

DIENAARS VAN DE DANS

OVERWEGING VAN NATIONALISTISCHE INTENTIES IN DE ZUID-INDIASE DANSVORM
BHARATANATYAM, 1925-1947.

MASTER THESIS

28 AUGUSTUS 2008.

ERASMUS UNIVERSITEIT ROTTERDAM

FACULTEIT DER HISTORISCHE EN KUNSTWETENSCHAPPEN

Begeleidend docent: dr. G. Oonk

Tweede lezer: dr. J. à Campo.

P. Kanhai
277292
277292dk@student.eur.nl

INHOUDSOPGAVE

Hoofdstuk 1. Inleiding	2
Hoofdstuk 2. Achtergrondsheets	9
Hoofdstuk 3. Historiografisch debat: visies op nationalisme	20
Hoofdstuk 4. Status quaestionis: Bharatanatyam bestudeerd	27
Hoofdstuk 5. Dienaars van de dans	46
Hoofdstuk 6. Conclusie en aanbevelingen	68
Bronnen en literatuur	74
Index vreemde termen	78

Hoofdstuk 1. Inleiding

1.1 Inleiding

Bharatanatyam is de moderne naam voor een dans die ontsprongen is aan het religieuze en politieke wereldbeeld van het vroege Zuid-India. Een combinatie van de voeten, dijen, torso, armen, handen, nek, hoofd en de ogen maakt de dans. De bewegingen zijn aards, de voet heeft vrijwel continue contact met de grond.¹ De uitvoering ademt een architectonische gestrengheid, daar de bewegingen van het lichaam en de patronen geometrisch zijn: ze creëren driehoeken en andere vormen en patronen met onder meer rechte lijnen, diagonalen en cirkelbewegingen over het hoofd.²

Bharatanatyam kent een onderscheid tussen abstracte dans (*nritta*) en expressieve dans (*nritya*). In de abstracte delen staan de helderheid van de lijnen, de bewegingen en patronen voorop en wordt gestreefd naar visuele perfectie. De expressie komt tot stand door handbewegingen (*hastas*), gelaatsuitdrukkingen (*abhinaya*), mime en gestileerde handelingen.³ De uitgebeelde verhalen worden ondersteund door gezangen, bijvoorbeeld poëzie of mythologische vertellingen. Zowel de abstracte dans als de expressieve component zijn nauw verweven met de Zuid-Indiase muziektraditie. De liederen die gezongen worden tijdens de dans zijn geschreven in Zuid-Indiase talen als Tamil, Telugu, Kannada alsook in het Sanskriet. In Bharatanatyam smelten zo muziek, poëzie en beweging samen.

Tot deze eeuw werd de dans uitgevoerd door één groep, de tempeldanseressen of *devadasis*. *Devadasi* betekent letterlijk ‘dienaar van de godheid’, het is een gesanskrietiseerde vorm van ‘*tevara tiyal*’, een woord uit de Zuid-Indiase taal Tamil. Deze vrouwen waren ritueel gehuwd met de godheid van een tempel. Het zij opgemerkt dat *devadasi* een generieke term is die aan het eind van de negentiende eeuw in zwang raakte. Tempeldanseressen in de verschillende regio’s droegen specifieke namen zoals *bhogam* (‘zij die vreugde belichaamt’) of *gudisani* (tempelvrouw). De secundaire literatuur spreekt overwegend over ‘*devadasis*’, reden waarom deze term in dit werkstuk is aangehouden.

In 1947 werd dans verboden als een onderdeel van de tempelrituelen. In de loop van de negentiende eeuw was de *devadasi* gestigmatiseerd omdat zij in veel opzichten afweek van andere vrouwen in de gemeenschap. Ze bekleedde niet alleen een rituele functie maar was, geletterd, economisch onafhankelijk en bleef ongehuwd. De Britse kolonisators koesterden een afkeer van de traditionele danskunst, hun morele opvattingen werden door het onderwijssysteem gemeengoed onder de Indiase elite.

Niettemin is de dans nooit gestorven. Een nieuwe generatie dansers, niet afkomstig uit de traditionele artistieke gemeenschap van de *devadasis*, was begonnen de dans te leren. Verbannen uit de tempel werd het theater nu de kraamkamer van deze kunst. De dansbeoefening door de nieuwe

¹ Kapila Vatsyayan, *Indian classical dance* (New Delhi 1974) 25.

² Sunil Kothari, ‘Bharata Natyam’, *Ballet International/Tanz Aktuell* (juli 1997) 30-31, 30.

³ *Ibidem*.

generatie betekende een cesuur in de ontwikkeling van de dans. Vanuit verschillende academische disciplines is ruime aandacht geschonken aan de ideeën en intenties van deze dansers. Algemeen is betoogd dat zij de dans tot een zuiver Indiaas, nationalistisch symbool wilde maken. Dit werkstuk is een overdenking van de bedoelingen die de nieuwe generatie dansers zijn toegeschreven door onderzoekers.

1.2 Afbakening onderwerp, doelstellingen, vraagstelling en opbouw

1.2.1 Afbakening van het onderwerp in ruimte en tijd

De geschiedenis van Bharatanatyam is niet eenvoudig te reconstrueren. Sommige beoefenaars beschouwen het als een traditie van tweeduizend jaar oud, anderen menen dat de vorm kristalliseerde in de negentiende eeuw. In dit werkstuk staat een korte periode in de geschiedenis van de dans centraal, al zijn de data enigszins selectief gekozen. Het jaar 1925 is als beginpunt genomen omdat dat jaar de eerste danser buiten de gemeenschap van de traditionele tempeldanseressen de dans voor publiek presenteerde. Het enthousiasme van deze man E. Krisna Iyer bracht tijdgenoten op het spoor van de Zuid-Indiase dans. Nieuwe beoefenaars zoals Rukmini Devi en Ram Gopal groeiden uit tot invloedrijke personen, een nieuwe generatie die de dans blijvend veranderde.

De einddatum, 1947 is het jaar dat India onafhankelijkheid bereikte. In zekere zin had de nationalistische onderneming hiermee een succesvol einde gekregen. Het jaar van de onafhankelijkheid leek zodoende een logisch ‘eindpunt’.

1.2.2 Doelstellingen en doelgroepen

Met dit werkstuk wordt beoogd een bijdrage te leveren aan het onderzoek naar dans, in het bijzonder een klassieke Indiase stijl. Dans neemt in het Nederlandse universitaire onderwijs en onderzoek een bescheiden plaats in.⁴ Geen van de universiteiten kent een vakgroep dans, noch is er een leerstoel ingesteld.⁵ De danswetenschap is zeer veelomvattend en studies op het vlak van psychologie, antropologie en geneeskunde die betrekking hebben op deze bewegingsvorm worden ertoe gerekend. Deze multidisciplinariteit leidt niet zelden tot interdisciplinariteit.⁶

Zover ik thans kan overzien is het onderzoek in Nederland voornamelijk gericht op westerse theaterdans, zoals ballet en moderne dans. Sinds 2001 zijn aan de Hogescholen lectoraten ingesteld waarbinnen nieuw onderzoek is verricht naar dans, zoals de politieke betekenis van dansende lichamen, of de (re)constructie van betekenissen en symbolen in choreografieën.⁷ Aan twee Hogescholen zijn

⁴ Onno Stokvis en Frits Naerebout, ‘Danswetenschap in Nederland’, in: *Danswetenschap in Nederland* (Amsterdam 1993) 26-29, 29.

⁵ DOD, brancheorganisatie voor de dans, *Dans beter zichtbaar* (Amsterdam 2007) 22.

⁶ Stokvis en Naerebout, ‘Danswetenschap in Nederland’, 28.

⁷ <http://www.ahk.nl/ahk/lectoraten/theorie/projecten/index.shtml>. De twee genoemde projecten betreffen promotieonderzoek aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Het gaat om Jeroen Fabius ‘*Materiële politieke lichamen. De politieke rol van kinesthesie en proprioceptie in choreografie uit de 60er en 90er jaren van de twintigste eeuw*’ en Carolien Hermans ‘*Embodied experiences: intentionality, identity and multiplicity of the dancing body*’.

lectoren verbonden die zich richten op globalisering, migratie en culturele diversiteit. Deze projecten zijn evenwel praktijkgericht en bedoeld voor het educatieve veld.⁸

Uit de twee genoemde constateringingen zijn de doelstellingen herleid voor een werkstuk over Indiase dans aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. De Master Maatschappijgeschiedenis staat een multidisciplinaire benadering voor, wat tevens de praktijk is binnen de danswetenschap. In dit werkstuk heeft de geschiedwetenschap een belangrijk aandeel. Daarnaast wordt gepoogd andere disciplines te betrekken door het noemen van onderzoekers uit bijvoorbeeld de antropologie of dansonderzoek. Een tweede doelstelling is bij te dragen aan de kennis over een kunstvorm die zijn wortels heeft in de wereld buiten Europa.

Dit geheel is in de eerste plaats gericht op historici, zowel wat betreft methodiek als thematiek. De centrale vraag van het werkstuk wordt voor een belangrijk deel beantwoord aan de hand van primaire bronnen – een onderdeel van de historische methodiek. In algemene zin komt het onderwerp nationalisme aan de orde. Nationalisme en de vorming van imperia behoren tot de (weinig) historische onderzoeksgebieden die grondig getheoretiseerd zijn.⁹

Meer in het bijzonder voegt een studie naar dans een dimensie toe aan het debat over de Britse ‘beschavingsmissie’. De immense omvang van het Brits imperium was voor veel Europeanen het bewijs van de superioriteit van de eigen cultuur.¹⁰ Een superioriteit die des te duidelijker werd wanneer enkele ‘barbaarse gewoontes’ in ogenschouw werden genomen: het uithuwelijken van jonge kinderen, vrouwen die hun hele leven verstoken bleven van onderwijs, de afzondering van vrouwen (*purda* of *zenana*) en bovenal weduwenverbranding (*satidāha*). Gebruiken die vooral vrouwen troffen. De mannen en vrouwen moesten beschaafd worden opdat ze de menselijke onwaardigheid van deze praktijken zouden inzien. Deze ‘beschavingsmissie’, en daaraan gekoppeld ‘de vrouwenkwestie’, werd zo een prominente rechtvaardiging van de Britse aanwezigheid in India.¹¹ Verscheidene onderzoekers hebben getoond hoe het verbod op weduwenverbranding binnen deze beschavingsmissie paste, in het geval van Bharatanayam is deze relatie in minder gevallen gelegd.¹²

⁸<http://www.skohbo.nl>. Onderzoeksprojecten die momenteel lopen zijn die van Laurien Saraber (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten) en Joep Bor (CodArts). Sarabers onderzoek luidt: ‘Meervoud als mentaliteit. Culturele diversiteit in het dansvakonderwijs’. Bor richt zich op ‘Wereldmuziek. Culturele diversiteit in het Muziekonderwijs’.

⁹ C. A. Bayly, *The birth of the modern world, 1780-1914 : global connections and comparisons* (Oxford 2004) 199.

¹⁰ Antoinette Burton, *Burdens of history. British feminists, Indian women, and imperial culture, 1865-1915* (Chapel Hill/Londen 1996), 7.

¹¹ Burton, *Burdens of history*, 7.

¹² Auteurs die over weduwenverbranding hebben gepubliceerd zijn onder meer: John Stratton Hawley (ed.) *Sati, the blessing and the curse: the burning of wives in India* (New York/ Oxford 1994), Gayatri Chakravorty Spivak, ‘Can the subaltern speak?’ in: C.Nelson en L. Grossberg (eds.) *Marxism and the interpretation of culture* (Chicago 1988) 271-313, Lata Mani, ‘Contentious traditions: the debate on sati in colonial India’ in: Kumkum Sangari en Sudesh Vaid (eds.) *Recasting Women. Essays in Indian colonial history* (New Delhi 1989) 88-127.

1.2.3 Probleemstelling

In hoofdstuk 5, waarin de primaire bronnen aan de orde komen, wordt getracht aan te sluiten bij een tamelijk recente richting in het onderzoek naar Bharatanatyam. In de eerste fase van het onderzoek, in de periode 1980-2004, richtten onderzoekers uit de antropologie, etnomusicologie en de danswetenschap zich op de breuk in de dansuitvoering die de nieuwe beoefenaars teweegbrachten. Deze zouden de dans willen verwijderen van de traditionele beoefenaars, de *devadasis*, onder meer door het repertoire aan te passen. Door deze veranderingen kon de dans worden uitgevoerd door respectabele vrouwen uit de middenklasse en kon het fungeren als een nationaal symbool.

In de tweede fase, vanaf 2004, werden de gevolgen die voortvloeiden uit de komst van de nieuwe dansers, anders gewaardeerd. Het achterliggende vermoeden was dat het eerdere onderzoek onvoldoende ruimte liet voor nuances en onbedoelde gevolgen die handelingen van de nieuwe generaties hadden. Voortbordurend op dit vermoeden wordt in hoofdstuk 5 de vraag gesteld of alle veranderingen in de dans het resultaat waren van nationalistische ideeën. De probleemstelling is daarom als volgt geformuleerd:

In hoeverre is de transformatie van de Zuid-Indiase dans Bharatanatyam tussen 1925-1947 het gevolg van een nationalistische intentie van een nieuwe generatie dansers?

1.2.4 Deelvragen en opbouw

Teneinde de hoofdvraag te kunnen beantwoorden, worden verschillende aspecten van de dans belicht. Het tweede hoofdstuk is niet meer dan een beknopte schets van de achtergrond waartegen de ontwikkelingen uit de periode 1925-1947 zich afspeelden. Zo kan een beeld worden gevormd van de plaats van de dans binnen de samenleving voordat deze veranderde in vorm en inhoud. Naast het bieden van een context wordt aangegeven in welk groter historisch proces de ontwikkelingen rond de dans kunnen worden geplaatst. In dit werkstuk is dat de beschavingsmissie die de Britten in India wilden voltooien, waarbij ze zich vooral richtten op de positie van vrouwen.

Het derde en vierde hoofdstuk kunnen beschouwd worden als het theoretische deel van het geheel. In het derde hoofdstuk komen verschillende visies op nationalisme aan de orde. Een belangrijke vraag binnen dit debat is of het nationalisme als politieke ideologie wortelt in Europa en zich van daar verspreidde naar andere werelddelen, of dat het nationalisme gelijktijdig opkwam in Europa, Azië en Afrika. Daarnaast wordt stil gestaan bij een aspect dat in veel grote theorieën over nationalisme ontbreekt: *gender*.

Het vierde hoofdstuk concentreert zich op theorievorming rond Bharatanatyam, waarbij enkele auteurs verwijzen naar het grotere debat over nationalisme. De stand van zaken in het onderzoek naar Bharatanatyam wordt gepresenteerd aan de hand van studies die verschenen in de periode 1980-2004. Het onderzoek is rijk aan vele gezichtspunten, hier wordt het georganiseerd rond drie thema's: de uitvoerders, de traditionele en nieuwe generatie dansers, het repertoire en de wijze waarop de dans werd gepresenteerd, ofwel opgevoerd. Deze feitelijke basis steunt in belangrijke mate op het dansonderzoek,

reden dat het hoofdstuk opent met een beschrijving van deze discipline. Hierbij speelt mee dat dansgeschiedenis lange tijd de voornaamste methodologie was binnen het dansonderzoek.¹³ Vanuit Groot-Brittannië is in het kader van ‘culturele studies’ een kruisbestuiving tussen geschiedwetenschap en andere disciplines ontstaan.

Het vijfde hoofdstuk vormt de kern van het betoog. Bevindingen van eerdere onderzoekers worden hier gezien in het licht van een aantal primaire bronnen. Hoe lieten dansers zich uit over de voorganger van Bharatanatyam, de dans aan de tempel en het hof? Geven zij in interviews, herinneringen of autobiografieën blijk van expliciet nationalistische ideeën? In hoofdstuk zes worden conclusies getrokken uit al het voorafgaande.

1.3 Bronnen

Voor alles moet worden beklemtoond dat de richting van het vijfde hoofdstuk hevig bepaald is door de beschikbaarheid van primaire bronnen. Het is zeer wel mogelijk materiaal te verzamelen van en over de nieuwe generatie dansers. Een danspionier als Rukmini Devi schreef brochures om haar gedachten uit te dragen en was later het middelpunt van documentaires en studies. Tijdgenoten als Ram Gopal en Mrinalini Sarabhai beheersten de Engelse taal en bereikten een dusdanige status dat zij, soms daartoe uitgenodigd, op verschillende momenten op hun carrière hebben teruggeblikt.

Autobiografieën als *Rhythm of the Heavens* (1957) van Ram Gopal vereisen een omzichtige benadering, omdat de persoonlijke weergave van gebeurtenissen ampele gelegenheid biedt voor vormen van subjectiviteit, vertekening en in enkele gevallen zelfs verdringing.¹⁴ Wanneer de autobiografie als bron gebruikt wordt, is het van belang na te gaan voor welk publiek de herinneringen werden nagelaten en wat de beoogde functie van het document was.¹⁵ Baggerman en Dekker schreven dat de autobiografie niet in de eerste plaats dient om er feiten aan te ontleen. Wel biedt het geschrevene, evenals datgene waarover gezwegen wordt, een inkijk op de meningen, mentaliteit en het culturele klimaat van de auteur en zijn tijd.¹⁶ De documenten kunnen zo bestaande beelden aanvullen en nuanceren.¹⁷

Een stem die veel minder luid weerklinkt in de bronnen is die van de traditionele dansgemeenschap, de *devadasis*. Eind 2007 verscheen de biografie van *devadasi* Bangalore Nagarathamma (1878-1952).¹⁸ Zij besloot in 1910 de poëzie van *devadasi* Muddupulani (1730-1790) opnieuw uit te brengen – een publicatie die verboden werd door de vermeende obsceniteiten die het zou bevatten. Nagarathamma werd in 1927 woordvoerder van de federatie van *devadasis* in Madras, in

¹³ Jane Adshead-Landsdale en June Layson, *Dance History. An introduction* (Londen 1994) 7.

¹⁴ Henk te Velde, ‘Egodocumenten en politieke cultuur’, in: R. Aerts, J. de Jong, H. te Velde (eds.) *Het persoonlijke is politiek. Egodocumenten en politieke cultuur* (Hilversum 2002) 9-33, 10.

¹⁵ Peter Altena (ed.) *Gerrit Paape. Mijne Vrolijke wijsbegeerte in mijne ballingschap. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door Peter Altena* (Hilversum 1996) 13.

¹⁶ Arianne Baggerman en Rudolf Dekker, ‘“De gevaarlijkste van alle bronnen.” Egodocumenten, nieuwe wegen en perspectieven’, *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis* 1/4 (2004) 3-22, 9.

¹⁷ idem, 22.

¹⁸ V. Sriram, *The devadasi and the saint: the life and times of Bangalore Nagarathamma* (New Delhi 2007).

welke hoedanigheid ze verscheidene petities tegen afschaffing van de tempeldans schreef.¹⁹ In secundaire literatuur zijn gedeeltes van deze petities en toespraken te vinden. Ook zijn in de antropologische studies van onderzoekers als Kersenboom, Srinivasan en Gaston interviews en terugblikken van voormalige tempeldanseressen verwerkt. Deze zijn niet volledig en zijn ingepast in het kader van de auteur. De visie van de *devadasis* op de transformatie is zodoende moeilijk te reconstrueren. Dit is een eerste disbalans waarmee rekening dient te worden gehouden.

Een tweede belemmering is de afstand tussen Nederland en India. Het internet bracht op dit punt een oplossing. Uit het grote aantal sites over Bharatanatyam dat hier te vinden is, putte ik me vooral uit de danssite *narthaki*.²⁰ De kwaliteit van de website wordt naar mijn idee gegarandeerd door de bijdrages van onderzoekers en critici, die onder meer publiceren in grote Indiase kranten.²¹

Het spreekt voor zich dat gebruikt is gemaakt van het aanbod van de Nederlandse instellingen. De mediatheek van CodArts – Hogeschool voor de Kunsten bewaart de verzamelende jaargangen van het periodiek *Sruti*, een Indiaas tijdschrift over de uitvoerende kunsten. In het Nederlands Muziek Instituut vond ik in de R. Stewart Collectie drie recitals van de danseres Balasaraswati en haar biografie. De bibliotheek van de Theosofische Vereniging heeft acht brochures van de hand van Rukmini Devi in huis. Een schat aan secundaire literatuur bood het Instituut Kern, het nationale expertise centrum voor Zuid-Azië. In geen van de instellingen lijkt er sprake te zijn van een gestructureerd aankoopbeleid op het vlak van de Indiase dans. De rol van het toeval is kortom bijzonder groot geweest.

¹⁹ Kalpana Kannabiran en Vasanth Kannabiran (eds.) *Muvalur Ramamirthammals's Web of deceit. Devadasi reform in colonial India* (New Delhi 2003) 34.

²⁰ www.narthaki.com. Andere inhoudelijk uitgebreide websites zijn www.kucheribuzz.com en www.artindia.net.

²¹ Onderzoekers als de danshistorici Sunil Kothari en Ashish Khokar en danscritica Shanta Serbjeet Singh van *The Hindustan Times*. Eminente dansers als V.P. Dhananjayan en Anita Ratnam mengen zich actief in de discussies die op de site worden gevoerd.

1.4 Conclusie

Dit werkstuk handelt over de Zuid-Indiase klassieke dansvorm Bharatanatyam in de periode 1925-1947. De keus viel op een afbakening van deze periode omdat in 1925 een nieuwe groep dansers opstond, die niet behoorde tot de traditionele dansgemeenschap van de *devadasis*. Secundaire literatuur is zonder noemenswaardige problemen te vinden, bij de primaire bronnen ligt dit minder eenvoudig. In de volgende hoofdstukken wordt begonnen met een achtergrondschematische van de positie van de *devadasis*. Enige achtergrondkennis kan bevorderlijk zijn voor het begrip van het theoretisch kader, dat wordt beschreven in de hoofdstukken drie en vier. In hoofdstuk vijf wordt op meningen, stellingnamen en interpretaties van eerdere onderzoekers gereflecteerd aan de hand van primaire bronnen. De resultaten van dit alles worden weergegeven in het zesde hoofdstuk, de conclusie.

Hoofdstuk 2. Achtergrondsheets

2.1 Inleiding

Dit werkstuk concentreert zich op de jaren 1925-1947. De ontwikkelingen die zich toen voordeden, kunnen niet volledig begrepen worden zonder een blik te werpen op de daaraan voorafgaande periode. In dit hoofdstuk wordt daarom eerst het rituele belang van de *devadasis* geduid. Zij vervulden een belangrijke rol in de tempel, maar ook in hogere sociale kringen en het hof van de koning. In de volgende paragrafen wordt aangegeven welke factoren van belang waren in de verandering van haar positie. Deze verandering kwam zowel voort uit de desintegratie van de prekoloniale politieke structuur, als de sociale en juridische stigmatisering van de *devadasis*.

2.2 Dubbelvoerspoedige vrouwen

De institutie van de tempeldanseres was een wijdverbreid fenomeen in geheel India, vanaf de negende eeuw kwam het systeem kwam tot volle bloei in de grote tempelsteden van het Zuiden.²² De dansende tempelvrouwen vertegenwoordigden het vrouwelijke aspect van het goddelijke: de *devi*. In Zuid-India werd en wordt het mannelijke aspect van het goddelijke geassocieerd met het verstilde, abstracte principe. De *devi* belichaamt het tegengestelde: de dynamische en creatieve krachten. Zij wordt aanbeden als *Śakti*, die de kosmische kracht van de *deva* belichaamt.²³

Gehuwde vrouwen weerspiegelden de *devi* door hun rol in het huishouden; ze brachten welvaart en vrede in hun gezin en dankzij het uitvoeren van rituelen beschermden zij de mannen in hun familie. Zij werden beschouwd als *sumangali*, ‘voerspoed brengend’.²⁴ Door haar identificatie met de *devi* overtrof de *devadasi* de gehuwde vrouw. Ze genoot de status van *nityasumangalī* ofwel ‘eeuwig voerspoed brengend’. Niet alleen waren haar vrouwelijke krachten samengesmolten met die van de godin, ook was ze ritueel gehuwd met een goddelijke echtgenoot – één die onsterfelijk was. Nimmer kon zij haar dubbele voerspoed verliezen.²⁵

In de tempel vervulden *devadasis* een cruciale rol in de gebedsdienst: zij ontstaken de lampen. Dit ritueel werd minstens een keer per dag en in de grotere tempels tot zes keer per dag uitgevoerd.²⁶ Het was aan de hen voorbehouden de zesde lamp, de *kumbhadipa* voor de *deva* te houden. Deze *kumbhadipa* werd als meest effectief beschouwd om het ‘boze oog’ te weren dat geworpen kon zijn op het object van aanbidding. De lamp werd in de richting van de klok rondgecirkeld en als laatste werd een zwaaiende beweging van hoofd tot voet gemaakt.²⁷

²² Lisa Ann Bonoff, *The Devadasis* (? 1973) 44.

²³ Subhadra Sen Gupta, *Devi-Devata. The Gods and goddesses of India* (New Delhi 2001) 167-168.

²⁴ Sen Gupta, *Devi-Devata*, 185.

²⁵ Kersenboom, *Nityasumangalī. Devadasi tradition in South India* (Delhi 1987) 118-119.

²⁶ Kersenboom, *Nityasumangalī*, 116.

²⁷ Ibidem.

Het merendeel van de tempeldanseressen was reeds als kind geschonken. Hier waren velerlei redenen voor: om een succesvolle bevalling af te smeken beloofden veel moeders hun nieuwgeboren dochter te schenken om God te dienen. In de weversgemeenschappen van de dorpen Tirukalungkundrum en Konchipuram, werd de oudste dochter van iedere familie geschonken aan de tempel. Als een meisje ziek werd beloofden sommige ouders haar na genezing te schenken als *devadasi*. Onder de Kaikolan musici van Coimbatore werd minstens een dochter uit ieder gezin geschonken aan de tempeldienst.²⁸ De vrouwen waren afkomstig uit verschillende kastes, maar binnen hun 'orde', de *devadāsī murai*, volgden zij een eendere levenswijze.²⁹

Alvorens de *devadasis* deel kon nemen in de gebedsdienst, onderging zij een transformatie van meisje naar tempeldanser. Dit proces omvatte de *sadhaka puja*, de initiatie in de dans door de *nattuvanār* (dansmeester). Een essentieel ritueel was het huwelijk met de *deva*. Door deze rite werd de vrouwelijke kracht van de *devadasi* één met de godin. Het huwelijk werd bezegeld door het omhangen van een huwelijksketting (*pottukattu*) om de nek van de pasgehuwde, door een oudere *devadasi* of een Brahmaanse priester.³⁰

Ofschoon de *devadasi* gehuwd was met de *deva*, werd van haar geen celibaat verlangd. De vrouwen leefden veelal in concubinaat met geprivilegieerde partners, de verbintenissen die zij aangingen waren niet zelden voor het leven.³¹ *Devadasis* gaven de voorkeur aan patronen uit de hoogste kaste, de Brahmanen, voor de artistieke verfijning en intellectuele vorming die zij in de familietraditie konden brengen. Vooraanstaande mannen uit de grondbezittende *Vellala* kaste kwamen eveneens in aanmerking.³²

Omgekeerd was het voor welvarende mannen een bevestiging van hun succes wanneer zij zich associeerden met een *devadasi*. Mannen die een substantiële bijdrage leverden aan de kosten van een religieus festival mochten de eerste offerande van bloemen en voedsel bijwonen, in een enkel geval mochten ze de guirlande (*mala*) die de *deva* werd omgehangen vervolgens zelf dragen. Een andere manier om vanwege de tempel de erkentelijkheid te uiten jegens de weldoeners was het toevoegen van hun namen in de lofredes die aan de godheid waren gericht.³³

De eeuwig voorspoed-brengende natuur van de *devadasi* maakte haar tot een genode gast op diverse sociale gelegenheden. Zij was selectief in de optredens die zij verzorgde: zij zette het voorrecht van de tempeldienst op het spel wanneer zij optrad voor gezelschappen met een lage sociale status.³⁴

²⁸ P.N. Premalatha, *Nationalism and women's movement in South-India, 1917-1949* (New Delhi 2002) 212.

²⁹ Kunal M. Parker, '“A corporation of superior prostitutes”'. Anglo-Indian legal concepts of temple dancing girls, 1800-1914, *Modern Asian Studies* 32/3 (1998) 559-633, 567.

³⁰ Amrit Srinivasan, *Temple 'prostitution' and community reform: an examination of the ethnographic, historical and textual context of the devadasi of Tamil Nadu, South India* (Cambridge 1984) 173-174.

³¹ Srinivasan, *Temple 'prostitution' and community reform*, 177-178.

³² Srinivasan, *Temple 'prostitution' and community reform*, 182.

³³ Srinivasan, *Temple 'prostitution' and community reform*, 183.

³⁴ Anne-Marie Gaston, *Bharata Natyam. From temple to theatre* (New Delhi 1996) 42.

Kleinere gelegenheden die de *devadasis* aandeden waren de *samskarams*, of *rites de passages* in het leven van Brahmanen. Als belangrijkste *samskaram* gold het huwelijk, wat vaak een veelbesproken sociale gebeurtenis was. De *devadasis* zorgden voor de kleding van de bruid en maakten haar huwelijksketting, waarbij ze kralen uit hun eigen huwelijksketting verwerkten in de ketting van de bruid. In het huwelijkspaviljoen zongen ze voorspoed brengende liederen, evenals de wiegeliedjes die ze iedere avond in de tempel voor het goddelijk echtpaar zongen.³⁵

Afbeelding 1 Devadasis, ca. 1920 Tanjore



Bron: www.indance.ca, maker onbekend

Naast hun religieuze positie in de tempel vervulden de *devadasis* een rol aan het hof. De *nityasumangalīs* beschermden het hof tegen negatieve invloeden, zij droegen dan de titel van *rajadasi*. Dankzij de koninklijke patronage konden de schone kunsten tot bloei komen. De grootste invloed ging uit van het hof in de stad Tañjavūre, dat vanaf de achttiende eeuw faam genoot als het culturele centrum van Zuid-India.³⁶ De Britten noemden het Tanjore – de benaming die door onderzoekers wordt gebruikt.

³⁵ Saskia Kersenboom. 'The Traditional repertoire of the Tiruttani temple dancers', in: Julia Leslie (ed.) *Roles and rituals for Hindu women* (New Delhi 1992) 131-149, 145-146.

³⁶ Laksmi Subramaniam, *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy. A social history of music in South India* (New Delhi 2006) 38-39.

Koning Serfoji (1790-1832) leverde een actieve bijdrage aan de seculiere dans van de *devadasis*, die *sadir attam* werd genoemd. De dans was innig verbonden met de muziekbeoefening en beiden ondersteunden de verbeelding van religieuze thema's, zoals de liefde tussen de godheid Krisna en zijn minnares Radha. In de opvoeringen waren achttien dansen verwerkt, de suite werd aangeduid als *Nirupana*. Koning Serfoji componeerde dertien *Nirupana's*, de teksten van de dansnummers waren gebaseerd op strofes uit epische werken als de *Mahabharata* en de *Ramayana*. Ieder nummer werd uitgevoerd op dezelfde melodie (*raga*) en hetzelfde ritme (*tala*) en in iedere dans kon de danseres slechts één karakter uitbeelden.

Serfoji sponsorde meer dan driehonderdvijftig musici, waaronder de maestro Muthusvami Diksitar (1775-1835), een van de drie belangrijkste Zuid-Indiase componisten.³⁷ Vier studenten van Diksitar zouden op hun beurt de beoefening van *sadir attam* diepgaand veranderen. Deze vier broers werden geboren tussen 1802 en 1810 en waren acht jaar in de leer bij Diksitar. Gevieren analyseerden ze de verschillende bewegingen binnen de dansvorm en ordenden deze in bewegingssequenties (*adavus*). De *adavus* werden aangeleerd van eenvoudige tot complexe combinaties, elk voorzien van een eigen ritme.³⁸ Naast de didactische systematisering gaven de broers een nieuwe impuls aan de suite van *sadir attam*. Zij creëerden de *margam* (letterlijk: pad) waarin het aantal dansen van achttien teruggebracht was tot tien.³⁹ Het eerste dansitem was de *alarippu* (letterlijk: bloemknop)– waarin de bewegingsmogelijkheden van het lichaam langzaam werden getoond; als een bloem die open bloeide. De laatste dans was de *tillana*, een vreugdevol en energiek besluit met snelle bewegingscombinaties en sculpturale poses.⁴⁰ De *margam* bevorderde de levendigheid van *sadir attam*, doordat nu verschillende thema's, melodieën en ritmes in één compositie werden verwerkt. Bovendien werd het voor de danseres mogelijk verschillende thema's en personages uit te beelden. Door de inspanningen van de vier broers steeg de status van de dansmuziek.⁴¹

2.3 *Van het hof naar de stad*

Weliswaar sponsorde heerser Serfoji II toonkunstenaars en *devadasis*, hij had een uiterst zwakke machtspositie als gevolg van de uitbreiding van het koloniaal gezag. De *British East India Company* werd opgericht in 1600, maar werd in India vanaf 1619 een belangrijke factor toen zij van de Mogolheersers toestemming kreeg een factorij te stichten in de westelijke kuststad Surat. Aan de oostkust groeide *Fort Saint George* uit tot de handelsstad Madras.⁴² In de tweede helft van de achttiende eeuw verdreven de Britten dankzij hun sterke zeemacht de Franse tegenstrever uit India.

³⁷ Ludwig Pesch, *The illustrated companion to South Indian classical music* (New Delhi 1999) 198-199.

³⁸ V. S. Radhika, *Development of Sadir in the court of raja Serfoji II (1789-1832) of Tanjore* (Hyderabad 1996) 118.

³⁹ Radhika, *Development of Sadir in the court of raja Serfoji II*, 144.

⁴⁰ Vatsyayan, *Indian classical dance*, 29-33.

⁴¹ Radhika, *Development of Sadir in the court of raja Serfoji II*, 167.

⁴² John McKay (ed.) *A history of world societies* (Boston/New York 2000, 5e druk) 671.

Het vredesverdrag dat in 1763 werd gesloten wordt beschouwd als het beginpunt van de groei van het Brits Imperium in India. Tien jaar later werd in de *Regulating Act* vastgelegd dat de hoogste politieke autoriteit over de gebieden van de *East India Company* toeviel aan de gouverneur-generaal.⁴³ Naast de gebieden onder Brits bestuur bleven lokale heersers aan, hun vorstendommen werden aangeduid als ‘prinselijke staten’. Zij sloten verdragen met de Britse monarch en vielen buiten de jurisdictie van de gouverneur-generaal.⁴⁴

Tanjore verloor haar positie als soeverein vorstendom aan het einde van de negentiende eeuw. Vanaf 1799 werden de revenuen afgedragen aan de *Madras Presidency*, het provinciaal bestuur van zuidelijk India. In 1856 werd Tanjore officieel geannexeerd en het hof fungeerde niet langer als platform voor musici en danseressen. Aanvankelijk boden kleinere hoven als Ettayapuram en Pudukottai een toevlucht voor de *devadāsīs*, maar niet lang na 1856 kwam een grote migratie van de dansgemeenschap naar Madras op gang.⁴⁵ Enkele *devadāsīs* slaagden er hier in een persoonlijke beschermheer te vinden. De archieven van de *East India Company* spreken over een wijk die was gereserveerd voor de danseressen; een lange straat in het verlengde van de Kachale tempel en die eveneens grensde aan de tuinen van het complex van de *East India Company*. In de daaropvolgende decennia vestigde het merendeel van de vrouwen die naar de stad trokken zich in de wijk *George Town*.⁴⁶

In Madras toonden vooral mannen uit de Britse middenklasse zich diep geschokt door de levenswijze van de *devadasis*.⁴⁷ Voor hen waren de danseressen door hun openlijke omgang met mannen niet veel meer dan prostituees. Zodoende werden de *devadasis* geassocieerd met een groep vrouwen die de Britten vele hoofdbreken bezorgde. Volgens de kerkelijke leer was geslachtsverkeer uitsluitend toegestaan binnen het huwelijk. Alle vormen van seksuele betrekkingen daarbuiten, zoals het concubinaat, werden beschouwd als een zonde.

De lichamelijke zonde woog zwaar in de Victoriaanse denkwereld. Hierin werd de natie vergeleken met het menselijk lichaam. De volwassen mannen uit de middenklasse stonden aan het hoofd van het gezin: de kern van het sociale systeem. Ambachtslieden uit de arbeidersklasse waren de nijvere handen, de echtgenotes en moeders vormden het hart van het geheel. De ‘lagere’ functies van het lichaam werden vertegenwoordigd door criminelen, bedelaars, arbeidersvrouwen die werkten als

⁴³ McKay, *A history of world societies*, 672-673.

⁴⁴ Kay K. Jordan, *From sacred servant to profane prostitute. A history of the changing legal status of the devadasis of India 1857-1947* (New Delhi 2003) 39.

⁴⁵ Srividya Natarajan, *Another stage in the life of the nation: Sadir, Bharatanatyam, feminist theory* (Hyderabad 1997) 6.

⁴⁶ Subramaniam, *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy*, 123.

⁴⁷ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 82-83.

bedienden, prostituees. Zij symboliseerden vuil, besmetting en seksualiteit, functies die in het verborgene moesten blijven.⁴⁸

Een nieuw type hospitaal werd opgericht om de prostitutie te beteugelen. Madras zag in 1805 de opening van het eerste *Lock Hospital*. Geslachtsziektes vormden een acuut probleem onder de Britse manschappen, in de hospitalen werden vrouwen die van prostitutie werden verdacht geïnspecteerd en waar nodig behandeld. In dit beginstadium werd getracht de *devadasis* te onderscheiden van vrouwen die seksuele diensten verleenden aan Indiase mannen en Britse troepen. Dit onderscheid kwam in het gedrang met de invoering van de *Contagious Disease Act* in 1868, gebaseerd op de gelijknamige wet die twee jaar eerder op de Britse eilanden van kracht was geworden.⁴⁹ Onder de *Contagious Disease Act* werden alle vrouwen die van prostitutie werden verdacht geregistreerd. Een sanitaire politie controleerde de vrouwen en kon hen onvrijwillig in het *Lock Hospital* laten opnemen wanneer het vermoeden bestond dat zij draagster was van seksueel overdraagbare ziektes.⁵⁰ In Noord-India had de Britse strijd tegen geslachtsziektes diep ingegrepen in de gemeenschap van hofdanseressen. Na hun verblijf in de *Lock Hospitals* waren groepen danseressen overgebracht naar de militaire bordelen van de Britten.⁵¹

De *devadasis* in Madras vreesden dat het hetzelfde lot ten deel zou vallen, daar zij onophoudelijk met prostitutie werden geassocieerd, zowel door de Britse bestuurslaag als de Indiase bovenlaag van de maatschappij.⁵² Vanaf halverwege de negentiende eeuw was ook een deel van de Zuid-Indiase elite de *devadasis* gaan vereenzelvigen met oneerbare vrouwen. Een groep jonge activisten richtte de *National Social Conference* op om hun streven naar sociale hervorming te verwezenlijken. Hun periodiek *Indian Social Reformer* groeide uit tot het geweten van de hervormingsbeweging.⁵³ In de kolommen van het blad werden gedetailleerde verhalen gepubliceerd over jonge, onervaren pasgehuwde mannen die geen weestand konden bieden aan de verleidingskunsten van de 'dansmeisjes'. De *devadasis* werden 'nautch girls' genoemd, *nautch* is een verbasterde vorm van het Hindi *naç*, dat dans betekent. De dans zou een verwoestend effect hebben op de sacraliteit van het huwelijk als institutie. In de *Indian Social Reformer* werd het -Victoriaanse- ideaal voorgehouden van een kameraadschappelijk huwelijk.⁵⁴

⁴⁸ Judith Whitehead, 'Measuring women's value: continuity and change in the regulation of prostitution in Madras Presidency 1860-1947', in: Himani Bannerji, Shahrzad Mojab and Judith Whitehead (eds.) *Of property and propriety. The role of gender and class in imperialism and nationalism* (Toronto 2001) 153-181, 160.

⁴⁹ Whitehead, 'Measuring women's value', 161.

⁵⁰ Whitehead, 'Measuring women's value', 162.

⁵¹ Whitehead, 'Measuring women's value', 163.

⁵² Whitehead, 'Measuring women's value', 163.

⁵³ Zie Inderpal Grewal, *Home and harem. Nation, gender, empire and the culture of travel* (Londen 1996) voor informatie over de columnist Behramji Malabari, die pleitte voor de acceptatie van het hertrouwen van weduwen en zijn inspanningen voor een amendement om geslachtsgemeenschap met een meisje jonger dan twaalf jaar strafbaar te stellen.

⁵⁴ Subramaniam, *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy*, 126.

Binnen een dergelijk huwelijk zouden man en vrouw op vier verschillende manieren een relatie met elkaar onderhouden. Naast echtgenoten waren zij ouders, ze waren elkaars vertrouweling en daarbij spirituele partners. Het hart van de relatie werd gevormd door de kameraadschappelijkheid. Man en vrouw werken samen om het huishouden in goede banen te leiden. De echtgenoot werkte buiten om geld voor het gezin te verdienen, de vrouw stelde alles in het werk om het huis vredig en gelukkig te maken.⁵⁵

De *National Social Conference* legde de kiem voor grote agitatie tegen de *sadir attam*. Kandakuri Viraselingam (1848-1919) richtte de *Anti Nautch Movement* op, die stelde dat respectabele mannen zich verre dienden te houden van *devadasis*. De activisten waren met de dochters van *devadasis* geconfronteerd op scholen die waren opgericht door missionarissen. Onderwijs voor meisjes was usance bij de *devadasis*, maar ongebruikelijk in de hogere lagen van de maatschappij. Vooraanstaande families weigerden hun dochters naar de missiescholen te sturen, wanneer ze hier in de banken naast *devadasis* zouden zitten.⁵⁶

De aanhangers van de *Anti-Nautch* lanceerden hun campagne in 1892 en maakten daarbij vooral gebruik van de mogelijkheden die de pers hen bood. In kranten als *The Hindu* en de *Indian Social Reformer* werd het debat gevoerd over de schoolkwestie en prostitutie van de vrouwen. In een poging een dansoptreden te verhinderen schrokken Viraselingam en zijn aanhangers niet terug voor een mars naar het huis van de betreffende persoon.⁵⁷

De *Anti-Nautch Movement* trok een gemêleerde groep aanhangers. Een deel wilde een obscene sociale situatie aankaarten die indruiste tegen hun moreel besef. Anderen grepen het aan als kans om vrouwen te emanciperen. De eer van de *devadasis* werd naar hun idee hersteld wanneer de danseressen in het huwelijk traden.⁵⁸

De juridische status van de *devadasis* was door het debat ter discussie gekomen. Een factor die hier sterk aan bijdroeg was de geleidelijke ontwikkeling van het Anglo-Indiase strafrecht. De nieuwe wetgeving was voltooid in 1837, maar trad pas in werking vanaf 1857. De invoering hing samen met de eerste grootschalige opstand tegen het Brits bestuur, de *Sepoy Mutiny*. Tot dan toe had de *East India Company* India bestuurd onder supervisie van het parlement en de Britse Kroon. Na de opstand van 1857 kwam het bestuur van de grootste kolonie in handen van de Britse Kroon.⁵⁹

Voor de codificatie werd recht gesproken op basis van een rijk geschakeerde verzameling van parlementaire amendementen, regulaties van de *East India Company* en Hindoewetgeving op basis van wetboeken in het Sanskriet, de *sastras*. De *East India Company* had in de *Regulation Act* van

⁵⁵ Judith E Walsh, *Domesticity in colonial India. What women learned when men gave them advice* (Oxford 2004) 59.

⁵⁶ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 91.

⁵⁷ Srinivasan, *Temple 'prostitution'*, 9-11.

⁵⁸ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 93.

⁵⁹ Jordan, *From sacred servant to profane prostitute*, 37.

1773 bepaald dat voor de onderdanen een persoonlijke of religieuze wetgeving gold op het vlak van adoptie, erfenissen en huwelijk. Voor de *devadasis* betekende dit dat zij werden erkend als een groep waarvan de gebruiken vielen onder het gewoonterecht van de Hindoewetgeving.

Erkend werd dat zij eigen bezittingen hadden, hun dochters aanwezen als erfgenaam en meisjes konden adopteren. De redenering die werd gevolgd was dat de moeder aan het hoofd van een *devadasi*-huishouden vergelijkbaar was met het mannelijk hoofd van andere gezinnen. Hiermee viel het recht de bezittingen van het gezin te beheren aan haar toe. De *devadasis* hadden een absoluut recht op de eigendommen die zij hadden verworven, ze konden deze verkopen of verpachten. Als contrast hadden andere vrouwen uitsluitend recht op de opbrengsten van hun bezit. Evenzo was het kinderloze Hindoes toegestaan een zoon te adopteren om hun familielijn voort te zetten, de crematierituelen voor hun ouders uit te voeren of het familiebezit te erven. Analooq hieraan konden *devadasis* een dochter aannemen.⁶⁰

In de Anglo-Indiase rechtspraak veranderde dit. Tegen 1864 was een substantieel deel van de *sastras* vertaald in het Engels.⁶¹ Groepen die leefden volgens hun eigen gewoonterecht werden geconfronteerd met een geheel nieuw normenstelsel. De *devadasis* werden nu gezien als een ‘gilde’, ‘handel’ of ‘professie’ die zich volledig toelegde op het bedrijven van prostitutie. In de jurisprudentie werd een enkele keer gesproken van *temple dancing girls*, maar in de meeste gevallen simpelweg over *dancing girls*. Het feit dat de vrouwen verbonden waren aan de tempel werd niet relevant geacht. Hierbij speelde mee dat de koloniale onderzoekers er van overtuigd waren dat de vrouwen hun rijkdom dankten aan verderfelijke activiteiten buiten de tempel. Daar zij in concubinaat leefden en meerdere partners konden hebben voldeden de *devadasis* aan de beschrijving van prostituees in de termen van de *sastras*, die stelden dat alle seksuele activiteit van vrouwen buiten het huwelijk ‘onkuis’ of ‘prostitutie’ was. Van alle tradities onder de *devadāsīs* waren de rechters het meest verontrust over de adoptie van meisjes. Binnen de Hindoewetten werd hier op geen enkele wijze naar verwezen, volgens de geschriften konden uitsluitend mannen zonen aannemen.⁶²

Tot het begin van de twintigste eeuw bleef het Brits bestuur worstelen met de vraag of de traditie van de *devadasis* verboden moest worden. Aanvankelijk werd ingrijpen in de bestaande situatie weerlegd op basis van drie argumenten. In de jurisprudentie waren de gebruiken van de *devadasis* erkend door het gewoonterecht toe te passen. Nieuwe wetgeving zou niet veel meer zijn dan een symbool wanneer er niet werd voorzien in opvangmogelijkheden voor de geredde tempelkinderen. De publieke opinie in Zuid-India woog zwaar, het zou niet geaccepteerd worden dat de staat zich mengde in een religieus gebruik.⁶³

⁶⁰ Jordan, *From sacred servant to profane prostitute*, 39.

⁶¹ David Skuy, ‘Macaulay and the Indian Penal Code of 1862: the myth of the inherent superiority and modernity of the English legal system compared to India’s legal system in the nineteenth century’, *Modern Asian Studies* 32 (1998) 513-557, 516 en 519.

⁶² Parker, ‘“A corporation of superior prostitutes”’, 567.

⁶³ Jordan, *From sacred servant to profane prostitute*, 37- 39.

2.4 *Het licht gedooft*

Aan de twijfels van de rechterlijke macht werd een einde gemaakt door Indiase politici die een verbod op *dasi attam* bepleitten. Het initiatief ging uit van het provinciaal bestuur in Madras, vooral toen in 1909 werd bepaald dat hier meer Indiërs zitting in moesten hebben. Ofschoon een minderheid, namen zij het initiatief om de schenking van meisjes aan tempels te verbieden. De tempeldans werd beschouwd als een sociaal en religieus probleem. Afgevaardigden meenden dat prostitutie een sociaal probleem was dat de hele maatschappij verdieft. De menselijke ratio bracht gedeelde menselijke waarden voort, die golden voor alle religies. Andere wetgevers redeneerden dat de prostitutie van de *devadasis* in strijd was met de geest van het Hindoeïsme, die kuisheid en reinheid uitdroeg.⁶⁴

In de lokale raad van Madras werd de kwestie onderdeel van een bredere politieke omslag. Zuid-India zag in 1916 de oprichting van twee rivaliserende politieke bewegingen. In het Zuid-Indiase politieke landschap was vanaf het begin van de twintigste eeuw tot aan de jaren 1920 een belangrijke rol weggelegd voor de Theosofische Vereniging. Deze werd in 1848 door de Russische Helena Petrovna Blavatsky opgericht en had oorspronkelijk een religieus karakter. Verschillende stromingen van het Tibetaans Boeddhisme en het Indiase Hindoeïsme werden eigenzinnig geïnterpreteerd en gecombineerd met Westers occultisme.⁶⁵ De beweging verspreidde zich wereldwijd en in 1893 vestigde de opvolger van Blavatsky, Annie Besant zich in India. In 1916 richtte ze de *Home Rule League* op ter ondersteuning van de Indiase onafhankelijkheidsstrijd. De beweging verwierf grote steun onder de bovenlaag van de samenleving, de Brahmanen. Besant beschouwde hen als een essentiële minderheid en meende dat het kiesstelsel zodanig georganiseerd moest worden dat het leidde tot een oligarchie van de Brahmanen.⁶⁶

Het politiek Brahmanisme van de Theosofische Vereniging voedde de komst van een contra-ideologie. Deze tegenbeweging kreeg gestalte in de *Non-Brahman Movement*, ofwel de niet-Brahmaanse beweging. De niet-Brahmaanse intelligentsia uitte zo een protest tegen de oververtegenwoordiging van Brahmanen in de academische educatie. Bijgevolg bekleedde die groep de bestuurlijke functies en hogere posities in overheidsdiensten.⁶⁷ De politieke tak van de beweging de *South Indian Liberal Federation*, werd in 1920 gekozen in de wetgevende raad van Madras. Hier richtte ze zich tegen het Brahmaanse cultureel symbool bij uitstek: de tempel. Via de *Hindu Religious Temple Endowments Act* werd in 1923 getracht het bestuur van de tempels en kleinere kloosters te reguleren. De *Justice Party* meende dat een Raad van Toezicht inspraak moest krijgen in de toekenning van giften aan

⁶⁴ Jordan, *From sacred servant to profane prostitute*, 90-91.

⁶⁵ Martin Ramstedt. 'Nieuwe vormen van religiositeit in Nederland', *Respons. Mededelingen van het Meertens Instituut* 6 (2003) 13-23, 17.

⁶⁶ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 135.

⁶⁷ Eugene F. Irschick, *Politics and social conflict in South India, the Non-Brahman movement and Tamil separatism 1916-1929* (Berkeley 1969) iii.

tempeldienaars. Tevens moesten de tempelfondsen worden aangewend voor de omgeving waar de tempel stond, bijvoorbeeld voor de aanleg van sanitaire voorzieningen.⁶⁸

De *Hindu Religious Temple Endowments Act* vormde het fundament waarop wetgeving tegen de tempeldans werd gebouwd. Een cruciale factor hierin was de benoeming van Muthulakshmi Reddy tot eerste vrouwelijk lid van de wetgevende raad van Madras. In 1912 had zij als eerste vrouw het artsdiploma behaald.⁶⁹ Ze voerde een gynaecologische praktijk in Madras en vond hier haar drijfveer voor het verbod van de tempeldans. Uit haar standpunt als arts zag Reddy de relaties die de *devadasis* onderhielden als een direct gevaar voor het welbevinden van de gemeenschap. Venerische ziektes zouden de oorzaak zijn van onder meer geestesgestoordheid, organische aandoeningen, miskramen en onvruchtbaarheid bij vrouwen. Voorts had Reddy groot bezwaar tegen de jonge leeftijd waarop de *devadasis* hun danstraining begonnen. Ze waren nog niet in staat onafhankelijk te denken, maar hun levensbestemming werd bepaald door hun bijgelovige en orthodoxe familieleden.⁷⁰

Reddy ontwierp de wetsvoorstellen die een einde zouden maken aan de *dasi attam*. In 1928 schreef ze een amendement bij de *Hindu religious endowments Act* die de economische relatie tussen tempel en dienaar beëindigde. De mogelijkheid voorrechten en land van de tempel te verwerven in ruil voor deelname in de eredienst werd nu ingetrokken. De economische grond onder de institutie werd zo weggeslagen. In haar voorstel uit 1930 werd de schenking van meisjes aan tempels wettelijk verboden.⁷¹

Zeventien jaar later werd dit wetsvoorstel bekrachtigd in een onafhankelijk India. Op 26 november 1947 werd de *Madras Devadasi (Prevention of dedication) Bill* aangenomen. In het tweede artikel van de wet werd de *poddukotu*, de ceremonie waarin een meisje tot *devadasi* werd gemaakt, stafbaar gesteld. Ditzelfde gold voor het uitvoeren van de *kumbharathi* – het onsteken en voorhouden van de lampen en het belangrijkste aandeel van de *devadasis* in de gebedsdienst. Vrouwen boven de zestien die zich wijdden aan een godheid, stelden zich bloot aan strafvervolging. In het derde artikel werd het dansen binnen een tempel, religieuze processie, festival of ceremonie voor een godheid onwettelijk verklaard.⁷²

⁶⁸ Irschick, *Politics and social conflict*, 255.

⁶⁹ Aparna Basu, *Women's struggle: a history of the All India Women's Conference 1927-1990* (New Delhi 1990) 18.

⁷⁰ Jordan, *From sacred servant to profane prostitute*, 122.

⁷¹ Jordan, *From sacred servant to profane prostitute*, 134.

⁷² Madras (Prevention of dedication) Bill, 1947 integraal opgenomen in : Nita Mathur, *Cultural rhythms in emtions, narratives and dance* (New Delhi 2002) 195-198.

2.5 *Samenvatting*

De *devadasis*, die de traditionele dansgemeenschap vormden, waren ritueel specialisten in de tempels van Zuid-India. Hun zang en dans stonden bekend als *dasi attam* of *sadir attam* en vormden een onderdeel van de gebedsdienst, als eerbetoon aan de godheid. De *devadasi* was ritueel gehuwd met de godheid, wat haar de status van ‘eeuwig-voorspoed brengende vrouw’ gaf. Deze status gaf haar eveneens een vooraanstaande positie aan het koninklijk hof en de hogere sociale kringen. Haar huwelijk met de godheid vormde voor de *devadasi* geen belemmering voor liefdesrelaties met aardse mannen. Dit verschijnsel werd hoe langer hoe sterker als een anomalie beschouwd, aanvankelijk vooral door de Britse koloniale machthebbers. Zij verbonden de levenswijze van de *devadasi* met die van prostituees – een vergelijking die door Indiase hervormers werd overgenomen. De gebruiken van de *devadasis* werden onderwerp van discussie in de rechtspraak. Na de opkomst van de niet-Brahmaanse beweging in de politieke arena werd haar dans wettelijk verboden in 1947.

Hoofdstuk 3. Historiografisch debat: visies op nationalisme

3.1 Inleiding

Dit werkstuk bekijkt het nationalisme in Zuid-India en de interactie met een kunstvorm: dans. In de eerste plaats vraagt dit om een duiding van het begrip 'nationalisme', al lijkt dat geen eenvoudige zaak. Termen als nationalisme en natie hebben naast hun abstracte betekenis eveneens een onmiskenbaar politieke lading. Daarbij is de laatste jaren het aantal studies over nationalisme sterk gegroeid, vooral naar aanleiding van nieuwe ontwikkelingen als de eenwording van Europa en de mondialisering.⁷³ In dit werkstuk is het uiteraard niet haalbaar een uitputtend overzicht te geven van deze theorievorming. Wel wordt getracht invloedrijke zienswijzen weer te geven die een handvat kunnen bieden voor het beantwoorden van de centrale vraag. In het tweede deel wordt er daarom ingegaan op auteurs die zich richtten op het nationalisme in India.

Onder uiteenlopende onderzoekers bestaat er overeenstemming over het feit dat het nationalisme als ideologie van de natie tot ontwikkeling kwam aan het begin van de negentiende eeuw. Dit was een periode waarin verschillende politieke doctrines opkwamen als het liberalisme, conservatisme, socialisme, anarchisme en communisme.⁷⁴ In deze periode werd de vorming van moderne naties gezien als een logisch voortbrengsel van eerder bestaande gemeenschappen die waren gevormd rond taal, cultuur of religie. In deze visie bepaalden leden op grond van de eigen, unieke ontwikkeling de toekomst van de eigen gemeenschap. Hieruit volgde dat het nationalisme een natuurlijk gegeven is: sedert het vroegste begin was de mensheid in naties verdeeld en nationalisme was daarom even oud als de menselijke samenleving.⁷⁵

3.2 Modernisten

De idee van de natie als een natuurlijk gegeven werd hevig bekritiseerd in de twintigste eeuw. De zogeheten modernisten benadrukten dat naties waren gereconstrueerd - vaak in het belang van politieke krachten. In de jaren 1980 had de antropoloog en filosoof Ernst Gellner (1925-1995) invloed op de professionele geschiedschrijving.⁷⁶ Voor alles was het nationalisme voor Gellner verbonden met de opkomst van de industriële natie-staten.⁷⁷ Hij typeerde nationalisme zodoende als een ideologie die naties uitvindt waar zij voorheen niet bestonden. De natie was tot een sociologische noodzakelijkheid geworden voor een moderne, industriële maatschappij. Met de industrialisering als motor, stelde

⁷³ Kees Teszelszky, *De sacra corona regni hungariae de kroon van Hongarije en de ontwikkeling van vroegmoderne nationale identiteit (1572-1665)* (Groningen 2006) 47.
<http://dissertations.ub.rug.nl/faculties/arts/2006/r.c.e.teszelszky/>.

⁷⁴ Anthony D. Smith, 'Nationalism and Classical Social Theory', *The British Journal of Sociology*, 34/1 (1983) 19-38, 20-22.

⁷⁵ Teszelszky, *De sacra corona regni hungariae*, 48.

⁷⁶ Siniša Malešević, Mark Haugaard (eds.) *Ernst Gellner and Contemporary Social Thought* (Cambridge 2007) 2.

⁷⁷ Ernst Gellner, *Nations and nationalism* (Oxford [1983] 2004) 19.

Gellner dat het nationalisme zich vanuit Europa wereldwijd verspreidde naar het Oosten en het Zuiden. De laatste grote opleving vond plaats in Afrika, het laatste continent waar de krachten van industrialisatie en urbanisatie zichtbaar werden.⁷⁸

Gellner zette uiteen hoe het begin van de grote moderniseringsgolf vanuit West-Europa aanvankelijk sociale erosie in gang zette: de traditionele verhoudingen van de maatschappij werden aangetast, de boerenbevolking werd ontworteld en de steden zwollen aan.⁷⁹ De erosie van de traditionele sociale structuur, met de vastgelegde rechten en verplichtingen, had tot gevolg dat het belang van cultuur steeds sterker werd benadrukt. Gellner definieerde cultuur als ‘de wijze waarop men communiceert, in de breedste zin des woords.’ In de moderne maatschappij werd cultuur - communicatie, symbolen en taal - cruciaal.⁸⁰ Het gevoel te behoren tot een groep werd nu geschraagd door de gedeelde cultuur en, nog belangrijker, door het burgerschap met de daarbij behorende rechten.⁸¹

Waar Gellner binnen de modernistische denkers geldt als een functionalist, worden twee auteurs die zijn redenering in grote lijnen volgen vaak constructivisten genoemd. Benedict Anderson (1936), schreef met ‘*Imagined Communities*’ een baanbrekend boek. Anderson was de eerste auteur binnen de modernistische stroming die de wortels van het nationalisme lokaliseerde in de vroegmoderne periode. Hij zag hier een verband tussen de ontwikkeling van het nationalisme en de veranderingen in het religieus denken.

In de pre-nationalistische periode domineerden twee grote culturele systemen: de religieuze gemeenschap en het dynastieke rijk. De religieuze gemeenschappen kenden geen nauwe territoriale afbakening, maar waren verbonden door het gebruik van dezelfde sacrale taal. Evenzo was de dynastie gebonden aan een familie, niet aan een etnische groep of natie.⁸² Er bestonden complexe concepten van tijd en ruimte die wortelden in de natuur of waren geconcentreerd rond heilige of dynastieke centra. Door ingrijpende politieke veranderingen, zoals de Reformatie, desintegreerden deze grote culturele systemen waarbij de traditionele machthebbers hun legitimiteit verloren.⁸³

In deze crisis kreeg allengs de idee van de natie als politieke eenheid vorm. De natie werd nu beschouwd als een begrensde gemeenschap, afgebakend aan de hand van culturele, taalkundige of etnische grenzen en als soeverein in de zin van onafhankelijk van en hoger gezag.⁸⁴ Tevens voltrok zich een omslag in het denken over tijd. Niet langer werd deze ervaren als cyclisch – in plaats daarvan

⁷⁸ Gellner, *Nations and nationalism*, 21.

⁷⁹ Gellner, *Nations and nationalism*, 19.

⁸⁰ Gellner, *Nations and nationalism*, 23.

⁸¹ Gellner, *Nations and nationalism*, 31-34.

⁸² Benedict Anderson, *Imagined Communities : reflections on the origins and spread of nationalism* (Londen / New York [1983] 1991) 15.

⁸³ Anderson, *Imagined Communities*, 40.

⁸⁴ Anderson, *Imagined Communities*, 16.

ging de idee van een chronologische, lineaire ontwikkeling domineren.⁸⁵ De eigen geschiedenis werd beschouwd als een keten van oorzaken en gevolgen; ieder volk had een unieke historie die verbonden was aan een eigen land.

De verspreiding van deze nieuwe concepten over tijd en ruimte werd versneld door de opkomst van het kapitalisme en de ontwikkeling van de media, Anderson sprak over 'drukwerkkapitalisme'. Het drukken van boeken en kranten in uiteenlopende talen maakte het voor het lezerspubliek mogelijk zichzelf op een fundamenteel nieuwe manier te bezien en zichzelf in verband te brengen met anderen. Aldus bleef de natie niet beperkt tot een politieke eenheid en kreeg zij vorm als een culturele gemeenschap. Anderson lanceerde hier de term 'verbeelde gemeenschap', waarmee hij het geconstrueerde karakter van de 'nationale cultuur' benadrukte. De natie werd collectief verbeeld door alle leden van de gemeenschap die gevormd werden door hetzelfde onderwijssysteem, kennis tot zich namen via dezelfde media, dezelfde musea bezochten en dezelfde mentale kaart van de natie en de omringende wereld deelden. Deze gemeenschap was 'verbeeld': inwoners zouden de meeste van mede-natieleden nooit kennen en toch bestond in de hoofden van ieder van hen het beeld van de gemeenschap.⁸⁶

Historicus Eric Hobsbawm (1917) creëerde een nieuwe academische term met zijn werk *The invention of tradition*, letterlijk: de uitvinding van tradities. Een proces van formalisering en ritualisering kwam tot uitdrukking in de 'verzonnen traditie'.⁸⁷ Dergelijke tradities probeerden een continuïteit te creëren met een toepasselijk historisch verleden. Deze continuïteit was grotendeels fictief.⁸⁸

Hobsbawm specificeerde in zijn werk drie functies van 'gefabriceerde' tradities:

1. Het versterken van de sociale cohesie binnen groepen, dan wel reële en irreële gemeenschappen.
2. De legitimering van instituties, gezagsverhoudingen of status.
3. Socialisering door het opdringen van overtuigingen, waarden en gedragsconventies.⁸⁹

Hoewel de drie functies elkaar overlapt, prevaleerde het eerste type.

De 'nieuwe tradities' kwamen volgens Hobsbawm vooral op wanneer een snelle maatschappelijke verandering het sociale patroon waarvoor de 'oude tradities' ontworpen waren, verzwakken of vernietigen. Authentieke tradities bestonden uit specifieke handelingen die de sociale binding versterkten. Ze waren verbonden met een specifieke bevolkingsgroep en de uitvoer was welhaast spontaan. De kunstmatige traditie was daarentegen gebonden aan een aantal regels. Door middel van deze gefabriceerde tradities werden delen van het sociale leven gestructureerd als onveranderlijk, binnen een groter geheel dat in hoog tempo veranderde en vernieuwde.⁹⁰

⁸⁵ Anderson, *Imagined Communities*, 22.

⁸⁶ Anderson, *Imagined Communities*, 23-24.

⁸⁷ Eric Hobsbawm en Terence Ranger (ed.) *The invention of tradition* (Cambridge [1983] 1988) 4.

⁸⁸ Hobsbawm, *The invention of tradition*, 1-2.

⁸⁹ Hobsbawm, *The invention of tradition*, 9.

⁹⁰ Hobsbawm, *The invention of tradition*, 4.

Hobsbawm merkte op dat de oude tradities niet volledig verdrongen werden. Bestaande tradities konden worden aangewend voor nieuwe doeleinden, of elementen ervan werden geïncorporeerd in de nieuwe traditie. Authentieke tradities hadden het vermogen zich aan te passen en blijven voortleven, ondanks mogelijke discontinuïteiten.⁹¹

In het kader van dit werkstuk is het van belang te kijken naar Hobsbawms visie op gerevitaliseerde tradities: authentieke tradities die nieuw leven zijn ingeblazen door een actieve groep in de samenleving. Hij meende dat op het moment dat bewegingen ontstaan die het behoud of de heropleving van tradities bepleiten, er sprake is van een breuk. Dergelijke bewegingen hadden een specifieke zienswijze over het verleden van de traditie, waardoor deze voor een deel kunstmatig werd.⁹²

3.3 Cultureel nationalisme

Van verschillende zijden is er kritiek geuit op de theorieën van Gellner, Anderson en Hobsbawm – in het vervolg van dit werkstuk wordt ingegaan op twee elementen: Europa als bakermat van het nationalisme en de afwezigheid van vrouwen in de analyses van de modernistische theoretici. Deze kritiek wordt hier genoemd, omdat het een nieuw licht kan werpen op het nationalisme in India- het onderwerp dat centraal staat in dit werkstuk.

Historicus en socioloog John Hutchinson stelde dat de modernistische onderzoekers te weinig oog hadden getoond voor culturele elementen als mythes, symbolen, waarden, tradities.⁹³ In zijn werk maakte hij een onderscheid tussen nationalisme als politieke ideologie en ‘cultureel nationalisme’. Politiek nationalisten lieten zich inspireren door de rede als uitgangspunt van het ethisch handelen. De doelen die zij nastreefden waren in essentie modernistisch, zo meende hij. Het voornaamste doel was een representatieve staat voor hun gemeenschap, zodat deze als een gelijke kon deelnemen aan de ontwikkeling van een rationele beschaving. Cultureel nationalisten daarentegen zagen de natie als een organische entiteit. De essentie van een natie lag dan ook in haar specifieke beschaving, die gegroeid was uit een unieke geschiedenis, cultuur en geografie.⁹⁴

In Hutchinsons vertoog stonden historici aan de basis van het cultureel nationalisme. Zij brachten denkbeelden naar voren waarin de wortels in tijd en ruimte van het land, de specifieke evolutie en de bijdrage aan de menselijke vooruitgang die het land kon leveren werden geschetst. Naast taal ontstonden zo krachtige indicatoren van de nationale cultuur, zoals ras, religie, folklore en dans. Hutchinson erkende dat één symbool kon domineren, al functioneerde dit altijd binnen een

⁹¹ Hobsbawm, *The invention of tradition*, 7.

⁹² idem, 9.

⁹³ Eric Kaufmann, *John Hutchinson interview for H-nationalism*, 11-13 december 2006, <http://www.h-net.org/~national/Hutchinson.html>.

⁹⁴ John Hutchinson, *The dynamics of cultural nationalism : the Gaelic revival and the creation of the Irish nation state* (Londen 1987) 13.

context. Er werden meerdere, congruente, symbolen gecreëerd.⁹⁵ Dansonderzoekers hebben uiteengezet waarom Bharatanatyam werd omgevormd tot een dergelijk nationalistisch symbool – dit onderzoek komt aan de orde in het volgende hoofdstuk.

Politiek theoreticus Bhikhu Parekh uitte eveneens kritiek op elementen uit de theorieën van Gellner en Anderson. Hij verwierp Andersons idee dat het nationalisme zich vanuit Europa en Latijns-Amerika verspreidde naar de rest van de wereld. De logische gevolgtrekking zou zijn dat Europese ideeën de enige waren die de niet-Westerse leiders ter beschikking stonden – en dat hun denken en handelen bijgevolg derivatief was.⁹⁶ Parekh benadrukte daarentegen dat niet-Westerse maatschappijen hun eigen tradities van politiek denken combineerden met prekoloniale religieuze opvattingen omtrent een juiste sociale orde. Nationalistische leiders herinterpreteerden deze tradities in politieke termen en gebruikten deze in hun strijd tegen de kolonisatoren, zo stelde Parekh.⁹⁷

Partha Chatterjee toonde hoe de mengeling van Westerse en inheemse noties vorm kreeg in India. Hij verzette zich tegen de standaardgeschiedenis waarin het Indiase nationalisme in 1885 aanvangt met de oprichting van het *INC*. In diezelfde geschiedenis ging daar een periode van voorbereiding aan vooraf waarin verscheidene politieke organisaties werden gevormd. In deze voorgaande periode van 1820-1870, was er een periode van ‘sociale hervormingen’ waarin dankzij de koloniale verlichting gebruiken en instituties van de traditionele maatschappij werden hervormd. De politieke geest was er nog een van samenwerking met het koloniale regime; het nationalisme als zodanig zou nog niet bestaan.⁹⁸

Chatterjee onderscheidde eveneens twee fases. Evenals in de ‘traditionele’ lezing ging Chatterjee uit van *The Age of Reform* ofwel het tijdperk der hervorming als beginfase. Hij stelde evenwel dat Indiase hervormers zich tot de koloniale autoriteiten wendden om, via de staat, de hervorming van traditionele instituties en gebruiken teweeg te brengen. De noodzaak tot verandering werd niet betwist, wel was er een sterk verzet tegen het mengen van de nationale staat in zaken die de ‘nationale cultuur’ aangingen. Deze eerste fase zag Chatterjee reeds als nationalisme. Het nationalisme creëerde zo een eigen domein van soevereiniteit binnen de koloniale maatschappij lang voor de politieke strijd met de imperiale macht begon. Chatterjee toonde dit aan door de wereld van sociale instituties en praktijken te verdelen in twee domeinen: het materiële en het spirituele. Hij stelde dat hoe groter de successen waren in het imiteren van de Westerse vaardigheden in het materiële domein, des te groter de behoefte werd de eigenheid te beschermen van de eigen spirituele cultuur.⁹⁹ In het dagelijks leven werd de tegenstelling tussen het materiële en het spirituele gevat in de tegenstelling

⁹⁵ Hutchinson, *The dynamics of cultural nationalism*, 14.

⁹⁶ Bhikhu Parekh, ‘Ethnocentricity of the nationalist discourse’, *Nations and nationalism 1 (1)* (1995) 26.

⁹⁷ Parekh, ‘Ethnocentricity of the nationalist discourse’, 47-48.

⁹⁸ Partha Chatterjee, ‘Whose imagined community’, *Millennium: Journal of International Studies* 20/3 (1991) 521 – 526, 522.

⁹⁹ Chatterjee, ‘Whose imagined community’, 524.

tussen *ghar* en *bahir*, tussen huis en wereld. ‘Buiten’ voerden praktische belangen de boventoon en werden wereldse belangen nagejaagd. Het was het terrein van de man. Het huis was de binnenste kern van de nationale cultuur. Het was de taak van de vrouw om deze kern te vrijwaren van de profane buitenwereld.¹⁰⁰

Uma Chakravarti beschreef hoe de creatie van de ideale Indiase vrouw wortelde in een constructie van een Hindoe-Arische nationaliteit door de middenklasse.¹⁰¹ De Indiase intelligentsia raakte begeistert over een Arisch gouden tijdperk (ca.500 v.Chr.- 200 n.Chr.), waarin de mannen vrij, dapper, nobel en diep spiritueel waren. Hun vrouwen waren geleerd, vrij en uitermate gecultiveerd. Samen offerden ze aan de goden en vormden ze toonbeeld van conjugale liefde. Alleen gezamenlijk konden zij hun religieuze plichten nakomen.¹⁰² Chakravarti betoogde dat voor vrouwen zoals de *devadasis* geen ruimte was in dit nationalistisch ideaal, dat ze kenmerkte als een ‘nieuw patriarchaat’. Zij hadden vrijelijk toegang hadden tot de openbare ruimte van de straat, markt en festival – het domein van de man. In dit domein voorzagen zij in hun eigen onderhoud door hun seculiere optredens, zonder enige afhankelijkheid van een huwelijkse partner. Geen enkele nationalist las de antieke teksten om te bestuderen welke rechten de *dasis* en vrouwen zoals zij hadden in het Arische ‘gouden tijdperk’.¹⁰³

Gender, of sekse als sociaal ordeningsprincipe, was van fundamenteel belang in de ideeën van Chatterjee en Chakravarti. De dynamiek van *gender* was het *leitmotiv* in het werk van Nira-Yuval Davis, dat handelde over de theoretische en empirische aspecten van onder meer nationalisme, fundamentalisme en burgerschap.¹⁰⁴ In veel gemeenschappen werd de geest van collectiviteit gesymboliseerd door een vrouw – dikwijls een moeder.¹⁰⁵ Nationalisten in India spraken over *Bharat Mata* – ‘Moeder India’. Vrouwen werden geassocieerd met kinderen en daarom met de bredere gemeenschap en de gezamenlijke toekomst. In deze constructie kregen vrouwen de verantwoording over de eerbaarheid van de gehele gemeenschap.¹⁰⁶ Vrouwen moesten het gewenste, juiste gedrag ten toon spreiden, zodat zij het collectief op waardige wijze vertegenwoordigden. Yuval Davis was van mening dat culturele tradities, waaronder ‘gefabriceerde tradities’, zo werden aangewend om de controle over en de onderdrukking van vrouwen te legitimeren.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Partha Chatterjee, ‘Colonialism, nationalism and colonized women, the contest in India’, *American Ethnologist* 16/4 (1989) 622-633, 623.

¹⁰¹ Uma Chakravarti, ‘Whatever happened to the Vedic *Dasi*? Orientalism, Nationalism and a script for the past’, in: Kumkum Sangari, Sudesh Vaid (eds.) *Recasting Women. Essays in colonial history* (New Delhi 1989) 27-88, 46.

¹⁰² Chakravarti, ‘Whatever happened to the Vedic *Dasi*?’, 50.

¹⁰³ Chakravarti, ‘Whatever happened to the Vedic *Dasi*?’, 78.

¹⁰⁴ <http://www.uel.ac.uk/ssmcs/staff/nira-yuval-davis/> (17-07-2008).

¹⁰⁵ Nira Yuval-Davis, *Gender & Nation* (Londen/ Californië [1997] 1998) 45.

¹⁰⁶ Yuval-Davis, *Gender & Nation*, 46.

¹⁰⁷ Yuval-Davis, *Gender & Nation*, 46.

3.4 Conclusie

Uit de opsomming in dit hoofdstuk is duidelijk geworden dat er verschillende, invloedrijke theses bestaan over nationalisme. Modernisten als Gellner, Anderson en Hobsbawm beschouwden Europa als de bakermat van het nationalisme, in een later stadium veroverde de ideologie het Amerikaans, Afrikaans en Aziatisch continent. De opkomst van de natiestaten stond in deze zienswijze aan de basis van het nationalisme. Onderwijs, media en geconstrueerde tradities versterkten de onderlinge verbondenheid en hielpen een nationale cultuur te vormen.

Historicus Hutchinson had bezwaren tegen de modernistische verklaring. Hij wierp tegen dat het nationalisme wortelt in een oude(re) cultuur. Hij omschreef hoe naast het politiek nationalisme een cultureel nationalisme bestond, dat de essentie van een natie zocht in de eigen unieke beschaving en hierbij symbolen creëerde. Denkers als Chatterjee en Chakravorty analyseerden het cultureel nationalisme in India, waarbij ze aspecten van *gender* ruime aandacht gaven. Zij kenmerkten het Indiaas cultureel nationalisme als patriarchaal, omdat de vrouw werd omkleed met een spirituele kracht die ze diende aan te wenden voor het welzijn van haar huis en gezin.

In het dansonderzoek keren enkele concepten terug die eerder in het historiografisch debat zijn gehanteerd, zoals cultureel nationalisme en *gender*. De wetenschappelijke bestudering van Bharatanatyam wordt weergegeven in het volgende hoofdstuk.

Hoofdstuk 4. Status quaestionis: Bharatanatyam bestudeerd

4.1 Inleiding

Wat is er al bekend over de transformatie van Bharatanatyam? In dit hoofdstuk wordt een overzicht gegeven van de artikelen, proefschriften en boeken die inmiddels verschenen zijn. Uit de literatuur zijn drie thema's gedestilleerd. Allereerst wordt gekeken naar de uitvoerders, zowel de traditionele gemeenschap van de *devadasis* als naar de nieuwe generatie dansers die de dans vanaf 1925 beoefenden. De twee volgende thema's zijn de inhoud en de opvoering van Bharatanatyam. De nadruk ligt in dit hoofdstuk op secundaire literatuur, al worden in een enkel geval primaire bronnen gebruikt ter verduidelijking.

4.2 Dansonderzoek, een discipline in beweging

Als introductie volgt een beknopte uitleg over de discipline waarbinnen een groot deel van dit onderzoek plaatsvindt: dansonderzoek of 'dansstudies'. Halverwege de jaren 1980 verscheen het eerste proefschrift waarin Bharatanatyam in relatie tot het Indiaas nationalisme werd onderzocht: Amrit Srinivasans *Temple 'prostitution' and community reform : an examination of the ethnographic, historical and textual context of the devadasi of Tamil Nadu, South India*. In dezelfde periode veranderde het historisch onderzoek naar dans fundamenteel. De discipline dansgeschiedenis werd tot 'dansstudies' – zoals het meervoud aangeeft een interdisciplinair veld.¹⁰⁸ Deze transformatie hing samen met de verspreiding van de Britse *cultural studies*. In het Nederlands taalgebied wordt deze stroming aangeduid als algemene cultuurwetenschappen.

De onderzoeksstroming werd halverwege de jaren zestig geboren aan het *Centre for Contemporary Cultural Studies* aan de Universiteit van Birmingham. Er was sprake van een interdisciplinaire benadering, waarbij werd geput uit de sociologie, literaire kritiek en geschiedwetenschap. Richard Hoggart (1918), de eerste directeur van het centrum, veronderstelde een organische verbintenis tussen de persoonlijke ervaringen van de onderzoekers en de positie die zij innamen in de wetenschappen. Hoggart zelf was afkomstig uit de arbeidersklasse, beschrijvingen van zijn jeugd nam hij op in zijn theoretische werken. Naast zijn hoogleraarschap aan de Universiteit van Birmingham verzorgde hij avondonderwijs voor de *Workers' Educational Association*¹⁰⁹. De levensloop van de grondleggers gaf mede vorm aan de uitgangspunten van de stroming. Binnen *cultural studies* werd de populaire cultuur beschouwd als een mogelijkheid tot verzet voor

¹⁰⁸ Susan Reed, 'The poetics and politics of dance', *Annual review of anthropology* 27 (1998) 503-532, 504.

¹⁰⁹ Norma Schulman, 'Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham', *Canadian Journal of Communication*, 18/ 1 (1993) <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/717/623> (11-07- 2008).

gemarginaliseerde groepen binnen de samenleving. Cultuur werd zodoende opnieuw geïnterpreteerd in relatie tot de dominante politieke structuur en sociale hiërarchie.¹¹⁰

Onder Hoggarts opvolger Stuart Hall (1932) werd Antonio Gramsci's (1891-1937) notie van 'culturele hegemonie' de leidraad voor nieuw onderzoek. In Gramsci's theorie gebruikt de heersende klasse cultuur om de eigen sociale en morele waarden dominant te maken. Op deze manier kan zij haar machtspositie consolideren zonder openlijke onderdrukking en geweld.¹¹¹ Hall verklaarde later dat Gramsci's werk de weg kon openen naar studies op het vlak van ras en *gender*, vanwege de suggestieve kracht. Gramsci's concepten waren niet ingebed in een groter kader, wat ruimte liet voor een contemporaine interpretatie.¹¹²

Binnen *cultural studies* werden twee theoretische benaderingswijzen samengebracht. Wetenschappers die populaire culturen en subculturen tot onderwerp namen, werden geconfronteerd met de interactie tussen groeperingen en socio-politieke structuren. Handelingen van een individu worden gevormd door de sociale structuur, zoals regels op het vlak van economie, politiek en *gender*. Echter, wanneer dit geldt voor alle menselijke gedragingen zou er geen ruimte zijn voor de individuele handelingsvrijheid – vaak aangeduid als *agency*. Omgekeerd is het vrijwel onmogelijk de werking van de sociale structuur en haar invloed te doorgronden wanneer er uitsluitend oog is voor de handelingen van het individu. Onderzoekers betrachten daarom een constant bewustzijn van de wisselwerking tussen deze twee factoren. In conceptueel opzicht behelst dit een samengaan van structuralisme en hermeneutiek.¹¹³

De antropoloog Claude Lévi-Strauss (1908) geldt als de vader van het structuralisme.¹¹⁴ In de geschiedbeoefening werd de structuralistische analyse gehanteerd en verspreid door de *Annales*-school. Structuralisten bezagen de mens als een verbindingspunt in een netwerk van velerlei relaties. Voor dit netwerk van verbindingen, zowel symbolisch als sociaal, werd het begrip structuur gebruikt. Niet de zichtbare politieke of sociale realiteit bepaalde het handelen van historische figuren, maar de onderliggende structuur van relaties.¹¹⁵

Het blootleggen van relationele verhoudingen werd gecombineerd met de leer van de betekenisuitleg, ofwel hermeneutiek. De historicus fungeert hierbinnen als tolk (*hermeneus*) en interpreteert of 'vertaalt' historische gebeurtenissen op twee terreinen. Talige uitingen en teksten werden geanalyseerd met instrumenten als de tekstverklaring of tekstinterpretatie. Daarnaast werden in

¹¹⁰ H. Joseph Carnie, 'Talking to the Centre: Different Voices in the Intellectual History of The Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)', *Gateway. An academic history journal on the web* 6 (2003) <http://grad.usask.ca/gateway/archive21.html> (10-04-2008).

¹¹¹ Daniel Chandler, 'Gramsci and hegemony', <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism10.html> (11-07-2008).

¹¹² Schulman, 'Conditions of their Own Making',

¹¹³ Lena Hammergren, 'Many sources, many voices' in: Alexandra Carter (ed.) *Rethinking dance history: a reader* (Londen/New York 2004) 27.

¹¹⁴ Thomas Hylland Eriksen, *Small places, large issues. An introduction to social and cultural anthropology* (Londen [1995] 2001) 19.

¹¹⁵ Chris Lorenz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam [1987] 1998) 101.

de hermeneutiek handelingen van een persoon van een betekenis voorzien. Hiertoe diende het kensubject - de historicus - zich in te leven in de historische actor.¹¹⁶

Naast de algemene cultuurwetenschappen speelde de antropologie een invloedrijke rol in het onderzoek naar dans. Aan het begin van de twintigste eeuw werden aspecten van dans belicht in het werk van vooraanstaande antropologen als Boas (1858-1942), Radcliffe-Brown (1881-1955) en Evans-Pritchard (1902-1973). In deze vroege studies werden de sociale functies van dans benadrukt. In de jaren 1960-1970 verschoof het perspectief en antropologen als Hanna, Kaepler en Kealiinohomoku formuleerden een ‘antropologie van de dans’. Anders dan hun voorgangers beschreven zij de vorm en functie van verschillende stijlen, ook werden modellen opgesteld voor de dans als uiting van non-verbale communicatie.¹¹⁷

In de jaren 1980 breidde dit zich uit tot het ontrafelen van de politiek van de dans, zoals de relaties tussen cultuur, lichaam en beweging. In de bestudering van (voormalige) koloniale culturen hanteerden antropologen concepten als identiteit, globale en nationale politiek en *gender*. Immers, dans was in veel maatschappijen de enige gelegenheid waarbij vrouwen zich openlijk konden presenteren voor een publiek.¹¹⁸

4.3 Visies op de transformatie

De beschikbare literatuur over Bharatanatyam wordt in het vervolg van dit hoofdstuk weergegeven in drie thema's. Allereerst wordt gekeken naar de uitvoerders, zowel de traditionele gemeenschap van de *devadasis* als naar de nieuwe generatie dansers die de dans vanaf 1925 beoefenden. Onderzoekers hebben op uiteenlopende manieren beschreven hoe het nationalisme van deze nieuwe generatie zich uitte. Als tweede is er aandacht voor de inhoud, ofwel het repertoire van Bharatanatyam. Hoe waardeerde de nieuwe generatie de traditionele liederen en dans van de *devadasis*? Het derde thema concentreert zich op de uitvoering van de dans. Werd deze anders gepresenteerd nu niet langer de tempel of het hof, maar het theater de voornaamste locatie was?

¹¹⁶ Lorenz, *De constructie van het verleden*, 78.

¹¹⁷ Judith Lynn Hanna schreef verschillende werken over de communicatieve aspecten van dans. In *Dance, sex and gender: signs of identity, dominance defiance* beschrijft ze in het hoofdstuk *Divine sexuality* de ‘Indiase danskaleidoscoop’, waarbij ze zich baseert op het werk van een breed scala onderzoekers.

¹¹⁸ Susan Reed, ‘The poetics and politics of dance’, 516.

4.3.1 Uitvoerders: de traditionele gemeenschap

Antropoloog Amrit Srinivasan opende in 1984 het debat over Bharatanatyam met haar proefschrift *Temple “prostitution” and community reform: an examination of the ethnographic, historical and textual context of the devadasi of Tamil Nadu, South India* over de veranderingen die de dans vanaf het begin van de twintigste eeuw onderging. Het veldwerk verrichtte ze in Tanjore, waar ze meer dan twintig tempels bezocht en sprak met voormalige *devadasis*, dansmeesters, musici en tempelpriesters. Ze gebruikte daarnaast een groot aantal geschreven bronnen, variërend van etnografische studies en volkstellingen uit de koloniale periode, archieven van tempels en rechtbanken en teksten van traditionele liederen.¹¹⁹

Srinivasan beschreef de gemeenschap van tempelartiesten, met daarbinnen sekse als ordenend principe. De *devadasis* bezaten economische macht, terwijl de artistieke macht in handen bleef van de mannen. De *peria melam* (letterlijk: grote band) verzorgde de muziek bij religieuze festivals en processies. Centraal stond de mannelijke muzikant die de *nagasvaram* bespeelde; een voorspoed-brengend instrument. De *cinna melam* (letterlijk: kleine band) had de *devadasi* als middelpunt en begeleidde haar religieuze en seculiere optredens.

De *devadasis* waren in tegenstelling tot veel andere vrouwen in de samenleving geletterd en economisch onafhankelijk. Ze leefden in matrifocale gemeenschappen. Vanwege de tempel genoten zij voorrechten, waaronder de schenking van een huis met land, of van land waarover geen belasting hoefde te worden afgedragen. Dit bezit kon alleen binnen de familie blijven zolang een vrouw actief diende in de tempel als *devadasi*.¹²⁰

In de praktijk werden de toelages van de tempel aangevuld met gedoneerd geld, sieraden en andere voorwerpen die geschonken werden tijdens de seculiere dansoptredens. Aan het hoofd van ieder *dasi* huishouden stond een vrouw die beschikte over een evenredige verdeling van de inkomsten en de landaandelen. Dankzij de doortastendheid van deze *taikizhavi* (letterlijk: oude moeder) kon het huishouden als eenheid functioneren, aldus Srinivasan. Haar autoriteit strekte zich uit over de mannen van de gemeenschap. Door deelname aan de seculiere optredens voorzag de *taikizhavi* de mannen van een inkomen. Bovendien bood de ‘oude moeder’ hen onderdak en arrangeerde zij hun huwelijken. Er was evenwel geen rol voor de mannen weggelegd waar het aankwam op het beheer van de bezittingen.¹²¹

Volgens Srinivasan ontleenden mannen in de gemeenschap hun gezag aan hun functie als dansmeester (*nattuvanar*). In zijn persoon waren verschillende functies verenigd. Zijn minutieuze muzikale kennis maakte hem tot vooraanstaand musicus, daarnaast begeleidde hij de dans door het bespelen van cimbalen en het zingen van ritmische syllaben (*solkattu*). Onderwijl controleerde hij het

¹¹⁹ Amrit Srinivasan, *Temple “prostitution” and community reform: an examination of the ethnographic, historical and textual context of the devadasi of Tamil Nadu, South India* (Cambridge 1984) 4.

¹²⁰ Srinivasan, *Temple “prostitution” and community reform*, 189.

¹²¹ Srinivasan, *Temple “prostitution” and community reform*, 191.

tempo van de dans en leidde hij het orkest. Al deze aspecten werden als een kunst apart werden beschouwd, het duurde vele jaren om de positie van dansmeester te bereiken.

Srinivasan bracht onder de aandacht dat in de jarenlange en intensieve training de *nattuvanār* zijn pupil uitsluitend in de fysieke kennis van de dans inwijdde. De nadruk lag op het correct uitvoeren van de bewegingen. Kennis over de symfonische structuur van de Karnatische muziek of de ritmische syllaben die onontbeerlijk waren om de dans te begeleiden bleef ontoegankelijk voor de vrouwen.¹²²

4.3.2 Identiteit

Dansonderzoeker Janet O’Shea concentreerde zich in haar onderzoek op een danseres die afkomstig was uit de traditionele dansgemeenschap : Balasaraswati (1918-1984). Zij werd geboren in een van familie van musici aan het hof van Tanjore, zo danste haar betovergrootmoeder Kamakshi als *rajadasi* tot zij ver in de zeventig was. Haar biograaf meldde dat de vierjarige Balasaraswati koos zich aan de dans te wijden nadat zij een optreden had gezien van *devadasi* Gowri Ammal . Haar moeder stuitte op de nodige weerstand binnen het gezin, maar besloot uiteindelijk een dansmeester als *guru* voor haar kind te vragen.¹²³ Dansmeester Kandappa Pillai was eveneens direct verbonden met de hoftradities van Tanjore. Kandappan was de achterkleinzoon van Chinayyam het oudste lid van het Tanjore Kwartet.¹²⁴ Balasaraswati gaf haar eerste openbare optreden (*arangetram*) op zevenjarige leeftijd in de Amanakshi Amman tempel in Kanchipuram. Kenners prezen haar als een fenomeen, omdat ze de diepste betekenissen van de lyrische poëzie weergaf met haar gelaatsexpressies. Deze rijpheid en virtuositeit leken onvoorstelbaar voor een jong kind.¹²⁵

O’Shea trainde gedurende haar studie Tamil in Madras bij Nandini Ramani, een vooraanstaande leerling van Balasaraswati.¹²⁶ Door haar contact met dansers en een discursieve analyse concludeerde O’Shea dat er rond Balasaraswati een ‘interpretatieve gemeenschap’ was ontstaan, die de ontwikkeling van de dans centreerde rond het hof van Tanjore.¹²⁷ De dansers van de ‘Tanjore stijl’, zoals O’Shea hen noemde, hechtten aan de onafgebroken keten van meester (*guru*) en leerling (*shisya*) die zich over honderden jaren ontwikkeld had. De dans was voor de traditionele gemeenschap die Balasaraswati vertegenwoordigde een Tamilese traditie, die werd doorgegeven via mondelinge overlevering.¹²⁸

¹²² Srinivasan, *Temple “prostitution” and community reform*, 207 en 215.

¹²³ V.K Narayana Menon, *Balasaraswati* (New Delhi 1963) 17.

¹²⁴ Narayana Menon, *Balasaraswati*, 17.

¹²⁵ Menon, *Balasaraswati*, 18.

¹²⁶ Dit wordt opgemerkt in alle publicaties van O’Shea en wanneer zij zich presenteert als danseres, bijvoorbeeld op www.narthaki.com/bhnatyam/bh2bb.htm.

¹²⁷ Janet O’Shea, “‘Traditional’ Indian dance’and the making of interpretive communities’, *Asian Theatre Journal* 15 (1988) 45-63, 52.

¹²⁸ O’Shea, “‘Traditional’ Indian dance’and the making of interpretive communities’, 52.

Afbeelding 2 Balasaraswati's expressie. Padam over de hofmakerij van Krisna

*I went forward to gather
him in my arms*



*And when I clasped
him to my bosom*



He kissed me



*O' the strange wonder
that this may be so*



A child he is not



*I was embarrassed
and turned away*



Bron: Kapila Vatsyayan, *Indian classical Dance* (New Delhi [1974] 1997) pagina's ongenummerd.

4.4 *Uitvoerders: de nieuwe generatie*

De nieuwe generatie dansers werd in de analyse van onderzoekers Srinivasan en O'Shea aangevoerd door Rukmini Devi (1904-1986). Zij werd in een Brahmaans gezin geboren als dochter van een vooraanstaand ingenieur en Sanskrietist. Haar vader kreeg de opdracht in de prinselijke staat Pudukottai toe te zien op de bouw van een nieuw paleis voor de vorst. Devi en haar familie woonden praktisch tegenover een huis waar twee *rajadasis* werden getraind door een dansmeester. De straat werd gevuld met de zang van de dansmeester en het ritmische voetenwerk, maar het liet de jonge Devi onberoerd.¹²⁹ Haar bestaan draaide om de Theosofische Vereniging in Madras, waarin haar vader actief was. Op haar zestiende trad zij in het huwelijk met George Arundale. De oudere Arundale was de beschermeling van Annie Besant, de leider van de Theosofische Vereniging in India. Toen het paar in 1924 door Europa toerde, zag Rukmini Devi een optreden van ballerina Anna Pavlova (1881-1931). Vier jaar later ontstond er een vriendschap, toen de Indiase en de Russische zich op hetzelfde schip bleken te vinden tijdens een rondreis in Singapore, Java en Australië. Pavlova stelde voor dat Devi ballet leerde. Vanuit westers oogpunt mocht ze als twintiger redelijk oud zijn voor een serieuze training, Devi's lichaam bezat volgens Pavlova voldoende soepelheid en kracht.

Afbeelding 3 Rukmini Devi danst *Alarippu*



Bron: Shakuntala Ramanai (ed.) *Rukmini Devi: Birth Centenary Volume* (Chennai 2003) 44.

¹²⁹ Leela Venkataraman, 'Made history and made by history: Rukmini Devi's integrated approach to Bharatanatyam' in: Meduri (ed.) *Rukmini Devi Arundale (1904-1986)* 125.

Tegelijkertijd suggereerde Pavlova dat Rukmini Devi ‘de kunst van haar eigen land tot leven diende te wekken.’¹³⁰ Pavlova had in 1923 een stuk over Radha en Krisna op de planken gebracht. Later reisde ze naar India om de dansen die zij had uitgevoerd in hun eigen omgeving te zien. Ze kon echter geen danseressen vinden die bereid waren voor haar te dansen.¹³¹ Devi nam Pavlova’s advies ter harte en ging in de leer bij de traditionele dansmeester Meenakshisundaram Pillai. Rukmini Devi debuteerde in 1935 als Bharatanatyam-danseres, op de viering van het zilveren jubileum van de Theosofische Vereniging. Een deel van de genodigden boycotte het evenement, furieus dat een versmade dans werd opgevoerd. Niettemin wist Devi met haar optreden tegenstanders en sceptici te overtuigen van de esthetische waarde en complexiteit van de dans.¹³² Een maand later opende ze haar eigen dansinstituut, *International Academy of Arts*. Devi hernoemde haar instituut al snel *Kalakshetra*: ‘tempel van de kunsten’.

4.4.1 Cultureel nationalisme

Verschillende onderzoekers beschouwden de beoefening van de dans door Rukmini Devi en de oprichting van haar instituut *Kalakshetra* als een extensie van het nationalistisch discours. Amrit Srinivasan en Srividya Natarajan bezagen Devi’s activiteiten in het licht van slinkende invloed van de Theosofische Vereniging. Srinivasan betoogde dat het succes van Gandhi de vooruitgang die de Theosofische Vereniging in de strijd om onafhankelijk had geboekt in de schaduw stelde. Na het overlijden van Annie Besant in 1933, probeerde haar opvolger George Arundale de theosofische leer te verspreiden via programma’s die gericht waren op de jeugd en de schone kunsten.¹³³

Natarajan schreef binnen de vakgroep Engels van de Universiteit van Hyderabad haar proefschrift *Another stage in the life of the nation: sadir, bhataranatyam, feminist theory*. Tevens leerde ze de dansvorm onder Kitappa Pillai, een dansmeester in de Tanjore-traditie. Zij sprak van een ‘toe-eigening van de dans door Brahmanen’¹³⁴ Volgens Natarajan luidde de politieke invloed van de niet-Brahmaanse beweging het machtsverlies van de Brahmanen in. De Brahmaanse intelligentsia wendde zich daarop tot de bronnen die zij in de loop der eeuwen hadden opgebouwd: een immens intellectueel en cultureel kapitaal. In de periode 1920-1930 ondernamen zij georganiseerde pogingen om de kunsten te standaardiseren, waarmee hun dominantie verder versterkt werd.¹³⁵

Visueel antropologe Pallabi Chakravorty zag een verband tussen de dansbeoefening door Brahmaanse vrouwen en het nationalistische ideaalbeeld van vrouwen. Ze verwees hierbij naar

¹³⁰ Venkataraman, ‘Made history and made by history’, 130.

¹³¹ Henry Franks (ed.), *Pavlova. A biography* (Londen 1956) 63.

¹³² Barbara Sellon Geciteerd in Gowri Ramnarayan, ‘Rukmini Devi: dancer and reformer. A profile’, *Sruti* 9 (juli 1984) 17-29, 21.

¹³³ Srinivasan, *Temple “prostitution” and community reform*, 59.

¹³⁴ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 18.

¹³⁵ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 135.

theoreticus Partha Chatterjee, die in zijn werk het Indiaas nationalisme analyseerde.¹³⁶ Volgens Chatterjee creëerde het Indiaas nationalisme een eigen, spiritueel domein. De spirituele autonomie werd gesymboliseerd door het huiselijk leven. Het was de taak van de echtgenote en moeder deze geestelijke kern te beschermen.¹³⁷ Dans werd volgens Chakravorty bij uitstek een symbool van het innerlijke domein: het belichaamde de ‘spirituele wortels’ in het verleden.¹³⁸

Chakravorty stelde de dans werd ontdaan van alle elementen waaruit een verbintenis met de *devadasis* bleek. Als gevolg van de gelijkstelling van *devadasis* met prostituees verdween dans geleidelijk als sociaal gebruik, bij publieke festivals en feesten, aan het hof of in de tempel. Dans werd verwijderd uit het dagelijks leven opdat het als een religieuze oefening acceptabel werd voor vrouwen uit de middenklasse. Chakravorty kenmerkte de vorming van Bharatanatyam in dit licht als een hegemonische onderneming, als een constructie van een intellectuele elite die zich liet leiden door het nationalistische gedachtegoed.¹³⁹

O’Shea merkte op dat dit gedachtegoed gevat was in een raamwerk van koloniale waarden. Ze verwees hierbij naar de oefeningen uit het Westers ballet die Rukmini Devi opnam in het trainingsprogramma van *Kalakshetra*. O’Shea las hier meer in dan een weerspiegeling van Devi’s persoonlijke danservaring. Ze achtte het exemplarisch voor de Indiase elite, die de eigen Westerse vorming gebruikte om India naar onafhankelijkheid te leiden. In het geval van *Kalakshetra* werd ballet een legitimerende standaard.¹⁴⁰

Etnomusicoloog Matthew Harp Allen breidde het argument van Chakravorty uit en stelde dat in twee fases dans werd losgeweekt van de hele traditionele gemeenschap. Evenals onderzoeker O’Shea was Allen verbonden met de *devadasi*-traditie: onder begeleiding van de broer van Balarasawati bestudeerde hij de Zuid-Indiase klassieke muziek.¹⁴¹ In de analyse van Allen namen niet alleen vrouwen uit de middenklasse de dans in handen, ook verving Rukmini Devi op haar instituut de traditionele musici door Brahmanen. Devi zou het bezwaarlijk vinden dat de dansmeesters het alleenrecht hadden op de ritmische en symfonische kennis die het fundament vormden van de dansbeoefening. Allen haalde aan hoe Rukmini Devi botste met de traditionele *nattuvanars* op haar instituut *Kalakshetra*. Allen suggereerde dat Rukmini Devi niet bereid was de dansmeesters te danken met geschenken, zoals het gebruik voorschreef.¹⁴² Volgens Allen kwamen de spanningen niet alleen voort uit het feit dat Devi niet afkomstig was uit de traditionele dansgemeenschap, minstens zo

¹³⁶ Pallabi Chakravorty, ‘Hegemony, dance and nation: the construction of the classical dance in India’, *South Asia: journal of South Asian studies* 21/1 (1998) 107-120, 109.

¹³⁷ Chatterjee, ‘Colonialism, nationalism and colonized women, the contest in India’, 623.

¹³⁸ Chakravorty, ‘Hegemony, dance and nation’, 119.

¹³⁹ Pallabi Chakravorty, ‘From interculturalism to historicism: reflections on classical Indian dance’, *Dance research journal* 32/2 (2000/2001) 108-119, 118.

¹⁴⁰ O’Shea, ‘“Traditional” Indian dance and the making of interpretive communities’, 54.

¹⁴¹ Gezamenlijk schreven zij een boek, T. Viswanathan en Matthew Harp Allen, *Music in South India: The Karnatak Concert Tradition and Beyond: Experiencing Music, Expressing Culture* (Oxford 2004).

¹⁴² Matthew Harp Allen, ‘Rewriting the script for South Asian dance’, *The Drama Review* 41/3 (1997) 63-100, 67.

belangrijk was haar visie dat de *nattuvanars* onwaardige vertegenwoordigers van de danskunst waren. Deze *nattuvanars* waren immers uit dezelfde gemeenschap afkomstig als de *devadasis*.¹⁴³

4.5 Repertoire

4.5.1 Devotie

Anne-Marie Gaston schreef als religieus antropoloog een werk over de sculpturen van Shiva als *Nataraja* (letterlijk: Heer van de dans), waarbij ze onderzocht welke poses en handgebaren van de beelden worden gebruikt in de dans.¹⁴⁴ Zelf leerde ze vanaf halverwege de jaren zestig Bharatanatyam van Ellapa Pillai – een dansmeester uit de traditionele gemeenschap. In het boek *'Bharatanatyam: from temple to theatre'* bracht ze de veranderingen in kaart die de dans in de halve eeuw na 1930 onderging. Ze interviewde *devadasis*, dansmeesters en Brahmanen die in deze tijd de dans gingen beoefenen. In haar beschrijving onderscheidde ze de traditionele beoefenaars (*'hereditary practitioners'*) van de nieuwe groepen (*'non-hereditary practitioners'*). Daarmee verbreedde ze het vizier ten opzichte van andere danswetenschappers, die zich concentreerden op de verschillen tussen Balasaraswati en Rukmini Devi. Gaston maakte echter ook gebruik van de tegenstelling, bijvoorbeeld wanneer zij de verandering in het repertoire besprak.

Gaston schetste de verschillende visies op devotie die de vrouwen uitdroegen. Het traditionele repertoire van de *devadasis* vloeide voort uit een emotionele geloofsbeleving. Dit staat bekend als *bhakti* (letterlijk: devotie). De eerste *bhaktis* kwamen uit Zuid-India en richtten hun liefde tot de godheid Visnu. Zij aanbeden de figuur van Visnu in tien verschillende incarnaties, met Krisna als meest geliefde verschijningsvorm. Toewijding aan Krisna betekende voor de devoten een leven dat in het teken stond van een onbereikbare liefde. De mens die verlangde naar het samenzijn met God werd verbeeld als de vrouw die verlangde naar eenwording met haar geliefde. De afscheiding (*viraha*) was een metafoor voor de zoektocht van de ziel naar het goddelijke.¹⁴⁵

In het repertoire van *sadir attam* kwam *bhakti* tot uitdrukking in verschillende gemoedstoestanden, waarbij ook een rol voor erotiek was weggelegd. *Sringara* is de naam voor het scala aan gevoelens van liefde waarbinnen de erotiek valt. Het genre waarin dit ten volle tot uiting kwam was de *padam* – hierin werd de relatie tussen god en zijn aanbidder verwoord als een intense erotische ervaring. Er zijn *padams* geschreven in de drie belangrijkste Zuid-Indiase talen, Tamil, Telegu en Kannada – al worden de werken in het Telugu uit de vijftiende tot achttiende eeuw beschouwd als het hoogtepunt van het genre.¹⁴⁶

¹⁴³ Allen, 'Rewriting the script for South Asian dance', 66.

¹⁴⁴ Anne-Marie Gaston, *Śiva in dance, myth, and iconography* (Oxford 1982).

¹⁴⁵ Gaston, *From temple to theatre*, 89.

¹⁴⁶ A. K. Ramanujan, Velcheru Narayana Rao, David Shulman (eds.) *When god is a customer. Telugu courtesan songs by Ksetrayya and others* (1994) 15.

Dichter Ksetrayya trok langs hoven en componeerde liederen in het Telugu die de *rajadasis* zongen voor koningen en vermogende burgers. Hij componeerde gedurende de heerschappij van Vijayraghava Nayaka (1633-1673), heerser van Tanjore. Ksetrayya richtte zijn liederen tot Muvva Gopala – de plaatselijke naam van Krisna.¹⁴⁷ In één van zijn *padams* spreekt een vrouw tot haar geliefde:

How soon it is morning already!
There is something new in my heart, Muvva Gopala
Have we talked even a little while,
To undo the pain of our separation till now?
You call me in your passion, "Woman, come to me,"
And while your mouth is still on mine,
*It's morning already!*¹⁴⁸
(...)

Balasaraswati hechtte sterk aan de uitvoering van de *padams*. In haar woorden was de stemming was er één van liefde, in haar duizend verschillende gedaantes en getemperd door devotie, jaloezie, passie, humor, angst, compassie; een veelheid aan subtiele emoties.¹⁴⁹ Rukmini Devi meende daarentegen dat er in het uitbeelden van devotie onmogelijk sprake kon zijn van *sringara*, of erotiek. Dit bracht haar ertoe liederen aan te passen, handgebaren en gezichtsuitdrukkingen werden ontdaan van erotische suggesties. *Padams* die naar haar idee expliciet erotisch waren, leerde zij niet aan haar leerlingen op *Kalakshetra*.¹⁵⁰

4.5.2 Tekstualisering

Volgens danseres en onderzoekster Srividya Natarajan vatte de benaming Bharatanatyam de essentie van de nationalistische intentie. Ze baseerde haar onderzoek op archieven van de wetgevende raad in Madras, publicaties van missionarissen, romans en korte verhalen over *devadasis* uit de periode 1850-1950.¹⁵¹

De kunst van de *devadasis* was bekend onder verschillende namen: *cinna melam* – naar het muzikaal ensemble dat haar optredens begeleidde, *dasi attam*, *Tanjore attam*, *kacheri* (letterlijk: hof). Alle benamingen verwezen echter naar de *devadasi*. Natarajan stelde dat de nieuwe naam voor de dans vrij was van elke smet.¹⁵² Ze vond de uitgave waarin de benaming Bharatanatyam voor het eerst officieel gebezigd werd. Venkatarama Sharma van de *Madras University* maakte in 1931 duidelijk dat Bharata twee betekenissen had. Het woord was een acroniem dat de bestanddelen van de dans bijeenbracht: *bhava*, *raga* en *tala* – expressie, melodie en ritme.¹⁵³ Tevens verwees het naar een geleerde: Bharata Muni, de vermoedelijke auteur van de *Natyasastra*. Dit was een verhandeling in het Sanskriet die richtlijnen gaf over de uitvoering van de podiumkunsten. Het werk werd rond de tweede

¹⁴⁷ Ramanujan, *When god is a customer*, 23.

¹⁴⁸ Ramanujan, *When god is a customer*, 32.

¹⁴⁹ Nederlands Muziek Instituut, Balasaraswati in a recital of Bharata Natyam Tuesday October 5, 1965 [5]

¹⁵⁰ Rukmini Devi, geciteerd in Gaston, *From temple to theatre*, 90.

¹⁵¹ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 18.

¹⁵² *Journal of the Madras Music Academy* (1931) geciteerd in Natarajan, 180.

¹⁵³ *Journal of the Madras Music Academy* (1931) geciteerd in Natarajan, 181.

eeuw op schrift gesteld. De nieuwe naam droeg niet alleen de prestige van het Sanskriet, 'Bharata' is de Hindi-benaming voor India. Nationalisten omschreven hun land als '*Bharat Mata*', moeder India.¹⁵⁴ De nieuwe naam transformeerde *sadir attam* van een Tamilese traditie tot een pan-Indiase kunstvorm. De referentie aan de *Natyasastra* verleende de dans een eeuwenoude historiciteit en gaf de natie in wording een traditie om trots op te zijn.¹⁵⁵

Antropoloog Amrit Srinivasan kende een tweede betekenis toe aan het gebruik van de *Natyasastra*. Zij omschreef het als de 'tekstualisering' en 'sanskrietisering' van de dansbeoefening. Zij leende de laatste term uit de sociale antropologie, waar hij was geïntroduceerd door M.N Srinivas. Hiermee omschreef hij het proces waarin een lage kaste of tribale groep haar gebruiken, rituelen, ideologie en levenswijze aanpaste in de richting van een hogere kaste. De Brahmaanse gedragscodes werden de standaard voor opwaartse sociale mobiliteit.¹⁵⁶

Srinivasan benutte de term in de bredere betekenis die in de loop der tijd groeide. Sankskrietisering werd door veel onderzoekers gezien als een bewuste terugkeer naar religieuze waarden uit de Vedische periode (ca. 500 v.Chr – 200 n.Chr.), de tijd waarin cruciale religieuze werken, de *Vedas* tot stand kwamen.¹⁵⁷ De *Natyasastra* opent met een eulogie, waarin de bron van het werk wordt gelegd bij de *Natyaveda*, welke bekend was geworden als 'de vijfde *veda*'. De vier eerst geschreven *vedas* konden uitsluitend worden overgeleverd door de priesterlijke kaste van de Brahmanen. De vijfde *veda* zou samengesteld zijn als een werk dat door iedereen was te raadplegen. De *Natyaveda* bracht onderdelen uit de andere *vedas* bijeen, zoals recitaties uit de *Rgveda* en muziek uit de *Samaveda*.¹⁵⁸

In de interpretatie van Srinivasan stelde de kennis van de *Natyasastra* Rukmini Devi en andere vrouwen uit de middenklasse in staat de dans niet alleen uit te voeren, maar deze ook te interpreteren en te veranderen. Srinivasan beargumenteerde dat deze nadruk op teksten de *devadasis* benadeelde. Zij konden immers niet terugvallen op de Sanskrietische esthetiek om hun dans te legitimeren.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 181.

¹⁵⁵ Chakravorty, 'Hegemony, dance and nation', 119.

¹⁵⁶ Milton Singer, *When a great tradition modernizes. An anthropological approach to Indian civilization* (New York 1972) 4.

¹⁵⁷ Singer, *When a great tradition modernizes*, 8.

¹⁵⁸ Adya Rangacharya (ed.) *The Natyasastra. English translation with critical notes* (New Delhi 1996) 4.

¹⁵⁹ Srinivasan, *Temple "prostitution" and community reform*, 33.

4.6 Opvoering

Onderzoeker Natarajan had de overtuiging dat Rukmini Devi een westers fenomeen introduceerde: de choreografie. Indiase dans ontwikkelde zich volgens de auteur uit theatrale presentaties die een sterk ritueel karakter hadden. Het seculiere *sadir attam* beschreef Natarajan als een informele aangelegenheid met overvloedige herhalingen en onverwachte intermezzo's. Geregeld werd een optreden onderbroken, al was het maar om een mislukte passencombinatie te verbeteren. Musici waren gewoon achter de danseres aan te lopen tijdens optredens, de belichting was een kwestie van improvisatie.

In de optiek van Natarajan verwijderde Rukmini Devi alle elementen die verhinderden dat Bharatanatyam kon worden opgevoerd in een lijsttoneel. Rukmini Devi liet de herhalingen achterwege en kortte zo de duur van optredens drastisch in. De danseres bewoog niet langer in de rondte; er werd een perspectief gekozen dat rekening hield met een toeschouwend publiek. De musici werden zittend aan de rechterzijde van het podium geïnstalleerd.¹⁶⁰

4.6.1 Heer van de dans

Etnomusicoloog Matthew Harp Allen zette uiteen hoe met de verplaatsing van de tempel en het hof naar het theater, de dans gereconstrueerd werd. Hij onderzocht programmaboekjes van concerten en catalogi van geluidsopnames die na 1904 verschenen en illustreerde de reconstructie aan de hand van dansen over Shiva.¹⁶¹

Twee representaties van Shiva overheersten in de dansen. Enerzijds werd hij uitgebeeld als *yogi*, in meditatie verzonken op de top van de berg Kailash. Dit beeld van de asceet contrasteerde sterk met de tweede belangrijke belichaming van Shiva: die van de kosmische danser *Nataraja*. Het aantal composities over *Nataraja*, de kosmische danser nam volgens Allen dramatisch toe tijdens de opleving. De bekendste daarvan is *Natanam Adinar* (hij danste), gecoreografeerd door Meenakshisundaram Pillai. In het lied werd verhaald hoe Shiva uit de Himalaya afdaalde en voor zijn aanhangers danste. In zijn kosmische dans vernietigde Shiva alle onzuiverheden opdat uiteindelijk de puurste substantie kon overblijven: goud. In de ogen van Allen belichaamde Shiva spirituele onthechting en mannelijke kracht. Hij was zodoende vrij van kritiek op de aarde sensualiteit van Krisna die bezongen werd in de traditionele *padams*. *Natanam Adinar* was volkomen tegengesteld aan de gracieuze en vrouwelijke dans van de *devadasis*.¹⁶²

Verschillende dansers van de nieuwe generatie zeiden later deze immens populaire compositie voor het eerst te hebben uitgevoerd. Ram Gopal leerde Bharatanatyam en bracht de dans vanaf 1936 in Europese theaters. Hij streefde ernaar het masculiene element van de dans (*tandava*) weer te geven. Gopal schreef in zijn autobiografie *Rhythm of the Heavens* dat de dans door zijn *guru*

¹⁶⁰ Srinivasan, *Temple "prostitution" and community reform*, 217.

¹⁶¹ Allen, 'Rewriting the script for South Asian dance', 65.

¹⁶² Allen, 'Rewriting the script for South Asian dance', 68.

Meenakshisundaram hem op het lijf geschreven was.¹⁶³ Anderzijds was de dans nauw verbonden met Rukmini Devi. Ze besloot er al haar optredens mee. Ondanks dat Ram Gopal meende dat de dans tot leven gebracht moest worden met mannelijke energie, werd Devi geroemd om haar perfecte weergave van de verschillende poses.¹⁶⁴

Afbeelding 3 Ram Gopal als Shiva in de tempel van Belur



Bron: Ram Gopal, *Rhythm in the heavens* (Londen 1957) 36.

Allen bracht de opkomst van Shiva in verband met kunsthistoricus en nationalist Ananda Kentish Coomeraswamy. Zijn essay *The dance of Shiva* was de invloedrijkste publicatie in de popularisering van het beeld van *Nataraja*. In de optiek van Allen groeide na het essay van Coomeraswamy het beeld van de dansende Shiva uit tot een alomtegenwoordig symbool voor al wat majesteitelijk en nobel is in de Indiase cultuur. Dit verhulde het feit dat Shiva aan het begin van deze eeuw buiten Zuid-India nauwelijks bekendheid genoot.¹⁶⁵

Gezien de betekenis van Shiva voor nationalisten beschouwde Richard Schechner vanuit *performance studies* Bharatanyam als een gerestaureerde traditie. De nieuwe generatie dansers wees

¹⁶³ Ram Gopal, *Rhythm in the heavens* (Londen 1957) 51-52.

¹⁶⁴ Ram Gopal geciteerd in: Gaston, *From temple to theatre*, 275.

¹⁶⁵ Allen, 'Rewriting the script for South Asian dance', 77.

naar tempelsculpturen van Shiva waarin dansposes waren te herkennen. De bekendste van deze werken was de tempel in Cidambaram, in het zuiden van Madras. De sculpturen waren gewijd aan Shiva in zijn incarnatie van *Nataraja* en werden in de veertiende eeuw voltooid. Dansers als Ram Gopal veronderstelden een onafgebroken traditie tussen de tempelsculpturen, schriftelijke bronnen als de *Natyasastra* en de bewegingen van de dans. De nationalistische hervormers beoordeelden de dans van de *devadasis* niet op zijn eigen merites en zagen het louter als een verbleekt overblijfsel van een klassieke vorm. Pogingen om de ‘klassieke’ dansvorm te herstellen waren nooit gebaseerd op één bron, er volgens Schechner was altijd sprake van een combinatie van teksten en beelden.¹⁶⁶

4.6.2 Rituelen op het podium

Gaston noemde in ‘*From temple to theatre*’ het volvoeren van nieuwe rituelen op het podium een belangrijk onderdeel in de transformatie van de dans. Een van de nieuwe rituelen was het plaatsen van een groot beeld van *Nataraja* op het podium. Rukmini Devi was de eerste die het podium zo de sfeer van een tempel gaf. In een interview uit de jaren tachtig zei ze dat zij een trend had gezet met het beeld. Voor Devi was het vanzelfsprekend, aangezien dans voor haar een godsdienstoefening was.¹⁶⁷ Uit de aanwezigheid van het beeld op het podium volgde dat het beeld door de danseres aanbeden diende te worden. Dit gebeurde in de vorm van een nieuw gechoreografeerde dans: de bloemengroet. (*pushpanjali*).

Het offeren van bloemen aan het beeld van de godheid, werd reeds door *devadasis* uitgevoerd. Zij besloten er het offer met de *kumbhadipa* (pot-lamp) mee. Antropoloog Saskia Kersenboom scheef hoe de *devadasi* stilstond en tijdens het offer een gebed reciteerde:

*‘Laat er een bloemengroet zijn voor hem die wordt aanbeden met een guirlande van witte lotussen, lotusknoppen, bloeiende bloemen en een boeket met bloemen met verschillende kleuren, zoals de negen juwelen en met bladeren van goud, met negen rode lotussen.’*¹⁶⁸

De *devadasi* vormde met beide handen een kom waarin ze denkbeeldige bloemen hield. Aan het einde van het gebed strooide ze de ‘bloemen’ uit over het beeld. De woorden en de handelingen van de bloemengroet ogen wat simpel; de symboliek van de woorden was hier van grotere betekenis. De witte lotus diende ertoe de kwade invloeden weg te nemen, vervolgens konden de rode bloemen een nieuw creatief proces inluiden. Het getal negen was verbonden met de *devi*, juwelen oefenden een gunstige invloed uit op het vergaren van wijsheid, welzijn en rijkdom.¹⁶⁹

Onder invloed van de nieuwe generatie werd de bloemengroet onderdeel van het dansrepertoire van Bharatanatyam. Verschillende dansmeesters choreografeerden hun eigen *pushpanjali* waardoor er een grote variatie ontstond. De choreografieën hadden met elkaar gemeen dat de danseres opkwam vanuit de coulissen, met echte bloemen in haar hand. Ook werden in vele

¹⁶⁶ Richard Schechner, *Between theater and anthropology* (Philadelphia 1984) 65.

¹⁶⁷ Devi geciteerd in Gaston, *From temple to theatre*, 314.

¹⁶⁸ Kersenboom, *Nityasumangalī*, 156.

¹⁶⁹ Ibidem.

composities handgebaren (*mudra's*) geïntroduceerd om handelingen uit de *puja* na te kunnen bootsen. De danseressen beeldden nu op het podium uit hoe de pot-lamp voor het beeld werd gecirkeld, of hoe er koelte werd toegewaaid met de staart van de yak.¹⁷⁰

Balasaraswati, prominente danseres uit de traditionele gemeenschap, weigerde beelden op het podium te plaatsen en deze al dansend te groeten. Ze vond het oneerbiedig dat in specifieke dansbewegingen haar voetzolen in de richting van het beeld wezen. Ze meende dat een devotieele sfeer moest worden opgeroepen door het gevoel van de danseres (*abhinaya*) en niet door het introduceren van religieuze elementen.¹⁷¹

Gaston concludeerde uit het plaatsen van beelden op het podium en het opvoeren van de bloemengroet dat Bharatanatyam kenmerken vertoont van een 'invented tradition'. De dans is, zo zei zij, ver verwijderd geraakt van haar wortels – zowel geografisch, sociaal als artistiek.¹⁷²

4.6.3 Het dansende lichaam

Uttara Asha Coorlawala leerde in de Verenigde Staten de beginselen van Bharatanatyam van een traditionele dansmeester - al is een belangrijk deel van haar choreografisch werk gericht op het ontwikkelen van een Indiase moderne dans. Ze promoveerde op het vlak van *Choreography and Performance* en in haar wetenschappelijke artikelen komen fysieke aspecten van de dans sterk naar voren.¹⁷³

Coorlawala verleende een nieuwe dimensie aan de wijze waarop Srinivasan over Sanskrietisering had gesproken. Srinivasan had de term gebruikt met het oog op het gebruik van teksten door voorstanders van een herleving van de dans. De behoefte om tot dan toe orale tradities een groter gezag te verlenen door ze in verband te brengen met een antieke tekst was bijzonder groot. Coorlawala sprak over het 'gesanskrietiseerde lichaam'. In de bovenste laag van de Hindoemaatschappij zou het idee dat alle fysieke activiteiten en verfijning elkaar uitsluiten diep geworteld zijn. Het lichaam is evenwel een voertuig van dans.¹⁷⁴

In de dans van de *devadasis* werd grote waarde gehecht aan improvisatie in de emotionele uitdrukking. De nuances en inventiviteit in de expressie waren altijd een kenmerk geweest van de *devadasis*, deze waarneming spreekt eveneens uit het werk van Allen. Balasaraswati zelf merkte in een programmaboekje van een Amerikaans concert op de gelaatsexpressie als het technisch hoogtepunt van de dans te beschouwen.¹⁷⁵

Coorlawala betoogde dat in de nationalistische hervormingen dans ondergeschikt werd gemaakt aan muziek. Het lichaam werd beschouwd als een instrument: de handen, het hoofd en de

¹⁷⁰ Gaston, *From temple to theatre*, 315.

¹⁷¹ Gaston, *From temple to theatre*, 316.

¹⁷² Gaston, *From temple to theatre*, 319.

¹⁷³ Uttara Asha Coorlawala, 'Darshan and Abhinaya': an alternative to the male gaze', *Dance Research Journal* 28/1 (1996) 19-27.

¹⁷⁴ Uttara Asha Coorlawala, 'The Sanskrietized Body', *Dance Research Journal* 36/2 (2004) 50-63, 55.

¹⁷⁵ Nederlands Muziek Instituut, Balasaraswati in a recital of Bharata Natyam Tuesday October 5, 1965 [5]

voeten konden simultaan verschillende ritmes en patronen weergeven. Door de snelheid en complexiteit in het voetenwerk werden de bewegingen van de torso verkort, of geheel achterwege gelaten. Coorlawala beschouwde de accentueringen vanuit de torso als een sierlijk, of vrouwelijk element in de dans. Zij was er van overtuigd dat voor de nieuwe generatie beoefenaars het onbewegelijke bovenlichaam een teken van respectabiliteit was.¹⁷⁶

Als gevolg werd emotionele expressie (*nritya*), voornamelijk door gezichtsuitdrukkingen (*abhinaya*), minder belangrijk. Muzikaliteit en een ver doorgevoerde ritmische complexiteit, voornamelijk in het voetenwerk, werden criteria waaraan werd afgemeten hoe bekwaam een danseres was.¹⁷⁷

4.7 Een nieuwe richting

Veel van de hierboven besproken thema's keren terug in het werk van verschillende onderzoekers. Vanaf 2004 is er echter een nieuw geluid in het onderzoek te horen. Dansonderzoeker en danser Avanthi Meduri bracht enkele bezwaren in tegen eerder verschenen werk van collega-onderzoekers. Amrit Srinivasan bezag de hervorming vanuit een lokaal perspectief: de focus lag op het Indiaas nationalisme. Meduri stelde dat door Rukmini Devi in een lokaal raamwerk te plaatsen, haar transnationale werk en visie onderbelicht bleven. In de ogen van Meduri oversteeg Rukmini Devi haar rol als nationalist; als theosoof droeg ze de transnationale visie van de Theosofische Vereniging uit.¹⁷⁸ Meduri pleitte ervoor Devi's *Kalakshetra* niet te beschouwen als een regionaal of nationalistisch instituut. Hier studeerden dansers uit geheel Azië, Europa en Amerika die bij hun terugkeer naar het eigen land de ideeën van Devi verspreidden. De internationale oriëntatie bleek ook uit de experimenten met Dalton- en Montessori onderwijs die Devi hier uitvoerde.¹⁷⁹

Daarnaast had Meduri bezwaar tegen de scherpe tegenstelling die onderzoekers zagen tussen Balasaraswati en Rukmini Devi. Meduri wees op de implicaties die gepaard gingen met de binaire oppositie waar onderzoekers van uitgingen. Door Balasaraswati te vereenzelvigen met de traditie van de *devadasis*, bekrachtigden zij een koloniaal denkbeeld: dat van een onveranderlijk India.

¹⁷⁶ Coorlawala, 'The Sanskritized Body', 56.

¹⁷⁷ Coorlawala, 'The Sanskritized Body', 54.

¹⁷⁸ Avanthi Meduri, 'Bharatanatyam as a Global Dance: Some Issues in Research, Teaching, and Practice', *Dance Research Journal* 36/2 (2004) 11-30, 12.

¹⁷⁹ Meduri, 'Bharatanatyam as a Global Dance', 15.

De notie dat de Indiase cultuur altijd hetzelfde bleef, is onder meer terug te vinden in het werk van Hegel (1770-1831). In *Filosofie van de geschiedenis* noemde hij India het ‘land van verlangen’. Hij doelde op het streven van buitenlanders om zich de natuurlijke rijkdommen toe te eigenen. Dit verlangen werd vervuld, schreef Hegel, want er was geen land dat niet een groter of kleiner deel van de verschillende rijkdommen had weten te bemachtigen.¹⁸⁰ Hegel meende dat dit de essentie van India verklaarde. Het land was herhaaldelijk veroverd door Arabieren, Perzen en Europeanen zonder dat de Indiase beschaving hieronder te lijden had gehad. Het fundament van de Indiase cultuur bleek onaantastbaar.¹⁸¹

Overigens was deze onveranderlijkheid in de visie van Hegel het gevolg van diepgaande irrationaliteit.¹⁸² In het Westen was een rationele staatsinrichting gegroeid, omdat er - in Hegels woorden - een gezonde dialectiek was tussen de gemeenschap van burgers en de staat. India werd daarentegen beheerst door het kastenstelsel. Hegel schreef dat in het ‘Oosters denken’ ieder individu een positie kreeg toebedeeld door de ‘Natuur’.¹⁸³ Het besef van persoonlijke onafhankelijkheid, de uitdrukking van de vrije wil – volgens Hegel de basis van iedere staat, waren afwezig in India.¹⁸⁴

Meduri vervolgde dat in de jaren 1920-1950 Indiase historiografen bewust afstand deden van de tweedeling traditie/verandering, zodat er meer ruimte kwam voor nieuw intellectueel onderzoek en analyse. Door omstreden historische categorieën te hanteren, introduceerden Allen en O’Shea een paradigma in het dansonderzoek waartegen moderne historici zich verzetten, een verzet waar Meduri zich bij aansloot.¹⁸⁵

In het vijfde hoofdstuk van dit werkstuk wordt gepoogd aan te sluiten bij de nieuwe richting in het onderzoek. Het is ongewenst, noch mogelijk, alle eerdere bevindingen van dansonderzoekers en antropologen te weerleggen. Wel wordt er gekeken of aan de hand van enkele bronnen een nuancering mogelijk is.

¹⁸⁰ G. W. F. Hegel, *The philosophy of history* (New York 2004) 142. De eerste editie van het werk stamt uit 1837. Deze vertaalde versie is gebaseerd op een bewerking en aanvulling van zoon Charles Hegel.

¹⁸¹ Ronald Inden, ‘Orientalist constructions of India’, *Modern Asian Studies* 20/3 (1986) 401-446, 426.

¹⁸² Hegel, *The philosophy of history*, 157.

¹⁸³ Hegel, *The philosophy of history*, 147.

¹⁸⁴ Hegel, *The philosophy of history*, 160.

¹⁸⁵ Meduri, ‘Bharatanatyam as a Global Dance’, 15.

4.8 Conclusie

Vanaf 1980 woedde een academisch debat over de veranderingen die in Bharatanatyam hebben plaatsgevonden. Dit debat speelde zich voor een deel af binnen het dansonderzoek, een multidisciplinair onderzoeksveld waar gebruik wordt gemaakt van historische methodes.

Een meerderheid van de onderzoekers meende dat de nieuwe generatie Brahmanen waren die de traditionele gemeenschap van de *devadasis* bewust verwijderden uit de dansbeoefening. Onderzoekers beschreven de *devadasis* en de nieuwe generatie als tegengestelde groepen. De Brahmaanse Rukmini Devi zou Bharatanatyam geconformeerd hebben aan de westerse standaard van het ballet. De verwijdering van de *devadasis* maakte de weg vrij voor veranderingen in het repertoire, liederen met een erotische inslag, gericht tot Krisna werden vervangen door dansen die Shiva bezongen. De veranderingen in de uitvoering zouden de dans verheffen, zodat het een waardig symbool werd van de Indiase cultuur.

In 2004 werd kritiek geuit op de richting van het onderzoek. Door de nieuwe beoefenaars tegenover de *devadasis* te plaatsen, werd de traditie van deze laatste groep als onveranderlijk gefixeerd. Dit leek een echo van de koloniale reïficatie van de Indiase cultuur. In het vijfde hoofdstuk wordt onderzocht of er mogelijkheden zijn de nieuwe onderzoekslijn voort te zetten.

Hoofdstuk 5. Dienaars van de dans

5.1 Inleiding

In het vorige hoofdstuk is bekeken hoe onderzoekers de transformatie van de dans vanaf de jaren 1930 hebben beschreven. Dit hoofdstuk volgt de lijn van relatief nieuwe richting van het onderzoek die werd ingeslagen vanaf 2004. Centraal staat de vraag of veranderingen die zich voltrokken daadwerkelijk het gevolg waren van een nationalistische grondhouding van de dansers. Werd de Tamilese tempeldans bewust omgevormd tot een icoon van de Indiase cultuur? Deze vraag wordt zoveel als mogelijk beantwoord aan de hand van de thema's die in hoofdstuk vier zijn onderscheiden: de uitvoerders, het repertoire en de opvoering. Wel zullen in dit hoofdstuk de nadruk die de thema's krijgen verschillen, omdat deze nu worden bekeken aan de hand van toespraken, herinneringen en autobiografieën van dansers uit de periode 1925 – 1947.

5.2 Uitvoerders: de traditionele gemeenschap

5.2.1 De meester

Rukmini Devi leerde het basisrepertoire van Bharatanatyam van de dansmeester (*nattuvanar*) Meenakshisundaram Pillai (1869-1954). Een jaar voor haar overlijden sprak Rukmini Devi haar levensverhaal in op een cassette recorder, een officiële (auto)biografie is nooit geschreven. In haar memoires verhaalde Devi hoe zij haar danslessen aanvankelijk was begonnen bij een *devadasi*, Gowri Ammal. Devi observeerde dat zij een breed scala aan verschillende gezichtsuitdrukkingen beheerste, wat paste in de wijze waarop de dans traditioneel werd opgevoerd. Direct daarna merkte Devi op dat Gowri Ammal het vermogen had het ritme van de dans aan te geven. Ze vond dit uitzonderlijk voor een danseres, deze kennis was immers voorbehouden aan de mannelijke dansmeesters.¹⁸⁶ De kennis over de muzikale structuur van Bharatanatyam was doorgegeven van dansmeester op dansmeester, terwijl de *devadasis* hoofdzakelijk getraind werden in de uitvoering van de dans.

Normaal gesproken gingen leerlingen naar het huis van de *devadasi* voor het dansonderricht. Devi liet de *devadasi* echter naar haar eigen vertrekken brengen, zonder dat iemand van de lessen op de hoogte was.¹⁸⁷ Devi gaf niet aan waarom de lessen in het diepste geheim moest plaatsvinden, evenmin wordt duidelijk hoe lang zij leerde van de *devadasi*. Wel is gedocumenteerd waarom zij besloot de vrouwelijke danseres Gowri Ammal te verlaten voor een mannelijke dansmeester. Op uitnodiging van E.Krisna Iyer bezocht zij een optreden van twee *devadasis* in de Madras Music Academy. Devi zag in de dans 'perfecte techniek' en 'puur classicisme' en was vastbesloten te leren onder dezelfde dansmeester als de twee *devadasis*, Meenakshisundaram Pillai.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Rukmini Devi, 'Rukmini on herself' in: Shakuntala Ramanai (ed.) *Rukmini Devi : Birth Centenary Volume* (Chennai, 2003), 56.

¹⁸⁷ Devi, 'Rukmini on herself', 56.

¹⁸⁸ Devi, 'Rukmini on herself', 38.

Meenakshisundaram Pillai stond bekend als een grootmeester in de dansstijl zoals deze zich in zijn dorp Pandanallur had gevormd. Devi zocht hem hier op en merkte dat de dansmeester haar niet wilde aannemen als leerlinge. Aanvankelijk ervoer hij het volgens Devi als ‘heiligschennis’ een Brahmaanse vrouw de dans van de *devadasis* te leren, later vreesde hij dat Devi als Brahmaanse ware toewijding ontbeerde en zou stoppen wanneer de dans te veeleisend werd.¹⁸⁹

Het is niet duidelijk waarom Meenakshisundaram Pillai zich liet overreden zijn dorp Pandanallur te verlaten en af te reizen naar het grootstedelijke Madras, waar hij Rukmini Devi uiteindelijk trainde. Volgens Rukmini Devi kwam het door de intensieve correspondentie van haar broer Yagna met de dansmeester. In zijn memoires schetst E.Krisna Iyer, een Brahmaanse advocaat die *sadir attam* opvoerde, echter hoe hij naar Pandannalur afreisde en Meenakshisundaram Pillai overtuigde met het argument dat een Brahmaanse als Rukmini Devi de status van de dans louter goeds kon brengen. Daarnaast was het een unieke kans de specifieke dansstijl van de Pandannalur-school te verspreiden.¹⁹⁰

Rukmini Devi zei in haar terugblik over het eerste optreden in de Pandannalur stijl had gezien, ‘*I could see that their dance was highly classical, but there was not much of bhava.* [expressie]’.¹⁹¹ ‘Hoogst klassiek’ was geen algemene beschrijving van de dans en kan worden opgevat als een persoonlijke visie van Rukmini Devi. Uit haar herinneringen blijkt niet expliciet waarom zij de Pandannalur-stijl als klassiek ervoer. Uit een korte beschrijving van haar training kan wel een indruk worden opgedaan. ‘*The dance classes would start early in the morning around seven and go on till seven in the evening (...). It was a gruelling routine but my body was trained and I could take it. (...) Meenakshisundaram Pillai was quite old and he would teach me sitting down only. I would sometimes pester him to get some of his younger students to show me the steps.*’¹⁹² De beschrijving van Devi duidt op een training die zich richtte op de technische, abstracte beheersing van de dans (*nritya*): het was een aanslag op haar lichaam en ze vroeg andere studenten de stappen voor te doen. In de Pandannalur stijl van Bharatanatyam leek het lyrische aspect van de dans (*bhava*) zodoende ondergeschikt aan de technische perfectie; een perfectie die Devi als ‘hoogst klassiek’ zag.

De nadruk op techniek in de Pandannalur stijl blijkt eveneens uit de memoires van een andere danser uit deze tijd: Ram Gopal (1912-2003). Gopal werd geboren in Bangalore als zoon van een Birmees moeder en een vader die actief was in de advocatuur.¹⁹³ In zijn autobiografie *Rhythm in the heavens* beschreef Gopal hoe hij tijdens zijn reizen door Zuid-India volksdansen én tempeldansen leerde.

¹⁸⁹ Devi, ‘Rukmini on herself’, 40.

¹⁹⁰ E. Krisna Iyer, ‘The decline and renaissance of Bharatanatyam’, 35.

¹⁹¹ *bhava* is de emotie die de danseres overbrengt op de toeschouwers, door het uitwaarts projecteren van haar innerlijke emoties, handgebaren en gelaatsexpressie.

¹⁹² Devi, ‘Rukmini on herself’, 41.

¹⁹³ Ashish Mohan Khokar, ‘Tribute: Ram Gopal 1912-2003’, <http://www.narthaki.com/prindex.html> (16-10-2003).

Gopal vermeldde hierbij hoe zijn vader vanaf het prille begin bezwaar maakte tegen zijn reizen en dansoptredens. Vader beschouwde de dans als een verachtelijke kunst die verwijderd was van een oorspronkelijke puurheid ‘*which only temple prostitutes danced and offered other services with their body.*’ Dit vormde een scherp contrast met Ram Gopals eigen beleving van de dans. In zijn autobiografie sprak hij over ‘*dasi Attam* als dans van de vrouwelijke courtisanes in Tanjore’. In Kumbakonam zag hij de *devadasis* Varalakshmi en Bhanumati dansen, wat een ‘onvergetelijke indruk op hem maakte.’¹⁹⁴ Gopal trok naar Pandannalur om als eerste mannelijke danser onderricht te worden door *thatha* – zoals leerlingen Meenakshisundaram Pillai noemden.

Ook Ram Gopal wees op de ruime aandacht die de dansmeester aan het technische element schonk. ‘*Thatha used to hold our feet, palms and arms and offer instructions on how to take steps taiyum data tayam tai*’. Gopal stelde een aantal voorstellingen samen en was de eerste danser die Bharatanatyam in Europese theaters bracht.¹⁹⁵ Bij het samenstellen van zijn optreden putte hij uit zijn repertoire van folklore dansen, eigen composities en klassieke stijlen; hij leerde naast Kathakali en ‘*Dasi Attam*’ ook de Noord-Indiase klassieke dans Kathak. Over de samenstelling van deze voorstellingen schreef hij: ‘*(...) the Tanjore temple dances concentrated mostly on the rhythmic portions, with a few episodes of Sri Krisna and the Dances of Shiva (...)*’¹⁹⁶ Dit suggereert dat Ram Gopal vooral de abstracte, technische dans van zijn meester Meenakshisundaram Pillai overbracht, wellicht omdat in de training hier de meeste nadruk op had gelegen.

Meenakshisundaram Pillai leek zijn lessen aan te passen aan de achtergrond van de nieuwe generatie dansers. In navolging van zijn vriend Ram Gopal besloot U. S. Krishna Rao zich de dans eigen te maken onder leiding van de vermaarde meester. Krishna Rao was een Brahmaan en werkzaam als chemicus, de danstraining volgde hij samen met zijn echtgenote Chandrabhaga Devi.¹⁹⁷

In een interview met Anne-Marie Gaston vertelt Krishna Rao dat Meenakshisundaram Pillai hen de *varnam* (danscompositie) *Swamini Ramanave* leerde.¹⁹⁸ Hij leerde zijn leerlingen niet de poëzie die de muziek begeleidde. Volgens de dansmeester waren deze teksten niet gepast voor een

¹⁹⁴ Ram Gopal, *Rhythm in the heavens* (Londen 1957) 38.

¹⁹⁵ Ashish Mohan Khokar, ‘Tribute: Ram Gopal 1912-2003’, www.narthaki.com.

¹⁹⁶ Gopal, *Rhythm in the heavens*, 57.

¹⁹⁷ Lalitha Venkat, ‘Profile: U.S Krishna Rao 1912-2005’, <http://www.narthaki.com/info/profiles/profil51.html> (8 maart 2005).

¹⁹⁸ Danseres Mrinalini Sarabhai leerde de *varnam* eveneens van Meenakshisundaram Pillai. In 1975 gaf zij een boek uit dat de tekst van *Swamini Ramanave* bevatte – het is niet bekend of zij deze daadwerkelijk van de meester geleerd heeft, of later heeft achterhaald. Een strofe luidt:

My lord is no ordinary king

He is sri Brihadesvara of Tanjore

The time is now! Fulfill my desire.

Let me be eternally with Him

Because of his beauty, I am tormented with love

(...)

Mrinalinhi Sarabhai, *Longing for the beloved. Songs to Siva-Nataraja in Bharata Natyam* (Ahmedabad 1976) [geen paginanummer].

beschaafd, gehuwd paar van hoge afkomst.¹⁹⁹ Toen het paar hun training voltooide, gaf de dansmeester de reden voor zijn handelen. Niet alleen zouden de teksten die de *devadasis* zongen ongepast zijn voor Brahmanen, ze moesten ook verborgen blijven voor een internationaal publiek. Meenakshisundaram Pillai had de Brahmanen de dans geleerd in de hoop dat dit een symbool van de Indiase cultuur zou worden:

*'People like you must work for this art and propagate it. (...) I have taught you not only to perform but to teach. I have not taught to you what I teach to the devadasis. This Bharata Natyam must spread all over the world and bring glory to our motherland.'*²⁰⁰

De invloedrijke rol van Meenakshisundaram Pillai impliceert een nuancering van de nationalistische grondhouding van Rukmini Devi op twee punten. Allereerst was Meenakshisundaram Pillai nauw verbonden met de hofmusici van Tanjore. Zijn grootmoeder van vaderszijde was een kleindochter van één van de leden van het kwartet; hetzelfde gold voor zijn echtgenote. Echter, in het debat associëren onderzoekers als O'Shea en Allen deze Tanjore traditie uitsluitend met Balasaraswati. Door de rol van Meenakshisundaram Pillai strekt de invloed van de Tanjore school zich óók uit over Rukmini Devi.

Ten tweede blijkt dat het niet louter de danseres Rukmini Devi die de dans 'opschoonde' door de erotische elementen weg te laten. Meenakshisundaram Pillai, afkomstig uit de traditionele kaste van dansmeesters, achtte dit met haar noodzakelijk voor het succes van de dansstijl.

5.2.2 Draggers van de traditie

Srividya Natarajan verkondigde in haar proefschrift de zienswijze dat met de 'Brahmaanse overname' van de dans een 'hegemonische stijl' ontstond. De verschillende regionale vormen werden uitgepluisd op thema's en bewegingen en samengevoegd, waardoor de nuances die organisch gegroeid waren teniet werden gedaan.²⁰¹

Hoe deze stelling te interpreteren? Natarajan zelf is immers vertegenwoordiger van de traditie: in haar voorwoord maakte ze duidelijk hoe erkentelijk ze haar traditionele dansmeester Kitappa Pillai is. Ongeacht het stigma op *sadir attam*, het wegvallen van de patronage en vaak sombere vooruitzichten bleef een deel van de *devadasis* dansen en hun kennis overbrengen. In deze paragraaf wordt dit geïllustreerd aan de hand van drie voorbeelden.

Gauri Ammal was als *devadasi* verbonden aan de Kapilesvara tempel in Mylapore, grenzend aan Madras. Haar moeder had haar ingewijd in de expressieve nuances, twee dansmeester kneedden haar in de technische bijzonderheden.²⁰² Gauri Ammal nam later Balasaraswati aan als leerlinge, daarnaast trainde ze dansers van de nieuwe generatie.

¹⁹⁹ U.S. Krishna Rao geciteerd in Gaston, *From temple to theatre*, 95.

²⁰⁰ U.S. Krishna Rao geciteerd in Gaston, *From temple to theatre*, 96.

²⁰¹ Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, 209.

²⁰² Gaston, *From temple to theatre*, 194.

Ram Gopal schreef in zijn autobiografie dat hij in 1940 een dansschool in Bangalore oprichtte, waar Gauri werd aangesteld, Gopal prees haar als de ‘grootste, nog in leven zijnde danseres van *dasi attam*’.²⁰³ Rukmini Devi koos haar als eerste lerares, al stapte ze later over naar Meenakshisundaram Pillai. Halverwege de jaren 1950 werd Mylapore Gauri Ammal blind, maar zette haar lespraktijk voort.²⁰⁴ Tegenover Anne-Marie Gaston verklaarde een leerling dat zij toen in droeve omstandigheden leefde. Noodzaak dwong de eens roemrijke vrouw in te wonen bij haar studenten, in ruil voor onderdak droeg ze haar kunsten over.²⁰⁵ Tegen het einde van haar leven doceerde zij gelaatsexpressie in *Kalakshetra* – Rukmini Devi droeg de zorg en kosten voor haar uitvaart.²⁰⁶

Een tweede voorbeeld van een telg uit een legendarische dansfamilie is Jeevaratnamala (1941). Nandini Ramani, leerling van Balasaraswati en danscritica van dagblad *The Hindu* interviewde haar in 2001. Jeevaratnam was een dochter van de *devadasi* T.A. Rayalakshmi. Zij was één van de Kalyanizussen die in 1931-1932 de traditionele dansgemeenschap vertegenwoordigden in de *Madras Music Academy*.²⁰⁷

Haar moeder weigerde uitdrukkelijk Jeevaratnamala te schenken aan de tempel, wel begon ze op vijfjarige leeftijd haar danstraining. Aanvankelijk onder leiding van haar oom, na drie jaar werd zij aangenomen door Meenakshisundaram Pillai. Ze presenteerde haar eerste officiële optreden (*arangetram*) in 1950, een teken dat de artistieke gemeenschap ook na het verbod op de tempeldans de kunst voortzette. Haar dansopleiding voltrok zich langs de klassieke lijn: ze leerde drie complete suites (*margams*) zoals die zijn voorgeschreven door het Tanjore Kwartet.²⁰⁸

Het interview in *The Hindu* heeft een trieste ondertoon, omdat Jeevaratnamala halverwege de jaren zestig haar carrière beëindigde. Ze erkende dat ze soms dacht dat haar moeders vastbesloten weigering haar aan de tempel te schenken een negatieve invloed op haar carrière had. Daarnaast was er haar vader, een actief lid in de *Congress Party* die rollen in succesvolle films namens zijn dochter afwees. Bekendheid leek niet haar deel, wel onderwees ze haar nicht, die de danstraditie van de familie levend hield. Deze Radhika Pillai opende in Baroda een dansschool, genoemd naar haar grootmoeder Kalyani Ammal.²⁰⁹ Uit het verhaal van Jeevaratnamala blijkt dat er geen Brahmaanse, ‘hegemonische vorm’ van Bharatanatyam is, zoals Natarajan dit omschreef. Zo bleef de kleindochter van *devadasi* Kalyani Ammal de stijl doorgeven via haar eigen dansschool.

²⁰³ Gopal, *Rhythm of the heavens*, 139.

²⁰⁴ Gaston, *From temple to theatre*, 192.

²⁰⁵ Gaston, *From temple to theatre*, 152.

²⁰⁶ Gaston, *From temple to theatre*, 53.

²⁰⁷ Nandini Ramani, ‘Unswerving loyalty to tradition’, *The Hindu*, 22 juni 2001.

<http://www.hinduonnet.com/2001/06/22/stories/0922033f.htm>

²⁰⁸ idem. Dit houdt in dat Jeevaratnamala ongeveer dertig aparte dansitems beheerst.

²⁰⁹ Idem.

5.2.3 Een koninklijke stijl

In het vorstendom Mysore bloeide de dans in de periode 1799-1869 door de ondersteuning van de heersende Wadiyars.²¹⁰ Zij benoemden uitzonderlijk getalenteerde danseressen tot hofdanseressen. In deze eeuw waren dat Jetty Thyamma en Venkatalakshamma (1906-2002). De laatste hofdanseressen van Mysore presenteerde op haar dertiende haar eerste officiële optreden. Dit betekende dat zij in de periode 1906-1913 werd geïnitieerd in alle aspecten van de dans. Venkatalakshamma deelde haar levensverhaal met de antropoloog Rosemary Antze, die zich in haar werk concentreerde op de mondelinge overlevering van meester op leerling, de *guru parampara*.²¹¹ De ontmoetingen tussen de Amerikaanse en de danseressen vonden plaats in 1981 en 1984, waarbij de onderzoekers ook dansitems leerde.²¹²

Venkatalakshamma vertelde uitgebreid over de wijze waarop zij als jong meisje was getraind in de dans. Voor de schooldag begon doorliep ze vanaf half zes tot half negen in de morgen fysieke oefeningen. In de middagen werd de training voortgezet: '(...) *we learnt Sanskrit slokas, the difficulty determined by our age*'.²¹³ Terugkijkend noemde Venkatalakshamma het onderricht in Sanskrit, literatuur en muziek cruciaal voor haar dans.²¹⁴

Uit de betekenis van Sanskrit in Mysore Bharatanatyam blijkt dat het gebruik van deze taal niet werd geïntroduceerd door een nieuwe generatie dansers. De hofdanseressen van Mysore werden geroemd om hun vermogen eindeloos te improviseren op verzen in het Sanskrit.²¹⁵ Jetty Thyamma, voorganger en *guru* van Venkatalakshamma, verrijkte het repertoire met een nieuw genre: de *churnika*. Het was een eerbetoon in het Sanskrit aan Bharata, auteur van de *Natayasastra*.²¹⁶

Venkatalakshamma diende bijna twintig jaar aan het hof, totdat haar functie in 1952 werd opgeheven. Uit het interview met Antze werd duidelijk dat ze de daaropvolgende twee jaar een mindere periode beleefde. Hoewel ze enkele privé-studenten had, concentreerde ze zich op de danstraining van haar kleindochter Shakuntala. Het tij keerde toen ze lessen organiseerde in te huizenrij nabij de tempel die de *maharaja* schonk aan mensen die hij gunstig gezind was. Venkatalashamma zei in haar terugblik dat haar kunst in die jaren onvoldoende erkenning kreeg, desondanks vonden dansers van de nieuwe generatie als Chandrabhagadevi hun weg naar de laatste hofdanseressen van Mysore.²¹⁷

²¹⁰ Sunil Kothari, *Bharata Natyam* (Bombay 2000) 138.

²¹¹ Rosemary Jeanes, *Tradition and learning in Odissi dance of India: guru-śiṣya-paramparā* (Toronto 1982) M.A. Thesis, niet gepubliceerd, 'Apprenticeship – Oriental examples', in: Eugenio Barba en Nicola Savarese, *A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer* (New York 1993) 30-33.

²¹² Rosemary Jeanes Antze, 'On shifting ground: continuity and change in the life of a Mysore court dancer', in: David Waterhouse (ed.) *Dance of India* (Mumbai 1998) 31-49, 43.

²¹³ Antze, 'On shifting ground', 37.

²¹⁴ idem, 38.

²¹⁵ Kothari, *Bharata Natyam*, 140.

²¹⁶ Kothari, *Bharata Natyam*, 139.

²¹⁷ Antze, 'On shifting ground', 41.

Antropoloog Antze oordeelde op basis van haar onderzoek en danstraining in Mysore dat Venkatalakshamma in haar persoon de hele Mysore stijl van Bharatanatyam belichaamde.²¹⁸ Ze wist haar kennis over te dragen door haar benoeming aan de universiteit van Mysore in 1965. Op het moment van het interview was deze positie overgegaan naar haar kleindochter Shakuntala.

Tegenover de antropoloog was de voormalige hofdanseres enerzijds somber over de loop der gebeurtenissen, niettemin sprak ze een ferm geloof uit in de kracht van de dans. Hoewel de uitvoering was veranderd, was het wezen onveranderd gebleven. *'Art is religion to me. (...) Many people have attained bliss because of their art.'*²¹⁹

5.2.4 Hervormingsgezinde *dasis*

Matthew Harp Allen uitte de kritiek op Rukmini Devi dat zij de traditionele musici uit haar instituut verwijderd had. Rukmini Devi zou de kennisoverdracht van de dans los willen koppelen van de dansmeesters; de *nattuvanars* die uit dezelfde gemeenschap afkomstig waren als de *devadasis*. Volgens Allen besloot zij studenten van haar eigen *Kalakshetra* te trainen in het begeleiden van de dans.²²⁰ Allen beschouwde in zijn analyse de traditionele gemeenschap als een harmonieus geheel, waarmee hij voorbij ging aan de diversiteit binnen deze gemeenschap. Een deel van de *devadasis* verzetten tegen het verbod op *sadir attam* – een ander deel moedigde een het verbod aan.

Naarmate een verbod op de tempeldans naderbij kwam, bundelden de *devadasis* hun krachten om te protesteren tegen de aantasting van hun religieuze en economische status. Ze vormden associaties en schreven brieven naar politici en lokale kranten. Delen van deze petitie worden door auteurs van secundaire literatuur geciteerd.²²¹

Op 3 november 1927 stuurden de *devadasis* een petitie naar de wetgevende raad van Madras, een dag voordat Reddy haar wetsvoorstel voor een verbod op de dans indiende. De vrouwen stelden dat de voorgestelde wetgeving de inwoners vijandig zou maken tegen de schenking van *devadasis*. Aan het einde van hun korte brief riepen ze in herinnering dat hun gebruiken werden gelegitimeerd door de religie en de wet. Wanneer hun levenswijze werd verboden, zou het bestuur afwijken van de lijn van religieuze neutraliteit die zij volgde.²²² De tweede petitie was gezamenlijk opgesteld door 'een afvaardiging van de *devadasis* van Madras' en de *devadasi* associatie van het Tinnevely district'. De petitie was ingedeeld in twintig paragrafen waarin religieuze teksten werden geciteerd die het belang van de *devadasis* ondersteunden. De *devadasis* verdedigden hun religieuze status en rechten, ze ontkenden niet dat er grote behoefte was aan onderwijs en hervormingen. Een minderheid van hun gemeenschap was vervallen tot prostitutie. Bestuurders werden aangemoedigd prostitutie op te sporen

²¹⁸ idem, 43.

²¹⁹ Antze, 'On shifting ground', 44.

²²⁰ Allen, 'Rewriting the script for South Asian dance', 67.

²²¹ Bijvoorbeeld: Srividya Natarajan, *Another stage in the life of the nation: Sadir, Bharatanatyam, feminist theory* (Hyderabad 1997): een petitie van de South India Devadasi Association uit 1927, 124-125.

²²² Kannabiran en Vasanth Kannabiran, *Muvalur Ramamirthammals's Web of deceit*, 30.

en de betrokkenen te vervolgen, ook wanneer dat *devadasis* waren. Dit kon echter op basis van de bestaande regelgeving, waar de nieuw voorgestelde maatregelen de gehele gemeenschap troffen.²²³

De *Madras Rudrakannikai Sangam*, een vereniging van *devadasis*, uitte kritiek op leden van de artistieke gemeenschap die zich uitspraken voor een verbod op de tempeldans. De auteurs merkten op dat het overwegend mannen waren die een verbod toejuichten; hebzucht en egoïsme lagen aan dit handelen ten grondslag. ‘*The men of this class wanted to have the right to property and therefore they bite the hand that feeds them.*’²²⁴

Op het platteland van Zuid-India hadden de activiteiten van de hervormers grote gevolgen. Een groot aantal *devadasis* werd gedwongen ondergebracht in rehabilitatie centra, waar getracht werd hen de vaardigheden van de huisvrouw bij te brengen. De *Kalavati Reform Association* was opgericht door Yamini Purnatilakam, een voormalige *devadasi* uit Godavari. Ze had eerder enige bekendheid verworven door haar lezingen over Telugu literatuur en de filosofie van Gandhi, waarbij ze ondersteund werd door de Theosofische Vereniging. In 1922 richtte ze in Madras de *Hindu Yuvati Saranlayam* op, een rehabilitatiecentrum voor *devadasis* in Madras. Haar doel was de *devadasis* in moreel opzicht te hervormen om ze los te kunnen weken van hun traditionele roeping. Een belangrijk deel van de hervorming bestond uit spinnen, weven, mandenvlechten en tuinieren.²²⁵

Het rehabilitatiecentrum was geïnspireerd door het denken van Gandhi, die tijdens een bezoek in 1921 aan de Andhra regio geconfronteerd was geworden met *devadasis*. Gandhi toonde grote sympathie voor vrouwen waar het om prostitutie ging. Zij vielen ten prooi aan de illegale en immorele behoeftes van mannen. Het *devadasi*-systeem noemde hij een ‘dubbele misdaad’, daar ‘onze zusters’ in de naam van God misbruikt werden voor vleselijke lusten. Hij beschouwde de danseressen niettemin als dievegges, niet van materiële zaken, maar van deugdzaamheid: zij brachten niets dan onheil. Hij deed een beroep op de gehele Hindoegemeenschap en pleitte voor een tweeledige aanpak ter uitroeijing van het gebruik. Enerzijds moesten de mannen die gebruik maakten van de diensten tot de orde worden geroepen, anderzijds moest de onwetendheid van de danseressen worden weggenomen. Hiertoe dienden ze hun leven te richten op spinnen en weven als reine activiteiten. In plaats van het dansen in de tempel kon spinnen hun spirituele oefening worden. Volgens Gandhi moest het mogelijk zijn de vrouwen ander ambachtelijk handwerk te leren waarmee zij in hun onderhoud konden voorzien.²²⁶

Andere *devadasis* gaven hun positie in de tempel vrijwillig op om bij te dragen aan het ideaal van Gandhi. In mei 1926 werd de *Kalavantula Reform Association* opgericht door voormalige

²²³ Priyadarshini Vijaisri, *Recasting the devadāsī. Patterns of sacred prostitution in colonial South-India* (New Delhi 2002) 162.

²²⁴ Kannabiran en Kannabiran, *Muvalur Ramamirthammals’s Web of deceit*, 31.

²²⁵ Devesh Soneji & Hari Krishnan, ‘The drying reservoirs of history. Some reflections on *devadāsī* history and repertoire in South India’, in: *Maraynduvarum Marabugal* (Chennai 2003) 44-58, 55.

²²⁶ Vijaisri, *Recasting the devadāsī*, 163.

devadasis. Ze bezochten de huizen van de vrouwen van de plaatselijke *devadasis*, de *kalavantula*, en probeerden hen te weerhouden van onderwijs in dans en muziek aan hun dochters. In Rajahmundry, waar rond de 120 *kalavantula* gezinnen waren, konden de hervormers er vijftientig zover krijgen hun overgeërfde professie op te geven.²²⁷

Een tweede bron die de opvatting van Allen nuanceert, is de terugblik van Rukmini Devi op haar beslissing haar eigen studenten te trainen in de muzikale dansbegeleiding? In 1943 bereidde zij zich voor op twee belangrijke voorstellingen: haar eigen optreden in de *Madras Music Academy* en het eerste officiële optreden (*arangetram*) van haar leerling Sarada. Devi vertelde dat vlak voor het optreden de traditionele dansmeester Chokalingam Pillai zich terugtrok, omdat hij ontevreden was over de financiële vergoeding.²²⁸ Noch zijn vader Meenakshisundaram Pillai, noch andere *nattuvanars* die ze vervolgens benaderde, waren bereid haar bij te staan. Door dit incident was zij vastbesloten ‘het systeem te breken’. ‘*But for the fact that I was deserted by this professional class of people including, I am sorry to say, my own first teacher Meenakshisundaram Pillai, I do not think I would have taken this step*’.²²⁹

Hier toont zich een verschil tussen de interpretator en de historische actor. Anders dan in de weergave van Allen voelde Devi zich ‘*deserted*’, verlaten door de traditionele dansmeesters. Haar besluit zich te verwijderen van de traditionele gemeenschap leek eerder een gevolg van een ongelukkige samenloop van omstandigheden dan een moedwillig besluit. Meer dan het signaleren van dit verschil is hier niet mogelijk: Devi kan immers aan het einde van haar leven redenen hebben gehad bepaalde feiten wel en andere niet te benadrukken.

5.3 Uitvoerders: de nieuwe generatie

5.3.1 Cultureel nationalisme

Partha Chatterjee’s onderscheid tussen het wereldse strijdperk van de man en de vrouw die waakt over het huis als spiritueel toevluchtsoord, lijkt feilloos geïllustreerd te worden door enkele uitingen van Rukmini Devi. In 1925 kreeg de leider van de Theosofische Vereniging, Annie Besant, een bericht van wat zij de ‘Wereld Moeder’ noemde. Deze had direct tot haar gesproken en wenste een vertegenwoordiger op aarde, die en model zou zijn voor vrouwen wereldwijd. Annie Besant wees Rukmini Devi aan om een stem te geven aan de moeder van de wereld. Niet alleen beschouwde Annie Besant Devi als haar ‘spirituele dochter’, zij nam door haar huwelijk met George Arundale een prominente positie in binnen de Vereniging – geen enkele Indiase vrouw had een gelijke invloed.²³⁰

Rukmini Devi greep haar positie als Wereld Moeder aan om haar eigen visie op de politieke

²²⁷ Soneji, ‘The drying reservoirs of history’, 55.

²²⁸ Ramani, ‘Rukmini on herself’, 55.

²²⁹ Ramani, ‘Rukmini on herself’, 56.

²³⁰ Joy Dixon, *Devine feminine. Theosophy and feminism in England* (Baltimore / Londen 2001) 223.

en culturele bestemming van vrouwen te verkondigen.²³¹ Een voorbeeld hiervan is de brochure *Woman as artist* – het jaar van uitgave is onbekend. Besant had nooit uitgewijd over de bijzonderheden van de Wereld Moeder, voor Rukmini Devi was zij ‘de vrouw zoals zij was in het antieke India’. Ter verklaring voerde Devi aan dat in het oude India vrouwelijkheid als het hoogste ideaal gold, het moederschap werd aanbeden.²³²

In de opvatting van Devi kon geen enkele vrouw ooit haar inherente moederschap vergeten, het was haar macht om te beschermen en te begrijpen. Devi vervolgde: ‘*The spirit of womanhood is the spirit of the artist.*’²³³ Wat betekende dit? Volgens Devi kon er zonder een kunstzinnige expressie van de kunsten in het leven, vooral in het huis, geen verfijning en geen ware beschaving zijn. De invloed van de moeder op huis, haar invloed in het gezin en haar invloed op de omgeving waren voor het grootste belang voor de voorwaartse mars van de beschaving.²³⁴ Afgaande op dit citaat lijkt Devi haar eigen inmenging in de dans te rechtvaardigen. Kunst was immers een middel tot vooruitgang en diende te worden verbreid door vrouwen. De vrouw werkte vanuit haar spirituele domein op eigen wijze aan de modernisering van de natie.²³⁵

Verderop in haar brochure schreef Devi dat zij meende dat vrouwen in het moderne leven verschillende beroepen moesten uitoefenen. Ze brachten hun persoonlijke moederschap naar een hoger plan dat ze, zo zag Devi, ten goede aanwendden voor hun eigen land en alle naties. Volgens Devi konden vrouwen moederschap uitdragen, ongeacht of ze dit waren in fysieke zin.²³⁶ Haar visie op de rol van vrouwen bleef niet beperkt tot kunstzinnige verantwoordelijkheden, Devi zag een brede sociale missie. Iedere vrouw kon als een moeder voor de natie zijn wanneer zij functioneerde als staatsman, onderwijzer, of zich inzette voor de armen. Devi droeg dit ideaal uit door, in 1952, twee ambtstermijn zitting te nemen in het parlement en. In 1977 weigerde ze toen het presidentschap van India werd aangeboden: ze wilde haar krachten wijden aan *Kalakshetra*, het instituut dat zij bijna een halve eeuw zou leiden.

De opvattingen van Rukmini Devi over vrouwen, moederschap en hun sociale rol strookt niet met het beeld dat Chatterjee, Chakravorty en Chakravarti schetsen. Zij betoogden dat in de cultureel-nationalistische visie vrouwen de hoedster waren van het gezin en het huis. Dans zou bij uitstek een symbool zijn van dit innerlijk domein, omdat het de spirituele verbintenis met het verleden belichaamde. Rukmini Devi leek moederschap te zien als een geestesgesteldheid: iedere vrouw kon dit uitdragen, ongeacht het feit of zij daadwerkelijk kinderen had. Vrouwen droegen niet alleen bij aan het heil van de familie, Devi voorzag voor hen een rol in de ontwikkeling van de natie.

²³¹ Dixon, *Devine Feminine*, 224.

²³² Rukmini Devi, *Woman as artist* (Madras 19XX) 5.

²³³ Devi, *Woman as artist*, 6.

²³⁴ Devi, *Woman as artist*, 3.

²³⁵ Devi, *Woman as artist*, 7.

²³⁶ idem, 8.

5.3.2 Advocaat van de dans

De intenties van de nieuwe generatie dansers zijn door de meerderheid van de onderzoekers verklaard uit het handelen van Rukmini Devi. Echter, tot deze generatie behoorden ook andere dansers die minder gedetailleerd bediscussieerd zijn dan Rukmini Devi. Een van hen is de E. Krisna Iyer (1897-1968), die danste in de periode 1925-1936, voordat de danstraining van Rukmini Devi aanving.²³⁷

E. Krisna Iyer was vanaf zijn zestiende jaar actief in de *Home Rule League* van Annie Besant, gedurende zijn studie rechten sloot hij zich aan bij het *Indian National Congress*. Daarnaast vervulde hij vanaf 1923 rollen in toneelstukken die door culturele verenigingen in Madras werden opgevoerd.²³⁸ In een (vertaalde) brief aan zijn biograaf schreef Krisna Iyer dat zijn interesse in dans was gegroeid als gevolg van zijn acteerwerk.²³⁹ Aanvankelijk leerde hij enkele bewegingen uit de Noord-Indiase klassieke stijl Kathak. Het ritmische voetwerk, de gelaatsexpressie en gebaren voor baden, het plukken van bloemen en vliegeren paste hij toe in zijn dansen in Tamilese en Telugu drama's. In 1925 zocht hij contact met de *devadasi* Madurakantam Jagadambal. Zij leerde hem *sadir attam* voor zijn rol als prinses Malavika in *Malavikagnimitran*, een toneelstuk in het Sanskriet uit de vijfde eeuw. Krisna Iyer schreef hoe hij na deze rol werd benaderd door de dansmeester Melattur Natesa Iyer die hem aanbood al zijn kennis over de danskunst over te dragen. Iyer zei op zoek te zijn geweest naar een gecultiveerde leerling als E. Krisna Iyer: hij had zijn leven lang dans geleerd aan de *devadasis*, die door hun decadente levenswijze nu alle publieke waardering hadden verloren.

Onder leiding van de dansmeester maakte hij zich in anderhalf jaar de facetten van de dans eigen en gaf hij meerdere optredens, waarbij hij zich vaak verkleetde als *devadasi*.²⁴⁰ Deze kleding was een onderdeel van wat hij zelf omschreef als zijn 'propaganda' voor de dans, waaronder ook de lezingen vielen die hij in heel Zuid-India verzorgde over de *dasi attam*. Het feit dat een afgestudeerd advocaat zich in een vrouwenkostuum hulde, deed in Zuid-India nauwelijks wenkbrauwen fronsen. Zuid-India kent dramatradiities waarin Brahmaanse mannen alle rollen dansen, ook die van de vrouwelijke personages. In de Zuid-Indiase regio Andhra Pradesh ontstond de traditie in het dorp Kuchipudi. Met de migratie van de dorpsinwoners naar Tanjore, werd de traditie daar bekend als Bhagavata Mela..²⁴¹

²³⁷ Arudra, 'Profile. Man of many pursuits & manifold achievements', *Sruti* 155 (August 1997) 18-29.

²³⁸ Arudra, 'Profile', 19.

²³⁹ E. Krisna Iyer in een brief aan zijn biograaf Sambanda Mudaliar, afgedrukt in *Sruti* 155 (August 1997) 21.

²⁴⁰ E. Krisna Iyer in een brief aan zijn biograaf, 22.

²⁴¹ Sunil Kothari, *Kuchipudi. Indian classical dance art* (New Delhi 2001) 9.

Afbeelding 4 E. Krisna Iyer als *devadasi*



Bron: *Sruti* 155 (Augustus 1997) 32.

Krisna Iyer richtte zich volledig op de promotie van de dans met de oprichting van de *Madras Music Academy*. In 1927 werd gelijktijdig met de jaarlijkse vergadering van de *Indian National Congress* een kunstzinnige bijeenkomst georganiseerd, de *All India Musical Conference*. Uit eerdere, soortgelijke conferenties was het streven gegroeid de muziekbeoefening te voorzien van een fundament dat was gebaseerd op moderne en wetenschappelijke inzichten. De academie, musici en kenners, bracht maandelijks een bulletin uit om de vorderingen van de hervorming in kaart te brengen. Eenmaal in het jaar kwamen zij bijeen om helderheid te scheppen in zaken rond techniek en muziektheorie en vast te stellen welke composities tot de canon van de Zuid-Indiase klassieke muziek behoorden. Tijdens deze jaarlijkse bijeenkomst kon een algemeen publiek lezingen en concerten bezoeken.²⁴²

Krisna Iyer beijverde zich voor opvoeringen van *sadir attam*, in de veronderstelling dat opvoeringen voor een respectabel publiek, de dans respectabel zou maken. Hij schreef dat hij niettemin op ernstige bezwaren van medeleden stuitte toen hij voorstelde *devadasis* te laten optreden in de academie.²⁴³ Iyer betoogde dat Anna Pavlova grote successen had geboekt met bewegingen die voorkwamen uit een combinatie van het Noord-Indiase Kathak en ballet. Hij betreurde het dat zo de indruk ontstond dat Kathak representatief was voor alle Indiase dansen. Daarenboven dacht een deel van de Indiërs dat zuiverde Indiase dans weinig kon bieden en dat slechts een mengvorm met Westerse

²⁴² Subramaniam, *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy*, 76 en 85.

²⁴³ E. Krisna Iyer, 'The decline and renaissance of Bharatanatyam', *Sruti* 155 (Augustus 1997) 33.

dans waarde had.²⁴⁴ Krisna Iyer werd gedwongen zijn plannen op te schorten na een gevangenisstraf voor deelname aan de *Salt Satyagraha*, een geweldloze campagne tegen de Britse belasting op zout. Bij zijn vrijlating stemde de academie in met een optreden van de *devadasis*: de gezusters Kalyani en Mylapore Gowri Ammal, de inspiratiebron van Balasaraswati. De optredens trokken naar Krisna Iyers' eigen zeggen een bescheiden publiek, desondanks zag hij het als de oogst van zes jaar arbeid.²⁴⁵

Iyers' succes bracht hem lijnrecht tegenover de grootste pleitbezorger van afschaffing van de dans: Muthulaksmi Reddy. Zij spande zich in de wetgevende raad van Madras in voor een volledig verbod op de tempeldans. Reddy riep in 1932 Krisna Iyer ter verantwoording in een ingezonden stuk in twee Engelstalige dagbladen, de *Madras Mail* en *The Hindu*.²⁴⁶ In zijn reactie leverde Krisna Iyer kritiek op de hervormingsbeweging. Delen van deze kritiek zijn herdrukt in het Indiase dansblad *Sruti*, dat in 1997 een themanummer wijdde aan Krisna Iyer. Hij beschouwde hervormers als Reddy als een bedreiging van de culturele rijkdom van het land. Het was eenvoudig een eeuwenoude erfenis te vernietigen, maar niet om deze weer op te bouwen.²⁴⁷ Hij vervolgde dat een antieke en grootse kunst zou sterven wanneer *devadasis* de mogelijkheid werd ontnomen op te treden. Bovenal, zo stelde hij, was het de intrinsieke schoonheid van de dans die toeschouwers trok – niet de dansers.²⁴⁸

Het debat tussen Reddy en Iyer nam dermate veel kolommen in beslag, dat de redacteur van *The Hindu* besloot de dialoog te beëindigen. Iyer schreef daarop een open brief naar de voorzitter van de *Madras Music Academy*, waarin hij de kwestie voordroeg voor de jaarlijkse vergadering. In december 1932 organiseerde de *Madras Music Academy* een debat over de stellingname van Krisna Iyer. Musici en danskenners hielden speeches die de esthetische en sociale waarden van de dansvorm benadrukten. Er werd een resolutie van Krisna Iyer aangenomen waarin de *Madras Music Academy* werd aangewezen als een nieuw podium voor de dans. In de jaarlijkse bijeenkomst van 1933 werden de Kalyani zussen wederom uitgenodigd, ook Balasaraswati en haar grootmoeder Veena Dhannamal traden op.²⁴⁹

Een blik op E. Krisna Iyer en de beginjaren van de *Madras Music Academy* leert dat er sprake was van samenwerking tussen de traditionele gemeenschap en Brahmanen. Krisna Iyer, evenals de meerderheid van de leden van de *Madras Music Academy* waren van Brahmaanse afkomst. Zij brachten mildere argumenten naar voren: ze veroordeelden de *devadasis* niet in de eerste plaats en eerder gaven prioriteit aan hun kennis van de danskunst. Bovenal gaven zij de *devadasis* een podium. Hoewel Krisna Iyer later werd overschaduwd door Rukmini Devi, kan uit zijn handelen worden opgemaakt dat het niet een primair doel was van nationalisten om de *devadasis* uit te sluiten van de dansbeoefening.

²⁴⁴ E. Krisna Iyer, 'The decline and renaissance of Bharatanatyam', *Sruti* 34.

²⁴⁵ ibidem.

²⁴⁶ Muthulakshmi Reddy geciteerd in: Priyadarshini Vijaisri, *Recasting the devadāsī. Patterns of sacred prostitution in colonial South-India* (New Delhi 2002) 189.

²⁴⁷ E. Krisna Iyer, 'The decline and renaissance of Bharatanatyam', 32.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ E. Krishna Iyer, 'The decline and renaissance of Bharatanatyam', *Sruti* 34.

5.3.3 Reflecties

Door het onderzoek te concentreren op Balasaraswati en Rukmini Devi, wordt de invloed van andere danseressen over het hoofd gezien. Een voorbeeld is Mrinalinhi Sarabhai (1918). Sarabhai werd geboren in Zuid-India, waar ze studeerde aan Rukmini Devi's instituut *Kalakshetra*.²⁵⁰ Na een korte tijd vertrok ze naar Noord-India om te wonen aan *Shantiniketan*, de leefgemeenschap en universiteit die was gevestigd door Rabindranath Tagore (1861-1941). Tagore was literator en invloedrijk nationalist. Hier werd ze blootgesteld aan verschillende dansvormen: Kathakali uit Zuid-India en Manipuri uit het uiterste noorden. Sarabhai onderscheidde zich van de andere studenten en kreeg van Tagore de vrijheid haar eigen dansen te choreograferen.²⁵¹

Op haar terugkeer naar Zuid-India volgde een zware training door de traditionele dansmeester Meenakshisundaram Pillai. Hij begon met een dagelijkse training van drie uur, die hij uitbreidde tot achttien uur dans per dag.²⁵² In toonde ze 1941 *Dharini*, een eigen choreografie. De dans verbeeldde hoe een jong meisje droomde een *devadasi* te zijn die verliefd werd op de tempelpriester – een zonde. Na haar ontwaken bleek ze in herboren te zijn in een nieuwe tijd in een ver land, levend met de priester als haar minnaar.²⁵³ Sarabhai had zich de rigoureuze techniek van Meenakshisundaram Pillai eigen gemaakt, maar ze gebruikte deze om nieuwe ideeën over te dragen. Bovendien week het beeld van de *devadasi* in *Dharini* af van het beeld dat sinds het eind van de negentiende eeuw van haar was geschetst. Sarabhai volgde niet de suite van de Tanjore-stijl, menig optreden opende ze met een *tillana*, een compositie die gewoonlijk als afsluiting wordt gedanst.²⁵⁴

Waar de composities van Rukmini Devi devotie belichaamden, goot Sarabhai filosofische ideeën in dans. Ze noemde haar eigen instituut *Dharpana*, letterlijk 'spiegel'. In haar dans wilde zij ontwikkelingen in de maatschappij reflecteren. In 1948 creëerde zij *Manushya*, gebaseerd op vijf verschillende levenscycli.²⁵⁵

Sarabhai zou later hoogst geëngageerde dansen op de planken brengen als *Memory*, over een mishandelde vrouw die zelfmoord pleegt.²⁵⁶ De wortel van haar innovatieve thematiek lag in de vroege jaren veertig – dezelfde periode van hervorming waarin Balasaraswati en Rukmini Devi actief waren.

5.3.4 Overeenkomsten tussen tegenpolen

Zoals in hoofdstuk vier is geschetst, illustreerden onderzoekers de hervormingsperiode aan de hand van twee tegenpolen: Balasaraswati en Rukmini Devi. Balasaraswati kwam hierin naar voren als 'de

²⁵⁰ H. Ronken Lynton, *Born to dance* (Hyderabad 1995) 39.

²⁵¹ Lynton, *Born to dance*, 41.

²⁵² Lynton, *Born to dance*, 47.

²⁵³ Lynton, *Born to dance*, 46.

²⁵⁴ Lynton, *Born to dance*, 65.

²⁵⁵ Lynton, *Born to dance*, 64.

²⁵⁶ Ibidem.

laatste der *devadasis*' een vertegenwoordiger van generaties kunstenaars die aan het hof verbonden waren.

Balasaraswati liet minder teksten na dan Rukmini Devi, evenmin zijn er interviews met haar te vinden. Wel hield zij enige toespraken die een licht op haar leven en visie werpen.²⁵⁷ Veertig jaar na de transformatie van *sadir attam* werd zij president van de *Madras Music Academy* – een ceremoniële functie. In haar aanvaardingstoespraak benadrukte zij welk een exceptioneel talent in de familie aanwezig was. Balasaraswati's betovergrootmoeder danste aan het hof van Tanjore, haar moeder was een vituoos op de *veena* - een snaarinstrument. Toen Balasaraswati op haar vierde besloot dat zij verder wilde in de dans leverde dit problemen op, aangezien zang en muziek meer in de verwachting van de familie lagen.²⁵⁸

Deze familieachtergrond maakte de dat de dansvorming van Balasaraswati volgens een bijzonder pad verliep. *Devadasis* werden gevormd door hun dansmeester, maar bij Balasaraswati hadden de vrouwen van de familie een essentieel aandeel in haar dansvorming. '*I learned much from traditionally trained ladies of our family. Some tutored me in languages; one taught me to explore the entire emotional range of sahitya*' [teksten] *using only facial expressio*,'.²⁵⁹ De muzikale rijkdom van Balasaraswati's familieleden was een sterk contrast met de *devadasis* die gekneet werden in de fysieke component van de dans, de muzikale kennis bleef in handen van de dansmeester.

Uit de biografie van Balasaraswati bleek een tweede belangrijk verschil met de bredere gemeenschap van *devadasis*. Balasaraswati had haar eerste openlijke optreden (*arangetram*) op haar zevende jaar in de Amanakshi Amman tempel in Kanchipuram. Zij was echter niet geschonken aan een tempel, noch was zij gehuwd met de *deva* via de rituelen die de tempelvrouwen ondergingen.²⁶⁰ Om deze reden verschilde Balasaraswati van de meerderheid der *devadasis*, die ritueel gehuwd waren.

Een dergelijke schakering kan worden aangebracht in de Brahmaanse identiteit van Rukmini Devi, die door veel onderzoekers werd benadrukt. In haar herinneringen merkte Devi op dat haar vader met een deel van de Brahmaanse gemeenschap op gespannen voet leefde. Het huwelijk van zijn twaalfjarige dochter Sivakamu, Devi's oudere zus, bleek geen succes en zij keerde spoedig terug naar het ouderlijk huis. De afkeuring van de gemeenschap speelde mee in de beslissing van de vader een huis te bouwen op het terrein van de Theosofische Vereniging, waardoor hij zoveel mogelijk in de nabijheid van de leiders kon verkeren.²⁶¹

²⁵⁷ Balasaraswati hield toespraken voor de *Madras Music Academy* (Madras, 1973), de *Tamil Isai Sangam* (Madras, 1975) een Tamilese muziekconferentie en voor de *Congress on research in Dance (CORD)* (Hawaii, 1978).

²⁵⁸ Balasaraswati, Presidential Speech, Madras Music Academy 1973, www.balasaraswati.com (18-06-2006)
• *Sahitya*: de teksten van danscomposities die door de danseres worden uitgebeeld.

²⁵⁹ Balasaraswati, excerpts from Presidential Speech, Madras Music Academy 1973, www.balasaraswati.com.

²⁶⁰ Narayanan Menon, *Balasaraswati* (New Delhi 1965) 17.

²⁶¹ Rukmini Devi, 'Rukmini on herself' in: Shakuntala Ramani (ed.) *Rukmini Devi : Birth Centenary Volume* (Chennai 2003) 29.

Devi's eigen huwelijk op haar zeventiende met de Britse George Arundale (1878-1945) bracht een nog groter tumult teweeg, vanwege het grote leeftijdsverschil tussen de partners. Devi zei dat het publieke protest zo sterk was dat het paar moest uitwijken naar Bombay voor de huwelijksvoltrekking.²⁶²

Naast bovengenoemde nuances, zijn er ook overeenkomsten tussen het werk van Balasaraswati en Rukmini Devi. Devi was door patronage van de Theosofische Vereniging in staat haar instituut *kalakshetra* op te richten. Zoals in hoofdstuk vier werd opgemerkt, kon Devi's invloed zich via de internationale studenten die zij trok verspreiden. Balasaraswati werkte echter ook in een institutionele context. Aan het begin van de jaren dertig gingen binnen de *Madras Music Academy* stemmen op voor de oprichting van een dansschool. Het duurde tot 1953 voordat de dansschool er daadwerkelijk kwam, zij stond onder leiding van Balasaraswati. De oudste dochter van prominent academiëlid V. Raghavan was de eerste leerling van Balasaraswati. Deze Nandini Ramani zou later uitgroeien tot een vooraanstaande docent in de stijl van Balasaraswati.²⁶³

Vanuit Zuid-India verspreidde de faam van Balasaraswati zich. Nadat ze was gevraagd voor optredens in Noord-India, won ze een schare bewonderaars tijdens haar tournees door Japan en Schotland in de vroege jaren zestig.²⁶⁴ Bovendien woonde ze langere periodes in de Verenigde Staten, waar ze aan verschillende faculteiten voor dans en etnomusicologie doceerde en zomerkampen organiseerde in Washington en Californië.²⁶⁵ Enkele leerlingen verspreidden haar invloed naar dansfaculteiten van universiteiten. Medha Yodh was afkomstig uit Gujarat en immigreerde in 1947 van Bombay naar Californië. Ze leerde Balasaraswati in 1962 kennen en leerde delen uit haar oeuvre. Yodh was van 1976-1994 verbonden aan de dansafdeling van de Universiteit van Californië, Los Angeles (UCLA).²⁶⁶

Uit de herinneringen van prominente leerling Kay Poursine blijkt welk belang Balasaraswati hechtte aan haar internationale leerlingen. Tegen haar gewoonte westerlingen niet in India te onderwijzen, nodigde Balasaraswati Poursine uit voor een verblijf van zes maanden in Madras. Op haar website schreef Poursine dat ze in zes maanden een complete suite leerde, elke dans zorgvuldig gekozen door 'Bala'.²⁶⁷ Poursine doceert aan de dansafdeling van de *Wesleyan University*.²⁶⁸

De inspanningen die Balasaraswati zich getroostte voor haar Amerikaanse leerlingen mogen opvallend heten, omdat zij in India slechts een kleine groep volgers had. Haar Amerikaanse schoonzoon Douglas Knight, stipte dit kort aan in een beschouwing. Hij benadrukte Balasaraswati's

²⁶² Ramani, 'Rukmini on herself', 29.

²⁶³ Interview met Nandini Ramani, november 2000, Narthaki Online, <http://www.narthaki.com/info/intervw/intrvw8.html>

²⁶⁴ 'Tributes to Bala, www.balasaraswati.com, uitspraken van onder meer Merce Cunningham en Martha Graham over Balasaraswati.

²⁶⁵ Meduri, 'Bharatanatyam as a global dance', 20.

²⁶⁶ Ketu H Kattrak, 'A tribute to Medha Yodh - a dance legend (1927-2007)', <http://www.narthaki.com/info/profiles/profil85.html> (5 november 2007).

²⁶⁷ Kay Poursine, 'In loving memory Lakshmi Night (1943-2001) <http://www.kpoursine.com/balasar.htm>.

²⁶⁸ <http://www.kpoursine.com/bio.htm> (3 februari 2006).

opvattingen als artieste, het was haar wezensvreemd uit te weiden over de eigen kwaliteiten. Voor haar rustte er een vloek op zelfpromotie, of het zelf vragen om optredens. Knight noemde dit als verklaring voor de spaarzame optredens van Balasaraswati in India na 1947. Hierbij speelden de hooggespannen verwachtingen die Balasaraswati koesterde van de toeschouwers. De kunst kon niet passief geconsumeerd worden, kenners dienden te beschikken over een verfijnde artistieke verbeelding, grenzend aan intuïtie. Verwachtingen die zowel van toeschouwers als artiesten te veel gevraagd leken, zo vermoedde Knight.²⁶⁹

Uit deze korte vergelijking blijkt dat het niet vanzelfsprekend is Balasaraswati en Rukmini Devi tegenover elkaar te stellen. Alhoewel zij ieder tot een groep behoorden, maakten specifieke omstandigheden en gebeurtenissen dat zij deels buiten die groep vielen. Ze hadden gemeen dat internationaal georiënteerd waren: ze reisden en doceerden in verschillende instituties, zowel in India als daarbuiten.

5.4 *Repertoire*

5.4.1 *Tekstualisering*

In hoofdstuk vier is de notie van de ‘tekstualisering’ van de dans zoals deze is geformuleerd door antropologe Amrit Srinivasan aangehaald. Srinivasan doelde in het bijzonder op het gebruik van de verhandeling over dans, de *Natyasastra*. Het gebruik van de klassieke tekst zou vrouwen als Rukmini Devi niet alleen in staat stellen de dans uit te voeren, maar ook deze te interpreteren en veranderen. Noch door Srinivasan, noch door haar geestverwanten is beschreven welke rol de *Natyasastra* speelde in het choreograferen van dansen.

Het waren immers niet de bewegingen van de dans die Rukmini Devi veranderde op basis van de *Natyasastra*. Zoals hierboven geschetst was de techniek haar overgedragen door dansmeester Meenakshisundaram Pillai. Daarbij is het de vraag of het mogelijk was de theorie die uiteengezet werd in de *Natyasastra* direct om te zetten in de praktijk. Hoewel verschillende delen van de tekst in Frankrijk aan het eind van de negentiende eeuw gepubliceerd werden, waren in India tot aan 1936 alleen de eerste zeven hoofdstukken van het werk beschikbaar. Vertalers die het werk in het Sanskriet bestudeerden merkten op dat de tegenstrijdigheden bevatte, op punten onsamenvattend was en er overvloedige herhalingen waren. Er waren talrijke passages waarvan niemand de betekenis wist te doorgronden, evenmin was de praktische waarde van gedeeltes van de tekst altijd evident. Zo bleek uit de reconstructie van 108 dansposes (*karanas*) die worden beschreven dat enkele houdingen vrijwel onmogelijk zijn uit te voeren door het menselijk lichaam.²⁷⁰

²⁶⁹ Douglas Knight, ‘The vision of the traditional artiste’, in: Tapasya Kala Sampradya, *Maraynduvarum Marubugal* (Chennai 2003) 24-33, 32.

²⁷⁰ Adya Rangacharya (ed.) *The Natyasastra. English translation with critical notes* (New Delhi 1996) ix.

Om een indruk te krijgen van de rol die de *Natyasastra* speelde in de dans van Devi, kan het verhelderend zijn een verslag van één van haar eerste optredens in 1935 te citeren. Theosofe Barbara Sellon herinnerde zich:

(...) *The stage was at first in semi-darkness: on one side the ensemble of musicians, including her guru, were seated on rugs, (...) From the other side a group of young men appeared chanting in unison a Sanskrit invocation and dedication of the dance recital Bharata Natya to Nataraja (...).*²⁷¹

Uit dit citaat blijkt dat Devi de tekst als een hymne in het Sanskriet liet zingen. Voor de toeschouwers was het niet duidelijk uit welke bron de tekst afkomstig was, aangezien de *Natyasastra* niet voor een breed publiek beschikbaar was. Het lijkt veeleer dat Devi de *Natyasastra* tot onderdeel maakte van de voorstelling. Het Sanskriet bracht als liturgische taal niet alleen een gewijd karakter over het samenzijn, het refereerde tegelijk aan een antiek, glorieus verleden. Het verduisterde podium lijkt een reflectie van de *garbha griha*, het heiligdom binnen de tempel waar de *pandit* gebeden in het Sanskriet reciteerde voor de godenbeelden.

Devi schreef enkele Theosofische brochures waarin ze haar ideeën over de kunsten uiteenzette. Enkele van haar werken zijn aanwezig bij de Theosofische Vereniging in Amsterdam, al is het jaar van verschijnen helaas niet bekend. Was zij hierin duidelijk over de verhouding tussen tekst en beweging? In *Dance and music* maakt zij één keer gewag van de ‘*Bharata Natya Sastra*’, die elk detail van expressie bevatte.²⁷² In de brochure gebruikte ze bijzonder algemene termen wanneer ze refereerde aan kennis over dans:

*‘In ancient India, as can be seen through a study of the classic books, the dance had the highest conception of beauty.’*²⁷³ De ‘klassieke boeken’ zouden naar de *Natyasastra* kunnen verwijzen – Devi expliciteerde dit niet. Wat is schoonheid? Het woord viel vaak bij Devi, maar nergens wijdde ze uit over de aard en vorm van schoonheid. De *Natyasastra* daarentegen bevat gedetailleerde esthetische aanwijzingen.

Vervolgens schreef ze dat kennis onmisbaar was voor een goede danser, waarbij ze op een allesomvattende betekenis van kennis te doelen:

(..) – *a knowledge not only of the books which in India are unique, but also a knowledge of great philosophies, literature, poetry, music and religion (...).*²⁷⁴ Ook hier zouden de ‘boeken die uniek zijn voor India’ naar verhandelingen over dans kunnen verwijzen – maar dat allerminst zeker.

Rukmini Devi creëerde in *Kalakshetra* een genre dat typerend was voor haar opvattingen: het dansdrama. Werd het belang van de teksten in het Sanskriet duidelijker in deze onderneming? Waar *sadir attam* een solodans was, werden de drama’s uitgevoerd door een grote groep dansers. Devi

²⁷¹ Barbara Sellon, geciteerd in Gowri Ramnarayan, ‘Rukmini Devi: dancer and reformer’, *Sruti* 9, 17-29, 21.

²⁷² Rukmini Devi, *Dance and music* (Madras, 19XX) 3

²⁷³ Devi, *Dance and music*, 2.

²⁷⁴ Devi, *Dance and music*, 6.

vormde de zes boeken van het epos *Ramayana* om in dans.²⁷⁵ Ze sprak hier kort over in haar herinneringen, uitgebreidere informatie is te vinden in een artikel van onderzoeker Lakshmi Vishwanathan. Zij schreef dat Devi voor de serie over de *Ramayana* uitging van de oorspronkelijke tekst van auteur Valmiki en deze nauwgezet onderzocht met verschillende geleerden. Tegen Vishwanathan verklaarde Devi dat iedere beweging in overeenstemming was met de voorschriften van de *Natyasastra*, maar niet op een 'stereotype manier'.²⁷⁶

Devi's dansdrama's zijn te interpreteren als een teken van Sanskrietisering en tekstualisering die onderzoekers in de jaren tachtig formuleerden. Devi gaf nochtans aan dat ze geïnspireerd was door de opvoeringen van de *Ramayana* die zij op Bali, Indonesië had gezien. In haar ingesproken herinneringen vertelde ze hoe ze de dansdrama's van Cambodja en Thailand bestudeerde en getroffen was door het gebruik van regionale ambachten en tradities.²⁷⁷ In haar opvoeringen van de *Ramayana* maakte ze bewust gebruik van kostuums van handgeweven katoen zodat de kunst van de traditionele wevers een groter publiek bereikte. Voor de strijdschènes liet ze haar dansers beginselen bijbrengen van *Kalaripayattu*, een martiale kunst uit Kerala.²⁷⁸ De dansdrama's waren zo een samengaan van tekstuele traditie en regionale, ambachtelijke eigenheid.

Het ooggetuigenverslag, de eigen teksten van Devi en de dansdrama's die zij componeerde doen vermoeden dat het haar niet specifiek ging om de letterlijke inhoud van de teksten, eerder om de symbolische waarde. Dit vermoeden wordt ondersteund door haar tekst over de spirituele achtergrond van de dans. Deze tekst verscheen in een algemeen werk over Bharatanatyam aan het einde van de jaren zeventig.²⁷⁹ Hier schreef ze dat de essentie van de *Natyasastra* niet lag in het limiteren van de dans door een geheel van voorschriften. Voor de waarlijk creatieve geest gold het tegendeel: '*The important thing is to catch the spirit of the sastras and to keep this at a high level. In fact this spirit is the fountain source of creative expression.*'²⁸⁰

Ofschoon Balasaraswati het hof van Tanjore beschouwde als het bastion van de danstraditie, droeg zij bij aan de bestudering van klassieke teksten in relatie tot de dansbeoefening. Voor een belangrijk deel vond dit plaats binnen de *Madras Music Academy*, dat zich inspande het repertoire van *sadir attam* te boekstaven. Zo werd het gehele oeuvre van de dichter Ksetrayya bijeengebracht. Ksetrayya was de auteur van vierhonderd *padams*, korte muzikale composities waarvan de tekst gezongen en gedanst

²⁷⁵ Lakshmi Vishwanathan, 'Rukmini Devi's approach to tradition and beyond', in: Avanthi Meduri (ed.) *Rukmini Devi Arundale (1904-1986). A visionary architect of Indian culture and the performing arts* (Delhi 2005) 139-144, 140.

²⁷⁶ Vishwanathan, 'Rukmini Devi's approach to tradition and beyond', 144.

²⁷⁷ Rukmini Devi, 'Rukmini on herself', 63.

²⁷⁸ Vishwanathan, 'Rukmini Devi's approach to tradition and beyond', 143.

²⁷⁹ Rukmini Devi, 'Spiritual background', in: Sunil Kothari (ed.) *Bharata Natyam: Indian classical dance art* (Bombay [1979] 2000) 25-28.

²⁸⁰ Devi, 'Spiritual background', 28.

wordt.²⁸¹ Als pelgrim trok hij langs de tempels en hoven van Zuid-India, waardoor veel *rajadasis* zijn werk in hun repertoire opnamen. Zijn poëzie was bewaard gebleven op palmladeren en manuscripten, onder auspiciën van de *Madras Music Academy* werden de werken van Ksetrayya voor het eerst uitgebracht.²⁸²

Het bijeenbrengen van de *padams* wijst op een ontwikkeling die niet is behandeld door onderzoekers als Srinivasan en O’Shea: de omgang met teksten door degene die zij beschouwen als de traditionele vertegenwoordiger van de dans: Balasaraswati. V. Raghavan, lid van de *Madras Music Academy* en als onderzoeker verbonden aan *Madras University* omschreef Bharatanatyam als een dans die tegelijkertijd klassiek (Sanskriet) was, als regionaal (Tamil). Hij ondersteunde dit door een studie van Tamilese, literaire werken. In het bijzonder waren dit de *Cilapattikaram* en het vervolg *Manimekalai*, rond de tweede eeuw vastgelegd.²⁸³ In haar toespraken refereerde Balasaraswati aan deze werken. Zo citeerde ze de *Cilapattikaram* waar informatie over de handbewegingen werd gegeven en de *sringara* waarvan het werk doordeesemd is:

Oh, the look on her face!
Her dress and bangles slip away
With her hands, she covered herself
Seeing her,
Who hid herself with her hands,
His shame and pity became wild passion.
*Oh, the look on his face!*²⁸⁴

5.5 Opvoering

5.5.1 Rituelen op het podium

Anne-Marie Gaston beschreef het uitvoeren van rituelen op het podium als typerend voor de nieuwe generatie dansers. Het theater werd tot een tempel, die de dans omhulde in waardigheid. Het valt te betogen dat het choreograferen van rituelen niet was voorbehouden aan de groep dansers die vanaf 1925 haar entree maakte.

De rituelen in de tempels waren mede vormgegeven door de hofmusici. Sivanandam, het derde lid van het Tanjore Kwartet, ontwierp een ritmische structuur voor zowel de muziek als de expressieve dans die tijdens tempelrituelen werd uitgevoerd. Als eerste introduceerde hij *abhinaya* (gelaatsuitdrukkingen) op de hymnes in de tempel, het genre werd *kavuttam* genoemd. De lofprijzing

²⁸¹ A. K. Ramanujan, Velcheru Narayana Rao, David Shulman (eds.) *When god is a customer. Telugu courtesan songs by Ksetrayya and others* (Berkeley 1994) 1.

²⁸² Ramanujan, *When god is a customer*, 29.

²⁸³ Meduri, ‘Rukmini Devi and “Sanskritization”’: a new performance perspective’, in Avanti Meduri (ed.) *Rukmini Devi Arundale (1904-1986). A visionary architect of Indian culture and the performing arts* (Delhi 2005) 195-224, 200.

²⁸⁴ Balasaraswati, Presidential Speech Tamil Isai Sangam, in V. Subramaniam (ed.) *The sacred and the secular in India’s performing arts: Ananda K. Coomaraswamy centenary essays* (New Delhi 1980) 98-107.

werd afgewisseld met de muziek van voorspoedige instrumenten. Daarbij maakte hij composities voor de bellen van de tempel die gespeeld moesten worden tijdens de *kumbharathi*, wanneer de *devadasis* de pot-lamp voor het beeld van de godheid hielden.²⁸⁵

In de suite van het Tanjore Kwartet zijn vele religieuze aspecten te vinden. De suite opende met het aanroepen van de godheid Ganesa. In deze *Ganesa Stuti* werd een zegen van de godheid afgesmeekt.²⁸⁶ De derde dans, de *Sabdam*, werd zowel aan het hof als in de tempel uitgevoerd. De laatste zin was zonder uitzondering een *namostute*, er werd hulde gebracht aan de godheid.²⁸⁷ Vadivelu, het jongste lid van het Tanjore Kwartet componeerde *Sarasijagjulu*, ‘meisjes met lotusogen’, over een jonge Krisna die sari’s stal van badende meisjes. De dans *sabdam* besloot met het eerbetoon: *Sri Padmanaba namostute*: ‘Heer Visnu, ik buig voor U’.²⁸⁸ De daden van de godheid werden wederom geglorieerd aan het einde van de suite, wanneer de danseres afsloot met een *sloka*, die altijd in het Sanskriet werd gezongen en teksten bevatten uit de *puranas* – een verzameling van achttien religieuze geschriften.²⁸⁹

5.5.2 Het dansende lichaam

Uttara Asha Coorlawala formuleerde de kritiek dat Rukmini Devi het lichaam van de danseres had ‘gesanskrietiseerd’. In de Brahmaanse denkwereld waren studie en spiritualiteit de leidraad van het leven. Dit vormde een probleem in de dans, een vorm die door het lichaam werd gecommuniceerd. In de opvatting van Srinivasan, Allen en Coorlawala maakte Rukmini Devi emotionele expressie door het lichaam minder belangrijk en stelde ze het beheersen van de techniek voorop. Muzikaliteit en ritmische complexiteit, werd de standaard waaraan werd afgemeten hoe bekwaam een danseres was.²⁹⁰ Als onderdeel hiervan werd dans voorgesteld als de hoogste vorm van yoga. In een theosofische brochure omschreef Rukmini Devi het verband tussen dans en yoga:

*Bharata Natya (...) becomes a perfect expression of the will of the Devine; the dance becomes a Veda and the dancer a Yogi.*²⁹¹

Het is de vraag of deze visie op dans als een vorm van yoga karakteristiek was voor Rukmini Devi. Er zijn twee aanwijzingen dat Bharatanatyam voor dansmeester Meenakshisundaram Pillai verder reikte dan het puur fysieke. In een uitgave ter ere van het honderdste geboortjaar van Devi, is een artikel opgenomen van haar dansmeester Meenakshisundaram Pillai. De tekst is een vertaalde toespraak uit het Tamil, helaas vermeldt de uitgave niet bij welke gelegenheid de rede werd

²⁸⁵ Radhika, *Development of Sadir*, 183.

²⁸⁶ Radhika, *Development of Sadir*, 144.

²⁸⁷ Radhika, *Development of Sadir*, 152.

²⁸⁸ te beluisteren op de CD ‘ISTD South Asian Dance Faculty (Bharatanātyam). Music to support the grade 1-6 syllabus’ (Londen 2004) nr. 6 09.23 minuten.

²⁸⁹ Radhika, *Development of Sadir*, 164.

²⁹⁰ Uttara Asha Coorlawala, ‘The birth of Bharatanatyam and the Sanskrietized body’ in Avanthi Meduri (ed.) *Rukmini Devi Arundale (1904-1986). A visionary architect of Indian culture and the performing arts* (Delhi 2005) 173-195.

²⁹¹ Rukmini Devi Arundale, *Dance and Music* (Madras, 19XX) 6.

uitgesproken. Het kan van belang zijn dat één van de weinige teksten van een traditionele dansmeester is opgenomen in een werk over Rukmini Devi.²⁹²

Meenakshisundaram Pillai meende dat de dans nauw verwant was aan yoga. Hij kwam tot dit inzicht na een bezoek aan de tempel van Chidambaram, waar Shiva is afgebeeld als een heilige danser. Een toegewijde danser die in staat was lichaam en geest te beheersen, zou zich realiseren dat de dans het lichamelijke oversteeg. De dans was een spirituele ervaring. Reinheid in handelingen en gedachtes waren een vereiste voor de danser.²⁹³ Een tweede aanwijzing ligt in een uitspraak van Shanta Rao – een prominente leerling van de dansmeester. Hij omschreef de kunst die hij op haar overdroeg als ‘*a perfect stillness, a yoga of one-pointedness*’.²⁹⁴

Bovendien zag Balasaraswati, ‘koningin van de *abhinaya*’, haar dans eveneens als een vorm van yoga, ze sprak over *natya yoga*, ofwel ‘dansyoga’. Door de voeten die het ritme volgden, de handen die de *mudras* vormden, de ogen die keken naar de handen, het oor dat luisterde naar de muziek van de *nattuvanars* werden deze vijf elementen geharmoniseerd. Waar de *yogi* sereniteit bereikte, leidde het bij de danseres tot een wonderlijke schoonheid.²⁹⁵

5.6 Conclusie

Door de bestudering van primaire bronnen wordt er ruimte gecreëerd eerder onderzoek naar de dansvorm te nuanceren. De traditionele gemeenschap werd voorgesteld als één geheel, voorbijgaand aan de diverse opvattingen binnen de dansgemeenschap over een verbod op de tempeldans. Aan de andere kant was het vrouwbeeld dat de nationalisten presenteerden minder beperkt tot het huiselijk domein dan het leek. Rukmini Devi zag wel degelijk een rol voor vrouwen weggelegd in de ‘buitenwereld’, waar zij via hun beroep spirituele waarden konden uitdragen.

De invloed van de traditionele Tanjore-stijl nam na 1925 niet ineens af. De *devadasis* bleven hun dans opvoeren en doceren. Balasaraswati, exponent van de Tanjore-stijl, had leerlingen binnen en buiten India. Van belang is eveneens dat de nieuwe generatie werd getraind door traditionele dansmeesters, die blijk gaven van een eigen visie. Deze training leek van groter belang dan uiteenzettingen in het Sanskriet over dans die de nieuwe generatie aanhaalde. Overigens was er bij de traditionele vertegenwoordigers van de dans een interesse in Tamilese geschriften – de tekstualisering bleef niet beperkt tot de nieuwe generatie. Hetzelfde gold voor de vermenging van religieuze en seculiere elementen. Dit lijkt een karakteristiek element van de dans, aangezien de legendarische Tanjore-musici zowel het repertoire voor het hof als voor de tempel componeerden en choreografeerden.

²⁹² Meenakshisundaram Pillai, ‘Bharata Natyam’, in: Shakuntala Ramani, *Rukmini Devi Arundale. Birth Centenary Volume*, 127-128.

²⁹³ Meenakshisundaram Pillai, ‘Bharata Natyam’, 128.

²⁹⁴ Ashoke Chatterjee, ‘Stillness in movement’, *The Hindu*, 2 juni 2006, <http://www.hinduonnet.com/thehindu/fr/2006/06/02/stories/2006060202730300.htm>.

²⁹⁵ Balasaraswati, Presidential Speech, Madras Music Academy 1973 www.balasaraswati.com.

Hoofdstuk 6. Conclusie en aanbevelingen

Aan het einde van dit werkstuk wordt een antwoord geformuleerd op de centrale vraag:

In hoeverre is de transformatie van de Zuid-Indiase dans Bharatanatyam tussen 1925-1947 het gevolg van een nationalistische intentie van een nieuwe generatie dansers?

Op basis van de beperkte toegang tot de bronnen volgen hier enkele overwegingen.

In hoofdstuk 2 zijn de wortels van de dansvorm onderzocht bij de gemeenschap van traditionele beoefenaars, de *devadasis*. Hun kunst floreerde in een premoderne context, waar de tempels en het hof het middelpunt vormden van het religieuze, economische en emotionele bestaan. Deze domeinen veranderden halverwege de negentiende eeuw ingrijpend. Op het vlak van bestuur verschoof de macht van de feodale territoria naar de Britse machthebber en zijn verschillende bureaucratische centra. Hiermee verloren de *devadasis* hun mecenaat.

Er waren meer factoren van invloed op het verdwijnen van de *devadasi* als ritueel specialist. Veranderingen in de emotionele en morele denkwereld leidden tot opvattingen die onverenigbaar waren met haar bestaan. Nationalisten construeerden een beeld van de ideale Indiase vrouw als antwoord op de Britse kritiek op de deplorabele positie van vrouwen in hun kolonie. Theoretici als Partha Chatterjee en Uma Chakravorty toonden aan hoe de nationalisten vrouwen uit de middenklasse een spirituele macht toekenden. Het welvaren van het gezin en het huiselijk leven lag in haar handen.

De levensstijl van de *devadasis* was ver verwijderd van dit ideaalbeeld. Ze was zichtbaar in het publieke domein en door haar seculiere optredens vergaarde ze materiele rijkdom. Deze economische onafhankelijkheid was in strijd met de nationalistische gezinsopvatting, waar de man in de harde buitenwereld de strijd voerde om het bestaan. Haar seksualiteit was onacceptabel, want transgressief. Het symbolische huwelijk met een godheid belette haar niet relaties aan te gaan met aardse beschermheren – die vaak afkomstig waren uit hoge(re) kastes. Een sterker contrast met het nationalistische streven van het conjugale huwelijk was nauwelijks denkbaar.

De politiek-bestuurlijke verandering in India, tezamen met de mentaliteitsverandering leidden tot de marginalisering van de *devadasis*. Het feit dat hun dans van 1925 werd uitgevoerd door dansers uit de hoogste kaste, de Brahmanen, is zonder meer de grootste discontinuïteit in het bestaan van de dans.

In het derde hoofdstuk is het onderwerp ingekaderd in een bredere historische discussie: de verspreiding en constructie van nationalistische ideeën. Hier wordt op ingegaan aan het slot van de conclusie, zodat vanuit het bijzondere een blik geworpen kan worden op het algemene.

In hoofdstuk vier is aan de orde gekomen hoe onderzoekers de transformatie in de dans hebben beschreven en hebben geïnterpreteerd. De nationalistische intentie uit de centrale vraag valt uiteen in een drietal thema's. Deze thema's hebben betrekking op de uitvoering van de dans, het repertoire en de opvoering.

Aanvankelijk werd in het onderzoek naar Bharatanatyam een scherp onderscheid gemaakt tussen de gemeenschap van de traditionele beoefenaars, de *devadasis*, en de nieuwe generatie dansers. Een breed gedragen opvatting is dat de gemeenschap van traditionele danseressen en musici vanaf de jaren dertig welbewust werden geweerd in de dansuitvoering. De dans kon niet langer worden uitgevoerd door de *devadasis* met hun vrije levensstijl, maar moest worden belichaamd door respectabele vrouwen uit de middenklasse. Als pionier van de nieuwe generatie is Rukmini Devi genoemd, de eerste Brahmaanse vrouw die de dans in het openbaar uitvoerde. Devi richtte het instituut *Kalakshetra* op, waar zij de dans overdroeg op mannen en vrouwen uit de middenklasse. Devi zag de dans als een embleem van de eerbiedwaardige Indiase cultuur. Een aantal danswetenschappers heeft de interventie van Devi uitgelegd als een hegemonisch streven van een nieuwe generatie dansers.

Typerend voor de nieuwe generatie dansers zou tevens zijn dat zij verwezen naar teksten in het Sanskriet om de dans gezag te verlenen, een verschijnsel dat is aangeduid als tekstualisering. Door een antieke verhandeling aan te halen als de *Natyasastra* werd de dans in verband gebracht met het Vedicische tijdperk – dat door de nationalisten als een 'gouden era' werd beschouwd.

Naast de antieke wortels werd de spiritualiteit van de dans benadrukt. Deze nadruk op het geestelijk leven uitte zich in het repertoire van de dans, het tweede thema dat is onderscheiden in het debat. De symbiose tussen erotiek en religie, zo vanzelfsprekend in het repertoire van de *devadasis*, werd nu verbroken. De amoureuze Krisna werd niet langer bezongen, in plaats daarvan werden krachtige dansen gecoreografeerd voor de asceet Shiva. Een oneindig palet aan nuances van gezichtsuitdrukkingen, vooral om de gemoedstoestanden van de liefde uit te drukken, maakten plaats voor complexe patronen in het voetenwerk. Niet het overbrengen van emoties, maar de beheersing van het lichaam werd de standaard in de dans.

Het derde onderzoeksthema omvatte de beschrijving van andere concrete veranderingen in de opvoering. Rukmini Devi in het bijzonder zou *sadir attam* hebben ontdaan van alle elementen die het ongeschikt maakte voor opvoering in een Westers lijsttoneel. Tijdens de opvoeringen aan het hof bewogen dansers zich in de ruimte, waarbij ze gevolgd werden door de begeleidende musici. Onder leiding van Devi werd één perspectief gekozen dat rekening hield met een publiek van toeschouwers. Het tweede en het derde thema lopen deels in elkaar over, omdat in de opvoering van de dans tevens de religiositeit werd benadrukt. Er werden godenbeelden op het podium geplaatst en een speciale dans werd gecoreografeerd om op het podium een bloemoffer voor de beelden te brengen.

In hoofdstuk vijf zijn deze drie thema's waar mogelijk gezien in het licht van primaire bronnen. Bij het eerste thema, de uitvoerders, blijkt dat onderzoekers de traditionele gemeenschap overwegend als één geheel hebben beschouwd. Hiermee is in veel gevallen voorbijgegaan aan

diversiteit binnen de traditionele gemeenschap. Een deel van de *devadasis* was een groot voorstander van een verbod op tempeldans, zij spanden zich in de *devadasis* de vaardigheden van eerbare huisvrouwen te leren.

Hoewel de economische patronage vanwege de tempel in 1928 wettelijk onmogelijk was gemaakt, zetten de *devadasis* hun training voort. Uit het levensverhaal van de laatste hofdanseres van Mysore blijkt hoe hun rol veranderde: dienden zij ooit de godheid in de tempel, nu diende zij de dans door deze te blijven verspreiden – ook wanneer de omstandigheden hier geenszins toe uitnodigden.

De op sekse gebaseerde arbeidsverdeling was sterk in het nadeel van de *devadasis*. In de artistieke gemeenschap was voor de vrouwen een rol weggelegd als danseressen en zangeressen. De ritmische kennis bleef in handen van de dansmeesters – reden dat alleen zij de rol van leraar konden vervullen. Daar het beheersen van de techniek nauw verbonden is met het begrip van de ritmes, was de nieuwe generatie aangewezen op deze dansmeesters. In meerdere memoires vertellen dansers hoe zij de rigoureuze training van de mannelijke dansmeesters uit de traditionele gemeenschap ondergingen. Zij wendden zich niet tot de *devadasis*, wat de marginalisering van de tempeldanseressen bespoedigde.

Van groot belang is dat de dansmeesters zich allerminst opstelden als een bron waaraan iedereen zich kon laven. Een dansmeester als Meenakshisundaram Pillai verkondigde een duidelijke visie op de esthetica van Bharatanatyam – een die hij mede vormgaf.

Aan de kant van de nieuwe generatie bleek dat zij meer verwezen naar de praktische overdracht door de dansmeesters, dan naar de bestudering van antieke teksten over dans. Een dansmeester als Meenakshisundaram Pillai wordt in herinneringen vaker genoemd dan een exposé als de *Natyasastra*. Hiermee lijkt het vermoeden gerechtvaardigd dat de praktische instructie van groter belang was dan de bestudering van theoretische werken, wat het belang van de tekstualisering door de nieuwe generatie dansers afzwakt.

Kijkend naar het tweede thema van onderzoek, het repertoire, is een kanttekening geplaatst bij de wijze waarop onderzoekers de teksten in verband brachten met de nieuwe generatie dansers. De *Natyasastra* fungeerde niet direct als instructieve leidraad, noch werden er nieuwe bewegingen geïncorporeerd die gebaseerd waren op de beschrijvingen in de tekst. De associatie met de tekst was van symbolische aard: er werd in hun geest gehandeld. Bovendien verwees niet alleen de nieuwe generatie naar teksten. Toespraken van Balasaraswati bevatten citaten uit Tamilese werken over dans die stamden uit de tweede eeuw. Er lijkt eerder sprake van een algemene ervaring in het gebruik van tekstuele bronnen, zowel bij de traditionele dansers als bij de nieuwe generatie.

Een algemene constatering is dat de categorisering van dansers het zicht verduisterde op individualiteit en overeenkomsten tussen de traditionele en nieuwe dansers. Zo reikte E, Krishna Iyer de *devadasis* de hand met de oprichting van de *Madras Music Academy*. Brahmaanse geleerden werkten samen met de *devadasis*, die een platform voor hun dans kregen. Persoonlijke keuzes in het leven van Rukmini Devi en Balasaraswati maakten dat zij geen eenduidige vertegenwoordigers waren

van een categorie. Balasaraswati was een bereisde vrouw met een ferme voet in Indiase en Amerikaanse instituties. Rukmini Devi vervreemde zich van de Brahmaanse gemeenschap door op jonge leeftijd met een de oudere George Arundale te trouwen.

Overeenkomstige opvattingen tussen de traditionele gemeenschap en de nieuwe generatie zijn eveneens te formuleren binnen het derde thema, de opvoering van de dans. Met Shiva als voorbeeld zou Bharatanatyam tot een godsdienstoefening zijn gemaakt, en de dans zou een vorm van yoga zijn. Dit gevoel leefde evenzeer bij de traditionele dansmeesters en danseressen. Balasaraswati vergeleek de suite van de dans met een tempel en de beweging als *natya yoga*, ofwel dansyoga.

6.1 Inventie of innovatie?

De bovengeschetste bevindingen kunnen niet alleen afgezet worden tegen eerder verricht onderzoek naar dans, ook is het mogelijk hiermee algemene theorieën te bekijken. De uiting van Indiaas nationalisme die in dit werkstuk centraal stond, kan vruchtbaarder bestudeerd worden in binnen een raamwerk als het ‘cultureel nationalisme’ dan als een moderne constructie, zoals Anderson dit naar voren bracht. Dit heeft deels een methodische reden. Anderson kent een belangrijke plaats toe aan het drukwerkkapitalisme – hierin is geschreven taal het belangrijkste instrument. Door de concentratie op een cognitieve verbeelding, heeft Anderson weinig oog voor het auditieve, tactiele en visuele discours. Niet toevallig valt dit samen met de artistieke domeinen van muziek, dans en de beeldende kunsten.

Op een ander vlak biedt het cultureel nationalisme zoals Hutchinson dit omschrijft, meer mogelijkheden de relatie tussen cultuur en politiek te onderzoeken. *Sadir attam* werd onderdeel van de politieke arena, waar Brahmanen en niet-Brahmanen het tegen elkaar opnamen.

Overigens blijkt uit de uitlatingen van de nieuwe generatie dansers dat het vrouwelijke ideaalbeeld van de nieuwe generatie dansers niet geheel samenviel met beeld zoals Chatterjee, Chakravarty en Yuval-Davis dit omschreven. Weliswaar sprak Rukmini Devi over vrouwen als moeders, waarmee ze hen in het huiselijk domein plaatste. Ze kende vrouwen echter ook een sociale missie toe in de opbouw van haar land. Hiermee plaatste ze vrouwen in het wereldse domein – dat voor nationalistenvolgens theoretici voorbehouden was aan de man. Devi streed zelf ook in de buitenwereld. Als eerste Indiase vrouw bekleedde ze een hoge functie in de Theosofische Vereniging, het instituut *Kalakshetra* stoelde op haar visie en leiding.

Zoals uit de hoofdstukken drie en vier bleek, hebben verschillende onderzoekers Bharatanatyam beschouwd als een ‘*invented tradition*’, een ‘gerevitaliseerde traditie’ of een ‘gerestaureerde’ traditie in de variatie van Schechner. Het gebruik van teksten, de nadrukkelijke rol van Shiva in het nieuwe repertoire en de tempelsculpturen die als uitgangspunt werden genomen, zouden Bharatanatyam kenmerken geven van een ‘gefabriceerde traditie’. Op basis van hoofdstuk vijf rijzen ernstige vragen over de houdbaarheid van deze stelling. Zowel de dansmeesters als de *devadasis* zetten hun danspraktijk voort. De stijl van de traditionele dansers is derhalve nooit gestorven.

De rol van de monumentale meester Meenakshisundaram Pillai toont voor alles hoe de technische basis van de dans onveranderd bleef. Het zou grenzen aan het onmogelijke de ritmische dynamiek, lichaamsbeheersing en geometrische precisie van de dans te reconstrueren aan de hand van statische beelden of woorden.

Als tweede is de religieuze inhoud een onvervreemdbaar onderdeel van de dans. In Tanjore, waar *sadir attam* tot grote bloei kwam, werden verschillende religieuze elementen verweven in de danssuite. Dit fundament was een vruchtbare bodem om nieuw repertoire in te introduceren: het was immers de traditionele dansmeester Meenakshisundaram Pillai die de ‘nieuwe’ dansen over Shiva choreografeerde.

Bharatanatyam en haar voorganger *dasi attam* of *sadir attam* delen kortom een technische basis – tegelijk zijn er indringende verschillen. Het fundament van de *dasi attam* was voor individuen een vertrekpunt voor eigen exploraties. Rukmini Devi bewerkte de duizenden verzen van het *Ramayana* tot dansdrama’s, Mrinalinhi Sarabhai legde in de jaren veertig de kiem voor haar overtuiging dat dans een reflectie moest zijn van het dagelijks leven. In haar stukken stelde ze de positie van de vrouw ter discussie. Ram Gopal projecteerde mannelijke kracht. Niet zozeer inventies, maar eerder innovaties op basis van de traditie. Een traditie die zich leende voor nieuwe ontwikkelingen, omdat zij nooit een monolithisch geheel was geweest. *Sadir attam* was immers de verzamelnaam voor een geheel van regionale tradities.

Alles overziend kan gesteld worden dat tendensen waarmee eerdere onderzoekers de nationalistische intentie gedeut hebben, op meerdere manieren te interpreteren zijn. De transformatie van Bharatanatyam tussen 1925-1947, was niet uitsluitend een gevolg van de nationalistische intenties van een nieuwe generatie dansers.

Zoals vermeld is dit werkstuk uitgevoerd op basis van een beperkt aantal bronnen. Het verdient dan ook aanbeveling dat een onderzoeker met meer toegang tot de primaire bronnen de transformatie van *sadir attam* naar Bharatanatyam onderzoekt. Hierbij zouden orale bronnen leemtes in het geschreven materiaal kunnen aanvullen, in het bijzonder om het perspectief van de traditionele gemeenschap aan te vullen. Te denken valt aan de *guru parampara* van Kitappa Pillai, een nakomeling van het Tanjore Kwartet en dansmeester die de stijl van de *devadasis* doorgeeft. Hij onderweest in West Main Street in Tanjore, in een huis dat aan het Tanjore Kwartet werd geschonken door koning Tulaja II van Tanjore.²⁹⁶

Daarnaast zou de regionale reikwijdte van het onderzoek verbreed kunnen worden. Het leeuwendeel van het onderzoek is toegespitst geweest op Madras als centrum van Zuid-India. Zoals het interview met Venkatalakshamma duidelijk maakte, zijn er regionale stijlen van *sadir attam* die een eigen ontwikkeling hebben doorgemaakt. Dit was het geval in de regio Andhra Pradesh, de voormalige prinselijk staat Pudukkottai, en Tiruvarur – de geboorteplaats van Muthusvami Dikshitar, een van de drie belangrijkste Zuid-Indiase componisten.

Anderszins zijn er stijlen die gevormd zijn in de periode van transformatie en weinig aandacht hebben gekregen in het onderzoek. Parvati Kumar (1921) was afkomstig uit de weversgemeenschap en zette de ongebruikelijke stap Bharatanatyam te leren van de *devadasi* Gauri Ammal en van de nakomelingen van *devadasi* T. Kantamati. Hij besloot na zijn praktische training onderzoek te doen naar de vroegste vorm van *sadir attam* onder de Marathi heersers van Tanjore. Deze vorm reconstrueerde hij op basis van tekstfragmenten.²⁹⁷

De Brahmaanse Durairaj Iyer (1900-1980) reconstrueerde op basis van de *Natyasastra* en een Sanskriettekst uit de dertiende eeuw, *Nrittaratnavali*, de dans Perani, die werd uitgevoerd door de *rajadasis* van het dorp Bhagirati. Daarnaast bracht hij in de plaatselijke variant van de dansvorm, Melattur Bharatanatyam, varianten in van *Bhagavata Mela* een Zuid-Indiase dramatradiatie.²⁹⁸

²⁹⁶ Srividiya Natarajan, *Another stage in the life of the nation*, ii.

²⁹⁷ Hasta Mudras Project, <http://www.chocolaterecords.com> (04-06-2008)

²⁹⁸ Gaston, *From temple to theatre*, 206 en T. S. Parthasarathy, 'Bharatanatyam and allied dances of south India', <http://carnatica.net/special/dance-tsp1.htm> (10-07-2008).

Bronnen en literatuur

Primair materiaal: autobiografieën, biografieën, interviews

Antze, R. J., 'On shifting ground: continuity and change in the life of a Mysore court dancer', in: David Waterhouse (ed.) *Dance of India* (Mumbai 1998) 31-49.

Balasaraswati, excerpts from Presidential Speech, Madras Music Academy 1973,
www.balasaraswati.com

Presidential Speech Tamil Isai Sangam, Madras 1975, in V. Subramaniam (ed.) *The sacred and the secular in India's performing arts: Ananda K. Coomeraswamy centenary essays* (New Delhi 1980) 98-107.

Chatterjee, A., 'Stillness in movement', *The Hindu* 2 juni 2006,
<http://www.hinduonnet.com/thehindu/fr/2006/06/02/stories/2006060202730300.htm>

Devi Arundale, R., *Dance and music* (Madras 19XX).

---, ---., *Woman as artist* (Madras 19XX).

---, ---., 'Spiritual background', in: Sunil Kothari (ed.) *Bharata Natyam: Indian classical dance art* (Bombay, 1979, 2000) 25-28.

---, ---., 'Rukmini on herself' in: Shakuntala Ramanai (ed.) *Rukmini Devi : Birth Centenary Volume* (Chennai 2003).

Gopal, R., *Rhythm in the heavens* (Londen 1957).

Krishna Iyer, E., 'The decline and renaissance of Bharatanatyam', *Sruti* 155 (Augustus 1997)

Knight, D., 'The vision of the traditional artiste', in: Tapasya Kala Sampradya, *Maraynduvarum Marubugal* (Chennai 2003).

Lynton Ronken, H., *Born to dance* (Hyderabad 1995).

Narayana Menon, V.K., *Balasaraswati* (New Delhi 1963).

Pillai, M., 'Bharata Natyam', in: Shakuntala Ramani, *Rukmini Devi Arundale. Birth Centenary Volume*, 127-128.

Poursine, K., 'In loving memory Lakshmi Night (1943-2001)

<http://www.kpoursine.com/balasar.htm>

Ramani N., 'Unswerving loyalty to tradition', *The Hindu*, 22 juni 2001.

<http://www.hinduonnet.com/2001/06/22/stories/0922033f.htm>

Sarabhai, M., *Longing for the beloved. Songs to Siva-Nataraja in Bharata Natyam* (Ahmedabad 1976).

Overig

Madras (Prevention of dedication) Bill, 1947 integraal opgenomen in : Nita Mathur, *Cultural rhythms in emotions, narratives and dance* (New Delhi 2002) 195-198.

Audio-CD, ISTD South Asian Dance Faculty (Bharatanātyam). Music to support the grade 1-6 syllabus' (Londen 2004).

Secundaire literatuur

- Adshead-Landsdale, J. & June Layson., *Dance History. An introduction* (Londen 1994).
- Allen, M.H., 'Rewriting the script for South Asian dance', *The Drama Review* 41/3 (1997) 63-100.
- Anandhi, S., 'Representing Devadasis. 'Dasigal Mosavalai' as a radical text', *Economic and Political Weekly* (maart 1991) 739 – 746.
- Altena P., (ed.) *Gerrit Paape. Mijne Vrolijke wijsbegeerte in mijne ballingschap. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door Peter Altena* (Hilversum 1996).
- Anderson, B., *Imagined Communities : reflections on the origins and spread of nationalism* (Londen / New York [1983] 1991).
- Baggerman A., en Rudolf Dekker, ' "De gevaarlijkste van alle bronnen." Egodocumenten, nieuwe wegen en perspectieven', *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis* 1/4 (2004), 3-22.
- Basu, A., *Women's struggle: a history of the All India Women's Conference 1927-1990* (New Delhi 1990)
- Bayly, C.A., *The birth of the modern world, 1780-1914 : global connections and comparisons* (Oxford 2004).
- Bonoff, L.A., *The Devadāsīs* (geen plaats, 1973).
- Burnier, R., 'Rukmini as a theosophist', in Meduri (ed.), *Rukmini Devi Arundale (1904-1986) 1986 A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts* (New Delhi 2004) 61-66.
- Burton, A., *Burdens of history. British feminists, Indian women, and imperial culture, 1865-1915* (Chapel Hill/Londen 1996).
- Chakravarti, U. 'Whatever happened to the Vedic Dasi? Orientalism, Nationalism and a script for the past', in: K. Sangari & S. Vaid (eds.) *Recasting Women. Essays in colonial history* (New Delhi 1989) 27-88.
- Chakravorty, P., 'Hegemony, dance and nation: the construction of the classical dance in India', *South Asia: journal of South Asian studies* 21/1 (1998) 107-120.
- , ---, 'From interculturalism to historicism: reflections on classical Indian dance', *Dance research journal* 32/2 (2000/2001) 108-119.
- Chatterjee, P., 'Whose imagined community', *Millennium: Journal of International Studies* 20/3 (1991) 521 - 526.
- , ---, 'Colonialism, nationalism and colonized women, the contest in India', *American Ethnologist* 16/4 (1989) 622-633.
- Coorlawala, U.A., 'The Sanskritized Body', *Dance Research Journal* 36/2 (2004) 50-63.
- Dixon J., *Devine feminine. Theosophy and feminism in England* (Baltimore / Londen 2001).
- DOD, brancheorganisatie voor de dans, *Dans beter zichtbaar* (Amsterdam 2007).
- Eriksen, T.H., *Small places, large issues. An introduction to social and cultural anthropology* (Londen [1995] 2001).
- Franks A.H. (ed.), *Pavlova. A biography* (Londen 1956)
- Gaston, A.M., *Bharata Natyam. From temple to theatre* (New Delhi 1996).
- Gellner E., *Nations and nationalism* (Oxford [1983] 2004).
- Hammergren, L., 'Many sources, many voices'in: Alexandra Carter (ed.) *Rethinking dance history: a reader* (Londen/New York 2004).
- Hegel, G.W.F., *The philosophy of history* (New York 2004).
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (eds.) *The invention of tradition* (Cambridge [1983] 1988).
- Hutchinson, J., *The dynamics of cultural nationalism : the Gaelic revival and the creation of the Irish nation state* (Londen 1987).
- Irschick, E.F., *Politics and social conflict in South India, the Non-Brahman movement and Tamil seperatism 1916-1929* (Berkeley 1969).

- Jordan K.K., *From sacred servant to profane prostitute. A history of the changing legal status of the devadasis of India 1857-1947* (New Delhi 2003).
- Kannabiran K. & Kannabiran V., (eds.) *Muvalur Ramamirthammals's Web of deceit. Devadasi reform in colonial India* (New Delhi 2003).
- Kersenboom, S.C., *Nityasumangalī. Devadasi tradition in South India* (Delhi 1987).
- , ---, 'The Traditional repertoire of the Tiruttani temple dancers', in: Julia Leslie (ed.) *Roles and rituals for Hindu women* (New Delhi 1992) 131-149.
- Kooijman-Beuzenberg, E., 'Wie was...George Arundale', *Theosofia* 108/3 (juni 2007) 124-126.
- Kothari, S., 'Bharata Natyam', *Ballet International/Tanz Aktuell* (juli 1997) 30-31.
- , ---, *Kuchipudi. Indian classical dance art* (New Delhi 2001).
- Lelyveld, D., 'Review: *Prelude to Partition: The Indian Muslims and the Imperial System of Control, 1920-1932* by David Page', *The American Historical Review* 89/2 (April 1984), 505-506.
- Lorenz, C., *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam [1987] 1998).
- Malešević, S., & Haugaard, M. (eds.) *Ernest Gellner and Contemporary Social Thought* (Cambridge 2007).
- Meduri A., 'Bharatanatyam as a Global Dance: Some Issues in Research, Teaching, and Practice', *Dance Research Journal* 36/2 (2004)11-30.
- Natarajan, S., *Another stage in the life of the nation: Sadir, Bharatanatyam, feminist theory* (Hyderabad 1997).
- O'Shea, J., "'Traditional" Indian dance and the making of interpretive communities', *Asian Theatre Journal* 15 (1988), 45-63.
- Parker, K.M., ' "A corporation of superior prostitutes" Anglo-Indian legal conceptions of temple dancing girls, 1800-1914', *Modern Asian Studies* 32/3 (1998) 559-633.
- Radhika, V.S., *Development of Sadir in the court of raja SerfojiII (1789-1832) of Tanjore* (Hyderabad 1996).
- Ramanujan, A.K., Narayana Rao, V., & Shulman, D.(eds.) *When god is a customer. Telugu courtesan songs by Ksetrayya and others* (Berkeley 1994).
- Ramstedt, M. 'Nieuwe vormen van religiositeit in Nederland', *Respons. Mededelingen van het Meertens Instituut* 6 (2003) 13-23.
- Rangacharya A., (ed.), *The Natyasastra. English translation with critical notes* (New Delhi 1996).
- Reed, S., 'The poetics and politics of dance', *Annual review of anthropology* 27 (1998) 503-532.
- Sen Gupta, S., *Devi-Devata. The Gods and goddesses of India* (New Delhi 2001).
- Schulman N., 'Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham', *Canadian Journal of Communication*, 18/ 1 (1993) .
- Schechner, R., *Between theater antropology* (Philadelphia 1984).
- Skuy, D., 'Macaulay and the Indian Penal Code of 1862: the myth of the inherent superiority and modernity of the English legal system compared to India's legal system in the nineteenth century', *Modern Asian Studies* 32 (1998) 513-557.
- Smith , A.D 'Nationalism and Classical Social Theory', *The British Journal of Sociology*, 34/1 (Mar., 1983), 19-38
- Srinivasan, A., *Temple 'prostitution' and community reform : an examination of the ethnographic, historical and textual context of the devadasi of Tamil Nadu, South India* (Cambridge 1984).
- Stokvis, O. & Naerebout, F. , 'Danswetenschap in Nederland', in: *Danswetenschap in Nederland* (Amsterdam 1993).

Subramaniam, L., *From the Tanjore Court to the Madras Music Academy. A social history of music in South India* (New Delhi 2006).

---, ---, 'Contesting the classical: the Tamil Isai Iyakkam and the politics of custodianship', *Asian Journal of Social Science* 32/1 (2004) 66-90.

Teszelszky, R. C. E., *De sacra corona regni hungariae de kroon van Hongarije en de ontwikkeling van vroegmoderne nationale identiteit (1572-1665)* (Groningen 2006).

Vatsyayan, K., *Indian classical dance* (New Delhi 1974).

Velde te H., , 'Egodocumenten en politieke cultuur', in: R. Aerts, J. de Jong, H. te Velde (eds.) *Het persoonlijke is politiek. Egodocumenten en politieke cultuur* (Hilversum 2002) 9-33.

Vijaisri, P., *Recasting the devadāsī. Patterns of sacred prostitution in colonial South-India* (New Delhi 2002).

Vishwanathan, L., 'Rukmini Devi's approach to tradition and beyond', in: Avanthi Meduri (ed.) *Rukmini Devi Arundale (1904-1986). A visionary architect of Indian culture and the performing arts* (Delhi 2005) 139-144.

Walsh, J.E., *Domesticity in colonial India. What women learned when men gave them advice* (Oxford 2004).

Whitehead, J., 'Measuring women's value: continuity and change in the regulation of prostitution in Madras Presidency 1860-1947', in: Himani Bannerji, Shahrzad Mojab & Judith Whitehead (eds.) *Of property and propriety. The role of gender and class in imperialism and nationalism* (Toronto 2001) 153-181.

Yuval-Davis, N. *Gender & Nation* (Londen/ Californië [1997] 1998)

Geraadpleegde websites

Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten

<http://www.ahk.nl/ahk/lectoraten/theorie/projecten/index.shtml>.

Canadian Journal of Communication

<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/717/623> (11-07- 2008).

<http://carnatica.net/special/dance-tsp1.htm> (10-07-2008).

Gateway. An academic history journal on the web

<http://grad.usask.ca/gateway/archive21.html> (10-04-2008)

Hasta Mudras Project, <http://www.chocolaterecords.com> (04-06-2008)

Narthaki – Classical Indian dance directory

- Ashish Mohan Khokar, 'Tribute: Ram Gopal 1912-2003', <http://www.narthaki.com/prindex.html> (16-10-2003)
- Ketu H Katrak, 'A tribute to Medha Yodh - a dance legend (1927-2007)', <http://www.narthaki.com/info/profiles/profil85.html> (5-11- 2007).
- Lalitha Venkat, 'Profile: U.S Krishna Rao 1912-2005', <http://www.narthaki.com/info/profiles/profil51.html> (8-03- 2005).

Nira Yuval Davis: <http://www.uel.ac.uk/ssmcs/staff/nira-yuval-davis/> (17-07-2008).

Stichting Kennisontwikkeling HBO

<http://www.skohbo.nl/> (03-05-2008)

Index vreemde termen

abhinaya expressie met het gezicht, onderdeel van de expressieve dans, 2

adavus bewegingssequenties die de technische basis vormen van Bharatanatyam.

Gegroepeerd van eenvoudige tot complexe combinaties door het Tanjore Kwartet., 12

alarippu eerste dans in de suite van *sadir attam*, 12

arangetram eerste officiële optreden van een (tempel)danseres, 32, 55, 58, 65

bhakti devotie, emotionele vorm van geloofsbeleving, 38

Bharat Mata moeder India, 26, 40

bhava expressie in de dans overgebracht door gezichtsuitdrukkingen, mime en gevoel van de danseres, 40, 51

Cilapattikaram Tamilese vertelling, vastgelegd in de tweede eeuw, 70

cinna melam orkest dat de *devadasi* begeleidde bij religieuze en seculiere optredens, 31, 39

dasi attam dans van de *devadasis*, eerdere naam van Bharatanatyam, 17, 18, 20, 39, 61, 78

devadāsī murai 'orde' of levenswijze van de tempeldanseressen, 10

devadasis tempeldanseres, 2

devi vrouwelijk aspect van het goddelijke, 9

guru parampara mondelinge overlevering van de kunsten van meester op leerling, 55

guru persoon die grote kennis, wijsheid en autoriteit op een vlak overdraagt aan anderen, 32, 33, 43, 55, 56, 68

hastas handbewegingen, 2

kacheri hof, een van de namen voor de seculiere dans van de *devadasis*, 40

Kalakshetra dansinstituut opgericht door Rukmini Devi, 36, 37, 39, 46, 54, 60, 69, 75, 77

karanas danspose, beschreven in de *Natyasastra*, 68

kumbhadipa pot-lamp die de *devadasis* voor het beeld van de godheid hielden, 9

kumbharathi gedeelte van de gebedsdienst waar de *devadasis* de lampen ontstaken, 19, 71

Mahabharata religieus en filosofisch epos in het Sanskriet, 12

mala guirlande, 10

margam suite van *sadir attam*, bestaande uit tien dansen, 12

mudra handgebaar, 45

namostute laatste zin van het dansitem *sabdam* waarin hulde werd gebracht aan een godheid, 71

Natanam Adinar choreografie over de dans van Shiva, 42

Nataraja 'Heer van de dans', verschijningsvorm van godheid Shiva, 38, 42, 43, 44, 53, 68

nattuvanar dansmeester binnen de traditionele gemeenschap, 31, 50

Natyasastra verhandeling in het Sanskriet over de podiumkunsten, 40, 41, 44, 67, 68, 69, 70, 75, 76, 79, 82

Nirupana suite van *sadir attam*, voorganger van Bharatanatyam, 12

nityasumangalī 'eeuwig voorspoed brengend' gebruikt voor tempeldanseressen, 9

nritta - Abstracte dans. Een van de componenten van Bharatanatyam, 2

nritta abstracte component binnen Bharatanatyam, 51

nritya expressieve component binnen Bharatanatyam, 46

nritya. Expressieve dans, een van de componenten van Bharatanatyam, 2

padam dichterlijk genre, zowel gezongen als gedanst, 38

peria melam orkest dat de muziek verzorgde in tempels en bij religieuze festivals, 31

pottukattu huwelijksketting van de *devadasi*, symboliseerde haar eenwording met de godheid, 10

puja eerbetoon aan het goddelijke door invocaties, gebeden, zang en rituelen, 45

pushpanjali offer van bloemen voor het beeld van de godheid, 44

rajadāsīs tempeldanseressen die dienden aan een koninklijk hof, 11

Ramayana reizen van Ram, epos in het Sanskriet, 12, 69, 78

sabdam dans in de suite van *sadir attam*, 71

sadhaka pujam initiatie van een *devadasi* tot danseres, 10
samskarams overgangsrtes in het leven van Brahmanen, 11
satidāha weduwenverbranding,, 4
solkattu ritmische syllaben, gezongen tijdens de abstracte gedeeltes van de dans, 32
Sringara lichamelijke liefde, 38
sumangali 'voorspoed brengend', gebruikt voor gehuwde vrouwen, 9

taikizhavi oudere *devadasi* die de zaken van de tempeldanseressen regelde, 31
tandava masculiene energie in de uitvoering van de dans, tegengesteld aan *lasya*, vrouwelijke energie, 42

Tañjavūre zie Tanjore, 12
Tanjore Kwartet vier broers en musici die halverwege de negentiende eeuw *sadir attam* systematiseerden op didactisch en uitvoerend vlak, 55, 71, 79
Tanjore stad die vanaf de achttiende eeuw bekend stond als het cultureel centrum van Zuid-India, 12, 13, 15, 31, 32, 39, 40, 52, 53, 61, 62, 64, 65, 70, 78, 79, 82
tillana laatste dans in de suite van *sadir attam*, 12, 64

varnam danscompositie, beschouwd als het hoogtepunt in een dansoptreden, 53
viraha afscheiding tussen de mens en de aanbeden godheid, 38