

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra obecné antropologie



Bc. Kateřina Hankeová

**Rituál *jathilan* jako zrcadlo společnosti
Střední Jávy**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Adriana Kábová**

Praha 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. června 2018.

Kateřina Hankeová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svojí vedoucí diplomové práce Mgr. Adrianě Kábové, která mi ochotně a za každé situace poskytovala cenné rady, návody a doporučení, jak postupovat při psaní diplomové práce. Největší dík však patří mé rodině, především mamince, mému příteli Radkovi a bratrovi, kteří mne vždy podporovali a motivovali ve studiu a byli mi oporou.

Obsah

Prohlášení.....	2
Poděkování.....	3
Abstrakt.....	4
Abstract.....	5
1 Úvod.....	8
2 Metodologie.....	9
2.1 Výzkumná problematika a hypotézy.....	14
2.2 Výzkumné otázky.....	15
2.3 Socio-politické situování výzkumu (etické aspekty).....	16
3 Teoretická část.....	16
3.1 Jathilan.....	16
3.1.1 Funkce jathilanu.....	21
3.1.2 Pawang.....	25
3.1.3 Roh halus.....	33
3.1.4 Kesurupan.....	34
4 Empirická část: interpretace rozhovorů.....	39
4.1 Jathilanová skupina jako druhá rodina.....	39
4.1.1 Vstup do jathilanové skupiny a integrace v jathilanové komunitě.....	39
4.1.2 Principy sounáležitosti a posilování vzájemné výpomoci a reciprocity v jathilanové komunitě.....	40
4.1.3 Komunitní bydlení.....	41
4.1.4 Soutěživost a konkurence mezi jathilanovými skupinami.....	42
4.2 Motivace tanečníků ke vstupu do jathilanové skupiny.....	44
4.2.1 Ochrana tradice.....	44
4.2.2 Modernita, turismus a reflexe aktérů těchto faktorů v rámci motivace vstupu do jathilanové komunity.....	46
4.2.3 Prestiž, sebezviditelnění, radost: posilování individuální identity.....	50
4.2.4 Regionalita a působení regionální kulturní identity na vznik jathilanových skupin a posilování kolektivní identity.....	53
4.3 Prožitek transu.....	56
4.3.1 Násilí, nebezpečí, zlé síly a rizikové faktory v jathilanu.....	56
4.3.2 Motivace k transu a kesurupan.....	62
4.3.2.1 Předstírání kesurupan.....	64
4.3.2.2 Tančím, abych zapomněl.....	66
4.3.2.3 Tančím, abych věděl.....	68
4.3.2.4 Tančím, abych reprezentoval tradici.....	69
4.3.2.5 Tančím, abych demonstroval.....	69
4.4 Spiritualita v očích pawangů a tanečníků.....	72
4.4.1.1 Praktiky magie.....	73
4.4.1.2 Názory pawangů na jathilan skrze optiku islámské doktríny a skrze agama jawi.....	74
4.4.1.3 Názory tanečníků a dalších aktérů na jathilan skrze optiku islámské doktríny a skrze agama jawi.....	79
5 Závěr.....	81
6 Bibliografie.....	84

Abstrakt

Práce vychází z terénního výzkumu uskutečněného na Jávě především v komunitách soustředěných okolo rituálního tance *jathilan* - starodávného, exorcistického a jedinečného tranzovního tance, který operuje s binární opozicí dobrých a špatných sil. Cílem této práce je především rozšířit pole vědění o tomto rituálu a obohatit dosavadní prameny o vhléd do problematiky aktérství v *jathilanu* a souvisejících faktorů. Rozhovory s participanty výzkumu přinášejí unikátní výpovědi, které jsou zasazeny do kontextu javánské venkovské komunity. Centrálním objektem zkoumání jsou motivace a prožitky aktérů *jathilanu* s důrazem na centrální motiv *jathilanu* - trans a *kesurupan* (posednutí). Velký prostor je také věnován náboženskému rozměru *jatihlanu* a jeho reflexi samotnými aktéry. Mimoto se práce snaží fenomén *jathilan* uchopit ze tří perspektiv: 1) Jako způsob, jak posilovat lokální komunitu, lidovou kulturu a regionální kulturní identitu 2) Jako projev náboženského synkretismu na Jávě 3) Jako dynamický sociální, umělecký a náboženský jev v transformativních podmínkách. Všechny tyto perspektivy jsou zkoumány optikou aktérů *jathilanu*, analyzovány a zasazeny do širšího kontextu.

Klíčová slova

rituál, tanec, trans, komunita, *pawang*, *kesurupan*, *agama jawi*, islám, lidové umění

Abstract

The thesis is based on a field research carried out on Java primarily in communities gathered around the ritual dance called *jathilan* – an ancient, exorcistic and unique trance dance which operates with a binary opposition of good and bad forces. The aim is to extend the field of knowledge about this ritual and to enrich the existing sources of the insight into the issue of participation in *jathilan* and related factors. Interviews with research participants bring unique testimonies that are set into the context of the Javanese rural community. The central topic of the study is the motivation and the experience of the participants of *jathilan* with emphasis on the central motif of *jathilan* - trance and *kesurupan* (obsession). Great space is also devoted to the religious dimension of the *jathilan* and its reflection by the participants themselves. The thesis approaches this phenomenon from three perspectives: 1) As a way to strengthen local communities, popular culture and regional cultural identity. 2) As a manifestation of religious syncretism on Java and how this syncretism is reflected by the main actors in *Jathilan*. 3) As a dynamic social, artistic and religious phenomenon under transformative conditions. All these perspectives are examined by the optics of *jathilan* participants, analyzed and set in a wider context.

Key words

ritual, dance, trance, community, *pawang*, *kesurupan*, *agama jawi*, Islam, folk art

1 Úvod

Hlavním přínosem této práce je analýza kvalitativních dat z terénního výzkumu rituálu *jathilan*¹, který nebyl doposud teoriemi ani metodami západního antropologického diskurzu příliš studován ani prozkoumán. Analýza rozšiřuje pole vědění o tomto rituálu a obohacuje dosavadní prameny o v českém jazyce dosud neanalyzovaný vhléd do problematiky aktérství v *Jathilanu* a souvisejících faktorů. Cílem je také nabídnout kontextuální půdu pro případné další zkoumání rituálu *jathilan*. Předmětem výzkumu jsou postoje aktérů *jathilanu* k tomuto tanečnímu rituálu. Analýza postojů aktérů poodhaluje zajímavé aspekty vnímání tradice na Střední Jávě, což se vyjevuje skrze aktérskou perspektivu v performance. Práce se zaměřuje na postoje k jejich integraci do *jathilanové* komunity a různé druhy motivace do jejího začlenění, přičemž ústředním tématem v kontextu jejich integrace i motivace je prožitek transu a *kesurupan*². Je zkoumáno, jak je na tyto stavy aktéry *jathilanu* nahlíženo a zdali přítomnost transu a *kesurupan* v představení představuje pro aktéry *jathilanu* spojující, či rozdělující prvek. Mimo prožitky tanečnicků jsou zkoumány pohledy a postoje *pawanga*³, a to v kontextu jeho působení v *jathilanové* skupině, aktivity během představení i mimo něj i jeho společensko-náboženského postavení. Práce se také zabývá jeho reflexí *kesurupanu*, jehož je v rámci *jathilanového* představení údajným iniciátorem. Předmětem zájmu zkoumání jsou dále společenské, rituální a náboženské aspekty tance. V neposlední řadě byla zkoumána také reflexe aktérů na transformaci *jathilanu* a transformativní podmínky ovlivňující současnou podobu tohoto tance, přičemž jedním z faktorů, které ovlivňují a tvarují současnou podobu *jathilanu*, je vláda a vládní programy.

Můj zájem o *jathilan* vychází z pilotního šetření, které jsem v Indonésii realizovala v roce 2016. Při svém dvouměsíčním terénním výzkumu na Jávě uskutečněném v roce 2017 jsem se zaměřila na sběr dat ve formě rozhovorů se zástupci *jathilanové* komunity i mimo ni. Dále na sběr audiovizuálního materiálu a dat ve formě pramenů, které nebylo možné dohledat v České republice. V rámci výzkumu jsem navštívila představení *jathilanů* ve vesnicích v distriktech a oblastech Gunungkidul, Kaliurang, Muntilan,

1 *Jathilan* je starodávný javánský rituální extatický tanec, který je doprovázen transem a posléze popisovaným posednutím člověka Indonésany označovaným jako *kesurupan*.

2 *Kesurupan* je stav, Indonésany popisovaný jako posednutí člověka dobrými či špatnými silami. V takovémto stavu lidé ztrácejí kontrolu nad svým tělem a jednají tak, jak by za normálních okolností nejednali, a to včetně extrémního chování.

3 *Pawang* je specialista na komunikaci s neviditelnými silami.

Magelang, Yogyakarta, Bantul na Střední Jávě a v oblasti Batu na Východní Jávě. Ve své práci se zaměřuji na aktéry *jathilanových* skupin z těchto oblastí, přičemž data z oblasti Batu posloužila spíše jako doplňující materiál pro případné komparace a jako materiál pro možnost komplexnějšího náhledu na tento fenomén v širším geografickém měřítku.

2 Metodologie

Vzhledem k tomu, že v této práci jde o malé a různorodé komunity, zvolila jsem použití kvalitativních metod. Použila jsem metodu zúčastněného pozorování, přímé interakce s informátory v jejich přirozeném prostředí v kombinaci s individuálními strukturovanými, polostrukturovanými a narativními rozhovory. Formu polostrukturovaných rozhovorů jsem zvolila proto, aby byla možnost jít více do hloubky tématu, zároveň aby byl dán informátorům větší prostor k vyjádření svých postojů a myšlenek na konkrétní téma, které považovali oni či já za důležité, a aby byl postup dotazování co nejempatičtější z důvodu citlivosti tématu (téma *agama jawi* a exorcismus versus islám či případně versus jiné náboženství je na Jávě z mého pohledu problematické z důvodu nábožensko-mocenských tlaků a následnému prohlubování náboženské a kulturní diference i distance různých náboženských skupin). V neposlední řadě jsem tuto metodu zvolila proto, aby byl prostor pro upřesňující a doplňující otázky. Důvodem výběru metody narativního rozhovoru je podnítit informátory k vyprávění a získat jejich příběh o tom, co je dovedlo k *jathilanu*, jak jej definují a jak popisují svůj prožitek transu a *kesurupan*.

V tematizaci otázek rozhovorů se zaměřuji na aktérskou perspektivu čili na postoje a názory jednotlivých vystupujících v *jathilanovém* představení nebo lidí jiným způsobem se podílejících na pořádání tohoto vystoupení. Během výzkumu jsem získala 31 rozhovorů, terénní poznámky i audiovizuální materiály. Rozhovory trvaly v průměru 40 minut. Otázky ohledně funkce *jathilanu* samotného se zaměřovaly na aspekty motivace aktérů k participaci, spirituální aspekty tance, společenské aspekty tance v lokální komunitě, transformaci tance i transformativní podmínky a náboženský kontext.

Cílovou skupinou rozhovorů byli tanečníci, *pawangové*, hudebníci, organizátoři, asistenti, ale také odborníci na dané téma. Aktéry jsem si záměrně vybírala tak, aby byli členy *jathilanových* skupin, kde je využíván trans a *kesurupan*, protože se v práci zaměřuji

na reflexi těchto stavů, nicméně jsem udělala několik rozhovorů i se členy skupin bez výskytu transu a *kesurupan* pro komplexnější náhled na tento fenomén. Při svém výzkumu jsem se primárně nezaměřovala na smýšlení diváků o *jathilanu*, nicméně jsem mimo rozhovory s aktéry a odborníky udělala rozhovor i s několika diváky. Všichni moji informátoři *pawangové* byli muslimové a informátoři tanečníci či další respondenti byli různých náboženských vyznání, ale většinu tvořili také muslimové. Jednalo se o respondenty všech věkových kategorií s výjimkou *pawangů*, u kterých jde zpravidla o starší osoby. Povedlo se mi ale najít i zástupce mladé generace *pawangů*. Někdy jsem narážela na nesnáze v komunikaci s *pawangy*, protože se za prvé nejednalo o téma, o kterém by běžně s lidmi mluvili, natož s *bule*⁴, a za druhé jsem se u některých *pawangů* potýkala s jazykovým neporozuměním z důvodu častého mísení a přepínání dvou jazyků - indonéštiny a javánštiny. Javánštinu neovládám, proto mě v takových případech často doprovázel javánský známý, který pomáhal jak s porozuměním jazyka, tak s navázáním familiérní atmosféry a uvedením různých nesrovnalostí do kulturního kontextu. Po nějakém čase stráveném spolu s *pawangy* se ale většinou dařilo překonat bariéru a informátoři se rozpovídali. V rozhovorech s tanečnicí jsem se potýkala s jiným problémem. Ve většině případech neměli problém mluvit o spirituálních aspektech *jathilanu* a o prožitku transu a *kesurupan*. Příkladám to jejich pozici v kontextu celého rituálu – jejich úloha je tanečnicí samotnými i ostatními aktéry i diváky často popisována jako pozice coby nástroje či loutky pro *pawanga*. U takového postavení připadá veškerá zodpovědnost v otázkách spiritualismu a magie na *pawanga*. Neobávají se tedy vyrazení tajemství či otevření nějakého citlivého tématu, protože podle jejich vlastních slov málokdy doopravdy vědí, jaké techniky a jaké konkrétní *ilmu pawang* používá. Tento problém jsem tedy s komunikací s tanečnicí neměla, nicméně otázky týkající se prožitku jejich vlastních stavů při *jathilanu* nemohli často popsat ani vyjádřit z důvodu popisované částečné či úplné amnézie. Co je tedy tanečnicí popisováno z *kesurupan* části performance, jsou prožitky z tranzitního stavu upadání do transu a *kesurupan*, či stavu částečného *kesurupan* při kterých nedochází k amnézii.

U velké většiny mých respondentů se jedná o lidi žijící na vesnici či v *kampungu*⁵ v rámci města. Část vazeb na místní *jathilanové* komunity jsem získala už z pilotního šetření z roku 2016 a část během výzkumu v roce 2017 jejich aktivním vyhledáváním

4 Indonéské hovorové označení pro bělocha.

5 *Kampung* je indonéské označení pro vesnici či menší distrikt rurálního charakteru, nicméně může být i součástí měst.

přes přátele či instituce a přes facebookovou stránku, která se zaměřuje na vyhledávání a uveřejňování proběhnuvších a budoucích *jathilanových* vystoupení.

Z metodologické literatury čerpám od autorů knihy *Ethnography: Principles in Practice* M. Hammersleyho a P. Atkinsona⁶ a jejich metodologických postupů pro kvalitativní výzkum. Inspiruji se u nich jejich konceptualizací a vymezením etnografické práce, jejich kladením důrazu na každodenní kontext zkoumaných lidských aktivit, preferencí výběru spíše malého vzorku skupiny informátorů, která nabízí možnost pro důkladnější studii, a v neposlední řadě variabilitou zdrojů a získáváním jak intencionálně pořízených dat, tak neformálních konverzací. Z literatury pojednávající o etice a reflexivitě v průběhu výzkumu mi posloužil článek *Etika, reflexivita a „eticky důležité okamžiky“ ve výzkumu* od L. Guillemina a L. Gyllama.⁷ Pro výzkum se zde inspiruji jejich vymezením procedurální etiky a „etiky v praxi“, z čehož pro mě vyplývá, že definování etických zásad a pravidel v kodexech, kde jsou tato pravidla často zobecněná a abstraktní, ne vždy koresponduje s realitou, tudíž člověk sám musí neustále hodnotit situaci, být schopný reflexe, kriticky nahlížet na svoji terénní práci a být schopný adekvátně a eticky reagovat na nepředvídatelné situace.

Dostupných pramenů přímo o *Jathilanu* psaných v západních jazycích a zahrnující teorie a metody západního antropologického diskurzu není mnoho. Kvůli tomu také věřím, že zpracování rozhovorů bude přínosné pro celkové rozšíření pramenů k tomuto tématu. Z těchto publikací čerpám především z knihy *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java* od Victorie M. Clary van Groenendael⁸, která nabízí podrobný vhled do problematiky tohoto konkrétního tance a jež mi poskytla důležité informace především o roli *pawang* a jeho postavení v rámci *jathilanové* komunity i javánské vesnice. Její podrobná deskripce i analýza nemateriálních (trans, *kesurupan*, magická síla, choreografie aj.) i materiálních náležitostí *jathilanu* (rekvizity, hudební nástroje, masky, obětiny) mi poskytovala možnost ujasňovat si informace i souvislosti, které mi byly v průběhu výzkumu nejasné. O *jathilanu* píše také Max M. Richter, jehož text *Other Worlds in Yogyakarta: From Jatilan to Electronic Music*⁹ posloužila k prozkoumání specifičnosti

6 HAMMERSLEY, Martyn a Paul ATKINSON. *Ethnography: Principles in practice*. Third edition. London and New York: Routledge, 2007, s.3

7 GUILLEMIN, Marilys a Lynn GILLAM. Etika, reflexivita a "eticky důležité okamžiky" ve výzkumu. *BIOGRAF*. 2004, (35).

8 GROENENDAEL, Victoria M.Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*. Leiden: KITLV Press, 2008.

9 RICHTER, Max M. Other worlds in Yogyakarta: From jatilan to electronic music. HERYANTO, Ariel. *Popular Culture in Indonesia: Fluid identities in post-authoritarian politics* [online]. New York:

středojavánského *jathilanu* a nabídla vhléd do transformativních podmínek, které tento tanec mění. V neposlední řadě mi bylo také užitečné jeho uvedení do genderové problematiky *jathilanu* předložením teorie Shelly Errington, jež se zabývá genderovou rolí *pawanga* versus tanečníků. Užitečnou literaturu k prozkoumání vývoje *Jathilanu* a aspektů jeho dnešní podoby poskytl článek *The Development of Jathilan Performance as an Adaptive Strategy Used by Javanese Farmers* od A. M. Irianta¹⁰, ve kterém čerpám zejména z jeho konceptu *jathilanu*, jako prostředku vyjádření kulturní identity vesnické farmářské komunity a *jathilanu* jako prostředku k legitimizaci existence této komunity i k zachování její identity.

Dále také čerpám z literatury, jež se nevěnuje konkrétně *jathilanu*, ale je důležitým zdrojem k zasazení tohoto rituálu do kontextu. Stěžejní knihou, která pomáhá kontextualizovat *jathilan* v javánském prostředí, je *The Religion of Java* od Clifforda Geertze¹¹, v níž autor nabízí vhléd do javánského náboženství *agama jawi*, do javánského rituálu *slametan*¹² i do nábožensko-sociální stratifikace obyvatelstva. Geertzův cenný exkurz do sociálního uspořádání javánské společnosti i různých náboženských „subkultur“ a jeho analýza k porozumění jejich specifického řádu, pravidel a principů mi pomohla k důkladnějšímu náhledu do pravidel javánské společnosti. V textu pracuji s jeho konceptem a terminologií rozdělení javánského obyvatelstva na tři náboženské skupiny – *abangan*¹³, *santri*¹⁴ a *pryiyai*¹⁵. K rozboru problematiky javánské mystiky, filozofie *kejawen*¹⁶ i diferenciaci náboženských skupin na Jávě jsem čerpala především z knih *Mysticism in Java* od Nielse Muldera¹⁷ a *VARIETIES OF JAVANESE RELIGION: An Anthropological Account* od Andrew Beattyho¹⁸. Cenný vhléd do problematiky transu

Routledge, 2008, s. 172.

10 IRIANTO, Agus Maladi. *The Development of Jathilan Performance as an Adaptive Strategy Used by Javanese Farmers*. *HARMONIA : Journal of Arts Research and Education*. Semarang, 2016, (16).

11 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

12 *Slametan* je setkání a rituál, který v sobě nese aspekty sociální i mystické jednoty, svolávaný ke konkrétním příležitostem a za účelem nejen posílení soudržnosti lokální komunity, ale také udržení spirituální harmonie v dané oblasti. (Geertz, 1960)

13 Nábožensky praktikující magii a *agama jawi* a sociálně spadající do třídy rolníků a farmářů. (Geertz, 1960)

14 Nábožensky praktikující více či méně ortodoxní islám a sociálně spadající do třídy obchodníků. (Geertz, 1960)

15 Nábožensky praktikující mysticismus a sociálně spadající do třídy feudálů, správců či administrativních pracovníků. (Geertz, 1960)

16 *Kejawen* je javánská náboženská tradice, která je synkretismem animismu a islámu, ale také hinduismu a buddhismu.

17 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius Publishing House, 2005.

18 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

a posednutí poskytla kapitola Richarda Schechnera *Ritual, Violence, and Creativity* v knize *Creativity/Anthropology* autorů S. Lavieho, K. Naryana a R. Rosalda¹⁹ jehož text mi posloužil především k rozpracování tématu propojenosti rituálu a násilí. Další zdroj informací o transu a posednutí mi přinesla kniha autorek Bettiny Schmidt a Lucy Huskinson *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*²⁰, které v ní přinášejí jak svědectví, tak interpretace svědectví jedinců, kteří prožili trans či *kesurupan*, a poskytuje jeden z opěrných bodů k interpretacím prožitků mých informátorů z řad tanečniců *jathilanu*. V textu také pracuji s konceptem liminality Victora Turnera a jako zdroj používám jeho knihu *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.²¹

Z indonésy psaných zdrojů pracuji především s knihou *Kesenian Jathilan: Identitas dan Perkembangannya di Daerah Istimewa Yogyakarta* od Kuswarsantya²², který se zabývá *jathilanem* a regionalitou a zaměřuje se především na *jathilan* ve městě Yogyakarta, kde jsem během výzkumu bydlela a kde jsem měla možnost zhlédnout nejvíce *jathilanových* představení. Kuswarsantyo poskytuje důležité informace o vývoji *jathilanu* až do současnosti a v práci se opírám o jeho koncept diversifikace *jathilanových* skupin na základě různých faktorů, například poptávky diváků, vládní podpory atd. Dále z indonésy psaných zdrojů čerpám z knihy *Kesurupan Kuda Lumping* od S. J. Sindhunaty a M. A. Sumaryona²³ jejichž vzhled do problematiky transu a *kesurupan* z perspektivy *jathilanu*, ale i jiných uměleckých forem mi posloužil k lepšímu pochopení role *kesurupan* v lidovém umění Jávy. Jejich rozpracování konceptu stratifikace uměleckých forem na Jávě používám v textu v kontextu podmínek užívání *kesurupan* v javánském umění. Indonéský náhled na toto téma pokládám za velmi důležitý, protože se v textu věnují prožitku a reflexi transu a *kesurupan* aktérů *jathilanu* a tato publikace psaná autory ze stejného kulturního prostředí jako moji informátoři poskytuje opěrný bod k interpretaci výpovědí těchto participantů výzkumu.

19 SCHECHNER, Richard. *Ritual, Violence, and Creativity*. LAVIE, Smadar, Kirin NARAYAN a Renato ROSALDO. *Creativity/Anthropology*. Cornell University Press, 1994.

20 SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, 2010.

21 TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press, 1966.

22 KUSWARSANTYO. *Kesenian Jathilan: Identitas dan Perkembangannya di Daerah Istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: Kanwa Publisher, 2017.

23 SINDHUNATA, S.J. a M.A. SUMARYONO. *Kesurupan Kuda Lumping*. Yogyakarta: Bentara Budaya Yogyakarta, 2013.

2.1 Výzkumná problematika a hypotézy

Příběhy a prožitky aktérů *jathilanu* jsou v mém textu analyzovány a interpretovány a, tím vytvářejí určitý rámec, který doplňují dostupné prameny o daném tématu. Na základě rozhovorů a jiných materiálů včetně terénních poznámek jsou především zkoumána témata motivace vstupu do *jathilanové* skupiny. Stěžejním tématem je prožitek transu a *kesurupan* aktéry *jathilanu*. Zkoumána jsou také dílčí témata, jako pozice *pawanga*, jehož postava může pro mnohé představovat jakési epicentrum pnutí mezi vírou v *agama jawi* a většinovým náboženstvím Jávy – islámem. V neposlední řadě je také zkoumána transformace *jathilanu* v současnosti a postoje aktérů k inovativním prvkům a přístupům v tomto tanci, případnému střetu mezi trendy modernity (i náboženské „modernity“) a jejich aktérstvím v klasickém *jathilanu*, který pro některé lidi, popřípadě i aktéry představuje něco "starého" a z pohledu islámu často *haram* aktivitu.

Dílčím cílem práce je potvrdit, či vyvrátit hypotézu *jathilanu* jako způsobu posilování lokální komunity, lidové kultury a individuální i regionální kulturní identity. Předkládám zde letmé vysvětlení, jak těmto pojmům rozumím, které je klíčem k tomu, jak s nimi v textu pracuji. Lokální komunita je podle pozorování a poznatků mého výzkumu alfou a omegou života na javánském venkově, kde komunitní zájmy jsou často upřednostňovány před individuálními a pořádání *jathilanu* je jedním ze způsobů stmelování a posilování této komunity. Jak píše antropolog Astrid Wonneberger²⁴ - napříč tomu, že v mnoha případech dnes lokalita, místo a teritorialita pozbývá svého významu pro formování komunity, v mnoha dalších naopak zmíněné aspekty zůstávají důležitým faktorem každodenního života, zejména v případech transformace lokality, například gentrifikace či jiných forem urbánní transformace. Takovéto případy jsou pak často na Jávě doprovázené uměleckou aktivitou s cílem zachovat a posílit lokální komunitu a její vazbu na konkrétní místo. Lidové umění s vazbou na danou lokalitu se stává prostředkem jak stvrdit propojení konkrétní komunity s daným místem. Lidovou javánskou kulturou zde rozumím soubor nemateriální i materiální kultury, jež je kolébkou lidového umění, jehož prostředím vzniku je venkov či *kampung* a jehož výrazným představitelem je umění *jathilanu*. V návaznosti na Geertze, lidové tradiční umění, v našem případě *jathilan*, je prostředkem, který vyjadřuje myšlenky komunity a je strukturálně a mentálně integrován

24 WONNEBERGER, Astrid. The End of "Community"? 125 The End of Community?: Concepts of Locality and Community before and after the Spatial Turn in Anthropology: a Case Study of the Dublin Docklands. *Localities*. 2011, s. 126.

do kulturního systému a podporován konkrétní skupinou obyvatel či společností.²⁵ Do třetice, v práci se setkáme s různými druhy smýšlení o identitě, což se v tomto případě vyjevuje v propojení rituálu a performance. Koncept kulturní identity odkazuje podle psychologů Ibrahim a Heuer k rodovým a kulturním rozměrům identity člověka, kde je stěžejní, jak svoji identitu vnímá člověk samotný, ale také jak ji vnímají ostatní.²⁶ Kolektivní rozměr je v souvislosti s *jathilanem* velmi důležitý. V práci se zaměřuji na specifické kontexty, ve kterých si skupiny i jednotlivci podle výpovědí formují a utvrzují identitu - individuální i kolektivní i regionální kulturní. Ústředními postavami mého výzkumu jsou v rámci aktérů *jathilanu pawang* a tanečníci.

2.2 Výzkumné otázky

Mnoho otázek typu „jak se trans a performance mísí v jedno“ a „jak může být často neřízený a nekorigovaný individuální zážitek posedlého tanečníka součástí strukturovaného představení“ (což podle mého názoru postrádá západní koncept divadla a tance), či „s jakým přístupem někdo dobrovolně vstupuje do stavu nebezpečí“, se mi v hlavě hromadilo při pilotním průzkumu v roce 2016 a tyto otázky mě dovedly k formování výzkumných otázek této práce.

První výzkumná otázka a výzkumná problematika se zabývá motivací aktérů i diváků účastnit se *jathilanu* a všeobecně motivací jednotlivých členů začlenit se do *jathilanové* komunity. V kontextu motivací bylo zkoumáno, jaký má pro ně tanec v *jathilanovém* představení význam, co jim přináší i jakým způsobem se do komunity integrují. Motivace jsou důležitým indikátorem ke zjištění postojů aktérů k tomuto konkrétnímu rituálu, potažmo k *agama jawi* i k javánské tradici jako takové. Zaměřuji se také na způsoby, jakým aktéři reflektují dopady islamizace, globalizace a urbanizace na současnou podobu *jathilanu* a jak to s jejich motivacemi souvisí.

Ve druhé výzkumné otázce se věnuji zejména reflexi transu aktéry *jathilanu*, ale i funkci a podobě transu v tanci. Zabývám se v ní také motivací tanečníků dobrovolně vstupovat do stavu transu a *kesurupan*, kdy ztrácejí kontrolu nad svým tělem, na předstírání transu a *kesurupan* i motivací *pawangů* vykonávat svou roli. Figurace transu

25 GEERTZ, 1973, cit. podle IRIANTO, Agus Maladi. The Development of Jathilan Performance as an Adaptive Strategy Used by Javanese Farmers, s. 45.

26 IBRAHIM, Farah A. a Jianna R. HEUER. *Cultural and Social Justice Counseling: Client-Specific Interventions*. Switzerland: Springer International Publishing, 2016, s. 15.

v tomto tanci je často považována za „esenci“ *jathilanu*. Trans je často rozlišovacím prvkem tohoto tance od tanců jiných, a proto je v otázkách na toto téma kladen speciální důraz.

2.3 Socio-politické situování výzkumu (etické aspekty)

Při výzkumu jsem postupovala podle etického kodexu CASA. Celá problematika exorcismu nejen na Jávě je velmi citlivá, obzvláště když rezonuje s nějakým živým aktuálním problémem. Vzhledem k tomu, že jsem mimo jiné pracovala s hypotézou *jathilanu* jako formy náboženské i společenské kritiky, etická úskalí mohla zcela jistě nastat. V této souvislosti jsem se vždy informátora zeptala, zdali chce být v diplomové práci uveden jménem, a pokud nechtěl, zachovala jsem jeho anonymitu.

3 Teoretická část

3.1 Jathilan²⁷

Jedná se o starodávný javánský rituální extatický tanec, který je doprovázen transem a posléze popisovaným posednutím dobrých a špatných sil Indonésany označovaným jako *kesurupan*. V takovémto stavu tanečníci ztrácí kontrolu nad svým tělem a jednají tak, jak by za normálních okolností nejednali, a to včetně extrémního chování. Obřadu se účastní *pawang*, který má za úkol vyvést *roh halus*²⁸ z těla tanečníka, u kterých poté často dochází k amnézii. *Jathilan* se dříve využíval a stále v jistých vesnicích využívá jako iniciační rituál zejména pro mladé muže (symbolická jízda na koni až do dospělosti) a na tuto iniciaci se později v textu také zaměřuji. Pořádá se u příležitosti sklizně, obřízky, svatby, narození dítěte, šestinedělí, narozenin, výročí aj. a trvá zpravidla 4-8 hodin, podobně jako jiné formy tradičního javánského umění.²⁹

Za esenciální rekvizitu pro tanečníka je považována loutka koně, vyrobená z bambusových vláken. Symbolika bambusu zde hraje důležitou roli, neboť má obsahovat

27 Slovo „*jathilan*“ je odvozené z javánského slova „*jathil*“ (v překladu mladý tanečník). Tento tanec se ale označuje různými jmény podle oblasti, kde je hrán. O stejný či velmi podobný tanec jde v případě označení „*jaranan*“, „*jaran képang*“, „*kuda lumping*“, „*turangga*“, „*prajuritan*“.

28 Tímto označením Indonésané zpravidla označují duchy mnoha charakterů.

29 Např. *wayang kulit* (javánské stínové loutkové divadlo), *ketoprak* (javánská opereta) aj.

magický potenciál.³⁰ Nicméně každý *pawang* má většinou svoji vlastní interpretaci symboliky této loutky. Její vzor tkaného bambusového vlákna ale většinou připomíná tvar „plus“ a podle informátora *pawanga* Aguse představuje tkaná vertikální linie vztah mezi člověkem a Bohem a horizontální linie vztah mezi lidmi navzájem.³¹ Loutky jsou ve tvaru koně především proto, že v diverzifikovaných narativch *jathilanu* jde v příběhu tance vždy o boj dvou armád, ve kterých spolu soupeří bojovníci na koních. V jedné rovině se pracuje s vyobrazením koně jako reprezentací síly a vytrvalosti, přičemž zkrocení tak silného zvířete je považováno za projev maskulinity a důkaz dominance lidí na Zemi. V druhé rovině je obraz koně reprezentací vznešenosti a bohatství, přičemž koupit koně si většinou mohli dovolit pouze bohatí lidé z vyšších společenských tříd či javánské aristokracie a sultánského dvora. Taneční exprese *jathilanu*, jehož tanečníci jsou lidé z nižších společenských tříd z prostředí „*kampungu*“³², je typická jízdou na bambusových či papírových koních a může otevírat prostor pro interpretace revolty vůči vyšším společenským třídám. Podle Koentjaraningratova modelu javánské sociální stratifikace se dá javánské obyvatelstvo rozdělit do dvou velkých společenských vrstev – na *wong cilik* (neboli obyčejní lidé), kam patří zemědělci a nižší městské třídy, a *priyayi* (vyšší a vysoká společenská třída), kam patří aristokraté, státní úředníci a intelektuální elita. Toto široké společenské rozdělení však není fixní a stabilní, ale naopak relativně mobilní.³³ Celé tyto dvě velké skupiny by se ale daly zahrnout pod strukturu pyramidy sociálních vrstev, kde jsou tyto dvě skupiny dále hierarchizovány. Pyramidou lze vést vertikální linii, která dále dělí obyvatele podle stupně jejich participace v islámu.³⁴ Clifford Geertz předložil model tří velkých skupin obyvatelstva – *abangan*, *santri* a *priyayi*, které se odlišují na základě náboženské praxe a každou tuto variantu propojil se statusem či společenskou třídou.³⁵

Jathilan je tancem vzniklým a kultivovaným ve venkovském prostředí a je reprezentován jako lidový tanec neboli *tarian kerakyatan*.³⁶ Aktéři *jathilanu* jsou často zemědělci, řemeslníci, dělníci, obchodníci a tomuto tanci se věnují ve volném čase, nikoliv

30 GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*. Leiden: KITLV Press, 2008, s. 14.

31 Z osobní konverzace s indonéským dokumentaristou Brahmantyo Putra.

32 *Kampung* je javánské označení pro vesnici či distrikt rurálního charakteru, nicméně může být i součástí měst.

33 KOENTJARANINGRAT, R.M. a *PRELIMINARY DESCRIPTION OF THE JAVANESE KINSHIP SYSTEM*. New Haven: Yale University, 1957.

34 DHOFIER, Zamakhsyari. Kinship and Marriage among the Javanese Kyai. *Indonesia* [online]. Southeast Asia Program Publications at Cornell University, 1980, (No. 29), 47-58, s. 48.

35 WINZELER, Robert L. *Anthropology and Religion: What We Know, Think, and Question*. Plymouth: AltaMira Press, 2012, s. 263.

36 *Tarian kerakyatan* = lidový tanec.

jako profesionální umělci.³⁷ Motivace aktérů účastnit se *jathilanu* jsou různorodé a podrobněji se jimi zabývám v dalších kapitolách této práce.

Jathilan si prošel v historii mnohými změnami a tato transformace jej zformovala až do podoby, ve které jsem se s ním setkala při svém výzkumu. Z poznatků z tohoto výzkumu je zřejmé, že dnes tento taneční rituál provází mnoho „rozporů“. V první řadě jmenuji pozici *jathilanu* jako reprezentanta venkovské umělecké formy lidí z nižších společenských vrstev v opozici ke striktně dané umělecké formě města reprezentované uměním sultánského dvora. Dále je to na první pohled patrný častý „rozpor“ v prezentaci *jathilanu* jakožto opozičního fenoménu vůči konzumní globalizované kultuře a kladení důrazu moderátorů *jathilanu* na zachování lokální kultury, nicméně obsahující mnoho prvků kultury globální.³⁸ Další diference spočívá v konfrontaci vztahu většinového náboženství na Jávě - islámu a *agama jawi*, přičemž právě z *agama jawi* tento tanec pravděpodobně vychází. I v rámci otázky *agama jawi* samotné dochází k nesouladu interpretací, a to v antagonismu přítomnosti dobrých a špatných sil, ve kterém se často akcentují síly zlé či démonické, což vytváří „střet“ mezi náhledy – obrazem *jathilanu* jakožto tance temného, zlověstného a démonického v kontrastu s obrazem *jathilanu* coby velké taneční oslavy, během níž se prostřednictvím účasti těchto sil na slavnosti, uvolňuje spirituální napětí daného místa. A v neposlední řadě jmenování „rozporů“ této problematiky je také třeba zmínit vztah rituálu a performance pro zábavu, neboť s touto opozicí se aktéři *jathilanu* často potýkají a vymezit její hranice není vždy jednoduché. Tento jev v kontextu transformace *jathilanu* do dnešní doby je často zmiňovaný informátory, kteří mluví o tzv. vyprázdňení původního významu a symboliky *jathilanu*.³⁹ Geertz v souvislosti s problematikou vyprázdňení symbolů psal o konceptu „congruity“, v tomto případě „incongruity“ neboli „nesouladu“, který popisuje situaci, kdy společnost projde určitým vývojem, ale symbol zůstane stejný: „[...] koncept "congruity" popisuje neobyčejnou situaci, kdy se společnost mění, zatímco její systém symbolů zůstává stejný, přičemž se jedná o dostatečně dlouhou dobu na to, aby někteří lidé cítili, že tradiční symboly jsou významově prázdné.“⁴⁰ ⁴¹ Dynamický proces a změna, kterému *jathilan*

37 GROENENDAEL, Victoria M.Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java.*, s. 17.

38 HATLEY, Barbara. *Performing Contemporary Indonesia: Celebrating Identity, Constructing Community.* Leiden: BRILL, 2015, s. 30.

39 Z rozhovoru s tanečníkem Mugo Sumartem a tanečníkem Yuliantem.

40 Původní citace v originále: „[...] concept of "congruity" describes not uncommon situation where a society changes while its symbol system remains the same, long enough at any rate for some people to feel that the traditional symbols are empty of meaning.“

41 Geertz 1973, Rabinow 1975, cit. podle BURKE, Peter. *Historians, Anthropologists and Symbols.* OHNUKI-TIERNEY, Emiko. *Culture Through Time: Anthropological Approaches.* Stanford: Stanford

podléhá, vztahují někteří informátoři k vyprázdnění symbolů *jathilanu* a ztrátě jeho významu, někteří v něm ale nalézají významy a symboly nové.

Jedním z rozlišovacích prvků *jathilanu* je pravidlo lokace ve veřejném prostoru. Barbara Hatley zdůrazňuje důležitost role veřejného prostoru v performativním umění a poukazuje na větší nárůst a frekvenci takovýchto představení, který označuje jako „nový vývoj“ v Indonésii posuhartovské éry. Veřejná vystoupení, festivaly a oslavy nové nejsou, ale jejich frekvence, četnost a diverzita ano.⁴² V případě *jathilanu* se v rámci veřejného prostoru většinou jedná o prostor hřiště, dvorku, či návsi - pro událost ohraničený zábradlím. Na pár hodin se z tohoto běžného prostoru stává prostor pro performance. Tento prostor je ale v očích aktérů i diváků ještě něčím jiným. Prostřednictvím *pawanga*, se z něho stává prostor „multidimenzionální“, do kterého jsou zváni *roh halus* a kde platí jiná pravidla než v prostoru mimo něj. Informátor *pawang* Nugroho na toto téma říká:

„Je zapotřebí udělat protekční zónu. Je to prostor neviditelný lidským očím - jen pawang a roh halus můžou tuto zónu vidět.“⁴³

Pawangové protekční zónu většinou popisují jako nutnost k tomu, aby byli tanečníci i ostatní členové komunity během představení v bezpečí a nedošlo k negativním, neočekávaným událostem ze strany nechtěných či nebezpečných *roh halus*.⁴⁴ Existují rámcově daná pravidla k vytvoření této zóny za použití magie a toto konání je součástí obsáhlého rituálu před započítím *jathilanu*. Dochází zde tedy k určité absenci reálného prostoru. Turner o tom píše v kontextu svého rozpracování konceptu liminality: *„Rysy liminality nebo liminální osoby („člověka na prahu“) jsou nutně nejasné, protože toto postavení a tato osoba se vymykají nebo vypadávají ze sítě klasifikací, které za normálních okolností stavy a postavení umisťují v kulturním prostoru. Liminální bytosti nejsou ani tady ani tam, nacházejí se mezi postaveními určenými a uspořádanými zákony, zvyklostmi, konvencemi a obřady. Jejich nejasné a neurčité rysy jsou v mnoha společnostech, jež ritualizují společenské a kulturní přechody, vyjádřeny rozličnými symboly. Liminalita je tedy často přirovnávána ke smrti, k pobytu v lůně, k neviditelnosti, temnotě, bisexualitě, k divočině nebo k zatmění Slunce či Měsíce.“⁴⁵*

University Press, 1990, s. 276.

42 HATLEY, Barbara. *Performing Contemporary Indonesia: Celebrating Identity, Constructing Community*, s. 25,26.

43 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

44 Z rozhovoru s *pawangy* Nugrohem, Agusem, Muhem a Ngatinem.

45 TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press,

Další charakteristikou *jathilanu* je jakási absence času, při které dochází k vytržení tance z běžných časových norem. Na základě mé zkušenosti z pozorování *jathilanů* se skoro nikdy nedalo určit, kdy přesně představení začne a kdy skončí. Především konec nezáležel příliš na vůli tanečníků nebo *pawanga*, ale na *roh halus*. Prostor na pomezí světa lidí a světa *roh halus* se tak stával vytržen mimo běžné pojetí času i prostoru.⁴⁶ O pojetí času a prostoru v rituálu toho bylo v antropologické literatuře napsáno mnoho. V kontextu *jathilanu* podává výstižný pohled na toto téma antropoložka Catherine Bell, jež mluví o redefinování prostoru a času skrze pohyby těl (v tomto případě tanečníků a *pawangů*), které projektují čas a prostor do nového schématu, jež je jejich novou realitou.⁴⁷ Jde ale samozřejmě o dočasnou realitu, která je znovu redefinována hned po skončení rituálu.

Aby se dalo hovořit o *jathilanu*, musí představení obsahovat několik nezbytných prvků. Těmito prvky jsou:

1 Tanečníci s biči a loutkami bambusových koní. Kdyby v představení tyto loutky chyběly, jednalo by se o jiný tanec.

2 Obětiny. Jde zpravidla o okvětní lístky, vonné tyčinky, zapálené smůly, kadidla, cigarety, rýže, ovoce, kokosy, sladkosti atd. Obětiny jsou umístěny na stole u *jathilanové* arény a musí být přichystány hostitelem akce. Obětiny představují jídlo a pochutiny pro *roh halus*, a pokud jsou již *roh halus* pozváni, ale obětiny chybí, není to aktéry hodnoceno jako bezpečný stav. Informátor tanečník k tomu podotýká:

*„Musí tam být obětiny, protože pokud tam nejsou, je to nebezpečné. Už se mi to stalo, že jsem měl problém s obětinami. Poranil jsem si ruku, hrozně to bolelo.“*⁴⁸

3 Trans, *kesurupan* a přítomnost *roh halus*.

4 *Pawang* neboli hlavní koordinátor a vůdce celého představení, který je zodpovědný za posednutí a uzdravení tanečníků.

5 Gamelanová hudba, jejíž monotónní a repetitivní charakter typický pro *jathilan* má vliv na trans tanečníků a dává tomuto druhu umění specifičnost. Nezbytnými nástroji, které v gamelanovém orchestru pro *jathilan* na Střední Jávě nesmějí chybět, je buben *kendang* a gong *bende*.⁴⁹

1966, s. 96.

46 GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 113.

47 BELL, Catherine. *Ritual, Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 99.

48 Z rozhovoru s tanečníkem Pelasojoem.

49 Z rozhovoru s tanečnicí Mugo Sumartem a Yuliantem.

6 Maska *Barongan*⁵⁰ a komické masky *Bancah* a *Doyok*, případně maska *Gendruwo*, jejichž postavy tvoří součást příběhové linie *jathilanu*.⁵¹

3.1.1 Funkce *jathilanu*

Kromě *jathilanových* představení na festivalech, soutěžích či akcích pořádaných pro turisty byla vystoupení *jathilanu*, kterých jsem se účastnila, většinou propojená s přechodovým rituálem, díkuvzdáním, prosbou či příslibem. Vždy až na jednu výjimku byla tato vystoupení mimo tanec samotný formována obětováním neviditelným silám neboli *roh halus*, pohoštěním určeným pro aktéry této společné akce a kolektivní spoluúčastí na konkrétní individuální či kolektivní oslavě či sdílení proseb pro vyplnění konkrétního přání. Všechny tyto aspekty jsou shodné s Geertzovým popisem *slametanu*. Liší se pouze tím, že v Geertzově pojetí jde pouze o shromáždění spojené s pohoštěním a obětinami. Podle výpovědí informátorů probíhají soukromá shromáždění členů rodiny a sousedů ke stejné příležitosti jako představení *jathilanu* některá v jiný den a některá po skončení tanečního vystoupení. Z poznatků mého výzkumu se tedy jeví, že *jathilanová* vystoupení na vesnici jsou zpravidla *slametanem*, obohacným o objednané představení *jathilanové* skupiny. Geertz o *slametanu* napsal: „*Slametan* reprezentuje opětovné potvrzení a posílení všeobecného kulturního pořádku a jeho sílu zabránit chaosu.“^{52 53} Ve snaze zabránit chaosu je důležitý aspekt boje, který je v *jathilanu* uměleckým obrazem. Je v něm jedním z esenciálních prvků, který nabízí hned několik interpretací:

1. Shodně s javánským modelem pořádku coby harmonie zejména s kosmickým záměrem popsáným antropologem Nielsem Mulderem jsem se v průběhu mého výzkumu často setkávala s tímto motivem. Boj anarchie proti pořádku je zde prostředkem, kde pouze díky této symbolické bitvě může dojít k nastolení harmonie. Harmonie je v *jathilanu* na základě výsledků výzkumu chápána především v kontextu obnovení a utužení vazeb s ochrannými *roh halus* a jejich usmířením a uspokojením. Nastolení harmonie je chápáno také na společenské rovině v utužení vazeb v rámci sousedských vztahů. Tato harmonie, pořádek a bezkonfliktní stav je na individuální, kolektivní i kosmické úrovni pro Javánce vyznávajícího *agama jawi* prioritou. Jak píše

50 *Barong* je mýtická postava draka, jehož ztvárnění se vyskytuje na karnevalech a v dramatech napříč Jihovýchodní Así a Dálným Východem. (Belo 1949, Covarubbias 1972, cit. podle Beatty, 2004, s. 59)

51 Z rozhovoru s tanečnicí Mugo Sumartem a Yuliantem.

52 Doslovná citace v originále: „The *slametan* represents a reassertion and reinforcement of the general cultural order and its power to hold back forces of disorder...“

53 Geertz, 1960, cit. podle PEMBERTON, John. *On the Subject of "Java"*, s. 245.

Mulder - pořádek v javánské mystice znamená jednotu existence - jednotu stvořitele i stvořených, stejně tak jako zdroje a směřování.⁵⁴

2. Jde o obraz vzpoury proti kolonialismu či jiné nadvládě a okupaci, který zmiňuje jak literatura o *jathilanu*⁵⁵, tak výpovědi informátorů z mého výzkumu. Boj je reakcí na hegemonní postavení utlačovatelů a kulturní deprivaci indonéských obyvatel. Tento motiv *jathilanu* je podrobněji popsán níže v textu.

3. Jde o obraz vkročení do nového stavu nebo do nové životní etapy. Poznatky z mého výzkumu se shodují s vyobrazením *jathilanu* podle Groenendael, kde je tato iniciace spojena se zkouškou, jež je vyobrazena bojem. Pořádání *jathilanu* na vesnici je v mnoha případech spojeno s přechodovým rituálem dospívajících dívek a chlapců. u dívek je klíčovým přechodovým momentem svatba (*kepenggihan*) a u chlapců obřízka (*sunatan*). Jsou to rituály v mnoha aspektech podobné a propojené, protože jde o ceremonie přechodu vždy pro jedno pohlaví, spojené s dovršením určitého věku a statusu.⁵⁶ Scéna a příběhová linie *jathilanu* dokresluje kontext přechodového rituálu. Bitva s nepřátelským vojskem a střet s nebezpečnými duchy symbolizují životní zkoušku, které jsou mladí jedinci podrobeni. Boj je imaginárním místem, kde jedinec opouští své dětství a vstupuje do nové životní etapy. Groenendael k tomu poznamenává: „*Scény rozcestí nebo lesa vlastně reprezentují přechodový rituál, ve kterém je boj proti gendruwovi, baronganu a bango thonthongovi nahlížen jako rozhodující zkouška. Lesní zvířata nesená ve svátečním svatebním procesí představují přesvědčivý důkaz o tom, že nevěsta (nebo obřezaný chlapec) splnili úspěšně zkoušku. Pozice tanečníků jathilanu na samém začátku svatebního či obřizkového procesí a zejména jejich boje na místech, která jsou považována za magicky nebezpečné jako křižovatky a rozcestí, symbolizují pročišťování cesty do nové životní fáze.*“^{57 58}

Další velmi často zmiňovanou příležitostí k *jathilanu* je každoroční událost na každé

54 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*. Yogyakarta, s. 33.

55 Např. KUSWARSANTYO. *Kesenian Jathilan: Identitas dan Perkembangannya di Dareah Istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: Kanwa Publisher, 2017, s. 42.

56 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 51.

57 Doslovná citace v originále: „The crossroads or forest scene represents a *rite de passage*, in which the battle against the *gandarwa*, the *barongan* and the *bango thonthong*, is to be viewed as the decisive trial. The forest animals carried along in the wedding procession constitute convincing proof that the bridal couple (or the circumcision candidate) has completed the trial successfully. The position of the horse dancers at the head of wedding and circumcision processions, and in particular their „fights“ at spoofs reputed to be magically dangerous (*angker*), such as road intersections, symbolize the clearing of the way to a new phase in life.“

58 GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 83,84.

javánské vesnici - *bersih desa*, neboli oslavy a poděkování Bohu za sklizeň,⁵⁹ ale také symbolické čištění vesnice od negativních sil, které se mohou projevit v podobě neúrody, přírodních i jiných katastrof a nemocí či epidemií. Při této ceremonii jsou nezbytné obětiny, které jsou nabízeny především ochranným *roh halus* dané vesnice. Jde zde o díkuvzdání Alláhu, Kristovi, Buddhovi či jiným bohům, stejně tak jako díkuvzdání ochranným *roh halus* vesnice. V tomto případě podobně jako i v jiných dochází k fúzi většinového náboženství islámu či jiného náboženství a javánského náboženství *agama jawi*.

Podle mého pozorování byla událost *bersih desa* zpravidla větší než ostatní zmiňované, které jsou většinou událostí jedné rodiny či jedné instituce, leč sdílené s ostatními sousedy a příchozími. Tuto skutečnost připisují *bersih desa* z hlediska důležitosti tohoto svátku jako kolektivní oslavy všech rodin ve vesnici a důležitosti udržení spirituální harmonie pro všechny obyvatele sdílející jeden prostor stejné vesnice a v neposlední řadě důležitosti díkuvzdání či modlitby za úrodu z konkrétní oblasti, která je zapotřebí pro všechny obyvatele této oblasti. Jde tedy o svátek, kde se projevuje kolektivní cítění a zejména kolektivní zodpovědnost, která je reprezentovaná především v konceptu *rukun*⁶⁰, jež je podrobněji popsán níže v textu. Velké množství rituálů včetně *jathilanu* k příležitosti *bersih desa* se na Jávě konají v měsíci *Sura*, prvním měsíci javánsko-islámského kalendáře. *Bersih desa* svojí důležitostí stojí v samotném centru vesnických rituálů.⁶¹ Kromě purifikace od nepřátelských *roh halus* se jedná také o oslavu vesnice - základní teritoriální jednotky javánské sociální struktury a každá rodina z vesnice je na tuto akci povinna přispět svým dílem.⁶² Jedním aspektem *bersih desa* je také obraz konfliktu a boje, který je v javánských rituálech víceznačným symbolem. Boj je reprezentován například tanečním *jathilanovým* zpracováním příběhu bratrského boje z eposu Bharatayuda, který nese morální poselství hrůznosti války, především té bratrské. Po masakrech v Indonésii v letech 1965-1966, které Javánci označovali jako vraždění „bratrů proti bratrům“ nabylo toto pojetí rituálu hrůzný rozměr a exemplární podtext příběhu Bharatayudy byl vyjeven v nové perspektivě.⁶³

Z méně častých a více specifických příležitostí k pořádání *jathilanu* zmíním např. uzdravení se z dlouhé nemoci, narození dítěte, postavení domu, návrat milované osoby, hojná úroda, úspěch v podnikání aj. Takové události jsou zpravidla spojeny s příslibem

59 GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 80.

60 Koncept společné práce a kolektivního sdílení hodnot.

61 PEMBERTON, John. *On the Subject of "Java"*, s. 242.

62 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 82.

63 PEMBERTON, John. *On the Subject of "Java"*. Cornell University Press, 1994, s. 251.

uspořádání *jathilanu pro roh halus*, které hostitel akce poprosil o pomoc v návaznosti na naléhavé přání. Když je přání vyplněno, dotyčný člověk obvykle splní svůj příslib.⁶⁴ Příkladem podobné události z mého výzkumu byl *jathilan* pořádaný hostitelem jako díkuvzdání za návrat svého syna z armády po několika letech. Často zde také figuruje naléhavé přání, které ještě vyplněno nebylo, přičemž *slametan* a *jathilan* jsou pro jednotlivce a lidi konkrétní rodiny či vesnice touženým východiskem ze svízelné nebo beznadějné situace (př. uzdravení z nemoci) či odklonem hrozící katastrofy (př. výbuch sopky). Ve vesnicích v oblastech s větším rizikem přírodního ohrožení, například na úpatí sopky Merapi, se můžeme často setkávat s pořádáním *jathilanu* i jiných forem tradičního umění, jakožto rituálu s účelem odklonu přírodní katastrofy. Příkladem takové události z mého pilotního šetření bylo pořádání představení *wayang kulit* k příležitosti narozenin sopky Merapi (představení klasického *wayang kulit* k příležitostem odsunu nebezpečí vykazuje velmi podobné rituální prvky jako představení *jathilanu*), spojené s prosbami o bezpečnost lidí žijících na úpatí sopky.

Na metafyzické rovině jde tedy o kontakt s neviditelným světem skrze *Jathilan* za účelem potěšení a usmíření ochranných *roh halus*. Konkrétní rodina či celá komunita ve vesnici (záleží na typu akce) si skrze *slametan* a *jathilanové* představení přeje udržet harmonický vztah s *roh halus*, aby zůstala ušetřena tragédie (př. zemětřesení) nebo našla řešení ze svízelné situace (př. prosby o déšť)⁶⁵ nebo získala potvrzení zásadní životní události (př. obřizka) nebo vyjádřila poděkování za vyplnění přání (př. uzdravení z nemoci).

Další perspektiva, s kterou jsou *jathilanová* vystoupení spojena, je sociální a ekonomický aspekt vzájemného sdílení, podpory, reciprocity i vzájemné práce na Jávě nazývané *rukun*. Důležitost a potřeba *rukunu* především mezi rodinami na vesnici motivuje jednotlivce k pořádání *jathilanu* či pomoci pořadatelům *jathilanu* a jeho synkretismus transformuje ideologické rozdílnosti do *rukun* a sjednocuje lidi pomocí *rukun*.⁶⁶ V případě *bersih desa* se finančně skládají všichni obyvatelé vesnice na představení, obětiny, jídlo pro hosty, atd. V případě akcí, které pořádají jednotlivé rodiny (obřizka, svatba...), zůstává hostitelem konkrétní rodina, která akci pořádá, tudíž ji i financuje. Je to mnohdy velmi finančně náročná záležitost, nicméně u každé rodiny ve vesnici se předpokládá, že

64 GROENENDAEL, Victoria M.Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*. Leiden: KITLV Press, 2008, s. 78.

65 GROENENDAEL, Victoria M.Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 113.

66 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*, s. 47.

slametan také někdy uspořádá a tím splatí svůj „dluh“ sousedům.⁶⁷ Úspěšné představení mimo jiné zvyšuje prestiž hostitele.

3.1.2 Pawang

Pawang je spirituálním vůdcem celého *jathilanu*, bez kterého se rituál nemůže obejít. Pokud k tomu dojde, nedá se už mluvit o *jathilanu*, tak jak je chápán v tradičním umění Jávy. Dnes je na Střední Jávě možné zhlédnout mnohá *jathilanová* představení bez *pawanga*, jde ale zpravidla pouze o *jathilanem* inspirované taneční vystoupení k soutěžím, festivalům či pro turisty. Během výzkumu jsem měla možnost zhlédnout tato moderní a zkrácená *jathilanová* vystoupení, která byla zpravidla tančena mladou generací tanečníků. Podle informátora se některé tyto moderní skupiny, které vůbec nemají *kesurupan* ve svých představeních obsažen, bojí tohoto prvku a často nevědí, jaký je význam *kesurupan*. Dodává, že pokud organizátoři *jathilanu* o *kesurupan* nic nevědí, potom může být zahrávání si s takovýmto jevem velmi nebezpečné, a proto je u každého tradičního *jathilanu* zapotřebí *pawanga*, který o *kesurupan* mnoho ví.⁶⁸ Odlišným jevem jsou představení „bez *pawanga*“, která byla upravena na žádost hostitele či pořadatele a role *pawanga* byla z náboženských důvodů omezena. Nicméně v klasickém *jathilanu* je *pawang* ústřední postavou a právě prostřednictvím jeho osoby může dojít k naplnění funkce tradičního rituálu, která bude podrobněji popsána v následujících kapitolách. Nezřídka jsem se setkávala s názorem, že *pawangů* na Jávě rapidně ubývá a učení jejich „umění“ mnohdy postrádá systematické konceptualizace, tudíž vědomosti často „zemrou“ s konkrétním *pawangem*.

Pawang je v javánské společnosti pojem, který označuje člověka, který disponuje svými schopnostmi komunikace s neviditelnými silami. Dalšími označeními, lišícími se regionálně, se kterými jsem se setkala, jsou *dukun*, *gambuh* a *dhalang*, označující zpravidla totéž. Je to většinou člověk, který v každodenním životě zastává běžné zaměstnání. Jeden z mých informátorů *pawangů* byl správcem jablečného sadu, jiný zase majitelem *warungu*.⁶⁹ Geertz v knize „*The Religion of Java*“ rozlišuje mnoho druhů *pawangů*, přičemž on používá výraz *dukun*. Rozlišuje *dukun tjalak*⁷⁰ - specialitsta

67 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 64.

68 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

69 *Warung* je indonéský pouliční stánek s jídlem.

70 *Jalak* (jav.) = hvězda

na obřízku, *dukun préwangan*⁷¹ - médium, *dukun pétungan*⁷² - specialista v numerologii, *dukun siwer*⁷³ - specialista na déšť, *dukun bayi*⁷⁴ - porodní specialistka *dukun susuk*⁷⁵ - specialista v léčení pomocí vkládání objektů pod kůži, *dukun djampi*⁷⁶ - specialista v léčení pomocí bylin a tradiční medicíny, *dukun temanten*⁷⁷ - specialista na svatby, *dukun sihir*⁷⁸ - specialista v magii a další.⁷⁹ ve svém výzkumu jsem se s dělením *pawangů* do takovýchto kategorií nesečkala, nicméně jeden *pawang* často disponoval vědomostmi a znalostmi z více zmíněných oblastí. Takovéto osoby s více druhy schopností Geertz označuje jako *dukun bijasa*⁸⁰ nebo pouze *dukun*.⁸¹ *Pawang* se podle Muldera musí řídit dvěma příkazy, a to vyvarovat se jakýchkoliv sobeckých motivů v rámci využívání svých dovedností a zůstat pokorným, nechvástat se svými dovednostmi na veřejnosti a udržet tajemství těchto praktik, které jsou pouze mezi mistrem a učněm nebo členy *aliran kebatinan*^{82 83}.

Schopnosti *pawangů* jsou podle výzkumu Geertze zčásti zděděné a z velké části naučené.⁸⁴ Učit a prohlubovat znalosti javánské mystiky a magie je možné ve speciálním typu *sanggaru*⁸⁵, v *aliran kebatinan*. Shromáždění takového spolku probíhají v centru s *pawangem*, kde jsou řešeny otázky vnitřní podstaty, vnitřního klidu a celkového nahlížení na *kebatinan*⁸⁶. Metodou této praxe jsou především techniky založené na úplném odevzdání se a pokoře k Bohu či vyšší sféře.⁸⁷ Toto odevzdání se a souhlas se vším, co přichází, je spojujícím prvkem jak tanečníků, tak *pawangů* i jiných aktérů *jathilanu*. Přístup i obsahy učení a praxe těchto škol se liší především na základě odlišných osobností *pawangů* a jejich odlišných přístupů. Tato variabilita je také do značné míry určena absencí jednotných pravidel, důrazem na orální tradici, nedostatkem systematických konceptualizací a rozrůstáním se rozličných termínů. Učení můžou probíhat v kontextu

71 *Préwangan* (ind.) = strážce

72 *Pétungan* (jav.) = výpočet

73 Slovo *siwer* je dnes nahrazeno slovem *hujan* (ind.) = déšť

74 *Bayi* (ind.) = dítě

75 *Susuk* (ind.) = implantovat

76 *Djampi* (ind.) = kouzlo

77 *Temanten* (jav.) = přátelé

78 *Sihir* (ind.) = magie

79 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 86.

80 *Bijasa*, dnes *biasa* (jav.) = obvyklý

81 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960, s. 87.

82 *Aliran kebatinan* je typ neformální školy určené ke studiu a praxi javánské mystiky. (Mulder, 2005.)

83 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius Publishing House, 2005, s. 52.

84 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 87.

85 *Sanggar* je neformální škola.

86 Hodnoty filozofie *kejawen*.

87 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*, s. 56.

islámského rituálu modlitby nebo v kontextu javánské mystiky či jiných přístupů.⁸⁸ Informátor *pawang* na otázku, jak *pawang* získává své vědomosti, uvedl:

„Učíme se. Jsou takoví, kteří se to učí a takoví, kteří mají dar od Boha, takoví to umí rovnou. Ti, co se učí, je k tomu škola. Učíš se tam paranormálním věcem. A jak se to dělá. Jen se tam nejdřív povídá, pak máš základ.“⁸⁹

Mimo cílené učení *pawangů* v *aliran kebatinan* či zdědění schopností přes otcovskou linii, jsem se v rámci výzkumu setkala ještě s další častou kategorií nabytí těchto vědomostí, a to u *pawangů*, kteří označili své schopnosti za zjevené. Informátor *pawang* Agus tyto schopnosti označuje za nezděděné, vyjevené bez touhy po takovéto dovednosti a nenaučené ač později vědomě prohlubované.⁹⁰ Měla jsem příležitost poznat více *pawangů*, kteří tvrdili, že v sobě objevili ony schopnosti na základě návštěv lidí, kteří je sami začali vyhledávat za účelem uzdravení z *kesurupan*⁹¹. *Pawang* Agus k tomu říká:

„Nebyl jsem vždy umělcem, nebyl jsem vždy pawangem, měl jsem jakýsi druh poslání. Vždy když byl někde v okolí jaranan, mnoho lidí postižených kesurupan mě přišlo vyhledat do mého domu. Prostě přišli sami od sebe - bez pozvání, bez zavolání, prostě přišli z vlastní vůle.“⁹²

Aspekt nedobrovolnosti volby stát se *pawangem* je častý prvek výpovědí mých informátorů *pawangů*. Na tento jev reaguje také informátor:

„Všichni ti pawangové, obvykle se stanou pawangy, protože je to druh volání. Oni nevědí proč, nevědí jak, prostě se jimi stanou. Je to úděl, nebo osud, nebo jsou prostě obětí okolností“⁹³

Toto zjevení či seslání vědomostí je většinou v literatuře i mezi Indonésany označovány jako *wahyu*⁹⁴ a zmiňované schopnosti jako *ilmu*.⁹⁵ Geertz *ilmu* popisuje jako druh abstraktního vědění či výjimečných schopností, někdy nahlíženo jako substantivní magická síla.⁹⁶ V rámci výzkumu mi bylo informátory řečeno, že *ilmu pawangům* umožňuje vědět či vidět to, co jiní lidé nedokážou, např. komunikovat se zemřelými předky, nalézt ztracené

88 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*, s. 54.

89 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

90 Z rozhovoru s *pawangem* Agusem.

91 Tímto označením Indonésané zpravidla označují posednutí člověka *roh halus*.

92 Z rozhovoru s *pawangem* Agusem.

93 Z rozhovoru s dokumentaristou Brahmantyem Putrou.

94 *Wahyu* (ind.) = zjevení.

95 *Ilmu* (ind.) = vědění.

96 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 88.

předměty, léčit nemoce, se kterými si lékaři nevědí rady, odblokovávat domy od negativních sil, hypnotizovat lidi, predikovat čísla v loterii, učinit se neviditelnými, manipulovat s deštěm či způsobit někomu nemoc i smrt. Díky těmto a jiným schopnostem pak *pawangy* lidé vyhledávají s žádostmi o pomoc.⁹⁷ Informátor *pawang* Agus popisuje svou práci s lidmi následovně: „*Modlíme se a léčíme lidi mou vírou. Také je tu mnoho bloumajících lidí, lidí v otazníku. Žádají mě o pomoc, aby jejich snažení mělo nějaký smysl, nebo jak se prostě zlepšit. Žádají o pomoc v nemoci nebo radu, když onemocní někdo jiný. Nakonec tito lidé procitnou a dokážou vidět, co je rozbité, pak to můžou opravit, vyměnit. Snažím se jim pomáhat.*“⁹⁸ *Pawangovo* postavení je ale ambivalentní a tato ambivalence tkví v odlišných náhledech Javánců na důvěryhodnost jeho konání. Dalo by se říci, že se jedná o plošný a univerzální jev i v kontextu názoru lidí na jemu podobné jedince ve světě. *Pawangovi* jako osobě údajně schopné komunikace s *roh halus* se dostává jistého obdivu, prestiže, uznání, respektu a oddanosti ze strany jeho příznivců, sousedů, diváků i aktérů *jathilanu* a dalších. Nicméně dostává se mu také projevů nedůvěry, podezírání z podvodů či čarodějnictví a také obviňování z hereze. Navzdory značné prestiži *pawangů* mluví Geertz o jejich reputaci v javánské společnosti jako o nepřilíš dobré. Dokazuje to podle něho také všeobecná víra Javánců, že *pawang* nevyhnutelně umírá násilnou smrtí. V této souvislosti upozorňuje také na častou zdráhavost *pawangů* mluvit o sobě jako o *pawangovi*.⁹⁹ S takovouto reakcí jsem se také setkávala, nicméně z mého pozorování to přisuzuji spíše ostychu a pokoře, která se mimo osobnostní rys daných lidí také váže k příslibu a příkazu vykonávání „práce“ *pawanga*, jak bylo zmíněno výše v textu. Vztah *pawanga* a jeho klienta je ale navzdory veškeré víceznačnosti vnímání jeho osoby javánskou společností všeobecně vnímán jako důvěrný a blízký a ne bez významu je alternativní označení pro *pawanga tijang sepuh*, javánský rodič.¹⁰⁰ Mulder také píše o mistru javánské mystiky spíše jako o otci: „*Mistři mají tendenci být více než učitelem. Měli by být ve vztahu ke svým klientům patrony, otci, opravdovými „bapak“.*“^{101 102} Na základě mého pozorování jsem takové vztahy nacházela také v *jathilanové* komunitě, kde její členové často přistupovali k *pawangovi* jako k otci a on o svých členech mluvil jako o svých dětech a choval se k nim velmi důvěrně. Je členy

97 Z rozhovoru s Marcusem Salvagnem a *pawangem* Nugrohem.

98 Z rozhovoru s *pawangem* Agusem.

99 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 98.

100 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 96.

101 Doslovná citace v originále: „...Masters tend to be more than teachers only. They should be patrons, fathers, that is real bapak, in relation to their clients.“

102 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*, s. 55.

komunity vnímán jako hlavní spirituální vůdce a učitel, ale také jako hlavní ochránce, do kterého tanečníci vkládají naprostou důvěru. Nechají na jeho bedra spadnout zodpovědnost za vše, co se děje s jejich tělem během *kesurupan* a zodpovědnost za jejich bezpečný návrat do běžného stavu. Informátor popsal tanečnickovu výchozí pozici následujícími slovy:

„Musíme říct „ano“ všemu co se stane, musíme s tím být smíření, i s tím že nad tím nebudeme mít žádnou kontrolu. Vše je potom na pawangovi.“¹⁰³

Ve skupinách, kde se používá *kesurupan*, je tudíž zapotřebí maximální důvěry tanečníků v osobnost *pawanga* a tím si vysvětlují i jejich častý velmi blízký až rodičovský vztah.

Vrátíme-li se ale k *pawangově* rozporuplnosti, další ambivalence jeho postavení spočívá v jeho pozici ochránitele i ohrožitele, zachránce i ničitele.¹⁰⁴ Jeho schopnost léčit i způsobovat nemoci dělá z *pawanga* člověka váženého a uctívaného, ale i obávaného a nenáviděného. Co je v této rozporuplnosti podle mého názoru nejpálčivější, a to v kontextu vztahu *pawanga* k jiným lidem, je jeho napojení na Boha, stejně tak jako na demony. Pro mnohé ortodoxně smýšlející muslimy na Jávě, především hlásící se k hnutí *Muhammadiyah* je takovéto chování *haram* a *pawang* je pro ně nepřítelem jejich víry. Často tak dochází ke konfliktům mezi zastánci *Muhammadiyah* a *kejawen*, jehož představitelé jsou zpravidla i *pawangové*.¹⁰⁵ Podle Geertzovy typologie muslimů na Jávě, neboli jeho rozřazení Javánců do sociálních skupin na základě míry angažovanosti podle islámské doktríny, spadají *pawangové* převážně do kategorie *abangan*. K problematice náboženské nekoherence poznamenává: „*Abangan* jsou poměrně lhostejní k doktríně, ale fascinováni detaily rituálu, zatímco mezi *santri* zájem o doktrínu skoro zcela zastíňuje již oslabené rituální aspekty islámu.“^{106 107} Stav, který lidé nazývali javánským synkretismem, se pomalu začíná měnit a současná situace v javánské společnosti spíše poukazuje na prominentnější roli islámu. Nicméně Beatty vyjadřuje názor, že tento stav nemusí být nezvratný. Považuje změnu za přirozený stav a v návaznosti na toto téma poukazuje na různé změny náboženského diskurzu v průběhu novodobých indonéských

103 Z rozhovoru s tanečником Yuliantem.

104 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 96.

105 Z rozhovoru s *pawangem* Agusem.

106 Geertz 1960, cit. podle BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*, s. 124.

107 Doslovná citace v originále: „Abangan are fairly indifferent to doctrine but fascinated with ritual detail, while among the *santris* the concern with doctrine almost entirely overshadows the already attenuated ritualistic aspects of Islam.“

dějin.¹⁰⁸

Pawang je zodpovědný za hladký průběh *jathilanu*, hlavně jeho části obsahující trans a *kesurupan*. Je většinou zodpovědný za přípravu protekční zóny, pozvání a vstup *roh halus* do těl tanečníků, jejich ochranu během tance, uzdravení tanečníků z *kesurupan* i uzavření celého rituálu. Jeho důležitým úkolem k zaručení bezproblémového průběhu *jathilanu* je interpretace gest a signálů, které *roh halus* posílají do světa „živých“ prostřednictvím těl tanečníků a dešifrování těchto signálů, které je často zásadní pro uzdravení tanečníků z *kesurupan*.¹⁰⁹ Musí se na tuto práci před představením připravit pomocí rituálu, který obsahuje meditaci, půst a modlitby, někdy také sexuální abstinenci, noční bdění u posvátného hrobu či pouť na místa spojená s magickou energií *wahyu*. Dnes se ale u *pawangů* liší míra, v jakém rozsahu tento rituál dodržují. *Pawang* celé představení také ukončuje závěrečným rituálem, který se skládá především z modliteb i manter a poděkování Bohu i *roh halus* za bezpečný průběh *jathilanu*. Nepostradatelnost *pawanga* je manifestována i v představeních upravených. Jak bude popsáno v níže, dnes se na Střední Jávě pořádá také mnoho *jathilanových* vystoupení pro turisty, u kterých často dochází, jak už z důvodu omezení délky představení, tak z důvodu odlišné funkce vystoupení, k absenci stěžejních prvků *jathilanu*, jako jsou obětiny nebo *kesurupan*. Na základě poznatků z výzkumu je ale *pawang* často aktérem i u takovýchto představení, nicméně je to pouze další tanečník skupiny - herec, který předstírá, že je *pawangem*.

Na základě výpovědí informátorů i z vlastního pozorování *pawangové* nepožadují peněžní odměnu za pomoc druhým a v mnohých případech dokonce nabízenou finanční odměnu za své služby odmítají. Já jsem svým informátorům *pawangům* také chtěla dát menší obnos peněz za poskytnutí rozhovoru, *pawangové* to ale důrazně odmítli. Moje pozorování se shoduje s popisem antropologa Muldera, jež píše o učiteli *kebatinan* jako o člověku, který je prost veškerého prospěchářství a neočekává finanční odměnu. Nicméně mé pozorování už se neshoduje s jeho popisem *dukuna*, neboli *pawanga*, který podle jeho slov činí svou práci pro peníze. V tomto aspektu i v jiných Mulder učitele *kebatinan* neboli učitele javánské mystiky odlišuje od *pawanga*. Já s tímto vymezením nesouhlasím, a troufám si říct, že podle jeho popisu těchto dvou typů mistrů a svého pozorování takovéto rozdělení striktně neplatí, ba naopak často dochází k prolínání a překrývání jeho definic těchto dvou „profesí“. Část mých informátorů *pawanagů* nicméně peněžní odměnu za své služby přijme, ale nedá se podle mého názoru tvrdit, že svou činnost vykonává většina

108 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*, s. 247.

109 GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 27.

pawangů pro peníze. Hlavní příjem mají zpravidla z běžného zaměstnání, které v životě vykonávají, jak bylo zmíněno výše v textu. Být *pawangem* je pro ně spíše posláním a životním údělem než výdělečnou činností. Informátor *pawang* mluví o situacích, kdy mu lidé chtějí za služby, či za jeho činnost v *jathilanové* skupině zaplatit:

„Byl třeba případ, že členové přišli a chtěli mi dát nějaké peníze, tak jsem jim řekl, aby nedávali ty peníze mě, ale pokud chtějí opravdu něco dát, aby prostě koupili vybavení skupině, ale aby mi nedávali žádné peníze, ani žádnou formu peněz. Já rád přijmu vybavení, ale ne ve formě peněz. A pokud nemáme nové vybavení, prostě budeme nadále používat to staré. Jako například Kliwon.¹¹⁰ Už je velmi starý a opravdu chce novou hlavu, ale i kdybych na to měl dost peněz, nenahradil bych ho.“¹¹¹

Jiný informátor v této souvislosti o pozici *pawanga* mluví následovně, kdy poukazuje na reputaci ve společenství vesnice i v *jathilanové* komunitě: *„Kdyby si bral peníze, znamená to, že to nedělá celým srdcem. Dělal by to pak jen napůl, řekl by si: stejně mi za to zaplatí. To by způsobilo celé jathilanové komunitě problémy, lidé by ho nesháněli, říkali by o něm zlé věci. A jméno skupiny by se zničilo. Lidé můžou říkat zlé věci o něm, ale nebude tolerovat, aby lidé říkali zlé věci o jeho skupině. A jeho obraz ve vesnici je obraz spirituálního léčitele a poradce. Pokud by ho brali tak, že je falešný, že podvádí a chce na lidech vydělat, pak by k němu lidé přestali chodit. A budování důvěry je velmi těžké.“¹¹²*

Jiný informátor poukazuje na spirituální rozměr této záležitosti:

„Pawang si nevezme peníze, protože se to týká roh halus. A jakýkoliv náznak profitu, obohacování se na roh halus, či jejich prostřednictvím je špatné. Neudělal by to. Bylo by to, jakoby s nimi obchodoval.“¹¹³

Pocit špatného svědomí *pawanga* v případě placených služeb a toto potenciální nebezpečí konfliktu s *roh halus* je podle mého pozorování důležitým faktorem jeho jednání.

Zajímavostí, kterou Geertz popisuje, je *pawangovův* neintencionální věhlas mimo *pawangovo* bydliště. Popisuje příběhy lidí, kteří cestovali desítky, stovky kilometrů za *pawangem*, kterého nikdy neviděli, nevěděli kde bydlí. Geertz přiznává, že tuto záhadu nebyl schopný rozluštit, a píše, že na otázku, jak takoví lidé *pawanga* najdou, mu všichni

110 Jedna z reogových masek *pawanga* Aguse, která nese jméno Kliwon.

111 Z rozhovoru s *pawanagem* Agusem.

112 Z rozhovoru s dokumentaristou Brahmantyem Putrou.

113 Z rozhovoru s divákem Jokem Joglem.

odpovídali shodně: že to byl Bůh, který pacienty k *pawangovi* přivedl.¹¹⁴ Můj informátor *pawang* Agus uvedl velmi podobnou výpověď jako udává Geertz ve své knize:

„Bylo to volání. Vždy když byl někdo zasažen kesurupan, hned sem přišel. Jako kdyby věděl, že jsem schopný stát se pawangem. Ale sám jsem to tehdy necítil. Ale poté přicházeli ti kesurupan lidé zvenčí, z daleka, z jiných oblastí, z jiných vesnic. I v noci, třeba v jednu ráno, kdykoliv. Z jiné jathilanové skupiny sem chodili kesurupan lidi. Když sem přišli, vraceli se odsud v pořádku a při plném vědomí. Naše rodina (komunita) je vrátila zpět. Dříve ještě nebyly motorky. Vraceli se domů pěšky. Bylo to kolem 50 kilometrů a více. Jejich pawang nevěděl, že ti kesurupan lidé chodí sem. Měli na sobě kostýmy jathilanu. Nejprve jsem nerozuměl tomu, co chtějí.“¹¹⁵

Jiný informátor odpověděl na otázku, jak si tuto událost vykládá, následovně:

„Možná lidé dokážou vidět něco uvnitř Pak Aguse, něco velikého. Že má Pak Agus schopnost stát se pawangem. Proto ti lidé za ním přišli. On to sám nechápe.“¹¹⁶

Vzhledem k tomu, že jsem neměla možnost mluvit s lidmi, které *pawang* ve výpovědi popisuje, nemůžu také předložit jinou interpretaci této události, jen pouze potvrdit shodu výpovědí.

Pawang stojí na pomezí dvou světů - světa profánního a sakrálního. V tomto ohledu je podle mého pozorování *pawang* ve stejné pozici jako šaman podle Victora Turnera a jeho postavení na pomezí dvou světů z něho činí liminální bytost. Tomáš Dvorník k liminalitě šamana poznamenává: „Šaman je liminální bytost, sakrální prvek, který stojí v opozici vůči profánnímu zbytku komunity. Od své komunity se odlišuje právě tím, že má přímý styk s posvátnem, které osobně ztělesňuje.“¹¹⁷ *Pawang* ale není jediným liminálním prvkem na této scéně. Je pouze hlavním aktérem této liminality, ve které se ocitají také tanečníci a hudebníci, ale do určité míry všichni přítomní, protože sdílejí společný veřejný prostor, do kterého byli přizváni také *roh halus*. Tento stav končí uzavíracím rituálem, který prostor opět navrácí do stavu každodennosti.

3.1.3 Roh halus

Pojmem *roh halus* v této práci označuji různé druhy neviditelných sil, o kterých

114 GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*, s. 90.

115 Z rozhovoru s *pawangem* Agusem.

116 Z rozhovoru s dokumentaristou Marcusem.

117 DVORNIK, Tomáš. *Funkce dvou realit v šamanismu*. Brno, 2009, Bakalářská diplomová práce. Masarykova Univerzita, Filozofická Fakulta, Ústav Religionistiky. Vedoucí práce PhDr. Dalibor Papoušek, Ph.D., s. 13.

vypovídají moji informátoři a kteří se podle jejich slov angažují v *jathilanu*. Jde o plejádu neviditelných sil, kam podle *pawangů*, se kterými jsem se setkala, patří duchové zemřelých předků, duchové zemřelých zvířat, přírodní síly, džinové, osobní ochranitelé či ochranitelé vesnice, *arwahové*¹¹⁸, *gendruwo*¹¹⁹, démoni, obyvatelé masek atd. Geertz na základě výpovědí jeho informátorů vypracoval typologii javánských duchů do čtyř druhů: lekací *roh halus (memedi)*, éteričtí *roh halus (lelembut)*, osobní *roh halus (tuyul)* a místní neboli ochranitelští *roh halus (demit)*. Groenedael popisuje ještě jednu kategorii, a to démoni (*sétan*). Podle slov několika mých informátorů *pawangů*, jsou k *jathilanu* zváni pouze ochranitelští či posvátní *roh halus* nebo předkové, nikoliv ale démoni a negativní síly, protože by se to vymykalo účelu *jathilanu* a mohlo by to narušit bezpečnost akce. Nicméně jeden z *pawangů* řekl, že zve k *jathilanu* všechny *roh halus*, dobré i špatné:

*„Já zvu všechny roh halus ze Střední Jávy. Zaleží na tom kdo chce, ten vstoupí.“*¹²⁰

Ochranný neboli strážný *roh halus* vesnice je v očích vesničanů často v ambivalentní pozici centrality i marginality, kdy z rituálního aspektu má postavení centrální, ale sociálně je v postavení marginálním. Záleží ale na typu diskurzu náboženského života ve vesnici, zdali je islámský, „moderní“ či tradiční.¹²¹

Neodmyslitelnou součástí *jathilanu* jsou také obětiny, které jsou jídlem pro *roh halus*. Tanečníci ve stavu *kesurupan* přicházejí ke stolu s obětinami a jedí je. Můžou ale nastat neobvyklé situace a podle výpovědí informátorů k nim také často dochází. Většinou v případě, že *roh halus* požadují speciální přání mimo obětiny, které jsou pro ně připraveny na stole. Jsou to požadavky, které oscilují na škále od zcela obvyklých přání až po neobvyklá či nesplnitelná přání. Příkladem obvyklých požadavků ze strany *roh halus* jsou např. kokosy, ovoce, zmrzlina atd.¹²² Příkladem méně obvyklých požadavků z mého výzkumu bylo např. zahrání specifické písně hudebním orchestrem či sklopení všech slunečníků stánkařů v okolí. O nesplnitelných požadavcích ze strany *roh halus* vyprávěl informátor *pawang* Nugroho:

„Lidská krev byla nejobtížnějším požadavkem. Taková přání mají obvykle roh halus, kterým se stala smrtelná nehoda nebo byli zabiti. Když chtějí něco takového, spolu s dalšími pawangy ho musíme hned z těla vyhodit, vytlačit ho a rovnou použít drsný,

118 *Arwah* je podle *pawanga* Nugroha posvátný předek.

119 *Gendruwo* je podle Geertze neškodný duch v podobě muže. (Geertz, 1960, s. 16.)

120 Z rozhovoru s *pawangem* Muhamedem.

121 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*, s. 52.

122 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

násilný způsob a on poté odejde.“¹²³

Roh halus jsou před představením *pawangem* umístěni do konkrétní rekvizity *jathilanového* vystoupení a tento akt probíhá buď v *langgaru*¹²⁴ nebo na místě spojovaném s těmito silami, často u vysokých stromů na pohřebišti.¹²⁵ Rekvizity se liší podle zvyklostí jednotlivých *pawangů*. Groenendael se zmiňuje o maskách a loutkách koní, zatímco informátor *pawang* Agus uvedl, že *roh halus* umisťuje do biče.¹²⁶ Jiný informátor uvádí:

„U některých skupin se vkládají roh halus do kendangu. u některých do koní nebo do biče. Ale u některých pouze do pawanga. Když pawang rozsype kvítí na tanečnicka, dostane se do transu.“¹²⁷

Někteří jiní informátoři uváděli také gong *bende*.¹²⁸ Tyto rekvizity jsou poté ponechány v aréně *jathilanu* a na základě kontaktu s těmito objekty a pod kontrolou *pawanga* tanečníci vstupují do stavu transu a *kesurupan*.¹²⁹

3.1.4 Kesurupan

Antropologií transu a posednutí se zabývala řada slavných vědců - z antropologů například James Frazer, Mircea Eliade, Alfred Métraux, z psychologů například Traugott Konstantin Oesterreich. Antropologie Frazera se lišila tím, že u něho se jednalo o tzv. kabinetního antropologa, zatímco u ostatních zmiňovaných šlo o terénní výzkum.¹³⁰ Oesterreich jako první uskutečnil mezikulturní studii a provedl komparativní analýzu fenoménu posednutí, kterou dělal systematicky v historickém, náboženském, kulturním i etnografickém kontextu. Definoval posednutí jako univerzální jev a upozorňoval na konstantní povahu fenoménu posednutí napříč časem a prostorem. Mnohé zmínky o posednutí z 16. století i století následujících, které vyhledal v historických textech, jsou nápadně podobné s definicí Frazera a dalších antropologů, kteří studovali posednutí v jiných lokalitách a v kontextu 19. a 20. století.¹³¹ Antropoložka Bourguignon udává, že

123 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

124 *Langgar* je malá javánská modlitebna pro muslimy. (GROENENDAEL, 2008, s. 117.

125 PIGEAUD, 1938, cit. podle GROENENDAEL, Victoria M.Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 117.

126 Z rozhovoru s dokumentaristou Brahmantyem Putrou.

127 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

128 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

129 Na základě vlastního pozorování a z rozhovoru s tanečníkem Pelasojem.

130 SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s. 3.

131 Oesterreich, 1921, cit. podle SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT,

bylo zjištěno, že fenomén posednutí je velmi rozšířený napříč společnostmi světa. Variace tohoto fenoménu v různých společnostech nejsou náhodné nebo libovolné, ale souvisí se sociokulturními rysy převažujícími v daném regionu nebo s charakteristickou dané společnosti.¹³²

Z více aktuálních pohledů definuje antropolog Douglas Hollan posednutí jako kulturně normativní chování, které ač může západním úhlem pohledu působit iracionálně či bizarně, nemělo by být posuzováno jako patologické či psychotické. Zdůrazňuje, že jde o kulturně konstituované symbolické chování.¹³³ Další pohled na problematiku přinášejí antropologové Barrett a Cohen, kteří definují trans a posednutí skrze „displacement model“¹³⁴ a koncept vytlačení „agency“ člověka (které je vytlačeno kvůli „agency“ ovládající síly), jež odpovídá jednání aktérů *jathilanu*, které jsem mohla pozorovat v terénu. Eliade ve své práci rozlišil trans a posednutí duchy. Jsou antropologové, kteří takovéto rozdělení kritizují, nicméně já se přikláním ke konceptu existence této dichotomie, protože moji informátoři aktéři, odborníci i dokumentaristé *jathilanu* většinou pracují s oběma těmito pojmy. k tomuto konceptu se přikláním i přestože - jak zmiňují autorky Schmidt a Huskinson - rozlišení dvou zmíněných stavů je velmi obtížné a těžce postihnutelné, nicméně nemyslím si, že by mělo zůstat nezohledněno.

Trans je běžně chápán jako disociativní stav, doprovázený psychologickými, fyziologickými a behaviorálními změnami a pozorovatelnými fyzickými symptomy, jako je omámení, třes, změny ve výrazu obličeje, změny ve způsobu řeči či neschopnost mluvit, strnulost svalů, rozšíření zorniček, skelný či nepřítomný pohled, nehybnost, prostorová dezorientace, prudké změny chování a pohybů či upadnutí do apatie. Vstup do stavu transu je mými informátory tanečnický popisován jako postupná ztráta vědomí a „zamlžování“ myslí doprovázené neschopností kontroly nad vlastním tělem. Trans je některými antropology připodobňován ke stavu náměsíčního¹³⁵ – tento člověk je schopen jednat a pohybovat se, jde ale o stav rozmazaného vědomí či úplného nevědomí. Jeho

Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s. 3.
132 BOURGUIGNON, Erika. Possession and Trance. EMBER, Carol R. a Melvin EMBER. *Encyclopedia of Medical Anthropology: Health and Illness in the World's Cultures*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2004, s. 143.

133 HOLLAN (2000), cit. podle BOURGUIGNON, Erika. Possession and Trance. EMBER, Carol R. a Melvin EMBER. *Encyclopedia of Medical Anthropology: Health and Illness in the World's Cultures*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2004, s. 141.

134 COHEN, Emma a Justin L. BARRETT. Conceptualizing Spirit Possession: Ethnographic and Experimental Evidence. *ETHOS: Journal of the Society for Psychological Anthropology*. 2008, **36**(2), s. 247.

135 Belo (1960), Darmadji a Pfeiffer (1969), cit. podle GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 150.

vystupování ale stále nese jeho osobnostní rysy stejně tak jako nevybočuje z předpokládaného chování svého kulturního prostředí a zázemí. T. G. Thomas Pigeaud ale popisuje trans jako disociativní stav bez vniknutí neviditelných sil na tělo, či do těla dané osoby.¹³⁶ Stav, který následuje po transu Indonésané obvykle nazývají jako *kesurupan* (ind.), *kerasukan* (ind.), *disurupkan* (ind.) nebo *ndadi* (jav.). Jedná se o stav člověka, který moji informátoři popsali jako posednutí *roh halus*. Na empirické rovině je tento stav odlišitelný od transu tím, že se již jedinec nechová jako on sám, ale přebírá povahovou charakteristiku, chování a vlastnosti neviditelné bytosti.¹³⁷ Toto posednutí označila část informátorů *pawangů* jako vstup *roh halus* do těla tanečnicka, část pouze jako přilepení *roh halus* na tanečnickovo tělo.¹³⁸ Příklad prvního názoru dokládám výpovědí jednoho z informátorů *pawangů*:

„Při kesurupan u jathilanu nebo bez jathilanu je vyzván roh a je ponechán, aby vstoupil do těla člověka. Záleží to ale na těle konkrétní osoby – jestli jsou dveře pořád otevřené.“¹³⁹

Pawang, který zastával druhý zmíněný názor, se o *roh halus* vyjádřil následovně:

„Roh se přilepí na tanečnicka, nevstoupí přímo do těla, to nejde. Pouze se přilepí. Na vnější stranu lidského vědomí. Nedrží se ale celou dobu. Občas to nechá být a pak přijde zase. Když se podíváš na lidi ve stavu kesurupan, občas se zdá, že jsou při vědomí. Je to protože vazba roh halus s tělem tanečnicka se oslabila.“¹⁴⁰

Podle antropoložek Huskinson a Schmidt nelze přesně definovat trans a posednutí, či tyto dva stavy od sebe přímo odlišit a v současné době neexistuje přesná definice těchto dvou prožitků.¹⁴¹ Neshoda v konceptualizaci a definici transu a *kesurupan* se vyskytovala ve výpovědích *pawangů* i tanečníků a jiných aktérů *jathilanu*. Někteří tanečníci připisovali absenci úplné ztráty vědomí neovládnutí jejich těla ze strany *roh halus* zcela a zdůvodňovali to pouhým přilepením *roh halus* na jejich tělo. Nekoresponduje to ale s výpověďmi tanečníků, kteří ztráceli vědomí úplně, nicméně *pawang* jejich skupiny uváděl, že *roh halus* nikdy nevstupují do těla tanečnicka zcela. Odlišné náhledy *pawangů* na tento fenomén interpretují jako faktor existence škály odlišných praxí, které vycházejí z různých druhů zkušeností, které je přivedly k tomu stát se *pawangem* a také diverzifikací

136 Pigeaud (1938), cit. podle GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 150.

137 LEMELSON, Robert. Film *Jathilan: Trance and Possession in Java*, 2011.

138 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Agusem a tanečnický Pelasojem, Budianem a Yuliantem.

139 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Nugrohem.

140 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Agusem.

141 SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s. 2.

přístupů *aliran kebatinan*.

Americký antropolog Melville J. Herskovits označil jako častý průvodní jev stavu posednutí kompletní transformaci osobnosti člověka provázenou výraznou odchylkou či celkovou změnou chování od svého obvyklého vyjadřování.¹⁴² Člověk ve stavu *kesurupan* podle mých informátorů obvykle ztrácí kontrolu nad svým tělem a je pouze napůl při vědomí, přičemž postupně může ztratit vědomí zcela. Posléze si není vědom toho, co při tanci dělá. Tanečník se z této letargie polovědomí či nevědomí probouzí až v momentě vyhnání *roh halus* z těla *pawangem*, a někdy až určitou dobu poté. Z představení, které jsem navštívila, vykazovali údajně posedlí tanečníci v *kesurupan* části vystoupení *jathilanu* celou škálu druhů jednání od sebeböhroužení a apatie přes humorné, komické vystupování nezřídka s projevy exhibicionismu až po agresivní, sebetřýznitelské a útrpné chování. Zde nacházím paralelu s výrokiem Rudolfa Otta, který označil popsané projevy transu a posednutí za fenomenologické spektrum chování od stavů klidu a blaženosti až po bolestivé a nebezpečné útoky.¹⁴³ Podobně s touto interpretací mluví o transu a posednutí Huskinson, která zmiňuje častý názor na tyto stavy, který reflektuje jednání posedlého člověka jako identické pro invazivní sílu, která jedince posedává - například pokud půjde o humornou či žoviální povahu, bude se poté i posedlý jedinec chovat komicky. Poukazuje na velkou variabilitu chování, které je člověkem vyjeveno skrze trans či posednutí.¹⁴⁴ Groenendael popsala symptomy transu následující větou: „Definuji trans jako duševní stav, způsobený škálou faktorů, který vytváří bariéru mezi jím samým a jeho okolím, činí ho naprosto do sebe pohrouženého a způsobuje, že vykazuje výjimečné nebo abnormální chování, kterého by nebyl schopen v normálním stavu a které mu dává pocit osvobození.“¹⁴⁵ ¹⁴⁶ Nicméně neuchopitelnost a víceznačnost tohoto pojmu naznačuje už fakt, že pro tento stav existuje mnoho jmen a odpovědi mých informátorů na dotaz o povaze *kesurupan* se v některých případech značně lišily. Antropolog Vincent Crapanzana definoval stav posednutí jako jakýkoliv změněný či neobvyklý stav vědomí a s tím spojené chování, které je v místním smyslu chápáno jako stav a chování zapříčiněné

142 Herskovits, 1948, cit. podle SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT,

Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s.10.

143 Otto, 1917, cit. podle SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s.9.

144 SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s. 8.

145 Doslovná citace v originále: „I define trance as a mental state, induced by a variety of factors, which creates a distance between the person concerned and his surroundings and now renders him totally self-absorbed, now produces exceptional or abnormal behaviour, of which he would be incapable in his normal state and which gives him a sense of liberation.“

146 GROENENDAEL, Victoria M.Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java.*, s. 134.

působením duchů, démonů či božstva.¹⁴⁷ O neuchopitelnosti tohoto stavu a obtížnosti popsání *kesurupan* mluvila většina mých informátorů tanečníků, ať už z důvodu polobdělého stavu „rozostřené mysli“,¹⁴⁸ či kompletního výpadku paměti.

Kesurupan je částí představení, která je pro mnohé diváky nejatraktivnějším momentem vystoupení. Podle mých informátorů diváků je pro ně transovní část často hlavním lákadlem vystoupení a extrémní chování posedlých tanečníků stěžejní atrakcí celého představení.¹⁴⁹ Poptávka publika je jeden z transformačních faktorů současné podoby *jathilanu*. Informátor k tomu poznamenává:

„Dnes je v každé části příběhu někdo v transu. Možná kvůli zabavení publika. Za dob mého dětství se nikdo nedostal do transu uprostřed příběhu. Až potom, co příběh skončil.“¹⁵⁰

Jiné transformativní faktory *jathilanu* jako ortodoxní islám, politická doktrína či turismus trans a *kesurupan* v *jathilanovém* představení spíše potlačují či úplně vynechávají a často spolu s již výše zmíněnou poptávkou publika a s voláním po udržení tradice vytváří protichůdné faktory, které tlačí na neustálé formování podoby *kesurupanu* v *jathilanu* jak v minulosti, tak v současnosti a vedou k mnoha různým přístupům k tomuto umění napříč diverzifikovaným spektrem *jathilanových* skupin.

4 Empirická část: interpretace rozhovorů

4.1 *Jathilanová* skupina jako druhá rodina

4.1.1 Vstup do *jathilanové* skupiny a integrace v *jathilanové* komunitě

Podle Kuswarsantya vedou transformativní aspekty *jathilanu* ke kategorizaci *jathilanových* skupin podle účelu představení a cílové skupiny diváků do kategorií, které definoval jako „*jathilan* festivalový“, „*jathilan* turistický“ a „*jathilan* rituální“.¹⁵¹ Protože se v mé práci dává velký prostor problematice transu a *kesurupan* a podle mého pozorování a výsledků rozhovorů se přístupy těchto skupin v náhledu na *kesurupan* často

147 SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON.

Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives., s. 4.

148 Z rozhovoru s tanečníkem Rianem Budisantosem.

149 Z rozhovoru s Ekem Ompong Santosou.

150 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

151 KUSWARSANTYO. *Kesenian Jathilan: Identitas dan Perkembangannya di Dareah Istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: Kanwa Publisher, 2017, s. 106.

překrývají či mísí, pro lepší pochopení textu používám raději termínů „skupiny s použitím transu a *kesurupan*“ a „skupiny s jejich absencí“.

Na základě výpovědí informátorů a zúčastněného pozorování se zpravidla velikost *jathilanové* skupiny co do počtu aktérů pohybuje od 20 členů až po 80 i více. Jedna skupina má ale většinou od 30 do 50 členů a jde pouze o tanečníky, hudebníky, zpěváky, *pawanga*, asistenty *pawanga* a organizátora. *Jathilanovou* komunitou označuji v textu nejen aktéry *jathilanového* představení, ale také všechny, kteří *jathilanové* skupině pomáhají a přispívají k fungování jejího celku. Z pozorování v terénu vyplývá, že jde především o příbuzné či přátele aktérů nebo jednotlivce, kteří milují javánské tradiční umění a chtějí být konkrétní skupině nápomocní. Do skupiny účinkujících a do samotného představení jsou často integrováni také tito lidé, kteří různými způsoby přispívají k zajištění hladkého průběhu představení. Měla jsem například možnost vidět, jak ve vystoupení jedné *jathilanové* skupiny *pawangovi* pomáhala jeho manželka, která svému muži byla neustále po boku, přinášela mu rekvizity a pomáhala mu při „uzdravování“ tanečníků.

Integrace rodinných příslušníků aktérů *jathilanu* je velmi častý jev a objevovala se ve většině výpovědí informátorů. V jednom případě byl jeden z tanečníků *jathilanu* synem *pawanga*, v jiném byl zase tanečníkem zeť *pawanga*. Často jsem se také setkávala s případy, kdy byli tanečníky bratři nebo otec a syn. Vedle rodiny to byli přátelé, kteří hráli podle výpovědí nejčastěji klíčovou roli v rámci integrace členů do *jathilanové* skupiny. Mnoho informátorů se shodovalo na tom, že se do skupiny dostali přes přátele, kteří už *jathilan* tančili.

4.1.2 Principy sounáležitosti a posilování vzájemné výpomoci a reciprocity v *jathilanové* komunitě

Na základě výsledků rozhovorů popisuje většina informátorů tanečníků projevy sounáležitosti a pospolitosti v rámci *jathilanové* skupiny. Na základě zúčastněného pozorování jsem měla možnost mnohokrát vidět, že pro aktéry *jathilanové* skupiny (i jiných uměleckých skupin, např. *reogové*, *leakové* atd.) je typická soudržnost a vzájemná pomoc. *Jathilan* je schopen vytvořit atmosféru solidarity mezi tanečníky a diváky sdílející hodnoty stejné společenské třídy a prostředí. Shodují se s pohledem antropologa A. M. Irianta, který zmiňuje vzájemnou pomoc aktérů *jathilanu*, také asistenci a nahlížení

problémů jako kolektivní záležitosti – celý tento sociální význam *jathilanu* i javánského tradičního performativního umění všeobecně je aktéry reflektován a obsažen i v každodenním životě ve společnosti.¹⁵²

K fungování skupiny přispívají i lidé, kteří vykonávají „malou“ pomocnou práci, ale pro *jathilanové* představení nepostradatelnou. Podle výpovědí informátorů tito lidé takovou práci zpravidla dělají dobrovolně bez očekávání honoráře.

„Pawang Agus vždy zdůrazňuje čestnou práci a všichni tito další lidé, všichni dělají malou práci, ale všechno se to počítá a všechno je to důležité. Například Samban je zahradník a sběrač květin pro jathilan. On sbírá květiny pro ty, kteří chtějí mít velkou akci spojenou s jathilanem, jako je třeba svatba. Je skromný a chodí do květinové zahrady každé ráno a je tam až do odpoledne a zalévá květiny, stříhá je, udržuje je. Pawang Agus má opravdu rád tuto čestnou práci. A Samban v tom chce pokračovat, protože se to Pak Agusovi líbí a jeho to stejně baví, takže v tom chce vytrvat. Tito lidé nepraktikují tradici, aby vydělali peníze. Jak řekl pawang Agus, většina z nich tu je, aby ochraňovali kulturu.“¹⁵³

Jeden informátor uvedl, že výpomoc mimo skupinu je také běžná. Pokud potřebují přátelé pomoci a chtějí uspořádat *jathilanové* představení, jeho skupina přijede a vystoupí i bez honoráře:

„Většinou když potřebují kamarádi pomoci, tak prostě přijedeme a pomůžeme. Je to dobrovolné. Solidarita.“¹⁵⁴

4.1.3 Komunitní bydlení

Zkoušky *jathilanových* skupin včetně příprav na představení se podle mých informátorů často odehrávají přímo v domě *pawanga*. Jsou zde také uloženy veškeré rekvizity, jejichž vlastníkem je obvykle také *pawang* a po představení se všichni aktéři vrací do *pawangova* domu, aby tam vrátili zpět masky a rekvizity, vyprali kostýmy a následně je pro ně *pawangovou* rodinou připraveno pohoštění. Jen do jedné místnosti podle informátorů nikdo kromě *pawanga* nesmí. Je to místnost, kde se *pawang* modlí, medituje a připravuje na představení. Jsou tam také starodávné *kerisy*¹⁵⁵ a jiné cenné

152 IRIANTO, Agus Maladi. The Development of Jathilan Performance as an Adaptive Strategy Used by Javanese Farmers, s. 45.

153 Z rozhovoru s dokumentaristou Brahmantyem Putrou.

154 Z rozhovoru s tanečníkem Fajarem (mluví za celou *jathilanovou* skupinu Manunggal Budaya)

155 *Keris* je asymetricky zvlněná či rovná javánská dýka ze železa, která figuruje v mnoha rituálech a je podle zastánců javánské víry obdařena nadpřirozenou silou.

předměty. Tento dům se stává hlavním setkávacím místem aktérů *jathilanu* a někdy také jejich domovem. Dům jednoho z mých informátorů *pawanga* Aguse byl v době několika dní kolem jejich představení neustále plný lidí a bylo mi informátory sděleno, že je tomu tak i mimo dobu představení skupiny. Několik členů skupiny se tam nastěhovalo po jejím zformování a někteří tam zůstávali tak často, že jsem nabyla dojmu, že tam ve skutečnosti bydlí. Na schodech, v pokojích, v kuchyni i v obývacím pokoji bylo neustále mnoho lidí. Já a moji přátelé jsme také dostali dovolení v domě přespát a v podstatě v něm bydlet, jak dlouho budeme chtít, i přesto že jsme *pawanga* Aguse předtím neznali. Jeden z informátorů o tom řekl:

*„Protože oni tak prostě žijí a je to způsob jak jim bylo řečeno žít. Skrze tuto velkou spirituální vazbu a také lidskou vazbu, protože skrze tradici se lidé setkávají, našli tuto velkou rodinu. A stává se to pro ně důležité. Tradice je velmi důležitá. Nezáleží na tom, jak je divná.“*¹⁵⁶

Hlavní postavou této velké rodiny je *pawang*, jehož osobnost je centrální pro její vytvoření i pro její udržení. Jeho charisma a schopnosti sdružují lidi a toto společenství podle výpovědí často zaniká s *pawangovou* smrtí. *Pawang* se podobá Mulderově popisu mistrů javánské mystiky, který je pro své následovníky přítelem, otcem i patronem v jednom.¹⁵⁷ Vidím zde návaznost i na weberovský model charismatické autority, i když v tomto případě postava *pawanga* postrádá politické vůdcovství. Stejně jako ve Weberově modelu je zde ale pozice determinována osobnostními rysy, výjimečnými schopnostmi a okouzlejícím účinkem, legitimizován úspěchy, s prchlivou, nestabilní kohezí a loajalitu určenou věrností a oddaností následovníků. Ona menší stabilita jeho postavení v porovnání s jiným typem vůdců je v tomto případě podle mého názoru daná z velké části tím, že se *pawang* neopírá o žádnou instituci a že se jeho pozice staví především na něm samotném, konkrétně na jeho schopnostech.

4.1.4 Soutěživost a konkurence mezi *jathilanovými* skupinami

Posuhartovská éra je charakteristická více rozličnou, diverzní, rozptýlenou a lokálně zaměřenou moderní uměleckou performativní scénou. V rámci této diverzifikace došlo také k „boomu“ *jathilanových* skupin s rozličnými přístupy.¹⁵⁸ Vzhledem k velkému počtu *jathilanových* skupin na Střední Jávě v současné době dochází podle participantů výzkumu

¹⁵⁶ Z rozhovoru s dokumentaristou Brahmantyem Putrou.

¹⁵⁷ MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*, s. 55.

¹⁵⁸ HATLEY, Barbara. *Performing Contemporary Indonesia: Celebrating Identity, Constructing Community*, s. 4.

někdy ke konkurenčním soupeřením o publikum a nepřátelskému chování členů *jathilanových* skupin vůči členům jiné vystupující skupiny. Toto soupeření, konkurence, snaha vymezit se vůči jiným skupinám a přilákat nové publikum jsou dalším faktorem v utváření transformativních prvků *jathilanu*. Projevují se např. zvýšením „atraktivity“ a oživením představení výměnou javánských kostýmů za balijské, či prokládáním tradičního *jathilanového* rytmu *dangdutovými*¹⁵⁹ písněmi na přání publika. Nezřídka se kvůli zvýšení atraktivity představení zařazují i „atrakce“ nebezpečných, riskantních a bolestivých chování vůči vlastnímu tělu. Podle jednoho informátora tanečníka není zpravidla naplánován přímo takovýto program organizátory skupiny, ale záměrně jsou do programu zařazeni takoví tanečníci, kteří jsou těchto riskantních technik schopni a v případě posednutí *roh halus* jsou schopni takovéto akce a není to pro jejich tělo tolik nebezpečné na rozdíl od tanečníků, kteří jsou v těchto technikách netrénovaní:

*„Když jsou schopní ty střepy jíst normálně, tak je můžou jíst i při jathilanu. Pokud to někdo neumí, bude to nebezpečné.“*¹⁶⁰

Informátor dále mluví o obsazení zábavných nebezpečných prvků v *jathilanu* ve spojitosti s atraktivitou představení a poptávkou a očekáváním publika:

*„Je to pro zábavu. Aby to diváky zajímalo. Už to není rituál. Ten je více mystický, magický. Tady je to víc o zábavě. A také o soutěžení. Z pohledu diváka je tu mnoho jathilanových skupin. Je to také o marketingu. Divák srovnává. Je tu mnoho skupin, takže my chceme, aby si lidé pozvali právě nás. Musíme mít něco, co je zajímavé.“*¹⁶¹

Soupeření a rivalita mezi skupinami se podle všech mých informátorů *pawangů* a informátorů jiných aktérů *jathilanu* nejvíce projevuje v „boji“ mezi *pawangy* odlišných skupin. Tento projev soupeření je informátory nejčastěji zmiňovaným prvkem ve srovnání s jinými formami projevů rivality. Ne vždy je to ale v rámci skupin oboustranné. *Pawang Agus* zmínil napadení jeho vlastní skupiny *pawangem* skupiny jiné:

„Někdy se také může stát, že nastane boj mezi pawangy. Jeden příklad je ze včerejška. Když jsme včera vystupovali, také někdo udeřil. Zasáhl hlavně soundsystem. Včera měl soundsystem problémy. Nechtěl jsem vracet úder. Ale pokud ten, kdo útočí má tvrdé srdce, pak to vracím. Další příklad: měli jsme karneval a jiná skupina poslala duchy na mé děti

159 *Dangdut* je v Indonésii velmi populární hudební žánr s indickými kořeny kombinující prvky indonéského folku a tradiční populární hudby.

160 Z rozhovoru s tanečníkem Kotrekem.

161 Z rozhovoru s tanečníkem Kotrekem.

(tanečníky). Od 12 hodin až do 8 hodin to trvalo, a pak to naštěstí skončilo. Velmi unavující. Hraniční práh je do té 12. hodiny. „Nechci odejít“, říkal. „Ale já jsem pawang“, říkal jsem. Nějaký pawang pošle na mé chlapce roh halus, nechce aby roh halus odešel z těla tanečníka, já chci aby odešel a je to neustálé přetahování.“¹⁶²

Informátor pawang Ngatino taktéž zmiňoval soupeření mezi pawangy a související rizika, která vyplývají z účinkování skupiny ve vzdálenějších oblastech:

„Jsou takoví lidé, kteří chtějí udělat něco zlého. Například když hrajeme někde jinde, pawang musí být připravený. Jeden den a jednu noc nejl. To když chceme hrát v jiné oblasti.“¹⁶³

Informátor pawang Agus upozorňoval na nebezpečí, které tyto souboje mezi pawangy znamenají pro tanečníky jathilanových skupin:

„Lidé často umírali. Obvykle ne zde, ale v jiných skupinách jiných pawangů, protože více než 12 hodin to tanečník nevydrží pokud je v jeho těle roh halus. Zemře na únavu a vůbec. Takže když jiný pawang pošle roh halus na člena skupiny jiného pawanga, ego zasaženého pawanga ho bude brzdit, aby požádal o pomoc druhého pawanga. „Proč bych ho měl žádat o pomoc? Dokážu to sám“, říká si. Obvykle to ale vede k tomu, že to nedokáže, trvá to déle než 12 hodin a tanečník umírá. Mnoho takovýchto případů se stalo kvůli ješitnému egu pawangů. Ale já to nedělám. Obvykle se snažím přemluvit ty jiné pawangy: „Hej, vím že jsi poslal roh halus na mé členy, mohl bys je poslat pryč?“ Prostě se snažím domluvit těm jiným pawangům. Abych zachránil své členy. Protože obvykle pouze ten pawang, který poslal roh halus do nějakého člověka, ho může zase vrátit zpět. Ne jiní pawangové.“

Jiný informátor, pawang Nugroho také vyprávěl o častých nekalých úmyslech členů konkurenčních skupin:

„Pro ochranní rohu halus je hlavním úkolem hlavně ochraňovat aktéry od zlých duchů a od lidí, kteří mají špatné úmysly. Kdybych chtěl mít špatné úmysly, mohl bych také průběh jathilanu narušit. Např. poslat svého roh halus přítele a poslat ho na tanečníka. On se poté nemusí uzdravit z kesurupan. To se může stát. Vysvobodit ho pak můžu jen já, ten, kdo ho na něj poslal. Jiný pawang to nemůže udělat. Pokud se na to opravdu soustředím a udržuji roh halus v těle tanečníka, je to potom pro jiného pawanga těžké, poslat toho roh halus z těla pryč.“¹⁶⁴

162 Z rozhovoru s pawangem Agusem.

163 Z rozhovoru s pawangem Ngatinem.

164 Z rozhovoru s pawangem Nugrohem.

Další z informátorek se také vyjádřila k soupeření *pawangů*:

„Občas spolu soupeří i 3 pawangové, to není dobré, když se střetnou, bývá to drsné. Děje se to hodně v Bantulu, pamatují si, jak si vylámali zuby. Pawang je sám zbraní.“¹⁶⁵

Jeden z informátorů *pawangů* mi sdělil, že by o svém *ilmu* s cizím člověkem za normálních okolností nemluvil, když pomíneme fakt, že jde o velmi osobní a těžce popsatelné prožitky. Nemluvil by o něm ale především z důvodu strachu, že by jeho „know how“ bylo zneužito konkurencí a bylo by jeho skupině ublíženo. Nakonec ale uznal, že pro něho nejsem nebezpečná a může o takovýchto věcech mluvit.¹⁶⁶

4.2 Motivace tanečnicků ke vstupu do *jathilanové* skupiny

4.2.1 Ochrana tradice

Groenendael zasazuje posilování javánské identity mezi Javánci především do kontextu zdůrazňování javánské tradice, která je vyjádřena mimo jiné výběrem písní v představení a tato představení lidem pomáhají pociťovat sdílení stejného cíle, a to ochranu vzácného kulturního dědictví - *jathilanu*.¹⁶⁷ Finanční odměna nehraje podle Groenendael důležitou roli v motivacích aktérů ke vstupu do skupiny a je podle získaných dat zpravidla nízká a většina vydělaných peněz se obvykle utratí na pokrytí nákladů výpůjčky hudebních nástrojů, kostýmů, rekvizit atd. Potvrzuje to i výpověď mého informátora, který k tomu uvedl:

„Není tam finanční motivace. Protože to, co dostávají, je hodně daleko od toho, aby z toho mohli vyžít. Život z umění je spíš dole, co se týče mzdy. Hlavním jejich cílem je uvědomění si tradice a ochrana umění. Také aby vyplnili volný čas. Ale ne finanční motivace. Jde to pro tu komunitu. Je to pouze malý postranní výdělek.“¹⁶⁸

Na otázku týkající se motivace vstupu aktérů *jathilanu* do *jathilanové* skupiny a jejich působení ve skupině se všichni informátoři shodli, že jejich primární motivací byla touha po prezentaci, udržení a ochraně tradičního javánského umění, jehož součástí vnímají umění *jathilanu*. Typickou odpovědí byla například následující výpověď:

165 Z rozhovoru s choreografkou a tanečnicí Cik Lin.

166 Z rozhovoru s *pawangem* Muhamedem.

167 GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 168.

168 Z rozhovoru s knihovníkem Isnu.

„Hlavní mojí motivací bylo ochraňovat tradici, umění v Indonésii, především to javánské. A to je jathilan. Je to umění tradiční a lidové a moc se mi líbí. Nechci, aby zmizelo.“¹⁶⁹

Tato odpověď je podle mě názorná i zmíněním lidovosti *jathilanu* a důležitosti této lidovosti v rámci cítění a sdílení vesnické identity. Důraz kladený na lidovou tradici a lidovou formu umění nacházím napříč většinou odpovědí mých informátorů. Je zde někdy patrná i touha vymezit se vůči městu a životnímu stylu obyvatel měst či obyvatel vyšší sociální třídy. V literatuře se většinou nedatuje vznik *jathilanu*, nicméně jeho existence se pokládá za pradávnu. Některé prameny udávají, že *jathilan* vznikl původně jako nástroj k sebevyjádření a sebe prezentace lidí na venkově.¹⁷⁰ Tento nástroj v podobě *jathilanu* vykazuje určitou kontinuitu až do současnosti a nalézám ten nástroj na javánském venkově často i dnes.

Za zmínku stojí také názor jednoho informátora, který v rámci ochrany kulturního dědictví zdůrazňoval jedinečnost lidové estetiky *jathilanové* umělecké formy:

„Jathilan je podle mě unikátní, protože se v něm vyobrazují dva charaktery: 1) jezdec a 2) kůň. Takže tanečník zažije, jak je kůň řízen, protože v transu je tanečník jakoby kůň, ale také je na druhé straně jeho žokej. To je podle mě exprese v umění, která je velmi unikátní, zajímavá. Je tam vyjádřeno obojí.“¹⁷¹

U informátorů, kteří skupinu sami založili, se objevovala shoda ve vyjádření přání, aby se mladí lidé zajímali o *jathilan*, a byl to jeden z důvodů založení a zformování *jathilanové* skupiny a zapojení svých mladých přátel. Jeden z mých informátorů k tomu řekl:

„Mám moc rád indonéskou kulturu, především tu javánskou. Myslím, že dnes hodně mladých nezná kulturu. Takže se ve mně objevil pocit, že bych chtěl založit jathilan. A nakonec se i ti kamarádi chtěli přidat. Takže jsem rád, že můžeme nasměrovat přátele k tomu, aby chránili kulturu.“¹⁷²

Jeden informátor uvedl, že jeho motivací je snaha o udržení a kontinuitu působení *jathilanové* skupiny s dlouholetou tradicí:

169 Z rozhovoru s tanečníkem Yuliantem.

170 KUSWARSANTYO. *Kesenian Jathilan: Identitas dan Perkembangannya di Darea Istimewa Yogyakarta*, s. 3.

171 Z rozhovoru s tanečníkem a choreografem Kuswarsantjem.

172 Z rozhovoru s tanečníkem Fajarem.

„Jathilan Sri Mudho Budoyo je tu už od dob našich babiček a předků. Desítky let. Skupina byla založená roku 1948. Od dob nezávislosti. První tanečníci skupiny už zemřeli, pak se přidali další a další, a tak dále až do dneška. Dnes už je to pátá generace. Teď probíhá regenerace. Učíme malé děti, aby se z nich stali tanečníci jathilanu.“¹⁷³

Z výpovědí informátorů z různých oblastí také vyplývá, že je v některých vesnicích na Jávě *jathilan* jedinou variantou uměleckého vyjádření pro muže. Pokud se tedy tito muži žijící na venkově rozhodnou pro tanec, výběr *jathilanu* je potom jasný, jak např. uvedl informátor zde:

„Taky tady ve vesnici, pokud chtějí muži tančit, jedinou volbou je jathilan. Například pro děvčata jsou tu i jiné tance, ale pro kluky ne. Když tady chtějí kluci tančit, tak tančí jathilan.“¹⁷⁴

4.2.2 Modernita, turismus a reflexe aktérů těchto faktorů v rámci motivace vstupu do *jathilanové* komunity

Všichni informátoři se shodli na tom, že za poslední roky došlo k transformaci podoby *jathilanu*, mimo jiné kvůli rozvoji turismu na Střední Jávě. Informátor divák mluví o dopadu turismu na podobu *jathilanu* v současné době:

„Podoba tradičního umění už dnes podle mě není zajímavá. Chceme-li obohatit taneční styl, aby byl zajímavý, musí se to nově zabalit. Do nového balíčku z perspektivy hudby, rytmu, kostýmů, makeupu, choreografie. Všechny tyto aspekty budou pak obnovené. Přizpůsobené dnešní civilizaci, dnešní konfrontaci. Jathilan se dříve omezoval na kesurupan, pawanga a pawangovo uzdravení tanečníka, ale dnes už to není jen to. Vývinulo se to. Například v aspektu hudebních nástrojů - je jich dneska víc. A kostýmy jsou také jiné než dřív. V tanečních pohybech jsou také změny. Vývoj je v několika aspektech. Je to balíček. Full faktor tance a plus faktor turismu. Dříve to bylo omezeno pouze na podívanou, dnes se to posunulo k turismu.“¹⁷⁵

Během výzkumu jsem měla možnost pozorovat představení s použitím různých inovativních prvků na poli hudby, rekvizit, vizáže, choreografie i tanečního stylu. Informátoři tanečníci se shodovali na tom, že je dnes zapotřebí do klasického *jathilanu*

173 Z rozhovoru s tanečníkem Yuliantem.

174 Z rozhovoru s tanečníkem Budianem.

175 Z rozhovoru s knihovníkem Isnu.

přidávat inovativní a nové prvky, aby uspokojili poptávku diváků a učinili představení zajímavějším:

“Jathilan je už staré umění se starou tradicí a neobsahuje gedruk,¹⁷⁶ my ale používáme gedruk, kvůli entusiasmu diváků, oni chtějí něco nového. My známe toto umění klasického Jathilanu - tradiční umění, ale musíme se ohlížet také na diváky. Jací to jsou diváci. Chtějí něco nového. Takže přidáváme gedruk. Jako zábavu. Náš cíl je představit klasický jathilan. Ale klasický tradiční starý jathilan má velmi málo fanoušků. Takže musíme dělat novinky a přidávat nové věci. Diváci mají rádi gedruk, tak ho tam dáváme, ale po gedruk přidáváme klasický jathilan. Takže když přijdou, pak automaticky chtějí vidět také klasický jathilan. A už potom také vědí, co je to klasický jathilan. I přesto, že na začátku tam dáváme něco jiného, abychom se přiblížili divákům. Diváci vidí něco nového, ale pak vidí i to staré. Je to jako jako návnada. Jako u rybaření.”¹⁷⁷

Další typ motivace, se kterým jsem se setkala v odpovědích informátorů tanečníků, souvisel s turismem v jejich vesnici. Motivace ke vstupu, působení a udržení *jathilanové* skupiny byla ovlivněna podporou turismu ministerstvem kultury a ministerstvem turismu a dotováním konkrétních uměleckých skupin v rámci přerozdělování grantů na podporu kultury do turistických oblastí. V rámci těchto programů se ocitly i některé *jathilanové* skupiny, především pokud působily ve vesnicích hojně navštěvované turisty. Tento typ motivace se vyskytl ve výpovědích informátorů z různých vesnic. Informátor z vesnice Krevet, známé svou výrobou rukodělných výrobků z batikovaného dřeva, k tomu řekl následující:

„Spolupracujeme s vládou, s turistickým oddělením, s kulturním oddělením. Děláme to, aby se o nás zajímali, pomohli nám a dali nám nějaké vybavení. Potom co jsme dostali toto vybavení, musíme chránit existenci naší skupiny. Hlavně způsobem, že budeme rekrutovat mladé lidi, aby se stali tanečníky. A oni se cítí poctěni, začlenit se do skupiny s podporou vlády.”¹⁷⁸

Indonéska vláda poskytuje množství grantů zaměřených na podporu umění angažovaného na festivalech a akcích pro turisty. Město Yogyakarta, jedna z kolébek tradičního javánského umění, se co do poskytování vládních dotací určených na podporu umění umísťuje na předních pozicích, srovnáme-li to s jinými javánskými městy.

176 *Gedruk* je maskový tanec, podle informátorů pocházející ze severní Ameriky.*

177 Z rozhovoru s tanečníkem Fajarem.

178 Z rozhovoru s tanečníkem Yuliantem.

Informátor divák zmiňuje podporu *jathilanových* skupin ze strany vládních úřadů:

„Existuje kulturní seznam. Jathilanové skupiny jsou v něm zapsány, zaznamenány. Vždy v provincii. Z toho pak můžou udělat program na festival. Vláda je v tomto aktivní. Podporuje jathilan.“¹⁷⁹

Krajská zastupitelství evidují *jathilanové* a jiné umělecké skupiny aktivní v dané lokalitě a skupiny si můžou zažádat o grant. Nicméně mnoho faktorů - především již zmiňovaná angažovanost na festivalech či v turismu - často podle mých informátorů aktérů rozhoduje o schválení dotace. Na otázku ohledně podpory ministerstva kultury odpovídala většina aktérů *jathilanových* skupin, které se neprofilují vystupováním na festivalech či turistických akcích, ani nepůsobí v turisticky atraktivní oblasti záporně. Někteří z nich také uvedli, že oddělení ministerstva kultury o finanční dotaci požádali, nicméně žádost byla zamítnuta, jako například zde:

„Občas když chce každá skupina pomoci, oni ani neodpovdí. Naše skupina jednou požádala kulturní oddělení o pomoc. Ale nepomohli. Musíme sami. Jsme společný podnik. Kolik mám peněz já, kolik mají přátelé v kampungu, zjistíme kolik dáme dohromady, a když nashromáždíme dost, nakoupíme vybavení.“¹⁸⁰

Na otázku ohledně vládních dotací *jathilanovým* skupinám odpověděl informátor divák, který upozorňoval na selekci skupin vybraných k vládní podpoře, nerovnoměrnost finanční i jiné podpory a na faktory tohoto výběru:

„Příspěvky dostávají pouze ty skupiny pro turismus. A pro festivaly. A v jejich představeních není žádný trans. Ty skupiny, které se transu bojí, dostávají peníze od vlády (smích). Možná, kdyby ti, co dělají trans, dostávali peníze od vlády, pak by už transu nebyli schopní (smích).¹⁸¹

Informátorem, který se lišil v rámci výpovědí zakladatelů *jathilanových* skupin, byl organizátor akcí a pořadů pro turisty, který podle svých slov zformoval skupinu z mladých lidí, nicméně nestal se jejich součástí, ale jakýmsi PR managerem, který využíval turismu, aby v těchto mladých lidech zničil pocit strachu se osobitě vyjádřit, vzbudil jejich sebevědomí, hrdost a nadšení z vlastního kulturního dědictví. Také klade důraz na vzdělávací dopad kolektivní aktivity dětí a mladistvých. O založení této skupiny mluvil takto:

179 Z rozhovoru s divákem Isnu.

180 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

181 Z rozhovoru s divadelním pedagogem a divákem Ekem Ompong Santosou.

„Indonésie je kultura plná strachu. Rodiče říkají dětem: „Pokud nebudeš jíst, duch tě dostane.“ ve škole to také vidíš, děti jsou málo sebevědomé, bojí se. Kvůli tomu tlaku doma a tlaku ve vzdělávacím systému. Také se ve škole nudí. Takže tady je nechávám svobodné. Aby se vrátily ke svému vyjádření. Když sem pak někdo přijede a oni vystupují, peníze jdou celému studiu, ne jednotlivcům. A to, že se na ně dívají bulé, jim dodává pocit hrdosti. Je to proces učení. Nechci aby to dělali kvůli penězům, chci aby to dělali, protože chtějí sdílet s ostatními svoji kulturu. Nevím jestli to takto vnímají sami, ale doufám, že se z toho naučí.“¹⁸²

K turismu inklinuje oblast Střední Jávy podle mého názoru a pozorování v průběhu několika let čím dál tím více. Podle statistik ministerstva turismu Indonésie stoupl v porovnání s rokem 2016 počet mezinárodních turistů v sezóně v roce 2017 přibližně o 300 000 tj. 28 % (celkově to bylo 1393243 lidí) a počet domácích turistů se zvedl od roku 2009 do roku 2013 o 250 000 tj. přibližně 9 %. Podle výpovědí si lidé uvědomují změnu a politickou strategii inklinující k rozvoji turismu v oblastech nejen na Střední Jávě, ale v Indonésii celkově. Častým rysem odpovědí je ale nahlížení na turismus jako na přirozený doprovodný prvek modernizace. Na transformaci *jathilanu* z perspektivy turismu reagoval informátor divák, coby na přirozený vývoj tradičního umění v kontextu současné doby:

„Jathilan se neosvobodil od času. Od běhu času. Je jiná doba, tak je to takovýto jathilan. Dnes se to vyvinulo, protože naplňuje potřeby trhu. Turistický trh a vývoj jathilanu spolu souvisí. Je to vývoj v mnoha aspektech. Je to vždy přizpůsobené akci, na které jathilanová skupina vystupuje. Když to bude akce pro turisty, např. makeup, vizáž bude zářivější.“¹⁸³

Za zmínku stojí také odpověď informátora tanečníka ze skupiny, zaměřené především na představení pro turisty, která do vystoupení nezahrnuje *kesurupan*. Z rozhovoru plyne, že tento informátor zmiňoval prvek *kesurupan* v *jathilanu* jako něco starého a „nemoderního“ a jeho absenci i absenci *pawang* jako měřítko modernity:

„Kesurupan v naší skupině není. Jenom to hrajeme. A pawang je pouze vůdce v aréně. Pawang to také jen hraje. Skutečné kesurupan nemáme. Ano, dříve v jathilanu byl pravý kesurupan. Ale to je ten starý jathilan, ne jako dnešní jathilan. Dnes už se to dělá moderně. Řídí se to vývojem doby.“¹⁸⁴

182 Z rozhovoru s organizátorem *jathilanové* skupiny Joshem.

183 Z rozhovoru s divákem Isnu.

184 Z rozhovoru s tanečníkem z *jathilanové* skupiny Anggar Kinanti.

Podle pozorování dochází dnes na Střední Jávě k inklinaci mnohých *jathilanových* skupin k vynechání *kesurupan* v představení a zredukování *jathilanu* z umělecko-spirituální formy na pouhou uměleckou formu. Děje se to z mnoha důvodů, ze kterých vnímám jako nejsilnější celkovou globální modernizaci a příklon k západní vědě, což má v některých případech za následek potlačení lokální spirituality. Za další důvod považuji náboženské islámské tlaky vůči specifickým projevům *agama jawi*, považované za *haram*. V důsledku vzájemného ovlivňování těchto skupin dochází k procesu nové standardizace podoby *jathilanového* představení.

4.2.3 Prestiž, sebezviditelnění, radost: posilování individuální identity

Suryani and Jensen¹⁸⁵ píšou o rituálním posednutí v *jathilanu* i v jiných uměleckých indonéských formách jako o běžném, kontrolovaném, chtěném, vysoce ceněném, sociálně posilujícím i individuálně uspokojujícím jevu. Tento popis se shoduje i s výpovědmi mých informátorů. Radost z tance, hudby a rytmu *jathilanu* je zmiňována v naprosté většině rozhovorů s informátory tanečnickými. Radost a uspokojení z taneční i hudební exprese *jathilanu* je popisována i tanečnickými skupinami s použitím *kesurupan*. V kontextu vyprávění informátorů o radosti z *jathilanu* shledávám, že jejich výpovědi často kontrastují s náhledy veřejného diskurzu na prožitek stavu *kesurupan* samotnými aktéry a jdou do protikladu vůči jeho negativním konotacím v souvislosti s fenoménem posednutí. Tímto tématem se zabývala také Lucy Huskinson, která se optikou analytické psychologie mimo jiné zaměřuje na ozdravné účinky posednutí a na fenomén posednutí jakožto nástroje, který napomáhá zdravému vývoji osobnosti.¹⁸⁶ Jeden z mých informátorů tanečnicků také zmiňoval léčivé účinky *kesurupan* spojené s regenerací těla a s pocitem mentální očisty.¹⁸⁷ Dalším průvodním prvkem posednutí je podle Louise Child fantazie a kreativita. V této koncepci může být posednutí propojeno s „božskou inspirací“.¹⁸⁸ O kreativitě a „múzách fantazie“ během *kesurupan* mluví také moji informátoři tanečníci, jejichž výpovědi zmiňují dále v textu. Jednou z odpovědí tanečnicků, kteří mluvili o radosti z tance, je tato:

„Tančíme pro radost. Udělali jsme sami skupinu. Je to už 4 roky. Ale někteří z nás jsou

185 SURYANI, JENSEN (1993), cit. podle BOURGUIGNON, Erika. Possession and Trance. EMBER, Carol R. a Melvin EMBER. *Encyclopedia of Medical Anthropology: Health and Illness in the World's Cultures*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2004, s. 142.

186 SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s. 8.

187 Z rozhovoru s tanečnickem Yuliantem.

188 SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s. 8.

v jiných skupinách už 10 let. Prostě nás to baví.“¹⁸⁹

Radost z pohybu a intenzivní prožitek hudby tanečnickovi podle většiny informátorů aktérů usnadňuje vstup do transu a *kesurupan*:

„Tanečník slyší hudbu, co se neustále opakuje, má to kontinuitu. On tančí, prožívá tento typ tance až do momentu, kdy zmizí myšlenky. Když tam jsou hudební nástroje které neustále jedou, je to kontinuální, užíváš si to, plus jsou tam prvky magie, potom je obvykle lehké dostat se do *kesurupan*.“¹⁹⁰

Radost z tance jde podle jednoho informátora ruku v ruce s údajnou návykovostí specifické *jathilanové* gamelanové hudby:

„*Jathilanová* hudba je návyková pro tanečnický a hráče. Stále tu hudbu poslouchají - když cvičí, když vystupují. Den po dni. Tato hudba se stává návykovou.“¹⁹¹

Zmiňuje také, že návykovost platí i pro hudbu používanou v moderních *jathilanových* představeních kombinovanou s dangdutem či obohacenou o negamelanové nástroje.¹⁹²

Hlavním faktorem v kontextu participace aktérů v rámci *jathilanové* skupiny je podle Groenendael osobní výzva vystupovat v představení *jathilanu* a také pocit někam patřit, být součástí komunity. Mimoto se jim také z účasti v představeních dostává určité „slávy“, která je vyjímá ze všeobecné anonymity jejich existence.¹⁹³ Touha po sebezviditelnosti, nabytí prestiže a popularity v rámci vesnické komunity je jedním z typů motivace pro vstup do *jathilanové* skupiny. O tomto druhu motivace moji informátoři explicitně nemluvili, nicméně troufám si říct, že v kontextu úzkých vesnických vztahů a do jisté míry uzavřené komunity a omezeného prostoru uměleckého sebevyjádření ve vesnici se mezi aktéry *jathilanu* vyskytuje i tento typ motivace. Na základě výpovědí jednoho informátora diváka jsou tanečníci ve vesnici obvykle obdivováni za esteticky zdařilý taneční výkon, schopnosti neobvyklých tělesných technik jako například polykání žhavých uhlíků či skleněných střepů, stejně tak za schopnost mít v sobě v průběhu *kesurupan* v těle několik *roh halus* najednou. Tanečníci, kteří oplývají zejména poslední vlastností, ale nejlépe všemi třemi najednou, jsou již zpravidla známí svými dovednostmi a jejich tanec trvá nejdéle ze všech tanečníků a jejich čísla jsou *pawangem* ponechávána na konec

189 Z rozhovoru s tanečníkem Fajarem (mluví za celou skupinu Manunggal Budaya).

190 Z rozhovoru s tanečníkem Yuliantem.

191 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

192 Z rozhovoru s Ekem Ompong Santosou.

193 GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*, s. 17.

představení, aby zajistily zlatý hřeb večera.¹⁹⁴ Informátor *pawang* v rozhovoru po *jathilanovém* vystoupení se k tomu vyjádřil takto:“

„Obvykle má v sobě jeden tanečník jednoho roh halus. Ale poslední tanečník měl v sobě dva duchy. To je speciální. Lidé už o něm vědí, že tohle dokáže a neodejdou domů, dokud on nedotancí.“¹⁹⁵

Další informátor *pawang* taktéž zmiňoval výjimečnost některých tanečníků:

„Z tanečníků je vždy někdo, kdo je dominantní, je to silný tanečník a vejde se do něho mnoho roh halus. Jeho tělo je dobré. Nejposvátnější roh halus většinou vstupuje do dominantního tanečníka.“¹⁹⁶

Max Richter na toto téma píše, že půvab *jathilanových* sousedských vystoupení pro diváky spočívá hlavně v tom, že vidí své známé – sousedy vstupovat do neznámého světa transu.¹⁹⁷

4.2.4 Regionalita a působení regionální kulturní identity na vznik *jathilanových* skupin a posilování kolektivní identity

Většina informátorů aktérů *jathilanu* byli lidé bydlící na vesnici či na periferii města a většina aktérů tanečníků se shodovala na tvrzení, že si zvolili *jathilan*, protože jde o lidovou formu umění spojenou s jejich vesnicí a je jim bližší prezentovat lidovou formu umění, kterou můžou případně i rozvíjet, než umělecké formy sultánského dvora s pevnými pravidly nebo současné moderní umění či umění pop-culture spojené většinou s městy. *Jathilanoví* tanečníci coby vojenští jezdci reprezentují spiritualitu a mužskou sílu - takovou, která je divoká a takřka nekontrolovatelná, neboli *kasar*. *Jathilan* vznikl v javánské společnosti, ve které by mělo být veškeré chování podle *keratonského* modelu zdvořilé a jemné neboli *halus*. V takovém podhoubí se na vesnicích vyvinul *jathilan*, který je v *kesurupan* části spontánní, hrubý a drsný a mužská síla je zde dávana na odiv. Dalo by se říci, že *jathilan* je pravým opakem vzorového *keratonského* chování. Slovo *halus* znamená v javánštině „jemný“ a není to pouze způsob vystupování, ale je to i styl života.

194 Z rozhovoru s divákem Jokem Joglem.

195 Z rozhovoru s tanečníkem *jathilanové* skupiny Krido Manunggal.

196 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Nugrohem.

197 RICHTER, Max M. Other worlds in Yogyakarta: From jathilan to electronic music. HERYANTO, Ariel. *Popular Culture in Indonesia: Fluid identities in post-authoritarian politics* [online]. New York: Routledge, 2008, s. 172.

Je to vnitřní estetická hodnota, která se dědí z generace na generaci. Navenek se bude *halus* jedinec prezentovat chováním, které reflektuje jeho fyzickou, vnitřní a spirituální harmonii. Takovéto chování se projevuje v řeči, chůzi, oblékání a celkovém jednání. *Halus* jednání je pokorné, zdvořilé a vytríbené.¹⁹⁸ Díky velmi dobře zvládnutému sebeovládání mají *halus* lidé vždy pod kontrolou své emoce. Antitezí k pojmu *halus* je pojem *kasar*, který v javánštině znamená „hrubý“. *Kasar* chování se vyznačuje přesně opačnými rysy než *halus* vystupování, tedy nedostatečným sebeovládáním, divokostí, projevováním emocí, někdy dokonce agresí, nezdvořilostí, drzostí, tvrdohlavostí, neústupností. Někdy toto slovo ale znamená jen nebýt *halus*, bez zahrnutí zmíněných rysů. Tato javánská dichotomie *halus* versus *kasar* je také nezřídka vztahována k lidem z města a formám umění spojovanými s městem versus lidem z venkova a formám umění spojovanými s venkovem. Informátor odborník na *jathilan*, tanečník a choreograf Kuswarsantyo dává ale přednost pojmu „lidový tanec“ před označením „*kasar* tanec“.

Silný vztah k vesnici nebo ke *kampungu*, ze kterého členové *jatilanové* skupiny pochází, byl častým rysem výpovědí. Objevoval se v nich také důraz na to patřit pod lidovou kulturu a ochraňovat ji, protože je dědictvím venkova, vzácnou hodnotou, jejíž kolébkou je právě venkov. Nezřídka se objevovalo také vymezení vůči modernizacím *jathilanu*, které jsou většinou spojovány s městem a které obsahují prvky kulturní globalizace. *Jathilan* na vesnicích je také samozřejmě obsahuje, ale mnoho takových prvků lidé na venkově nerozlišují jako aspekty globální kultury. Hatley na toto téma píše o akcích ve vesnicích, které mají v lidech posílit hrdost a závazek k vlastní kultuře a umění. Tyto akce určené především mládeži a často pořádané státními úředníky obsahují proslovy apelující na důležitost zachování lokální kultury čelící všepojímající globalizaci.¹⁹⁹ Paradoxem ale je, že tuto globalizaci v sobě performance na vesnici mají také. Dnes je například již zcela běžnou součástí *jathilanového* vystoupení také maskový tanec *gedruk*, který údajně pochází ze severní Ameriky a jehož masky evokují hollywoodské hororové filmy. Tato oslava lokální kultury ve skutečnosti obsahuje více než malé propojení se světem mezinárodní populární kultury.

Jeden z informátorů zdůrazňuje dichotomii vesnice a města a tradičního umění versus umění pop culture jako důležitý faktor ve vytváření identity lidí žijících na vesnici:

198 IRVINE, David. *Leather gods & wooden heroes: Java's classical wayang*. Singapore: Times Editions, 1996, s. 92 - 94.

199 HATLEY, Barbara. *Performing Contemporary Indonesia: Celebrating Identity, Constructing Community*, s. 32.

„Jathilanoví tanečníci si volí jathilan, protože pokud si nezvolí formu tradičního umění, pak musejí zvolit urbánní kulturu, pop culture, to, co sledují v televizi. Je to ale kontrast – televize a život ve městě a život na vesnici, nepotkává se to, nepasuje to. Chtějí být městští lidé, ale žijí na vesnici. A jathilan je dělá šťastnými, protože jathilanem udávají kontinuitu a vyživují svou identitu. Rádi jsou v transu. Někteří to mají jinak. V tom, jak mluví, jak přemýšlejí - chtějí být městskými lidmi, ale zvláštní - žijí na vesnici. Ale lidé, kteří jsou po mnoho let jathilanovými tanečníky, jsou obvykle hlouběji spojeni s vesnickou identitou.“²⁰⁰

Dalším typem motivace, který se vyskytoval u informátorů, byl spojen se snahou o vytvoření svébytného a charakteristického stylu v umění *jathilanu*, který by reprezentoval konkrétní vesnici či oblast. U jednoho informátora byla motivací participace v již vzniklé skupině s popsány rysy. Informátoři, kteří byli zároveň tanečníky a zároveň zakladateli skupiny, se shodovali na tom, že primární hnací silou k založení skupiny bylo jejich přání, aby vesnice, ve které žijí, měla *jathilanovou* skupinu, podobně jako jiné vesnice, jak vypověděl informátor např. zde:

*„Chodil jsem do školy, která se zaměřuje na gamelan. Takže jsem vstoupil do světa umění. Pak jsem přemýšlel, že v mé vesnici není umělecká skupina. Napadlo mě tedy založit *sanggar*,²⁰¹ který se teď jmenuje *Anggar Kinanti*. Hlavní motivací bylo oživit javánskou kulturu v této vesnici. Nic takového tady předtím nebylo. Na začátku se to zformovalo na akci *bersih desa* ve vesnici *Kalipucang*.“²⁰²*

Zde se setkáváme s formováním lokální identity na základě tradičního umění s transformativními distinkčními prvky, zakládajícími se na teritorialitě. V takovýchto případech jde o snahu odlišit se od jiných skupin v jiných vesnicích, distriktech i regionech a vytvořit si „vlastní styl“ charakteristický pro danou skupinu, která by vtiskla tuto charakteristiku v rámci podoby *jathilanu* i dané oblasti. Ve výpovědích zakladatelů skupin byla znát silná vazba na konkrétní vesnici jako např. zde:

*„Chtěl jsem opatrovat javánskou kulturu. Když ne my, kdo by to udělal, kdo by ochraňoval javánskou kulturu zde v *Krebetu*.“*

Jedna informátorka byla dokonce pověřena Krajským státním zastupitelstvem vytvořením

200 Z rozhovoru s tanečníkem a choreografem Iwanem Wijonem.

201 *Sanggar* je typ neformální školy a sdružení lidí, praktikující a vykonávající konkrétní aktivitu, např. *wayang kulit*, *jathilan*, moderní tanec atd.

202 Z rozhovoru s tanečnicí skupiny *Anggar Kinanti*.

jathilanu, který by se stal charakteristickým nikoliv pro jednu vesnici, ale pro celý region Gunungkidul:

„Předtím byl v Gunungkidul jathilan. Ale to, co bylo typické pro Gunungkidul, byl mix stylů ze Slemanu, Bantul a Temanggung. Z kulturního oddělení jsem dostala úkol, abych vytvořila jathilan s charakteristickým stylem oblasti Gunungkidul. bez prvků Slemanu, Bantulu, Temanggung a Kulonproga. Musíme mít specifický styl. Gunungkidul neměl svůj styl, bylo to pouze plagiátorství. Poté jsem se tedy ve vesnicích snažila najít členy a založit skupinu, kterou bych vedla. Moje mise byla taková, abych našla charakteristický styl jathilanu v oblasti Gunungkidul.“²⁰³

V rámci festivalů či soutěží *jathilanových* skupin, které dostaly pozvání z různých částí Jávy, pak často dochází k prezentaci konkrétní vesnice či regionu ve snaze předvést ji v nejlepší světlo, co do bohatosti kostýmů, choreografie, rekvizit atd. Informátor také zmiňuje, že jednotlivé vesnice či rodiny někdy zvou *jathilanovou* skupinu z jiné vesnice a regionu, ať už z důvodu, že v dané vesnici *jathilanová* skupina není, nebo kvůli věhlasu jiné skupiny, tudíž prostřednictvím performance oné skupiny také přirozeně dochází k prezentaci jejich regionu.²⁰⁴

4.3 Prožitek transu

4.3.1 Násilí, nebezpečí, zlé síly a rizikové faktory v *jathilanu*

Podle Richarda Schneckera se projevy násilí vůči tělu (v rámci rituálu a performance) neomezují pouze na časy dávno minulé, ale násilí na těle a na věcech je i dnes silným tématem současného performativního umění. Podle něj má ritualizovaná performance katarzní funkci, při které dochází k přesměrování násilných a sexuálních energií člověka.²⁰⁵ René Girard obdobně popisuje násilí v rituálu a funkci rituálu jako purifikační prvek, kde dochází k přetavení násilí v rituálu do ritualizovaného aktu, který nepředpokládá postih či odvetu.²⁰⁶ Myšlenku agrese a násilí legalizované v rituálu jako způsob uvolnění potlačených pocitů a emocí, pramenící z kulturně-etické či nábožensky podmíněné frustrace, a myšlenku, která se zabývá rolí násilí v rituálu jako odpovědi

203 Z rozhovoru s choreografkou a tanečnicí Cik Lin.

204 Z rozhovoru s knihovníkem Isnu.

205 SCHECHNER, Richard. Ritual, Violence, and Creativity. LAVIE, Smadar, Kirin NARAYAN a Renato ROSALDO. *Creativity/Anthropology*, s. 303.

206 GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972, s. 36.

na lidské potřeby, rozpracovává antropolog Richard Schnechner a rozebírá kupříkladu zde: „Z perspektivy funkce jsou umění a neuróza úzce spojené, protože jsou obě tato chování vytvořena porézní a proměnlivou hranicí mezi nevědomým a vědomým. A zatímco umění s tím zachází na individuální rovině, rituál to dělá kolektivně. Rituál dává násilí své místo na poli lidských potřeb.“^{207 208}

V *jathilanových* představeních jsem měla možnost pozorovat jak násilné akty, tak sexuálně zabarvené chování aktérů vůči jiným aktérům *jathilanu*. V kontextu zakořeněnosti javánské *halus* etikety, která nedoporučuje vyjadřování negativních a jakýchkoli silných emocí a v kontextu islámské doktríny se přikláním k Schnechnerově a Girardově teorii vysvětlení násilných prvků v *jathilanových* performancích. Měla jsem možnost sledovat jak *jathilanová* vystoupení bez použití extrémních tělesných technik, tak představení s jejich použitím. Někdy se jednalo o na první pohled velmi bolestivé a životu ohrožující chování. Ptala jsem se informátorů na otázku, zdali se při *jathilanovém* představení někdo z aktérů či diváků někdy zranil, či dokonce zemřel. Všichni z aktérů, kteří vystupují v *jathilanových* představeních, kde se vyskytuje také *kesurupan*, se shodli na tom, že ke zraněním dochází, ale nikdo z informátorů neuvedl, že by v představení jejich *jathilanové* skupiny došlo k incidentu, který by vedl ke smrti:

„*Allhamdulillah nikdo při našem představení nezemřel. Ale zranění jsou. Ruce. Rozervané. Zlomené. Nestává se to často, ale občas ano.*“²⁰⁹

Jeden informátor tanečnický uvedl případ zranění jeho přátel tanečnicků:

„*Jeden kamarád byl udeřen bičem. Bič zasáhl jeho oko. Byl to dlouhý bič. Těch přátel je několik. Jiný kamarád byl také udeřen do očí až oslepl. Museli ho vzít k doktorovi a díkybohu se uzdravil. Ale plakal a bál se, když se probudil. Bál se že už nebude moci nikdy vidět. Ale nakonec teď naštěstí vidí, uzdravil se.*“²¹⁰

Někteří informátoři uznali, že ke zraněním dochází, ale zdůraznili, že díky ochranné zóně se to nestává příliš často. Jeden z nich k tomu uvedl:

„*Málokdy se to tu stává. Obvykle je před začátkem tance rituál a aréna je obkroužena*

207 Doslovná citace v originále: „But from an operational perspective, art and neurosis are closely linked because both behaviors are generated by a porous and shifting boundary between the unconscious and the conscious. And what art manipulates on an individual basis, ritual does collectively. Ritual gives violence its place at the table of human needs.“

208 SCHECHNER, Richard. Ritual, Violence, and Creativity. LAVIE, Smadar, Kirin NARAYAN a Renato ROSALDO. *Creativity/Anthropology*, s. 307.

209 Z rozhovoru s hudebníkem Pungkasem.

210 Z rozhovoru s tanečnickem Pelasojem.

*pawangem. Pawang udělá zónu, kterou nedokážeme vidět. Je to k tomu, aby se tanečníci a roh halus drželi uprostřed. Takže diváci jsou určitě v bezpečí. Protekce chrání, aby tanečníci neutekli z arény. Tanečník je také v bezpečí, když neodejde z protekční zóny. Znamená to, že tam není cizí roh halus.*²¹¹

Respondenti tanečníci zmiňovali důležitost *pawanga* v rozhodování, zda-li tanečnickovi riskantní tělesné techniky dovolit, či ne. Jeden k tomu uvedl:

*„V mojí skupině se občas dějí takové věci, když jsou tanečníci opravdu v kesurupan. Třeba šplhání na střechu. Ale pokud je to moc extrémní, pawang to reguluje, kontroluje. Například: tenhle tanečník by jedl střepy, ale pawang mu to nedovolí, protože pawang ví, že by to zrovna pro něho mohlo být nebezpečné. Takže pawang se také musí rozhodovat. Aby to pro něj nebylo nebezpečné. Aby ho to neroztrhalo. Pawang to musí neustále posuzovat. Ale záleží to také na technice tanečníka.*²¹²

Informátoři *pawangové* odpovídali shodně ohledně doby trvání *kesurupan*. Vypověděli, že čím déle trvá, než je tanečník *pawangem* vyléčen z *kesurupan*, tím horší může být jeho uzdravování těla po návratu do vědomého stavu. Informátor *pawang* uvedl, jak bylo zmíněno výše, že pokud doba trvání *kesurupan* přesáhne 12 hodin, tanečník umírá. Informátoři *pawangové* se shodovali na tom, že k riziku překonání krizového časového limitu dochází zpravidla tehdy, když *pawang* není mediátorem, který poslal *roh halus* do těla tanečníka jeho vystupující skupiny. Respondent *pawang* zmiňuje, jak je důležité, aby to byl *pawang* sám z jeho konkrétní skupiny, který *roh halus* posílá do těl tanečníků:

*„Jsem to já, a musím to být já, kdo pošle roh halus do těla tanečníka. Uzdravení tanečníka je pak mnohem snazší.*²¹³

Jiný informátor *pawang* se vyjadřuje podobně:

*„Jestli je roh halus zvenčí, potom tolik nezáleží na tom, jestli je zlý, nebo dobrý. To to neovlivňuje. Co je důležité - že nejsem v preferované pozici. Nejsem ten, kdo ho poslal do těla tanečníka. A proto je vyléčení složitější a může to trvat příliš dlouho.*²¹⁴

Na otázku, jaké jsou další nebezpečné faktory *jathilanu* pro tanečníky, zejména v průběhu *kesurupan*, se všichni informátoři *pawangové*, tanečníci i diváci shodovali

211 Z rozhovoru s tanečníkem Fajarem.

212 Z rozhovoru s tanečníkem Kotrekem.

213 Z rozhovoru s *pawangem* Muhamedem.

214 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

na faktoru komunikace *pawang* a *roh halus*. Pokud *pawang* nezvládne porozumět řeči *roh halus* a jejich požadavkům, může se prodlužovat doba posednutí tanečníka, což je podle většiny informátorů velmi nebezpečné. Příkladem takové odpovědi je například tato:

„Jedna moje zkušenost z jathilanu je hororová. Zlá zkušenost. Byla to velká jathilanová skupina, vystupovali od rána až do večera. Jeden hráč byl posedlý duchem koně, dokážeš si představit, jak je to těžké s ním komunikovat. Ten roh halus neumí mluvit. Je to kůň. Po maghribu byl tanečník stále ještě v transu a tančil. Všichni byli zmatení, protože pawang s ním nedokázal mluvit, nevěděl si rady, protože to byl kůň. Pokud je tanečník posedlý příliš dlouho, umírá. Poté svolali mnoho starších ve vesnici, svolali i jiné pawangy a ostatní. Až poté si uvědomili, že kdysi ve vesnici býval koňský hřbitov. Proto potom posedlého hráče celá skupina i s gamelanovým orchestrem doprovodila na místo toho bývalého hřbitova. Tam už stával ale dům, všichni tedy museli jít dovnitř do toho domu. Společně, i všichni hudebníci. Poté, co se dostali do kuchyně, hráč zkolaboval a roh halus odešel. Bylo to o špatné komunikaci. Dokážeš mluvit s koněm? Co takový kůň asi chce? Bylo to pro mě opravdu hrozné.“²¹⁵

O složitosti komunikace s některými *roh halus*, rizikovosti takových momentů a neobvyklém případě vypráví také jeden z informátorů *pawangů*:

„Nejtěžší případ byl, když roh halus bylo malé mrtvé dítě, ještě nenarozené, které vstoupilo do těla tanečníka, to bylo opravdu nejtěžší. Kvůli komunikaci. Bylo to nebezpečné. Za prvé, ono ještě neumělo mluvit. Nevěděli jsme si s tím rady – neuměli jsme s ním komunikovat. Nevěděli jsme, co chce. Můj tanečník tančil od 10 hodin od rána až do 9 večer. Celou dobu byl roh halus v těle tanečníka, až v 9 hodin večer odešel. Bylo těžké ho dostat pryč. Nechtělo ven. Cítilo se šťastně, pohodlně v lidském těle. Nakonec jsme spojili všichni síly. Pomohly modlitby a dítě vyšlo samo. Pokud se modlí jeden, síla je menší. Pokud se modlíme všichni, je v tom velká síla. Všichni jsme se modlili – pawangové i tanečníci, kteří už byli uzdraveni.“²¹⁶

Na otázku, jaká jsou rizika pro diváka *jathilanu* se informátoři shodovali na nebezpečí fyzického kontaktu posedlého tanečníka a diváka. Informátor ze skupiny diváků popisuje situaci v průběhu *jathilanu*, která vznikla, když se posedlý tanečník dotknul diváka:

„V roce 1997 se stala nehoda. Jeden tanečník skočil do publika a byl to velký chaos, více

215 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

216 Z rozhovoru s *pawangem* Nugrohem.

než jeden divák se také dostal do transu. Jiní diváci se na toho tanečníka naštváli, šli do arény a začali ho bít. Bylo to velmi agresivní a chaotické. Proto někteří hostitelé či organizátoři jathilanu zakazují, aby tanečníci přišli do kontaktu s diváky. Proto dnes jako plot používají bambus, aby mezi nimi byla hranice. Dříve žádná taková hranice mezi diváky a tanečníky nebyla.²¹⁷

Jiný informátor tanečník mluví podobně:

„Když tanečník ve stavu kesurupan narazí do diváka, pak ho také stáhne do kesurupan. Někdy se proto diváci bojí jathilanu, když je to příliš divoké.“²¹⁸

Někteří aktéři ze skupiny informátorů *pawangů* i respondent mimo skupinu *pawangů* explicitně zmiňují incident, při kterém došlo ke smrti aktéra či diváka *jathilanového* představení jiné *jathilanové* skupiny. Jeden z nich uvedl:

„Před několika lety tu došlo k tragické události, když při jathilanu do té hlavy ceplokamu²¹⁹ někoho ve zběsilém tempu tanečník sevřel a on na následky zemřel.“²²⁰

Představitelé některých *jathilanových* skupin, které nezahrnují do svých představení *kesurupan* udávají důvod neobsazení *kesurupanu* kvůli strachu z posednutí *roh halus* a případných následků riskantního a nebezpečného chování, které *kesurupan* obvykle provází. Informátor choreograf a tanečník jedné z takovýchto skupin uvedl:

„*Kesurupan* může být velmi nebezpečný. Nad 17 let, není problém, ale pokud je tanečník mladší 17 let, je to nebezpečné. V mé skupině jsou mnozí tanečníci pod 17 let. *Jathilanu*, který používá *trans* se oni bojí. Báli by se nechat do sebe vstoupit démona. A druhá věc, nedovolí jim to rodiče. Mnozí rodiče zakazují svým dětem, aby tančili *Jathilan*, kde je *kesurupan*. Já jsem to slyšel a tak jsem byl motivován udělat *jathilan* bez *transu*. Udělal jsem tuto verzi, pouze 10minutovou, aby rodiče svým dětem dovolili učit se tento tanec a mít ho rádi. Rodiče jim to tak dovolí, ale s tím, že nesmí používat *trans*.“²²¹

Antropolog Niels Mulder také zmiňuje nebezpečí raného věku lidí praktikující tanec obsahující *trans* a posednutí. Jako důvod uvádí dosud nedokonalou schopnost disciplíny a sebekontroly těla a duše, nezbytnou pro praktiky tohoto druhu.²²² V tomto kontextu stojí

217 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

218 Z rozhovoru s tanečníkem Pelasojem.

219 Velká, obvykle dřevěná maska tygra, která se používá při Jarananu především na Východní Jávě.

220 Z rozhovoru s dokumentaristou Marcusem.

221 Z rozhovoru s tanečníkem a choreografem Kuswarsyantem.

222 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius Publishing House, 2005, s.53.

za zmínku také výpověď jiné respondentky ze skupiny bez výskytu *kesurupanu*, která zmiňuje častý nízký věk tanečníků a regulace a opatření ze strany vlády:

*„Vláda nechce extrémní jathilan. Lepší když to zmizí, protože dnes je v jathilanu především generace mladých lidí, pro ně je to rizikové. Většina jathilanových skupin je dětských nebo jsou to mladí lidé, kteří ještě studují.“*²²³

Informátor divák reflektoval rozdíl mezi těmito typy *jathilanových* skupin a rozdílnost podpory vlády skupinám, které *kesurupan* do vystoupení zahrnují a které ne a potenciální nebezpečí, které hrozí aktérům bez zkušeností s *kesurupan* a bez přítomnosti *pawanga*:

*„Některé vládní skupiny, které vznikají pouze za účelem turismu, vůbec nevědí, jaký je význam kesurupan. Pokud někdo o tom nic neví, pak je to velmi nebezpečné si s tím pohrávat. Proto je u každého opravdového jathilanu zapotřebí pawanga, ten toho ví o kesurupan mnoho. Tanečníci takových skupin se bojí. Znáš význam obětí? Význam je odevzdání se. Znamená to, že říkáme ok všemu co se stane, musíš se tomu odevzdat. Pokud někdo takovou zkušenost nemá, pak se toho bojí. Tanečníci jathilanu se toho nebojí, protože tu zkušenost už mají, ale poprvé se asi bojí. Pak už ne, protože už byli na limitu.“*²²⁴

Na závěr této kapitoly bych chtěla nicméně zmínit teorii antropologa Michaela Lambeka a jeho zpochybnění všeobecně definované stereotypizované koncepce fenoménu posednutí duchy obvykle spojovaného s bolestí a trápením, stejně tak zmínit kritiku diskurzu rané antropologie a psychiatrie, který spojuje posednutí duchy primárně se zlem. Na základě popisů případů posednutí duchy, které provází radost a uzdravování, stejně tak jako kreativita a humor Lambek zpochybňuje diskurz negativních asociací posednutí duchy, který podle něho stále v akademických kruzích převládá.²²⁵ Stejné pojetí sdíleli i někteří informátoři *pawangové*, kteří zdůrazňovali, že *roh halus* jsou jako lidé, kteří mohou být dobří i zlí, ale pokud se k *jathilanu* pozvou jen tací, které už *pawang* dobře zná a zamezí přístupu neznámých *roh halus*, vše by mělo proběhnout v pořádku a ke spokojenosti a radosti všech zúčastněných:

„Roh halus, které zvu k jathilanu, jsou naši přátelé. Když jsou pozvaní na jathilan, je to

223 Z rozhovoru s choreografkou a tanečnicí Cik Lin.

224 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosu.

225 Lambek, 1989, cit. podle SCHMIDT, Bettina a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*, s.7,8.

jako s lidmi, občas mají akci, nějakou záležitost, občas nemůžou přijít. Ale pokud nejsou zrovna zaměstnaní, tak na akci dorazí. Roh halus je šťastný, že je pozván. Za prvé je rád, že je někde potřeba, za druhé je rád, že je pozván, a za třetí může dostat to, co chce – jídlo, pítí, dupu²²⁶, květiny. Je prostě šťastný a nemá žádné zlé úmysly. Duchové, které zveme a kteří vstupují do arény jsou obvykle dobří a často posvátní.“²²⁷

Jiný *pawang*, který rovněž zmiňoval lidskou povahu chování *roh halus*, o tom vypověděl nápodobně:

„Roh halus je čestný. Zvu ty, které znám. Jsou jako lidské bytosti. Když nemají jinou akci, pozvu je. Například: Marcusi, pokud nejsi zaneprázdněný, přijď, Indri, pokud máš čas, přijď. A pokud roh halus tam v přírodě, odkud je zvu sem, není zrovna zaneprázdněný, tak určitě přijde. A když je opravdu zaneprázdněný, tak řekne například něco v tomto duchu: Pane, nemůžu přijít. Nemůžu přijít, protože hora Merapi chce vybuchnout. Musím to tam hlídat.“²²⁸

4.3.2 Motivace k transu a *kesurupan*

Na otázku, jaká je motivace tanečníků prožít stav *kesurupan* se odpovědi lišily jak na základě toho, zdali již aktéři *kesurupan* zažili, tak na základě jejich osobního přístupu k *agama jawi*. Někteří z informátorů tanečníků uvedli, že *kesurupan* zažít nechtějí. Hlavním zmiňovaným důvodem byl strach z neznámého. Zajímavá je odpověď respondenta tanečníka, který i navzdory strachu z *kesurupan* chce nadále reprezentovat *jathilan*:

„Ještě jsem to nezažil. Když není kesurupan, pak pouze předstírám. Nemůžu zažít kesurupan, protože nechci. Protože se prostě bojím. Když se člověk bojí, potom kesurupan zažít nemůže. Ale jinak ano, v mé skupině jsou takoví, kteří zažívají kesurupan. Většina využívá pomoci roh halus. Nebo jiných bytostí. Bojím se kesurupan, ale jathilan se mi líbí, chci být i tak jeho součástí a ochraňovat toto umění.“²²⁹

Jiný informátor tanečník také zmiňuje strach z neznámého:

„Když je roh halus venku, bojím se a nechci kesurupan zažít. Protože pak to nelze

226 Dupou je zpravidla označována vonná tyčinka, olej či kadidlo.

227 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Nugrohem.

228 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Agusem.

229 Z rozhovoru s tanečníkem Budianem.

kontrolovat. Bojím se neznámých roh halus, kteří krouží kolem. ²³⁰

Informátoři tanečníci zmiňují strach z nepředvídatelnosti *kesurupan*:

„Jsem před začátkem polekaný, to ano. Protože dopředu nevíte, jestli budete v transu, nebo ne. ²³¹

Jiný respondent tanečník naopak označil nepředvídatelnost *kesurupan* jako lákavou součást *jathilanového* představení z perspektivy tanečníka:

„Stane se to náhle. Je to nevědomý stav. Proč tedy chceme zažít kesurupan? Jeden aspekt je, že nevíme jestli nás roh halus vezme do kesurupan. Je to vzrušující. Může se to stát, ale nemusí. ²³²

Většina informátorů tanečníků, kteří již *kesurupan* zažili, nicméně zmiňují překonání strachu z *kesurupan* po jedné či více zkušenostech, a za předpokladu ochrany *pawanga*.

„Když už si zvykneš na tento stav a tento tanec, už je to normální. My už jsme zvyklí. Když si zvykneš, už se nebojíš. Na začátku ano. Ale poté na podruhé už se nebojíš. už je to běžné. ²³³

Jiný informátor vypověděl:

„Při tanci jsem šťastný a pokud bude dál hrát hudba, budu v tanci pokračovat. Pak už je jen okno.“

Zde můžeme vidět, že i přes předvídatelnost *kesurupan* u mnohých tanečníků z pocitů převažuje především radost z tance a radost z performance jako takové. Na otázku, zdali se hráči bojí *kesurupan*, se vyskytoval názor, že se nebojí, protože touha zažít *kesurupan* a radost z tance vše zastíní, a to i strach:

„Tanec nás dělá šťastnými. A kesurupan se nebojíme. Protože je to, co ze srdce chceš. Hráči to mají rádi. ²³⁴

Od takovýchto odpovědí se ale odlišuje výpověď jednoho informátora tanečníka, který se po první zkušenosti s *kesurupan* začal tohoto stavu bát více. Na otázku, proč se *kesurupan* bojí, odpovídá:

„Protože jsem to už jednou zažil. Protože jsem nad sebou neměl kontrolu. Trochu si to

230 Z rozhovoru s tanečníkem Renem.

231 Z rozhovoru s tanečníkem *jathilanové* skupiny Krido Manunggal.

232 Z rozhovoru s tanečníkem Yuliantem.

233 Z rozhovoru s tanečníkem Masem.

234 Z rozhovoru s hudebníkem a tanečníkem Pungkasem.

pamatuji. Byl jsem napůl při vědomí, ale nemohl jsem nic kontrolovat. ²³⁵

Můžeme tedy pozorovat, že případná rizika a nebezpečí, které *kesurupan* skýtá, je pro někoho nepodstatné až lákavé, a pro někoho hrůzu nahánějící. Záleží na povahových rysech každého tanečníka. Nabízí se mi připodobnění, že ne každý z nás má rád bungee jumpng, ale ti kteří ano, ti v tom zpravidla vidí něco skvělého a vzrušujícího.

Z odpovědí šlo vyrozumět, že stavy transu a *kesurupan* jsou pro aktéry tradiční součástí umění klasického *jathilanu*, proto do nich tanečníci dobrovolně vstupují – chtějí tančit *jathilan* se vším všudy, v jeho komplexní podobě. Nezřídka je také zmiňována poptávka diváků. Informátoři zmiňovali, že publikum chce vidět trans a *kesurupan* a uváděli, že je to atrakce, bez které by diváci odcházeli zklamaní – poptávka publika je tedy také jedním z výrazných důvodů, proč jsou aktéři motivováni k transu a *kesurupan*. Další formy motivací k prožitku transu a *kesurupan*, které tanečníci zmiňovali, popisují podrobněji níže v textu.

4.3.2.1 Předstírání kesurupan

V textu již byl zmíněn jeden z aspektů *jathilanu*, a to předstírání *kesurupan*. Na základě výpovědí informátorů docházím k závěru, že k tomuto předstírání dochází z rozličných důvodů. Nezohledňuji zde výpovědi aktérů *jathilanových* skupin, které do svého představení *kesurupan* nezahrnují, tudíž mají jiný koncept než skupiny s použitím *kesurupan*. Podle odpovědí informátorů na otázku ohledně předstírání *kesurupan* dělím jejich důvody do několika kategorií na základě faktorů, které v nich figurují:

1. V jednom z typů výpovědi k důvodu předstírání *kesurupan* figuroval především strach:

„Nechci zažít kesurupan. Protože se prostě bojím. Když není kesurupan, tak pouze předstírám. ²³⁶

Jiný informátor tanečník podává dovysvětlení této výpovědi:

„Pokud chceme kesurupan, roh halus pravděpodobně může vstoupit. Ale pokud se tanečník bojí a nechce aby do něj roh halus vstoupil, pak roh halus také nechce. ²³⁷

Informátor zmiňuje také stud tanečníků, kteří musí pouze předstírat:

235 Z rozhovoru s tanečníkem Rianem Budisantosem.

236 Z rozhovoru s tanečníkem Budianem.

237 Z rozhovoru s Rianem Budisantosem.

„Pokud tanečník předstírá, je to velmi unavující. Tančí maximálně 10, 12 minut, poté požádá pawanga a odejde. On se také stydí, víš. Že se mu nepodařilo do kesurupan dostat“²³⁸

2. V dalších odpovědích se objevovaly důvody, které odkazovaly na závislost na externích faktorech:

„Ano, někdy předstírám. Ale většinou je to pravý kesurupan. Záleží to však na místě - jestli tam je roh halus, nebo ne.“²³⁹

3. Zmiňováno bylo také téma fyzické způsobilosti tanečníka nezbytné ke kesurupan, které souvisí s konceptem Bourguignon²⁴⁰, jež říká, že posednutí je závislé na možnosti člověka rozdělit sebe do více elementů. Můj informátor mluví obdobně:

„Každý člověk má nějakou kapacitu pro to být ve spojení s roh halus. Je to jako s tričkem. Můžeš si pouze vzít to, které ti sedí. Někomu sedí pouze jedno tričko, někomu jich sedí hned pět, někomu nesedí žádné. Možná tenhle tanečník zvládne jen ty nižší roh halus, tenhle zvládne ty větší roh halus. a ne všichni lidé mohou zažít kesurupan. Někteří lidé z této komunity nemohou zažít kesurupan vůbec, protože jejich schránka je příliš malá. Jejich spirituální tělo je příliš malé.“²⁴¹

4. Dalším důvodem, který se vyskytoval ve výpovědích informátorů k předstírání kesurupan, bylo přání nezklamat diváky:

„Je to také jeden způsob, co děláme, abychom nezklamali publikum. Když by divák věděl, že tento tanečník není ve stavu kesurupan, byl by zklamaný. Takže nakonec také hrajeme. Musíme to hrát před diváky. Například - je 8 lidí v aréně, ale ve stavu kesurupan jsou pouze 2. Když jich 6 hned zmizí, je to méně zajímavé. Takže jsou tam třeba 4 tanečníci, kteří předstírají a 2 opravdu v kesurupan.“²⁴²

Jiný informátor podává obdobnou odpověď:

„Ano k předstírání kesurupan dochází. Protože lidé rádi pozorují tanečníky v transu, takže

238 Z rozhovoru se zpěvákem a asistentem pawanga Pungkasem.

239 Z rozhovoru s tanečníkem Pelasojem.

240 BOURGUIGNON (1968), cit. podle COHEN, Emma a Justin L. BARRETT. Conceptualizing Spirit Possession: Ethnographic and Experimental Evidence. *ETHOS: Journal of the Society for Psychological Anthropology*. 2008, 36(2), s. .

241 Z rozhovoru s pawangem Agusem.

242 Z rozhovoru s tanečníkem Fajarem.

někteří tanečníci předstírají trans, aby zabavili publikum. ^{“243}

Poptávka publika a představy o tom, co diváci chtějí vidět – ať už založené na skutečnosti, či pouze na domněnkách aktérů *jathilanu* jsou tedy dalším z výrazných faktorů, které tvarují podobu *jathilanu*.

Podle výpovědi informátora i podle antropologů Sindhunaty a Sumaryona²⁴⁴ se dříve nekladl na *kesurupan* v *jathilanu* takový důraz. Bylo to spíše o náhodě, prostě se to přihodilo. Dnes je ale *kesurupan* v mnohých představeních *jathilanových* skupin plánovanou součástí, tzv. prvkem „by design“ a je centrálním momentem celého vystoupení. *Kesurupan* je tedy plánován především z důvodu, že je z pohledu diváků očekáván jakožto hlavní atrakce představení. V kontextu výpovědí zmíněných o odstavec výše tedy interpretuji předstírání *kesurupan* jakožto přirozený prvek současného *jathilanu*.

4.3.2.2 Tančím, abych zapomněl

Kesurupan jako způsob zbavení se nechtěných myšlenek a odpočinku ve stavu nevědomí je jeden z typů motivace k prožitku *kesurupan*, který zmiňovali informátoři tanečníci:

„Užít si hudbu až do zapomnění. Je to jako forma meditace. Na dlouho je paměť pryč, ztracená. Když vstoupí roh halus, už si to nepamatují. Tančím jathilan, ale nevím o tom. Probudím se, až když to skončí.“ ^{“245}

Podobnou výpověď předkládá jiný informátor tanečník:

„Je to relaxace. Když je kesurupan, je to jako když spíš, nevíš nic, nepamatuješ si nic. A potom může být tvé tělo více čerstvé.“ ^{“246}

Většina informátorů uváděla také případy neintencionálního zapojení diváků do tance a do *kesurupan* části představení v případě jejich „vyprázdněné mysli“. Pokud jsou diváci při *jathilanu* duchem nepřítomni, stává se podle informátorů, že jsou diváci stejně jako tanečníci posednuti *roh halus*:

„Ten dotýčný může mít problémy se soustředěním. Není v mysli soustředěný. Můžeš se pak

243 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

244 SINDHUNATA, S.J. a M.A. SUMARYONO. *Kesurupan Kuda Lumpung*. Yogyakarta: Bentara Budaya Yogyakarta, 2013, s. 39.

245 Z rozhovoru s tanečníkem Mugo Sumartem.

246 Z rozhovoru s tanečníkem Yuliantem.

lehce dostat do transu. ²⁴⁷

Neobvyklou odpověď přináší informátorka tanečnice upozorňující na vnitřní neklid a emoční nestabilitu diváků, kteří jsou posednutí *roh halus*:

„Ke kesurupan dojde, když je divák ukolébán. Je to mystika jathilanu, jsou ukolébáni rytmem bende, pokud ne bende, bonangem. Obvykle jsou to ale lidé s nějakým problémem. Bývají to lidé s nemocnou duší. Například smutní lidé, kteří mají problémy v rodině, emoční neklid. Pak je to obvykle rychlé, protože jejich mozek je napjatý.“ ²⁴⁸

Podobně popisuje Victor Turner participaci v rituálu jako úlevu od duševního břemene, v jeho případě daného strukturou společnosti a jejich společenskou rolí a statusem či jinými faktory: *„Lidé, které tíží jejich úřad, již díky svému původu nebo svému snažení zaujmají ve struktuře mocenské pozice, mohou cítit, že rituály a náboženství zdůrazňující odložení nebo rozpuštění strukturálních pout a povinností jim poskytují to, co mnozí historici nazývají „osvobození“. Možná je toto osvobození zapláceno zkouškami, pokáním a jinými strastmi. Nicméně tato fyzická břemena mohou být lehčí než duševní břímě udělování a poslouchání rozkazů a neustálého jednání pod maskou role a statusu.“* ²⁴⁹

Další dimenzí *jathilanu* pro tanečníky je skutečnost, že během *kesurupan* nejsou zodpovědní za své činy, a jejich chování, které by bylo za normálních okolností považováno za nedůstojné a sociálně neakceptovatelné, je v tomto kontextu zbaveno jakýchkoli restrikcí a sankcí. Někteří vědci interpretují chování v rituálu jako projev potlačených sociálních, psychologických či sexuálních přání a potřeb.²⁵⁰ Toto téma je zajímavé i z pohledu genderu. Dnes ženy také tančí *jathilan*, ale setkávala jsem se s názory, že toto „nedůstojné“ chování akceptované během transu a *kesurupan* u mužů, již zpravidla není akceptovatelné u žen. Proto dochází u některých skupin k upravení, omezení či úplnému vynechání ženského *jathilanu*. Pawang Ngatino k tomu říká:

„My u dívek kesurupan zakazujeme. Mnoho z těchto dívek má manžela. Kdokoliv se může koukat na kesurupan. Není to bezpečné pro prostředí, javánští lidé mají tabu. Musí být to umění bezpečné. Ale tyto dívky už mají manžela, dítě. Tančit můžou normálně,

247 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

248 Z rozhovoru s choreografkou a tanečnicí Cik Lin.

249 TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press, 1966, s. 188.

250 MISCHÉL, Walter, MISCHÉL, Frances, 1958, cit. podle SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. Introduction. SCHMIDT, Bettina E. a Lucy HUSKINSON. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives.*, s. 57.

*ale kesurupan zde nemůžou.*²⁵¹

Je zde patrný genderový stereotypizovaný pohled na javánskou ženu coby jemnou křehkou bytost, která má své emoce pod kontrolou a je středovým a opěrným bodem domácnosti. Při *kesurupan* je tento obraz rozbit, proto také informátor *pawang* zmiňuje, že to pro ženu není bezpečné. Na základě upřesnění odpovědi má respondent na mysli především bezpečnost v kontextu její pověsti ve vesnici. Viděla jsem také *jathilan*, kde dívkám trans a *kesurupan* umožněn byl, jednalo se ale zpravidla o ještě neprovdané dívky.

Během *jathilanových* vystoupení jsem měla možnost pozorovat celou škálu chování, která by byla v rámci javánské etikety normálně považovaná za nevhodná či přímo nepřijatelná, jako např. silné emoční projevy jako pláč a křik, ohrožování diváků bičem, převrácení genderově stereotypizovaných rolí, sebetrýznění, dětinské vystupování, sexuálně laděné chování atd. Může jít tedy o vyjevení skrytých vnitřních pocitů, či pouhá manifestace zábavných prvků skrze téměř naprostou svobodu, kterou v tu chvíli tanečníci mají. Problematika je samozřejmě provázaná s tím, zdali jsou tito tanečníci ve stavu *kesurupan*, či ho pouze předstírají. Pokud se jedná o stav *kesurupan*, tak jak je většinou vědci i aktéry popisován, bylo by to chování, které nenáleží osobě tanečníka, nýbrž invazivní síle. Pokud by šlo o pouhé předstírání *kesurupan*, k čemuž podle výpovědí informátorů tanečníků nezdědka dochází (v případě kdy se nedostaví skutečný stav *kesurupan* či *kesurupan* tanečníci zažít nechtějí), nabízí se zde interpretace jejich chování jakožto chování, kdy pod rouškou stavu *kesurupan* - momentu nabytí téměř neomezené svobody projevu, a momentu, kdy jsou zbaveni zodpovědnosti za své činy, jednají vědomě šokujícím způsobem, ať už s cílem pobavit publikum či sebe, či s cílem vyrovnávat se svojí frustrací prostřednictvím takového chování. V tomto kontextu by se dal podle mého názoru přirovnat *jathilan* ke karnevalovým událostem podle M. Michailoviče. Bachtina, kde podle něho prostřednictvím těchto festivit lidé uvolňovali sociální přetlak a docházelo k převrácení společenských rolí a znovunastolení harmonie prostřednictvím výsměchu systému a úplnou symbolickou destabilizací stávajícího pořádku především právě skrze karneval a polyfonii.²⁵² Podobné znaky někdy vykazuje i chování účinkujících *jathilanu*, a to jak na společenské, tak individuální úrovni. *Jathilan* s použitím symbolických objektů, masek, pohybů, hudby, extrémních praktik a někdy také *cross-dressingu* zpochybňuje a obrací každodenní život naruby.

251 Z rozhovoru s *pawangem* Ngatinem.

252 BACHTIN, Michail Michailovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.

4.3.2.3 Tančím, abych věděl

Poznatky mého výzkumu na základě výpovědí informátorů se shodují s Andrew Beattym, který mluví o zahnání osobnosti člověka v transu do kouta jeho vědomí, přičemž jeho tělo se stává pouhou „nádobou“ pro *roh halus*. Jedním typem motivace v rámci výpovědí informátorů byla zvědavost a touha po poznání. Na otázku, proč chtějí tanečníci prožít *kesurupan*, zmínili informátoři zvědavost:

„Jenom abych věděl. Abych věděl, jaký je to pocit. Co je to za zkušenost. Okamžik kesurupan a okamžik při vědomí se pak rozliší. Dokážeš to lépe odlišit. To je moje motivace, abych věděl jaký je to pocit. Abych mohl rozlišit ty dvě roviny.“²⁵³

Jiný informátor popisuje touhu po novém uměleckém vědění, kreativním vyjádření i zábavných prvcích, které se prostřednictvím *kesurupan* podle něho mohou vyjevit:

„Roh halus mi ukáže styl tance, možná nový styl. On také předvede atrakci, jako jedení kuřete zaživa, to je další motivace. Pokud je to moc akční, můžeš mít puchýře, nebo tak něco. Ale obvykle je mojí motivací ukázat akci, taneční akci, můžeš možná tančit lépe a také chceš tančit lépe. Tento stav ti možná může přinést kreativní lepší nápad.“²⁵⁴

4.3.2.4 Tančím, abych reprezentoval tradici

Zakladateli skupiny jsou podle výsledků výzkumu zpravidla jednotlivci či skupina přátel, kteří skupinu sami zformují a následně se k nim přidají další známí, neznámá i příslušníci rodiny. Tyto skupiny jsou zakládány zpravidla bez finančních ambicí, s hlavní motivací zachování a ochrany javánské kultury a tradice. Typický prvek *jathilanu* je rituální aspekt v propojení s účelem pobavit lidi (dříve se jednalo pouze o obyvatelé dané vesnice či přilehlých vesnic, aspekt turismu se do *jathilanu* vnesl až později). Rituální aspekt spolu s pokorou a jednoduchostí tohoto tance kombinovaný s prvky podívané dohromady tvoří tradici, která je úzce spjatá s venkovskou komunitou, ve které také vznikla.²⁵⁵ Neoddělitelnou součástí *jathilanu* je jeho propojenost s každodenním životem lidí. Pozice umění je na javánském venkově i ve městech úzce propojená s životem lidí a tato zakořeněnost umění ve společnosti je podle mého názoru stěžejní k pochopení

253 Z rozhovoru s tanečníkem Fajarem.

254 Z rozhovoru s tanečníkem Yuliantem.

255 KUSWARSANTYO. *Jathilan Gaya Yogyakarta dan Pengembangannya*. Yogyakarta: UPT Perpustakaan ISI Yogyakarta, 2014, s. 2.

motivace všech mých informátorů, kteří věnují úsilí ochraně, reprezentaci, zachování a pokračování tradice *jathilanu*.

4.3.2.5 Tančím, abych demonstroval

Ve výpovědích se vyskytují informace o historickém zasazení *jathilanu* do kontextu vzpoury proti představitelům vyšších společenských vrstev:

„Vzpoura je dřívější tradicí jathilanu: jsou to dějiny, které přinesly jathilan jako symbol. Symbolismus vzpoury proti síle. Proto jathilan používal a pořád někdy používá černé brýle. Je to symbol vnitřní rebelie. Je to symbol, protože uvnitř, za těmi brýlemi si tanečníci udržují svoji vnitřní sílu. Lidé jathilanu byli lidé vespuđu. Poté viděli, jaká je úroveň života nahoře. Vytvořili si pak kostýmy, které reprezentovaly obyčejný lid. A součástí kostýmu se staly i černé brýle. Těmi brýlemi také imitují styl lidí z vyšších tříd, lidí bohatých. Oni nechtěli prohrát, tak použili tohle. Je to vnitřní rebelie.“²⁵⁶

Podobnou výpověď přináší jiný informátor:

„Když jsem jen obyčejný člověk, který nemůže vstoupit do paláce, nemůže sledovat jejich představení, tak vytvořím své vlastní performance.“²⁵⁷

Tato výpověď se vztahuje k fenoménu venkovanů, kteří začali tančit *jathilan* kvůli nesouhlasu se sociální stratifikací a kteří pravděpodobně pociťovali velkou propast mezi jejich způsobem života a způsobem života vyšších tříd. Velká popularita a široké rozšíření *jathilanu* tkvěla a stále tkví podle Irianta mimo jiné ve skutečnosti, že není zapotřebí speciálního vzdělání, ani jiných požadavků, aby mohl tanečník *jathilan* tančit. *Jathilan* je rozvíjen jakožto výsledek kolektivní inteligence a orální tradice a který je skrze přímou praxi děděn z jedné generace na druhou.²⁵⁸ Je to umění všech, *Jathilan* může tančit kdokoliv. Tímto se *Jathilan* liší od jiných druhů tanců, především těch, vzniklých na sultánském dvoře.

Ve většině odpovědích informátorů se vyskytovaly zmínky o *Jathilanu* nejen jakožto o vyjadřovacím prostředku k nesouhlasu, vzdoru či revoltě vůči vyšším společenským třídám, ale také vůči představitelům moci, ať už koloniální holandské či okupační japonské

256 Z rozhovoru s tanečníkem a choreografem Kuswarsantyem.

257 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

258 IRIANTO, Agus Maladi. The Development of Jathilan Performance as an Adaptive Strategy Used by Javanese Farmers., s. 41.

nadvlády nebo popřípadě vůči představitelům jiného hegemonního státu působícího v Indonésii. Nebezpečné tělesné techniky s pomocí předpokládané nadpřirozené síly jsou považovány za jednu z forem nemilitantního vzdoru. Nicméně všechny tyto zmínky se týkaly minulosti:

„Dnes už se takto jathilan nepoužívá. Dříve určitě ano. Jathilan se dříve ještě spolu s jedním tancem používal proti Japoncům, japonské politice.“²⁵⁹

„Dříve se používalo debus²⁶⁰, lidé prostřednictvím debus čerpali energii k boji javánského lidu proti Holanďanům.“²⁶¹

V letech 1965 a 1966 se v Indonésii odehrál masakr přibližně jednoho milionu obyvatel, iniciovaný režimem Orde Baru (Nového Pořádku) prezidenta Suharta. Informátoři zmínili roli *jathilanu* ve spojitosti s PKI (Komunistická strana Indonésie) v období sukarnovského režimu, kdy byl prezident Sukarno podporovatelem komunistických mocností a posukarnovské éry prezidenta Suharta, který se proti komunismu vymezoval a nakonec docílil téměř úplné eliminace levicově smýšlejících obyvatel v Indonésii.²⁶² Jeden informátor na toto téma řekl:

„Dokonce kolem období nezávislosti byl jathilan používán pro PKI. Rebelové v této zemi. Dnes ale už ne, jsou zakázáni vládou.“²⁶³

Na toto téma se vyjadřuje také jiný informátor:

„V šedesátém pátém bylo zabito několik či hodně pawangů a členů jathilanových skupin, kvůli vesnickému, rolnickému zázemí, spojovanému s PKI. Byla proti nim namířená vlna násilí.“²⁶⁴

Na toto téma mluví i Beatty, který se zmiňuje o vraždách členů uměleckých komunit lidových transovních tanců - nejen *jathilanu*, ale také například *barongu*²⁶⁵ a mluví také o strachu promluvit o těchto křivdách ze strany přeživších členů a příbuzných zavražděných a následnému pohřbení těchto informací do ticha na mnoho let.²⁶⁶

Většina výpovědí souvisejících s revoltou proti politickému systému se ale týkala

259 Z rozhovoru s tanečnickem Renem.

260 Debus je druh starodávného javánské umění, které propojuje bojové umění, tanec, hudbu a obnáší nebezpečné aktivity např. polykání skla, ohně, propichávání se kerisem, bičování atd.

261 Z rozhovoru s tanečnicí a choreografkou Cik Lin.

262 Z přednášek PhDr. Tomáš Petru, Ph.D.

263 Z rozhovoru s tanečnickem Fajarem.

264 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Agusem.

265 Balijský maskový transovní tanec.

266 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*, s. 82.

minulosti. Výjimkou byl informátor tanečník, který uvedl, že hlavním důvodem tančit *jathilan* je pro něho vyjádřit kritiku vládnoucím vrstvám a jiným představitelům moci v současnosti. Jako tanečník-choreograf vytvořil netradiční *jathilanové* představení s použitím kostýmů politiků a businessmanů, ve kterém je trans prostředkem parodie a výsměchu těmto osobám, vzhledem k tomu, že se podle jeho slov sami často chovají, jako by byli v transu. Opět zde nacházíme spojitost s Bachtinovým konceptem²⁶⁷ – tanečníci předvádí parodii těch, kteří je ovládají, spolu s převrácením rolí. V jiných případech *jathilanů* si dovoluji tvrdit, že je trans a *kesurupan* především projevem flexibility a svobody lidového performativního umění, a přestože je historicky spojen s revoltou proti politickým činitelům, dnes většinou takovouto funkci neplní a nejde proti vládnoucím vrstvám do přímé opozice. Nicméně v tomto případě je prostředkem k výsměchu panujícímu řádu a jeho špatných stránek. Jeho koncept apeloval hlavně na problémy mocenských vztahů, korupce a zneužívání moci ve vysoké i nízké politice:

*„Sdělovací prostředek a technika jsou nástrojem nebo jazykem jak vyjádřit myšlenky. Ne estetikou, krása je v kontextu. Proto jsem pracoval na tomto jathilanu, je to stejný tanec jako v jiné jathilanové choreografii, jen jsme změnili kostýmy válečníků, za kostýmy politiků a bussinessmanů, kteří tančí transovní tanec peněz a politické moci. Tak, aby to byl současný moderní tanec. Většina současných tanců dnes lpí na kráse pohybu těla a na nových koncepcích těchto pohybů. O tohle mi nejde. Nechci, aby se z tradice stala modernita. Jde mi o kontextuální umění.“*²⁶⁸

4.4 Spiritualita v očích *pawangů* a tanečníků

Pawangové, se kterými jsem dělala rozhovory, zpravidla nevykazovali chování výjimečnosti či přehnané hrdosti na svoje postavení *pawanga*. Až na jednoho, který se těšil pozici být ve středu pozornosti, se ostatní tito informátoři spíše vyhýbali přemíře pozornosti a svoje *ilmu* a dovednosti považovali za individuální, velmi osobní a nezřídka také tajnou záležitost.

Víra v *roh halus* se zpravidla týká vyznavačů *kejawen*. S doktrínou modernistického islámu se principy *kejawenu* neslučují a podle výpovědí informátorů považují Jávanci hlásící se k ortodoxnímu islámu víru v *roh halus* zpravidla za zakázanou. Nesouhlas na toto téma mezi *santrim* Tasimem a zůstupcem *kejawen* Purnomem – tedy zastánci

267 BACHTIN, Michail Michailovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.

268 Z rozhovoru s tanečníkem a choreografem Iwanem Wijonem.

odlišných kulturně-náboženských skupin na Jávě ukazuje na příkladu Beatty: „Zrovna jsem se vrátil z výletu do Alas Purwo, lesa notoricky známého svými strašidelnými tabu místy a pak začala debata na téma duchů. Purnomo tiše zapochyboval, že by v lese mohlo existovat ještě něco jiného než jen stromy, ale Tasim znal lidi, kteří narazili v jedné z lesních jeskyní na ducha Sukarna, uctívaného prvního prezidenta Indonésie, „A takové věci nemohou být zpochybněny,“ dodal s konečností.“²⁶⁹ ²⁷⁰ Z pohledu ortodoxního islámu je komunikace a obětování *roh halus* problematická či nepřijatelná záležitost, nicméně pro vyznavače *agama jawi* to problematické podle většiny mých informátorů *pawangů*, kteří jsou zároveň muslimové, není a je podle jejich slov důležité s *roh halus* komunikovat, neboť je podle nich velmi tenká hranice mezi materiálním světem a spirituálním světem, mezi přírodou pozemské sféry a nadpřirozenou dimenzí.²⁷¹ Velký rozdíl je podle mého názoru již v samotné ontologii a v náhledu islámu na pozici stvořitele a lidstva a v náhledu na totéž perspektivou javánské mystiky. Javánská mystika je založená na přesvědčení esenciální jednoty veškeré existence a nahlíží lidskou podstatu v kosmologickém kontextu. Tudíž se z života samotného stává náboženská zkušenost a není v podstatě možné přesně vymezit hranici mezi profánním a sakrálním.²⁷² Na druhou stranu doktrína ortodoxního islámu vymezuje tuto hranici až příliš jasně a nedovoluje takto explicitní fúzi lidské sféry se sférou boží.

4.4.1.1 Praktiky magie

Všichni informátoři *pawangové* se shodovali, že v rámci performance *jathilanu*, i v rámci jiných služeb, které obnáší práce *pawanga*, používají praktiky magie.

„Ano, umím to. Jsem upřímný. Pro *nyanget*²⁷³ je potřeba zvát zlé *roh halus*. Ale mezi černou a bílou magií je tenká vrstva. Obojí je potřeba.“²⁷⁴

Informátor *pawang* Agus zmiňuje důležitost použití magie v určitých situacích:

„Pokud lidé žádají o pomoc kvůli úderu magie – něco takového se nedá vyléčit v rámci

269 Doslovná citace v originále: „I had just returned from a trip to Alas Purwo, a forest notorious for its haunted spots, and there was talk of were-tigers and spirits. Purnomo quietly doubted that there could be anything in a forest but trees, but Tasim knew people who had encountered the spirit of Sukarno, revered first President of Indonesia, in one of the forest caves. `And such things may not be disbelieved', he added with finality.“

270 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*, s. 141.

271 Z rozhovoru s *pawangy* Mbah Agusem, Mbah Nugrohem a Mbah Muhamedem.

272 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*, s. 49.

273 *Nyanget* je druh černé magie za použití mantry.

274 Z rozhovoru s *pawangem*, který si přál zachovat anonymitu.

*náboženství. Také to nevyléčí žádný doktor. Musí se to vyléčit mistrem javánské víry. Chodí sem lidé a prosí o pomoc, protože jsou zasaženi magií. Způsob jak je vysvobodit je také prostřednictvím magie, média a dupy. Pokud jsem schopný je vyléčit, měl bych snad čekat na doktory či imámy?²⁷⁵ Ne, musí se jim pomoci rychle, předtím než úplně zeslábnou. Musí se to udělat rovnou. Pokud bych se bál lidí či jiných věcí a čekal bych, oni by ztratili duši.*²⁷⁶

Můžeme zde pozorovat odhodlání *pawanga* stát si za svým přesvědčením a postavením *pawanga* i přes nesouhlas mnohých lidí, kteří preferují standardy západní medicíny či náboženské uzdravení.

O magii toho bylo napsáno v antropologii mnoho, nicméně obtížnost postihnutelnosti tohoto jevu podobně jako transu a posednutí do jisté míry předurčuje a také definuje velké množství a rozdílnost názorů vědců na tento fenomén a následně jeho definice a klasifikace. Velkým tématem antropologie bylo dilema profánnosti versus sakrálnosti magie. Tuto dichotomii řeší například Edmund Ronald Leach, který nesouhlasí se striktním vymezením zmíněných dvou sfér: „*Existuje nějaká specifická skupina akcí, které lze popsat jako magické akce, a pokud ano, patří do kategorie posvátných, nebo do kategorie profánních, a mají spíše povahu a funkci náboženskou či technickou?*“^{277 278} I pro *pawangy* takovéto vymezení bylo často nedefinovatelné a neurčitelné.

4.4.1.2 Názory *pawangů* na *jathilan* skrze optiku islámské doktríny a skrze *agama jawi*

„Kde islám slibuje ráj skrze dodržování rituálů a oddanost Koránu, kejawen bere každodenní život jako klíčový text a tělo jako posvátnou knihu.“^{279 280}

Filozofie i praktiky *kejawen* je obtížné zasadit do kontextu sakrálnosti či profánnosti, jak by si byl nejspíš Émile Durkheim přál. Naopak, myšlenky *kejawenu* oscilují mezi

275 *Imám* je muslimský duchovní.

276 Z rozhovoru s *pawangem* Agusem.

277 Doslovná citace v originále: „Is there a special class of actions which can be described as magiical acts and, if so, do they belong to the category „sacred“ or to the category „profane“, have they more of the nature and function of religious acts or of technical acts?“

278 LEACH, Edmund Ronald. *Political Systems of Highland Burma: a Study of Kachin Social Structure*. London: The London School of Economics and Political Science, 1964, s. 11.

279 Doslovná citace v originále: „Where Islam promises heaven through ritual compliance and devotion to the Koran, Javanism (kejawen) takes the everyday world as its key text and the body as its holy book.“

280 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*. Cambridge.

těmito dvěma sférami. Neshoda informátorů ve vymezení náboženské roviny *jathilanu* podle mého názoru odráží velkou variabilitu náhledů na *kejawen*, případně může reflektovat i prohlubování distinkcí mezi *kejawen* a ortodoxním islámem. Druhé tvrzení přisuzují postupné striktnější diferenciaci haram a halal kategorií ze strany ortodoxního islámu, a tím si vysvětlují i časté bezmyšlenkovité, rychlé či důrazné vymezení se některých mých informátorů (aktérů i diváků) vůči magii a jiným praktikám *pawangů* (příslušníků *kejawen* skupiny javánské populace). Mulder o souladu a rozporu *kejawen* a náboženství napsal, že ve filozofii *kejawen* neexistuje dělicí linie mezi sekulárním a posvátným, tím pádem je těžké říci, zdali je *kejawen* styl života jako takový expresí javánského náboženství - *agama jawi*. Nicméně poukazyval na fakt, že *kejawen* filozofie života pěstuje náboženské chování, mysticismus a zdůrazňování já, stejně tak jako devaluje obrazy posmrtného života, institucionalizovaného náboženství a plnění náboženských povinností.²⁸¹

Problematičnost i citlivost této dichotomie podle mého názoru nabádá vyznavače *santri* a ortodoxního islámu k většímu vymezování se vůči *kejawen* v kontextu současné inklinace k islamizaci Indonésie po vzoru Blízkého východu, „kolektivizace“ islámského myšlení Indonésanů a zpřísnování norem a pravidel islámské doktríny. V neposlední řadě také v kontextu současného směřování javánské módy *coby* „trendy“ muslimky či muslima, které je *kejawenu* spíše vzdálené. Nicméně staletí tradice, kdy vedle sebe žijí lidé odlišných náboženských skupin i ideologických názorů a samotná existence této diverzifikované společnosti dokazuje velkou míru vzájemné tolerance. Tento fenomén doprovází rozmazávání distinkcí a život obnášející časté překračování ideologických či socio-kulturních vymezení. V kontextu postupného sílícího hlasu islámu v Indonésii v posledních letech ale dochází podle mých informátorů k častějšímu vzájemnému „narážení“ do těchto osobních hranic.

Informátor ke střetu náboženství a *jathilanových* skupin poznamenává:

„Záležitost náboženství, to je dnes pro jathilanové skupiny ta těžká část, aby vydržely. Dnes se vše stává hodně striktní z pohledu náboženství v náhledu na tradici a všeho dalšího. Tohle se dělat může, tohle se nemůže, tohle je dobré, tohle špatné atd. Teď jsou hodně striktní. Mnoho jathilanových skupin pak má problém, ale dobrá zpráva je, že vesničané a jejich mladá generace to stále dělají rádi, chtějí chodit na jathilan či se v něm

281 MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*, s. 84.

participovat. Takže je to podle mě stále ok, jen v některých částech to ok není.“²⁸²

Všichni moji informátoři *pawangové* jsou muslimové. Ve výpovědích všech nacházím společné rysy – oddanost islámské víře, a zároveň víru v *agama jawi*. Nikdo z nich v tom nevidí rozpor. Informátor *pawang* Nugroho popisuje propojenost islámu a *kejawen* v *jathilanu*:

„Jsou tam prvky islámu a prvky kejawenu také. Je tam obojí. Je to mix obojího. Když hrajeme, zveme roh halus, kteří jsou v přírodě. Je to ale ceremonie islámu, říkáme Bismillah,²⁸³ čteme Al-Fatiha.²⁸⁴ Všechno tohle ale děláme v rámci komunikace s roh halus, kteří jsou pozvaní. A prvky kejawen v jathilanu jsou například pálení dupy, tyčinek, pokládání obětí. Takže je to namíchané, islám s kejawenem.“

Dále pokračuje ve vyprávění o úloze být muslimem i *pawangem*:

„Například v otázce přesouvání deště. Používám obětiny. V oblasti, které se to týká, kupříkladu v Kasonganu, hledám nejmocnějšího džina a ptám se ho, jak je možné, aby v Kasonganu nepršelo? On potom požaduje A, B, C atd. Potom je to možné. Potom to možné je, ale musím se také modlit já, abych pomohl džinovi – aby byl silnější, aby byl déšť v dostatečné vzdálenosti atd. Ale já jsem muslim, takže vše záleží na Alláhovi, pokud ten to nepovolí, bude stejně pršet, i přesto, že džin je posvátný. V tomto pořádku je číslo jedna Alláh, potom nejposvátnější džin, poté obětiny, modlitby, potom můj osobní přítel – džin ochránce, který je také posvátný a starý. Je tam hierarchie.“²⁸⁵

Pawang Nugroho nevidí rozpor ve víře v *roh halus* (neboli jak on říká džin), komunikaci s nimi a současném muslimském vyznání. Rozdíl v jeho vnímání těchto dvou fenoménů je spíše v nastavení priorit a vizualizaci hierarchické struktury neviditelných sil.

O nesouhlasu mnohých lidí s praktikami *Jathilanu* a vzájemném nepochopení členů *jathilanové* komunity a lidí mimo ni vypráví dcera jednoho z informátorů *pawangů*:

„Proč si někteří lidé myslí, že je Jathilan modlářství? Když lidé vidí někoho performovat v takovýchto rituálech, myslí si, že je to modlářství, protože vidí lidi, kteří se modlí k někomu jinému než k Alláhovi. My ale performujeme umění a my víme, že to tak není. Toto jsou rituály, které jsou součástí naší kultury a tradice. Neuctíváme modly. Oni

282 Z rozhovoru s Ekem Ompong Santosou

283 Bismillah je 1. fráze Koránu.

284 Al-Fatiha je súra Koránu.

285 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Nugrohem.

*nedokáží odlišit adat²⁸⁶ a náboženství. Protože možná prostě rozumí věcem jinak.*²⁸⁷

Informátor mluví o *pawangovi* Agusovi a jeho postoji k *agama jawi*, nikoli jako o pohledu na svět, kterému se naučil od svých rodičů, příbuzných či přátel, ale popisuje, jak si tento vztah k *agama jawi* vybudoval sám:

*„Jeho otec je z armády, jeho dědeček je velký muslimský duchovní, který je hodně proti kejawen. Pak Agus je původně muslim, ale jeho otec konvertoval ke křesťanství a on s ním. On stále dělá nedělní školu, a je do určité míry křesťan. Poté konvertoval zpět k islámu, protože necítil, že křesťanství je pro něho to pravé. A i poté, co konvertoval k islámu, stále cítil, že islám není dostatečný, tak se hledal. Vstoupil do skupiny, kde se učil javánské moudrosti (*aliran kebatinan*). Tam se cítil pohodlně. Říkal si, že možná patří tam. Proto započal shromažďovat všechny ty vědomosti. Proto řekl, že být pawangem není jeho vlastní motivace a že se učil tyto věci, protože se hledal. Být pawangem je druhá věc. Všichni ti *kesurupan* lidé za ním chodili kdoví z jakého důvodu a on musel vědět jak je vrátit a jak je krmit. Jak je vrátit zpět, aby byli zase normální.*²⁸⁸

Takto *pawang* Agus popisuje jeho pohled na *jathilan* a náboženskou problematiku:

*„Jsem muslim, ale věřím i ve vše to ostatní. Jsem si jistý. Ale nelze to mít jako víru. Pokud to máme jako své náboženství, pak to není správné. Moje víra je v Boha. Je nesprávné praktikovat *jathilan* během modlitby k Alláhovi. Když se modlíš, musíš se modlit celým srdcem, je to jako dar posvátnému Alláhovi. Ale pokud děláš *jathilan*, dělej to pořádně. Je to umění naší země, které patří Jávě, zděděné našimi světci islámu. Začlenili tehdy *jathilan* do učení o islámu. Pokud světci používali *jathilan*, jsem špatný, když v tom pokračuji také? Nemísím mysticismus a umění s náboženstvím. Tvrzení, že jde o satanské posednutí je úplně špatné.*²⁸⁹

Jak v této výpovědi, tak v jiných jsem se často setkávala s důrazným vymezením hranice náboženství islámu a umění *jathilanu*. Ať už to vypovídá o skutečné realitě vymezení se pro konkrétního informátora, či ne, vnímám to jako částečnou obrannou reakci. V mnoha výročí *pawangů* a členů *jathilanové* komunity se vyskytovaly náznaky i přímé konkrétní výpovědi ohledně projevovaného nesouhlasu, vzdoru či napadání ze strany členů Muhammadiyah či členů jiných islámských organizací vůči členům *jathilanové* komunity

286 Slovo *adat* v Indonésii označuje soubor lokálních zvyklostí a tradic.

287 Z rozhovoru s dcerou *pawanga*, jež si přála zachovat anonymitu.

288 Z rozhovoru s dokumentaristou Brahmanytem Putrou.

289 Z rozhovoru s *pawangem* Mbah Agusem.

s *pawangem* jako hlavním terčem nesouhlasu. V odpovědích na otázku propojenosti oficiálního náboženství a „náboženství *jathilanu*“ jsou poté podle mého názoru reflektovány útoky na *jathilan* z perspektivy oficiálního náboženství, stejně tak reflektována náboženská nestabilita fenoménu *jathilan* v očích mnohých obyvatel Jávy. Vzhledem k tomu, že většina mých informátorů jsou muslimové, zmíněná údajná náboženská nestabilita může mít vliv na individuální pojmání náboženské identity daného jedince a pocit nutné kategorizace „náboženství *jathilanu*“. Jejich reálné či potenciální zmatení by se dalo shrnout do otázky: Jestliže byl *jathilan* po dlouhá staletí islám, jaktože dnes islámem přestává být a lidé stejné víry mě za to vůči nim nyní staví do opozice a považují za heretika?

Postavení členů *jathilanové* komunity v rámci vesnické komunity je tudíž často problematické, někdy přímo znevýhodněné. Informátor o znevýhodnění *pawangů*, dalších aktérů *jathilanu*, i lidí kolem nich uvedl:

„Když žena tanečnicka jathilanu pochází z velmi konzervativní rodiny, velmi nábožensky založené rodiny, ta rodina poté nechce, aby její manžel performoval v jathilanu, protože je to podle nich rouhání. Tito lidé poté přestanou tančit jathilan, takové věci se dějí. A dokonce dcera pawanga Aguse s tím měla problém. Lidé se jí posmívali: „To je dcera pawanga, nepřibližujte se k ní, nebo vás zakleje.“ Byla za to šikanovaná ve škole. Poté, když si našla kluka, který se jí líbil a on zjistil, že je dcera pawanga, kluk se zalekl, dal zpátečku, protože s tím nechtěl být spojovaný.“²⁹⁰

V průběhu mého terénního výzkumu jsem měla možnost být svědkem *jathilanu*, který byl uspořádán hostitelem - muslimem, jenž chtěl tímto způsobem projevit díkuvzdání za návrat svého syna z armády po několika letech. Pozval své známé i sousedy ke společnému jídlu a ke sledování programu, jímž byl *jathilan*. Šlo o akci, která teoreticky splňuje všechny charakteristiky *slametanu*, tak, jak jej definoval Geertz. Co ale chybělo, byly obětiny pro *roh halus*. Jak již bylo zmíněno výše v textu, obětiny v *jathilanu*, jenž používá *kesurupan*, patří mezi nutnosti k uspořádání takovéto události (protože zajišťují ať už potenciální či reálnou bezpečnost celé akce) a hostitel je osobou zodpovědnou za přípravu těchto obětí. Esencí *slametanu* je v Geertzově pojetí právě obětování *roh halus*, a skrze toto obětování nastolení rovnovážného stavu, kdy může dojít k vyplnění kýžených přání či poděkování za vyplnění těchto přání. Odmítnutím či zanedbáním přípravy obětí jde podle mého názoru o manifestaci své víry a manifestaci nesouhlasu

290 Z rozhovoru s dokumentaristou Brahmantyem Putrou.

s určitými praktikami a metodami *agama jawi* a do jisté míry také popření důležitosti *roh halus* všeobecně. Tímto příkladem se dostáváme do modelové situace konfliktu tradice (v tomto případě tradice *jathilanu*) a náboženství. Hostitel je zde také liminální osobou, ale ne v Turnerovském smyslu, a to osobou nacházející se na pomezí sféry profánní a sakrální, ale nacházející se a balancující na pomezí *adatu* a náboženství. Stále vyznává tradici, jenž se projevuje v samotném uspořádání *slametanu* a *jathilanu*, ale vyznává také svou víru a podoba jejího vyznávání do určité míry neguje zmiňovanou tradici. Co je tedy pro něj hereze, a co je ještě v pořádku?

Sám byl dříve tanečníkem *jathilanu* - k tomu ale udává, že *kesurupan* nikdy nezažil, ani zažít nechtěl:

*„Nemohl jsem. Ve svém životě jsem nezažil kesurupan. Užil jsem si tanec, ale nezažil jsem kesurupan. Jsem muslim. Je to zakázané. Když to uděláš, pak nepamatuješ na Boha.“*²⁹¹

Nekompatibilita javánské tradice spojené s dlouhou historií synkretismu a dnešního sílicího důrazu na dodržování pravidel a nařízení islámské doktríny v lidech vzbuzuje otázky o vlastní náboženské identitě. Tímto příkladem se snažím mimo jiné poukázat na skutečnost, že takovéto otázky vnitřního rozporu neřeší pouze osoby, u kterých se to jaksi předpokládá, jako například *pawangové*, ale také osoby z běžných řad javánského obyvatelstva.

4.4.1.3 Názory tanečníků a dalších aktérů na *jathilan* skrze optiku islámské doktríny a skrze *agama jawi*

V návaznosti na myšlenky Beattyho²⁹² jsem v terénu mohla vidět, že praktiky *agama jawi* nejsou v rámci javánského synkretismu koherentní tradice a ani nikdy pravděpodobně nebyly, stejně tak jako samotní aktéři *jathilanu* nejsou jen rolníci věřící v *agama jawi*, ale jsou současně muslimy, spoluvesničany a moderními občany. U některých informátorů mimo kategorii *pawangů* tento mix převážil ve větší inklinaci k *agama jawi*, jako například zde v odpovědi na otázku, co pro informátory *jathilan* představuje:

„Jathilan je směsice rituálu a podívané, ale pro mě osobně je jathilan rituál. Jathilan musí

291 Z rozhovoru s hostitelem *jathilanu*.

292 BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*, s. 83.

být podívaná, aby to lidé sledovali, ale zároveň je uvnitř něco, aby to bylo lepší. ²⁹³

Na druhou stranu někteří respondenti mimo kategorii *pawangů* odpovídali, že je pro ně *jathilan* profánní záležitostí. V terénu i ve výpovědích jsem se často setkávala s odpověďmi, které striktně rozdělovaly sféru náboženství a sféru tradice. *Jathilan* označovali za profánní performance spadající do sféry kulturní tradice – sice obsahující sakrální prvky, ale pro ně představující záležitost, která se s náboženstvím nelze mísit. Přisuzuji to z velké části již výše zmíněnému odkazování veškeré zodpovědnosti za vše rituální a sakrální k osobě *pawanga*. Typickou odpovědí na otázku, jak je pro aktéry *jathilanu* tento tanec spojen s náboženstvím, je například tato:

„Je to více o kultuře než o náboženství. Pro mě tam napojení na náboženství není. Pouze ochrana kultury.“ ²⁹⁴

Sféru oficiálního náboženství (většinou islámu) někteří informátoři striktně oddělují od sféry *jathilanu*:

„Pokud je v jathilanu kesurupan a roh halus, nejde to mísit s náboženstvím, je to jako země a nebe, voda a olej.“ ²⁹⁵

Na Jávě je možné vidět různé druhy performativního umění, přičemž některé z nich jsou kategorizovány jako islámské umělecké formy. Jeden z respondentů mluví o těchto uměleckých formách, ale *jathilan* do nich nezařazuje:

„Jathilan a islám nejsou moc kombinovatelné. Máme specifické formy umění, které kombinují hodnoty islámu. Například umění spolu se zpěvem arabských písní, arabskými bubny či příběhy ze života proroka Mohameda. Také jsou umělecké formy, které nazýváme tradiční islámské, říkáme tomu badui, ty také používají islámských hodnot. Ale v jathilanu moc ne. Je to možné zkombinovat, ale není to pro mě běžné.“ ²⁹⁶

Jiný informátor vysvětluje rozdělení sféry náboženství a kultury:

„Kultura a náboženství jsou oddělené misky. Mám náboženství, můžu mít i kulturu. Moje náboženství je islám, ale nejde to oddělit od kultury. Ten rozdíl je ale tento. Byla to interakce lidí, tak se také objevila kultura, že ano? Ale náboženství je shora, je zjevené. Je to oddělené. Náboženství islámu se liší od náboženství uctívání. Ale kultura je pro všechny.“

293 Z rozhovoru se zpěvákem Pungkasem.

294 Z rozhovoru s tanečníkem Rianem Budisantosem.

295 Z rozhovoru s tanečnicí a choreografkou Cik Lin.

296 Z rozhovoru s divákem Ekem Ompong Santosou.

*V umění a tradici, jako je jathilan, jsou aspekty religiozity, ale není to náboženské umění. Je to kultura. Ale náboženství je něco jiného. V jathilanu je religiozita, ale nelze mluvit o tom, že v něm je náboženství. Tato religiozita je kultura. Javánská mystika, spiritualita. I mantry jathilanu jsou kultura. Kultura a náboženství jsou různé sféry. Věřící lidé jsou určitě také lidé kultury, vyznávají kulturu, ale z perspektivy dogmatu se to liší.*²⁹⁷

Podobně jako se historicky mísily myšlenky i praktiky *agama jawi* a islámu, v *jathilanu* se dělo totéž. Ve většině *jathilanů* lze pozorovat mnoho islámských prvků, nicméně *jathilan* nespadá do forem islámského náboženského umění, ať už z důvodu *haram* praktik, jakou je například vzývání *roh halus*, které *jathilan* obsahuje, či z důvodu historicky neislámského původu *jathilanu*.

O historickém propojení *jathilanu* a islámu vyprávěl informátor:

*„Dříve tu byli lidé, kteří propagovali náboženství, ale aby ostatní následovali to náboženství, dělali to skrze kulturu. Skrze to, kde se lidé shromažďovali a kde oni pak mohli šířit náboženství. Jedna z těch kultur je Jathilan, který tu již byl předtím. Bylo tu pak propojení Jathilanu i jiné javánské kultury a náboženství. Nebyl tu rozdíl. Dnes tu ale takové propojení s náboženstvím není. Je to spíše tradice.*²⁹⁸

Propojenost *jathilanu* a šíření islámu dokládá nejedna publikace.²⁹⁹ Islámští misionáři tehdy využili *jathilanu* jako nástroje k šíření náboženství. Nicméně dnes, v momentě kdy už je toto náboženství na Jávě dostatečně rozšířené, je některými vyznavači islámu *jathilanu* vytýkáno, že je tancem neslučitelným s islámskou vírou, i přesto, že *jathilan* islámu na Jávě dopomohl k jeho uchycení.

5 Závěr

Ve své práci jsem se nejprve věnovala nastínění problematiky fenoménu a poskytnutí základních informací o tomto tanci a o tématech, které tento rituál formují či s ním úzce souvisí. Pochopení těchto pojmů a jejich zasazení do kontextu *jathilanu* považuji za nezbytné jak pro mě jakožto výzkumníka, protože poskytují půdu pro další analýzu a zkoumání na poli prožitků aktérů, tak pro čtenáře k pochopení souvislostí. Těmito tématy byly role *pawanga*, *kesurupan*, obětín, *roh halus* a také role *jathilanové* i širší vesnické

297 Z rozhovoru s divákem Isnu

298 Z rozhovoru s tanečnickem Yuliantem.

299 Např. ASTUTI, Restuningsih Budi. *Bentuk dan Fungsi Jaranan Pegon di Kelurahan Blitar Kecamatan Sukorejo Kota Blitar*. Surakarta, 2014. Skripsi. Institut Seni Indonesia Surakarta, s. 19

komunity v kontextu zkoumané problematiky. Ukázala se nenahraditelnost *pawangovy* osoby v *jathilanových* skupinách s použitím stavu *kesurupan*, zároveň ale i rozporuplnost jeho pozice v javánské společnosti. Tato rozporuplnost, především z hlediska morálky a náboženství, se vyjevuje v mnoha aspektech života na javánském venkově. Také jsem se věnovala vymezení funkce *jathilanu* a jeho různých podob v závislosti na konkrétním účelu představení, kterých se v rámci *jathilanu* vyskytuje více. Tato část práce byla realizována z knih, dokumentárních filmu a vědeckých článků a podložena výpověďmi informátorů.

Základem empirické části byly rozhovory pořázené na Jávě. Každý rozhovor je jedinečný a mým informátorům patří velký dík, protože obsah rozhovorů byl zejména pro *pawangy* občas nelehkým oříškem z důvodu jejich pozice, ve které jsou středobodem zodpovědnosti za aktéry *jathilanové* skupiny, také studnou tajemství mnoha lidí, ale také častým terčem útoků ze strany ostatních lidí či jiných *pawangů*.

Na základě rozhovorů jsem zjišťovala, jaké jsou motivace tanečníků a jiných aktérů *jathilanu* pro vstup do *jathilanové* skupiny a zda se typy motivace nějak výrazně odlišují. V naprosté většině rozhovorů se vyskytuje motiv chránit *jathilan* jakožto tradiční javánské lidové umění, které je pro aktéry důležité - konkrétně jeho specifická forma a podoba, jež je v mnoha případech daná regionem. Mimo jiné z rozhovorů také vyplývá, že dochází k ocenění místních umělců lokální komunitou. To vše potvrzuje hypotézu, že *jathilan* napomáhá k posilování lidové kultury a individuální i regionální kulturní identity. Většina informátorů zmínila, že se k *jathilanové* skupině dostali skrze příbuzné či přátele ve vesnici, ve které žijí. Výzkum ukázal, že nejenom díky soudržnosti, vzájemné pomoci a solidaritě typické pro aktéry *jathilanové* skupiny, ale také díky společnému času během zkoušek a samotných představení, kde jsou aktéři sledováni a podporováni sousedy, dochází ke sdílení společných hodnot mezi aktéry navzájem i v rámci vesnické komunity. Umění, které je informátory i autory publikací o *jathilanu* popisováno jako jednoduché, přímé, spontánní, upřímné a odlišné od vznešeného umění reprezentuje lidový charakter. Tímto se potvrzuje i můj předpoklad, že je *jathilan* prostředkem pro posílení lokální především venkovské komunity. Dalšími typy motivací pro vstup do komunity se už různí aktér od aktéra, ale často zmiňovanými důvody jsou smysluplné zaplnění volného času, prostředek k setkávání se s přáteli a radost z tance.

Ve druhé části práce jsem se věnovala rozboru rozhovorů, ve kterých byl sledován a zkoumán především prožitek transu a *kesurupan* a jejich reflexe aktéry *jathilanu*.

Ukázalo se, že členové *jathilanové* skupiny záměrně vstupují do transu a stavu *kesurupan* z různých důvodů. Výzkum ukázal, že těmito důvody jsou touha po zachování klasického *jathilanu* a reprezentace tradičního lidového umění, přání zprostředkovat atrakci divákům, zvědavost a touha po poznání (prostřednictvím *kesurupan*), způsob relaxace a prostředek k oproštění se od problémů každodennosti. V jednom případě také revolta proti systému a představitelům moci. Zajímavým zjištěním je, že vláda a vládní programy u některých skupin přímo formují podobu *jathilanu* - s cílem rozvíjet a podporovat lokální kulturu a přispívat k posilování regionální identity a s úmyslem rozvíjet turismus.

Na základě odpovědí informátorů a analýzy rozhovorů se mi potvrdila domněnka, že je postava *pawanga* problematická z perspektivy náboženství a že je *pawang* některými muslimy nahlížen jako nepřítel islámské víry, tím pádem je jedním z epicenter pnutí mezi vírou v *agama jawi* a většinovým náboženstvím Jávy – islámem. Důvodem této opozice jsou především jeho exorcistické praktiky – praktiky vypuzující invazivní sílu z těla člověka, které jsou vnímány muslimskou (stejně tak jako křesťanskou a židovskou) náboženskou tradicí ve většině případů z pohledu daného náboženství za nepřípustné. Kontext mnohaletého náboženského synkretismu je v tomto případě pro Indonésii specifický a vytváří podhoubí pro vzájemnou toleranci, nicméně z rozhovorů jasně plyne, že zmiňované pnutí zde stále existuje, ba je v kontextu islamizace Jávy postupně prohlubováno.

V práci jsem se zaměřovala především na zástupce z *jathilanových* skupin používajících transu a *kesurupan*, nicméně v rámci hrubé komparace se skupinami, jež tyto prvky nepoužívají se ukazuje, že se jejich přístupy většinou značně liší ve vnímání jak tohoto tance a javánské tradice, tak i *agama jawi*. Pro skupiny, které používají transu a *kesurupan* je typické, že aktéři pokládají za esenciální prvek *jathilanu* hodnoty *agama jawi*, spirituální složku a prožitek z tance, kde není až tak důležitá forma jako obsah, zatímco druhá skupina bez použití zmíněných prvků se vyznačuje zdůrazňováním estetiky, jakožto esenciální části *jathilanu*. V průběhu výzkumu jsem došla k závěru, že se tyto dva přístupy často mísí, ale vždy je rozpoznatelná inklinace k jednomu či druhému. Na základě výsledků výzkumu se také ukázalo, že k inovativním přístupům v *jathilanu* jsou více nakloněni zástupci skupiny bez transu a *kesurupan* a zástupci skupiny s použitím transu a *kesurupan* jsou k nim více skeptičtí či inovativní přístup hodnotí negativně.

Vzhledem k tomu, že rituální tanec *jathilan* tvoří neodmyslitelnou součást javánské lidové kultury, doufám, že tato práce může posloužit k dalšímu bádání souvisejícímu s

tímto konkrétním rituálem, ale i výzkumu javánské kultury a javánské společnosti jako celku.

6 Bibliografie

- ASTUTI, Restuningsih Budi. *Bentuk dan Fungsi Jaranan Pegon di Kelurahan Blitar Kecamatan Sukorejo Kota Blitar*. Surakarta, 2014. Skripsi. Institut Seni Indonesia Surakarta.
- BACHTIN, Michail Michailovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.
- BEATTY, Andrew. *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BELL, Catherine. *Ritual, Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- BOURGUIGNON, Erika. Possession and Trance. EMBER, Carol R. a Melvin EMBER. *Encyclopedia of Medical Anthropology: Health and Illness in the World's Cultures*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2004
- BURKE, Peter. Historians, Anthropologists and Symbols. OHNUKI-TIERNEY, Emiko. *Culture Through Time: Anthropological Approaches*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- COHEN, Emma a Justin L. BARRETT. Conceptualizing Spirit Possession: Ethnographic and Experimental Evidence. *ETHOS: Journal of the Society for Psychological Anthropology*. 2008, 36 (2).
- DHOFIER, Zamakhsyari. Kinship and Marriage among the Javanese Kyai. *Indonesia* [online]. Southeast Asia Program Publications at Cornell University, 1980, (No. 29).
- DVORNIK, Tomáš. *Funkce dvou realit v šamanismu* [online]. Bakalářská diplomová práce. Masarykova Univerzita, Filozofická Fakulta, Ústav Religionistiky. Vedoucí práce PhDr. Dalibor Papoušek, Ph.D. Brno, 2009 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/179465/ff_b/diplomova_prace__T.DVORNIK.doc.
- GEERTZ, Clifford. *The Religion of Java*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960, s. 87.
- GROENENDAEL, Victoria M. Clara van. *JARANAN: The Horse Dance and Trance in East Java*. Leiden: KITLV Press, 2008.
- GUILLEMIN, Marilys a Lynn GILLAM. Etika, reflexivita a "eticky důležité okamžiky" ve výzkumu. *BIOGRAF*. 2004, (35).
- HAMMERSLEY, Martyn a Paul ATKINSON. *Ethnography: Principles in practice*.

Third edition. London and New York: Routledge, 2007.

- HATLEY, Barbara. *Performing Contemporary Indonesia: Celebrating Identity, Constructing Community*. Leiden: BRILL, 2015.
- HUSKINSON, Lucy a Bettina E.SCHMIDT. *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*. New York: Continuum Advances in Religious Studies, 2010.
- IBRAHIM, Farah A. a Jianna R. HEUER. *Cultural and Social Justice Counseling: Client-Specific Interventions*. Switzerland: Springer International Publishing, 2016
- IRIANTO, Agus Maladi. The Development of Jathilan Performance as an Adaptive Strategy Used by Javanese Farmers. *HARMONIA : Journal of Arts Research and Education*. Semarang, 2016, (16).
- IRVINE, David. *Leather gods & wooden heroes: Java's classical wayang*. Singapore: Times Editions, 1996.
- KOENTJARANINGRAT, R.M. a *PRELIMINARY DESCRIPTION OF THE JAVANESE KINSHIP SYSTEM*. New Haven: Yale University, 1957.
- KUSWARSANTYO. *Kesenian Jathilan: Identitas dan Perkembangannya di Daerah Istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: Kanwa Publisher, 2017.
- LEACH, Edmund Ronald. *Political Systems of Highland Burma: a Study of Kachin Social Structure*. London: The London School of Economics and Political Science, 1964.
- LEMELSON, Robert. *Film Jathilan: Trance and Possession in Java*, 2011.
- MULDER, Niels. *Mysticism in Java: Ideology in Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius Publishing House, 2005.
- PEMBERTON, John. *On the subject of "Java"*. Cornell University Press, 1994.
- RICHTER, Max M. *Other worlds in Yogyakarta: From jatilan to electronic music*. HERYANTO, Ariel. *Popular Culture in Indonesia: Fluid identities in post-authoritarian politics* [online]. New York: Routledge, 2008.
- SINDHUNATA, S.J. a M.A. SUMARYONO. *Kesurupan Kuda Lumping*. Yogyakarta: Bentara Budaya Yogyakarta, 2013.
- SCHECHNER, Richard. *Ritual, Violence, and Creativity*. LAVIE, Smadar, Kirin NARAYAN a Renato ROSALDO. *Creativity/Anthropology*. Cornell University Press, 1994.
- TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press, 1966, s. 96.

- WINZELER, Robert L. *Anthropology and Religion: What We Know, Think, and Question*. Plymouth: AltaMira Press, 2012.
- WONNEBERGER, Astrid. The End of "Community"?: Concepts of Locality and Community before and after the Spatial Turn in Anthropology: a Case Study of the Dublin Docklands. *Localities*. 2011.

7 Přílohy



Obrázek č. 1: Jathilanoví tanečníci



Obrázek č. 2: Bambusoví koně, se kterými tanečníci vystupují



Obrázek č. 3: Obětiny