

Tāṇḍava nāṭyam. Tekstid ja templitantsijannad Indias enne *bharatanāṭyam*'i sündi¹

Saile Johanna Langsepp

SISUKOKKUVÕTE

Indiast pärineb varaseim kirjasõnas fikseeritud tantsutehnika, mis on jäädvustatud Nāṭyaśāstras, kahe tuhande aasta vanuses tekstis, kus tantsu algupära on omistatud jumal Šivale. Tantsule koos teiste etenduskunstidega on antud sakraalne tähendus. *Tāṇḍava nāṭyam* ehk jumalik tants on kosmilise korra igikestev rütmiline loomise ja hävitamise tants, see on Šiva ekstaatiline manifestatsioon. Templitantsijannad ehk *devadāsī*'d viljelesid tantsu religioosse rituaalina juba iidsetest aegadest, kuid tänapäeva on konkreetne liikumissüsteem kandunud India klassikalise tantsustiili *bharatanāṭyam*'i nime all. Käesolev artikkel annab ülevaate *bharatanāṭyam*'i ja selle aluseks oleva templitantsu ühistest juurtest, keskendudes kolmele tähtsale tekstile – *Nāṭyaśāstra*, *Abhinavabhāratī*, *Abhinaya Darpaṇa* – ja *devadāsī*'de rollile tantsu transformeerumisel. Uuritakse tantsukeskseid aspekte, nagu liikumiselemendid, esteetika ja koreograafiasse kätketud tähendus. Samuti vaadeldakse sakraalse ja sekulaarse omavahelist läbipõimitust India templitantsust väljakasvanud lavatantsu esitustes, näitlikustades seda kaasaegse koreograafi ja tantsija Rukmini Vijayakumari loomingu kaudu.

MÄRKSONAD: sakraalne tants, *bharatanāṭyam*, *Nāṭyaśāstra*, *rasa*, *devadāsī*, India templitants, Rukmini Vijayakumar

SAILE JOHANNA LANGSEPP on vabakutseline koreograaf-tantsija ja religiooniuuringute doktorant-noorenteadur Tartu Ülikoolis. Tema uurimisteemaks on

¹ Artikkel tugineb 2025. aasta juunis autori poolt Tartu Ülikooli usuteaduskonnas kaitstud magistritööle „Sakraalne tants etenduskunstina. Kanoonilised tähendused ja rituaalsed vormid koreograafias“, mille juhendajaks oli Erki Lind.

sakraalne tants mitmekultuurilises perspektiivis ja tantsu kui kehastatud praktika spetsiifika religioosses kasutuses.

E-post: saile.langsepp@gmail.com

ABSTRACT

Tāṇḍava Nāṭyam. Texts and temple dancers in India before the birth of Bharatanāṭyam

The earliest codified dance technique originates from India and is preserved in the *Nāṭyaśāstra*, a two-thousand-year-old text that traces the origins of dance back to the god Śiva. In this paper, dance together with other performing arts is endowed with a sacred significance. *Tāṇḍava Nāṭyam*, the divine dance, is understood as the eternal rhythmic cycle of creation and dissolution – the ecstatic manifestation of Śiva. Temple dancers, or *devadāsīs*, cultivated dance as a religious practice since ancient times, but their movement system lives today under the name of *Bharatanāṭyam*, one of India's classical dance styles. This article examines the shared roots of *Bharatanāṭyam* and its temple dance foundations, focusing on three key texts – the *Nāṭyaśāstra*, the *Abhinavabhāratī*, and the *Abhinaya Darpaṇa* – as well as on the role of the *devadāsīs* in the process. Particular attention is given to dance-centered aspects such as movement language, aesthetic, and meaning in choreography. Also, this paper looks at the interweaving of the sacred and the secular in stage performances derived from temple dance traditions, exemplified through the work of contemporary choreographer-dancer Rukmini Vijayakumar.

KEYWORDS: Sacred dance, *bharatanāṭyam*, *Nāṭyaśāstra*, *rasa*, *devadāsī*, Indian temple dance, Rukmini Vijayakumar

SAILE JOHANNA LANGSEPP *is a freelance choreographer-dancer and a PhD student/junior research fellow in Religious Studies at the University of Tartu. Her research focuses on sacred dance from a multicultural perspective and on the specificity of dance as an embodied practice in religious context.*

E-mail: saile.langsepp@gmail.com

Sissejuhatus

Tantsu kontekstualiseerimine sakraalse praktikana on ilmselt kõige tuntu- maks saanud India näitel, kus see on pika aja vältel põimunud religioossete rituaalidega nii elavas teostuses kui ka religioosse tähendusloome tasandil.

Ühes küljest on tants olnud ohvriand jumalatele, pühendumistegevus ja pühakirjade sisu edastamise vahend esteetika ning etenduskunsti vahendite kaudu, teisest küljest aga kosmoloogia kehastamine ja jumaliku sfääri võrdpilt, muutes need koreograafia kaudu füüsiliselt nähtavaks. Templitantsijannade esitatud tantsust religioossete eesmärkide teenimiseks on tänapäevaks välja kasvanud eri klassikalised tantsustiilid, mida õpitakse ja esitatakse üle maailma sekulaarses kontekstis. Sellegipoolest ei ole kadunud ka religioosne mõõde – tänapäeva *bharatanāṭyam*’i ja rituaalse tegevuse vahel on olulisi kattuvusi, kuna esimene sisaldab mitmeid elemente teisest (Singh 2022). Nii Indias kui ka läänes on kaheksast klassikalisest tantsustiilist tõenäoliselt kõige populaarsem Lõuna-Indiast pärit *bharatanāṭyam*, mida saab õppida ka Eestis – nii Tallinnas kui ka Tartus.¹ Neid kaheksat koolkonda on ametlikult tunnustanud India Kultuuriministeerium ja prestiižne riiklik etenduskunstide akadeemia Sangeet Natak Academy. *Bharatanāṭyam*’it peetakse kõige vanemaks ja vormiliselt terviklikumaks templitantsu praktikast tänapäevasesse kasutusse üle kandunud stiiliks (Gaston 2017; Mickevičienė 2004: 229–230), mistõttu keskendub ka käesolev artikkel just sellele. Nii *bharatanāṭyam*’i ülekanne rituaalsest sekulaarsesse konteksti kui ka selle globaalne levik on seotud India 20. sajandi rahvusliku liikumisega ning sel perioodil aset leidnud šaivistliku templitantsu teadliku ümbermõtestamisega (Ganesh 2015: 119–121; Rodríguez 2018: 60; Sarkar-Munshi 2010: 30–31). India templitantsu ja klassikalise tantsu vahel toimub nii vormis kui ka koreograafia elementide sümbolisel tasandil kaleidoskoopiline põimumine: ühelt poolt kattuvad need tähendused religioossete väljadega, teisalt eralduvad neist esituse ümberpaiknemise tõttu professionaalse tantsukunsti valdkonda. Seetõttu laveerib *bharatanāṭyam* tantsustiilina sakraalse ja sekulaarse piirimail ning on mõtestatav mõlemana. Käesoleva artikli eesmärk on avada selle protsessi põhjuseid ja tagamaid, tutvustades *bharatanāṭyam*’it ning süüvides tantsu enda kantavatesse tähendustesse. Selleks annan ülevaate selle tantsustiili kohast mütoloogias, tähtsamates tekstides, templites ja laval. Lisaks tuleb vaatluse alla ka templitantsijannade ehk *devadāsī*’de identiteet ja selle roll tantsu transformeerumisel. Lõuna-Indiast pärineva templitantsu ja tänapäevase *bharatanāṭyam*’i vahelise dünaamika ilmes- tamiseks esitan lõpuks ühe näite väljapaistva India koreograafi ja tantsija Rukmini Vijayakumari loomingu baasil.

1 Tallinnas tegutseb alates 1984. aastast tantsustuudio Amrita. Tartus sai India klassikalise tantsu õpetamine alguse 2004. aastal ning alates sellest on tegutsenud nii erinevate tantsustuudiote all kui ka iseseisvalt.

***Nāṭyaśāstra* – etenduskunstid kui religioosne praktika**

Bharatanāṭyam on välja kasvanud Lõuna-India šaivistlikust traditsioonist, kus jumal Šiva esindab ülimat kõiksust. Temale on omistatud tantsu algpärilolu ka vanimas säilinud tantsutehnikat käsitlevas tekstis *Nāṭyaśāstra*'s. See on teos, millele on omistatud esimese „draama käsiraamatu“ tiitel ja sellele viitavad tänapäeval kõik India klassikalised tantsustiilid. On märkimisväärne, et sellest kahe tuhande aasta vanusest tekstist juhindutakse endiselt ka *bharatanāṭyam*'i tantsutehnika autentsuse otsingutel (nt Rukmini Vijayakumar jt). Taolised jäädvustused on aastatuhandeid aidanud säilitada spetsiifilist liikumisestetiikat ja tehnilisi detaile, ehkki põhiline teadmine liikus templitantsijannade liinis õpetajalt õpilasele elava pärimusena (Ganesh 2015; Katrak 2013: 49). Traditsiooniliselt ongi tantsualast teadmist ja kindlaid koreograafiaid antud edasi kehalt kehale, millele on alternatiiv tekkinud alles viimasel sajandil tänu uutele tehnilistele võimalustele. *Nāṭyaśāstra*'t võib seega pidada tantsuajaloos märgiliseks tekstiks. Veelgi erilisemaks teeb selle asjaolu, et see mitte ainult ei anna aimu ajalisest ulatusest ja täpsusest, millega oli fikseeritud konkreetne tantsutehnika, vaid ka sellest, kui suurt tähtsust omistati iidse Indias etenduskunstidele kui vaimse tee vahendile.

Nāṭyaśāstra ise on entsüklopeediline etenduskunstide teos, mille autorlus on omistatud õpetlasele Bharata Munile, kes elas tõenäoliselt ajavahemikus 2. sajand e.m.a kuni 2. sajand m.a.j (mõnede allikate järgi varieerub see aeg isegi veel enam: 5. sajandist e.m.a kuni 5. sajandini m.a.j (Dace 1963: 249). *Nāṭyaśāstra*'t peetakse ka viiendaks veedaks (tiitel, mida ta jagab India kuulsale eepose *Mahābhārata*'ga) ehk *Nāṭyaveda*'ks, mis näitab, kui suur oli selle teksti autoriteet (Singh 2022: 305). *Nāṭyaśāstra* kui viies veeda kombineerib selles tekstis esile toodud kontseptsiooni järgi nelja veeda õpetused, et edastada neid laiadele massidele – kõikidele inimestele hoolimata seisusest ja kastist, kuhu keegi kuulus (*Nāṭyaśāstra* 1.7–18).² See pidi tasakaalustama ja täiendama veedatekstide sõnalist olemust teiste meelte kaasamise kaudu (Thirumalai 2001). Teksti alge on viidud mütoloogilisele tasandile: jumal Brahma andis legendi järgi oma teadmised edasi tark Bharatale, kes pani need tema juhatusel *Nāṭyaśāstra*'sse kirja. Esimese peatüki 14.–15. värsis on öeldud, et saagu *Nāṭya*'st³ viies veeda, mis

2 Kasutan läbivalt Manomohan Ghoshi *Nāṭyaśāstra* tõlget (1951): [Translation of] *The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata Muni*. Calcutta: Asiatic Society of Bengal.

3 *Nāṭya* – draama ja tants; tuleneb sanskritikeelsest liigutusele viitavast juurest *naṭ*, tähendas algselt pigem täpsustamata kujul tantsu, aga praegusel ajal tõlgitakse rohkem draamaks. Lisaks ei eristatud *Nāṭyaśāstra* loomise aegu etenduskunstides muusikat, draamat ja tantsu nii spetsiifiliselt, kui see polnud just vajalik tehniliste täpsustuste jaoks, sest need kõik olid sulandunud ja täiendasid üksteist tervikus.

esitab eepilisi lugusid, annab juhatus ja nõu, suunab vooruslikkusele, küllusele, rõõmule ning vaimsele vabadusele, sisaldades endas teiste pühade tekstide sõnumit ja edastades seda kunsti kaudu (*Nāṭyaśāstra* 1.14–15).

Tõenäoliselt oli *Nāṭyaśāstra* puhul tegu varasemaid materjale koondava ja toimetava teosega. *Nāṭyaśāstra* juured ulatuvad *Naṭasūtra*'sse, mille vanuseks peetakse esimese aastatuhande keskpaika e.m.a. Seda mainib näiteks Pāṇini, suur õpetlane, kes pani kirja sanskriti grammatika ja elas tõenäoliselt umbes 5. saj e.m.a (Sreenivasaraos 2018). *Nāṭyaśāstra* levinuim versioon koosneb 36 peatükist, milles on kokku 6000 värssi. Need kirjeldavad ja seletavad etenduskunste ning annavad juhiseid draamaloominguks, mistõttu on see tuntud kui „esimene draama käsiraamat“. Allikad viitavad, et tantsukunstist kirjutajate hulgas eelnesid Bharata Munile veel mitmed teised – Kohala, Rahula, Dattila, Narada Nandi, Matanga, Shandilya, Kirtidhara, Parasara, Shilali, Krishashva, Thumbura jt –, kuid neist on teada vaid hilisemate autorite viidete kaudu, sest originaaltekste pole säilinud (Sreenivasaraos 2018; Vani s.a.). Ka *Nāṭyaśāstra* varaseimad säilinud tekstid pärinevad alles 10.–11. sajandist tänu mahukatele kommentaaridele, sest enne seda kanti teadmist edasi suulise pärimusena (Sreenivasaraos 2012b).

Nāṭyaśāstra sisu jaotub nelja omavahel läbipõimunud kategooriasse: osaliselt on see teatrikunsti käsiraamat, osaliselt esteetikafilosoofia, osaliselt mütoloogiline ajalugu, osaliselt teoloogia (Schwartz 2004: 12). Tekstis võetakse läbi küsimused draama kompositsioonist, etenduse struktuurist, lavakonstruktsioonist, näitlemise žanritest, keha liigutustest, grimmist ja kostüümist, kunstilise juhi rollidest ja eesmärkidest, muusika helistikest, instrumentidest ja nende kombineerimisest näitekunstiga. Eelmainitute puhul on tegu etenduse tehniliste aspektidega, aga oluline osa *Nāṭyaśāstra*'st käsitleb just loomingu tähendust ja eesmärki ning väidab, et selle kaudu on võimalik saavutada samu hüvesid kui pühade tekstide uurimisel. Näiteks väidetakse, et instrumentaalne muusika, draama ja laul on võrdväärsed veedahümnide selgitamisega ning rohkem väärt kui tuhat korda Gangese jões supelda (*Nāṭyaśāstra* 36.20–21). *Nāṭyaśāstra* järgi on loomingu olemuseks inimese juhtimine ja aitamine vabanemise poole läbi esteetilise elamuse ehk *rasa*. Seega sedastab see tekst olulise seose kunstivormide ja religioossete eesmärkide vahel. *Nāṭyaśāstra* kohaselt on tants ohvriand ja armastuse ülesnäitamine jumala vastu, puhastav tegevus, pühendumuslik andumine, osalemine kosmilise maailmakorra kehtestamises ja oma sisemise jumalikkuse väljendamise vahend (Hanna 1988: 283).

***Abhinavabhāratī* ja *rasa*-teooria – loomingu olemus**

Nāṭyaśāstra tuntus on suuresti tänu võlgu Kašmiiri müstikule Abhinavaguptale (u 950–1020 m.a.j), kellelt pärineb selle kuulsaim kommentaar nimega *Abhinavabhāratī*. Abhinavagupta oli mõjukas filosoof, müstik, õpetlane, muusik, poet, näitekirjanik, tekstide tõlgendaja, teoloog ja loogik – laiaulatuslike oskuste ja teadmistega õpetlane, kes kirjutas palju ning kellel oli suur mõju India kultuurile (Sreenivasaraos 2012b). Ta nimetab *Nāṭyaśāstra*’t läbivalt *Nāṭyaveda*’ks ja tema analüüs tegeleb põhjalikult esteetika, epistemoloogia ning ontoloogia küsimustega (Naik 2024). Detailne kommentaar aga näitab, kui tuntud oli *Nāṭyaśāstra* juba tol ajal. *Abhinavabhāratī* puhul on tegu monumentaalse teosega, mis erinevalt *Nāṭyaśāstra* lakoonilisest suutravormist oli suuresti proosavormis, võimaldades seletada ja analüüsida palju ulatuslikumalt kõiki algtekstis esitatud aspekte (Naik 2024; Sreenivasaraos 2012a).

Abhinavabhāratī tähtsus etenduskunstide jaoks seisneb selles, et just seal arendas Abhinavagupta ulatuslikult välja *Nāṭyaśāstra*’s esitatud *rasa*-teooria ning andis mõistele transformatiivse filosoofilis-religioosse sisu (Rodríguez 2018: 51). Seda võib tänapäevani pidada India kultuuri ja kunstide kõige omanäolisemaks ning mõjukamaks esteetikateooriaks, mis hõlmas algselt draamat, tantsu ja muusikat, kuid on laienenud ka kõikidele teistele kunstivormidele (*Ibid.*, 49). *Rasa*, millele on *Nāṭyaśāstra*’s pühendatud kuues ja seitsmes peatükk, kujutab endast esteetilist elamust ja loomingu olemust; seda tõlgitakse ka sõnadega ’essents’, ’tunne’, ’nektar’, ’mahl’, ’maitse’, ’esteetiline värving’. Sisuliselt viitab *rasa* teose esteetilisele tuumale, mis on sõnades kirjeldamatu, kuid kogetav, ja kasvab välja meisterlikust loomingust, olgu selleks tants, muusika või poeesia. See on midagi, mis ilmneb ainult loomingus endas ja on seega abstraktsele kogemuslikule fenomenile viitav termin. Kui kunstnik on oma loomingus *rasa* saavutanud, siis on tundlikul vaatajal võimalik seda kogeda ja sellega ühenduda. Abhinavagupta teooria avab *rasa* kontseptsiooni detailselt kui kognitiivse mehhanismi, mille kaudu esteetiline elamus võimaldab kogemuslikult jõuda ülima reaalsuse tunnetuse ja vabanemiseni (Naik 2024). *Rasa* on lüli, mis seob loomingu põhjuse, selle teostuse, loomingu kogeja ja eesmärgi tervikuks ning selle teooria ajaloolises tähenduses on eesmärgiks vaimne avarustumine.

Nāṭyaśāstra’s on välja toodud, et *rasa* kui tunne on vastastikuses seoses psühholoogilise seisundi ehk *bhava*’ga, mis tähistab etenduskunstide kon-

tekstis meeleseisundit, etenduses esindatud emotsiooni. *Bhava* olemasolu teeb võimalikuks sisemise vastuse tekkimise esteetilisele elamusele ning selle vormid ja ilmingud defineerib *rasa*. Kuna selle teooria kohaselt peetakse *rasa*’t kunsti seesmiseks olemuseks, mis antakse edasi kogejale, toob selline lähenemine ilmekalt välja loomingu kommunikatiivse tasandi tähtsuse. *Nāṭyaśāstra* VI peatükis on öeldud, et *rasa* kerkib esile ja on *bhava*’st lahutamatu ehk nad eksisteerivad omavahelises kokkupuutes (*Nāṭyaśāstra* 6.34–38). Teatud määral põhjustavad nad teineteist ning selles seisneb *rasa*-teooria järgi kunsti potentsiaal puudutada ja mõjutada inimloomust. Tantsu kontekstis on *rasa*-teooria järgi iga liigutuse teostuskvaliteet ja koreograafia kui neid struktureeriv süsteem otseselt seotud transtsendentaalse esteetilise kogemusega. Selle protsessi võtab Nandikeśvara järgmises alapeatükis käsitletavas tekstis *Abhinaya Darpaṇa*’s kokku kuulsa tsitaadiga, mis keskendub just liikumiskunsti dimensioonile ehk tantsukunsti loomemeetodile ja mille võiks eesti keelde tõlkida nii: „Kuhu läheb käsi, sinna järgneb pilk; kuhu läheb pilk, sinna järgneb meel; kuhu läheb meel, sinna järgneb meeleseisund; kuhu läheb meeleseisund (*bhava*), seal sünnib *rasa*“⁴ (Coomaraswamy ja Duggirala 1917: 17).

Erinevate väljenduslaadide ja -vahendite raamistikus on koreograafia abil võimalik *Nāṭyaśāstra* järgi kaheksa erineva *rasa* esilekutsumine: erootiline (*śṛṅgāra*), koomiline (*hāsyā*), kaastundlik (*karuṇā*), raevukas (*raudra*), kangelaslik (*vīra*), kohutav (*bhayānaka*), vastikust tekitav või talumatu (*bībhatsa*), imeline või uskumatu (*adbhuta*) (*Nāṭyaśāstra* 6.15). Kaheksale lisandus 9. sajandil üheksas ehk *śāntarasa*, mis tähistab rahunenud ja selginenud seisundit, kogemusülest emotsioonitut kvaliteeti ning oli kooskõlas ka Abhinavagupta vaadetega (Naik 2024: 2462). *Śāntarasa* lisamine omistatakse Kašmiiri poeedile Udbhatale (779–813 m.a.j), kes arutleb selle üle oma *Nāṭyaśāstra* kommentaaris. Ta oletab ühtlasi, et selle *rasa* loomine ja keskele kohale asetamine võib pärineda budistlikust ning džainistlikust poeesiast ja draamast, mille autorid kujutasid just seda tunnet domineeriva väärtuse ja teemana (Raghavan 1940: 13, 22–23). Üheksane jaotus on üldtunnustatud tänapäevani, kusjuures kaheksa esimest võib omakorda taandada neljaks paariks, kus üks on teise vastand (Vani s.a.).

4 Autori tõlge ingliskeelsest versioon: *for wherever the hand moves, there the glances follow; where the glances go, the mind follows; where the mind goes, the mood follows; where the mood goes, there is the flavour (rasa)* (Coomaraswamy ja Duggirala 1917, 17).

***Abhinaya Darpaṇa* – esimene teadaolev tantsutehnikat käsitlev teos**

Nāṭyaśāstra tähtsus seisneb selles, et seda tunnustatakse esimese oma-
taolise kõige autoriteetsema säilinud etenduskunstide allikana ja ühtlasi
esimese teosena, mis sisaldab detailselt kodeeritud kehalise liikumise teh-
nikat (Ganser 2023: 138). Sellele vaatamata on Nandikeśvarale omistatud
teos *Abhinaya Darpaṇa*⁵ omakorda esimene, mis käsitleb tantsu iseseisva
kunstiiliigina, ning just sealt pärineb suur osa tegelikust *bharatanāṭyam*'i
tehnikast (Singh 2022: 307–308). *Abhinaya Darpaṇa* on väidetavalt vaid
kokkuvõtte veelgi ulatuslikumast teosest *Bharatārṇava*'st, mis käsitleb
tantsukunsti ja koosneb 4000 vārsist (Shobana ja Mohan 2023: 1–2).
Nagu *Nāṭyaśāstra* puhul, nii on ka selle teksti alge viidud mütoloogilisele
tasandile. Nandikeśvara, kelle eluaeg on teadmata, kuid enamasti paigu-
tatud vahemikku 6.–11. saj m.a.j, keskendub teoses kehaliste sümbolite
ja käte-jalgade liikumise kirjeldamisele, lisades ka mõnesid detaile, mida
Nāṭyaśāstra's ei ole mainitud (Singh 2022). Üheks väga oluliseks lisandu-
seks *Abhinaya Darpaṇa*'s võib pidada tantsu kui kehalise väljenduskunsti
jaotamist kolmeks tüübiks, kuivõrd *Nāṭyaśāstra*'s on mainitud vaid kahte.
Kolmikjaotus *nāṭya* (teatraalne loo sisu väljendav tants), *nṛtta* (puhas teh-
niline tants), *nṛtya* (väljenduslik ja *rasa*'t sisaldav tants) on saanud uni-
versaalseks kõigi India klassikaliste tantsude puhul. Just kolmanda tüübi
lisandumine on märgilise tähtsusega, liikudes sügavamale tantsu enda
võimaluste käsitlemisse ja stiilide eristamisse (Singh 2022: 313–314).

Nāṭyaśāstra järgi kasutatakse etenduskunstide kaudu religioossete
eesmärkide täitmiseks, *rasa* saavutamiseks ja sisemise kontemplatsioonini
jõudmiseks nelja *abhinaya*'t ehk n-ö väljenduskunsti. *Abhinaya Darpaṇa*
on pühendatud neist ühele. *Abhinaya* tähendab „juhtima publikut millegi
suunas“ ja see miski on *rasa* kogemine läbi *bhava* (meeleolu). Sisuliselt
peetakse *abhinaya*'de all silmas inimtegevuse ja ümbritseva konteksti
nelja aspekti, mis väljenduvad etenduskunsti eri valdkondades, mille abil
toimub esitatava loominguga edasiandmine. Inimtegevus omakorda jao-
tatakse keha-, sõna- ja meeletegevudeks. *Nāṭyaśāstra* VIII ptk 9. suutras
mainitud neli *abhinaya*'t ehk olulist mõõdet sisu edasiandmiseks on:
āṅgika abhinaya, mille alla kuulub füüsiline liikumine, kehakeel ja žestid;
vāchika abhinaya, mis hõlmab verbaalset tasandit ehk kõne ja laulu, kogu

⁵ Eesti keelde võiks selle tõlkida kui „väljenduse peegel“; ingliskeelsete tõlgete puhul on kasutusel vaste „The Mirror of Gesture“.

sõnalist väljendust; *āhārya abhinaya*, mille all peetakse silmas kostüüme ja lavakujundust, etenduse rekvisiite ning muid materiaalseid atribuute; neljandaks ja kõige tähtsamaks peetakse *sāttvika abhinaya*’t, mis erinevalt eelmistest on nii-öelda kvalitatiivne sisemine omadus – emotsionaalne ja psühholoogiline tasand, meeles esilekerkiv seisund; see on etendusega edasiantav sõnum ja sisemine emotsioon.

Abhinaya Darpaṇa keskendub spetsiifiliselt kehalisele mõõtmele, millest tuleneb selle teksti eriline positsioon tantsukunsti kontekstis. See avab *āṅgika abhinaya* ehk keha liikumise reeglid, poosid, žestid – selle, kuidas väljendada emotsioone keha liikumise kaudu. *Abhinaya Darpaṇa* on tänapäevani eriti oluline just *bharatanāṭyam*’i tantsijate jaoks, kes traditsioonilises õppes peavad tundma seda tervikuna (Singh 2022: 309). On huvitav välja tuua, et Nandikeśvara kirjeldab *Abhinaya Darpaṇa*’s lisaks tantsijalt nõutud sisemistele omadustele, nagu intelligentsus, meele- rahu, mitmekülsus jne, ka vaimset mõõdet. Ta väidab, et tants, mida alustatakse palveta, on vulgaarne ning taolise tantsu vaatamisel on ebasoodsad tagajärjed (Coomaraswamy ja Duggirala 1917: 16–17). Mõlemad tekstid, nii etenduskunste tervikuna tähenduslikult ja tehniliselt käsitlev *Nāṭyaśāstra* kui ka tantsule keskenduv *Abhinaya Darpaṇa*, on klassikalise *bharatanāṭyam*’i õppimisel endiselt aktuaalsed. Need sisaldavad selgeid müütilisi ning religioosseid komponente, sidudes selle stiili tehnika ja tähenduse varasema rituaalse kasutuse ja sakraalse kontekstiga.

Abhinaya Darpaṇa põhiosa keskendub käežestidele, mida võib pidada kõige silmapaistvamaks osaks India tantsust ja eriti *bharatanāṭyam*’i tehnikast. *Hastamudrā*’de⁶ ehk käte eri asenditele, nende sümboolsele tähendusele ja kasutamisele on pühendatud ka terve *Nāṭyaśāstra* üheksas peatükk, kus on mainitud kokku 67 positsiooni.⁷ Kuigi sealne *hastamudrā*’de arv mõnevõrra erineb *Abhinaya Darpaṇa*’s toodud *mudrā*’de omast, siis põhiosas nad kattuvad. *Hasta*’d jaotatakse kolmeks kategooriaks: *asaṃyuta-hasta* ehk ühekäežestid, *saṃyuta-hasta* ehk kahekäežestid ja *ṇṛtta-hasta* ehk kombineeritud žestid ehk „tantsukäed“. Üldiselt on kasutusel siiski *asaṃyuta* ja *saṃyuta hasta*’d. *Hastamudrā*’de kaudu ilmneb eriti selgelt kehaliste sümbolite kodeeritus ning nende abil kujutatavate tähenduste viitamissüsteemis sisalduv mitmekihilisus. Kui näiteks

6 *Hasta* tähendab kätt ja *mudrā* tähendab tantsu kontekstis märki (kuigi joogas pigem püserit) ning need terminid on *bharatanāṭyam*’i kirjanduses tihti kasutusel sünonüümselt kas eraldi või liitsõnana.

7 See arv kaasab ka „tantsukäte“ kategooria ning on oluline märkida, et *hastamudrā*’de koguarv varieerub lähtuvalt tõlkest ja traditsioonist, ulatudes 64-st 82-ni.

ühikäe *hasta chandrakalā* tähendab kuusirpi, siis sellega seostub tihti ka Šiva, kelle sümboolika hulka see kuulub. Universaalsemalt mõistetakse on näiteks kahekäe *hasta añjali* (palveks ühendatud käed), mille kasutamine loob vaimsuse ja pühendumise atmosfääri. Bharata Muni hinnangul ei ole midagi, mida poleks võimalik käežestide kaudu väljendada (Singh 2022: 314). Seetõttu on see süsteem väga oluline osa *bharatanāṭyam*'i koreograafiast, mille abil on tantsus võimalik jutustada peaaegu verbaalsena mõjuvat lugu.

Vajadus nii täpselt kirjeldada tantsutehnikat viitab selle kunstiiligi tähtsusele osale VanaIndias (Singh 2022: 312), kuid sellega tuleb esile ka publiku eelteadmiste vajalikkus. Tants on alati kommunikatsioon ühel või teisel viisil, mistõttu on juba *Nāṭyaśāstra*'s rõhutatud ideaalse vaataja omadusi, kes suudab kunsti kaudu jõuda lisaks meelelahustuslikule funktsioonile ka selle sisima ja tähtsaima eesmärgi ehk vaimse kasvamiseni. Nõnda väljendub teatav eristav suhtumine vaatajasess hoolimata algselt kõikidele mõistatava viienda veedana esitletud teose eesmärkidest (*Ibid.*, 314–315). Teisest küljest toob see välja iga märgisüsteemi paratamatuse: mida keerukamad need on, seda kultuuri- ja kontekstispetsiifilisemaks need muutuvad. Nii on see ka *bharatanāṭyam*'i puhul, mille kompleksne koreograafia eeldab selle sisu täielikuks mõistmiseks mütoloogia ja keha-keele elementide tundmist vähemalt mõningal määral. Taolise kodeerituse ja jumaliku päritolu omistamise kaudu väljendab koreograafia püüdlust kujutada kosmilist tõde, mitte olla ainult etenduskunst (*Ibid.*, 312).

***Tāṇḍava nāṭyam* – jumalik tants šaivistlikus kosmoloogias**

Varaseim tantsu kirjeldav teos *Nāṭyaśāstra* ei ole algselt šaivistlik tekst, kuid ka seal on jumal Šiva see, kellelt pärineb tantsutehnika. Hilisemate arengute ja kommentaaride kaudu (eriti Abhinavagupta kirjutiste mõjul) ning Lõuna-India templitantsu kontekstis on tähtis aga šaivistlik mütoloogia, milles kesksel kohal seisab Šiva – mitmemõtteline ja paradoksaalne jumal, kes esindab šaivismis ülimat kõiksust (Flood 1996: 150–151). Lisaks kosmilise aja ja joogakunsti valitsemisele India mütoloogias on Šiva ka kosmilise tantsija kehastus. Tema tantsus sünnib, kestab ja hävib kogu maailm. Oma tantsival kujul nimetatakse teda Naṭarājaks ehk tantsu kuningaks, mis on üks Šiva väga levinud esitamiskujusid. Tantsiva Šiva kujutist võib näha iidsete templite raidkunstist⁸ moodsate

8 Tuntuim neist on Tamil Nadu osariigis asuv tuhandeaastane Chidambarami tempel (tõenäoliselt rajatud veel palju vanema kompleksi kohale), mis ongi Naṭarājale ja tantsule pühendatud ning kust võib lisaks seintesse

bharatanāṭyam’i tantsustuudioteni, kus Naṭarāja poos on endiselt tähtis koreograafiline element kui viide kehastatud väärtustele (Srinivasan ja Aithal 2024). Kanooniliseks kujunenud sümbolina kujutatakse teda tavaliselt neljakäelisena, seismas dūnaamilises poosis keset tulerõngast, jalge all rumalust ja hoolimatust sümboliseeriv olend Apasmāra (Flood 1996: 151). Naṭarāja ülemises paremas käes on kujutatud *damaru*-trummi, mis sümboliseerib algheli vibratsiooni ja loomisprotsessi, ning ülemises vasakus käes on tuleleek, mis viitab hävingule; teised kaks kätt on *abhayamudrā* asendis, mis sümboliseerib kaitset ja päästet (Bhandare 2020: 484).

Nāṭyaśāstra’s on mainitud, et Šiva leiutas ja lõi teatud elemendid, liigutused ning üleminekud poosidest, mille vahendajaks oli tantsutehnilises neljandas peatükis tema saatja Taṇḍu, mistõttu nimetatigi see jumalikku päritolu tants *tāṇḍava*’ks (*Nāṭyaśāstra* 4.263–264). *Tāṇḍava nāṭyam*⁹ tähendab seega jumalikku tantsu ning on hinduistlikus mütoloogias seotud maailma sündimise ja hävimise tsükliga, see on kogu loomingu algus ning lõpp, mis viitab nende vastandaspektide läbipõimumisele (Srinivasan ja Aithal 2024). *Tāṇḍava nāṭyam*’it peetakse kosmose universaalse energia rütmilise pulseerimise ülimaks väljenduseks, loomingu kõige ehedamaks ja tõelisele universumi olemusele lähedasimaks kunstivormiks. *Nāṭyaśāstra*’s on kirjeldatud mitut *tāṇḍava* aspekti ja esitamise viisi ning kuigi see on Šiva kosmilise tantsu üldtermin, võib sellel olla erinevaid eesliiteid tantsu mingi osa või natuuri kirjeldamiseks. Näiteks kõige laiemalt kasutatud *Ānanda tāṇḍava* kujutab õndsuse tantsu, sümboliseerides rõõmu ja loomist, *Rudra tāṇḍava* aga selle hävitavat vastandpoolust (Srinivasan ja Aithal 2024). *Abhinaya Darpaṇa* järgi esindavad sellised tantsud otseselt kosmilist korda (Coomaraswamy 1917: 9). Stiili poolest on *tāṇḍava* kui tants *bharatanāṭyam*’is üldiselt jagatud kahte erinevasse väljenduslaadi, tuginedes nii *Nāṭyaśāstra*’le (4. ptk) kui ka *Abhinaya Darpaṇa*’le (Coomaraswamy ja Duggirala 1917: 14). Need omakorda kannavad nimesid *tāṇḍava* ja *lāśya* – esimene on seotud eelkõige universumi loomise ja hävimise jõulise ning maskuliinse poole ehk Šivaga, teine aga tema kaaslane Pārvaṭī naiseliku, pehmema ja graatsilise poole väljendamisega (Miettinen 2018). Praktikas leidis taoline jaotus väljundi siiski alles Nandikeśvara *Abhinaya Darpaṇa*’s koos mitme muu tantsukunstile orienteeritud täpsustusega (Singh 2022: 308).

raitud tantsupooside kujutistele leida keskse ülistusobjektina metallist valatud Šiva kujutise, esitamas *Ānanda Tāṇḍava*’t (Chithralekha 2017: 62–63). Just sellisena on see tuntuks saanud kanoonilise sümbolina, mille kuju nimetatakse ka „Chola pronksiks” samanimelise dünastia valitsemisaja järgi.

9 *Nāṭyam* tähendab tantsu (vt allmärkus nr 3).

Tants templis – *devadāsī*'de pärand

Tantsu tähtsat osa India ühiskonnas ning religioossetes tegevustes võib eeldada esimesest aastatuhandest pärinevate põhjalike tekstide alusel, mis on pühendatud tantsu tehnika ja teooria täpsele kirjeldamisele. Need tekstid käsitlevad rituaali ja tantsu kattuvate või võrdväärselt tähtsate kategooriatena (Singh 2022: 312, 316). Sellele viitab ka *Nāṭyaśāstra*'s kirjeldatud tantsupooside kujutamine templiarhitektuuris (Bhandare 2020; Chithralekha 2017). Kehalise kunstiliigina ei ole tantsu esmane meedium aga kunagi tekst ega visuaalkunst, vaid alati elav tantsija. Just templitantsijad olid need, kes hoidsid pühendumusliku *bhakti*-praktika kaudu seda *bharatanāṭyam*'ina tuntuks saanud Lõuna-India tantsustiili tuhandeid aastaid elus ja kandsid seda edasi. *Tāṇḍava nāṭyam* kui jumaliku tantsu kontseptsioon sai teoks nende kehade liikumises, taasluues kodeeritud tähendusi ja pitseerides need nii tantsijate kui ka vaatajate teadvusesse. Võttes Naṭarāja poosi, sulavad tantsija kogemuses kokku jumala kujutise projektsioon ja ta enda keha – tekib võimalus suhestumiseks üleloomulikuga välise muunduse ja jumaliku olendi kehastamise kaudu (Hanna 1988: 294–295). Nii oli templitantsul religioosel tasandil ühtaegu transformatiivne, pühendumuslik ja rituaalne eesmärk ning *rasa*-teooria järgi oli see esteetilise elamuse kaudu sisekaemusliku kogemuse ja religioossete ideede edastamise viis teistele.

Templitantsijannasid nimetati *devadāsī*'deks, mis tähendab tõlkes „jumala orja“, „jumala teenrit“, ja nad olid pühendunud templi ning selle jumalate teenimisele tantsu kaudu. Sama terminiga nimetati siiski ka väljaspool templeid tegutsevaid tantsijaid, kes esinesid nii õukonnas kui ka pidustustel (Kannan 2019: 533). *Devadāsī*'d esindasid seega ka sekulaarses kontekstis professionaalse tantsija elukutset (Gaston 2017). Müütilises plaanis peeti neid taevalike olendite *apsara*'te järeltulijateks (Banerji 2017: 428). Nad olid vabastatud tavaelu ehk perekonna kohustustest ja olid tavaliselt saanud nii tantsu- kui ka muusikaalase väljaõppe, kuuludes oskusi pärimusliini pidi edasi andvasse kindlasse ühiskonnagruppi. Nad kehastasid usu ja tantsu sümbioosi elavas tegevuses, kuid samas oli ja on nende sotsiaalne staatus poleemiline, tihtipeale vastuoluliselt ümber tõlgendatud (Ganesh 2015; Kannan 2019; Katrak 2013: 49). Siiski toimus teatav sotsiaalne mobiilsus ka väljaspool pärimusliini (Ganesh 2015, 117). *Devadāsī*'de eriline staatus jumalale pühendatud naistena andis neile vabadused, mida tolleaegne patriarhaalne ühiskond muidu ei võimaldanud

(Banerji 2017: 436). Templitantsuna oli *bharatanāṭyam* naiste pärusmaa, kuid tänapäeval õpivad ja esitavad seda ka mehed. Kuigi klassikaliselt on tegu soolotantsuga, siis tänapäeval luuakse koreograafiaid ka duettidele ja gruppidele.

Kuni 19. sajandini kuulus templitants eelkõige hindu templite ning rituaalsete ürituste juurde. Briti koloniaalvõimu ajal muutus see aga sügavalt problemaatiliseks – eelkõige *devadāsī*’de ebamäärase identiteedi tõttu, mida kujutati ebamoraalsena (Gaston 2017). Rahvusliku ärkamise lainel sai sellest tantsustiilist üks India identiteeti – nii rahvuslikku kui ka religioosset – tähistavaid nähtusi (Ram 2010: 4). Seda võimendas asjaolu, et 1910. aastal keelasid briti koloniaalvõimud templitantsu traditsiooni ära (Sarkar-Munshi 2010: 30). Varem nimetati seda Tamil Nadust pärinevat tantsustiili *sadiraattamiks* (ka *sadhir*, *sadir attam*) ja ümbernimetamine leidis aset alles 1930. aastatel. Selle eestvedaja oli tantsijanna Rukmini Devi Arundalele, kes koostöös teistega rekonstrueeris tantsu uueks, kõrgklassile kohaseks stiiliks. Protsessi eesmärk oli lahutada tants *devadāsī*’de sotsiaalselt vastuolulisest kuvandist, seades tantsijate elavast pärandist ettepoole iidised tekstid, nagu *Nāṭyaśāstra* ja *Abhinaya Darpaṇa* (Ganesh 2015: 119–121; Sarkar-Munshi 2010: 30–31). *Nāṭyaśāstra* on üks neid tekste, mis on mänginud tähtsat osa templitantsu kujunemisel populaarseks klassikaliseks stiiliks tänapäeval, sest selle teksti autoriteedile toetumine võimaldas templitantsu taas lugupeetud staatusesse tõsta (*Ibid.*). Selle protsessi tagasipeegeldusena on just nimetatud tekst saanud suurema tähelepanu osaliseks tänapäeva tantsijate ja koreograafide seas. Sellel traditsiooni nõ taaselustamise perioodil algas varasema templitantsu läänelik institutsionaliseerimine ja õpetamine (Rodríguez 2018: 60). Samuti fikseeriti stiil ja sarist edasiarendatud kostüüm, mis ei olnud elavas templitantsu traditsioonis selliselt määratud (Sarkar-Munshi 2010: 30).

Devadāsī’d on need, tänu kellele on Lõuna-India tantsustiil siiani elus. Nende vastuoluline seisund India ühiskonnas põhjustas stiili teadliku rekonstrueerimise *bharatanāṭyam*’ina. Keeruka poliitiliste ja rahvuslike arengute tagajärjel tuntuks saanud klassikalist lavatantsu stiili ei saa oma uues kontekstis enam templitantsuks pidada, kuigi ka vastupidine arusaam sellest kui sakraalsest kunstist on endiselt laialt levinud (Lopez y Royo 2010: 114–115). Lähtudes tantsust endast, võib aga väita, et selle stiili rituaalne-religioosne komponent ei väljendu niivõrd välistes tasan-dites, nagu tehnika, kostüüm või isegi narratiiv, vaid pigem selle sise-

mistes kihtides, kuivõrd *bharatanāṭyam*’iga paljuski ühtiv *devadāsī*’de templitants kätkeb endas olemuslikult religioosset ontoloogiat, mis on sellest lahutamatu ka uues lavalises olukorras¹⁰ (Mickevičienė 2004: 240–241). On huvitav, et erinevalt *bharatanāṭyam*’i taaselustamise perioodist 20. sajandil võib viimasel ajal täheldada suurenenud huvi selle seoste vastu templitantsu traditsiooniga (Gaston 2017).

Tants laval – *bharatanāṭyam* kui India klassikaline tantsustiil

Olles uurinud templitantsu traditsiooni aspekte kui *bharatanāṭyam*’i religioosse tasandiga seotud tähenduslikke ajaloolisi kihte, toon nüüd välja veel mõned viimase sajandi jooksul kinnistunud nüansid, mida võib nime-tada juba osaks selle stiili kui professionaalse lavatantsu ajajärgust. Kuigi esitamise kontekst on muutunud, ei ole tantsukesksetest elementidest läh-tudes võimalik *bharatanāṭyam*’i ja templitantsu vahel selget piiri tõmmata, kuivõrd mõlemad ammutavad oma tehnika, repertuaari ning esteetika samadest allikatest. Seetõttu on eriti huvitav vaadelda mõlema omavahe-lisi kattuvusi hoolimata tantsu esitamissituatsiooni teisenemisest ja mär-gata taolise ühisosa olemasolu tõttu tekkivat dialoogi *bharatanāṭyam*’i päritoluga.

Spetsiifilisemad tantsukesksed kattuvused seisnevadki mainitud teks-tides fikseeritud tehnikas ja stiilis, mille kanoonilist vormi rõhutatakse templitantsu übermõtestamisel lavatantsuks. *Nāṭyaśāstra* neljandas pea-tükis on välja toodud 108 *karāṇa*’t¹¹ ehk poosi või liigutust tantsu baas-ühikutena, mis koosnevad keha ja käte poosist ning jalgade liikumisest, 32 aṅghāra’t kui liigutuste kombinatsiooni ja neli recaka’t ehk erinevate jässete või kehaosade eraldiseisva liigutamise variatsiooni (*Nāṭyaśāstra*, 4. ptk). Lisaks on *Nāṭyaśāstra*’s välja toodud kuus viisi seismiseks, neli lii-gutust kaelale, kuus liigutust kulmudele ja kaheksa kategooriat pilkudele, mida hiljem on laiendatud ning edasi jagatud (näiteks silmaliigutustele

10 Veelgi enam, on olemas isegi lähenemisi, mis seovad konkreetse tantsutehnika kehalise geomeetria otse-selt India esoteeriliste vaimsete praktikatega – komplekssete *tantra*- ja *yantra*-süsteemidega (Stark 2007).

11 *Karāṇa* kui terviklik liigutusühik ei piirdu ainult tantsuga, vaid kattub osaliselt ka joogatehnikaga. Näiteks jooga kehakeskseid tehnikaid käsitlev tekst *Hatha-yoga pradīpikā* 14. sajandist väidab, et kombineerides *karāṇa*’sid hingamistehnikate ja poosidega, on võimalik jõuda kuningliku jooga (*raja-yoga*) eesmärkideni. *Nāṭyaśāstra*’s kirjeldatud 108 *karāṇa*’st on joogas kasutamiseks sobivad ainult 36 ning mõned *hatha*-jooga poosid on kombineeritud erinevatest *karāṇa*’test. Legendi järgi (*Nāṭyaśāstra*’st endast hilisem interpretatsioon) tantsis Śiva igal ööl tantsu, mis koosnes 108 *karāṇa*’st, ja sellise kosmilise tantsu väljendust nimetatakse *naṭa*-joogaks (Karana 2023).

on *Abhinaya Darpaṇa*'s juba iga kategooria juures täpsemad variatsioonid olenevalt *bhava*'st ja *rasa*'st ning pealiigutusi on mainitud üheksa). Kõikide nende elementide ja ühikute nüansid on täpselt kodeeritud kindlate sõnumite edasiandmiseks. Sealjuures on tähelepanuväärne, et tantsu ei konstitueeri selle teksti järgi mitte pelgalt keha liikumine, vaid kehastatud terviklikkus. Nii meeleseisund kui ka emotsioonid mõjutavad kehalise kodeeringu konkreetset vormi, kus loeb iga detail: nii käte, jalgade, puusade, külgede, reite täpne asend liikumisel kui ka nende asetus rindkere, selja ja kõhu suhtes (Singh 2022: 312–313).

Abhinaya Darpaṇa kontekstis on juba mainitud *hastamudrā*'de rikkalikku maailma India tantsus, millele on pühendatud nii tekste kui ka kommentaare, aga eelkõige aega tantsijate elus. *Nāṭyaśāstra* üheksandas peatükis kirjeldatud 67 käežesti koos tähendusloomeliste aspektidega, millele lisandusid hiljem täpsustused üldkasutatavaks saanud teosest *Abhinaya Darpaṇa*, on osa elavast kaanonist. Eri tekstides toodud *hastamudrā*'de nüansid on tähtsad ka tänapäeva tantsijate ja uurijate jaoks ning endiselt huvi- ja tõlgendusobjektiks (nt Shobana ja Mohan 2023). Selles väljendub *bharatanāṭyam*'i sisemine dünaamika, mis – olles küll seotud oma juurtega – on tänapäevases esituskontekstis plastiline ja pidevalt arenev (Dr. D. Y. Patil School of Liberal Arts 2024), nagu oli tants *devadāsī*'de traditsioonis. Pidevat tendentsi tõlgendada, arendada ja täiendada *Nāṭyaśāstra*'s ning *Abhinaya Darpaṇa*'s kirjeldatud tehnikat võib kohata ka teistes selle teemalistes tekstides, mis on säilinud viimase pooleteise aastatuhande jooksul (Sreenivasaraos 2019).

Ka *bharatanāṭyam*'i konkreetsete koreograafiate narratiivid ehk käsitletav teemadering on valdavalt religioosse-mütoloogilise sisuga, kuigi sekulaarses kontekstis on hakatud looma tantse ka tänapäevastele teemadele (Mickevičienė 2004: 241). Suurema osa klassikalise *bharatanāṭyam*'i repertuaarist moodustavad siiski jutustused hinduistlike jumalate ja jumalannade ning nende taaskehastuste mütoloogilistest juhtumistest. Need elemendid struktureeris 19. sajandil stiili ja teemade järgi terviklikku koreograafilisse tsükklisse Thanjavuri kvartett.¹² Seda nimetatakse *mārgam*'iks (tähendab 'rada') ning seal liigutakse sisulise ja koreograafilise loogika kohaselt abstraktsematelt ja kergematelt teemadelt ekstaasi ning vaimse kontemplatsioonini. *Mārgam*'i erinevatesse kategooriatesse kuuluvates tantsude gruppides sisalduvad koreograafiad võivad käsitleda väga

12 Inglise keeles Thanjavur Quartet, koosnes neljast 19. sajandil Lõuna-Indias Tamil Nadu osariigis elanud vennast, kes süstematiseerisid *bharatanāṭyam*'i lavarepertuaari.

mitmesuguseid narrative, kuid üldjuhul on need ühel või teisel viisil otse või kaudselt seotud hinduistlike religioossete teemadega. Näiteks esineb palju looduse kujutamist, mis juhib tähelepanu selle jumalikkusele (Charurvedi 2019); tegelastena domineerivad jumalad ja nende eri kehastused (väga populaarsed on näiteks Krišna lood), mille abil viidatakse ühtaegu jumalikele kvaliteetidele ja inimlikele probleemidele; mõned tantsutüübid on aga ka abstraktsed või vähem abstraktsed palved. Näiteks traditsioonilise *mārgam*’i esimene tantsude grupp *alarippu* kujutab endast jutustava sisuta puhast tantsu, mille tehniline ilu ja täiuslikkus on ohvriand jumalatele; järgnevad *jatiswaram*, *sabdam*, *varnam*, *padam/javali*, *tillana*; tsükli lõpetavad aga *śloka* ja/või *mangalam*, mis kujutavad endast ülistust ja tänupalvet jumalale (Anand 2016; Mickevičienė 2004: 230). Seega on *bharatanāṭyam*’i tantsuetendused traditsiooniliselt struktureeritud järgnevusse, mis peegeldab pühendumist vaimsel teekonnal ja kirjeldab selle eri etappe; samuti on üksikute tantsukompositsioonide teemad tihti seotud religioossete kontseptsioonidega.

Sammud piiridel

Iga tants, mis esitatakse vaatajatele, on olemuselt performatiivne, sisaldades hoolimata konkreetse tantsu funktsioonist rohkem või vähem esteetilisi komponente ja kunstilisi valikuid. Seetõttu sõltub selle mõtestamine sakraalse või sekulaarsena paljudest teguritest, mis erinevas kasutuses põimuvad, kattuvad või lahknevad. Ainuüksi esitamissituatsiooni analüüsimine ei anna piisavalt alust väita, kas tants ise võiks olla kontekstualiseeritav sakraalsena. Tantsus ilmnevaid tähendusväljade paremaks mõistmiseks on vaja pöörduda tantsu enda poole, võttes arvesse tantsu erinevaid aspekte – alates koreograafia vormist liigutustele omistatud kanooniliste tähendusteni ning vaatajate osadusest kuni tantsija enda taotluseni. Tänapäeval on üle maailma levinud nähtus, et varem religioossetes kontekstides esitatud koreograafiaid modifitseeritakse loomingulistel eesmärkidel ja kantakse üle lavaruumi. India templitants ja tänapäevane klassikaline tantsustiil *bharatanāṭyam* on üks taolise olukorra näide, kus ühel ja samal koreograafial võib olla ühtaegu religioosne ja ilmalik kasutus. Samuti näitab liikumismaterjali kattuvus, kuidas muutunud eesmärgil esitamisel tantsu tähendus teiseneb ning milliseid keerulisi mitmesuunalisi interpretatsioonivõimalusi see kaasa toob. Sakraalsena kontekstualiseeritud tantsude esitamine sekulaarsetel lavadel ei ole kunagi ühemõtteliselt

lahterdatav, vaid esitab oma rikkalike tähendustega väljakutse vaatajale, pakkudes ühtlasi võimalust kogeda esitust sakraalse, sekulaarse või nende vahepealse ambivalentse nähtusena.

Sakraalse tantsu esitamist etenduskunstina laval ja selle suhet algse religioosse kasutusega on võimalik analüüsida tegevcoreograafide loomingut vaadeldes, kui võtta lähtepunktiks tants ise. Toon järgnevalt ühe näite. India templitantsu ja nüüdse *bharatanāṭyam*'i vormi ning tähenduste kõrvutamiseks võtsin vaatluse alla kaasaegse tantsukunstniku konkreetse esituse. Analüüsisin seda süvitsi komponentide kaupa, võrreldes nähtut traditsioonilise kasutusega religioosses kontekstis. Uuritavaks valisin *bharatanāṭyam*'i taustaga tunnustatud India coreograafi ja tantsija Rukmini Vijayakumari, kes on esinenud ka Eestis.¹³ Analüüsitavaks teoseks on avalikult kättesaadav videosalvestus *Gudiya Sambhrama* festivali raames toimunud üritusest, mis leidis aset 28. jaanuaril 2023 Bangalores Varaprada Sri Venkateshwara templis (CYCLEDotIN 2023). Langeri rituaali ülekande teooria (Langer *et al.* 2006) ning Schechneri etenduskunstide tüpoloogia (Schechner 2020) abil oli võimalik selgelt välja tuua religioosse ja sekulaarse tasandi dünaamika Vijayakumari esituses. See analüüs ilmestab huvitavat dialoogilist suhet templitantsu ja klassikalise stiili vahel.

Analüüsitud esituses leidis tihedaid seoseid templitantsu traditsiooniga ja viiteid religioossele, rituaalsele tasandile, mis näitab tantsu taotluslikku kontekstualiseerimist sakraalsena (üksikasjalikum ülevaade ja analüüs: Langsepp 2025: 55–58, 61–76, 103–111). Kuigi *bharatanāṭyam*'i stiilis tants oli raamistatud professionaalse etenduskunstina kultuuriüritusel ning esitaja-vaataja suhe erines religioossest rituaalist (isegi kui lava asus templialal), ilmnes Vijayakumari esituses mitmeid templitantsu juuri rõhutavaid elemente. Esiteks erines tantsija sarilaadne kostüüm lavatantsu kaanonist, lähenedes varasemale traditsioonile. Teiseks kasutati elavat muusikat, kuigi ajakohase instrumentaalsaatega. Peale selle ei sisaldanud tantsuetenduse coreograafia struktuur kõiki *mārgam*'i osi, kuid järgis *bharatanāṭyam*'i sisemist loogikat: etendus algas õhustiku loomiseks puhta tantsuga ning liikus iga tantsuga aina sügavamale, keerulisemale ja mitmekihilisemale jumalasuhte väljendamise poole.

Peale vormilise külje peitub Vijayakumari esituses oluline ühisosa templi-

13 Rukmini Vijayakumari esinemist nägin ka ise (17. juunil 2023 Tallinnas Kumu kunstimuuseumis) ja osalesin ühtlasi samal päeval tema õpitoas, kus ta kõneles mh *Nāṭyaśāstra*'st kui oma inspiratsiooniallikast.

tantsu traditsiooniga selle sisemises mõtestatuses. Tantsija toetub oma tehnilises interpretatsioonis algtekstidele, nagu *Nāṭyaśāstra* (nt TEDx Talks 2013), rõhutab *rasa*-teooria tähtsust isiklikus loomingus (Vijayakumar 2021) ja selle realiseerimist tantsus. *Abhinavabhāratī*'s välja arendatud esteetikateooria väljendus tema esituses meisterlikul tasemel. Mainimata ei saa jätta ka tantsu kaudu toimuvat ümberkehastumist ehk sisetunde muundust, millest Vijayakumar on nii avalikult rääkinud (nt Tandraa 2025) kui ka põhjalikult kirjutanud oma raamatus, mis analüüsib jumalikkuse kogemist kehastatud esituse kaudu, tuginedes isiklikele läbielamistele tantsijana (Vijayakumar 2021). See kõik lähendab tema esitust tänapäevase *bharatanāṭyam*'i tantsijana selle stiili sakraalselt kontekstualiseeritud rituaalsele kasutusele, milles *devadāsī*'d seda jumalikkusega ühendumiseks viljelesid (Banerji 2017). Vijayakumari tõlgenduses tuleb tantsu sakraalsel tasandil esile holistiline käsitus,¹⁴ mis ei sea esikohale ühtegi konkreetset religioosset õpetust, vaid tantsu enese kui vaimse protsessi (Vijayakumar 2021: 156). See perspektiiv asetub laiemasse India mõtteviisi raamistikku, kus eri lähenemised ei pruugi tingimata omavahel konfliktis olla. Kokkuvõttes võib juhtumianalüüsile toetudes näha *bharatanāṭyam*'i tänapäevases kasutuses nii välise ehk vormilise kui ka sisulise ehk tähendusloomelise tasandi lähedast seotust, kuid mitte täielikku kattuvust šaivistliku templitantsu traditsiooniga.

Lõpetuseks

Tantsimine kui tõenäoliselt üks vanimaid religioosseid praktikaid on endiselt laialt levinud nähtus. Olles sisult inimese loominguline tegevus, asetub tants ka sakraalses kontekstis kunstisfääri, mille kriteeriumid ei ole seotud religioosse tähendusega, isegi kui tants on rakendatud vastaval eesmärgil. Seetõttu on mõistetav, et nii nagu *devadāsī*'de templitantsust kasvas välja *bharatanāṭyam*, vajab sakraalne tants lavakunstiks teisenemiseks väga vähe. Taoline muundumispotentsiaal on etenduslikust sisaldavates rituaalsetes toimingutes alati olemas. Õhkõrnast – või kujuteldavast – piirist üleastumine on tänases globaliseerivas maailmas levinum kui varem. Seetõttu on laienemas ka pidevas muutumises veikleval ala, kuhu paigutuvad tantsud, mille vorm ja tähendus juurduvad küll reli-

14 Rukmini Vijayakumar on personaalselt tõlgendanud tantsu religioosset tähendust nii, et selle mitmekihilises mõtestatuses lõimuvad paljud erinevad traditsioonid – nii need, mis olid olemas šaivistlikus templitantsus, kui ka need, mis arenesid välja hiljem. Ametlikult on ta praeguseks advaita vedaanta õpilane ning seob vastava mõtteviisiiga ka oma loometegevust tantsijana (Advaita Academy 2020; Tedx Talks 2013).

gioossetes rituaalides, kuid mis on ometi algsest kasutusest välja tõstetud ning seetõttu kannavad ja samal ajal loovad uusi, teisenenud tähendusi.

Sammud sakraalse ja sekulaarse piiril ületavad elavas esituses tantsija kergusega analüütiliste kategooriate vastuolud. Nagu Gerardus van der Leeuw on märkinud oma kunstide sakraalset tasandit käsitlevas teoses, „seisab tants läbi aegade nagu hiiglaslik monoliit inimväljenduse muutlike vormide keskel“,¹⁵ (Leeuw 2006: 13), leides sealjuures kasutust väga erinevatel eesmärkidel. Nii nagu *bharatanāṭyam* sisaldab religioosseid tähendusvälju koreograafia struktuuri, narratiivi, liikumiskeele ja tehnika tekstiliste allikmaterjalide kaudu, nii oli ka *devadāsī* de tantsus religioosse funktsiooni kõrval alati olemas esteetiline ehk tantsu kunstiline mõõde. Kuigi etenduskunstina tänapäeva lavadel esitatavat tantsustiili *bharatanāṭyam* it ei saa väljaspool šaivistlikku konteksti enam üheselt käsitada kosmilise *tāṇḍava nāṭyam* i väljendusena, ei ole India templitantsu ja sellest sündinud klassikalise tantsustiili vahele võimalik ega ka vajalik tõmmata selget piiri, nii nagu olevik pole kunagi vaba minevikust. India religioossed rituaalid, iidsed tekstid ja templitantsijannade elud läbi aastatuhandete moodustavad pinnase, millest *bharatanāṭyam* sai sündida. Just see muudabki selle tantsustiili nii rikkaks ja võimalusterohkeks eri taotlusega tantsukunstnikele ja vaatajatele.

Kirjandus

Advaita Academy 2020. GFO2020: Advaita in Performance by Rukmini Vijayakumar [video]. Youtube, 6June 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=oYRwFBWuPsw>. Vaadatud 29. augustil 2025.

Anand, Chandra 2016. The elements of margam. – *Narthaki. Gateway to the World of Dance*. 26. oktoober 2016. <https://narthaki.com/info/articles/art410.html>. Vaadatud 30. augustil 2025.

Banerji, Anurima 2017. Dance and the Distributed Body: Odissi and Mahari Performance. — M. Franko (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, pp. 413–448.

Bhandare, Shalaka Pravinkumar 2020. A Comparative Study of Nataraja Icons at the Virupaksha Temple, Pattadakal and the Kailasa Cave Temple, Ellora. — *Heritage: Journal of Multidisciplinary Studies in Archaeology*, Vol. 8 (2), pp. 483–498.

Chithralekha, Karimbil 2017. A Rhythmic Journey Through Time and Space – a Study of Ancient South Indian Dance and Temple Architecture. — *Proceeding of the 4th International Conference on Arts and Humanities*, Vol. 4, pp. 54–66. DOI: <https://doi.org/10.17501/icoah.2017.4106>.

Coomaraswamy, Ananda; **Duggirala**, Gobala Kristnayya 1917. [Translation of] *The Mirror Of Gesture: Being The Abhinaya Darpaṇa Of Nandikeśvara*. Cambridge: Harvard University Press.

¹⁵ „Like a giant monolith, the dance stands in the midst of the changing forms of human expression“ (Leeuw 2006: 13).

- Coomaraswamy**, Ananda 1917. The Mirror of Gesture: „Introduction“. — A. Coomaraswamy; Gobala Kristnayya Duggirala (transl.). *The Mirror Of Gesture: Being The Abhinaya Darpana Of Nandikeśvara.*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 1–10.
- CYCLEdotIN** 2023. Rukmini Vijayakumar Dance Performance | Gudiya Sambhrama 2023 | Classical dance performance [video]. *Youtube*, 30 January 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=EGHgwUgnt0E>. Vaadatud 29. augustil 2025.
- Dace**, Wallace 1963. The Concept of „Rasa“ in Sanskrit Dramatic Theory. — *Educational Theatre Journal*, Vol. 15 (3), pp. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.2307/3204783>.
- Dr. D. Y. Patil School of Liberal Arts** 2024. The Art of Symbolism: Bharatanatyam Mudras Decoded. 29 January 2024. *DPU Liberal Arts*. <https://liberalarts.dpu.edu.in/blogs/the-art-of-symbolism-bharatanatyam-mudras>. Vaadatud 30. augustil 2025.
- Flood**, Gavin 1996. *An Introduction to Hinduism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ganesh**, Swarnamalya 2015. Renaming „Sadir“ as Bharatanatyam: What’s in a Name?. — *India International Centre Quarterly*, Vol. 42 (2), pp. 116–125.
- Ganser**, Elisa 2023. Dance as Yoga: Ritual Offering and Imitatio Dei in the Physical Practices of Classical Indian Theatre. — *Journal of Yoga Studies*, No. 4, pp. 137–171.
- Gaston**, Anne-Marie 2017. The Temple Tradition in Three Styles of Classical Indian Dance: Bharatanatyam, Odissi and Kathak. — *Introduction for lecture at Oxford Centre for Hindu Studies*. 24 May 2017. <https://ochs.org.uk/lecture/the-temple-tradition-in-three-styles-of-classical-indian-dance-bharatanatyam-odissi-and-kathak-tt17/>. Vaadatud 30. augustil 2025.
- Ghosh**, Manomohan (transl.) 1951. *The Natyashastra Ascribed to Bharata Muni*. Calcutta: Asiatic Society of Bengal. <https://angkordatabase.asia/books/the-natyashastra-english-translation>. [lisaks e-raamatuna saadaval: <https://www.wisdomlib.org/hinduism/book/the-natyashastra.>]
- Hanna**, Judith Lynne 1988. The Representation and Reality of Religion in Dance. — *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 56 (2), pp. 281–306.
- Kannan**, Rajalakshmi Nadadur 2019. Colonial Material Collections and Representations of Devadasi Bodies in the Public Sphere in the Early 20th-Century South India. — *Anthropos* Vol. 114 (2), pp. 531–546. <https://www.jstor.org/stable/27095513>.
- Karana**. Yogapedia. 2023. URL: <https://www.yogapedia.com/definition/5686/karana>. Vaadatud 30. augustil 2025.
- Katrak**, Ketu H. 2013. Innovations in Contemporary Indian Dance: From Religious and Mythological Roots in Classical Bharatanatyam. — *Religion Compass*, Vol. 7 (2), pp. 47–58. DOI: <https://doi.org/10.1111/rec3.12030>.
- Langer**, Robert; **Lüddeckens**, Dorothea; **Radde**, Kerstin; **Snoek**, Jan 2006. Transfer of Ritual. — *Journal of Ritual Studies*, Vol. 20 (1), pp. 1–10.
- Langsepp**, Saile Johanna 2025. *Sakraalne tants etenduskunstina. Kanoonilised tähendused ja rituaalsed vormid koreograafias*. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool. <https://hdl.handle.net/10062/111396>.
- Leeuw**, Gerardus van der 2006 [1963]. *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Lopez y Royo**, Alessandra 2010. Indian Classical Dance: A Sacred Art?. — *The Journal of Hindu Studies*, Vol. 3 (1), pp. 114–123. DOI: <https://doi.org/10.1093/jhs/hiq008>.
- Mickevičienė**, Diana 2004. Ritual Dance as a form of Worship - a Case of Bharata Nāṭyam. — *Acta Orientalia Vilnensia*, Vol. 5, pp. 228–241. DOI: [10.15388/AOV.2004.18247](https://doi.org/10.15388/AOV.2004.18247).
- Miettinen**, Jukka O. 2018. Bharata and his Natyashastra. — *Asian Traditional Theatre & Dance*. <https://disco.teak.fi/asia/bharata-and-his-natyashastra/>. Vaadatud 18. augustil 2025.

Naik, Babuli 2024. The convergence of aesthetic experience, transcendental bliss, and Śiva in Abhinavagupta's philosophy. — *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, Vol. 5 (1), pp. 2460–2467. DOI: <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i1.2024.5445>.

Raghavan, Venkatarama 1940. *The Number of Rasas*. Adyar: Adyar Library.

Ram, Kalpana 2010. Dancing Off-stage: Nationalism and its „Minor Practices“ in Tamil Nadu. — P. Chakravorty; N. Gupta (eds.), *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, New Delhi, Abington: Routledge, pp. 3–25.

Rodríguez, Guillermo 2018. The taste of art and transcendence: Transformation(s) in rasa and bhakti aesthetics. — E. Fischer Lichte; B. Wihstutz (eds.), *Transformative Aesthetics*. London, New York: Routledge, pp. 48–67.

Sarkar-Munshi, Urmimala 2010. Another Time, Another Space – Does the Dance Remain the Same?. — P. Chakravorty; N. Gupta (eds.), *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*. New Delhi, Abington: Routledge, pp. 26–39.

Schechner, Richard 2020. *Sissejuhatus etendusuringutesse* [kolmas trükk]. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Schwartz, Susan L. 2004. *Rasa: Performing the Divine in India*. New York: Columbia University Press.

Shobana, B.; **Mohan**, Sujatha 2023. Critical Study of Hand Gesture Recommendations in Bharatārṇava for Depicting Avatārs of Viṣṇu. — *Bodhi International Journal of Research in Humanities, Arts and Science*, Vol. 7 (4), pp. 1–6. https://www.bodhijournals.com/pdf/V7N4/Bodhi_V7N4_001.pdf.

Singh, Aditi 2022. The Facets of Dance Revisited in The Nāṭyaśāstra and The Abhinaya Darpana. — *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, Vol. 3 (1), pp. 306–320. DOI: <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v3.i1.2022.90>.

Sreenivasaraos 2012a. *Abhinavagupta*. 6 September 2012. <https://sreenivasaraos.com/2012/09/06/abhinavagupta/>. Vaadatud 30. augustil 2025.

Sreenivasaraos 2012b. *Abhinavabharati – an interpretation of Bharata's Natyasastra*. 13 September 2012. <https://sreenivasaraos.com/2012/09/13/abhinavabharati-an-interpretation-of-bharatas-natyasastra/>. Vaadatud 30. augustil 2025.

Sreenivasaraos 2018. *The Texts of the Indian Dance Traditions*. Part One. 23 September 2018. <https://sreenivasaraos.com/2018/09/23/the-texts-of-the-indian-dance-traditions-part-one/>. Vaadatud 20. augustil 2025.

Sreenivasaraos 2019. *The Texts of the Indian Dance Traditions*. Part Eighteen. 5 May 2019. <https://sreenivasaraos.com/2019/05/05/the-texts-of-the-indian-dance-traditions-part-eighteen/>. Vaadatud 30. augustil 2025.

Srinivasan, Ramanathan; **Aithal**, P. S. 2024. Decoding the Cosmic Drama: Unravelling the Symbolism and Iconography of Lord Nataraja's Enigmatic Dance. — *International Education & Research Journal [IERJ]*, Vol. 9 (9), pp. 85–89.

Stark, Bevin 2007. *Defining the Spiritual Aspects in the Pure Dance of Bharata Natyam*. Master thesis. New York: Skidmore College.

Tandraa, Sshruti 2025. I Become Devi during Dance | Spirituality | Emotions | Rukmini Vijayakumar on Sacred Pod | Sshruti [video]. *Youtube*, 31 January 2025. https://www.youtube.com/watch?v=9XLU9_awbrk. Vaadatud 29. augustil 2025.

TEDx Talks 2013. Significance of Classical Indian Dance: Rukmini Vijayakumar at TEDxHindustanUniversity” [video]. *Youtube*, 26 March 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=Tl4Jx-vHwXaw&t=4s>. Vaadatud 29. augustil 2025.

TĀṆḌAVA NĀṬYAM

Thirumalai, Madasamy Subbiah 2001. An Introduction to Natya Sastra – Gesture in Aesthetic Arts. — *Language in India*, Vol. 1 (6), October 2001. https://www.languageinindia.com/oct2001/natyasastra1.html?&sa=U&ei=efbTUt%203zBKHQ0QX%20_4GABA&ved=0CCoQFjAC&usg=AFQjCNESAyvP6FIZWVenjppUyS7SXVT%20xlg.

Vani, Bhandaram (s.a.). Natyashastra and Rasa. — *Comparative Indian Drama*. <https://ebooks.inflibnet.ac.in/engp09/chapter/comparative-literature-drama-in-india/#:~:text=It%20is%20considered%20the%20fifth,elements%20of%20Rasa%20%20from%20Athervaveda>. Vaadatud 5. septembril 2025.

Vijayakumar, Rukmini 2021. *Finding Shiva: An Inner journey of the performative experience*. Tamil Nadu: INDICA.