



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Fusion i aktion

Odissi som konstnärlig metod i scenisk gestaltning

Anette Pooja Claesson



Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i teater,
inriktning fördjupat skådespeleri

Vårterminen 2014

Degree Project, 60 higher education credits
Master of Fine Arts in Theatre with specialization in acting
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2014

Author: *Anette Pooja Claesson*

Title: *Fusion i aktion, Odissi som konstnärligt instrument i västerländsk teater*

Title in English: *Fusion in action. Odissi as an artistic instrument in western theater*

Supervisor: *Per Nordin*

Examiner: *Cecilia Lagerström*

Cover photo: *Sara Svärdsén*

ABSTRACT

Fusion in action *Odissi as artistic instruments in the performing arts*

In search of a stage language that resonates in historical disciplines, I have explored the possibility to expand my performing arts through the language of Indian classical Odissi, through different forms of storytelling. In my work I have focused primarily on two projects inspired by the original scripts of *Macbeth* by William Shakespeare and *Breaking Bad* by Vince Gilligan. I have outlined examples of methods and techniques used in the process.

The work also shows how Odissi has evolved from a religious and philosophical tradition of temple dance; into modern stage theatre performance. The work aims to connect Odissi with western performing art. In this process I have been using my own knowledge about Odissi as a tool in combining both the traditions, a fusion in action.

I will physically examine the artistic idiom, the characteristics, the actions and deeds found in stylized Odissi imagery and symbols, traditionally used to embody mythological and epic stories. A rendezvous between East and West. With myself as an Odissi practitioner and actor.

Keywords: Odissi dance, dancodrama, physical theatre, Odissi research, Lady Macbeth, Breaking Bad, indian dance, asian dance & theater.

Nyckelord: Odissi, dansdrama, fysisk teater, Lady Macbeth, Breaking Bad, indisk dans, dansteater, asiatisk dansteater.

Innehåll

Mangalasharam - Inledande Entré	7
<i>Förord</i>	8
<i>Poem av R Tagore</i>	12
<i>Introduktion</i>	13
Söker	13
Vision	14
Metod	15
Kärna	15
Rörelse	17
Teater	19
Battu Nritta - Mästarens kosmiska dans	24
<i>Mitt första möte</i>	25
Odissi	25
<i>Min första resa</i>	28
Indien	28
Initiering	30
Möte med dansritual	33
Tid för eftertanke	35
Dikt: Kamini Roy om Shakti	36
<i>Dilemma</i>	37
<i>Fördomar & utanförskap</i>	37
<i>Överrenskommelse</i>	38
Tre viljor, fyra skådespelare och en regissör	39
Ny väg	40
Res upp	41
Pallavi - Blomma ut	44
<i>Metod & metodik</i>	45
<i>Metod i Indien</i>	47
Guru	47
Undervisning	48
Avvakta	50
Minnas	50
Terror	51
Saknad & längtan	52
Besvikelse	52
Real Guru	53
Theyyam, vägen till gud	54
<i>Orissa 10e gången</i>	55

Three ways of learning	56
Kathak	57
Srijan	58
Läsning	59
Hopp	60
Bekräftelse	60
Metod i Sverige	62
Genus	64
Experiment workshop	65
Arbetsmetod i teaterarbete	66
Identitet	68
Abhinaya - dramatisk dans	70
Sceniskt verk I	71
<i>Lady Macbeth i fusion</i>	71
<i>Val</i>	71
Gestaltning	71
scen 1	71
Extatisk dans & manifest, scen 2-4	74
Manifest för mitt imperium	76
Scen 3	77
Scen 4	80
<i>Reflektion</i>	80
Sceniskt verk II	81
<i>Robins hämnd i fusion</i>	81
<i>Inspiration</i>	81
Urval	83
<i>Intrig</i>	87
<i>Visuellt</i>	88
<i>Film</i>	89
<i>Bilstöld, bilfärd, väntan</i>	90
Puck dansar i skog	90
Mamma i bil	92
Mardröm	92
Koder	94
Fusion i aktion	94
Exempel 1-4	94-99
Reflektion	100
Mokshya - Frigörelse & förening	101
Ursprung	102
Skapelsen	102
Indus	103
Vedisk period	103
Diktverk	104

<i>Livsmanualer</i>	105
Tantra	105
Shiva Shakti	106
Icke-dualism	107
Natya Shastra	108
Jagannath	110
Odissi teknik	112
Tribhangi och Chouka	114
Repertoar	115
1900-talet	115
<i>Från tempeldans till teater</i>	116
Signering	118
Nuet	118
Reflektion	119
<i>Slutord</i>	120
Futurum	121
<i>Källförteckning</i>	122
Digitala källor	124
Muntliga källor	125

Ψ

Mangalasharam

Inledande Entré

Ψ

Förord

I centrum hos varje scenisk utövare existerar viljan att fördjupa sin metod och teknik. Min konstnärliga praktik är byggd på en fastlagd teknik som upprepas och avbildas. Jag var trogen lärandet, tekniken och utförandet. Övning ger färdighet och kunnandet skapade nya frågor som uppmanade mig att frigöra mig från ramarna och därmed fördjupa min insikt. Den obevekliga kraften att skapa sceniska verk har ständigt varit närvarande. Att få röra sig utanför gränslandet, över okända landskap, söka ny mark för att upptäcka nya världar i metodiskt arbete, blev en av de viktigaste frågorna då jag stod inför mitt masterarbete.

Mitt masterarbete baseras på hur jag, som Odissi-dansare, kan förena Odissi med västerländsk scenisk gestaltning.¹ Jag är utbildad i Indien och verkar med min konst i ett västerländskt samhälle, i Sverige idag. Med mina samlade lärdomar från indisk scenkonst och västerländsk teater är mitt mål att erövra ny kunskap genom att förena dessa. Kärnan i min undersökning består av att jag valt att integrera olika former av tekniker, strukturer och modeller från klassisk Odissi i en scenisk gestaltning med avstamp i västerländsk dramatik.

Min identitet gör sig synlig genom svenska *Anette* och indiska *Pooja*. För exakt 17 år sedan påbörjade jag min klassiska Odissi-dansutbildning, som blev mitt signum. Och det var i Indien jag så småningom fick namnet Pooja. Jag har varit aktiv verksam i Indien och Sverige som dansare, koreograf och pedagog. I Sverige, Göteborg som säte, utvecklade jag den plattform jag verkar på idag med *MYSK Indisk Dans & Magisk Teater* och *World Dance Company*. Med ett förflutet arbete på teater, som maskör och skådespelare, har det funnits fog för att möta och förena de scenkonster som är grunden till mitt konstnärskap. Det är alltså ett

¹ Odissi är en av de åtta klassiska danserna i Indien. Den har sitt ursprung i Orissa i östra Indien. Från år 1200-1960 utfördes den dagligen som tempeldans i Jagannaths tempel i Puri, Orissa.

resultat av, en förening av teatern och klassisk danskonst i ett möte med två undersökande verk.

Jag bär på en vision, den skådespelande Odissi-dansaren som utmanas mellan två konstformer, mellan två kulturer och två, värderingar som präglar de båda berörda nationerna. Mitt mål är att utveckla metoder och former för berättande i gestaltningens arbetet, bortom konventioner, förväntningar och antaganden. Jag tror på korsbefruktning, jag tror på att ny kunskap uppstår i mötet mellan skiftande konstformer. Däri ligger min drivkraft, där bottnar mitt åtagande, min motor till att förena.

I mina experiment undersöker jag huruvida klassisk dans, som inbegriper en berättarstruktur från Indien, kan integreras med västerländsk scenkonst. Jag har valt att använda benämningen *västerländsk* och syftar därmed främst på teater sprungen ur västerländsk dramatik, vilket skiljer sig från traditionellt dramatiskt berättande i Indien.

Odissi syftar på den praktik jag integrerats i och utbildat mig i under sex år i Indien. Därefter har jag gjort regelbundna visiter med fortbildning, fältarbeten och undersökande arbeten sedan 2003. Jag har sedan dess etablerat Odissi och flertal andra indiska danser på de svenska scenerna med bas i Göteborg. Precis som jag upplever världen som tudelad, känner jag mig personligen och professionellt tudelad mellan öst och väst, och likväl finns denna tudelning som bakgrund för min undersökning. Jag har velat upphäva denna delning. Undersökningen baseras på praktiska experiment där jag strävar efter *fusion i aktion*. En sammansmältning av olika traditioner i aktion, genom dramatisk framställning.

En aspekt av den klassiska dansen består i att fysiskt utföra berättande och beskrivande gestaltande dans genom tillspetsade rörelser. Utifrån konstruktioner hos den dramatiserade dansen i mötet med västerländsk dramatik försöker jag tillföra scenkonstens nya uttrycksmöjligheter.

Min masteruppsats presenteras utifrån Odissi-programmets repertoar. Den innehåller fem kapitel, vardera indelade avsnitt.

Mangalasharam - Inledande Entré

Betydelse: *Mangalasharam* är den inledande dansen för att åkalla styckets gudomlighet. En hälsningsfras till gud, gurus och åskådare följd av ett stycke ren dans. Dansaren söker välsignelse från moder jord, publik och gud i syfte att skapa en lyckad föreställning.

Battu Nritha - Mästarens kosmiska dans

Betydelse: *Battu Nritha* är en ren dans som beskriver *Shiva* som den fruktade *Bhairava*. Som i sin tur dyrkats under tantrisk tillbedjan. *Shiva* är också den som utför den kosmiska dansen. Hans gemål är *Parvati*, hon är en god dansare av *lasya* som symboliserar de mjuka, flödande vågformade rörelserna med överkroppen, medan *Shiva tandava* är underkroppens vigör och styrka.

Pallavi - Blomma ut

Betydelse: *Pallavi* är en abstrakt teknisk dans, vars graciösa skulpturala poser är tagna från tempeldekorationer, främst från Konark Soltempel i Orissa. *Pallavi* betyder blomma ut. Musik och rörelser vävs i symmetri, det börjar som en knopp och blommar ut i en mer tekniska avancerad variation.

Abhinaya - Dramatisk dans

Betydelse: *Abhinaya* är en dans med berättelse som förmedlar mening och innehåll ur episka verk, myter och poem som dels kommer från *Puranas* och *Geet Govinda*.²

² *Puranas* betyder gammal, det är äldre litterära skrifter. Dessa syftar på gudarnas historier som dateras från 400 f.Kr. Jayadeva, *The Gitagovinda, Love Song of the Dark Lord*, Motilal Banarsidass, New Delhi, 1984. *Gitagovinda* återger den gudomliga kärleken mellan Radha och Krishna, detta poem har en essentiell plats i Odissi-repertoaren.

Handrörelserna, *mudras*, tolkar sångtexten tillsammans med ansiktsuttryck, *nava rasa*, och kroppsrörelser, *bhangi*, samtliga indelningar förmedlar fram berättelsen.³

Mokshya - Frigörelse & förening

Betydelse: Mokshya, det ultimata målet frigörelse från livshjulet. Efter att ha öst ur hela sin själ till den högsta kärleken offerar dansaren hela sin existens åt föreningen med den högsta kraften.

³ *Mudra* är densamma som handgest, den har betydelse för berättandet av historien, då gesten gestaltar innebörden. *Mudra* hänsyftar till det handspråk man använder i Odissi. Händer och fingrar formas till gester, varje gest har sin betydelse, tillsammans utgör de en hel berättelse. *Nava rasa* är de nio olika grundläggande ansiktsuttryck och huvudkänslor i indisk klassisk dans och dansdrama. *Bhangi* är böjningen av kroppen, där kroppen utgör en sittning och formas till olika geometriska former.

I dive down into the depth of the ocean of forms, hoping to gain the perfect pearl of the formless.

No more sailing from harbour to harbour with this my weather-beaten boat. The days are long passed when my sport was to be tossed on waves.

And now I am eager to die into the deathless.

Into the audience hall by the fathomless abyss where swells up the music of toneless strings I shall take this harp of my life.

I shall tune it to the notes of forever, and when it has sobbed out its last utterance, lay down my silent harp at the feet of the silent.

Rabinath Tagore (1861-1941)

Gitanjali Song of Offerings

Introduktion

Söker

Under flera år har det varit min starka övertygelse att indisk klassisk scenkonst skulle kunna inspirera och berika västerländskt scenkonst. I Europa och övriga västvärlden har immigration och flyktingströmmar varit närvarande ingredienser genom historien. I den globala tidsålder vi lever i numera tycks dessa strömningar ha ökat. På kort sikt betyder det att vi lever sida vid sida med våra många olika kulturyttringar. På lång sikt, ju mer vi blandar oss utökas våra språk och våra traditioner flätas in i varandra. I förlängningen möts vi genom flera yrken, så även i konstnärliga arbeten. Vi ger kunskap och absorberar kunskap, lärandet av varandras strategier och metoder kommer att bli vårt hopp till gemensam utveckling. I och med detta kommer också scenkonsten att förändras.

Jag har ofta saknat ett utvidgat fysiskt gestaltande språk på teaterscenen. Det gestaltande formspråket för berättandet kommer, enligt min mening, lätt i skymundan av texten.⁴ En erfarenhet som bottnar i min saknad beskriver jag i kapitlet *Battu Nritta* - dilemma. Om tron på texten är den enda vägen att förmedla en berättelse, då undrar jag om det hindrar skådespelarkonstens möjlighet att utvidga den fysiska aktionen? Jag frågar mig också om gestaltningens form bottnar i den egna skådespelarens erfarenhet? Vad händer då om skådespelaren inte har tillräckligt med verktyg för att utveckla den fysiska framställningen? Hamnar då fokus på textens betoning snarare än på den fysiska aktionen? Kent Sjöström, forskare och universitetslektor vid Teaterhögskolan i Malmö, beskriver följande i sin avhandling:

En student kan inte arbeta med fullt fokus på den sceniska relationen om han samtidigt ska tänka på sin hållning eller konsonanterna i sin replik. Detta gör att en fokusering på

⁴ Teatern i väst har ett vidgat scenspråk som bottnar hos många föregångare från olika traditioner, det är jag mycket väl medveten om. Men ofta upplever jag att den svenska teaterscenen domineras av texten i centrum.

teknisk inlärling omöjliggör det sceniska mötet. Lösningen är att de tekniska färdigheterna ska vara integrerade i studentens kropp, så att de finns där med automatik.⁵

Det utforskade triggas igång viljan att undersöka. Jag ger exempel på min väg i undersökandet av hur jag sökt en förbindelse mellan olika världar och uttryck. Jag gör detta genom att beskriva mina erfarenheter av mina egna praktiska masterarbeten. Dessa arbeten utgår från en monolog av Lady Macbeth ur William Shakespeares *Macbeth* och TV-serien *Breaking Bad* av Vince Gilligan som jag inspirerats av och tagit som utgångspunkt för mitt sceniska experiment, *Robins hämnd*.⁶ I mitt resonemang tar jag även med exempel från tidigare produktioner som jag var delaktig i på olika sätt.

De konstnärliga visionerna är som en tioarmad gudinna. Varje arm symboliserar sin väg i sökandet. Det finns alltid många vägar och val att ta i beaktande beroende på vilket material som ligger till grund för varje konstnärligt arbete. För att komprimera mina egna tankegångar där jag står idag, i mitt konstnärliga sökande, fördjupar jag mig i de två skilda praktiska verken. Jag beskriver dessa ingående i kapitlet; *Abhinaya*, sceniska verk I och II.

Vision

Huvudfrågan i mitt masterarbete är: Kan olika konstformer, Odissi från Indien och västerländsk scenisk gestaltning, mötas i ett interagerande? Jag använder mig själv som "försöksperson". Jag ställer mig i utforskandets mittpunkt. Den ena sidan av mig är Odissi-dansaren med gedigen och mångårig utbildning. Den andra är, skådespelaren med erfarenhet, dock utan utbildning, med förståelse för västerländsk skådespelarkonst. I mitt undersökande har jag helt avstått från att enbart använda mig av Odissi

⁵ Kent Sjöström, *Skådespelaren i handling - strategier för tanke och kropp, 2007, Stockholm, Carlssons förlag s.32*

⁶ *Breaking Bad* är en TV-serie i sex säsonger, i avsnittet *Abhinaya - Dramatisk dans, Scenisk Praktik II*, beskriver jag kortfattat handlingen och om mitt undersökande arbete.

traditionens kostym och mask. Det var absolut nödvändigt för mig att gestalta de båda konstuttrycken genom min egen kropp, utan att använda den indiska danstraditionens yttre attribut. Att det var *min* kropp som indisk dansare och västerländsk/svensk skådespelare, som utförde utforskningen var högst betydelsefullt.

Det ska sägas att de dramatiska verken jag utgår ifrån, står på helt olika fundament i den sceniska genren. När det gäller *Lady Macbeth*, så är texten redan förhöjd i och med att pjäsen är skriven på blankvers. Jag fann det som en hjälp; det skapade ett flöde i mötet med rörelsespråket från Odissi. Detta till skillnad från *Robins hämnd*. Här var texten modern, med ett vardagligt socialt betingat språk; min kropp fick balansera och omforma de större stiliserade rörelserna från Odissi genom en avskalningsprocess, med det vardagliga nutida språket. Att välja *Breaking Bad* som inspiration var ett medvetet val för att utmana den klassiska dansen i ett modernt sammanhang.

Metod

I min masteruppsats beskriver jag personliga erfarenheter och arbetsprocesser i mötet med det utforskande arbetet. Jag redogör för praktiska exempel som ligger till grund för undersökningen. Exempelen visar också hur min undersökning vuxit under frågeställningens gång och ringar slutligen in både analys och slutsats. Jag har valt att skriva i essäform och använder mig av en granskande och kreativ blick i skapandet för att nå in till kärnan i arbetet. Mitt resonemang berör faktorer som resulterat i nya tankar och formuleringar. Jag använder mig också av fakta som bottnar i Odissi-traditionens källa, där scenkonst, religion och livsåskådning går hand i hand.

Kärnan

Jag sökte mig till Indien långt innan jag visste att det var där jag skulle växa i mitt konstnärskap. Jag ville förstå relationen mellan de olika indiska scenkonsterna och deras förgreningar. Jag ville få kännedom om vilka grunder de står på och på vilket sätt de bottnade i en lång historia av religion, filosofi och gudomlig dyrkan. Jag valde Indien

som min skola på grund av några händelser under mitt konstnärsliv i Sverige. Det var en tydlig fingervisning i riktning mot Indien, förstår jag nu.

Västvärlden delar upp scenkonstens uttryck i olika fack: dans, teater, musik, sång, cirkus, musikal och performance, medan man har en enhetlig och förenande syn på scenkonstens genrer i Indien. De ligger flera tusen år före väst i detta sammanhang. *Yoga*, som betyder just att *förena*, har ett liknande syfte.⁷ Ursprungligen ingick dans, drama, musik under samma gemenskap, i *Natya Shastra* av *Bharata Muni* 200 f. Kr - 200 e. Kr, där behandlas de i samhörighet.⁸ Det dualistiska tänkandet i filosofi, religion och scenkonst existerar inte på liknande grunder som i väst. Med en icke-dualistisk filosofisk syn sammankopplar man alla sceniska uttryck.⁹ I den indiska dansen ingår drama, i dramat ingår dans, i musiken framstår båda med samma värde. Sanskrit teatern från 200 f. Kr- 100 e. Kr, behandlar kommunikativ teater med dans och musik ”De utgör en stålstomme på vilken det dramatiska skådespelet byggs”.¹⁰

⁷ I *Yoga* är syftet att förena livsenergin, *Shakti*, med det högre medvetandet, *Shiva*. Ett typexempel hur filosofi och scenkonst vuxit ur samma källa. Swami Siwananda, *Tantra Yoga Nada Yoga and Kriya Yoga*, 2004, *Uttaranchal The Life Divine Society*, s. 55-120 I kapitlet: *Mokshya*, ursprung, tar jag upp mer om *shiva shakti*.

⁸ Bharata Muni, *Natya Shastra*, Sri Satguru Publications, Delhi, 1996. *Natya Shastra* behandlar reglerna för sanskrit teatern, dramaturgi, dramatik, dans, musik och vetenskapen om scenens alla hantverk. Den kallas också för den indiska klassiska dansens/dramats bibel, då den också ses som den femte vedaskriften. Bharat Muni var en vis och helig man med kunskap av teater och musik. Han fick gudomlig inspiration av guden *Brahma* i sitt skrivande.

⁹ Shankaracharya (runt 788-820 e. Kr.) är grundaren av *advaita vedanta*, det som betecknas icke-dualism, motsats till dualism. I kapitlet: *Mokshya* - ursprung, tar jag upp icke-dualism.

¹⁰ Rachel Van M. Baumer och James R Brandon. *Sanskrit Drama in Performance*. Kapitel: Kapila Vatsyayan, *Dance or movement Techniques of Sanskrit Theater*, Motilal Banarsidass Publishers, New Delhi, 1993. S. 45-66

Som exempel kan förklaras hur den klassiska dansen består av tre indelningar där dans, drama, musik och sång ingår.¹¹ På sanskrit benämns de som; *nritya*, ren teknisk dans till en rytmisk musik och *raga*.¹² *Nritya*, även kallad *abhinaya* som är berättande dans. Sångens historia sjungs på sanskrit och förmedlas genom känslouttryck och med kroppens formspråk. *Natya*, är dansdrama och bygger på flera dansare som har var sin roll. Byggstenarna för all klassisk scenkonst finns i *Natya Shastra*. Att benämna Odissi vid Odissi-dans har sin grund i Britternas inflytande hos de intellektuella kretsarna där man ville katalogisera konsterna. Definitionerna hos scenkonsten har däremot haft betydelse i fråga om vilken status de har. Såsom klassisk dans i motpol till folklig dans, klassiskt dansdrama i motpol till folkligt dansdrama. Odissi uttrycker ren dans, dramatiserad dans, drama, musik och sång.

En modern version kan ses hos den populära filmindustrin Bollywood som inbegriper alla scenkonster.¹³ Uppbyggd med dans, musik och drama skapas en säregen musikalfilm. Bollywood har slagit igenom hos sin befolkning likväl hos många grannländer. Det tillkännager också att dansen har lika stor status som film, teater och musik i Indien, i motsatt till Sverige och övriga väst där dansen anses ha lägre status än musik - och filmindustrin. Oftast ses dansen i bakgrunden emedan i Indien är dansen i förgrunden.

Rörelse

När jag studerade vid Dramatiska Institutets peruk- och maskörutbildning formades min uppfattning av hur vanligt det är att se på den konstnärliga texten som den viktigaste

¹¹ *Nritya*, *nritya* och *natya* är tre definitioner som den klassiska dansen grundar sig på, de beskrivs utförligt i kapitlet Mokshya - ursprung, teknik.

¹² *Raga* är den indiska klassiska musikens tonskala.

¹³ Bollywood kommer från Mumbai, metropolens filmindustri som kan liknas med Hollywoods filmindustri. Man gör flest filmer i Indien. Av stolthet för sina filmproduktioner har man döpt musikalfilmerna till *Bollywood*, metropolens namn innan var Bombay. Man länkar ihop Bombay med Hollywood, därmed namnet *Bollywood*. Nasreem Mummi Kabir, *Bollywood The Indian Cinema story*, 2001 Channel 4 Books, London

faktorn i teatralt arbete.¹⁴ En dramaturgstudent påstod, ”Det finns i texten, allt sägs och beskrivs i texten”. Min uppfattning är av det motsatta, allt beskrivs inte i texten, ord kan dölja möjligheternas aktion. Kroppens rörelsesensorer har den märkbara förmågan att existera bortom språket, djup inne hos det undermedvetna. Dramatisk text är kommunikation som påverkar och beskriver för lyssnaren. Vad som sägs kan lätt bedra eller förskönas, men allt behöver den inte säga, menar jag. Rösten hos skådespelaren förmedlar texten, tonerna i röstläget har också betydelse, men utan skådespelarens själfulla och levande kropp, existerar inte texten till fullo. Tomrummen mellan de svarta bokstäverna på den vita manussidan väntar förväntansfullt på att bli förändligad, att få börja leva. När människokroppen transformerar, experimenterar och omvandlar textens innebörd uppstår det oväntade förlopp. Konsten bjuder inte på rätt eller fel, nya upptäckter uppstår med nya frågor. Och nya frågor uppstår med nya upptäckter. Jag upplever att kroppen har flera språk som påverkar ett oändligt spektrum av emotionella skalor. Kroppens rörelse har den märkbara förmågan att fördjupa den kommunicerbara dimensionen vid sidan av orden, bortom orden. Alla människor kan relatera till kroppens rörelse oavsett etnisk tillhörighet, ålder eller erfarenhet. Hur vi upplever och tolkar rörelsen har inte alltid primär betydelse. Människans perceptionsförmåga för rörelse och agerande har större genomslag i det undermedvetna. En rörelse kan omvandlas till oanade upplevelser hos betraktaren och nå djupt ner i det omedvetna.

*”Ett barn har hundra språk
men berövas nittionio.
Skolan och kulturen
skiljer huvudet från kroppen.
De tvingar en att tänka utan kropp
och handla utan huvud.
Leken och arbetet,
verkligheten och fantasin,
vetenskapen och fantasteriet,*

¹⁴ Dramatiska Institutet är nuvarande: Stockholms Dramatiska högskola.

*det inre och det yttre
görs till varandras motsatser.”¹⁵*

Loris Malaguzzi

Jag har en längtan efter att se kroppar som talar ett språk alla på jorden förstår. Jag vill se kroppar som rör sig bortom ordens reciterande mässande, kroppar som berättar invecklade historier, knyter sig och vecklas ut till enastående origamifigurer. Jag längtar efter att se kroppar som rör sig stilla, står stilla fast rör sig, tyst, tyst kokandes, skrikandes, rör smärtan, rör glädjen, berör dig som betraktare, utan ett enda ord.

Jag söker efter rörelse i scenkonsten, bortom det realistiska rörelseschemat, bortom det vardagliga rörelsespråket. Med vardagligt språk menar jag, hängande armar vid sidan, en gång som är lik skådespelarens egen, en kropp som är orörlig, huvudet i linje med ryggraden, med en mun som talar i skiftande känslöskalor och toner. Under flera års utövande av Odissi, har jag funderat på hur jag kan utveckla det uppbyggda rörelsesystemet för berättande hos Odissi, alltifrån kroppspositioner, symboliska gester och deras innebörd.

Teater

Det märkliga är att jag under mina tidiga teaterarbeten knöts till sammanhang och regissörer som var inspirerade av asiatisk teater, oftast indiskt dansdrama. Två parallella skeenden ägde rum under denna period som förde mig mot mitt mål, Indien. Jag hade inte ännu upptäckt Odissi. Det ena var mötena med de teatrar jag arbetade på som maskör, det andra var att jag började träna fysisk teater och dans.

Uppsättningen *Spartacus* 1993-94 med Teater Bastard, var ett samarbete med Stadsteatern i Göteborg och Dramatiska Institutet, regisserad av Alexander Öberg.¹⁶

¹⁵ Dikten: "Ett barn har hundra språk" skriven av Loris Malaguzzi (1920-1994). Italiens förskollärare och barnpsykolog, grundare av pedagogiken Reggio Emilia.

Tillsammans med kostymören och scenografen Karin Dahlström sökte vi inspiration till mask och kostym i de få böcker som getts ut om Asien och Indien. Alexander arbetade utifrån det grekiska dramats röstgestaltning med skådespelarna. Théâtre du soleil hade redan etablerat sitt arbete med influenser från asiatisk teater, de blev i sin tur, våra förebilder.¹⁷ Internet var inte uppfunnen än, inspirationsbilder och idéer samlades från de böcker som fanns på bibliotek och hos kollegor. Resultatet blev en krackelerad lermask med överdrivet stora ögon inspirerad av masker till dansdramat *Kathakali*.¹⁸ Då hade jag aldrig sett hur *Kathakali* såg ut i verkligheten. Att jag tre år senare skulle befinna mig i Kerala, *Kalamandalam University for Art and Culture*, och träna mig i att tillverka *Kathakali* rispasta och pappersklipptechnik, kunde jag inte ens föreställa mig.¹⁹

Senare i Stockholm, 1996, arbetade jag som maskör i Peter Oskarsons uppsättning av *En Midsommarnattsdröm*.²⁰ Peter samarbetade då med en Pekingopera-mästare, Ma Ke.²¹ När jag talade med Peter om hur han ville att masken skulle se ut, önskade han ett rent ansikte. Ma Ke ville däremot att den sminkade masken skulle se ut som i Pekingoperan. Tyvärr hade jag inga maskerfarenheter av Pekingoperan. Då visste jag inte att jag en dag, under åtta intensiva veckor i Kina skulle få undervisning i

¹⁶ Jag arbetade som maskör med Teater Bastard i flera av deras uppsättningar i Göteborg mellan 1990-1995. Spartacus var en av dem, skriven och bearbetad av Hans Carlsson efter en roman av Hovard Fast.

¹⁷ Théâtre du Soleil har sedan de grundades 1964, inspirerats av asiatisk teater och dans. Deras Konstnärlige ledare är Ariane Mnouchkine

¹⁸ *Kathakali* är dansdrama från Kerala, södra Indien. Den ingår under de åtta indiska klassiska scenkonsterna från i Indien. Kalamandalam är ett institut som grundades 1930. Där undervisas *Kathakali*, *Koodiyattam*, *Mohoniattam* och *Bharatanatyam*.

¹⁹ Se föregående ovan.

²⁰ Föreställningen, *En Midsommarnattsdröm*, var ett samarbete mellan, Teaterhögskolan/Orienteatern/Hälsinglands Träteater 1996.

²¹ Pekingopera är en traditionell teaterform från Kina som väver in dans, sång, mim, musik och akrobatik. Den utvecklades under tidigt 1900 tal.

Pekingoperamaskering. I arbetet med *En midsommarnattsdröm* blev beslutet till slut mitt. Jag förvandlade de unga skådespelarna till en blandning av öst och väst.



Kathakali dansdrama från Kerala, Kalamandalam.

Foto: A Pooja

Det blev fortsatta möten med flera regissörer. Cecilia Lagerström, regissör och forskare, satte upp *Hiroshima min älskade* på Pistolteatern 1996.²² Vi inspirerades av de japanska sminkade maskeringarna från *Kabuki*.²³ Med Västanå Teater i samarbete med Riksteatern, riktade den konstnärliga ledaren Leif Stinnerbom också sina blickar mot öst

²² Cecilia Lagerström är regissör, lektor i scenisk gestaltning och forskare vid Högskolan för scen och musik vid Göteborgs Universitet.

²³ *Kabuki* är japansk traditionell dansdrama som har sina rötter från år 1600-talet. Den startades av Okuni, en kvinna som dansade utklädd till man.

i fusion med folklig saga. I mitt sökande efter inspiration, förförde den okända skönhetens maskeringskonst från Indien i *Nils Holgerssons underbara resa* 1998.²⁴

Parallellt under denna period deltog jag i olika typer av fysik teaterträning. Jag medverkade i en kvinnogrupp vars metoder byggde på Sören Larssons, *Kroppens Poesi*.²⁵ Kroppen uttrycker ett scenspråk byggt på isolering av kroppsdelar, personliga impulser och spontanitet. Ledaren för gruppen var Carina Maria Möller som också var en av skådespelarna på Larsons teaterakademi. Efter två års arbete och två produktioner avslutade vi gruppträningen. Min kropp saknade omedelbart det fysiska teatrala arbetet. Jag såg mig om efter nya utmaningar som hade med kroppens fysikalitet att göra och fann i en studiecirkelskatalog beskrivningen av orientalisk dans: ”orientalisk dans sker genom isolering av kroppen”.²⁶ Dessa ord lockade mig, ’isolering av kroppen’. Dansen var lustfylld, men för ensidig i sitt känslomässiga uttryck för att jag skulle vilja fortsätta.

I Stockholm hade jag turen att komma i kontakt med indisk klassisk dans, *Kuchipudi*, den skiljer sig från Odissi, men grundar sig på en liknande bakgrund.²⁷

Dessa teatermöten och inspirationsstudier räckte dock inte för min del. De gav inte tillräckligt med substans för att kunna gå vidare att hitta en metod att fördjupa. Det förklarade inte heller varför den förhöjda stilerade konstformen såg ut som den gjorde. Under min träning av *Kuchipudi* hörde jag talas om Odissi som jag kände utmärkte sig gentemot andra indiska klassiska danser. En känsla uppenbarade sig inombords, att ta

²⁴ Västanå teater, regionteater i Värmlands län. Gjorde en samproduktion med Riksteatern, Nils Holgerssons underbara resa av Selma Lagerlöf i regi av Leif Stinnerbom. Föreställningen turnerades med cirkustält från södra till norra Sverige 1998.

²⁵ Larsons teaterakademi, konstnärliga ledare och lärare Sören Larsson. Metoden byggde Kroppens Poesi, Sören har sin utbildning hos Jerzy Grotowski.

²⁶ Orientalisk dans har sina rötter i norra Afrika och Mellanöstern. De markerade höftörelserna är dominerade i dansen. Från tidiga koloniserare har orientalisk dans fått den banala benämningen ”magdans”.

²⁷ *Kuchipudi* kommer från Andhra Pradesh i södra Indien. Den hade sin grund i dramat, men gled alltmer närmare dansen. Det som kännetecknar *Kuchipudi* är att de dansar rytmiskt på ett plåtfat. Min lärare var Kristina Borgkrans.

lektioner i Odissi. Odissi fanns inte i Sverige så jag fick söka mig utomlands. Tiden var inne att hitta en skola, en lärare som kunde vägleda mig till sanningens källa.

Ψ

Battu Nritta

Mästarens kosmiska dans

Ψ

Mitt första möte

Odissi

För att få korrekt guidning reste jag först till London för att ta privatlektioner i Odissi. Min lärare, Priya Pawar från Indien undervisade mig. Priya är utövare av klassisk *Kathak* dans.²⁸ Hon är känd för sina tjugotals snurrar oavbrutet, vilket anses vara mästerligt utförda. Under sin barndom fick hon också undervisning i Odissi. I hennes vardagsrum i bostaden strax utanför London lärde hon ut Odissi och *Kathak* till sina elever. Dit åkte jag varje dag under två veckors tid.

Första lektionen visade hon hur kroppen ska formas geometriskt till en triangulär formation genom tre böjningar. Vänster fot placerades pekandes fram diagonalt och höger fot utåt vridet i 90 grader åt höger sida, böjs knäna halvvägs så att benen formar en triangulär form (böjning nummer ett). Därpå trycks torson till höger (böjning nummer två) och huvudet böjer sig till vänster (böjning nummer tre): detta är *tribhangi* i Odissi. En självklar känsla av att ha hittat rätt mysterium väcktes inom mig, för att positionen verkade självklar i sin uträkning! Det fanns något magiskt med formerna och jag blev förtjust över böjningen och mjukheten som framhävdes av *tribhangi*.²⁹ Efter första lektionen kändes det som rätt val för min kropp, min kropp befann sig med rätt uttryck i rätt miljö, jag hade funnit min dans!

Jag minns särskilt *tribhangi*, triangelställningen. Ställningen utgörs av att fötter, bål, nacke och ögon förflyttas horisontellt utåt sidorna och samverkar i ett flöde i riktning mot och ifrån varandra som ett "S". En magisk upplevelse! Den märkliga känslan infann sig då

²⁸ *Kathak* betyder, berättelse eller att berätta en historia. Den kommer från norra Indien och ingår under de åtta klassiska danserna. Den har Muslimska influenser och dansades i palatsen för maharajorna från 1600 talet. Idag är *kathak* en av de hinduiska danserna.

²⁹ *Tribhangi* är en kroppsböjning och position i Odissi som framhäver den triangulära formen. Den tränas statiskt med en stamp upp till tio stamper. Därefter kombineras *tribhangi* med motsvarande position *chouka*, kvadratisk kroppsställning, tills man bemästrar dessa i koreografin. Jag beskriver de också i kapitlet *Mokshya*, ursprung.

jag arbetade med bålen, nacke och armar i ett utstuderat mönster tillsammans med att fötterna förflyttades i ett stampande, till rytmen av min lärares sång. Ett rörelsemönster jag aldrig varit i närheten av tidigare mötte mig nu. Det kändes som om en sanning uppenbarade sig i mötet med rörelsen, i mötet med min kropps otränade muskler. Att korsa sina kroppsdelar på detta sätt, låta dem föras mot och ifrån varandra om vartannat, på ett fullständigt uttänkt och balanserat sätt. Hur och vem kan komma på något så genialt?

Tribanghi nummer tre:

Höger häl sätts i golvet, bålen trycker ut åt vänster sida, nacken trycker ut åt motsatt sida. Ögonen följer med nacken åt samma håll. Höger arm och hand sträcker sig ut ovanför huvudet mot höger sida i *hamsasiya mudra*, (tummen håller pekfinger).³⁰ Insidan av handen är utåt. Stamp med vänster fot på stället med tyngden på benet. Vid den tredje stampen förs armen i en linje till vänster sida, då bryts handleden tillbaka. Nacke och bål har då bytt riktning, helt i samklang med fötternas arbete.

I denna övning kände jag styrkan hos dansen, jag kände hur urminnes tider av experter letat sig fram till formspråket, ett för mig till fullo unikt rörelsespråk. Jag befann mig på en resa genom tid och rum. Det var som jag befann mig i en annan epok, i en tid då dansen uppdagades. Min kropp och min själ överrumplades. Jag kände fysiskt hur skönheten i dansen berörde mig. Balansen infann sig naturligt. En gudomlig energi av magisk kraft fyllde mig. Förflyttningen av kroppens delar blev som en uppenbarelse. Det måste ha varit energin, en helig energi som väcktes till liv!

³⁰ *Hamsasiya mudra*. *Hamsasya* betyder, rent och sant. *Mudra* betyder tecken eller gest med handen. Det kan också översättas som sigill.



Tribhangi, dansaren Guru Kelucharan Mohapatra som Rama. Foto: Avinash Pasricha

Valet att hålla fast vid Odissi, berodde på att jag upplevde något magiskt med positionerna som jag var tvungen att fortsätta undersöka. De fyllde min kropp med upplevelsen av en saknad pusselbit. Jag fylldes av kraft. Jag blev fast besluten att resa till Indien för att lära mig Odissi i första hand samt studera traditionell maskering. Mina frågor jag burit på, ville ha svar.

Ett fotografi fångade min uppmärksamhet, det föreställde ett ansikte med en fängslande maskering. Ur en lånebok om indisk scenkonst på Filminstitutet sökte jag inspiration inför min resa, jag ritade av fotografiet för att minnas maskeringen bättre. Under fotografiet stod: ”Theyyam, ritual worship from Kerala”.³¹ Jag blev omedelbart intresserad av att få veta vad Theyyam kunde vara. I teatersammanhang talas det om att teatern härstammar från den grekiska ritualen. Vi kan läsa om det, men ingen har någonsin sett hur ritualen utfördes. Ritualer hör till forntiden. Av den anledningen var jag spänd av förväntan att få uppleva en bevarad ritual. Förhoppningsvis skulle jag få upptäcka dramats och dansens härkomst, det som formar dagens scenkonster.

Jag såg fram emot att lärarnas pedagogik i Indien skulle skilja sig från DI:s vägledande individuella frihetspedagogik. På DI ska studenter och artister bygga egna verk baserade på erfarenheter, kunskaper om andras verk eller egna upplevelser. Syftet är att du som ung artist ska mata ut och producera nya verk. För min del saknade jag historiskt kulturell navigation. Jag ville se tillbaka, innan jag gick framåt. Nu var jag redo att möta en lärare, en riktig guru, som bedriver strukturerad lära baserad på en filosofi, religion och disciplin.³² Jag var redo att lyssna, lära och utföra.

Min första resa

Indien

Till Indien kom jag hösten 1997. En kobra sträcktes fram av en man och välkomnade mig precis framför ansiktet. Tur att jag kastade mig åt sidan! Samma kväll blev jag förföljd av en figur som mest liknade Ringaren i Notredam. Jag fick en obehaglig känsla

³¹ *Theyyam* betyder, gud. Det är en hinduisk rituell dans från okänd tid, med inslag av kampkonst och reciterande av *mantram*. I kapitlet Pallavi, Blomma ut, metod och metodik tar jag upp mer om *Theyyam*. Se också; min första resa, nedan.

³² *Guru* betyder, den som skingrar mörkret. En guru är en mentor som ska ge filosofisk, religiös och andlig insikt och har sina rötter från den vediska eran.

av att inte bli av med typen. Turligt nog fick jag hjälp av en kvinna som skrek några ord på hindi *Chale Jao*, försvinn! Efter flera incidenter av liknande fall, lärde jag mig taktiken ”hur man blir av med jobbiga situationer”. Jag hade också nytta av Odissi-dansen i verklighetens Indien. Ögonträningen från *Kathakali* var ett superbtt verktyg. Uppspärning av ögonvitorna, ”tryck ut ögat ur dess hålor” teknik. Vredens ögon tillsammans med Durgas styrka och Shivas förgöring metod. Jag kunde gå in i rollerna utan att framföra verk för mina förföljare. Jag använde gudarnas vrede och ilska som ett instrument, som dock är större än min, men de blev ett underlag och användbara i min egen irritation. Helt enkelt: jag lärde mig bli arg, riktigt arg i Indien!

Jag blev undervisad enligt ett gammalt lärosystem, *Guru Shishya*, det är en mästare-lärlingstradition. Mästaren är gurun, eleven är lärlingen. Undervisningen skedde genom muntlig tradition och går ut på att efterlikna gurus rörelser i tystnad. Som västerlänning kunde jag inte avhålla mig ifrån frågor förstås. Jag kallade min guru för *guruji*.³³ *Guru Shishya* är ett tusenårigt system, ursprungligen kommer det från läran om andlig undervisning och mentorskap av en guru, vilket betyder att läraren undervisar lärjungen enligt muntlig tradition, lärjungen lyssnar, upprepar och memorerar. Enligt de äldre sederna, levde och vandrade lärjungen med sin guru. De bodde hos gurun, lagade mat, tvättade, städade huset, masserade gurun. Medan lärlingarna tjänade sin guru fick de ta del av den dagliga undervisningen. I mitt fall bodde jag i ett eget hem och kom till lektionerna vid en utsatt tid och gick hem efter lektionen. Om min guru var sen, ursäktade han sig inte, inte ens efter två timmars försening. Om jag kom tjugo minuter för sent blev jag ifrågasatt och utskälld. Jag lagade aldrig mat eller masserade min guru. Min guru fick betalt för att undervisa mig. Först ur min egen ficka sedan från ICCR, Indian Council for Cultural Relations stipendium.³⁴

³³ *Guruji*, *guru* se betydelse ovan. *Ji* är en artighetsfras som sägs i slutet för respekt och vördnad.

³⁴ ICCR, Indian Council for Cultural Relations stipendium kan jämföras med Kulturrådet i Sverige. I samarbete utbyter de studenter med andra länder. De ger utländska studenter ett månatligt bidrag och gurun/institutet (de som är registrerade under staten) får bidrag för att undervisa de utländska studenterna.

Varje ny dag i första mötet med guruji hälsade jag på honom genom att föra min händer till hans fötter och för dem tillbaka mot mina ögon. Denna typ av hälsning kallas, *Upasamgrahana*, den utförs av yngre till de äldre i stora delar av Indien. Symboliskt sett betyder det att gurus fötter innehar kunskap i likhet med mina ögons okunskap. Jag för min händer till guruns fötter, betyder: jag vidrör fullkomlig kunskap. Händerna förs tillbaka till mina ögon, jag tar tacksamt emot min gurus kunskap. Vilket betyder: Min gurus fötter har lika mycket kunskap som mina ögon. Man ser på kroppen genom ett hierarkiskt system. Fötterna är det lägst stående, huvudet är närmast det sanna medvetande och gudomlig upplysning. Genom hängivenhet, respekt, lojalitet och lydnad är jag trofast min gurus undervisning och levnad. Personligen blev det ett sätt för mig att komma in i en annan värld.

Initiering

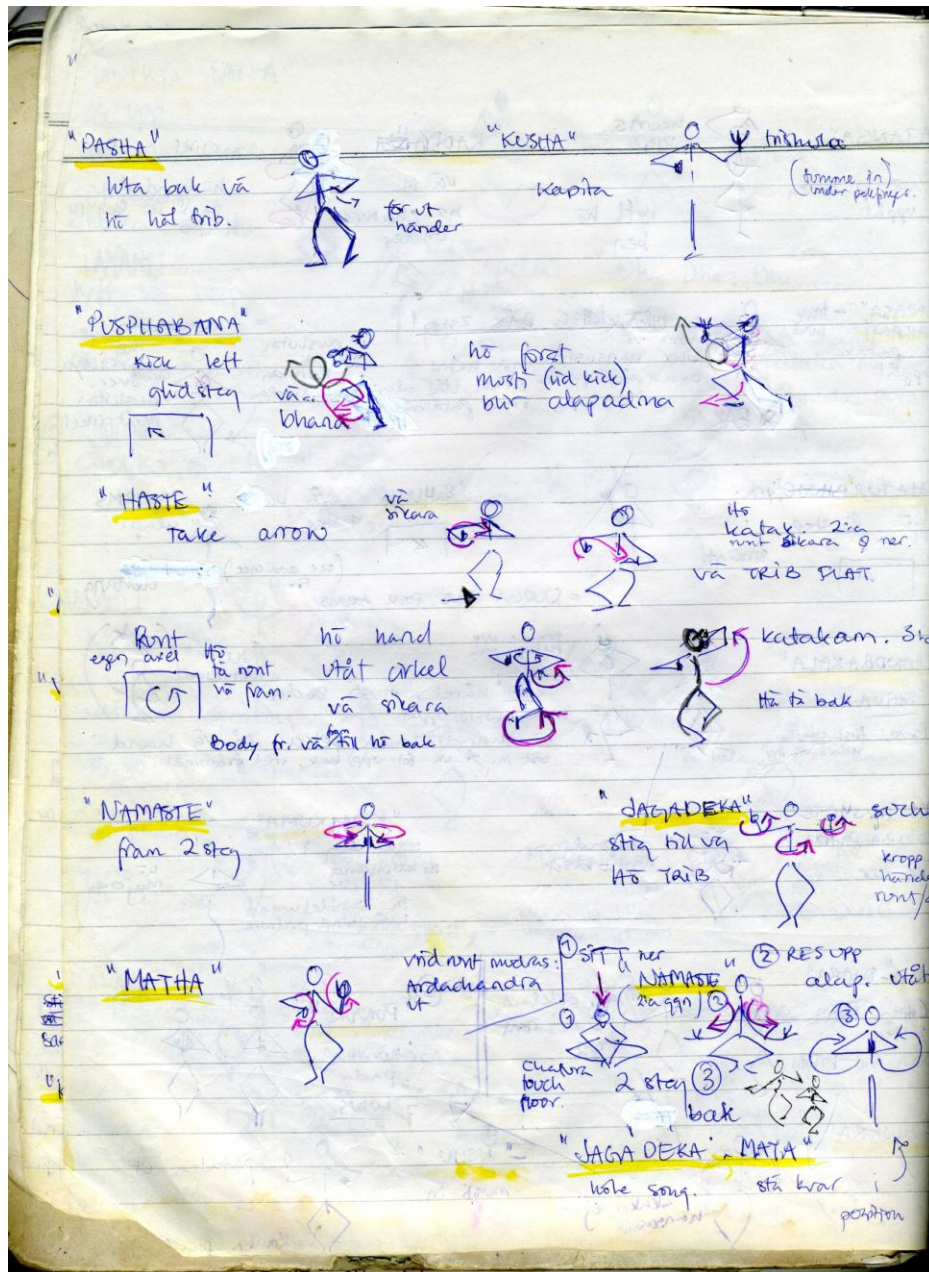
Dansen var inte som vilken dans som helst. I Indien dedikerar man sin kropp och själ till sin familjs traditioner. Vid unga år tränas individer i kärleksfull lydnad och tillgivenhet för sitt ursprungs seder och bruk. Det var inte bara min gurus fötter jag skulle hälsa på vid varje klass. Innan varje dansklass utförde jag en hälsning till golvet, symbolen av moder jord, för att få jordens välsignelse och lycka i min dans. I *Bhumi Pranam*, hälsningen till moder jord, bad jag om förlåtelse för att jag stampar på henne, avslutningsvis hälsas alla åskådare, gurus och gudar.³⁵

Det är individuellt vilken pedagogik som överträffar den andre. Att få möta olika pedagogiker under sitt lärande är i sig en konstnärlig pedagogik, som ger frihet att söka egna uttryck och kan stärka den egna konstnärliga identiteten.

Men att få möta lärare, som jag mötte i Indien, som driver undervisning från en fast struktur baserad på lärdomar i fråga om religion, filosofi och danskunskap i undervisningen, fyllde mig med rikedom och gåvor för att nå djupare konstnärlig insikt, i

³⁵ *Bhumi* är sanskrit, det är ett namn på moder jord i Indien. *Pranam* betyder hälsning, jag hälsar dig Moder Jord.

livet med min konst. När vi gör övertramp fördömer vi likväl oss själva som omgivningen. Tänk om vi människor skulle be om ursäkt för alla de bomber vi skjuter ner på vår moder jord, ja, allt ont vi gör mot varandra och vår natur, i detsamma vi skapar verk? Det är i förhållningssättet till våra medmänniskor och vår natur vi lär oss leva med oss själva och se allt omkring oss, som en del av skapelsen.



Ur privata anteckningar av en Odissi koreografi.

Mina skrivböcker fick inte läggas ner direkt på golvet. Allt som har med den nedre sfären att göra, såsom golv, mark och fötter hör det smutsiga till. Böcker som innehåller värdig och helig kunskap är inte lämpade att ligga på golvet bland orenheter. Att vända blad med ett salivfuktigt finger var också att förkasta, då saliv och andra körtlar som producerade kroppsvätskor anses orena.

I huvudsak kan sägas att genom vetenskapen om rätt beteende i fråga om respekt för lärdomar i en tradition förändras det egna beteendet i förhållande till de insikter som görs. Respekt såväl som kunskap växer sig starkare och tar större plats i livsupplevelsen. Detta kan bidra till förståelsen av att konstnärlig klassisk danstradition i Indien inte bara lär ut teknik och koreografi, utan även levnadsvisdom och andlig insikt. Av min Odissi-träning minns jag den smärta som utkrävdes av att stampa i *chouka* positionen.³⁶ Träningen var hårdare än den jag varit van vid i Sverige eller England. Samtidigt njöt jag av att känna av min kropps smärtgräns, trots att jag knappt kunde gå dagen efter hård träning. Jag älskade att pina kroppen med att ge den en rejäl omgång av Odissi-stampkärlek, jag kunde aldrig någonsin avstå från att träna. Aldrig ens när jag var normalt sjuk såsom förkyld, lite feber, tandvärk, magförgiftning. Endast en gång, då jag var riktigt sjuk. Vid det tillfället rådde läkaren med bestämdhet att vila i en vecka. Efteråt förstod jag att det var magsår som stark indisk mat orsakat. Kraftfulla tabletter läkte mina inre organ, medan jag höll på att förlora håret på köpet. Det finns bra smärta och det finns förödande smärta. Odissi-smärtan hör till den fördelaktigare. Smärta av tillförsikt.

...vi är stolta över våra lidanden,
eftersom vi vet att lidandet skapar uthållighet,
uthålligheten fasthet och fastheten hopp.

³⁶ *Chouka* är den kvadratiska ställningen i Odissidans. Den tränas genom 1-10 stamper för att uppnå styrka och perfektion. I kapitlet *Moksya*, Frigörelse & förening, Ursprung beskriver jag ställningen. Det är en statisk övning, en prövning av kroppens smärtgräns. Efter uppbyggd träning får kroppen kontroll över styrkan.

Chouka har en fots bredd mellan hälarna som riktas mot varandra, tårna pekar utåt, knäna ovanför tårna. Utåtvidningen kan liknas baletten, men i Odissi görs inget knip i ändmuskelnerna. Armarna lyfts upp till axelhöjd och formar en kvadratisk vinkling, handen neråtviden platt i *Pataka mudra*.³⁸ *Chouka* nummer ett; stampa med båda fötterna samtidigt på första takt, i fyrtakt, le!

Odissi gjorde mig lycklig. Den gav mig tillfredställelse på flera plan. Behov och laster jag tidigare haft var som bortblåsta. Det enda jag behövde var, Odissi. Nu började tiden för hängivelse, att uppsluka kropp och själ till dansen. Utöva, läsa, se, prata, skriva, ”äta” Odissi. En stor lycka att människorna i Indien till största del är vegetarianer.

Under mina första sex månader förverkliga jag mina delmål. Dansa Odissi i New Delhi. Dansa folklig ormfångardans *Kalbeliya* i Rajasthan.³⁹ Studera folklig maskering *Yakshagana* från Karnataka.⁴⁰ Studera klassiskt maskering *Kathakali*, dansdrama från Kalamandalam i Kerala. Samtidigt betrakta den fornhistoriska dansritualen *Theyyam* i byarna kring Kannur i Kerala.

Möte med dansritual

Min största omtumlande konstnärliga upplevelse jag någonsin haft uppstod när jag såg *Theyyam*! Min lilla avmålade bild, hade blivit illa tilltygad. Jag visade upp den för en lärare under mina studier av *Yakshagana* i Udipi. Lyckligtvis kunde mannen ge mig ett namn och telefonnummer till en forskare utanför Kannur som hade skrivit om

³⁷ Aposteln Paulus, *Romarbrevet från nya testamentet*, 5:1–5:3. När jag läste detta upptäckte jag hur innehållet speglade mina egna tankar om min egen praktik.

³⁸ *Pataka* betyder platta eller fat, då handen är helt platt med alla fingrar slutna utan att skapa mellanrum.

³⁹ *Kalbeliya* betyder ormfångarfolket. De var ursprungligen nomader i Rajasthans öken och hade som uppgift att fånga ormar.

⁴⁰ *Yakshagana* är ett folkligt dansdrama från Udipi i Karnataka. Skådespelarna sjunger och talar på det egna språket, kannada, inte sanskrit som i de klassiska stilarna.

Theyyam. Vid ett möte med honom fick jag grundläggande information. ”Vill du se *Theyyam* ikväll”? Ja! På en liten lapp skrev han upp en adress och vilken buss jag skulle ta. Det sista han sa innan jag gick. ”Se till att komma på bussen innan det blir mörkt och ta med dig något att sova på, för du kan inte åka därifrån”. Jag hade inga förväntningar på vad jag skulle få se. Jag var ringa förberedd.



Theyyam, Vishnu murti. Foto Anette Pooja.

Theyyam utförs vid solnedgången och avslutas vid soluppgång. Den utförs endast av män från *Sudra* kastet.⁴¹ Eldstäder och brinnande facklor hålls levande hela natten fram till morgonen. När jag klev av bussen var det bekmörkt, jag såg skenet av elden långt

⁴¹ *Sudra* är en av de kastsystem som finns i Indien. Indelningen är *Brahminerna* - prästerna, *Ksyatriya* - adeln och soldater, *Vashya* - köpman, *Shudra* - arbetarna och bönderna, *Dalit* - de kastlösa.

framför mig. Trummorna spelade intensivt, ekandes i den lilla byn. För att komma dit måste jag gå genom en del av djungeln. Väl medveten om att Indien har rikligt med giftormar, tänkte jag; att antingen tar du bussen tillbaka och får aldrig se *Theyyam*, eller så går du dit och ingen orm förmår bita dig.

Väl framme träffade jag en samling fattiga artister, i deras loger gjorda av palmblad fanns fulländade kostymer och ornament. Allt var så genomtänkt. Den detaljerade maskeringen som tog tre timmar att göra var något av det vackraste jag skådat. Ansiktet täcktes av orange färg, ögonen svartmålades i en rundad form, därefter målades linjer med det inre av palmbladets skaft, i intrikata tunna linjer i symboliska mönster. Jag var i en värld där jag inte förstod människornas språk, jag var i en värld där jag inte visste exakt varför saker och ting gjordes som de gjorde. Jag var i en värld där jag äntligen mötte artister jag kunde identifiera mig med. Jag var inte rädd längre. Jag var hemma.

Tid för eftertanke

Efter mina sex år som lärling i Indien har mina muskler arbetat upp sin styrka, jag behöver inte tänka på hur tekniken ska utföras på samma sätt som tidigare. Minnet av rörelsen lever i muskeln. Energin är starkare och tydligare. Upplevelsen av energin påverkar kroppens mittpunkt, den finns i magen, i solarplexus, runt hjärtats *chakra*, energifält enligt hinduismen.⁴² Kraften är stark och gräver sig inåt, långt in i kroppens mittpunkt. En brännande känsla uppstår, det är som att innanför den fysiska kroppen finns ett annat universum, en oupptäckt värld i förvandling av energi. Ibland är det som om ett ljud uppstår, en tomhet, en generator, en plats fylld med bränsle, en kraftkälla. Är det *Shakti*?

⁴² *Chakra* betyder hjul, enligt yogasystemet finns 7 stycken chakra i kroppen. *Anahata*, det obrutna ljudet, har sin placering i kontakt vid bröstet framför hjärtat. Swami J. Saraswati, *Yoga Tantra och meditation i min vardag*, 2000 Bonnier, Stockholm.

Shakti

*She moved me.
Dancing in a
circle of women
She moved me.*

*Rising from the Earth
into my womb
through my heart
to the tips of my fingers
She moved through me.*

*With her sacred dance
She showed me
how to dip into
Her honey pot,
arousing a lust
for Life's sweet Nectar.*

*A longing
so deep that my
blind fingers grope
in the dark for
one touch from
the lips of
The Beloved.
One lick,
one suck,
one sigh,
one moment
of bliss
before I die
to this dance,*

*to the thundering
footsteps
in my breast.*

Kamini Roy 1864 - 1933

Dilemma

*Närhelst du vill producera någonting,
var inte beroende av den yttre källan,
gå djupt och sök den
Oändliga källan.*

Paramhansa Yoganada (1893-1952), Indian Yogi och Guru

Fördomar & utanförskap

Den indiska klassiska dansen var inte utbredd i Sverige, 2003. Få eldsjälur spred indisk dans. I västra Götaland var jag ensam om att vara utbildad i indisk klassisk danskonst. De senaste tio åren, har utövare av indisk dans och dansdrama ökat markant, en ökning som förväntas fortsätta. Det finns många utländska musiker i Sverige, men musikbranschen har kommit längre än dansen, genom att skapa ett eget begrepp för etnisk musik, världsmusik.⁴³

Inom mig finns en obeveklig önskan att göra mig förstådd med det arv jag bär från en annan kultur. Glappet är stort, som svensk i Sverige, utbildad utomlands med en utomeuropeisk danskonst har jag svårt att bli accepterad i kultursveriges dansvärld. Att jämföra Odissi med balett, som en klassisk strukturerad form, är tydligen inte tillräckligt för etablissemangen. Beror det på att den härstammar från Indien och därmed ses som en etnisk, traditionell folklig dans? Om så är fallet är detta en upprörande missbedömning. Om västs finkultur har en given plats i samhället, så är min fråga varför inte klassisk scenkonst från öst också har det? Tillhör inte världens drama, dans och musik nutidens scenkonst oavsett ursprung? Mitt i denna problematik befinner jag mig.

⁴³ Det som är särskilt viktigt, enligt musikprofessorn Robert. E. Brown (1927 - 2005), är blandningen av musik: att publiken får höra och lära sig att tycka om musik från andra världsdelar till exempel i samband med musikgalor, att musiker lär sig att spela "främmande" musik, att flera kulturellt blandade band bildas. Brown hade, enligt sina kolleger, en stark vision om att musiken kan bidra till världsfred. <http://www.allmusic.com/artist/robert-e-brown-mn0001518776>

Utmaningen består dels i att para ihop olika världar genom gränsöverskridande scenkonst, så att den får sin plats i samhället. Utifrån många befruktande möten som resulterat i ett förnyat seende av estetiskt innehåll, vill jag ge exempel på reflektioner som uppstått under konstnärliga möten och helt oväntat fått en ny vändning. Jag försöker inse meningen med händelserna. Oftast tar incidenten mig ett steg närmare insikt. Samtidigt måste jag ansvara för att ta mig igenom processen med de verktyg som existerar. En kreativ process kräver mångbottnande konstnärliga idéer samt verktyg att försvara de med. Inget är väl mer kreativt än ett motstånd som bekräftar ens konstnärliga brister och värderingar.

Överrenskommelse

En medspelare i *Robins hämnd*, hade svårare att pröva fysiska moment än jag väntat mig då texten inte satt flytande. Det var som att texten var viktigare att kunna utantill än att söka vägar till textens minne genom kroppen, vilket det är för mig. Varje skådespelare har sin metod att bearbeta och memorera text och forma den till sin. För några är texten viktigast av allt att kunna utantill, analysera och därefter förmedla sin tolkning. Medan andra skådespelare har behov att läsa texten färre tillfällen, för att i nästa stund upptäcka fysiska former som banar väg till berättandet.

Efter några dagars nötning av de olika metoderna kunde vi enas och se att det var till verkets fördel att vi hade olika metoder. Med skillnaderna oss emellan, blev experimentet och undersökningen en tydligare arbetsmetod mellan öst och väst. Jag stod för fusionen av Odissi och västerländsk skådespeleri, min medskådespelare stod endast för traditionell västerländsk skådespeleri.

Man kan ju också vara sin egen motståndare i en process. Jag läste mig, i synnerhet i början av repetitionsperioden av *Robins hämnd*. Verket innehöll underliggande maktfaktorer i dialogen mellan min karaktär Robin och chefen Scum. Jag drabbades av ett fysiskt hinder som jag hade svårt att klättra ur. Det handlade om att mina inre bilder av rörelser med kroppen i centrum stod i konflikt med det faktiska uttrycket i scenens

linje. Jag började acceptera situationen, slutade röra mig och började leta efter stillheten, försökte finna lugnet hos kroppspositioner från Odissi. Ur dessa poser växte en sida av karaktären fram, sittningar som underdrevs i förhållande till verklighetens Odissi.

Jag upplevde att *min* Robin blev en slipad person, med erfarenhet, farlig att lura. Robin klev in och ur sin rustning av attityder för att skydda sin förklädda identitet mot de obehagliga möten hon hade.

Tre viljor, fyra skådespelare och en regissör

Liknande erfarenhet har jag från ett tidigare teaterprojekt. Jag arbetade med tre skådespelare, alla från olika discipliner. Vi skulle mötas och skapa vårt verk utifrån Anton Tjechovs *Tre systrar*, regisserad av Cecilia Lagerström.⁴⁴ Syftet var att synliggöra våra praktiska discipliner i föreställningen. Två skådespelare kom från mer traditionell talteater, en var utbildad vid teaterhögskolan och den andra skolad i Strasberg *the method*.⁴⁵ Den tredje skådespelaren kom från den fysiska performance teatern och jag, utbildad i klassisk Odissi med erfarenhet från fysisk teater.

Det gemensamma arbetet med scenerna utifrån våra olika discipliner blev ett problem i samband med att en av de traditionellt utbildade skådespelarna blev osäker hur vederbörande skulle agera mot oss andra i bristen på att vi inte hade en och samma metod. Konflikten växte sig stor med de olika metoder och arbetssätt vi hade i skapandet. En konstnär som inte är mogen att ställas inför nya utforskade experiment, drabbar verket i helhet och det leder till ett korthuseffekt med fallande teorier och avstannad kreativitet.

⁴⁴ *Tre Systrar* regisserades av Cecilia Lagerström i syfte att arbeta ihop en föreställning utifrån flera olika skådespelar traditioner och discipliner. Hon är regissör, forskare och Lektor vid Högskolan för scen och musik.

⁴⁵ <http://www.methodactingstrasberg.com/methodacting>

Strategiskt botaniserade vi med en ny taktik, för att landa i linje med idéns uppkomst. Efter en stunds konstruktiva maktstrider fortsatte vi med att repetera, enskilt till en början för att slutligen placera oss om två i repsalen. När vi byggt upp vår egen självkänsla i de scener vi medverkade i var vi redo att mötas i en större formation. Vi gick i hamm, om än omskakade över händelsen.

Ny väg

När jag kom hem till Sverige från Indien 2003 kände jag mig kompetent, modig och fylld av berättelser att dela med mig av. Jag var redo att etablera mig i Sveriges dansvärld. Mina dansvänner gav mig råd hur jag skulle kunna bygga upp en plattform med indisk dans i Göteborg. Ett av råden var att kontakta danskonsulenterna i västra Götaland. Jag ringde en av de verksamma konsulenterna för att fråga hur jag skulle gå tillväga för att presentera en av mina föreställningar och fick snabbt svaret att kontakta MCV, Musik Centrum i Väst⁴⁶. Jag förväntade mig att danskonsulenten skulle bemöta mina frågor med nyfikenhet på min danskonst. Men rådet blev istället att söka en annan instans. Att jag behärskade flera års dansutbildning tycktes inte spela någon roll. Hoppet att få till stånd ett fruktsamt möte med vägledning och öppenhet släcktes. Måhända var jag sedd som otillräcklig, eller så var dansen för okänd eller invecklad. Likväl passade den inte in i mallens dansetablissemang i Sverige. Ur det har jag funnit en annan väg till publiken och har hållit liv i den indiska dansen i över tio år i Göteborg genom MYSK och World Dance Company.⁴⁷ Ofta har jag känt att teatern som arbetar med fysiska scenspråk har

⁴⁶ Musik Centrum i Väst, MCV, förmedlar musik i västra Götalands regionen: <http://www.mcv.se/>

⁴⁷ Jag ingår i World Dance Company i Göteborg, namnet syftar på att vår verksamhet distribuerar och ger kännedom om dans från andra världsdelar än den från väst. Vårt arbete har många gånger setts med skepsis av regionens danskonsulenter och delvis från det svenska dansetablissemang. När vi startade World Dance Festival, en internationell festival, var vårt mål att bredda och nå ut med världsdansen i Sverige. Vi bjöd på internationella och nationella gästföreställningar. Samarbeten med bland annat Riksförbundet för Folkmusik & Dans och Musikcentrum skapar motivation och vår trogna publiks uppskattning, gör att vi inte ger upp vår strävan att sprida Världsdans. Men av de små bidragen som ges, har ingen i World Dance Company ork att dra det hårda lasset som det innebär att driva projekt, samtidigt som vi ska verka som artister, koreografer och pedagoger i den regelbundna verksamheten. Därmed har festivalen tvingats göra ett avbrott.

större öppenhet att använda dans i sitt uttryck och gärna kommunicerar mellan flera scenspråk.

Res upp

Under ett arbete som Odissi-koreograf och maskör med produktionen *Livet och Elektromagnetismen* i regi av Peter Oskarson, hände det som fick mig att tvivla på rörelsens gestaltande formspråk i samband med text.⁴⁸ Peter hade ett rykte om sig att inspireras av många äldre teatertraditioner varav asiatisk teater var en av dem. Han befann sig också under ett projekt med Pekingoperamästaren Ma Ke och *Koodiyattam* mästaren G. Veenu.⁴⁹

Under en repetition av en romantisk scen mellan en manlig och kvinnlig skådespelerska samtalande de unga karaktärerna bildligt och poetisk om kärleken sinsemellan. Efter att ha sett deras repetitionsarbete diskuterade jag och skådespelarna, vilka rörelser vi kunde använda från Odissi, som underströk scenens syfte. Jag gav dem rörelser som förstärkte innehållet och belyste texten. De hade ingen indisk dansvana, därför gjorde jag det möjligt att forma rörelserna utifrån deras fysiska erfarenhet. Vid en repetition av scenen sa Peter, ”om det redan sägs i texten blir det dubbel betydelse med rörelserna”.

Det låste sig, jag blev för en stund stum och tveksam till rörelsens potential. Många frågor uppstod. I vilken situation kan man använda dans och rörelse med text i teatern? Ska konstens stilar separeras från varandra, kan de inte kompletteras för att lyftas till nya dimensioner? En fråga jag bar med mig i många år. Blir scenens förmedling ”dubblerad” om text och rörelse vävs samman?

⁴⁸ *Livet och Elektromagnetismen*, 2005, Hälsingegårdens Träteater.

⁴⁹ Världsteaterprojektet var ett initiativ från Peter Oskarson och Folkteatern i Gävleborg att samarbeta och utbyta erfarenheter med Pekingopera ledaren Ma Ke från Kina, koodiyattam ledaren G. Veenu från Indien. Även en teatergrupp från Mocambique ingick ifrån starten.

Jag sökte efter svar och började hos andra scenkonstnärer. I en intervju jag gjorde i Indien 2013 i Bangalore hos dansgruppen: *Natya Steem Kampni* samtalade jag med en av deras konstnärliga ledare Ramy Nagaraj, om gestaltande scenspråk.⁵⁰ På frågan hur hon såg på fysisk gestaltning i mötet mellan dramatisk text och indisk dans, svarade hon utifrån min översättning:

*Den teatrala scenkonsten har inga gränser,
med enbart text fyller den en kommunikativ nivå.
Lägger man till mudras kommer scenkonsten
att spränga gränser, nå nya höjder och dimensioner.*

Nya funderingar väcktes hos mig. Folkteatern i Gävleborgs världsteaterprojekt samarbetade med traditionella mästare från Indien och Kina. Första gången jag träffade den indiska *Koodiyattam* gruppen, var i Indien, Kerala 1998 då jag ändå befann mig där för research och studier. Jag bjöds in och fick delta i workshops av *Koodiyattam*. Dagtid delades vi in i grupper och fick lektioner av de indiska konstnärerna i musik, skådespel, dans, mask och kostym. Syftet var att vi västerlänningar skulle lära oss de konstnärliga metoderna från dansdramat, metoder och konstnärliga uttryck som skulle vara användbara i vårt eget arbete.

Varje kväll under fyra till fem timmar såg vi föreställningar av *Koodiyattam*, då den årliga festivalen inföll sig.⁵¹ Efter flera veckors träning åkte de svenska konstnärerna hem och jag fortsatte till Delhi för att träna Odissi.

⁵⁰ *Natya Dans Kampni* inkluderar klassisk Kathak och till viss del Bharatanatyam i repertoaren. De skapar en modern dansvokabulär för att utforska gränslösa möjligheter för den mänskliga formen. <http://www.stemdancekampni.in>

⁵¹ Inom traditionen spelas *koodiyattam* (även *kathakali* och *theyyam*) under nattetid. Den startas efter solnedgången och avslutas innan soluppgången. Innan elektriciteten fanns var det farligt för publiken att gå hem utan bra belysning med anledning av de giftiga ormarna. Många av publiken var också långväga, då var det bättre att de kunde stanna kvar på spelplatsen.

Några år senare blev jag inbjuden att hålla Odissi-workshops på Träteatern i Hälsningsland och Folkteatern i Gävleborg för ensemblen. Det fanns ett stort intresse hos Peter att undersöka utomeuropeiska traditioner för att växa i konsten och berika teaterns uttryck. Längre fram deltog jag i en workshop som leddes av G. Veenu i *Koodiyattam* och Ma Kes kollega, Bai Tai från Pekingoperan, det fanns ett öppet givande och tagande från alla deltagare. Av Bai Tai lärde vi traditionell kampkonstteknik och av G. Veenu lärde vi oss rörelser och formspråk ur dansdramats tradition. Vi svenskar fyllde våra tomrum med asiatiska metoder och formspråk under en process av givande och tagande.

När jag såg de svenska skådespelarnas arbete på scen i en produktion, slog det mig att de inte använde något av de metoder, rörelser eller gester de lärt från *Koodiyattam*, förutom krigsscenerna från Pekingoperans teknik. De svenska skådespelarna agerade med de verktyg de inarbetat från sina utbildningar trots alla gedigna workshops av det indiska dansdramat. Arbetet som så väl hade integrerats genom intensiva studier, separerades ändå på scen.

Detta förbryllar mig. Jag ställer mig frågan, kan interaktion förvaltas och gestaltas? Är det möjligt för västerlänningar att lära sig formspråk från skilda traditioner under en begränsad inläring och använda dessa i sitt sceniska arbete? För att komma fram till ett svar, måste jag börja hos mig själv. Efter lång utbildning i Odissi-dans, har jag mängder av verk att hämta inspiration från, kunskap av gesters och rörelsers betydelser att integrera på scen. Jag ska bygga en bro mellan indisk konst och västerländsk teater i union. Ett rendezvous mellan öst och väst!

Ψ

Pallavi

Blomma ut

Ψ

Metod & Metodik

Att förena scenkonst från olika traditioner, är i stor utsträckning obeträdd mark. Det finns några få teatergrupper i Sverige som inspirerats av teknik och de visuella aspekterna från asiatisk teater. Leif Stinnerbom från Västanåteatern och Peter Oskarson från Folkteatern i Gävleborg samarbetade med Koodiyattam-truppen som jag nämnt tidigare i kapitlet: Battu Nritta - dilemma.

Utomlands finns några andra grupper och artister värda att nämnas, som integrerar asiatisk scenkonst i sitt arbete. På Théâtre du Soleil i Frankrike arbetar den konstnärliga ledaren Ariane Mnouchkine. De inspireras av en bred teatertradition från hela Asien.⁵² I Italien finns teatergruppen Teatro Tascabile Bergamo, som utövar indisk scenkonst, inklusive Odissi. De gör traditionella teaterföreställningar, gatuteater och forskar för att utveckla nödvändiga processer för självstudier.⁵³ Londonbaserade Tara Arts, med den konstnärliga indiska ledaren Javinder Verma, arbetar med att korsa gränserna mellan öst och väst.⁵⁴ Peter Brook har också varit en förebild för mig inom teatern.⁵⁵ Hans tolkning av *Mahabharata* hör till teaterhistoriens mästerverk, anser jag. Odin Teatret, Nordisk Teaterlaboratorium i Danmark, har vuxit från en gruppteater- och kroppsteatertradition

⁵² Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routhledge, New York, 1993. s. 209-213.

⁵³ Teatro Tascabile Bergamo - Academy of Performing Arts, Grundades 1973 av Renzo Bishops, gick vägen genom *Teatr-Laboratorium* av Jerzy Grotowski och Eugenio Barbas *Odin Teatret*: <http://www.teatrotascabile.org/>

⁵⁴ Tara Arts är grundat 1977, de har två syften. Att presentera teater för att stödja nya generationer av performancekonstnärer. Att återspegla en blandning av öst och väst, för global tvärkulturell teater i London: <http://tara-arts.com/#/>

⁵⁵ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, s. 125-148.

med stora banbrytande föregångare såsom Konstantin Stanislavski (1863-1938) och Jerzy Grotowski (1933-1999).⁵⁶

Hos Odin Teatret är kroppen ett av de viktigaste instrumenten.⁵⁷ Symposiet Teater i ett mångkulturellt Samhälle, hade syftet att bevara de egenskaper som är specifika för artistens egen stil och integrera dem i nya sammanhang,⁵⁸ Dit var Odissi-dansaren Sanjukta Panigrahi inbjuden för att ge Odissi-föreställningar, demonstrationer och workshops.

Inom dansområdet finns många utbildade indiska dansare som integrerar sin teknik i moderna, nutida dansverk. *Kathak*-dansaren Akram Khan från Indien bosatt i England, har med den moderna dansen skapat ensembleproduktioner över flera discipliner inom danskonsten.⁵⁹ Andra grupper och artister från Indien som förenar sin praktik med nutida uttryck är; *Bharatanatyam*-dansaren Mallika Sarabahi med träning i kampkonst, koreograferar nutida verk.⁶⁰ *Kathak*-dansaren Aditi Mangaldas går utanför gränserna med sina nykoreograferade verk. *Bharatanatyam*-dansarna Shobana Jeyasingh experimenterar inom sin dansform och använder förutom de klassiska grunderna rörelser hos andra stilar. *Attakalari Centre for Movement Arts*, är ett modernt danskompani som influerar klassisk, folklig dans och kampkonst i sina produktioner. *Samudra* är ett kompani där de flesta har träning i *Bharatanatyam*, *Mohoniattam*,

⁵⁶ Stanislavski är en rysk skådespelare och teaterregissör som utvecklade skådespelarsystemet för att skapa äkta känslor och förkroppsliga dem. Teaterregissör Jerzy Grotowski lägger tonvikten på den experimentiella teatern, utforskningar bortom gränsen för konventionell teater.

⁵⁷ Lene Bak, Evaluering af Egnsteatre i Danmark, Odin Teatret. Statens Kunstfonds, Projektstøtteudvalg for Scenekunst, 2014.

http://www.kulturstyrelsen.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/Scenekunst/Odin_Teatret_Evaluering.pdf

⁵⁸ I Köpenhamn hölls det tionde mötet i ISTA (International School Teater antropologi) maj 1996. Julia Varley, *Sanjukta Panigrahi Dances For The Gods*, New Theatre Quarterly Vol. XIV, n.55, 1998. http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/JV_SANJUKTA_DANCES_GODS.pdf

⁵⁹ <http://www.akramkhancompany.net/>

⁶⁰ Sunil Kothari, *New directions in indian dance*, Mang Publications, Mumbai, 2003. Tar upp resterande dansare från Indien ovan.

Kathakli, kampkonsten *Kalaripayattu* och rituell dans.⁶¹ *Nritygram* är en Odissi-ensemble som grundar sin praktik på den klassiska formen med strävar efter att influera tekniken med nutida verktyg.

Många klassiska dansare från Indien och utomlands får ofta ett intresse av att skapa nya dansverk som influerar att gå från tradition till nyskapande. Det verkar dessvärre vara färre klassiska dansare som överskrider sin metod och teknik i dramatisk scenkonst. Av den anledningen har jag inte haft många föregångare att följa och lära av.

Metod i Indien

Jag har tidigare skildrat en vändpunkt i mitt liv. Jag var redo att möta en guru, en mästare som driver en konstnärlig strategi utifrån den klassiska danstraditionen, där religion och filosofi ingår i undervisningen. Jag har haft den stora förmånen att möta många danslärare i Indien. De flesta lärare har undervisat den faktiska danskunskapen, andra har gett vägledning och demonstrerat koreografier, men speciellt en lärare, en guru gav mig visdom.

Guru

Min första Odissi-guru heter, Hare Krishna Behera (1931-2012).⁶² Jag kallade honom, *guruji*, *guru* betyder den som skingrar mörkret och vägleder, *ji* står för den som är respekterad. Guru H.K. Behera kom från byn Buani utanför Balasore, i Orissa. Han var tränad som traditionell *gotipu* som ung.⁶³ När H.K. Behera blev äldre samarbetade han med en av de främsta Odissi-gurus. Den etablerade äldre kollegan, guru Kelucharan Mohapatra (1926-2004)⁶⁴ var också tränad som *gotipua*.

⁶¹ *Kalaripayattu* är en kampkonst från Kerala.

⁶² Hare Krishna Behera, är min första Odissi -guru. Jag tog klasser av honom mellan 1997-2002.

⁶³ *Gotipua* betyder, en pojke, unga pojkar börjar träna dans i tidig ålder. För att åstadkomma dansens elastiska böjbara formationer med kroppen och nå en akrobatisk nivå börjar de sin träning i unga år.

⁶⁴ Kelucharan Mohapatra är den främsta grundaren och guru av Odissi. Numera åker jag till hans skola Srijan där Sujata Mohapatra undervisar Odissi.

De flesta män som tränade *Gotipua*, fortsatte sin danskarriär och blev senare gurus mellan 1950-1990. Därmed var alla gurus män under denna tid. De ägnade sig ofta åt teater och traditionellt skådespeleri. Kvinnorna utövade folkdans, skådespeleri och speciellt utvalda kvinnor blev tempeldansöser *Mahari*.⁶⁵ Bristen på drivande kvinnor i dansvärldens Orissa runt 1950-60 talet, berodde på att Odissi som scenkonst inte var helt utvecklad. Den tidens samhälle gav männen position för de kunskaper de ärvde från *Gotipuatraditionen*. Pankaj Charan Das (1925-2003) var Odissins fader, men det var Kelucharan Mohapatra som förfinade Odissin och stärkte danskonsten genom åtskilliga mästerverk.⁶⁶ Han anses vara den största Odissi-gurun någonsin. Alla, både kvinnor och män välkomnades till undervisning från hela Indien. Syftet var att stärka och sprida danskonsten. Innan dagens Odissi utformades till vad den är idag, finns en betydelsefull historia. Den beskriver jag i kapitlet: *Mokshya*, ursprung.

Undervisning

Jag har beskrivit hur jag hälsade på min guru genom *Upasamgrahana*. I nästa skede innan min lektion startar gör jag *Bhumi pranam*. En hälsning till Moder Jord. Det finns tre variationer av *Bhumi pranam*, en kort, en mellanlång och den längre. Min guru lärde mig den längsta sekvensen.

Jag står i *samabada/samabhangi*.⁶⁷ Höger fot börjar med att nudda golvet med hälen, armarna formar en omfamnande rörelse utåt och tillbaka till *anjali*, samtidigt som jag tar

⁶⁵ *Mahari* betyder storslagen kvinna, de är utvalda att tjäna guden *Jagannath* med daglig dans och underhållning i *Jagannath* templet i Puri. Vid unga 8 år ingår de giftermål med gudsidolen.

⁶⁶ Pankaj Charan Das, var uppfostrad av en *Mahari*, han är Odissins fader. Se: *Mokshya* Frigörelse & Förening, Ursprung.

⁶⁷ *Samabada/samabhangi*, är en helkroppsposition. Kroppen står rak med fötterna ihop, händerna håller *musti*, knytnävens mudra i midjan.

ett steg fram.⁶⁸ Vidare, tårna vrids utåt, knäna böjer sig utåt sidorna, jag sätter mig ner, berör golvet med *chatur mudra*, händerna förs upp till ögonen, jag reser mig upp, tar ett steg bak då armar visar hela världen och avslutar med *anjali* mudra framför bröstkorgen.⁶⁹ Detta är bara första delen *Bhuni pranam* som innehåller två delar till.

Rörelserna och deras betydelse blev ett sätt att lägga ifrån mig, mitt privata jag.aktionen att nudda golvet med hälen och beröra jorden med fingrarna, betyder att be om förlåtelse för att jag stampar på moder jord. Jag söker hennes välsignelse. Min guru berättade, i *Natya Shastra* står det, att den som råkar glömma att hälsa moder jord blir barnlös. Som nybörjare tog jag privatlektioner varje dag, sju dagar i veckan. Till en början kom jag som privatelev. 1997 sökte jag stipendium från ICCR (Indian for Cultural Relations) för mina dansstudier. Jag sökte för ett år, det visade sig att jag fick stipendium för tre år. Senare förlängde jag stipendiet till totalt sex år.

Min guru var utvald av myndigheterna i Delhi att få en bostad där han kunde leva och undervisa.⁷⁰ Han var den första gurun som etablerade Odissin i Delhi. Regeringen gav honom och hans familj en bostad i syftet att han genom sitt dansinstitut, *Odissi Kendra*, skulle sprida Odissi i Delhi. Samtidigt fick han också några förhållningsregler. Han skulle undervisa i sin bostad. Han skulle producera dansdramer återkommande varje år samt att hans elever skulle ge en offentlig traditionell föreställning i huvudstaden, årligen. I dessa föreställningar deltog även jag så länge jag studerade under honom.

⁶⁸ *Anjali*, är en mudra där båda händer är platta mot varandra och möts framför bröstkorgen. Det är Indiens sätt att hälsa på sin nästa.

⁶⁹ *Chatur mudra*, betyder fyra. Händernas form, formar fyra framträdande fingrar som vidrör jorden/golvet. Tummen sticker under handflatan och lillfingret reser sig ovanför de tre mittersta fingrarna.

⁷⁰ Odissi Kendra ligger i Asiad Villige, vid Siri Fort, i New Delhi.

Avvakta

Hos min guru fanns en filosofisk metod, en metod jag kallar *avvakta - ge dig till tåls*. Genom väntan tränar du dig i uthållighet. Kunskap kan inte uppnås i stress, kunskapen uppnås när tiden är inne. Min guru kunde kalla mig till lektionen tidigt på morgonen. I början blev jag besviken, jag kunde få vänta i en, två, ibland tre timmar. Min räddning blev träning av yoga. Kathakalis ögonträning från guru, Sadanam P.V. Balakrishnan.⁷¹

Ibland gjorde min guru ett plötsligt uppehåll mitt i lektionen, för någon familjeangelägenhet, då var det bara att vänta. Men efter hand som jag lärde mig mer och mer kunde jag använda väntetiden till egen träning. Efter uppvärmningen tränade jag på de danser jag hade lärt mig samt det nya aktuella materialet. Jag skrev ner alla koreografier för hand. Jag accepterade också att, oavsett när min guru kom hälsade jag hans fötter med en glad min, tacksam att få börja min lektion.

Att uppnå kunskap kan ta hela livet. Buddha mediterade i flera år för att uppnå upplysning.⁷² Man är tyglad och fångad i väntan. Måste man vänta? Tyvärr ja, ibland. Om någon bad mig vänta fem minuter, men om jag råkade vänta femton minuter bör jag överväga min väntan. Hur viktig är den? Sker väntan innan en dansklass eller på ett kontor. Det kan sluta med att behöva återkomma dagen efter.⁷³

Minnas

Efter en tids repetition, mindes jag oftast alla koreografier. Om jag av glömska gjorde ett misstag, hördes en barsk irriterad tillsägelse från min guru. Han var nog, som en far

⁷¹ *Kathakali* ögonträning och ansiktsträning, specialiserar sig på enbart ansiktet. I takt förflyttas ögonen i olika riktningar. Man spänner och trycker ut sin ögonglob, utan att blinka, medan blicken rör sig. Sadanam P.V. Balakrishnan är konstnärlig ledare för International Centre for Kathakali i New Delhi.

⁷² *Buddha* betyder den som är vaken, han är grunden till Buddhismens spridning. Han var född prins men lämnade sitt palats för att söka sanningen genom meditation. Under ett träd i Bodh Gaya får han upplysning.

⁷³ Jag beskrev min väntan inför mina lektioner i kapitlet; *Battu Nritta* - min första resa, Indien.

som lär sitt barn, att jag kunde sjunga rytmens *bol*, att jag kunde klappa i de olika takterna. Han visade noggrant träningen tills jag lärt mig allt utantill. Han satt på en hård sängliknade madrass och sjöng rytmer och sångerna medan jag dansade framför honom på det blanka marmorgolvet.

Min guru har tre döttrar, som alla är tränade i Odissi. Den äldsta dottern Kavita Dwibidi är professionell Odissi-dansare. Vi tränade ofta ihop. På grund av tidsbrist kunde hon sällan ge mig lektioner. Men jag passade på att fråga henne detaljer jag ville förstå, hon hade en unik förmåga att kunna förklara. Märkligt var att min guru och hans tre döttrar kunde ha olika instruktioner till en och samma rörelse. I mina anteckningar fick jag koppla respektive person till hur rörelsen skulle se ut. Beroende på vem som skulle undervisa mig, tittade jag i mina anteckningar vem som sagt vad, för att minnas dennes rörelse. Så, det hände att jag fick ändra koreografin från lektion till lektion. Det blev en träning i anpassning, minne och sortering. Gjorde jag annat än det som sagts mig, blev jag utskälld och det ville jag ju undvika.

Terror

Min guru var politiskt engagerad, han var den första personen som pratade om terrorister och korrupktion med mig. Jag hade knappt hört ordet terrorister, det fanns inte i min värld. Men tiden och livet i Indien öppnade mina ögon för ett annat liv.⁷⁴ Jag förstod att livet var synonymt med döden. Terrorism har överlevt i många sekler i Indien.⁷⁵ Människorna i Indien är vana vid katastrofer. När decenniets stora katastrofer drabbat världen eller Indien, kan jag inte urskilja smärtan i indiernas ansikten. 11/9-2001 förstod västvärlden att terrorister existerar också i vårt territorium. Bilden av terrorister

⁷⁴ I New Delhi var det många bomdåd på 1990 talet. Krig mellan Indien och Pakistan var i ständig upptakt, framförallt under sommarmånaderna, när snön och is smälte i Himalaya. En sommar var jag i Ladhak, i norra Indien, jag gjorde en resa djupare in till Nubra Valley. Därifrån hörde jag skjutvapen eka i fjärran. Möten med soldater från riskzonen var som att se människokroppar utan själar, utan liv.

gestaltas i danskonsten som demoner, vilka gudarna och gudinnorna krossar. Min guru gjorde mig medveten om det onda i världen, som en del i lärandet av Odissi. Genom hans kunskap och teorier fick det mig att förstå gudarnas handlingar.

Saknad & längtan

Lång senare förstod jag att min guru blev alltmer vänlig. Ju mer jag tränade och tog min uppgift på allvar, desto mer slappnade han av. Detta gjorde mig besviken för jag ville inte slappna av. Jag ville ha mer nyanserad korrektion, jag var inte nöjd med godtagbar acceptans. Samtidigt inser jag att han hade förmåga att lära ut många verk på kort tid. Han lärde mig dussintals verk av varje kategori i repertoaren, samt egna koreograferade verk. Men trots det blev jag inte tillfredställd. Stunden kanske var inne att ta nya steg. Varje nytt steg man tar i livet, leder till en ny väg. Längtan efter att vistas i Odissins rätta natur, Orissa, växte sig allt starkare.⁷⁶

Besvikelse

I Sverige måste jag ha Odissi-musik till mina verk. Utan musik kan jag inte dansa eller undervisa, därför måste jag göra en inspelning. Jag bokade musiker, min guru och en musikstudio i två dagar. Jag stod för alla kostnader, det var rejält med pengar för mig som student. Innan hade jag hört rykten om att vara noga med att behålla originalmusikfilen, det händer att gurus försöker kopiera studenternas inspelade musik. Det trodde jag aldrig skulle hända mig. Men senare råkade jag få syn på en kopia av min inspelade musik i min gurus hem. Att min guru gjorde en kopia tog hårt på mig och framförallt min dans. Det resulterade i en tillfällig dansförlamning. Besväret släppte inte. Jag skyllde min frånvaro på sjukdom. Vilket förvisso var sant. Efterhand ser jag också tydliga tecken på en kulturkrock. Jag anförtrodde mig till min guru, jag litade på honom och hans familj, jag såg honom som min dansfader, därför blev detta ett stort svek. I danskretsar diskuteras det, vem som äger rätten till musiken. När jag som projektledare

⁷⁶ Orissa ligger i östra Indien, med Indiska Oceanen åt öster. Orissa är rik på tempel av *Jainism*, *Buddhism*, *Shaivism*, *Vaishnavism*. Bhubaneswar, Puri och Konark bildar den gyllene tempel triangeln i Indien.

organiserar en musikinspelning, är det jag som har copyright på inspelningen. Min guru, som tyvärr aldrig kunde eller kan försvara sin handling, må tänka att han tycker sig ha rätten att göra en kopia på musiken, utan att behöva fråga mig, för att jag är hans student. Det känns orätt när jag bekostat inspelningen att min guru och hans familj ska tjäna pengar på den. Med ett rop på hjälp sökte jag upp människor som kunde ge mig råd. Och en av dem som jag hade förtroende för var min sanskritguru.⁷⁷

Real Guru

Jag tog sanskritlektioner av denna guru, som jag också kallade för *guruji*.⁷⁸ Han var klen med kritvitt hår. Han påminde mig om Gandhi. Faktum var att jag lärde mig ganska lite grammatik i förhållande till kursens längd. Det berodde på att jag fick en betydligt viktigare stund att tillbringa med den äldre gurun. Till slut gick jag inte till hans lektion för att lära mig sanskrit, jag hade större behov av att få vara i hans närvaro, se på honom, uppleva hans rikedom av visdom. Hans renhjärtade vägledning.

Ofta frågade jag honom om något som anknöt till de större filosofiska frågorna eller om de personliga problem jag upplevde i Indien. Därpå tystnade han och slöt sina ögon. Det blev tyst länge, jag väntade och väntade. Han kanaliserade frågorna till ett högre medvetande. Han hade utvecklat en kontakt till sin gud, Krishna, för att ge ett ärligt svar. Förbindelsen mellan honom och gud var inget konstigt på *Bharatya Vidya Bhavan*.⁷⁹ Elever och studenter vallfärdades till honom för att få kunskap i sanskrit, men mest betydelsefullt, att få ställa personliga, livsavgörande frågor. Min sista fråga till honom innan han avled, var att ge mig råd huruvida jag skulle stanna kvar hos min första dansguru i Delhi, som tyvärr svikit mig. Eller om jag skulle bege mig till Orissa och söka

⁷⁷ Sanskrit är det liturgiska språket i hinduism, ett filosofiskt språk. Skrifter från forntiden nedtecknades med sanskrit. Vedaskrifterna är nedtecknade med sanskrit. Min sanskrit guru arbetade på Bharatya Vidya Bhavan i New Delhi. <http://www.bvbpsjh.com/>

⁷⁸ Guruji, Guru betyder lärare ji är en artighetsfras istället för guru.

⁷⁹ *Bharatya Vidya Bhavan* är internationellt känd institution dedikerad till att främja utbildning och kultur, allmänhetens förtroende som grundades av Dr KM Munshi den 7 november 1938.

ny lärare. Han svarade: ”*some gurus are sadly not gurus*”. Kort efter det förenades hans själ med gud och jag begav mig till Orissa, utan dåligt samvete.

Theyyam, vägen till Gud

I beskrivningen av min första resa till Indien, berättade jag hur omskakad jag blev av mötet med *Theyyam*. *Theyyam* råkade ha den stora inverkan på mig som artist och människa. På något mirakulöst vis var det genom att se *Theyyam* jag kunde urskilja den övertydliga distinktionen: från människa till artist, i transformation till gud.

Theyyam är en hinduisk religiös gudsyrgan, en rituell ceremoni med inslag av dans, sång och musik. Manifestationen av gudens gestalt görs i form av *Theyyam*, de tillbeds av folket i *Malabars* distrikt, i norra Kerala, vilka i sin tur får guds välsignelse. Artisterna är från den lägsta kasten, *sudra*. I historisk tid fick de inte komma in i templen, därför skapade de sina egna, *kavus* för att utföra sin gudsyrgan.⁸⁰ Här ber de högre kasterna om råd av *Theyyam*, agerad och transformerad av *sudra*. I *Theyyam* är den sociala rangordningen komplett utstruken mellan kasterna. Det är sagt att *Theyyam* som den ser ut idag, har sett likadan ut sedan 1100 talet. Men som ursprunglig ritualistisk gudsyrgan härstammar den från mer än 2000 år f. Kr. Artisten genomgår en mental och fysisk träning inför att bli *Theyyam*. För att artisten ska ha fullkomlig styrka och koncentration sker hos vissa *Theyyam* en förberedelse på 41 dagar, andra *Theyyam* kräver färre dagar. Artisterna är män som i generationer lärt ut *Theyyam* till nästa släktleds pojkar från tidig ålder. Varför det endast är män som utför *Theyyam*, beror på att ritualen utövas nattetid. Kvinnor i det traditionella patriarkaliska samhället ska ta hand om barnen och de gamla. Dessutom har hon inte tillträde in till den heliga platsen för tiden av den månatliga blödningen.

⁸⁰ *Kavus* är helgedom eller altare, ett mini tempel. De står placerade på en privatpersons mark eller i byns mittpunkt.

Dansen är närbesläktad *Kalaripayattu*, användandet av *raudra rasa* är vanligt förekommande.⁸¹ *Theyyam* skildrar huvudsakligen den aggressiva formen av gudarnas vrede i synnerhet de feminina gudinnorna i stunden för utplåning av *asuras*.⁸²

Möten med professorer och forskare i Kerala, som fördjupat sig i *Theyyam*, gav mig en teoretisk och historisk klarhet. Jag fick berättat för mig flertal av de mytologiska berättelserna bakom varje *Theyyam* som berikat mina kunskaper om hinduismen i samband med det rituella innehållet och uttrycket. Plikt och disciplin inför traditionen ger folket styrka och kraft i sin tro.⁸³

Mina kontakter och iakttagelser ledde till att jag förstod vikten av förberedelserna samt utförandet av ritualen, även om jag som kvinna inte tillåts praktisera *Theyyam*. Jag kunde ändå begripa och applicera kunskapen till min egen praktik. Förberedelsens väg från människa till artist, fokuseringen, inhämtningen av energin som absorberade artisten i trans, transformationen att bli ett med den gudomliga kraften. De artister jag lärde känna under min vistelse, förvandlades till en kraft av gudomlig briljans, jag förr aldrig skådat. Jag hade aldrig klarat mina studier utan artisterna, som guidat mig igenom mörka nätter i djungelns okända byar, som trott på mitt arbete.

Orissa tionde gången

Det är en välsignelse att vara i närvaron och bli undervisad från en av de största dansare under denna epok. Det finns många bra dansare, men det finns bara en som är gudinnan av Odissi. Som framhäver strömmarnas linjer i perfektion, enligt mig, Sujata Mohapatra. Jag är tacksam att vara i din närvaro och ta del av din undervisning!

Pooja, Orissa 2013

⁸¹ *Kalaripayattu* är en kampkonst från Kerala. *Raudra* betyder ilskans uttryck. *Rasa* är känsla.

⁸² *Asura* betyder demon. Ett annat namn är *Rakshas*.

⁸³ Många människor i Malabar området vågar inte avbryta de regelbundna årliga ritualerna med *Theyyam*. De är mycket vidskepliga. Någon gång har en familj drabbats av mycket sjukdom och död om de ställt in *Theyyam*. Därför vågar de inte annat än att fortsätta tillbe *Theyyam*.

Three ways of learning

Jag var överväldigad att återse min favoritlärare. Med Sujata känner jag mig sedd. När hon ser är hon inte tyst, hon ger mer än bara konstruktiv kritik. Och ibland gör det ont.

Sujata säger till nybörjarna i Odissi; ”There is three ways of learning”!

Alla utländska studenter tystnar och lyssnar. Vi är en samling studenter från alla hörn av världen, nybörjare, fortsättare och avancerade studenter. Vi står stilla på likadant vis, i *samabhanga*, fötterna ihop och *musti* i midjan, lyssnande på Sujata.⁸⁴

Observe!

Practice!

Correct and improve!

Det finns tre sätt att lära sig Odissi enligt Sujata Mohapatra. Observera, praktisera, korriger och förbättra! Sujata fortsätter:

Du ska observera din lärare vad och hur den gör.

Observera dansaren framför dig. Du ska träna regelbundet och upprepa samma steg. Genom praktisk upprepning ger det till slut färdighet och resultat! Om du gör ett misstag ska du alltid ändra dessa och inte upprepa dem igen.

Alla är tysta och lyssnar, inväntar på vad som ska hända härnäst, ska vi dansa eller fortsätta lyssna? Hon fortsätter:

Om jag har ställt en dansare framför dig, då ska ni som dansar bakom observera vad de gör.

Sitt djupare, så att Odissins kroppsform framhävs.

Se till att göra rörelserna korrekta.

Sedan övar du dina korrektioner.

Gör inga kompromisser, avlägg inte en halv position när

⁸⁴ *Samabhanga*, en rak kroppställning med *musti* knytnäve i midjan.

*du ska göra den fulländad! Alla kroppens delar måste
expandera till sin fulländning, det må göra ont men den
smärtan försvinner efter några dagars övning.
Utför tribanghi korrekt, det är själva skönheten i Odissi.
Utan den kan vi inte utmärka standarden hos Odissi.⁸⁵*

Ord från Sujata får ibland tårarna att rinna på eleverna. Är det en metod på Srijan? Snarare en metod i hela Indien. Den går ut på att eleven ska förkasta allt annat förutom dansen och sin lärare. Grymma ord kan strömma ut från lärarna, som skulle kunna skapa konsekvenser för eleverna, om de inte är starka nog eller har självinsikt. När lärarna säger dessa vassa ord, försöker de få oss att förstå allvaret i inlärningsprocessen. Detta har jag hört med egna öron från en annan klassisk danslärare till en indisk elev runt 13 år:

*Du är inte tillräckligt bra!
Du gör mig besviken. Du har inte gjort framsteg!
Hur ska jag kunna rätta dig om du inte minns vad jag lärt dig?
Om du inte klarar av rörelsen, förmedlar du inte Odissi!*

Kathak

På Banaras Hindu University i Varanasi studerade jag *Kathak* i fem veckor under go:India Projekt under Göteborgs Universitet. När jag anlände första dagen bad jag Guru Ranjana Srivastava, som är huvudlärare i *Kathak*, att få ta privatlektioner av en master elev vid sidan av ordinarie klasser på skolan.⁸⁶ Den pedagogiska undervisningstekniken kunde urskilja sig på följande vis. Trots att huvudlärarens studenter dansat dagligen i tio år, kan läraren ta sig rätten att uttrycka; ”Nej, jag kan inte rekommendera några av studenterna, det är ingen av dem som utför korrekta

⁸⁵ *Tribanghi*, är den triangulära position som särskiljer sig från all annan indisk klassisk dans. Den anses förhöja Odissi till en gracil och lyrisk stil.

⁸⁶ Ranjana Srivastava, Kathak dansare och pedagog vid Faculty of Performing Arts på Banaras Hindu University. Inom Kathak finns tre stilar, Ranjana Srivastava är exponent av *Banaras Gharana* stilen.

kropps rörelser”. Tämmligen chockerande och nervärderande för de lyssnade studenterna. Jag förstår hur man utövar sin makt. Kanske är det ett försök att få de unga dansarna att bemästra en högre nivå? Att göra dem till åtlöje också? Pedagogiken ser ut så på andra sidan jorden, mitt framför de flinka studenterna, som inte kan säga emot.

Srijan

Sujata betraktar en spansk elev i en ny dans hon precis lärt sig. Det första Sujata säger är att hon är jätte besviken på att eleven inte minns alla rörelser i koreografin.

*Du måste minnas dansen, det är ditt jobb, jag gjorde
mitt jobb, jag lärde ut koreografin. Nu är det ditt jobb
att minnas den. Jag kan inte gå vidare med undervisningen
om du inte minns rörelserna!*

Under ett långt tal som varar i 20-30 minuter, medan vi andra lyssnar tålmodigt, talar Sujata om vilket ansvar man har som lärling, vilket ansvar man har som elev vid Srijan om man vill vara där för att lära sig, då måste man först uppfylla kravet och viljan att memorera den givna kunskapen, genom praktisk upprepning och förbättring.

Sujata Mohapatra föreläser varje dag den andliga aspekten av hur vi, var och en av oss, individuellt kan ta till sig hennes undervisning.⁸⁷ Hon har ett tydligt och fantastiskt sätt att tala, hon får oss att lyssna och öka vår respekt för det hon säger.

De hårda ord indiska lärare utsätter sina elever för kan analyseras som *nedbrytningsmetod*. Den gör att eleven känner sig oduglig och ofärdig i det oändliga. ”Du ska förstå att du aldrig är färdig eller redo att bli Odissi-dansare. Du ska absolut inte vara arrogant. Du ska lyssna, ta in och förbättra, acceptera din lärares instruktioner, oavsett vad som sägs”.

⁸⁷ Sujata är en den perfekta kroppens dansande krigare. Hennes brinnande engagemang för Odissi är starkt. Att lyssna på henne är som att höra angelägna brandtal.

Jag har sett en indisk elev vara arrogant mot sin lärare, den flickan fick en örfil. Jag hörde en utländsk elev svara arrogant på tilltal mot Sujata. Sujata blev oerhört upprörd, hon ifrågasatte varför kvinnan överhuvudtaget var där och ville lära sig Odissi. Om hon tyckte sig ha rätten att uppta allas vår tid med sin nonchalans i träningen. En stor tystad uppstod i rummet. Sujata ändrade tonläge, vänligt sa hon, ”mitt ansvar ligger i att uppmärksamma era brister och det ska ligga i ert intresse att vilja förbättra dem. Jag finns här för er skull”. I skrivande stund minns jag bara bråkdelen av vad som säs, men jag berördes djupt av substansen i Sujatas ståndpunkt. Hon talade länge, jag minns att jag grät.

Läsning

Det är svårt att tänka på den tekniska perfektionen i en ny koreografi samtidigt som man både ska minnas och gjuta in rörelserna i kroppen. Den förståelsen har inte Sujata. Det uppdagades igår, jag fick skäll för att jag inte sitter tillräckligt djupt med böjda knän utåt i *chouka*, då jag försökte förklara för Sujata att jag lider av ischias, det smärtar i ryggen när jag dansar, dels är koreografin ny. Hon ignorerade detta med orden, ”ska du dansa inför mig vill jag inte veta av någon svaghet”. Problematiken är att memorera nytt material, samtidigt som man ska tänka på den tekniska perfektionen. Strax efter detta fick två ryska dansare skäll för att de inte sitter i *chouka* tillräckligt. Den ena kvinnan skulle resa hem samma dag, hon fick rytmpinnen tryckt in i midjan, i samma stund skojar Sujata med henne:

*Idag ska du få minnas mig. Genom att jag 'slår' dig
på olika ställen på kroppen, ska du minnas mig
och sitta propert när du kommer hem.*

Den ryska dansaren är en väldigt bra dansare, men det hjälpte inte mot straffpredikan. Ingen är perfekt, vi kan bara försöka göra vårt bästa utifrån vår kropps konstruktion!

Hopp

Sujata är oerhörd begåvad som lärare och perfektionist i sin dans. Hon lär ut teknik i det minimala, det får oss studenter att förstå vidden med att träna dag och natt, att det ger resultat till slut. Men hennes förmåga att dela med sig av dansens, *bhava*, innerlighet i känslan är sekundärt, enligt mig, det märks hos de flesta eleverna.⁸⁸ Kanske beror det på att hon är hård och med det skapar ansträngda rädda ansikten, i teknisk perfektion. Dock finns det inga brister i hennes eget utförande av *abhinaya*. För min del är hennes träning bra, jag vill putsa på min teknik. Känslan och innerligheten vågar jag tro att jag bär med mig av erfarenhet.

Träningen av Odissi måste ske på två sätt för att nå teknisk perfektion i samband med känslans uttryck. I första hand tränas teknik, som berör alla kroppsdelar och fötternas rytmik, därefter tränas inlevelse och känsla som ska spegla av sig i ansiktets uttryck. Det finns en risk med att prestera två tekniker utan träning. Kroppens teknik och känslans teknik, den ena kan ta över ifall man inte tränat de båda i tid separat. Jag har mött många som sagt, ”leendet lägger jag till sedan, på scen”. Men det sker inte av sig själv såvida man inte tränat in det muskulärt. Musklerna kan svika under nervositet, därför måste ett enkelt litet leende tränas in och kopplas samman med känslan för att hitta sitt rätta uttryck. Det är svårt att sätta ord på den inre känslan, att beskriva varifrån den kommer. Den måste manipuleras fram, muskulärt. Ansiktets gestaltning av denna känsla kan fångas i musiken, i rörelsens form eller hos glädjen i att uttrycka sin kropp. För att förmedla, måste man tro. Vilja nå ut med känslans budskap.

Bekräftelse

För att få perspektiv på min frågeställning och undersökning intervjuade jag många indiska scenkonstnärer i Indien. Jag fick tillfälle att möta många artister, teatermänniskor, dansare och koreografer. Om jag drar en slutsats av vad som sades skilde sig svaren åt. Några, framförallt de klassiska danskonstnärerna, kunde inte lika

⁸⁸ *Bhava* är emotionella flexibla känslöstämningar som upplevs inombord och tar sig i uttryck i ögonen och hos de små muskulära ansiktsdragen.

tydligt se att skådespelaren hade möjlighet att använda sig av metoder och teknik från danskonsten. Medan de som jobbade med dansdrama, såg en självklar möjlighet att använda metoder och teknik från dansens berättarstruktur i skådespeleriet. När samma frågor ställdes till teaterartister, regissörer och professorer, noterade jag att svaren var ganska eniga. I ett klassiskt verk eller folkligt lustspel skulle det utan tvekan få betydelse att använda kodifierat rörelsespråket från klassisk dans.

Jag frågade Mr Srinivas CV L, Doktorand i teater, biträdande professor, vid *Utkal University of Cultur*, i Bhubaneswar, Orissa, om han anser att de tekniska grunderna och gesterna i Odissi kan användas i sceniska gestaltungsformer såsom dramat för att förmedla en berättelse. Och om man ser drag av den klassiska estetiken i nutida verk?

*Eftersom vi är vårt arv
är den kulturella livsstilen djupt förankrad hos oss.
Vår dyrkan av gudar är orsaken till att traditionen
fortfarande hålls levande.
Den indiska publiken skulle känna sig otillfredsställd.
utan en viss melodram som fångar essensen i vår kultur.
Varje teater och film har ett visst inflytande från
Natya Shastra; teaterns grammatik.
Där intrigstruktur, dramaturgi och de länkande
enheter behövs för att skapa en föreställning.
I Bollywoodfilmen finns också dessa strukturer.*

Här noterade jag, inte bara kopplingen till hinduismen, utan något intressant med tanke på skådespeleriets skildring. Den indiska skådespelaren bygger sin skådespelarteknik på flera traditioner. De undervisas med metoder från den västerländska teatertraditionen, *teatral sanning av det känslomässiga minnet* utarbetad av Konstantin Stanislavski (1863-1938) samt episk teater och distanseringseffekt utvecklad av Bertold Brecht (1898-1956). Samtidigt ska skådespelarna ha kunskap om sin egen tradition, klassisk dansdrama, den

folkliga teatern och Sanskritteatern. De flesta är baserade på strukturen hos *Natya Shastra*, Dramats avhandling, en bibel för aktörer och dansare inom dansdramat och den klassiska dansen.⁸⁹ I *Natya Shastra*, står det skrivet:

Where the hand goes, there the eyes should follow

Where the eyes are, the mind should follow

Where the mind is, there the expression should be brought out

Where the expression is, there the flavour will be experienced

Bharata Muni, *Natya Shastra* 200 f. Kr - 200 e. Kr

Metod i Sverige

Jag har beskrivit min erfarenhet av den undervisning jag fick i Odissi av min guru. Jag har tagit upp observationer av andra lärare, deras undervisning till indiska respektive utländska studenter och jämför här med min egen undervisning. Min arbetsmodell i det sceniska teaterarbetet samt genusfrågan.

För elever som vill lära sig under en termin eller längre tid, är det extremt viktigt att lägga en bra grund. Ju långsammare de går framåt desto bättre kan de ta in ett nytt dansspråk. Jag utgår ifrån att de inte har några kunskaper om Odissi, därför introducerar jag med en teoretisk historiebeteckning. Steg för steg, långsamt och systematiskt fortsätter jag med den praktiska träningen för styrka och basteknik. Dessa övningar upprepas och

⁸⁹ National School of Drama, New Delhi. Utbildningen på National School of Drama bygger på en omfattande och noggrann planerad kursplan som täcker alla aspekter av teater från teori till praktik under tre år, resultatet sätts på prov inför en bred publik. Kursplanen tar hänsyn till metoderna från framstående teaterpersonligheter som har format den samtida teatern i alla dess former och uttryck. Den innehåller en bred baserad utbildning av klassiska dramatiska traditioner från Indien och väst, moderna teatertrender i Indien och utomlands, hos den traditionella och folkliga teatern i Indien samt specialiserad utbildning i Indiens traditioner. <http://nsd.gov.in/delhi/index.php/course-in-dramatic-arts/>

byggs upp med två till tre nya positioner vid varje tillfälle, så att rörelserna hinner landa i kroppen.

Jag försöker ge metaforer hur eleverna kan tänka för att korrigera sin kropp. Oftast hittar de egna bilder eller liknelser. För att behärska kroppen med sitt minne, vänder jag mig till dem, säger rytmens *bol*.⁹⁰ Det händer att rytmens bol hjälper minnet till att utföra sekvensen. Under en till ett par terminer pågår de fundamentala övningarna och formas så småningom till längre intervaller.

Det är svårt som nybörjare, att låta tanken ta kommandot över kroppen och vice versa. Det är ett skede av flera faser som tar lång tid, och det ska ta tid för att etablera sig i kroppsminnet. I Indien fick jag sällan förklarat för mig, hur jag skulle styra min tanke för att utföra ett rörelsemoment. Gurus ger sällan ingående förklaringar. Det innebar att det tog lång tid för mig att förstå den okända kraften, var den befann sig, som fick muskelns rörelse att triggas igång.

Min guru kunde säga: ”sitt ner och stampa höger fot, *torson* går åt vänster håll”.⁹¹ Han kunde visa mig hur det skulle se ut. Självt skulle jag ha förklarat med dessa ord, ”*när du stampar höger fot i golvet trycker du ner foten med musklerna som samverkar diagonalt med torsions muskler åt motsatt håll, nacken skjuts åt samma riktning med den stampande foten. Händerna är anslutna till bröstorgans muskulatur, detsamma gäller nacken som går åt motsatt håll*”. Det är mycket information för en nykomling att ta in, men mycket användbart på vägen mot förståelse och kunnande, samtidigt som man betraktar sin lärare. Muskelnas dolda förbindelse måste förnimmas i det inre av kroppen så att man med tankens kraft kan skapa anslutningar mellan diagonala kroppsdelar med hjälp av upprepad träning. Under träningen är det av högsta vikt att pressa energin inåt i ett ständigt pågående muskulärt arbete så att kroppen agerar utan

⁹⁰ *Bol* är ett rytmiskt ljud som trumman, *pakhawaj*, avger. Trumslagaren säger bolen samtidigt som han spelar. Trumspråket kan sägas på detta vis: *Kadataka dadigene dha, kadataka dadigene dha, kadataka dadigene, itin gine dha, itin gine dha, itin gine//Dha*.

⁹¹ Torso är densamma som bröstorg.

att fästa tanken på varje enskild rörelse, slutligen nås full kontroll i ett igenkännande och det muskulära minnet tar över rörelserna. Kraften som uppstår kan slutligen dirigeras ut till de olika kroppsdelarna. Energin i ben och fötter är jordad och är mest kraftfull. Energin i bål, armar och huvud svävar ovanpå med fasta riktningar i en flödande energi.

Efter sex år av sammanhängande träning, kände min danskropp frihet att utföra Odissi med de inbyggda kunskaperna. Odissi kräver styrka och smidighet av sin utövare för att forma positionerna korrekt. Om eleven inte orkar eller inte vill utföra rörelserna med den energi som fodras så händer det att eleven avslutar sin pågående träning. De är antagligen inte tillräckligt motiverade. De känner på ett tidigt stadium att de inte uppfyller kraven och tröttnar därför så småningom. Däremot hos de elever som bär på en optimistisk drivkraft, triggas det igång en puls av att besegra motståndet med hjälp av tid och upprepad övning.

Genus

Beträffande genus i Odissi så tränas män och kvinnor likadant. De lär sig samma grunder och dansstycken med likadana rörelser. Bland mina tio vuxna elever har jag två manliga. Jag gör ingen skillnad i undervisningen jämfört med kvinnorna. Utifrån min pedagogik ska de använda samma energi, samma smidighet och rörelser.

Både manliga och kvinnliga dansare tar roller som kvinnor, män, gudinnor, gudar och demoner i de berättande dansstyckena. Långt senare när studenterna når en högre fördjupningsnivå fördelas rollerna i en dans, par dansar med och mot varandra. Mannen personifierar den manliga guden och kvinnan gudinnerollen. Mellanpartier av musikalisk, tekniskt innehåll formar de tillsammans med exakta rörelser eller spegelvända mot eller bakom varandra för att återspegla ett flertal geometriska former och dimensioner.

Jag ger här ett exempel på hur det kan se ut. Låt säga att en dans beskriver den maskulina guden Shiva som ska utföras av en manlig dansare.⁹² Den kvinnliga dansaren gestaltar Shivas gemål, gudinnan Parvati.⁹³ Musik och rörelser går i romantikens lyriska tonskala. Parvati och Shiva omsluter varandra i poetiska poser. Plötsligt dyker ett hot upp. Då gör den kvinnliga dansaren en ”snurr”, när vi ser hennes ansikte igen har hon förvandlat det till ett grymt demoniskt uttryck. Dansarna går ut och in i de olika rollerna, de lämnar den föregående karaktären och tar en ny roll. Genom att vrida runt i en snurr, lämnar de den förra karaktären och träder in i en ny. Varje ”roll” ger en tydlig känsla som förmedlas till åskådarna. Även om publiken inte förstår alla nyanser, så kan de förnimma känslan i dramatikens skiften, genom musikens tonskalor, puls och rörelsens energi och intensitet. En relativt okunnig publik, förstår intuitivt mer, än den kunskap de förfogar över.

Längtan och kärlek kännetecknas också i scenkonsten. I de klassiska danserna eller dansdramat ses ingen hud mot hud, man har ett distanserat språk för passion och erotik mellan de maskulina och feminina kropparna. Det finns former i gestaltningen som beskriver kärlek och passion mellan kön, utan att beröra varandra. Dessa rörelser är ytterst stiliserade.

Experiment workshop

Under metodkursen, första året på masterutbildningen, gjorde jag ett experiment med mina klasskamrater. Jag sökte svar på om fysisk form kan ikläda sig text, med anledning av att jag tvivlade på fusionen mellan text och fysisk gestaltning. Jag ville få reda på det som sagts mig i ett tidigare arbete, i kapitlet *dilemma*, om det är så att gestaltningen dubblar textens innebörd. Jag utgick från en monolog ur *En Midsommarnattsdröm*. Eleverna var mina klasskamrater från mastersprogrammet. De fick varsin position, alla

⁹² Shiva är eldkraftens gud, en av treenigheten i hinduismen, som också kallas för den förstörande guden. Satguru Sivaya S, *Dancing with Shiva hinduism contemporary catechism*, 1996, Munshiram Manoharlal, New Delhi.

⁹³ Ibid, s. 781. Parvati är Shivas gemål, hon är sprungen ur Durga, modergudinnan.

positioner skilde sig åt från varandra. Med den begränsade rörelsen fick de förhålla sig till en kort text jag tilldelat dem.

Jag ville som *regissör*, ta reda på hur skådespelarna förhöll sig till två uttryck? Kände de obehag av att hålla armarna på ett specifikt sätt? Märktes det i skådespelarens kropp, kunde man höra det i röstens toner? Kan en skådespelare gömma sig och glömma sin privata blygsel genom att klä sig i en speciell språkdräkt?

Efter övningen lät jag mina klasskamrater göra rörelsen till sin egen, de fick använda gesten när helst de önskade under textens gång, minst en gång. Nya frågor uppstod. Kunde det finnas något igenkännbart hos rörelsen i texten? Kunde skådespelaren identifiera sig med rörelsen så att den blev *äkta*. Fanns det något i texten som motiverade den fysiska gestaltningen? Det svåra var att utläsa övningen rättvist, för alla kunde inte texten utantill. När de behärskade texten uppstod en stark lekfullhet och öppenhet. Några av skådespelarna upplevde rörelsen som ett skydd mot genansen.

Förmodligen berodde detta på villigheten att ta emot en ny metod, ett nytt scenspråk och omvandla den till sin.

Jag kunde avläsa när skådespelarna prövade gestaltningen fullt ut, då blev övningens innehåll självklar i sin framställning. Rörelsen synkroniserades då med skådespelarens verbala uttryck och gav gesten flera innebörder. Men, det viktigaste för mig var att jag fick svar på min fråga. Jag fick bekräftat att gesten blev en del av berättelsen, att den gav liv, att den förändligade texten och att den inte dubblade textens innebörd.

Arbetsmetod i teaterarbete

Som jag nämnt tidigare, har Odissi ett uppbyggt rörelsesystem för kommunikation och berättande genom händer, fingrar och ansikte. Även armar, ben, fötter och kropp som helhet ingår. I Odissi finns ingen rekvisita, såvida man inte gör ett Odissi-drama. Om jag utgår ifrån, *abhinaya*, förmedlar dansaren en berättelse genom kroppsrörelser med givna

tecken.⁹⁴ Dessa tecken formas främst av händerna och kallas *hasta mudra*.⁹⁵ Det är framförallt *mudras*, som ses som ett eget visuellt språk. Ett rörelsespråk som är användbart i västerländsk teater, inklusive ansiktets känslouttryck *nava rasa* och *bhava*.⁹⁶ Dessa gester gränsar mellan fysisk dans och mim till en ”visuell” språkdräkt, därför att kroppen som helhet engageras i kommunikationen. För många inom teaterns värld ses dessa rörelser som stiliserade och förhöjda.

När jag som skådespelare ska använda mig av Odissi, bör jag besluta hur jag inleder arbetet. Jag måste börja med den klassiska fasta strukturen hos Odissi i dramatiserade arbeten. I nästa steg söker jag efter gestaltningen, om den ska tolka texten eller gå emot den. Om valet står mellan att rörelserna ska ”nytolkas” eller förhållas ”traditionellt” till ett uttryck, kan det räcka att göra förändringar i kostymen.⁹⁷ Vanligtvis när Odissi mixas med andra sceniska stilar måste hänsyn först tas till de specifika stilarna, därefter avgörs huruvida rörelsen ska flätas in eller stå var för sig.

Förutom att svara på de 5 *V:na*, bör jag utforska vilken nivå drivkraften i rörelsen ligger, hur text, situation och gestaltning ska samverka.⁹⁸ Analysera om det är möjligt att agera mot textens riktning, låta tystnaden etableras, ”tala” med händer, fingrar och ansiktsuttryck istället för att använda text. Det är en tid av provande och kännande. Därpå måste jag besluta när rörelsen och texten ska sammanfogas. Jag söker svar på vad som händer med rörelsens berättande när den utförs före, efter eller samtidigt som texten. Det är små moment med stor vikt för gestaltningen.

⁹⁴ *Abhinaya betyder berättande dans, dramatisk handling med känslouttryck.*

⁹⁵ *Mudra* används också inom meditation och yoga, en annan betydelse är, sigill.

⁹⁶ *Nava Rasa är nio olika grundkänslor förmedlade genom ansiktsuttryck.*

⁹⁷ Den traditionella kostymen i Odissi består av en uppsydd *sarie* i 5 delar. Stora silver smycken används runt armar, hals, midjan och på huvudet etc.

⁹⁸ Ingrid Luterkort, *Skådespelarens utbildning* 1976, 1976, Jönköping, Svensk Riksteatern, s. 121. Penka metoden efter Rudi Penka: Vem, Vad, Varför, Var, Vilken.

Var gesterna ska ingå har att göra med hur jag vill tolka dynamikens svängrum i helheten. Vilken stil, tid, rum och vilken form ska helheten verka i? Jag måste ge akt på när eller om de starka fysiska rörelserna ska ta över de små och sublima, eller omvänt. Ska jag använda samma energi som i Odissi eller ska jag omforma energin till en inre personlig realistisk gest? Det viktigaste är att öppna sinnet för det oförutsagda, att låta varje form pröva sig fram. Att lära känna igen sitt tvivel och när det känns rätt. Lika självklar som en text är när den tolkas med precision och tyngd, lika självklart strävar jag att det gestaltande formspråket flödar ut ur karaktären. Utanpålägg i karaktärens gestaltning, intresserar mig inte. Tolkningen av rörelsens flöde bör komma inifrån.

Det gäller att ha balans mellan kreativitet och logik, att förhålla sig objektiv mellan aktion och text. I mina arbeten upptäckte jag att *Macbeths* text lockade fram en stor flexibilitet hos rörelserna. I projektet *Robins hämnd* med sitt nutida språk var det givet att söka fasta positioner under längre textavsnitt. Jag tolkar detta som att texten belyser en modern samhällsanalys. Jag prövade också att dämpa de klassiska gesterna till ett personligt realistiskt uttryck. Gestaltningen fick förmedla Robins tankar istället för texten. En annan aspekt av arbetet i *Robins hämnd* är hur jag förhöll mig till musiken. I några scener var det viktigt att musiken gick emot scenens innehåll. Ett exempel på det är att när Robin, i den spänningsladdade scenen när hon gör entré i Scums kemtvätt efter sin hämnd, pianisten spelar, *What a wonderful world*.⁹⁹ En klassiker som de flesta känner igen som ger en känsla av *feelgood*. Mer om mina observationer beskriver jag om *Robins hämnd* i kapitlet: *Abhinaya*, sceniskt verk II.

Identitet

Jag har berört att jag känner mig tudelad. Hur jag ska definiera mig som den skådespelande dansaren som undersöker fusion i aktion mellan Odissi och västerländsk scenisk gestaltning? Eller om jag ska positionera mig som vetgirig artist som söker influenser att korsbefrukta två scenkonstnärliga språk. I vems ögon är jag sedd? I min

⁹⁹ Scum är kemtvättsägare och narkotikachef för Robin. *What a wonderful world* är komponerad av Bob Thiele och George David Weiss.

lärare Sujatas ögon måhända ses jag inte som den fullskaliga Odissi-dansaren. I hennes ögon är jag en artist som gör modern dansteater i Sverige. I Sverige däremot, är jag en av de främsta Odissi-dansarna. Men synen på vem och vad min identitet är, har att göra med *var* jag är. Här och nu utgår jag ifrån, att jag är Odissi-dansaren med utbildning och skådespelaren med erfarenhet, som undersöker fusionen av Odissi och västerländsk teater i aktion. Det är bara härifrån jag kan söka föreningens substans och omfamna Odissi med scenisk gestaltning.

Ψ

Abhinaya

Dramatisk Dans

Ψ

Sceniskt verk I

Lady Macbeth i fusion

År 2013 tog jag till mig karaktären Lady Macbeth, från William Shakespeares *Macbeth*.¹⁰⁰ De utvalda textavsnitten valdes med omsorg för att kunna komprimera en kortare berättelse med röd tråd. Lady Macbeth var det första praktiska arbetet jag presenterade under min masterutbildning. Min frågeställning var; hur kan Odissi omsättas i praktiken tillsammans med en text? Jag fascinerades av frågan om dramats text kunde användas samtidigt som min kropp blev en del av berättandet.

Val

För att få en sammanhängande tråd, valde jag ut fyra scener.

Scen 1: Lady Macbeths första monolog. Text: Shakespeare

Scen 2: Lady Macbeths dans & manifest. Text: A Pooja

Scen 3: Lady Macbeths sinnesförvirring och död Text: Shakespeare

Scen 4: Poem: Text: Rabinath Tagore

Gestaltning

Scen 1

Den första monologen placerades efter att Lady Macbeth får ett brev från sin man. Mannen skriver om sitt möte med häxor som siar om hans utlovade befattning. Ut ifrån detta brev planerar Lady Macbeth en konspiration. Hennes ärelystnad stirrar sig blind på att hennes man är nära att bli kung. I sin extas planerar hon ett mord på kungen. Av en tjänare får hon veta att konungen kommer på besök samma kväll. I sina fantasier om att själv få bli drottning, dras hon in i en värld av maktfullkomlighet och begär.

¹⁰⁰ Studien presenterades för publik på HSM våren 2013. En inspelning av detta verk finns att se på: www.gupea.ub.gu.se Namn: *Lady Macbeth*. HSM 2013. Här finns även en film kring samma arbete: *Från Odissi till Lady Macbeth 2013*.

Jag utgick från Odissi i sökandet efter konstruktioner för aktioner. Jag var trogen många av de autentiska klassiska rörelserna. Berättarmönstret formade slutligen de bilder jag ville iscensätta. Den första scenen ville jag behålla ren och avkyld, jobba med min röst och fysikalitet, i tystnad utan musik. Första bilden börjar med att man ser Lady Macbeths rygg, händerna formas till en fågels vingar som far över hennes huvud. Bilden av korpar som flyger över henne bygger upp spänningen:

*Hes blir nu själva korpen när den kraxar
om konung Duncans ödesdigra intåg under mitt tak.*

Händer och armar förs skakandes över kroppen, för att locka till sig andevärldens mörka väsen:

*Så kom då, ni demoner som gynnar mördarplaner!
Kom, klä av mig mitt kvinnokön! Fyll mig från topp till tå
med djävulsk grymhet, och gör blodet tjockt.*

Min tanke var att använda rörelsen för att visa hur hennes kropp lockar, söker och drar mörkrets makter till sig i ett försök att förföra andeväsen med kroppens stiliserande uttryck och smäktande ord. Hon fortsätter sina besvärjelser med att förvandla, att byta ut sin kropp och förneka ett barns rätt till moderns mjölk, allt för att vinna denna makt. Hennes grymhet har ingen ände! Kostymen var i röd färg med vida ärmar. Jag använde mig av ärmarnas för att skapa ett rörligt mönster med hjälp av kostymen.

*Kom, dunkla natt, hölj dig i ett avgrundsrok!
Låt ej min kniv få se de sår den skär,
Låt inte himlen skåda ner på mig
Igenom mörkrets dok och ropa: "Halt!"*

I den avslutande monologen, förvandlar Lady Macbeth sin hand till den rök och kniv hon beskriver. Hennes blick förverkligar textens ord, så att de ting hon talar om existerar och omslingrar hennes väsen.



Genom att forma kroppen och pressa energin inåt, i ett slags vansinne, förändrades röstläget och röstens djup. Rösten la sig på ett djupare plan i kroppen och omformades för att i nästa skede låta kroppen reagera på ljudfrekvensen. Det skedde ofta att min röst styrde rörelsen, någonting inom mig utvidgades. Formspråket och rösten tog sin boning där, Lady Macbeth uttryckte sig därifrån och skapade min Lady.

Extatisk dans & manifest

Scen 2

I en expressiv dans tar hon del i mördandet. Jag hade skrivit ett manifest med tanke på att det var Lady Macbeths eget manifest för hennes betvingande maktbegär.

Efter monologen gick Lady till attack i en extatisk dans, hon doppade sina fingrar i ett rött "blodbad". I klassisk Odissi använder vi *alta* för att färglägga fingertopparna.¹⁰¹ Med anledning av att den är röd bestämde jag att doppa fingrarna i *alta* "blodbad". Det skedde innan danssekvensen för att ge en känsla att Lady själv deltog i krigets dödande. Jag var tveksam till en början, just för att *alta* har en religiös grund i dansen.

För att skapa Lady Macbeths fysiska gestaltning, använde jag mig av de hinduiska gudinnorna *Kali* och *Durga*.¹⁰² Jag inspirerades av utvalda rörelser och aktioner från koreografier, tillägnade gudinnorna. Koreografierna innehåller uttryck som består av kraft, pondus, makt, död och dyrkan. Många rörelser bearbetades så att de kunde samspela med Shakespeares text. Nya rörelser uppstod under repetition, jag renodlade rörelsesekvenser, la till nya former och tog bort andra. Enligt hinduismen besegrar *Kali* och *Durga* maskulina demoner som ofta symboliserar sjukdom, terror och korrupcion. De äger inget självisk maktbegär, de är födda för att rädda världen från det ondskefulla. *Kali* & *Durga* är personifierade hjältinnor i hinduismen, som räddar världen från dessa demoner. Medan de har goda avsikter för mänskligheten, missförstås de ofta av väst som kalla, besinningslösa och blodtörstiga. Till viss del dricker Kali blod, men det blodet tillhör onda demoners mörka krafter. Om en demons blodsdroppe landar på marken

¹⁰¹ *Alta* är en röd färg. Den anses symbolisera renlighet, innan människor går in i templen kan de måla sina fötter med *alta*. I Odissi målar dansarna sin fingertoppar och runt fötterna med *alta*, för att färgen symboliserar renlighet, det andra för att den förtydligar fingrarnas rörelse i dansen.

¹⁰² *Durga* är modergudinnan, hon är också en del av *Kali*. *Kali* betyder svart, det symboliserar hennes mörka gestalt. *Kali* och *Durga* är båda manifesterande gudinnor av *Shakti*. David Kinsley, *Tantric Vision of the Divine Feminine, the ten Mahavidyas*, 1998, Motilal Banarsidass, New Delhi, (*Durga*) s. 5-6. (*Kali*) s. 67-90

växer en ny demon upp, därför dricker hon blodet, så att de förintas. Dessa gudinnor skulle utan att tveka undanröja personligheter som Lady Macbeth. De är beredda att ta livet av ond galenskap och mörka krafter.

Framställningen av den extatiska dansen symboliserar Lady Macbeths utförande av krigsscener, det är ett slags dansande "kampkonst". Jag ville ge en känsla av krig, död och förintelse. Framförd med utgångspunkt från egen koreografi, som om den vore avsedd och gjord av Lady Macbeth. Jag bad pianisten Mariana Palacios, att spela musikaliska stycken för att förstärka scenernas innehåll. I den extatiska danssekvensen spelade pianisten följsamt dansstegens rytm som övergick till ett musikstycke, *Jai ho*, musik av A.R Rahman.¹⁰³

I samband med en lektion med läraren och forskaren Cecilia Lagerström, valde jag att presentera ett manifest med temat "ondska". Jag ombads skriva ett manifest som om det var skrivet av Ladyn. Detta kunde jag nu använda och lägga in mellan Ladyns första monolog och den avslutande scenen. När jag skrev manifestet, funderade jag på om jag kunde använda något ord på *hindi*. Kompositören A.R. Rahman, har gjort den välkända låten *Jai ho*. Jag beslöt mig för att använda ordet som en del av manifestet för att länka ihop Ladyn med Indien. *Jai ho* betyder dessutom *Victory*, seger! Det är just vad Ladyn vill, segra, segra som en drottning! Mariana spelade melodin från *Jai ho*, medan jag suggererade manifestets text och använde mig av koreografiska former.

¹⁰³ A.R. Rahman är en av de främsta kompositörerna i Indien. Han har gjort musik till många Bollywoodfilmer. Han har även gjort musiken till den engelsk indiska produktionen, *Slumdog Millionaire*. I den filmen ingår musikstycket *Jai ho*. *Jai ho* betyder seger.

Manifest för mitt imperium

*Segev till den enväldige
Krossa den som kommer i min väg
Väck onskans andevärl att handla egenmäktigt för mitt behag
Häxor, tillkalla djävulen, förbind er till mitt rike
Skapa dimridåer som hindrar fiendens väg
Låt dem falla ner i helvetets gap av löpeld
Låt mörkrets demoner hänsynslöst utplåna världens rättfärdighet
Låt bastardernas blod känna skammen på mitt svärd
Tillåt alla medel att förinta kungligt blodsband
Segev till den som utgjuter monarkins blod
Segev till dem som förenar sig med våld
Straffa den dömda med hänsynslös död
Triumf för det nya världsväldet
Jai ho
Triumf för tyranni
Jai ho!
För mitt imperium
Jai ho!
Jag, drottningen över alla!
Jai ho!*

Lady Macbeth, alias Pooja 2013



Foto: Mariana Palacios

Scen 3

Den avslutande delen, sinnesförvirringen och de syner som leder till Lady Macbeths död. Ladyn är i ett förvirrat sinnestillstånd, hon ser fiendens röda blod på sina händer. Jag ville skapa ett eko av röster för att förhöja sinnesförvirringen så att publiken fick uppleva ett myller av ljud. Likt skvallrande, rabblande tanter i kanon lät jag mina klasskamrater ge röst åt Kammarfrun och Läkaren:

Kammarfru 1

Men se här kommer hon, precis som hon brukar, och djupt sovande!

Kammarfru 2/ Kammarfru 3

Betrakta henne noga. Stå Stilla!

Läkaren

Var har hon fått ljuset ifrån?

Kammarfru 3

Betrakta henne noga. Stå Stilla!

Kammarfru 1

Det stod bredvid hennes säng. Hon ska alltid ha ett ljus hos sig, det har hon sagt till om.

Läkaren

Titta, hennes ögon är öppna.

Kammarfru 2

Betrakta henne noga. Stå Stilla!

Läkaren

Vad är det hon gör nu? Titta så hon gnuggar händerna!

Kammarfru 2

Ja, men hon kan inte se.

Kammarfru 1

Hon brukar alltid bära sig åt så där.

Kammarfru 2

Ja, men hon kan inte se.

Kammarfru 3

Som om hon tvättade sig.

Lady Macbeth

Här är en fläck till!

Jag fördubblade texterna till ett musikaliskt upprepande, som svar på rösternas kommentarer. Inflätade dem i texten med någon annans röst, ett musicerande svar på den andres ljud. Deras röster symboliserade ekot av förvirringen i Ladyns inre kaos. Trots att de inte existerade i hennes medvetande. Hon hörde dem aldrig, hon såg dem aldrig. Jag använde mig av alla närvarande skådespelare i min klass samt Leonard Stéphán som är min samarbetspartner från *MΨSK*.¹⁰⁴ Ladyn växlar sitt varande mellan då och nu med att få bort blodet på sina händer och samtidigt tala med sin "osynliga" make. Medan hon intalar sig att de gjorde rätt i att döda kungen: "Ingen kunde väl tro att den gamle mannen hade så mycket blod i sig".

Pianisten använde partiturer i ett myller, *Pierrot Lunaire*, av A. Schönberg. Ljuset skiftade i inrutade mönster på golvet, också för att förtydliga bilden av olika rum, olika skeenden som bryter i tvära kast.

I Lady Macbeths sinnesförvirring var det intressant att utveckla Odissi. Det kändes som om Shakespeare tänkt ut och sett hennes rörelser i den kala miljön, när han skrev texten. Hon ser sin make. Hon vidrör honom. Hon reagerar på ljudet från porten. Hon ser blodet från den gamle mannen. Dessa bilder arbetade jag fram som om de var verkliga med gestaltande aktioner. När Ladyn känner att det luktar blod framställde jag henne som en nosande hund. I hennes sista timmar i livet, där synen av blod fyller henne, lider hon av det förflutna. Hon har förlorat sin verklighetsuppfattning och mister därmed kontroll och herravälde. Till sist tar hon sitt liv. Då släcktes stearinljuset. Kostymen faller till golvet. Mörkret avlägsnas, solens ljus lyser på scengolvet. Pianistens musik framkallar hopp.

¹⁰⁴ Jag och Leonards Stéphán startade *MΨSK* Indisk dans & Magisk Teater 2003. Våra föreställningar har som syfte att blanda flera scenkonstuttryck såsom; teater, dans, musik och fakirkonster. *MΨSK* är en grupp under World Dance Company: www.worlddancecompany.se

Scen 4

Efter hennes död vändes ondskan till ett hoppfullt avslut med ett poem från samlingen: *Gitanjali* av Rabinath Tagore (1861-1941).¹⁰⁵ Skådespelaren Leonard Stéphán reciterade texten på engelska, medan jag gestaltade textens innebörd.

*Where the mind is without fear and the head is held high
Where knowledge is free
Where the world has not been broken up into fragments
By narrow domestic walls
Where words come out from the depth of truth
Where tireless striving stretches its arms towards perfection
Where the clear stream of reason has not lost its way
Into the dreary desert sand of dead habit
Where the mind is led forward by thee
Into ever-widening thought and action
Into that heaven of freedom, my Father, let my country awake.*

Rabinath Tagore (1861-1941)

Reflektion

Till en början hämmades jag av svårigheterna med textarbetet i samband den fysiska gestaltningen. Oron för upprepning var stor, det stod som ett hinder i vägen för att verkligen våga genomföra kombinationen av text, koreografi och sceneri fullt ut.

Jag utgick från Odissi i sökandet efter fusion i aktion. Som jag redan nämnt, formades berättarmönstret till de bilder jag ville använda. Efter presentationen tyckte en av mina klasskamrater att jag endast skulle använda rörelserna. Men jag ville förhålla mig till min ursprungsidé. Min tanke med arbetet var att förmedla texten med den fysiska gestaltningen. Mitt sökande handlade om att upptäcka vilken metod som föds då texten

¹⁰⁵ Rabinath Tagore, *Gitanjali or Song Offerings*, 1999, Ravindra-Bhavana Santiniketan, West Bengal.

integreras med det gestaltande scenspråket. Rörelsens intention och dynamik har ett eget universum. De existerar i en outtalad atmosfär, där orden inte behövs. I det här fallet blev dock texten på blankvers, ett hjälpmedel att förhöja kroppens rörelsemönster och vandra utanför textens ramar.

Sceniskt verk II

Robins hämnd i fusion

Våren 2013, efter presentationen av Lady Macbeth, fick jag flera bilder som alstrade nya idéer i samband med en filmkurs andra året på mastersprogrammet.¹⁰⁶ Karaktären Puck ur *En Midsonnattsdröm* av Shakespeare, framträdde i mina tankar utifrån temat; goda gärningar. Jag sammankopplade skogsväsendet Puck med de ”goda gärningar” han gör i Oberons tjänst. Puck missbrukar avsiktligt sina uppdrag och roar sig genom att driva med mänsklighetens svagheter. Jag hade också tankar och funderingar om hur jag kunde utveckla min metod genom att använda en karaktär från modern tid i min andra presentation. Jag använde sommaruppehållet till att fundera på vilken karaktär som kunde utmana min Odissi-teknik.

Inspiration

Efter att ha läst och sett många av de storslagna filmerna såsom *Sagan om ringen*, *Harry Potter* och *Avatar* slås jag av det snarlika i dessa skildringar inspirerade av myter eller skapelseberättelser världen över. De goda hotas av utrotning av det onda. Någon med magiska krafter måste förgöra den mörka maktens terror, för de godas överlevnad. Inget

¹⁰⁶ Inspelning av det undersökande arbetet finns att se i sin helhet på: www.gu.pea.ub.gu.se Namn: *Robins hämnd*. Hsm 2014. Här finns även de korta filmsekvenserna som ingick i det praktiska arbetet på scen.

- A Bilstöld, bilfärd, väntan.mp4
- B Puck dansar i en skog.mp4
- C Puck ser ungt par i skog.mp4
- D Mamma i bil.mp4
- E Mardröm.mp4

ovanligt tema hos världens mytologier. Det får mig att tänka på bland annat *Stjärnornas krig*, som i sin tur har stora likheter med de två största indiska episka verken Mahabharata och Ramayana.¹⁰⁷

Ett exempel på det kan ses i eposet *Ramayana*, där prinsessan Sita kidnappas av Ravana. Sita är Ramas hustru, Rama är en *avatar* (inkarnation) av Vishnu. Kidnappningen av Sita leder till ett stort krig mellan Ramas och Ravnas arméer på ön Lanka, (numera Sri Lanka). Allt i historien är förutbestämt, det slutar med att Rama har ihjäl Ravana som vet att han ska dö av Ramas hand, vilket ger honom välsignelse och befriar honom från demonen inom sig. Rama får två söner med Sita, men av olika anledningar träffar han dem inte förrän i vuxen ålder på ett slagfält. De är alla tre omedvetna av varandras existens.¹⁰⁸ I eposet Mahabharata undervisas Arjuna av Krishna (*avatar* av Vishnu) inför kriget mot brödrasläkten Kaurava. Krishna tränar till början en tveksam Arjuna, i mental tanketräning för att få honom att tro på handlingens kraft och kunskapens väg.¹⁰⁹ I stjärnornas krig finns ett liknande tema. Mörkrets kraft, Darth Vader från imperietruppen kidnappar prinsessan Leia från en rebelltrupp. Detta leder till att Luke Skywalker undervisas av Yoda och blir en extremt skicklig jediriddare. Slutligen dör Darth Vader av sin son, Lukes, hand och blir befriad från demonen inom sig.

De episka verken från Indien, är inte avsedda bara för att underhålla eller förknippas med fantasi och äventyr. De förkunnar filosofiska tankar och vill gagna människans val i livet. Hinduiska myter kan vara grymma berättelser om gudarnas plikt att avliva det onda, vilken är synonymt med terror, korruption, sjukdom och diktatorers

¹⁰⁷ *Mahabharata* och *Ramayana* är de två största episka verken från Indien. *Ramayana* är skriven runt 1100 f. Kr. *Mahabharata* är skriven mellan 800-400 f. Kr. Enligt hinduismen skedde dessa historier för flera 1000 år sedan.

¹⁰⁸ De två sönerna, Lava och Kusha kände inte till vem som var deras far. Ram kände inte till sina söner för de levde inte tillsammans. Kamal Subramaniam, *Ramayana*, Bharatya Vidya Bhavan, New Delhi, 1998.

¹⁰⁹ Kamal Subramaniam, *Mahabharata*, Bharatya Vidya Bhavan, New Delhi, 2004.

maktmissbruk. Myten och gudarna ligger nära hinduernas hjärtan. De dyrkas i religiösa ceremonier, att offra är en del av den dagliga bönen, *pooja*.¹¹⁰



Robins hämnd, Anette Pooja som Robin alias Puck. Foto Sara Svärdsén.

Urval

När en västerländsk skådespelare tolkar en karaktär med övernaturliga krafter, och gör det med ett rent, kyligt, övermänniskt uttryck, ser jag möjligheter i karaktärsgestaltningen, som finns i strukturen hos indisk klassiskt drama och danskonst.¹¹¹ Detta med tanke på tekniken i känslorna och kroppens uttryck. Genom att förena former från gestaltningsarbetet i Odissi, skulle dessa kunna ge skådespelaren verktyg att lyfta det ”övermänniska uttrycket” till ytterligare dimensioner, bortom det

¹¹⁰ *Pooja* eller *puja* betyder bön eller tillbedjan. I *puja* ingår offring av vegetarisk mat, dekoration med blommor, rökelse, rent vatten och *mantram*.

¹¹¹ Mina tankar går till roller såsom häxan i Snövit eller andra roller som behärskar övermäktiga krafter.

vardagliga. Ytterligare förslag till det förhöjda uttrycket är att använda *drishti beda* och *hasta mudra*, beskrivande handgester, *bhangi* eller *sthanas*, kroppens böjningar och positionering.¹¹² Jag kunde skönja en möjlig väg i mitt arbete, hur jag skulle kunna använda mig själv som Odissi-dansare med en modern TV karaktär, utan ”övernaturliga krafter” och utan ett förhöjt uttryck. Mina funderingar kretsade hur det skulle vara att använda en karaktär från modern tid. Det slog mig att jag såg likheter mellan Puck och Walter White från TV serien *Breaking Bad* av Vince Gilligan. Båda vill omge sig med ”goda gärningar”.¹¹³ Ett annat alternativ jag hade i åtanke var TV serien *Games of Thrones* av George R.R. Martin. Anledningen till att jag dock valde bort den här serien, berodde på att den redan hade ett förhöjt språk som liknar de gamla klassikerna. Mitt val blev därför TV serien, *Breaking Bad* där jag fångades av karaktären Walter White, för att han står så långt ifrån Odissi i sitt sätt att agera. Vilket hela seriens struktur gör i både spelstil, språk, relationer, hot, konflikt och samtid. Jag är fullt medveten om att de flesta i min omgivning ansåg mitt val som enkelspårigt, utan poetisk ådra och djup i fråga om text och handling. Men för att min konstnärliga nyfikenhet ville växa i en ny erfarenhet, långt ifrån den klassiska scenkonsten, och jag var alltför vetgirig, beslutade jag mig därför att bearbeta fram en ny metod som utmanade mina kunskaper, med valet av en TV serie.

Kortfattat kan berättas att seriens Walter White är fysiklärare och lider av lungcancer. För att säkra sin familjs ekonomiska framtid, tillverkar han metamfetamin. Det han gör är olagligt, men ur hans perspektiv ser han det som en god gärning för sin familjs framtid. Dock uppslukas Walter av de ekonomiska framgångar hans produktion ger.

Jag kallar mitt arbete för *Robins hämnd*, för att jag kopplar ihop Walter White med Puck. Puck har också ett annat namn, Robin Goodfellow. Därifrån lånar jag namnet

¹¹² *Drishti beda* är ögonens rörelse, *bhangi* är böjning av kroppen och *sthanas* är kroppsställningar.

¹¹³ Mer info om *Breaking Bad*: http://en.wikipedia.org/wiki/Breaking_Bad

Robin.¹¹⁴ Framförallt var det två scener i *Breaking Bad* som jag inspirerades av. Det gäller scenen som visar hämnden mellan Robin och Scum. Det som sker är att Robin har köpt Beatrice tjänst att utföra ett bedrägeri. Robin har själv blivit lurad av Scum vid ett byte av droger mot pengar. Beatrice kommer förklädd och utger sig för att vara från Vattenverket och hävdar att Scums firma har höga värden av giftigt avfall. Och måste stänga firman.

Den andra scenen jag inspirerades av från *Breaking Bad* var den avslutande scenen mellan Robin och hennes man James. Mannen har skrivit ett manus som makarna ska spela upp och som ska avleda misstankar mot Robins olagliga export av narkotika. De övar på texten inför ett möte med sina släktingar. Jag anpassade min text från TV seriens originaltext så att den skulle passa in i *Robins hämnd*. Originalscenen i *Breaking Bad*, mellan Walt och Skyler, fick mig att tänka på *En Midsommarnattsdröm*, när hantverkarna repeterar på sitt skådespel. Jag vävde samman Botten text med Robins drivkrafter. I Shakespeares text av Botten fanns också öppningar för att sammanfoga Odissi i gestaltningen. Här nedan beskrivs exemplet.

Robin (Botten)

Säg vad jag har för roll och gå sedan vidare.

James

Du ska beröra och vara övertygande tänk på att beröra...

Robin (Botten)

Hon avbryter James och ställer sig upp

Jag berör så det ryker!

Jag ska väcka storm; jag ska väcka storm; jag ska

lamentera, så det blir något till skvalande. Men

egentligen är jag mest böjd för att spela tyrann;

jag skulle kunna spela en Shiva eller en Kali

¹¹⁴ Robin och Puck är genusfria namn, Robin/Puck är en androgyn varelse.

*rasande bra eller någon annan roll, bara man
får tjuta och gasta.*

När Robin säger; ”Shiva eller en Kali”, gör hon gudarnas kroppspositioner som symboliserar deras poser i Odissi.



Robins hämnd, högskolan för scen och musik, 2014. Anette Pooja som Robin och Leonard Stephán som James.
Foto: Zhina Nima

De nakna fötterna stampar rytmiskt i golvet, armarna formar stora stenar som faller nerför klippan. Stenarna slår sönder fängelseporten. Hon vänder sitt ansikte mot solen. I Shakespeares text skrivs det *Fibbus*, men jag valde att byta ut de grekiska namnen mot sanskrit. Därmed ändrade jag *Fibbus* till *Surya*.¹¹⁵ Höger hand visar *hamsasiya* skakandes ut från *alapadma*.¹¹⁶ I *strålars krans*, blev ansiktet solens strålar, med samma tecken som

¹¹⁵ *Surya* är solguden i hinduismen.

¹¹⁶ *Hamsasiya* betyder rent, tumme och pekfinger topparna möts och formar en droppformad form. När den skakas ut betyder det solstrålar. *Alapadma* syboliserar lotusblomman eller näckrosen. Alla fingrar sprids ut ifrån varandra, sedan drar man in lillfingrets knog in mot sig. Fingrarna ska liknas en solfjäder.

tidigare. *Kör stolt i dans*, använder jag mig av ren dans från Odissi. *Med smått och stort*, lekte jag med det överdrivna, genom gesterna som framställer, *smått* som väldigt litet och *stort* som väldigt stort. Efter danstolkningen, reciterade jag texten aningen överdrivet, medan jag gjorde minimala rörelser med händerna.

Robin

Stenklippors ras

Med dunderbas

Slår bums i kras

En fångselport;

och Surya's glans

i strålers krans

kör stolt i dans

med smått och stort.

Det där var det högton på. Det där var en

Kali poesi, en gudinnas poesi;

En älskare är mera blöt av sig.

När de tre sista raderna sägs av Robin, drar hon James till sig. Hon sätter sig ner och drar honom till sig. De sträcker ut händerna längtansfullt mot varandra och scenen avslutas i en kärlekspose.

Intrig

Robin är en gift trebarnsmor som i sitt första möte med sin chef, kemtvättsägare Scum börjar låna droger, för sin överlevnads skull. Han ger Robin uppdrag att lämna droger och hämta pengar på en speciell plats. Hon har tidspress och tvingas stjäla en bil. Det visar sig dock att Scum lurar henne på pengar. När Robin förstår att hon blivit lurad beslutar hon sig för att hämnas.

Robin söker upp Beatrice för att köpa hennes tjänster. Beatrice har varit i drogvärlden under en lång tid och känner dess baksida. Robin erbjuder Beatrice en chans att komma bort från sin chef, Ozmos.¹¹⁷ Robin erbjuder Beatrice 10 % mer än vad hon får av Ozmos. Scenen mellan Scum och Beatrice, när hon kommer förklädd och utger sig för att vara från Vattenverket, beskrev jag ovan i stycket, *inspiration*. Det hela slutar med att Scum hotar Robin att göra ett byte, han ger henne kemtvätten, om hon fortsätter utföra langning för honom i sex månader till. Accepterar hon inte budet hotar han med att döda hennes familj. Hon tvingas acceptera förslaget.

Den avslutande scenen mellan Robin och James visar att det viktigaste i livet är familjen. James som är medveten om att Robin handlat olagligt, stöttar henne genom att skriva en påhittad historia för släkten, som berättar hur de plötsligt kunde 'köpa' en kemtvätt.

När Robin och James repeterar, bråkar de om hur texten ska uttryckas. Scenen blir en terapi av det förgångna. De går igenom det tunga och svåra som varit, i sitt repetitionsarbete och hittar slutligen tillbaka till varandra. Släktingarna är nu på ingång och genom en festlig Bollywooddans berättar Robin och James sin historia.¹¹⁸

Visuellt

Visuellt scenisk skiljer sig *Robins hämnd* från Odissi. I Odissi används ingen rekvisita, men i mitt arbete med *Robins hämnd*, bestämde jag mig för att rekvisitan skulle synliggöra realismens form, motsatsen till ett stiliserat gestaltande språk. När det gäller kostym var det spännande att få använda stövlar med klack, då jag i traditionell Odissi alltid är barfota. I scenerna med dans och rörelse gav det mig en annan upplevelse än den av klassisk Odissi. Ljudet av fotstamp blev mer distinkt av klackens massiva material. Jag upplevde att det skapade ett nutida uttryck, en kvinna i vår tid. Jag kan i nuläget inte säga, hur det tolkades av publiken, vad de utläste av rörelserna i

¹¹⁷ Ozmos är en rollgestalt publiken aldrig får se.

¹¹⁸ Musik: *Ankhem Meri Maikhana* av Asha Bosle

kombination med kostym. När det gäller kostymen i övrigt, korsetten, skinnjacka, glänsande tajta byxor så står det också i motpol till den traditionella kostymen, som är en uppsydd sidensarie. I valet av skådespeleriets gestaltande möte med text, nutida attribut och rummets scenografi tolkar jag Robins hämnd som gränsöverskridande.



Robin kommer hem sent. Hon upptäcker att hennes man väntat på henne. Hon kommer på att hennes make väntat på henne. Från hennes minne utmynnar rörelsen: "vi två skulle varit tillsammans ikväll, men jag glömde".
Foto: Zhina Nima

Film

Jag ville att min sceniska presentation skulle varvas med filmiska sekvenser. Jag hade med sex stycken filmavsnitt, av två skäl. Dels ville jag beskriva parallella skeenden på en annan ort eller i en annan dimension. Dels ville jag fördjupa mig i konsten om filmiskt berättande.¹¹⁹

¹¹⁹ Sara Svärdsén var min bihandledare och behjälpliga fotograf av alla filmsekvenser.

Bilstöld, bilfärd, väntan

I den första filmsekvensen presenterade jag Odissi-dansaren: Anette Pooja. Detta för att låta publiken ta del av den autentiska klassiska dansen innan historien uppdragades. I den andra filmsekvensen stjal Robin en bil för att kunna ta sig till den plats där drogerna ska levereras. Detta var ett medvetet val av aktion, långt ifrån Odissi. En bilstöld syns nämligen ofta i filmediet men sällan på teatern eller i det indiska dramat. Bilfärden efter stölden ville jag likna vid en ”dansant bilrörelseresa”, därför ökade jag bildernas hastighet.¹²⁰ Medan jag körde bilen använde jag så många rörelser som möjligt, jag letade i handsfacket, slog näven i taket, trummade med handen och pekade finger åt omkörda lastbilar. Under filmredigeringen dubblerade jag rörelserna multipelt. Den andra sekvensen avslutas med en väntan utanför bilen. Jag arbetade med två uttryck, en realistisk kropp i väntan och en kropp som skildrade dans i väntan, inspirerad av *Kathak* och Odissi.¹²¹ Filmsekvensens väntan, redigerades också till hög hastighet för att fånga de stillsamma rörelsernas förvandling till ett glatt rapidtempo. Pianisten spelade ett stumfilmstema av Charlie Chaplin. Hon tog ner tempot när filmens puls spelades i normalt läge och höjde tempot i samband med filmens höga hastighet.

Puck dansar i en skog

I nästa filmsekvens hade jag som sagts Puck i åtanke under inspelningen. Puck är synonym med Robins karaktär. Jag kallade filmsekvensen för *Pucks dansar i en skog*. Här improviserade jag utifrån temat, behaga och att locka. Jag använde dansteknik från både Odissi och *Kathak*. I redigeringen skapades en annan aspekt genom de transparenta bilderna. Varje bild smältes in i nästa bild och frambringade Pucks dans i en fantasivärld, med hjälp av tekniken. På scenen deltog jag själv under det att filmsekvensen visades, dansades med en påfågelfjäder.

¹²⁰ ”High speed”, hög hastighet.

¹²¹ Jag har tidigare i Indien, tagit privatlektioner i Kathak. 2013 studerade jag Kathak på Banaras Hindu University. Jag använde mina erfarenheter från dansen och vävde ihop med Odissi och karaktären jag gestaltade.



Puck dansar i en skog. Foto Sara Svärdsén

På scenen ville jag gestalta Robin som ett behagfullt lockande väsen i harmoni med naturen. Genom timing med filmsekvensen, lockade jag ungdomarna in i skogen, samtidigt som Puck lockade betraktaren in i filmen. De två ungdomarna gestaltar Helena och Dimitrius från *En Midsonnarnattsdröm*. Hon är förälskad i honom, men han är inte förälskad i henne. Robin som ser Helenas olyckliga kärlek bestämmer sig för att ge Dimitrius en drog. Dimitrius tar drogen och blir mycket riktigt förälskad i Helena. Med detta ville jag visa hur droger kan påverka och förändra personligheter. Min Odissielev Ida Knapp Drougge spelade Helena, i sex år har hon undervisats av mig. Genom sin dans gestaltade hon kärleken till Dimitrius. Den unga pojken, Emanuel Murray, som spelade Dimitrius, har ingen danserfarenhet, däremot sång och musikvana. Han fick betydligt mindre rörelser att förhålla sig till. När Puck kastar fjädern i filmen, ger Robin drogen till Dimitrius på scenen, han blir då förtrollad och förälskad i Helena och för ut henne.



Puck dansar i en skog. Foto: Sara Svärdsén.

Mamma i bil

Filmen där trebarnsmanman Robin är i sin bil och talar med Beatrice, var inspirerad av *Breaking Bad*.¹²² Här valde jag att ha med mina egna barn, för att visa Robins olika identiteter. Jag ville lyfta fram de färggranna kontrasterna mellan det vardagliga, fiktionen och den klassiska Odissin.

Mardröm

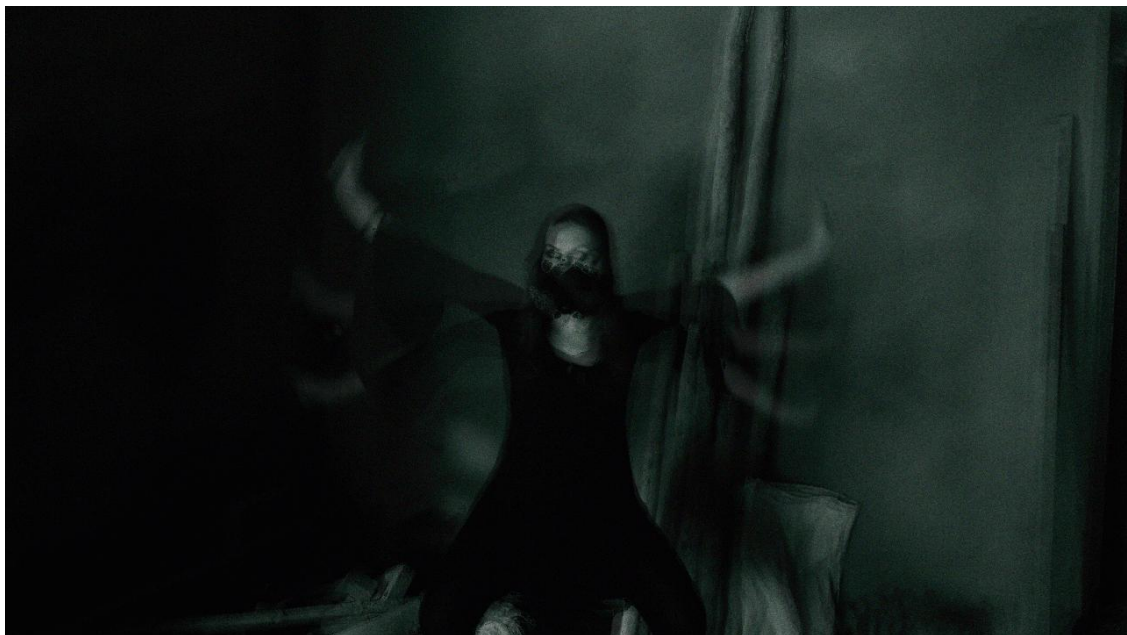
Min karaktär Robin blir lurad och bedragen. Hon mår dåligt över det som inträffat och det hot som omger henne. I scenen före hennes hämnd ville jag ha med en filmad mardröm, ett inre skeendet som symbol för hennes ångest.

Med den sekvensen ville jag beskriva den låsning som kan uppstå i motståndet och i smärtan. Idén till mardrömmen tog jag från performancekursen, en film jag gjorde i Indien.

¹²² I *Breaking Bad* sitter Walters hustru Skyler i bilen med sitt nyfödda barn och läser ur Lagbokens miljöbalk om miljöfarligt avfall för att sätta dit en biltvättsägare.

Koreografin visar på uppgörelse och mod, hur man tar itu med sina ”demoner”. Något jag tyckte passade i mardrömssekvensen. Jag klippte också in bilder från den tidigare performancekursens verk, för att växla känslans innehåll i mardrömmen. I filmscenen spelade min dotter, Robins dotter, sorgsen med gasmask. Huset jag bodde i Bhubaneswar i Orissa, var ett gammalt renoveringshus, där fanns en kuliss som underströk en spöklik odefinierad miljö. Jag filmade min solodans i det rummet. Med hjälp av redigeringsteknik gjorde jag filmen mörktonad i svartvit. Jag använde mig även av funktioner som tog fram repor, oskärpa, fördröjningseffekter och skräckfunktioner för att lyfta fram mardrömskänslan.

Innan mardrömsfilmen visades på scen gestaltade jag Robin i sitt hem sjungandes ett hinduiskt mantra som övergår till en bön.aktionen utvecklar sig från bön vidare till armhävningar som i sin tur resulterar i en kollaps och avslutas med den filmade mardrömssekvensen. Under min presentation skapade Pianisten Mariana, en känsla av buller och kaos i musiken. Hon spelade många toner samtidigt med *clusters* och dissonanta ackord. För att sedan övergå till ett rytmiskt motiv i a-moll med en hand, medan höger hand fortsatte spela dissonanta spänningsackord såsom B-dur.



Mardröm, filmad i Orissa, Indien. Foto: Shilpa Bertuletti

Koder

Jag sökte ett nytt vardagligt kodat språk med Odissi som fundament. Alldagliga tecken och koder för att kommunicera, som till exempel gesterna för; kom hit, gå, stanna, gå dit, ja och nej. Rörelser som vi är vana att uppfatta och blir en del av det talade språket. Gesterna skiljer sig åt i olika länder. När vi i Sverige, och ska be någon komma till oss har vi handen uppåt och ”gräver” den upp mot oss. I Indien har man handen neråt och ”gräver” rörelsen neråt. Betraktar man barn har de ett brett kodat språk. När man talar med barn förändras hela ens rörelseuttryck i fråga om kärlekens alla tecken, eller rörelse för bannor och varningar i uppfostran. Hur skulle jag definiera det gestaltande språket, klassisk eller vardagligt? Jag fick undersöka graden av omkrets av varje rörelse och därifrån ta ett beslut.

Fusion i aktion

Exempel 1

I den första scenen användes inget tal. Robin gör entré i sitt hem sent på natten. Den första rörelsen tog sig i uttryck hos händerna för att koppla till en vändning, handleden vreds runt till höger, blicken följde efter, huvudet tittade också åt höger. Hon gick till höger, öppnade den icke synliga dörren med händernas rörelse. Tittade in på sin familj som sov. I nästa vändning ser hon de två glasen, då minns hon och går fram till glasen. Genom hennes tanke föds en rörelse som bottnar i Odissi-gesten ”vi två tillsammans, men jag glömde bort”. Hon tittar mot sovrummet, mot sin man.

Med de ursprungliga Odissi-rörelserna arbetade jag enklare för att möta mitt spel som var nedtonat. I min teknik sökte jag mig nämligen närmare den realistiska skådespelartraditionen.

Exempel 2

I scen fyra, möter Robin, droglangaren Beatrice, strax efter att ungdomarna gått ut från scenen. Det gick spöken i sökandet efter en kvinnlig skådespelare till Beatrice.¹²³ På grund av detta föddes idén att vi skulle kunna använda Marianas musicerande som uttryck för Beatrices dialog. Det visade sig vara ett ovanligt lyckat val. En beskrivning av gestaltningen mellan Robins och Beatrice dialog, förklaras här nedan. Mariana talar inte, hon svarar med att spela på pianot. Hennes tanke står nedan.

Beatrice sitter vid pianot. Robin ställer sig i positionen *tribanghi*, samma ställning som hon använder i scenerna med Scum.¹²⁴ Positionen är asymmetrisk, den kan tolkas avslappnad men kroppen är spänd, beredd på det oförberedda.

Robin talar till Beatrice:

Hej Beatrice!

Det är bara jag, jag är ensam. Det ser ut att gå bra för dig.

Beatrice flyttar sig, hon går under pianot som för att gömma sig.

Beatrice tanke: Hur hittade du mig, vad vill du?

Robin står kvar i samma position och fortsätter:

Du säljer, du dealar, va? Vem är din chef?

Beatrice svarar med hjälp av att lyfta flygelns lock, hon svarar med att spela på strängarna inuti flygeln.

Beatrice tanke: Jag fattar inte vad du pratar om, Stick!)

¹²³ De som tackat ja till en början, fick oväntade förhinder. Efter det sista beskedet att en skådespelare inte kunde medverka, samtalade jag med Leonard om att pianisten, Mariana skulle ta rollen som Beatrice. Idén baserades på att använda pianot som dialog i en av scenerna med Beatrice.

¹²⁴ Vikten ligger på det ena benet, motsatt ben vrids ut så att mitt knä riktas ut sidledes. Händerna är knutna i *musti mudra*, i knytnäve. De trycks in mot kroppen strax nedanför midjan. Den ena handen är lite nedanför den andra handen. Jag beskriver också *tribhangi* i kapitlet *Mokshya*, Ursprung.

Robin lägger sin ton djupare, hon vet mer om Beatrice än hon visar.

Ger han dig några pengar eller tar han allt?¹²⁵ Ozmos?

Beatrice blir upprörd och arg, hon spelar aggressiva ljud med pianosträngarna.

Beatrice tanke: *Vad snackar du om? Ge dig iväg!*

Robins kropp snurrar runt i en cirkel, händerna sätts för öronen, som en reaktion på ljudets obehag. Efteråt för hon sina händer ut från kroppen och neråt, för att ge en lugnande indikation.

Lugna dig! Man kallar dig för logistik Bella, det är du? Jag kände på mig att du skulle ta dig till den nivån!

Beatrice passerar Robin, mäter hennes blick, håller upp handen som för att be henne sluta, fortsätter sedan till pianot och börjar spela.

Beatrice tanke: *Försök inte med något trolleritrick. Bara stick härifrån!*

Robin avväpnar sig, kroppen slappnar av. Hon intar en öppen ställning för att visa att hon inte har några dolda avsikter.

Jag ska vara tydlig. Du har ditt nätverk, jag har mitt, du får ta del av mina områden. Det finns pengar och jag vet hur du kan skydda dig mot Ozmos! Jag vill att vi samarbetar, Beatrice, det är allt!

Beatrice skrattar och fortsätter spela.

Beatrice tanke: *Skratt. Ha, hur ska du överleva i underjorden. Är inte du en morsa nu?*

Robin säger: Du har dina talanger, jag har mina.

Robin knyter sina båda händer en efter den andre med innebörden, ”du” betyder vänster hand, ”jag” betyder höger arm. Robin fortsätter tala: *Vi skulle bli ett bra team.*

¹²⁵ Ozmos är en karaktär som inte är med på scenen. Han omtalas endast i denna scen, han är Beatrice boss.

Robin korsar sina händer i *musti mudra*, knytnäve.¹²⁶

Beatrice lyssnar men ignorerar förslaget. Hon är på väg att stänga pianolocket.

Beatrice tanke: *Vad ska jag med dig till? Vad kan du ge?*

Robin öppnar händerna och låter armarna glida isär. Händerna hålls i linje neråt, den ena framför den andra.

Robin säger: *Du får 10 % mer av mig, än av Oz!*¹²⁷

Innan nästa replik, intar Robin en försvars- och attackposition. Denna pose arbetade jag fram och kände att den gav henne en styrka till försvar men också en möjlig position till attack, om nödvändigt.

Robin intog den första positionen i mötet med Beatrice, *tribhangi* igen. Den enda skillnaden var att benens mellanrum var större. Tårna lyftes upp, hälen var kvar i golvet. Bootsens tåspets pekande uppåt blev mer distinkt än då jag dansar barfota. Min tanke: *foten är min sköld.*



Foto: Zhina Nima

¹²⁶ *Musti* betyder knytnäve. Formen av handen är en knytnäve.

¹²⁷ Oz är slang av Ozmos.

Robin säger: Men det är bäst du säger ja, annars ser jag till att Ozmos får veta att du bedrar honom!

Beatrice blir rädd och stillnar, hon sätter sig ner.

Robin stampar hårt med höger fot. Beatrice är nu i Robins nät. Hon går långsamt fram till Beatrice och tar fram ett visitkort ur innerfickan. Handen gör en "Odissi" loop innan Robin placerar kortet på pianot. Det betyder att handen gör en rörelseformation, som inte har symbolisk betydelse. Rörelsen åker från en *mudra*-position till en annan *mudra*. Rent tekniskt gör handen en mindre eller större cirkel för att ändra position.

Robin vänder sig bort från Beatrice, stannar hastigt, vänder huvudet emot henne och avslutar:

Sedan behöver vi bara snygga till dig med lite justa kläder till ett special uppdrag!

Robin går.

Exempel 3

Inför det sista mötet mellan Robin och Scum i kemtvätten får Robin en pistol av Beatrice. Hon laddar inför mötet genom att dansa en "krigsdans". Mariana improviserade och följde koreografin med rytmiska ackord och melodiska motiv i femtakt. Min inspiration till dansen kom från en femtakts koreografi, som egentligen inte handlar om "krig". Till stegkombinationerna utvecklade jag armrörelser så att de passade in i situationen. Att hålla i en pistol, hör inte till vanligheten i Odissi, jag var spänd av förväntan hur det skulle kännas. Däremot är det vanligt att händer och armar formas till vapen såsom svärd, knivar, lansar, treuddspjut och pilbågar. Innan jag möter Scum använder jag Odissi-dansen som vapen. När jag mötte Scum i dialog använde jag ett nedtonat Odissi-språk och en "riktig" pistol riktad mot honom. Händerna gör förflyttningar från en *mudra* till en annan. Jag lät mina armar svänga runt innan jag riktade pistolen igen. Jag använde två positioner den ena något vardaglig, med vänster hand i midjan. Den senare positionen blev mer upphöjd, med vänster hand ovanför

huvudet. Skillnaden mellan dessa två, var att den senare kändes starkare. Jag hade mer kontroll och min kropp kändes mäktigare. Det var en intressant upptäckt.

Exempel 4

Den avslutande scenen, skedde i vardagsrummet hemma hos Robin och maken James. Det har gått sex månader, James har skrivit ett manus för att duperera släktingarna Hans och Karin.¹²⁸ Scenen var tänkt som realistisk, med plats för att kunna skifta fokus till en överdriven, stilerad och lekfull dialog. Jag inspirerades av idén från hantverkarnas dialog ur *En Midsommarnattsdröm*, som jag tidigare nämnt. Robin och James dialog utvecklas till ett samtal om ouppklarade beteenden från det förgångna. I dialogen skrev jag en egen text som passade in i repetitionssituationen. James ger Robin instruktioner vid två tillfällen hur hon ska titta åt ett visst håll och ha kroppen på ett visst sätt. Tanken var att ha med en ”undervisningsmetod”, som belyser de fasta instruktionerna som finns hos Odissi. I Odissi ska kroppens formas i en bestämd position, för att uppnå en geometrisk form där blicken också är viktig.

Detta är James text, hur han instruerar Robin:

James

Men sen tänkte jag att du kan titta uppåt, bara titta rakt upp så. (han pekar diagonalt upp åt vänster) och sjunk ihop med axlarna som om du tänkte på; hur du kunde göra något så urbotat dumt.

Senare i samma scen ger han den andra instruktionen:

Och, och, det är här, jag tror vi ska visa hur vi mår, du vet, bara ett förslag. Du ska se ner med samvetsqual, hum? Så, vad? Du behöver inte mena det, bara stirra ner på dina fötter, Robin.

¹²⁸ Släktingarna som nämns i scenen vid namn, Hans och Karin, finns inte med på scenen. Man talar om att de ska komma på besök.

Reflektion

Jag fascineras av motsättningarnas visuella språk, det lyriska och förhöjda i kontrast med realism, fiktion och fantasy, som varit min ingång i arbetet med *Robins hämnd*. Jag stimuleras när jag ser hur befruktande det är när scenkonsten rör sig över gränserna. Kreativitetens oförutsedda produktivitet fångas och de förväntade resultaten blir inte som förväntat. Men genom främmande kulturtraditioners metoder fördjupas de egna metoderna och berör mänskligheten i stort.

Arbetet utvecklade nya sätt att tänka och forma gestaltningen. Dels öppnar det mig inför det oförutsedda, att lösa och rensa bland obegripliga situationer och att förtydliga formspråket. Genom detta har jag fått kunskap om min egen arbetsprocess. Hur jag arbetar utifrån de inre bilderna, att jag ska tro på dem och arbeta fram nya processer. Det var stimulerande att tänka i sekvenser och skeenden utifrån varje bild, jag såg i mitt inre. Att få ihop en helhet av lösa avsnitt som kunde relatera till varandra och sammanföras.

Slutligen var det utmanande att arbeta med två så vitt olika scenspråk, västerländsk nutidsdramatik och klassiskt förhöjt dansspråk från öst. Det var nyttigt att upptäcka att det inte alltid handlade om att forma dansrörelser som koreografi. Utan det viktigaste var att bearbeta gester och positioner i en samtidshistoria, som uttrycker vardagliga aktioner.

Ψ

Mokshya

Frigörelse & Förening

Ψ

Ursprung

Skapelsen

I perfekt balans mellan harmoni och symmetri skapades världen, enligt hinduismen. Skapelsen består av rörelser från partiklar i möten och förening. Ur föreningen skapas världen. Formationernas rörelse ses som en dans. Dansen ses som en del i skapelsens verk. Skapelsen är gudomlig och gudomlig är världen, och dansen är en del av gud.¹²⁹ Precis så perfekt som världen är skapad, så genomtänkt bör den indiska klassiska dansen utformas.

För att tillgodogöra mig förståelsen om Odissins utveckling, vill jag dela med mig om hur dansen uppstod. Det är också den forna historien som format min egen ingång till scenkonsten och den är nyckeln till min skaparkraft. Odissi har sina rötter i flera discipliner, som i sin tur täcker in oändliga underkategorier, hos den tidigaste civilisationen, i vedaskrifterna, poesin, hinduismen, *yogan*, *tantra*, *yantra* och *mantra*.¹³⁰ Dessa tar jag upp i kortfattad form för att ge en bild av dansens utveckling under historiens gång.

Mina studier i Indien är baserade på privata lektioner, intervjuer och möten med forskare, dansare och gurus ur en muntlig tradition. Därför skriver jag om ursprunget ifrån mina minnesanteckningar i kombination med källlitteratur. Dock bör man ha i åtanke att historier från muntlig tradering nedtecknats långt efter att händelsen inträffat, de har grenats ut i många tolkningar.

¹²⁹ Det är inte oväntat att det finns fler religioner som anser världens tillkomst som en poetisk dans. På detta vis har jag fått förklarat för mig varför man i Indien relaterar dans, drama och musik med guds existens. Man beskriver också guden Shiva i sin form av Tandava, som källan till cykeln av skapandet i sin kraftfulla dans.

¹³⁰ *Yoga* inbegriper *tantra*. *Yantra* är ett geometriskt diagram, ett instrument att hjälpa sinnet i koncentration och uppnå oförklarliga krafter. *Mantra* är heliga verser på sanskrit med symbolisk inverkan på en specifik kraft. Dr. L. R. Chawdhri, *Secrets of Yantra, Mantra and Tantra*, Sterling Paperbacks, New Delhi, 1992.

Indus

En av de äldsta civilisationerna man känner till har sina rötter i Indusdalen mellan 2700-1700 f. Kr.¹³¹ I nuvarande östra Pakistan och västra Indien, vid floden Sind eller Sindhu fanns två städer Harappa och Mohenju Dharo (de dödas dal). Här tar de första grunderna till hinduismen form. Det var en avancerad högkultur. År 1922 upptäcktes civilisationen för första gången, föremål och skulpturer man funnit visar på en utvecklad högkultur. Indusdalen är begynnens plats för konst, dans, musik och yoga, som alla har sin upprinnelse i denna civilisation.

När *Arierna* gör sitt intrång i Indusdalen 1500-1200 f. Kr, inkorporerar de den etablerade civilisationen. *Arierna* är den ljusa hudens ras, de grundar kastsystemet, som vävs in i hinduismen i samband med den *vediska eran*.¹³²

Vedisk period

Den vediska eran utvecklas. De fyra *vedaskrifterna* nedtecknas över en tidsperiod av 600 år, mellan 1700-1100 f. Kr, av vilka den äldsta av de fyra skriften är *Rigveda*.¹³³ *Rigveda* innehåller psalmer om världens uppkomst, mytologiska och poetiska beskrivningar som prisar gudarna och gamla böner för liv och välstånd.¹³⁴

Yajurveda nedtecknades runt 1400-1000 f. Kr. Den behandlar liturgiska formler, mantran, som krävs för att utföra uppoffringar. De heliga texterna beskriver läkekonsten, för att hjälpa individens kropp, själ och ande att uppnå perfekt balans med

¹³¹ Wm. Theodore de Bary, Stephen Hay, Royal Weiler och Andrew Yarrow, *Sources of Indian Traditions*, Columbia University Press, New York, 1958, s. 2.

¹³² *ibid* s.7-25.

¹³³ *Vediska eran syftar på när de fyra vedaskrifterna nedtecknades. Veda* betyder, kunskap.

¹³⁴ Jag har fått förklarat att den första skriften om dans finns i *Rigveda*. Där beskrivs hur en *apsara*, himmelsk nymf, *Urvashi*, dansar med händernas rörelse, omkring 1500 f. Kr. *Apsara* är kvinnliga övernaturliga väsen, fruar till manliga musiker, *Ghandharvas*.

naturen. Denna textsamling är ursprunget till det vi idag kallar *Ayurveda*, den indiska läkekonsten.¹³⁵

Samaveda, betyder melodi, det är den tredje av de fyra *vedas* som behandlar sången och musikens lära.

Atharvaveda, en samling trollformler och besvärjelser.

Diktverk

I eposet *Ramayana*, skrev *Lava* and *Kush*, söner till *Rama* och *Sita*, historien om sin fars äventyr. *Rama* själv var också en god artist, han dansade, sjöng och musicerade. Under *Mahabharataeran*, dansar Krishna, *rasa lila*.¹³⁶ Det berättas också i *Mahabharata* att *Arjuna* var en duktig dansare.¹³⁷ *Apsara Urvashi* lärde *Arjuna* att dansa.¹³⁸ Den tidigaste dansande skulpturen dateras 200 år f. Kr. i *Udagiri*, grottempel i Bhubaneswar.¹³⁹

En besläktad förebild till *Buddism* är *Jainism*, som blomstrade i Orissa runt 300 f. Kr. Dansen blev en del i de rituella bönen. *Jainism* kännetecknas som en religion som förkunnar icke våld.¹⁴⁰

¹³⁵ *Ayurveda*, är en utvecklad läkekonst baserad på naturens läkekrafter, för att hela människan i balans med naturen.

¹³⁶ *Rasa lila*, kan förklaras som en gudomlig danslek, *rasa* relaterar till känslorna, *lila* betyder lek eller spel. *Rasa lila* refererar till när *Krishna* dansar med flera kvinnliga *gopis*, köherdinnor, vid *Yamona* floden i *Govardhan*. Berättelsen beskriver hur *Krishna* expanderar och mångdubblar sin gestalt. Varje *gopis* upplever att just hon dansar med Krishna.

¹³⁷ *Arjuna* är en av de fem Pandavabröderna. De går i krig mot sina kusiner, Kaurava.

¹³⁸ Kshirod Prosad Mohanty, *Guide to Odissi Dance*, Publ: Trust Board, First Edition: Kumar Purnima 201, s.3. Muntligt berättat av Swapnil Satyambada, Kathak dansare och doktorandstudent från Banaras Hindu University, Varanasi.

¹³⁹ D.N Patnaik, *Odissi dance*, s 8-12.

¹⁴⁰ Från *Jainism*, förespråkade Gandhi "icke våld" under det Brittiska styret i Indien.

Prinsen *Siddharta Gautama*, känner till 79 olika konstformer, dans är en del av dessa. Men Siddharta beslutar sig att lämna livet i lyx och flärd för att meditera, när han uppnår uppvaknande blir han ett med, *Buddha*, den upplyste.¹⁴¹

*Borrare formar brunnar, bågmakare formar pilar,
snickare formar trä och den vise formar sig själv.*
Buddha (563 f. Kr-483 e. Kr.)

Livsmanualer

All form av andlig övning är yoga.¹⁴² I Indien spreds tantra som en del av yogasystemet.¹⁴³ I *tantra* ingår flera yogatekniker för den mänskliga kroppen, för att uppnå fundamentala livsinsikter. Inom *yoga* finns *tantra*, *yantra*, *mantra meditation* och *pranayama* som andra tillvägagångssätt.¹⁴⁴ Hasta Mudra används också inom *yoga*, i syftet att kanalisera elektromagnetiska energier i kroppen som ska balansera kroppen och förhindra sjukdom.

Tantra

Tantra är ett uppbyggt system för att nå förening med ett högre medvetande och att nå andlig insikt. I enlighet med de österländska livsåskådningarna finns flera tekniker att tillämpa. Dansen ingick som en del i *tantra* både som redskap och för att pådriva energin. *Tantra* betyder, att expandera. Expansionen är att väcka *kundalini* ur sin sömn, jag beskriver nedan. Expansionen har som syfte att vidga medvetandet. Funktionen med

¹⁴¹ D.N. Patnaik, *Odissi dance*, s 12-15.

¹⁴² *Yoga* är praktiska övningar där man med kroppen gör ställningar, *asana*, med en fokuserad andning, *pranayama*, handsymboler, *mudra* och heliga verser, *mantram*. Övningarna är till för att uppnå hälsa och balans i kroppen och för att vidga medvetande. Se också *Shiva Shakti* nedan.

¹⁴³ Harish Johari, *Tool for Tantra*, kapitel: Mantra s.23-44 och kapitel: Yantra s.45-123. *Andnings terapi* är en viktig grundsten inom yoga och tantra.

¹⁴⁴ Ranjana Srivastava, *Tantra mantra in dance, an exposition of Kathak*, D. K. Printworld, New Delhi, 2004, s.3-26.

tantrismen har fått ett skandalöst rykte och med påstådda promiskuösa ritualer, vilket är resultatet av västvärldens syn på utförandet av tantra.¹⁴⁵

I Hirapur utanför Bhubaneswar finns *Yogini* templet. 64 stycken kvinnliga skulpturer illustrerar *tantriska* dans attityder från 600 e. Kr.¹⁴⁶

Shiva Shakti

I Orissa finns runt 40 stycken tempel tillägnade *Shiva*.¹⁴⁷ Rester av det tidigaste templet dateras 400 e. Kr.¹⁴⁸ *Shivas* gemål är *Parvati* och en av hennes former är *Shakti*.¹⁴⁹ *Shiva* symboliseras med medvetandet. *Shakti* är den gudomliga bilden för livsenergi. I *Tantra* används definitionen *ShivaShakti*, en metod för att nå ett högre medvetande.¹⁵⁰ Syftet i *yoga* och hos *tantra* är att genom praktiska och meditativa övningar aktivera livskraften *Shakti* för att sedan låta denna energi expandera från rotchakrat, genom ryggraden för att sedan förenas med och väcka *Shivamedvetandet*, som är placerat på hjässans topp, *sharashara*, kronchakrat.¹⁵¹

¹⁴⁵ Många västerlänningar har byggt upp en marknad med tantra som riktar in sig på sexuella övningar, vilket ger en svartmålad bild av tantra som andligt redskap. <http://www.unification.net/ws/wsintr4.htm>

¹⁴⁶ D.N. Patnaik, *Odissi dance*, s 15-16. Samt Suresh Balabantaaray, *Sixty four Yogini Temple Hirapur*, Intach, Bhubaneswar, 2013.

¹⁴⁷ *Shiva* är en av treenigheten, de övriga är Brhama och Vishnu. Han är eldkraftens gud, den gud som ser till att efter liv kommer död. I Orissa dyrkades *Shiva* som en del i tantrismen.

¹⁴⁸ *Odissi dance*. D.N. Patnaik s. 16-21

¹⁴⁹ *Shakti* är den övergripande energin, en del av *Shakti* är *kundalini* som står för den feminina energin. Den energin har sin boning i *rotchakrat*, *moladhara*, mellangården mellan genitalierna. Ranjana Srivastava, *Tantra, mantra, yantra in dance, an exposition of Kathak* s. 6. Samt rek. John Woodroffe, *Principle of Tantra*, Shivalik Prakashan, New Delhi, 2002.

¹⁵⁰ *Ibid* s 16-21.

¹⁵¹ Här används definitionen *kundalini* som en symbolisk bild av en uppvaknad orm. Energin reses upp från rotchakrat, beläget vid genitalierna och når kronchakrat. Om *Shiva Shakti* förenas, når de två polariserade krafterna ett högre medvetande. Upplysning och förenig med den högsta sanningen, *advaita*, icke dualismen. Inom vissa strömningar från hinduismen, är symbolen av den kosmiska dansen en del av det högre medvetandet. David Kinsley, *Tantric Vision of Divine Feminine*, s 47-49.

Medvetandet är *Shiva*, *Shiva* är också den som utför den *kosmiska dansen*.¹⁵²

Shiva är eldkraftens gud, han ses också som förgöraren, den som förgör egot.

När kraften manifesteras i föreningen mellan *Shiva och Shakti*, förkroppsligas den kosmiska dansen i frigörelse från livshjulet.¹⁵³

Icke-dualism

Ett praktiskt exempel på icke-dualism är när jag ska gestalta en kraftfull gud, exempelvis *Shiva* med Odissi-dans och måste förena mina tankar med bilden av *Shivas* kraft. Om jag separerar mig ifrån *Shiva* kan jag inte gestalta hans kraft. Min tankekraft måste fokusera på att finna energin som efterliknar min bild av *Shiva*. Med min tankekraft kan jag förena mig, icke-dualism, med hans energi. Fokuseringen skapar möjligheten att gestalta hans fyra armar, fastän jag bara har två.

Shankarasharya (runt 788-820 e. Kr.) är grunden till spridningen av *advaita*, som betyder icke-dualism.¹⁵⁴ Det är ett begrepp som kapslar in idén och praktiken om icke-dualism, skaparen och själen är ett i motsats till dualism. Icke-dualismen har sina rötter i den vediska eran. Leonard Stephán, skådespelare, yoga och meditations lärare, förklarar hur man kan förstå icke-dualismen:

En av essenserna inom hinduismen är treenigheten;

¹⁵² Eldkraftens gud i kosmisk dans, *Nataraja, Lord of Dance*, som betyder kungen av dans. Det symboliserar de kosmiska *cykler av skapande och förstörelse*. ”dansen är en illustrerad allegori av de fem huvudsakliga manifestationer av evig energi - skapelse, förstörelse, bevarande, räddning, och illusion”. <http://hinduism.about.com/od/lordshiva/p/nataraj.htm>

¹⁵³ Henrich Zimmer, *Philosophies of India*: <http://www.deeshaa.org/tandava-shivas-cosmic-dance/>

”The dancer becomes amplified into a being endowed with supra-normal powers. His personality is transformed. Like yoga, the dance induces trance, ecstasy, the experience of the divine, the realization of one’s own secret nature, and, finally, mergence into the divine essence”.
<http://www.unification.net/ws/wsintr4.htm>

¹⁵⁴ Sri Adi Shankaracharya, *advaita* filosof, han var i huvudsak en inspirerad förkämpe för Hinduism och en av de mest rigorösa missionsledare i Indien. <http://www.sringeri.net/history/sri-adi-shankaracharya>

Brahama, Vishnu och Shiva: Brahma är skaparen: Alltings tillblivelse och världsaltet. Ur Brahma uppstår Vishnu bevararen. Vishnu drömmer vår värld. Allt det som vi människor upplever är Vishnus dröm. Det här är det som kallas maya - illusionen. Shiva är medvetandet som kan vakna i Vishnus dröm, där kan vi bli medvetna om att vårt liv bara är en del av Vishnus dröm. I detta medvetandetillstånd kan vi inse; att vi som människor inte är enskilda entiteter, utan att vi är Ett - och endast skenbart en separat del - utav samma medvetande. Härmed uppstår den enhet som är icke-dualismen.

Vid ett möte med Devendranath Tiwari, Filosofi Professor, Department of Philosophy vid Banaras Hindu University, i Varanasi, gav han ett exempel på icke-dualism, med mig som dansare:

Du är en dansare. Till en viss nivå anser du att du och din dans är två skilda ting. Det formar en separation mellan dig och din dans. Det här beskriver ett dualistiskt perspektiv. Men när du dansar och bekänner att dansen inte är annorlunda från dig - dansen är din medvetna kreativitet, du är inte separerad från dansen - då uppstår det icke-dualistiska perspektivet. Du är Brahman, du är inte annorlunda än gudarna, ditt medvetande är dansen. Men bara om du utför dansen i ett tillstånd av spontanitet och inspiration.

Natya Shastra

Natya Shastra är dramats, dansens och musikens regelverk, de invigda kallar den för femte vedaskriften. Sanskrit teatern runt 1050 f. Kr. baserar sin dramatiska konstruktion, skådespeleri och sceniska arkitektur på *Natya Shastra*.¹⁵⁵ Den skrevs mellan 200 f. Kr. - 200 e. Kr. av Bharata Muni, på uppdrag av guden *Brahma*.¹⁵⁶ Han tog det sceniska utförandet från *Rigveda*, musik från *Samaveda*, gester och beskrivande former från *Yajurveda* och känslornas uttryck från *Atharvaveda*.¹⁵⁷ Den skrevs i syftet att gudarna ville bli underhållna. Givna riktlinjer ifråga om tempelscenen, kostym, maskering och detaljer om scenens konstruktion finns angivna. Den beskriver kroppens rörelser i detalj.

Natya Shastra är grundstommen för all indisk klassisk dans och drama. Därefter förgrenar sig varje form och stil med sina egna skrifter. Vad gäller Odissi följer man Nandikeshwaras *Abhinaya Darpanam*, skriven på 1200-talet i syftet att systematisera alla Indiens danser.¹⁵⁸ Senare på 1500-talet har Odissi blommat ut mer specifikt med en egen konstruktion genom *Abhinaya Chandrika* av Maheshwar Mohapatra. För att göra en sammanfattning av dessa skrifter, handlar det om att ge dansaren, främst gurun, en teoretisk skrift att förhålla sig till då dansen är av praktisk inriktning i en muntlig tradition.

¹⁵⁵ Ramesh P. Panigrahi, *Perspectives on Odissi Theatre*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Orissa, 1998, s. 1-7. Samt, Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Inc., 5th edition, 1987, s. 94-100.

¹⁵⁶ Bharata Muni var en *sadhu*, helig och vis man, *Brahma*, skaparen av världsalldet, talade till honom och gav honom uppdraget att nedteckna dramats regelbok så mänskligheten kunde följa ett system för att underhålla gudarna.

¹⁵⁷ Från de övriga fyra vedaskrifterna tog Bharata Muni referenser. Bharata Muni, *Natya Shastra*, translated into english by A Board of Scholars, Delhi 1986 second 1989, 1993, 1996 s 2, 17

¹⁵⁸ Nandikeswara, *Abhinaya Darpanam*, A Natyamala Publication, Hyderabad, 1997. *Abhinaya Darpanam*, förkunnar dansteknik och teori endast för de indiska klassiska danserna.

De övriga sju klassiska danserna i Indien förutom Odissi är: *Kathak* från norra Indien, *Manipuri* från nordöstra Indien, *Bharatanatyam* från Tamilnadu i södra Indien, *Kuchipudi* från Andhra Pradesh, söder om Orissa. *Mohiniattam*, *Koodiyattam* och *Kathakali* från Kerala, södra Indien.¹⁵⁹

Det gemensamma med Indiens klassiska danser och dramer är att kostymen symboliserar bilden av mänsklighetens syn på gud. Varje detalj är noga utvald för att gud och publik ska bli attraherad. Dansarens bjällror runt fotvristen symboliserar guds hjärtslag. En erkänd guru kan bli väldigt förtvivlad på sin lärjunge om rytmen inte är etablerad i fötternas stampande till musikens rytm. Då sägs det att dansaren inte lär bli välsignad av gudarna. På huvudet bär kvinnorna en blomsterkrans av vit kork, *tahiya*, med en symbolisk topp som associeras till templets spetsiga taktopp, *shikhara*. Symmetrin är en viktig faktor i både form och innehåll, för att det ses som en skönhet för ögat. En äkta och sann gud är symmetrisk, det kännetecknar hälsa och välbefinnande.

Jagannath

Jagannath dyrkas i Orissa mellan 1100-1200 talet.¹⁶⁰ Tempeldansens har sin blomstring, *Mahari* är en del av den dagliga ritualen i Jagannaths tempel i Puri och andra tempel såsom Konark Soltempel och Shiva tempel, i Orissa.¹⁶¹

Under 1500-1600 talet gör Muslimer intrång i hela Indien, Orissas kungamakt flyr. Prästerna försvinner och kvinnorna står utan beskyddare. Här är en tid av förfall för

¹⁵⁹ U. S. Krishna Rao och U. K. Chandrabhaga Devi, *A Panorama of Indian Dances*, Sri Satguru publications, Delhi, 1993.

¹⁶⁰ Jagannath betyder, *Härskaren av Universum*, och dyrkas som en form av *Vishnu*.

¹⁶¹ Sunil Kothari och Avinash Pasricha, *Odissi Indian Classical Dance Art*, s.41-44. *Mahari* betyder storslagen kvinna. Vid unga åtta år ingår flickorna äktenskap med *Jagannath*. *Mahari* har som uppgift att tjäna och underhålla gud *Jagannath* med den dagliga dans- och sång ritualen.

dansen och kvinnorna. Många kvinnor blir prostituerade och får underhålla *maharajor* i deras palats.¹⁶²

Gotipua systemet utvecklas, som ett skydd mot kvinnorna. Unga pojkar lär sig två sorters dans, den ena liknar *Maharidans*, den andra är akrobatisk dans.¹⁶³ *Mahari*-traditionen kommer dock tillbaka till *Jagannath* templet efter att hinduerna återtar makten och stannar fram till 1960-talet.

En intervju skriven av Odissi-dansaren Rahul Acharya år 2003, gjordes med Sashimani, 80 år, den sista *Maharin* som lever än idag (2014). Hon beskriver sitt giftermål med gudomen *Jagannath*.

That day was of great enjoyment for us as it was the only day we were allowed to socialize. After this day, we were not supposed to see any male's face...

I was carried to the temple in a procession. There, inside the temple I stood at the Jaya Bijaya Dwara (another door of the main temple) where the saree was tied on my head. The Pattajoshi Mohapatra (a servant of the Lord) then garlanded me with the Lord's flowers. Then a Ramanandi Chita (Vaishnavite mark) and a Sindura topa (vermillion spot) were painted on my forehead. This was to show that I was married to the Lord. After this, I went round the temple seven times, as a married woman does around the fire altar.¹⁶⁴

Sashimani

¹⁶² D.N. Patnaik, *Odissi Dance*, s.69-70.

¹⁶³ *ibid* s.73-79.

¹⁶⁴ <http://www.narthaki.com/info/articles/art102.html>

Innehållet i dansstyckena relaterar med poetiskt klang till gudarnas berättelser, det är i skapelsens uppkomst dansen finns och fått stark och respekterad plats i indiernas liv. Den etablerar också en intim relation mellan människa och gud, närmare det gudomliga än den mänskliga vardagen. Odissi som vi ser idag, är rester av en gammal historia med förgrenade rötter från historiens scenkonst, filosofi och religion. Odissi kommer fortsätta att förändras i den framtid som återstår.

Odissi teknik

Jag ska beskriva några utvalda klassificeringar som finns i Odissi, de härstammar från skrifterna: *Natya Shastra*, *Abhinaya Darpana* och *Abhinaya Chandrika*. Det är med dessa tekniska grunder jag byggt gestaltningen i mina praktiska undersökningar.

Tre sceniska presentationer i Odissi:¹⁶⁵

Nritta en ren teknisk dans, såsom Pallavi och Battu. Dansaren använder ren *mudra* utan berättelse.

Nritya dans med berättelse eller dramatiserad dans med aktioner. Dansaren växlar mellan olika karaktärer och använder sig av *abhinaya*. Genom ett kodifierat rörelsespråk gestaltas flera aspekter i historien.

Natya är drama. Dansaren eller aktören tar en roll av en karaktär och spelar mot andra aktörer. Dramats utförande ligger nära till dansens natur av uttryck.

Hasta Mudra är händernas gester. Fingrar formas till symboliska tecken och beskriver en berättelse. *Mudra* används framförallt i *abhinaya*, men även hos de rent tekniska danserna. Det finns 46 gester med en hand, *asamyukta mudra*, och det finns 22 stycken med dubbla händer, *samyukta mudra*. Händerna kan kombineras till ett obegränsat antal för berättandet. Syftet är att de länkas samman för att beskriva textens innehåll.¹⁶⁶

¹⁶⁵ S Kothari och A Pasricha, *Odissi Indian Classical Dance Art*, s. 49-94.

¹⁶⁶ *The Odissi Dance Path Finder*, Odissi Research Center, Bhubaneswar, First edition 1988, second edition 1999, s.41-52.

Nava rasa är nio fasta former av ansiktsuttryck. De lärs ut av en guru, enskilt och i samband med att studenten lär sig en specifik dans.¹⁶⁷ Ur egna anteckningar från *nava rasa* träning av ansiktet:¹⁶⁸

<i>Namn:</i>	<i>Känsla:</i>	<i>Gudom:</i>	<i>Färg:</i>
<i>Sringara</i>	Kärlek och attraktiv	Vishnu	ljus grön
<i>Hasya</i>	Skratt och leende	Pramata	vit
<i>Raudra</i>	Ilska och skräck	Rudra	röd
<i>Karuna</i>	Gråt och sorg	Yama	grå
<i>Bibatsya</i>	Avsky och äckel	Shiva	blå
<i>Bhaya</i>	Rädsla och skräck	Kala	svart
<i>Veera</i>	Hjälte mod och stolthet	Indra	guld
<i>Adbhuta</i>	Förundran och undran	Brahma	gul
<i>Shanti</i>	Frid och ro	Buddha	regnbågens

Sthayi bhava skapar och förhåller sig till *Nava rasa*. Det är ett subjektivt sinnestillstånd eller stämning. Kanalisering av känslomässiga energier i ett dominerande tillstånd.

Sanchari bhava är sublima föränderliga känslor som speglas från hjärtat till ansiktet ut genom ögonen. De är knutna till ett permanent humör med *bhava rasa*.¹⁶⁹

Varje kroppsdel har ett eget rörelsemönster som ska bemästras. Jag ger exempel på några kroppsdelar som tränas och hur många de är i antal för att ge en bild av omfånget.

Siri bheda är huvudets nio rörelser.

Griva bheda, är nackens fyra rörelser.

Dristi bheda, ögonens nio rörelser.

¹⁶⁷ Nava Rasa, betyder nio olika känslouttryck. I *Natya Shastra* omnämns de som åtta stycken känslouttryck, då den nionde tillkommit efter Buddha, *shanta*, frid, och refererar till Buddha.

¹⁶⁸ Som också har sina rötter ur: *Natya Shastra* och *Abhinaya Darpana*

¹⁶⁹ Kshirod Prosad Mohanty, *Guide to Odissi dance* s.55-60

Brhu bheda ögonbrynens sju rörelser.

Pada bheda fötternas trettiosex positioner.

Baksha, fem rörelser med bröstskorgen.

Chari, tio olika typer av steg.

Bhramari sju snurrar och cirklar.

Bhangi kroppens fyra statiska positioner och böjningar.

Tala, rytmens system, har inget fast antal.

Raga, tonskala i musiken.¹⁷⁰

Tribhangi och Chouka

Teknikens tyngdpunkt ligger främst hos kroppens böjningar, som är en förhöjning av de geometriska formerna. Dessa är *tribhangi*, feminin treangel och *chouka*, maskulin kvadrat. Hos *tribhangi* utgör kroppen tre böjningar av knä, bål och nacke, vilket skapar en mild S form av kroppen. Guden *Krishna* skildras oftast i denna hållning.

Den andra vanliga positionen är *chouka*. Här är vikten jämt fördelad, hälarnas mellanrum är en fot bred, fötterna pekar utåt sidorna. När benen böjs, pekar knäna utåt ovanför. Armarna är böjda likt en kvadrat, för att skapa en perfekt geometrisk vinkling och balans. *chouka* förknippas med *Jagannaths* ställning. *Tribhangi* och *chouka* är varandras motsvarighet, feminin och den senare maskulin.

Teknikens fotarbete innehåller tio olika träningsmoment med *tribhangi*, samt tio moment i *chouka*. Fötterna tränas att stampa i ett perfekt mönster, från en stamp till tio stampar i fyrtakt. I vanligen fyra hastigheter, långsamt - *bilambita*, mellan - *madyam*, snabbt - *drutt* och extra snabbt - *adi drutt*. Fötterna följer *pakhawaj* trummans rytm i takt.¹⁷¹

¹⁷⁰ The Odissi Research Center, Bhubaneswar, First edition 1988, second edition 1999, s.28-37 och anteckningar från klasser vid Srijan

¹⁷¹ The Odissa Dane Path Finder, Odissi Research Center, s.40

Repertoar

Min skrivna masteruppsats har jag delat in i fem stycken kapitel. Varje kapitel kommer från Odissi-dansens repertoar, vilka jag också beskrev i förordet. Varje del innehåller flera danskompositioner och verk. Dessa tar jag inte upp, utan jag tar upp huvudkategorin för vilka kompositionerna ingår under.

Bhumi Pranam är hälsningen till Moder Jord. Den utförs först innan träningen och dansföreställningen tar vid och avslutas sist.

Mangalasharam är den inledande dansen för att åkalla styckets gudomlighet.

Battu Nritha är en ren dans som beskriver *Shiva* som den fruktade *Bhairava*.

Pallavi är en abstrakt teknisk dans, vars graciösa skulpturala poser är tagna från Konark Soltempel.

Abhinaya är dans med berättelse som förmedlar mening och innehåll ur episka verk.

Mokshya, det ultimata målet frigörelse från livshjulet.

Abhinaya definieras under fyra divisioner:

1 *Angika* kroppens rörelse som instrument och förmedlare.

2 *Aharya* Kostym, smycken och smink.

3 *Vachika* Tal och sång som förmedlar texten.

4 *Sattvika* Den inre känslans förmedling.¹⁷²

1900-talet

Rykten i Indiens dansvärld florerar och säger att den västerländska baletten hämtat positioner från den indiska dansen under Brittiska kolonialtiden. I Indien blandas västerländska rörelser in i den indiska dansen. Ett första möte mellan öst och väst öppnar gränserna.

¹⁷² Ur egna anteckningar.

I Chennai etablerar Rukmini Devi Arundale, (1904-1986), *Kalashetra* för *Bharatanatyam*.¹⁷³ År 1926 bjuder hon in Anna Pavlova (1881-1931), till *Kalashetra*.¹⁷⁴ Hon bjöd in den erkända ballerinan i synnerhet för att ställa in sig för de Brittiska kolonisatorerna i Tamil Nadu, är det sagt.

Uday Shankar (1900-1977), träffade Anna Pavlova i London under studier vid Royal collage of arts. Han åker tillbaka till Indien och lär sig *Kathakali* och *Bharatanatyam*.¹⁷⁵ Av dessa stilar uppfinner han sin egen stil och blandar in västerländska rörelser. Han är den första indiern som utvecklar dansens fusion mellan öst och väst. Det blir ett genomslag för den moderna indiska dansens utveckling.¹⁷⁶ Det finns inga givna källor om Anna Pavlova tog med sig strukturer från väst till Indien eller om Rukmini hämtade inspiration från baletten till *Bharatanatyam*.¹⁷⁷

Uday Shankar och Anna Pavlova turnerade med flera föreställningar i Europa. I en uppskattad föreställning skildrar de kärleksparet *Radha* och *Krishna*.¹⁷⁸

Från tempeldans till teater

Efter Indiens självständighet 1947, stiftas år 1952 den nationella akademien, *Sangeet Natak Academy*. Nu är det möjligt för landets mindre intellektuella kollektiv och

¹⁷³ Rukmini Devi Arundale är dansare, koreograf och teosof från Tamil Nadu.

¹⁷⁴ *Kalashetra*, är en av de första etablerade dansinstituterna i Indien, där träning inom *Bharatanatyam*, den sydindiska klassiska dansen hör hemma.

¹⁷⁵ Uday Shankar, bror till den berömda sitarspelaren Ravi Shankar. Uday var konstnär men fortsatte sin bana inom dansen.

¹⁷⁶ Jag hade glädjen att se en föreställning av Uday Shankars kompani i New Delhi 2001. Det var mycket närbeläget Meyerholds biomekaniska dans från industrialismens tid, en blandning av indiska rörelser med västerländska formationer.

¹⁷⁷ <http://www.narthaki.com/info/articles/art341.html>

¹⁷⁸ *Krishna* är en inkarnation av *Vishnu*. *Radha* och *Krishna* är symbol för den andliga kärleken.

scenkonstnärer att samla material för kommande research, utställningar, seminarium och stipendier. Akademien är nationell och främjar kontakten mellan Indiens regioner och hela världen.

Tiden efter självständigheten har Odissi inte betecknats som en klassisk dansform.

Några framstående män som blivit tränade i *Gotipua*, grundar Odissi år 1960. Historien som berättats beskriver jag från mina anteckningar:

En *Mahari*, adopterar en son, Pankaj Charan Das (1925-2003), hon lär honom *Maharidans*. Han utbildas även i *Gotipua* och *pakhawaj*. Senare blir han en av de musiker som spelar i Jagannaths tempel medan *Maharis* dansar för guden. Pankaj Charan Das blev en auktoritet i både *Mahari* och *Gotipua* och den förste som började utveckla Odissi.

Pankaj Charan Das lärjunge Kelucharan Mohapatra (1926 - 2004), var uppväxt i en traditionell *pattachitra*, konstnärsfamilj i byn Raghurajpur, i Orissa. Även han tränad i *Gotipua*. Tillsammans med Pankaj Charan finslipade och återskapade de Odissi till den scenkonst den är idag. Utifrån noggrann research från avbilder av skulpturer och konstverk, studier av de äldre skrifterna och poesi, efterforskningar av *Mahari* och *Gotipua* traditionen, samlade de muntliga och praktiska kunskaper för att forma den Odissi vi ser idag. Som tonåring arbetade Kelucharan Mohapatra som skådespelare på Annapurna teater i Puri. Där träffade han och gifte sig med Laxmipriya. Tillsammans satte de upp poetiska och dramatiserade verk. Kelucharan Mohapatra koreograferade sin fru i en teaterproduktion, han blev den som första gurun som förde ut Odissi från templet in på teaterscenen.¹⁷⁹

Runt 1980 turnerar Sanjukta Panigrahi (1944-1997), i hela Europa. Hon började samarbeta med Eugenio Barba på Odin Teatret i olika projekt. Hon samarbetade också

¹⁷⁹ Odissi gör sin första entré för den offentliga publiken på teaterscenen. Kelucharan Mohapatra blir erkänd Odissi mästare.

med andra konstnärer från hela världen för olika projekt, från 1980 till 1996 innan hennes bortgång 1997.¹⁸⁰

Signering

En grupp unga gurus skapar en förening under namnet *Jayantika*.¹⁸¹ De möts för att enas om Odissi-dansens definition, form och struktur. Syftet är att de ska komma fram till ett gemensamt beslut, en enhetlig kod, hur dansen ska se ut och läras ut. Rukmuni Devi hade utformat *Bharatanatyam* i Tamil Nadu. Nu var det dags för Odissi att bli nationens klassiska dans.

Min första guru berättade för mig om *Jayantikas* möte, som skulle avgöra Odissi-dansens framtid.¹⁸² Kelucharan Mohapatra, Pankaj Charan Das och min första guru, Hare Krishna Behera, med flera deltog. Genom att underteckna med sitt eget blod beslutade de att förhålla sig enhälligt.¹⁸³

Vägen från *Mahari* tempeldans till Odissi, går via teatern. Nu är Odissi en av de åtta klassiska danserna i Indien. Den första dansen som koreograferas är *Mangalacharan* av Kelucharan Mohapatra.

Nuet

I vår samtid kan Odissi tolkas av personer från väst som exotisk dans. För några bejaktar den en pånyttfödelse av en forntid där innehåll och mening samt teknisk perfektion inte är att utesluta. En totalupplevelse som speglar livets inre resa i mysteriet. Det preciserade rörelsespråket förefaller tidlöst, ifall man bortser från den fullvärdiga klassiska kostymen. Ser man på utvecklingen sedan 1960, har Odissi förändrats en hel del, till det bättre,

¹⁸⁰ Aasta Ghandi, Who frames the danc? Writing and performing the Trinity of Odissi, Dance dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices under Re-Thinking the way we make dance, 18 July 2008.
<http://ausdance.org.au/articles/details/who-frames-the-dance-writing-and-performing-the-trinity-of-odissi>

¹⁸¹ *Jayantika* är en samling Odissi gurus och deras studenter från Orissa.

¹⁸³ Det står också att läsa i kortfattad form i *Guide to Odissi Dance*, Kshirod Prosad Mohanty s.75

enligt min åsikt tack vare Kelucharan Mohapatra, Sujata Mohapatra, Nrityagram och Madhavi Mudgal, för att nämna några exponenter.¹⁸⁴

Dans i Indien har ett högt värde, alla scenkonster anses vara till nationens heder. Antalet utländska studenter har mångdubblats från väst, de senaste tio åren. Men med anledning av att det västerländska samhället samtidigt inte intresserar sig för indisk klassisk dans, sker nya former av utveckling. Det resulterar i att många dansare i väst, med träning från Indien, experimenterar fram nya former av uttryck i andra genrer. Experiment är föränderliga, de letar sig ständigt till nya yttringar. Själv befann jag mig i just den fasen, i ett konstnärligt vägskäl. Till sist följde jag vägen som förde mig till mötet med denna teaters estetik.

Reflektion

Som utmed en lång girland av historisk blomning befinner jag mig på en scenkonstnärlig forskningsfärd. Min kunskap och erfarenhet har till fullo lärt mig att värdesätta och respektera Odissi som klassisk scenkonst och dess rika historia. Jag har inte som avsikt att förändra den klassiska dansen, däremot vill jag utarbeta och inplantera tekniker och metoder från Odissi i nya sceniska sammanhang. Jag har sedan år 2003, efter min Odissi-utbildning, haft många lärare i Indien och återkommit för vidare utbildning och jag ser min egen erfarenhet av detta som djup rotad i den indiska scenkonsten och kulturen. Samtidigt är jag verksam i Sverige och måste förhålla mig till omständigheter, synsätt och kulturella koder i min egen tradition. I min relation till skapandet vill jag ta i anspråk och använda mig av både det i Indien, mera icke-dualistiska förhållningssättet, och vad jag finner här i Sverige, ett avgjort mera dualistiskt perspektiv i att gärna separera, dela upp och kategorisera olika aspekter i såväl scenkonsten som i livet. I mitt masterarbete har jag med mitt avstamp i den indiska traditionen, siktat mot att landa i en

¹⁸⁴ Sujata Mohapatra, är Odissins främsta dansare utifrån den traditionella läran. Hon har en hög teknisk perfektion som står över andra Odissi-dansare. Vid dansinstitutet Nrityagram i närheten av Bangalore, utvecklar Bijayini Satpathy och Surupa Sen en nutida stil av Odissi i modern teknisk perfektion. Madhavi Mudgal är Delhi baserad och har skapat nykoreograferade egna verk av Odissi.

västerländsk berättartradition. Jag har funnit förhållningsätt och redskap för ett vidare undersökande och utvecklande av denna ”blomstergirland”, med kärnan i Odissi, där möjligheterna synes oändliga i sammanfogandet av olika scenspråk och uttryck.

Slutord

Jag är formad av det förflutna, utan historien existerar jag inte, jag kan inte skapa utan den. Forna själar ger näring till min konst. På deras gravar sker min livsdans. Ju djupare jag gräver stöps jag i förstånd, kunskap och rikedom. Dock måste jag fråga mig vilken rikedom jag fann? Vilka kunskaper fick jag med mig på min resa?

Rörelsen med hela sin natur av muskulatur, kan ha flera fördelar i ett sceniskt arbete. Det betyder att jag diskuterar ur ett rörelseperspektiv som omfattar både de sublimes och de hårfina rörelserna. Som skådespelare kunde jag beväpna mig med en spänning, en attityd för att nå en ny kroppslig gestalt.

Jag minns att jag kände min röst fysiskt. Röst och gestaltningen blev transparenta. De förmedlade ett och samma, de kom ur samma energi. Den energin var inte ytlig, skalet hade knäckts, därinne låg textens bokstäver och vaggades runt med rörelsens aktion. Jag minns det som ett hålrum. En fysisk uppenbarelse.

Mina textval och inspirationer låg till grund i min undersökning. Att ha med text var det viktigaste valet för mig. Det var i textens makt över det gestaltande arbetet, mitt tvivel skapades ur. Jag var skygg för texten. Jag såg ett tydligt mönster med mina möten och erfarenheter från teater, hur mitt tvivel hade tilltagit.

En tid av att famla i mörkret. Den enda vägen jag var i stånd att välja, var textvägen. Med mina gedigna kunskaper om Odissi har jag etablerat en tillit. Nu var det dags att texten fick plats i mina gestaltande verk.

Från båda masterarbetena fick jag bekräftat, för mig själv, att text och rörelse inte är varandras motståndare. De kan leva tillsammans och skapa nytt liv. Jag anser inte att det dubblar innehållets förmedling eller angriper mänskligheten med tristess, då vi hör en sak som också syns. Det visar på teaterformens potential, att teatern är en fullskalig palett, en förebild för alla konstgenrer inom sig. Teatern öppnar magins dörr till en värld bortom det triviala.

Min arbetsprocess bestod i att först tillämpa Odissins fysiska rörelser i "kontakt" med texten, istället för att börja med texten. Med den fysiska gestaltningen skapades mitt möte, därifrån utvecklade jag scenerier som blev "koreografier". Detta syns säkert tydligt i mitt arbete med *Lady Macbeth*. I det arbetet, har jag förstått, utifrån publiken sett, att mitt verk upplevdes som en koreograferad dans med text. Till skillnad från *Robins hämnd* där texten stod i förgrunden och blev gestaltad, i närvaro med realism. Den stora skillnaden hade att göra med vilken tid texten och situationen representerade. De olika experimenten befann sig i olika tidsaspekter vilket förändrade min gestaltning. Därför skilde sig de båda praktiska verken åt. Fusionen låg i att jag förenade min metod och teknik från Odissi med skådespeleriet, i en strävan att komma bortom den faktiska kunskapen och landa i en ny kunskap, i en oupptäckt form. Det som blev fusionen.

Futurum

Mina experiment är bara början på en fortsatt undersökning. Var jag befinner mig idag, är frukten av vad jag lärde igår. Var jag är imorgon beror på hur jag låter mig påverkas av mina kunskaper. Motståndet ger mig redskap, som ger mig mod att utforska det som inte är mig självklart. Insikten inspirerar min motivation. Hinduiska filosofer förkunnar om *föreningen* med det högsta *medvetandet*. Om jag speglar denna filosofi i min undersökning och betraktar resultatet, förstår jag; att genom min vilja till förening mellan olika konstformer, har jag synliggjort frågor och val där jag förut har famlat i mörker, det har lärt mig att hitta metoder för att göra medvetna val.

Källförteckning

Tryckta källor

- Bak, Lene, Evaluering af Egnsteatre i Danmark, Odin Teatret. Statens Kunstfonds, Projektstøtteudvalg for Scenekunst, 2014.
- Balabantaaray, Suresh, *Sixty four Yogini Temple Hirapur*, Intach, 2013.
- Brockett, Oscar G, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Inc., 5 th edition, 1987.
- Chawdhri, Dr. L. R., *Secrets of Yantra, Mantra and Tantra*, Sterling Paperbacks, New Delhi, 1992.
- Hay, Stephen, de Bary, Wm. Theodore, Weiler, Royal och Yarrow, Andrew. *Sources of Indian Traditions*, Columbia University Press, New York, 1958.
- Innes, Christoopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routhledge, New York, 1993.
- Johari, Harish, *Tools for Tantra*, Inner Traditions India, Vermont, 1986.
- Kabir, Mummi Nasreem, *Bollywood The Indian Cinema story*, Channel 4 Books, London, 2001.
- Kinsley, David, *Tantric Vision of the Divine Feminine, the ten Mahavidyas*, Motilal Banarsidass, New Delhi, 1998.
- Kothari, Sunil och Pasricha, Avinash, *Odissi Indian Classical Dance Art*, Marg Publication, Bombay, 1990.
- Kothari, Sunil, *New directions in indian dance*, Mang Publications, Mumbai, 2003.
- Luterkort, Ingrid, *Skådespelarens utbildning*, Svensk Riksteatern, Jönköping, 1976.
- Mohanty, Kshirod Prosad, *Guide to Odissi Dance*, Publ: Trust Board, Cuttack, 2011.
- Muni, Bharata, *Natya Shastra*, Sri Satguru Publications, Delhi 1996.
- Muchin, Pia. Mark, Eva, *Teorier ur kroppsliga praktiker*, Carlssons förlag, Stockholm 2011.
- Nandikeswara, Abhinaya Darpanam, A Natyamala Publication, Hyderabad, 1997.
- Odissi Research Center, *The Odissi Dance Path Finder*, Smt. Kum Kum Mohanty, Bhubaneswar, 1999,

- Panigrahi, Ramesh P., *Perspectives on Odissi Theatre*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Orissa, 1998.
- Patnaik, D.N., *Odissi dance*, Orissa Sangeet Natak Academy, Bhubaneswar, 1990.
- Rao, U. S. Krishna och Devi, U. K. Chandrabhaga, *A Panorama of Indian Dances*, Sri Satguru publications, Delhi, 1993.
- Saraswati, Swami Janakananda, *Yoga Tantra och meditation i min vardag*, Bonnier, Stockholm, 2000.
- Sivaya, S Satguru, *Dancing with Shiva hinduism contemporary catechism*, Munshiram Manoharlal, New Delhi, 1996.
- Siwananda, Swami, *Tantra Yoga Nada Yoga and Kriya Yoga*, The Life Divine Society, Uttaranchal, 2004.
- Subramaniam, Kamal, *Mahabharata*, Bharatya Vidya Bhavan, New Delhi, 2004.
- Subramaniam, Kamal, *Ramayana*, , Bharatya Vidya Bhavan, New Delhi, 1998.
- Sjöström, Kent, *Skådespelaren i handling - strategier för tanke och kropp*, Carlssons förlag, Stockholm, 2007.
- Srivastava, Ranjana, *Tantra mantra in dance, an exposition of Kathak*, D. K. Printworld (P) Ltd, New Delhi, 2004.
- Tagore, Rabinath, *Gitanjali or Song Offerings*, Ravindra-Bhavana Santiniketan, West Bengal, 1999.
- Varley, Julia, Sanjukta Panigrahi Dances For The Gods, *New Theatre Quaterly* Vol. XIV, n.55, 1998.
- Bak, Lene, *Evaluering af Egnsteatre i Danmark*, Odin Teatret. Statens Kunstfonds, Projektstøtteudvalg for Scenekunst, 2014.
- Woodroffe, John, *Principle of Tantra*, Shivalik Prakashan, New Delhi, 2002.

Digitala källor

Filmer som hör till mitt arbete: www.gupea.ub.gu.se

1. *Lady Macbeth HSM 2013*. En dokumentation av ett scenisk framförande experiment på HSM 7 februari 2013.

2. *Från Odissi till Lady Macbeth 2013*. Detta är en film kring samma arbete.

3. *Robins hämnd HSM 2014*. En dokumentation av ett scenisk framförande experiment på HSM 14 februari 2014.

4. Ett antal korta filmsekvenser som ingår i *Robins hämnd HSM 2014*:

- A Bilstöld, bilfärd, väntan.mp4
- B Puck dansar i en skog.mp4
- C Puck ser ungt par i skog.mp4
- D Mamma i bil.mp4
- E Mardröm.mp4

Övriga digitala källor:

Alla hämtade 7/4-2014.

<http://www.allmusic.com/artist/robert-e-brown-mn0001518776>

<http://www.stemdancekampni.in>

http://www.kulturstyrelsen.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/Scenekunst/Odin_Teatret_Evaluering.pdf

http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/IV_SANJUKTA_DANCES_GODS.pdf

<http://www.akramkhancompany.net/>

<http://www.bvbpsjh.com/>

<http://www.unification.net/ws/wsintr4.htm>

<http://www.sringeri.net/history/sri-adi-shankaracharya>

<http://www.deeshaa.org/tandava-shivas-cosmic-dance>

<http://www.narthaki.com/info/articles/art102.html>

<http://www.narthaki.com/info/articles/art341.html>

<http://hinduism.about.com/od/lordshiva/p/nataraj.htm>

<http://ausdance.org.au/articles/details/who-frames-the-dance-writing-and-performing-the-trinity-of-odissi>

Muntliga källor

Guru Hare Krishna Behera, Odissi Kendra, New Delhi.

Sujata Mohapatra, Odissidansare, Srijan, Bhubaneswar.

Ratikant Mohapatra, koreograf och konstnärlig ledare, Srijan, Bhubaneswar.

Mr Srinivas CV L, Doktorand i teater, biträdande professor, Utkal University of Cultur, Bhubaneswar.

Swapnil Satyambada, Kathak dancer, Varanasi.

Jayaraj, Folkland, Kerala.

Theyyam artister, Kerala.

Devendranath Tiwari, Filosofi Professor, Banaras Hindu University, Varanasi.

Tack för tålamod, stöd och uppmuntran!

Per Nordin, Kent Sjöström, Cecilia Lagerström, Sara Svärdsén, Kerstin Johansson-Lassbo, Thomas Magnusson, Lena Dhalén, Pia Muchin, Leonard Stephán, Mariana Palacios, Ida Knapp Drugge, Emanuel Murray, Gunilla Rubbestad, Birgitta Claesson, Maryon & Karishma Rubbestad, Thor Andersson och mina klassvänner!

Till de människor jag mött i Indien, tackar jag ödmjukt för kunskapens gåvor!

Guruji Hare Krishna Behera, Guruji Kelucharan Mohapatra, Pankanj Charan Das, Sujata Mohapatra, Ratikant Mohapatra, Utkal University, Nava Kishore Mishra, Swapnil Satyambada, Mr Hombal, Natya Steem Campni, Theyyam artister, Folkland, Attakalari, National School of Drama, Guruji av Sanskrit. Mr Hombal, Jayanraj, Anita Babu, Gangadhan Pradhan, Orissa Dance Academy, Srijan, Kavita Dwibidi och många fler som gett mig berikande information!

Tack för ekonomiskt stöd och värdefulla studieresor; Go:India Project, Minor Field Studies, Adlerberska, Frimurarna, Familjen Gustaf Tobisons Stipendiefond, Indiska Ambassaden.

