

TRANCE PÅ BALI

AV JANE BELO

Jane Belo, amerikansk kulturanthropolog, har opholdt sig flere år på Bali og blandt andet skrevet bogen »Dance and Trance in Bali«, hvorfra følgende fragment er hentet.

© Columbia University Press, New York - 1960

For å karakterisere balinesernes daglige atferdsmønster, må man bruke ord som veloverveid, yndefull og rolig. Følelser kommer ikke så lett til uttrykk. Verdighet er av stor betydning, og reglene for sømmelighet blir nøye overholdt. Samtidig viser de stor mottakelighet for og evne til å kunne gå inn i trance, – tilstander hvor bevissthetsnivået blir endret og manifesterer seg i atferdsmønstre som springer ut fra et dypere lag av personligheten.

Materialene som ligger til grunn for denne avhandling, ble samlet i 1930 årene, på et tidspunkt hvor vi allerede gjennom flere år hadde hatt anledning til å erverve oss kunnskaper om øya Bali og stifte bekjentskap med de ledende personligheter, innefor det område som vår interesse hadde innkretset, – og deres innbyrdes forhold, samt forholdet mellom de forskjellige templer som de var knyttet til.

Mange år er gått siden den gang. Den annen verdenskrig, den japanske invasjon og okkupasjon av Bali, deretter de urolige tilstander som fulgte etter deres tilbaketrekning og gjenoppbyggelsen av ro og orden under den Indonesiske Republikk. Alt dette utgjør en rekke av hendelser som har vært hindrende for denne undersøkelsen og publiseringen av den.

Men til tross for alle de forandringer som har funnet sted i de senere år, kan man konstatere at det seremonielle liv på Bali eksisterer uforandret og blir utøvet med samme grad av intensitet som tidligere.

Alle variasjoner av ytre atferd i trancetilstand er kulturelt stilisert. De bærer preg av et kulturelt mønster. Ved seremonielle anledninger vil mange mennesker vanligvis falle i trance. De blir grepet av voidsomme krampetrekninger, forblir i en viss tid i en urørlig tilstand, har vanskelig for å bevege seg og blir delvis bevisstløse og får hukommelsestap. Når trancen resulterer i voldsomme og ytterliggående tilstander, kan det minne om det utbrudd av udisiplinerte reaksjoner som kan oppstå ved kremasjoner og i store folkemengder hvor reglene for vanlig sømmelighet blir fullstendig opphevet¹). Andre derimot som kommer i trance, er mer passive. De sitter urørlige helt til gudens ånd trer inn i dem, men da oppfører de seg med helt endret personlighet og blir krevende og bydende.

Ruth Benedict, som utformet det klassiske skille mellom apollisk og dionysisk kulturform²), gikk meget nøye gjennom vårt materiale og kom til den konklusjon at denne distinksjon ikke var gyldig når det gjaldt balinesisk kultur. Deres vanlige ro og beherskelse likner den apolliske, mens derimot hensettingen i trancetilstandene, som er akseptert og anerkjent i balinesisk kultur, minner mer om den dionysiske.

I følge deres religiøse tro ville gudene (**déva**) som levde »der oppe« (**ring loewoer**), komme ned for å bebo helligdommene i templene når de ble påkalt under de religiøse høytider. Der kunne de tre inn i små gudebilder (**tapakan**) eller i andre verdifulle gjenstander, som f. eks. en edelstein (**artja**). Eller de ble rett og si sett betraktet som nærværende i helligdommen når det ble ofret til dem. Når gudene steg ned, ble de etterfulgt av demoner (**kala, boeta**), og til disse ble det også gjort ofringer, men utenfor templets porter. Ofte fantes det hellige masker knyttet til templet, og også disse ble betraktet som besjelet av guddommelig nærvær. Hvis menneskelige vesener falt i trance, oppfattet man det som et tegn på at en gud, en himmelsk nymfe (**widia-dari**), eller en demon, var trådt inn i dem. Således var mønstret det samme enten det var en ting eller et menneske som ble mottaker for guddommens nærvær.

Enkelte individer som gikk inn i trance, kunne ha en **taksoe** eller en lederånd som talte gjennom dem og som var i stand til å etablere kontakt med deres forfedres sjeler. I templene var det ofte et tempel som var viet til **taksoe**, gudenes talsmann. Skillet mellom guder og forfedre var ikke tydelig, og i mange landsbyer hadde det eldste templet (**poera poeseh**) som sin største helligdom, et alter viet til landsbyens grunnlegger og hans hustru. Etter det jeg erfarte, trodde man aldri at hindutreenigheten **Shiva, Brahma** og **Vishnu** som man priste i bønnene, trådte inn i mennesker i trance. Det samme gjaldt **Surya** – solen – hvis trone sto i det nordøstlige hjørnet i så mange templer. Særlig viktig i forbindelse med trancene var gudene som tilsvarte heksen **Rangdas** hellige maske, som stammer fra hindugudinnen **Durga** og dessuten den hellige masken til dragen **Barong** – hennes motstander, en skikkelse som muligens er kommet med tidlig buddhistisk innflytelse³).

TYPER AV TRANCE PÅ BALI

1. **Trance-doktorer.** Innfødte doktorer og spåmenn som i sin praktiserende virksomhet brukte trancen som et middel, nød en sosialt etablert posisjon og var et meget utbredt fenomen. De ble kalt **balian ketakson**, avledet fra ordet **taksoe** (lederånd, talsmann) for å skille dem fra de boklærte doktorer som ble kalt **balian wisada** eller **oesada**, og som praktiserte ved å konsultere palmebladsbøker.

Balian ketakson's rolle i den balinesiske kultur likner meget på den rolle som en **shaman** hadde i andre kulturer. Det begynte med at en mann eller en kvinne ofte fikk symptomer på hysteri, korte perioder av bevisstløshet, tilstander av fullstendig kraftløshet fulgt av ukontrollerte krampetrekninger, stivhet, gråt, og av og til ville vedkommende tale et uforståelig språk. I slike tilfelle sendte man bud etter en **balian ketakson**. Gjennom ytringene i trancen kunne fra tid til annen gudene slå fast at det var trådt en ånd inn i pasienten og at denne også skulle begynne å praktisere som



Kvinnelig trance-doktor.

trance-doktor. På denne måte ble praksisen overført fra doktor til doktor. Mange pasienter ble imidlertid behandlet uten at denne diagnose ble stilt, selv om de viste de samme symptomer.

Man trodde at vedkommende som var i trance var i stand til å etablere kontakt og tale med ens forfedres sjeler. Ofte kunne rollene være snudd om slik at sjelene ville snakke som barn og tale til sine etterkommere som om de var foreldrene.

Når pasienten var i stand til å påta seg rollen som **balian**, ville hans personlige vansker forandre seg til vansker som var felles for alle i hans kultur, og hans symptomer ville bli rituelle symptomer som de andre ville finne betryggende⁴).

2. Seremonielt praktiserende medier. Også disse mediene ville begynne sine roller som følge av ekstatiske trance-tilstander eller etter en sykdom. En gruppe medier som var fast knyttet til templene, ville så bli konsultert, og dersom gudenes ytringer gjennom dem var gunstige, ville den nye bli opptatt i deres gruppe og derved bli et fast praktiserende medium. Han eller hun ville bli betraktet som representant for en spesiell gud, og denne guden ville tre inn i ham ved seremonielle anledninger på samme måten som de trådte inn i de hellige gjenstandene i templene når de ble påkalt. Man ventet ikke at disse gudenes representanter skulle falle i trance annet enn ved seremonielle anledninger, og som regel pleide de heller ikke det når de først var tatt opp i gruppen. Således ble denne tendens til sosial avvikelse brakt under kontroll og belønnet med samfunnets godkjennelse. Mediet utviklet en sekundær personlighet som ble æret innen det

religiøs-kulturelle mønster, og hans sosiale status økte. Det fulgte selvtillfredshet med den økte status, og han fikk dessuten anledning til å uttrykke ubevisste ønsker, som f. eks. når en kvinne opptrådte som en mann, eller når en fattig bonde opptrådte som en prins.

3. Rangda og Barongs fremstillere⁵. Selv om de som bar **Rangdas**, (heksen) og **Barongs** (dragen) masker først og fremst var plukket ut som dansere, hendte det også at disse falt i trance. Disse maskene som man oppbevarte i templene og som man også ofret til, var gudenes representanter og de ble ment å ha åndelig makt (**shakti**). Når danserne falt i trance, ble de noen ganger helt ville, styrt ut fra den vanlige danseplassen og ut i folkemengden mens de trampet på offergavene så vel som på musikantene for så til slutt å falle om bevisstløse. Man trodde ikke at det alltid var den guden som masken representerte, som var trådt inn i dem. I enkelte tilfeller trodde man de var besatt av en annen ånd. Identifikasjonen med maskenes ånder fulgte danserne inn i trancen, hvor de fortsatte skikkelsenes kulturelt stiliserte atferd også etter at maskene var blitt fjernet.

4. Medier som kjemper og sårer seg selv. **Barongs** (dragen) tilhengere ville av og til når de falt i trance, angripe **Rangdas** (heksen) maske med kniver. Men gjort maktesløse av hennes magiske kraft, ville de falle skjelvende til jorden. Dragen ville så komme og vekke dem opp igjen, og de ville reise seg og med ville hyl begynne å angripe seg selv med de skarpe knivene. Dette minner om det amok-psykotiske mønster som man har fått beskrevet fra det samme området. En underbevisst aggresjon som først ble rettet utad, men siden mot en selv. Etter en periode med voldsom aktivitet, med hopp og med hugging mot sine egne bryst, ville de kjempe voldsomt imot når man forsøkte å avvæpne dem. De kunne få krampe eller de ble fullstendig kraftløse slik at de måtte bæres som filledukker inn i templet hvor de ble gjenopplivet. Innførelse i disse roller var ikke betinget av foregående sykdom. Bateson og Mead har sammenliknet denne trance-tilstand med den stimulering og frustrasjon som et barn kan gjennomgå som reaksjon til morens holdning, og som kan føre til et vanskelig temperament⁶).

Heksens rolle kan sammenliknes med morens, og dragens med farens rolle. Mediene i denne type trance-aktivitet kunne fortelle om en overveldende følelse av raseri som på ingen måte var vanlig, og som en ikke møter i de andre typer av trance. Hele forestillingen besto i en fordrivelse av de onde makter, trolldom og av demonenes trusler. Det var betryggende og befridde angstfølelse både hos mediene og tilskuerne.

5. Tilfeldige medier. Enkelte personer kunne bli dypt personlig engasjert når de deltok i tempelseremoniene, med det resultat at de falt i trance. Dette gjaldt ofte prester fra et beslektet nabotempel og som var til stede under seremonien for å representere sin guddom. Disse prestene som således viste evne til å falle i trance, ville aldri falle i trance i sine egne templer fordi de der hadde ansvaret for at det religiøse ritualet ble utført. Det var også kjent at andre individer som ikke var prester, kunne danse seg inn i en trance-tilstand under de seremonielle dansene som hørte med til ritualet og ta en dolk og kjøre den i seg selv. Disse menneskene hadde ikke noen klart definert rolle. Det kunne være menn eller kvinner. Ofte var det eldre kvinner som på denne måten oppnådde selvtillfredsstillelse og utløsning av følelser som lå på et dypere plan. De dro ofte rundt fra tempel-høytid

til tempel-høytid i det nærmeste distrikt for således å øke anledningene til å falle i trance. Disse menneskene ville ikke under sitt intense engasjement uttrykke religiøs hengivenhet eller åndelig opplevelse. Av og til kunne man i disse krisene observere noe som var analogt med seksuell opphisselse. Man kunne anta at seksuelle følelser på et dypere plan ble satt i virksomhet.

6. Barn som trance-dansere. Unge piker som ble trance-dansere viste heller ikke noe tidligere sykdomsbilde. De ble valgt på grunn av deres evne til å falle i trance og i denne tilstand danse på en måte som ble karakterisert som umulig å utføre dersom ikke en gud var trådt inn i dem, i og med at de ikke hadde noen tidligere trening. De danset på en søvngjengeraktig måte. Av og til balanserte de på menneskes skuldre idet de bøyde seg langt fremover og bakover uten å falle ned. Enkelte kunne danse på glødende kull uten å brenne seg. Som guder ville de oppføre seg som bortskjemte og vanskelige barn. Ved begynnelsen og slutten av sine forestillinger ville de være i dypere trancetilstand med mer ukontrollerte bevegelser – automatiske rytmiske bevegelser som var knyttet til et kulturelt mønster, kom til syne – og dessuten forbigående tilstander av fullstendig maktesløshet.

Disse barna spilte, så lenge de var aktive trance-dansere, en meget viktig rolle i samfunnet. De måtte imidlertid stoppe når de nådde puberteten. De viste ingen tegn på nevrotiske eller psykotiske forstyrrelser hverken før eller etter at de ble viet til dansen, og de var i stand til å danse hver eneste kveld i en måned dersom landsbyen krevde det. Det er lett å forstå hvordan disse barna symboliserte det rene og guddommelige for tilskuerne. Barnas individuelle motivering for å gå inn i trance, forblir uklar. Når deres rolle var etablert, ble de, for de høytidelige anledningene, kledd i forgylte stoffer og utstyrt med overdådige hodeplagg. Det var en selvfølge at de ble sentrum for beundring og stor oppmerksomhet. En tydelig selvtilfredshet var naturlig forbundet med rollen, og det må også ha vært en ekstra tilfredsstillelse i det å kunne godta eller avslå som stimuli de forskjellige sanger som tilskuerne sang til dem, og at voksne menn knelte slik at de kunne danse på deres skuldre osv.

Filmer av disse unge pikene i trance ble vist til Dr. Milton H. Erickson som har foretatt et livslangt studium av hypnotisk trance. Samtidig ble filmene også vist til en person som han på forhånd hadde hypnotisert og satt i trancetilstand. Til tross for den forskjellige kulturelle bakgrunn, var pikenes atferdsmønster lett gjenkjennelig for Dr. Erickson så vel som



Rangda's maske og sakrale kostyme.

for den hypnotiserte. Den hypnotiserte kunne peke ut når pikene »faldt i søvn«, når trancen ble dypere og når de »våknet opp«, ved å bedømme deres ansiktsuttrykk og bevegelser. Dr. Erickson fremhevet også det han kalte »unitære« bevegelser, som typisk for trancetilstanden, d.v.s. bevege armen som et hele, og »økonomi av bevegelser« som betyr at man kun anvender den del av kroppen som er absolutt nødvendig for bevegelsen. Han gjorde oss også oppmerksom på hvordan pikene reorienterte seg ved å føle underlaget når de kom ut av trancen. Hverken for Dr. Erickson eller for den hypnotiserte var der tvil om tilstandens ekthet.

7. Folke-trancer. Der eksisterte i fjellområdene på Øst-Bali en spesiell form for trance under hvilken de opptredende ble til et dyr eller en livløs ting – en ape, en gris, en slange eller et grytelokk. Dette var virkelige folketrancer og tilskuerne tok aktivt del ved å synge folkesanger som inneholdt hentydninger som de opptredende kunne godta eller avslå. De opptredende var i en tilstand som liknet hypnotisk trance. Karakteristisk for disse trancene var at til sine tider kunne den opptredendes arm være påvirket på en annen måte enn resten av kroppen. Den kunne enten forbli følelsesløs etter at han kom ut av trancen, eller det kunne hende at noen ganger bare armen ble påvirket av innledningsritualet.

TRANCE-ERFARINGER

Vi ba den velkjente psykiater Dr. P. M. van Wulfften Palthe, som på den tid var sjef for den psykiatriske helsetjenesten på Java, om å komme til Bali og gi oss sin mening om disse personene som falt i trance. Han skrev senere avhandlingen »**Over de Bezetenheid**« (Om besettelse)⁷⁾, hvor han skiller mellom to typer besettelser: den typen hvor noe fremmed er kommet inn i personligheten og får mediet til å føle at en makt som er forskjellig fra »jeget« er til stede og danner en samtidig integrasjon; og den typen hvor der er en midlertidig, men fullstendig forandring av personligheten og hvor personen tror at han blir forandret til et annet vesen eller ting. Den første type besettelse identifiserer han med typiske schizofrene symptomer, personlighetsspaltning; den andre med symptomer på hysteri, noe han sier alle normale individer har tilbøyelighet til i stress-situasjoner. Han sammenlikner alle variasjoner av trance som han så på Bali, med denne siste formen – tempelmediene som gudene trådte inn i, de unge pikene og folketrancene på Øst-Bali. Han snakker om den nedsatte bevissthet, krisen og den dramatiska realisering av et levende begrep som fenomener av hysterisk karakter uten å antyde at de opptredende må betraktes som hysterikere. Han fremhever især den hysteriske mekanismen som vi merket oss i folketrancen **sanghyang seripoetoet**: To menn sitter overfor hverandre og begge har en stokk i hånden. Disse stokkene er forbundet med hverandre ved hjelp av en streng, og på denne er det festet to dukker som kan beveges fram og tilbake. Folk som sitter omkring mennene synger en sang og de to utfører rytmiske bevegelser, først med hele kroppen og senere bare med armene som holder stokkene. Etter alle mulige seremonier faller mennene i dyp trance med pupillene åpne og uten reaksjon. Dukkene utfører et helt skuespill med sterkt erotisk tilnærning. Det hele blir stoppet ved at folk griper fatt i mennene og hindrer armenes bevegelser. Det varer da ikke lenge før mennene kommer ut av trancen, men armene som var en del av skuespillet, gjennomgår krampeaktige rykninger. Man kan si at armen er blitt atskilt fra resten av kroppen, mannen kan ikke styre den på noen måte og ser på den som en fremmed ting som ikke tilhører ham, og som han heller ikke

har noen følelse av. Armen er forblitt i trancen, og den må bringes ut av trancen med en dertil egnet seremoni. Ved å holde den over røk og ved å stryke og dusje den, begynner den langsomt å tilhøre kroppen igjen og kan nåes ved viljeimpulser. I dette tilfellet er der en slående likhet med den hysteriske krampe og ufølsomhet i et lem hvor viljens kontroll er koblet ut, på tross av at der ikke foreligger noen anatomisk lesjon. Det faktum at denne tilstand varer ved selv etter at bevisstheten fullstendig er vendt tilbake, atskiller dette tilfellet fra det vi av og til ser under hypnotisk suggesjon. Det kan best sammenliknes med post-hypnotiske utførelser av ordrer som er gitt under hypnose, men det er ikke helt analogt.

Dr. van Wulfften Palthe fremholdt og illustrerte ved hjelp av fotografier atferdssymptomer som **Totstellreflex** – fullstendig ubevegelighet og avslapning under trancen; **Beweging-storm** – en storm av bevegelser med generell muskelstramning og avslapning, den symbolske bruk av kniven ved angrep mot seg selv, kampen mellom de forskjellige grupper av dansere med fullstendig kollaps ved begynnelsen og slutten av trancen. Han betegner alle disse menneskene som normale, og ikke som patologiske tilfeller, men han tror ikke at alle innen denne kulturkretsen kan falle i trance.

Bare individer som avviker fra de andre i landsbyen, ved en livlig fantasi, stor følsomhet og vanligvis en noe infantil psykisk struktur, er i stand til å nå den tilstand av nedsatt bevissthet som er nødvendig for å oppnå forandringen.

Bateson og Mead har fremsatt at det de kaller **awayness**, et skifte fra en tilstand av oppmerksomhet og konsentrasjon til en tilstand av tomhet, blottet for følelser, er karakteristisk for hele denne kulturen⁸⁾. De betrakter trancen som et beslektet fenomen og dermed også karakteristisk for den bali-nesiske kultur og egenart. De fremhever at trancene til **balian** eller landsbyens synske, begynner med **awayness** og deretter går over til en tilstand hvor den synske viser følelser som ellers ikke blir vist unntatt i skuespill – tårer og intense uttrykk for sorg og kamp. Alle disse stadier blir gjennomlevet indtil atter tomhet og **awayness** tar over.

Trancetilstander var på Bali ikke bare akseptert, men også av sosial betydning. Imidlertid gjenstår spørsmålet om de skal betraktes som normale eller abnorme.

I 1934 utga Ruth Benedict den nå så berømte artikkel **Anthropology and the Abnormal**⁹⁾. Her beskriver hun hvordan visse personlighetstrekk som i vår kultur blir betraktet som abnorme, kan være høyt skattet i andre kulturer og derfor ikke lengre blir betraktet som abnorme; og hvordan individer som viser disse trekk, er bygget inn i kulturens institusjoner og på denne måten blir sosialisert. Hun sier videre:

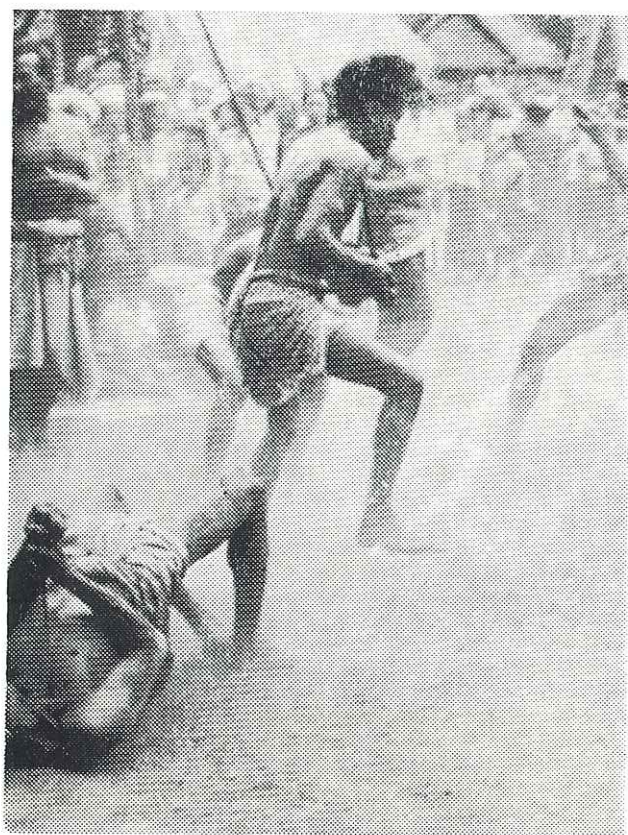
»Det spiller ingen rolle hvilken »abnormalitet« vi velger som eksempel; typen som viser stor ustadighet, sadisme, stormannsgalskap eller forfølgelsesvanvidd. Der finnes nye beskrevne kulturer hvor disse individer kunne leve i fred og aktelse og tilsynelatende uten å være til byrde eller fare for samfunnet. De mest kjente av disse er trance og katalepsi. I vår kultur derimot er selv en lett mystisisme betraktet som en villfarelse. Men de fleste folkeslag har betraktet voldsomme psykiske manifestasjoner ikke bare som normale og ønskelige, men også som tegn på verdifull og høy begavelse.«

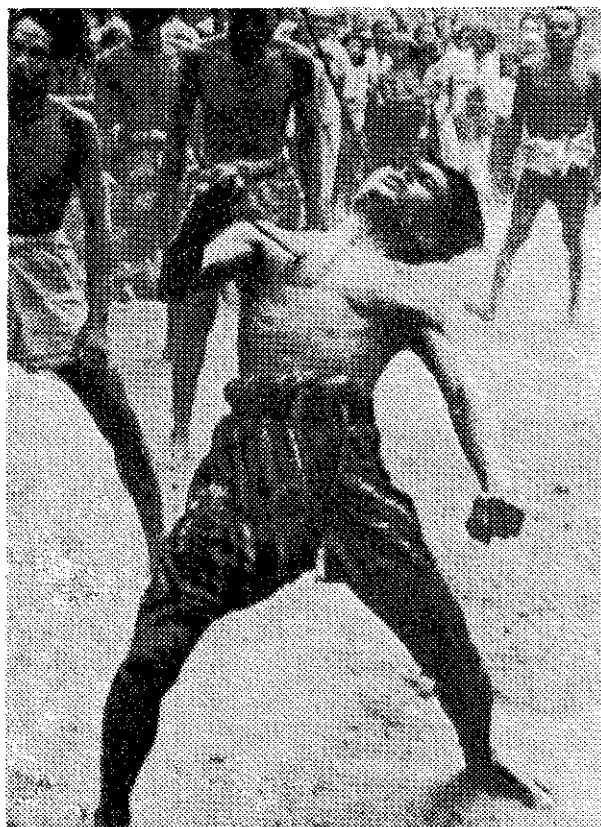
I en avhandling om det normale og unormale i primitive kulturer refererer George Devereux til shamanisme blant indianere, blant folk i Sibir og andre steder. Han oppsetter følgende teori:

»Shamanens konflikter ligger snarere i de ubevisste deler av hans etniske personlighet enn i den idiosynkratiske delen av hans ubevissthet. Det etnisk ubevisste er den del av det



Heksen Rangda holder i sine arme kroppen til en av Barong'ens tilhængere.





Barong spillet bruger alle former for Balinesisk dans og drama: maske-danse, forfinede og voldsomme danse, klovneepisoder, talte og sungne dialoger og Gamelan gong-orkestre. Den mest populære version viser episoder fra kampen mellem Java kongen, Erlangga fra det ellefte århundrede og den hæslige heks, Rangda, hvis mægtige overnaturlige kræfter i balinesisk drama personificerer alt afskyeligt og dødbringende. Rene danse episoder og øjeblikke med befriende slapstick komik veksler med anspændte scener, hvor Rangda og hendes tilhængere plyndrer grave, sluger døde småbørn og forbereder at bringe ulykke over hele Bali's befolkning. Stykkets klimax indtræder da Barong'en, et godgørende uhyre på menneskets side - men ikke desto mindre et uhyre - tager kampen op med Rangda. Når det ser værst ud for Barong'en farer hans hjælpere - en gruppe unge mænd som er særlig disponerede for at falde i trance - til. De angriber den uhyggelige heks med deres dolke, men hendes magiske klædning beskytter hende mod dem. Så falder de i trance, vender deres dolke mod dem selv og forsøger at gennembore deres eget bryst. Men Barong'ens gode magt beskytter dem mod at sære sig selv.



Side 26 øverst: Det dramatiske møde mellem den onde heks, Rangda, og det gode uhyre, Barong. Rangda bærer en magisk klædning, der gør hende uovervindelig.

Barong'ens forsvarere, der er blevet skuffede i deres anstrengelser for at dræbe Rangda, falder i trance og vender deres dolke mod sig selv. Nederst til højre: to krigere er ved at komme ud af trancen.



Barn under forberedelsen til trance.

ubevisste som de fleste individer i en gitt kultur har til felles.¹⁰⁾ Det blir overlevert på samme måte som selve kulturen. Shamanens konflikter og symptomer har et konvensjonelt uttrykks-mønster. Hans symptomer blir rituelle handlinger som de normale medlemmer av stammen finner betryggende. Ofte, men ikke alltid, er hans konflikter de samme som dem de andre medlemmer av hans gruppe har, bare at de kommer voldsommere til uttrykk. De inneholder den samme del av personligheten, det etnisk ubevisste. Shamanen er i stand til å behandle pasientenes idiosynkratiske konflikter ved å om-danne dem til kulturelt konvensjonelle konflikter og rituelle symptomer. I mange primitive grupper er shamanen en som hadde vært syk, men som var blitt behandlet av en annen shaman. Devereux tror ikke at disse var blitt helbredet, men snarere at det var foregått en omstilling uten innsikt. Han

fortsetter å betrakte en shaman som en meget nevrotisk eller psykotisk person. Han refererer til Kroeber¹¹⁾ og Lintons¹²⁾ synspunkter. Disse mener at en shaman bare er litt mindre gal enn en åpenlyst psykotisk person, og han utfordrer Acker-knechts¹³⁾ mening om at en shaman, fordi han til en viss grad var blitt tilpasset, var »overnormal«.

På Bali var det ikke vanlig å bruke ordet shamanisme. Men vi finner paralleller i det faktum at de mennesker som »praktiserte« trance ofte hadde vært syke og for dette var blitt behandlet enten av en innfødt doktor (**balian**) som falt i trance og kunngjorde at en gud var trådt inn i pasienten, eller av en gruppe medier i en seremoniell seanse, som beskrev under trancen at en gud var trådt inn i pasienten og at denne skulle bli en av dem.

På denne måten ville pasienten oppnå sosial anerkjennelse.

Hans indre spenning avtok fordi han fikk muligheten til å avreagere til visse tider og på visse steder og derved forbli normal ellers¹⁴). Ifølge Devereux ville dette si at konfliktene ble overført fra den idiosynkratiske underbevissthet til den del av underbevissthetsnettet som var tilknyttet hans etniske personlighet. Han ville utvikle konvensjonelle konflikter og rituelle symptomer. Dette mønster kunne man tydelig iaktta hos de balinesere som ble talsmenn for gudene, eller hos dem som under trancen ble voldsomme og tok dolker og forsøkte å stikke seg selv. De gjorde dette bare ved seremonielle anledninger eller i forbindelse med dramatiske fremførelser der de grusomme maskerte skikkelsene til **Rangda** (heksen) og **Barong** (dragen) var med¹⁵). Der er ingenting i det samlede materiale som peker hen på at deres tilfeller ble forverret med tiden.

Devereux gir eksempler fra Mohave-kulturen hvor de helbredende shamaner til slutt blir hekser. Han analyserer det som hendte på følgende måte: Deres opprinnelige konflikter er sannsynligvis forbundet med aggresjon. Derfor blir det første forsvar mot denne impuls, en reaksjon: den gryende shaman fornektet sine sadistiske tendenser og – idet han snur det hele om – spesialiserte han seg på å helbrede. Så, når dette forsvar begynner å bli slitt, kommer der et nytt gjennombrudd av aggresjon som tvinger helbrederen til å bli heks. Til slutt tvinger skyldfølelsen Mohave-heksen til å begå selvmord ved at han får slektningene til sine ofre til å drepe ham¹⁶).

På Bali hersket der en utbredd tro på **léjak**, hekselignende vesener som levende menn eller kvinner kunne omskape seg til for derved å kunne påføre sine ofre sykdom og ulykker. Man trodde at de omdannet seg til hekser ved hjelp av svartekunst, ved å lese hellige bøker baklengs, danse i veikryssene eller på gravplassene og ved å ofre til onde guder. Det fantes utallige tilfeller hvor folk kom til oss og sa at de var mistenkt for å være i stand til å kunne omskape seg til **léjaks**, men der var ingen tilfeller hvor noen tilsto at de drev med trolldom. Forvandlingen av personligheten i trancetilstand ble ikke sett på som et steg i retning av onde gjerninger. I mange templer fantes masken til heksen **Rangda**, en kvinne. Når den maskerte skuespiller som personifiserte henne, alltid en mann, falt i trance, ble dette tatt som bevis på maskens kraft. Men der ble aldri satt noen forbindelse mellom skuespillerens opptreden i trance og personlig evne til trolldom.

På den tid da denne undersøkelsen ble gjort var det omkring to hundre pasienter på sinnssykehuset. Vi kjente til flere tilfeller som også burde vært under behandling, men som gikk fri. Disse ble omtalt som **boedoh** – gale. Derimot kjente vi personlig til ca. 150 mennesker som ved jevne mellomrom falt i trance, men ingen av disse ble på noen måte betraktet som gale. Det er imidlertid sikkert at noen av disse ville i andre kulturer bli ansett for å lide av hysteri for mange av de symptomene de viste, ville falle inn under denne rubrikk. Disse anfallene som var bestemt av tid og sted og som var integrert i religionen og på den måten gitt mening og sosial verdighet, kan godt ha hatt stor betydning som terapi. Individer som ble påvirket til å bli medier, kunne, dersom de var unormale, finne sine vansker lindret ved denne offentlige rolle.

Selv om trance-dans og personifisering av gudene ga folk på Bali et utløp for nevrotiske tendenser, så er det meget tvilsomt at flertallet av mediene på Bali var unormale. Mange var, når de ikke var i trance, psykologisk uatskillelige fra sine medborgere. De unge pikene som danset i trance og som kunne opptre hver kveld i over en måned, syntes til alle andre tider å være fullstendig normale barn. Og mange av

de unge menn som ville »følge dragen« og gå til angrep på heksen og deretter vende dolkene mot seg selv og således utføre dette drama som var så viktig for det etnisk underbevisste, kunne senere slutte helt med dette og gå over til å føre et helt normalt liv. Psykologiske prøver som ble gitt til en gruppe av trance-dansere og samtidig til en gruppe vanlige mennesker, viste ingen forskjell mellom gruppene.

DUKKE-KOMPLEKSET

Når folk falt i trance i templet, var det ikke alltid så lett å avgjøre om de spilte eller om de virkelig befant seg i trance. Der var ikke noe fint skille mellom de to tilstandene. Balineserne viste et stort talent for dramatisering og dette kom rikelig til syne hos mediene. På Bali ville ikke bare mediet opptre som om det spilte en rolle, men en skuespiller ville også opptre som om han var i trance.

For å forstå dette forhold må en ha en idé om det vi kaller dukke-komplekset, og som er så viktig både på Bali og Java. Et skyggespill **wayang kulit**, hvor man benyttet lærdukker som ble holdt opp mot et opplyst lerret, ble brukt til å fremstille mytologiske hendelser. Dette var av stor rituell betydning, og mange andre former for dukketeater er avledet fra dette. Det ble brukt vanlige dukker og dukker som var utskåret i relieff.

De største dramatiske fremførelser skjedde i palassene til sultanene på Java. Disse fremførelsene ble kalt **wayang wong**, og det er mange eksperters mening at også disse har sin opprinnelse i **wayang kulit**. Hvis man noensinne har sett en slik fremførelse, gitt av høyt kvalifiserte skuespillere, vil man aldri tvile på at det er dukken som er skuespillerens inspirasjon. Stiliseringen av bevegelsene, kroppens stilling i profil mot tilskuerne, ansiktets ubevegelighet – alt dette minner om dukkenes fremstilling av mytologiske vesener. Videre kommer



Javanesisk wayang kulit dukke.

denne ideen med dukkene fram i ritualer og magiske utøvelser hos folket. På Java var det vanlig å konstruere en dukke ved hjelp av en øse og en riskurv, og ved forskjellige fremgangsmåter kunne man få den til å bli bebodd av en ånd. Når dette var skjedd, kunne dukken danse og ved hjelp av tegn gi svar på de spørsmål en stilte den, som en clairvoyant.

På Bali var **Sanghyang déling**-fremførelsen en liknende utvikling. Her ville to tredukker med en tråd gjennom seg, danse ved hjelp av den ånden som hadde tatt bolig i dem. Og der finnes utallige andre eksempler.

Når det var tid for innhøsting, laget man en dukke av risstrå, og denne skulle representere risgudinnen og i hennes navn ta imot offergaver. Ved tallrike hjemlige seremonier, fra det øyeblikket et barn var 12 dager gammelt, ville en figur av palmeblader (**sanggah oerip** – rett oversatt: livets helligdom) komme tilsyne blant offergavene for å representere den nyfødtes ånd. Når personen døde og ble begravet, var det i noen distrikter vanlig å utføre et siste renselsesritual ved å lage en slik dukke og binde den til et tre utenfor den dødes hus.

Ved kremasjonshøytidighetene var det vanlig at det blant alle de forskjellige dukkene, var en spesiell **adegan** som skulle motta og tjene som bolig for den frigjorte sjelen.

Ved tempelfester ble »himmelske nymfer« bedt om å komme ned som gjester og ta plass i små palmebladsdukker (**gegaloeh**). Man lot ofte disse dukkene utføre en dans idet kvinner eller unge piker holdt dem i armene.

Det var ikke bare på Java at danserne ble opplært til å likne dukker. Men på Bali ble den dukkeliknende mimikken ikke gjennomført så strengt. Imidlertid var de stiliserte bevegelsene, de uttrykksløse ansiktene i de tradisjonelle dansene, den fullstendige mangel på personlige egenskaper hos innehaverne av de store rollene, det samme. Effekten ble øket når skuespillerne bar masker.

En stor del av den formelle dans på Bali ble utført av barn. De ble i en alder av seks eller syv år utvalgt av landsbyens bestående dansegruppe. De gjennomgikk et meget hårdt treningsprogram, ble deretter kledd i fine forseggjorte drakter og ble så satt til å opptre offentlig, men bare så lenge de var barn. Når de ble for gamle, det vil si når de ble ca. 14 år gamle, måtte de slutte å opptre, og en ny gruppe ble trent opp for å erstatte dem. Jeg tror at grunnen til at man valgte barn til dansere og deres store popularitet, ligger i den upersonlige måten de tolket sine roller på. De var unge og tilstrekkelig påvirkelige til å bli trent til et fast tradisjonelt

mønster, og der var en uskyldighet i deres opptreden som faller helt sammen med det ideal som balineserne har når det gjelder dans. Når man så dem opptre kunne man nesten tro at de var dukker og ikke levende vesener.

Dukke-komplekset kan således forklares på følgende måte: Dukkan representerer en ånd. Et skuespill er opprinnelig fremstilling av ikke-menneskelige ånder. Gjennom dramatisk tolkning er skuespillere og dansere som dukker fordi de opptre i en ånd som ikke er deres egen. Ved samme tolkning av livet og dødens mysterie, er et barn som en dukke for det er på en mystisk måte bebodd av en ånd. På samme måte er en dukke som et barn. Den er liten og elskelig og dens oppførsel er uberegnelig. Små barn er de beste og mest dukkeliknende dansere. Når folk falt i trance, oppførte de seg som barn. De kunne gråte, rope på mor og far og de kunne uttrykke uforutsette ønsker og de ville ikke gi seg før de fikk disse oppfylt. Samtidig som de var guder, ville de oppføre seg som barn. På mange måter er gudene selv som barn.

- 1) Jane Belo, **The Balinese Temper**, Character and Personality IV (1935) side 120-146.
- 2) Ruth Benedict, **Patterns of Culture** (Boston, 1934), side 78-79.
- 3) Jane Belo, **Bali: Rangda and Barong**, Monographs of the American Ethnological Society, XVI (1949), side 18-39.
- 4) For diskusjon av en slik fremgangsmåte se George Devereux, **Normal and Abnormal; the Key Problem of Psychiatric Anthropology**, i »Some uses of Anthropology«, (Washington, The Anthropological Society of Washington, 1956), side 23-48.
- 5) Se TTT 3/4, om Artaud og det balinesiske teater.
- 6) Gregory Bateson og Margaret Mead, **Balinese Character; a Photographic Analysis**, New York, New York Academy of Sciences 1942; Special Publication 11.
- 7) P. M. van Wulfften Palthe, **Over de Bezetenheid**, Geneeskundig Tijdschrift voor Nederlandsch-Indie, Afl. 36, Deel 80 (1940), side 2123-53.
- 8) Gregory Bateson og Margaret Mead, **Balinese Character, a Photographic Analysis**, side 4.
- 9) Ruth Benedict, **Anthropology and the Abnormal**, Journal of General Psychology, X (1934), 59-80.
- 10) George Devereux, **Normal and Abnormal; the Key Problem of Psychiatric Anthropology**, i Some uses of Anthropology, Washington, D.C., The Anthropological Society of Washington, 1956.
- 11) A. L. Kroeber, **The Nature of Culture**, (Chicago, 1952).
- 12) Ralph Linton, **Culture and Mental Disorders** (Springfield, Ill., 1956).
- 13) G. H. Ackerknecht, **Psychopathology, Primitive Medicine, and Primitive culture**, Bulletin of the History of Medicine XIV, 1943.
- 14) Jane Belo, **The Balinese Temper**, Character and Personality, IV (1935).
- 15) Jane Belo, **Bali: Rangda and Barong**, Monographs of the American Ethnological Society, XVI (1949).
- 16) George Devereux, **Normal and Abnormal; the Key Problem of Psychiatric Anthropology**.

Interscena 69

Review of Scenography and Theatre Technique.
Published four times yearly by the Institute of Scenography.
Praha 2, Vinohradská tr. 2, CSSR.
Edited by Miroslav Kouril and Premysl Maydl.

Collaborators: Ackerman (Great Britain), Akimov (URSS), Allio (France), Babiet (France), Badenhausen (GFR), Burian (USA), Cselenyi (Hungary), Darie (Cuba), Feher (USA), Grotowski (Poland), Gussman (GDR), Hont (Hungary), Kunin (URSS), Leblanc (France), Nono (Italy), Otto (Switzerland), Perten (GDR), Polieri (France), Svoboda (CSSR), Unruh (GFR), Veinstein (France), Villiers (France).

Distributed in Scandinavia by Odin Teatret, DK-7500 Holstebro, Denmark.

STUDIO II

Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst er netop blevet udvidet med et STUDIO II. Dets medlemmer, Ingemar Lindh (Sverige), Yves Lebreton (Frankrig), Giselle Pélisson (Frankrig), Marie Lexa (USA) har alle mimeuddannelse fra »Ecole de Mime de Etienne Decroux« i Paris.

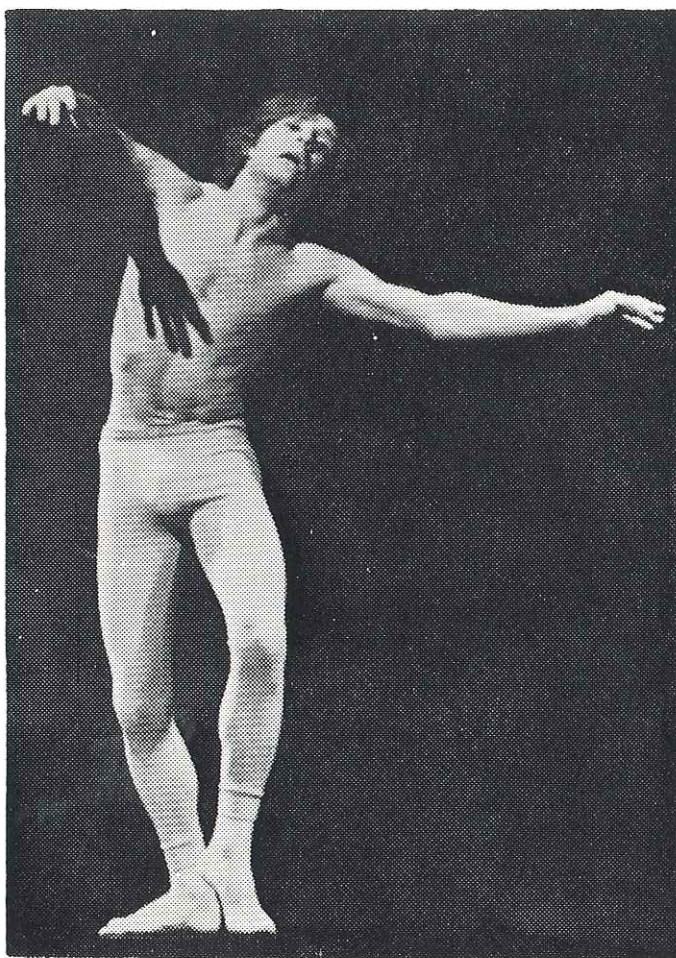
Uden at forlade Decroux' fundamentale forskningsområde - kropsudtryk - vil gruppen også arbejde med vokale eksperimenter.

STUDIO II's aktivitet vil være koncentreret om:

1. Forskningsarbejde med henblik på opsætning af forestillinger.
2. Pædagogisk arbejde, det vil sige undervisning i mime.

STUDIO II vil give regulære kurser parallelt med at man arbejder med børnedramatik, og desuden planlægger man at åbne en mimeskole i Holstebro.

For videre information er alle interesserede velkomne til at tage kontakt direkte med STUDIO II.



STUDIO II

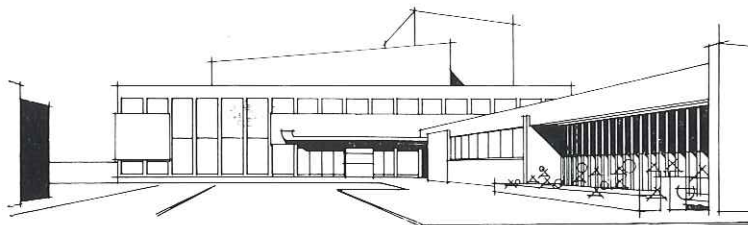
NORDISK TEATERLABORATORIUM
FOR SKUESPILLERKUNST

Box 118, 7500 Holstebro, Danmark.

**TEATER
UDSTILLINGER
KONCERTER
KONGRESSER
SPORT M. V.**

1. KL. RESTAURANT

OPLYSNINGER HOS



HOLSTEBRO HALLEN A-S