
Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií
Katedra sociální a kulturní ekologie
Diplomová práce



„ŠAMANSKÉ DISKO“
– OD YIDAKI K DIDJERIDOO.
Případová studie invence tradice australského
hudebního nástroje.

Bc. Daniel Bartoš

Vedoucí práce: Mgr. Radovan Haluzík

Praha 2009

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů, a souhlasím s jejím případným zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 11. září 2009

Daniel Bartoš

Poděkování

Největší dík si zaslouží Jonika Gilbert, která mi velmi pomohla s přístupem do Arnhemské země. Mezi další, bez kterých by se cesta do Austrálie zřejmě neuskutečnila, patří na prvním místě filmová producentka Edweana Wenkart s její firmou Tsuki v Sydney. Randymu Gravesovi a Davidovi Suterovi bych rád poděkoval za cenné rady a praktické uvedení do oblasti severovýchodní Arnhemské země. Můj dík samozřejmě patří také rodině Djalu Gurruwiwi, která mi umožnila seznámit se s jejich vlastní bohatou kulturní tradicí a zažít tak život Yolngu na vlastní kůži.

V Čechách bych rád poděkoval Janu Látalovi za vůbec první inspirace, které se týkaly didgeridoo a vyústily nakonec až v tuto práci, dále Ondřeji Smeykalovi, který velmi otevřeným způsobem se mnou didgeridoo scénu konzultoval. Radanovi Haluzíkovi patří díky za vysvětlení mnoha oblastí antropologie a materiální kultury, tak jak ji sám studuje na University College London a poskytnutí širokého teoretického zázemí. Ivanu Ryndovi pak patří velký dík za mnohé inspirace, kterých se mi dostalo v průběhu dvouletého studia jeho kurzů a celého oboru sociální a kulturní ekologie.

Abstrakt

Australský exotický nástroj didjeridoo je v současnosti nejen hudebním světe již dobře známý. Nicméně velmi málo hudebníků a lidí zabývajících se touto oblastí „world music“ jsou si vědomi vlivu New Age, který do značné míry vytváří současný obraz tohoto nástroje. Díky antropologické teorii a invence tradice se na tento fenomén můžeme podívat úplně z jiné strany než doposud. Originální forma didjeridoo, která pochází se severovýchodní Arnhemské země a nazývá se *yidaki*, urazila do své současné podoby didjeridoo dlouhou cestu. Význam tohoto nástroje se výrazně změnil a metoda materiální kultury je použita na odhalení jeho původní a současné postmoderní agency v našem světě.

Práce je založena na pětiměsíční návštěvě severovýchodní Arnhemské země (regionu kolem bývalé misijní stanice Yirrkala) a rozhovorech uskutečněných v Evropě. Hlavní součástí této práce jsou také zúčastněná pozorování na různých lokalitách. Literární rešerši reálií Arnhemské země jsem provedl v londýnské British Library a na půdě University College of London díky grantu pro vědu a výzkum Karlovy univerzity. Literatura nutná k dokončení práce a k vystavění teoretického konceptu byla laskavě poskytnuta vedoucím práce, Mgr. Radovanem Haluzíkem z katedry antropologie na FHS Karlovy univerzity v Praze.

Klíčová slova

Yidaki, didjeridoo, etnikum Yolngu, antropologie, invence tradice, materiální kultura, agence předmětů, etnomuzikologie, akustika hudebních nástrojů, výtvarné umění.

Abstract

Exotic and alternative music instrument didjeridoo is well world known these days. Nevertheless, few musicians and people who are interested in this area of today's worldmusic are aware of New Age phenomena which shape the image of this instrument. Fresh view into this problematic has brought anthropological theory of invented tradition. The original yidaki from North East Arnhemland has gone through long journey to today's known instrument didjeridoo. The meaning of this instrument has change quite a lot and method of material culture has been applied to understand its real or multiple agency in our today's postmodern world.

This work is based on five month stay in North East Arnhemland in surrounding region of Yirrkala and various interviews done in Europe. Essential part of this study is also participative observation on different locations. Literature research of topics dedicated to Arnhem Land realia has been done in London British Library, University College of London thanks to grant secured from Charles University. Literature and needed inspiration for completion of theoretical issues has been kindly presented by Radovan Haluzik from Department of Anthropology, Charles University, Prague.

Key words

Yidaki, didjeridoo, Yolngu people, anthropology, invention of tradition, material culture, agency of objects, ethnomusicology, acoustics of musical instruments, visual art.

**„ŠAMANSKÉ DISKO“
– OD YIDAKI K DIDJERIDOO.**

**Případová studie invence tradice australského
hudebního nástroje.**



Obsah

Poznámka překladatele		8
Kapitola 1		
1.1	Úvod	9
1.2	Strukturování práce	13
1.3	Metodika a sběr dat	15
1.4	Materiální kultura	20
Kapitola 2	Invence tradice	
2.1	Vznik nových tradic	27
2.2	Obdiv k přirozenosti a hledání původního	32
2.3	Kultura jako vlastnictví	35
Kapitola 3	Invence tradice v Austrálii	
3.1	Aboriginci a hledání australské identity	38
3.2	Postmoderní hledání aboriginality	39
Kapitola 4	Role yidaki	
4.1	Tradiční yidaki v kultuře Yolngu	43
4.2	Podtržení australské identity	49
4.3	Nové tvary, didjeridoo a synkreze	55
4.4	Magický objekt	61
4.5	Zvuková percepce a agence zvuku neevropského hudebního nástroje	72
Kapitola 5	Centrum kultu	
5.1	Severovýchodní Arnhemská země, Garma festival a rodina Djalu Gurruwiwi	81
5.2	Arnhemská země v postmoderní realitě	91
Kapitola 6	Globální „ethnoscape“	
6.1.	Diskuse	96
6.2	Závěr	107
6.3	Literatura	111
Přílohy		114

Poznámka překladatele

V práci čtenář narazí na několik cizích přejatých termínů. Klíčovým termínem, který přímo souvisí s metodou materiální kultury je anglické slovo „agency“. Pro jeho časté použití v originále citovaných textech jsem se rozhodl ho do češtiny dále nepřekládat. V práci se vyskytuje v mírně počeštěné formě a je možné na něj narazit ve spojení jako například „agence předmětu“. Samotný termín je podrobně vysvětlen na 21. straně ve spojení s citacemi řadou originálních textů. Nejblíže českému překladu je slovo „působení“. Uvedené spojení „agence předmětu“ je možno překládat jako „působení předmětu“.

Dalším neznámým a často používaným výrazem je pro čtenáře, který se s touto tematikou setkává poprvé, označení yidaki. Jedná se o původní formu australského nástroje didgeridoo v jazyce Yolngu Matha. Význam tohoto označení je vysvětlen již v první kapitole. Podtržítko označuje specifickou výslovnost, která je podrobněji vysvětlena na 10. straně.

Práce obsahuje velké množství citací anglických textů, které často pocházejí z překladatelsky náročné literatury. Volil jsem použití originálních textů k zamezení možného zkreslení a k zachování možnosti jejich následného dohledání v originální literatuře.

KAPITOLA 1

Definice didjeridoo, didgeridoo: „1) v užším smyslu: australský hudební nástroj z rodiny aerofonů, který je rozezvучen pomocí techniky cyklického dechu. 2) v širším smyslu: jakýkoliv válcovitý dutý objekt, který je rozezníván charakteristickou technikou hraní pro didjeridoo. AIATSIS (Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islanders) doporučují hláskování ‚didjeridu‘, nicméně tento termín vychází z onomatopoického popisu zvuku tohoto nástroje. Termín *yidaki* je označením pro jeho původní formu z oblasti Arnhemské země, severního teritoria, Austrálie.“ (Lindner 2005: 266)

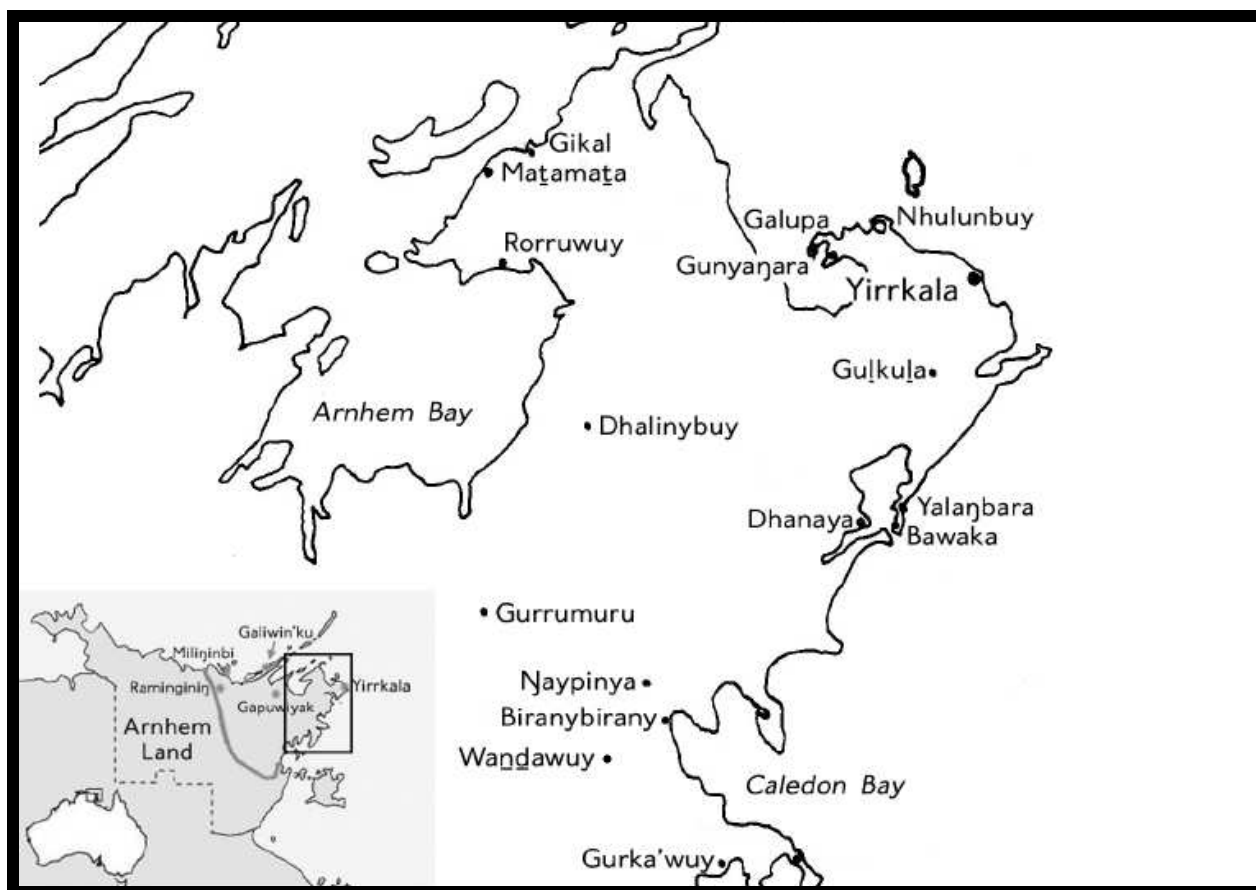
1.1 Úvod

Invence tradice je průvodní jev mnoha kulturních fenoménů a umožňuje nahlédnout mnohé kulturní jevy skrze novou optiku nezátíženou obecně daným kulturním povědomím. Bylo by tedy chybou pouštět se pouze do popisu a hodnocení forem určitého kulturního jevu i v případě znalosti širokých kulturních souvislostí a množství získaných dat v terénu. Novou přidanou hodnotou k těmto takřkajíc encyklopedickým znalostem je analýza důvodu vzniku nových kulturních forem. To, že se nejedná jen o popis pouhé módní vlny, ale že se jedná o komplexní jev s daleko hlubšími kořeny a mnohými širšími teoreticko-kulturními implikacemi, je zřejmé z následujících kapitol této práce. Hlavním tématem práce je pak určení vlastního „záměru“ vzniku nových kulturních variací v případě australského nástroje didjeridoo, které mi pomohla osvětlit teorie invence tradice a použitá metoda materiální kultury.

Práce vznikla na základě mého dlouholetého zájmu o hudební nástroj, světově známý pod názvem didjeridoo. Tento zájem vyvrcholil roční cestou po Austrálii v roce 2006 a samostatně financovanou návštěvou severovýchodní Arnhemské země¹ v okolí správního centra Nhulunbuy a původní misijní stanice Yirrkala, která trvala 5 měsíců. Během této doby strávené v Arnhemské

¹ Arnhemská země: tropická pobřežní část australského Severního teritoria, která má několikasetkilometrové pobřeží Arafurského moře. V geologické minulosti byla tato oblast spojena pevninským mostem s oblastí Papuy-Nové Guiney a dnešní oblastí Indonésie. Až do doby vzniku Australského státu bylo právě pobřeží a četné přilehlé ostrovy místem čilého výměnného obchodu mezi aboriginskými obyvateli Arnhemské země a obchodníky z Indonésie. V dnešní době toto obchodní spojení stále dokládá například původní indonéský výraz *rupiyah* v jazyce Yolngu, který označuje v jejich případě australské dolary.

zemi se vyvíjel a měnil i můj „evropský“ pohled na tento hudební nástroj. Yidaki je původní formou dnes tolik rozšířeného didjeridoo. Didjeridoo tak kulturně pochází pouze z malého regionu v tropickém Severním teritoriu Austrálie a jeho tradiční forma se zde nazývá yidaki. Yidaki pochází z oblasti severovýchodní Arnhemské země a je vyrobeno z kmene stromu *Eucalyptus tetradonta*, který je přírodně dutý v důsledku napadení termity. Tento druh eukalyptu je naprosto dominantní dřevinou v oblasti Arnhemské země a více než polovina kmenů má již takto vzniklé dutiny.



Obr. 1.1 Oblast severovýchodní Arnhemské země. (Graves, 2006)

Další charakteristikou yidaki je absence voskového náustku, který v případě kvalitně zpracovaného nástroje není potřeba. Z kmene vybraného stromu, tak vzniká jeden hudební nástroj. V jiných nepůvodních oblastech se k výrobě používají i duté větve stromu. Vosk pak musí zakrývat nepravidelnosti náustku. Výslovnost slova yidaki je specifická a podtržené písmeno v psané formě zde označuje retroflexní postavení jazyka při vyslovování. Příložením

konce jazyka na horní patro vzniká výslovnost vzdáleně podobná transkripci [jirdaki]. Obdobně se vyslovují i další podtržené souhlásky. Právě nástroje yidaki ze severovýchodní části Arnhemské země jsou považovány za nejkvalitnější a putují odtud do celého světa jako autentické sběratelské předměty či jako kvalitní hudební nástroje.

Můj velký zájem zjistit rozdíly v tradičním a evropském pojetí tohoto hudebního nástroje, mne vedl k podniknutí soukromé výzkumné cesty. To, co je v Evropě vnímáno jako vysoce spirituální nástroj, který reprezentuje Austrálii a její aboriginskou tradici, se najednou přede mnou začalo objevovat v naprosto nových netušených konturách a významech. V současné době je většina Austrálie zaplavená množstvím turistických „autentických“ didjeridoo, která, jak v této práci ukáži, nemají na většině míst žádnou kulturní ani geografickou kontinuitu. To, co se mi krátce po příletu do Sydney jevílo jako samozřejmý symbol australské tradiční kultury, po pozdější zkušenosti z Arnhemské země najednou přestalo zapadat do původního konceptu tradičního yidaki.

Již od prvních okamžiků v Austrálii jsem začínal tušit, že dobrat se vysvětlení procesu, kterým je formována tvář současného globálně rozšířeného didjeridoo, nebude jednoduché porozumět ani v zemi jeho původu. O tom, že jsem byl na stopě zvláštního fenoménu, mě utvrdil i výrok jednoho z předních představitelů kultury „opatrovníků“ yidaki z Arnhemské země. Samotný proces reflektuje jeden ze zakladatelů světoznámé aboriginské kapely Yothu Yindi, Gallarwuy Yunupingu, v předmluvě knihy *The Didjeridoo From Arnhemland to Internet* (Neuenfeldt 1997). Jeho vysvětlení původu a příslušnosti yidaki ke kulturní identitě Yolngu vypadá následovně:

In Australia's northeast Arnhem Land, where the so-called didjeridoo originated, the instrument is known to Yolngu (Aboriginal) people as the Yidaki. The Yidaki is deeply entrenched in Yolngu spiritual existence. It holds a special place in the presentation of Yolngu art, music, dance and history. Its basic role in Yolngu society is to accompany the singer, serving as a percussion instrument... The Yidaki comes from northeast Arnhemland and was originally played only in Australia's Top End. Yolngu understand the Yidaki has become an Australian icon and accept that non-Yolngu people throughout

the world now use it for informal purposes and enjoyment. Be aware, however, that its origin are sacred and secret to Yolngu men. (Yunupingu in: Neuenfeldt 1997: viii)

Výrok Gallarwuye Yunupingu ilustruje proces přeměny tradičního nástroje, úzce svázaného s kulturní tradicí Yolngu, v součást australské ikonografie. Je v tom zřejmá i snaha o udržení kulturního copyrightu nad samotným nástrojem, tak jak tento konflikt o přístup ke kultuře komentuje Brown (1998). Jak uvádí Rowlands (2002: 107): „cultural practices which were ‘taken for granted’ now become self-conscious acts and form the bases for political action. This can of course be symptomatic of a certain crisis of confidence about possessing a culture and the need to objectify what is left.“

Jak jsem zjistil, nástroje prodávané v ostatních částech Austrálie, již často nejsou ani plně hodnotnými hracími hudebními nástroji. Běžný návštěvník Austrálie dnes nevyhnutelně narazí na turistické kopie yidaki v podobě četných suvenýrů. Tento proces dokládá svojí studií o turistických didjeridoo v Alice Springs Neuenfeldt (1997).

Kromě této formy yidaki, která se rozšířila po Austrálii jako světoznámé didjeridoo a která se spojuje s otázkou aboriginské a zároveň celé australské národní identity, jsem postupně začal rozeznávat i další méně zřejmé nuance v samotné severovýchodní Arnhemské zemi. Zde sídlí většina současných nejuznávanějších tradičních hráčů a výrobců yidaki a jsou příslušníky místního etnika Yolngu. Oblast severovýchodní Arnhemské země je současně velmi dobře známá i jako místo kvalitního umění malby na kůře. Se vzrůstající popularitou didjeridoo se v průběhu 90. let stala také mekkou hráčů na tento nástroj. Vznikl tak pro mnohé nedostupný cíl „opravdového“ didjeridoo. Omezená možnost konfrontace s původním místem tohoto nástroje měla za následek vytvoření mezinárodního „kultu“ yidaki. Pro mnohé hráče se stala tato oblast magnetem, jak jsem si na vlastní kůži sám vyzkoušel. Realita nástroje, který je zde používán v naprosté většině případů jako doprovodný nástroj, je naprosto jiná než jak je běžně v Evropě prezentovaný a používán. V severovýchodní Arnhemské zemi je pouhým střípkem rozsáhlého a stále živého místního kulturního bohatství, které značně kontrastuje se smutným osudem většiny aboriginských kmenů po kolonizaci na celém dnešním území Austrálie. I zde však dochází díky mezinárodnímu zájmu k vytváření nových forem yidaki a retradicionalizaci, která pro mnohé

Yolngu není přípustná. Jsou však i tací, kteří v této situaci vidí jedinou možnou záchranu kultury Yolngu a neváhají za cenu místního nepochopení rozšiřovat znalosti o yidaki mimo hranice Arnhemské země. Je to však hra na kočku a na myš, kdy hlavní a zřejmě jedinou devizou Yolngu v boji o přežití je jejich vlastní stále zachovalá kulturní tradice, která určuje jejich identitu a zaručuje respekt. Kultura Yolngu je ovšem v procesu globalizace a mezinárodního zájmu rozšiřována v podobě simulaker, jak je popisuje Jean Baudrillard ve své knize *Simulations* (1983). Yolngu nad nesčetnými kopiemi vlastní kulturní identity ztrácejí moc a jednotlivé osamocené artefakty jejich kultury se dostávají do zcela jiných kulturních a společenských kontextů. Zároveň tímto procesem dochází ke zcela novým pojetím tohoto nástroje, která zejména v souvislosti s hnutím New Age vytvářejí nové tradice a moderní mytologii, která mnohdy svojí komplexností a esoteričností předčí spirituální realitu původního yidaki.

Snaha popsat tuto zvláštní transformaci hudebního nástroje a změnu konceptu celého jeho pojetí, kterou jsem zachytil, mne nakonec přivedla k současnému vedoucímu diplomové práce Mgr. Radovanu Haluzíkovi, který tuto problematiku rozpoznal jako jasnou případovou studii invence tradice. Tento koncept popsán již na začátku 80. let antropology Hobsbawmem a Rangerem (1983) konečně umožnil uchopit kulturní trendy a záměry, které se materializovaly v nových i retraditionalizovaných formách didjeridoo. Na základě tohoto fenoménu jsem se cestu světem yidaki a didjeridoo rozhodl popsat. Metoda materiální kultury, která vznikla na půdě University College of London, je pak současnou antropologickou metodou a umožňuje proniknout do významu rolí, které hrají v různých kulturních a sociálních kontextech samotné hudební nástroje.

1.2 Strukturování práce

Zacílení práce vychází ze samotné definice invence tradice. Jednotlivé kapitoly sledují nutné kroky k pochopení jak teoretických základů, tak i významu práce v terénu. Nicméně odhalení a vynoření tohoto fenoménu probíhá postupně, téměř jako probíhalo několik let samotné odhalování reálií a myšlenkových přístupů k popisované problematice. Celá práce

vrcholí, stejně jako můj osobní zájem, návštěvou a analýzou postmoderního světa australské severovýchodní Arnhemské země, odkud yidaki pochází.

Po první úvodní kapitole, kde je vysvětlena metoda materiální kultury Alfreda Gella a Daniela Millera z UCL, následuje definování invence tradice, tak jak ji poprvé ukazuje Hobsbawm a Ranger ve své knize *Invention of Tradition* (1984). Celá druhá kapitola přibližuje proces, který se odehrál a stále odehrává na mnoha místech světa a který není pouze spojen s tématem New Age nebo jen obdobím 90. let, do kterého spadá příběh yidaki. Má tedy obecnější platnost a umožňuje nahlédnout po teoretické stránce i do dalších kulturních oblastí.

Třetí kapitola nás již přenáší do Austrálie a nastiňuje stručně problematiku identity australských domorodých kmenů a jejich snahy o získání nové identity po devastaci jejich kultury která začala příchodem kolonizujících Angličanů před více než dvěma sty lety. Invence tradice je v případě aboriginských Australanů nevyhnutelnou cestou k získání již nenávratně ztracené domorodé identity, která byla po dlouhou dobu zcela potlačována. Samotný proces vytváří nové symboly a čerpá z oblastí, které nebyly postižené násilnou kolonizací. Jedním z takových míst je Arnhemská země a původně tradiční doprovodný nástroj yidaki se tím dostává do popředí zájmu. Tento zájem není vyvolán pouze zájmem domorodých etnik, ale získává i na oblibě jako symbol Austrálie. Vzniká proces, který upevňuje identitu domorodců a zároveň přitahuje zájem turistů, hledačů domorodé spirituality, ale i hudebníků.

Role yidaki v tomto procesu je popsána ve čtvrté kapitole. Jeho nové klony již mnohdy pozbyly i samotnou funkčnost nástroje, tak jako v případě Alice Springs, který popisuje Neuenfeldt (1997). Zároveň se ale vytvářejí i nové druhy nástrojů, které jsou hudebně přijatelné pro euro-americké hráče a s kterými se spojuje i nová spiritualita, která v této formě s yidaki nikdy nebyla spojována. V podkapitole nazvané magický objekt se dostáváme k samotné materiální analýze hudebních nástrojů a v závěru této kapitoly i k analýze zvuku těchto nástrojů. Díky procesu invence tradice se vytvářejí nové formy hudebního nástroje. Ty společně s turistickými napodobeninami po celé Austrálii shodně podtrhují identitu aboriginců, byť ze zcela odlišného úhlu pohledu.

To, jak tento vztah mezi originálním nástrojem a zájmem způsobeným díky vlivu invence tradice koexistuje v místě původu, je popsáno na základě mé vlastní pětiměsíční zkušenosti v páté poslední kapitole nazvané Centrum kultu. Je to exkurze fyzicky i myšlenkově značně nepřístupným postmoderním světem současné Arnhemské země a bude pro mnohé zájemce o tuto problematiku zajímavým pohledem do oblasti, která je zahalena řadou mýtických představ.

Konečný dopad a zájem o aboriginské tradice a jejich povýšení na symboly Australské identity jsou vysvětleny v závěrečné diskuzi. Je to problematika získání vlivu a práv na tradiční kulturu. Velkou otázkou je soužití s trendy world music či New Age, které si chtějí „utrhnout“ svoji část dosavadní původní kulturní tradice a pozměnit ji podle svých záměrů.

Specifické pojmy a výrazy, které souvisí s kulturou Yolngu, jsou z velké části vysvětleny v prvním oddílu třetí kapitoly věnované roly yidaki, kde je popsána tradiční úloha, funkce a postavení tohoto nástroje v současné společnosti Yolngu.

1.3 Metodika a sběr dat

Data v diplomové práci vycházejí ze dvou základních zdrojů. Jsou to zaprvé **data z terénu v podobě polostrukturovaných rozhovorů a zúčastněných pozorování**, která umožnila ojedinělý vhled do studované problematiky. Rozhovory v severovýchodní Arnhemské zemi proběhly během soukromé pětiměsíční studijní cesty. Rozhovory uskutečněné v Evropě byly podpořeny uděleným grantem pro specifický výzkum Karlovy Univerzity. Druhým zdrojem dat je **rešerše primárních zdrojů a muzikologických či etnografických studií**, která doplňuje celkový pohled a umožňuje diskursivní analýzu obrazu didjeridoo v médiích. Další realie z oblasti severovýchodní Arnhemské země byly doplněny získanými etnografickými a etnomuzikologickými pracemi v British Library v Londýně a knihovně University College of London, opět s podporou výše zmíněného grantu. Do přílohy jsem zařadil článek z týdeníku Arafura Times, který kromě jiného komentuje moji návštěvu v Arnhemské zemi a dokládá existenci kultu yidaki. Další přílohou je text vytvořený společně s Janem Zvelebilem pro časopis Reflex, který následně vyšel i v knižní podobě jako součást kompilace rubriky Na vandru

(Zvelebil 2007). Se zážitky z Arnhemské země jsem se také podělil v rozhovoru pro Český rozhlas 2 s Vladimírem Krocem v pořadu Světem křížem krážem.

Na základě článku Reliability of Ethnographic Research (LeCompte, Goetz 1982) v části věnované diskuzi řeším různé současné pohledy na získávání dat v terénu, jejich vyhodnocení a určení jejich výpovědní hodnoty.

Mezi **expertní konzultanty** práce patří Doc. Vlastislav Matoušek, Ph.D., který vede katedru etnomuzikologie na Hudební akademii muzických umění, HAMU. Čerpám z jeho soukromé kolekce zapůjčených a jinak těžko přístupných historických etnomuzikologických materiálů z Arnhemské země, praktických rad v navigaci světem world music a v neposlední řadě z jeho knihy *Čas a rytmus v etnické hudbě* (Matoušek 2003). Velmi zajímavým expertním konzultantem práce byl také náš odborník na akustiku hudebních nástrojů, Prof. Ing. Václav Syrový ze zvukového studia HAMU a autor knihy *Hudební akustika* (2003). Při konzultaci byly pro mne přínosem jeho velmi cenné úvahy, jak nad novým využíváním akustických možností klasických hudebních nástrojů, tak i nad moderním netradičním pojetím mimoevropských hudebních nástrojů. Dalším důležitým expertním konzultantem byl náš profesionální hráč na didjeridoo Ondřej Smeykal. Jeho jsem ale i díky jeho zapojení do bezprostředního dění na současné scéně didjeridoo zároveň zařadil i mezi „zpovídáné“ v rozhovorech.

Proběhly řádově dvě desítky **polostrukurovaných rozhovorů** v Austrálii a v Evropě. Rozhovory proběhly s lidmi, kteří utváří obraz současného yidaki v severovýchodní Arnhemské zemi a mimo australský svět didjeridoo. V Evropě to byli zejména hráči, kteří mají osobní zkušenost s nástrojem a jsou určitým způsobem napojeni na dění týkající se zájmu jak o tradiční yidaki, tak o současné didjeridoo. Všechny výpovědi byly zaznamenány do terénního deníku a v některých případech nahrány na diktafon (Robben & Sluka 2007). K jednotlivým citacím a úryvkům se vracím v textu jak podle skutečných jmen, tak i anonymně, kdy jde o obecné postřehy nebo i o ilustrativní vhledy do subjektivního prožívání.

Informátoři byli vybíráni **metodou sněhové koule** (Patton 1990, Hendl 2005: 152). Zejména se tato technika osvědčila při ročním zkoumání fenoménu didjeridoo v Austrálii. Tato

metoda byla užitečná od prvních setkání s prezentací aborignské kultury v Sydney až přes finančně náročnou soukromou pětiměsíční návštěvu Arnhemské země, která byla výsledkem hledání autentických informátorů, kteří samotní aktivně vytvářejí povědomí o yidaki v samotném místě jeho původu. V případě evropských rozhovorů jsem vybíral informátory na základě aktivního přístupu k fenoménu didjeridoo a **rozhovory jsem zastavil v okamžiku, kdy se jednotlivá témata začala opakovat, tj. došlo k teoretické saturaci** (Hendl 2005: 151).

Základní formou použitého **polostrukurovaného rozhovoru** byl **rozhovor pomocí návodu** tak, jak jej definuje Hendl (2005: 174). Seznam témat byl daný samotným důvodem mé cesty do Arnhemské země a obsahoval následující stěžejní témata, kvůli kterým byla celá cesta podniknuta: funkce nástroje v tradiční kultuře Yolngu, praktické použití a s ním spojené aktivity zahrnující tradiční yidaki, jak je chápán současný ne-aborignský zájem o yidaki a jaký vztah si vytvářejí místní komunity k tomuto typu návštěvníků. Navazujícím okruhem otázek bylo odhalení vztahu Yolngu k samotnému yidaki. Respektive zjistit jakým způsobem a za jakých podmínek dochází k jeho výrobě, jaký mají k nástrojům vztah a v jakých ohledech se celá hudební praxe liší od evropské didjeridoo scény.

Rozhovory prováděné již mimo Austrálii měly shodné okruhy otázek jen s tím rozdílem, že byl kladen větší důraz na prožívání hry, působení samotného nástroje, jeho materialitu a zachycení asociací a představ spojených s představou aborignských praktik a spirituality. Šlo tedy o formu **fenomenologického rozhovoru** (Hendl 2005: 54, Kottak 1991: 23-26) u kterého je typické dotazování na prožívání a asociace spojené s konkrétními věcmi a situacemi. Jedná se zároveň o nedílnou součást přístupu materiální kultury, která je popsána podrobně v následující kapitole.

Sám jsem měl možnost doprovázet hrou na yidaki v osadě Mata Mata při neformálním sezení několik tradičních zpívaných skladeb „manykay“² a současně se i podílet na výrobě nástrojů yidaki při výpravách s Djalu Gurruwiwi a jeho rodinou v okolí správního centra Arnhemské země, Nhulunbuy. Hlavní význam **zúčastněných pozorování**, tak jak je definuje

² „Manykay“ je označení tradiční skladby v jazyce Yolngu Matha. Blíže je hudební svět Yolngu popsán na začátku čtvrté kapitoly v podkapitole Tradiční yidaki v kultuře Yolngu.

Kottak (1991: 24), byl dán získáním přístupu k pochopení celého kulturního kontextu, do kterého yidaki zapadá jako nedílná součást širšího kulturního dění.

K informacím získaným formou polostrukturovaných rozhovorů patří následující hráči nebo výrobci yidaki a didjeridoo. Oblast Sydney a východního pobřeží Austrálie: William Burton, Quinto Calarco. Oblast Darwinu: Mark Hoffman, Bob Druett. Severovýchodní Arnhemská země: Randy Graves, Nicky Yunupingu, Djalu Gurruwiwi, Guan Lim. Evropská scéna: Markus Kandler, Marcos Bolaños, Pieter Coenarts, Ondřej Smeykal, Daniel Loizos, Jan Látal, Kábul a další. Podle kontextu výkladu uvádím části rozhovorů jako výpovědi konkrétních informátorů, jindy, když se jedná o obecnou výpověď, uvádím tyto výpovědi anonymně.

Kromě expertních konzultací jsem provedl rešerši reálií Arnhemské země v dostupné literatuře a doplnil ji i o obraz současného didjeridoo v médiích. Uvádím zde pouze klíčové zdroje. Nejstarším etnografickým a muzikologickým pojednáním o kultuře a hudbě Arnhemské země je práce *Arnhem Land Music* vydaná v Sydney (Elkin, Jones 1953). K moderním etnografickým zdrojům patří současná práce antropoložky Fiony Magowan, *Melodies of Mourning*, která se věnuje současnému světu tradic a pohřebních rituálů Yolngu v severovýchodní Arnhemské zemi, které se dnes stávají bohužel nejčastější formou současných rituálů. Vztah tradičních vlastníků yidaki, New Age a vůbec současného pojetí světově známé ikony Austrálie zpracovává sbírka esejů sebraná Karlem Neuenfeldtem pod názvem *The Didjeridu*³ – *From Arnhem Land to Internet* z roku 1997. Tato kniha má nejbližší ke zpracovanému tématu: invence tradice a yidaki.

Specifická literatura k tématu invence tradice a metodě materiální kultury je podrobněji zmíněna v příslušných částech práce. Součástí práce je i diskurzivní analýza obrazu didjeridoo v médiích a internetových diskuzích, které tvoří hlavní hnací sílu současného globální retradicionalizovaného kultu yidaki, včetně fenoménu didjeridoo. Přes tuto zdánlivou bohatost zdrojů se stále jedná o antropologickou práci. Tento typ antropologické práce se nazývá „multi-

³ Hláskování slova didjeridoo, tak jak ho používám v textu, není jediné označení, jak je také vidět z titulu knihy Karla Neuenfeldta. Důvodem je onomatopoický (označující slovo foneticky podobné zvuku vydávanému označovaným objektem) původ slova a jeho následná různorodá transkripce. Setkáme se tak s označením didgerido, didg, didjeridu a mnoho dalších. Výraz yidaki je naopak jednoznačně daný jazykem Yolngu Matha.

sited fieldwork“ jak uvádí Robben (2007). Po klasických pracech, které byly vždy od dob Malinowskeho „single-sited“ se objevuje nový přístup, který je vhodný právě ke zkoumání globálních kulturních fenoménů. Takto je definován „multi-sited fieldwork“:

Projects departed still from a bounded research universe, whether a region or a theme. Instead, translocal ethnographers go where their research takes them to create an emergent field and study objects. The emphasis is on multiple connections rather than multiple sites... The research topics of multi-sited ethnographers are not bound to particular places, seasons, or people, and cannot rely on research participants immersed in closed communities. Interviews, impressionistic observations, text analysis, the internet, photography, and video are therefore far more important research tools than participant observation, ritual initiation, and apprenticeship. (Robben 2007: 331, 334)

V diskuzi pak narazíme na termín „*ethnoscapes*“, který popisuje Arjun Appadurai ve své knize *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (1996) a který s touto problematikou velmi úzce souvisí.

1.4 Materiální kultura

Studium materiální kultury vzniká jako nová antropologická metoda od začátku 90. let na londýnské univerzitě UCL (University College of London). Přestože název odkazuje ke zkoumání předmětů praktikovaných od dob osvícenství po polovinu 20. století, jedná se o zcela nový přístup ke zkoumání sociální reality. Viktor Buchli, editor knihy *The Material Culture Reader* (2002: 19), uvádí: „In a sense, looking at what happens before and after the artefact is more significant than the artefact itself; that is, the terms of materiality rather than material culture itself and the differential ability of individuals to participate in these processes is more important.“

K hlavním stěžejním článkům v oboru materiální kultury patří článek Alfreda Gella z roku 1992, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*. Gell zde odkrývá předměty jako samostatné sociální aktéry a vysvětluje jejich působení díky okouzlení, kterému jsme v konfrontaci s předměty vystaveni. Mezi přední odborníky, kteří se tomuto odvětví antropologie na UCL věnují patří, Daniel Miller, Michael Rowlands, Christopher Tilley či již výše citovaný Viktor Buchli.

V této práci je tedy klíčový pohled na fenomén invence tradice skrze materiální objekt. Tím je v tomto případě hudební nástroj *yidaki* a jeho další nové varianty ve formě *didjeridoo*. V tomto konkrétním případě se jedná o zkoumaný nástroj *yidaki* a analýzu toho, jaké všechny záměry procházejí tímto objektem, který jednou funguje jako hudební nástroj a v jiných případech jako symbol, zástupný znak aboriginské identity či ztělesnění jiných dalších představ spojených se spiritualitou *New Age*.

Metoda materiální kultury umožňuje vnímat předměty jako sociální aktéry. Hlavní silou metody materiální kultury je identifikace předmětu jako samostatného sociálního aktéra a zapracování ho do určitého kulturního fenoménu. Předměty jsou v pojetí materiální kultury charakteristické svojí schopností vyzařovat další významy v mezilidské komunikaci a stát se samotnými aktéry.

Takto je prezentován přístup materiální kultury na Univerzity College of London, kde má své zakladatele i současné propagátory. Jedním z nich je již zmiňovaný profesor Daniel Miller. Jen pro ilustraci záběru témat materiální kultury uvádím několik titulů jeho prací: *A Theory of Shopping*, *The Internet: An Ethnographic Approach* nebo *Car Cultures*. **Klíčovým termínem, který spojuje tento široký záběr spojující zájem o předměty, je termín „agence“⁴.** Záměrně tento termín s mnoha významy používám v originálním anglickém znění i v celé práci, protože jakékoliv nahrazení, byť správnými interpretacemi, by zavádělo od celkově definovaného konceptu agence.

Agence předmětu, tak jak ji Daniel Miller definuje v úvodu knihy *Materiality*, vychází opět z Gellova pojetí. Gell svojí kritikou současného „kultu umění“ (Gell 1998) přichází s novým přístupem k teorii uměleckých předmětů:

So Gell's is a theory of natural anthropomorphism, where our primary reference point is to people and their intentionality behind the world of artifacts... **In effect the creative products of a person or people become their 'distributed mind' which turns their agency into their effects, as influences upon the minds of others.** (Miller 2005: 32)

Gay y Blasco & Wardle (2007) ve své knize *How to Read Ethnography* uvádějí následující definici „agence“:

Agency – the kinds and degrees of influence and power social actors have regarding social situations or social relations i which they are engaged. (Gay y Blasco & Wardle 2007: 198)

⁴ Definice agence podle Oxfordského slovníku – v anglickém znění „agency“. Tučně zvýrazněná definice se nejvíce blíží v textu definovanému výrazu „agence“ v metodě materiální kultury:

„agency → n.

1. a business or organization providing a particular service. • a government office or department providing a specific service for a state.

2. action or intervention so as to produce a particular result: canals carved by the agency of running water. • a person or thing that acts to produce a particular result.“

Zdroj citace: Soanes, C. & Stevenson, A. (eds.) (2008) *The Concise Oxford English Dictionary, Twelfth edition*. Oxford: Oxford University Press.

Novum, které přináší materiální kultura z UCL je to, že i předmětům přisuzuje roli sociálních aktérů. Jinými slovy předměty na nás často působí jako aktéři v běžných sociálních situacích.

Právě jedním z klíčových esejů na téma materialita předmětu je práce již zmiňovaného zakladatele tohoto odvětví antropologie, Alfreda Gella. Jeho již výše zmíněná práce nazvaná *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology* (Gell 1992) nabízí nečekané pohledy do analýzy kulturních artefaktů a vysvětluje jejich působení na své bezprostřední okolí. V tomto eseji jde Alfred Gell tak daleko, že odhaluje náš etnocentrický pohled na kulturní artefakty a otevřeně pojmenovává kult umění, který neopodstatněně vládne našemu nazírání artefaktů odlišných kultur. Odhaluje tak koncept umění jako v mnoha případech zavádějící a vydává se směrem porozumění předmětu skrze jeho náročnost výroby a přenosu významů, jejímž hlavním jmenovatelem je vlastní okouzlení předmětem. Umění pak přirovnává k technickému procesu, kdy úroveň krásy a výjimečnosti je vlastní funkcí předmětu.

There are beautiful horses, beautiful people, beautiful sunsets, and so on: but art objects are the only objects around which are *beautifully made*, or *made beautiful*. There seems every justification, therefore, for considering art objects initially as those objects which demonstrate a certain technically achieved level of excellence, 'excellence' being a function. (Gell 1999: 163)

Toto okouzlení může pramenit jak z technologie neznámého způsobu výroby, který je srovnatelný s určitým druhem magie, tak z dalších zprostředkovaných významů samotného předmětu. Gell toto prvně jmenované okouzlení charakterizuje jako technologii okouzlení, kterou rozšiřuje na všechny myslitelné formy kreativní činnosti člověka:

I consider the various arts – painting, sculpture, music, poetry, fiction, and so on – as components of a vast and often unrecognized technical system, essential to the reproduction of human societies, which I will be calling the technology of enchantment. (Gell 1999: 163)

Umění je pak podle Gella technickým systémem, který zaručuje vytváření sociálních souvislostí, které přímo vycházejí z produkce takovýchto objektů (Gell 1999: 163). Síla předmětů pak spočívá v symbolických procesech, které vyprovokují v držiteli předmětu. Předmět jako takový pak získává zcela nové vlastnosti, které jsou zcela nezávislé na předmětu samotném: **„Their power resides in the symbolic processes they provoke in the beholder, and these have *sui generis* characteristics which are independent of the objects themselves.“** (Gell 1999: 169)

K překvapujícímu závěru v analýze působení předmětů se dostává dále Daniel Miller, když upozorňuje na to, že předměty na nás nepůsobí proto, že by nás fyzicky či jinak omezovaly, ale díky tomu, že jsou naopak „neviditelné“. A jak dodává, čím méně jsme si vědomi jejich přítomnosti, tím více může jejich přítomnost normativně ovlivnit naše chování:

The surprising conclusion is that objects are important not because they are evident and physically constrain or enable, but often precisely because we do not „see“ them. The less we are aware of them the more powerfully they can determine our expectations by setting the scene and ensuring normative behavior. (Miller 2005: 5)

Vliv a působení předmětů pak velmi detailně postulují Alfred Gell ve své poslední knize *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998), kde dále rozšiřuje a zjemňuje popis agence předmětů.

Viktor Buchli, editor knihy *The Material Culture Reader* (2002) vyčerpávajícím způsobem vysvětluje souvislosti mezi současnou metodou materiální kultury na UCL a pojmem materiální kultury známým již z dřívějších dob.

This is another way of understanding materiality not so much as physics but as cultural process – the immateriality of cyberspace can cause as much pain because of the social effects by which these materialities or immaterialities are constituted. The material realm

has not been supplanted, the virtual realm works alongside in a hybrid fashion to facilitate such connections, views and realms as most innovations in the past have done. Its 'artefactuality' is just as effective as it was early on: the Internet as much as the constituted and 'conserved' artefact, or nineteenth century engraving are different constitutive representations. They have specific social effects as relevant along the continuum of various materialized and de-materialized states from the actual object to its manifestation in cyberspace. (Buchli 2002: 18)

Materiální kultura se tak dostává podle slov vedoucího práce Radana Haluzíka i do zorného pole například designérů a architektů, kteří se čím dál tím víc začínají objevovat na londýnských přednáškách na půdě UCL, kde sám v současné době dokončuje doktorandské studium. V tomto duchu Buchli dále rozvíjí současnou úlohu materiální kultury jako rozkrývající doposud netušené světy. „Neviditelné“ materiály, tvary a subjektivní pocity, které dosud nebyly chápány jako součást daných diskurzů:

The materializing function of archeological and anthropological projects in material culture studies serves to render discursively legible, groups, worlds, individuals, subjectivities and experiences that were otherwise outside of the discursive realm, thus they help refigure the boundaries of inclusion – suggesting possible worlds and views that are increasingly silenced, overlooked and forgotten in the increasingly ephemeralised world of human interaction – and thereby address and challenge the social and ontological costs of this 'tragic lightness' (Lipovetsky)⁵ which surrounds us. (Buchli 2002: 19)

Přestože označení materiální kultura stále navozuje představu sbírky pazourkových úlomků, je to jen představa mylně vyvolaná muzejními sbírkami z konce 19. století. Od takzvaných skříněk kuriozit, které byly sbírkami exotických předmětů dovezených většinou

⁵ Gilles Lipovetsky (1994), ve své knize *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Princeton, Princeton University Press, označuje jako „tragickou lehkost“ drtící ephemeralitu pozdního kapitalizmu. Ztráta tradic díky zvýšenému konzumerizmu a nadprodukcí nejen oblečení od 19. století. Lehkost, se kterou ovlivňujeme sociální dění ve světě informačních technologií a extrémní mobility, je podle Lipovetskyho v tragickém kontrastu se světem, na který také působíme, ale na kterém jsme fyzicky závislí. Tak se zájem materiální kultury dostává k tématům, jako je i pohyby kapitálů, recyklace odpadů, kdy proces materializace je v důsledku důležitější než vlastní materialita.

námořníky z daleké ciziny, se v minulosti zájem o etnografické artefakty rozšířil na sofistikovanější a systematicky řešené sbírky. Předmětem tehdejších sbírek byly pouze cenné věci hodné zachování. Takto zakonzervované sbírky velmi často sloužily koloniálním mocnostem jako důkaz nadřazení, pokroku a autoritativního pohledu na přírodní národy. V tomto duchu se vedla i mezinárodní výstava Velká Expozice z roku 1851 v Anglii, kdy artefakty mimoevropských kultur byly přímo řazeny jako jasný předstupeň industrializace a zobrazovali univerzální řád odkazující k pokroku a prosperitě. Tento způsob nazírání mimoevropských kultur byl ale později britskou sociální antropologií nahrazen etnografickou monografií jako autoritativní zdroj znalostí, které již zahrnují přímou práci v terénu a zúčastněné pozorování (Buchli 2002: 5).

Prvním z takových průkopníků byl například Malinowski. Interview, pozorování a rekonstrukce sociálního systému se tak staly důležitým nástrojem porozumění:

How societies functioned as social systems was more significant than how they could be placed within a schema of unilinear evolution based on material traits; the kinship diagram prevailed over the material culture 'fossil'. (Buchli 2002: 7)

Z původních sbírek zanikajících kultur je cítit spojení melancholie a materiality. Toho si již všimli dřívější sběratelé artefaktů a semiophor⁶ jako třeba Franz Boas. V případě mizení původních kultur v důsledku expanze imperialismu a obchodu na sklonku 19. století se materiální kultura zabývala pouze jejich ztrátou. Nicméně tento pasivní pohled nám odhaluje další původně nezamýšlenou implikaci, a tím je nesporná vlastnost materiální kultury vytvářet projekce jak do minulosti, tak i do budoucnosti, jak dále uvádí Buchli:

It becomes constitutive of desired and imagined subjectivities either nostalgic, futuristic or transformative which at times can have devastating consequences as Rowlands describes in the context of India and the Former Yugoslavia. 'Cultural property' as constituted within material culture studies becomes the currency whereby nationhood or ethnic self-

⁶ Semiophor – předmět, který již ztratil praktické použití, ale je stále schopen předávat dál další významy, které nesouvisí přímo s jeho primární funkcí. Termín zavedl Pomian (1990) ve své knize *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge, Polity Press.

determination is ascribed according to how much of it one can show as 'proof' of one's coherence, integrity and worth. (Buchli 2002: 9)

Jak uvádí Rowlands (2002: 106), kulturní dědictví se tak stává předmětem zájmu z prostého důvodu: „heritage meets the need to salvage an essential, authentic sense of 'self' from debris of modern estrangement“. Svůdnost kulturního dědictví pak spočívá ve znovunalezení autentičnosti v současném světě. Vznikající ochrana kulturního dědictví tak má za následek vytváření autentické identity a zaručuje zachování identity. Tento vzestup ochrany kulturního dědictví od 90. let 20. století se stal hlavním způsobem určujícím identitu (a není zřejmě náhodou, že se tento trend překrývá také s nástupem world music či New Age). UNESCO World Heritage Centre má celosvětově 689 registrovaných míst hodných ochrany⁷. Jak dále poznamenává Rowlands (2002: 106): „The fear should not be that we will have too little of our past left in future but that more and more of our world will be recorded as some sort of historical or natural site worthy of preservation.“ Rowlands se pak dále ptá: „What is the perceived need behind these political and cultural agendas that justify simultaneously the dominance of the past, the commodification of the past and a search for authenticity in the formation of cultural identities?“. Vynalezení termínu „kulturní dědictví“ tak zcela jistě souvisí se záměrem nabytí ztracené minulosti a návratu do mytologické ztracené domoviny. Je to právě podmanivá schopnost materiální kultury evokovat tyto ztracené časy

V tento okamžik je již zřejmě jasné, jak souvisí materiální kultura a invence tradice. Z tohoto místa je již malý krůček ke vzniku nových komodifikovaných forem kulturního dědictví. Kdo má na to právo a jakým způsobem to je umožněno, určuje takzvaný „copyright kultury“. Na první pohled zcizený domorodý design, reprodukováný na utěrce, který se zdá být malichernou zápletkou, najednou odkazuje k daleko rozsáhlejšímu a hlubšímu kontextu.

⁷ UNESCO World Heritage Centre; informace dostupné z webové adresy: <http://whc.unesco.org/en/list>.

KAPITOLA 2 / Invence tradice

Motto: „We do not believe that the opposite of an invented tradition is a genuine one, for one can argue that all traditions are constructed or invented at some stage in history and this quality does not necessarily make them less genuine.” (Linnekin 1991)⁸

Motto: „Nejde vůbec o to, že střed je vzdálený a složitě zprostředkovaný, že původní zákon je nenapravitelně znetvořený nesčetnými překlady překladů jako slovo měnící se při hře na tichou poštu, nejde o to, že tvář boha je ukrytá za tisíci maskami. Podivné tajemství spočívá v tom, že žádný poslední střed neexistuje, za maskami se neskrývá žádná tvář, není žádné první slovo v tiché poště, není žádný originál překladu. Je jen neustále se otáčející šňůra proměn rodících další proměny.“ (Michal Ajvaz, Druhé město)⁹

2.1 Vznik nových tradic

Již začátkem 80. let se mezi antropology rozšířily debaty kolem tématu „invence tradice¹⁰ a invence kultury“. Nejdříve se to týkalo zejména oblasti Pacifických ostrovů¹¹, kde došlo díky evropské kolonizaci často k přerušení kulturní kontinuity. Tato diskuse však byla záhy přenesena i do evropského kulturního kontextu. Antropologové nezávisle na sobě začali vnímat „kulturu“, „tradicí“ a „zvyky“ jako *součást lidské aktivity* spíše než jako zděděné tradice. Tradice, tak jak ji definuje Robert Tonkinson v Blackwell Encyclopedia of Sociology, začala být vnímána jako něco často záměrně vytvořeného.

‘Tradition‘ connotes a body of values, beliefs, rules, and behavior patterns that is transmitted generationally by practice and word of mouth and is integral to socialization processes. The content of tradition is shared by a given group and has informational and

⁸ Linnekin, J. (1983). Defining Tradition: Variations on the Hawaii Identity. *American Ethnologist*, 93, 446-449.

⁹ Ajvaz, M. (2005). *Druhé město*. Brno: Petrov.

¹⁰ Slovní spojení „reinvence tradice“ je myšleno, jak uvádí Radan Haluzík, jako *contradicio in adiecto* (lat.). Jeho vlatním příkladem je protirečící si spojení jako je *pouštní vodník*.

¹¹ Keesing, R. M. & Tonkinson, R. (Eds.) (1982) Reinventing Traditional Culture: The Politics of *Kastom* in Island Melanesia. *Mankind* (special issue) 13(4).

moral components that concern the nature of things, right and wrong behavior, and unanswerable questions about life and death. Strong connotations of fixity, stability, and continuity are inherent in the notion of 'tradition' as a benchmark or beacon guiding a society's body of daily behavior and providing justification for beliefs and practices. (Tonkinson 2007: 5027)

Hobsbawm a Ranger (1983) v knize *Invention of Tradition*, která měla záměrně provokativní název, ukázali na způsob fungování kulturních institucí nejenom v koloniálním světě, ale i ve staré Evropě. Na historicky zaměřených studiích předvedli, že tradice a tradiční ceremonie mohou být úzce provázány s účelným prosazováním zájmů různých skupin. Zároveň poukázali na to, že mnohé tradice vznikly v relativně nedávné době se zcela jasným a daným záměrem. Jako ukázkový příklad cituji popis vzniku skotských kiltů¹², v „tradiční“ podobě, tak jak je známe dnes:

Thus by 1822, thanks largely to the work of Sir Walter Scott and Colonel Stewart, the Highland takeover had already begun. It was given emphatic publicity in that year by George IV's state visit to Edinburgh... The Highlanders duly came. But what tartan should they wear? The idea of differentiated clan tartans, which had now been publicized by Stewart, seems to have originated with the resourceful manufacturers... they entered into alliance with the Highland Society of London, which threw, over their commercial project, a cloak, or plaid, of historical respectability... the firm [William Willson and Son of Bannockburn] prepared a 'Key Pattern Book' and sent samples of the various tartans up to London, where the Society duly 'certified' them as belonging to this or that clan... Thus was the capital of Scotland 'tartanized' to receive its king, who himself came in the same costume, played his part in the Celtic pageant... Even Scott's devoted son-in-law and biographer, J. G. Lockhart, was taken aback by this collective 'hallucination' in which, as he put it, 'the marking and crowning glory' of Scotland was identified with the

¹² Případ vzniku skotského kiltu. Hugh Trevor-Roper popisuje ve své kapitole v knize *Invention of Tradition* (1983) vznik moderního skotského kiltu a použití dekorativní látky tartan. Ten byl údajně dodán textilním průmyslníkem k příležitosti prezentace Skotů v Edinburghu v roce 1822 králi Anglie, Jiřímu IV. Celý proces současné verze vzniku kiltu měl podtrhnout identitu utlačovaných skotských kmenů a podílel se na ní i Sir Walter Scott. Díky dobovým obrazům, které tuto událost zachytily, se začaly později ustavovat spolky hledající původ vzorů v jednotlivých skotských regionech. Ty však podle historických pramenů byly zcela náhodně přiřazeny jednotlivým skotským kmenům (Hobsbawm, Ranger 1983).

Celtic tribes which 'always constituted a small and almost always an unimportant part of the Scottish population'... (Trevor-Roper 1983: 29-31)

Hobsbawm a Rangers (1983) navíc přikládají důraz na rozlišení „původní tradice“ a „vytvořené tradice“. Jako výsledek svého pozorování tvrdí, že nové tradice mají větší tendenci vznikat v moderních společnostech, které procházejí prudkou sociální změnou. Jak také Hobsbawm dokládá (1983: 7), jedná se i o případy různých kulturních obrození, z kterého pochází například náš rukopis Kutnohorský a Zelenohorský¹³. Toto je i případ dalších podvrhů evropských středověkých eposů mezi které například patří anglické heroické zpěvy Ossianovy.

Eric Hobsbawm (1983: 2) dále definuje invenci tradice jako: „a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual of symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally **attempt to establish continuity with a suitable historic past**“. Invence tradice tihne k nutnosti být politická a často napomáhá k podepření ideologie: „even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity either by semi fiction... or by forgery“. (Hobsbawm 1983: 7)

Tento dojem podvržené minulosti se pak samozřejmě střetává s názory mnohých příslušníků dotčených domorodých kmenů. Invence tradice je díky své definici inovativní silou, která za použití historické autority legitimizuje něco, co je zcela nové. Tím pádem se často jedná o vědomý proces (Otto, Pedersen 2005: 33), který dále Hobsbawm nazývá určitým druhem „sociálního inženýrství“ (Hobsbawm 1983: 13). Alternativní přístup k problematice invence tradice ilustrativně shrnuje Briggs v závěru svého článku o Venezuelských indiánech Warao:

I would suggest that the invention literature in effect declares unilaterally a sort of free trade zone for discourse about culture... Merely having produced the goods provides one

¹³ Rukopisy českého národního obrození Hobsbawm (1983: 7) cituje pouze jako „podvrhy Českých středověkých rukopisů“.

with little or no say as to what value they will accrue or where they will be marketed and consumed. (Briggs 1996: 462)

V případě ostatních výzkumníků nepanuje úplná shoda názorů, jak postupovat při zkoumání invence tradice. Hobsbawm a Ranger (1983) a Keesing (1989)¹⁴ rozlišují mezi původní a moderní tradicí. Tento přístup je analogický k autoritě folkloristy, který je schopný porovnat změny ve folklóru s historickou předlohou a moderní verzí. Tak například rozlišuje Richard Dorson (1950)¹⁵ rozdíl mezi „folklore“ a „fakelore“.

Na druhou stranu například Jocelyn Linnekin vyznává názor, že všechny tradice jsou výsledkem invence tradice (viz motta v záhlaví kapitoly). Díky tomuto pohledu je možné označit všechny kulturní formy za rovnocenné. Již nejde posuzovat jejich historickou „pravdivost“ protože je velmi pravděpodobné, že se v minulosti tradice vytvářela podobným způsobem, ale v jiném tehdejší kontextu.

I nově vymyšlené formy přeci stále odkazují na reálné procesy probíhající v kultuře (většina Čechů již dávno nepozná autentický moravský kroj a cokoliv, co naplňuje naši představu, se hodí do krámu – stačí pár černých holinek, naškrobené rukávky a ozdoba ve vlasech). Otázkou zůstává, jestli i při odstranění jejich kredibility jako autentického pojítka s minulostí mají na společnost stále stejný dopad. Podle mého názoru jejich efektivita působení záleží na úspěchu nalezení „cílové skupiny“, pro kterou tyto formy stále představují neotřesitelnou autoritu autentičnosti. Je to tak i v případě moravských krojů, kdy vesnice blízko Brna, které již ztratily své tradiční kroje, imitují kroje z Kyjova. Lidé z Brna se rádi účastní tradičních veselí, zatímco Kyjovští „aborigenci“, naučení již svojí babičkou bezpečně rozeznat původní kroje, velmi snadno poznají, že jsou účastníky velké maškarády a skřípou tedy zuby. Tento proces, který jsem nazval zacílená invence, je patrný také v případě australského yidaki. Téměř jakákoliv pomalovaná dutá část větve eukalyptu se dá turistovi (ale pouze jemu) prodat jako autentické didjeridoo.

¹⁴ Keesing, R. M. (1989). Creating the Past: Custom and Identity in the Contemporary Pacific. *Contemporary Pacific*, 1, 1–92.

¹⁵ Dorson, R. (1950). Folklore and Fakelore. *American Mercury*, 70, 335–343.

I kdyby bylo vše „tradiční“ do posledního stehu vymyšleno (viz uvedený případ skotkých kiltů na začátku kapitoly), nemůžeme tyto události označit jako falešné, nepravdivé, podvržené (jak často z termínu invence tradice nebezpečně vyplývá). To, že tyto události proběhly a vznikly nové kulturní formy, svědčí o jejich nepopiratelném záměru a jejich agency. Stejně tak jako v materiální kultuře nejsou podstatné samotné předměty, ale právě to, co vedlo k jejich vzniku (Buchli 2002: 19).

Následně právě v Austrálii často vzniká historická ironie při rozhodování v legislativním procesu, ve kterém jde o přiznání nároku na vlastnictví půdy z pohledu zákona Native Title¹⁶. Australské aboriginské skupiny, které si často nárokují svá, ale v průběhu kolonizace ztracená území, musí dokázat svoji příslušnost k nárokovanému území původními tradicemi, zvyky a nepřerušným užíváním území. Respektive dokázat, že o svá území nikdy nepřišli (*sic*)! Právě toto téma zpracovala ve své magisterské práci Jana Kulhánková (2007), která zkoumala tento proces v Brisbane, kde místní aboriginci přišla nejenom o své tradice, ale i o svůj jazyk. Yolngu naopak takřkajíc stojí na druhé straně barikády. Sami se zapsali do historie australského práva svým průlomový případem v roce 1963. Ten vešel do dějin Austrálie pod názvem „Kůrová petice z Yirrkaly“¹⁷. Yolngu tehdy prezentovali v australském parlamentu vlastní tradiční mytologická vyobrazení na kůře, která úzce souvisí s jejich mýty přímo vazánými na obývaná území. Úspěchem petice získali od té doby legitimní právo na svá území v severovýchodní Arnhemské zemi (Miller: 93) a zahájili tím proces rozpoznání legitimních nároků jiných aboriginských kmenů na svá původní území. Pro Yolngu to znamenalo získání alespoň omezeného vlivu nad již započatými aktivitami těžební společnosti Nabalco (těžba bauxitu a výroba meziprojektu „alumina“ k výrobě hliníku). Jak jsem ale již poznamenal, oblast Arnhemské země je jednou z mála oblastí, kde nedošlo k přerušení historické kontinuity v průběhu osídlování Austrálie.

To, jak příběh yidaki a hlavně kultu yidaki, který vznikl až s příchodem world music v 90. letech souvisí s invencí tradice, poodkrývá následující citace:

¹⁶ Australský zákon, který přiznává právo aboriginského obyvatelstva na obývané území. Native Title, Mabo, 1992: "The recognition by Australian law that some Indigenous people have rights and interests to their land that come from their traditional laws and customs".

¹⁷ V originálním znění „Bark Petition of Yirrkala“.

Emergent national identities (informed by tradition) also take on value within the emerging global economic system by supporting tourism (people go to Scotland to see kilts and drink whisky, or to Vanuatu to see land-dives and drink kava) as well as trade in localities and souvenirs. (Tonkinson 2007)

Radan Haluzík toto využití kultury a estetiky také podtrhává ve svém článku *Továrna a muzeum*, když říká: „není politiky bez estetiky a estetiky bez politiky“ (Haluzík 2009: 20). Zárodek budoucího nacionalismu a prosazování politických záměrů se často odvíjí od estetiky a záměrně vznikající ikonografie (Haluzík 2009).

2.2 Obdiv k přirozenosti a hledání původního

Motto: „More and more of our world will be recorded as some sort of historical or natural site worth of preservation... In terms of the experience of a particular Euro-American view of modernity, heritage meets the need to salvage an essential, authentic sense of ‚self‘ from the debris of modern estrangement.“ (Rowlands 2002: 106)

Současný postmodernismus velmi často zpochybňuje „velká vyprávění“, takzvaná „grand narratives“ (termín původně od Jeana-Françoise Lyotarda pro současná velká vysvětlení života). Ta zahrnují náboženské představy, vědu a třeba i víru v nekončící pokrok. Postmodernismus ale záměrně zpochybňuje tyto jistoty vědění a jistoty vůbec¹⁸. Vědění již není považováno za neutrální, ale za politicky motivované a společensky podmíněné (Partridge 2004: 363). Návrat k přirozenosti začal již hledáním vznešeného divocha¹⁹ a dostal se nejvýrazněji do současného povědomí jako hnutí Nového věku. Sibiřské šamanské rituály, Cílkovi dolmeny v krajině, fenomén českých čajoven a celá další řada podob spirituality se alespoň v České republice

¹⁸ Je příznačné, že Arjun Appadurai svoji knihu *Modernity at Large* (1996), která analyzuje globalizaci kultury, doplnil tímto věnováním: „*For my son Alok. My home in the world*“.

¹⁹ Ve svém článku *From (B)edouin to (A)borigine: the myth of the desert noble savage*, Graulund (2009), vysvětluje vznik mýtu ušlechtilého divocha. Dokonce i tvrdí na základě komparativní analýzy textů, že považovat Rousseaua za původce mýtu ušlechtilého divocha je mylné.

vyrojily hned po Sametové revoluci. Schopnost invence tradice vytvořit ze střípků, i z geograficky velmi cizorodých prvků, uspokojivá a vyhledávaná kulturní útočiště, která by naplnila spirituální vakuum po éře komunizmu, zcela jistě přispěla i k „objevení“ yidaki v naší zemi.

The potency of heritage revivalism continues to have effect as a means to ‘cure’ postmodern identity crises and to counteract late modernist experiences of rootlessness, rupture and displacement. (Jameson 1991 in: Rowlands 2002: 106)

Aspektem globální kultury je trend, že k retradicionalizaci často nedochází v původním kulturním okruhu a že se často jedná o navázání na filozofii hnutí New Age. Je takřkajíc pravidlem, že při vnesení cizího kulturního prvku se objeví nové, mnohdy ještě bohatší variace, které by v původním pojetí nebyly vůbec myslitelné. Nicméně tyto trendy, které měly původně pouze spirituální rozměr, se od první éry hippie kultury v 60. letech značně zkomercializovaly²⁰ a globálně rozšířily. Globálně rozšířené verze domorodé kultury se nutně dříve či později střetávají se svojí původní předlohou.

Michael F. Brown ve svém eseji *Can Culture Be Copyrighted?* (1998) shrnuje současný vztah New Age a tradičních komunit, které si zachovaly svoje rituály a tradiční ceremonie. Je to ve zkratce proces, ve kterém dochází k napodobování určitých rituálů ve snaze přiblížit se tribální kultuře, která ještě nebyla zasažena technickou civilizací. Při přejímání a praktikování určitých rituálů dochází ke vzniku klonů těchto praktik, které často podle svých tradičních vlastníků mohou lidi, kteří je používají, i poškodit nebo zranit. Je to zejména případ indiánských kmenů v Severní Americe:

Across the United States – and, increasingly, in Europe and other parts of the developed world – middle-class spiritual seekers are enrolling in workshops and therapy sessions that introduce them to rituals identified with indigenous spirituality... To say that the practices of these „Indian wannabes“ have evoked intense criticism would be an understatement of the first order. In a „declaration of war“, Lakota leaders have

²⁰ Brooks D. (2001). *Bobos: nová americká elita a její styl*. Praha: Dokořán.

denounced the „absurd public posturing of this scandalous assortment of pseudo-Indian charlatans. (Brown 1998: 201)

Překvapujícím aspektem využívání tradičních rituálů v New Age není z pohledu tradičních vlastníků obřadů jejich napodobování či znevažování. Je to naopak starost z nebezpečného využití tradičních znalostí. Takto Brown (1998: 201) komentuje výpověď indiánského náčelníka v Arizoně při tradičním setkání ve Window Rock. Ten se vyjádřil, že New Age ceremonie: „are exposing ignorant non-Indians to potential harm and even death“. Jak dále Brown uvádí: „Native religious leaders express horror at the monstrous cloning of their visions of the sacred. For them, New Age is a kind of doppelgänger, an evil imitation close enough to the real thing to upset the delicate balance of spiritual power maintained by Indian ritula specialists“ (Brown 1998: 202).

Napodobování a komodifikace kulturních artefaktů v procesu New Age a jejich využití pro komerční účely komentuje v Brownově článku Deborah Root: „Because so many people have been taught that the world is a giant warehouse in which everything is or ought to be available... they too easily believe they can achieve enlightenment by paying money“. Brown toto tvrzení ale hned srovnává s běžně dokumentovanou praxí placení šamanům za prováděné spirituální obřady.

Celou problematiku Brown (1998: 202) shrnuje velmi originálním postřehem na téma koexistence hledačů nové spirituality a tradičních vlastníků. Celý tento vztah označil výrazem „simcult“, který vytvořili Mark Taylor a Esa Saarinen (1994)²¹. Brownovo vysvětlení co „simcult“ vlastně znamená je následující:

Souls lost in the forest of copies take up a desperate search for the original that leads them almost inevitably to indigenous peoples, who in our time have become icons of primordial integrity, of meaning uninflected by imitation. In seeking the authenticity of native religions, however, they succeed only in fashioning another

²¹ Taylor, M., Saarinen, E. (1994). *Imagologies: Media philosophy*. London: Routledge.

flawed simulacrum. Under the circumstances, it is hardly surprising that indigenous leaders want to tighten their grip on the originals. (Brown 1998: 202)

Velmi působivě je celá problematika takto shrnuta do jediné věty: „**[there are] vain attempts to slow the metastatic self-replication of information in the Age of the Simulacrum**“ (Brown 1998: 202) a použití spojení „repatriace kulturního dědictví“, které zdůrazňuje bytostné spojení člověka se svojí kulturou. V diskuzi se podrobněji vracím ke knize Jeana Baudrillarda, z jehož knihy *Simulations* (1983) právě pojem simulakra pochází.

Hledání původního není tedy pouze zájmem menšin, které o svou kontinuitu přišly, ale je to mnohem širší proces, který také ilustruje problematika filozofie Nového věku. Hledači původního přispívají ke vzniku nových forem domorodého umění. Často se stává, že vzniklé situace jsou v konfliktu původních držitelů kulturních artefaktů. Ať už se jedná o posvátné symboly nebo mytologická vyobrazení příslušná jednotlivým rodinám, vždy jde o formu copyrightu, který umožňuje přístup k používání daných prvků kultury jen oprávněným osobám.

Tento způsob vytváření identity domorodých společenství shrnuje Simon Harrison do dvou základních oblastí. V článku, který nazval *Cultural Boundaries* (1999), vysvětluje dva principy vzniku této identity. Etnická identita vzniká buď jako reakce na vstup cizích kulturních forem za hranice jejich vlastní kultury (vliv kultury euro-americké civilizace), nebo jako konzumace jejich kultury a nesprávného pojetí původních kulturních forem (přeměna kulturních artefaktů na turistické komodity) (Harrison: 1999). Kulturní hranice, která je klíčovým pojmem článku, se definuje právě v okamžiku výše zmíněných možností konfliktu.

2.3 Kultura jako vlastnictví

Přístup ke kulturní identitě, která je reprezentována vlastním copyrightem a možností nakládání se vzory a tradičním designem, je zcela oprávněně nabytý emocemi. Koncept, co je veřejně přístupné umění, a co je již umělecký objekt vyjadřující další hodnoty kromě estetických kvalit, je klíčový k porozumění vztahu současného výtvarného umění a předmětů z „primitivních“

kultur vstupujících na trh s uměním. Díky zcela odlišným pohledům na „umění“ dochází často k velkým nedorozuměním.

Již klasickým příkladem „nedorozumění“ je případ Wajduka Mariky, který pocházel z osady Yirrkala. Tato osada je v práci současně prezentována jako klíčové místo v současné kultuře Yolngu. Měl jsem dokonce i možnost přijmout pozvání a navštívit dům rodiny Wajduka Mariky v říjnu 2006. Jak uvádí Fred Myers ve své kapitole *Some Properties of Art and Culture: Ontologies of the Image and Economies of Exchange*, která je součástí knihy *Materiality* (Miller 2005), jednalo se v té době o precedentní případ. To, co se vlastně stalo, Wajduk Marika říká takto svými vlastními slovy:

„That was 1974.

Then I walked into one of the shops and I found the tea towel,

Published in Holland,

Which had my sacred design on this tea towel, tablecloth.

When I walk into that shop, and when I saw it

I was shocked and break my heart.

...

They don't know what the painting is.

They thought they are just pleasure paintings

But it's the symbol, the power, experience and knowledge.

After I found my own design on the tea towels I was shocked and I lose my power to paint,

Lose my power for a number of years.“

(Marika 1986)²²

Materialitu výtvarného umění v případě aboriginců představuje schopnost přenesení rituálního konceptu do podoby, ve které jsme ji schopni uchopit vlastními smysly. Jde vlastně o vyjevení znalosti předků a tradic v materiální formě (Myers 2005: 95). Může se jednat o

²² Marika, W. (1986). *Painting Is Very Important* (Story as Told to Jennifer Isaacs). In: Beier U. (ed.), *Long Water: Aboriginal Art and Literature*, *Aspect*, 34, 7-18. Sydney: Aboriginal Artist Agency.

malbu, rituál nebo i tanec. Copyright uměleckého díla v tomto případě znamená přístup k tomuto celému konceptu, nejde tedy o pouhé replikování fyzické entity (fotografie, obraz) v našem běžném smyslu, ale o přístup k daleko hlubším znalostem, které jsou pouze materializovány ve vlastním uměleckém díle.

Toto pojetí umění přináší ale i následně další rozpor mezi euro-americkým a aboriginským uměním. Jde o to, že ve světě nejen Yolngu stačí autorizovat konkrétní zděděný design a nechat ho již vyrobít někým jiným z rodiny. Obrazy, ale i yidaki, která se vyrobí například v dílně Djalu Guruwiwi, mohou být velmi často „pouze“ autorizována. Myers uvádí případ aboriginského malíře, který pochází z centrální části Austrálie a jmenuje se Turkey Tolson (Myers 2005: 102-109). Toto zvučné jméno v branži s aboriginským uměním způsobilo velký skandál, když vyšlo najevo, že část jeho obrazů namalovaly ženy z jeho rodiny. To, co pro majitele umělecké galerie byl velký skandál, pro Tolsona naopak nepředstavovalo žádný problém. Tradiční design byl autorizován a „fyzické“ provedení již nebylo tak důležité.

Jak je vidět z uvedených případů, kulturní dědictví a vlastnictví je jednotlivými skupinami chápáno velmi různorodě. Alfred Gell diskutuje náš současný kult „vysokého umění“ (Gell 1992: 161) a odkrývá naše zaměření pouze na estetické vlastnosti předmětů bez porozumění jejich další funkčnosti. Z této odlišnosti pak dále pramení řada nepochopení a konfliktů v přístupu ke kulturnímu copyrightu a identitě etnik z jiných kulturních okruhů.

KAPITOLA 3 / Invence tradice v Austrálii

3.1 Aboriginci a hledání australské identity

Nejvýmluvnějším zosobněním vyrovnání se s pohnutou minulostí australských aboriginců je kniha Sally Morganové, která vyšla na konci 80. let. Je to významný literární počín, který v té době ovlivnil celou širokou australskou veřejnost. Její kniha *My Place*²³, původně vydaná v Austrálii v roce 1987, se setkala s ohromným zájmem veřejnosti a prodala se v nákladu půl milionu výtisků. Je to jen důkazem hlubokých emocionálních jizev, které do té doby způsobila převýchova a asimilace aboriginských kmenů v Austrálii. Příběh 15 leté dívky, která odhaluje do té doby rodinou zamlčované aboriginské příbuzné, odrážel osudy mnoha Australanů. Vyprávění Morganové je autobiografické a popisuje její hledání předků a příbuzných. Napětí je umocněno „mlčící“ babičkou (správně převychovanou), která ji až do posledních chvil svého života příbuznost s aboriginci zapírala. Morganová se tak až jako dospělá seznamuje s místy, ve kterých vyrostli její příbuzní. Mnoho ostatních australanů ze smíšených manželství mnohdy takovou možnost vůbec nedostalo. To, co by se dalo považovat za „divokou“ aboriginskou minulost, je v Austrálii stále emotivním současným tématem.

Nápravné programy²⁴, které probíhaly od druhé poloviny 19. století až do roku 1969, zajišťovaly federální a státní agentury. Mnoho fungujících domorodých rodin bylo zničeno a děti již v útlém věku poslány k „převýchově“. Vznikl tím název „Stolen generation“, tedy doslova *ukradená generace*. Znalost mateřského jazyka, tradiční kultura i vztah k původním místům se často nenávratně vytratila. Proto také kniha Sally Morganové katalyzovala proces přijetí aboriginské identity v australské společnosti, která do té doby byla považována samotnými převychovanými aboriginci jako nežádoucí.

²³ Kniha Sally Morganové byla přeložena do češtiny a vydána pod názvem *Sem patřím* (2002), Praha: Fraktály.

²⁴ Read, P. (1981). *The Stolen Generations: The Removal of Aboriginal children in New South Wales 1883 to 1969*. Surry Hills: New South Wales Department of Aboriginal Affairs.

Není náhodou, že „skvěle zachovali“ Yolngu ze severovýchodní Arnhemské země jsou v tomto kontextu vnímáni jako původní autentické obyvatelstvo, přestože i oni prošli kontakty s misionáři a současnou těžbou bauxitu. Jsou to právě oni, kdo může nabídnou něco ze ztracené identity ostatním aborigincům roztroušeným po celé Austrálii. Tímto pojátkem a symbolem s „autentickou minulostí“ bývá velmi často právě *yidaki*. Byť pochází pouze z relativně malého území v Severním teritoriu, je dnes v rukou příslušníka jakéhokoliv australského aboriginského kmene zaručeným odkazem k aboriginské minulosti.

Obdobný proces hledání, ale zároveň i vytváření vlastní identity a následných nároků na území skrze uchování a vytváření vlastní tradice popisuje Britta Duelka v knize *Tradition and Agency: Tracing cultural continuity and invention* (Otto, Pedersen 2005). Její článek *No Matter That Modern World – An aboriginal approach to a polychronic past* (Duelka 2005) popisuje cestu Yolngu usazených v misonářské stanici, k utváření aktuálního vztahu k místu, kam se před několika desetiletími přestěhovali. Toto místo se postupně stává součástí jejich příběhů. Slovo příběh, „story“, má u aboriginských etnik velmi hluboký význam. Díky absenci psané historie, vyprávěné příběhy vyjadřují bytostné spojení s konkrétním místem. Tyto příběhy mohou být následně legitimně použity k uznání oprávněných nároků na tato území.

3.2 Postmoderní hledání aboriginality

Motto: „The myth of the superiority of desert peoples over civilized peoples is a myth that lives a strong and healthy life to this day, Aborigines standing as some of the most potent symbols of ecology, myth and place...“ (Graulund 2009: 81)

V oblasti australské spirituality se objevila v 90. letech kniha Marlo Morganové *Poselství od protinožců* (1994). Tato kniha popisuje autorčiny mystické zážitky v příběhu o putování australskou pouští s tajemným aboriginským kmenem. Na začátku příběhu je autorka zachráněna neznámým aboriginským kmenem se kterým pak putuje přes celý kontinent Austrálie. V okamžiku, kdy se Morganová vrací zpátky do civilizace, bere si jako předsevzetí, že tyto „poslední nezkažené domorodce“ musí uchránit před jejich možným kontaktem s lidmi. Záměrné

tajení míst přidává na síle příběhu a dodává mu jeho autentičnost. Přestože je tato kniha všeobecně vnímána jako věrohodné svědectví, byla mnohými aboriginci označena jako kompletní fikce. Robert Eggington, mluvčí australského kmene Nyoongah tuto knihu následně komentuje: „amounts to nothing less than cultural genocide of the spirit“ (Brown 1998: 201).

Jiný aboriginský recenzent se k této knize na webovém diskusním fóru staví značně kriticky. Diskutuje jestli je možné využívat reálie aboriginců k naplňování vlastních tužeb a záměrů a přidává i otázku, jestli je správné vydělávat na respektu, který si aboriginci sami od doby kolonizace vybojovali:

„Surely aborigines have the right to speak out about what is being done in their own name. Surely they deserve to be taken seriously about their own traditions and spirituality, especially with regard to what contravenes tribal law and what is a respectful or disrespectful presentation of the teachings they have chosen to share. **To me it looks like a form of cultural arrogance to assume westerners have the right to use spiritual teachings of other cultures in which ever way suits our purposes.** Aborigines have survived genocide and are still struggling for their physical and cultural survival, and now, because of Marlo Morgan's lies, millions of people around the world believe that the last authentic aborigines are soon to voluntarily die out. I understand that aborigines sometimes sound a bit strident, but they have only survived because of their courage, tenacity and self respect in the face of constant mistreatment from white society. I encourage you to reconsider your support for this process of cultural theft and profiteering from the respect Australian aborigines have earned for themselves world-wide.“²⁵

Že tento trend nepředstavuje pouhý fiktivní literární žánr nebo hnutí vázané na euro-americký kulturní kontext, dokazuje následující ukázka, která popisuje australskou hippie

²⁵ Diskuse ke knize Carlo Morganové je k dispozici na webové adrese: <http://quanta-gaia.org/reviews/books/mutantMessage.html>.

kulturu. Tak jak se američtí hippie vyznačují návratem k indiánské tradici, v Austrálii toto hnutí na sebe bere tyto formy:

Ohniskem alternativních životních stylů se stalo severní pobřeží Nového Jižního Walesu, obzvláště okolí Lismore, Nimbinu a Byron Bay. Na tomto místě pravděpodobně vznikl i hudební styl doof. Doof je popisován jako fenomén následující po rave, který má bohémské kořeny a právě proto se uchytil v oblastech, které přitahují alternativní životní styly, jako například v Nimbinu, který je od 60. let 20. století domovem populace hippies... pojem *doof*, který zvukově napodobuje typický elektronický rytmus velkého bubnu podpořený basovou linkou... **Sounáležitost s australskými domorodci je jedním z politických aspektů této subkultury mladých. Její zastánci řadí tanečnický rave k „anarcho-mystikům“. Některé z těchto akcí jsou skutečně označovány za „psychorroborees“. Tento název v sobě skrývá asociaci na setkávání mezi domorodými kmeny, nazývaná běžně corroborees.**“ (Partridge 2006: 418)

Dále se dozvíme o sérii festivalů Mysli, těla a ducha, které nabízejí informace týkající se snad všech aspektů duchovního uzdravování, alternativní medicíny a myšlenek hnutí New Age. Tyto události vyjadřují důležitost, kterou současní Australané ve vzrůstající míře přikládají léčbě, životnímu prostředí a alternativním duchovním směrům. Partridge popisuje velikonoční taneční party v roce 1996 ve vesničce Tocumwal (Nový Jižní Wales), která nesla název *Rainbow Dreaming*, v překladu „Duhové snění“:

Na plakátech byla označena jako „trance dance“. **Jejím účelem, podle hlavního organizátora DJ Krustyho, bylo vytvořit posvátný prostor pro účastníky, aby v něm mohli nalézt svůj vlastní posvátný tanec, který uzdraví jak je samotné, tak i celou planetu. Propagační materiál obsahoval odkazy k domnělé pohanské minulosti, ocenění domorodých praktik a vyjádření úcty vůči přírodě.** Na místě byly moderní audiosystémy, světelné a vizuální technologie vytvářeli prostor pro celonoční taneční odyseu, která vyvrcholila během východu slunce. Účastníci se pohybovali v tanečním transu a společně byli pozváni k úctě vůči okolní přírodě a ke zpochybnění své

oddělitelnosti od přirozeného světa. Jako by tedy paradoxně závisel důraz na spiritualitu a přírodu na přijetí nejmodernější technologie (Partridge 2006: 417-418).

Je to tak vyjádření duchovní touhy mladých Australanů, kteří tím i vyjadřují své sympatie s kauzou domorodých obyvatel. Jde o směs požitků a spirituality, které mají naplnit touhu po začarovaném tajemném světě aboriginců.

KAPITOLA 4 / Role yidaki

Motto: „Yidaki playing is a discipline encompassing art, music and history. Today it is used in the healing process between Yolngu and Balanda²⁶ (Euro-Australians). Technology today accepts natural science and music, thereby opening new horizons in the study of music which combine sophisticated contemporary sounds with those of the old and draw people together in the process.“ (Yunupingu in: Neuenfeldt 1997: viii)

Motto: „Ospalé vedro, škvor leze do země, slunce je rudé, nahá černá těla, odeženu mouchu z potu, rituál exploduje do kosmu a tlukot mého srdce přivolá déšť.“ (zážitek anonymního návštěvníka koncertu didjeridoo)

4.1 Tradiční yidaki v kultuře Yolngu

K popisu funkce yidaki v tradiční kultuře Yolngu ze severovýchodní Arnhemské země jsem vyšel z etnografických a etnomuzikologických materiálů a vlastních zúčastněných pozorování. Na rozdíl od běžných představ o globálním australském původu didjeridoo je možné určit jeho hlavní a primární oblast výskytu. V té bylo yidaki tradičně rozšířeno ještě v polovině 20. tého století (viz obr. 1.1). Jako původní místo je obecně akceptovaná oblast Arnhemské země. Jak uvádí etnomuzikoložka A. M. Moyleová (Moyle 1981), nástroj yidaki je v době před kolonizací původní pouze na území Arnhemské země a částečně i v pohoří Kimberleys, kde se vyskytuje pod označením „mago“. Nicméně je důležité upozornit, že oblast Kimberleys je známá jednodušším stylem a charakterem hry, který postrádá mnohé z virtuozity hráčů z Arnhemské země. Trend téměř nedávného rozšíření yidaki dokládá následující výpověď z práce Randiho Gravese působícího přímo v Yirrkala Art Centre:

„1972 to 1973, I was one of the team of the Cultural Foundation and I used to travel a lot. Every time I went past Katherine, past Northern Territory, I never seen yidaki before,

²⁶ Slovo „Balanda“ označuje bílé ne-aboriginské obyvatelstvo Austrálie.

with Aboriginal People. I can see people using just the boomerang. It's like a didjeridu for the. For us, we had a didjeridu, and it was completely different. Nowadays, the yidaki, it's all over Kimberly, right across to South Australia, right up to Western Australia, North Australia, all using yidaki.“ (Djambawa Marawili, Madarrpa clan leader)²⁷

Obecně se tak považuje za původní oblast výskytu Arnhemská země a ještě detailněji severovýchodní cíp této oblasti. Zejména okolí osady Yirrkala a přilehlých osad je vyhlášeno jako místo zvýšené koncentrace hráčů a výrobců tohoto hudebního nástroje. Yidaki se používá i na dalších různých místech Arnhemské země (Roper River, Milingimbi, Elcho Island). Nejprestižnější hráči však pocházejí právě z okolí osady Yirrkala. Jak říká Randy Graves při rozhovoru v Yirrkala Art Centre²⁸: „Yolngu jsou se svojí kulturou a hrou na yidaki takřkajíc kulturní výkladní skříní Arnhemské země. Zároveň jejich život byl už nesčetněkrát filmován a zaznamenáván na magnetofon několika generacemi antropologů“. Ve své práci dále uvádí:

Travel anywhere tourists are likely to be in Australia, and chances are good you will see didjeridus in gift shops and in performances on the street. While a few decades ago it was an oddity in its own country, now it has been adopted as part of the national identity, by black and white alike. Its sound is used in television commercials throughout the world to invoke the spirit of Australia, whether it is for Australian beers or cars with Australia-inspired names. (Graves 2006)²⁹

Současný život nástroje yidaki je často vázaný na pohřební rituály. Toto shodně s mým zúčastněným pozorováním při pohřebním rituálu v osadě Mata-Mata, během září 2006, dokládá i Fiona Magowan, která svojí knihou *Melodies of Mourning: music & emotions in Northern*

²⁷ Citováno z diplomové práce Randyho Graves: *Didjerido Story from Far North East Arnhemland*, dostupné na www.yirrkala.com/yidaki. Jde o unikátní práci, která vznikla přímo v Yirrkale v průběhu působení R. Graves v Yirrkala Art Centre. Práci bylo nutné podrobit autorizaci od samotných Yolngu.

²⁸ Yirrkala Art Centre se oficiálně nazývá **Buku-Larrngay Mulka Art Centre**. Osada Yirrkala, kde roku 1935 byla založena misie, je již od 50. let světově vyhlášeno originálními malbami na kůru. Rozpoznání kvalit tohoto umění přivedlo Yolngu i k politickému použití výtvarného umění. Z roku 1963 pochází slavná „Yirrkala Bark Petition“ (více na straně 32), dnes vystavená v budově Parlamentu, Canberra. Yirrkala Art Centre je dostupné na: www.yirrkala.com.

²⁹ Citováno z internetové podoby práce bez uvedení stránkování.

Australia (Magowan 2007) analyzuje současné rituální obřady v severovýchodní Arnhemské zemi.



Obr 4.1 S rituálním yidaki se setkáme většinou již jen na pohřbu.

Role yidaki, se výrazně posunula v posledních dvou dekádách od univerzálního doprovodného nástroje při různých rituálních příležitostech k dnešnímu hlavnímu použití při pohřebních rituálech. Ty samotné mohou trvat od několika dnů až po několik týdnů. Zvýšený výskyt zneužívání alkoholu, marihuany a zejména misionáři introdukovaného sedativa „kava“³⁰

³⁰ Kava. Sedativum kořene rostliny dovezené z Fiji misionáři za účelem omezení konzumace alkoholu v okolí misionářské osady Yirrkala. Původní způsob použití zahrnoval konzumaci několika kalíšků v průběhu uvítacího obřadu na ostrovech Fiji. Yolngu však dokáží bez přestání konzumovat kavu několik týdnů, což má za následek selhání jater a četná úmrtí. Zároveň tak několikátýdenní pohřební rituály navyšují počet uživatelů kavy. Prodejem kavy je pověřená pouze správa v Yirrkale, která tak příjmů využívá pro potřeby Yolngu komunity.

i přes absolutní zákaz těchto substancí v odlehlých osadách zvaných „outstations“, drasticky navyšuje úmrtnost Yolngu. Magowan také takto komentuje spojení zvuku yidaki a světa předků:

Objects such as the didjeridu are sometimes prefixed with a verb to personify them. The didjeridu is said to ‘talk’ (yidaki-wanga) implying simultaneity between the rhythms of the didjeridu, human speech and the breath that produces both sounds. When playing the didjeridu, its sound can manifest the presence of an ancestor. (Magowan 2007: 107)

Až na výjimečné případy je vždy používán nástroj, který je dostupný komukoliv v osadě. Většinou se jedná o nástroj, který celý den proleží na slunci a těsně před hraním je ponořen do sladké vody pro zlepšení akustických vlastností. Nástroj se tak vlastnostmi přiblíží díky saturaci vodou právě vyrobenému yidaki z čerstvého kmene stromu *Eucalyptus tetradonta*. Tyto nástroje v tropických podmínkách vydrží pouze několik sezón a většinou jsou díky četným prasklinám zároveň vyspraveny elektrikářskou izolační páskou. K tomu ovšem dochází pouze v případě, že se jedná o oblíbené nástroje. Nástroje vyzdobené tradičním stylem „cross-hatching“ jsou zpravidla k vidění již jen v Yirrkala Art Centre anebo při zvláštních příležitostech.

Prvním australanem, který studoval kulturu Arnhemské země, byl Adolphus Peter Elkin, který založil v roce 1964 Australian Institute of Aboriginal Studies (Matoušek 2003). Ve své studii *Arnhem Land Music* popisuje pozorování yidaki takto:

The continuous nature of the sound is remarkable, for the neck muscles sometimes work like bellows, while the diaphragm rises as breath is taken. This is snapped or pulled through the nose and emitted through the didjeridu... Didjeridoo playing is learnt when young... Two notes of distinct pitch and quality are produced, the normal one, which varies with different didjeridus, on a low register, and the other usually a tenth above... The most remarkable feature, however, is the variety of rhythm which can be produced from this simple instrument. It ‘carries’ the singing and dancing, and quickly marks the required changes of tempo. (Elkin, Jones 1953: 94)



Obr. 4.2 „Outstation“ Mata Mata – yidaki zanechané uprostřed osady.

Precizního projevu hráče na yidaki se docíluje přesným memorováním zvuků, které vyjadřují rytmus a rytmické změny dané skladby. Často jsem se tak setkal s možností naučit se tradiční skladby manykay, aniž by kdekoliv v okolí bylo yidaki přítomné. Vyslovováním slabik vycházejících z jazyku Yolngu Matha, jako například základního „dhir-lo“ se lze naučit přesnému hudebnímu doprovodu. To, že ani tyto slabiky nejsou tak úplně ve středu zájmu hráčů yidaki, dokládá i fakt, že nejvíce pedagogicky zaměřené výukové CD Milkaye Munungurra, jako jediné vysvětluje, jak hrát tyto základní prvky tradičního stylu. Všechna CD od Djalu Gurruwiwi tento aspekt hry zcela opomíjí a k velkému zklamání evropských hráčů jsou bez nutné přípravy zcela neproniknutelná a bez použití. Matoušek (2002) tento málo známý aspekt hry na yidaki ve své knize komentuje takto:



Obr. 4.3 Tradiční hraní z výjevu Garma festivalu.

Aboriginci používají velice důmyslný způsob, umožňující naprosto přesně se naučit na didgeridu konkrétní doprovod k písni či sólovou kompozici. K tomu slouží tzv. mouth sounds – ‘zvuky úst’. Jsou to ve skutečném tempu ‘zpívané’ různé slabiky a zvuky napodobující co nejpřesněji skutečnou podobu zamýšleného nástrojového doprovodu. (Matoušek 2002: 84)

Celkové přednesení tradičních skladeb „manykay“ je doprovázeno rytmickými tyčkami zvanými v jazyce Yolngu Matha „bilma“. V ruce zpěváka představují hlavní nástroj, kterým uvozuje začátek a celkové tempo skladby. Yiḏaki se během skladby manykay přidává na předem daných místech a jeho hra netrvá většinou déle než dvacet vteřin. Zpěvák velmi často zpívá další navazující skladby pouze za svého rytmického doprovodu a yiḏaki se opět přidává až později. Opakování a přidávání dalších slok může zabrat třeba celé odpoledne, jak jsem se přesvědčil při

pohřebním rituálu v osadě Mata Mata, který sám trval deset dní a do kterého se postupně zapojovaly i taneční rituály. Tato vystoupení jsou pak ve velkém kontrastu s evropským současným hraním: didjeridoo je většinou prezentováno jako sólový nástroj a hlavní hudební informací není strukturování skladby, ale proměny barvy a charakteru zvuku nástroje během improvizace.

Jak poznamenává Matoušek (2002: 86), námi vnímaná „tradiční“ kultura není zcela neměnná a dochází zde k tomu, že několik tisíc let staré prvky se mísí s právě vznikajícími v jeden aktuální projev. Celá kulturní tradice je tak neustále „vysnívána“ podle známého termínu „dreaming“, který označuje celou orální tradici australské aboriginské kultury. Velmi často pak nacházíme v jejich kultuře i cizorodé prvky. Například na Garma festivalu v roce 2006 jsem měl možnost vidět tanec nazvaný „aeroplane dance“, který vznikl v Arnhemské zemi s příchodem prvních malých dopravních letadel. Kultura Arnhemské země není určitě neměnná a velmi často zůstává tento aspekt nepochopen u retraditionalizujících antropologů. Jestli se pak jedná pouze o akulturaci kulturních prvků, nebo i o invenci tradice, rozhodují okolnosti a vlastní záměr – agence takového počínání.

4.2 Podtržení australské identity

Hledání nové identity je podtrhááno identifikací didjeridoo s hlavními symboly Austrálie. Didjeridoo jednoznačně představuje jednu z hlavních ikon mezi dalšími, jako je například bumerang či koala. Nepřekvapí nás tolik, když objevíme Sydney zaplavené stovkami těchto hudebních nástrojů v různých obchůdcích a turistických pasážích. To, co nás ale později rozhodně překvapí, je fakt, že tyto předměty mají velmi daleko k funkčním hudebním nástrojům³¹, a dále, že naprostá většina těchto nástrojů ani nebyla zpracována rukou aborigince. Většina prodejců ani nemá přesnou představu o původu nástroje a jsou i případy, kdy se nástroje dovážejí z manufaktur v Indonézii. Role symbolu didjeridoo je natolik silná a komerčně přitažlivá, že dochází k drancování lesů v okolí Darwinu za účelem masové výroby pro turistický

³¹ Funkčním hudebním nástrojem se rozumí didjeridoo, na kterém lze vytvořit základní basový tón nazývaný „drone“ a uplatnit techniku cyklického dýchání. Mnohé nástroje mají extrémně velké náustky a nebyly ani vyrobeny za účelem hraní. Strom je často nařezán i s dutými větvemi, aby se zvýšil počet didjeridoo vyrobených z jednoho stromu. V kontrastu s touto praxí, z kmene vybraného stromu se tradičně vyrábí pouze jedno yidaki.

průmysl. Přímo v Nhulunbuy v Arnhemské zemi, jsem si vyslechl od pilota vrtulníku Micka Helmse příběh, kdy podnikaví obchodníci podnikli v předvečer olympijských her v Sydney v roce 2000 výpravu do severovýchodní Arnhemské země. Motorovými pilami bez jakýchkoliv povolení naplnili několik kontejnerů, které obratem odeslali do Sydney, kde z nich následně vyráběli „autentická“ didjeridoo z Arnhemské země.



Obr. 4.4 Didjeridoo vzbuzuje respekt i v Sydney.

Při kontaktu se světem tradičních hudebních nástrojů Arnhemské země se tak neubráníme pocitu, že symbol Austrálie byl jen tak vypůjčen a jeho originální původ zapomenut. Jak dokládá Jana Kulhánková ve své diplomové práci (Kulhánková 2007), na mnohých místech téma hledání aboriginské identity je velmi aktuální. Zejména tam, kde kulturní kontinuita byla zcela přerušena a tradiční kulturní prvky zcela zapomenuty díky násilné kolonizaci Austrálie. Didjeridoo se také zároveň dostává do nových situací v rukou aboriginců, přestože nikdy nebylo používáno v místě,

odkud tito lidé pocházejí. Jak Kulhánková dokládá, stává se nová aboriginská identita žádoucí pro samotné aborigince. Tento trend dokládá i rozhovor s Williamem Burtonem, mladým aboriginským hráčem na didjeridoo z Queenslandu, který přes svůj mladý věk koncertoval s Australskou filharmonií v opeře v Sydney. Setkání zařídil Quinto Calarco v obchodě „Didge Beat“ v Sydney v přímořské čtvrti Manly. Sešli jsme se mezi dovezenými nástroji z Yirrkala Art Centre. Na otázku jakým způsobem pracuje s didjeridoo takto odpověděl: *„Kromě toho že jsem hudebník, pracuji také jako sociální pracovník. Často navštěvuji aborigince i ve vězeních, abych jim dodal sílu a inspiraci. Často spolu také hrajeme na didjeridoo, které se pro ně v tomto okamžiku stává důležitým pojítkem s tradicí. Nejsou to tedy pouze koncerty čemu se s didjeridoo věnuji.“*

Souběžný zájem evropských hudebníků či hnutí New Age nezmenšuje tuto identifikaci s původní aboriginskou tradicí. Pro mnohé aborigince se tak tento nástroj stává ztraceným pojítkem s minulostí. Nejznámějším hudebníkem je v této oblasti David Hudson z Queenslandu. Přestože nepochází z Arnhemské země, přijal didjeridoo za své a je jedním z komerčně nejúspěšnějších aboriginských umělců. Míchá tak zbylé tradice svého kulturního dědictví s didjeridoo. Běžnými návštěvníky a sběrateli world music je pak vnímán jako „hlas autentické austrálie“. Agence didjeridoo, které funguje jako pojítko s domorodou a často ztracenou minulostí, je zde více než zřejmá. Zde se nabízí přirovnání k pražské skupině hrající moravské lidové skladby, která by se prezentovala návštěvníkům České republiky jako autentická folklorní skupina. Je to velmi tenká hranice, která odděluje „world music“ a prezentaci „autentické“ hudby, která slouží k získáním respektu a kontroly nad kulturním copyrightem.

Největší úlohu však yidaki sehrálo v rukou bratří Yunupingu, kteří založili velice úspěšnou kapelu Yothu Yindi. Pocházejí právě ze severovýchodní Arnhemské země a jejich skladba *Treaty* z alba *Tribal Voice* (1992) se okamžitě vyšplhala na vrcholky australských hudebních žebříčků. Bylo to poprvé co v australské populární hudbě vedle angličtiny zazněl jazyk Yolngu Matha. Yothu Yindi v této skladbě přetavili autentickou podobu yidaki do moderní populární hudby. Yidaki je v jejich skladbách slyšet jako doprovodný nástroj na pozadí syntezátorových linek, ale jeho hlavní smysl je symbolický. Kromě toho, že reprezentuje široký hlas aboriginců, ukazuje i na původní vlast didjeridoo v Arnhemské zemi. Tato skladba byla

reakcí na nenaplněné sliby premiéra Hawka z roku 1988, které doprovázely patiči známou jako „Barunga Statement“, snažící se dosáhnout uznání územních nároků Yolngu³².

Do trochu jiného světla se tak zároveň dostává původní *yidaki* z Arnhemské země. Jeho úloha je fenoménem New Age didjeridoo paradoxně rovněž posilována. Původní *yidaki* se tak stává velmi vděčným zájmem retradicionalistů, kteří tento symbol Austrálie chtějí získat v čisté, neporušené podobě a přihlásit se tak k té původní aboriginalitě bez dalších asociací a odkazů na New Age. Na území Arnhemské země tak dochází ke sběru původních i historicky cenných nástrojů a zachování důležitých aspektů kultury Arnhemské země, která rok od roku ztrácí na svém lesku. Vzniká tak i velmi specifická síť obchodů, jehož řetěz vždy neomylně začíná v Yirrkala Art Centre, kde se vykupují tradičně vyrobená *yidaki*.

Jako hlavního představitele tohoto hnutí je nutné prezentovat antropologa Guana Lima. Měl jsem velké štěstí sejít se s ním na pláži East Woody, která se nachází zhruba 10km západně od Nhulunbuy, v místě kam přesídlil Djalu Gurruwiwi se svojí rodinou po neshodách v osadě Ski Beach koncem roku 2006. Náhoda tomu chtěla a jediná jednodenní Guanova návštěva v Arnhemské zemi vedla k Djalu Gurruwiwi, kde jsem právě trávil odpoledne. Guana jsem znal již dříve jak autora internetového fóra, které združuje zájemce o autentické hudební nástroje *yidaki*. Podle mnoha zdrojů to byl právě on, kdo „objevil“ Djalu Gurruwiwi. Guan jako zkušený organizátor různých zahraničních turné neváhal a využil příležitosti prezentovat Djalua jako ikonu a respektovaný zdroj informací a autentických nástrojů. Měl jsem právě před sebou samotného tvůrce kultu *yidaki* a scény retradicionalizovaného didjeridoo. Rozhovor proběhl přímo u ohně na písečné duně nedaleko stanu, který se stal provizorním domovem rodiny Gurruwiwi, na pozadí vzdáleného zvuku příboje. Při našem rozhovoru jsem se dozvěděl další detaily o scéně tradičních *yidaki*: *„Yidaki již sbírám velmi dlouhou dobu. V Melbourne mám sbírku autentických a historických kusů, je jich už asi přes stošedesát. S Djalu Gurruwiwi již po několik let plánujeme jeho jednotlivá turné a mám na svědomí i jeho turné po Japonsku, které je tady v Yirrkale k dostání na DVD. Doopravdy mne zajímá pouze tradiční hraní a moderním klonům nevěnuji vůbec žádnou pozornost.“* Důvodem jeho takto krátkého a nákladného výletu

³² Jednalo se o navázání na „Yirrkala Bark Petition“ z roku 1963. Tu v té době podepisoval také otec bratrů Galarrwuye a Mandawuye Yunupingu. Klíčovým tématem Yolngu je omezení těžby bauxitu, které začalo na jejich území bez jejich svolení již v 50. letech.

bylo potvrzení o úmrtí nejmenovaného člena taneční skupiny, která odřekla účast na zahraničním turné. Jeho krátká návštěva tak byla motivována vyplacením pojistky tohoto nezdařeného vystoupení. K vystoupení Yolngu v zahraničí mi ale řekl ještě několik dalších detailů: *„Občas se dostaneme do zvláštních situací, když prezentuji Yolngu a sólu hru na yidaki třeba v Japonsku. Hráči zahrají své hudební party, tak jak jsou běžně zvyklí z rituálů v Arnhemu. Odehrají dvacetivteřinový doprovod, ukloní se a odejdou z pódia...“*. Diváckou představu několikahodinového šamanského tranzu, tak původní forma didjeridoo rozhodně nenaplnuje. Dále bylo pozoruhodné slyšet že: *„největší současní znalci kultury Yolngu a hry na yidaki jsou Japonci. Protože hra na yidaki úzce souvisí s jazykem Yolngu Matha a Japonci mají výborné jazykové schopnosti. Dokáží se naučit mluvit daleko lépe, než kdokoliv jiný. Hlavně se jim také líbí výbušný a rychlý styl tradičního hraní“*.

Jak jsem se později mohl na vlastní kůži přesvědčit při vyhledávání a rešerši literatury na University College London, kult yidaki funguje po celém světě. V okamžiku, kdy jsem měl problémy se stažením článků z lokální počítačové sítě, jsem se seznámil s Danielem Loizosem, synem slavného antropologa na UCL, který pracuje v místní knihovně jako technický asistent. Složka pojmenovaná „YOLNGU“ na mé výměnné paměti působila jako zaklínadlo a okamžitě jsem se dohodli na dalším setkání. Daniel se o tradiční yidaki zajímá již dlouhou dobu a souhlasil s rozhovorem. Sám se neúspěšně pokoušel dostat do Arnhemské země po dobu tří měsíců z Darwinu. Sešli jsme s v Londýně o měsíc později v jeho bytě. Do nedalekého parku jsme vyrazili obtěžkáni dvěma tradičními yidaki. Ta v parku za odpoledního prosluněného počasí položena do trávy, ve společnosti maminek s kočárky, nenapovídala nic zvláštního o své autentičnosti. Když jsem se ho ptal na jeho vztah k hraní na yidaki, dozvěděl jsem se následující informace: *„Zajímám se již delší dobu o didjeridoo scénu a jsem již unavený těmi různými esoterickými klony ve stylu New Age. Tento směr se mi vůbec nelíbí a myslím si že je velký podvod – taková ta spiritualita aboriginců, spojení s přírodou a kdesi cosi.“* Celý rozhovor se točil kolem tématu autentičnosti. V jeho závěru, při kterém jsme ještě diskutovali současnou didjeridoo scénu, jsme se dostali na hlavní smysl Danielova hraní: *„...mým cílem je hrát přesně tak jak se hraje v Arnhemské zemi. Jiné další styly mi nedávají moc smysl.“*

Některé formy retraditionalizmu jsou pouze záležitostí „chytrých bělochů“, jak občas tvrdí australané ze správního centra Nhulunbuy, když komentují snahu vydělat na obchodu s tradičními artefakty. Většinou jde ale podle mé zkušenosti doopravdy o snahu zachovat zanikající tradiční kulturu z čistého okouzlení a altruizmu, jak doložil v rozhovoru Guan Lim. Avšak to, že kultura Yolngu je stále živá a přebírá i mnohá současné vlivy, už nereflktují. Na diskuzních fórech se tak můžeme setkat s rozsáhlými diskusemi na téma použití vhodného materiálu na náustek a diskusí dalších detailů. Cílem těchto diskusí je najít zaručeně „tradiční“ a opravdový recept na cestu k původnímu yidaki. K pravému spojení s původním tak dochází skrze diskutované materiály. Tato témata diskuzních fór kontrastují s realitou Arnhemské země, kdy samotné materiální provedení yidaki není zcela klíčové: mladí Yolngu hrají na obyčejné tyčky od stanu, plastové trubky, zatímco jejich tatínkové vyspravují staré popraskané nástroje dostupnou elektrikářskou páskou. Otázkou je, jaký význam má tato „muzeifikace“ pro samotné Yolngu. Jedním z velkých přínosů je samozřejmě možnost vzbudit zájem také u současných mladých Yolngu o vlastní zanikající kulturu. Ti se pak následně dostávají do kontaktu s celou mezinárodní scénou hudebníků a učí se chápat svoji kulturu jako výhodu, než jako něco, co je vylučuje z běžného života, například v Darwinu.

Ceny nástrojů z Arnhemské země se již v Austrálii dokáží vyšplhat do astronomických výšek a umožňují dále rozvíjet kult tradičního yidaki i mimo Austrálii. Yidaki ze severovýchodní Arnhemské země je pojem a nástroj vyrobený v dílně Djalu Gurruwiwi je pomalu chápán jako luxusní značka zboží³³. Z yidaki se stává magický předmět, který je vlivem svého původu vnímán jako mekka pro hráče a sběratele. Někdy nastává rozčarování, když ani tyto nástroje nedosahují očekávané hudební kvality, třeba i jen díky naprosto odlišnému vnímání muzikálnosti a techniky hry. Díky úspěchu kapely Yothu Yindi došlo ke vzniku Garma festivalu, který je snad jedinou možností, jak získat během několika dní představu o bohatosti kulturních tradic Arnhemské země. Dalším odrazem tohoto zájmu o původní yidaki je dílna Djalu Gurruwiwi, který se proslavil jako výrobce yidaki pro výše zmiňovanou kapelu Yothu Yindi a který vítá návštěvy hráčů z celého světa. Vrcholem hledání ztraceného opravdového nástroje, tak jak

³³ Naomi Klein ve své knize *No Logo*, v českém překladu *Bez loga*, vysvětluje principy vytváření hodnoty módních značek. Vysoká cena výrobku nutně symbolizuje jeho exkluzivitu. Současný svět značek podle ní není podepřen vlastní hodnotou předmětů ale principem nedostupnosti a exkluzivity. Hodnota a kapitál firmy je to, co si lidi „nosí v hlavě“, respektive, jak se naučili vnímat konkrétní značku. Kvalitní reklama se přímo podílí na vytváření virtuálního kapitálu firmy. Klein N. (2003). *Bez loga*. Praha: Argo.

zaručeně fungoval v Arnhemské zemi, je jev, který se označuje jako retradicionalizmus yidaki nebo také kult yidaki. Proti čemu se tento kult yidaki vymezuje, si ukážme v následující části práce.

4.3 Nové tvary, didjeridoo a synkreze

Motto: „Highly improbable. Silly. Forget it. Ridiculous... Well, what would the best weapon be that a Martian could use against Earth Men with atomic weapons? The answer was interesting. Telepathy, hypnosis, memory and imagination. Suppose all of these houses aren't real at all, this bed not real, but only figments of my own imagination...“ (Ray Bradbury, *Martian Chronicles*)³⁴

Stali jsme se sami při koupi „autentických nástrojů“ obětí naší vlastní imaginace? Jsou nové synkretické formy didjeridoo materializováním stejného procesu a očekávání, ke kterému vedlo Carlo Morganovou napsání již zmiňované knihy *Poselství od protinožců?* Kromě jednoduchých vysvětlení jako třeba, že nové formy didjeridoo jsou pouze klíčovou formou využívající australské ikonografie, se můžeme na způsob vzniku těchto nových forem podívat i z jiné perspektivy.

Je příznačné, že naši představu o domorodé Austrálii nejlépe naplňují nástroje paradoxně vyrobené v Indonézii – ty jsou běžně v českých „ethno“ obchůdcích klamně prezentovány jako „originální eukalypty“ z Austrálie. Je to samozřejmě způsobeno pořizovací cenou australských nástrojů (v Austrálii se autentická yidaki pohybují od 800 AUD a výše ve srovnání s nástroji vyrobenými na australském východním pobřeží, které jsou podstatně levnější), ale také naší poptávkou po „autentických“ nástrojích, tak jak si je sami představujeme. Dochází ke vzniku až takřkajíc hyper-reálného didjeridoo. Barevně přehnané malby na nás křičí v soustředných kruzích stylu „dot-painting“. Tento styl ovšem nikdy předtím s kulturou Arnhemské země, odkud yidaki pochází, nesouvisel.

³⁴ Bradbury, R. (1995). *Martian Chronicles*. London: Flamingo. První vydání pochází z roku 1951.

Jedná se o styl, který se datuje rokem 1972 do osady Papunya v centrální pouštní oblasti. Poprvé byly tehdy na stěnu místní školy přeneseny posvátné obrazce, které, přestože byly pouhým topografickým zobrazením, vykazovaly i vlastnosti tabuizovaných magických vyobrazení. Toto vyobrazení vyvolalo tehdy značný rozruch mezi staršími kmenovými vůdci, kteří byli proti veřejnému vystavování tajných systémů vědomostí (Caruana 1993: 108).

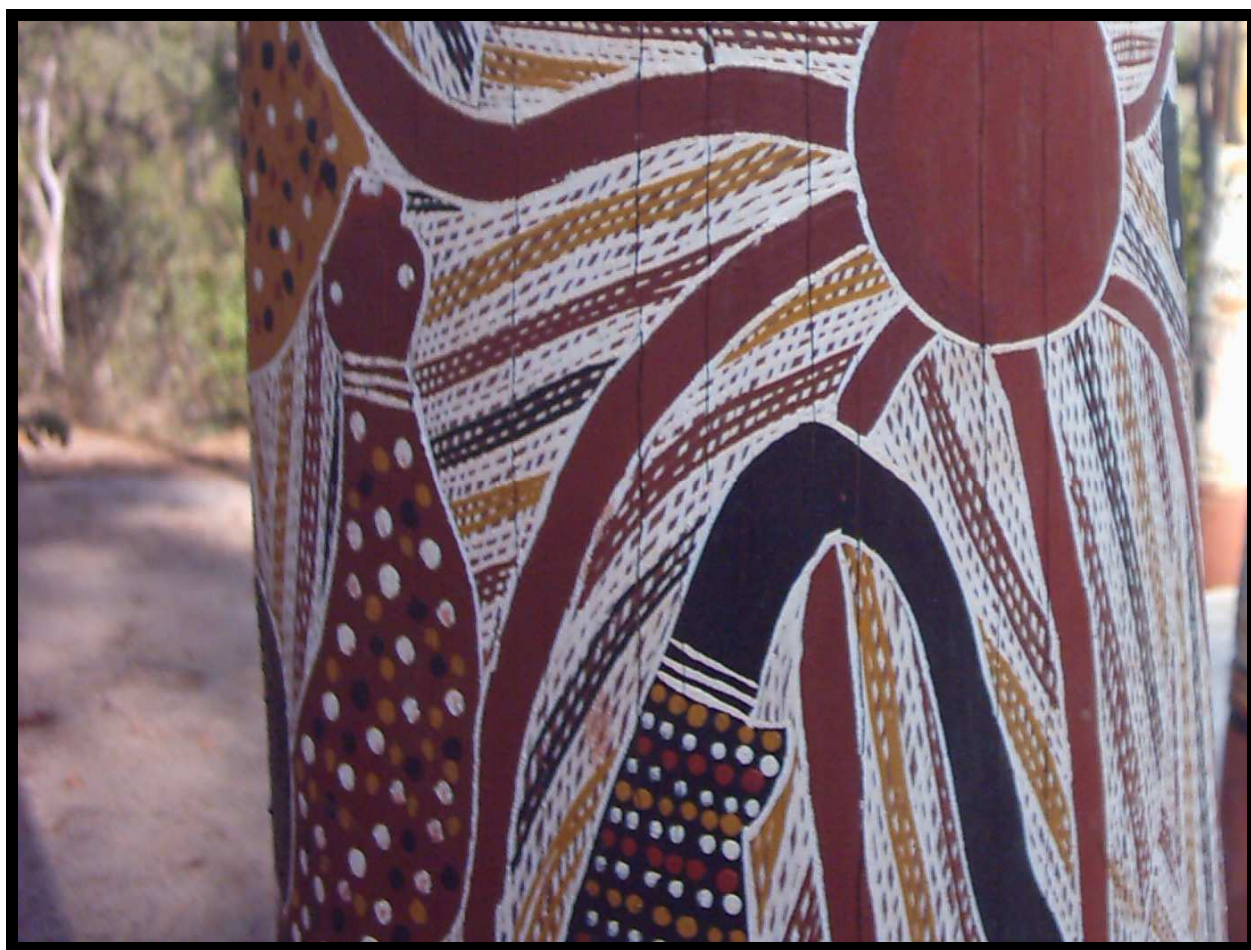


Obr. 4.5 „Dot-painting“ styl v detailu na didjeridoo z Indonésie.

Nicméně vznikl svěbytný styl, při kterém se nanáší pouze různě barevné tečky. Ten se stal symbolem aboriginců v pouštní oblasti, hlavně v okolí Alice Springs. Vytvořil se i samostatný mezinárodní trh s tímto novým druhem moderního umění. Z toho stylu se stal výnosný obchod a zároveň i vítaný zdroj obživy v jinak velmi chudých oblastech. Stačí jen plátno, akrylové barvy a vlastní autorizovaný příběh. Původně značky vyrývané do písku, které

měly jen za funkci dočasného a rituálního zobrazení informací, se najednou staly jedním z hlavních symbolů aboriginské příslušnosti.

Na první nezkušený pohled, původní „cross-hatching“ styl pocházející z Arnhemské země, vypadá velmi podobně. Od stylu „dot-painting“ se ale liší původem jako graffiti od freskové malby. Jeho tradice sahá daleko do minulosti Arnhemské země. Hlavním prvkem jsou dlouhé tenké tahy, které se na pozadí kříží do pravidelně uspořádaných ploch. Původně se používaly barvy vyrobené z nalezených hlinek a přírodnin, které byly nanášeny trávovým stéblem. Dnes se již většinou používá akrylová barva a k jejímu nanášení štětec. Pouze na tradičních malbách na kůru „bark painting“ a na jeskynních malbách v západní části Arnhemské země (Chaloupka 1993) se tato tradice dodržuje.



Obr. 4.6 Tradiční „cross-hatching“ styl na pohřební urně, Garma festival 2006.

Malby na kůru představují centrální způsob předávání tradiční mytologie a použití tradičních okrových barev pro jiné účely je často i zakázané. Tento fakt dosvědčují syté a křiklavé barvy moderních sítotisků, které vznikají v Yirrkala Art Centre. Takto mi aboriginská výtvarnice Aruluin vysvětlila význam okrových barev přímo v tamní tiskařské dílně: „okrové původní barvy jsou spojené s tradičními výjevy. Není možné, abychom je používali na sítotisky, byť je vytvářejí samotní Yolngu. I barvy mají v tradiční malbě svůj symbolický rozměr“.

V případě dekorace autentických yidaki, které jsou na prodej, Djalu Gurruwiwi používá jako označení svého nástroje tři pruhy. Jsou to zjednodušené symboly jeho totemového hada „witiitj“, aby nedošlo k devalvaci tradičních symbolů. Tyto tři pruhy symbolizují zároveň nejdražší nástroje v hierarchii mezinárodního obchodu s tradičními yidaki. Djalu se proslavil také díky vysoké hudební kvalitě svých nástrojů, kterou oceňují profesionální hudebníci.



Obr. 4.7 Tradiční yidaki „bezpečně“ dekorované třemi pruhy; výrobce Djalu Gurruwiwi.

Grafické obrazce v provedení „dot-painting“ se postupem času synkreticky dostaly i na didjeridoo. Zatímco malování tečkovaným stylem má svoji scénu s často velmi respektovanou uměleckou hodnotou, v případě didjeridoo jde většinou o bílé malíře, kteří vyhotovují tyto dekorace sami jako součást vyhotovení turistického suvenýru. Mohl jsem se o této praxi sám přesvědčit na okraji Darwinu, kde jsem navštívil sklad takto právě vyráběných didjeridoo. Muž se svojí partnerkou skoro spiklenecky vytečkovávali jednoduché vzory na již zakoupené a hladce nalakované nástroje v zastrčené garáži. Tuto praxi mi dále potvrdil i Markus Kandler, který sám vyrábí pouze nedekorovaná didjeridoo: *„Přímo v Katherine je továrna na didjeridoo. K výrobě takového nástroje se použije celý strom. Prostě se přijede terénním autem do bushe a porazí se motorovou pilou co přijde pod ruku. Berou se i duté větve, které Yolngu vůbec nepoužívají k výrobě nástrojů“.*

Právě častá současná absence dekorace na didjeridoo, či yidaki je reakcí na tyto „barevné lapače pozornosti a imaginace“. Absence maleb a vyobrazení naopak v současné scéně didjeridoo přináší hledanou spiritualitu – je to vyjádření respektu k tolikrát již New Age překroucené australské ikonografii a zároveň podtržení důrazu na samotný zvuk nástroje. Tento princip se v materiální kultuře UCL nazývá „immaterialita“ (Miller 2005) a stejně tak jako prezence nějakého kulturního prvku, tak i absence může vyjadřovat pochody, které se ve společnosti a kultuře odehrávají.

V Indonézii vznikají ještě i další synkretické formy. Výroba didjeridoo se může stát lukrativní, vzhledem i ke geografické blízkosti a napojení na evropské obchody s artikly „ethno-zboží“. Velmi často se vyrábějí bambusové nástroje proražením jednotlivých vnitřních „kolínek“ a dekorují se indonézkým uměním. Takto jsem v zapadlém obchůdku plném tradičního zaprášeného nábytku na indonézkém ostrůvku Lombok v městečku Kuta našel didjeridoo s naprosto originálními místními vzory. Nikdo ve vesnici samozřejmě neuměl na tento nástroj nic zahrát, ale každopádně to byla další z mnoha synkretických forem didjeridoo.

Paradoxně naprostá většina takovýchto nástrojů pocházela a stále pochází z Indonésie, kde si didjeridoo získalo velkou oblibu jako vyhledávaný obchodní artikl (Lindner 2004). Stačí dojt do jakéhokoliv evropského etnoshopu a vybrat si „originální australské didjeridoo“. Těžké

dřevo, které se nám ocitne v ruce, většinou svědčí o jeho exotickém původu, ale zpracování vnitřních stěn se spoustou odštěpků v kontrastu s přehnaně nazdobenými ornamenty již v předchozím oddíle zmiňovanou technikou „dot-painting“ poukazuje na jedinou věc. Nástroj je již pouhou vyprázdňenou metaforou a stává se již jen snahou o vytvoření adekvátního symbolu Austrálie, který by měl obsahovat zmiňované magické atributy tajemného didgeridoo.



Obr 4.8 Dotek lidového řemesla z Indonésie.

Randy Graves po návratu z dovolené na Bali komentuje ze své role pracovníka odpovědného za výkup *yidaki* v Yirrkala Art Centre, tento indonézský způsob vzniku kopií *yidaki*: „je neuvěřitelné, jakým způsobem tam masově vznikají nové nástroje, jsem velmi smutný z toho, že někdo dokáže parazitovat na tak jedinečném kulturním bohatství, jakým jsou unikátní nástroje z Arnhemské země“. Sám jsem se pak mohl přesvědčit o několik měsíců později při návštěvě uměleckých čtvrtí v okolí Dempasaru o zručnosti řemeslníků na Bali. Nástroje se

vyvrtávají z jednoho kusu exotického dřeva, ale bez dalších nároků na jejich hratelnost. Vznikají zde tak stovky a tisíce nových zaručeně autentických symbolů Austrálie. A jeho estetické kvality zároveň převažují nad jeho původním hudebním posláním.

Didjeridoo získává nové poslání a naplňuje svoji novou agency do posledního zbytku. Tou je funkce didjeridoo jako magického exotického předmětu, která převažuje nad jeho původním účelem. Invence novodobé tradice moderních magických exotických nástrojů, založených pouze na estetickém hodnocení, je zde tak v plném proudu. Toto komerční napodobování estetických vlastností didjeridoo svědčí zároveň o maximální devalvaci didjeridoo jako hudebního nástroje.

Kromě turistických variací, napodobování aboriginality a přiznaného spojení s novodobým symbolem Austrálie, tyto předměty často plní zcela nové společenské funkce jak na úrovni sociální interakce, tak i v intimním životě hráče – z didjeridoo se stává magický objekt.

4.4 Magický objekt

Didjeridoo se i u nás po Sametové revoluci objevilo v polovině 90. let, bylo výrazným znakem nové módní vlny a spirituality čerpajícím z odkazu New Age. Přímo do České republiky se tento fenomén dostal až s pádem totalitního režimu, zatímco podobné verze *yidaki* existovaly již dávno předtím v západní Evropě a hlavně v Anglii (Lindner 2004). Snad každý v té době zaznamenal novou přítomnost tohoto nástroje. Kromě didjeridoo, 90. léta byla obdobím přílivu exotické spirituality, která do té doby byla naprosto neznámá. Totalitní režim, který tyto prvky eliminoval, vlastně připravil půdu pro směs exotických mimoevropských artefaktů. Na nově objevené didjeridoo nebylo ani tak důležité hrát jako ho vlastnit a vystavovat na obdiv. Jinými slovy, nechat ho za sebe mluvit a nechat samotný nástroj působit svojí vlastní magií předmětu na své okolí. Nic na tom nemění fakt, že naprostá většina nástrojů díky procesu invence tradice je synkretickým spojením nových forem umění s původními. Totemová vyobrazení rezervovaná pro použití pouze určitými rodinami z Arnhemské země se spojila s invencí často i ne-aboriginských umělců, kteří si sami při zdobení realizovali své představy toho, co podle nich

vyjadřuje příslušnost k domorodému umění. Vznikají tak často technicky velmi působivé předměty. Tento koncept sociálního působení předmětu vysvětluje následně Alfred Gell:

For instance, the court sculptor, by means of his magical power over marble, provides a physical analogue for the less easily realized power wielded by the king, and thereby enhances the king's authority. What Bernini can do to marble (and one does not know or how) Louis XIV can do to you (by means which are equally outside your mental grasp). The man who controls such a power as is embodied in the technical mastery of Bernini's bust of Louis XIV is powerful indeed. (Gell 1999: 173)

Stejně tak didjeridoo, reprezentant exotické kultury, působí často svým provedením a vyjímečnými dekoracemi na své okolí a přenáší svoji moc a sílu okouzlení na samotného vlastníka nástroje. To vše pramení z tušení neznámé autority domorodých kmenů a působení jejich (předpokládaných) autentických dekorací. Předmět zároveň vyjadřuje i pocity a asociace, které jdou ruku v ruce s představami New Age. Téma „velkých narativ“, respektive běžně přijímaných vysvětlení současného života vědou, pokrokem a náboženstvím jak uvádí Latour (Partridge 2006), mělo být nahrazeno návratem k malým původním komunitám a přírodě. Jak popisují někteří dotazovaní, didjeridoo pro ně představuje velmi úzké spojení s kmenovou společností. Jak uvádí mladý dreadatý respondent, didjeridoo pro něj představuje: *„...návrat k tribálnosti a spojení s kmenem. Je to zvuk který se vrací k přírodě a komunitám.“* Didjeridoo, které toto vše reprezentuje, popisuje dále takto: *„... je to [zvuk] z primitivní kultury a hodně přírodní, jakoby vycházel z pravěku. Je to odkaz kultury bez jakékoliv techniky a způsob dýchání při hře vychází z nitra [hráče]. Je to hodně zemitý projev, cizí a tajuplný.“*

Hlavními magickými atributy, které jsou nedílnou součástí tohoto „zbrojení ve spiritualitě“ a kterými se takový nástroj vyznačuje, je voskový náustek, nepostradatelné domorodé malby, které vyobrazují rituálních výjevy a samozřejmě i původ nástroje. Na vrcholu pomyslného žebříčku tak stojí australské eukalypty. Není mnohdy ani podstatné, z jaké části Austrálie daný nástroj pochází, a lehce se tak stane, že hudební nástroj velmi nízké hrací úrovně z okolí Alice Springs jednoznačně vítězí v preferencích začínajícího hráče nad domácími mistrně provedenými nástroji. Takto potvrzuje tuto obecně vnímanou superioritu eukalyptových

didjeridoo Kamil, český výrobce nástrojů didjeridoo: „*mít eukalypt ve mě určitě vzbuzuje pocit dotyku něčeho původního*“.

Nepostradatelnou součástí nástroje je i voskový náustek. Jeho důležitost a především i složení se velmi často probírá na diskuzních fórech, ale i literatuře věnované didjeridoo (Lindner 2004). Magie nástroje by tak bez něj nebyla úplná. O to více je překvapující zjištění, že kvalitní yidaki na náustku vosk nemají a jeho použití je vyhrazeno jen pro málo kvalitní nástroje, které se nepodařilo správně uříznout či upravit. Voskový náustek je rovněž naprosto nutnou součástí turistických synkretických napodobenin, a stal se nedílnou součástí didjeridoo.



Obr. 4.10 Synkreze v Čechách; „dot painting“ na českém akátu.

Rozdíl mezi tradičním „dot painting“ uměním z oblasti střední Austrálie a uměním „crosshatching“ byl již vysvětlen v předcházející kapitole věnované synkrezi uměleckých stylů

v případě dekorace didjeridoo. Nicméně asociace tečkovaného umění a didjeridoo je velmi silně zakořeněna a vyskytuje se jako výhradní znak aboriginality na většině didjeridoo, které na sobě mají dekorativní nebo i figurální motivy. Jak uvádí český výrobce didjeridoo Kamil při rozhovoru v jeho pražské dílně, nástroj často působí již jen svým provedením a materiálem: „Vím o významu tečky. Lidé si často také vybírají podle vzhledu nástroje. Tečkování je pro mne zajímavý a autentický odkaz na jejich (aboriginskou) kulturu. Těch sedm řad vyjadřuje, že hraju sedm let. Tečka je vyjádřením pomíjivosti. Tomu nástroji jsem chtěl zkrátka ještě něco dodat. Je vyroben z akátu hned za mým domem a při hraní mne provázel po celé Evropě, takže mám k němu opravdu osobní vztah“.

Součástí magického působení nástroje je samozřejmě jeho vlastní materialita dřeva. Podtržení jeho původu jako součásti stromu, živé přírody, vytváří při výrobě didjeridoo často tendence zachovávat co nejvíce příznaků stromu. Je to často zachování struktur chodbiček pod kůrou vzniklých různými druhy dřevokazných brouků. Velmi je pak rozšířena praxe zachovávat rozšíření spodní části rezonátoru nástroje s různými výčnělky vzniklými ze zpracování již začínajících segmentů kořene. Alfred Gell takto komentuje použití různých druhů materiálů ve své studii ornamentálního zdobení Trobriandské kánoe z ostrova Kitava u Papui Nové Guiney:

If these board could be simply cast in some plastic material, they would not have the same potency, even though they might be visually identical. (Gell 1999: 175)

Popisované přídě kánoí by se podle něj minuly účinkem, kdyby nebyly vyhotoveny z náročně zpracovatelného materiálu, jakým je například tvrdé exotické dřevo. Stejně tak působení dřeva v případě didjeridoo je součástí celého jeho okouzlení.

Záměrně vyniknuté organické tvary při zpracování didjeridoo jsou pak vkusně kombinovány s precizní úpravou zbytku celého nástroje. Pro nás atraktivní organický vzhled nástroje odkazuje opět k těsnému spojení s přírodou, které by nástroj v ruce hráče měl podle výrobce vyvolávat. Kamil takto komentuje své postupy při výrobě: „snažím se nechat kousek zpracovávaného dřeva tak, jak to bylo. Výstupky větví, kus kořene. Dřevo je krásné. Záměrem je

samozřejmě nechat vyniknout přírodu. Nechávám někdy i pod kůrou chodbičky. Hniloba dřeva to je kresba přírody, jsou to nádherné věci.“



Obr. 4.11 Dřevo promlouvá svými tvary a texturou

Magie objektu nástroje ale jde ještě dál než jenom svojí formou materiální provedení. Je to předmět, který často působí jak na hráče, tak i na své okolí v další rovině. Mnozí hráči charakterizují své zážitky z hraní tak, že nástroj se stává jejich partnerem a zároveň prodloužením jejich vlastního těla. Kamil zároveň vysvětluje i své zážitky z hraní: „...*když hraješ, hra tě pohltí a nástroj se stane tvým prodloužením, jsem s ním pak úzce spojený. Ten pocit si vysvětluji díky intenzivnímu použití svého dechu... Každý nástroj je jako osobnost. Nástroj ti dává něco ze sebe a ty dáváš něco jemu. Každý má něco jiného – něco nabídneš ty jemu a něco on tobě“*. Dalším zajímavým aspektem je rovina sociální interakce, kdy se didgeridoo stává spojujícím článkem při setkání dvou hráčů: „... *je to nástroj, který tě něčím vždy*

spojuje, když někoho potkáš. Jako když potkáš někoho sympatického a nepřemýšlíš nad tím. Stejně tak didjeridoo je sympatický nástroj, jsou to ty vibrace – ten zvuk je krásný. Chceš se dostat k tomu původnímu zvuku, který ani nevíš odkud pochází.“ Většina setkání pak končí většinou tak, že si spolu lidé zahrají. Praxe v Arnhemské zemi je ale taková, že yidaki, jako doprovodný nástroj zpěváka je zastoupeno pouze v jednom exempláři při celé ceremonii. Tuto skutečnost, ale v domácím prostředí hráči a výrobci jako Kamil také reflektují: *„něco tady určitě vzniká nového a vím, že je to jinak (než v Arnhemské zemi)“*.



Obr. 4.12 „Něco tady určitě vzniká nového a vím, že je to jinak,“ říká Kamil.

Jak dále potvrzuje Kamil při rozhovoru ve své dílně, koexistence hráče a nástroje jde někdy až tak daleko, že se hráč přizpůsobuje samotnému nástroji, jak vysvětluje: *„při učení cyklického dechu jsem měl často také obavy, zda mám dostatečnou kapacitu plic. Následně mne překvapilo, když si u mě jeden Rakušan kupoval nástroj a před vlastní hrou si strčil kovové*

kroužky do nosu tak, aby se mu tím že si roztáhne nosní dírky lépe dýchalo. Jestli se tím chtěl přiblížit aborigincům a mít stejné možnosti při nádechu jako oni se svým rozpláclym nosem, to se můžu jen dohadovat, určitě to bylo trochu nechutné“.

Velmi často se od komerčního napodobování aboriginality distancují lidé, včetně výše citovaného hráče a výrobce didjeridoo, kteří si sílu a okouzlení didjeridoo nespojují pouze s jeho vyzařováním aboriginských spirituálních hodnot skrze údajné exotické místo původu či elaborované zdobení. Sami se již vymanili z kouzla exotiky a chtějí mít nástroj spojený s něčím bližším, intimnějším a pro ně „původnějším“, než je na hony vzdálená exotická Austrálie.

V přímém kontrastu reality v Arnhemu, kde yidaki slouží výhradně jako doprovodný nástroj, se nová forma hry nástroje v evropském kontextu projevuje prožíváním zážitků spirituálního charakteru. Technika hry na yidaki je původně spojena s přesně danými skladbami, které se hráč učí od útlého věku, a síla a působení tradičních skladeb je v komplexním projevu zpěváka, hráče a prováděné skladby manykay, nikoli v přisuzování další důležitosti samotné hře na yidaki. Objevují se nové asociace a vzniká další forma invence tradice při hře na didjeridoo.

Vznikají tak zcela originální pojetí didjeridoo, která v mnoha případech umožňují prožít novou realitu hudebního nástroje, která u jiného hudebního nástroje v Evropě neexistuje. Například jedním z důvodů, který přivedl hráče na didjeridoo k jeho současnému nástroji, byl následující. Jak vypověděl Martin, který je i čajovým specialistou: „...věděl jsem, že ten nástroj je vyroben z vzácného stromu liliovníku. Strašně mne fascinovala myšlenka, že se k tomu stromu vrátím a po tom, co mu zahraju, strom rozkvetne, ... určitě je to něco, co u jiných hudebních nástrojů udělat nemůžete. Třeba u houslí vám již nikdo neřekne z kterého stromu byly vyrobené.“

Interakce hráče s těmito všemi popsanými prvky magického nástroje pak vrcholí vlastní hrou. Do té patří pro mnohé nejvíce fascinující atribut hry na didjeridoo, a tou je cyklický dech. Ten se mnohdy dostává nad samotné magické působení předmětu a pro mnohé začínající hráče je jeho zvládnutí současným vstupním klíčovým rituálem k ovládnutí tohoto nástroje. Fascinace cyklickým dechem je naprosto zřejmá již z různých označení této techniky. Samotné označení, jako třeba „nekonečný dech“, evokuje něco blízkého mystickému zážitku a má mnohé atributy

z technik známých pouze ve východních naukách. Tento přesah reflektuje Martin dalšími úvahami: „...cyklický dech vnímám jako napojení na zenové dýchání. Určitě souvisí i s yogou. Technika, která vznikla na různých místech světa, akorát v Austrálii je přímo spojená s hudbou.“

Zatímco u ne-aboriginských hráčů a zájemců o tento nástroj je tato technika samotným středobodem hraní na didgeridoo, v případě tradičního yidaki je tento aspekt zcela opomíjen a hráč na yidaki se učí precizně dodržovat doprovod prováděné skladby. Technika cyklického dýchání přichází jaksí samovolně, z období dětství, kdy mladí hráči pouze intuitivně napodobují starší hráče³⁵. Důkazem toho přístupu jsou výuková CD Arnhemského stylu hry, která vyšla v edici Yothu Yindi Foundation, která neposkytují žádný návod, jak začít s cyklickým dýcháním, přestože jsou určena i ne-aboriginským zájemcům o hru. Výukové CD Milkaye Munungura jako jediné vysvětluje, jak hrát alespoň základní prvky tradičního hraní, které představují vyslovované slabiky „dhir-ló“ a jeho další variace. Jak uvedl Randy Graves v Yirrkale při rozhovoru nad nahaným CD „North-east Arnhemland Hard Tongue Technique“, pro Yolngu tato technika nepředstavuje žádnou větší výzvu, jelikož jsou na hru na yidaki zvyklí od útlého věku. Tato technika tak nebyla ani zahrnuta na tomto ani na dalších dvou výukových CD nahaných samotným Djalu Gurruwiwi, který zároveň ani nevysvětluje základní tradiční slabiky a věnuje se čistě struktuře tradičních skladeb manykay.

Z uvedeného přiblížení techniky cyklického dechu je patrné, že tato hráčská technika je v evropském pojetí prvotním záměrem při zvládnutí hry a hudba pak přichází až následně, jakoby obraz duševních procesů hráče. Takříkajíc rituální cyklický dech dokresluje Martin následnou výpověď: „s nekonečným dechem se spojuje spousta mýtů, přestože to je jen nelogický cvik. Okysličuje mozek a prý pomáhá obnovovat i červené krvinky. Každý si myslí, že musíš být trochu mimo, je to doopravdy, asi jako když na tebe sedne múza, je to tak s každým prožitým uměním. Už samotná fyziologie hraní navozuje změněný stav – člověk celý nástroj slyší skrze své tělo – cirkulační dech je v tomto naprosto výjimečný“.

³⁵ Napodobování je hlavní způsob učení ve společnosti Yolngu. Aktivně se ptát je sice v evropském kontextu chápáno jako zájem o věc, ale v případě Yolngu je to posuzováno jako nezdvořilé.

Další reflexe prožívání cyklického dechu pak již souvisí se samotným vznikem hudby. Na toto téma Kamil uvádí: *„dýchání vychází z nitra a ovlivňuje styl hry, který vychází z psychických pochodů podle aktuálního prožívání...“* Hudba, která vzniká, není většinou předem memorována a vychází z člověka, z jeho stavů a rozpoložení mysli. Jedná se většinou o improvizaci, která se uplatňuje při vzniku rytmů a hudebních postupů. Spíše to připomíná určitou terapii a práci se zvukem jako sekundárním efektem vnitřních psychických pochodů. Vznik hudebního projevu je takřkajíc v úplném protikladu s praxí Yolngu, kde dochází „pouze“ ke klasické reprodukci již daných skladeb zkušeným hráčem. Vzniká tak nové pojetí didgeridoo, které má blíže k terapeutickému nástroji. Jan Látal, průkopník českého didgeridoo z 90. let, to popisuje velmi zajímavě: *„...pro mne je finální zvuk didgeridoo vlastně již odpadem, je to již jako obraz něčeho, co se odehrává ve mě. Nachází to pak vlastní fyzickou podobu ve formě zvuku a v konečné produkci hudby. Sílou malíře není konečný obraz ale to, co při malování prožije a jak ho to zformuje, je to určitě druh terapie“*.

Jak toto téma dále doplňuje Kamil: *„hra je jiná u každého člověka, musí to tak být. Myslím, že dva bytostně nezahrají to samé. Duchovní složka je jiná v každém z nás“*. Po materiální magii nástroje a cyklickém dechu je vlastní hudební produkce dalším takřka magickým zážitkem a zároveň produktem invence tradice, která bývá hlavně spojována s řadou novodobých rituálů.

To, že didgeridoo může být spojeno se vznikajícím hnutím a stát se tak součástí invence tradice i mimo okruh New Age, překvapivě dokládá nečekané zjištění z rozhovoru s českým předním hráčem, Ondřejem Smeykalem, který říká: *„byl jsem nepřímo osloven Danielem Landou, který chtěl použít didgeridoo ve své nauce Dech draka. Představa byla taková, že každý z jeho následovníků by měl typizovaný nástroj a cvičení cyklického dechu by je dále duchovně rozvíjelo. Tuto nabídku jsem ale odmítl.“* Toto je příklad invence tradice *per excellence*. Záměrem nebo-li agencí této konstrukce je dobře vycvičený bojovník následující Dech draka, tedy už žádné hledání ušlechtilého divocha. Jak dokládá vedoucí práce Radan Haluzík, invence tradice je jev velmi často doprovázející i různá nacionalistická hnutí.

Na úrovni samotného hráče se objevuje rituál hraní venku v přírodě. Magický předmět opouští vnitřní prostory a „odnáší“ hráče tam, kam patří. Tedy do přírody a zároveň mu poskytne spojení s přírodou, které je tomuto nástroji zaručeně vlastní³⁶. Jak dále popisuje výrobce didgeridoo Kamil při rozhovoru ve své dílně, je při samotném hraní i důležitý okamžik cesty: „...jsem večerní hráč, vyrazím do přírody a baví mě i ta cesta, slyším ptáky a inspiruje mě to. Nevím jak si přesně představit Austrálii, ale přijde mi geniální, že jdeš a uřízneš nástroj, který objevíš. Dělán to úplně stejně, vždy procházku, kterou podniknu za hraním, prožívám. Často najdu materiál na nový nástroj, který, když se povede, má potom i vlastní příběh. Slyšel jsem také, že někteří hráči doprovází svými pohyby vlastní hru, když imitují hrou na didgeridoo zvuky zvířat“.

Cesta a výroba nástroje představuje další magické prvky v procesu vzniku didgeridoo. Markus Kandler, kterého jsem v Arnhemské zemi později potkal v souvislosti s rodinou Djalu Gurruwiwi, je Rakušan, který se do této oblasti vrací již celou řadu let. Dlouhovlasý přátelský blondák vyzáží hippie, se vydává vždy sám se svým starým terénním autem až na samotný konec Arnhemland Highway do blízkosti Nhulunbuy, kde se věnuje výrobě didgeridoo. Zde jsme se také seznámili. Zaručeně si mne získal svým ležérním přístupem k tak „vážným“ tématům jako je autenticita yidaki a jejich výroba a s odstupem, který má k mystice kultu yidaki. S Djalu a jeho rodinou má velmi přátelský vztah a v období několika týdnů, které s nimi tráví výrobou vlastních didgeridoo, vaří i večeře pro celou rodinu Gurruwiwi. Často jsme se společně vydávali do bushu hledat ty pravé kmeny. Jeho filozofie je taková, že jako sochař nástroje nevyrobí ale pouze ve stromě „objevuje“.

Pro Markuse se toto hledání stalo vášní, ke kterému se každoročně vrací: „*Když jdu bushi je to pro mne úžasný pocit, při kterém jsem schopen objevovat nástroje v nekonečném lese eukalyptů. Každá objevená dutina poraženého stromu je úplně jiná a je to jen na mé intuici, který kmen si vyberu.*“ Výrazem „rocket science“ charakterizuje kmeny, které svými proporcemi

³⁶ Je otázkou, jak doopravdy vnímají Yolngu své spojení s přírodou. Je velmi pravděpodobné, že stejně jako v případě orientalismu, jak ho popisuje Edward W. Said, projekujeme vlastní představy a významy tam, kde v původním prostředí neexistují. Autentické spojení s přírodou vychází doopravdy jen z našeho zběžného pohledu na kulturu Yolngu, která se odehrává většinou pod širým nebem či pod jednoduchými přístřešky. Představa ekologicky smýšlejícího vznešeného divocha rázem mizí při výpravě s Yolngu. Velmi často při hledání stromů v bushi odhazují plastové odpadky a láhve kam je napadne bez jediného zamyšlení.

připomínají trysky raketových motorů. Výsledný zvuk často měl cosi z temného hučení raketoplánu startujícího do sfér zvukové mystiky Arnhemské země.



Obr. 4.13 Cesta za „opravdovým“ hraním v Arnhemské zemi.

Prvek cesty a vzniku nástroje se vynořuje i v rozhovoru s průkopníkem českého didgeridoo v 90. letech Janem Látalem: *„Výroba patří k intimním zážitkům v celé didgeridoo kultuře. Žádný jiný nástroj ti neposkytne možnost si ho vyrobit a prozkoumat úplně od začátku až do konce. Housle, klavír nebo syntezátor si nevyrobíš. Je to také prostě technicky jednoduchý syntezátor ovládaný rty, dýcháním, hlasem a bránicí. Při procházce také vybírám příhodný materiál k výrobě, ale je to i zároveň vhodné místo ke hře. Zvuk, který běžně projde celým domem, má v přírodě jiný význam – pokomunikuju s ptáčkem, támhle něco – lepší je hraní na louce u ohně nebo poslouchat svojí hru z bezprostředního odrazu od stromu. Stejně tak si*

nepouštím aborigince k obědu – jsou místa kam to spíš patří a didjeridoo mám spojené s přírodou.“

Stále ve větší míře se dá setkat s hráči, kterým již nejde jen o zběžné přiblížení se tribálnosti a hledání „vlastní aboriginality“ a exotické spirituality. Nevšední hudební zážitek mají spojený buď s poslechem nebo i přímo hrou na tento nástroj. Didjeridoo, které se již stalo součástí moderní hudební produkce a World music, začíná být zajímavé už ne pouze svým exotickým vzhledem, ale hlavně svým zvukem.

4.5 Zvuková percepce a agence zvuku neevropského hudebního nástroje

Výrok Alfreda Gella z jeho slavného eseje *Technology of Enchantment* (1992) se dá velmi jednoduše aplikovat i na analýzu a vnímání zvuku.

The painting's power to fascinate stems entirely from the fact that people have great difficulty in working out how coloured pigments (substances with which everybody is broadly familiar) can be applied to a surface so as to become an apparently different set of substances. (Gell 1999: 170)

Neuvažujme zde barevné přísady, pigmenty a pro většinu lidí nepochopitelné skládání barev, které vytvářejí neopakovatelný obrazec, ale zvukový počitek, který je v přímém kontrastu s relativně jednoduchou konstrukcí nástroje. Nejčastější reakcí posluchačů na zvuk didjeridoo je naprostý údiv nad škálou zvuků a barev, které dokáže vytvořit. Postrádají zároveň schopnost rozumně vysvětlit původ jeho zvuku. Často si kladou otázku, jak by něco tak „primitivního“ mohlo konkurovat moderním syntezátorům. Nástroj, který neobsahuje žádný pohyblivý mechanismus (plátek v saxofonu, klapkový mechanismus trubky, složitý mechanismus v útrokách koncertního křídla či obvody syntezátoru), tak nutně fascinuje svým komplexním zvukem. Mnohdy je ve zvuku jediného nástroje slyšet několik nástrojů zároveň. Na rozdíl od hudebních nástrojů daných kulturní západoevropskou tradicí, didjeridoo, ale i do jisté míry

yidaki³⁷, pracuje s vytvářením unikátních sérií harmonických tónů, které se v průběhu znění tónu mění v závislosti na hráčské technice. Poměry harmonických sérií tónů vytvářejí u běžných nástrojů jejich charakteristickou a neměnnou barvu zvuku. Jsou to násobky základního tónu, které se v různých poměrech skládají do výsledného zvuku nástroje (Srový 2008). U didgeridoo díky zapojení rezonance ústní dutiny do hry, je možné tento poměr výrazně měnit i v průběhu hry. Například Noam Amir se touto problematikou podrobně zabývá ve svém článku *Some Insight into the Acoustics of the Didjeridu* (2004).

U evropských nástrojů poměr harmonických tónů vytváří celkovou barvu tónu (Srový 2008: 159-169). Barva tónu v průběhu znění tónu nástroje zůstává téměř stejná. Stejně i dynamický průběh zvuku svým nástupem a odezněním jednoznačně určuje konkrétní nástroj a při hře se nemění (jde o tzv. „attack, decay, sustain, release“ obálky zvukové dynamiky; ve zkratce ADSR). U didgeridoo je naopak změna těchto dvou vlastností, barvy a dynamiky, často přímo jeho výrazovým prostředkem. Z kontrastu zcela ojedinělých zvukových možností a jednoduché konstrukce didgeridoo pak pramení nutná fascinace při poslechu jeho zvuku. V některých okamžicích mohou zaznít i různé složky zvuku najednou a vytvářet tak dojem několika nástrojů hrajících simultánně. V jednom okamžiku se kombinuje zvuk přídechů, základního tónu, harmonických tónů, které mohou znít jako zvuky vzdálené flétny, přefuků, které napodobují zvuk trubky a mnoho dalších souzvuků, které vzniknou i v kombinaci s hlasem hráče. V jeden okamžik se tak boří všechny známé technické principy vzniku zvuku v klasický hudebních nástrojích – pozornost se tak od melodické složky přesunuje k vnímání malých změn v tonalitě. Často vzniká dojem několika hraných tónů současně, který u jiných dechových nástrojů nevzniká. To, co v naší hudební zkušenosti při poslechu hudebních nástrojů bývá neměnné, se stává najednou naopak výrazovým prostředkem a navozuje údiv a okouzlení při poslechu. Zároveň jde také o to, že promítáme poslech didgeridoo na naší euro-americkou hudební zkušenost. Takto tento aspekt vnímání hudby popisuje Daniel Levitin ve své knize *This is your brain on music* (2006), která se zabývá kognitivní psychologií:

³⁷ Tradiční technika hry na yidaki rozeznává jediný styl, známý pod názvem „NE Arnhem Land Hard Tongue Technique“, popularizovaný díky CD Milkaye Munungurra a Randyho Gravese. Výrazné rytmické přefuky dotvářejí především velmi rychlou a perkusivní hru. Na rozdíl od různých nekonečných variací evropského stylu hry, v tradiční hře takřka nejsou slyšet známé dlouhé, mystické, stále se měnící dlouhé tóny.

The brain undergoes a period of rapid neural development after birth, continuing for the first years of life. During this time, new neural connections are forming more rapidly than at any other time in our lives, and during our midchildhood years, the brain starts to prune these connections, retaining only the most important and most often used ones. This becomes the basis for our understanding of music, and ultimately the basis for what we like in music... basic structural elements are incorporated into the very wiring of our brains... Music, then, can be thought of as a type of perceptual illusion in which our brain imposes structure and order on a sequence of sounds. Just how this structure leads us to experience emotional reactions is part of the mystery of music. (Levitin 2006: 109)

Porušením již daných pravidel vzniká v hudbě nová hudební informace³⁸. Očekávání a jeho následné porušování vytváří v hudbě tolik hledané emoce a okouzlení:

Perry Cook³⁹ has likened this to a magic trick: Magicians set up expectations and then defy them, all without knowing exactly how or when they're going to do it. Composers do the same thing... The setting up and then manipulating of expectations is the heart of music, and it is accomplished in countless ways... The thrills, chills, and tears we experience from music are the result of having our expectations artfully manipulated by a skilled composer and the musicians who interpret that music. (Levitin 2006: 112)

Ani klasické nástroje se nevyhnuly novým hráčským technikám. Prof. Václav Syrový z hudebního studia HAMU tento jev komentuje jako vznik nové hudební akustiky, která pracuje s velmi těžko popsatelnými jevy na hranici běžné akustiky. **Technicky jednoduchý hudební nástroj se tak stává platformou pro vznik komplexní a nečekané hudební informace.** Například v případě hry na příčnou flétnu se objevuje technika beat boxu, která má původ v napodobování elektronických bubenků modulovanými prudkými výdechy a hlasem. Například Ian Anderson z kapely Jethro Tull, již tuto techniku prudkých přefukových technik a hlasu používá při hře na příčnou flétnu od 70. let. Didjeridoo není vázané žádnou kulturní tradicí jako

³⁸ Průkopník výpočetní techniky Claude E. Shannon definuje informaci jako množství nových nepředvídaných počítků. Čím větší je změna z aktuálního stavu, tím větší je úroveň samotné informace.

³⁹ Jeden z hlavních průkopníků techniky fyzikálního modelování hudebních nástrojů, který inspiroval moji bakalářskou práci s názvem *Virtuální hudební nástroje*. Perry Cook se podílel také na vývoji syntezátoru využívající tyto postupy k vytváření zvuku hudebních nástrojů v revoluční komerční aplikaci syntezátoru Yamaha VL-1.

naše jiné nástroje, a tak dochází ke vzniku mnoha různých stylů, které jsou technicky takřka neposatelné a může je nanejvýše charakterizovat osobnost jejich performerů.

Tradiční hra *yidaki*, která je nejkompexnější právě v severovýchodním Arnhemu má ve svém repertoáru velmi rychlé rytmické slabiky jako například „*dhir-ló*“. Ty se při vlastní hře vyslovují do nástroje a kombinují se i s použitím prvního přefuku. Přebuzený vzduchový sloupec *yidaki* tak vydá zvuk podobný trubce a používá se na zvýraznění hraných rytmů. V současné hře se dá setkat s hráči používajícími dva a více přefuků, které následují po prvním přefuku. Ty jsou již znatelně obtížnější k zahrání a velmi závisejí na konstrukci nástroje. Delší basový nástroj nabízí snížení základního ladění a jejich lepší hratelnost. Tyto dlouhé basové nástroje z pohledu evropské hudební tradice nabízejí daleko širší výrazové prostředky než krátká současná tradiční *yidaki*. V případě tradičního hraní Yolngu rozdělují nástroje pouze do dvou hlavních kategorií podle jejich tradičního duálního pohledu na svět. Jejich obdoba *ying* a *yang* se označuje jako „*yirridja*“ a „*dhuwa*“. Vysoko laděné nástroje, které svým laděním většinou odpovídají A nebo G spadají do kategorie *yirridja* a ostatní basově znějící nástroje s laděním od E níže odpovídají označení *dhuwa*. *Djalu Gurruwiwi*, který dnes téměř výhradně vyrábí *yidaki* pro cizince má v naprosté většině právě basově laděné nástroje. Jestli je to způsobené zálibou ve hře typu „*mystery style*“, jak sám svoji pomalejší hru tradičních skladeb na basově znějící *yidaki* označuje, nebo jestli to souvisí s poptávkou evropských hráčů, jeho hlavní klientelou, není zcela zřejmé.

V současné době podle (Magowan 2007) a mých zúčastněných pozorování provedených v oblasti osad Yirrkala, Mata Mata, Ski Beach či East Woody Beach převládá v běžném ceremoniálním užití vysoké ladění *yirridja*. Jak tento trend komentuje Randy Graves, při jedné z mých návštěv v Yirrkala Art Centre, jde o trend zrychlování skladeb a předvádění se svými dovednostmi: „*Kluci se chtějí vždycky předvádět, dokážou si zahrát na malé kovové trubky od stanu nebo plastové trubky, které se povalují okolo. Naopak dospělí hráči si už vytvářejí v Arnhemské zemi statut rockové hvězdy. Jejich obliba se samozřejmě odvíjí od znalosti velkého množství skladeb, někdy i z jiných částí Arnhemské země. Jsou pak zváni k doprovodné hře při různých ceremoniích po celé Arnhemské zemi. Cení se hlavně precizní provedení skladeb, ale jsou i pasáže skladeb, kde může vyniknout svojí originální hrou*“. Album North East Arnhemland

Hard Tongu Technique, nahrané dnes již bohužel zesnulým hráčem Milkayem Munungurrem, představuje hru na současné tradiční krátké yidaki. Měl jsem možnost si zahrát na yidaki, které bylo použito při nahrávání tohoto alba, díky pozvání k večeři od Randyho Gravese v osadě Yirrkala. Malý náustek, který se prvních několik centimetrů ještě zužuje, v kombinaci s krátkým masivním rezonátorem vyžaduje fyzicky náročnou impulzivní hru. Tento typ nástrojů se vyznačuje velkými nároky na vyvíjený tlak při vlastní hře, který je způsobený vysokou akustickou impedancí těchto nástrojů. Tato charakteristika se většinou anglicky označuje jako „backpressure“ nebo také v akustické praxi jako akustická impedance. Může za to jejich relativně malá délka kolem jednoho metru a především velké zúžení hned v bezprostřední oblasti náustku. Tyto současné tradiční nástroje výrobce Djalu Gurruwiwi k mému překvapení komentoval velmi negativně a označil je jako možný zdroj krvácení z plic a z nosu. Je možné, že jeho obliba v basových nástrojích dhuwa vychází i z takovýchto pohnutek.

Jedna věc je však zřejmá: zvuk didjeridoo není spojený pouze s jeho reáliemi „doby kamenné“ co ho dělá zajímavým. Například pygmejské flétny, které pocházejí z podobného kmenového prostředí, už nejsou tak „šamansky“ impozantní jako právě didjeridoo. Je tak možné, že se samotným Yolngu ocitl díky přírodní historii jejich regionu v ruku takřkajíc „hudební G-bod“ euro-americké civilizace? Nakonec je možné, že až samotný zvuk tohoto nástroje vytváří opět naší představu ušlechtilého divocha spojeného s původním zvukem přírody. Zvuk, který pro Yolngu představuje čas ceremonie a precizně provedených tradičních skladeb manikay, je pro nás cestou ke ztracené spiritualitě.

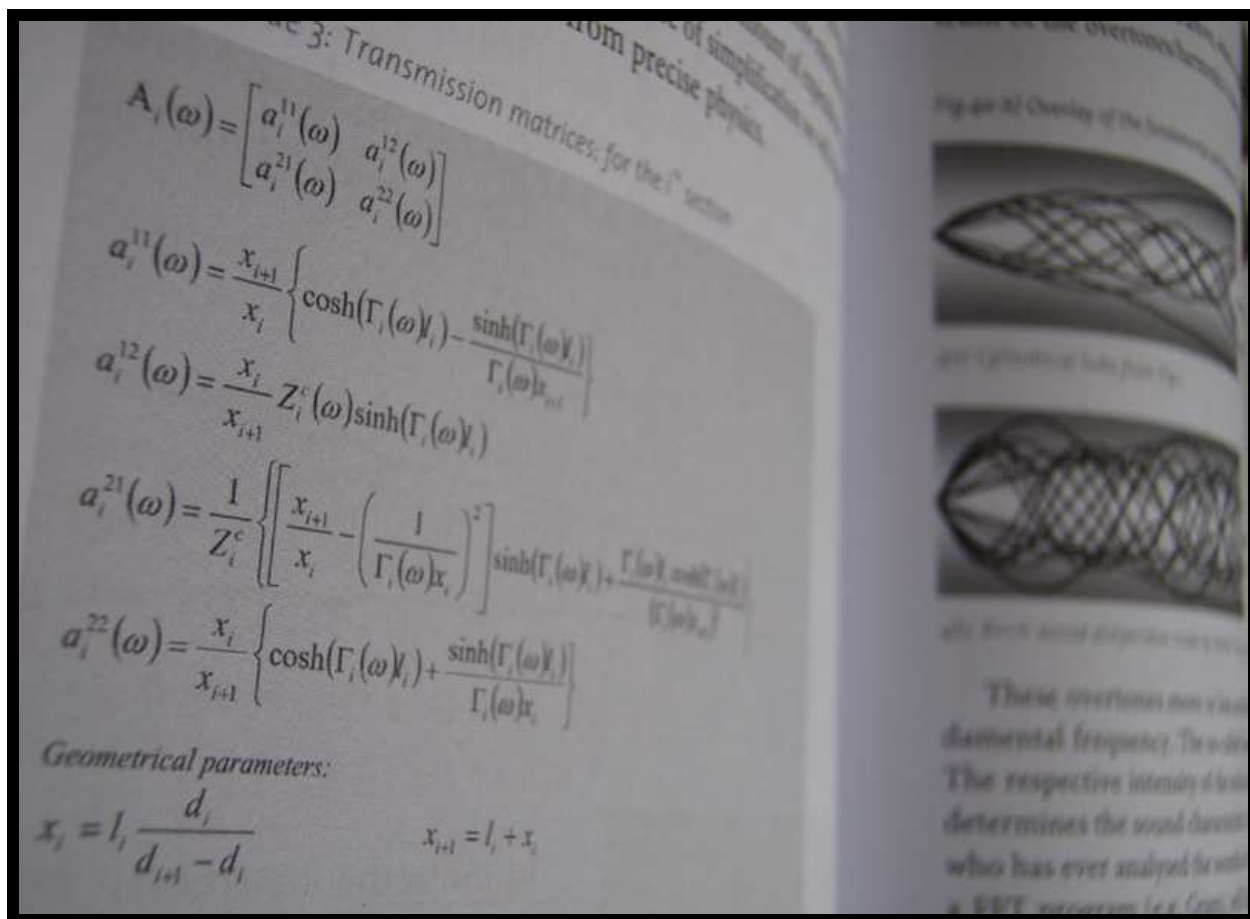
Naše představa tribálního kmenového světa se opět probouzí také při poslechu afrických bubnů. Mnoho lidí má právě tyto dva nástroje přes svoji naprostou odlišnost původu spojené dohromady. Jsou často spojovány při různých vystoupeních, kdy buben djambe a didjeridoo jsou chápány jako nástroje, které spolu vždy koexistovaly. Přestože se bicí nástroje s blánou – membranofony – v Austrálii až na velice ojedinělé novodobé výjimky nikdy nevyskytovaly (Matoušek 2003: 86)⁴⁰ je tato představa velmi rozšířená. Takto popisuje Jan Látal působení

⁴⁰ Matoušek (2003: 86) uvádí jako příklad skaldbu „Dinghy“, v překladu Člun, z oblasti Batavia River v severním Queenslandu, která je doprovázená i na regulérní buben. Buben je ovšem vyroben z duše automobilové pneumatiky a Matoušek toto uvádí jako případ akulturace – respektive přebírání kulturních prvků z jiných kulturních oblastí. Stále jde o stále stejné autentické aborigine, australská domorodá kultura se neustále dynamicky vyvíjí.

etnických nástrojů v našem rozhovoru: „*Oba nástroje [djambe a didjeridoo] mají velmi komplexní zvuky, až se zdá, že se jedná o celý přenosný orchestr. Zvuků je tam tolik, že si je můžeš takřka ‚vyložit na stůl‘. Svoji jednoduchostí jsou ideálním médiem na rychlý a bezprostřední přenos hudební informace. U evropských nástrojů toto ‚naladění‘ posluchače trvá o poznání déle. Označil bych to jako ‚akustickou auru nástroje‘ – respektive schopnost vyvolávat určité hudební rozpoložení. Stejně tak mnoho jazzmanů se po pokusech s různými grafickými partiturami a intelektuální hudební zábavou vrací zpět k jednoduchosti, která doopravdy funguje.*“

Jak uvádí další dotazovaní posluchači, cení si na didjeridoo jeho „*zemitý, basový zvuk, který vychází ze země. Jako jediný je nejhlubší, nejtemnější...*“ Je tato charakteristika evropských hudebních nástrojů didjeridoo přímo ovlivněna zájmem lidí o tento druh zvuků a je tak posilována směrem k výrobě basových a velkých nástrojů? Vlastní agence a působení silného basového zemitého zvuku, který tyto představy umocňuje a vytváří, napomáhá vzniknout úplně novým formám nástrojů. Nejoblíbenější nástroje, které jsou hlavně prezentované na německých didjeridoo fórech, jsou nástroje s enormním rozšířením rezonátoru, které snad ani není možné z eukalyptů v Arnhemské zemi vyrobit. Mají samozřejmě umocněnou basovou složku zvuku a perfektně tím zapadají do představy o autentickém nástroji, který svými dlouhými tóny prostupuje horkým vzduchem nad polopouští australského vnitrozemí. Realita yidaki je ale poněkud jiná, jak jsem již popisoval – krátké vysoko laděné nástroje, které se dají snadno přenášet, zároveň nabízejí rychlý a agresivní zvuk. Současná yidaki, která jsou současnou generací mladých Yolngu hráčů vyhledávána, jsou technicky často nesrovnatelně obtížněji hratelná než jejich evropské klony. Při hře na současné tradiční yidaki jsou zvukové plochy pozvolna měnícího se zvuku slyšet jen při prvním nasazením tónu před vlastní hrou doprovodné skladby. Přesto se rozsáhlé přelévající se zvukové plochy staly charakteristické v našich představách o zvuku didjeridoo a dále se promítají i do vlastní konstrukce nástrojů.

Zatímco u Yolngu se jedná pouze o doprovodné nástroje, tak v oblasti didjeridoo dochází k různým asociacím zvuku a účelu didjeridoo – vynikajícím příkladem je například takzvané zpívající didjeridoo. Zmiňovaná kniha *Didgeridoo phenomenon* (2004) popisuje cestu za mystikou zvuku didjeridoo přes sofistikované počítačové programy.



Obr 4.9 Cesta k australské mystice vede i přes sofistikované matematické výpočty.

Jde o vytvoření takzvaného vyladěného „singing didgeridoo“, tedy v překladu zpívajícího didgeridoo. Tyto nástroje mají vyladěné harmonické složky zvuku a posluchače doslova „zabalí“ do příjemných vibrací. Je u něj zvýrazněna složka 5. harmonické frekvence, která je hlasitější než samotný základní tón a výrazně se podílí na příjemném vnímání celého zvuku nástroje (Lindner 2004). Obdobným experimentem jsou skleněná didgeridoo Ondřeje Smeykala. Sám hraní na takový nástroj charakterizuje jako hrou na čerstvý, právě poražený eukalypt ještě nasáklý vodou. Relativní jednoduchost konstrukce didgeridoo umožňuje takřkakajíc nekonečně experimentovávají s jejich zvukem.

Technika hraní se již naprosto liší od tradičního yidaki v mnoha směrech. **Zároveň smyslem nástroje již přestává být pasivní hudební doprovod určité skladby. Sám se také stává hlavním aktivním tvůrcem spojení s posluchačem. Mnoho lidí si pak didjeridoo asociuje se světem přírodních sil, tušených neznámých exotických rituálů a zdrojem léčivých vibrací.**

Například takto komentuje angličan James hraní svého kamaráda: *„Jeho hraní na didjeridoo je spojeno i se spoustou dalších esoterických zážitků. Používá léčivé krystaly a je dokonce i členem anglických Druidů, přestože s nimi didjeridoo nepoužívá. Je to bývalý voják, který po zážitcích v Afganistánu zcela změnil svůj pohled na život. Esoterické věci jsou teď jeho hlavním zájmem, samozřejmě včetně didjeridoo.“*

Léčivé schopnosti didjeridoo jsou často diskutované. Přední český hráč na didjeridoo Ondřej Smeykal v rozhovoru na toto téma poznamenává: *„Didjeridoo je v případě léčení možné přirovnat k lékařskému skalpelu, jeho samotná přítomnost nezaručuje lékařské úspěchy, je to samozřejmě až vlastní ruka lékaře, která s jeho pomocí může léčit – ale stejně tak může fungovat i zvuk mnoha dalších nástrojů.“*

K oblibě didjeridoo zároveň dochází i z toho důvodu, že každý nástroj vydává autentický a neopakovatelný zvuk. Přestože je tento jev hlavně patrný v případě tradičních yidaki a originálních eukalyptů, dá se prakticky vztáhnout i na ostatní nástroje vyrobené jinými dostupnými technikami výroby mimo Austrálii, například dlabáním. Takto Matoušek popisuje charakter vnitřní dutiny klasického „eukalyptu“: *„Četné kanálky, termítí cestičky kolem vlastní dutiny, způsobují zvláštní rezonanční vlastnosti nástroje, jehož zvukové kvality nelze dosáhnout při použití náhražkového materiálu, např. bambusu“* (Matoušek 2003: 87). Zde nutně pramení fascinace hráčů originálními australskými nástroji. Přesto i mnohé eukalypty, které se do Evropy dostanou, nedosahují tolik očekávané hudební kvality.

Fascinace objektem didjeridoo a yidaki se velmi dobře dá také vysvětlit již zmiňovanou prací Alfreda Gella v kapitole Materiální kultura, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology* (Gell 1992). Gell v této práci vysvětluje moc a sílu ornamentálně

zdobených přídělí bojových kánoí na Papuy Nové Guiney. Síla a „bojový“ psychologický účinek pramení z fascinace předmětem, který vznikl díky zcela originální a na první pohled neuchopitelné technologii, kterou jsou precizně vydlabané vzory. V moderním světě, kde jsme již zvyklí na technologicky vyspělé výrobky, se nutně naše fascinace přesouvá do té oblasti, která se tomuto trendu vymyká. Nutně dochází k fascinaci výrobky a předměty, které jsou naopak jedinečné a původní, bez možnosti duplikace původního originálu. Moc předmětu a jeho okouzlení pak opět spočívá v nedostupné a neuchopitelné technologii – částečně přírodou vytvořený „design“ porušuje všechny aspekty sériové výroby. Z „low-tech“ se stává nutně přírodní „hi-tech“, který fascinuje.

Samotné nástroje, jejich zvukové charakteristiky a jednotlivé hráčské techniky dokládají naprosto různou agenci tohoto nástroje v odlišných společenských prostředích. Jak se tato asymetrie projevuje přímo v terénu severovýchodní Arnhemské země, kde se setkávají hledači autentických nástrojů s původními vlastníky yidaki, přibližuje následující kapitola práce.

KAPITOLA 5 / Centrum kultu

Motto: „Jakmile se člověk rozhodne, pohrouží se ve skutečnosti do mocného proudu a ten ho unáší na místo, na které v okamžiku rozhodování vůbec nepomyslel.“ (Paulo Coelho, *Alchymista*)⁴¹

5.1 Severovýchodní Arnhemská země, Garma festival a rodina Djalu Gurruwiwi

Asi hodinu po startu letadla z Darwinu do Nhulunbuy mraky začínají odhalovat meandry říček v tolika mýtech opředené a nepřístupné Arnhemské zemi. Jsou to stovky kilometrů neporušené bushe a divokého pobřeží plného mořských krokodýlů a jedovatých medúz čtverhranek. Tento let využívají jen technici, kteří pracují v povrchových dolech na bauxit a samotní Yolngu, kteří čas od času chtějí zavítat do Darwinu. Rozhovor o zabezpečovacích zařízeních přerušuje až vizuálně uhrančivý pohled na ohromné rudé odkalovací nádrže kontrastující s ocelovou modrou mořskou hladinou. To už vím, že jsme těsně před přistáním v Nhulunbuy a začínám se v duchu připravovat na vkročení do poslední australské divočiny, kde se střetává kultura etnika Yolngu doby kamenné se západním světem.

„První hodiny v Arnhemu – připadám si jako James Bond na nějakém super tajném ostrově a ještě tajnější misi! Všichni se tu tváří docela podivně a to ve stylu, co se má stát, to se stane. Domordci ve fajnových košilích a brýlích s odrazem naskákali hned po příletu do 4WD a zmizeli do bushe... Při registraci na místní ochranné stanici Dhimurru v uniformě rangersa potkávám Milkaye Munungurra [autor již v textu citovaného CD] – a představuji si, jak asi vyráží k těžkému případu, kdy se yidaki vzpříčí mořskému krokodýlovi v tlamě. Trochu jsem čekal, že je tu všechny uvidím sedět kolem ohně. Jsem prvních pár hodin na samotném cípu Gove peninsula a malé hornické městečko na pobřeží se jmenuje Nhulunbuy. Pohybovat se tu po okolí je docela těžké. Jednak jsou nutná povolení k pohybu a také terénní auto. Na začátku srpna se zde koná

⁴¹ Coelho, P. (1999). *Alchymista*. Praha: Argo.

věhlasný Garma festival, kde vstupné stojí 1600AUD na 4 dny jeho trvání. Psal jsem i dopis Yothu Yindi Foundation, kteří ho organizují, jestli se budu moci účastnit alespoň jako dobrovolník. Kromě známého hudebníka Randyho Gravesa se člověk na yidaki Masterclass může setkat i se současným guru světového didgeridoo – Djalu Gurruwiwi. Jinak je tu ještě bývalá misijní stanice Yirrkalla (asi 15km od Nhulunbuy) a Buku Larrngay Mulka Arts Centre, kde právě Randy Graves dělá manažera sekce s tradičními yidaki. Na dnešní večer nemám zatím žádné bydlení a kempovat se tu nedá – městská pláž je dobrá jen na opatrnou procházku. V Arafurském moři žijí vůbec největší mořští krokodýli v celé Austrálii, kteří se často dostanou i několik kilometrů do vnitrozemí.“ (Daniel Bartoš, terénní deník)

Přestože kmeny již dávno nekočují ve vydlabaných kánoích⁴² po bohatém pobřeží Arafurského moře a většina obyvatel Arnhemské země již letěla ve svém životě malým dopravním letadlem typu Cessna, je tradiční život komunit v odlehlých osadách „outstations“ stále živý. Život zde má jasně daná tradiční pravidla v podobě zákona Yolngu Rom. Jako málokterá současná aboriginská etnika mají kmeny Arnhemské země stále své jazyky. V případě Yolngu je to jazyk Yolngu Matha. Přesto v kontaktu se západním způsobem života dochází mezi Yolngu k podivné plíživé tragédii, kterou se v knize *Why Warriors Lie Down And Die* pokusil popsat znalec poměrů v Arnhemské zemi Richard Trudgen (2000).

Garma festival

Moje první setkání s kulturou Yolngu, proběhlo na Garma festivalu. Garma festival je pořádán každoročně nadací Yothu Yindi foundation v samém cípu Arnhemské země, na plošině zvané Galkula. Sjíždí se sem kolem čtyř stovek pozvaných z celého světa. Je to velmi drahá, krajně nepřístupná a prestižní akce, na které se rádi nechávají vidět i špičky australské politiky. V srpnu 2006 sem třeba zavítal i Peter Gherett, bývalý zpěvák australské skupiny Midnight Oil, který se právě tou dobou stal stínovým ministrem životního prostředí. Nutno ovšem předeslat, že celé to hemžení s jedinečnou atmosférou provází i pocit, že se člověk ocitl v

⁴² Film *10 Canoes* (2006), který natočil režisér Rolf DeHeer, zachycuje realitu zachovanou na snímcích antropologa Donalda Thompsona v průběhu 30. let. Je to jedinečně natočený snímek, který formou dvou příběhů zachycuje všechny detaily s každodenního života Yolngu před půl stoletím. Snímek jsem měl možnost shlédnout při jeho prvním uvedení na GARMA festivalu 2006.

nějakém zvláštním cirkusu, při kterém se prezentovaná aboridžinská kultura dostává i do jiného světa. Máte sice možnost pohovořit s asi dvaceti pozvanými kmeny, které byste v Arnhemu asi těžko dostali naservírované takhle pod nos, ale okolnosti spíše připomínají malou Matějskou pouť. Mezi stany se povalují i plechovky od piva, pytlíky od omamného nápoje kava a tisíce dalších odpadků (v od začátku proklamované drug-free zóně). Na druhou stranu odlišná kultura a vůbec všechny výtvarné, hudební a taneční projevy, které tady okusíte, se vám jistě vryjí navždy do paměti jako jedinečné zážitky z jiného světa.

Jeden den na Garma festivalu

Vítr, ohořelé stromy a výhled z plošiny Galkula, kde se celý festival odehrává. Dohlédnu až na Arafura Sea. Je to dva nebo deset kilometrů? Až k pobřeží se táhne jednolitá bush a vzdálenosti se najednou těžko odhadují. Je to divoký pocit stát ve větru – co se asi skrývá v divočině pod plošinou? Jsou to několika metroví mořští krokodýli, kteří nehnutě číhají na svojí kořist? Nebo to snad jsou divocí asijské bůvoly, co člověka rozpárou jedním mocným mávnutím rohů...? Je to někde tady, kde poprvé zaznělo didjeridoo? Kde se vzal ten jeho podivný název *yidaki*? Kdesi pode mnou se zřejmě neslyšně plazí velká mystická krajta Duhový had, kterému se tady říká „Wititi“. Ten tu žije již už od nepaměti a rodina známého výrobce *yidaki* Djalu Gurruwiwi ho má za své totemické zvíře. Je to součást krajiny nebo mytologie? Všechna zvířata mytologického světa jsou podle Yolngu stále kdesi přítomna v krajině a musíte se mít vždy na pozoru, kam zamíří vaše kroky. Příběhy, realita a možné nepříjemné následky z překročení různých tabu splývají v jednu zneklidňující realitu. Třeba je to zrovna tady, kde se termiti vyfouklí do ohně proměnili ve hvězdy a dali vzniknout příběhům o vzniku *yidaki*. A je to pravda, že Sestry Duhového hada svými holemi vytvořily místní vodní prameny a prošli přes plošinu Galkula? Ta všechna vyprávění a příběhy jsou stejně nezbytné k přežití jako stopy zvěře a rozeznání hřbetů mohutných mořských krokodýlů na mělčině, kteří ještě do nedávna zde byli loveni. Najednou se začíná ozývat podivné bručení. Zní to nejprve jako elektrická kytara, ale pak se začínají přidávat i vysoké trubkovité tóny. Jsou to přefuky, které jsou tak vlastní hráčskému stylu zde v Arnhemu. Zvuk *yidaki* je unášen větrem a mizí mezi eukalypty. Odvíjí se další kus příběhu stejně přirozeného jako je bílé zbarvení papoušků kakadu nebo tvar mořské želvy v průzračné vodě Arafurského moře.

Yidaki

Zvuk přichází od hlavního shromaždiště a je právě čas na odpolední program. Všichni pozvaní účastníci tohoto zvláštního zájezdu do doby kamenné se scházejí kolem velkého písčitého prostranství. Je veliké asi jako fotbalové hřiště. Kolem stovky lidí je už usazeno na jeho konci, který je těsně u hrany plošiny a kde se tyčí ručně vyzdobené kmeny stromů. Jsou to duté schránky, rituální úložiště na kosti zesnulých předků s výjevy zachycujícími různá totemická zvířata a příběhy. V samém čele písčitého hřiště sedí asi deset Yolngu hudebníků. Z nich je několik střídajících se hráčů na yidaki a zbytek jsou zpěváci, kteří se budou měnit v průběhu vystoupení jednotlivých kmenů.



Obr. 5.1 „Love me safely“ – yidaki zobrazené při osvětě proti AIDS; pohřební rituál.

Ve vzdálenosti asi padesáti metrů jsou nastoupeny tři různé kmeny ovázané červenými šátky nebo jen navlečení do bederních roušek. Přestože jde o spřízněné kmeny, jejich zvyky,

tradice i jazyk jsou mnohdy dost rozdílné. Rudě červené šátky pocházejí například ještě z doby obchodování s Indonésií. Barevné šaty s hravými motivy jiného kmene jsou také letným dotykem batikovaného stylu z Jávy. Malé děti se občas také ptají na to, jestli by mohly dostat na ruku „rupiah“ – myslí tím tedy australský dolar, kterému ale stále říkají tak, jak byli zvyklí říkat penězům jejich pradědové podle indonézké měny.

Nová salva reproduktory zesíleného yidaki zasáhla posluchače. Je to nekompromisní elektrizující zvuk. Tak daleko vzdálený naší představě zvuku didjeridoo! Není to žádný monotónní bublavý zvuk, ale jsou to velmi rychlé a čitelné rytmy. Nástroj, na který právě hraje samotný Milkaynu Munnungurr, je laděný poměrně vysoko a samotný základní bručivý tón nástroje vytváří právě onen dojem elektrické kytary. Po chvíli se začínají přidávat zvuky charakteristické jen pro Arnhemskou zemi – při hře se začínají ozývat krátké přefuky znějící asi o oktávu výš než základní tón, které hru yidaki ještě dále urychlují a rytmizují. Najednou je zase ticho. Milkay se domlouvá se starším zpěvákem a ten na rytmická dřívka zvaná „bilma“ začíná udávat rytmus k další krátké skladbě. Yidaki zde funguje jako basová kytara, která dotváří skladbu zpívanou zpěvákem, spíše než jako sólový nástroj. Nejdůležitější jsou bilma, které vytvářejí doslova celou páteř skladby. Yidaki se přidává na krátké pasáže, mezi kterými zpěvák pokračuje ve zpěvu. Jednotlivé části se mohou opakovat a jsou součástí velmi početných a provázaných příběhů. Bílí Australané je nazývají zjednodušeně „songlines“ – pro aboridžince naprosto nepostradatelný a vlastně jediný způsob předávání vzdělání, tradic a příběhů. Je to žijící kultura. Už několik tisíc let. Bez přerušení. Až teprve posledních sto let se „něco“ stalo a tradice se mění v zapomenutý klenot, který je stále namáhavější rok od roku oprašovat.

Teď je slyšet jen rytmus úderů rytmických dřev bilma a skoro až orientální zpěv. Vysoký, kvílivý mužský hlas předzpívává v jazyce Yolungu Matha další příběhy. Mezitím se tanečníci připravují k tanci. Najednou během divoké krátké pasáže s yidaki vyrážejí mladí chlapci s rudými praporky a rudými šátky přivázanými na ruce a kolena do středu vytvořeného písečného prostranství. Na skladbu tancují prudkými pohyby, které tak trochu připomínají nějaký zvláštní styl tanečního projevu na house party. Skoro až robotickými pohyby (že by to bylo „electric boogie“?) kolem sebe šermují pažemi, stavějí se do různých obranných či útočných pozic po vzoru indonéských makassanů a prudce sešlapují písek, který vylétá ve velkých gejzírech až k

jejich pasu. V rukou jim stále vlají rudé šátky ve větru. Je to velmi působivé a tanec připomíná scénu z Hvězdných válek, kdy se setkáváme s nějakým exotickým pouštním národem v předvečer bitvy galaxií. Pohyby tanečníků jsou naprosto přesně synchronizovány se závěrečnou palbou přefuků yidaki. S posledním zvukem všichni nehnutě na okamžik zůstávají stát a až potom se úprkem v písku přidávají zpátky ke skupině. Někteří malí chlapci se ještě válejí v písku, protože jejich ještě nezkušené ucho nerozpoznalo přicházející konec skladby a snažili se také na poslední chvíli zaujmout polohu zmraženého pohybu.

Kapela Yothu Yindi

Úplně z jiného konce hudebního spektra byť, úplně ze stejných kořenů, přichází v závěru čtyřdenního festivalu v textu již dříve zmiňovaná hudební skupina Yothu Yindi. Je to nejznámější a svého druhu jediná domorodá formace, která kdy prorazila do hudebních hitparád nejenom v Austrálii. Jsou to také „místňáci“, ale na rozdíl od svých příbuzných (všichni tu jsou nakonec nějakým způsobem příbuzní podle aboriginského vnímání rodinných vazeb) se podívali po všech světových kontinentech. Jejich skladba *Treaty* (1991) je na začátku devadesátých let vystřelila na vrchol australské hitparády. Kapelu založili bratři Yunupingové, z nichž ten mladší Mandawuy byl učitelem v osadě Yirrkala. **Yothu Yindi v jazyce Yolngu Matha znamená „vztah mezi dítětem a matkou“ a vyjadřuje kromě jiného i vztah aboridžinců a bílých kolonistů. Každý, pokud je vržen do cizí kultury by měl být nahlížen jako nezkušené dítě, které se způsobům chování musí teprve naučit. Ať už se jedná o bělocha v Arnhemské zemi nebo o příslušníka Yolngu v Darwinu.**

Bratři Yunupingové

Až sem to vypadá jako nádherný příběh o návratu domorodé kultury a její soběstačnosti. Přesně podle představ palce držících antropologů a muzikantů z celého světa. Bratři Yunupingové následně zakládají nadaci Yothu Yindi Foundation a s její pomocí sponzorují nákladný festival Garma. Nákladný je proto, že všechny kmeny jsou pozvány na účet podniku. Naopak bílí návštěvníci zaplatí od jednoho tisíce do dvou tisíc australských dolarů. Navíc účast je podmíněna motivačním dopisem a vstupenky tedy nelze jen tak zakoupit. Přes tyto všechny zdroje příjmů je Grama festival ztrátový podnik. Přesto Galarrwuy používá již několik let soukromou helikoptéru. V té jsem se díky známosti s místním pilotem vrtulníku Mickem

Helmsem proletěl nad Cape Arnhemem i v přítomnosti Galarrwuye, ale je nutné dodat, že tak arogantního člověka jsem snad v životě neviděl. A v tom je ten háček. Klan Yunupingů zde figuruje jako místní božstvo. Kromě tantiémů z kapely navíc disponují penězi z těžby bauxitu na domorodých územích. **Peníze, které by umožňovaly rozvoj místní vzdělanosti, jsou určeny jen úzké rodinné skupině lidí. Mnozí bílí obyvatelé, kteří zde žijí již roky, mají za to, že Yolngu díky těmto mocenským klikám a řevnivosti přišli o možnost překlenout stále zvětšující se propast mezi nimi a australskou společností. Čím dál více Yolngu umírá ve středním věku na otravu alkoholem a sedativem kava přivezeným misionáři z Fiji⁴³. Jedinou cestou záchran je vzdělání a investování do místních tradičních komunit.** Galarrwuy byl několikrát i žalován svojí manželkou za domácí násilí. To by ale od Australana roku málokdo čekal. Vítejte zpátky do pravěku!

Nicky Yunupingu

Po koncertě Yothu Yindi, který je samozřejmě strhující rockovou show, při které aboriginci i tančí, jsem oslovil jejich hráče na yidaki. Jmenuje se Nicky Yunupingu a je to velmi charismatický mladý Yolngu s dlouhými kudrnatými vlasy. Rád bych se naučil i tradiční hru a on se mi nabízí, že mi dá krátké školení. Setkáváme se a kromě tradičního rytmu, při kterém se učím používat tradiční slabiky vyslovované při hře „dhir-ló, dhir-ló“, se dozvídám i více o současných „rock’n’rollových hvězdách“ současného Arnhemského světa yidaki. Jak říká Nicky: *„Djalu hraje pomalu a vůbec to už není současné hraní. Mladí Yolngu se většinou učí u Milkaye, ten hraje současné rychlé a náročné skladby.“* Nickyho učitelem je právě Milkaynu Munungurr. Ten udává tón mezi místní mládeží a je to on, kdo s Randy Gravesem natočil úvod do hry tradičním způsobem zvaným „Hardtongue Style of North-east Arnhemland“. Druhým protipólem je Djalu Gurruwiwi. S tím jsem měl v následujících týdnech možnost vyrazit i do bushe a vyrábět s ním tradičním způsobem yidaki. Je to také on, kdo svým způsobem stojí opodál, protože jako jediný

⁴³ Kava byla původně zamýšlena jako náhražka alkoholu, jehož konzumace v blízkosti misíí způsobovala časté násilné střety. Kava původem z Fiji je sedativum, které se původně používá pouze v malém množství při uvítacích ceremoniích. Yolngu však dokáží celé dny sedět na jednom místě a pít kavu. Tento způsob života způsobuje zdravotní následky a mnoho přechasných úmrtí. (z pozorování v Yirrkale a zúčastněného pozorování v osadě Mata Mata). Z vědeckých prací například: Clough, A. R. (et al.) (2003). Health Effects of Kava Use in an Eastern Arnhem Land Aboriginal Community. *Internal Medicine Journal*, 33, 336–340.

vyučuje i cizince hru na yidaki. Tím si samozřejmě znepřátelil i vůdčí konzervativní klan Yunupingu a ani Nicky se u něj tím pádem neučí hrát. Jak prosté! Přesto Djalu Gurruwiwi zůstává jedním z hlavních lákadel každého Garma festivalu. Zájem o kulturu Yolngu je totiž díky kultu yidaki často vázán právě s tímto hudebním nástrojem.



Obr. 5.2 Nicky Yunupingu při rozhovoru o současném yidaki, Garma festival 2006.

Podivní sousedé

Nejenom Garma festival je místem zapeklitých intrik, ale i samotný Arnhem je propletený dávnými příběhy i krvavými historkami a čaroději, co vpravují ostré předměty na dálku do těla protivníků. Je to poslední žijící kus Austrálie, který stále dýchá dávnou a jak teď už vím ne zcela primitivní kulturou. Garma festival je tak trochu taškařice na pomezí dvou úplně rozdílných světů, která ale určitě má svůj smysl. Mnozí lidé z řad aboriginců by byli raději, aby celý humbuk pro jednou navždy už skončil. Otázkou ale zůstává, jestli by takové, byť nikoho

neobtěžující „ticho po pěšině“ víc prospělo nebo uškodilo. Samotná existence festivalu je už samo o sobě dobré znamení, že se kolem kultury Yolngu a jejich yidaki pořád něco děje. **Je těžké uvěřit, že mnozí místní bílí australané z Nhulunbuy nikdy na Garma festivalu nebyli a o Djalu Gurruwiwi v životě neslyšeli, i když bydlí pár kilometrů od sebe. Na druhé straně zase přijíždějí lidé doslovně z druhé strany světa, aby mohli s Djalu za několik svých měsíčních platů vstřebat pár lekcí hry na tradiční yidaki.**

Rodina Djalu Gurruwiwi

Od srpnového Garma festivalu uplynulo již několik měsíců a ocitám se na týden v bezprostřední společnosti rodiny Djalu Gurruwiwi.



Obr. 5.3 Totemový had „witiť“ v provedení Djalu Gurruwiwi.

Ta ještě v té době žije na místě zvaném Ski Beach neboli Gunyangara, které je přes zátoku na dohled ohromného kolosu zpracovávajícího bauxit do meziprojektu „alumina“ před vlastní výrobou hliníku. Je to velký kontrast mezi osadou Yolngu a supermoderním kolosem.

Výroba yidaki probíhá pod velkým stromem banyánem v bezprostřední blízkosti zátoky. Piliny se zde kupí na hromadě, na které se povaluje různě odhozené nářadí. O pouhých pár set metrů po pláži žije i rodina Yunupingu a je možné zde často zastihnout i Nickyho, sami se ale tyto dvě rodiny často nesetkávají. Pod stínem terasy přízemního domku se malují yidaki tradičními malbami technikou „cross-hatching“. To mají na starosti Danghal, sestra Djalua a jeho manželka Dopia. Všechny nástroje, pokud nemají nějakou větší vadu, třeba nerovnost na náustku, se později prodávají pod jménem Djalu Gurruwiwi. Velmi často tyto nástroje vyrábí i další příbuzní jako je třeba Henry Burrawanga. Danghal a Dopia malují své rodinné totemy, kterými jsou vodní lilie. Djalu místo toho používá k označení svých nástrojů tři pruhy, které jsou zjednodušenou verzí jeho totemového hada „witij“. Toho ale na požádání (a zaplacení) také ojedinele namaluje.

Z rozhovoru s Randy Gravesem tak vyplynulo potvrzení neshody organizátorů rodiny Yunupingu a rodiny Djalu Gurruwiwi. Zatímco Garma festival je přísně retradicionalizovanou formou představení kultury Yolngu – kmeny v „krojích“ tančí autentické obřady s cílem získat finální „prize money“ za nejlepší výkon. Pozvání političtí účastníci zvyšují prestiž a možnost rodiny Yunupingu být přítomní při důležitých rozhodnutích. Djalu Gurruwiwi podle rozhovoru s jeho sestrou Danghal chce předat svým potomkům nejen vlastní kulturu a identitu (kterou často ztrácejí odchodem do Darwinu, viz film Yolngu Boy), ale zároveň i možnost obživy a respektu. Je to pro něj aktuální a současný proces, který je nutný k zachování kultury Yolngu. Yolngu tak stojí před úkolem, aby poslední generace předaly schopnost vidět svoje kulturní dědictví jako svoje vlastnictví, se kterým se dá dále pracovat.

Djalu často reflektuje rozdílné záměry v hraní a zájem bílých lidí „balanda“ o kulturu Yolngu. Před svým domem právě ukazuje levou i pravou nataženou rukou se vztyčeným ukazovákem jak se obě ruce setkávají před jeho obličejem a říká: „*this is my way, this is your*

way and we meet in the middle“. Je v tom pochopení, že každý ke hře na didjeridoo přistupuje jinak, ale že opravdovost hraní na hudební nástroj každý nalezne pouze v sobě.

Djalu tak potvrzuje slova Marka Hoffmana, se kterým jsem dělal rozhovor těsně před mým odletem do Arnhemské země v Darwinu: „...jsem sice profesionální hráč, ale nikdy jsem v Arnhemu nebyl, vím že je to jiné hraní a nerad bych se jim tam do toho míchal. Stal se mi ale neuvěřitelný zážitek, který mne hodně potěšil. Jeden den se u nás objevil Djalu, který zrovna vezl několik *yidaki* na prodej do Darwinu. Potřásl mi rukou a blahopřál mi k dalšímu dobrému hraní. Říkal, že ví, že hraju úplně jiný styl, ale že mladí Yolngu v okolí Nhulunbuy mají i moje nahrávky a že je to inspiruje. Popřál mi hodně štěstí a zase odjel do Arnhemu. Bylo to pro mne velké překvapení. Yolngu se většinou staví rezervovaně k hraní bělochů. Je důležité, aby jsi byl sám sebou, se svou kulturou a to ti získá i v Arnhemu respekt. Nemá cenu si hrát na domorodé hraní, každý to cítí po svém a tak je to nejlepší.“

5.2 Arnhemská země v postmoderní realitě

Motto: „I felt the strangeness, the road, the light, and for a moment I felt as if I were the last man alive on this world... It has to do with Time. Yes. You are the figment of the Past!‘ ,No you are from the Past,‘ said the Earthman having had time to think of it. ,You are so certain. How can you prove who is from the Past, who from Future?‘“ (Ray Bradbury, *Martian Chronicles*)

Zřejmě největším šokem byla pro mne návštěva místní knihovny a vůbec realita městečka Nhulunbuy. Výborně vybavená přízemní budova knihovny přilehlá k místní škole s přístupem na internet i pro veřejnost. Je pěkně vybavená, ale téměř bez jediného slovníku či učence jazyka Yolngu Matha. V městečku obklopeném už jenom domorodými osadami a napojeným pouze jedinou, přes šestset kilometrů dlouhou štěrkovou cestou na civilizaci, takzvanou Arnhemland Highway, bych čekal vládou vydané publikace, které by přibližovaly život Yolngu a celou řadu jazykových příruček umaštěných od jejich častého používání. Žádné slovníky ani učebnice

nejsou však k nalezení. Většinu obyvatel městečka tvoří horníci dočasně pracující v bauxitovém povrchovém dole a dívají se na místní Yolngu skrz prsty, tak jako na aborigince kdekoliv jinde v Austrálii. Horníci tráví čas mezi venkovním plaveckým bazénem, luxusní jídelnou a dvěma bary, z nichž jeden má, jak je v australském Severním teritoriu dobrým zvykem, obsluhu „nahore bez“. Od místního obchodu se nechávám svést jedním dlouhovlasým horníkem v zaprášených montérkách. Ptám se ho, jaký je život v Nhulunbuy a jak sám vnímá kulturu Yolngu. Dozvídám se, že: „...většina horníků nemá vůbec žádný zájem o Yolngu. Sám se zajímám o yidaki a hraju na ně, ale není možné o tom s nikým v práci mluvit. Je to takové tabu a určitě by to v práci ovlivnilo mé vztahy s jinými kolegy díky negativnímu přístupu horníků k aboriginské kultuře.“

Horníci samozřejmě nejsou jedinou skupinou obyvatel v Nhulunbuy a tak se vydávám do malého skejt parku při hlavní silnici. Zbývá ještě několik dní do Garma festivalu a zjišťuji u mladých kluků, jestli se také půjdou podívat. Garma festival totiž závěrečný den nechává jako volně přístupný veřejnosti s večerní slavnostním koncertem místní kapely Yothu Yindi. Kluci však ani přesně nevědí co Garma festival je a už vůbec nereagují na známá jména různých Yolngu yidaki hráčů. To samé se opakuje při setkání u městské pláže, kde právě dvě starousedlice venčí své psí miláčky. Garma festival samozřejmě znají, ale o rodině Djalu Gurruwiwi či o jiných proslavených Yolngu, jakým byl třeba i Wajduk Marika z Yirrkaly, v životě neslyšely. V městečku obě žijí již přes patnáct let.

Pořadatelé, kteří organizují Garma festival z Yothu Yindi Foundation se snaží o vybudování respektu k Yolngu kultuře. Je zvláštní, že se jim to daří na severní polokouli, zatímco „healing process between balanda and Yolngu“, jak sblížení Yolngu a bílých australanů nazývá Galarrwuy Yunupingu, se jim v místních domácích poměrech vyvolat nedaří. Kromě toho, že se mnozí obyvatelé Nhulunbuy o etnikum Yolngu příliš nezajímají, je současná situace Yolngu ještě zkomplikována jejich nevyváženou politickou mocí, která se dostává do rukou úzké skupiny lidí. Takřka rodák z Nhulunbuy David Suter a Randy Graves tuto situaci komentují tak, že Yolngu propásli svoji poslední šanci integrovat se do fungující australské společnosti. Jak jsem již také v práci uváděl, je to podle nich důsledkem kmenové řevnivosti, kdy bohatá rodina Yunupingu, která získává velké finanční prostředky z úspěchu skupiny Yothu Yindi, dosáhla jako jediná i zásadního politického vlivu. Bratři Yunupingu jsou také ve vedení firmy Gumatj

Association, která přerozděluje peníze získané pronájmem přiznané půdy z těžby bauxitu. S Djalu, který s jejich mocenskou politikou nesouhlasí, vedou podle slov Randyho Gravese také každoroční dohady při organizování Garma festivalu. Nicméně si nemohou dovolit rodinu Djalu Gurruwiwi nepozvat, protože yidaki a hlavně jeho Yidaki Masterclass představuje hlavní lákadlo celého Garma festivalu. Kult yidaki se stává velkou divizou Yolngu. Například za výrobu vlastního yidaki pod dohledem Djalu účastníci Yidaki Masterclass zaplatí 600 AUD.

Představa mírumilovných a přírodě blízkých uvědomělých domorodců je také naprosto lichá – vnitrokmenové „války“ a řevnivost zmítají místními vztahy každým okamžikem, tak jako v dobách před příchodem bělochů. Čas od času se pořádají i fotbalové zápasy přímo v Nhulunbuy. Je takřka pravidlem, že tým Yolngu prohrává s dobře trénovanými horníky. Měl jsem možnost se jednoho takového utkání zúčastnit a přesvědčit se na vlastní kůži o výbušnosti místní situace. Zápas skončil policejním zásahem poté, co jeden z opilých Yolngu rozbil větrní přední sklo terénního auta před zraky všech zúčastněných, kteří se právě seskupili uprostřed fotbalového pole k oznámení výsledku.

Přímo v oblasti severovýchodní Arnhemské země se také stáváme svědky úžasné pestrého posmoderního světa, který vznikl promícháním světa pověr, původní magie a naší moderní civilizace. **Květované košile a pozlacené obroučky slunečních brýlí na tváři Djalua Gurruwiwi jsou výrazem jeho obdivu k oblíbenému idolu, který je mezi Yolngu rozšířený: je to pocta Elvisi Presleymu.** Randy Graves se dokonce v roce 2005 vypravil se sestrou Djalua, Danghal, do Gracelandu ve Spojených státech, kde stojí dům Elvise Presleyho.

I Yolngu mají své poutní cíle a idoly. Kult Elvise Presleyho zažívám v severovýchodní Arnhemské zemi ještě několikrát. Během zářijové neděle při probuzení jsme s Markusem Kandlerem stali svědky bizarní scény: několik metrů vysoký kříž postavený nedaleko od domu Djalu Gurruwiwi na pláži ve Ski Beach přehrává největší hity Elvise Presleyho. Je totiž osázen reproduktory a zapojen do místního rozhlasu – takhle si Yolngu představují opravdovou sváteční neděli v Arnhemské zemi! Je to zkrátka svět sám pro sebe. Již mě pak ani nepřikvapila narozeninová párty poblíž Nhulunbuy, kde slavil jeden z Yolngu rangerů Dhimurru své narozeniny. Přišel ve speciálně ušitém upnutém tmavém oblečku zaslaném ze Spojených států,

který byl posázen jiskřivými kameny, které vypadaly jako hvězdy na noční obloze. Rozšířené nohavice do zvonu a perelína upnutá u krku mu lehce vlály v podvečerním tropickém větříku; přišel sám Elvis Presley v reinkarnaci Yolngu.

Postmoderní svět yidaki a kultury Yolngu je plný kuriozních zážitků. Kult Elvise Presleyho je tak úžasnou paralelou našeho kultu yidaki – pro nás je to nepřístupný svět Arnhemské země. V případě Yolngu je to zase „král Rock 'n' Rollu“, který je doprovází na cestě při hledání nových kmenů na výrobu yidaki.

Kromě těchto zážitků se však ve světě Yolngu odehrává něco, co málokdo dokáže pochopit. Přes stále lepší lékařskou a finanční pomoc a od australské vlády, je celkový stav společnosti Yolngu velmi alarmující. Yolngu velmi často umírají ve středních letech a série pohřebních několikátýdenních ceremonií dále jen navyšuje vzrůstající úmrtnost. V průběhu ceremonií se také často dlouhodobě konzumuje kava a marihuana. Například Djalu již nemá žádné vrstevníky a sám přikládá své zdraví na vrub hře na yidaki a abstinenci od drog. Nejlépe je pozvolně zanikající svět Yolngu přibližuje Richard Trudgen v knize *Why Warriors Lie Down and Die* (2000). Samotná nemožnost přizpůsobení se západnímu způsobu života je zde velmi živě ilustrována. Společnost Yolngu ještě více také přibližují v knižně vydané rubrice *Reflexu Na vandru* (Zvelebil 2007: 37-42). Nepochopitelné tragické události hýbou současným světem Yolngu, které jen dokreslují velmi temný a nám nepochopitelný trend. Jako jeden příklad za všechny uvedu neobjasněné úmrtí již zmiňovaného Milkaye Munungurra v roce 2007 těsně po mé návštěvě. Podle neoficiálních zdrojů šlo o sebevraždu. Nikdo netuší, co se stalo, pro Randyho Gravese to byla velká tragédie a troufám si říci, že i pro mladé Yolngu. Kdo jiný by mohl ukazovat cestu dál než proslulý ceremoniální hráč na yidaki, který byl zároveň uvědomělým rangerem místní ochranné organizace Dhimurru?

V samotném závěru příběhu yidaki a rozkrytí posmoderního světa yidaki přímo v epicentru jeho dění si dovoluji uvést výrok Djalu Gurruwiwi, kterým komentuje svůj nejoblíbenější nástroj. Ten je vyroben technikou spojení dvou předem vydlabaných částí

borového dřeva epoxidovým lepidlem⁴⁴. Dostal ho darem od američana Bena Hickse ze Skalistých hor.



Obr. 5.4 Lepené didjeridoo od Bena Hickse při ceremonii v Mata Mata; Djalu je v pozadí.

Nástroje vyrobené z originálních kmenů *Eucalyptus tetradonta* jsou jedinečným lákadlem v Arnhemské zemi a pro mnohé sběratele lepené nástroje představují jen planou náhražku. Djalu to však podle jeho vlastních slov vidí jinak:

⁴⁴ Sandwich konstrukce didjeridoo – je to efektní náhražka absence přirozeně dutých stromů mimo Austrálii. Kmen se podélně rozřízne, odděleně se vydlabe a následně opět spojí. Zvuk již není tak syrový a bohatý jako u eukalyptů ale může mít nové zvukové vlastnosti, které u původních yidaki nenajdeme.

„...nejvíce si cením tohoto [lepeného] nástroje. Vznikl spojením dvou částí, které pro mne symbolizují spojení bílé a černé kultury.“

(Djalu Gurruwiwi, Garma festival 2006)

Do celého příběhu tento výrok zapadá jako finální zážitek „satori“, který nám ukáže pravou tvář zkoumané reality a pochopení neřešitelného rébusu. Pro evropské hráče prakticky nezajímavý nástroj představuje v rukou Djalu Gurruwiwi takřka mystické poslání.

KAPITOLA 6 / Globální „ethnoscape“

6.1 Diskuse

Invence tradice a etnikum Warao

Zatímco neexistují srovnatelné studie zpracovávající globální fenomén *yidaki* ve světle invence tradice, je možné srovnávat tuto studii s jinými podobně koncipovanými výzkumy invence tradice v jiných částech světa, kde dochází k erozi původních domorodých kultur. S velmi podobným a s takřka identickým záměrem proběhl výzkum retradicionalizované kultury indiánů Warao v deltě řeky Orinoko na východním pobřeží Venezuely, který prezentuje ve své studii *The Politics of Discursive Authority in Research on the „Invention of Tradition“* Charles L. Briggs (1996). Jeho studie vysvětluje způsob vzniku politického vlivu formou retradicionalizované kultury. Ve svém šetření provedl rozhovory se zakladateli dvou různých tanečních skupin, které prezentují venezuelské Warao jako původní kulturu Venezuely.

Podobnost situace se světem Yolngu je překvapivě velká: prezentovaný Guan Lim začal také působit v Arnhemské zemi, kde kromě své profese antropologa, se uplatňuje jako organizátor tanečních představení Yolngu v zahraničí. Zatímco Guan Lim se ve svém rozhovoru přímo nevyjádřil ke svému postavení v roli „kulturního buditele“, Briggs ve svém článku uvádí, že organizátorka venezuelské taneční skupiny Danzas Dehe Hido, Catalina Medina, si je dobře vědoma své důležitosti coby držitel kulturní identity: „I told my parents, when I was already organizing all this, I told them: ‚Oh, I am going to be very important, I am conserving these things because I like them, they are good, they are ours““. Tato taneční vystoupení, která byla určena pro prezentaci kultury Warao také na mezinárodní úrovni, velmi úzce korespondují s retradicionalizující úlohou Garma festivalu v severovýchodní Arnhemské zemi.

Briggs v závěru polemizuje nad rozkrýváním invence tradice, který by mohl současně narušovat autoritu vzniklou těmito procesy.

„The Didgeridoo Phenomenon“

V literatuře, která se věnuje výhradně fenoménu didgeridoo, se nejbližší ke studiu sociálních aspektů tohoto hudebního nástroje dostává Karl Neuenfeldt jako editor knihy *The Didgerido From Arnhemland to Internet* (1997). Neuenfeldt přesto zůstává jen u jednotlivých případových studií fenoménu didgeridoo bez jeho další hlubší kulturní analýzy jako komplexního kulturního a sociálního fenoménu. Dále kniha *The Didgeridoo Phenomenon* (2004) editovaná Davidem Lindnerem, která je nejnovějším příspěvkem k tématice didgeridoo, je „jen“ sbírkou návodů na stavbu nástrojů a například esoterických úvah nad úlohou stromů v našem životě. Dalo by se říci, že je to sbírka alchymistických návodů, byť zahrnuje i již zmiňované „hi-tech“ počítačové simulace Franka Geippela. Nedostává se ani v nejmenším ke kritické reflexi fenoménu didgeridoo a naopak ještě silněji podtrhuje kult yidaki v Arnhemské zemi. Podle slov Ondřeje Smeykala je právě Německo nejvíce ovlivněné zájmem o mytologii a exotiku přírodních národů.

Ještě před nástupem 90. tých let se téma yidaki objevuje „pouze“ jako součást antropologických studií, které zachycují hudbu a kulturu Yolngu v celé její komplexnosti bez jakéhokoliv důrazu na yidaki, či na jeho záměrné zviditelňování. Ani Fiona Magowan (2007), současná antropoložka, se nevěnuje yidaki samostatně, přestože její práce zpracovává pohřební rituály, kde je yidaki přítomné v tradiční formě. I tato rešerše literatury, která vyplynula ze záměru diskutovat danou problematiku, míří přímo ke konstatování, že absence literatury zpracovávající komplexně kult yidaki je možným odrazem nástupu New Age v 90. letech a nepřímým tak ukazuje na relativně mladou invenci tradice a relativně novou globální komodifikaci yidaki.

V duchu již citované definice v úvodu do materiální kultury: „**In a sense, looking at what happens before and after the artefact is more significant than the artefact itself**; that is, the terms of materiality rather than material culture itself and the differential ability of individuals to participate in these processes is more important.“ (Buchli 2002: 19), je didgeridoo materiálním zobrazením procesů, které se odehrávají ve společnosti⁴⁵. **Jeho jednotlivé verze a**

⁴⁵ Jak poznamenává vedoucí práce Radan Haluzík, diskutovaná „invece tradice“ představuje v kulturním kontextu nepochopitelný jev bez kontinuity. Naopak z pohledu vývoje společnosti je tento proces již naprosto vysvětlitelný.

variance, které se na první pohled stávají stejným hudebním nástrojem, jsou naopak výsledkem naprosto odlišných sociálních procesů. Vnější vzhled didgeridoo tedy klame a vede k tomu, že se problematika didgeridoo na první pohled jeví jako jediné kulturní kontinuum, v důsledku čehož pak dochází k mnoha kulturním konfliktům a nedorozuměním.

„World music“

World music, název který se objevil až v 80. letech 20. století je spíš definován jako úhel pohledu hudební svět než jako vlastní styl. Samozřejmě ale odráží již daleko starší zájem o hledání exotické inspirace v mimo evropských hudebních oblastech. Zatímco jde většinou o přejímání nových výrazových prostředků a akulturaci exotických hudebních nástrojů v populární hudbě, dochází v této oblasti i k prosazování zájmů menšin a podtrhávání vlastní identity, tak jako i v případě australského yidaki.

Případ podtržení kulturní identity ilustruje dobře Mari Boine, která propaguje svojí hudbou identitu skandinávského etnika Sámu. Je tak jednou hlavní představitelkou „sámského národního obrození“ a hudebnicí, která do své hudby zařazuje tradiční vokální techniku – „jojk“. Tato technika se stává jasným symbolem v její hudbě. Je to velmi podobné se zvukem yidaki v rockových skladbách Yothu Yindi.

Od původního zájmu o zcela novou exotiku se v současné době přesouvá world music zpět ke kořenům evropských hudebníků. Muzikanti již takřka objeli celý svět a přichází nařadu inspirace lidovkami, kterou reprezentuje například česká skupina Moberg Ensemble. Ke slovu se dostává i Sušilova sbírka lidových písní z roku 1835, která se stává studnicí inspirace a spojením především s Moravskými lidovými tradicemi. Často se ve world music uplatnily i daleko starší inspirace jako je například Keltská hudební tradice. V 70. letech 20. století Alan Stivell představil bretaňskou a keltskou hudbu a dostal ji dokonce do žebříčků světových hitparád.

Někdy však také dochází díky fenoménu world music k vytvoření zcela nového pojetí hudebního nástroje a konfliktu dvou neslučitelných světů. Může se i stát, že nově rozpoutaný světový zájem narazí na nepochopení v místě svého původu. Klasickým příkladem je virtuoz na indický strunný nástroj sitar, Ravi Shankar. Jeho angažmá se skupinou The Beatles mu získalo

světové renomé ve světě euro-americké populární hudby. Svědčí o tom i jeho vystoupení na legendárním festivalu Woodstock v roce 1969. Tímto krokem si ovšem vysloužil značnou kritiku v okruhu hráčů klasické indické hudby kde sám začínal. Mezi další objevené a „nové“ zpopularizované hudební světy patří třeba projekt Buena Vista Social Club. Wim Wenders ve stejnojmenném filmu prezentoval kubánskou hudbu pro seniory, kterou dnes paradoxně po celém světě poslouchají především mladí intelektuálové a nezávislá hudební scéna.

Je tak vidět, že rozpoutaný zájem o tradiční *yidaki* je zároveň součástí daleko širšího světa world music. **V současném postmoderním světě se world music často stává bránou, kterou menšiny mohou prosadit i své zájmy. Objevují se i témata jako znovu nalézání tradic a boje za vlastní identitu.** Hudba se doslova stala zbraní v případě Tinariwen z jižní Sahary, kteří jsou často prezentováni jako Touaregové kteří „vyměnili zbraně povstalců za elektrické kytary“.

To, že svět world music je takřka univerzální globální arénou dokládá následující úryvek z časopisu *Songlines* prezentující britku českého původu, Zuzanu Novak, hráčku na tradiční drnkací nástroj „mbira“ ze Zimbabwe: „The simple fact is that Novak is keeping the flame of mbira music alive at a time of Zimbabwean economic and cultural collapse. And for that she must be applauded.“⁴⁶

Ethnoscapes

V závěru zmiňované kulturní okruhy a rozdílné kulturní diskurzy, které se ve fenoménu střetávají, nejlépe vystihuje termín „ethnoscapes“⁴⁷. Ten vysvětluje Arjun Appadurai (1991) ve své knize *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Zjednodušeně řečeno to jsou skupiny lidí, které se nově vytvářejí v procesu globalizace a sdílejí společný záměr, ideu:

The image, the imagined, the imaginary – these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: the imagination as a social practice. No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is somewhere else), no

⁴⁶ Songlines (2009). Mbira of Zuzana Novak. *Songlines*. London: Songlines Publishing Ltd, 59, 58-59.

⁴⁷ Appadurai kromě termínu „ethnoscapes“ ještě používá další kategorie: „mediascapes, technoscapes, finanscapes a ideoscapes“. Tyto jednotlivé kategorie pak vytvářejí jednotlivé sféry, kterými prochází veškeré dění ve společnosti.

longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer elite pastime (thus not relevant to the lives of ordinary people), and no longer mere contemplation (irrelevant for new forms of desire and subjectivity), the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility. (Appadurai 1996: 31)

V realitě Arnhemské země nejmarkantnější „ethnoscape“ tvoří mezinárodní skupina lidí se zájmem o poznání původního yidaki. Zájem se soustředí primárně na yidaki a tuto skupinu definuje používání Internetových fór, zájem o world music a schopnost se dále podílet na vytváření kultu yidaki. Tento „ethnoscape“ se projevuje již zmiňovanou paradoxní situací: celosvětově proslavení aboriginci jsou naprosto neznámí pro většinu obyvatel Nhulunbuy, byť prakticky žijí v jeho bezprostřední blízkosti. Tato takřka ignorance kontrastuje často s expertní znalostí aboriginců u zahraničních návštěvníků. Tento virtuální svět se pak najednou vynořuje na druhém konci planety a realizuje se v podobě hledačů yidaki – viz příloha a článek „*Binded by yidaki*“ v Arafura Times z roku 2006, který také zachycuje mojí návštěvu světa yidaki severovýchodní Arnhemské země.

V závěru všechny tři popisované kulturní okruhy se tak dají všechny velmi dobře označit jako „ethnoscaapes“, byť již nemají tak dobře definované vlastní hranice.

To, jak tyto „ethnoscaapes“ kolidují a koexistují, velmi dobře vystihuje Jean Baudrillard ve svém komentáři k McLuhanovu klasickému výroku „medium is the message“. Říká tak, že v současném interagujícím postmoderním světě už není možné najít zdroj autoritativního původce myšlenek a moci. Dává tím snad tedy jasnou „odpověď na snahu Yolngu o kontrolu svého kulturního dědictví?:

The medium itself is no longer identifiable as such, and the merging of the medium and the message (McLuhan) is the first great formula of this new age. There is no longer any medium in the literal sense: it is now intangible, diffuse and diffracted in the real, and it

can no longer even be said that the latter is distorted by it. (The medium/message confusion, of course, is a correlative of the confusion between sender and receiver, thus sealing the disappearance of all the dual, polar structures which formed the discursive organisation of language, referring to the celebrated grid of functions in Jakobson, the organisation of all determinate articulation of meaning. „Circular“ discourse must be taken literally: that is, it no longer goes from one point to the other but describes a circle that *indistinctly* incorporates the positions of transmitter and receiver, henceforth unlocatable as such. Thus there is no longer any instance of power, any transmitting authority – power is something that circulates and whose source can no longer be located, a cycle in which the positions of dominator and dominated interchange in an endless reversion which is also the end of power in its classical definition. The circularisation of power, knowledge and discourse brings every localisation of instances and poles to an end.) (Baudrillard 1983: 54)

Dalším tématem, které nutně navazuje, je pak otázka kulturní hranice. Kulturní hranici popisuje Harrison (1999) ve svém článku *Cultural boundaries* a je to zřejmě pojem, kterým můžeme definovat i výše zmiňovaný kulturní okruh „ethnoscape“ (Appadurai 1996). Následně Brown (1998) pak diskutuje moc a význam ovládnutí kulturního copyrightu a tedy i kulturních hranic „ethnoscape“ ve svém článku *Can culture be copyrighted?* za účelem definování své vlastní identity.

Etnografický výzkum

Článek *Problems of Reliability and Validity in Ethnographic Research* od Margaret D. LeCompte a Judith Preissle Goetz (1982) velmi systematicky uvádí do problematiky kvalitativního výzkumu, do kterého tato práce právě patří. Etnografický výzkum pak používají jako zkratku pro různé druhy výzkumu, jako jsou právě kvalitativní výzkum, případová studie, antropologický výzkum nebo etnografické metody. Jak ve svém článku (LeCompte & Goetz 1982: 4) uvádějí: „ethnographic research differs from positivistic research, and its contributions to scientific progress lie in such differences. These may involve the data gathering that necessarily precedes hypothesis formulation and revision or may focus on descriptive investigation and analysis. By admitting into the research frame the subjective experiences of

both participants and investigator, ethnography may provide a depth of understanding lacking in other approaches to investigation.“ Tato citace by pak mohla být odpovědí na případnou kritiku této práce, jejíž přesný koncept nebyl známý od samého začátku, ale jehož hlavní úloha, tedy odhalit případné odlišnosti pojetí *yidaki* v globální scéně *didjeridoo*, byla přítomna od samého začátku. Odlišný přístup v kontrastu s pozitivistickým přístupem je nakonec hlavní devizou tohoto způsobu výzkumu.

Dále pak LeCompte a Goetz (1982) definují hlavní rozdíl mezi pozitivistickým přístupem a etnografickým výzkumem: „In research focusing on the examination of effects caused by a specific treatment, credibility of the research design and the power of the treatment effect are established by holding constant or eliminating as many of the extraneous and contextual factors as possible. Ethnography, on the other hand, emphasizes the interplay among variables situated in a natural context“. Z tohoto pak nutně vychází nepochopení ze stran dvou odlišných výzkumných přístupů. Kritika etnografického výzkumu pak vychází právě z nepochopení této základní a klíčové odlišnosti v přístupu k výzkumu. Je ale zřejmé, že samotný výzkum je kriticky posuzován právě díky způsobu získání dat, který již ale vychází z výše citovaného rozdílu mezi pozitivistickým a etnografickým výzkumem: „Reliability refers to the extent to which studies can be replicated. It requires that a researcher using the same methods can obtain the same results as those of a prior study.“ Jak dále uvádějí LeCompte a Goetz (1982): „Ethnographic process also is personalistic; no ethnographer works just like another. A researcher’s failure to specify precisely what was done may create serious problems of reliability“. To, jak je přístup v terénu klíčový, jsem se přesvědčil při setkání s Danielem Loizosem (synem známého antropologa na UCL). Kromě rozhovoru, který se stal součástí této práce, jsem se také dozvěděl, že se Daniel pokoušel do severovýchodní Arnhemské země dostat po dobu tří měsíců, které neúspěšně strávil v Darwinu. I to může být příspěvkem do diskuse o možnosti opakovatelnosti takového výzkumu. Dochází však také k případům, kdy naprosto shodné oblasti ve stejný časový okamžik jsou vykresleny zcela různě. Toto komentují LeCompte a Goetz (1982) absencí uvedení kontextu práce, v jakém vznikala a snahou prezentovat výzkum jako reprezentativní vhled do dané oblasti. Proto jsem se také v práci snažil často vylíčit, za jakých okolností jednotlivé rozhovory vznikaly.

Paloma Gay y Blasco a Huon Wardle ilustrují ve své knize *How to Read Ethnography* (2007) nejproblematičtější část etnografického výzkumu. Tou není ani tak sběr dat a navržení celkové projektu jako vlastní finální řazení informací ve závěrečném sestavení teze. Jinými slovy nejde o vytvoření encyklopedického díla, ale o navlečení získaných dat z terénu na příběh a tezi popisovaného jevu:

The constant awareness of the difficulty in bridging different life worlds – of the people who are written about and of those who are written for – is one of the most important and enduring contributions of ethnography to intellectual activity generally. Ethnography is a curiously double-edged sword: the difficulty of doing justice to lived social experience is ever present, but the need to organize ethnographic material convincingly is also pressing. What holds an ethnography together is not its various ethnographic examples or the interpretations of particular aspects of social life. What gives an ethnography its coherence is the degree to which its central argument or arguments give organisation and meaning to this information. (Gay y Blasco & Wardle 2007: 101)

Diskuzi o meta-přístupu k metodě pak shrnuje Brian Fay ve své knize *Současná filozofie sociálních věd* (1996). Zajímavým příspěvkem do diskuse a srovnávání metodických přístupů ke zkoumání reality je P. K. Feyerabend, který ve své knize *Rozprava proti metodě* (2001) jde dokonce tak daleko, že coby zastánce metodologického „anarchizmu“ tvrdí *anything goes* – tedy *vše je dovoleno*.

K diskuzi o subjektivně nezatížené vědě snad jen přidám výrok z malostranské zdi Johna Lennona: „V pekle je ďábel kladným hrdinou“, či úryvek textu Jaroslava Hutky v písni Pravděpodobné vzdálenosti: „*Pravda je barová tanečnice a pro každého zvlášť tančí*“⁴⁸.

Za filozofii didjeridoo

Postmoderní realitu didjeridoo je však také možné zachytit dalším postřehem Jeana Baudrillarda v jeho knize *Simulations* (1983). Zde připouští možnost, že již nelze zjistit

⁴⁸ Zdroj textu je k dispozici na www.hutka.cz.

původnost kulturního jevu, který se ztrácí spolu se svými vzory mezi nerozlišitelnými kopiemi. Na toto také ukazuje právě Brown, jak jsem již uváděl v práci, když píše:

...souls lost in the forest of copies take up desperate search for the original that leads them almost inevitably to indigenous peoples, who in our time have become icons of primordial integrity, of meaning uninflected by imitation. In seeking the authenticity of native religions, however, they succeed only in fashioning another flawed simulacrum⁴⁹. (Brown 1998: 202)

Simulaci a následný vznik simulaker popisuje Baudrillard následovně jako ztrátu potenciálu mezi dvěma elektrickými póly, respektive jako implozi významů:

But nothing separates one pole from the other, the initial from the terminal: there is just a sort of contraction into each other, a fantastic telescoping, a collapsing of the two traditional poles into one another: an **IMPLOSION** – an absorption of the radiating mode of determination, with its positive and negative electricity – an implosion of meaning. *This is where simulation begins.* Everywhere, in whatever political, biological, psychological, media domain, where the distinction between poles can no longer be maintained, one enters into simulation, and hence into absolute manipulation – not passivity, but *non-distinction of active and passive.*

Je to právě snaha o retradicionalitu, která způsobuje nemožnost rozlišit mezi původním a autentickým, rozdíly mezi kopií a originálem se stírají. Nové formy se míchají s těmi původními a vytvářejí nové již od sebe nerozlišitelné formy. Přicházejí další nová simulakra, která se dále rozšiřují jako původní. Další krok k vysvětlení, proč se tato nová simulakra a formy dokáží zafixovat spolu s původní kulturou, můžeme v současné literatuře věnující se biologické evoluci.

⁴⁹ Analogická je situace, kterou popisuje David Sanjek v oblasti moderní hudby: „The elevation of all consumers to potential creators... denies the composer or musician an aura of autonomy and authenticity“ (1992: 609). Sanjek, D. (1992) „Don't Have to DJ No More“: Sampling and the „autonomous“ creator. *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal*, 10, 607-24.

Flégr ve své knize „Plastická evoluce“ přichází s termínem plasticita druhu. Ta podle něj nastává krátce po vzniku druhu nebo v případě snížení četnosti populace, kdy se evoluční změny snadno v populaci zafixují. Jedním z principů v populační ekologii, který se podílá na vzniku nových druhů, je znám pod názvem „bottle neck effect“⁵⁰. Toto přirovnání je pak analogické k situaci, kdy se kultura ocitne v ohrožení a je nutné sáhnout k rychlému řešení. **Tvářnost kultury v době ohrožení a tedy i její nově nabytá plasticita za určitým účelem se pak projevuje jako invence tradice. Claude-Levi Strauss tento proces nazývá „bricolage“. Je to označení pro použití všech možných dostupných kulturních prvků k vytvoření nových a často i synkretických forem. Stejně tak jako živé organizmy si nemohou dovolit na chvíli přestat žít a přestavět se⁵¹, tak i kulturní tradice musí stavět na tom, co již má.** Nese si pak s sebou i nelogické prvky, které mají svůj původ v historii – v ekonomii se například tento trend nazývá *path-dependance* vývoj.

Celou diskuzi bych rád uzavřel srovnáním problematiky *yidaki* s myšlenkou brazilského filozofa českého původu Viléma Flussera. Pouze analogie s jeho prací vystihuje pomyslnou krizi, ve které se tento nádherný hudební nástroj nyní nachází, pokud chceme, aby i v našem kontextu byl nazýván hudebním nástrojem. Jeho kniha *Za filosofii fotografie* (1994), vydaná původně v němčině roku 1983, zpracovává teorii technických obrazů a používání fotoaparátů. Jeho hlavní myšlenkou je souboj člověka s programem aparátů. Ty mají pevně nastavený způsob zobrazování skutečnosti a kterému se velká část fotografií podřizuje a vytváří tak podle Flussera neinformativní technické obrazy – lidé pracující pouze v programu aparátu se pak podle něj stávají funkcionáři. Troufám si tak říci, že současný svět *yidaki* je v zajetí svého vlastního programu. Respektive didjeridoo přesně sleduje účel, za jakým bylo v euro-americké kultuře „objeveno“. Je to ona exotičnost zvuku a evokace již zmiňovaných nedosažitelných světů aboriginců. Samotná hra na tento nástroj se tak ve velké většině případů podřizuje tomuto programu evokace aboriginců a australské exotiky (i retradicionalismus v rukou bílých hráčů je určitou formou pouhého vykonávání programu *yidaki*). Jak říká Flusser:

⁵⁰ „Bottle neck effect“ v překladu „efekt hrdla láhve“ představuje jednoduchý princip: zafixování změn na genetické úrovni je možné jen v malé populaci. Při radikálním snížení početnosti se potomci s novými vlastnostmi, které by se ve velké populaci „naředili“, rozmnoží a umožní vznik nového druhu. V tomto okamžiku je podle Flégra druh plastický a může měnit své vlastnosti.

⁵¹ Touto jednoduchou myšlenkou vysvětluje evoluční biolog Richard Dawkins různé „konstrukční absurdity“, které lze objevit v těle živých organismů. Dawkins, R. (2002). *Slepý hodinář*. Praha: Paseka.

Experimentální fotografové... Skutečně se vědomě snaží vytvářet nepředvídané informace, to znamená dostat z aparátu a pak do obrazu něco, co v programu aparátu není. Vědí, že hrají proti aparátu. Ale ani oni si neuvědomují dosah své práce: Nevědí, že se pokoušejí odpovědět na otázku svobody v kontextu aparátu. Filosofie fotografie je nezbytná k tomu, aby fotografickou praxi uvedla ve vědomí; a nezbytná proto, že se v této praxi projevuje model svobody v postindustriálním kontextu vůbec. (Flusser 1994: 72)

Rád bych chtěl zdůraznit nezbytný kreativní přístup k samotnému hraní, pokud chceme didgeridoo začít chápat jako hudební nástroj – tedy instrument schopný hudební komunikace. Za předpokladu, že si je hráč vědom i celého kulturního kontextu, který ho obklopuje a který jsem se v této práci pokusil nastínit pomocí fenoménu invence tradice, je schopný vystoupit z bludného kruhu pouhých imitací australské exotiky.

Nicméně sociální život didgeridoo komentuje Ondřej Smeykal z pohledu konzultanta svojí úvahou o „souboji v mystičnosti“ na současné evropské didgeridoo scéně. Připouští tak, že kdyby se z didgeridoo stal „pouze“ hudební nástroj, lidé, kteří se o tento nástroj dosud zajímali, by zřejmě „objevili“ nové hudební nástroje, které se čas od času vynořují na našem kulturním horizontu exotičnosti.

5.3 Závěr

Živná půda world music, nový zájem o aboriginskou identitu a zároveň i inspirace New Age, vytvořila obousměrný proces, který začal po „objevení“ tradičního hudebního nástroje etnika Yolngu v severovýchodní Arnhemské zemi, nazývaného yidaki. Aspekty tohoto nového globalizovaného prostředí, které charakterizuje nástroj didjeridoo volně inspirovaný yidaki, jsem se snažil charakterizovat v následujících bodech:

- **Vzniká bohatý svět New Age didjeridoo, který je bohatší na nové tradice než původní yidaki, přestože se ho snaží „jen“ napodobit. Didjeridoo se v kontrastu s původním yidaki dostává do samého středu zájmu nejrůznějších hledačů spirituality, kteří mu přisuzují nové významy a kontexty. Jádrem těchto vyznavačů jsou pak ti, pro něž se „kořeny“ této význačné nové tradice stávají důležité a začínají pátrat po jejich původní autenticitě.**
- **Yidaki právě tím přestává být původním autentickým doprovodným a neproblémovým hudebním nástrojem, instrumentem ve skutečně instrumentálním slova smyslu a získává nový rozměr a podobu kultu.**
- **Kult yidaki je reprezentován specifickou skupinou lidí, kteří vytvářejí nový globální „ethnoscape“ se snahou najít původní formy yidaki, ale zároveň přisuzují tomuto nástroji nové významy, užití a rituály.**
- **Velmi často nástroje mimo Austrálii prezentované jako autentické jsou již novými synkretickými formami původního yidaki: synkretické spojení stylu dot-painting, voskový náustek, použité dřevo, nové basové ladění, nové materiály, etc. Forma zdánlivě zůstává stejná – obsah, sdělení a použití jsou již úplně jiné.**
- **Garma festival a retradicionalizace Yolngu kultury z velké části prosperuje na zájmu o původní formy yidaki. Djalu Gurruwiwi se stává nekorunovaným králem yidaki, protože dokáže mistrně spojit zájem o yidaki se sdílením a záchranou vlastní kultury.**
- **Invence tradice v případě yidaki a didjeridoo v sobě skrývá různě zaměřené formy agence, které vznikají podle kulturního a sociálního prostředí, ve kterém se yidaki a didjeridoo právě nacházejí.**

Přestože se na první pohled zdá, že fenomén didjeridoo a komodifikace yidaki euro-americkým kulturním okruhem do jeho současné podoby je součástí jediného kulturního diskurzu, není tomu tak. **Zjistil jsem, že se jedná o několik různých kulturních a sociálních dikurzů, které na sebe synergicky působí. Různé formy a materiálové variace didjeridoo i přes svoji zavádějící podobnost, materializují v nových kulturních kontextech naprosto odlišnou agency.** Rozlišil jsem tak tři základní okruhy, kde zároveň dochází k procesu invence tradice s rozdílnými záměry – tedy s rozdílnou agencí.

„Simulace yidaki“

Jedním z aspektů euro-amerického hledání spirituality v kontextu New Age je, že přináší nové kulturní formy yidaki. Ty i díky své odlišnosti od praktik v severovýchodním Arnhemské zemi vytvářejí mnohdy spirituálně bohatší prostředí než tolik hledaný a idealizovaný svět aboriginců. **Invence tradice spočívá ve vytváření nových synkretických forem, mytologie založené na neúplných informacích a na naší fantazii (viz zmiňovaná Carlo Morganová v oddíle 3.2 práce).** Tato absence přímé znalosti kultury Yolngu se pak odráží v New Age a jeho pojetí didjeridoo – představy, asociace a celý nový svět mýtů vzniká s dalším záměrem – objevit kořeny aboriginců a jejich mystiky v době všudypřítomné globalizace světa, kdy se vytrácejí vlastní autentické kořeny. Didjeridoo je tak pouhým zmaterializováním našich tužeb a představ. Dalo by se říci, že bylo v pravý čas na pravém místě – s nadsázkou už existovalo v našich myslích, ještě než ho Rolf Harris poprvé představil v anglické televizi v 60. letech. Didjeridoo tak materializuje naše představy o archetypální minulosti. K Yolngu tak přijíždějí lidé, kteří hledají skrze materialitu didjeridoo přístup do původního autentického světa, který jim zůstal v moderním světě odepřen. Nacházení ztracené spirituality se pak v nástrojích projevuje synkretickými formami umění. Turistické obchody takřkajíc po celém světě ikonizují didjeridoo jako symbol všech australských aboriginců. Svět tohoto didjeridoo již ani nepotřebuje autentické Yolngu. Toto je první okruh, který můžeme označit jako *simulace yidaki* – podle termínu Jeana Baudrillarda z jeho knihy *Simulations* (1983).

„Hyperreálné yidaki“

Pro mnohé hráče a antropology obeznámené s problematikou je tento svět didjeridoo zahrnující nové synkretické formy pouhým parazitujícím světem turistických napodobenin. Nicméně tento globální zájem o ikonu Austrálie paradoxně ještě více podtrhuje význam původních vlastníků *yidaki*. **Retradicionalismus a následný kult *yidaki* přivádí mnohé hráče k memorizování doprovodných partů *yidaki* v tradičních skladbách *manykai* s jediným cílem, kterým je jeho přesné napodobení. Vzniká tak nová hyperrealita *yidaki* – jeho existence v diskuzních fórech, importované drahé nástroje z Yirrkaly a vytržení „tradiční“ hry z širšího kontextu.** Kult *yidaki* vzniká za přispění Guana Lima, který objevuje výrobce Djalu Gurruwiwi. Tento druhý okruh můžeme označit jako *hyperreálné yidaki* nebo také *kult yidaki*. Invence tradice je zde patrná v přisouzení klíčové role *yidaki*. **Yidaki, která jsou běžně na fyzickém okraji společnosti Yolngu – popraskané nástroje zalepené izolační páskou, které se povalují po vesnici, se naopak stávají středobodem – magickým objektem.**

„Retradicionalizované *yidaki*“

Třetím okruhem je svět *retradicionalizovaného yidaki*. Vznik kultu *yidaki*, dílny Djalu Gurruwiwi a Garma festivalu je odrazem globálního zájmu o *yidaki*. Díky mezinárodnímu zájmu si Yolngu uvědomili, že jejich vlastní kultura je to jediné, co jim vrátí respekt a politickou sílu. Toto je invence tradice *per excellance*. K úspěchu kultu *yidaki* napomáhá zároveň naprostá nedostupnost severovýchodní Arnhemské země běžným turistům a backpackerům. Nedostupnost Garma festivalu (vstupné přes jeden a půl tisíce AUD, požadovaný motivační dopis a extrémní geografická odlehlost) přidává na jeho exkluzivitě. **Vytváří se tak tolik lákavý „nedostupný neznámý střed“, který je nutné prozkoumat. Retradicionalizace a boj za vlastní identitu je zde v plném proudu a *yidaki* se tak stává jeho nedílnou součástí.** Embargo na kulturní znalosti a boj o kulturní copyright coby přístup k vlastní identitě se projevuje i tak, že Randy Graves z Yirrkala Art Centre čekal na povolení publikace své diplomové práce o světě tradičního *yidaki* severovýchodní Arnhemské země celý rok, přestože byl v té době jediným pověřeným „balanda“, který zde organizoval oficiální sbírku *yidaki*.

Promíchání a neschopnost rozlišit tyto různé kulturní okruhy má pak za následek mnohá nedorozumění. Mezi Yolngu jsou i samozřejmě tací, kteří zájem „balanda“ o svoji kulturu považují za nepatřičný.

To, že se v didjeridoo, které na první pohled vypadá stále stejně (kus dutého kmene s podivnými kresbami), materializují rozdílné filozofie a kulturní diskurzy, dokládá i citovaný výrok Djalu Gurruwiwi v samotném závěru práce. Pro evropského sběratele posedlého autentickými výrobky je technicky nedokonalé didjeridoo slepené a darované ze Spojených států v Arnhemské zemi něco naprosto nepatřičného. Djalu Gurruwiwi, guru současného yidaki, vlastnictvím takového nástroje dokládá svoji naprosto odlišnou koncepci yidaki. Může to působit jako rána pod pás, když zjistíme, že je to podle jeho vlastních slov jeho nejoblíbenější nástroj. Drobná chyba, která postaví vše vzhůru nohama – jako když náhodná chyba v systému poslouží k odhalení jeho pravé funkčnosti. **Lepený importovaný nástroj, který by neměl na Garma festivalu podle mnoha odborníků co dělat, se v rukou Djalu Gurruwiwi stává poslem takřka mystického sdělení – jak sám vysvětluje, jedná se o spojení a vzájemné pochopení bílé a černé rasy symbolizované slepenými polovinami nástroje. Yidaki a hlavně didjeridoo se tak stává hlavním prostředníkem při léčení vztahu mezi „balanda“ a Yolngu.**

Velmi stručným závěrem této práce je, že procesy invence tradice jsou zmaterializováním odlišných diskurzů a jejich odlišných agencí v dnes již globálním světě didjeridoo. Ať už je to fyzicky v Arnhemské zemi a Austrálii, na internetových diskuzních fórech či je to zmaterializování boje Yolngu o kulturní copyright a posílení jejich vlastní identity inspirující se procesem New Age a kultem yidaki:

As I have already suggested, the commodity context, as a social matter, may bring together actors from quite different cultural systems who share only the most minimal understandings (from the conceptual point of view) about the objects in question and agree *only* about the terms of trade. (Appadurai 1986: 15)

Tato citace pochází z knihy *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Appadurai (1986). Dívat se na svět didjeridoo a yidaki z pohledu obchodního artiklu je možná až příliš zjednodušující, ale v tomto případě více než ilustrativní – yidaki coby kulturní komodita nakonec doopravdy prochází různými kulturními systémy. Evropané si odvázejí svého

vznešeného divocha zakletého do tradičního yidaki, zatímco Yolngu posilují svůj kulturní copyright.

Didjeridoo jehož jednotlivé verze a variace, které se na první pohled stávají stejným (a často zaměnitelným) hudebním nástrojem, jsou výsledkem často velmi odlišných kulturních a společenských diskurzů.

Literatura

Yidaki – didjeridoo

- Amir, N. (2004). Some insight into the acoustics of the didjeridu. *Applied Acoustics*, 65, 1181-1196.
- Čulík, M. (2006). Didgeridoo – hudobný nástroj jednoducho tvorivý. *Sborník ČVUT, akustický seminář*, 72, 19-26.
- Elkin, A. P., & Jones, T. A. (1953). *Arnhem Land Music*. Sydney: The University of Sydney.
- Chaloupka, G. (1993). *Journey in Time*. Sydney: Reed.
- Lindner, D. (2004). *The Didgeridoo Phenomenon*. Bonn: Traumzeit-Verlag.
- Magowan, F. (2007). *Melodies of Mourning: music & emotions in Northern Australia*. Oxford: James Currey.
- Matoušek, V. (2003). *Čas a rytmus v etnické hudbě*. Praha: Togga.
- Moyle, A. (1981). The Australian didjeridu: A Late Musical Intrusion. *World Archaeology*, 12(3), 321-331.
- Neuenfeldt, K. (1997). *The Didjerido From Arnhem Land to Internet*. Sydney: John Libbey.
- Syrový, V. (2008). *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Trudgen, R. (2000). *Why warriors lie down and die*. Darwin: Aboriginal Resource and Development Services.
- Zvelebil, J. (2007). *Na vandru s Reflexem*. Praha: Brána.

Invence tradice

- Briggs, C. L. (1996). The Politics of Discursive Authority in Research on the „Invention of Tradition“, *Cultural Anthropology*, 11(4), 435-469.
- Duelka, B. (2005). No Matter That Modern World – An aboriginal approach to a polychronic past. In: Otto, T., & Pedersen, P. (eds.), *Tradition and Agency: Tracing cultural continuity and invention*. Aarhus: Aarhus University Press: 267-289.
- Graulund, R. (2009). From (B)edouin to (A)borigine: the myth of the desert noble savage. *History of the Human Sciences*, 22, 79-105.
- Haluzík, R. (2009). *The Factory and the Museum*. First draft.
- Hobsbawm, E. (1983). Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawm, E. & Ranger, T. (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press: 1-14.

- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kulhánková, J. (2007). *Healing Aboriginal Women: emerging and changing culture of indigenous Australians*. Diplomová práce. Praha: Fakulta humanitních studií.
- Otto, T., & Pedersen, P. (eds.) (2005). *Tradition and Agency: Tracing cultural continuity and invention*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Tonkinson, R. (2007). Tradition. In: Ritzer, G. (ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Oxford: Blackwell Publishing: 5026-28.
- Trevor-Roper, H. (1983). The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland. In: Hobsbawm, E., & Ranger, T. (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press: 15-42 .

Materiální kultura

- Buchli, V. (ed.) (2002). *The Materiality Culture Reader*. Oxford: Berg.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, A. (1992). The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In *Anthropology, Art and Aesthetics*. J. Coote and A. Shelton, (eds.), 40-66. Oxford: Clarendon.
- Miller, D. (ed.) (2005). *Materiality*. London: Duke University Press.
- Myers, F. (2005). Some Properties of Art and Culture: Ontologies of the Image and Economies of Exchange. In Miller, D. (ed.) *Materiality*. London: Duke University Press: 88-117.
- Tacchi, J. (1998). Radio Texture: Between Self and Other. In D. Miller (ed.) *Material Cultures: Why Some Things Matter*, London: Routledge: 25-45.

Umění, definice kultury, kulturní copyright

- Appadurai, A. (ed.) (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Semiotext[e].
- Brown, F. M. (1998). Can Culture Be Copyrighted? *Current Anthropology*, 39(2), 193-222.
- Caruana, W. (1993). *Aboriginal Art*. London: Thames and Hudson.
- Flusser, V. (1994). *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek.
- Harrison, S. (1999). Cultural boundaries. *Anthropology today*, 15, 10-13.

- Layton, R., & Thomas, J. (1997). *Destruction and Conservation of Cultural Property*. London: University College London.
- Olsen, J. B. (1998). *The end of history? Archeology and the politics of identity in a globalized world*. London: University College London.
- Partridge, C. (ed.) (2006). *Encyklopedie nových náboženstvích*. Praha: Knižní klub.
- Rowlands, M. (1998). *The Power of Origins: Questions of Cultural Rights*. Inaugural Lecture, University College London.
- Rowlands, M. (2002). *Heritage and Cultural Property*. In: Buchli V. (ed.). *The Material Culture Reader*. London: University College London: 105-113.
- Metodika výzkumu:**
- Fay, B. (2002). *Současná filosofie sociálních věd*. Praha: SLON.
- Feyerabend, P. K. (2001). *Rozprava proti metodě*. Praha: Aurora.
- Gay y Blasco, P., & Wardle, H. (2007). *How to Read Ethnography*. Oxon: Routledge.
- Hendl, J. (2005). *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál.
- Kottak, C. P. (1991). *Cultural Anthropology*. New York: Mc Graw Hill.
- LeCompte M., & Goetz, J. P. (1982). Problems of Reliability and Validity in Ethnographic Research. *Review of Educational Research*, 52, 31-60.
- Patton, M. Q. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. Newbury Park and London: Sage.
- Robben, A. (2007). Multi-Sited Fieldwork. In: Robben, A. & Sluka, J. *Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader*. Oxford: Blackwell publishing: 331-335.
- Robben, A., & Sluka, J. (2007). *Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader*. Oxford: Blackwell publishing.