

### Hoe zie jij de betekenis van dans voor theologie en religie?

'Dans daagt uit om theologie niet enkel vanuit het hoofd te doen. Dans is de uitdaging om opnieuw te verankeren in een lichaam. En te luisteren naar wat een lichaam kan zeggen. Hoe spreek je die *embodied knowledge* aan? In ons lichaam zit een kennisvermogen dat we niet vaak aanspreken. Hoe genereert mijn lichaam in dans een nieuwe beeldtaal? Ik probeer vooral hierop te werken. Deze beeldtaal is dan niet enkel metafoor. Dan is er een lichamelijke ervaring die de logica in de taal herdefinieert. Want plots zijn dat geleefde ervaringen en moet je je lichaam durven laten spreken.

Ik vind het interessant om dit als theoloog te kunnen doen. Ik ben niet de kunstenaar die van buitenaf kritiek levert op de liturgie. Ik werk vanuit een binnenkerkelijk perspectief. Op die manier hoop ik weer letterlijk beweging te brengen in de traditie van de kerk.'

### Wat kunnen praktisch-theologen in de praktijk met de dans?

'Ik zie wel wat linken met het ritueel als dusdanig. Ik choreografeer innerlijke bewegingen. Met mijn choreografieën wil ik een innerlijke beweging tot stand brengen. Net zoals in het ritueel zet ik een bepaalde structuur neer: een encenering, een podium, dansers, gebruik van multimedia ... Op die manier wil ik doordringen tot de innerlijkheid van de toeschouwer. Met hem of haar probeer ik immers in dialoog te gaan. Dat blijft communicatief. Ik doe dit niet voor mezelf. Ik kan niet zonder publiek.

Vooraleer ik in dialoog kan gaan, moet ik natuurlijk eerst mijn eigen innerlijke bewegingen op het spoor komen. Ik moet mijn lichaam goed verzorgen, zodat ik het kan laten bewegen zoals

ik wil. Ik moet dus zelf ook inwaarts keren. Hoe beweegt mijn lichaam? Wat beweegt er in mij wanneer ik mijn lichaam in beweging breng? Waar wordt er iets in mijn lichaam geactiveerd als ik naar een bepaalde emotie ga? Dat is ook kennis. Hoe doe je deze verkenning? Andere spirituele tradities zijn vertrouwd met deze inwaartse beweging. In de christelijke traditie zijn we dit wat verleerd.

Er zijn op die manier wel wat gelijkenissen met de geestelijk verzorger of de pastor. In het ritueel wordt de pastor ook een performer, een sacrale bemiddelaar. Je moet het ritueel goed uitvoeren, wil je mensen raken en meenemen. Het is een manier van presentie, een wijze van aanwezig zijn. Daar moet ik als danser ook nog in groeien.

> *'Hoe breng je theologen opnieuw bij hun lichaam? Dat zijn interessante vragen voor de toekomst.'*

Het is moeilijk om te beschrijven wat dit precies is. Je kunt zo aan je techniek werken dat je nog meer present bent op een podium. Je kunt ervoor zorgen dat iedereen naar je kijkt. Nog voordat je iets doet. Dat is het inwaarts keren, maar tegelijk ook uitwaarts. Dat hebben dansers volgens mij gelijk met geestelijk verzorgers en pastores.

Ik vind dat dit aspect ontbreekt in onze theologische opleiding. Er ligt daar nog wel een grote uitdaging. Hoe breng je theologen opnieuw bij hun lichaam? Dat zijn interessante vragen voor de toekomst die ook interessant zijn voor een faculteit Theologie.' <



# De dans van de devadasis

*'Mijn geliefde woont in de tempel op de heuvel,  
waar pauwen dansen'*

**'De devadasis waren zo bijzonder ... ze mochten zelfs paan eten met de vorstinnen!' Zo verzuchtte mijn danslerares Liesbeth Pankaja Bennink (1955-2021) eens dromerig over de traditionele tempeldanseressen van Zuid-India, de devadasis, de 'dienaressen van god'.**

In die tijd, tweede helft jaren tachtig, had ik twee keer per week dansles van haar. Zij leerde mij de traditionele dansvorm van de tempels, de vorstenhoven en de patriciërs-huizen van Zuid-India, met name in de stad Tanjavur en het nabijgelegen dorpje Pandanallur. Bharata Natyam wordt die dansvorm nu genoemd, vroeger heette deze anders, Sadir Nauc, Cinna Melam bijvoorbeeld. Het was een kunstvorm die traditioneel werd overgedragen van moeder op kind, van goeroe op leerling. En zo leerde ik die dans van haar, zij was leerlinge van haar Indiase lerares Rajamani, Rajamani was leerlinge van Kittappa Pillai (1913-1999), een oude dansmeester. Hij was naar men telkens weer zei, de laatste nog levende achterachterkleinzoon van een van de vier broers van het Tanjore Quartette, vier beroemde zangers, musici en choreografen van dat vorstenhof van Tanjavur.

< Paul van der Velde, foto: Godfried Beumers

In deze bijdrage<sup>1</sup> wil ik met name ingaan op rituele transformerende vermogens die aan deze devadasis en hun dans werden toegeschreven. Ook wil ik de bijzondere positie beschrijven die de danseressen en dansers<sup>2</sup> van deze traditie hadden binnen het hindoeïsme. Ik zeg met name 'hadden', omdat de rol van de dans en de beoefenaars ervan nogal is veranderd in de twintigste eeuw. Dans is in India populair, Bollywood-films bevatten vele dansscènes. Een paar jaar klassieke dansles hoort tegenwoordig bijna bij een gepaste opvoeding van meisjes in de betere klassen, maar dans is ook verdacht, ambigu, dans is geladen, het is niet zomaar een kunstvorm. De klassieke Indiase dans is recent ook steeds sterker een vorm van spiritualiteit geworden. De houding van veel hindoes tegenover dans is aldus paradoxaal. Dans is enerzijds cultureel en spiritueel, anderzijds verdacht om reden van haar geschiedenis. Aan deze aspecten van de Indiase danskunst wil ik hier aandacht besteden.

Om het in het kort te zeggen, de danskunst is van onderdeel van het dagelijks tempelritueel tot een spirituele podiumkunst geworden.

Ik beperk mij in deze bijdrage tot de dans van de tempeldanseressen van de hindoetempels van Tamil Nadu, de zogenaamde *devadasis* ('dienaressen van god') of *rudiraganikas* ('courtesanes van Rudra/Shiva'). De term 'devadasi', heeft een dubbele betekenis. In deze bijdrage gaat het om de vrouwen die gewijd werden aan de grote tempels van Zuid-India en huwden met de tempelgod. Er zijn in India namelijk ook devadasis, die gewijd worden aan de laagkaste godin Yellamma. Deze meisjes gaan vrijwel allemaal direct de prostitutie in. Er worden tegenwoordig geen vrouwen meer uitgehuwelijkt aan de grote tempelgoden, maar wijdingen aan Yellamma bestaan nog steeds en gaan vaak gepaard met vrouwenhandel. In deze bijdrage gaat het dus niet over devadasis aan Yellamma.

### Wie waren nu deze devadasis?

In India hadden de devadasis een geheel eigen positie, eigenlijk vielen ze buiten de normale kaders. Voor vrouwen in het traditionele India liggen de rollen doorgaans vast. Een vrouw huwt als het even kan met een man van gelijke kaste. Hun huwelijk is een alliantie tussen twee families waarvan de huwelijkspartners de belichaming vormen. Voor een vrouw is het huwelijk haar inwijding in het volwassen leven.

Een hoogkaste man draagt doorgaans een zogenaamde *yajnopavita*, een heilige draad die van de linkerschouder tot de rechterheup loopt. De *yajnopavita* hoort eigenlijk bij de brahmaanse groeperingen, maar veel mannen van de hogere kasten maken een korte initiatie in de Veda door. Daar hoort die heilige draad bij.

Als een vrouw huwt krijgt zij een *mangala sutra* of *tali* om haar hals, een sieraad van goud met zwarte kralen waar veel rituelen omheen spelen. Draagt een vrouw deze *tali* dan is zij volwassen, geaccepteerd in de samenleving.

Het lag anders bij de devadasis. Wat hen zo verschillend maakte van de andere vrouwen was dat ze huwden met de god van die tempel. Ging het om de tempel van een godin dan huwden zij vaak met een wapen of embleem van deze godin. Vervolgens traden zij in dienst van die tempel als danseres, zangeres of ritualist. Veel grote tempels hadden aldus niet alleen mannelijke priesters (*pujari*) in dienst, maar ook deze vrouwen die bijdroegen aan de uitvoering van de rituelen. Zeer belangrijk hierbij is de hindoevoorstelling dat goden niet sterven. Daar komen we nog op terug.

Devadasis werden uitvoerig opgeleid in de dans. Ze leerden specifieke liederen, choreografieën en een zeer complexe tekentaal van handgebaren (*mudra*), lichaamshoudingen en bewegingen van de ogen. Daarmee konden zij verhalen overdragen. Een volledige opleiding kon jaren duren. Was een jonge devadasi op voldoende niveau opgeleid, dan volgde de *arangetram*, het eerste publieke optreden. Tegelijk daarmee of kort na of voor deze *arangetram* werd het huwelijk met de godheid voltrokken.

Devadasis huwden dus niet met een sterfelijke man, maar ze hadden doorgaans wel een relatie met een welgestelde patroonheer.<sup>3</sup> Deze patroonheer onderhield de devadasi en haar familie en was ook vaak de vader van haar kinderen. Soms werd een meisje al tijdens haar opleiding gesteund door een toekomstige patroon.

Net als een gewone gehuwde vrouw, kreeg een devadasi een *tali* als teken van haar huwelijk, maar het ging dan om haar huwelijk met de tempelgod. Omdat devadasis zelf van gemengde afkomst waren, hun moeder was zelf vaak ook al devadasi en hun vader was de patroonheer, vielen ze in de praktijk buiten het reguliere kastenstelsel. Kregen zij kinderen dan werden de dochters doorgaans ook devadasi, ze dansten en zongen in de tempels. De zonen werden vaak zanger, choreograaf of trommelslager<sup>4</sup>.

Deze ongewone afkomst van de devadasis maakte hen bijzonder. Aangezien ze een niet normale afkomst hadden stonden ze in feite tussen de kasten in en daarmee tussen mensen en goden. Ze hoorden bij de samenleving maar vielen er ook buiten. Dat gaf hen bijzondere vermogens, vermogens die hen in staat stelden krachtige zegeningen uit te spreken, de hemel van de goden naar de aarde te brengen, hemels geluk te vestigen, maar ook gevaarlijke krachten te kanaliseren. Alleen al hun aanwezigheid impliceerde deze vermogens. Dit alles konden zij omdat ze tussenwezens waren, wezens die niet meer helemaal mens waren.

Zelfs als ze een relatie hadden met een rijke man van lage komaf trof die onreinheid hen eigenlijk niet, want deze onreinheid deed bij hen niet ter zake. Een devadasi kon zelfs relaties hebben met verschillende patroonheren of gewoon met een pelgrim die toevallig voorbijkwam. Voor gefortuneerde burgers was het onderhouden van een devadasi soms zelfs een vorm van prestige. Een rijke man kon zijn vrienden uitnodigen naar een voorstelling te komen van 'zijn' devadasi. Om haar toekomst zeker te stellen gaven de patroonheren hen vaak grote huizen in de stad, buitenverblijven en landerijen. De devadasi belichaamde op deze manier

het fortuin, het geluk van de patroonheer.

De vorm waarin een devadasi dit geluk bij uitstek wist te vestigen en wist te belichamen was de dans. Daar lag haar belangrijkste taak. De devadasi zong en danste over haar patroonheer als was hij de godheid in haar dans. Of ze bezong de godheid als haar patroon. Deze symboliek van transformatie was erg belangrijk rond de vorstenhoven van Zuid-India. De aanwezigheid van de devadasis maakte de koning tot god, de god tot koning.

### Tijd, reinheid , geluk en hun tegenovergestelden

Binnen het hindoeïsme spelen allerlei krachten een rol als het gaat om het alledaagse leven. Deze krachten zijn duidelijk te maken aan de hand van drie assen waarlangs verschijnselen in India worden bekeken. Het zijn de volgende assen:

- De tijdgebonden wereld (*sakala*) tegenover de tijdloze wereld (*niskala*)
- Rein (*suca*) tegenover onrein (*asuca*)
- Geluk brengend (*mangala*) tegenover ongeluk brengend (*amangala*)

Deze drie assen spelen een grote rol bij het duiden van voorvallen in het leven, bijvoorbeeld bij het duiden van dromen, dingen die in huis gebeuren of andere voortekens. Hindoes spreken er echter liever niet over, omdat wat in taal is benoemd ook aanwezig wordt geacht. Vandaar dat deze wereld westerse bezoekers in India vaak volledig ontgaat, totdat iemand je erop wijst.

Rond devadasis en hun dans spelen heel veel kleine ritueeltes, kleine geloofsvoorstellingen. De gedachte is dat zij heel wat krachten



ten gunste weten te keren door de dans en soms zelfs alleen al door hun aanwezigheid.<sup>5</sup>

### *Tijdgebonden/tijdloos*

Als we kijken naar de tempel waar de dans van de devadasis zo ongelooflijk belangrijk was, dan zien we de drie assen duidelijk terug. De tempel is de plek waar de tijdloze wereld van de goden zich kenbaar maakt. Zeker in Zuid-India spelen er vele mythen dat uiteindelijk het hele universum zal vergaan, maar juist die ene tempel de grote vernietiging zal overleven.

De tempel is de wereld van de godheid. De god knippert niet met de ogen en dat betekent dat hij of zij vrij is van tijd, tijdloos leeft. Als de godheid gaat slapen dan is dat uit eigen beweging, niet omdat vermoeidheid toeslaat of iets dergelijks. De meest concrete vorm van de tempelgod is het godsbeeld. Het beeld is geen symbool van de godheid, het beeld is de godheid.

De devadasi is verbonden met deze tijdloze tempel en de god die daar woont. Vandaar dat zij die tijdloze wereld belichaamt, ze is de eeuwige jeugdige vrouw van de godheid, al zal ze lichamelijk verouderen. Haar aanwezigheid bevordert daarmee een lang leven en gezondheid voor wie haar ziet, met haar spreekt of omgang met haar heeft

### *Rein/onrein*

Gaat het om de tegenstelling rein/onrein dan is de tempel natuurlijk bij uitstek rein. Maar die reinheid is niet vanzelfsprekend. De brahmaanse priesters garanderen die reinheid met hun rituelen. Zij belichamen in potentie de puurste reinheid, maar die belichaming is alleen mogelijk als ze de juiste voorschriften in acht nemen. In tegenstelling tot wat vaak wordt

gedacht zijn brahmanen niet zondermeer rein. Toegegeven, ze vormen (met name naar eigen zeggen) de hoogste en daarmee reinste groepering in de samenleving, maar die reinheid vereist onderhoud. Ze kunnen die reinheid tijdelijk verliezen. De juiste rituelen, mantra's en rituele etenswaar maken hen weer rein, zo rein dat zij dienst kunnen doen in de tempel.

Het is belangrijk te beseffen dat de tempelpriesters (*pujari*) in grote tempels brahmaan zijn en dus ritueel een heel hoge positie hebben. Tegelijk kijken gewone hindoes heel erg neer op tempelpriesters, omdat ze voor iedereen rituelen uitvoeren en hun werk met geldtransacties gepaard gaat. Tempelpriesters zijn 'brahmanen met een bedenkelijke reputatie'. Ze zijn vaak erg arm. Tegelijkertijd zijn zij het die bijvoorbeeld het heilige kamfervuur van het binnenste van de tempel naar buiten brengen, opdat de gelovige hindoes dit vuur met hun handen kunnen aanraken om vervolgens hun ogen aan te raken.

Devadasis overstijgen dusdanig de gewone categorie rein/onrein, die eventuele onreine gevaarlijke krachten van een tempelgod weten te reguleren door haar positie buiten de reguliere kassen. Gebeurde er iets onreins in de tempel dan konden zij dat verhelpen. Een tempelgodin kan ongesteld raken en dat is gevaarlijk. Devadasis konden die onreinheid transformeren naar iets gunstigs. Devadasis hadden hun eigen rituele functie bij de tempelrituelen, bijvoorbeeld het wegnemen van het 'boze oog' van de godheid. Zij konden de onreinheid, de negatieve energie afvoeren die de blikken van de ogen van de bezoekers van de tempel op het godsbeeld hadden achtergelaten door ritueel met kamfervlammen te zwaaien.

### Gelukbrengend/ongelukbrengend

Waar het gaat om de as gelukbrengend/ongelukbrengend komt het grootste belang van de devadasis en hun sacrale dans naar voren. Deze as van *mangala* (geluk) en *amangala* (ongeluk) is in dit verband de belangrijkste van de drie. *Mangala* kan vele vormen aannemen, maar in het kader hier geschetst is het de status die een jong meisje belichaamt voor haar huwelijk en de status van een gehuwde vrouw als haar man in leven is.

De *mangala*-status is herkenbaar in het uiterlijk van een vrouw. Ze draagt bijvoorbeeld gouden of goudkleurige armbanden, een neussieraad, enkelkettingen en teenringen. Bovendien draagt ze kleding in gelukbrengende kleuren: rood, donkergroen, blauwtinten. Ze heeft een *tilaka* op het voorhoofd, vaak van vermiljoen.

Als een hindoe-vrouw gehuwd is en haar man is in leven, dan is dat te zien aan de haarscheiding die met vermiljoen is gekleurd. Een gehuwde vrouw draagt bovendien de eerder vermelde *mangalasutra* of *tali*. Dit sieraad belichaamt de gelukbrengende vermogens van een gehuwde vrouw. Sterft haar man dan wordt ze direct *amangala*, ongelukbrengend. Een weduwe brengt ongeluk. Haar armbanden worden gebroken, haar *tali* wordt afgenomen, haar neusring uitgenomen vlak voor de crematie van haar echtgenoot.

Een weduwe draagt soms wel een vlekje op het voorhoofd, maar dat is dan geen gelukbrengende *tilaka*. Het is een vlekje dat haar herinnert aan de as van de brandstapel van haar man. Een weduwe kleedt zich in eenvoudig wit, wordt niet uitgenodigd bij *mangala*-gelegenheden: huwelijken, feesten rond geboorten, ze heeft specifieke dieetvoorschriften, mag niet op een hoog bed slapen, enzovoorts.

Een jong meisje of een gehuwde vrouw wier man leeft, loopt het risico ooit weduwe te worden. Dit impliceert de potentie tot *amangala*. Nu komt het unieke van de devadasi: omdat zij gehuwd is met de tempelgod kan zij nooit weduwe worden. Haar man leeft immers eeuwig. God sterft niet. Dit maakt de devadasi tot de *mangala*-persoon bij uitstek, '*nityasumangali*', 'eeuwig gelukbrengend'. Haar aanwezigheid impliceert *mangala*, haar aanwezigheid impliceert heel het universum. Vandaar dat devadasis juist wel graag geziene gasten waren bij huwelijken, bij de geboorte van kinderen, bij de uitoefening van sacramenten.

De belichaming van een devadasi is aldus enerzijds dubbelzinnig, ze is van gemengde afkomst. Zoals gezegd, ze stamt vrijwel nooit uit een kastenhuwelijk van ouders die een gelijke afkomst hebben van kaste. Daarmee behoort ze echter wel tot die categorie mensen die buiten de systemen vallen, buiten de regels. Dit mag paradoxaal lijken.

De devadasi valt buiten de regels, maar juist dat geeft haar unieke transformerende, bezwerende vermogens. Ze is buitengewoon en zij reguleert alle tegenstellingen, overstijgt de drie hierboven genoemde assen door haar lichamelijke aanwezigheid. Dit gebeurt bovenal door haar belangrijkste activiteit, de belichaming van het esthetische ideaal, de dans.

Juist omdat zij buiten alle regels valt, mag zij inderdaad paan, betelnoten gehuld in betelblad, gebruiken samen met de vorstinnen, zoals mijn lerares vervuld van een zekere heimwee verzuchtte zoveel jaren geleden, het citaat waarmee deze bijdrage begon. Paan valt in principe ook buiten de regels, paan mag je van iedereen aannemen, maar toch. Onreinheid

wordt bovenal overgedragen bij gezamenlijk genoten etenswaar.

Het samen gebruiken van paan getuigt van een enorme intimiteit. Een hoogkaste vrouw laat haar dienaar misschien wel paan halen van de paanverkoper, maar ze zal nooit paan gebruiken met een gewone dienaar van haar huishouding. De devadasi was anders.

### Schaduwkanten

Uiteraard zaten er schaduwkanten aan dit systeem van devadasi. In het verleden is er zeker sprake geweest van vrouwenhandel, misbruik en gedwongen prostitutie. In de koloniale periode werd er veel commentaar geleverd op het instituut van de devadasi. In het Westen kende men natuurlijk wel vrouwen die hun leven aan religie wijdden, nonnen bijvoorbeeld, maar die hadden geen kinderen, leidden niet het leven van de devadasi. Verhalen over tempelprostitutie waren er des te meer en ook hoe het christendom hierop reageerde.

Vandaar dat er verzet kwam tegen dit instituut. De Indiërs zelf namen deze kritiek op de devadasi over. Er was ook verzet vanuit hervormingsbewegingen binnen het hindoeïsme. De Arya Samaj, opgericht in 1875 in Mumbai door Swami Dayananda Sarasvati, keerde zich tegen beeldendienst in tempels en het lot van hindoevrouwen in het algemeen, zo ook dus tegen de functie in de tempels van de devadasi, en ook tegen het lot van weduwen.

Er ontstond aldus in het koloniale India eind negentiende eeuw een beweging tegen devadasi, de zogenaamde anti-naught-beweging. De eerste artikelen tegen het uithuwelijken van meisjes aan tempelgoden zijn verschenen in de krant *The Hindu* in 1893. In stadia werden de devadasi aangepakt.

In 1927 werd het verboden meisjes aan een tempel te wijden en twee jaar later mochten tempels hun nog aanwezige devadasi ontslaan. Hun bezittingen werden hen veelal afgenomen. Patroonheren namen afstand van hun voormalige geliefden.

Een vrouwelijke advocaat, dr. S. Muthulakshmi, heeft zich jaren ingezet devadasi te bevrijden uit hun positie in de tempels om hun een eerbaar beroep te leren. Zelf was ze afkomstig uit een familie van devadasi, misschien was ze erg goed op de hoogte van de negatieve aspecten van het instituut.

In 1947 en na de onafhankelijkheid van 1948 kwam er echt een verbod op de devadasi. Veel van deze vrouwen kwamen toen daadwerkelijk in de prostitutie terecht. Het vroegere verwijt werd werkelijkheid, maar dat is de devadasi nauwelijks te verwijten. Ze waren echt alles kwijt, alles was hen afgenomen.

### Van de tempels naar de podia

Toch kwamen er veranderingen. Er waren hindoes die de schoonheid van de dansen van de devadasi waardeerden. Een prominent voorbeeld is de advocaat Krishna Iyer, hij danste zelf in travestie. Twee vrouwen hebben zich in de twintigste eeuw sterk ingezet om de dans van de devadasi te behouden.

In de eerste plaats is dat dat Rukmini Devi Arundale (1904-1986). Rukmini Devi was geboren in een hoge kaste. Ze huwde de theosoof Arundale en ze was zelf ook overtuigd theosoof. Er was veel commentaar op haar keuze de dansen van de devadasi te leren, de devadasi hadden inmiddels een zeer slechte naam. Als theosoof was Rukmini Devi er echter van overtuigd dat de dansen eeuwenoud moesten zijn en bovendien zouden er in de dansen geheime



boodschappen zitten die getuigen van grote esoterische wijsheid. Dat is een theosofisch uitgangspunt. De dansen van de devadasis zouden ook beslist verwant zijn aan mysteriedansen van het oude Kreta, Egypte et cetera.

Rukmini Devi leerde de dansen en voerde ze daarmee binnen in het culturele leven van India. Samen met de zojuist genoemde Krishna Iyer, ook al van een hoge kaste afkomstig, koos zij een nieuwe naam voor de dans: Bharata Natyam. Deze nieuwe naam zou de vooroordelen tegen de dans wegnemen. De dans werd door haar ook fors gecensureerd, al te erotische symboliek haalde ze eruit, de spirituele boodschap werd naar voren gehaald. Ze richtte het grote instituut Kalakshetra op in Chennai, dat tot op de dag van vandaag bestaat. Daarmee werd de dans een podiumkunst, maar met deze daad marginaliseerde ze de devadasis nog meer. Nu waren ze niet alleen hun rituele positie in de tempels, hun landerijen en juwelen kwijt, maar ook nog hun kunstvorm.

De andere vrouw die hier genoemd moet worden is Balasarasvati (1918-1984).<sup>6</sup> Zij was zelf van devadasi-achtergrond en beheerste een enorm repertoire. Haar danskunst is tot op de dag van vandaag vermaard, maar haar afkomst werkte tegen. Over haar speelt het verhaal dat zij een *shabdham* danste, een dans met een eenvoudige expressie, en dat tijdens haar optreden het vel van de trommel barstte. Ze heeft het couplet dat ze aan het dansen was telkens laten herhalen tot het trommelvel hersteld was. Iedere keer gaf ze andere expressie aan het vers.

Door het werk van Rukmini Devi en Balasarasvati is de danskunst gered. Nu is het een podiumkunst geworden. Er treden nog wel

eens danseressen op in tempels, maar niet meer als onderdeel van de dagelijkse rituele voortgang. Een gevolg hiervan is dat we nu in hindoe-tempels eigenlijk een uitgekleeft ritueel zien dat alleen door mannen wordt uitgevoerd, met name brahmaanse mannen. Vrouwen bezoeken de tempels wel, maar de unieke, eigenlijk zo nodige bijdrage van de tempelvrouwen ontbreekt tegenwoordig. Dat is eigenlijk een probleem bij de regulering van de eerdergenoemde tegenstellingen: rein/onrein, deze wereld/andere wereld, en met name bij gelukbrengend/ongelukbrengend.

### De moderniteit: een 'spiritualisering' van de dans

Aldus is de dans van de devadasis gered in de loop van de twintigste eeuw. De zojuist genoemde verandering van naam naar Bharata Natyam heeft zeker een emanciperend effect gehad. De connectie met prostitutie is daarmee een stuk minder. Bharata Natyam is tegenwoordig zeer populair zowel binnen India zelf als in landen waar hindoes zijn beland. Ook in Nederland zijn heel wat dansscholen waar deze kunstvorm wordt onderricht al dan niet in combinatie met moderne 'filmdans', dans die aansluit bij de moderne Indiase Bollywood-films.

Zoals eerder opgemerkt hoort een zekere scholing in klassieke dans bij de opvoeding van meisjes van welgestelde families. Dat is dus een enorm contrast met de visie die hindoes hadden op de devadasis en hun kunsten eind negentiende/begin twintigste eeuw. Inmiddels zijn de meeste ex-devadasis overleden, maar het is voorgekomen dat oude devadasis moesten toezien hoe rijke hoogkaste meisjes optredens gaven in de tempels waaruit zij zelf met zoveel verachting waren verwijderd.

Oude devadasis moesten daarbij soms nog hun liederen zingen, maar ze mochten geen stap zetten van hun oude dansen.

De dans heeft in ogen van de moderne hindoes iets heel spiritueels, dat geldt zelfs voor de wilde filmdansen. Deze spiritualisering is mede het gevolg van de theosofische interpretaties van de dans door theosofen als Rukmini Devi en haar gevolg. Tegenwoordig wordt Bharata Natyam door hindoes vrijwel altijd als een pad van mystieke devotie, van spiritualiteit gezien. Danseressen benoemen die aspecten van de dans vaak. Dat de dans eigenlijk te maken had met de regulering van processen in de kosmos en in de tempel langs de drie eerder vermelde assen wordt door vrijwel niemand meer benoemd.

### *Bharata Natyam als pelgrimage of tempelritueel*

Een klassiek programma van een Bharata Natyam-recital bestaat tegenwoordig uit een vaste serie dansen die in hun volgorde ook een spirituele ordening kennen. De verschillende onderdelen van het programma worden vergeleken met ruimten in een tempel. Hierdoor wordt het programma eigenlijk tot een pelgrimage of tempelritueel. De volgorde is deze.

- Allereerst is er een begroeting van de aarde (*bhumivandana*); er worden wat verzen gezongen voor Ganesha, de god die problemen moet wegnemen, voor de musici, voor de guru en voor het beeld dat op het podium staat, meestal Shiva Nataraja, Shiva als god van de dansers.
- Dan volgt de Allaripu. Deze wordt vergeleken met de *gopuram*, de poort waarlangs men de tempel betreedt.

- De tweede dans is de Jatisvaram. De Jatisvaram wordt vergeleken met de *ardhamandapa* van een tempel, de voorhal.
- De derde dans is de Shabdham, een verhalenrijke dans van een aantal coupletten, afgewisseld met korte abstracte patronen die de voortgang van de coupletten aangeven. De Shabdham wordt vergeleken met de grote hal van de tempel, de *mandapa*.
- De emotionele diepgang verandert bij de Varnam. Nu spreekt de danseres haar diepste gevoelens uit voor de godheid waarop de compositie zich concentreert. Een danseres laat nu haar volledige repertoire aan expressie van emoties zien om het aanwezige publiek, eventueel de aanwezige godheid, mee te slepen in haar diepe esthetische vervoering. De Varnam wordt vergeleken met een bezoek aan de *garbhagrha*, het binnenste van de tempel waar de ontmoeting met de godheid zich voltrekt, waar het godsbeeld staat.
- Na de zware emotionele verdieping van de Varnam volgen doorgaans enkele Padams. Padams zijn wat luchtiger liederen over de liefde van een jong meisje voor een godheid. De Padam wordt niet vergeleken met een tempelruimte, maar verwijst als symbool naar de vervulling van de ontmoeting met het goddelijke zoals een mens die in een tempel kan ervaren. Er zijn ook wereldse liederen die hier soms worden gepresenteerd, Javalis geheten. Javalis worden de laatste jaren steeds minder populair omdat de klassieke dans steeds 'spiritueler' wordt en wereldse thema's zoals liefde voor een minnaar daarin minder passen naar de smaak van het huidige publiek.
- De afsluiting is de Tillana, een dans die absolute schoonheid en vreugde (*ananda*)

uitbeeldt. De dans wordt vergeleken met het Arati-ritueel, een ritueel waarbij een kamfervlam voor het godsbeeld wordt bewogen die vervolgens door de samengestroomde pelgrims wordt aangeraakt. De Arati is de afsluiting van het ritueel, maar tevens een hoogtepunt door de extreme persoonlijke betrokkenheid. Daarna volgt soms nog een gelukbrengende *mangalam*, een heilwens.

De volgorde van dit programma is niet oud en ook niet traditioneel. Een Bharata Natyam-programma wordt echter zeer vaak op deze manier opgebouwd en er wordt tevens vaak bij verteld dat dit al heel lang de gewoonte is, soms wordt er zelfs gesproken over vijfduizend jaar. Deze volgorde en de vergelijking met het tempelbezoek passen sterk bij het gehele proces waarbinnen de Indiase dans steeds religieuzer en spiritueler wordt gepresenteerd. De persoonlijke devotie van de danseres en hoe zij haar toewijding toont aan het publiek is in de loop van de twintigste eeuw enorm belangrijk geworden, belangrijker eigenlijk dan de regulerende rituele functie die de devadasi in de tempel had. De dans is behouden, de devadasi van de grote tempels zijn er niet meer.

### Heimwee en tegelijk 'Let's dance!'

Aldus is de dans in het moderne India eigenlijk heel sterk aanwezig. Toch zijn er hindoes die met heimwee spreken over de ooit zo belangrijke positie van devadasi in de grote tempels. Westerse danseressen en feministes kunnen hier ook over spreken. Er zijn recent pogingen gedaan een eigentijds type devadasi te ontwikkelen. Vrouwen en meisjes zouden daarmee hun positie binnen het ritueel terugkrijgen zonder de negatieve aspecten van misbruik en

vrouwenhandel. Er zou weer ritueel gedanst worden in de tempels. Dat is echter niet gelukt. Naar in India wordt gezegd is de laatste echt aan een grote tempel gewijde devadasi overleden op 19 maart 2015 op de respectabele leeftijd van 92 jaar. <

### Noten

- <sup>1</sup> Veel gegevens in deze bijdrage heb ik geleerd tijdens het onderricht in Indiase dans dat ik in de periode van 1985-1992 heb gehad van Liesbeth Pankaja Bennink. Daarnaast heb ik in de loop der jaren veel informatie gekregen van Rajamani en van haar partner Mohan in Mumbai. Voor literatuur verwijs ik graag naar het werk van Saskia C. Kersenboom (1984). *Nityasumangali, towards the semiosis of the devadasi tradition of South India*. PhD-thesis Utrecht 1984; opnieuw verschenen als *Nityasumangali: devadasi tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidas (1987). Verder: Saskia C. Kersenboom (1995). *Word, Sound, Image. The Life of a Tamil Text*. Abingdon: Taylor & Francis Ltd. En: Lakshmi Vishwanathan (2008). *Women of Pride. The devadasi heritage*. Delhi: Roli Books.
- <sup>2</sup> Jongens werden vaak ook opgeleid in deze dansvorm. Zij traden zolang ze jong waren ook wel op in de tempels, zij het minder in de dagelijkse rituelen, omdat die plek doorgaans voorbehouden was aan vrouwen in verband met de specifieke symboliek die rond de tempelgoden speelde. Jongens deden wel mee aan de grotere dansdrama's, *Bhagavata mela* geheten. Jongens werden later vaak choreograaf, musicus of dansmeester. Vaak verzorgden zij ook de zogenaamde *nattuvangam*, de muzikale delen van de dans met de ritmische begeleiding met kleine cymbalen.
- <sup>3</sup> Het kon lokaal verschillen. De *maharis*, de devadasi van Puri in Oost-India, hadden in principe geen relatie met een patroonheer. Soms hadden ze wel kinderen overigens.
- <sup>4</sup> Het Tamil-woord voor trommel is *parai*, de trommelslagers werden de *paraiyars* genoemd, 'zij van de parai-trommel'. Van dat woord is het moderne begrip 'paria' afgeleid, verwijzend naar de laagkaste mensen of mensen die buiten het kastenstelsel vielen.
- <sup>5</sup> In de loop der jaren heb ik met name van Rajamani veel van deze kleine rituelen geleerd, het wegnemen van het 'boze oog', na een optreden van een danseres met kamfer of met haren uit een borstel, hoe de haren van een danseres te vlechten, wat te doen met haren die na een optreden van een danseres aan haar hoofdsieraden zijn blijven zitten, omgaan met losse scherven en spelden mocht je die in huis vinden, korte spreuken om onheil af te weren, et cetera.
- <sup>6</sup> Satyajit Ray heeft een documentaire over haar gemaakt: *Bala* (1976) - Satyajit Ray Documentary on T. Balasaraswati - YouTube (geraadpleegd 31 augustus 2022).