzik.

A századfordulón erősödni kezdtek azok a feminista hangok, amelyek igyekeztek elérni, hogy a táncosnók testére ne csupán erotikus tárgyként lehessen tekinteni. A női önállóságot, a női test tisztelésének kérdését nem lehetett szétválasztani a tánctól. Miközben E. V. Ramaswamy 1929-ben Indiában a „Self Respect Movement” részeként azt igyekezett elérni, hogy a dévadászok férjhez menjenek (valóban megoldást kínálva ezzel az örökletes prostitúció csapdájában ragadt nőgenerációknak),⁴⁶ Isadora Duncan Európában

azért küzdött, hogy független nőként vállalhasson gyereket. Duncan táncában nem, de szellemiségében a dévadászikéhez nagyon hasonló célokra törekedett: a jövő táncát és a jövő nőjét nem tudta elképzelni egymás nélkül.⁴⁷ Duncan *„a társadalmi létben is a női önállóságot, a szabadságot hirdette, hiszen művészként nem is vállalhatta a konvenciók által szentesített legfontosabb női szerepet: a feleségét.”*⁴⁸ Ruth St. Denis ebben a kérdésben még nem dönthetett belátása szerint: partnerével, a szintén táncos Ted Shawnnal össze kellett házasodniuk ahhoz, hogy Los Angelesben működő iskolájukba fenntartás nélkül beiratkozhasanak a jó családból származó diákok.⁴⁹



Ruth St. Denis és Ted Shaw a „Szíta szöktetése” című darabban 1918-ban⁵⁰

A női koreográfusok elfogadása még jó ideig váratott magára. A kreatív alkotóerőt egészen a feminista mozgalmak elterjedéséig a férfiaknak tulajdonították. Az előkelő női neveltetéshez hozzátartozott ugyan a rajz vagy a társasági táncok ismerete, de csak úgy, ahogy a kalapdiszítés és a jó modor elsajátítása. Nem egy esetben festőnők jól sikerült alkotásait a környezetükben lévő férfi festőknek tulajdonították.⁵¹ Hasonlóan volt ez a tánc világában is: árulkodóak Bródy Sándor mondatai, amikor Ruth St. Denis kiváló tulajdonságait ecseteli:

*„Költő lehetett a kedvese Ruth St. Denisnek, az amerikai leánynak, aki előttünk táncolt az orfeum színpadán. Sőt, ha nem volna olyan fiatal, és ha meg nem sérteném, azt gondolnám, hogy a költőn kívül egy festő, egy muzsikus és egy világosító kedvese is volt. Nő magától nem tud ilyet táncolni, nem tudja megtalálni a nagyszerű, egzotikus és mégis igaz hangulatot. Az a sejtésem, hogy Ruth St. Denis egy csodálatos hangszer, amelyen egy vagy több láthatatlan férfi genialitása játszik.”*⁵²

Az első valóban indiai gyökerekkel rendelkező előadást bemutató táncosnő Ruth St. Denis, akinek 1907-es magyarországi vendégszereplése alkalmából Kosztolányi Dezső *„kackaringós hindu táncról”* és *„szeszélyes lüktetésről”* beszél.⁵³ St. Denis első sorban az ősi szakralitást kereste a táncban, ezért fordult a keleti etni-

kus táncok felé. A húszas években 15 hónapos távol-keleti turnéra utazott együttesével, így valóban közel kerülhetett a keleti táncokhoz. Több felvétel is készült róla, amelyeken látható, hogyan építi be táncába a *mudrákat* (kézjelek rendszerét), a *tattadavukat* (lábbal táncolt lépéseket), és nyomokban még a *nattadavuk* (lábbal és kézzel egyaránt táncolt mozdulatsorok) is felismerhetőek koreográfiáiban. Nem csoda, hogy az alapvetően lépéskombinációkra épülő európai táncagyományhoz szokott közönségre óriási hatással volt, ahogy St. Denis táncában szerepet kaptak a karok és az egész test: „*Ruth (...) szakított az emberiség hét-ezer esztendő szokásaival és nem lábbal táncol – hanem kézzel. Vagy hogy egészen pontos legyek, a két hosszú karjának ugyanolyan szerepe van a táncban, mint a két hosszú lábszárnak*” – mondja róla Bródy Sándor.⁵⁴

St. Denis igyekezett öltözködésében autentikus lenni. A jelmezéhez tartozó óriási, számtalan rétegből álló szoknya sok szempontból meghatározta előadásmódját: a leplek tánc közben örvényként kavartak körülötte, kiemelve mozdulatait és dinamikus forgásokra adva lehetőséget. A ruhának nem először van ilyen jelentős szerepe a nyugati tánc hagyományában – korábban a művészvilág számos tagját megihlető

Loie Fuller alkalmazta nagy sikerrel ezt az eszközt – de St. Denis táncának gyökerei nemcsak ebben, hanem az észak-indiai klasszikus táncokban keresendők. A dinamikus forgások a dél-indiai *sadirhoz* hasonlóan templomi funkciót ellátó északi *kathak* táncból ismerősek, míg a jellegzetes döntött derekú forgásokhoz nagyon hasonlóakat találunk a szintén észak-indiai Rádzsasztán környékéről származó néptáncokban. Ezeket a gyökereket St. Denis akkor is hangsúlyozta, amikor táncának az „*Észak-indiai papnő tánc*” címet adta.⁵⁵ De a számos hasonlóság mellett táncának filozófiája alapjaiban különbözik bármelyik klasszikus indiai táncétól – kezdve azon, hogy a *Natyasastrán*⁵⁶ alapuló táncszerkezetek, lépés-, kézjel- és kifejezésrendszerek ismerete nélkül nem a különböző elemek összeillesztéseként, hanem egyetlen összefüggő folyamként kezelte a koreográfiát, egészen más hatást érve el. Tánca nem az indiai hagyományok szolgai másolása volt, hiszen erre – Európában és Amerikában élve – nem is lehetett képes. Egy merőben új szemléletmódot honosított meg, amelynek a modern tánc történetére gyakorolt óriási hatását jól példázza, ahogy később Martha Graham beszél róla visszaemlékezéseiben:

„*Egy napon szüleimmel sétáltunk a városunk főutcáján. Az egyik kirakatban pla-*

kátot pillantottam meg, amely Ruth St. Denis kisasszony táncelőadását hirdette. Ez 1911-ben volt. (...) Olyan nő volt, akinek dús ősz haj hullott a vállára és a ruhája valamilyen keleties jelleget sugárzott. Ez a kép lett a rögeszmém. Elmentem a színházba, a Mason Operaházba. (...) Miss Ruth azt a műsort adta elő, amelyben híres szólótáncái is szerepeltek, a Kobra, a Rádzsa és A bajadér. Abban a pillanatban tudtam, hogy táncosnő leszek.”⁵⁷

Martha Graham Ruth St. Denis iskolájában kezdte el tánctanulmányait: ott, ahol nem egyszer indiai vendégelőadók is megfordultak.⁵⁸ Az indiai tánc ezzel elkezdett a maga teljességében bevonulni a nyugati táncos köztudatba.

India

Mindeközben 1918 után egy rádzsasz-táni férfi, Shyam Shankar Chowdhury Londonba költözött, és feleségül vett egy angol nőt. Ez a lépése később megváltoztatta az indiai tánc történetét. Eleinte jogásként dolgozott, majd indiai táncosoknak szervezett fellépéseket Nagy-Britanniában, lehetőséget biztosítva ezzel valóban minőségi és autentikus indiai táncelőadások létrejöttére Európában. 1920-ban utánament fia, Uday Shankar, és fellépett néhány jótékonysági táncesten. Ezek egyikén látta meg őt 1923-ban Anna Pavlova, a kor ünne-

pelt orosz balerinája. A találkozásból másfél éves együttműködés lett, melynek eredménye többek között a Radha és Krisna, valamint a Hindu megnyező című előadások. Uday Shankar Pavlova hatására elkezdett foglalkozni a klasszikus indiai tánc és a nyugati modern tánc fúziójával, lerakva ezzel az indiai modern tánc máig érvényes alapjait. Ravi Shankar testvéreként és Anoushka Shankar nagybátyjaként a klasszikus és modern zenével is szoros kapcsolatba került (a két előadó a klasszikus és a modern szitárjáték megújítója és mestere).

Uday Shankar hatása India táncára megkérdőjelezhetetlen, de még Magyarországon is jelentős szerepet játszott. Francia partnerével, Simkie-vel⁵⁹ együtt 1929-től többször is jártak Magyarországon, nagy hatást gyakorolva a mozdulatművészek köréhez tartozó Mirkovszky Máriára. Külön érdekesség, hogy Mirkovszkyról és Shankarról ugyanaz a magyar fotográfus, Rónai Dénes készített felvételeket.



Uday Shankar Magyarországon, Rónai Dénes felvételén (1935 körül)⁶⁰

Indiában eközben egyre erősebben megjelentek a függetlenségi törekvések: a britekkel való szembe fordulás révén fontossá váltak a nemzeti értékek és a kulturális örökség, ezen belül a szakrális tánc is. Többen is tenni próbáltak azért, hogy India nemzeti hagyományai újra elfogadottá és ismertté váljanak: 1917-ben Tagore, az akkor már irodalmi Nobel-díjas költő, egy *manipuri*⁶¹ táncelőadás hatására táncosokat hívott meg az 1901 óta Shantiniketanban működő *asram*jába.⁶²

Az elsők között Menaka, egy értelmiségi családból származó bombayi nő vállalta fel, hogy foglalkozni kezd a klasszikus táncsal, Uday Shankarhoz hasonlóan Anna Pavlova inspirációjának hatására. Ő lett az első híres kathak-táncos, akit nem tartottak művészetéért prostituátnak.⁶³ De ahogy Uday Shankar, úgy egy idő után ő is a nyugati tánc felé fordult.⁶⁴

A sadir táncért küzdők közül E. Krishna Iyer az első, akinek törekvései szélesebb társadalmi körben is eredményesek voltak: felfedezte a sadir tánc hagyomány gazdagságát, és nagy erővel igyekezett megváltoztatni a dévadásikkal szembeni ellenséges közhangulatot. Ennek eredményeképp két évvel a sómenet után, 1932 decemberében nyilvános vita folyt le közte és az anti-nautch

mozgalom vezetői között, amelynek hatására ugrásszerűen megnőtt az érdeklődés a sadir hagyomány iránt. Az 1933. január 1-én, a Madras Zeneakadémián tartott konferencián következett be a fordulat: itt két nővér, Jeevaratnam és Rajalakshmi⁶⁵ táncolt óriási sikerrel (ugyanők 1931-ben még kis létszámú közönség előtt, alacsony fizetségért táncoltak).⁶⁶ Ezen a konferencián találkozott a sadir táncsal Rukmini Devi Arundale.

Pavlova és Shankar találkozása után két évvel, 1925-ben Londonban Rukmini Devi is részt vett az orosz balerina előadásán. Nem sokkal később ismét láthatta a táncosnőt Bombayben. Az előadás után férjével, a Teozófiai Társaságnál dolgozó George Arundale-lel együtt hajóra szálltak Ausztrália felé, hogy a társaság ügyeit intézzék. A véletlen folytán épp azon a hajón utazott Anna Pavlova is, így Rukmini Devinek lehetősége adódott közelebbről megismernie az orosz balerínát, és barátságot kötni vele. Pavlova neki is – akárcsak Uday Shankarnak – azt tanácsolta, hogy forduljon saját országának táncá felé. Miután az Arundale házaspár visszatért Indiába, Rukmini Devi részt vett a már említett 1933-as madras konferencián, és elkezdett megismerni a sadir táncsal.

A tánc történetében áttörést jelentett, amikor 1937-ben Rukmini Devi Arundale csatlakozott az indiai

táncosnők addig még meglehetősen szűk közösségéhez. Az, hogy egy jó családból származó nő táncosnőnek áll, korszakalkotó lépésnek bizonyult: megtört a jég, és példáját követve már számos nő döntött a tánc mellett.⁶⁷ Rukmini Devi felkereste a falvakban a még élő mestereket, többek között a nagy múltú Pillai táncmester-családból származó Pandanallur Meenakshi Sundaram Pillait (tőle tanult többek között az indiai táncot nyugatra vivő táncosok közül Ram Gopal⁶⁸ is, aki az első férfi táncos a modern bharatanatyam történetében).

Rukmini Devi első fellépését a Teozófiai Társaság jubileumi ünnepségén tartotta. 1936-ban férjével együtt megalapították a Maria Montessori olasz pedagógus elvein alapuló Kalakshetra iskolát, amely a zene és a sadir hagyományokon alapuló bharatanatyam⁶⁹ tánc akadémijává nőtte ki magát. A Kalakshetra iskola a mai napig számos nemzetközi hírű előadót ad a világnak, így a tánc viszszyanyerte méltó helyét az indiai társadalomban. A régi szakrális tánc-hagyomány ugyan már a múlté, de helyette a bharatanatyamban olyan élő műfaj kelt életre, amely méltó versenytársa lehet a világ bármely más kortárs táncműfajának.

Rukmini Devi Arundale mellett még számtalan táncos játszott fon-

tos szerepet a bharatanatyam tánc megteremtésében és művészi szintre fejlesztésében – többek között Mri-nalini Sarabhai, Radha Shri Ram, Rosan Vajifdar, a már említett Ram Gopal és Tanjore Balasaraswathi, aki E. Krishna Iyer hatására 1934-től munkálkodott Észak-Indiában a táncos lét elfogadtatásán.

A bharatanatyam – az európai ba-letthez hasonlóan – ki tudott lépni a merev hagyományörzés keretei kö-zül, és valóban élő, fuzionálható és kreatív műfajjá tudott válni. A ma látható bharatanatyam koreográfiák többsége kortárs alkotás, kortárs mondanivalóval. Az elmúlt közel nyolcvan évben a Rukmini Devi ál-tal életre keltett műfaj India legis-mertebb és legnépszerűbb színpadi táncává vált, és elősegítette számos



*Rukmini Devi Arundale*⁷⁰

más stílus, köztük a filmekből is ismert bollywoodi létrejöttét.

Ahogy a dévadási gyakorlat összeroppanásánál, úgy az új hagyomány születésénél is az európai és az indiai kultúra találkozása hozta a változást – és ez a kölcsönhatás legalább annyira jelentős az európai tánc történetében, mint az indiaiban. A folyamatos (és talán egyre tartósabb) egymásra hatás ellenére az európai és indiai tánc megőrizte, és meg is fogja őrizni különbözőségét. De a közeledés lehetőséget ad arra, hogy

egymás kultúráját ne saját hamis fel-sőbbrendűség-érzésünk tudatában, hanem nyitott szemmel és valóban értőn szemléljük.

A szöveget 2015-ben, a Magyar Képzőművészeti Egyetem BA másodéves hallgatójaként írtam. Külön köszönet a szöveg gondozásáért és a hasznos tanácsokért Mélyi Józsefnek és Hudáky Ritának, a bharatanatyam tánc elméleti és gyakorlati megismeréséért pedig Somi Panninak, Rajnai Alexandrának és Dr. Saskia Kersenboomnak. D. A.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Maud Allan: *My life and Dancing*. Everett & Co. 42, Essex Sreet, Strand. London, 1909.

Baktay Ervin: *India művészete*. I–II. kötet. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalata, 1981.

Baktay Ervin: *Mahábhárata. Bharata nagy nemzetége*. Budapest, Tericum, 1994.

Anil Chawla: *Devadasis – Sinners or sinned against*. [<http://www.samarthbharat.com/files/devadasihistory.pdf>] 2015.04.02.

William Dalrymple: *Serving the Goddess. The dangerous life of a sacred sex worker*. [<http://www.newyorker.com/magazine/2008/08/04/serving-the-goddess>] 2015.05.22.

Fuchs Livia: *Száz év tánc*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.

Fuchs Livia: *A tánc forradalmárai. Vendégszereplők 1898 és 1948 között* (megjelent az OSZMI *A tánc forradalmárai* című kiállítás alkalmából, a kiállítás látvány-

tervezője: Paseczky Zsolt). Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004.

Sander L. Gilman: *Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature*. The University of Chicago Press, 1985.

E. Krishna Iyer: *A Brief Historical Survey of Bharata Natyam*. In *Marg*, 1957. szeptember.

E. Krishna Iyer: *Geneologies of Gurus*. In *Marg*, 1957. szeptember.

Dr. Kéri Katalin: *Érdekességek a nők történetéből*. [<http://mek.oszk.hu/02000/02035/html>] 2015.05.22.

Prof. Mohan Khokar: *NATYA. Bhagavata Mela and Kuchipudi*. In *Marg*, 1957. szeptember.

Reginald Massey: *India's Dances. Their History, Technique and Repertoire*. Abhinav Publications, 2004.

Sapna Rangaswamy: *Remembering Kalya-*

- ni. [<http://www.narthaki.com/info/profiles/profile3.html>] 2015.05.22.
- When God is a customer: Telugu courtesan songs. Szerk. és ford.: A. K. Ramanujam, Velcheru Narayana Rao, David Shulman, Los Angeles, University of California Press, 1994.
- Smt. Rukmini Devi Arundale: The Spiritual background of Bharata Natyam. In *Marg*, 1957. szeptember.
- Prof. P. Sambamoorti: The Musical Content of Bharata Natyam. In *Marg*, 1957. szeptember.
- Prof. P. Sambamoorti: The 108 Karanas at Chidambaram. In *Marg*, 1957. szeptember.
- Somi Panni: *India klasszikus táncai*. [<http://jeindia.hu/index.php/docs/532>] 2015.05.22.
- Vincze Gabriella: Kelet a magyar mozdulatművészetben. In *Mozdulat*. Szerk.: Beke László, Németh András, Vincze Gabriella. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 123–141.
- Rámájana. Ford.: Vekerdi József, Budapest, Terebess, 1997.
- Richard Waterstone: *India*. Ford.: Dobos Lídia. Budapest, Magyar Könyvklub – Helikon Kiadó, 1996.

JEGYZETEK

1. A dévadászi kultúra és a bharatanyam tánc szakirodalma eredetileg szanszkrit, telugu és tamil nyelveken született meg. Jelen írás elsősorban ezeknek a forrásoknak az angol nyelvű fordításaira, illetve feldolgozásaira támaszkodik. Mivel eddig a témában nem született nagyobb terjedelmű magyar nyelvű szakirodalom, számos jelenség és probléma leírására nincsen bevált terminológia. Például a dévadászi jelöltek felavatására az angol szakirodalom a *dedication* kifejezést használja, ami felajánlást, felszentelődést, isten oltalmába ajánlást jelent, dolgozatomban az *eljegyzés* szót használok, mert a szertartás elemeiben a hagyományos hindu esküvők formáját követi. A 19. század második felében kialakuló dévadászi-ellenes mozgalmakra jobb kifejezés híján megtartom az angol szót: *anti-nautch*.
2. Amrit Srinivasan, 1985. In Chawla, 2002.
3. Amrit Srinivasan, 1985. In Chawla, 2002.
4. Forrás: <https://ergomag.wordpress.com/2014/06/03/red-and-white/> (utolsó letöltés: 2015.12.20)
5. A dévadászi kultúra megszüntetésére irányuló mozgalmak.
6. Chawla, 2002. 12.
7. Dalrymple, 2008.
8. A fiú mindenképp engedelmességgel tartozik apjának, akármilyen furcsa is a kérése. Az ilyen történetekben a kérés mélyebb értelmére sokszor csak a következmények után derül fény.
9. Vijaya Kumar, Chakrapani 1993. In Chawla, 2002. 9.
10. Dalrymple, 2008.
11. Chawla, 2002.
12. *Bhagavad-Gíta*. Tizenegyedik fejezet (Az univerzális forma); Brihadáranya-

- ka-Upanisad*. Első fejezet, negyedik szakasz, 6. vers.
13. *Brihadárányaka-Upanisad*. Első fejezet, második szakasz, 4. vers; Első fejezet, negyedik szakasz, 3. vers.
 14. *Cshándógja-Upanisad*. Első fejezet, első szakasz, 4–7. vers.
 15. *Brihadárányaka-Upanisad*. Első fejezet, harmadik szakasz, 22. vers; *Cshándógja-Upanisad*. Második fejezet, tizenharmadik szakasz, 1. vers.
 16. *Rámájana*. A háború könyve; 118.
 17. Dr. Saskia Kersenboom szóbeli közlése nyomán.
 18. Archív felvétel a „*Sex, Death and the Gods*” című dokumentumfilmből.
 19. A. K. Ramanujan, Velcheru Narayana Rao, David Shulman, 1993.
 20. A kép forrása: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Radhamadhava.JPG#/media/File:Radhamadhava.JPG> (utolsó lekérés: 2015.05.22.)
 21. Waterstone, 1995. 58.
 22. A telugu nyelvű verseket angol fordításban idézem, mert magyar nyersfordításban túl sokat veszítenének költőiségükből.
 23. Annamayya in Ramanujan, Rao, Shulman, 1993.
 24. Mulk Raj Anand, 1957.
 25. Rara Sita. In *Marg*, 1957.
 26. N. N. In Ramanujan, Rao, Shulman, 1993.
 27. Bölcs Bharata: *Natyashastra*. IV. fejezet; 267–269. vers.
 28. Rukmini Devi, 1957.
 29. Rukmini Devi, 1957.
 30. A kép forrása: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bharata_Natyam_Performance_DS.jpg#/media/File:Bharata_Natyam_Performance_DS.jpg (utolsó letöltés: 2015.05.22.)
 31. A hindu templomépítészet fontos eleme, egyfajta torony. A Nataraja-templomnak négy gopuramja van a négy égtáj felé. Legrégibbnek a keleti tornyot tartják, ezen a táncos-szobrok mellett szanszkrit nyelvű részletek is sorakoznak a *Natyashastra*ból.
 32. A képek forrása: <http://www.natyam.ru/Chidambaram.html> (utolsó letöltés: 2015.05.27.)
 33. Fordítás forrása: <http://www.sivasaktikalananda.com/Home/tudastar/Angikam> (utolsó letöltés: 2015.05.27.)
 34. Jogan Shankar, 1990. In Chawla, 2002. 18.
 35. E. Krishna Iyer, 1957.
 36. E. Krishna Iyer, 1957.
 37. Waterstone, 1996. 70–81.
 38. Chawla, 2002. 25.
 39. A 2011-es film szabadon hozzáférhető az interneten. <https://www.youtube.com/watch?v=zL67do-82PA> (utolsó letöltés: 2015.05.21.)
 40. Dél-Indiában a 10. századtól így nevezték a papnők egy speciális, magas kulturális ismereteikről híres csoportját. A szó jelentése: az isten szolgálonője. Az európaiak szemében a dévadászi gyakorlat és a prostitúció között nem látszott különbség – lásd a tanulmány első részét.
 41. India mellett Afrika és Közel-Kelet táncai is népszerűek voltak a korban, de ezeknek tárgyalására most nem térhetünk ki.
 42. Maud, 1907. In Fuchs, 2004. 20.
 43. <http://pumpkin-paradise.com/matahari-a-titokzatos/> (utolsó letöltés: 2015.05.22.)
 44. A kép forrása: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Bella_Otero

- 1901_Reutlinger-MAE-200452.1.jpg#/media/File:La_Bella_Otero_1901_Reutlinger-MAE-200452.1.jpg (utolsó letöltés: 2015.05.22.)
45. Az idézet Chataquélára, egy afgán hadifőnök Párizsba került leányára vonatkozik, aki táncával rabul ejti a regénybeli férfiszíveket.
46. Chawla, 2002. 20.
47. Duncan, 1903. In Fuchs, 2007. 26.
48. Fuchs, 2007. 26.
49. Fuchs, 2007. 28.
50. A kép forrása: <http://cargocollective.com/lunarjournal/The-dance-of-the-future-will-no-longer-be-concerned-with-meaningless> (utolsó letöltés: 2015.05.22.)
51. Így járt többek között a németalföldi Judith Leyster és a francia Constance Marie Charpentier festőnő.
52. Bródy, 1911. In Fuchs, 1995. 28.
53. Kosztolányi, 1907. In Fuchs, 2004. 22.
54. Bródy, 1911. In Fuchs, 1995. 28.
55. 1944. augusztus.
56. India hagyományos előadóművészeinek szabályrendszerét tartalmazó könyv.
57. Martha Graham, 1992. In Fuchs, 1995. 38.
58. Massey, 2004. 10.
59. Naplójában árulkodó rajzokat találni a különböző klasszikus indiai lépésekről, például a hetedik nattadamu helyes végrehajtásának módjáról.
60. Forrás: <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/ronai-denes-212> (utolsó lekérés: 2015.05.22.)
61. India klasszikus táncainak egyike, mely a táncosok jellegzetes henger alakú szoknyáiról ismerhető fel. Az északkelet-indiai Manipurból származik.
62. Remetelak és művészeti központ.
63. Massey, 2004. 10.
64. E. Krishna Iyer, 1957.
65. Ők az úgynevezett „Kalyani-lányok”. Egy legendás dévadászinak, Kalyaninak és egy híres táncos-családból származó mesternek, Meenakshi Sundaram Pillainak a lányai.
66. E. Krishna Iyer, 1957.
67. E. Krishna Iyer, 1957.
68. Tőle származik a mondat: „Theirs is a universal language of the body in any rhythm of dance, be it Eastern or Western” – in Massey, 2004. 11.
69. A névváltoztatásra a sadir kifejezéshez kapcsolódó rossz társadalmi hangulat és a táncosokat sújtó előítéletek leküzdése miatt volt szükség.
70. Forrás: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rukmini_Devi.jpg#/media/File:Rukmini_Devi.jpg (utolsó letöltés: 2015.05.22.)

2000

2000-HETEK AZ ÍRÓK BOLTJÁBAN!

TERVEZŐ: DR. TÓTH LÁSZLÓ

Duplázza meg 2000-eit vagy kapjon megvásárolt könyve mellé egy remek lapot! Október 24-étől, ha vesz egy 30 éves 2000 folyóiratot vagy egy bármilyen könyvet, kap egy 29 éves számot ajándékba!

AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

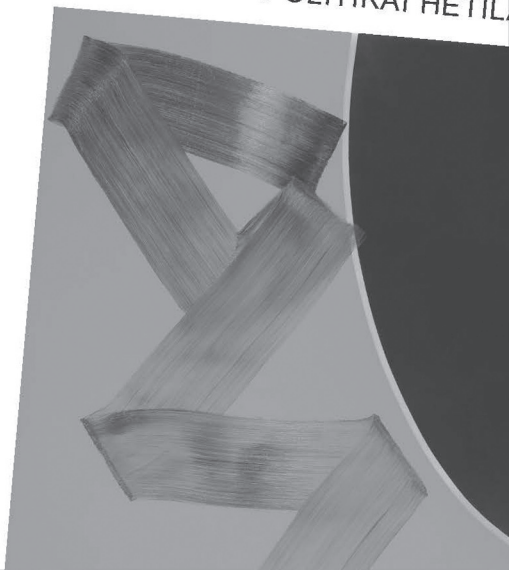
Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit
Élet és Irodalom-előfizetéssel!

Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándék-
utalványunkat, s adja át annak, akit tartalmas
és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni.
Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt
a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány
megrendelhető,
illetve megvásárolható
a szerkesztőségben:
1089 Budapest,
Rezső tér 15.,
tel.: 210-5149,
210-5159,
fax: 303-9241,
e-mail:
lapterjesztes@es.hu,
es@es.hu

Az előfizetés díja: negyedévre
6300 Ft, fél évre **10 800** Ft,
egy évre pedig **19 860** Ft

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP



VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos.

Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **11 190 forint kedvezménnyel*** mindössze 21 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalékos kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

* Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!

egy szám újságárusnál: 650 Ft

egy szám éves előfizetőknek: **430 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:

negyedév: 6 600 Ft

fél év: 12 000 Ft

egy év + olvasókártya: 21 960 Ft

20% kedvezmény:

Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum | Radnóti Színház | Székéni Színház | Trafó

10% kedvezmény:

Tengerszem Túrabort | Tranzit Art Café



Részletek:

www.magynarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs