

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Filozofická fakulta**

Ústav jižní a centrální Asie

Jakub Sedláček

## **DANGDUT JAKO KULTURNÍ A SPOLEČENSKÝ FENOMÉN**

Indonesian music genre dangdut as a cultural and a social  
phenomenon

**Bakalářská práce**

Praha 2019

Vedoucí práce: PhDr. Tomáš Petrů, Ph.D.

# Prohlášení

---

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval 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 13. 7. 2019

Jakub Sedláček

.....

## Poděkování

---

Rád bych poděkoval vedoucímu své bakalářské práce, PhDr. Tomáši Petrů, Ph.D., za cenné podněty a rady. Dále bych chtěl poděkovat Kristýně Böhmové, Kristýně Goerajové a PhDr. Daniele Sedláčkové, Ph.D., za věcné připomínky a psychickou podporu.

# Abstrakt

---

Bakalářská práce pojednává o indonéském hudebním stylu dangdut. Dangdut patří již více než čtyři desetiletí k nejpobulárnějším hudebním žánrům v indonéském souostroví. Tato svébytná kombinace západní, indické a autochtonní hudební tradice je současným příkladem výrazně synkretické povahy indonéské kultury a společnosti, což činí z dangdutu zajímavý předmět zájmu jak pro muzikologický výzkum, tak pro studium z hlediska širších společenských souvislostí. Ambivalentní povaha dangdutu, který rozmanitou indonéskou společnost na jedné straně spojuje v pocitu společné národní identity a zároveň ji rozděluje množstvím kontroverzí, umožňuje badatelům na pozadí tohoto kulturního fenoménu zkoumat společenské jevy jako například vnímání třídního rozdělení společnosti nebo vztahu náboženských institucí a populární kultury. Práce si klade za cíl zařadit dangdut do kontextu indonéských kulturních a společenských tradic, popsat charakteristické znaky stylu, představit přínos vědeckého zkoumání hudebního stylu pro pochopení společenských jevů a ozřejmit faktory, které stojí za popularitou žánru.

## Klíčová slova

---

Indonésie, indonéská hudba, populární hudba, synkretismus, fusion, akulturace, kontroverze.

## Abstract (in English)

---

This bachelor thesis is dedicated to Indonesian musical genre dangdut, one of the most popular musical genres in the archipelago for more than four decades. Dangdut consists of various elements of Western popular, Indian, and local musical traditions, making it an interesting subject of study for musicological, as well as socio-cultural research. Ambivalent nature of dangdut music has the power to unite heterogenous Indonesian society and divide it and at the same time because of its controversial aspects, making it a suitable field for research of social phenomena such as class division of the society or relationship between religious institutions and popular culture. This thesis aims to put dangdut into context of Indonesian cultural and social traditions, describe its characteristics, summarize the outputs of the scientific approach to dangdut and explain the factors behind genre's popularity.

## Key words

---

Indonesia, Indonesian music, popular music, syncretism, fusion, acculturation, controversy

# Obsah

---

Úvod.....	7
1. Styly předcházející dangdutu .....	9
1.1. Základní vymezení dangdutu .....	9
1.2. Kroncong .....	9
1.3. Orkes melayu .....	10
1.4. Indická filmová hudba.....	12
1.5. Vliv západní populární hudby.....	14
2. Dangdut v období Orde Baru .....	16
2.1. Rhoma Irama – samozvaný král dangdutu.....	16
2.2. Hudba a texty dalších dangdutových hvězd.....	20
2.3. Dangdut a politika .....	22
3. Vývoj v období po pádu režimu Orde Baru .....	23
3.1. Proměna vnímání dangdutu.....	23
3.2. Ekonomická krize, nástup VCD, vliv na proměny dangdutu .....	24
3.3. Dangdut Koplo.....	24
3.4. Kontroverzní Inul Daratista .....	25
3.5. Dangdut a náboženství .....	26
4. Společensko-kulturní projevy: joget, goyang a nyawer .....	28
4.1. Joget.....	28
4.2. Goyang.....	29
4.3. Nyawer.....	30
4.3.1. Historická tradice darů <i>saweran</i> .....	30
4.3.2. Průběh transakce <i>nyawer</i> .....	31
4.3.3. Rozdílné motivace dárců <i>penyawer</i> .....	33
4.4. Poznámky k daným jevům na základě vlastního pozorování .....	34
5. Příčiny úspěchu a rozšíření dangdutu .....	36
Závěr .....	38
Seznam použitých zdrojů .....	39
Literatura .....	39
Video .....	40
Online zdroje .....	41

# Úvod

---

21. století je obdobím pokračující globalizace světové kultury, která umožňuje umělcům a jejich dílům oslovit současně většinu světové populace. Kromě celosvětově známých popových hvězd a tradičních či alternativních hudebních žánrů s omezenou posluchačskou základnou existují v dnešní době také hudební styly se značným, leč regionálně omezeným dosahem.

Tématem této bakalářské práce je hudební žánr dangdut, který vznikl na počátku 70. let 20. stol. v Indonésii. Dangdut není v českém prostředí příliš známým fenoménem, v Indonésii však představuje výdělečný hudební průmysl s mnoha miliony pravidelných posluchačů, desítkami celonárodně známých pěveckých hvězd a tisíci lokálními interprety. Tento hudební žánr, který vznikl kombinací prvků mnoha jiných stylů z celého světa, se mimo domovskou Indonésii těší oblibě také v sousedních zemích regionu a lze jej považovat za nejoriginálnější příspěvek indonéské kultury současné světové populární hudbě. Kromě hudební složky je dangdut zajímavý i množstvím společenských fenoménů, které jsou s ním spojené. Dění na dangdutových vystoupeních, dangdutová hudba a texty, i představy, které dangdut v různých částech indonéské společnosti vyvolává, jsou plné paradoxů, jejichž pochopení může vést k lepšímu porozumění indonéské kultuře a společnosti.

Bakalářská práce je koncipována jako práce teoretická. Primární metodou, použitou při sepsání práce, je kompilace sekundární literatury k danému tématu. Takto získaná zjištění jsou dále doplněna analýzou relevantních audiovizuálních záznamů dangdutové hudby a vystoupení, a komparací sekundární literatury s autorovou osobní zkušeností z dangdutových koncertů. První kapitola této práce je popisem základních znaků dangdutové hudby a následně rozborem hudebních stylů, které se v indonéském souostroví historicky vyskytovaly a mají některé společné rysy s dangdudem. Druhá kapitola se zabývá vznikem a rozkvětem dangdutové scény v Indonésii během období vlády generála Suharta. Na příkladu zpěváků Rhomy Iramy a Elvy Sukaesih je proveden rozbor textové a hudební stránky dangdutu. Třetí kapitola se věnuje proměnám dangdutové scény v post-suhartovském období indonéských dějin, kontroverzím okolo zpěvačky Inul Daratisty a problematice koexistence dangdutu a islámské víry. Tématem čtvrté kapitoly jsou vybrané společensko-kulturní projevy, které se staly běžnou součástí dangdutových koncertů. Pátá kapitola shrnuje možné důvody, které vedly k úspěchu a rozšíření dangdutu v Indonésii.

Cílem bakalářské práce *Dangdut jako kulturní a společenský fenomén* je zařadit dangdut do kontextu indonéských kulturních a společenských tradic, popsat charakteristické znaky žánru,

představit přínos vědeckého zkoumání hudebního stylu pro pochopení společenských jevů a ozřejmit faktory, které stojí za již více než čtyřicetiletou oblibou nejpopulárnějšího indonéského hudebního žánru.



# 1. Styly předcházející dangdutu

---

## 1.1. Základní vymezení dangdutu

Dangdut je hybridní styl populární hudby původem z Indonésie, který v sobě originálním způsobem kombinuje prvky místních hudebních tradic, bollywoodské filmové hudby, západní populární hudby a hudby Blízkého východu (David, 2008, p. 185). Kromě těchto základních elementů uvádějí někteří autoři i prvky z dalších hudebních žánrů, které můžeme v dangdutové hudbě slyšet, např. melodie čínských lidových písní, jamajské reggae, rytmy latinskoamerických tanců, či prvky z elektronické a taneční hudby (Wallach, 2014, p. 273; Weintraub, 2010, p. 40). Takto široké rozpětí inspirace ovšem není v indonéském kontextu ničím výjimečným, synkretická povaha kultury vznikající v indonéském souostroví, zejména v jeho městských centrech na Jávě a Sumatře, je dobře známá.<sup>1</sup> *Orkes melayu* a *kroncong*, stejně jako další dřívější hudební styly, ze kterých se dangdut postupně vyvinul, vznikly stejně jako *dangdut* smíšením odlišných hudebních tradic v nový celek.

Množství rozdílných hudebních žánrů, ze kterých dangdut čerpá, komplikuje přesný historický popis vývoje stylu a ponechává otevřený prostor pro jeho interpretaci jak ze strany odborníků, tak ze strany samotných umělců. Weintraub (2010, p. 33-34) popisuje rozdílný pohled na otázku, co je základem dangdutu u dvou z nejznámějších dangdutových umělců, Rhomy Iramy a Elvy Sukaesih, také přezdíváných král a královna dangdutu. Pro Iramu je dangdut postaven na hudebním citění *melayu*, konkrétně na hudební tradici sultanátu Deli na Sumatře, naproti tomu Sukaesih argumentuje, že dangdut stojí primárně na indické filmové hudbě. Historické kořeny dangdutu jsou důležité nejen pro pochopení současné podoby žánru, ale i pro pochopení konceptů, teorií, či předsudků, které se k dangdutu váží.

## 1.2. Kroncong

Jedním z hudebních stylů, který sdílí s dangdudem mnohé společné rysy, je původem portugalský *kroncong*. *Kroncong*, charakteristický vokálním frázováním evropského stylu a jednoduchým

---

<sup>1</sup> Např. podle Wallacha (2014, p. 283) je tolerance odlišnosti a snaha o začleňování odlišného ústřední charakteristikou kulturního života v souostroví. Weintraub (2010, p. 19) popisuje, nakolik si jsou cizích vlivů v indonéském umění vědomi samotní dangdutoví umělci citací z osobní konverzace se zpěvákem A. Rafikem: „Co je to původní indonéské umění? Stínové divadlo *wayang* pochází z Indie! Hudební styl *kroncong* zase z Portugalska!

doprovodem na strunné nástroje, podobné dnešním kytarám a ukulelím, se objevuje ve východní části indonéskeho souostroví již v 16. stol. a rychle se stává součástí kulturních tradic v etnicky pestrých obchodních centrech na Kalimantanu, Sulawesi či Molukách. V přístavech na Jávě se *kroncong* objevuje od 19. stol., v Batávii je dále obohacen o čínské a sundánské prvky a navazuje na malé putovní orchestry zvané *tanjidor*, ve kterých se objevují jak místní, tak evropské a arabské hudební nástroje (Frederick, 1982, p. 105).

Na začátku 20. stol. získává *kroncong* ve městech východního pobřeží Jávy status hudby nejnižší společenské vrstvy, provozované v chudinských čtvrtích a na nočních trzích. Muzikanti mužského pohlaví jsou spojeni s archetypem městského „hejska“ (*buaya kroncong, jago*), kterého ženy obdivují a muži mu závidí, ale všichni jím opovrhují, zpěvačky pak byly často považovány za prostitutky (Becker, 1975, p. 14). Na střední Jávě v sultanátech Surakarta a Yogyakarta, dochází k ovlivnění *kroncongu* místní *gamelanovou* hudbou, zpěvačky vystupují jako krásné a elegantní ženy a takto „gamelanizovaný“ *kroncong* se těší větší míře společenské reputace. Elegantní zpěvačky ve večerních róbách i spoře oděné tanečnice, proměny společenského vnímání spojené s lokalizací stylu, to vše lze nalézt i u dangdutové hudby 21. století.

V *kroncongu* dochází k výrazným změnám v souvislosti se zaváděním nových mediálních technologií, rádia a filmu, ve 30. letech 20. stol., období vzrůstajícího národního sebeuvědomování. Sentimentální melodie *kroncongu* měly svůj podíl na komerčních úspěších raných indonéských filmů, schopných oslovit široké masy původního obyvatelstva (Frederick, 1982, p. 106). Potenciálu filmu a hudby pro šíření nacionalistických myšlenek mezi nevzdělaným obyvatelstvem si povšimli i někteří indonésští nacionalisté té doby, *kroncong* začíná být chápán jako národní hudba, podporující vzájemnou soudružnost etnicky různorodého obyvatelstva souostroví. Během 40. let dochází k prolínání a dalšímu vývoji spolu s hudebním stylem *orkes melayu*.

### 1.3. Orkes melayu

Pojem *melayu*, do češtiny přeložitelný jako malajský, se vztahuje ke sdílené malajské identitě, založené na společné kulturní geografii, náboženství, jazyce a zvykovém právu adat (Weintraub, 2010, p. 18). Podle Barnarda (2004, p. 320) je *melayu* pro svou nejednoznačnost jedním z nejsložitěji uchopitelných konceptů Jihovýchodní Asie. Weintraub (2010, p. 35) chápe *melayu* jako flexibilní koncept, který je pružně definován podle kontextu a ideologického záměru. Jen v tomto rámci lze chápat označení hybridních stylů *orkes melayu a dangdut*, kombinující hudební prvky z různých částí světa jako hudbu *melayu*.

Jedním ze základních kamenů hudby, označované jako *orkes melayu*, jsou písně ze sultanátu Deli na severu ostrova Sumatra, nazývané *lagu melayu*. Tyto písně byly hrány na svatbách zpívajícími tanečnicemi a tanečníky za doprovodu houslí, jedním či dvěma rámovými bubny<sup>2</sup> a gongu. Jak instrumentace, tak hudební analýza již u těchto *lagu melayu* odkrývá jejich ovlivnění evropskou, čínskou a blízkovýchodní hudební tradicí (Weintraub, 2010, p. 36). Od konce 19. stol. se pak objevují tzv. malajské putovní orchestry, které cestovaly mezi středisky obchodu v Malajsii, na Sumatře a na Jávě, jejich repertoár tvořily *lagu melayu*, čínské, indické, blízkovýchodní a evropské písně v originálních instrumentacích.

Weintraub (2010, p. 40) rozeznává v indonéském souostroví během 30. let celkem tři různé žánry kombinující *lagu melayu* s dalšími styly. *Orkes harmonium* byla kombinace s rytmy původem z Hindustánu. Základem hudební sestavy bylo harmonium, nástroj původem z Evropy, který zdomácněl v Indii. *Orkes gambus* získal své jméno podle strunného nástroje *gambus* podobného loutně, který byl do souostroví dovezen pravděpodobně imigranty z území dnešního Jemenu. Hudebníci tohoto stylu kombinovali *lagu melayu* převážně s arabskými a egyptskými písněmi. Třetím žánrem byl *orkes melayu*, vyznačující se zapojením evropských hudebních nástrojů. Při tomto stylu byly *lagu melayu* harmonizovány klavírem a kontrabasem, melodickou linku doplňovaly housle či flétna, charakteristický rytmus ale stále obstarával buben *gendang*. Hudbu, kombinující stejné elementy jako *dangdut*, tak mohli posluchači u radiových přijímačů v Batávii, Surabayi či Medanu naladit již tři desetiletí před tím, než se název *dangdut* poprvé objevil ve veřejném prostoru.

V prostředí čerstvě vybojované nezávislosti Indonéské Republiky<sup>3</sup> se hudba *orkes melayu* stává vhodným kandidátem pro vznik nové indonéské národní hudby, která je dostatečně *melayu a zároveň dostatečně moderní* (Weintraub, 2010, p. 44). V průběhu 50. let se do žánrového mixu *orkes melayu* dostávají další elementy: taneční rytmy Latinské Ameriky jako rumba nebo samba a jazzové nástroje jako saxofon nebo elektrifikovaná kytara. (Frederick, 1982, p. 106). Skladatelé kompozic pro *orkes*

---

<sup>2</sup> Rámový buben je druh bubnu s úzkým korpusem a pouze jednou blánou. Během hry se rámový buben levou rukou přidržuje, zatímco pravá provádí rytmické údery.

<sup>3</sup> Indonéští nacionalisté v čele s pozdějším prvním prezidentem Sukarnem vyhlásili nezávislost na Nizozemském království 17. srpna 1945 v období vzniklého mocenského vakua po kapitulaci Japonského císařství, které od roku 1942 indonéské souostroví okupovalo. Po sérii vojenských konfliktů a diplomatických jednání byla nezávislost země v roce 1949 mezinárodně uznána.

*melayu* se k těmto změnám nechali inspirovat importovanými gramofonovými deskami a hudební složkou západní filmové produkce, určené pro městskou elitu. Soubory se profesionalizují, mnozí hráči a skladatelé mají zároveň vzdělání v klasické a jazzové hudbě. Hlavními centry, ve kterých působí nejznámější skupiny té doby, jsou Medan, Surabaya a Jakarta, přičemž v každém z těchto center je *orkes melayu* provozován s odlišnými důrazy. V Medanu je kvůli geografické a kulturní příbuznosti nejvíce zdůrazněná složka *lagu melayu*, v Surabaya s početnou arabskou komunitou se nejvíce projevují prvky blízkovýchodní hudby, zatímco v Jakarta dochází k největšímu ovlivnění indickou filmovou hudbou, která se později stane jednou z klíčových složek dangdut.

#### 1.4. Indická filmová hudba

Komerční indické filmy, též označované jako bollywoodské<sup>4</sup>, jsou svébytnou uměleckou formou, těšící se značné popularitě jak v rodné Indii, tak v zahraničí.<sup>5</sup> Nejtypičtějším znakem těchto filmů jsou tanečně-pěvecké sekvence účinkujících herců, přímo nesouvisející s lokalitou ani dějem filmu. (Gopal and Moorti, 2008, p. 1-2). Indická filmová hudba historicky vychází z indických urbánních divadelních forem 19. stol., které čerpaly z dřívějších lidových tradic. Filmové písně, hrané živou kapelou, údajně doprovázely indické filmy již v éře němého filmu. Od uvedení prvního indického zvukového filmu v roce 1931 obsahují taneční a pěvecké scény prakticky všechny bollywoodské filmy (Morcom, 2007, p. 1).

Stejně jako dangdut jsou indické filmové písně hybridním žánrem, označovaným kritikou za „bastardizovaný“ hudební styl, který není ani dostatečně západní, ani dostatečně původní (Morcom, 2007, p. 2, 5). Nové filmové médium se na rozdíl od tradičního umění zdálo být vhodné pro hudební experimenty, a tak již od 2. pol. 30. let experimentují skladatelé se západními hudebními nástroji, orchestrací i harmonickými koncepty. Ve 40. letech se v indických filmových písních objevují prvky tehdy populárních stylů jazzu či latinskoamerické hudby. Tento proces ovlivňování západní populární

---

<sup>4</sup> Původ názvu Bollywood není zcela zřejmý. Podle jedné teorie je odvozen od britského kameramana přezdíváného Tollywood, který ve 30. letech vlastnil filmové studio v Kalkatě. Podle druhé se jedná o pejorativní označení ze 70. let pocházející od fanouškovské základny, naznačující, že centrum indického filmu Bombaj je pouze nápodobou slavného Hollywoodu (Gopal and Moorti, 2008, p. 3-4).

<sup>5</sup> Jak uvádí Morcomová (2007, p. 1), kromě geograficky blízkých území Jihovýchodní Asie či Blízkého východu jsou bollywoodské filmy populární i v některých afrických státech a jejich popularita stoupá i v západních zemích.

hudbou je patrný i v dalších dekádách až do současnosti, avšak Indonésané si této skutečnosti většinou nejsou vědomi a chápou indickou filmovou hudbu jako původní, nezápadní umění. (Gopal and Moorti, 2008, p. 183)

Indické filmy byly poprvé dovezeny do souostroví v roce 1945 pro pobavení indických vojenských složek v anglickém kontingentu spojeneckých armád. Po uznání indonéské nezávislosti byl povolen dovoz indických filmových muzikálů a jejich malajských kopií, indický filmový průmysl také sloužil jako vzor pro vznikající kinematografii nového státu. Bollywoodské filmy získaly v 50. letech značnou popularitu mezi příslušníky nižších sociálních skupin<sup>6</sup>, které dokázaly oslovit bohatou obrazovou výpravou, přímočarým dějem a množstvím tanců a písní (Weintraub, 2010, p. 58). Zatímco vyšší vrstvy a elity preferovaly spíše americkou a západoevropskou filmovou produkci, a bollywoodský film považovaly za pouhou imitaci zdařilejších originálů a primitivní záležitost pro krátkodobý útek od běžných starostí (Gopal and Moorti, 2008, p. 181), návštěvníci druhořadých kinosálů hrajících indické filmy vstřebávali spolu s obrazovou estetikou také estetiku hudební. Právě z tohoto prostředí urbánních předměstí pocházela i Ellya Khadam, zpěvačka a hudební skladatelka považovaná za „pramáti dangdutu“ (Gopal and Moorti, 2008, p. 185).

Rodačka z Jakarty Ellya Khadam již od dětství zpívala arabské písně a *lagu melayu*, ovládala také slavnostní zpívání koránských veršů zvané *tilawah*. V dospělosti přejala mnoho prvků z bollywoodských filmů, vedle ornamentálního pěveckého stylu také způsob oblékání, gesta a výrazy obličeje. Jako zpěvačka na volné noze spolupracovala s orchestry hrajícími *orkes melayu* a skládala písně silně ovlivněné indickou filmovou hudbou, často jejich převzaté a upravené verze, jakou byla i píseň *boneka dari India* (panenka z Indie) z roku 1956, považovaná za jednu z prvních proto-dangdutových písní.<sup>7</sup> Tato píseň má po formální stránce pro dangdut typickou strukturu, zahrnující dlouhou instrumentální předeheru a mezihru, buben *gendang* pak hraje charakteristický dangdutový rytmus zvaný *chalte*.

---

<sup>6</sup> Weintraub (2010, p. 58) uvádí jako jeden z příkladů této popularity používání některých jednoduchých frází v hindštině jako „ne“, či „děkuji“ během běžné komunikace v indonéštině.

<sup>7</sup> Ačkoli v knize *Global Bollywood* (Gopal and Moorti, 2008, p. 185) je skladba uvedena jako jedna z prvních dangdutových písní, samotný název dangdut vznikl až na počátku 70. let pro označení klasické formy v kombinaci s rockovou hudbou. Názvem proto-dangdut označuje Weintraub indianizovanou hudbu *orkes melayu* vznikající v pol. 50. a 60. let.

Rytmus *chalte* je základním hudebním prvkem dangdutu inspirovaným indickou filmovou písní. Původně se hrál na jeden buben *gendang* technikou hry na indická *tabla*, jejichž zvuk imituje. Od 60. let pak skupiny postupně přechází na dva malé bubny pro ještě věrnější imitaci zvuku bubnů *tabla*. Kromě zřejmé podobnosti s indickým rytmem *kaherwa* jsou popsány i další podobné rytmické struktury z Malajsie, Blízkého východu či Latinské Ameriky známé v souostroví, původ tedy nelze určit s jistotou, stejně jako původ samotného názvu *chalte* (Weintraub, 2010, p. 63). O důležitosti rytmu *chalte* pro etablování dangdutu jako samostatného stylu svědčí i fakt, že původně pejorativní označení žánru odkazuje na názvy jednotlivých rytmických úhozů v rámci *chalte*, známých jako *tak*, *tung*, *dang*, *du-ut* a *dut*.

Od poloviny 50. let získává proto-dangdut na popularitě. Skupiny *orkes melayu* zařazují do repertoáru coververze indických originálů i vlastní kompozice. Weintraub (2010, p. 67-68) na základě analýzy původní písně a indonéské přepracované verze dochází ke zjištění, že ačkoli melodická linka vokálu a flétny představují společné prvky, odlišná barva hlasu zpěvačky, indonéský text, tempo, harmonizace i instrumentace způsobují zcela odlišné vyznění obou skladeb. Indické originály tak představují spíše inspiraci a melodický základ, kterým není umělec pevně svázán, a dále jej rozvíjí ve svébytné dílo.

Kromě rytmu *chalte* jsou dalšími prvky dangdutu a proto-dangdutu, které mají souvislost s indickou filmovou písní využití flétny v predehrách a instrumentálních pasážích, excentrické kostýmy vystupujících a tanečně-dramatické prvky během vystoupení. Instrumentalisté a zpěváci skupin *orkes melayu* vystupovali v 50. a 60. letech běžně v kostýmech západního střihu, zpěvačky při vystoupeních nosily šaty inspirované indickými filmy či arabskými pohádkami tisíce a jedné noci (Weintraub, 2010, p. 72). Mezi muži se jako první svými kostýmy proslavil zpěvák A. Rafiq, přezdívaný také „indonéský Elvis“, který v pol. 60. let vystupoval v oblečení ala Elvis Presley. Nedílnou součástí jeho vystoupení byly pohyby inspirované jak americkým rock'n'rollem, tak právě indickými filmy (Weintraub, 2010, p. 74). Velkolepé pódiové vystupování a hledání inspirace v západních trendech bude později charakteristické i pro dangdutové interprety.

## 1.5. Vliv západní populární hudby

Problematika vzniku a vývoje americké rockové hudby v 50. a 60. letech 19. stol. je značně komplikovaná, pro účely této práce zmiňuji pouze velmi základní charakteristiku. Elijah Wald (2009, p. 4) uvádí možný, ačkoli silně zjednodušený pohled na vývoj americké hudby 20. stol. jako na postupné vítězství původem afrických rytmů nad evropskou melodikou a harmonií. Základní a formující je pro rockovou hudbu skupina The Beatles, kterou, jak uvádí Wald, bylo možné v 60. letech milovat,

či nenávidět, ale nedalo se jí vyhnout (2009, p. 2). Samotní Beatles zpočátku hrají coververze amerických rytm'n'blesových černošských umělců a procházejí postupnou proměnou od taneční kapely obdivované teenagery až po tvůrce originálních kompozic uznávaných hudebními kritiky. Rocková hudba se stává symbolem změny, odděluje tehdejší dospívající od generace jejich rodičů. Z vnějších projevů této změny je patrné uvolnění tanečního stylu diváků během vystoupení, či expresivní vokální projev rockových zpěváků. Charakteristickým poznávacím znamením rockové hudby je pak zvuk zkreslené elektrické kytary, původně technický defekt, který začal být využíván jako žádoucí zvukový efekt.

V Indonésii 60. let tento vývoj na hudební scéně nezůstává bez odezvy. Vznikají hudební skupiny stylu *pop Indonesia* či *pop Melayu*, více či méně čerpající z amerického raného rocku, swingu či country music. Pod vedením prezidenta Sukarna se Indonésie postupně dostává do politické izolace, indické filmy, a především západní hudba jsou považované levicovými a nacionalistickými skupinami za dekadentní a nevhodné pro Indonésany (Frederick, 1982, p. 107). Rockové desky se stávají cenným zbožím, známý je případ uvěznění skupiny Koes Brothers, hrající hudbu silně inspirovanou Beatles. Po nástupu generála Suharta k moci v roce 1965 dochází k zásadnímu obratu v zahraničně-politické orientaci země, což má vliv i na hudební dění<sup>8</sup>. Frederick (1982, p. 107) uvádí, že britský a americký rock zaplavil indonéský trh s deskami mnohem dříve, než se země otevřela dalším ekonomickým aktivitám zvenčí, hudebníci tak měli od nástupu režimu Orde Baru volný přístup k západní hudbě. V tomto období dospíval v Jakartě i mladík jménem Oma Irama, později známý jako Rhoma Irama, hlavní postava nově vznikajícího dangdut.

---

<sup>8</sup> Generál Suharto převzal moc v Indonésii v roce 1965 po rázném potlačení pokusu části armády o státní převrat a využití situace k odstavení úřadujícího prezidenta, Sukarna. Období Suhartovy vlády, označované jako Orde Baru (nový řád, opak k předchozímu starému řádu Orde Lama) trvalo až do roku 1998 a mimo jiné se vyznačovalo zásadním zahraničně-politickým obratem odmítnutím levicových myšlenek a příklonem k západnímu bloku.

## 2. Dangdut v období Orde Baru

---

Označení dangdut vzniká počátkem 70. let jako pejorativní pojem pro hudbu získávající na popularitě v chudých čtvrtích městských center. Název vyjadřoval opovržení kulturních elit nad repetitivním rytmickým vzorcem a předznamenával tak dodnes přetrvávající odmítavý postoj části indonéské společnosti k této hudbě. V roce 1973 vydává Oma Irama píseň s názvem Dangdut, ve které nadávku přetváří a s pojmem se identifikuje. Název se ujímá jak mezi muzikanty a fanoušky, kteří potřebují pojmově oddělit nový zvuk od předchozího stylu *orkes melayu*, tak mezi kritiky, kteří v opozici k vzrůstu popularity dangdutu mohou lépe vymezovat svou vlastní identitu (Weintraub, 2010, p. 106-107).

Od poloviny 70. let můžeme hovořit o dangdutu jako o zavedeném hudebním stylu, okolo kterého se vytváří propracovaný a dobře prosperující hudební průmysl. V průběhu 70. let postupně narůstá popularita tohoto druhu hudby, zejména mezi mladými lidmi z nižší společenské třídy. Dangdut zní na koncertních pódiiích v centrech měst, z kazetových přehrávačů na trzích, pouští se v domácnostech a tančí se na něj v nočních podnikách. Tato „dangdutová horečka“, živená produkcí studiových nahrávek a dangdutových filmů, s sebou strhla značnou část populace i mnoho hudebníků původně oddaných rocku nebo západní populární hudbě (Frederick, 1982, p. 123-124). Střední a vyšší třída dangdudem převážně opovrhovala jako nízkou formou umění, vzniklou v chudinských čtvrtích, spojenou s pokleslými mravy i vkusem. Elitám mohl být dangdut a fenomény s ním spjaté krajně nepříjemný, v žádném případě k němu však nebyly lhostejné. Dangdut pro ně sehrál důležitou roli jako prostředek, umožňující debatu a přemýšlení nad vlastními hodnotami a postoji (Weintraub, 2010, p. 107-108). Množství kritických článků v časopisech Tempo či Aktuil vyjadřují tento zájem vyšších společenských tříd o dangdut, samotní dangdutoví fanoušci však byli z této debaty vyčleněni, články nepopisovaly jejich perspektivu a obvykle dané časopisy ani nečetli. (Weintraub, 2010, pp. 106, 109). Nejúspěšnějším protagonistou je Rhoma Irama, jehož důraz na rockovou a experimentální složku hudby a islámsky laděné moralizující texty jej odlišují od ostatních dangdutových umělců.

### 2.1. Rhoma Irama – samozvaný král dangdutu

Rhoma Irama, původním jménem Oma Irama<sup>9</sup>, narozený roku 1946 v provinčním městě Tasikmalaya na Západní Jávě, prožil dětství a mládí v Jakartě, kde se již od útlého věku projevoval jeho

---

<sup>9</sup> Rhoma Irama používá přidaná písmena R a H až od roku 1975, kdy vykonal pouť do Mekky. Písmeno R symbolizuje aristokratický titul *Raden*, písmeno H odkazuje k označení *Haji* pro muže, který vykonal



hudební talent. Jak uvádí Frederick (2008, p. 108), zpočátku nic nenasvědčovalo tomu, že se z obyčejného mladíka s podprůměrnými školními výsledky, zápalem pro rockovou hudbu a drzým chováním stane na rozdíl od tisíců dalších středostavovských městských teenagerů první indonéská hudební superstar. Jako samouk se naučil hrát na kytaru a zpívat, v 16 letech zakládá svou první skupinu hrající písně Beatles v lepších čtvrtích Jakarty. Později se začíná zajímat také o indické filmové písně a hudbu *orkes melayu*. Koncem 60. let vystupuje jako zpěvák se známou kapelou *Orkes Melayu Purnama*, zároveň se také účastní hudebních vystoupení v oblasti jakartské čtvrti Pasar Senen, v té době známé jako šedá zóna bez práva a pořádku, centrum prostituce a bezdomovectví. (Weintraub, 2010, p. 84). Zde jeho posluchače tvoří lidé nejnižších společenských vrstev, již v mladém věku získává tedy široké zkušenosti jak s rozdílnými hudebními styly, tak i s chováním a hudebním vkusem různých skupin posluchačů.

Oma v roce 1971 zakládá vlastní skupinu Soneta, která mu umožňuje tvůrčí nezávislost při hledání nových možností hudebního vyjádření. V období následujících tří let experimentuje s propojením hudby *orkes melayu*, indické filmové hudby a prvků hard rockové hudby počátku 70. let v nový, hudebně fungující celek, od pol. 70 let označovaný jménem dangdut. Frederick (1982, p. 109) toto hledání popisuje jako cílevědomou cestu, při které si Oma předem ujasnil, jaké charakteristiky od nového hudebního stylu očekává – měl by být obecně populární, přijímaný napříč společenskými vrstvami, moderní, a přitom působící na estetické cítění Indonésanů. Jazyk by měl být přímočarý, zároveň obsahovat hlubší poselství. Je otázkou, zda měl takto jasnou představu hned od počátku svého hudebního hledání, jak tvrdí v pozdějších rozhovorech, jisté však je, že se během vytváření nového zvuku skupiny Soneta řídil nejen svým hudebním talentem, ale také racionálním uvažováním a smyslem pro obchodní stránku věci. Zakomponování moderních zvukových palet syntetizátorů a elektrických kytar popisuje jako snahu o cílené zdrsnění umírněné indonéské hudby tak, aby se mohla měřit se soudobými rockovými skupinami. Důraz na jednoduché písňové texty bez květnatých básnických obrátů byl, mimo estetických důvodů, veden snahou o oslovení široké masy obyčejných lidí (Weintraub, 2010, p. 99; Frederick, 1982, p. 111).

Hudební obsazení Rhomovy skupiny Soneta, ze kterého vycházely ostatní dangdutové skupiny, tvoří *gendang* – souprava dvou bubnů podobných indickým tablům, bambusová flétna *suling*, dvě

---

pouť. V kontextu této práce používám umělcovo současné jméno Rhoma s výjimkou popisu historických událostí před rokem 1975, kde zachovávám původní jméno Oma.

elektrické kytary, mandolína, elektrická baskytara, klávesy, perkuse a elektronické bicí nástroje nebo bicí souprava. Rhoma do své hudby komponuje nové a moderní prvky, zejména zvuk a styl frázování na elektrickou kytaru inspirovaný Ritchiem Blackmorem z kapely Deep Purple. V jednotlivých skladbách pak experimentuje se zvukovými paletami syntetizátorů, hammondových varhan či flétny na způsob soudobého progresivního rocku. Nadále ovšem vychází také z indické hudby, spolupracuje s indickými zpěvačkami a natáčí album cover verzí indických melodií (David, 2008, p. 186). Wallach (2014, p. 173) popisuje výsledný mix jako kombinaci hlubokých basů a ostrých výšek rockové hudby a příjemného středního frekvenčního pásma hudby populární. Z tohoto úhlu pohledu je možné chápat dangdut jako pokus o sloučení mainstreamové hudby a tzv. „hudby vzdoru“, která kladením důrazu na zvuky v krajních polohách spektra vyjadřuje svou opozici k hudbě pro běžný poslech (Wallach, 2003, pp. 47-48). Hudba skupiny se šíří prostřednictvím prodeje gramofonových desek a audiokazet, živých koncertních vystoupení a filmů. Koncerty skupiny, populární zejména mezi mládeží, připomínaly svou moderně nasvícenou scénou a výkonnou zvukovou aparaturou koncerty západních rockových skupin. Umělecký dojem dále dotvářela secvičená choreografie korespondující s texty písní a vzájemně sladěné kostýmy jednotlivých členů kapely.

Vykonaná pouť do Mekky v roce 1975 znamenala pro Rhomu důležitou personální i profesionální změnu (Frederick 1982, p. 115). Na první pohled byla tato změna patrná změnou účesu (z dlouhých vlasů na krátký sestřih) a nošením oblečení inspirovaného v blízkovýchodní módě. Především se ale texty Rhomových písní začaly ve větší míře věnovat náboženským a společenským tématům s tendencí předávat posluchačům poselství islámu.<sup>10</sup> Zatímco ve své rané písňové tvorbě na albu Begadang z roku 1973 zpívá Rhoma o ponocování (*Sampai besok pagi*) či tančení až do rána (Begadang), v písni *Haram* z roku 1980 vysvětluje, proč je pití alkoholu a nevěra hřích. Tento přístup, využívající taneční rytmus dangdutu jako prostředek k formování názorů a postojů posluchačů, je pozoruhodným pokusem o šíření islámu mezi mladými lidmi za pomoci komerčně úspěšného umění.

Náboženským, stejně jako společenským tématům, se věnovaly i Rhomovy filmy, které mu přinesly značný finanční zisk a rozšířily fanouškovskou základnu. V těchto dangdutových filmech,

---

<sup>10</sup> Frederick (1982, p. 116) uvádí, že náboženská témata se do té doby v populární hudbě objevovala jen ve velmi omezené míře, například v podobě výzvy „pojďme spolu do mešity a modleme se tam“ v jednom z textů Ellyy Khadam z 50. let.

kterých jen v období let 1976–1988 stihl natočit dvacet, hraje Rhoma zpravidla sám sebe v roli hudebníka z chudých poměrů, který pomocí své pracovitosti a morálních zásad překonává překážky a dosahuje úspěchu, uznání a přízně vytoužené ženy i její rodiny (Frederick, 1982, p. 113-114). Takto konstruovaný děj předává poselství o možnosti překonání třídních rozdílů a společenského vzestupu. V hudebním filmu *Perjuangan dan Doa* z roku 1980, který bývá označován za první islámský muzikál (Frederick, 1982, 119), se Rhoma snaží přesvědčit vlastní kapelu, fanoušky i otce dívky, kterou miluje, o nutnosti dodržování zákazu konzumace alkoholu a dalších islámských zásad. Také se snaží přesvědčit zbožné muslimy o vhodnosti šíření nauky islámu za pomoci dangdutu.

Současně se zájmem o náboženská témata se Rhomovy texty začaly dotýkat i společenských a politických otázek. Po návratu z Mekky se Rhoma začíná politicky angažovat v islámské politické straně PPP (Strana Sjednocení a Rozvoje), jedné ze dvou povolených opozičních stran v politickém systému Orde Baru. Vystupováním na předvolebních mítincích s písňovými texty kritizujícími korupci, cenzuru či nezaměstnanost, si zneprátlil vládnoucí garnituru, což způsobilo, že až do konce 80. let nemohl vystupovat ve státní televizi a některé jeho nahrávky byly stažené z obchodů (Frederick, 1982, p. 118). Tyto pokusy o omezení Rhomova vlivu se však minuly účinkem, a naopak přispěly k posílení jeho reputace bojovníka proti zkorumpovanému režimu. (Weintraub, 2010, p. 92). Navzdory částečné mediální cenzuře však Rhoma po celá 80. léta natáčí filmy a veřejně podporuje opoziční PPP i na vlastních koncertech mezi fanoušky, což dokládá specifické období vlády Suhartova režimu, který částečně připouštěl otevřenost a vnitřní kritiku (Dubovská, Petřů and Zbořil, 2005, p. 331).

Rhoma Irama je zajímavou postavou v dějinách dangdutu i Indonésie. Příběh jeho úspěchu a umělecké tvorby zahrnuje mnohé paradoxy, vypovídající o stavu a proměnách indonéské společnosti od začátku režimu Orde Baru až po současnost. Ačkoli jeho podíl na vzniku dangdutu je nepochybný, jeho hudba ani texty netvořily hlavní proud tohoto žánru. V kontrastu s běžnou představou o dangdutu jako o vystoupení spoře oděných tancujících zpěvaček může působit postava Rhoma Iramy a jeho muslimské poselství až exoticky. Ve své době to ovšem byla největší indonéská hudební a filmová hvězda, ztělesnění úspěchu žijící přepychový život. Podle mnohých dangdutových fanoušků způsobil jeho úspěch a moralizující texty určité odtržení od běžných lidí a jejich problémů, které neměly žádné jednoduché řešení (Weintraub 2010, p. 105-106), přesto je jeho hudba dodnes populární a mnohé jeho písně obecně známé.<sup>11</sup> Jeho proměna z fanouška Beatles a autora bezstarostných textů ve vážného

---

<sup>11</sup> Například již zmíněná píseň Begadang měla na serveru YouTube v době vzniku této práce několik profesionálně natočených coververzí v jazzové, reggae či popové úpravě a desítky amatérských verzí.

propagátora islámu, který propojuje moralizující texty s moderními prvky a komerčním zaměřením svých produktů, předjímá životní styl mnoha dnešních Indonésanů, snažících se skloubit v každodenním životě vážný přístup k nauce islámu, moderní styl života a konzumerismus.

## 2.2. Hudba a texty dalších dangdutových hvězd

Nejúspěšnějšími dangdutovými umělci v období Orde Baru byli kromě Rhomy Iramy zpěvačka Elvy Sukaesih a zpěváci Mansyur S a Meggy Z. Na rozdíl od Rhomy Iramy jejich hudba méně akcentovala rockové prvky, zmínění umělci vycházeli ve své tvorbě více z indické, arabské a západní populární hudby. Všechny tyto umělce pak spojuje pro dangdut charakteristický ornamentální způsob zpěvu.

Mansyur S a Meggy Z byli úspěšní dangdutowí zpěváci, pro jejichž hudbu se vžilo označení sladký dangdut (*dangdut manis*). Hudebně se v něm prosazují digitální klávesové zvuky, které tvoří harmonický základ písní hrou akordů v ostinátním rytmu, zdůrazňujícím liché doby taktu. Tato zjevná inspirace v soudobém světovém popu i lokálním *pop melayu* se stala určující pro další vývoj dangdutu. Lokální formy populární hudby jako například *pop minang* z oblasti Minangkabau a mnoho současných dangdutových skladeb čerpá z tohoto přístupu, který zachovává základní taneční prvky dangdutu v podobě rytmu *chalte* a aktivní basové linky, ale zjemňuje je uvolněným cítěním a použitím klávesových zvukových ploch.

Elvy Sukaesih, také přezdívána „královna dangdutu“, se proslavila spoluprací se skupinou Soneta Rhomy Iramy, první společná alba zahrnovaly jak jejich vzájemné duety (např. písně *Kampungan*, *Sampai pagi*), tak sólové písně (*Sedingin salju*). Postupně se zcela osamostatnila, a kromě pravidelného koncertování také ona hrála v mnoha dangdutových filmech a muzikálech, ve kterých hudební čísla doplňovala děj, zpravidla sledující těžké životní osudy obyčejné ženské hrdinky (filmy *Irama cinta*, *Cubit-cubitan*). Zklamání a utrpení je častým námětem také v textech jejích písní, což tvořilo základ úspěchu Elvy mezi ženskými posluchačkami. Od 80. let přibývají také písně se zřejmým erotickým nádechem (Weintraub, 2010, p.126). Oba tyto písňové náměty tvoří hlavní obsah dangdutových písní až do současnosti, a to navzdory četné kritice těchto textů z pohledu elit, které je vnímají jako „uplakané“ a „pornografické“, a tedy nevhodné pro moderního občana. (Weintraub, 2010, p.114). Za pornografické byly považovány například různé dvojsmyslné výrazy, expresivní vzdechy a citoslovce. V „uplakaných“ textech si zpěvák v první osobě (aku) stěžuje na nežádoucí chování svého protějšku v druhé osobě (kau), jako jsou závislosti, nevěra a lži, přičemž zpívající zaujímá pozici odevzdanosti a bezmoci (David, 2014, p. 259). Tyto texty plné smutku a výčitek se však nadále pojí s dangdutovým tanečním rytmem a optimistickými melodiemi. Vzniká tak zjevný nesoulad mezi jednotlivými složkami

písně. V praxi pak toto spojení vede k paradoxním situacím, při kterých obecně tančí a dobře se baví během písní o zlomeném srdci a tíživých životních situacích.

Pro toto spojení existuje několik možných vysvětlení. Davidová (2014, p. 256) uvádí, že mnoho příznivců dangdutu stereotypně zmiňuje nedůležitost textů oproti rytmické složce. Pokud by však na textech nezáleželo a posluchači jejich obsah nevnímali, texty by se mohly věnovat větší šíři témat a nemusely by obsahovat metafory a další básnické figury. Posluchači dangdutu navíc ve skutečnosti texty písní dobře znají, na jejich základě vytváří různé jazykové hříčky a rozumí tomu, jakým způsobem na sebe texty vzájemně odkazují. Možné vysvětlení lze spatřit ve faktu, že zatímco na dangdutových koncertech drtivě převažovali muži, ženské posluchačky tvořily v období 70. a 80. let většinu těch, kteří dangduté kazety nakupovali. Hudební producenti tak mohli za účelem rozšíření podílu na trhu prosazovat taková témata, s kterými se mohly ženy z nižších tříd identifikovat a zpěvem či tancem se v domácím prostředí obdobně jako muži na koncertech zbavovat stresu (Wallach, 2008, p. 196). Davidová (2014, p. 260) si všímá, že dangdutové texty tvoří protiklad k jazyku představitelů Orde Baru. Namísto strohých a neemotivních proslovů z úst vládnoucí garnitury o stabilitě, harmonii a společenském pokroku, je indonéština dangdutových písní emotivní, intimní, pojednávající o bezmoci a ztrátě iluzí (David, 2014, p. 260). Tento kontrast umožňuje posluchačům nalézt potěšení ve vymezení se proti optimistickým pohledům střední třídy a politickým heslům nereflektujícím realitu každodenního života.

Podobný nesoulad lze vysledovat také mezi hudebním textem a samotným chováním vystupujících během koncertů. Pódiový projev zpěvaček na místo bezmoci a odevzdanosti naopak zpravidla svědčí o odhodlanosti a vědomí vlastní moci nad publikem a schopnosti tuto moc využívat k vlastnímu prospěchu. Podle Davidové (2014, pp. 257–259) jsou tyto protiklady důležité pro vyvolání příjemných pocitů z dangdutové hudby. Hudbu, rytmus a tělesné projevy zpěvačky chápe jako sémiotické významy, smyslové vjemy, které na člověka působí samy o sobě. Aby si posluchač mohl tyto vjemy naplno užít, ponořit se do nich a oprostít se na chvíli od reality, potřebuje si nejdříve tuto realitu uvědomit pomocí symbolických významů, které tvoří jazyk, jeho smysl a s tím i společenská pravidla. Texty tak zpřítomňují skutečnost, ze které se posluchač vymaňuje pomocí hudby a rytmu. Stejnou důležitost přikládá těmto kontradikcím Weintraub (2010, p. 137), který je chápe jako prostředek umožňující mnohoznačnost, sebeironii a humor. Zatímco smutná píseň se smutným textem nedává mnoho prostoru pro jiné než melancholické vyznění celku, taneční hudba dangdutu neposkytuje posluchači náповědu, jak textu písně rozumět. Namísto smutku a melancholie tak lze texty číst romanticky,

ironicky, nacházet v nich humorné pasáže nebo dvojsmyslné narážky.<sup>12</sup> Písně, umožňující díky nesourodosti hudby a textu a s tím spojené mnohoznačnosti různé interpretace, byly mezi posluchači také komerčně úspěšnější, což vedlo hudební producenty k cílenému vytváření a zdůrazňování těchto prvků.

### 2.3. Dangdut a politika

Od počátku vzniku dangdutu tvoří hlavní skupinu jeho fanouškovské základny méně majetní a neortodoxní muslimové, což je zároveň nejpočetnější skupina indonéskeho obyvatelstva (Wallach, 2014, p. 275). Takto početnou skupinu desítek milionů posluchačů nemohly dovolit ignorovat politické strany včetně vládní strany Golkar, která dangdut používala jako nástroj k oslovení voličů během politických kampaní, a to navzdory nesouhlasu s hodnotovou orientací dangdutových textů (Weintraub 2010, p. 146). Obliba dangdutu je využívána k vyjádření sounáležitosti politiků s voliči, političtí kandidáti nahrávají předvolební dangdutové písně hrané ve státní televizi, tančí s obecnstvem během volebních mítinků a popisují dangdut jako národní indonéskou hudbu s potenciálem zaujmout zahraniční posluchače a stát se tak indonéským vývozním artiklem (Weintraub 2010, p. 154). Tuto snahu o politické využití dangdutu v období Orde Baru doprovází i první cílení snahy o přiblížení dangdutu vkusu střední třídy pomocí implementace prvků populární hudby, především neornamentálního způsobu zpěvu a vystupování oproštěného od sexualizovaných pohybů a výrazů. S tímto trendem se můžeme setkat i v současnosti, například během televizní pěvecké soutěže Liga Dangdut (LIDA) měla některá vystoupení svým uměleckým projevem mnohem blíže k populární hudbě než dangdutu.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Weintraub uvádí například frázi *keluar sendiri* v textu písně *Minta ajimat* (prosba o kouzlo), která může znamenat jednak sám odcházet pryč, ale také sám dosáhnout vyvrcholení.

<sup>13</sup>Viz např. vystoupení soutěžící Puput a její podání písně *ayat-ayat cinta* (verše lásky) během finálového večera výše zmíněné dangdutové soutěže (Indosiar, 2019).

### 3. Vývoj v období po pádu režimu Orde Baru

---

#### 3.1. Proměna vnímání dangdut

Pádem režimu Orde Baru generála Suharta v roce 1998 se Indonésie ocitá v novém období svých dějin, tzv. Zaman Reformasi (Období reform). V této pro další vývoj klíčové době dochází k výrazným politickým, společenským, ekonomickým i kulturním proměnám. V mediálním prostoru dochází, po více než třiceti letech regulací veřejného projevu, k postupnému otevírání se globálním trendům (David, 2008, p. 195). Pád starého režimu také urychluje přijímání moderního islámu střední třídou jako módního životního stylu umožňujícího spojení zbožnosti a konzumerismu (Heryanto, 1999, p.176). Z obav před přílišným vlivem západní, sekulární kultury pak tato skupina při snaze o určení vlastní moderní identity hledá inspiraci ve společenském, kulturním a náboženském životě bohatých nezápadních států jako Saudská Arábie, Jižní Korea či Indie. (David, 2008, p. 195). Davidová (2008, p. 194) přitom poukazuje na skutečnost, že zatímco sexualita zobrazovaná v hollywoodských filmech byla často terčem kritiky jako morálně nepřijatelná, erotické projevy v rámci tanečních sekvencí bollywoodské filmové produkce podobnou nevoli nevyvolávaly. Možným vysvětlením podle Davidové (2008, p. 194) může být vyčlenění sexuality právě jen do oddělených tanečních čísel, kde její projevy nenarušují děj filmu vystavěný na tradičních pro-rodinných a patriarchálních základech.

Počátkem nového milénia dochází v Indonésii k novému rozmachu oblíbenosti bollywoodského filmu, který byl způsoben převážně nebyvalým úspěchem rodinné romance *Kuchu Kuchu Hota Hai*. Tato proměna vnímání se současně přenesla i na dangdut, nové cover verze aktuálních filmových hitů se stávaly mezi střední třídou velmi populární. Rozvoj soukromých médií způsobil, že šíření a propagace jak bollywoodských filmů, tak dangdutu ve veřejném prostoru již nečelilo ideologickým překážkám ze strany státu, nýbrž se mohlo naplno řídit tržními principy. V tomto prostředí se tak dangdut dostává jako potenciálnímu zdroji příjmů více mediální pozornosti než kdy předtím, přičemž případné kontroverze jsou mediálními domy v honbě za senzaci dále přiživovány. Zvýšená popularita dangdutu u části společnosti, která jím dříve opovrhovala tak byla způsobena zvýšenou mediální pozorností spolu s trendem odmítání kulturního vlivu západu jako součást kritiky prozápadní orientace elit za Suhartova režimu (Wallach, 2014, p. 272).

Navzdory snahám o rozšíření fanouškovské základny dangdutu o posluchače z bohatších společenských vrstev zůstává dangdut v představách mnohých příslušníků střední třídy spojený s nevhodným chováním a nevkusem (Wallach, 2014, p.275). Podle Wallacha (2014, p.276) avšak mnoho dangdutových producentů, fanoušků i účinkujících vyjadřuje názor, že dangdut se ve skutečnosti

všem Indonésanům líbí a jeho odmítání je záležitostí vyjádření společenského statusu navzdory smyslové atraktivitě dangdutové hudby. Davidová (2014, p. 264) se domnívá, že dangdut může u příslušníků střední a vyšší třídy vzbuzovat ambivalentní pocity. Neodolatelná přitažlivost tanečního rytmu dangdutu jim připomíná jejich sounáležitost a společný původ s obyvateli *kampungů*, od kterých by se rádi chtěli pomocí konzumního životního stylu odlišit.

### 3.2. Ekonomická krize, nástup VCD, vliv na proměny dangdutu

Ekonomická krize, která v roce 1997 otřásla Jihovýchodní Asií, měla závažné důsledky pro dangdutový hudební průmysl. Vlivem nedostatku kapitálu došlo k poklesu sponzorovaných živých koncertů a kupní síly pro nákup nových nahrávek, což vedlo k dočasnému útlumu nahrávání nové hudby (Weintraub, 2013, p.163). Tuto spirálu ještě prohlubuje rozšíření video formátu VCD (video compact disk), díky kterému bylo ještě před nástupem internetu mnohem snazší nelegální kopírování nahrávek. Rozšíření tohoto formátu ve svých důsledcích pomohlo k prosazení regionálních podob dangdutu či jeho modernějších fúzí. Lokální kapely mohly produkovat záznamy vystoupení bez zázemí velkých společností, a pomocí prodeje VCD oslovit širší spektrum publika. Druhým důsledkem pak byl větší důraz na tanec *goyang*, kterému mohlo být na amatérských či poloprofesionálních VCD záznamech věnováno více pozornosti než v televizních klipech (Weintraub, 2013, p.164).

Tyto ekonomické, společenské a technologické proměny indonéské společnosti na přelomu tisíciletí umožnily rozvoj regionálních forem dangdutu, které na rozdíl od dřívější éry vznikaly mimo produkční centra v jednotlivých provinciích. Nejúspěšnějším lokálním stylem, který postupně dosáhl celonárodní popularity, byl dangdut koplo s hlavní představitelkou žánru, zpěvačkou Inul Daratistou.

### 3.3. Dangdut Koplo

Dangdut koplo je odnož dangdutu, která se objevuje v provincii Východní Jáva na přelomu milénia jako důsledek výše zmíněných proměn. Jméno stylu je odvozeno od názvu halucinogenní drogy *pil koplo*, kterou bylo možné v ekonomicky a politicky neklidných časech po pádu Suhartova režimu v Indonésii lacině zakoupit. Styl se odlišuje od klasického dangdutu rozdílným rytmem bubnu gendang, který obsahuje dvojnásobné množství výše laděných úderů, rychlými tempy písní a explicitně erotickým způsobem tance vystupujících zpěvaček. Rytmus dangdutu koplo pochází pravděpodobně z hudebního stylu *jaipegan* původem ze Západní Jávy, což je dokladem pokračující mezikulturní výměny. V repertoáru skupin hrajících dangdut *koplo* se kromě vlastní tvorby nachází jak starší dangdutové, tak známé popové a javánské písně. Spíše, než jako striktně vymezený hudební styl je možné dangdut koplo z hudebního hlediska chápat jako úpravu písní zrychlením tempa a použitím



koplo rytmu (Weintraub, 2013, p.173). Dále v dangdutu koplo může nastat z ekonomických důvodů redukce instrumentálního obsazení, kdy úlohu elektrických nástrojů v různé míře přebírá syntetizátor. V nejzazší podobě může být nahrazena a předprogramována celá kapela, účinkuje pak pouze vokalista s hráčem na syntetizátor, případně s diskjockeyem.

Proti spojování názvů dangdut a koplo se v roce 2012 ostře vymezil Rhoma Irama. Ten chápal koplo jako odlišný hudební žánr, který se svým názvem pouze přizívuje na popularitě dangdutu, zatímco vulgárním tancem ohrožuje morální standardy indonéské společnosti (Bader, 2009). Dangdut byl ale s erotickým tancem a texty spojený od svého počátku. Rhomovy výhrady zřejmě pramenily z komerčních a ideologických důvodů. Spojování kopla s nevhodnými projevy mohlo být snahou očistit od těchto konotací dangdut, který v jeho podání nesl náboženské a didaktické poselství a byl chápán jako hudba muslimů i islámskými organizacemi.<sup>14</sup> Skupiny hrající dangdut koplo navíc často předělávaly Rhomovy autorské skladby. Z nahrávek, pirátsky šířených na VCD, mu však na rozdíl od oficiální distribuce neplynuly žádné zisky (Weintraub, 2013, p.182).

### 3.4. Kontroverzní Inul Daratista

Přední představitelkou dangutu koplo je zpěvačka Inul Daratista, která se po roce 2000 za pomoci šíření VCD záznamů koncertů s odvážným způsobem tance *goyang ngebor* postupně vypracovala od lokální zpěvačky na mediální celebritu. Její vystupování v televizních pořadech, a rostoucí popularita napříč Indonésií, vedla v roce 2003 k protestům části muslimské populace. Veřejné vystupování Inul v televizních pořadech se podle protestujících rozcházel se zněním tzv. anti pornografické fatwy (nezávazný právní názor islámské autority) vydané muslimskou organizací MUI (Sněm indonéských ulamů). Kromě regulací, které se týkaly explicitně pornografických materiálů, toto nařízení přikazovalo ženám zahalovat si všechny části těla kromě tváře, dlaní a chodidel, dále zakazovalo používání kosmetiky a nošení přiléhavého oblečení. Na základě této fatwy se pak konaly demonstrace požadující zákaz televizního vysílání tančící Inul. Na její stranu se naopak stavěli lidé liberálního a feministického smýšlení, stejně jako umírnění muslimové. Inul se tak stala ztělesněním probíhající debaty o svobodě vyjádření a oddělených rolích státu a náboženských autorit (Wallach, 2014, p. 284).

---

<sup>14</sup> Viz například odborný text o morálních hodnotách v písních Rhomy Iramy publikovaný v časopise indonéského ministerstva pro náboženské záležitosti (Mustolehudin, 2012, p. 213)

Zmíněná debata probíhala v bouřlivé atmosféře přechodu Indonésie k svobodnějšímu a demokratičtějšímu režimu, který byl doprovázen náboženskými, etnickými a separatistickými konflikty (Dubovská, Petrů and Zbořil, 2005, pp. 342-376). Teroristické bombové útoky na turistické cíle na ostrově Bali a v Jakartě, provedené islamistickou organizací Jemaah Islamiyah, ve svých důsledcích spíše přiměly mnoho indonéských muslimů k zpochybnění extremistické ideologie globálního jihadismu (Wallach, 2014, p.284). Vlivná menšina fundamentalistických muslimů přesto nadále vedla politický boj o prosazení anti pornografického zákona na vládní úrovni. K tomu došlo na půdě parlamentu v roce 2008 ve snaze politických stran naklonit si voliče z řad muslimů před nadcházejícími volbami.

V období své největší popularity v letech 2003–2004, někdy nazývané obdobím Inulmánie, inkasovala Inul Daratista desítky tisíc amerických dolarů měsíčně za televizní vystoupení. Její tvář plnila přední stránky časopisů a počet VCD disků se záznamem koncertů Inul šířených ve společnosti mnohonásobně přesahoval prodejní čísla ostatních indonéských umělců (Heryanto, 2008, p. 17). Je otázkou, proč to byla právě Inul, kdo se takto proslavil. Její pěvecké schopnosti ani módní styl nebyl ve srovnání s dalšími zpěvačkami dangdutu koplo zvlášť výjimečný. Tanec *goyang ngebor* se stal jejím poznávacím znamením a hlavním tématem kontroverze, přesto, že tanec mnoha dalších dangdutových zpěvaček a hereček v soudobých indických filmech byl ještě více vyzývavý než projev Inul (Walsh, 2003). Za vlnou obdivu fanoušků i protestů kritiků tak stál především skutečnost, že necenzurované vystoupení erotického tance bylo možné v období přechodu Indonésie k demokracii zprostředkovávat milionům diváků u televizních přijímačů.

### 3.5. Dangdut a náboženství

Jedním z hlavních zdrojů kontroverze okolo dangdutu jak pro politické, tak náboženské představitele, byl jeho sexuální náboj. V období Zaman Reformasi již umělcům nehrozila cenzura ze strany státu, zato však mnozí čelili verbálním i fyzickým útokům ze strany přívrženců radikálních islámských skupin (Wallach 2014, p. 282). Odkaz na Rhomu Iramu a Elvy Sukaesih jako praktikující muslimy nebyl pro sympatizanty jihadistických myšlenek pádným argumentem. Je zajímavé, že ačkoli je součástí kritiky dangdutu jeho spojení s prostitucí a alkoholismem, dangdutové kluby podle Wallacha (2008, p. 201) nejsou, na rozdíl od specializovaných masážních salonů, karaoke klubů či přímo veřejných domů, hlavními místy výskytu těchto společensky negativních jevů. K podobnému závěru dochází Richter (2012, pp. 113-116), který během svého terénního výzkumu hudební scény ve městě Yogyakarta popisuje jako centra prostituce nikoli dangdutové akce, nýbrž turisticky zaměřené rockové kluby. Výše uvedené skutečnosti nezpochybňují vzájemnou provázanost dangdutu a projevů sexuality,

ale ukazují na skutečnost, že pro návštěvu dangdutového koncertu jsou přednější jiné důvody než kritizované amorální sexuální chování.

Ve své disertační práci se Baderová (2012, pp. 101-107) věnuje náboženským postojům konkrétních dangdutových zpěvaček a uvádí několik příkladů možného skloubení jejich profesního života a víry. Byly mezi nimi jak zpěvačky, které nejsou striktní, co se týče dodržování mnohých náboženských příkazů jako modlení nebo pití alkoholu. Autorka ale potkala také zpěvačky, které nekouří, nepijí a po vystoupení se v předepsaném oděvu modlí. Tyto zpěvačky chápou svoje povolání a svou víru jako dvě rozdělené domény. Dangdut je pro ně prostorem, ve kterém můžou vyjadřovat svou sexualitu, naplňovat svoje taneční a pěvecké záliby v souladu s očekáváními obecnstva, a přitom vydělávat peníze, aniž by to bylo v rozporu s jejich náboženským přesvědčením. Tento přístup, podle kterého je různorodé chápání vztahu víry a chování jednotlivce respektováno komunitou, je jedním z příkladů pokračování tolerance jinakosti, ústředního rysu indonéské kultury obecně (Wallach, 2014, p.283)

## 4. Společensko-kulturní projevy: joget, goyang a nyawer

---

S dangdutovou hudbou se váže několik specifických společensko-kulturních projevů, které mají podstatný vliv na přijímání tohoto stylu indonéskou společností, a jsou jedním z faktorů, které ovlivňují vnímání dangdutu jako pokleslé zábavy pro nejchudší společenské vrstvy prozápadně orientovanými elitami (David, 2008, p. 180). Za nejdůležitější z těchto fenoménů můžeme považovat tanec obecnstva *joget*, tanec zpěvaček *goyang*, jeho odvážnější verzi *goyang ngebor* a *nyawer* – praxe předávání peněz jednotlivci z publika umělcům během vystoupení. *Goyang* a *nyawer* mají své historické kořeny v indonéských kulturních tradicích, můžeme je chápat jako jednu ze složek dangdutu, která vychází z lokálního umění. *Joget*, *goyang* a *nyawer* běžně provází dangdutovou hudbu na koncertech a spolu s hudbou tvoří součást představ o dangdutowé hudbě.<sup>15</sup> Dangdut se tak od jiných hudebních žánrů liší nejen hudební a textovou složkou, ale také spontánní přítomností těchto fenoménů.<sup>16</sup>

### 4.1. Joget

*Joget* je charakteristický způsob tance provozovaný obecnstvem během dangdutowého vystoupení<sup>17</sup>. Historický původ *jogetu* není zcela zřejmý, příliš se nepodobá tancům z indických filmů ani tradičním tancům z území dnešní Indonésie, podle Wallacha (2008, p. 194) je však možné, že se vyvinul z latinskoamerického tance cha-cha, který byl v době vzniku dangdutu v souostroví známý. Je téměř vždy provozován v páru, nejčastěji mužském nebo smíšeném, výjimečně může pár z publika tančit *joget* také na pódiu vedle zpěvačky, kterou za to pak zpravidla obdaruje peněžním darem *saweran*.

Tanečníci se během *jogetu* nesoustředí na sebe navzájem, nedochází k záměrnému fyzickému ani očnímu kontaktu. Jedná se o širokou škálu pohybů nevyžadujících zvláštní dovednosti. Základním

---

<sup>15</sup> Baderová a Richter (2014, p. 173-174) například poskytují přepis rozhovoru s dangdutovou zpěvačkou, která o praxi *nyawer* říká: „Lidé vylezou na pódium, aby s námi tančili a dali nám peníze. A o tom dangdut je.“

<sup>16</sup> Wallach (2008, p. 205-206) popisuje zajímavou vlastní zkušenost s open-air koncertem, během kterého dangdutová skupina hrála nejdříve několik písní v muslimském stylu *quasidah*. Ačkoli hudebně byla tato hudba s dangdudem prakticky totožná, obecnstvo tuto hudbu chápalo odlišně a s *jogetem* a *nyawerem* začalo až poté, co zpěvačky odložily muslimské šátky a začaly zpívat dangdutowé texty.

<sup>17</sup> *Joget* je také název tradičního tance původem z Melaky, který se na rozdíl od *jogetu* tančeného na dangdut vyznačuje podstatně propracovanější choreografií.

pohybem je pak koordinovaný pohyb páru o krok vpřed a vzad při souběžném pohybu rukou v běžecské pozici, s ohnutými lokty, sevřenými pěstmi před hrudí a palci směřujícími směrem vzhůru. Při *jogetu* se tanečníci snaží dostat do stavu, kdy přestávají vnímat své okolí a zároveň ztrácí zábrany a ostýchavost (Wallach, 2008, p. 193). Tento snový stav naprostého pohlcení rytmem je pro dangdut natolik typický, že jeho přehnané parodické napodobování slouží jako humorný prvek, kterým se v televizních pořadech či mezi přáteli zesměšňuje typický dangdutový fanoušek (David, 2014, p. 259).

Samotnými tanečníky je tento tzv. *jogeting* považován za příjemnou aktivitu, která má schopnost účinně odbourávat stres (Wallach, 2008, p. 193). Dochází při něm k chvilkovému zapomenutí na životní problémy, a to navzdory faktu, že písňové texty často tyto problémy zpřítomňují. Stejně tak je paradoxní fakt, že tanečník se zavřenýma očima během *jogetingu* nevnímá vystupující zpěvačku, její na smysly působící tanec a pohyby. (David, 2014, p. 259). Stejně jako předávání darů *saweran* je tak *joget* možné chápat jako vyjádření sebekontroly tváří v tvář pokušení a z toho pramenícího uspokojení.

## 4.2. Goyang

Naproti *jogetu* je tanec zpěvačky *goyang* pohybově náročnější. Jeho základem jsou cyklicky se opakující houpavé pohyby v bocích. Goyang je o vokalistek obecenstvem očekáván a je tak stejně důležitým kritériem přijetí u publika jako jejich fyzické vzezření a pěvecké dovednosti (Wallach, 2008, p. 194). Tento způsob tance je jedním z hlavních důvodů, proč jsou dangdutové koncerty považovány za nevhodnou, eroticky laděnou zábavu.

Přítomnost ženského erotického tance před mužským publikem má v Indonésii dlouhou tradici, vycházející z rituálních slavností plodnosti a zemědělských cyklů (Spiller, 2010, p. 83). Během těchto rituálních tanců ženy ztělesňovaly bohyni rýže Dewi Sri, zatímco muži symbolizovali déšť jako mužskou sílu, která dává rýži vyrůst (Bader, 2011, p.339). Erotický tanec během těchto rituálů měl dostávat vystupující tanečnice do protikladného postavení, kdy zároveň symbolizovaly bohyni, zároveň však byly vnímány jako sexuálně dostupné (Bader, 2011, p.339). Podobně ambivalentní postavení je přisuzováno i současným dangdutovým zpěvačkám, které jsou na jednu stranu redukovány na pouhé sexuální objekty, na stranu druhou mají moc nad chováním diváků, kterou umí využívat ve svůj prospěch. (Wallach, 2008, p. 195-196).

Kromě lokálních tanečních tradic formovaly *goyang* také zahraniční vlivy. Tanec jako důležitý prvek bollywoodské filmové produkce tvořil součást vystoupení prvních dangdutových zpěvaček, přičemž se v tanečním stylu, stejně jako v hudební složce dangdutu, mohly uplatňovat i prvky z jiných stylů, jako například sundánského tance *jaipongan* či baletu (Weintraub, 2010, p. 119-120). Počátkem třetího tisíciletí se spolu s hudbou dangdut *koplo* začal prosazovat erotičtější způsob *goyangu* zvaný *goyang*

*ngebor*. Tento tanec, který proslavila zpěvačka Inul Daratista, se vyznačuje rychlými vrtivými pohyby v pánevní oblasti. *Goyang ngebor* se posléze stal předmětem národní debaty o limitech veřejně přijatelného chování (David, 2008, p. 193). Ve snaze o upoutání pozornosti obecnostva může být *goyang ngebor* doplněn o další pohyby explicitně napodobující sexuální styk či tanec u tyče známý ze striptýzových klubů (Weintraub, 2010, p. 8-9). Tento vývoj k větší erotické explicitnosti je jedním z projevů proměny společnosti a kultury po pádu režimu Orde Baru a dobře ilustruje roli dangdutu jako média, které umožňuje testovat míru veřejně přijatelného projevu (Weintraub, 2010, p. 114).

### 4.3. Nyawer

Jedním z charakteristických sociálních fenoménů během dangdutových vystoupení jsou peněžní dary *saweran*, kterými dárci z řad diváků, *penyawer*, obdarovávají vystupující zpěvačky či zpěváky, přičemž po vystoupení jsou vybrané peníze rozděleny mezi všechny účinkující a představují tak dodatečný příjem jak pro vokalistu, který peníze přijímá, tak pro celou doprovodnou kapelu. Samotný proces předávání peněžních darů, nazývaný *nyawer* či *menyawer* je nedílnou součástí menších a středně velkých vystoupení v prostředí specializovaných dangdutových klubů, venkovních akcí jednotlivých *kampungů* nebo svatebních oslav. Na základě analýzy dostupných videomateriálů *nyawer* není výjimkou ani na velkých akcích s účastí tisíců posluchačů. Na koncertech slavných dangdutových interpretů se ale *nyawer* často nevyskytuje, blízký kontakt diváka a interpreta je omezen vysokým podiem či bezpečnostními složkami.<sup>18</sup> Tyto koncerty bez přítomnosti jiných osob, než interpretů na podiu tak jsou svým uspořádáním scény totožné s koncerty západních kapel v koncertních síních a na hudebních festivalech.<sup>19</sup>

#### 4.3.1. Historická tradice darů *saweran*

Transakce *saweran* během dangdutových vystoupení mají podle S. Baderové kořeny v javánských a sundánských tancích a slavnostech spojených s událostmi ročního i životního cyklu. Dary *saweran*

---

<sup>18</sup> Viz koncert Rhomy Iramy ve městě Palangka Raya, během kterého stojí bezpečnostní složky pod podiem směrem k divákům (Jorong Production, 2016).

<sup>19</sup> Např. na koncertu Inul Daratisty v Kuala Lumpur v roce 2005 (InulDaratistaVEVO, 2012), stejně jako během vystoupení Rhomy Iramy na festivalu SynchronizeFest v roce 2016 (demajorsTV, 2017) *nyawer* neprobíhá.

v podobě peněz, rýže či betelu<sup>20</sup> byly během svatebního obřadu házeny na novomanžele jako vyjádření přání prosperity, bezpečí a štěstí, a zároveň jako znak přijetí novomanželů komunitou (Bader and Richter, 2014, p. 165). J. Wallach uvádí zajímavou spojitost mezi darem *saweran* v dangdutu a původní javánskou vesnickou taneční tradicí, kdy při určitém druhu tanců ženy svádí muže svým tancem a zpěvem, zatímco muži je za toto svádění obdarovávají, protože jim umožňuje prokázat svou schopnost sebekontroly (Wallach, 2008, p. 197). Platí přitom, že výše daru závisí na kvalitě daného uměleckého projevu, protože při svůdnějším výkonu je potřeba prokázat o to větší stupeň sebekontroly. Podle této teorie pak neslouží *saweran* pouze k upozornění na bohatství jednotlivce, ale také jako ukazatel osobní zdrženlivosti.

#### 4.3.2. Průběh transakce *nyawer*

K transakci peněz *saweran* během dangdutowého vystoupení dochází zpravidla na podiu, kam jeden či více dárců *penyawer* za vystupujícím přichází s přichystaným obnosem bankovek.<sup>21</sup> Na podiu dárci *penyawer* nejdříve tančí sami či ve dvojicích tanec posluchačů *joget* bez zjevného zájmu o osobu vystupujícího, samotný *nyawer* začíná až po chvíli tančení *jogetu* tím, že dárce *penyawer* k vystupujícímu s bankovkami přistoupí nebo je od vystupujícího sám vyzván. Zde S. Baderová na základě vlastních pozorování popisuje několik odlišných vzorců chování a přístupů jednotlivých *penyawer*.

První skupina během samotného *nyawer* obdarovávané zpěváky ignoruje, nadále se oddává hudbě a tanci *joget*, a během předávání jednotlivých bankovek s účinkujícím neudržují oční kontakt, někdy i do té míry, že zavírají oči nebo zcela odvrací hlavu (Bader and Richter, 2014, p. 176). Tito *penyawer* jsou samotnými vystupujícími popisováni jako *malu* – nesmělí, stydliví či skromní, a toto chování může být emocionální reakcí na danou situaci, ale také mechanismus udržování sociálního

---

<sup>20</sup> Jako betel se označuje kombinace listu pepřovníku betelového, plodu palmy *Areca katechu* a práškového hašeného vápna, často doplněné o další ingredience (Budiman, 2008, p. 118). Tato tradiční návyková substance, vyhledávaná pro své stimulační a psychoaktivní účinky, se dodnes těší popularitě, zejména ve východní části indonéského souostroví.

<sup>21</sup> V Indonésii, jako i v mnoha dalších zemích regionu, je tradičně levá ruka považována za nečistou, činnosti jako předávání předmětů či konzumace jídla se provádí vždy pouze rukou pravou. Během placení tak běžně kupující drží peněženku v levé ruce, pravou pak bankovky vyndává a platí.

statusu (Spiller, 2010, pp. 30-31.) Jako *sopan* – slušní či zdvořilí pak byli popisováni ti *penyawer*, kteří během *nyawer* plně vystupujícího vnímají, ale nevstupují do jeho osobního prostoru.

Pokud dárce *penyawer* na podiu vstupuje do osobního prostoru zpěvačky, dotýká se jí či používá vulgární jazyk, je toto chování chápáno jako hrubé – *kasar*. Takto se chovající *penyawer* může být člověk pod vlivem alkoholu, či z jakéhokoli jiného důvodu neschopný sebekontroly. Baderová při popisu těchto různých vzorců chování, které se mohou v průběhu vystoupení měnit i v rámci jednotlivce, upozorňuje na proměnlivost hodnocení tohoto jednání v závislosti na kontextu vystoupení (Bader and Richter, 2014, p. 178). V kontextu dangdutového klubu může být například za přijatelné považováno chování nevhodné během vystoupení na svatbě nebo politickém mítinku. Stejně tak mohou některé zpěvačky tělesný kontakt s dárce *penyawer* aktivně vyhledávat, jiné naopak ne. Hrubě se chovající *penyawer* na analyzovaných videozáznamech zpravidla není nikým konfrontován, kapela i zpěvačka pokračují v produkci a nezasahuje ani obecenstvo. Přímá konfrontace s nevhodně se chovajícím jedincem není v indonéském kulturním kontextu běžná.<sup>22</sup>

Nejběžnějším způsobem předávání daru *saweran* je postupné vytahování jednotlivých bankovek z levé ruky a předávání pravou rukou do pravé ruky vystupujícího. V kontextu vystoupení je přijatelnou či již nevhodnou formou rozhazování bankovek na zpěvačku, které přirozeně upoutává více pozornosti k věnovanému obnosu a tím pádem sociálnímu statusu dárce *penyawer*, a podle Baderové může být jedním z prostředků souboje o zpěvaččinu pozornost. Zcela nevhodný je pak způsob, který není v literatuře popsán, ale je viditelný na videozáznamech, při kterém *penyawer* s rukou nabízející peníze provádí různé úhybné manévry komplikující převzetí bankovky.<sup>23</sup> Po ukončení *nyawer* dárce opět opouštějí pódium, jedná-li se však o vážené osoby darující značný obnos nebo i běžné dárce v kontextu menšího vystoupení, můžou být během *nyawer* či při odchodu zmíněna jejich

---

<sup>22</sup> Způsob vyvíjení nepřímého společenského tlaku na jednotlivce namísto přímé konfrontace je popsán např. v disertační práci M. Pfliegerové (2008, pp. 14-15). Zajímavou výjimkou, kdy situace nejspíše přesáhla únosné meze, je pak událost zaznamenaná na populárním videu z vystoupení skupiny New Angkasa, během kterého je nevhodně se chovající *penyawer* po několika minutách potupně odveden z podia ženou z publika (AE Production, 2017).

<sup>23</sup> O nevhodnosti daného chování může vypovídat i množství odsuzujících komentářů online videí zobrazujících tyto praktiky během dangdutových vystoupení (Newbie OPRX, 2017).



jména a poděkování, což je uváděno jako jeden z faktorů, proč se návštěvníci *nyawer* účastní. (Bader and Richter, 2014, p. 172).

### 4.3.3. Rozdílné motivace dárců *penyawer*

Motivace dárců *penyawer* k vystoupení na podium a předání daru *saweran* mohou být rozdílné v závislosti na mnoha faktorech, například na druhu a rozsahu koncertu, sociálním postavení dárce nebo jeho pohlaví. Dárce *penyawer* může být jak muž, tak žena, přičemž muži bývají dárce častěji, v prostředí dangdutových klubů nebo na venkovních akcích odehrávajících se v noci se ženy jako účastnice koncertu navíc vyskytují pouze zřídka (Wallach, 2008, p. 204). J. Wallach ve své studii o dangdutu popisuje základní motivaci mužů zúčastnit se *nyawer* jako uvolnění nahromaděného napětí mezi nimi, zpěvačkou a přihlížejícími. Předáním daru *saweran* muži dávají na odiv svoje osobní bohatství, kromě tohoto ale také dokazují dárce sebekontrolu a vnitřní sílu. *Penyawer* nereaguje na smyslové podněty snahou o nevhodný fyzický kontakt se zpěvačkou, ale peněžně odměňuje její schopnosti jej pokoušet (Wallach, 2008, p. 198.). Baderová naproti tomu upozorňuje, že namísto uvolňování napětí mezi *penyawer* a zpěvačkami může naopak docházet k jeho zvyšování tím, jak se dárce snaží upoutat zpěvaččinu pozornost, zvláště je-li na podiu několik *penyawer* současně, kteří o její přízeň soupeří. Do motivace mužů *penyawer* může vstupovat jejich osobní zájem o zpěvačku spojený se žárlivostí, je-li její pozornost upřená na jiného z aktérů (Bader and Richter, 2014, p. 171).

Kromě osobních pocitů jednotlivců je předání *saweranu* v případě koncertů na svatbách či jiných komunitních akcích spojeno s projevem respektu vůči pořadateli koncertu. *Saweran* tak lze chápat jako určitý druh transakce: tím, že se účastník koncertu zúčastní, přispívá k tomu, aby celá událost, na kterou byl pozván, měla zdárný průběh. Podobně pak může očekávat, že jeho hosté budou obdarovávat vystupující, až bude pořádat podobnou událost on (Bader and Richter, 2014, pp. 165-166). Dalším důvodem pro zapojení se do *nyawer*, který během terénního výzkumu Baderové uváděli jak muži, tak především ženy, je určitý druh hrdosti, kterou *penyawer* prožívají, když vystupující po obdržení daru *saweran* zmíní jméno dárce do mikrofonu. Někteří *penyawer* pak popisují určité prvky návykovosti *nyawer*, kdy pocit štěstí a hrdosti během pobytu na podiu je nutí utratit mnohem více peněz, než původně zamýšleli (Bader and Richter, 2014, p. 172).

Výše uvedené motivace dárců *penyawer* ukazují, nakolik je tento fenomén komplexní, zvláště když se jednotlivé motivace nevyklučují, ale spíše navzájem prolínají. Nejedná se tak o problematiku, kterou by bylo možno jednoduše redukovat například na otázku vztahu sexuality a moci (Bader and Richter, 2014, p. 181). Wallach upozorňuje na mnohoznačnost, kdy *nyawer* může být projevem respektu a objektivizace zpěvačky zároveň (Wallach, 2008, p. 204).

#### 4.4. Poznámky k daným jevům na základě vlastního pozorování

Výše uvedený průběh tanců *joget* a *goyang* a praxe *nyawer* tak, jak je popsán v odborné literatuře, se v některých ohledech liší od mé vlastní zkušenosti s účastí na dangdutových koncertech během studijních a pracovních pobytů v letech 2014, 2017-2018 a 2019. Největší rozdíly jsem zaznamenal v průběhu praxe *nyawer* během pozorování dangdutového vystoupení v restauraci v Bogoru a nočním dangdutovém klubu v Bandungu. V Bogoru jsem byl spolu s několika dalšími mezinárodními studenty pozván indonéským organizátorem studijního programu do prostorné restaurace – *warungu*, ve kterém místní skupina mladých muzikantů hrála dangdut. Okolo desáté hodiny večerní ještě pravděpodobně nebyla atmosféra dostatečně zralá, a tak většina osazenstva večeřela či popíjela a taneční parket zůstával prázdný, vystupující zpěvačky s bezdrátovým mikrofonem si tak pravidelně během písní chodily pro peníze k jednotlivým stolům. Podobnou zkušenost, kdy *nyawer* připomínal spíše vynucenou než dobrovolnou peněžní transakci, jsem zažil také v jednom z bandungských specializovaných dangdutových klubů. V malé přízemní místnosti se postupně sešlo okolo padesáti osob a o tanečnický parket, ochotné k předání *saweranu*, tentokrát nebyla nouze. Přítomné zpěvačky přesto po každé písni aktivně obcházely sedící u stolů s žádostí a peníze. V obou těchto případech byla etiketa nevyžádanosti peněžních transakcí porušena.

Opačná situace nastala během dangdutového vystoupení, které se konalo k příležitosti prvního výročí otevření v té době jediného fitness centra v okresním městě Padang Panjang na Západní Sumatře, kde jsem tou dobou studoval. V takřka rodinné atmosféře oslavy, na níž byli přítomni rodina majitele, pravidelní návštěvníci, sousedé a známí, jsem ani jednou nezaznamenal předávání peněžního daru *sewaran* vystupující zpěvačce navzdory faktu, že všichni přítomní, včetně dospělých žen se zahalenými vlasy, se na parketu a také přímo na podiu očividně velmi dobře bavili. Během tohoto večera byla na heterogenním složení publika dobře patrná přitažlivost dangdutu bez ohledu na věk či pohlaví a nenáročnost tance *joget*, který všem přítomným umožňoval nechat se vtáhnout do dění.

V dangdutovém klubu v Bandungu byl také zajímavým způsobem řešen přístup k tanečnímu parketu před podiem. Během několika skladeb v rámci tanečního bloku byl přístup do tanečního prostoru pro všechny zúčastněné volný, u většiny písní se však muselo za přístup na parket předem zaplatit vystupující zpěvačce. Po zaplacení měl pak platící tanečník parket výlučně pro sebe a mohl na něm během trvání písně předvést své taneční umění. Všichni návštěvníci klubu během mého pozorování tato nepsaná pravidla dodržovali, s výjimkou jediného, pohybově velmi nadaného jedince, který byl po chvíli tančení během předplacené doby jiného účastníka usazen jedním ze zaměstnanců

zařízení. Tato modifikace daru *saweran* v daném zařízení koresponduje s popisem dangdutových nočních klubů jako míst uzpůsobených ke generování co největšího zisku (Wallach, 2008, p.203).

Za nejpravděpodobnější příčinu výše zmiňovaných odlišností považuji lokální rozdílnost mnou pozorovaných akcí od zkušeností, které jsou popsány v literatuře. Baderová a Richter, Wallach i Weintraub prováděli svůj terénní výzkum převážně v *Jakartě* či *javánsky mluvících částech Jávy*. Naproti tomu v převážně *Sundánci* obývaných městech *Bandung* a *Bogor*, která slouží také jako víkendová rekreační centra bohatších obyvatel *Jakarty*, stejně jako v malém *sumaterském* městě s konzervativní muslimskou komunitou, může být přístup k peněžním transakcím během vystoupení značně kulturně odlišný.

## 5. Příčiny úspěchu a rozšíření dangdutu

---

Otázka, co je příčinou rychlého rozšíření a úspěchu dangdutu v Indonésii, který přetrvává až do dnešních dnů, nabízí několik úhlů pohledu. Narativ, se kterým indonéská veřejnost často pracuje, popisuje dangdut jako hudbu přímo vycházející a rezonující s povahou indonéských posluchačů (Weintraub, 2010, p. 83). Přítomnost hudebních prvků hudby *melayu*, texty v indonésštině, jednoduchost tance publika zvaného *joget* a přímočaré texty odkazující ke každodenním životním strastem obyčejných lidí podle tohoto výkladu vytváří kombinaci vhodnou pro duši Indonésana, na rozdíl od hudby *pop melayu* a západního rocku, jejichž vlastní podstata má být odlišná a cizí. Tato tvrzení lze rozporovat z antropologického hlediska či poukazem na celou řadu nepůvodních prvků v dangdutu, včetně v době vzniku nové a moderní rockové hudby. Po desetiletí trvající oblíbenost dangdutu napříč generacemi však tuto tezi zdánlivě podporuje.

Je zřejmé, že dangdut se mohl naplno rozvíjet a získávat na popularitě pouze v ekonomických, kulturních a politických podmínkách nastavených režimem Orde Baru po roce 1965. Uvolnění cenzury na distribuci a produkci zahraničních audiovizuálních děl, rozvoj soukromého podnikání a s ním spojený vznik konkurenčního prostředí, šíření za pomoci soukromých radiových stanic a snadno kopírovatelných audiokazet, islámské poselství textů skupiny Soneta spolu s prvky západní hudby či natáčení filmů podporující kult osobnosti Rhomy Iramy, to vše by bylo za Sukarnovy vlády těžko představitelné (Frederick, 1982, p. 108). Nahrávací společnosti a dangdutoví umělci dokázali naplno využít ekonomického růstu a vlny konzumerismu k šíření dangdutu z center směrem k periferiím za účelem generování zisku (Weintraub, 2010, p. 81).

Z různých úhlů pohledu se taktéž můžeme zabývat otázkou, nakolik byl dangdut v době svého vzniku moderní, a nakolik tato modernita pomohla k jeho etablování jakožto komerčně úspěšného hudebního stylu. V 70. letech Rhoma Irama do své hudby implementuje postupy z progresivního rocku a používá vedle tradičních akustických hudebních nástrojů i nejnovější elektrické. Neméně moderní po technické stránce byla také zvuková aparatura na koncertech Sonety, která byla schopná svým výkonem přenést rockovou energii na posluchače a svou hlasitostí vybízet diváky k tanci.<sup>24</sup> Samotné koncerty pak zahrnovaly prvky velkolepé podívané. Vše, od nasvícení scény přes dlouhé vlasy,

---

<sup>24</sup> Frederick (1982, p. 110) upozorňuje na zajímavý rozdíl mezi hudbou *orkes melayu* a dangdudem, spočívající v taneční odezvě publika. Zatímco *orkes melayu* popisuje jako „hudbu k podupávání nohou“, dangdutová hudba je dodnes spojená s taneční uvolněností.

rozhalené košile a kalhoty do zvonu v pestrých barvách po speciální choreografii hudebníků korespondující s texty, působilo na diváky jako moderní show. Na druhou stranu Wallach (2014, p. 287) tvrdí, že typickým znakem jakéhokoli jevu považovaného za moderní je vymezování se proti jevům předcházejícím, dangdut však není definován tím, co není, naopak je otevřený všem možnostem. V případě dangdutu navíc zpravidla závisí vnímání jeho modernosti stejně jako u dalších hudebních stylů, které mu předcházely, na příslušnosti ke společenské třídě. Koncertní vystoupení Rhomy Iramy tak může připadat člověku obeznámenému se západní kulturní produkcí pouze jako nemoderní, laciný kýč (Frederick, 1982, p. 112).

Dangdut, chápaný mnohými svými fanoušky jako celospolečenská „hudba nás všech“ (Wallach, 2014, pp. 171-172), je originální kulturní projev moderního indonéského národa. Navzdory odmítavému postoji části indonéské veřejnosti uvádí Wallach (2014, p. 179) několik příkladů sjednocující síly dangdutové hudby napříč různými společenskými skupinami, včetně případu, kdy vězni společně se svými dozorci tančili *joget* během dangdutové koncertu na nádvoří věznice. Strhující puls dangdutové hudby, spolu s texty, které podle posluchačů popisují všechny možné životní nesnáze jednotlivce, tak vytváří prostor, ve kterém může většina indonéské společnosti zažívat pocit sounáležitosti jeden k druhému.

## Závěr

---

Předložená bakalářská práce je v českém prostředí první prací, která se věnuje výhradně fenoménu dangdutu, indonéskému hybridnímu hudebnímu žánru. V první kapitole jsem představil hudební styly, které se v indonéském souostroví v historii vyskytovaly a které mají s dangdudem určité společné rysy, a tím zasazují tento žánr do kulturního a společenského kontextu Indonésie. Ve druhé a třetí kapitole jsem na příkladech nejznámějších hvězd dangdutu popsal hudební a textovou složku dangdutových písní a ambivalentní vztah indonéské veřejnosti, politických stran a náboženských organizací k tomuto žánru v průběhu jednotlivých historických etap. Čtvrtá kapitola doplnila předchozí popis dangdutu rozbořením společensko-kulturních projevů, které jsou součástí dangdutových koncertů. Pátá kapitola pak shrnuje faktory, které stojí za úspěchem a rozšířením tohoto stylu v Indonésii. Přínos práce vidím v prvotním souhrnném uvedení informací o tomto hudebním stylu v českém jazyce a představení dangdutu jako komplexního jevu. Zjištěné poznatky bych rád využil k dalšímu studiu dangdutové hudby s důrazem na její nejaktuálnější vývoj.

Dangdutová hudba v Indonésii do určité míry odpovídá tezi E. Walda o skupině Beatles: Je možné ji milovat či nenávidět, ale nelze se jí vyhnout. Postupy, jakými je dangdutová hudba tvořena, modifikována a šířena, spolu s rozdílnými reakcemi, které vyvolává u jednotlivých společenských skupin, politických stran či náboženských institucí, umožňují vědeckému zkoumání dangdutu přinášet poznatky, vedoucí k lepšímu porozumění současné indonéské společnosti a změnám, kterými v průběhu posledních padesáti let tato společnost prošla.

## Seznam použitých zdrojů

---

### Literatura

Bader and Richter (2014). Dangdut Beyond the Sex: Creating Intercorporeal Space through Nyawer Encounters in West Java, Indonesia. *Ethnomusicology Forum*, 23(2), pp.163-183.

Barnard, T. (2004). *Contesting Malayness: Malay identity across boundaries*. Singapore: Singapore University Press.

Becker, J. (1975). Kroncong, Indonesian Popular Music. *Asian Music*, 7(1), pp. 14-19.

Budiman, M. (2008) *Nejvýznamnější toradžské rituály a jejich dnešní podoba*. Ph.D. Thesis. Univerzita Karlova.

David, B. (2008). 'Intimate Neighbors: Bollywood, Dangdut Music, and Globalizing Modernities in Indonesia' in Gopal, S. and Moorti, S. (eds.) *Global Bollywood: travels of Hindi song and dance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

David, B. (2012) *Intersubjective Realities: Women Dangdut Performers and their Lived Experience in Indramayu and Jakarta, Indonesia*. Ph.D. Thesis. Monash University Available at: [https://monash.figshare.com/articles/Intersubjective\\_realities\\_women\\_Dangdut\\_performers\\_and\\_their\\_lived\\_experience\\_in\\_Indramayu\\_and\\_Jakarta\\_Indonesia/4664494](https://monash.figshare.com/articles/Intersubjective_realities_women_Dangdut_performers_and_their_lived_experience_in_Indramayu_and_Jakarta_Indonesia/4664494) (Accessed: 29 June 2019).

David, B. (2014). 'Seductive pleasures, eluding subjectivities: some thoughts on dangdut's ambiguous identity' in Barendregt B. (ed.), *Sonic Modernities in the Malay World: A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s – 2000s)*. Leiden; Boston: Brill, pp. 249-268.

Dubovská, Petrů and Zbořil (2005). *Dějiny Indonésie*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny.

Frederick, W. (1982). Rhoma Irama and the Dangdut Style: Aspects of Contemporary Indonesian Popular Culture. *Indonesia*, 34, pp. 103-130.

Gopal, S. and Moorti, S. (2008). 'Introduction' in Gopal, S. and Moorti, S. (eds.) *Global Bollywood: travels of Hindi song and dance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Heryanto A. (2008). 'Pop culture and competing identities' in Heryanto, A. (ed.), *Popular culture in Indonesia: Fluid identities in post-authoritarian politics*. London/New York: Routledge, pp. 1-36.

Heryanto, A. (1999). 'The Years of Living Luxuriously: Identity Politics of Indonesia's New Rich' in Pinches M. (ed.), *Culture and Privilege in Capitalist Asia*. London: Routledge, pp. 160-188.

Morcom, A. (2007) *Hindi film songs and the cinema*. Burlington, VT: Ashgate.

Mustolehudin M. (2012). Nilai moral dalam lirik dangdut Rhoma Irama. *Analisa*. 19(2), pp. 213-225.

Pflegerová, M. (2008). *Kultura Minangkabau v zrcadle divadelních her randai*. Ph.D. Thesis. Univerzita Karlova.

Richter M. (2012). *Musical worlds in Yogyakarta*. Leiden: KITLV Press.

Spiller, H. (2010). *Erotic triangles*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Wald, E. (2009). *How the Beatles destroyed rock 'n' roll: an alternative history of American popular music*. New York: Oxford University Press.

Wallach, J. (2003) The Poetics of Electrosonic Presence: Recorded Music and the Materiality of Sound. *Journal of Popular Music Studies*, 15(1), pp. 34-64.

Wallach, J. (2008). *Modern noise, fluid genres*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

Wallach, J. (2014). 'Notes on dangdut music, popular nationalism, and Indonesian Islam' in Barendregt B. (ed.), *Sonic Modernities in the Malay World: A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s – 2000s)*. Leiden; Boston: Brill, pp. 271-290.

Weintraub, A. (2010). *Dangdut stories: a social and musical history of Indonesia's most popular music*. New York: Oxford University Press.

Weintraub, A. (2013). The Sound and Spectacle of Dangdut Koplo: Genre and Counter-Genre in East Java, Indonesia. *Asian music*. 44(2), pp. 160-194.

## Video

AE Production. (2017). *TERCYDUK.!!! BININYA Ngamuk Gara2 SUAMINYA Joged dan NYAWER Artis di Panggung* [Online video]. 2 August. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=fe0NCADUi4Q> (Accessed: 25 February 2019).

demajorsTV. (2017). *Soneta live at SynchronizeFest - 29 Oktober 2016* [Online video]. 6 September. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=cBOAMi\\_z4dY](https://www.youtube.com/watch?v=cBOAMi_z4dY) (Accessed: 22 February 2019).



Indosiar. (2019). Meleleh! Duet Puput Sulsel dan Rossa 'Ayat Ayat Cinta' Buat Semua Juri Beri SO | GF LIDA 2019 [Online video]. 2 May. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-xbmn4jlhs&list=PLPnttbZZMxsWimGDBnoURPVCM85qlvdlb&index=2> (Accessed: 25 June 2019).

InulDaratistaVEVO. (2012). [FULL VIDEO] Konser Fenomena Dangdut "Inul Daratista" Live In Kuala Lumpur [2005] [Online video]. 2 June. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=CPWXMRwi4i4> (Accessed: 22 February 2019).

Jorong Production. (2016). RHOMA IRAMA & SONETA FULL ALBUM KONSER Terbaru Video Palangka Raya [Online video]. 10 September. Available at: <https://youtu.be/t1LMibIEUM4> (Accessed: 21 February 2019).

Newbie OPRX. (2017). VIRAL!!!LIHAT Ada Cowok Joget ?? [Online video]. 23 October. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Gz2CzSoMUAs> (Accessed: 27 February 2019).

## Online zdroje

Walsh, B. (2003) 'Inul's Rules' Time, 17 March [online]. Available at: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,433338,00.html> (Accessed: 10 June 2019).

Bader, S. (2009) 'A second revolution?' Inside Indonesia, 28 June [online]. Available at: <https://www.insideindonesia.org/a-second-revolution-2?> (Accessed: 12 June 2019).