

Univerzita Karlova
Filosofická fakulta
Ústav jižní a centrální Asie

Kristýna Goerojová

**SENI REAK: MÁLO ZNÁMÝ ASPEKT SUNDÁNSKÉ
KULTURY**

Seni reak: a little known aspect of sundanese culture

Bakalářská práce

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Pokorný, Ph. D.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 1. srpna 2019

Kristýna Goerjová

.....

Poděkování

V první řadě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé práce, Mgr. Ondřejovi Pokornému, Ph.D., za jeho časovou flexibilitu, za to, že mi byl vždy nápomocný a za jeho věcné rady. Dále směřuji mé díky i dalším dvěma vyučujícím, na nichž obor Indonesistika stojí, PhDr. Michaele Budiman, Ph.D. a PhDr. Tomáši Petřů. Děkuji za skvělé tři roky, kterými nás provázeli a za skvělé příležitosti, které se mi díky studiu naskytly.

Speciální poděkování patří Gigimu, který mě ochotně doprovázel na reaková představení, pomohl mi s překladem a byl vždy připraven poradit.

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce zpracovává téma sundánského koňského tance známého jako „*reak*“. Popisuje historii tance i oblasti zvané *Priangan*, ve které se vyvinul (dnešní provincie Západní Jáva). Dále ve stručnosti charakterizuje obvyklou formu javánského koňského tance (*jaranan*), na které dokazuje paralely mezi oběma fenomény a vyvozuje, že *reak* je nejnovější variantou zmiňované umělecké formy. Dále je popsáno samotné představení, jeho struktura a obecné charakteristiky. Hlavním tématem třetí části je charakteristika hlavních prvků tvořících *reak*, vysvětlení jejich komplexní symboliky a vzájemné provázanosti. Samotná kapitola je věnována fenoménu změněného stavu mysli, tedy posednutím. Zmíněny jsou typy posednutí, které mohou v *reaku* nastat, dále i jakým způsobem k nim dojde a kdo je a kdo není způsobilý ve svém těle hostit cizí entitu. Poslední část je zamyšlením nad faktory, které zapříčinily změny ve struktuře i symbolice představení a nad možnou budoucností *reaku*.

Klíčová slova: *reak*, *jaranan*, kultura, tanec, Jáva, Indonésie

Abstract (in English)

This bachelor thesis treats the topic of Sundanese horse dance known as “*reak*”. It describes the history of the dance as well as of the region called *Priangan*, where said dance has developed (today’s province of West Java). After that the focus briefly shifts to the usual form of Javanese horse dance (*jaranan*), on which it draws parallels between both phenomena and concludes that *reak* is in fact the latest variant of that art form. Next is the analysis of the performance itself, of its structure and general characteristics. The central theme of the third part are the characteristics of the main elements that together form *reak*, followed by describing their complex symbolism and interconnectivity. One whole chapter is dedicated to the phenomenon of altered state of consciousness, meaning possession. The focus is on the types of possessions that can occur in *reak*, also the means by which they are made possible and finishes with commenting on the kind of people who are suitable to host a strange entity. The last part is a reflection on various factors that caused changes in the structure and symbolism of the performance and also on possible future of the phenomenon.

Key words: *reak*, *jaranan*, culture, dance, Java, Indonesia

Obsah

1.	Úvod	7
2.	Základní charakteristika seni reak.....	9
2.1.	Jaranan	10
2.2.	Historický kontext koňských tanců	12
2.2.1.	Sundánci od Tarumanagary po Mataram	12
2.2.2.	Vývoj sundánského koňského tance reak	14
2.3.	Shrnutí	17
3.	Struktura představení	19
3.1.	Průběh	19
3.2.	Všeobecné charakteristiky reaku.....	25
4.	Anatomie reaku.....	27
4.1.	Sasajen	27
4.2.	Malim	30
4.3.	Bangbarongan	31
4.4.	Hudba	33
4.5.	Arak-arakan	35
5.	Posednutí	37
5.1.	Kasurupan, nyurup, surupan	37
6.	Soudobá tradice: reak od pesta masyarakat po upacara adat	41
6.1.	Tradice versus kreativita	41
6.2.	Státní kulturní politika versus regionální umění	42
6.3.	Náboženství a kultura versus adat	44
7.	Závěr.....	45
	Seznam použité literatury a odborných pramenů	46
	Přílohy	50
	Obrazová příloha.....	51

1. Úvod

Předkládaná práce si klade za cíl popsat *seni reak*: obřadní představení, které se zrodilo před zhruba 100 lety v oblasti na východ od Bandungu, hlavního města provincie Západní Jáva (indonésky *Jawa Barat*). *Reakové* představení se většinou organizuje k oslavě události spojené s životním cyklem (*hajatan*), především u příležitosti obřízky či svatby, je doprovázeno tradičními písněmi i populární hudbou a středobodem celé akce jsou tanečníci posedlí neviditelnými entitami.

Podtitul „málo známý aspekt sundánské kultury“ jsem zvolila po svých zkušenostech z ročního pobytu v Bandungu, během kterého jsem se setkala s velkým množstvím udivených pohledů ze strany Indonésanů (většinou Sundánců) poté, co jsem jim vyprávěla o mých zážitcích z *reakových* představeních. Jednalo se většinou o mladší generaci, studující na vysokých školách, která už často o tradici koňských tanců ve své domovině neměla ani tušení.

Práce je rozdělena do dvou částí: teoretické, která uvádí *reak* do historického kontextu v rámci západní Jávy a také nastiňuje vývoj koňských tanců v souostroví a praktické, která popisuje průběh samotného *reakového* představení, zabývá se hlouběji jeho jednotlivými elementy a jeho postavením v současné indonéské společnosti.

Práce je členěna do pěti kapitol. První z nich definuje pojem *seni reak* a zkoumá jeho historii, kterou zasazuje do širšího kontextu dějin sundánského lidu. Uvádí paralely mezi *reakem* a ostatními javánskými koňskými tanci, které i ve stručnosti popisuje. Pomáhá odhalit vztahy, které představení udržuje s přechodovými rituály, původní hudbou, obřady spojenými s úrodou a zemědělskými cykly stejně jako s těmi vesnickými.

Druhá kapitola popisuje samotné představení a zkoumá jeho strukturu. Líčí jeho průběh a kompozici. Popisuje hierarchii skupin a role, kterou jejich členové zastávají.

Třetí kapitola je věnována detailnějšímu popisu jednotlivých elementů: od obětí pro duchy (*sasajen*), přes hudbu, po obřadní praktiky (adorcismus a exorcismus) a průvod vesnicí (*arak-arakan*). Detailněji je popsána role duchovního vůdce (*malima*) a hlavní atrakce představení, *bangbarongan*.

Čtvrtá kapitola se soustředí na fenomén posednutí v rámci *seni reak*, rozebírá tři možné typy posednutí a zkoumá pocity a emoce lidí, kteří byli posednutí. Vypovídá o tom, jakou hrají posednutí roli v rámci komunity i pro jedince, a o jejich výchovných a morálních účelech.

Pátá kapitola částečně rozšiřuje historickou perspektivu, počínajíc dobou po vyhlášení indonéské nezávislosti a pokračujíc přes kulturní politiku prvních dvou prezidentů. Kapitola zdůrazňuje, jaké další faktory měly vliv na proměně *reakového* představení, ať už to byli mladí lidé toužící po modernizaci nebo změny a nařízení shora.

Pro sepsání teoretické části práce jsem využila primární i sekundární literaturu a webové stránky relevantních institucí. Praktickou část jsem zpracovala metodou vlastního terénního výzkumu, provedeným v rámci stipendijního programu Darmasiswa od září 2017 do července 2018. Dále metodou analýzy dostupného a mnou pořízeného audio-vizuálního materiálu z desíti představení *reaku*, kterých jsem se zúčastnila (z nichž dvě byli pořádány mnou a mými spolužáky). S vysvětlením sundánských pojmů a různých jevů pozorovaných na videích i přímo na místě konání mi pomáhal sundánský fotograf a kameraman Gigi Priadji.

Veškeré cizí názvy zmíněné v Úvodu jsou vysvětleny dále v textu práce.

2. Základní charakteristika *seni reak*

Seni reak je sundánská umělecká forma a zároveň nejmladší přírůstek do rodiny koňských tanců (*jaranan*), které jsou rozšířené v celém souostroví, zejména ve střední a východní Jávě, a z nichž nejznámějšími (a nejprozkoumanějšími) formami jsou: *jathilan*, *jaran kepang* nebo *jaran senterewe*. Na příkladu *reaku* lze dobře pozorovat vzájemné působení a střety různých hodnotových a náboženských systémů, které se zakládají na prolnutí sundánského animismu (*Sunda Wiwitan*), hindu-buddhismu a samozřejmě islámu.

Samotnému *reakovému* představení předchází ranní rituál, řízený civilním vůdcem (*pimpinan*) a duchovním vůdcem (*malim¹*), který disponuje *ilmu gaib* (magickými schopnostmi) díky nimž dokáže vidět svět duchů (*alam gaib*) (Christensen 2014: 94). Skrze obětiny prosí duchy o svolení k předvedení *reaku* a zároveň je vyzývají k účasti na představení, které může trvat až do pozdního odpoledne, s pauzou na oběd a modlitby.

Hudba, doprovázející *reakové* představení, je považována za evoluci *angklungu buncis²*, populárního sundánského hudebního žánru, v němž účinkuje soubor složený ze čtyř hráčů na *dogdog³* a různého počtu hráčů na *angklung⁴*. V *reakovém* představení se dnes namísto *angklungu* využívá *tarompet⁵* často doprovázená zpěvačkou (*sinden*). Dále se ještě k hudební složce *reaku* přidává *bedug⁶* a *kecrek⁷*.

V průběhu představení, které má většinou pět částí, se členové *reakové* skupiny pod vedením *malima* nechají posednout duchy předků (*Karuhun*) nebo duchy zvířat (*jurig-jarian*), což bývá většinou doprovázeno stavem transu. Přítomen je i jeden nebo více

¹ Postava *malima/pawanga* je podrobněji vysvětlena na straně 28. Ve zkratce je to někdo, kdo má na starosti posednutí duchy.

² *Reak* spojuje s *angklungem* i Randall Baier (1985). *Angklung buncis* je obecně brán za umění sloužící k pobavení, pocházející z okolí Bandungu. Ve čtyřicátých letech dostal i rituální funkci spojenou s uctíváním rýže. Typická sestava souboru *angklungu buncis* je: deset až patnáct hráčů na *angklung*, čtyři *dogdogy*, *goong* a *kempul* (oba typy gongů), *kecrek*, maskovaní a jiní tanečníci. Zatímco *angklung* hraje, upadají tanečníci do transu a jezdí na *kuda lumping* (Baier 1985).

³ Jedná se o soubor 4 dřevěných bubnů s koženou blánou. Drží se před tělem a hraje se na ně pomocí paliček a výsledkem jsou různé polyrytmické textury.

⁴ *Angklung* jsou perkuse z dutých válců z bambusu různých velikostí, většinou připevněných k bambusovému rámu. Vydávají zvuk odpovídající jejich tvaru a velikosti, když se jimi třese. Název je pravděpodobně onomatopoický, ze zvuku, který *angklung* vydává (Baier 1985).

⁵ Jedná se o dvojitý dřevěný dechový nástroj připomínající hoboj, který má 7 hmatových otvorů, na konci se rozšiřuje do zvonu a nahoře slouží jako podpora pro hudebníkovy tváře kokosová slupka ve tvaru pŕlměšice (Heins 2001).

⁶ Veliký perkusní nástroj ze dřeva a kŕže, který se nachází před mešitou a svolává muslimy k modlitbě.

⁷ Souprava kovových plátek, na které se hraje ŕderem. Často se pomocí *kecreku* udává tempo.

tanečníků v kostýmech, přičemž hlavním charakterem objevujícím se téměř ve všech *jarananech* je *barongan*.⁸

Reak využívá hlavního atributu koňských tanců, *jaran kepangu* (doslova pletených koní z bambusu nebo vláken dřeva *bili*) nebo *kuda lumping*⁹ (v některých regionech jsou koně vyrobeni z kůže, *lumping*), na kterých tanečníci stojí obkročmo zatímco se nacházejí ve stavu transu (Groenendael 2008: 14). Dalším pojítkem mezi *reakem* a *jaranany* jsou různé akrobatické kousky, které tanečníci vyvádí: např. jezení skla nebo chození po rozžhaveném uhlí bez sebemenších známek bolesti. Dalo by se říct, že *reak* je nejčerstvějším a nejvíce extrémním přírůstkem do této rodiny (Monteanni 2018).

2.1. *Jaranan*

Výraz *jaranan* je brán jako zastřešující pojem pro všechny představení pramenící z původního *jaran brengu* z východní Jávy: jednoduchého tance, ve kterém se tanečníci v transu pod vedením *pawanga* ohánějí loveckými zbraněmi. Do této rodiny tedy patří variace koňských tanců jako například *jathilan* (od slova *jathil*, bojovník) nebo *jegrog jembrana* z Bali. Řadí se tam ale i ekvivalentní forma umění, *reog* (nebo *reyog*¹⁰), ačkoliv ta je na *jarananu* částečně nezávislá.¹¹

Podle některých Mauriciových informátorů se koňský tanec v souostroví vyskytoval už v době *Purba*¹² (Mauricio 2002: 42). Neexistují hmotné důkazy, že by koňské tance byly tak starobylé, nicméně jak Christensen ukazuje, většina literatury o tomto fenoménu se shoduje na dataci tanců do doby animistické Jávy (2014: 97). Mauricio dále dokládá, že je možné, že byl *jaranan* praktikován už před osmým stoletím (2002: 46). K tomu dodává, že podle javánské legendy byl *reog* poprvé iniciován Radenem Wijayou ve čtrnáctém století, což znamená, že alespoň ve století předtím už nějaká forma koňského tance existovala. Ze silné koňské symboliky se dá usuzovat, že jsou tyto tance spojeny s počátkem využívání těchto zvířat na Jávě. Obecně se dovezení koní do souostroví připisuje Mongolům někdy ve třináctém století. Podle Mauricia (2002)

⁸ Mytický charakter, přítomen v celém souostroví, který je často zpodobňován jako antropomorfní drak.

⁹ *Jaran* i *kuda* jsou oba javánské výrazy pro koně. První je v nízké javánštině, druhý ve vysoké (Groenendael 2008).

¹⁰ Toto spojení alespoň dokládá Kartomi (1976), Mauricio (2002) a Monteanni (2018). *Reog Ponorogo* je jedním z *jarananů*, který se od ostatních odlišuje použitím masky *singabaronga*, která váží až třicet kg a je držena pouze ústy (Mauricio 2002: 85).

¹¹ Dle Mauricia (2002) pochází *reog* z *proto-reogu* zatímco *jaranan/kuda lumping* pochází z *jaran brengu*.

¹² Od „*purbakala*“: starobylý, pravěký. Dle informátorů by to mohla být zhruba doba kamenná.

a Jákla (2016) byli koně v oblasti přítomni už dříve¹³, ale Jákl poznamenává, že zřejmě nesloužili k užítku široké veřejnosti, ale byli spíše záležitostí šlechty a vojáků (2016: 196).

Na písemný doklad o přítomnosti *jaranaru* si ale musíme počkat až do počátku devatenáctého století. V javánském pikareskním románu *Serat Centhini* se dočteme o skupině bájných tvorů (*gandarwa*) a proti nim stojících „jezdců“ na bambusových koních (*kepan*), kteří frkají a vykopávají jako koně (Groenendael 2008: 13). Z jiné perspektivy, kterou navrhuje Kartomi (1976: 105), mohl koňský tanec vzejít z vojenského prostředí, buď jako demonstrace dovedností kavalérie nebo skrze jejich imitace dětmi a dospělými, kteří začali jezdců napodobovat využitím bambusových koní. Tancování s *kuda lumping* bylo poté spojeno s četnými magicko-náboženskými elementy, včetně plodnosti a erotiky v případě *reogu* z Ponoroga, a transem a zvířecí symbolikou ve variacích *jaranaru* ve zbytku Jávy.

Popsání spojitostí mezi *reakem* a ostatními koňskými tanci pomůže pozdějšímu lepšímu pochopení specifické struktury a rituálních praktik *reaku*, a proto přiblížím běžnou formu *jaranaru*. Účelem této práce není poskytnout detailní rozbor a kompilaci všech variant, a proto bude využito poznatků Mauricia (2002), Monteanniho (2018) a Groenendael (2008) o struktuře, kterou antropologové označili za všeobecnou a vykazující nejvíce společných znaků pro všechny *jaranany*.

Představení můžeme rozdělit do několika fází, které ačkoliv ne úplně identické, mají vysokou míru podobnosti pro všechny variace *jaranaru*. Když začne hrát hudba¹⁴ vstoupí první účinkující na prostranství a začnou tančit. Jejich pohyby jsou více či méně secvičené. Po tanci následuje adoricismus pod taktovkou *pawanga*. Několik z tanečníků se v této části nechá posednout duchy (*jadikeun*). S posednutím je spojený stav transu, kdy ti, kteří se v něm ocitnou, spadnou nejprve v křeči na zem a poté začnou předvádět všemožné nadlidské kousky, například jíst sklo, nechat se bičovat nebo pouhými zuby otevřít kokos.¹⁵

Nejběžnějšími entitami, které *pawang* vyvolává, jsou duchové zvířat – zejména koní. Dále jsou to duchové předků (*Karuhun*) nebo *jinn* (islámští duchové, nacházející se

¹³ Například máme doklady ve formě bas-reliéfů na Borobuduru a Prambanau.

¹⁴ V závislosti na typu koňského tance se může hudba lišit. Častý doprovod je ve formě *gamelanu*, *angklungu* nebo *dogdogu*.

¹⁵ Viz obrázek 3.

na pomezí světa lidí a andělů). Představení trvá v řádu několika hodin a končí tím, že *pawang* provede exorcismus a pošle duchy zpět do jejich světa.

Prvním nezbytným krokem k úspěšnému představení nastává už noc před ním, kdy *pawang* medituje a skrze mantry zve duchy k účasti. Monteanni (2018) v tomto ohledu poznamenává, že ačkoliv je meditace nezbytná pro hladký průběh představení, není jako taková vyloženou součástí jeho struktury.

2.2. Historický kontext koňských tanců

Sundánci (v místním jazyce *urang Sunda*) obývají hornaté vnitrozemí provincie *Jawa Barat*, zhruba od hranic s *kabupatenem*¹⁶ Banyumas a městem Cirebon po západní pobřeží ostrova Jáva (provincie *Banten*). Jsou, hned po Javáncích, druhým nejpočetnějším etnikem Indonésie čítajícím přes čtyřicet milionů lidí. O své území se Sundánci dělí jen s *Baduy* (sundánsky *Urang Kanekes*).¹⁷

Zatímco takové jsou oficiální údaje, v myslích Sundánců hraje stále velkou roli odlišná geografická perspektiva, která vychází z historického vývoje území západní Jávy. *Pasundan* a *Parahyangan* či království Pajajaran, jsou často zmiňované entity, které jsou v životě moderních Sundánců vnímány na stejné úrovni, jako oficiální provincie. Proto je nutné se ve stručnosti zmínit o historických okolnostech, které daly vzniknout *reaku* tak, jak ho dnes známe (Monteanni 2018: 12).

Detailní zpracování dějin sundánského lidu by bylo moc rozsáhlé pro účely této práce, a proto bude následovat pouze stručné shrnutí se zaměřením na období, jež otiskla své stopy do dnešní podoby *reaku* a životního stylu Sundánců.

2.2.1. Sundánci od Tarumanagary po Mataram

Jak již bylo zmíněno, Sundánci žijí mezi dvěma realitami, které se spíše vzájemně doplňují, než vylučují. Jedním z tradičních termínů, označujících západojávské pohoří, je *Parahyangan* (v překladu „sídlíště bohů“). Tento pojem se většinou zkracuje na *Priangan* (takto označováno i dále v textu) a poprvé se objevuje v první polovině 17. století, když

¹⁶ Územní jednotka nižší správy, dělí se na ně provincie. V čele stojí *bupati*.

¹⁷ *Baduy* jsou podskupinou Sundánců. Jsou považováni za „indonéské Amíše“, jelikož odmítají využívat moderní technologie, a kromě pár dní v roce, kdy pěšky sejdou z úpatí hory Kendeng, se nestýkají s okolním světem. Dle legendy jsou potomky posledních panovníků království Pajajaran a dodnes je Sundánci považují za ochránce jejich kultury, považují je za autentické (Spiller 2010: 8).

už nad oblastí drželo moc království Mataram. Termíny *Sunda* a *Pasundan* značí oblast obývanou Sundánci, tedy od středu Jávy po jih Sumatry (Spiller 2004: 135-37).¹⁸

První hinduistická království v *Prianganu* (např. království Tarumanagara), sice neměla zemědělství založeno na pěstování rýže na zavlažovaných polích, takže nemohly vznikat podmínky pro dramatický rozvoj sídlišť ani jejich obyvatel, jako tomu bylo např. v království Mataram (Hannigan 2015: 40-42), ale aktivně se účastnila námořního obchodu s Čínou i Indií (Zahorka 2007: 22).

O království Tarumanagara máme hmotný doklad v podobě vytesaných inskripcí z pátého století v písmu Pallava, které jsou připisovány králi Purnavarmanovi (vládl mezi 395 a 434 n.l.), který v roce 397 založil nové hlavní město *Sundapura* (pravděpodobně blízko dnešního Bekasi) (Zahorka 2007: 18). Jednalo se o hinduistické mandalové království uctívající boha Višnu¹⁹, které existovalo mezi čtvrtým a sedmým stoletím (Wessing 2011). Tarumanagara začala upadat poté, co na trůn nastoupil vládce Sembawa z vazalského státu Sunda a zároveň vzniklo konkurenční království Galuh (rok 612). Nový panovník, starající se více o blaho svého původního státu, svolil k rozdělení území Tarumanagary na dvě části: jedna připadla Galuhu a druhá jemu, tu pojmenoval Sunda (Zahorka 2007). Od té doby tato dvě království existovala vedle sebe, občas dokonce sjednocena pod jednoho krále. Zhruba roku 1333 byla sjednocena a do roku 1482 vládli králové z města Kawali, tudíž se říše občas království nazývá stejně. Od roku 1482 se hlavní město přesunulo do Pakuan Pajajaran²⁰ (Zahorka 2007: 32).

V polovině 14. století došlo k masakru sundánské aristokracie na území Majapahitu. Tato událost je dodnes považována za potupu sundánského lidu a je základem pro nevraživost mezi nimi a Javánci. Ve stejné době, kdy Pajajaran konsolidoval moc nad západem Jávy, se na východě formoval nový hegemón, jímž byl stát Majapahit. Po upevnění moci ve středu a na východě Jávy obrátil svou pozornost na sundánské království, které se však odmítlo podvolit. V roce 1357 byla prostřednictvím sňatku mezi dcerou krále Pajajaranu a Hayamem Wurukem z Majapahitu uzavřena mírová dohoda. Než však mohlo ke svatbě dojít, bylo princezně oznámeno, že spíše než manželkou, by se stala konkubínou, což Sundánci odmítli akceptovat. Byli proto do

¹⁸ Spiller (2004: 136-37) ale poukazuje na to, že tyto výrazy nejsou ve skutečnosti synonymy. *Sunda* označuje spíše skupinu lidí než místo. *Pasundan* je novější výraz, často užívaný v souvislosti se snahou o samostatný sundánský stát.

¹⁹ Pro upřesnění, král Purnavarman je spojován jak s uctíváním boha Višnu, tak ale také boha Indry a někdy dokonce Šivy (Wessing 2011).

²⁰ Blízko dnešního města Bogor.

jednoho povraždění u javánského města Bubab (Hannigan 2015: 56). Dodnes v Bandungu nenajdete nic, co by bylo pojmenováno po strůjci celé události, Gajah Madovi.

Největší prosperity se Pajajaran dočkal za doby krále Sang Ratu Jayadewati (též známém pod jménem Sri Baduga Maharaja²¹), který byl dost možná legendárním králem Prabu Siliwangi, či alespoň sloužil jako předloha pro tuto postavu. Vládl mezi lety 1482 a 1521. V té době, podle legendy, přestoupili Sundánci na islám. Údajně to byl králův syn (či starší bratr²²), jenž po cestě do Mekky konvertoval, a když se Siliwangi odmítl podvolit, raději, než boj s vlastní krví, zvolil útek do džungle poblíž Garutu, kde se změnil v bílého tygra (Wessing, 1993). Tento příběh se dnes často objevuje v *reaku*.

Ve skutečnosti se největší zásluhy za šíření islámu na západě Jávy připisují Sunan Gunung Jatimu²³, který byl velmi úspěšný, jelikož začal islám šířit pomocí lidové slovesnosti (Muhaimin 1995: 162). Počátkem 16. století vznikali silné muslimské sultanáty na severu Jávy, z nichž jedním byl i Demak, který ve 20. letech obsadil prosperující přístav Banten (v Sundském průlivu). Z obavy před muslimskou invazí inicioval Prabu Siliwangi dohodu s Portugalci, která byla stvrzena jeho synem v roce 1522. Ačkoliv už v té době Sundánci, alespoň dle legendy, přešli na islám, měli strach z cizích muslimů na hranicích jejich státu. Vyměnili tedy svůj pepř za portugalskou ochranu. Jenomže Portugalci svou stranu dohody nedodrželi a v roce 1526, když konečně jejich vojska připlula Pajajaranu na pomoc, byl jeho hlavní přístav, Sunda Kalapa, už v rukou muslimské koalice Demak-Cirebon (Zahorka 2007: 47-50). *Priangan* se definitivně musel podvolit cizí entitě po ovládnutí muslimským státem Mataram na přelomu 16. a 17. století (Spiller 2004: 135-137). Dle Hannigana (2015) v tu chvíli už ale oslabený stát Pajajaran téměř neexistoval. Zahorka (2007: 52) dokládá, že posledním králem Pajajaranu byl jistý Prabu Surya Kencana a za jeho vlády v roce 1579 království definitivně zaniklo. Není jisté, kam tito poslední sundánští aristokraté uprchli, ale legenda praví, že jsou to předci dnešních *Kanekes*.

2.2.2. Vývoj sundánského koňského tance *reak*

Monteanni (2018: 19) zmiňuje, že v počátcích výzkumu dostával na otázku o původu *reaku* dvě velmi odlišné odpovědi: podle některých vznikla tato praktika poměrně

²¹ Králové měli často několik jmen: osobní, jméno původu, několik titulů a korunovační jméno (Zahorka 2007: 46).

²² Dle Wessinga (1993: 3) by tato varianta dávala větší smysl, protože vzpoura bratra byla častější než syna.

²³ Zakladatel království Cirebon a jeden z nejznámějších *wali songo* – devíti svatých, díky kterým se islám rozšířil do Indonésie (Christomy 2008).

nedávno a pouze za účelem pobavení (*hiburan*), hlavně dětí slavicích obřízku (*sunat*), podle jiných se však jedná o starobylý způsob vzdání úcty předkům (*Karuhun*). Vycházejí z jeho rozhovoru s vůdcem skupiny *Lingkung Seni Reak Tibelat*, abahem²⁴ E., a s dalšími, byl Monteanni schopen přiblížit historii *reaku*, která není nikde zapsána v ucelené písemné formě. Dle *pimpinana* je *reak* příkladem *seni lungsuran*: umění, které není autochtonní pro danou oblast, ale bylo dovezeno odjinud. Podle této verze se *reak* do *Prianganu* dostal jako adaptace jiného umění²⁵ využívajícího *bangbarongana*²⁶ a v okolí Bandungu byl poprvé uveden před zhruba 90 lety prostřednictvím migrujících sundánských umělců, nebo Javánců, kteří se do oblasti přistěhovali přes Sumedang a Cibiru z Cirebonu (2018: 20). V práci Rohendiho (2016: 52) stojí, že se *reak* dostal do okolí Bandungu prostřednictvím kupců ze Sumedangu v roce 1958. V nové domovině získal *reak* vesnický ráz typický pro sundánskou agrární společnost, který se odrážel například ve využití bambusových nástrojů a přítomnosti průvodu po vesnici.

Původně byl průvod (*arak-arakan*) doprovázen *dogdogy* a *angklungem* při oslavách spojených s vesnickým životem (oslava sklizně) a očistných vesnických rituálech (*bersih desa*). Až později se začal spíše vyskytovat při příležitostech spojených s životními cykly. Abah E. (cit. v Monteannim 2018: 25) dále rozvíjí, že v počátcích *reaku* nebyla přítomna *tarompet* ani *sinden* (zpěvačka) a místo nich byla používána stará forma *angklungu*, *angklung buncis*. Také repertoár byl velmi omezený. Hrál se pět hlavních písní, sloužících k uctění předků a Boha: *Kidung*, *Kembang Gadung*, *Kembang Beureum*, *Buah Kawung* and *Wangsit Siliwangi*. Dle abahova výzkumu byl původní *reak* označován jako *reak buncis* a jednalo se o propojení zmíněného *angklungu buncis* a *jarananu*.

Podoba *reaku* se začala měnit s úpadkem popularity *angklungu*. I ekonomický aspekt sehrál svou roli: nahrazení celého souboru jedním hráčem na *tarompet* (popřípadě ještě *sinden*) bylo výhodné. Dalším problémem bylo, že když byla *tarompet* (a *sinden*) zapojena do zesilovače, bylo téměř nemožné slyšet *angklung*. Formu *reaku*, se kterou se můžeme dnes setkat, nazývá abah E. *reak kiwari*,²⁷

Samotné slovo „reak“ pochází z onomatopoických výrazů *eak-eakan* nebo *ngareuah-reuah* a *ngaeak-eak*, vycházejících z adaptace rytmického vokalizování, které

²⁴ Doslovný překlad je „dědeček“, ale v sundánštině se používá běžně k oslovení starší mužské postavy (jako *bapak* v indonéštině).

²⁵ Tím byl *berokan*: hudební představení, které je soustředěno na *bengberokana* ve formě krokodýla (Ganjar 2003).

²⁶ Postava výše zmíněného *berokana* a *barongana* je dle Rohendiho (2016: 66) jednou a tou samou.

²⁷ *Kiwari* se překládá jako: „současný“ (jedná se o překlad rodilého mluvčího).

v průběhu představení produkují účastníci. Dle Rohendiho (2016: 4) pocházejí tato slova ze sundánského *surak* (křičet) a *sengek* (vydávat různorodé zvuky). Monteanni (2018: 22) zmiňuje další možnou etymologii. Dle něj by mohlo slovo „reak“ být zkomoleninou slova *reog*. Kvůli typické sundánské intonaci potom zazní „reak“.

Dle většiny Monteanniho informátorů (ibid.) vznikl *reak* za účelem rozptýlení chlapců, kteří měli podstoupit obřízku. *Dogdog* hrál jak noc předtím, tak i ráno, kdy se čekalo na příchod *bengkonga* a *parajiho*, mužů, kteří v minulosti zastávali úlohu doktorů. Vyplývá z toho, že byl dříve *reak* pořádán i v noci, od kteréžto praktiky se upustilo kvůli potížím při shánění povolení. I samotný *arak-arakan* měl funkci spojenou s obřízkou, byl to způsob, jak dát den předem vědět rodině, že se bude obřad konat (Rohendi 2016). Právě Rohendi prezentuje ještě jednu verzi o prvotních účelech *reaku*, kdy toto představení mělo chlapce přimět následovat průvod k nejbližší řece, kde ho *paraji* ponořil do ledové vody, jež sloužila jako forma anestetika.

Tato poslední verze se váže i k legendě o vzniku *reaku*, která sahá do doby přechodu Sundánců na islám. Stalo se tak za vlády krále Prabu Siliwangi, který vládl hinduistickému království Pajajaran. Jeho příbuznému, Kianu Santangovi, se jednoho dne při meditování dostalo rady od starého muže. Ten mu řekl, že se má vydat do Arábie a najít jistého Aliho Mursadu (což byl ve skutečnosti onen muž ze snu). Jak mu bylo řečeno, tak Kian Santang učinil. V Arábii se seznámil s islámem, jenž přijal za svou novou víru a nechal se obřezat. Když se po čtyřech letech cítil připravený šířit víru dál, vrátil se na Jávu, kde s *jihadem* začal v přístavu Banten. První pokus o obřízku nedopadl podle plánu, chlapec zemřel. Kian Santang se vrátil do Arábie, jelikož cítil, že ještě není připraven. Znovu se do Pajajaranu vrátil v doprovodu čtyřiceti islámských učenců. Aby nalákal chlapce k obřízce, začal hrát *tatabehuan*²⁸ a díky tomu byl islám přijat velice pozitivně. Poté vytvořil *angklung dogdog* z bambusu a kozí kůže, který děti (i dospělé) přilákal svou hudbou. Když se dostatečně přiblížili, provedli na nich Kian Santang a arabští učenci obřízky. Dle legendy byli ti, co se nechtěli podvolit tlaku islámu, prokleti a proměněni v kamenné sochy (*arca*) (Monteanni 2018: 24-25; Wessing 1993). Údajně jsou to ty samé, které byly nalezeny poblíž Batutulis u Bogoru a které jsou označovány jako *Arca Bogor* (Zahorka 2007: 50).

²⁸ Kunst (cit. v Monteannim 2018: 25) překládá slovo *tatabuhan* jako „udeřit“ (z moderního javánského *tabuh*) a spojuje slovo s termínem „*tabe-tabehan*“ (orchestr). Termín má tedy pravděpodobně propojení s gamelanem.

Ačkoliv by tento příběh spojoval *reak*, který vznikl poměrně nedávno, s událostmi z doby před zhruba pěti sty lety (Zahorka 2007), což se zdá být poměrně riskantní, jednoznačně dokládá, že většina skupin spojuje zrození *reaku* s počátkem praktikování muslimské obřizky a s konverzí Sundánců k islámu. I přes tyto rozdílné verze o původu *seni reak* vyplynulo z Monteanniho rozhovoru se členy skupiny *Juarta Putra*, že minimálně od třicátých let minulého století byl *reak* praktikován v oblasti Cibiru, jelikož v té době zde byla založena jejich skupina abahem *Juarta* a dodnes disponuje *bangbaronganem* a *dogdogy* ze stejné doby (2018: 25-26).

I přes veškeré snahy zůstávají informace o historickém vývoji *reaku* poměrně mlhavé. Je to dané i tím, že tato historie přežívá fragmentovaná ve vzpomínkách a ústních vyprávěních *pimpinanů*, *malimů* a *sepuh/sesepuh*²⁹ z nejstarších *reakových* skupin. Tyto fragmenty mohou postupem času a četností jejich přenášení, pozměnit a obohatit svůj obsah. Orální kultury, jako je třeba právě ta sundánská, jsou vystaveny většímu riziku manipulace s jejich historií. Důležité je také říci, že si různé skupiny adaptovaly tento umělecký styl podle sebe a v souladu se zvyklostmi místa jejich působiště. Je tedy normální, že nejsou všechny narativy o historii *reaku* identické.

Ze začátku bylo řečeno, že *reak* vychází z *berokanu*, ale je možné, že jsou si obě umělecké formy jen hodně podobné a mají společného předchůdce. Ve skutečnosti, jak bylo již dokázáno výše, má *reak* nejvíce společného s *jarananem*, javánským koňským tancem.

2.3. Shrnutí

Reak se zrodil z adaptace ne-sundánského umění a osvojily si ho různé skupiny z různých částí *Prianganu*. Stejně jako tomu bylo u *jaranenu*, se taky *reak* vyvíjel odlišně v závislosti na lokalitě a zvyklostech obyvatel. Co mají ale Sundánci společné, je jejich historická paměť, která se točí okolo dvou entit: sundánské, kterou zastupuje Prabu Siliwangi jako reprezentant jejich identity a dědictví a javánské na druhé straně, kde jsou hlavní aktéři Mataram a Majapahit vnímáni jako vetřelci a nepřátelé sundánské etnicity. Je ale zajímavé, že ačkoliv na jedné straně mluví Sundánci o nesmiřitelném nepřátelství mezi nimi a Javánci, na druhou stranu je konverze z hindu-buddhismu/animismu na islám, náboženství Mataramu, popisována jako poklidná a bez překážek.

²⁹ Vážených starších z komunity (Christomy 2008: 52).

Tento relativně pokojný přechod mezi dvěma érami, byl umožněn tím, že se islám šířil zevnitř, tudíž nová víra nepředstavovala nepřátelskou sílu zvenčí, nýbrž změnu, která pocházela z důvěrných zdrojů. Jak už bylo popsáno, za touto mírovou konverzí stál Sunan Gunung Jati (pravděpodobně figura inspirující příběh o Kianu Santangovi), který uspěl díky tomu, že si uvědomil nutnost zachovat původní umění a raději, než je kompletně zakázat, je pouze obohatit o muslimské modlitby (Wessing 1993).

To je možno pozorovat i v historii samotného *reaku*. Ačkoliv vznikl pro účely muslimské obřizky, staví do svého středu posednutí a vychází z obřadního tance s animistickým původem. Monteanniho informátor (2018: 33), vysvětluje, že když muslimští učenci zjistili, že někteří lidé odmítají islám, snažili se nalézt příčinu. Přišli na to, že když jim dovolí praktikovat původní rituály a pouze je modifikují islámskými modlitbami, budou lidé spokojeni a islám přijmou.

3. Struktura představení

Dle Geertzova dělení (1976) se na Jávě můžeme setkat s dvěma typy umění: *alus* (elegantní, uhlazený) a *kasar* (drsňý). V rámci *reaku* je hlavním elementem chaos a nepředvídatelnost chování jeho účastníků, proto jednoznačně spadá do druhé kategorie. Nicméně, je-li řeč o jeho struktuře, je patrné, že ta je velice přímočará a přechody mezi jednotlivými fázemi jsou snadno pozorovatelné. Monteanni (2018) dodává, že každá *reaková* skupina má svou ustálenou strukturu, od které se nikdy neodchyluje, ačkoliv se může v průběhu generací proměnit. V této kapitole budou představeny a rozebrány jednotlivé části *reaku* s jeho hlavními aktéry, je důležité však mít na paměti, že i přes snahu o zobecnění zůstává *reak* velice proměnlivým uměním, které závisí na takových věcech jako je vůle duchů se zúčastnit.

3.1. Průběh

Reak se většinou koná ráno (tak v 9 hodin) a trvá do odpoledne (16-17 hod). Někteří členové skupiny se ale sejdou už dříve, aby navštívili místo, kde se bude představení konat. Většinou je vybráno prázdné prostranství mezi hustou zástavbou vesnice. Na místě začnou připravovat obětiny, nástroje a hudební aparaturu. Umístění posledního zmíněného záleží na tom, jestli bude ten den pouze *dogcing*³⁰ (poté jsou reproduktory a zesilovače rozmístěny na nejvhodnější místo na prostranství), nebo bude i *arak-arakan* (v tom případě se všechno dá na vozík o dvou kolech jménem *toa*).³¹

*Toa*³² má tři úrovně. Na té nejnižší je benzínový generátor elektřiny potřebné k napájení aparatury, osobní věci tanečníků a *kuda lumping*, na druhé potom jednoduchý mixážní pult na zapojení *tarompet* (popř. zpěvačkina mikrofonu), jejichž zvuk vychází z reproduktorů umístěných na nejvyšší úrovni. Celá *toa* je hojně ozdobena, minimálně logem a jménem dané skupiny.

Zatímco je obstaráváno technické zázemí, *malim* a *pimpinan* připravují obětiny zvané *sasajen*. Kasman, Sabana, Gunawan a Aziz je definují jako „povolení vykonat velké věci, zejména oslavu svatby a obřizky³³“ (2018: 12). Slouží jako pozvánka pro

³⁰ Zkratkové slovo pro *dogdog cicing*; doslova znamená *dogdog* na místě. Slovo *cicing* se překládá jako „stát, být na místě“. Překlad rodlého mluvčího.

³¹ Viz obrázek 4.

³² Gigi mi vysvětlil, že slovo *toa* se dnes používá obecně pro reproduktory, ale původně je to pouze název nejběžnější značky těchto produktů na trhu. Viz obrázek 5.

³³ „[...] a permission to do great things especially wedding and circumcision celebration.“. Přeložila autorka, 2.7.2019.

duchy předků k účasti na představení a zároveň se jimi zajišťuje bezpečnost pro členy skupiny (i obecnstva) a hladký průběh *reaku*. *Sasajen*³⁴ je složen z různých předmětů umístěných vně i vevnitř rýžového síta zvaného *nyiru*. Obvyklými položkami obětiny jsou: káva (slazená i bez cukru), čaj (s cukrem i bez), voda, *rujak buah* (ovoce polité sladkou pálivou omáčkou z arašídů), *kerupuk* (rýžový kreker), *minyak wangi* (vonné oleje), syrové hovězí maso, opečené kuře (pouze část, nebo otevřené v půli – *bakakak*), vejce, kelímek s rýží s vejcem uprostřed a čtyřmi mincemi okolo, banány, kokosový ořech, doutníky, cigarety, různé druhy tabáku, různé květy a *tumpeng* (rýže v kuželovitém tvaru a dalšími prvky okolo něj). Takto prezentovaný *sasajen* reprezentuje *dunya leutik* (zmenšený model světa). Květiny jsou často dány do hliněné nádoby (*kendi*), ve které jsou vařeny ve vodě. Vznikne květinová voda *tektek*. Poslední položkou je hliněná nádobka *paruk kujan*, v níž se páli uhlí a vonné látky. Toto je pouze obecný model, který si mohou jednotlivé skupiny přizpůsobit. *Sasajen* může být také modifikován podle specifických chutí duchů předků. Mimo již výše zmíněné předměty může obětiny dále obsahovat: *kujang* (obřadní dýku), bambusový vějíř, barvené látky, zrcátko, hřeben nebo dvě masky zvané *kedok* zpodobňující dvě ženy/dva muže (Monteanni 2018: 30).

Poté, co všichni členové skupiny dorazí na místo, může začít první fáze *reaku*. Na zem okolo obětí jsou vyskládány hudební nástroje a *Bangbarongan*.³⁵ Skupina se shromáždí okolo *malima* a *pimpinana* a do *paruk kujan* jsou vloženy cigarety, doutníky a vonné látky. V tu chvíli začne *malim* recitovat modlitby a skupina se k němu v duchu přidá. Na konci *malim* odříká sekvenci arabských modliteb³⁶ a starobylých sundánských manter zvaných *jangjawokan*³⁷ (Kasmana et al 2018). Dle Monteanniho (2018: 42) slouží islámské modlitby k poděkování Alláhovi za jeho laskavost, zatímco sundánské mantry jsou určeny k pozvání duchů předků lidí ze skupiny i lidí, kteří oslavují *hajat*, k jehož příležitosti se bude *reak* konat. V průběhu modliteb používá *malim* svých rukou k směřování kouře stoupajícího z hořících vonných látek na *sasajen*. Souběžně s, před, nebo po sekvenci modliteb jsou nástroje a *bangbarong* pokapány vonnými oleji, nebo *tektekem* (ibid.).

Tento první krok je velice důležitý, jelikož položí základy pro správně vykonaný *reak* v souladu s jeho duchovními a filosofickými principy. Stejně jako to popsala

³⁴ Viz obrázek 1.

³⁵ Druhý zmíněný je umístěn tak, aby jeho hlava směřovala k obětinám. Viz obrázek 9.

³⁶ Jsou podobné *tawassul*, modlitbám, které slouží k získání Alláhovy přízně (Millie 2008).

³⁷ Tyto modlitby se užívají k dosažení kontroly nad neviditelnými entitami. Můžou je používat i obyčejní lidé (Christomy 2008).

Groenendael (2008) na koňských tancích ve Střední Jávě, i sundánští duchové předků jsou přilákáni vůní (*rasa*) z vonných olejů a obětí, kterou i konzumují. Celá tato ceremonie je považována za posvátný prvek *reaku*, musí se vykonat na začátku a představení by bez ní nemohlo začít. Záleží na skupině, jestli obřad provede před zraky diváků, nebo v soukromí domova (Monteanni 2018: 43).

Následuje krátký děkovný proslov *pimpinana* adresovaný pořadatelům *hajatu* a oslavencům. Může začít samotné představení. Hudebníci se zformují do kruhu a ozvou se první úderem bubny. Tímto započal první *dogcing*. Tato část může trvat od půl do jedné hodiny a slouží jako jistý úvod do představení. K *dogdogu* se připojí *tarompet* a kolem vymezeného prostoru se začnou scházet lidé.³⁸

Pimpinan nebo *malim* v tuto chvíli začne s prvním tancem, jímž dává najevo úctu předkům a divákům. Nejedná se o secvičený tanec, nýbrž o náhodný sled pohybů, připomínajících *penca silat*.³⁹ V této chvíli je čas na tanec *bangbarongana* nebo první adorcismus.⁴⁰ Ačkoliv by měl tanec *baronga* proběhnout jako první, Monteanni říká, že v praxi jsou tyto dva kroky naprosto zaměnitelné.

*Bangbarongan*⁴¹ (doslova reprezentace *barongana*⁴²) je kostým znázorňující antropomorfní postavu mystického původu, rozšířenou po celé Jávě a Bali (a v různých formách i po jihovýchodní Asii). Nejznámější z *baronganů* je *barong két* z Bali, který symbolizuje božskou entitu, Dewa Ayu. Není lehké určit, kdy se postava *baronga* dostala do javánských mýtů, ale je možné, že už v éře preindianizované Jávy (Beatty 1999: 60). Podle Beatty je *barong* typicky popisován jako drak, ale ve skutečnosti může mít plejádu podob včetně koně, divokého prasete, tygra a buvola. Ve svých různých formách je přítomen téměř ve všech variacích koňských tanců (Mauricio 2002: 7). Kostým *baronga* se skládá ze dvou částí, pytle z juty⁴³, dole roztrženého, aby do něj mohl tanečník vlézt, a vyřezávané dřevěné hlavy nabarvené na červenou. Ta poslední je také složena ze dvou částí: spodní čelisti a zbytku hlavy, které tanečník ovládá rukou a pro dramatický efekt

³⁸ V této fázi hraje většinou jednu z pěti skladeb určených k pozvání Karuhun k účasti (Monteanni 2018: 46)

³⁹ Sundánská verze bojového umění. Má dvě složky: techniky boje a fyzickou disciplínu (*buah*) a taneční pohyby založené na těch bojových (*kembang*) (Spiller 2010: 9).

⁴⁰ Tento termín poprvé ve svých pracích zavedl Luc de Heusch. Jedná se o protiklad exorcismu, tedy snahy vypudit nepřátelskou nebo zlou entitu z těla. Při adorcismu jde naopak o usmíření se s duchem a jeho zkrocení (Lewis 2003: 14-18).

⁴¹ Viz obrázek 2.

⁴² Osobní komunikace s Luigim Monteannim.

⁴³ Může být i látka (*kain*).

s nimi klape. *Bangbarongan* může být různě zdoben, dražšími kravskými či buvolími chlupy nebo plastovými dráty. Místo očí má často dvě malá zrcátka.

Výše popsaný kostým se položí na zem tak, aby byly čelisti rozevřeny a hlava směřovala kolmo dolů. Většinou v kostýmu *baronga* tančí vždy ten samý tanečník. V tuto chvíli se začne přibližovat ke středu, v ústech svíraje bambusový plátek, kterým v průběhu tance vydává pištivé zvuky, pomocí nichž komunikuje s obecnstvem a žádá o peníze. *Malim* si stoupne mezi tanečníka a *bangbarongan*, otevře jednu nataženou dlaň a začne odříkávat sundánské modlitby. Monteanni vysvětluje, že tím do kostýmu směřuje *Karuhun*, nebo „chytá“ zvířecí a jiné duchy. Volnou rukou diriguje *malim* hudebníky, signalizuje jim, aby zrychlili tempo. Když hudba dosahuje svého vrcholu, vlezte tanečník po čtyřech do kostýmu.

Ihned se v něm začne pohybovat a jeli hodně zkušený, je *bangbarongan* vlastně prodloužením jeho těla, jsou v naprosté harmonii. Kromě pohybů, inspirovaných *pencakem*, má 3 charakteristické pozice: 1) tanečník chytne spodní čelist kostýmu a zvedne ruce co nejvýše nad hlavu. Takto se může v jednu chvíli úplně zastavit a jen výhrůžně koukat na diváky, aby se v další sekundě rozběhl v plné rychlosti jakýmkoliv směrem. 2) Tanečník má jednu ruku v pohyblivých čelistech, kterými klape, a druhou natáhne, jak jen to jde. Stojí tedy ve tvaru připomínající písmeno „T“, protože jsou obě jeho paže paralelní se zemí. 3) Tanečník si najednou sedne na zem a začne se ve velice zvířecím stylu drbat nohou na hlavě.

Když se tanečník svalí k zemi v náhlé křeči, znamená to, že byl posednut duchem, kterého do kostýmu předtím pozval *malim*. Tím většinou končí první část představení a ostatní členové skupiny rychle přiběhnou a snaží se posednutého kostýmu dostat. To většinou vyžaduje hodně úsilí, jelikož duch nechce z kostýmu ven a opakovaně se do něj snaží vrátit (Monteanni 2018: 50). Tanečník, teď už bez kostýmu, vykazuje typické chování pro stav transu, vyvolaný posednutím v *reaku* (*kasurupan*): válí se po zemi s vytřeštěnými očima a chová se podle toho, jaký duch ho okupuje. Pokud to duch stále vyžaduje, může být po této epizodě puštěn zpět do kostýmu a až do konce představení žádat publikum o peníze.

Po ukončení tance *baronga* začíná první adoricismus.⁴⁴ Jak už jsem popsala, jedná se o praktiku, ve které *malim* zve duchy, aby vstoupili do média. *Malim* je zase ve středu a ten ze skupiny, kdo se cítí připraven, se k němu přiblíží. *Malim* položí jednu ruku

⁴⁴ Viz obrázek 6.

tanečníkovi za krk a začne odříkávat sundánské mantry. Volnou rukou zároveň diriguje hudebníky, kteří znovu zdvojnásobí rychlost hraní. Když je *malim* hotov, uvolní sevření a posednutý tanečník začne provádět různé akrobatické úkony a demonstrovat povahu ducha, jehož hostí. Monteanni (2018: 51) nám říká, že zpravidla dojde v průběhu prvního *dogcingu* ke dvěma až pěti posednutím, kterých ale může přibýt, jelikož duchové předků mají schopnost provést adoricismus na dalších osobách. Tento jev vysvětluje Mauricio (2002:61) tak, že entity, které jsou pozvané k účasti na představení, vidí lidská těla jako možnost fyzicky se akce zúčastnit a znovu tak pocítit potěšení z obývání hmotného těla. Posednutí jsou podmíněna minimálně třemi faktory: vůlí jedince (je možné ducha odmítnout, např. kvůli únavě), jeho *ngelmu*⁴⁵ a vyprázdněností mysli (pokud se tak stane, je jedinec vydán na milost duchům, kteří mohou kdykoliv volně vstoupit).

Duchové jsou v *reaku* rozděleni do dvou skupin: *Karuhun* (předkové) a *jurig jarian*. Dle Hellmana (2013: 179) spadají do první kategorie jak zesnulí příbuzní, tak i místní prominentní postavy, které hrají roli v sundánské historii a mystice. *Karuhun* jsou vnímáni jako čistě kladné figury, které by měli být pokrevně spojeny s jedinci, které posedají. Naproti tomu jsou *jurig jarian* dle Kasmana et al. (2018: 15) negativními entitami, definovanými jako duchové žijící v odpadcích. Monteanni (2018: 52) podává ještě detailnější popis: jsou to jednak entity žijící na špinavých místech, jednak reinkarnace lidí, kteří nežili spořádaný život.

Obě skupiny mohou vykazovat zvířecí chování, ale pouze *Karuhun* se mohou také chovat jako lidé: vyžadují lidské předměty (kávu, cigarety), tancují *pencakové* kombinace, a dokonce mohou předávat zprávy svým příbuzným. Naproti tomu *jurig jarian* způsobují chaos, mají nepředvídatelné chování a často dělají věci, které by člověk nemohl (jedí sklo, živá kuřata apod.).⁴⁶

Když se duchové (nebo *malim*) rozhodnou, že nastal čas návratu (*pulang*), vykoná *malim* exorcismus. Dle techniky, kterou *malim* pro exorcismus zvolí, lze poznat, jestli se jednalo o *Karuhun* nebo o *jurig jarian*. Pro *Karuhun* probíhá exorcismus téměř identicky

⁴⁵ *Ngelmu* je sundánský ekvivalent indonéského *ilmu*. Primárně nese význam „věda“, ale může být pochopeno i jako určitý typ vědomostí nebo nadlidských schopností. V případě *reaku* se mluví o *ngelmu* jako o umění kontrolovat a manipulovat energiemi (Monteanni 2018; Geertz 1976: 88).

⁴⁶ Je důležité říct, že ačkoliv výše zmíněné rozlišení vypadá celkem jasně, ve skutečnosti se nedá vždy poznat, který typ ducha posednul tělo. *Karuhun* totiž mohou mít i formu zvířat, jsou-li to jejich „mazlíčci“ (*kukutan*, duchovní průvodci), s nimiž po smrti splynou (Osobní konverzace s Gigi Priadjim). Podle požadavků *jurig jarian* je ale možné poznat, o jakou entitu jde. Například kůň běží tam, kde je voda a jí listy manioku. Viz obrázek 7. Tygr naopak preferuje syrové maso, živou drůbež a vejce; opice banány a kokosové ořechy (Monteanni 2018: 53).

jako adoricismus: jedna ruka okolo krku a recitování manter.⁴⁷ Když je proces úspěšný, nastane u dotyčného paralýza, kterou *malim* se svými asistenty uvolňuje. Dají tanečnickovy ruce na obličej, a přitom mu po těle přejíždí dlaněmi, ve snaze očistit tělo od posledních zbytků ducha. Jedná-li se o *jurig jarian*, předchází výše zmíněnému jeden krok. Asistenti si kleknou na zem mezi *malima* a posednutého tanečníka a chytí se za ruce. Monteanni tuto pozici označil jako „práh“, jelikož může symbolicky značit hranici, kterou duch překročí na cestě domů. Většinou se stane, že *jurig jarian* nechťejí tělo opustit a v krajních případech musí *malim* přistoupit k třetí technice. Do pusy nabere trochu vody a vyplivne ji na posednutého, čímž přinutí ducha okamžitě tělo opustit.

Zpět ke struktuře. V průběhu této počáteční (ranní) fáze *reaku* je publikum vyzýváno k aktivní účasti. Tancují (*joged*), zapojují se, a hlavně darují peněžní obnosy.⁴⁸ Poslední zmíněná aktivita se nazývá *nyawer*, od slova *sawer* (dát, obdržet) (Rohendi 2016). Když skončí první *dogcing*, může následovat krátká pauza na oběd nebo rovnou začne *arak-arakan*. Průvod většinou zabere pár hodin, zpět na místo, kde začal, se vrací asi hodinu a půl před koncem představení.⁴⁹

Arak-arakan většinou probíhá ve směru proti hodinovým ručičkám okolo vesnice a samotný průběh je podobný *dogcingu*. Na čele průvodu je obecnstvo, které za chůze tančí. V průběhu dochází k mnoha posednutím. Průvod uzavírá *toa*, vedle které jde hráč na *tarompet* a *sinden*, jelikož jsou jejich mikrofony zapojeny do zesilovače. *Barong* pobíhá sem a tam a žádá lidi o peníze. Když dojde průvod zpět na začátek, následuje po krátké pauze druhý *dogcing*.

Prvkem, přítomným téměř na všech přestaveních, která jsem navštívila, je forma hraného souboje. Často mezi *pimpinanem* a *bangbaronganem* nebo *pimpinanem* a tanečnickými posednutými koňským duchem (*kukudaan*; duch do nich vstoupí skrze *kuda lumping*, na kterých jezdí), dokonce i *bangbarongem* a *kukudaan*. Tento souboj může nastat v jednom z *dogcingů*. V závislosti na tom, kdo s kým bojuje, jsou vždy protivníci posednutí protikladnými entitami. Atrakce končí, když *pimpinan* vyhlásí porážku jedné ze dvou entit.

⁴⁷ Viz obrázek 8.

⁴⁸ Běžný divák může darovat třeba jen 2 tisíce rupií, ale jedná-li se o člena rodiny, které organizuje *hajatan*, tak jsou příspěvky větší – až milion rupií.

⁴⁹ Trasu průvodu si určuje rodina pořadající *hajatan* a musí být posvěcena příslušnými bezpečnostními složkami (Monteanni 2018: 68).

Konec *reaku* je stejně nenadálý jako jeho začátek. Na jedno kývnutí od *pimpinana* přestanou hudebníci hrát. Tak rychle, jako se sešli, se lidé zase rozejdou do svých domovů a *pimpinan* děkuje organizátorům celé akce.

3.2. Všeobecné charakteristiky *reaku*

Reaková skupina čítá mezi 25-30 lidmi. Ne všichni vždy účinkují, střídají se dle svých možností, jelikož každý ze skupiny většinou zastává normální práci a *reak* je jen vedlejší forma přivýdělku. Na představení rozhodně nemůžou chybět hudebníci a další tanečníci, kteří je můžou popřípadě nahradit. Vedle toho je přítomen *malim* a *pimpinan* (pokud nemůže, zastoupí ho jeden ze starších členů skupiny). Pokud se jedná o větší představení, může být i více *barongových* tanečníků a *malimů*.

Malimovo učení se předává z otce na syna, je-li o ně zájem (Monteanni 2018: 86). Jinak se ale může kdokoliv stát členem jakékoliv skupiny, nezáleží na rodinných vazbách. Ve skupině panuje hierarchie, kdy největší slovo má právě *malim*, *pimpinan* a *sepuh* (starší členové), zatímco nováčci nemají moc pravomocí.

Skupiny se dají dělit na mladé (se členy ve věku patnáct až čtyřicet let) a staré (od třiceti do sedmdesáti). Jak to bývá všude, mají většinou starší skupiny výhrady vůči praktikám mladých.

Jak jsem již řekla, většina členů normálně pracuje a z *reaku* nemá velké příjmy. Monteanni uvádí, že představení může stát od milionu a půl do osmi milionů rupií.⁵⁰ Většinou zůstane po přepočtení každému členovi tak třicet tisíc rupií. Jak píše Spiller (2004: 193), cílem *hajatu* je dosažení co nejživější (*ramé*) atmosféry, proto se kromě *reakové* skupiny zvou také další účinkující (např. *jaipongovi* tanečníci, *kuda renggong*, *reog sunda*).

Reak je na Jávě téměř neznámým typem představení, natožpak potom ve zbytku Indonésie. Ale mezi těmi, kteří jsou s ním seznámeni, je to velice populární umělecká forma. Dokazuje to fakt, že v *kabupatenu* Bandung existují desítky specializovaných skupin.⁵¹ Dále také to, že oficiální *reaková* skupina na Facebooku má sedmdesát šest tisíc členů. V posledních letech je *reak* populárnější než kdy předtím, dokonce přitahuje i pozornost autorit. V minulém roce jsem byla přítomna prvnímu oficiálnímu *reakovému*

⁵⁰ Pozn. milion indonéských rupií je zhruba 1650 českých korun.

⁵¹ Dle Rohendiho (2016: 57) je v *kecamatanu* (podobasti) Cileunyi dvacet pět skupin, v Cibiru alespoň dvacet dva a asi deset ve vesnici Cinunuk.

festivalu. Tato institucionalizace přetváří podobu *reaku*, a hlavně jeho symboliku. V další kapitole se budeme právě těmto tradičním symbolům věnovat.

4. Anatomie *reaku*

Jednou ze stěžejních myšlenek Clifforda Geertze bylo navrzení chápaní kultury jako systému propojených symbolů a zděděných představ vyjádřených v těchto symbolických formách, pomocí nichž lidé komunikují a vytvářejí si postoje vůči životu a jeho mnohým složkám (Encyclopedia Britannica, 2018). Podle tohoto vzoru následuje podrobnější rozbor významů a rolí jednotlivých elementů, které dohromady s atributy, které jim lidé připisují, tvoří *reak*.

4.1. *Sasajen*

Sasajen a rituál s ním spojený, jež jsou prvním prvkem představení, v sobě ukrývají celou síť symbolů a významů. Prvotní funkcí obětiny je sloužit jako malý oltář k uctění předků a obdržení souhlasu s konáním představení, zároveň každý předmět v ní obsažený má vlastní skryté významy, které odrážejí morální a duchovní konání lidí.

Jak již bylo řečeno, *sasajen* může být nazýván *dunya leutik* (malý svět). To znamená, jak vysvětlil Monteannio informátor abah An (2018: 70), že *sasajen* je reprodukcí kosmu a lidské existence, jak si je vykládají Sundánci. Na úrovni mikrokosmu reprezentují jednotlivé složky obětiny člověka a přírodu: rýže, kuře, vejce, cigarety, *kerupuk*, káva, čaj a voda. Na jednu stranu má *sasajen* formu agrární oběti, která symbolizuje pole a jeho plodiny (Carter 2003: 78), na druhou stranu poskytuje přibližnou škálu všeho, na čem se zakládá sundánský hmotný svět, zejména po výživové stránce. Další informátor (cit. v Monteannim 2018: 70) dává příklad na květinové vodě (*tektek*), která symbolizuje nutnost pochopit co je to život a naučit se ctít naše předky, jelikož bez nich bychom tu nebyli. Bůh, svět, předkové, rodina – všechno je v jednotě, jelikož slovy Beatty (1999:42) představuje *sasajen* formu meditace nad vnímáním lidského těla a vlastního já jako mikrokosmu, jako prostředníka a zdroje vědomostí.

Jednotlivé elementy *sasajenu* také vyjadřují lidské kvality, které by měl člověk následovat na své cestě za poznáním. Jak píše Rohendi (2016):

„Hořká a slazená káva jsou části sasajenu, jež znázorňují lidský život v tom smyslu, že je někdy hořký a někdy zase sladký, v závislosti na tom, jak se k němu jedinec postaví, a co je důležitější, než ostatní je, že za cokoliv, co se v životě stane, sladké či hořké, musíme být vděční.⁵²“

⁵² „Kopi pahit dan kopi manis merupakan salah satu unsur dalam sasajen, yang menggambarkan kehidupan manusia bahwa dalam kehidupan ini kadang terasa manis kadang terasa pahit, tergantung

Abah E. doplňuje (cit. v Monteannim 2018: 71), že hojnost obětín (zejména květin a ovoce) značí laskavost. Otevřenost, slušné jednání s ostatními a *silaturahmi*⁵³ jsou symbolizovány kuřetem rozevřeným v půli (*bakakak*), květinami a vůněmi. Tyto dvě poslední dále dle Rohendiho (2016: 120) ztělesňují respekt vůči společenským a rodinným normám. Rýži chápeme jako projev pokory.

Další hodnotou, vyjádřenou maskou a zrcátkem, je upřímnost. Měli bychom být upřímní a nenosit žádnou masku. K zrcátku patří hřeben, který nám může pomoci napravit problémy (jež vidíme v zrcátku) a ne se před nimi schovávat.

Prominentní místo je ponecháno mladému kokosu (*kalapa muda*). Podle Rohendiho (2016: 122) může být *kalapa* zkratkovým slovem z *kala* (čas) a *pa* (život). Tento element v *sasajenu* nabádá k tomu, aby bylo dobře využito času, který lidé mají a aby byli prospěšní druhým, tak jako je jim prospěšná kokosová palma, protože ji můžou zpracovat od kořenů po listy.

Výše zmíněné metafory byly poměrně jednoduché a zabývaly se individuálními charakteristikami, ale *paruk kujan*, podle Monteanniho nejdůležitější komponent celého rituálu, je trochu komplexnější povahy. Odkazuje totiž na lidskou bytost v celistvosti. Dle abaha E. (Monteanni 2018: 72) symbolizuje uhlí černou barvu, samotný *paruk kujan* barvu žlutou, oheň v něm červenou a kouř z něj stoupající barvu bílou. Toto reprezentuje čtyři hlavní lidské hříchy: *amara* (vztek), *lowama* (chamtivost), *sawiya* (chtíč) a *mutmainah* (laskavost, která je ale falešná a slouží touze).

Jak je vidět, pochopení významů jednotlivých prvků *sasajenu* a jejich kombinací, nám odkrývá pohled na svět skrze prizma sundánské kosmologie. Tato perspektiva je ještě rozšířena o symboliku *kuda lumping*. Monteanniho informátoři (ibid.) vysvětlují, že materiály použité na výrobu koní jsou kůže a ratan, tedy bílá a černá, což zde představuje ženu, muže a potažmo všechny protiklady, které jsou sdružené v párech. Tyto protiklady jsou ale ve skutečnosti v harmonii, ne v konfliktu. Hlava koně dále symbolizuje *dunya luhur* (svět nad námi), tělo *dunya tengah* (střední svět) a ocas *dunya handap* (podsvětí).

Dalším prvkem *sasajenu* je nádoba s rýží a vejcem s mincemi okolo něj. Zde je patrný i sexuální rozměr obětiny, jelikož vejce je spojováno s plodností. V nádobce je

dari cara menyikapinya, dan yang terpenting segala sesuatu yang terjadi dalam kehidupan, baik manis maupun pahit, tetap harus bersyukur.“. Přeložila autorka 10.7.2019.

⁵³ Slovo „*silaturahmi*“ pochází z arabštiny a znamená: „1. udržování blízkých osobních vztahů, 2. přátelství“ (Echols a Shadily 2014: 581).

znovu přítomna symbolika muže (mince) a ženy (rýže). Podobně Rohendi (2016: 121) podotýká, že vůně z cigaret je pro muže tím, čím vůně a esence pro ženu.

Dále se kosmos dělí v souladu s modelem protipólů na svět lidí a duchů. Spojuje je *axis mundi*⁵⁴: pomyslný most, přes který se můžeme s druhým světem spojit. Roli tohoto mostu zastávají *tumpeng* a vonné esence. Vonné tyčinky znázorňují onu vertikální osu svým kouřem, stoupajícím k nebi, který zve *Karuhun* na obřad (Monteanni 2018: 75). *Tumpeng* je v tomto ohledu komplikovanější. Je to reprezentace světa a posvátné hory Mahameru, kde sídlí bůh Indra a která je středem kosmu (Wessing 1993: 3). V centru podnosu se tyčí hranol žluté rýže (*nasi kuning*), který by měl být vytvarován ze tří úrovní majících následující symboliku: horní vrstva je určená pro Boha, prostřední pro lidský svět a nejspodnější pro pozemní svět (faunu, flóru). Okolo hranolu by měla být zvířata zastupující zemi (kuře), vodu (ryba) a vzduch (zde je pták nahrazen vejcem), a také zelenina (z říše rostlin) (Monteanni 2018: 76).

Podle Monteanniho (ibid.) můžeme díky výše popsané symbolice jednotlivých prvků *sasajenu* považovat tuto praktiku za specifickou formu *slametanu*. To jest, za tradici mající ústřední roli v javánském náboženském systému. Probíhá formou komunitního jídla, kterému předchází proslov a modlitba (Groenendaal 2008: 91). Samotné slovo *slametan* pochází z arabského *salam* nebo *salamat* (bezpečný, chráněný) a v javánštině dostalo význam: „Nikomu se nic nestane“ (Geertz 1976: 11). *Slametan* je tedy v podstatě obřad zajišťující zdraví a bezpečí hostů. Pořadatel žádá své hosty, aby mu pomohli docílit jak abstraktního cíle (bezpečí), tak specifického (např. úspěšné manželství). Samotný *slametan* by nemohl vykonávat svou rituální funkci bez hostů, kteří jsou vlastně pomyslným darem pro organizátora, jenž jim nabídne jídlo jako proti-dar (Monteanni 2018: 78-80). *Slametan* může být uspořádán u četných příležitostí (svatba, pohřeb, obřizka, stěhování do nového domu apod.), ale tím hlavním důvodem je utužení a potvrzení společenských vztahů v rámci komunity. Můžou to být vazby mezi příbuzenstvem, živými a mrtvými, lidmi a duchy, důležité ale je, aby zůstaly nenarušeny (Hellman 2006: 73). Zároveň se na *slametan* můžeme dívat jako na formu výměny zdrojů, jelikož organizátor dostává od účastníků syrové ingredience, které promění v jídlo a dělí se o nadbytek s celou komunitou.

Sundánci *slametanu* říkají *syukuran* či *salametan*, analogicky je jeho hlavním účelem *nyalametkeun* (zaručit někomu/něčemu blahobyť) (ibid., 79). V *reaku* jsou

⁵⁴ Axis mundi, osa světa. Symbolizuje střed světa a spojení nebe se Zemí a podsvětím.

přítomny hned dva rituály, mající stejné vlastnosti jako výše zmíněný *slametan*, které se liší v tom, komu jsou určeny. První, vevnitř domu, je pro lidi, zatímco *sasajen* v reakce je vyhrazen výhradně *Karuhun* a Bohu (ibid.). Během rituálu jsou *malimem* obětovány předměty v *sasajenu*, které, ačkoliv nejsou fyzicky zničeny, pozbydou po ukončení rituálu chuti a vůně. Toto si vykládají Sundánci tak, že jejich oběť byla přijata. *Karuhun* oplatí tento dar v podobě svolení k vykonání představení a zaručení bezpečnosti účinkujících. Monteanni (ibid., 80) shrnuje problematiku *sasajenu* tak, že je to specifická forma *slametanu*, která může být chápána jako výměna mezi lidmi a duchy (a obětování druhým zmíněným). Duchovní se stane spolu s obětinami médii (*axis mundi*), skrze něhož probíhá komunikace mezi světským a posvátným, viditelným a neviditelným, mezi životem a smrtí. Cílem *sasajenu* je skrze tento počáteční rituál sladit esteticko-umělecké a eticko-duchovní rozměry, které se v *reaku* vyskytují. Monteanniho informátor toto shrnuje výrazem: „*Etika sareng estetika*“ (etické společně s estetickým). V případě *reaku* uvádí abah E. (ibidem: 81) jeden příklad: posednutí nemohou začít, pokud nejsou všechny nástroje naladěné a synchronizované (*nyurup*). Musejí krásně vypadat i hrát. V rámci múzických umění nemá žádné konání čistě estetickou či etickou funkci, jsou to dvě strany jedné mince, kdy se vše opírá o identitu a pravidla dané komunity (Mauricio 2002).

4.2. *Malim*

Malim (také *ma'alim* či *mu'alim*) je v rámci *reakové* skupiny tím, kdo je zodpovědný za průběh posednutí a rituálů a dokáže zprostředkovat komunikaci mezi viditelným a neviditelným světem (*alam gaib*; Kasmana et al. 2018: 13). Dle *Sundánsko-anglického slovníku* (Hardjadibrata 2003) pochází slovo *alim* z arabštiny a může znamenat: 1) Odborníka na náboženské záležitosti, 2) Průvodce, kormidelníka nebo 3) Šamana, kouzelníka. Tyto definice korespondují s vysvětlením poskytnutým *pimpinanem* *reakové* skupiny, který říká, že *malim* je někdo, komu můžeme věřit, kdo nám ukazuje cestu. Jedinec, který má schopnost kontrolovat negativní lidské chůtce a synchronizovat je s přírodou a dalšími lidskými elementy (v Monteannim 2018: 103). Někteří jeho další informátoři zmiňují, že *malim* je specifický typ *pawanga*.⁵⁵ Ze studie Wessinga (1993)

⁵⁵ *Pawang* je velice oblíbená postava v celé Indonésii. Je to člověk, který něco kontroluje a organizuje, většinou skrze nadpřirozené síly (Wessing 1993). Nejznámější je *pawang hujan* (ten, kdo kontroluje déšť).

vyplývá, že *pawang* je člověk, který dokáže držet rovnováhu mezi světem lidí a lesem (který je oblíbeným místem pro pobyt duchů) a ochraňovat před sebou obě strany.

Detailněji se úkony *pawanga* zabývá Foley (1985). Popisuje, jak kromě neustálé kontroly nad neviditelnými silami také musí svádět boje s entitami, které se snaží sabotovat bezpečný průběh představení. To koresponduje s definicí pro *malima*, kterou poskytl Gigi Priadji: „je to někdo, kdo kontroluje posednutí a duchy“.

Malimem se může stát prakticky kdokoliv⁵⁶, kdo dosáhne *sawawa* (plnoletosti, okolo dvaceti let). Když se tak stane, může se dotyčný začít připravovat na tuto životní cestu za asistence svého guru. Tyto přípravy zahrnují osvojení si sundánských manter (*jampi-jampi*) a recitování muslimských modliteb (*wirid*) za doprovodu četných půstů (Monteanni 2018: 110). Postění se je důležité ze dvou důvodů: zaprvé tím, že dokážeme potlačit fyzické potřeby našeho těla, se můžeme věnovat spirituálním záležitostem. Zadruhé může půst zbavit naše tělo negativních energií a naplnit je těmi pozitivními. Dle Hellmana (2006: 13) není na Západní Jávě půst formou sebedrskraskství, nýbrž způsobem, jak skrze vyprázdnění svého těla dosáhnout naplnění Bohem. *Malim* se postí, aby se dostal do psychického stavu potřebného pro komunikaci se světem duchů.

Když je *malim* vyučen, ovládá nové dovednosti, např. rozpoznává od sebe různé duchy a cítí jejich auru. Dokáže tyto entity kontrolovat.

4.3. *Bangbarongan*

Postava *baronga* je rozšířena po celém indonéském souostroví, její nejznámější forma pochází z Bali, kde je nahlížen jako vyloženě pozitivní charakter. Tato část se zabývá tím, jaké role a funkce zastává *reakový barong* v sundánském prostředí.

Hned zezáčátku Monteanni (2018) zdůrazňuje, že *barongovi* připisují jeho informátoři velice různorodé charakteristiky. Dle některých má čistě zvířecí povahu, která může mít formu draka, tygra či lva. Potom je ovšem těžké vysvětlit, proč má maska, která *baronga* vyobrazuje, velice lidský knír, vlasy a zuby. Podle jiného narativu je to naopak člověk, jenž odmítl islám a zachoval si původní sundánský animismus. V tomto smyslu je *barong* klasifikován jako *Karuhun* a je mu vzdávána úcta stejně, jako muslimským předkům.

Stejně ambivalentní je i historie, umisťující *barongana* na jednu stranu do ryze sundánského prostředí, coby ztělesnění vztahu mezi Prabu Siliwangi a Ratu Laut

⁵⁶ Role *malima* není nutně dědičná, ale v praxi hrají rodinné vazby velkou roli. Pokud se dotyčný narodí do rodiny *malimů*, má právo (a do jisté míry povinnost) tuto pozici zastávat (Monteanni 2018: 111).

Selatan⁵⁷, kteří měli v tomto pořadí formu tygra a draka. Jiná verze naopak mluví o muslimském historickém kontextu, kdy *barong* bylo stvoření, které pomohlo proroku Mohamedovi, když se topil v moři. Stejnou nejednoznačnost jako ve své historii vykazuje i ve svém charakteru: může být děsivý, zábavný, směšný, sobecký, krutý a arogantní. Jeho povaha je jednoznačně „*kasar*“ (Monteanni 2018: 83).

Zajímavé je podívat se na symboliku, kterou nesou různé zvířecí podoby, kterých může *barong* nabýt. Dle Wessinga (2006: 213) je Jáva „zemí uprostřed vod“, tedy ostrovem mezi vodami podsvětí (*dunya handap*) a vodami nebe (*dunya luhur*). S těmito vodami jsou asociována různá zvířata. S podsvětím je to: *naga* (had/drak), ryba, vodní buvol, želva a krokodýl; s nebem zase ptáci a znovu *naga*. Poslední zmíněný je přítomen v obou kategoriích, jelikož dle indické mytologie jsou *naga* a *Garuda* (bájný pták) potomky jednoho otce. *Naga* je synem země, spojovaným s vodou, feminitou a plodností. *Garuda* je synem nebes a do jisté míry jsou obě postavy v jednotě (ibid., 214).

Zvířetem často spojovaným s člověkem a jeho duší, je tygr (Monteanni 2018: 85). Je to všudypřítomný symbol Jihovýchodní Asie asociovaný s šamany, předky, hrdiny a aristokraty (Wessing 2006). Tuto symboliku můžeme v sundánském kontextu pozorovat třeba na příběhu Kiana Santanga a Prabu Siliwangi. Tygři jsou obecně považováni za krále lesa a často jsou v jejich postavě symbolicky sjednoceni předkové, zakladatelé vesnice a *dhayang*⁵⁸ (ibid.). Na straně druhé tygr ztělesňuje také nekontrolovatelné síly přírody a podsvětí. Zajímavým ekologicko-sociálním důvodem pro úzký vztah tygra a člověka je fakt, že oba lovili stejnou zvěř a jejich ekologické prostory se prolínaly, tudíž ačkoliv mezi sebou na jednu stranu soupeřili, vznikla mezi nimi forma symbiózy (Wessing 1992). Postava *barongana* v sobě tedy ukrývá všemožnou zvířecí symboliku.

Na Jávě byla tato asociace přírody a *baronga* dále prohlubována a na rozdíl od Bali zde není tato postava spojována s božstvem. Je považován za dobyvatele, který si podmaňuje přírodní síly a má ambivalentní vztah s člověkem. Mauricio (2002) popisuje příběh vzniku *reogu* z Ponoroga a změny v symbolismu postavy *singabaronga*.⁵⁹ Ve čtrnáctém století vytvořil Raden Wijaya *reog* k oslavě svého vítězství nad Mongoly. *Singabarong* začal být namísto ochránce vesnice považován za nebezpečného krále džungle, jelikož dle legendy napadl zmíněného panovníka a jeho vojáky. Po dlouhém boji byl nakonec poražen a stal se poslušným následovníkem krále (Wessing 1992: 289).

⁵⁷ Též mezi Sundánci známá jako *Nyi Roro Kidul*, v překladu „královna jižních moří“.

⁵⁸ Také *dhayang desa*, ochraňující duchové vesnice (Wessing 2006).

⁵⁹ Jiný název pro *baronga* (Mauricio 2002).

Tento vztah mezi lidmi a *baronganem* je přítomen v *jarananech* a *reogu*, znázorňován sehraným bojem *pimpinana* a *baronga*, nebo *baronga* a jezdců na koních.

Kdokoliv si nasadí *bangbarongana* změní svou povahu a zajímá se jedině o peníze. Monteanni (2018) dokládá, že je to proto, že barvy samotné masky (červená, bílá, žlutá a černá) znázorňují hlavní lidské hříchy. Tudiž se dá říct, že *barong* v *reaku* symbolizuje kromě toho, co již bylo řečeno, i lidské nedostatky a provinění. Dle Mauricia (2002) znamená vstup *bangbarongana* na scénu narušení řádu, zmatení hranic mezi světy a ohrožení zákonitostí existence lidí a kosmu.

4.4. Hudba

V *reaku* je hudba považována za jeden z hlavních elementů, vedle *bangbarongana* a posednutí. Hraje během celého představení, bez žádného delšího přerušení.

Jak jsem již zmínila, ansámbl je složen z šesti perkusionistů, hráče na *tarompet* a někdy *sinden*. Každý ze čtyř *dogdogů* má onomatopoické jméno, podle zvuků, které vydávají.⁶⁰ Od nejmenšího po největší jsou to: *tilingtit*, *tong*, *brung* a *bangkplak* (Rohendi 2016).⁶¹ Mají válcovitý tvar, jsou duté a jsou vyrobeny z kokosového dřeva. Blána, která buben uzavírá je většinou z kozí kůže. Napnutou okolo bubnu ji drží kruh z ratanového dřeva. Na každý se hraje jiný rytmický vzorec (*pola*).

Následující popis vychází z prací Monteanniho (2018) a Spillera (2004):

- 1) *Tilingtit*: Vždy na něj hraje *pimpinan*. Začíná a končí celé představení. Udává tempo pro ostatní nástroje, při adoracím a exorcismům je prvním, který dvakrát zrychlí.
- 2) *Tong*: Má nižší ladění než *tilingtit* a hraje nepřívzvučné doby.
- 3) *Brung*: Hraje přívzvučné doby. Je laděný hlouběji než *tong*.
- 4) *Bangkplak*: Největší ze všech, slouží jako *gong*. Dá se na něj hrát mnoho variací a často se i improvizuje.

K výše zmíněným se přidá ještě *bedug* (bubem užívaný ke svolávání věřících do mešity) a *kecrek*: primitivní perkuse vyrobená pokládáním kovových plíšků na sebe, na níž se hraje kladivem. *Bedug* hraje jen na začátku a na konci a je jediným bubnem, který je paralelně se zemí. Většinou je zavěšený na dvou tyčích, které na ramenou nesou čtyři lidé.

⁶⁰ Například *tilingtit* vydává zvuk „*tilingtingtit tilingtingtit*“ a *tong* zase „*tong tong*“ (Rohendi 2016: 95).

⁶¹ Názvy se můžou lehce lišit, například Henry Spiller (2004: 215) uvádí jména *tilingtit*, *panempang*, *jongrong* a *bangbrang*. Já jsem zvolila užívání názvů dle Rohendiho, protože souhlasí s Monteannim a oba dva se ve svých výzkumech zaměřovali přímo na *reak*.

Poslední hudební složkou je dechový nástroj *tarompet*. Má dvě polohy, kterých je dosaženo vyvíjením tlaku na bambusový plátek. Pokud je přítomná *sinden*, doprovází *tarompet* její vokální melodie a vyplňuje pauzy, když zpěvačka odpočívá (Spiller 2004).

Spiller (2004: 213) zmiňuje, že *dogdog* byl vždy spojován s hudebními a tanečními žánry, ve kterých hudebníci produkují hudbu, a tančí a jdou v průvodu najednou. Autor dále říká, že byly v minulosti používány k doprovázení čerstvě sklizené rýže na cestě z pole do sýpky (2010: 7). Jsou většinou spojovány s komickými, až ironickými, typy představení (například je to *reog sunda*).⁶² Způsob, jakým se na *dogdog* hraje, nastavuje zrcadlo egalitářské sundánské společnosti jejíž sociální struktura je založena na kultivaci rýže (Spiller 2004: 24). Role jednotlivých bubnů jsou rovnoměrně rozděleny mezi více hudebníků, a ne shromážděné v ruce jednoho člověka (Spiller 2010: 58). Je to možné proto, že výsledný zvuk všech čtyř bubnů je složen z do sebe zapadajících polyrytmických vzorců.⁶³

Monteanni (2008: 95) nám skrze své informátory dodává duchovní rozměr těmto hudebním nástrojům. Dle něj značí pět odlišných velikostí bubnů pět pilířů islámské víry. První dva bubny jsou partnery, podobně jako žena a muž, noc a den. Rohendi (2016) říká, že bubny mají ještě další význam spojený s islámskou liturgií:

Na základě struktury těchto vzorů bubnů se předpokládá, že každá z těchto perkusí má určitý význam, pro vzor *tilingtitu* to jest „*geura indit geura indit*“, *tong* znamená „*entong*“, zvuk *brungu* má význam „*embung*“, *bangplak* „*geura prak*“ a *bedug* nese význam volání nebo příkazu k modlitbě. Když je tedy spojíme dohromady, dostaneme: „*geura indit geura indit, ulah embung ulah embang, prak geura gumamprak ka Gusti Allah lamun waktuna geus shalat*“ neboli „běžte se rychle pomodlit, když už nastal čas k modlitbě, i kdyby se vám nechtělo.“⁶⁴

Zaměříme-li se na samotné písně a jejich texty, můžeme pozorovat přítomnost i prvků z jiných systémů víry, sahajících daleko před rozšíření islámu do *Prianganu*. Jak již bylo zmíněno, prvních pět písní, které se v *reaku* hrají jsou naprostou stálíci

⁶² *Reog sunda*: komické hudební představení typické pro oblast západní Jávy (Monteanni 2018: 99).

⁶³ Jedná se o současný průběh dvou nebo více rytmů v hlasech hudební skladby, čímž se dosáhne bohaté a rafinované textury (Spiller 2004).

⁶⁴ „*Berdasarkan susunan pola tabuh tersebut konon katanya, pola demikian mempunyai arti yakni tilingtit yang berarti geura indit geura indit, tong memiliki arti entong, suara dari waditra brung yang mengartikan embung, bangplak memiliki arti geura prak dan bedug memiliki arti dengan seruan atau perintah untuk shalat, Jadi apabila digabungkan memiliki arti “geura indit geura indit , ulah embung ulah embung , prak geura gumamprak ka Gusti Allah lamun waktuna geus shalat” atau cepatlah berangkat jangan sampai tidak mau untuk melakukan shalat jika telah masuk tanda waktunya untuk shalat.*“ Přeložila autorka (15. 6. 2019).

sundánského repertoáru, adaptují se na všechny žánry a vlastně tvoří sundánskou identitu. Monteanni (2008: 95) dodává, že jsou to písně nemající autora psané ve vysoké formě sundánštiny. Jedna z názorných ukázek předislámské tematiky je v písni *Wangsit Siliwangi*. Pojednává o králi Prabu Siliwangi a s jistým melancholickým tónem srovnává okázalost království Pajajaran a Galuh s dnešním stavem světa. Přítomno je i rituální vzývání duchů a různé požadavky na ně směřované. I tak je ale první a poslední verš věnován Alláhovi.

Další písní, na které Rohendi (2016: 102) dokládá přítomnost jiného náboženství, je *Kembang gadung*.⁶⁵ Symboliku květiny (*kembang*) přejali totiž dle něj Sundanci z hindu-buddhistické tradice, která vychází z tantrismu mahájánového buddhismu a z šivaismu.

Ještě jednou se vrátím k samotným nástrojům a k tomu, z čeho jsou vyrobeny. Je to už samotné dřevo, které dokládá, že byl *reak* od začátku spjatý s rolnickou vrstvou společnosti. Je totiž velmi dostupné a levné, zatímco kovové nástroje byly nákladné a hrálo se na ně hlavně v *kratonech*.⁶⁶ Obzvláště je to patrné, při pohledu na původní hudbu doprovázející *reak*, *angklung buncis*. Ten je vyroben z bambusu, který je sám o sobě nositelem symbolických hodnot (je spojován s vodou, plodností, silou a odolností, tolerancí aj.) (Monteanni 2018). Jasným příkladem úzkého spojení zemědělských rituálů a *angklungu* je fakt, že druhý zmíněný je považován za oblíbený nástroj *Nyi Pohaci*.⁶⁷

Tato představení, věnovaná zemi a mající jako ústřední motivy komedii a škádlení, jsou pevně spjatá s koloběhem agrárního života (Wessing 2006). Ve spojení s takovým hravým a laškovným představením, jakým může právě *reak* být, musí být zdůrazněno, že jeho lehkovážné a oslavné prvky nezlehčují, nebo dokonce nejsou v rozporu s vážností a obřadností celého ceremoniálu. Naopak jsou nedílnou součástí sundánské rituální kultury (Monteanni 2018: 100).

4.5. *Arak-arakan*

Arak-arakan není praktika, která by vycházela z *reaku*, ale je to tradice přítomná na Jávě už po staletí. Toto umění spojované se zemědělskými a vesnickými obřady (*hajjat lembur* a *bersih desa*) dělí Nalan (citováno v Monteannim 2018) na světské a obřadní. Dají se rozeznat podle směru, ve kterém se *arak-arakan* odehrává: pokud jde průvod po

⁶⁵ Květina, která se stane ovocem. *Gadung* je typ hlízy (Monteanni 2008: 97)

⁶⁶ *Kraton* je královský palác (Hannigan 2015: 53)

⁶⁷ *Nyi Pohaci* je sundánská bohyně rýže, jinde na Jávě známá jako *Dewi Sri*.

směru hodinových ručiček, jedná se o světskou záležitost, pokud proti, můžeme to považovat za rituální obřad. Dle Wessinga (2006: 219) je druhý zmíněný směr spojován s posmrtným životem.

Podle Groenendael (2008) tkví hlavní význam *arak-arakanu* v tom, že odděluje a ohraničuje oblast, ve které se koná představení. Vytváří pomyslný kruh, vně kterého platí jiná pravidla a působí jiné síly než v normálním světě. Dá se tak říct, že dělí světský čas a prostor od toho posvátného.

Monteanni ale dodává, že ačkoliv by mělo na směru procesí záležet, setkal se s mnohými *arak-arakany*, které šly po směru hodinových ručiček, a přece bylo představení stále považováno za posvátné. Také je důležité zmínit, že oproti podobným fenoménům⁶⁸, nevede průvod přes žádná specifická posvátná místa vesnice. Pokud se ale prochází okolo např. hrobu jednoho z příbuzných *Karuhun* nebo jejich domu, můžou se posednutí značně zintenzivnit a duchové mohou chtít zmíněná místa navštívit a uctít.

⁶⁸ Wessing (2016) dává podobnost *arak-arakanu* s *ider bumi* (procesím pořádaným u příležitosti *hajatanů*, v průběhu kterého prochází obyvatelé vedení *pawangem* vesnicí a zastavují se na posvátných místech vesnice).

5. Posednutí

Po popsání historického, symbolického a duchovního zázemí *reaku*, se tato kapitola zaměří na jeho hlavní prvek: posednutí.

Posednutí jsou umožněna správně zahranou hudbou, *sasajenem* vykonaným v souladu s jeho pravidly a gesty a slovy *malima*. Díky těmto faktorům se na místo konání *reaku* shromáždí duchové, kteří později vstoupí do přítomných těl. Zmíněná hudba má ve všech koňských tancích podobně hypnotizující formu, která může vyvolávat silné emocionální reakce (Kartomi 1976). Není to ale samotný zvuk nebo typ hudby, který by automaticky navodil stav transu. Jsou to spíše „zvukové signály“, jak říká Monteanni (2018: 177), které ve člověku aktivují síť významů a spustí emoční reakci. Hudba způsobuje trans díky asociacím, které s ní jsou spojené a může takto fungovat jen v systémech víry, které k tomu mají predispozice. Skrze bubnování, které je v sundánském kontextu považováno za demonstraci síly a které dokáže tuto energii učinit téměř hmatatelnou, se zapojuje i publikum různými pokřiky (*surak*) a rytmickým zpěvem (*sengak*). Díky aktivnímu zapojení diváků a možnosti, že budou sami posednuti, můžeme říct, že všichni zúčastnění jsou zároveň účinkujícími i pozorovateli.

Sdělení, které zvukové signály přenáší, je specifikováno mantrami, které *malim* šeptá členům. Jelikož jsou tyto recitovány v archaické sundánštině, nemohou jim sami tanečníci rozumět. Mantry tedy nejsou nositeli významů, ale ty jsou do nich promítané skrze tanečnickovi zkušenosti a očekávání založené na předchozí znalosti situace (ibid.).

5.1. *Kasurupan, nyurup, surupan*

Jak už bylo řečeno, posednutí se může v *reaku* označovat jako *kasurupan*. Ve skutečnosti ale podle Monteanniho (2018: 162-181) má posednutí několik variant v závislosti na typu entity, která tělo kontroluje a také na člověku, který ducha hostí. Dle jeho informátora abaha E. mohou být rozděleny na *nyurup*, *kasurupan* a *susurupan*. Poslední zmíněný typ je tzv. „falešné posednutí“, nastávající například pokud se chce člověk chovat tak, jak by to za normálních okolností nebylo akceptovatelné, nebo když požil alkohol. O *nyurupu* (někdy též *surup*) už padla zmínka v souvislosti s hudbou. Vyjadřuje harmonii mezi hudebníkem a nástrojem do takové míry, že byl do něj hráč schopen vložit své srdce i duši. Jedná se o skutečný stav transu, díky kterému dokáží hudebníci hrát bez přestání dlouhé hodiny. Cítí přítomnost speciální energie ve svém těle,

nemají tedy úplnou kontrolu nad svými pohyby, ale jsou při vědomí a všechno si později pamatují.

Kasurupan odkazuje na změněné stavy vědomí, nebo trans, během kterého je jedinec posedlý duchem. V průběhu posednutí není hostitel při vědomí a poté, co se entita „vrátí domů“ si nic nepamatuje. Monteanniho informátor (ibid) ještě k tomuto typu posednutí dodává *nyarap*, který je odlišný v tom, že jedinec sice vnímá, ale stejně nemůže kontrolovat své činy.

Tělo může být posednuto dvojitým způsobem: zvenčí a zevnitř. V prvním případě jsou to *jurig jarian*, které do těla vloží *malim*, ve druhém jsou to *Karahun*, kteří si převezmou nad tělem kontrolu zevnitř. Právě *malim* je zodpovědný za to, že duchy hostí správná těla. Pokud toho docílí, nazývá se to také *nyurup*, jelikož jsou host i hostitel v harmonii. Stav, prožívaný v době posednutí, popisují někteří Monteanniho informátoři jako naprostou prázdnotu, které předchází silný nápor emocí. Je to proto, že tělo je v *reakových* posednutích bráno jako prázdná nádoba, která je naplněna jinou entitou. Duše, obývající tělo, ho musí dočasně opustit, aby mohl vstoupit duch (Foley 1985). Tento vstup může být proveden skrze různé tělesné otvory (*lubang*).

Posednutí mají dle lidí, se kterými Monteanni hovořil, negativní i pozitivní efekt. Tím prvním je hlavně fyzické vyčerpání (a někdy i následky), které po představení nastanou. Na druhou stranu ale skrze posednutí dokáží někteří lépe ovládat své emoce, hlavně hněv či smutek. Právě tyto stavy, jsou-li pocíťovány ve dnech před představením nebo už nějakou dobu potlačovány, mohou ovlivnit, jaký duch člověka posedne a jak se bude v těle chovat. Monteanni uvádí, že *reak* tedy není pouze obřadním představením, doprovázejícím životní cykly a přechodové rituály (např. obřízku), ale také slouží jako prostředek, pomocí něhož můžou jednotlivci vyjádřit své emoce. Jak Kartomi (1976) zmiňuje, díky faktu, že chování jedince nebude postihováno, jelikož se nachází v pozměněném stavu vědomí, mohou být vyjadřovány i jindy zakázané pocity a touhy. Je důležité zmínit, že obecně se Indonésané, hlavně na Jávě, straní vyjadřování emocí. Ideálně by měl být jedinec klidný, umírněný a cítit se *malu*⁶⁹ (Spiller 2010: 27).

V souvislosti s emocemi má posednutí v *reaku* ještě další zajímavý aspekt. Diváci pozorující *reak*, interpretují chování duchů a hodnotí ho z emoční i morální stránky. Způsobem, jakým duchy usměrňuje a ovládá, posvěcuje *malim* jejich interpretace ze své

⁶⁹ Výraz, mající mnoho významů od plachosti přes zahanbení po skromnost. Je to žádoucí vlastnost, vštěpovaná dětem od mala, zabraňující lidem vyjadřovat nevhodné chování třeba vůči opačnému pohlaví nebo společensky nadřazené osobě (Spiller 2010: 27-8).

role duchovní autority. Svými činy naznačuje, které emoce a chování jsou v souladu s pravidly komunity, a které už ne. Tento didaktický výklad je zejména zaměřen na dítě, které podstoupilo obřizku a je tedy připraveno vstoupit do islámské společnosti, která ho skrze svá náboženská pravidla odteď vnímá jako plnohodnotného člověka. Má mu všítipit, že když například vidí chaotické a nenasytné chování opic, nemá ho napodobovat, jelikož to není žádoucí (Monteanni 2018: 169).

Dále je důležité zmínit, kdo může být v průběhu *reaku* posednut. Už bylo řečeno, že z původního malého počtu členů, na kterých *malim* vykoná adoricismus se může posednutí rozšířit mezi publikum. Velká většina z nich bývají mladí dospělí muži, téměř nikdy to nejsou ženy či starší lidé. Obecně je to zdůvodňováno tím, že by tyto dvě skupiny nedokázali ustát fyzický ani psychický nápor s posednutím spojený. Mauricio (2002) také objasňuje, že v mnoha komunitách panuje strach, že kdyby byla žena posednuta, mohlo by to mít následky pro její (budoucí) dítě. Ženy jsou brány jako psychologicky, spirituálně a fyzicky nezpůsobilé k tak blízkému kontaktu s duchy, jelikož by nebyly schopny unést jejich přítomnost ve svém těle. Zároveň se to považuje a nevhodné, jelikož by žena, která by se aktivně účastnila posednutí, překročila všemožné sociální normy, které se na ni vztahují (například odhalení *aurat*⁷⁰ nebo manipulaci s jejím tělem příslušníkem opačného pohlaví na veřejnosti) (Monteanni 2018: 174). Na rozdíl od výše zmíněného, pokud u mužů nastane nechtěné posednutí, bere se to jako trest za porušení nějakého paktu mezi lidmi a duchy, pokud je to posednutí dobrovolné, jedná se o způsob usměrňování nějaké energie (Wessing 2016).

Tato percepce ženské slabosti je činí nevhodnými pro osvojení si *ngelmu* (Groenendael 2008) a nemůžou se tedy vyučít na *malima* nebo ve svém těle hostit *Karuhun*. Monteanni (2018: 175) navrhuje ještě jednu teorii, vysvětlující, proč u žen vesměs nenastávají posednutí. Jak již bylo řečeno *malim* je zodpovědný za soulad (*nyurup*) těla a entity, která do něj vstupuje, ale stejně tak si vybírají i samotní duchové. Proto si téměř nikdy nezvolí slabé ženské tělo, ale raději mladého silného muže (Foley 1985: 37). Pokud přece jen k posednutí u ženy dojde, její pohyby jsou jakoby náměsíčné, na rozdíl od prudkého a energického chování mužů.

O tělech bylo mluveno jako o vyprázdněných nádobách, které jsou naplněny cizí entitou. Ta samá praktika se vztahuje na postění. Tělo se místo jídlem plní vědomostmi a silou (*ngelmu*). To slouží k tomu, aby se jedinec posunul za hranice vlastního těla a ega

⁷⁰ Slovem *aurat* jsou v islámu označovány části ženského těla, které by měly zůstat zahalené.

a také aby se naučil vytvářet a udržovat hranice mezi vnitřkem a vnějškem, a kontrolovat dveře (tělní otvory), které tyto dva světy spojují (Hellman 2006). Skrze postění a posednutí se dá těmito otvory manipulovat a můžou se dovnitř vpustit vědomosti, entity, síla a energie, které můžou být dále využívány pro prospěch jedince (a v *reaku* i celé komunity). Dá se proto říci, že Sundánci vidí své tělo jako něco, co musí být sdíleno s ostatními a sloužit pro blaho komunity.

6. Soudobá tradice: *reak od pesta masyarakat po upacara adat*

Reak, je fenoménem, který prochází neustálými změnami. Ať se týkají estetického nebo symbolického či rituálního aspektu, jsou tyto změny vyvolány mnohými faktory. V této kapitole se pokusím znázornit, jak některé z těchto faktorů *reak* ovlivnily a jak se samotná praktika posunula od obřadního představení mající ochranný účel k představení sloužícímu čistě k pobavení, organizovanému v rámci kulturních festivalů a dalších akcí. Dále se pokusím navrhnout jakou formu by v budoucnu mohl *reak* mít.

6.1. Tradice versus kreativita

Už bylo řečeno, že se *reakové* skupiny dělí na mladé a staré. Toto rozlišení v sobě skrývá dva odlišné přístupy k umění. Starší lidé často osočují mladší skupiny z úmyslného vyvolávání posednutí *jurig jarian*, jelikož je to vizuálně přitažlivější než posednutí *Karuhun*. Další výtkou je potom praktikování adoricismů a exorcismů lidmi, kteří nemají dostatečné znalosti na jejich vykonání, měnění *reakového* repertoáru či tradičního oblečení.

Kvůli odlišnému přístupu mladých k *reaku* můžeme pozorovat jeho proměnu. *Jurig jarian* jsou přítomni častěji než *Karuhun*. To není pouhá preference mladší generace, je to dáno i tím, že k přivolání a hoštění *Karuhun* je potřeba několik věcí: *malim*, plně ovládající svou profesi, který dokáže zabránit *jurig jarian* aby vstoupili do těl tanečníků. Toho dosáhne i skrze správně vykonaný *sasajen* a odříkané mantry, což není pravidlem pro mladé skupiny, jejichž *malimové* často ani nedosáhli potřebného věku (*sawawa*) k nabytí této funkce. Monteanniho informátor (2018: 139), *pimpinan* starší *reakové* skupiny, komentuje situaci tak, že hlavním důvodem pro chaos a nekontrolovatelnost posednutí v dnešních představeních je ten, že ve skupině není žádná dominantní postava *malima*, která by dokázala situaci ukočírovat. Pro interakci s *Karuhun* jsou také zapotřebí čistá těla a duše, prostá alkoholu a drog, což dnes nebývá respektováno. Jak je zmíněno výše, posednutí *Karuhun* nejsou ve skutečnosti ani žádoucí, jelikož *jurig jarian* dokáží vytvořit daleko lepší show (ibid.).

Z předchozího řečeného vyplývá, že se vlastně mění hierarchie *reakového* představení, kdy *malim* už nutně nedrží pevnou ruku nad duchy a nemá moc s nimi manipulovat. Také, jak Monteanni (ibid., 140) doplňuje, neznalost hlubších významů a symbolů obsažených v *reaku* vede mladé k upřednostňování čistě zábavné stránky představení nad tou rituální.

Dalším kontroverzním bodem je hudba. Ve snaze o inovaci byly do představení zapojeny nové nástroje (elektrické kytary a nové typy bubnů) a mimo tradiční písničky může často zaznít sundánský pop (*pop sunda*) nebo *dangdut*⁷¹ (Spiller 2010). I volba oblečení prošla proměnou, místo tradičního sundánského *ikatu* (pokrývka hlavy) a *pangsi* (černé kalhoty a košile), (Spiller 2010: 205), je nošeno každodenní oblečení.

Starší členové, často označující své skupiny za *reak buhun* (tedy starobylý *reak*), považují změny za zneuctění rituálního řádu a urážku vůči posvátnosti *reaku*. Monteanni (2018) zdůrazňuje, že mladším skupinám nejde ani tak o to, aby pouze z představení těžili a pošlapávali přitom tradice, ale že se z jejich strany spíše jedná o snahu zmodernizovat *reak*, aby byl atraktivní i pro mladší generaci a zůstal na živu.

6.2. Státní kulturní politika versus regionální umění

S postupnou urbanizací má *reak* čím dál tím větší dosah. Jak mi Gigi sdělil, narostla v posledních letech popularita *reakových* představení do takové míry, že jsou pořádána i v rámci institucionálních akcí (např. výročí firmy). Sama jsem se zúčastnila prvního *reakového* festivalu pořádaného v roce 2017 státní organizací *Wonderful Indonesia* a ministerstvem turismu. V rámci této akce se vystřídal dvacet skupin, kdy každá měla dvacetiminutový slot na předvedení svých dovedností. Ty byly poté hodnoceny na bázi čtyř kritérií: etiky, kreativity, sjednocenosti skupiny a hudby. V průběhu těchto představení nebyl ani jednou proveden rituální *sasajen* a nedošlo ke *kasarupan*.

Tato institucionalizace *reaku* má počátky už v dobách krátce po indonéském nabytí nezávislosti pod taktovkou prezidenta Sukarna. Nové heslo: „Bhinneka Tunggal Ika“, tedy „Jednota v odlišnosti“ demonstrovalo, že všech tří sta etnických skupin i se svou kulturou a tradicemi mají v novém státě své místo. Zároveň ale byla zavedena strategie pro budování nové, jednotné kultury, již musely uvolnit zastaralé formy místo (Jones 2005: 99). Dle Dewantora (cit. tamtéž) měla být národní kultura mixem toho nejlepšího, co mohly regionální tradice nabídnout. Z této rétoriky lze vidět, že již ve svém zrodu dohlížela indonéská vláda nad vzájemnou provázaností umění, nacionalismu a národní kultury.

Došlo k oddělení aspektů dané kultury od sebe a byly vybrány pouze ty, které byly vhodné pro účely turismu, tzn. ty méně problematické a zároveň nejatraktivnější. Ty byly také využity pro budování sdílené národní identity. „Turistifikací“ kultury, která byla

⁷¹ Populární žánr nižší/střední indonéské třídy, mix malajské, indonéské, bollywoodské a arabské hudby.

kdysi souborem hmotných i nehmotných elementů majících význam pro identitu dané společnosti, se z ní stalo pouhé umění se zábavnými prvky (Monteanni 2018). Dalším důvodem pro zdůraznění jen některých aspektů kultury, byl záměr vlády prezentovat Indonésii jako moderní post-koloniální stát. Ačkoliv byly tradice považovány za důležitou součást historie, kterou je nutné zachovat, bylo na jejich praktikování nahlíženo jako na přežitek z primitivní doby. Řeč je obzvlášť o umění označeném jako „*kasar*“ (např. i *reak*), které bylo marginalizováno, zatímco třeba *wayang* (loutkové divadlo), spadající do kategorie „*alus*“, byl s různými obměnami podporován.⁷²

Po pádu Sukarnova režimu v roce 1965 převzal nad Indonésií ještě pevnější ruku generál Suharto a jeho Nový režim (*Orde Baru*). Ta se projevila v nové legislativě, dle které se muselo před každým „kulturním shromážděním“⁷³ požádat o licenci, a to v sedmidenním předstihu. To postihlo zejména tradiční umělce, kteří dost často museli kvůli licenci cestovat a vzhledem ke své vytiženosti raději volili uplácení policie (Jones 2005: 198).

I Suhartův režim dospěl v roce 1998 ke svému konci a v době po něm, známé jako *Reformasi* (období reforem), došlo k politickému uvolnění a pomalé decentralizaci moci. Licence již nebyly vyžadovány a došlo ke skutečnému obrození *adatu*⁷⁴, což se promítlo i do *reaku* a dalších koňských tanců. Právě *reak* ale nemá tak atraktivní podobu jako jiné *jaranany* a nehodí se proto pro účely turismu. Přece se ale v nedávné době i tato forma umění dočkala větší popularity.

Monteanni (2018) navrhuje, že tento trend byl umožněn vnímáním *reaku* jako symbolu městských performativních umění, které udržuje krok s dobou, je inkluzivní a zábavné. Dále to může být dáno zálibou obyvatel Bandungu v black metalu, který je blíže *reaku* než třeba uhlazenému *gamelanu*.

S nárůstem zájmu o využití *reaku* pro politické účely začal probíhat proces byrokratizace, kdy byl proveden census, na základě kterého mohou být skupiny vyzvány, aby účinkovali na státních akcích, což jednoznačně znamená větší ekonomickou podporu. Tento proces upřednostňuje estetiku nad etikou, a proto ustupuje tradice do pozadí. Ve skutečnosti jsou stále pořádány i obřadní *reaky* a skupiny si vytvořily systém, jak

⁷² Například některé *wayangové* příběhy byly změněny (Jones 2005) a *barong* získal prezidentské barvy (Mauricio 2002).

⁷³ Shromáždění mající za cíl diskutovat nebo předvádět hudbu, divadlo, operu, poezii a další (Jones 2005).

⁷⁴ Zvykové právo.

přístupovat k *pesta rakyat* (lidová slavnost) a jak k *upacara adat* (tradiční obřad). Jedná-li se o první zmíněnou, vypustí *sasajen* (tamtéž: 153-4).

V budoucnosti by se mohla tato dualita dále prohlubovat, v závislosti na tom, jestli se mladé generace budou zajímat o hlubší významy rituálu.

6.3. Náboženství a kultura versus *adat*

Agama je definována jako osobní víra (*kepercayaan*), *budaya* zahrnuje múzická umění, včetně tradiční hudby a *adat* je místní každodenní chování (*kebiasaan sehari-hari*). Není to ale úplně tak jednoduché, jak dokládá Monteanni (2018), protože hlavně koncept *adatu* proměnil se zavedením povolených státních náboženství (*agama*) svůj význam.

Adat je oficiálně: soubor zvyků které daná společnost dědí po svých předcích. Ve skutečnosti se ale jedná o komplexnější pojem, který do sebe zahrnuje jak islámské poučky a hinduistické zákony, tak lokální mýty, zvyky a tradice (ibid, 157). Dotýká se všech sfér lidského života, od kosmologie přes vnímání spravedlnosti. Je úzce spojen s vírou a rituály předků a s jejich systémem symbolů. Tyson dodává, že *adat* není pevně daný soubor pravidel, ale mění se s odlišným geografickým kontextem (cit. tamtéž).

Adat ovšem ztratil mnoho ze svého původního významu po zavedení šesti institucionalizovaných náboženství: islámu, katolictví, protestanství, konfucianismu, hinduismu a buddhismu. Tradiční animistické víry byly odstrčeny do pozadí. *Adat* byl pomalu pohlcen sférou *budaya* a jeho duchovní aspekt je využíván pouze pro účely komerce a turismu. Indonésané si nově museli jedno z oficiálních náboženství zapsat, a pokud byli předtím animisté, raději než snášet diskriminaci, zapsali si náboženství, které bylo v jejich regionu nejpraktikovanější. Vlivem rostoucí radikalizace islámu v Indonésii se z *adatu* stal pouhý neškodný systém zvyků. Dostal novou formu (ibidem).

Následkem této politiky je dilema, se kterým se musí například *reakové* skupiny vyrovnat. Budou-li se řídit *agamou* a státem, zradí své předky, jelikož jim nebudou moci vzdát patřičnou úctu; na druhé straně praktikování rituálů a víry předků vede nutně k porušení pravidel hlavního náboženství a vede je na cestu hříchu. Skupiny se s tím částečně vypořádaly začleněním muslimských modliteb v *sasajenu*. Ale jak jeden Monteanniho (2018: 159) informátor říká, jeho předci nebyli muslimové, a přece by tu bez nich nebyl. Je tedy třeba jim vzdát hold.

7. Závěr

Seni reak je v kontextu celého indonéského souostroví relativně mladým fenoménem, který však za dobu své existence prošel mnohými změnami. Vychází z obřadního představení odvozeného od agrárních vesnických rituálů, které sloužily k vypuzení negativních energií a oslavě plodnosti a úrody. Byl modifikován a dodnes slouží jako přechodový rituál k oslavě životního cyklu (obřízka, svatba) skrze přivolání neviditelných sil, duchů, na místo představení a následné umístění entit do těl přítomných. Posednutí v *reaku* slouží nejen k obnově a posílení paktu mezi neviditelným světem, lidskou komunitou a přírodou, ale také může mít terapeutický účinek, kdy dodává legitimitu projevování potlačovaných negativních emocí, jako je hněv či smutek. V neposlední řadě slouží jako didaktický komentář o lidském chování a fungování současné sundánské společnosti.

V posledních letech se vyvinula forma *reaku*, která je kompatibilní se snahou indonéské vlády na jednu stranu podporovat tradiční umění, ale zároveň prezentovat svůj národ jako moderní a pokrokový. Jelikož jsou animistické praktiky z pohledu majoritního náboženství považovány za pohanské, a tudíž hříšné, a zároveň jsou tradice, ačkoliv respektovány jako nedílná součást indonéské historie, brány za zaostalou praktiku nevhodnou pro dnešní dobu, musí *reakové* skupiny, chtějí-li dosáhnout státní podpory, vypustit některé prvky představení, jako je třeba posvátný *sasajen*. Skupiny proto často vytvořily strategii, kde tuto praktiku vynechávají, když jde o korporátní nebo státní akce, ale pro účely *hajatanů* ji ponechávají. V budoucnu pravděpodobně dojde k prohloubení této duality, díky níž ale na druhou stranu *reak* zůstane živou tradicí a zároveň dosáhne větší popularity.

Tématu bych se chtěla věnovat i v budoucnosti, stylem vlastního obsáhlého terénního výzkumu, a myslím, že stále existuje mnoho zajímavých nezodpovězených otázek ohledně tématu. Například detailněji prozkoumat vliv „turistifikace“ na formu představení, nebo srovnat v čem jsou si podobné a v čem odlišné posednutí v *reaku* a dalších javánských koňských tancích.

Seznam použité literatury a odborných pramenů

Tištěné zdroje:

BEATTY A. (1999). *Varieties of Javanese Religion: An Anthropological Account*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 0 521 62444 4.

CARTER J. (2003). *Understanding religious sacrifice: a reader*. London: Continuum. ISBN: 978-0826448804.

DUBOVSKÁ Z., PETRŮ T. a ZBOŘIL Z. (2005). *Dějiny Indonésie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN: 80-7106-457-2.

ECHOLS J. M. a SHADILY H. (2014). *An Indonesian-English Dictionary*. Cornell University Press; Penerbit PT Gramedia Pustaka Utam, Austrálie; Indonésie. ISBN: 978-0801421273.

VAN GROENENDAEL C. M. (2008). *Jaranan: the horse dance and trance in East Java*. Leiden: KITLV press. ISBN: 978 90 6718 306 2.

GANJAR K. a NALAN, A. S. (2003). *Deskripsi kesenian Jawa Barat*. Bandung: Kerjasama Dinas Kebudayaan & Pariwisata, Jawa Barat [dengan] Pusat Dinamika Pembangunan, Unpad. ISBN: 9789799771803.

GEERTZ C. (1976). *The religion of Java*. Chicago: University of Chicago press. ISBN: 978-0226285108.

HANNINGAN T. (2015). *A brief history of Indonesia. Sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of Southeast Asia's largest nation*. North Claredon: Tuttle publishing. ISBN: 978-0-8048-4476-5.

HARDJADIBRATA R.R. (2003). *Sundanese english dictionary*. Jakarta: Yayasan Kebudayaan Rancage by PT. Dunia Pustaka Jaya. ISBN: 979 41 9321 6.

HELLMAN J. (2006). *Ritual fasting on West Java: empowerment, submission and control*. Gothenburg: Acta universitatis Gothoburgensis. ISBN: 91-7346-565-8.

KUNST J. (1968). *Hindu-javanese musical instruments*. Nizozemí: Springer. ISBN: 978-94-011-9185-2.

MONTEANNI L. (2018). *L'intrattenimento sacro: per un'analisi della danza sundanese del cavallo* (diplomová práce). Università di Bologna.

ROHENDI H. (2016). *Pertunjukan réak Lugay pusaka desa Cinunuk kecamatan Cileunyi* (diplomová práce). Bandung: ISBI (Institut Seni Budaya Indonesia), Bandung.

SPILLER H. (2004). *Gamelan. The traditional sounds of Indonesia*. Santa Barbara: ABC-CLIO. ISBN: 9780415960687.

SPILLER H. (2010). *Erotic triangles: sundanese dance and masculinity in West Java*. Chicago: The university of Chicago press. ISBN: 9780226769608.

ZAHORKA H. (2007), *The Sunda kingdoms of West Java: from Tarumanagara to Pakuan Pajajaran with the royal center of Bogor: over 1000 years of prosperity and glory*. Jakarta: Yayasan Cipta Loka Caraka.

Elektronické zdroje

BAIER R., (1985). The angklung ensemble of West Java. In *Balungan*. Oakland: American gamelan institute for music and education, 2(1-2), 8-16. Dostupné z: [http://www.gamelan.org/balungan/back_issues/balungan2\(1-2\).pdf](http://www.gamelan.org/balungan/back_issues/balungan2(1-2).pdf)

BRÄUNLEIN, P. (2014). Spirits in and of Southeast Asia's Modernity: An Overview. In Gottowik V. (Ed.), *Dynamics of Religion in Southeast Asia: Magic and Modernity* (pp. 33-54). Amsterdam: Amsterdam University Press. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt12877t8.5>

FOLEY K. (1985). The dancer and the danced: trance dance and theatrical performance in West Java. In *Asian Theatre Journal*, 2(1), 28-49. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1124505>

HEINS E. (2001). Tarompet. *Grove Music Online*. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27521>

CHRISTENSEN P. (2014). Modernity and spirit possession in Java: horse dance and its contested magic. In Gottowik, V. (ed.), *Dynamics of religion in Southeast Asia: Magic and Modernity* (pp. 91-110), Amsterdam university press, Amsterdam. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt12877t8.8>

CHRISTOMY T. (2008). *Signs of the Wali: narratives at the sacred sites at Pamijahan, West Java*. Canberra: ANU E Press. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt24h38j>

JÁKL J. (2016). The Loincloth, Trousers, and Horse-riders in Pre- Islamic Java: Notes on the Old Javanese Term Lañciñan. In *Archipel*, 91, 185-202. Dostupné z: <http://journals.openedition.org/archipel/312>

JONES T. (2005). *Indonesian Cultural Policy, 1950-2003: Culture, Institutions, Government* (doktorandská práce). Perth: Curtin University. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/20.500.11937/403>

KASMANA K., SABANA S., GUNAWAN I. a HAFIZ A. A. (2018). The Belief in the Existence of Supernatural Beings in the Community of Moslem Sundanese. In *Journal of arts and humanities*, 7(4), 11-21. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.18533/journal.v7i4.1375>

KARTOMI M. (1976). Performance, Music and Meaning of Réyog Ponorogo. In *Indonesia*, 22, 84-130. Ithaca: Southeast Asia program publications at Cornell university. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3350979>

LEWIS I. (2003), *Ecstatic Religion* (3.ed.). London: Routledge. ISBN 978 02 0324 108 0. Dostupné: <https://doi.org/10.4324/9780203241080>

MAURICIO D. E. (2002), *Jaranan of East Java, an ancient tradition* (diplomová práce). University of Hawai'i at Mānoa. Dostupné z: https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/7082/2/uhm_ma_3041_r.pdf

MILLIE J. (2008). Supplicating, naming, offering: "Tawassul" in West Java. In *Journal of Southeast Asian Studies*, 39(1), 107-122. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20071872>

MUHAIMIN G. A. (1995). *The islamic traditions of Cirebon: ibadat and adat among Javanese muslims*. Acton: Australian university press. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2jbkqk>

Encyclopaedia Britannica (2018). Clifford Geertz. Encyclopaedia Britannica, inc. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Clifford-Geertz>

WESSING, R. (1992). A tiger in the heart: the javanese rampok macan. In *Bijdragen Tot De Taal-, Land- En Volkenkunde/Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, 148(2), 287-308. Dostupné z: <https://doi.org/10.1163/22134379-90003157>

WESSING R. (1993), A Change in the Forest: Myth and History in West Java. In *Journal of Southeast Asian Studies*, 24(1), 1-17. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20071504>

WESSING R. (2006), Symbolic animals in the land between the waters. In *Asian Folklore Studies*, 65(2), 205–239. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/30030399>

WESSING R. (2011), Tarumanagara: what's in a name?. In *Journal of Southeast Asian Studies*, 42(2), 325–337. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/S0022463411000075>

WESSING R. (2016), *Hosting the Wild Buffaloes: The Keboan Ritual of the Using of East Java, Indonesia*. Singapur: Nalanda-Sriwijaya Centre Working Paper Series No. 22. Dostupné z: https://iseas.edu.sg/images/pdf/nscwps022_keboan_ritual.pdf

Přílohy

Obrazová příloha



Obr. 1 Posednutý muž otevírá kokosový ořech vlastními zuby. Foto: Gigi Priadji.



Obr. 2 Arak-arakan s policejním dohledem. Foto: Gigi Priadji.



Obr. 3 Typická toa a vedle ní jdoucí sinden. Foto: autorka.



Obr. 4 Příprava sasajenu v plastovém nyiru. Foto: Gigi Priadji.



Obr. 5 Údajně nejstarší bangbarongan patřící skupině Juarta Putra. Foto: Gigi Priadji.



Obr. 6 Malim provádí první adoricismus. Foto: Gigi Priadji



Obr. 7 Duch koně utíká pryč po té, co se vykoupal ve studni. Foto: Gigi Priadji.



Obr. 8 Člen skupiny provádí exorcismus Karuhun. Foto: Gigi Priadji.



Obr. 9 Dva bangarongany, nástroje a sasajen před začátkem představení. Foto: Gigi Priadji.