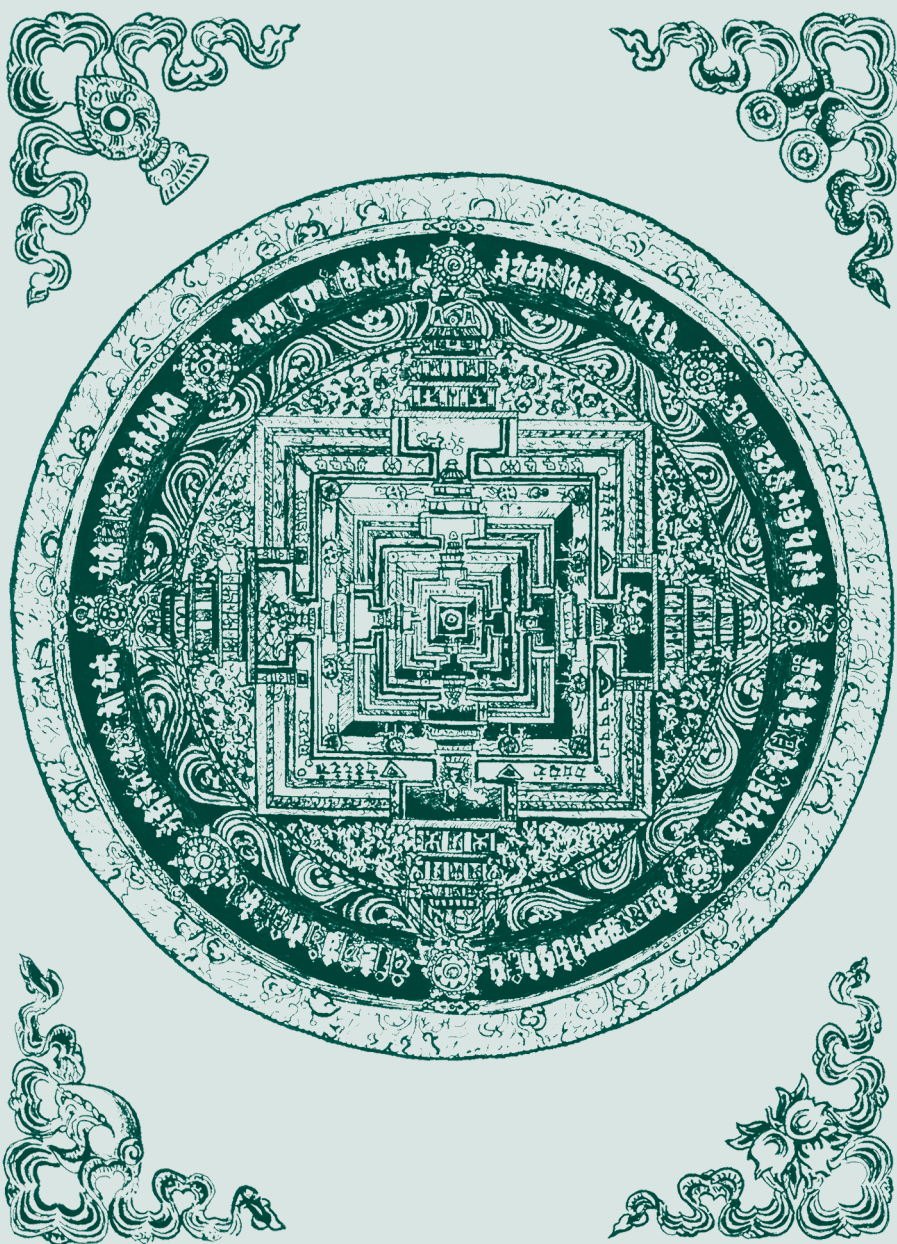


keréknyomok

2012/TAVASZ ORIENTALISZTIKAI ÉS BUDDHOLÓGIAI FOLYÓIRAT



Tartalom

TANULMÁNYOK, FORDÍTÁSOK

VÉGH JÓZSEF

A samatha meditáció
tibeti, elefántos példázata 3

GELLE ZSÓKA

Kolostori tánc Tibetben 27

KUZDER RITA

Lhamo,
a tradicionális tibeti opera 36

BÉRES JUDIT

Amdó népdalainak
átfogó tanulmánya 53

DR. AGÓCS TAMÁS

Szemléletek füzére:
Padmaszambhava tanítása 71

BESZÉLGETÉSEK, INTERJÚK

JAKAB KATALIN

HENDREY TIBOR

Beszélgetés
Khenpo Tenpa Jungdrung
Rinpocsével 84

PROGRAMOK, ESEMÉNYEK

Nemzetközi Buddhista
Nyári Egyetem 2011 91

A Tan Szigete Közösség
bajnai elvonulása 94

A Dalai Láma
hetedik látogatása
Magyarországon 95

KRITIKÁK, RECENZÍÓK

E. J. Michael Witzel:
A világ mitológiáinak eredete 102

Joanna Jurewicz:
Tűz és kogníció
a Rigvédában 102

Richard Gombrich:
Amit a Buddha gondolt 104

Graham Priest:
A gondolkodás határain túl 105

SUMMARIES IN ENGLISH 107

GELLE ZSÓKA

Kolostori tánc Tibetben

Jelen tanulmány szerzője részleteket közöl abból a kiadatlan könyvből, melyet 1998-ban, Kelényi Bélával közösen kezdett írni. Abban az időben a kolostori táncokkal foglalkozott, és tibeti, indiai utazásai során gyűjtött anyagot a könyv megírásához, melynek kiadása végül elmaradt.

A tánc korai időktől kezdve a tibeti vallási rituálék része volt már a buddhizmus elterjedése előtt is, amikor Tibet és Belső-Ázsia jelentős részén a bön vallást gyakorolták. A régi források szerint Tibetben a királynak rituális táncot kellett előadnia hatalomra kerülésekor, hogy megmutassa, hogyan sugárzik belőle az a természetfeletti erő, a *mnga'thang*, amely minden valódi uralkodó személyében megtestesül. A tánc bemutatása alatt a király fehér ruhát viselt, haját kontyba tűzték, turbánt tettek rá, amelynek csúcsát keselyű alakja díszítette. E régi táncokról – a rövid külső leírásokon túl – nem sokat tudunk.¹ A bön irodalom tanulmányozása során csupán az utóbbi évtizedekben vált bizonyossá, hogy már a buddhizmus elterjedése előtt sokféle rituális tánc létezett, közülük számos táncban maszkokat és kosztümöket használtak, és egy előadás táncosainak száma akár a száz főt is elérhette. E régi táncokat a szövegek „összehangolt táncnak”, tibetiül *'chams ponak* nevezik. Egyes táncokat a bön papok adtak elő, kezükben dobbal, míg másokat világi emberek. Olyan táncokról is beszélnek a régi bön források, amelyekben állatjelmezeket használtak, és táncosaik néha messzi földről, pl. Perzsiából származtak.² A bön vallás rituális táncainak emlékét őrzi egy máig népszerű buddhista legenda. Eszerint egy buddhista remete, Pelgji Dordzse³, elhatározta, hogy megöli Langdarmát, azt a 9. századi tibeti királyt, aki kegyetlenül üldözte a buddhizmus híveit. A remete fekete kalapos mágusnak öltözött be – e fekete kalaposokat, akik ma a buddhista cshamban is feltűnnek, legszívesebben a bön papokkal azonosítják –, és miután egy rituális tánc előadásával magára vonta a király figyelmét, ruhája alá rejtett íjával és nyilával sikerült egy óvatlan pillanatban megölnie.

A tibeti vallásosság számos régi bön szokást máig megőrzött, ma is sokfajta mágikus cselekedethez kapcsolódik rituális tánc. A „tibeti időjárás-szabályozó” táncával próbálja befolyásolni a természet erőit, egyes tibeti jóspapok pedig – többek között maga az állami jós is – szintén táncolni kezdenek, amikor megszállja őt az istenség.⁴

A tibeti buddhista csham tánc eredetét az írott források hiánya miatt nem könnyű meghatározni, de mai formája valószínűleg a korai bön táncok, az indiai rituális tánc (*gar*), és az indiai színház egymásra hatásából jött létre. A tibeti hagyomány szerint a buddhista csham létrehozója Padmaszambhava volt, aki a 8. században érkezett Tibetbe, a király, Tiszong Decen

¹ NEBESKY-WOJKOWITZ 1976, 1.

² Például Hoffmann fordításaiban olvashatunk arról, hogy a bön szertartásokban is használtak maszkokat.

H. HOFFMANN 1950, 258.; Ter Ellingson, Dancers

in the Marketplace. In: *Asian Music, Journal of the Society for Asian Music*, Vol. X-2, 1979, 166.

³ Tib: *lha lung dpal gyi rdo rje*.

⁴ NEBESKY-WOJKOWITZ 1956, 430–431.

meghívására. Az ötödik dalai láma leírása szerint⁵, amikor megkérte a király, hogy segítsen Śāntarakṣitának⁶ az első kolostor felépítésében, Padmaszambhava a Vajrakīlaya⁷ táncot adta elő, hogy előkészítse, megszentelje a földet a Szamje kolostor⁸ építéséhez, és leigazza a helyi *lhat*⁹ és *srint*¹⁰. A táncsal felszentelt terület közepén egy cérnakeresztet¹¹ állított fel, hogy ezzel gyűjtse egybe az ártó szellemeket. Majd táncának tisztító ereje által a negatív erőket egy tésztába koponyafejébe kényszerítette. Tantrikus tánca eltüntetett minden akadályt, és 767-ben felépülhetett a kolostor. E tánc emlékére épült fel a négy irányban egy-egy Vajrakīlaya sztúpa, melyek megakadályozzák, hogy ártó erők a kolostor szakrális területére lépjenek.¹²

A csham általános elemzése

Nem könnyű válaszolni arra a kérdésre, hogy egy adott rituális tánc, azaz egy csham hogyan keletkezik. Az orális hagyomány és a táncszöveg¹³ megerősít bennünket abban, hogy a táncok szerzői amellet, hogy a csham szerkezetét általános kozmológiai és ikonográfiai elvekre alapozzák, saját iskoláik hagyományait követve hoznak létre egy-egy új táncot. Ám egyes esetekben – pl. álmok, meditációs tapasztalatok iránymutatása alapján – bevezethetnek addig nem létező alakokat, táncmozdulatokat is. Az ilyen álmok során gyakran meglátogatják Padmaszambhava legendás lakhelyét, a rézszínű hegyet,¹⁴ és az ott látottak és hallottak jelentenek inspirációt az új csham megformálásához. A „Fehér Öreg” alakjának bevezetése a Potalában évente előadott cshamba állítólag szintén egy víziónak köszönhető, amelyet a 13. Dalai Láma látott álmában mongóliai száműzetése alatt. A „Fehér Öreg”¹⁵ Mongóliában eredetileg olyan szent volt, aki védelmezte a nyáját, és biztosította a jó termést, amikor azonban alakja bekerült a cshamba, egyfajta tréfacsínáló szerepet kapott. Mindenesetre a legtöbb csham meglehetősen változatlan, szilárd szerkezettel és formával rendelkezik, amelyet gyakran többszáz éves táncszöveg rögzít.

A csham általában egy vagy két napig tart, bár az előkészületek sokszor két hétig is eltartanak. A táncokat többnyire nappal adják elő, az előadás napfelkeltétől napnyugtáig tart, dél körül rövid szünettel. Az, hogy az évnek melyik szakában adják elő, sok esetben attól függ, hogy milyen vallásos szertartásokhoz kapcsolja a hagyomány. Így pl. újévkor mindig van csham előadás, különösen a 12. tibeti hónap 28. és 29. napján, és a többi hónap 29. napja is előnyt élvez az előadás szempontjából. A nyingma és kagyü egyház által előadott táncok többnyire Padmaszambhava születésnapjához kapcsolódnak, ezért az ötödik, vagy a hetedik tibeti hónap tizedik napján adják elő ezeket. A tibeti naptár szerinti Majom évében, amelyben Padmaszambhava született, különösen ünnepélyes keretek övezik e táncelőadásokat. A gelukpa iskolához tartozó kolostorok, alapítójuk, Congkapa¹⁶ születésnapja alkalmából mutatnak be rituális táncokat. A csham általában egy adott kolostorban minden évben ugyanazon a napon kerül megrendezésre. Ettől

5 Tib: *ngag dbang blo bzang rgya mtsho*, 1617–1682.

6 Híres tudós, Tibetbe utazása előtt az indiai Vikramaśīla kolostor apátja volt.

7 A Vajrakīla tanítások egy részét Padmaszambhava Pelgyi Dordzsénak és Jese Cögyalnak adta át, más részét termaként (tib: *gter ma*) elrejtette.

8 Tibet első kolostora, mely mandala alaprajzú, az indiai Odantapuri kolostor mintájára épült.

9 Hegyistenek, helyi védelmezők összefoglaló neve.

10 Tib: *srin po, srin mo*, „ártó szellemek.”

11 Tib: *mḍos*.

12 YESHE 1978, 384; PEARLMAN 2002.

13 'chams *yiḡ*.

14 Tib: *zangs mḍog dpal ri*. Padmaszambhava mennyországnak képét ld. ROERICH 1925, 28. kép; RIBBACH 1917, 5. melléklet.

15 Tib: *sgampo dkarpo*, mongol: *caghan ebiḡen*.

16 Tib: *tsong kha pa*, 1357–1419.

az időponttól csak akkor térnek el, ha magasrangú egyházi személy látogatása alkalmából kell időpontot változtatniuk.

A jó időjárás nagyon fontos a csham előadása szempontjából, hiszen különben a maszkok és ruhák kárt szenvednének. Ezért a legtöbb kolostor időjárás-szabályozót alkalmaz az ünnepre, hogy varázslatával távol tartsa az esőt.¹⁷ Nebesky-Wojkowitz így ír erről:

„A tánc előestéjén zuhogott az eső, és már aggódtam, hogy le kell mondani az ünnepségről. Odarendeltek egy ismert időjárás-szabályozót, és meg voltak győződve róla, hogy távol tudja tartani az esőzést. A mágus hátborzongató alak volt, vészjósló, fenyegető tekintetű. A lámacsuhá felett vörös-fehér csikos köpönyeget viselt, és fehér kagylódarabokkal díszítette fülét. Hosszú, koromfekete haját művészien összefonta gyapjával és jakszörrel, és magas, toronyforma fejdísz épített belőle magának. Mint mindig – ha megrendelték mesterkedését –, a táncterre most sem esett egyetlen csepp eső sem. Bár Szikkim közeli hegyláncait esőfátyol takarta, a bhutáni lámák mégis zavartalanul megrendezhették az ‘Istenek táncát’”.

A cshamot a kolostor udvarán adják elő, vagy a templom előtti téren. Az utóbbi esetben a templom színes homlokzata szolgáltatja a díszes hátteret a misztériumjátékhoz. Néha a homlokzatot tekercsképpel díszítik, a gelukpáknál Congkapa képével, a többi egyháznál pedig Padmaszambhava, vagy valamelyik másik szent képével, aki kapcsolatban áll a bemutatott rituáléval. Van, amikor a homlokzaton függő tekercskép azt az istenséget ábrázolja, aki a táncban központi alakként jelenik meg. A templom a csham alatt öltözőként is szolgál. A táncosok innen lépnek ki a templom előtti térre, amely a színpad szerepét tölti be. H. H. Godwin-Austen kapitány, aki a múlt század egyik érdekes angol földrajzi felfedezője volt, 1864-ben járt a ladakhi Hemisz kolostorban, ahol egy csham megtekintése után a következőképpen írta le a táncteret:

„A kolostor főbejáratától, masszív ajtajától kissé lejtős, kikövezett út vezetett a térre, amely kb. 30x40-méteres lehetett, baloldalán szűk veranda, közepén pedig egy hatalmas imapózna állt. A jobbra eső sarokban lévő nagyobbik festői szépségű kapu az egyik fontos bálványuk szentélyének bejárata volt, hatalmas bronzkarika kopogatókkal, szép faragott és festett ajtófélfákkal. A főépület rácsozott ablakmélyedésekkel tarkított falai zárták le jobb oldalról az udvart. A tetőt különös, henger alakú, függőlegesen álló szövetből készült tárgyak díszítették, amelyeket „*thook*”-nak neveztek; mindegyik mellett trisúla (*triśūla*), azaz a háromágú szigony feketére és vörösre festve. A főbejárattal szembeni oldalon az udvar nyitott volt. Középen két magas pózna állt, ún. „*turpoche*”, amelyről jakször és fehér zászlócskák lógtak le, tibeti betűkkel ékesen...”¹⁸

Az említett imapóznák¹⁹ a szövegek szerint azokat a magas rangú istenségeket szimbolizálják, akik a csham főszereplői. Az imazászlók színe is ezekhez az istenségekhez igazodik. Tanvédő istenségek esetén sokszor fekete, vagy sötétkék. Az imazászlókra varázsigéket nyomtatnak, amelyekkel ezek a védelmezők megidézhetők. A zászlórúd általában egy szögletes emelvényen áll, amelyet kőből, vagy agyagból építenek. Ez a kis emelvény gyakran egyben oltárként is szolgál, ezért ide helyezik a különböző edényeket a felajánlásokkal, az áldozati süteménnyel, és néha itt hevernek a *liṅga*²⁰ megöléséhez használt fegyverek is. A póznák körül két koncentrikus

¹⁷ A tibeti időjárás-szabályozóról, ld. NEBESKY-WOJKOWITZ 1975, 467–480.

¹⁸ GODWIN 1865, I. 71–72.

¹⁹ Tib: *phyä dar*.

²⁰ Tésztából készült bábu, melybe belekényszerítik azokat az ellenséges erőket, melyek a buddhizmusra nézve ártalmasak lehetnek. Hindu párhuzam: Bir Baba kultusz (*śraddhā*) Indiában.

körön mozognak a táncosok körbe-körbe, a buddhista szokásoknak megfelelően az óramutató járásával megegyező irányban. A tánckörön kívül mindig áll néhány sátor, ahol az előkelőbb vendégek és a zenészek foglalnak helyet. Néha üléspárnák vagy székek is állnak a tánckör mellett, ahol a fekete kalaposok vezetője, vagy egy-egy magasabb rangú istenség trónol.

A táncosok mellett számos más résztvevő szükséges egy csham előadás bemutatásához. A legfontosabb közülük talán a *dordzse lopön*²¹, aki a tánckörön kívül, gyakran egy – az udvarra néző – erkélyen ül. Imáival és mantráival, amelyek a színen megjelenített istenségekhez szólnak, misztikus síkon ő irányítja a cshamot. Magasrangú egyházi méltóság, vannak esetek, amikor valahai táncmester, de leggyakrabban maga a kolostor apátja látja el ezt a feladatot. A tánc színrevitelének és a technikai részleteknek a mestere a *cshampön*²², a táncmester. Egyes kolostorokban állandó személyt jelölnek ki erre a célra, van azonban, hogy egy-egy adott táncnak saját táncmestere van. A *cshampön* tudásának egy részét tánckönyvekből szerzi, de jobbra a tánc ismételt megfigyelése, és saját táncmesterének magyarázatai képzik avatott táncmesterre. Legfontosabb feladata, hogy betanítsa a cshamhoz szükséges táncosokat. A gyakorlás többnyire titokban folyik, még szerzetesek sem nézhetik a próbákat. A tánc bemutatása során a táncmester szerzetesi ruhában irányítja a táncot, fehér áldozati selyemsállal a nyakában, amelyet alkalomadtán felajánl a templomból kilépő fontosabb istenségnek, néha azonban csak arra használja, hogy segítségével jelt adjon egy újabb rész kezdetére. A táncmester az előadás alatt a színpad körül sétál, és diszkrét jeleket ad a táncosoknak, ha véletlenül kiesnek a lépésből, vagy túl gyorsak, netán túl lassúak.

Az előadás fontos szereplője mindezek mellett a zenekar, amelynek létszáma változó, a bemutatott tánctól függ. A napi rituálékon használt hangszerek mindegyike felbukkan a cshamot aláfestő zenekarban: a hosszú trombita,²³ az oboa,²⁴ a kagylókürt,²⁵ a nagydobok,²⁶ és a különböző alakú és méretű cintányérok,²⁷ amelyek a tánc ritmusát biztosítják. A zenészek a templom főkapuján kilépve a csham előadás kezdetén lassú léptekkel körbejárják a táncteret, hangszerükön játszva, végül elfoglalják helyüket. A zenekar nagyságától függően egy vagy több sorban ül, az utóbbi esetben a nagydobosok foglalják el az első sort. Minden zenész előtt alacsony asztalkán ott fekszenek a kisebb hangszerek, a tibeti „kotta”²⁸, és az elmaradhatatlan vajas tea. A zenekar vezetője a *rolpön*²⁹, aki az említett *dordzse lopön*nel és a *cshampön*nel együtt felelős az előadás megfelelő kivitelezéséért.

Egyes csham előadásokban állatokat is bevezetnek a táncterre, mivel népszerű az az elképzelés, hogy az állatok az embernél jobban érzik a térben lévő energiákat, és remegésük azt jelzi, hogy az istenségek elégedettek az áldozattal.

A csham szereplői közül a táncosok felszentelt szerzetesek, de legalább novíciusok, míg a harcosok vagy tréfacsinálók szerepét – akiknek száma arányaiban elenyésző – világiak is játszhatják. Az, hogy melyik szerzetes milyen szerepet kap, nem annyira fizikai képességein,

21 *rdo rje slob dpon*.

22 *'chams dpon*.

23 Tib: *dung chen* vagy *dung ring*.

24 Tib: *rgya gling*.

25 Tib: *dung dkar*.

26 Tib: *rnga chen*.

27 Tib: *rol mo*, *bsil bsen*, *slob 'chal*.

28 Tib: *dbyangs yig*. Vonallal jelölik a dallamot,

és attól függően, hogy a következő hang magasabb vagy alacsonyabb, a vonal felfelé vagy lefelé folytatódik. Szöveges megjegyzést is fűznek hozzá: a vastagabb vonal jelzi, hogy hangosabban, a vékony, hogy halkabban kell az adott részt énekelni. Fekete számok jelölik a dob ütéseit, pirosak a cintányérét.

29 Tib: *rol dpon*.

hanem elsősorban tanultságán, életkorán és azon múlik, mennyire ismeri az adott csham spirituális hátterét. A magasabb rangú lámák alakítják, személyesítik meg a tánc főistenségeit és a fekete kalaposok vezetőit; átlagos tudású szerzetesek játsszák a kíséretet és a közönséges fekete kalaposokat, és a novíciusok lesznek például a csontváltáncosok, vagy alacsonyabb rangú istennők.³⁰

A többnyire elsőként bemutatott cshamot „gyökér tánc”-nak³¹ hívják. Ez három elkülöníthető részből áll: a bevezetőből, a fő részből és a fináléből. A bevezető rész a nézők szeme elől elzárva, abban a teremben zajlik, ahol a táncosok öltözködnek. A csham megfelelő színpadra vitelének előfeltétele, hogy a táncban résztvevők megfelelő spirituális hozzáállással rendelkezzenek, másként a csham elvesztené mély szellemi jelentését, és egyszerű színdarabbá, látványossággá válna. A táncosoknak, ahhoz, hogy felkészüljenek a táncra, meditációba kell merülniük³². A meditáció módjáról nem szól a szöveggönyv; szóbeli hagyomány útján adja tovább az erről szóló tanítást az egyik táncmester a másiknak, és ők tanítják meg a gyakorlatokat a táncosoknak. Legfontosabb mozzanata a meditációnak az, amikor a táncos átváltozik azzá az istenséggé, akit majd a táncban megjelenít³³. A táncosnak meditációja alatt el kell jutnia a fény, az üresség és a ragaszkodás-mentesség princípiumainak tökéletes megértéséhez, továbbá azonosulnia kell azzal a minőséggel, amely az általa megvalósított istenségre jellemző. Így a „gyökér táncban”, amelynek központi alakja a rettenetes Héruka és félelmetes kísérete, a táncosoknak magukra kell öltetniük e rémisztő természetet, és „isten gőgjük”³⁴ segítségével kell bemutatniuk azt. A „Haragvó Héruka gyökértánc” a nyingma hagyományban például a *bka'ma*³⁵ tanításokhoz tartozik, ezen belül része az „Illúziók hálója” tantrának³⁶. A békés és haragvó istenségek vizualizálásának és megvalósításának rituáléja során adják elő ezt a táncot, hogy megszenteljék vele a teret, ahol majd az istenségek mandalája felépül. Két részből áll. A bevezető tizenkét részes, melyek a megfelelő hely utáni kutatást és az isteni palota építésének előkészítését szimbolizálják. A fő rész az égi palota hét részből álló vizualizálásából, majd az istenség kilenc részes vizualizálásából áll. Összesen tehát huszonnyolc részes a rituálénak ez a része, melynek teljes előadása nyolc órába telik. A mai csham előadások ezt gyakran jelentősen lerövidítik.

A megfelelő tudatállapot azonban csak az egyik a csham pontos bemutatásának három szükséges előfeltétele közül. A másik két dolog a beszédhez és a testhez kapcsolódik. A tánc szöveggönyve³⁷ például leírja, hogy a táncosnak a csham előadása közben megállás nélkül mantráznia kell. Az a kifejezés, amelyet a táncszövegek használnak³⁸, arra utal, hogy a mágikus szótagokat összezárt fogakkal kell sziszegni. E mantra szövegeknek csak rövid töredékeit találhatjuk meg írott formában, hiszen ezek a tánc legtitkosabb részei, s ezért szóbeli hagyomány útján, nem pedig írásban adják tovább őket.

A test szempontjából vizsgálva a szöveggönyv megjegyzi, hogy a pontatlan mozdulatok valóságos értelemben károsak lehetnek. Azt is pontosan megszabja, milyen sorrendben öltsek fel

30 NEBESKY-WOJKOWITZ 1976, 74–75.

31 Tib: *rtsa 'chams*.

32 Tib: *blos bzung*.

33 Szk.: *āveśa*, tib.: *bdaḡ skyed*.

34 *lha'i nga rgyal*.

35 A nyingma hagyomány két részre osztja forrásait a továbbhagyományozás módja szerint: 1. *bka' ma*: hagyománylánc (mester-tanítvány soron) keresztül

továbbörökített tanítások, 2. *gter ma*: „kincsek”, olyan tanítások, melyeket elrejtettek (többnyire Guru Rinpoche), és különböző korokban arra rátermett mesterek megtalálják és felfedik ezeket mások számára is.

36 Tib: *sgyu 'phrul dra ba'i rgyud*.

37 Tib: *'chams yig*.

38 „*ngag sngags kyi bzlas pa*.”

39 Tib: *gser skyems*.

jelmezeiket. Jobb oldalról kell a ruhadarabokat elvenni, és bal oldalról belebújni, majd kézbe venni a tánchoz használt attribútumokat.

Amikor a táncosok kilépnek a szabadba, „arany italáldozatot”³⁹ mutatnak be. Ezt a legtöbb cshamban a fekete kalapos táncosok egy csoportja végzi. Kilépve a templom kapuján, néhány láma fogadja őket, akik a kezükbe adnak egy csészét, rozsliszt és sör keverékével töltve. A következő tánc alatt a fekete kalaposok a csésze tartalmát szétfröcskölnek a föld felett, áldozatként a buddhista panteon számtalan istenségének, különösen a föld urainak.⁴⁰ Ezután a szöveg szerint áldozatot mutatnak be a többi helyi istenségnek⁴¹, és minden evilági istennek és szellemnek⁴². Az italáldozatban nem csak a fekete kalaposok vesznek részt, akik a „gyökértáncot” mutatják be, de a dobosok is. Ezután több olyan rituális aktus következik, amellyel a fekete kalaposok előkészítik és felszentelik a teret, táncukkal felvázolva a csham főistenségének mandaláját. Azután meghívják a védőistenségeket⁴³, majd újabb táncok következnek, melyek a mandala helyének előkészítéséhez kapcsolódnak.

A csham központi részében történik meg a mandala építése spirituális szinten, melynek középpontjában ott van a főistenség női párjával és kíséretével.

A csham harmadik, egyben záró része tizenegy „felvonás”-ból áll, melyek mind egy „hulla”⁴⁴ köré csoportosulnak. A „hulla” egy másik kifejezés a csham szövegekben a lingára, a tésztabura. Az áldozati tésztababut a táncter közepére helyezik, a táncosok körbejárják, vizsgálgatják, nekítámadnak varázstörükkel, riadtan hátrálnak, majd végül leszúrák. A „hulla” részeit átalakítják tiszta táplálékká, és különböző békés és haragvó istenségeknek ajánlják fel, közben az ételfelajánlást megfelelő mudrákkal kísérik. Ez a rész az istenségek meghívásával⁴⁵ kezdődik, akik érkezésükkor a nekik megfelelő helyet foglalják el, a jobb oldalon állnak a békés istenségek, a bal oldalon a haragvók, középen pedig a buddhák és szentek, akik képesek mind a békés, mind a haragvó erők uralására. A linga megőlésének, átalakításának és felajánlásának spirituális gyakorlata szinte azonosnak tűnik a *gcod*⁴⁶ gyakorlatával. A lakoma után összegyűjtik a maradékot, és az éhes szellemeknek adják. A csham bizonyos részeit annyira szimbolikusan formálják meg táncban, hogy az avatatlan szemlélő bizonyos részekre csak az ismertebb szereplők megjelenéséből következtethet. Egy végső tánc után a szereplők visszatérnek a templomba, és leveszik jelmezeiket. Számukra a csham a jelmezek levetése utáni meditációval zárul.

Zárásgondolat helyett következzen a csham máig legnagyobb szakértőjének, René de Nebesky-Wojkowitznak ihletett leírása egy kolostori táncelőadásról, melynek Bhutánban volt szemtanúja:

„Tarka, ünneplőbe öltözött tömeg tolongott már kora hajnal óta a tér körül, mire tíz óra felé kezdetét vette a csham, ahogy a tibetiek ezt a kultikus táncot nevezik. Hosszú sorban vonult ki a lámazenekar a templomból, hogy eljuttassa a táncot bevezető első zenei taktusokat, az ún. *rölcshamot*. A sor vezetője egy öregember volt, fehér maszkkal, fedetlen fővel, jellegzetes papi ruhába burkolózva. A többi szerzetes tarkán csillogó palástot hordott csuhája felett. Mindegyikük a *drukpa* rend⁴⁷ rikító vörös süvegét viselte. Először két láma jött hosszú templomi trombi-

⁴⁰ Tib: *gzhi bdag*.

⁴¹ Tib: *yul lha*.

⁴² Tib: *lha srin sde brgyad*, az „evilági istenek és szellemek nyolc osztálya”: *gshin rje, ma mo, bdud, btsan, rgyal po, klu gnod sbyin, gza*.

⁴³ Tib: *bsrung ma nams spyang drang ba*.

⁴⁴ Tib: *bam*.

⁴⁵ Tib: *mgon spyang 'dren*.

⁴⁶ A *gcodröl* ld. EDOU 1996.

⁴⁷ Tib: *'brugs pa bka' brgyud*, a kagyü vonal egyik ága, Bhután legfőbb buddhista irányzata.

tákkal, őket követte még kettő, mindketten furulyákkal és cintányérokkal, és végül tíz vagy tizenkettő, nagy botokra erősített dobokkal. Zajosan vonultak körbe a tér körül, aztán megálltak, körbefordultak tengelyük körül, majd ismét körözni kezdtek. Háromszor kerülték meg a teret, és újra eltűntek a templomban, mialatt egy kisebb zenekar játszani kezdett.

Egyszer csak két kardtáncos tűnt fel a színen. Feketében voltak, térdig érő bhutáni ruhában, amelynek ujját széles fehér szegély díszítette. Mellkasuk felett keresztyszerűen két sárga, vörössel díszített selyem téglalap volt, melyeket részben zöld és sárga selyem négyszög takart. Mindketten gazdagon díszített, tarkára festett sisakot viseltek. Vad ugrásokkal szökellt körbe a két táncos a téren. Jobbjukban kirántott kardjukat lóbálták, bal kezükben kézi dob volt, fénylő selyem szalagokkal. A templomi zenekar lármája a lámák szerint elűzi a legtöbb gonosz szellemet, amelyek a kolostor udvarán lebzselnek; a maradék elűzéséről azonban a harcosoknak kell kardcsapásaikkal gondoskodniuk.

Alig tűnt el az utóbbi két szereplő a színről, máris megjelent két láma tarka ruhában, szarvas maszkot, és az előzőekhez hasonlóan kardot viselve. A legtöbb lámaista táncban fellépnek szarvasfejű táncosok. Ők a Holtak Urának és a Lelkek Bírójának, *Jamának* a követői. A zene üteme gyorsult, a szarvas táncosok felhúzott térdel a magasba szökkenetek. Körülbelül tíz perc múlva elhagyták a teret, és újra feltűnt az előző két feketeruhás bhutáni. Ezúttal a kardokat rituális csengővel cserélték fel. Ruházatuk majdhogynem változatlan volt, de sisakjuk mellett még egy nagy, ötszirmú diadémot is viseltek, az öt Buddha ábrázolásával.

Hosszabb szünet következett. A kolostor apátja a táncter szélén telepedett le párnáira. Innen kellett vezetnie imákkal és misztikus formulákkal a következő körtáncot. Az előtte álló asztalkán feküdtek a megszokott rituális tárgyak: csengő és gyémántjogar (*vadzsrá*), démontör (*phurbu*) és egy könyv is, amely a tánc pontos magyarázatát és mélyebb jelentését tartalmazta. Ez a könyvtípus a tibeti irodalom legszigorúbban őrzött titkos iratai közé tartozik.

Aztán felhangzott a lámazenekar komoly, ünnepélyesen zengő melódiája, amelyet a templomi trombiták bűgása uralt. A templom kapuján hosszú, vörös ruhában egy táncos lépett ki. Arcát hatalmas démonmaszk fedte, amely kissé hátrahajlott, hiszen orrlyukai szolgáltak szemnyílásként a táncos számára. A maszk homlokáról hosszú hajtincs lógott le. A táncos kardot és koponyacsészét tartott kezeiben. A szerzetes heves, rángatózó mozdulatokkal kezdte táncát. A nézők pillantása riadt alázattal követte. Ezen egyszerű emberek szemében már nem egy beöltözött láma táncolt, hanem a 'Sárkányok országának'⁴⁸ egyik rémisztő démona, akitől – hitük szerint – életük és boldogságuk függ. Amikor a táncos pörögve, szökellve visszaért kiindulási pontjához, egy másik démoni alak lépett ki a templomból, aki csatlakozott az előző szereplőhöz. Leírtak egy kört együtt, mire egy harmadik démon bontakozott ki a templom sötétségéből. Így folyt tovább a tánc, míg végül kilenc álarcos száguldott mind vadabb szökkenésekkel körbe az udvaron. Örvénylő táncuk Bhután irtózatos démonainak gátlástalan kavargását ábrázolta. Három új szereplő tűnt fel a színen: álarcos tréfacsinálók, akik egyetlen lámatáncnál sem hiányozhatnak, és akik a komor isteni körtáncba vidámabb színeket hoznak.

Hirtelen elhallgatott a zene, és a démonok megmerevedtek. Az apát varázsigéket mormolt, a kezeiben lévő vadzsrával és csengővel titokzatos kézmozdulatokat végzett. Ez volt a tánc csúcspontja. Azok a szavak, amelyeket az apát most kimondott, ugyanazok a szavak voltak,

⁴⁸ Bhután tibeti neve: 'brug yul, a „Sárkányok országa”.

amelyekkel egykoron Padmaszambhava mester Bhután démonait foglyul ejtette azért, hogy a buddhizmus védőistenségeivé tegye őket. Ünnepestes templomi zene közepette a táncosok ismét mozgásba lendültek, de megszűnt már a démongyűrű vad, gátlástalan örvénylése. Lassú, kimért tánc lépésben vonultak az álarcosok hosszú sorban a táncter körül, ahogy ez a buddhista tan védelmezőihez illik, majd eltűntek a templom belsejében.”⁴⁹

Bibliográfia

- EDOU 1996: Edou, Jérôme: *Machig Labdrön and the Foundation of Chöd*. Snow Lion Publication, Ithaca, N.Y.
- ELLINGSON 1979: Ellingson, Ter: Dancers in the Marketplace. In: *Asian Music, Journal of the Society for Asian Music*, Vol. X-2, 1979. pp. 166–178.
- FISCHER 1946: Fischer, Emil S.: The Sacred Lamaist Dances. In: *Journal of the Royal Asian Society*, 1946. LXXII. pp. 30–37.
- GODWIN 1865: Godwin-Austen, H. H.: Description of a Mystic Play, as Performed in Ladakh, Zanskar &c. In: *Journal of the Asiatic Society of Bengal, Calcutta*, Vol. 34, 1865. Part I. pp. 71–79.
- HOFFMANN 1950: Hoffmann: *Quellen zur Geschichte der tibetischen Bön-Religion*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abh., Nr. 4, p. 258.;
- KUNSANG 1975: Kunsang Choephel: Folk and Lama Dances. In: *Tibetan Review*, July–August 1975. pp. 19–21.
- LAUFER 1923: Laufer, Berthold: *Oriental Theatricals*. Field Museum of Natural History, Chicago, pp. 2–59.
- LOBSANG 1972: Lobsang P. Lhalungpa: Tibetan Music: Sacred and Secular. In: *Tibetan Review*, Oct.–Nov. 1972. pp. 11–14.
- NEBESKY-WOJKOWITZ 1955: Nebesky-Wojkowitz, René de: Wo Berge Götter sind – Drei Jahre bei unerforschten Völkern des Himalaja. In: *Der Tanz der Götter*. Stuttgart, pp. 245–251.
- NEBESKY-WOJKOWITZ 1975: Nebesky-Wojkowitz, René de: *Oracles and Demons of Tibet, The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, (1.ed. Mouton, 1956.) pp. iv.
- NEBESKY-WOJKOWITZ 1976: Nebesky-Wojkowitz, René de: *Tibetan Religious Dances, Tibetan text and annotated translation of the 'chams yig*. Ed.: Christoph von Führer-Haimendorf, Mouton, The Hague–Paris.
- PEARLMAN 2002: Pearlman, Ellen: *Tibetan Sacred Dance: a journey into the religious and folk traditions*. Rochester, Vermont, USA: Inner Traditions.
- POIT 1965: Pott, P. H.: Some Remarks on the 'Terrific Deities' in Tibetan 'Devil Dances'. In: *Studies of Esoteric Buddhism and Tantrism*. Koyasan University, Koyasan, Japan. pp. 269–278.
- POZDNYEJEV 1978: Pozdneyev, A.M.: *Religion and Ritual in Society: Lamaist Buddhism in Late 19th-Century Mongolia*. The Mongolia Society Inc., Bloomington, Indiana. pp. 504–521.
- RIBBACH 1917: Ribbach, S. H.: Vier Bilder des Padmasambhava und seiner Gefolgschaft. In: *Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten*, 34, Hamburg.
- ROERICH 1925: Roerich, Georg: *Tibetan Paintings*. Paris.

⁴⁹ NEBESKY-WOJKOWITZ 1955.

-
- STEIN 1957: Stein, R. A.: Le Linga des danses masquées lamaïques et la théorie des âmes. In: *Liebenthal Festschrift, Sino-Indian Studies*, V. pts. 3–4. pp. 200–234.
- WADDELL 1895: Waddell, L. Austine: *Tibetan Buddhism, with its Mystic Cults, Symbolism and Mythology*. Dover Publications, New York, 1972. 1. Ed. W. H. Allen & Co., London, pp.viii–598.
- YESHE 1978: Yeshe Tsogyel: *The Life and Liberation of Padmasambhava*. 2 vols., trans. Kenneth Douglas and Gwendolyn Bays. Berkeley: Dharma Publishing.