



Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Ústav hudební vědy

**Gamelan jako aktér:
Život javánského gamelanu v Praze**

Gamelan as an Actor:
The Life of Javanese Gamelan in Prague

Vypracoval: Daniel Koubek

Vedoucí práce: Vít Zdrálek, Ph.D.

Konzultant: Tereza Havelková, Ph.D.

Praha 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci *Gamelan jako aktér: Život javánského gamelanu v Praze* 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 vysokoškolského titulu.

V Praze dne 28. 6. 2019

.....
Daniel Koubek

Poděkování

Vypracování této práce vděčí Vítu Zdrálkovi a Tereze Havelkové, jejichž rady a způsob vedení seminářů mi byly oporou po celou dobu mého výzkumu. Poděkování zároveň patří všem respondentům a dalším, kteří se o javánském gamelanu a jejich vztahu k němu nebáli mluvit a při psaní práce mě podporovali. Za možnost dozvědět se více o gamelanu z Liběchova, stejně jako za umožnění si ho osobně prohlédnout, vděčím Dagmar Pospíšilové z Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur.

V neposlední řadě chci poděkovat všem nástrojům javánského gamelanu v Praze, které na mě v posledních měsících měly tak velký vliv.

Abstrakt

Tato práce se zabývá životem javánského gamelanu v Praze. Předmětem autorova záměru je jednak vysvětlit rozdíly v životech těchto nástrojů, zároveň ale také předložit obecnější závěry týkající se je jejich rolí v sociálním kontextu, které vyplývají na povrch, když k těmto nástrojům nepřistupujeme jako k předmětům, nýbrž k aktérům podněcujícím v člověku určité jednání a smýšlení. Jinými slovy, autor analyzoval způsoby, jak lidé, kteří s těmito nástroji přicházeli do kontaktu, popisují svůj vztah k těmto nástrojům, nebo co považují za nejhodnotnější aspekt při hře na javánský gamelan. Zatímco v případě gamelanu z Liběchova bylo možné u lidí, kteří s ním přicházeli do kontaktu, spatřovat fascinaci nástroji, které se do Československa dostali roku 1989 díky diplomatické spolupráci Československa a Indonéské republiky, v případě gamelanu z Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze zde prohlubovali kompetence hry na gamelan zejména lidé, kteří v Indonésii nějakou dobu strávili. V této práci, která je převážně příkladem hudebně-etnografického výzkumu založeném na zúčastněném pozorování, zároveň však pracuje s pramennými materiály historické povahy. Autor interpretuje nashromážděná data za pomoci prací sociologa a filosofa Bruna Latoura a etnomuzikologa Eliota Batese. Způsob, jak zacházejí s Actor-Network Theory, autorovi této práce pomohl k pochopení obecné *hodnoty*, se kterou se při analyzování vztahu mezi lidmi a nástroji javánského gamelanu v Praze shledáváme. Výsledkem autorova výzkumu bylo zjištění, že v posledních třech dekádách se v Praze na javánský gamelan vždy hrálo, ovšem motivace těch, kteří na gamelan hráli, se lišily, stejně jako prostředí, ve kterém tyto události probíhaly. Zatímco v některých případech byl gamelan vystavován jako předmět znázorňující vzdálené či orientální kultury, jindy je naopak využíván například během Indonéských večerů jako předmět zpřítomňující reálné indonéské prostředí, čímž vznikala v českém prostředí jakási quasi indonéská realita. V různých rovinách projevovaly zájem lidé také o samotný zvuk nástrojů gamelanu. V 90. letech v českém prostředí byla možnost osobně vidět nástroje gamelanu ojedinělá, a zatímco se od té doby někteří snažili vytvářet tradiční indonéskou hudbu, další pomocí těchto nástrojů vytvářeli zvuky, které s tradiční indonéskou hudbou nijak nesouvisely.

Klíčová slova: gamelan, karawitan, Actor-Network Theory

Abstract

This work investigates the life of Javanese gamelan in Prague (the Czech Republic). The author's intention was both to show the differences between the lives of the two sets of instruments of Javanese gamelan that currently can be found there in the Czech Republic. In his argument, that is highly dependent on using the Actor-Network Theory, these instruments' different historical social roles, narratives, lie beyond their

meanings as things, but can only be observed when understanding them as actors forcing people to particular behavior and way of thinking about them. In other words, the author analysed the way how people who had ever played one or both these gamelans describe their relation to these instruments or what they found to be the most valuable aspect for them about playing Javanese gamelan in Prague. While a strong fascination by the gamelan instruments from the Liběchov castle can be observed among people who had played them after they were brought to the Czechoslovakia in 1989 as a result of the Czechoslovakia-Indonesian diplomatic relation, in case of the gamelan possessed by Embassy of Indonesia in Prague, mainly people who had already been to Indonesia in person become those who furthermore currently spread the competence of playing the Javanese gamelan in the Czech Republic. In this work, which is from bigger part based on the participant-observation methodology of ethnographic research, the author interprets the collected data by using arguments by sociologist and philosopher Bruno Latour and ethnomusicologist Eliot Bates. Their notion of Actor-Network Theory became a huge support for the author of this research and helped him to discover the general *value* we face when analysing the relation between people and instruments of Javanese gamelan in Prague. One of the author's findings was that there always had been a group of people who played Javanese gamelan in Prague, however, the intensity of their meetings was never constant, just as did change the motivation of these people. While in some cases gamelan instruments were being displayed as orient objects that had been supposed to picture distant orient cultures, other times, gamelan instruments had been used as a representator of Indonesian culture in the Czech Republic, which meant quasi Indonesian reality had risen during such events. During the 1990s, the possibility of seeing instruments of Javanese gamelan had been rare, and while some tried to play traditional Indonesian music ever since, others created sounds that had nothing in common with traditional gamelan pieces.

Keywords: gamelan, karawitan, Actor-Network Theory

1	Úvod	5
1.1	Struktura práce	7
1.2	Positioning: Vlastní perspektiva	9
2	Teoretické perspektivy a metodologické postupy	12
2.1	Teoretické perspektivy	12
2.1.1	Bruno Latour: The Sociology of a Door-Closer	12
2.1.2	Eliot Bates: The Social Life of Musical Instruments	13
2.2	Využívané metody výzkumu	15
2.2.1	Rozhovory	16
2.2.2	Hudební etnografie: Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze	20
3	Gamelan předmětem zájmu	22
3.1	Specifika hry na gamelan	22
3.1.1	Duševní prožitek, princip kolektivního provozování a vnímání času při hře na gamelan	24
3.2	Javánský gamelan v Čechách	26
3.2.1	Význam místa a času	29
4	Gamelan ze zámku v Liběchově	31
4.1	Životní etapa setu do roku 2002: Zámek Liběchov	31
4.1.1	Setkání v srpnu 1990	34
4.1.2	1992: CD Tajemná gamelanie	35
4.1.3	2002: Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově	40
4.2	Životní etapa setu po roce 2002: Depozitář v Horních Počernicích	41
4.2.1	2008: Muzika Etnika	41
4.2.2	Současnost: Návštěva depozitáře	44
5	Gamelan na Velvyslanectví Indonéské republiky	46
5.1	Role Velvyslanectví Indonéské republiky	47
5.2	Role programu Darmasiswa	50
5.3	Příklady využívání gamelanu velvyslanectví	52
5.3.1	2004: Jindřišská věž	53
5.3.2	2005: Podsklepeno	56
5.3.3	2006: Ketut Sukayana	58
5.3.4	2015: Východní inspirace v nové hudbě	64
5.4	Hudební etnografie: Současnost	70
5.4.1	Etnografický zápis: Koncert na Indonéském večeru v Brně	78
6	Závěr	86
7	Použité zdroje	91
8	Přílohy	94

1 Úvod

Předmětem této bakalářské práce je porozumět životu dvěma setů nástrojů javánského gamelanu, které se na území České republiky v současnosti nacházejí. Gamelan označuje soubor převážně bicích nástrojů původem z Indonésie a toto slovo je odvozeno od slova *gamel* = kladivo.¹ Zatímco se však v češtině o hudbě, která při hře na tyto nástroje zní, říká “hudba gamelanu” nebo například “gamelanová hudba”, v indonéštině *gamelan* označuje pouze samotné nástroje v jejich fyzické podobě. Pro umění tvorby zvuku, které se pojí s úctou, jenž se v Indonésii nástrojům přikládá, se v indonéštině používá slovo *karawitan*.² Hlavním cílem pro mě v této práci bylo sestavit obraz o životě nástrojů javánského gamelanu, které se v Praze v současnosti nacházejí, a to na základě výzkumu převážně etnografické povahy, skrze své vlastní pozorování a další historické písemné prameny a materiály ikonografické a zvukové povahy. Metodu výzkumu ovlivnila především Actor-Network Theory (Teorie sítí aktérů), kterou se kterou jsem se seznámil zejména v článkách Bruna Latoura a Eliota Batese a vytváření teorie o životě Javánského gamelanu v Praze vycházelo z povahy grounded theory. Podrobně metodologické postupy popíšu dále v příslušné kapitole.

Jeden set nástrojů javánského gamelanu se do roku 2002 nacházel na zámku v Liběchově a dnes je uložen v depozitáři Národního muzea v Horních Počernicích, kde není nijak využíván. Druhý set nástrojů patří Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze (KBRI, Kedutaan Besar Republik Indonesia) a hraje se na něj pravidelně. Rozdíly ve využívání těchto nástrojů jsou tedy v současnosti značné. Zatímco na gamelan z Liběchova se v současnosti nehraje a za posledních 17 let byl před očima veřejnosti v České republice vystaven jednou v rámci výstavy Muzika Etnika (2008), nástroje ambasády jsou využívány pravidelně a od roku 2003 je různé skupiny pod vedením Indonésanů nebo Čechů ke hře využili při desítkách akcí a koncertů, které se mezi sebou lišily způsobem organizace, dramaturgickou koncepcí i zúčastněnými publiky.

Mým hlavním cílem je popsat *vztah* mezi samotnými nástroji a lidmi, kteří s nimi přicházeli do kontaktu. Zvláštní význam pro mě proto měly sociální podmínky tohoto života, které chápu jako interakce mezi nástroji a lidmi, ale také mezi samotnými hráči na tyto nástroje. Abych pochopil povahy těchto vztahů a motivací, nepřistupuji v mém výzkumu k nástrojům jako k pouhým objektům mého zájmu, ale jako k subjektům, které mají na okolní prostředí vliv. Povahu bytí těchto nástrojů, jejich

¹ Sorrell, Neil. *A Guide to Gamelan*. Faber and Faber, London: 1990, s. 20.

² Stones, Christopher. *Co je to gamelan?* [online]. Překlad Libuše Peňáková. In: „Catatan-catatan Pengetahuan Karawitan“ In Becker, Judith a Alan H. Feinstein, eds., *Karawitan: Source Reading in Javanese Gamelan and Vocal Music*, vol.1, Michigan, 1984:9. Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11#_ftn6 [25-06-2019]

ontologii, jsem vnímal skrze úvahy lidí, kteří s těmito nástroji přicházeli do kontaktu a k jejich zvuku, způsobu hry na ně vytvářeli nebo k indonéské kultuře si vytvářeli vztah, který měl následně vliv na jejich přístup k těmto nástrojům, tedy byly jimi ovlivněni. Nástroje tak coby aktéři svého vlastního života spoluvytvářejí své životní podmínky, které jsou sice odrazem toho, jak k nim člověk přistupuje a jak se k nim chová, zároveň mají ale stejně tak samy vliv na každého, kdo s nimi přichází do kontaktu. Ten může svým jednáním (které je zároveň odrazem vlivu nástrojů na něj), vytvářet podmínky pro využívání těchto nástrojů.

Zatímco první léta života gamelanu z Liběchova byla spojena s určitým typem odborného zájmu těchto nástrojů a souvisela dle mého názoru především s "fascinací" nástroji v různých ohledech, ať šlo o možnost poznat tradiční indonéský repertoár, zvukové možnosti, nebo kulturní prostředí, ze kterého pocházeli, javánský gamelan na ambasádě byl naopak od počátku využíván převážně k hudební produkci tradičního indonéského repertoáru, a to pod vedením rodilých Indonésanů nebo Čechů, kteří si základy hry na gamelan osvojili během vlastního pobytu v Indonésii. Součástí těchto skupin byli na ambasádě vždy také lidé, pro které gamelan představoval, nebo představuje, určitou volnočasovou aktivitu, která obvykle začala na základě touhy vyzkoušet si tuto kuriozitu v českém prostředí, zprostředkovaně a skrze ty, kteří Indonésii osobně navštívili. U dalších hra na gamelan zprostředkovává naopak "cestu zpátky" do Indonésie, kdy se po svém návratu prostřednictvím hry na gamelan snaží v českém kontextu vytvářet podmínky, které "udržují" při životě to, co je během jejich pobytu v Indonésii zaujalo nebo obohatilo. Na udržování tradice hry na javánský gamelan v Praze tak mají vliv lidé různého profesního zaměření a míra kompetencí ve hře na gamelan tak byla během třech dekad od roku 1989 po současnost rozprostřena mezi hudebníky profesionály, hudebníky-amatéry a ne-hudebníky.

Předmětem mého zájmu nebyl organologický popis nástrojů, ale především nehmatatelné souvislosti v jejich příbězích, které nebyly doposud systematicky – ať už s využitím konkrétních metod nebo teorií – zkoumány. V češtině dosud neexistuje žádný shrnující text, který by čtenáři poskytoval souhrnný přehled životních milníků javánského gamelanu v Praze³ a zejména který by studoval ony jemné vztahy mezi nástroji a lidmi okolo nich. Cílem této práce bylo vytvořit text, který by čtenáři umožnil jednak souhrnný pohled na vývoj hry na javánský gamelan v České republice, respektive v Praze⁴, a jednak porozumění dynamice mezi nástroji, hráči a dalšími aktéry, ať už jde o lidi nebo instituce. Zároveň si klade za cíl na na shromážděném materiálu historické i etnografické povahy ukázat, že ačkoli životní příběhy popisovaných dvou setů nástrojů javánského gamelanu odehrávaly a odehrávají v jednom státě, dělo se to a stále se děje téměř odděleně.

³ V době mého výzkumu se tématu gamelanu v Čechách věnoval také Matěj Diviš, student Akademie múzických umění v Praze, jak přiblížím v práci dále.

⁴ Oba popisované sety nástrojů javánského gamelanu se dnes nachzejí v Praze, v minulosti byl ovšem jeden z nich uložen mimo území Prahy, a to na zámku v Liběchově, přibližně 50 km severně od centra Prahy.

Pokud to nebude nutné k pochopení významu některých výpovědí nebo pozorovaných souvislostí, v této práci nebudu popisovat zásady hry na gamelan, stejně jako nebudu se zabývat organologickým popisem jednotlivých nástrojů. Pokusím se ale formulovat obecnější socio-kulturní *hodnoty*, se kterými se v souvislosti s popisovanými okolnostmi týkající se života javánského gamelanu v Praze setkáváme. Cílem práce je tedy porozumět socio-kulturnímu kontextu života obou setů nástrojů javánského gamelanu, a to prostřednictvím místa, *kde* se na ně hrálo, *času*, kdy se tak dělo a toho, *kdo* byl účasten. K nástrojům gamelanu jsem přistupoval jako k aktérům společenských a zvukových událostí a snažil jsem se porozumět jejich socio-kulturnímu životu, a to prostřednictvím výpovědí těch, kteří s nástroji přišli během tří desetiletí do kontaktu, stejně jako prostřednictvím vlastního pozorování.

Jedním z pro mě překvapivých zjištění je, že na konkrétních příkladech (setkání, koncertů, výstav a aktivit jednotlivců i skupin) lze různé životní etapy javánského gamelanu v posledních třech dekáдах u nás vůbec dokumentovat. Javánský gamelan v České republice nereprezentují jako něco neobjeveného, nového nebo snad orientálního, ale postupným odhalováním hodnot, které se s ním pojí, se pokouším o komplexnější porozumění zdánlivě známému. Cestou k tomuto porozumění jsou příběhy jednotlivců a aktivity skupin, jejich vzpomínky a úvahy, stejně jako historické prameny nejrůznější povahy, které jsou "svědky" toho, jak se o těchto nástrojích uvažovalo.

Dříve než přistoupím k popisu struktury této práce, je třeba ještě zmínit, že vedle javánského gamelanu se v Praze objevuje také tradice provozování hry na balijský gamelan, která by nepochybně stála za odbornou pozornost. V této práci ovšem život balijského gamelanu v Praze nebyl předmětem mého zájmu, a zmiňuji ho tak jen okrajově.⁵

1.1 Struktura práce

Strukturu celé práce jsem rozdělil celkem do čtyřech kapitol, z nichž první dvě (*Teoretické perspektivy a metodologické postupy* a *Gamelan předmětem zájmu*) představují širší kontext problematiky mého výzkumu, třetí a čtvrtá (*Gamelan ze zámku v Liběchov* a *Gamelan na Velvyslanectví Indonéské republiky*) kapitola již předkládá informace o životech dvou probíraných gamelanů. Důvodem tohoto rozvržení byl zájem udržet konzistentnost jejich "životopisů". Aby byl zřejmý fakt, že gamelan z Liběchova byl využíván zejména do roku 2002, zatímco gamelan především od roku 2003 dále,

⁵ Jmenujme na tomto místě alespoň Václava Trojana, někdejšího absolventa programu Darmasiswa, který si ze svého pobytu v Indonésii v roce 2004 do České republiky přivezl vlastní set nástrojů balijského gamelanu. Vyústěním pravidelného hraní na tyto nástroje bylo v roce 2008 založení skupiny Cakrawala, která se skládala převážně z bývalých studentů programu Darmasiswa, a vedle hry na balijský gamelan prezentovala v Praze také tradiční taneční a divadlení indonéské umění. Členy skupiny byli kromě Václava Trojana například Olga Pětivoká, Kateřina Nová, Julien Nicault nebo Jonathan Adams. V současnosti se na jmenované nástroje nehraje.

zařadil jsem jejich příběhy do této práce za sebou, "chronologicky". V následující podkapitole *Positioning: Vlastní perspektiva* přiblížím východiska svých úvah a perspektivy, které představovaly motivaci k vypracování této práce.

Ve 2. kapitole *Teoretické perspektivy a metodologické postupy* objasním konkrétní podobu mého historického a etnografického bádání, stejně jako metodu Actor-Network Theory, se kterou v práci pracuji.

Protože lze život gamelanu zkoumat ve více rovinách, ve 3. kapitole *Gamelan předmětem zájmu* se zabývám především tím, co se při mém výzkumu (zejména při rozhovorech a zúčastněném pozorování) v souvislosti s gamelanem v Praze objevovalo opakovaně. Abych mohl přiblížit tři aspekty, se kterými jsem se opakovaně setkával, v podkapitole *Specifika hry na gamelan* přiblížím stručně charakteristiku provozování hry na gamelan a v navazujícím oddílu *Duševní prožitek, princip kolektivního provozování a vnímání času při hře na gamelan* přiblížím socio-kulturní roli javánského gamelanu skrze tři nejčastěji pozorované (a respondenty zmiňované) aspekty (duševní prožitek, princip kolektivního provozování a vnímání času při hře na gamelan. Ty jsou jednak součástí hry na javánský gamelan v Indonésii, zároveň ale také odráží povahu jeho života v českém kontextu, a to skrze uvažování těch, kteří s ním v České republice přicházeli do kontaktu, protože s významem tří jmenovaných aspektů jsem se opakovaně shledával během zúčastněného pozorování a při rozhovorech. V podkapitole *Javánský gamelan v Čechách* dále přiblížím specifika života javánského gamelanu zde, která vždy úzce souvisela s místem a dobou, kde se odehrával. Protože byl a je význam místa a času na podobu života javánského gamelanu v Praze značný, přiblížím tuto problematiku ve stejnojmenném oddílu.

Ve 4. kapitole *Gamelan ze zámku v Liběchově* popíši život tohoto gamelanu, který byl zásadně ovlivněn rokem 2002, kdy bylo město Liběchov zasaženo povodněmi. Jeho životní role proto dělím na období před těmito povodněmi v podkapitole *Životní etapa do roku 2002: Liběchov*, a to na příkladech *Setkání v srpnu 1990*, kdy se na něj ve skupině hrálo poprvé, dále v oddílu *1992: Tajemná gamelánie* na příkladu nahrávání CD Irenou a Vojtěchem Havlovými a v oddílu *2002: Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově*, který představuje ukázkou způsobu zkoumání zvuku těchto nástrojů doc. Vlastislavem Matouškem. V podkapitole *Životní etapa setu po roce 2002: Depozitář v Horních Počernicích* se budu věnovat změně možností využívání tohoto gamelanu ke hře, které ovlivnily povodně a jeho "nucený" převoz do depozitáře v Národního muzea v Horních Počernicích, kde je uložen dodnes. V oddílu *2008: Muzika Etnika* přiblížím okolnosti výstavy Muzika Etnika, kde byly od svého převozu nástroje poprvé vystaveny a využity ke hře. V oddílu *Současnost: Návštěva depozitáře* popíši ve vztahu k využívaným teoriím své vlastní dojmy a pocity z návštěvy místa, kde se dnes nástroje nacházejí.

V 5. kapitole *Gamelan na Velvyslanectví Indonéské republiky* se budu věnovat životu gamelanu, který patří ambasádě v Praze. V podkapitole *Role Velvyslanectví Indonéské republiky* přiblížím vliv této instituce na využívání gamelanu a její vztah k němu. V podkapitole *Role programu Darmasiswa* objasním vliv stejnojmenného

stipendijního programu umožňující Čechům dlouhodobé studium v Indonésii na rozšiřování povědomí o indonéské kultuře v českém prostředí, protože někteří Češi, kteří se tohoto programu zúčastnili se zaměřením na hru na gamelan, v minulosti měli a v současnosti mají na výuku javánského gamelanu v Praze zásadní vliv. V podkapitole *Příklady využití gamelanu ambasády* na čtyřech příkladech (oddíly 2004: *Jindřišská věž*, 2005: *Podsklepeno*, 2006: *Ketut Sukayana* a 2015: *Východní inspirace v Nové hudbě*) ukáží rozdílné povahy vystoupení a koncertů, při kterých se na gamelan ambasády hrálo, v posledních dvou oddílech *Hudební etnografie: Současnost a Etnografický zápis: Koncert na Indonéském večeru v Brně* poté předložím své hudebně-etnografické poznámky ze zúčastněného pozorování kolem kolektivu působícího na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze.

V *Závěru* shrnu své cíle, které jsem vysvětlil v *Úvodu* a pokouším se provést reflexi využívaných teorií, které v některých případech svým původním zněním zcela neodpovídaly pozorovaným událostem, a proto jsem se od nich v určitých ohledech oprostil, aby studovaný materiál nerefletoval pouze teorii, ale teorie reflektovala materiál. Spolu s tím, co jsem se v průběhu výzkumu o životě javánského gamelanu v českém prostředí dozvěděl, se však v závěru pokusím také vyslovit možnosti dalšího výzkumu. Některé souvislosti se mi nepodařilo objasnit, jiné by si naopak jistě zasloužily bližší pozornost, ale nemohly být z důvodů "omezeného" rozsahu této práce popsány do hloubky, nebo zkrátka nebyly – například z důvodu nedostatku informací o nich – dostatečně "nosné", nicméně jejich význam pro život javánského gamelanu v Praze byl (nebo mohl být) neméně podstatný.

1.2 Positioning: Vlastní perspektiva

Protože pro mne toto téma není předmětem pouze akademického zájmu, ale hraje svou roli také v mém osobním životě, považuji za nezbytné na tomto místě podrobněji vysvětlit, jak jsem se s javánským gamelanem seznámil já, čím mě zaujal a proč je podle mého názoru relevantní a přínosné se tímto tématem zabývat v českém kontextu.

Při studiu klasické kytary na Pražské konzervatoři jsem byl pod vedením prof. Patricka Vacíka obeznámen s repertoárem pro klasickou kytaru napříč obdobími od renesance po skladby 20. století a postupně jsem si osvojoval klasickou kytarovou techniku. Přestože jsem byl světem klasické kytary a klasické hudby obecně hluboce zasažen a ke studiu jsem se snažil přistupovat s pokorou a svědomitě, dospěl jsem po asi čtyřech letech studia na konzervatoři do bodu, kdy jsem měl pocit, že se dostatečně nevěnuji rozšiřování znalostí o hudbě v jejích širších, společensko-historických, souvislostech, a rozhodl jsem se dále studovat obor Hudební věda na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Věřil jsem, že částečné vymanění se z prostředí konzervatoře, které ve mně vyvolávalo pocit, že bych měl neustále cvičit na *svůj*

hudební nástroj, mi pomůže ozřejmit vlastní hudební očekávání do budoucna a umožní mi k těmto otázkám přistupovat s větším odstupem, konstruktivně a kriticky.

Po dokončení konzervatoře jsem se proto se svolením Ústavu hudební vědy rozhodl odjet na jednosemestrální studijní pobyt přes program Erasmus+ do holandského Amsterdamu, kde jsem měl vedle prohlubování znalostí v oblasti etnomuzikologie v plánu také zjistit, jestli budu mít potřebu pravidelně a ve stejné intenzitě cvičit na kytaru jako doposud, v cizím prostředí a bez "dohledu" vzdělávací instituce. Ačkoliv nemohu s jistotou tvrdit, že jsem do doby příjezdu do Amsterdamu o gamelanu nikdy neslyšel při některých hodinách na konzervatoři nebo přednáškách na univerzitě, zcela určitě jsem o hudbě gamelanu nevěděl nic víc, než že souvisí s Indonésií. O estetice provozování hry na gamelan nebo jeho historii jsem nevěděl nic.

V praxi jsem se zde s hrou na gamelan setkal na dvou různých místech. Prvním byla hudební univerzita Universiteit van Amsterdam, kde jsem každý pátek odpoledne navštěvoval kurz Javanese Gamelan. Pod vedením Michiela Niemantsverdrieta jsme se zde jako skupina o přibližně 8 lidech naučili během jednoho semestru hrát 3 tradiční javánské písně. Ve třídě byli převážně studenti hudebních oborů univerzity, přibližně ve věku od 18 do 26 let. Výuka zde probíhala převážně verbálně a číselný zápis skladeb jsme využívali jen výjimečně. Niemantsverdriet tedy vždy ukázal, co který z nástrojů přesně hraje a poté jsme si část všichni zkusili zahrát společně. Pokud bylo některé z míst složitější a dělalo při sehrávání problém, vzali jsme si notaci, abychom měli vizuální kontrolu nad tím, kde ve skladbě jsme, nebo si pořídili nahrávku, abychom si mohli skladbu poslechnout v týdnu. Občas jsme se mezi nástroji prostrídali, ale nedodržoval se zde cyklický způsob otáčení a většinou měl každý z nás jeden nástroj, za kterým zpravidla seděl. Na univerzitě byla pro nástroje gamelanu vyhrazena jedna místnost, ve které jsme nebyli limitováni místem a mohli jsme se vždy dostatečně rozprostřít. Protože přes týden v učebně probíhaly i další kurzy, gamelan jsem jen pokaždé uklidily do polic, které mu byly vyhrazeny, nebo jsme některé nástroje odsunuli ke krajím, aby nepřekážely. Kurz byl součástí výukového plánu hudební fakulty a za jeho absolvování jsem na konci semestru získal 2 kredity.

Druhý typ setkání probíhal v Het Gamelanhuis, místě, kde se pravidelně scházel sbor zpívající tradiční indonéské písně, skupina hráčů na balijský gamelan a také skupina hráčů na javánský gamelan, se kterou jsem občasně (přibližně dvakrát do měsíce) hrál i já. Na rozdíl od univerzity, kam na hodiny javánského gamelanu docházeli převážně studenti hudebních oborů, byli součástí této skupiny lidé různých profesí a většího věkového rozptylu, přibližně mezi 20 a 50 lety. Ačkoliv většina pocházela z Holandska, někteří měli Indonéské předky nebo přijeli do Holandska za prací či studii. Michiel Niemantsverdriet zde působil jako řadový hráč a na rozdíl od univerzity se zde notace při hře využívala prakticky nepřetržitě a většina hráčů jí uměla číst, takže nácvik ve srovnání s hodinami na univerzitě probíhal rychleji a celkově hudebně kultivovaněji, protože měli repertoár již obehnaný a cítil jsem, že jsou

hudebně sehraní. Na obou místech byly gamelany v obou tradičních laděních *slendro* a *pélog*.

V lednu na konci semestru jsme se skupinou z univerzity vystoupili v Gamelanhuisu jako hosté na koncertu druhé skupiny, a tím došlo alespoň ke krátkodobému propojení obou skupin. Dalším propojením byla návštěva Gamelanhuisu v rámci kurzu Music of The World: Indonesian Music and Culture pod vedením dr. Barbary Titus, kdy nám Michiel Niemantsverdriet, tentokrát v roli "guest lecturera", nástroje gamelanu představil a zkusili jsme si všichni na nástroje zahrát. Toto, byť sebemenší propojování a prohlubování povědomí o nástrojích a hudbě gamelanu napříč univerzitami (Universiteit van Amsterdam – Conservatorium van Amsterdam) a skupinami (Conservatorium van Amsterdam – skupina působící při Gamelanhuisu), pro mě představuje inspiraci pro provozování hry na gamelan v českém prostředí, protože jak jsem při svém výzkumu zjistil, propojování institucí a prohlubování povědomí o jednotlivých nástrojích gamelanu se v Praze objevuje naprosto minimálně. I přes to, že je kulturně Nizozemí s Indonésií historicky a politicky spojeno mnohem víc než Česká Republika, jak dále ukážu například na stipendijním programu indonéské vlády Darmasiswa a v podkapitole *Javánský gamelan v Čechách*, česko-indonéské vztahy mají vlastní vývoj, který není nahodilý.

Po návratu do České Republiky jsem měl z výše popsaných zkušeností určitou představu o tom, jak může vypadat provozování hry na gamelan a rozhodl jsem se zjistit více o gamelanu v českém kontextu. Závěrečný výstup tohoto výzkumu ve formě bakalářské práce jsem považoval za záruku toho, že k němu budu přistupovat systematicky a kriticky.

Jak jsem se při svém výzkumu přesvědčil, jedním ze specifíků provozování hry na gamelan v českém prostředí bylo a je jeho nesourodá povaha – např. intenzita, s jakou se na gamelan hraje, se rok od roku liší, stejně jako počet hráčů ve skupině atd. Popsání svého příběhu považuji za nezbytné jednak z důvodu objasnění vlastní perspektivy na toto téma, také ale jako potřebný krok k ozřejmení, že tento příběh, jehož aktérem jsem já, je vlastně také zkoumaný materiál sám. Ačkoliv se jako autor tohoto textu nemohu zcela objektivizovat, považuji v tomto ohledu svou sebereflexi za příklad toho, jakým způsobem estetika gamelanu a hra na něj motivuje nebo ovlivňuje něčí jednání. Hra na gamelan mě zpočátku fascinovala především tím, jak se provozuje, tedy ve skupině a bez nutnosti neustálého hlídání notového zápisu. Předmětem mého akademického zájmu se stala až po návratu do České republiky v únoru 2017.

2 Teoretické perspektivy a metodologické postupy

Jak jsem vysvětlil v podkapitole *Positioning: Vlastní perspektiva*, zkušenosti s provozováním hry na gamelan jsem měl před začátkem výzkumu v Praze pouze z Amsterdamu. Po návratu jsem tak stál před otázkou *kde* začít s výzkumem života javánského gamelanu v Praze. Cítil jsem se jako v oceánu plném informací, jejichž poskládání by pro mne znamenalo pochopení – a vytvoření – *souvislostí*. Cílem pro mne bylo zasadit provozování hry na javánský gamelan do socio-kulturního kontextu českého prostředí, a to konkrétně na příkladu dvou setů nástrojů javánského gamelanu, které se v Praze v současnosti nacházejí. K následné analýze života gamelanu jako kulturních objektů jsem bez těchto *souvislostí* přistoupit nemohl, a první otázku ohledně hraní na gamelan v Čechách tak pro mě byly *kdo, kdy, kde, proč?*

Tato práce je příkladem hudebně-etnografického výzkumu, který byl veden v období od října 2018 do konce dubna 2019. *Co dále v práci pozoruji? Souvislosti* týkající se života javánského gamelanu v Praze. *Jak tyto souvislosti interpretuji? Skrze teorii.*

2.1 Teoretické perspektivy

Způsob, jak nasbíraná data interpretuji, ovlivnila teorie a metoda Actor-Network-Theory, a to především v článcích *Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer* francouzského sociologa a filosofa Bruna Latoura a *The Social Life of Musical Instruments* od etnomuzikologa Eliota Batese. Latour i Bates se ve zmíněných článcích věnují způsobu jak pozorovat, analyzovat a konečně vyhodnocovat vztahy mezi lidmi (“humans”) a věcmi (“non-humans”).

2.1.1 Bruno Latour: The Sociology of a Door-Closer

Při teoretizování svého výzkumu jsem byl ovlivněn článkem *Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer*, ve kterém se francouzský filosof, antropolog a sociolog Bruno Latour věnuje vztahům odehrávajícím se mezi předmětem a člověkem. Jako lidé jsme podle Latoura obklopeni věcmi, které se stávají součástí našich (každodenních) životů a čím méně jejich podíl na této každodennosti vnímáme, tím větší vliv na nás samých mohou mít. V jádru jeho argumentu je snaha o redefinování přístupu člověka ke svému materiálnímu okolí, protože to jsou podle něj v důsledku také věci, které člověka vytváří. Bruno Latour si k uchopení vztahu mezi člověkem a věcí bere za příklad pákový mechanismus zavírání dveří. Podle něj například nastavení síly tohoto mechanismu určuje, jestli člověk vchází *do* nebo vychází z místnosti pomaleji nebo rychleji, kolik síly musí vynaložit, aby se do místnosti dostal. Podle Latoura v důsledku tedy takový mechanismus *ovlivňuje* jednání

člověka a může v něm vyvolávat i určité smýšlení (pokud musím například dveře otevírat velkou silou, mohu mít dojem, že nejsem v místnosti vítán). Jako lidé jsme věcmi neustále obklopeni, a tedy tvarováni. „*Are we not shaped by nonhuman grooms, although, I admit, only a very little bit? Are they not our brethren? Do they not deserve consideration?*“⁶ Ačkoliv míra vlivu věcí na naše chování přesně určit, je podle něj nevyhnutelná. Od věcí očekáváme, že budou plnit svůj účel (který jsme jim *my* jako lidé určili), a pokud se tak neděje, kritizujeme jejich funkčnost. Latour kritiku věci otáčí směrem k nám, *stvořitelům*, a říká, že kritizování věcí je vlastně kritikou nás samých, našeho nefunkčního návrhu, nebo nedostatečné snahy se o danou věc starat tak, aby svou předurčenou funkci plnila dle našich původních očekávání. Toto „předurčení“ věcí Latour pojmenovává „prescription“.

V souvislosti s tématem této práce jsem argumenty Latoura využil především v případě výzkumu života gamelanu z Liběchova. Zatímco se v průběhu let redukovalo povědomí o těchto nástrojích, o kterých se v roce 1989 v době jejich přívozu mluvilo s úctou a stejně tak se s nimi zacházelo, dnes je jejich využívání ke hře „blokováno“ podmínkami, které na něj byly uvaleny po jejich převozu do depozitáře. Uvědomil jsem si, že mám-li mluvit o životě těchto nástrojů, nestačí jen konstatovat, že od doby jejich převozu do depozitáře v roce 2002 nejsou využívány z důvodu nedostatku zájmu veřejnosti atd. Dle mého názoru tomu totiž bylo právě naopak – místo, kam byl liběchovský gamelan odvezen, předurčilo („prescribed“), že o něm dnes mluví jako o „mrtvém“ i ti, kteří na něj v minulosti sami hráli, nebo iniciovali jeho využívání ke hře.⁷

2.1.2 Eliot Bates: The Social Life of Musical Instruments

Zatímco na příkladu díla Bruna Latoura jsem ukázal základní přístup týkající se způsobu uvažování nad vztahy mezi lidmi a věcmi, který mě při výzkumu ovlivnil, mé úvahy ve vztahu k hudebním nástrojům mě při výzkumu inspiroval etnomuzikolog Eliot Bates. Ten se ve svém článku *The Social Life of Musical Instruments* zabývá životem tureckého sázu, ke kterému zde přistupuje jako k subjektu, aktérovi, který v člověku podněcuje určité jednání a smýšlení, v průběhu let o něm lidé něco říkají a na základě toho k němu pak přistupují. K pochopení významu hudebních nástrojů podle Batese proto musíme myslet v *souvislostech* sociálního prostředí, doby, času a místa, kde se využívaly. Pokud podle Batese chceme porozumět významu a kulturnímu odkazu konkrétního nástroje, nemůžeme smýšlet „o něm“, ale myslet „skrze něj“ („thinking through instruments“). Protože se podoba, s jakou se s gamelany v Praze zachází, v průběhu let a v závislosti na nejrůznějších okolnostech výrazně lišila, Batesova teorie pro mne představuje základní úvahovou osnovu, která

⁶ Latour, Bruno. *Mixing Human and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer*.

⁷ Během rozhovorů a pozorování toto označení použilo několik lidí vždy v souvislosti se způsobem dnešního využívání a uložení tohoto gamelanu.

mi při mém vlastním bádání a výzkumu pomáhala si uvědomit, jaká jsou specifika provozování javánského gamelanu v Praze, a stala se tak pro mě snadněji uchopitelnější a popsatelnější. Níže uvádím dvě z celkem 13 otázek, které si Bates v souvislosti se svým výzkumem pokládá. Protože je lze chápat v souvislosti různých nástrojů, dvě vybrané jsou zároveň příkladem úvah nad životem gamelanu v Praze.

- *Does the player perform the instrument or the other way around?*
- *Where is the power of sacred instruments located, and how does the sacredness relate (or not relate) to the practices, beliefs and sensoriums of religious experience?*

Ve vztahu k Batesovým úvahám níže uvádím příklady vlastních otázek souvisejících s tématem této práce.

- *Jaké jsou v souvislosti s nástroji javánského gamelanu (opakující) se úvahy těch, kteří s ním v Praze přicházeli do kontaktu napříč dekádami?*
- *V čem spočívá hodnota, se kterou se při výzkumu života javánského gamelanu v Praze setkáváme?*

Zmíněné práce obou autorů pro mě představovaly předlohu toho, jak lze o předmětech v jejich společensko-historických souvislostech nejen uvažovat, ale také *mluvit*. Jak později dále přiblížím, gamelan z Liběchova byl například roku 1989 zástupci Československa v korespondenci popisován jako „vzácná věc,“ kterou má v Evropě „jen Londýn, Brusel a Západní Berlín.“⁸ V souvislosti s tehdejší režimem lze konstatovat, že pro instituci Národního muzea nástroje byly jen sbírkové předměty, ale zároveň představovaly také možnost se „srovnávat“ s demokratickými zeměmi. Po pádu komunistického režimu pak v následujících měsících a letech o stejné nástroje jevil zájem především lidé, kteří se s komunistickým režimem neztotožňovali. Protože někteří z nich popisovali v rozhovorech jejich tehdejší činnost jako „projev svobody“ nebo „konečně možnost rozšiřovat si obzory“, způsob využívání liběchovského gamelanu lze dle mého názoru musí být chápán v kontextu konkrétní doby a místa, kdy se na něj hrálo.

Dva sety nástrojů gamelanu, které se v Praze v současnosti nacházejí, dále nevnímám jen jako fyzické předměty, kterých jsem se svým výzkumem zmocnil, ale jako *aktéry*, jejichž životní milníky byli ovlivněny těmi, kteří s nimi přicházeli do kontaktu, stejně jako samy ovlivňovaly příběhy těchto jednotlivců a skupin. Sám jsem se stal součástí okruhu lidí, kteří na život javánského gamelanu mají vliv, formuloval myšlenky o tomto prostředí a nechal se kulturou a estetikou gamelanu ovlivnit ve svém životě.

⁸ Jana Součková, tehdejší ředitelka Náprstkova muzea, korespondence ve formě strojopisu [1989], archiv NpM.

2.2 Využívané metody výzkumu

Jak jsem již řekl v úvodu této práce, ke dvěma setům nástrojů javánského gamelanu, které se v současnosti v Praze nacházejí, neexistuje žádný souhrnný text, článek, ani jiný zdroj informací, který by objasňoval, jak se do České republiky nástroje dostaly, nebo jak se s nimi v průběhu let zacházelo. Ve své práci proto využívám velmi rozmanité typy informací a data, která jsem při výzkumu nasbíral. Při sběru dat jsem postupoval od shromažďování veškerých zmínek o gamelanu v českém prostředí (zorientování se v problematice) přes hledání konkrétních informací v archivu Náprstkova muzea v Praze (materiály týkající se přívozu liběchovského gamelanu do Československa) až k vlastnímu terénnímu výzkumu spočívajícím v provádění rozhovorů s pamětníky i současnými aktéry a zúčastněném hudebně-etnografickém pozorování současné praxe hry na gamelan (Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze). Ve své práci jsem tak využíval způsob sběru dat opírající se částečně o *grounded theory*, ve které jsou předkládané teorie odrazem pozorovaných skutečností, stejně jako následná interpretace nasbíraných dat. Jejimi zakladateli byli Barner Glaser a Anselm Strauss a v jejich přístupu vzniká teorie na základě samotného výzkumu, tedy odráží povahu pozorovaného: „*Nezačínáme teorií, kterou bychom následně ověřovali. Spíše začínáme zkoumanou oblastí a necháváme, ať se vynoří to, co je v této oblasti významné.*“⁹

Při sestavování obrazu o příbězích dvou javánských gamelanů jsem proto využíval různé typy informací a metod výzkumu. K zachycení některých obecně platných vzorců toho, jak se s nástroji zacházelo a jaký měly samy nástroje vliv na ty, kteří s nimi zacházeli, bylo nutné reflektovat fakt, že *souvislosti* týkající se životů gamelanu v Praze byly různě roztroušeny. Nacházely se v osobních příbězích a prožitcích hudebníků, v článcích a zmínkách na internetu, na fotografiích, videích, v archivu Náprstkova muzea na Betlémském náměstí v Praze a v neposlední řadě na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze, kde jsem byl v době výzkumu součástí skupiny hráčů na gamelan. Pracuji tedy s materiálem jak archivního historického, tak etnografického charakteru, s materiálem uchovávaných v paměťových institucích, ve vzpomínkách a v neposlední řadě osobních archívech mých respondentů. Vedle toho jsem ony *souvislosti* svým vlastním výzkumem ovlivňoval, protože jsem se v průběhu výzkumu stal součástí prostředí, které jeho životní podmínky ovlivňuje. S tímto souvisel sběr dat skrze vlastní zúčastněná pozorování v aktuální komunitě kolem gamelanu Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. *Souvislosti* o přívozu, zacházení s a smýšlení o javánském gamelanu v České republice jsem proto objevoval postupně na základě vlastní iniciativy, která se postupně vyvíjela v představu o možné interpretaci těchto poznatků.

⁹ Strauss, Anselm a Corbanová, Juliet. *Základy kvalitativního výzkumu*. Brno: Sdružení podané ruce, 1999, s. 195. ISBN 80-85834-60-x.

2.2.1 Rozhovory

K získání představy o souvislostech týkajících se života gamelanu v Čechách bylo nutné si promluvit alespoň s některými z těch, kteří někdy na javánský gamelan v Čechách hráli. Mezi lednem a dubnem 2019 jsem v Praze vedl celkem sedm polostrukturovaných rozhovorů. Každý z respondentů na jeden, někteří na oba, ze dvou pražských gamelanů někdy nebo pravidelně hrál. Všechny respondenty jsem předem ujistil, že nahrávky nebudou nikde zveřejněny – jejich prepis sloužil pouze a jen k vypracování této práce. Při přípravě rozhovorů jsem vycházel především z knihy *Chápající rozhovor*¹⁰, ve které Jean-Claude Kaufmann představuje metody vedení polostrukturovaných rozhovorů, vysvětluje, jak se na ně připravit, zpracovat a zpětně vyhodnocovat jejich obsah, stejně jako principy grounded theory. S metodou polostrukturovaného rozhovoru jsem se dále seznámil v knize *Doing Ethnography Today: Theories, Methods, Exercises*¹¹ autorů Elizabeth Campbell a Luke E. Lassitera, a to konkrétně ve 5. kapitole “Interviews and Conversations”. Ve 4. kapitole posledně jmenované publikace “Engagement: Participant Observation and Observant Participation” jsem se seznámil se způsobem vedení zápisků či poznámek (nahrávek) ze setkání a jejich následném “zařazování” do celkového příběhu popisovaných událostí tak, aby jejich výpovědní hodnota nebyla vytržena z kontextu, kdy byly pořízeny, zároveň aby byly platné v kontextu většího celku.

V díle Bruna Nettla *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*¹² jsem se naopak seznámil se způsobem, jak se vyrovnávat s dilematy při práci v terénu. V 10. kapitole “Come Back and See Me Next Tuesday” 2. části této knihy s názvem *In The Field* Nettl přibližuje své zkušenosti s prací “in the field”, kdy jeho výzkum závisel na výpovědích lidí, se kterými bylo obtížné se sejít, nebo si s nimi o jím zkoumaném tématu nebylo možné promluvit. Musel tedy čekat a neustále se přizpůsobovat podmínkám terénu, dokud se nestal jeho “přirozenou” součástí. V souvislosti s mým výzkumem mě pro tyto zkušenosti byly inspirací ve chvílích, když jsem například o svých vlastních “schopnostech” pochyboval.

První dva rozhovory probíhaly ještě v době, kdy jsem se v *souvislostech* týkajících se života gamelanu v Praze orientoval méně než v rozhovorech, které následovaly – toto bylo způsobeno především tím, že jsem se postupně sám stával součástí „komunity“ skupiny hráčů na gamelan působící při Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze – a bylo pro mě přínosné a uklidňující mít možnost se v postupech vedení rozhovoru inspirovat ve zmíněných dvou knihách. Při rozhovorech jsem se například často musel vypořádávat s domněnkou, že ti, se kterými o gamelanu

¹⁰ Kaufmann, Johannes. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010, s. 89.

¹¹ Campbell, Elizabeth, and Luke E. Lassiter. 2015. *Doing Ethnography Today: Theories, Methods, Exercises*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.

¹² Nettl, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. New ed. Urbana: University of Illinois Press, 2005. ISBN 0252072782.

mluvím, o něm vědí víc než já, i přes to, že v některých případech na gamelan nehráli již několik let (případ rozhovoru s Kateřinou Novou, Vlastislavem Matouškem nebo Markétou Skřípalovou). Ve chvílích, kdy jsem například neznal jména, která v rozhovorech zaznívala, jsem si připadal jako neznalec a pochyboval jsem tak o své způsobilosti zdařile pochopit výpovědi respondentů a *souvislosti* týkající se života gamelanu. Snažil jsem se v takových chvílích zůstat klidný, musel jsem „odkrýt karty“ a zeptat se, co přesně nebo koho mají na mysli. Jak jsem si ale začal brzy uvědomovat (a postupně definoval samotnou výzkumnou otázku), mým cílem v rozhovorech nebylo se „jen“ fakticky dotknout znalostí mých respondentů o hře na gamelan jako takové, ale dostat se v jeho souvislosti k podstatě jejich vztahu k němu, k době, kdy se o gamelan zajímali, vyslechnout jejich příběh a orientovat se také na jejich vztah ke gamelanu zpětně a v současnosti. V rozhovorech jsem se tak postupně začal cítit svobodně, a zatímco jsem sám zpočátku svého výzkumu znamení zapnutého mikrofonu považoval za *pokyn k mluvení* – nevěděl jsem, jestli budu mít možnost se s respondenty potkat opakovaně, nebo jestli se o tématech, která mě zajímala, bavit způsobem, který jsem inicioval. Nevěděl jsem, staneme-li se v budoucnu přáteli, a možnost zeptat se jich na stejné věci tak bude snažší. Postupně jsem se přes toto a další metodologická dilemata přenesl a začal se cítit klidně. Mohl jsem se pak věnovat navázání empatie s respondentem skrze téma, které nás oba zajímá či zajímalo – gamelan, protože jak Kaufmann říká, „dotknout se podstaty životního příběhu se nám nemůže podařit, aniž bychom s respondentem nesouzněli“¹³, a toto „nahrávané souznění“ mi tak zpětně umožňovalo prohlédnout opakující se vzorce chování a způsob vztahování se ke gamelanu mých respondentů, porozumět tak lépe kontextu provozování hry na gamelan v konkrétním místě a konkrétním čase.

V souvislosti s mnou připravenými okruhy otázek a témat mě v rozhovorech zajímal především sebevztah respondentů ke gamelanu. Zajímaly mne otázky spojené se samotným provozování hry na gamelan, ale také odraz osobních prožitků respondentů v těchto setkáních, abych si mohl udělat bližší obraz o jejich dojmech a představách. V důsledku pro mě možnost rozhovorů s těmi, kteří se na udržení života gamelanu někdy podíleli, představovala také jakési zrcadlo nastavené mně samému při mém hudebně-etnografickém výzkumu na Velvyslanectví Indonéské ambasády v Praze. Skrze jejich příběhy jsem mohl snadněji zasadit sám sebe do vývoje hraní na gamelan u nás a nemít pocit, že s tématem začínám „od nuly“. Kromě předem domluvených rozhovorů, z nichž nejkratší trval 50 minut a nejdelší přes 2 hodiny, jsem v průběhu výzkumu využíval emailovou komunikaci k navázání prvotního kontaktu nebo k ujasnění si některých souvislostí. Každého ze svých respondentů dnes vnímám jako člověka, který mě v úvahách o gamelanu a kultuře Indonésie něčím ovlivnil a inspiroval, vážím si jejich času a všech slov, která na mikrofon pronesli. Níže uvádím jmenný seznam sedmi respondentů s jejich stručnými medailonky v pořadí tak, jak za sebou rozhovory proběhly.

¹³ Kaufmann, Johannes. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010, s. 89.

Kateřina Nová

První rozhovor proběhl 11. 1. 2019 v kavárně Orient v Praze, kde jsem se setkal s Kateřinou Novou, muzikoložkou a někdejší absolventkou studijního programu Darmasiswa na Bali v Indonésii (2006/2007). Po svém návratu obhájila v Olomouci svou bakalářskou práci *Gamelan Gong Kebyar: A Traditional Balinese Music*¹⁴ a v nadcházejících letech se hře na balijský gamelan věnovala také v Praze. V našem rozhovoru mě zajímal vztah Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze k balijskému gamelanu. V současnosti se gamelanu již aktivně nevěnuje.

Markéta Skřípálová

Druhý rozhovor se odehrál 23. 1. 2019 u Markéty Skřípálové, absolventky stipendijního programu od indonéské vlády Darmasiswa, která se později stala také vedoucí souboru působícího na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. S javánským gamelanem se poprvé setkala pod vedením doc. Zuzany Jurkové v roce 2001 na zámku v Liběchově v rámci kurzu Collegium Ethnomusicologum od Fakulty humanitních studií v Praze. V následujících letech se začala hře na gamelan věnovat aktivně a stal se z ní jeden z hlavních (na počátku roku 2007 také vedoucích) členů souboru, který působil při Velvyslanectví Indonéské ambasády v Praze.

Václav Kalivoda

Třetí rozhovor proběhl 4. 2. 2019 v kavárně Café Jedna na Praze 1 s Václavem Kalivodou, současným vedoucím skupiny hráčů na gamelan při Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. Vystudoval hru na trombon na Pražské konzervatoři v Praze a dále ve studiu pokračoval na Bard College v USA, kde hrál poprvé na balijský gamelan. V roce 2016/2017 absolvoval jednoletý studijní program Darmasiswa v Jakartě v Indonésii, kde se zabýval hrou na javánský gamelan. V našem rozhovoru jsem se zaměřil zejména na jeho motivaci k výuce a vedení setkání na ambasádě, jeho vztah k instituci velvyslanectví a vyhlídky do budoucna.

Petra Pellarová

Čtvrtý rozhovor proběhl 18. 2. 2019 v Bethesda Bar v Praze 7 s tanečnicí a lektorkou Petrou Pellarovou, která se v srpnu roku 1990 účastnila několikadenního kurzu hry na javánský gamelan na zámku v Liběchově. Ačkoliv se hře na gamelan aktivně nikdy nevěnovala a je vystudovaná tanečnice, udržuje pravidelně kontakt s komunitou lidí, kteří se o indonéskou kulturu v Praze zajímají a absolvovala také

¹⁴ Nová, Kateřina. *Gamelan Gong Kebyar: A Traditional Balinese Music*. Olomouc, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Greg Hurworth.

program Darmasiswa (tanec) v Jaktartě. V našem rozhovoru mě především zajímalo, jak na tehdejší setkání v Liběchově vzpomíná a jestli jím coby profesionální tanečnice byla dále nějak ovlivněna. S její pomocí jsem měl den po našem rozhovoru možnost osobně navštívit její babičku Zoricu Dubovskou, odbornici na Indonésii a autorku nespočtu odborných publikací (například *Indoněština*¹⁵, nebo *Dějiny Indonésie*¹⁶, první publikace svého druhu v češtině). S jejich pomocí jsem se dostal k fotografiím zachycujícím setkání ze zámku v Liběchově v srpnu 1990, kde Zorica Dubovská osobně překládala.

Irena a Václav Havlovi

Pátý rozhovor proběhl 10. 4. 2019 v kině Ponrepo s hudebníky a skladateli Irenou a Václavem Havlovými. V našem rozhovoru jsme probírali okolnosti nahrávání CD *Tajemná gamelanie* (1992), na kterém hráli na liběchovské nástroje gamelanu. Na této nahrávce nijak nevycházejí z tradiční indonéské hudby, ale vytvářejí hudební struktury, které souvisí s jejich estetickým přístupem k hudební tvorbě a životní filosofii. V našem rozhovoru jsem se proto věnoval především tomu, jak tehdy nahrávání probíhalo.

Daniel Mikolášek

Současný vedoucí Katedry bicích nástrojů na Akademii múzických umění (HAMU) v Praze, kde jsme se 12. 3. 2019 k rozhovoru setkali. Naše setkání pro mě představovalo příležitost zjistit více o jeho perspektivě na hudbu javánského gamelanu, popřípadě zjistit více o možnostech zařazení výuky gamelanu do vzdělávacích plánů HAMU. Koncert *Východní inspirace v Nové hudbě*, jehož uskutečnění inicioval, byl prozatím první událostí, při které se na javánský gamelan hrálo během koncertu na půdě hudební univerzity.

Vlastislav Matoušek

Doc. Vlastislav Matoušek pro mě představoval možnost si promluvit s jedním z těch, kteří se v srpnu roku 1990 účastnili setkání hry na gamelan na zámku v Liběchově. V 90. letech se poté podílel na organizaci a vedení kurzů, během kterých se na zámek spolu s doc. Zuzanou Jurkovou vracel se svými studenty. V roce 2002 dále o liběchovském gamelanu napsal článek *Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově*,¹⁷ který byl výstupem Matouškova výzkumu tonálních

¹⁵ Dubovská, Zorica. *Indoněština*. Praha: Dar Ibn Rushd, 1998. ISBN 80-86149-01-3.

¹⁶ Dubovská, Zorica, Tomáš F. Petřů, a Zdeněk Zbořil. *Dějiny Indonésie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-457-2.

¹⁷ Matoušek, Vlastislav. *Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově*. In: *Živá hudba* [online]. 2002, vol. 12, s. 45-50. Dostupné z: <https://www.ziva-hudba.info/article.php?id=164> [06-06-2019]

výšek nástrojů liběchovského gamelanu Setkali jsme se 23. 4. 2019 u doc. Matouška doma.

Osobně jsem se dále setkal s doc. Zuzanou Jurkovou, kterou jsem v souvislosti života liběchovského gamelanu dále opakovaně kontaktoval prostřednictvím emailu. Díky její pomoci se mi podařilo ujasnit si souvislosti týkající se průběhu některých událostí, jako bylo například srpnové setkání 1990 na zámku v Liběchově nebo výstava Muzika Etnika – Hudba jako zradlo kultur (2008), jejíž uspořádání iniciovala. Podmínky, za jakých jsme se s doc. Jurkovou setkali, neumožňovali se při rozhovoru řídit zásadami jako u výše zmíněných, rozhovor jsem nenahrával a nepořídil proto ani jeho kompletní přepis. Z tohoto důvodu ji neuvádím se samostatným medailonkem, nicméně její přínos povědomí o liběchovském gamelanu byl v 90. letech značný. Je autorkou dvou článků, které se liběchovského gamelanu týkají a dále několika skupinám složených ze studentů spolu s doc. Matouškem hudbu gamelanu představila.

V případě přímých citací v textu odkazuji na konkrétního respondenta v podčarové poznámce, ve výňatcích delších pasáží rozhovorů uvádím jmenné iniciály respondentů tučně a v kapitálkách (například Daniel Koubek bude značen jako „**DK:**“) u prvního citovaného úseku a dále již bez, s odkazem v závorce na konci celého výňatku.

2.2.2 Hudební etnografie: Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze

Součástí mého výzkumu byla dále metoda zúčastněného pozorování. Mezi prosincem 2018 a dubnem 2019 jsem navštěvoval soubor¹⁸, který v současnosti pod vedením hudebníka Václava Kalivody na gamelan hraje na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. Se zásadami etnografického výzkumu jsem se seznámil v kurzu *Athropological methods: fieldwork and ethnography seminar* pod vedením Davida Verbuče na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy. Na koncertech nejmenovaného komorního souboru, který vystupuje na Akademii múzických umění v Praze pravidelně a výhradně pro turisty, jsem si v praxi vyzkoušel zásady zúčastněného pozorování, stejně jako vedení polostrukturovaných rozhovorů. Spolu s prací v terénu jsem využíval také analýzu audio-vizuálních zdrojů, článků, fotografií, webových stránek atd. Závěrečným výstupem tohoto výzkumu bylo sepsání etnografické zprávy.

Při zúčastněném pozorování na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze jsem se snažil jednak pozorovat průběh setkání (=hudební zkoušky), zároveň se ale aktivně zapojovat a nebýt ve své roli pasivní. Ačkoliv jsem se v souvislosti

¹⁸ Můj zájem se ve skupině aktivně zapojit trval již od září 2018, ale jak bude popsáno v příslušné kapitole dále, z různých důvodů se tomu tak nestalo.

s etnografickým výzkumem snažil chovat co možná nejméně objektivně, byl to konečně způsob uvažování Latoura a Batese, díky kterému jsem si uvědomil, že pokud mám psát o tom, jak se v českém prostředí na javánský gamelan hraje, musím ve svém výzkumu zohledňovat i proměnu své vlastní perspektivy. Jednou z osobních výzev při výzkumu tak pro mě byla otázka *Jak zůstat kritický i tehdy, až (pokud) budu ke komunitě pohybující se kolem gamelanu cítit osobní vztah či náklonnost?*

Abych tedy dokázal dosáhnout vlastní sebereflexe, po skončení každého setkání jsem si kromě písemných poznámek udělal také zvukovou nahrávku s popisky vlastních pocitů, abych měl možnost své dojmy zpětně analyzovat. Rád bych nyní na konkrétním příkladu ukázal, jak jsem se *vztahoval sám k sobě*, respektive ke *svému já* v minulosti. Když jsem na ambasádu přišel poprvé v prosinci 2018, nevěděl jsem, v jakém stavu nástroje gamelanu budou, kolik se nás tam sejde, ani jaké ode mě bude očekávání. Jedny z otázek, které jsem si kladl, byly *Budu muset před ostatními hrát na některý z nástrojů? Zaznamenává se někde docházka na zkoušky?*

Když si dnes, necelých šest měsíců od pořízení první zvukové stopy, nahrávky pouštím, některé věci, které mě tehdy překvapily, dnes beru jako samozřejmou součást (nebo dokonce přednost) těchto setkání. Jak jsem se při výzkumu tolikrát přesvědčil, a jak v příslušné kapitole dále popíšu, provozování hry na gamelan v Praze (na gamelan na velvyslanectví) není součástí *status quo*, ale panuje kolem něj určitá dynamika, jejíž podoba závisí na *každém*, kdo je jí účasten, stejně jako se jeho podoba mění v závislosti na času (kdy) a místě (kde) probíhá. V podkapitole *Etnografický zápis: Koncert na Indonéském večeru v Brně* předložím etnografický popis z koncertu, kterého jsem se souborem zúčastnil.

V době mého výzkumu byl členem souboru působícího při Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze také Matěj Diviš, student katedry bicích nástrojů na HAMU a někdejší absolvent studijního stipendijního programu v Indonésii Darmasiswa. Pod vedením Daniela Mikoláška pracoval ve stejné době jako já na své bakalářské práci s názvem *Gamelan v České republice*¹⁹. Ačkoliv jsme s Matějem Divišem v souboru působili oba najednou a byli si vědomi toho, že se budou naše práce v některých ohledech pravděpodobně překrývat, předpokládám, že se v důsledku jedná o práce odlišné. Veškerá data z rozhovorů, vlastního pozorování a z dostupných zdrojů využívám k analýze sociálně-kulturního kontextu javánského gamelanu v českém prostředí, interpretuji je ve vztahu ke zmíněným teoriím Bruna Latoura a Eliota Batese skrze své vlastní pozorování a další materiál, který jsem při výzkumu shromáždil. Kompletní seznam použité literatury a veškerých internetových zdrojů pak uvádím v kapitole *Použité zdroje*.

¹⁹ V době psaní těchto řádků bakalářská práce Matěje Diviše s názvem *Gamelan v České republice* ještě nebyla obhájena a nečetl jsem žádnou její část.

3 Gamelan předmětem zájmu

V této kapitole se budu věnovat především obecným specifikám hry na javánský gamelan a pokusím se charakterizovat jejich rozdílnosti oproti provozování vážné hudby západního světa. Protože jsem při rozhovorech a svém vlastním pozorování shledával některé rozdílnosti opakovaně, budu se jejich výběrem zabývat ve vztahu k českému prostředí v podkapitole *Duševní prožitek, princip kolektivního provozování a vnímání času při hře na gamelan*. V další podkapitole *Javánský gamelan v Čechách* přiblížím současné podmínky pro hraní na javánský gamelan v Praze, stejně jako přiblížím podněty, které v České republice ovlivňují povědomí o indonéské kultuře. Součástí této podkapitoly je také oddíl *Význam místa a času*, kde vysvětlím, že právě čas a místo měli pro podobu provozování hry javánského gamelanu v českém prostředí velký význam.

3.1 Specifika hry na gamelan

Rád bych v této podkapitole přiblížil obecná specifika hry a provozovací praxi na gamelan. V popisech a zásadách vycházím z publikace *A Gamelan Manual: A Player's Guide to the Central Javanese Gamelan*²⁰ od Richarda Pickvance (2005), kde autor komplexně a systematicky vysvětluje problematiku hry na javánský gamelan, a to se zaměřením na západní publika. Jako z dalšího zdroje vycházím dále z přibližně třicetistránkového soupisu o základech hry na gamelan *Introduciton to Gamelan* od Sumarsama (1988).²¹

Řeknu-li „gamelan“, myslím tím soubor převážně bicích nástrojů z bronzu, které pochází z Jihovýchodní Asie, a to především oblastí kolem Jávy a Bali v Indonésii. Tento soubor²² se skládá z nástrojů, které se rozeznávají z velké většiny úderem dřevěné paličky (tabuh), jejíž konec je omotaný šňůrkou, čímž je úder do nástrojů změkčen. Součástí gamelanu mohou být ale i nástroje, které se k bicím nástrojům neřadí, jako například rebab (dvoustrunný smyčcový nástroj), celempung (citerovitý typ nástroje) nebo suling (flétna). Součástí dvou javánských gamelanů, které se v Praze v současnosti nacházejí, ovšem poslední tři vyjmenované nástroje nejsou. Nástroje gamelanu jsou vyráběny zpravidla pohromadě v jedné dílně a

²⁰ Pickvance, Richard. *A Gamelan manual: A Player's Guide To The Central Javanese Gamelan*. London: Jaman Mas Books, 2005. ISBN 0955029503.

²¹ Sumarsam. *Intoduction to Gamelan: Notes for Music 451 (Javanese-Gamelan Beginners)*. 1988

²² V češtině se v literatuře objevují další označení, jako například *gamelanový orchestr*. Protože mají oba gamelany, kterými jsem se při výzkumu zabýval, jiný počet nástrojů, tam, kde mluvím o javánském gamelanu obecně, užívám „javánský gamelan“ nebo jen „gamelan“. „Setem nástrojů javánského gamelanu“ naopak myslím ten který gamelan, který disponuje určitými nástroji, na které v určitou dobu hráli určití lidé.

vznikají tedy jako *set*. Protože v Indonésii při výrobě gamelanu neexistuje standardizované ladění, ke kterému by se výrobci vztahovali, každý set je vyráběn na základě referenční výšky jednoho z nástrojů: „*There are no 'correct' standard tunings for gamelan, and no two gamelan are tuned exactly alike.*“²³ Kombinování různých setů mezi sebou tedy nedává smysl a v Indonésii k tomuto nedochází. Nástroje gamelanu jsou naladěny zpravidla v jednom ze dvou ladění (*laras*) *sléndro* a *pélog*, a kromě nástroje *kendhang* (bubnu) jsou v kompletním gamelanu nástroje od každého ladění, tj. alespoň jeden nástroj jak v ladění *sléndro*, tak *pélog*: „*Complete Central Javanese gamelan [...] consist of two sets of instruments, one tuned in sléndro and one in pélog.*“²⁴ V této souvislosti je třeba zmínit, že v České republice mají sety javánského gamelanu nástroje pouze v ladění *sléndro*. I když se dají některé tradiční skladby hrát na nástroje v obou laděních, přeci jen je tímto provozování tradičního javánského repertoáru v Praze omezeno, jelikož sety nejsou zcela kompletní. Posledním hudebním prvkem, který se v gamelanu často objevuje, je (často sborový) zpěv (v unisonu).

Na gamelan se hraje zásadně vsedě a bez bot. V souboru zadává repertoár obvykle hráč na *kendhang* (bubny), který je zpravidla vedoucí skupiny. Ačkoliv ho někteří v rozhovorech přirovnávali k roli „dirigenta“, tomuto označení se dále v práci záměrně vyhýbám, protože dle mého názoru úzce souvisí s tradicí provozování orchestrální (převážně) vážné hudby západního světa. Vedoucí skupiny hráčů na gamelan obvykle zadává repertoár, který se bude hrát a při koncertech hraje na *kendhang*, a to tak, že sedí čelem k obecnstvu, tedy ostatní jeho vůdčí role v souboru při hře spočívá v udávání „klouzavého“ tempa, jehož přesný průběh není nikde v zápisu zaznamenán a spočívá tak jedině na jeho provozovací praxi a schopnostech ostatních členů souboru. Během zkoušek působí jako mentor, dodává inspiraci a očekává se, že ve skupině působí dlouhodobě.

V českém prostředí byli vedoucími skupiny hráčů na javánský gamelan jak Češi (Luděk Felcan, Markéta Skřípalová, Jan Mrázek nebo Václav Kalivoda), tak Indonésané (, a jelikož je i v současnosti role vedoucího chápána jako hráče na *kendhang*, v případě střídání se u nástrojů byl při mém pozorování zpravidla právě o tento nástroj „nejmenší“ zájem, a to z toho důvodu, že jsou na jeho zvuku a tempu všichni ostatní členové souboru závislí.

Zkušenost hry na gamelan se předávala původně ústně, pod vlivem kolonizujících evropských mocností a s postupně rostoucím zájmem západní akademie a postupně prohlubujícího se zájmu o gamelan západní etnomuzikologie se od konce 19. stol. začaly vyvíjet různé způsoby zápisu.²⁵ Nejčastěji využívaným způsobem zápisu skladeb gamelanu je v současnosti číselná notace *kepatihan*, která

²³ Kartomi, Margaret J. „Gamelan“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Stanley Sadie a John Tyrrell (eds). New York: Oxford University Press, vol. 9, 2001, s. 499.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Pickvance, Richard. *A Gamelan manual: A Player's Guide To The Central Javanese Gamelan*. London: Jaman Mas Books, 2005. ISBN 0955029503.

hráčům umožňuje snažší orientaci v tradičních skladbách, jejichž struktura je sice cyklická, pro délku těchto cyklů však (v závislosti na hráčských kompetencích atd.) těžko zapamatovatelná. Tento typ zápisu skladeb gamelanu se také odjakživa využíval při výuce hry na gamelan v České republice a je tomu tak doposud.

3.1.1 Duševní prožitek, princip kolektivního provozování a vnímání času při hře na gamelan

Proč je dle mého názoru toto srovnání relevantní? Název této podkapitoly souvisí se třemi aspekty, které na gamelanu nezaujali jen mě, jakožto v hudebních souvislostech „západně smýšlejícího člověka“, ale opakovaně jsem na ně narážel také v příbězích svých respondentů, kteří některé (nebo všechny) z těchto aspektů v souvislosti s hrou na gamelan ambasády opakovaně zmiňovali. Do jisté míry tedy samotný výběr těchto oblastí zájmu odráží povahu *života* javánského gamelanu v českém prostředí. Zatímco fakt využívání či nevyužívání číselné notace (kepatihan) nebo způsob sezení u nástrojů lze popsat stručně (například konstatováním „při hraní jsme seděli se zkříženýma nohama“ nebo „notaci jsem při zkoušce již nepoužíval, protože jsem si svůj part pamatoval nazpaměť“), úvahy o vnímání času při hře nebo popisy prožitků pramenící z kolektivního provozování pro mě byly studovaným materiálem, který odrážel, čemu hráči na javánský gamelan přikládali pozornost, čím byli ovlivněni atd.

Duševní prožitek při hře na gamelan úzce souvisí s *principem kolektivního provozování a vnímáním času při hře na gamelan*. V článku „*Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music*“ se muzikoložka Susan Walton věnuje vztahu javánské hudební tradice a mysticismu v konceptu *rasa*. Podle ní při hře na javánský gamelan hraje důležitou roli osobní prožitek všech hráčů. Emoce, které se podle Walton odehrávají jak na fyzické, tak na psychické rovině, mohou hudebníkům i posluchačům pomoci prostoupit do spojení s absolutnem, které „*causes a state of total engrossment, which concomitantly leads to the loss of ego.*“²⁶ Pro jeho schopnosti se s gamelanem proto pojí i specifická etiketa, jak shrnuje Sumarsam: „*Periodically, an offering is provided and incense is burned before the gong. For this reason, the Javanese always maintain a show of respect for the instruments.*“²⁷ Pravidla chování k nástrojům zahrnují například zákaz překračování nástrojů, odkládání paliček na zem a další.

„There is an inviolable rule that no one ever steps over one of the musical instruments, since to do so would be considered a breach of respect. If there is not room to pass, the musician must move the instrument temporarily to provide space, and when he passes

²⁶ Walton, Susan Pratt. *Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2007, vol. 65, no. 1, s. 32.

²⁷ Sumarsam. *Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 (Javanese Gamelan-Beginners)*. 1988.

by instruments and other players, he does not stride along erect but bends low, holding one hand before him and mumbling the appropriate Javanese word of permission and apology (nuwun sewu) for crossing in front of someone.”²⁸

Susan Walton popisuje jako hlavní schopnost gamelanu navodit povznášející stav vědomí v hráčích, aby se však do tohoto stavu vědomí hudebník dostal (a využil tak gamelan, zprostředkovatele spirituálních hodnot, naplno), je zapotřebí splynout s ostatními hráči souboru. Princip kolektivního provozování je proto v praxi hry gamelan centrální a Walton tento aspekt shrnuje slovy „*There is no tradition of virtuoso solo performers [in gamelan]*“²⁹. I když se znalost hry na gamelan může v souboru může lišit, „*the situation must be avoided in which one person tries to show off his expertise to disadvantage of others [...] It must be remembered that gamelan playing is a collective activity.*“³⁰ Rovnost hráčů se objevuje také ve způsobu střídání hráčů u nástrojů, kdy po dohrání jedné skladby si hráči (v průběhu nácvičku skladby nebo při seznamování se s repertoárem) přesednou k dalšímu nástroji – všichni tedy umí hrát na všechny nástroje gamelanu. Cyklický způsob střídání hráčů u nástrojů můžeme spojit také s cyklickou formou skladeb, které mohou trvat od pár do několika desítek minut. Délka veřejných hudebních produkcí (často spojených s divadlem wayang kulit) trvá klidně několik hodin.

Jak uvidíme dále na některých příkladech, v českém kontextu princip střídání hráčů u nástrojů některé skupiny dlouhodobě dodržovali více či méně v závislosti na představě vedoucího či požadavků samotných hráčů. Důraz na prožitky z „kolektivního muzicírování“ ale v rozhovorech přetrvávali a někteří ho pojmenovávali jako „rozpouštění ega“, „kolektivní muzicírování“ nebo „pokoru“, která vzniká při přistoupení na vytváření hudby ve skupině, kde si jsou „všichni tak nějak rovný“³¹.

Přesná délka tradičních javánských skladeb není v zápisu určena, a záleží tak především na znalosti hráčů a vůli hráče na kendhang (bubny), jehož funkce je ve skupině srovnatelná s rolí „dirigenta“ v západní hudbě, kdy skladba skončí. Formální struktura skladeb stejně jako provozovací hudební praxe v hudbě gamelanu tímto odráží životní přístup Indonésanů, který se na „hlídání času“ váže podstatně méně než západní svět. V souvislosti se samotným hraním na gamelan jsem na tento aspekt narazil v rozhovorech několikrát, například s Danielem Mikoláškem (současný vedoucí Katedry bicích nástrojů na Akademii múzických umění v Praze), který

²⁸ Mantle Hood and Hardjo Susilo. *Music of the Venerable Dark Cloud*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology, University of California, 1967.

²⁹ Walton, Susan Pratt. Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2007, vol. 65, no. 1.

³⁰ Sulaiman Gitosaprodjo, „Ichtisar Teori Gamelan dan Teknik Menabuh Gamelan“, in *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, ed. Judith Becker and Alan Feinstein. Judith Becker (Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies, 1984), Vol. 1, p. 384.

³¹ Osobní sdělení jednoho ze členů bývalé skupiny, duben 2019.

popisoval pocity studentů HAMU při zkouškách na ambasádě, kde se někteří roku 2015 se zásadami hry na gamelan seznamovali:

„Třeba pro většinu těch studentů našich odsud to byla jakoby vlastně nuda, v tom smyslu, že to trvá strašně dlouho, a se jakoby relativně nic neděje. Že to vnímání času, ta schopnost se zastavit a nechat to kolem sebe plynout a neměřit ten čas, tak to je jedna z věcí, která taky podle mě je pro to docela typická pro ten gamelan.“³²

Pokud dále v práci mluvím o tom, že se *na gamelan hraje* nebo *hrálo*, myslím tím *vždy* skupinu lidí, kteří se sešli nebo se scházejí na jednom místě u nástrojů gamelanu a hrají všichni najednou. Mým cílem není dále určit, nakolik se tato hudební produkce shoduje s tím, jak zní gamelan v Indonésii (v takovém případě by šlo snad až o troufalost), ale poukázat na aspekty, které se v českém prostředí s estetikou hry na gamelan rozcházejí či shodují. Některé kladené otázky, které jsem si v souvislosti s koncerty javánského gamelanu v Praze pokládal, například byly: *Jak dlouho trval koncert? Co měli hráči na sobě? Hráli z not či z paměti? Střídali se u nástrojů? Kdo setkání či koncert inicioval (vedl) a kde se konalo?*

3.2 Javánský gamelan v Čechách

V České republice, respektive v Praze, se v současnosti nacházejí dva sety nástrojů javánského gamelanu, oba obsahující pouze nástroje v ladění *slendro*. Z hlediska možnosti provádění celé palety javánského tradičního repertoáru pro gamean jsme tedy v současnosti v Praze omezeni na provádění repertoáru určeném pro *pelog* ladění. Protože se však dají skladby provádět vzájemně i v ladění opačném, nepředstavuje tento fakt omezení, kvůli kterému by se na gamelan hrát ve skupině nedalo, a dále mu již proto nebudu věnovat pozornost.

Specifikem provozování hry na gamelan v českém kontextu je různorodá povaha *motivací*, které lidi vedli k tomu, aby na gamelan hráli. Zatímco po přívozu javánského gamelanu v 90. letech na zámek v Liběchově o gamelan projevíli zájem především lidé, kteří byli s (alternativním či etnomuzikologicky orientovaným) hudebním prostředím úzce spjati³³, s gamelanem ve vlastnictví Velvyslanectví Indonéské ambasády v Praze přicházeli od roku 2003 do kontaktu *také* lidé, kteří nebyli vystudovaní hudebníci či nebyli s hudbou nijak profesně propojeni – hra pro ně byla volnočasovou aktivitou.

Dalším specifickým hrou na javánský gamelan v českém prostředí je součinnost profesionálních a amatérských hudebníků v jednom souboru. Absence hudebního vzdělání je u některých „kompenzována“ jejich osobními zkušenostmi z Indonésie, které následně při hře v Praze zúročují, a vzniká tedy kolektiv, ve kterém si jsou

³² Daniel Mikolášek. Osobní sdělení, 12. 4. 2019.

³³ Zuzana Jurková. Osobní sdělení, 19. 10. 2018.

všichni rovni, vztahová hierarchie je založena na udržování „demokratického rozprostření sil“ v souboru. „Ego se tam rozpouští, v tý gamelanový skupině,“ jak popsala jedna z členek. Kompetence (míra osvojení si zásad hry na javánský gamelan) jednotlivců se v současnosti úzce váže na absolventy programu Darmasiswa, který umožňuje studium hry na gamelan přímo v Indonésii. Tomuto aspektu se budu věnovat podrobněji dále v podkapitole *Role programu Darmasiswa*.

Někteří při návratu z tohoto programu zpátky do vlasti vozí artefakty z cest v podobě tradičních indonéských kostýmů nebo nástrojů. Václav Trojan si ze svého pobytu v Indonésii například dovezl nástroje balijského gamelanu, Markéta Skřípalová buben ciblon, Matěj Diviš nástroj talempong a Martin Lauer rebab. Lze tedy konstatovat, že tradiční indonéské hudební nástroje, stejně jako další kulturní reálie Indonésie se do České republiky dostávají díky lidem, kteří se do Indonésie sami vypravují sami za vzděláním nebo spontánní turistikou. Ačkoliv zatím nevznikla česky psaná učebnice hry na gamelan, doposud se ve svých diplomových pracích fenoménu gamelanu věnovaly například Karolína Beránková v bakalářské práci *Gamelan a jeho vliv na tvorbu skladatelů 20. století* (2016)³⁴ nebo Kateřina nová v bakalářské práci *Gamelan Gong Kebyar: tradiční balijská hudba* (2008)³⁵, v žádné se však neobjevují zmínky o provozování hry na gamelan v českém prostředí. Nová však ve své bakalářské práci vychází především z osobních zkušeností, které v Indonésii přes program Darmasiswa (2006-2007) nasbírala, a v češtině o balinéské hudbě dále publikovala článek s názvem *Gamelan jako tradiční útvar balinéské hudby* (2009)³⁶. V magisterské práci *Funkce umění na Bali a jeho využitelnost pro cestovní ruch* (2010)³⁷ se již gamelanu primárně nevěnuje, lze ale konstatovat, že cestování Čechů do Indonésie prohlubuje znalosti o indonéské kultuře v českém prostředí, a umožňuje tak další navazování mezikulturních vztahů. Dalším příkladem může být například Soňa Čermáková, někdejší absolventka magisterského oboru Indonésistika na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Po několikaleté pracovní zkušenosti na Velvyslanectví Indonéské republiky v oddělení pro kulturu, informace a vzdělávání, kdy také fungovala jako „spojka“ mezi ambasádou a skupinou hráčů na gamelan působící na ambasádě, a mnoha cestách do Indonésie, dnes na internetových stránkách www.sonacermakova.cz nabízí „informace a rady o cestování, kultuře, umění a obyvatelích Indonésie“³⁸. Kromě jednotlivců znalosti a indonéské kultuře dále prohlubuje například sdružení tenggara, které „bylo založeno v roce 2004 s cílem poskytovat

³⁴ Beránková, Karolína. *Gamelan a jeho vliv na tvorbu skladatelů 20. století*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Magdalena Saláková, Ph. D.

³⁵ Nová, Kateřina. *Gamelan Gong Kebyar: A Traditional Balinese Music*. Olomouc, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Greg Hurworth.

³⁶ Nová, Kateřina. *Gamelan jako tradiční útvar balinéské hudby*. *Opus Musicum*, Vol. 41, no. 2, s. 39-43, 2009. ISSN 0862-8505.

³⁷ Nová, Kateřina. *Funkce umění na Bali a jeho využitelnost pro cestovní ruch* [online]. Brno, 2010 [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/wp8z1/>>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Viktor Pantůček

³⁸ Dostupné z: <http://sonacermakova.cz> [10-06-2019]

podrobnější informace o Indonésii a Jihovýchodní Asii a podpořit tak porozumění a toleranci vůči jiným kulturám.“³⁹ Ve spolupráci s odborníky a cestovateli lze na těchto stránkách dohledat užitečné informace týkající se spontánní turistiky do oblastí Indonésie a Jihovýchodní Asie a na těchto stránkách se objevovaly také pozvánky na koncerty a setkání, při kterých se hrálo na javánský gamelan velvyslanectví⁴⁰.

Z odborných publikací, které se věnují česko-indonéským vztahům v souvislostech historických událostí, je například jedna kapitola v publikaci *Dějiny Indonésie*⁴¹. „Bez ohledu na vzdálenosti, které je dělí, kupodivu starobylé i pozoruhodné“, konstatuje povahu vztahů mezi dvěma státy Zorica Dubovská v úvodní pasáži kapitoly „Česko- a Československo-indonéské vztahy“ v jmenované publikaci. Vývoj vztahů mezi dvěma státy se odehrával v několika rovinách, a tak kapitolu dělí autoři dále na tři části *Cestovatelé a jejich cestopisy, Politické, ekonomické a kulturní vztahy mezi Indonésií, Československem a Českou republikou a Indonésie, Indonésané a indoněština*. Počátky kulturních vztahů mezi střední Evropou a Indonésií autoři zasazují do prvních dekád 20. stol., a výběrem z prohlubování těchto vztahů lze jmenovat První světový kongres mládeže a studentstva v Praze (1947), jehož cílem bylo „vzájemné poznávání lidí z Indonésie a Československa“⁴² nebo československo-indonéskou filmovou koprodukcí ve filmu *Akce Kalimantan* (1962) režiséra Vladimíra Sísa. V neposlední řadě lze jmenovat vybudování areálu Pavilónu indonéské džungle, „jež ten, který má o jeho postavení hlavní zásluhu, [dnes již tehdejší] ředitel ZOO Petr Fejk, považuje za mimořádný kulturní a civilizační úkol.“ Během otevření jmenovaného areálu 29. 11. 2004 proběhl také koncert javánského gamelanu, kterého se například účastnila Markéta Skřípalová. Ta na tuto „famózní“ příležitost vzpomínala při našem rozhovoru s úsměvem. Minimálně dva ze tří autorů této publikace (Z. Dubovská a T. Petřů) se s javánským gamelanem v České republice osobně setkali⁴³, ať už jde ale o javánské nebo balijské nástroje, v kapitole pojednávající o indonéské kultuře v Čechách se zde autoři o gamelanu nezmiňují. Na konkrétních příkladech (například obliba Indonésana lze však pozorovat, že indonéská kultura má se v českém prostředí svoji tradici, a tak ani zájem o javánský gamelan nelze chápat jako zcela *nahodile* vznikající jev. Na rozdíl od

³⁹ Webové stránky sdružení Tenggara. Dostupné z:

http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=3 [23-06-2019]

⁴⁰ Objevilo se zde například pozvání na koncert Benefiční večer pro Yogyakarta, město, které bylo v květnu 2006 zasaženo zemetřesením. Vstupné z koncertu sdružení Tenggara věnovalo na obnovu města. Koncert se konal v Dlouhé ulici 37 v Praze 1 a kromě javánského gamelanu zde bylo možné spatřit taneční číslo Václava Trojana nebo si poslechnout písničkáře Ronyho Martona. Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=312:benefini-veer-pro-yogyakarta&catid=10:akce-a-projekty&Itemid=12 [23-06-2019]

⁴¹ Dubovská, Zorica, Tomáš F. Petřů, a Zdeněk Zbořil. *Dějiny Indonésie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-457-2.

⁴² Tamtéž, s. 437.

⁴³ Zorica Dubovská v srpnu roku 1990 osobně překládala při výuce hry na gamelan na zámku v Liběchově a prostřednictvím jejího osobního archivu jsem mohl nahlédnout do fotek z této doby. Tomáš Petřů pak navštěvoval Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze, kde kolem roku 2004 na gamelan hrával. Jak mi ale emailem 23. 4. 2018 napsal, „aktivně se tomu již nevěnuji.“

Indonésie, kde je ovšem gamelan jednou z kulturně nepostradatelných částí, není gamelan s českým prostředím nijak kulturně svázán a tendence (=motivace) na gamelan hrát v České republice vzniká na základě iniciativy jednotlivců, kteří se o indonéskou hudbu zajímají. Přesto lze konstatovat, že za poslední tři dekády se v České republice s gamelanem setkávali občasně či pravidelně skupiny lidí, kteří tak zakládali určitou tradici předávání povědomí o tomto kulturním fenoménu. Přesto je hra na javánský gamelan ve srovnání s oblibou hry na nástroje jako jsou housle nebo klavír okrajovou záležitostí a v Praze je v současnosti silně patrný vliv *sebe-organizace* zájemců o hru na gamelan – hra zde probíhá jako volnočasová aktivita.

Protože v češtině doposud chybí jakákoli učebnice (nebo příručka) hry na javánský gamelan, zajímavým aspektem je také způsob předávání repertoáru. Zpravidla byl repertoár vybrán vedoucím skupiny a následně rozostatními členy souboru přepsáním na papír, do sešitu atd. *Opisování* skladeb zapsaných v číselné notaci (=kepatihanu) je proto dle mého názoru jeden z hlavních způsobů, jak se záznamy o prováděných skladbách uchovávaly. Další možností záznamu, se kterou jsem se při svém výzkumu (na ambasádě) pravidelně shledával, bylo nahrávání pomocí audio-rekordéru nebo diktafonu mobilního telefonu, způsob, který sám využívám.

3.2.1 Význam místa a času

Místo, kde jsou nástroje uloženy, uskladněny nebo využívány, vyvolává ať už v posluchači nebo v samotném hráči určité dojmy a evokuje v něm o nástrojích určité smýšlení. Pokud například budou mít nástroje vlastní místo na vyvýšeném pódiu, které bude pokryté kobercem a které nebude využíváno k ničemu jinému než ke hře na tyto nástroje, bude v člověku pohled na ně evokovat jiné myšlenky, než pokud budou stejné nástroje naskládané na sobě, v místnosti s dalšími předměty, které s hudbou nesouvisí (například židlemi nebo pingpongovým stolem). Z druhé stránky, pokud budou mít nástroje své vlastní místo, kde se na ně bude moct hrát, zato ale v *čase* (=v době), kdy se o ně nebude nikdo zajímat, tedy nebudou znít, těžko v někom dalším jejich zvuk vzbudí vášně či emoce.

Při svém výzkumu – pozorování, bádání a při rozhovorech – jsem si postupně uvědomoval, jak významnou roli v souvislosti s hraním na gamelan místo a čas má. Zatímco místem mám tady na mysli prostor, kde se nástroje využívají, časem nemám na mysli pouze trvání skladby, jejíž délka je z pohledu časových jednotek měřitelná, ale také *dobu*, ve které hra na nástroje probíhá. Kombinace času a místa vytvářejí *okolnosti*, které jsou k pochopení provozovací praxe hry na nástroje zásadní, protože umožňují či zavrhuji s touto praxí spojené jednání. Nechci tvrdit, že může místo nebo doba změnit přímo význam a chápání vystoupení nebo skladby, ale vzhledem k tomu, že nelze místo ani doba zpětně oddělit od konkrétního vystoupení či způsobu provozování hry na nástroje, při rekonstrukci sociálních a kulturních hudebních

událostí je ale třeba mít tyto aspekty na paměti, a jak dále ukážu, především v souvislosti s gamelanem v českém prostředí.

Osobně jsem byl během prvních měsíců roku 2019 svědkem nejrůznějšího způsobu zacházení s nástroji gamelanu. Když jsme se skupinou začali v lednu scházet a hrát na velvyslanectví pravidelně, museli jsme všechny nástroje nejprve vyndat ze zadní místnosti v aule s pódiem, na kterém jsme hráli. Nástroje byly v místnosti zpřeházeny, neměly své vlastní místo a povalovaly se volně mezi dalšími věcmi. Ze strany ambasády, která má nástroje na starosti, mě tento způsob uložení gamelanu zaskočil. Do té doby jsem měl zkušenost s gamelanem jen z Amsterdamu, kde byla na Conservatorium van Amsterdam pro gamelan vyhrazena celá místnost, a z Gamelan Huisu, kde tomu bylo stejně tak.

Na ambasádě v Praze pak nástroje od března přestaly přes týden mizet z pódia, takže jsme po příchodu mohli začít hned hrát, a v březnu někdo dokonce důkladně poklidil v zadní místnosti, kde najednou bylo spoustu volného prostoru na případné uložení nástrojů. Při prohlídce javánského gamelanu, který byl do roku 2002 uložen na zámku v Liběchově, jsem zase viděl, jakým způsobem jsou nástroje – coby sbírkové předměty – uloženy v depozitáři. Před poničením byly při skladování ochráněny bublinkovou fólií a rozloženy tak, aby se s nimi dalo lehce manipulovat. Dokud nebyl Liběchov poničený, sloužil jako místo, které sloužilo nástroji a dnes je tomu dle mého názoru přesně naopak – naplňuje depozitář. Podrobněji se budu těmito souvislostmi zabývat dále v příslušných kapitolách u konkrétních setů nástrojů gamelanu, a to především skrze výpovědi mých respondentů.

4 Gamelan ze zámku v Liběchově

V této kapitole se zabývám životem javánského gamelanu, který byl od svého přívazu v dubnu roku 1989 vystaven a také využíván ke hře na zámku v Liběchově. Po povodních v roce 2002 byl následně převezen do depozitáře Náprstkova muzea v Horních Počernicích v Praze, kde je k nalezení dodnes. Tento gamelan dále v textu označuji jako „liběchovský“, nehledě na to, zdali byl v popisované době fyzicky již v depozitáři v Horních Počernicích v Praze.

Na konci 80. letech 20. stol., kdy byl liběchovský gamelan do Československa dovezen, byl „svobodný“ pohyb obyvatel tehdejšího Československa pod vlivem komunistického režimu, a tak je dle mého názoru potřeba alespoň následující 90. léta chápat stále v souvislosti s určitou *fascinací* těch, kteří se tehdy o „orientální“ nástroje zajímali. Na kolik se toto „uhranutí“ či zájmy s postupem času proměňovaly (nebo uvadaly) souviselo s okolnostmi, kterými se věnuji dále. Zlomový bod v životě liběchovského gamelanu představují povodně z roku 2002, a dělím proto jeho životní etapy na období do roku 2002 a od roku 2002 do současnosti. Nejen, že se tato období liší ve způsobu uložení a využívání tohoto gamelanu, ale také tím, *jak* se o něm mluví dnes.

4.1 Životní etapa setu do roku 2002: Zámek Liběchov

Okolnosti související s přívazem tohoto javánského gamelanu do Československa jsou objasněny v interních dokumentech archivu Náprstkova Muzea asijských, afrických a amerických kultur na Betlémském náměstí v Praze. Spolu se záznamy v přírůstkové knize archivu lze tak spolehlivě určit dataci přívazu liběchovského gamelanu do ČSSR. Na celkem 22 stranách je zaznamenána korespondence probíhající od listopadu 1988 do června 1989 mezi tehdejší ředitelkou NpM v Praze PhDr. Janou Součkovou, DrSc.⁴⁴, náměstkem ministerstva kultury Františkem Jílkem a velvyslancem ČSSR v Indonésii Richardem Králem. Nástroje gamelanu představovaly dar od Sdružení milovníků javánské hudby (Perkumpulan Pacinte Kebudayaan). Dle slov ředitelky Součkové ho muzeum chtělo „využít k propagaci javánské hudební kultury mezi československými muzikology, hudebníky i nejširší zainteresovanou veřejností“.⁴⁵ Jak ale dále vyplývá z dochované korespondence, nebylo ale ve skutečnosti předem místo, kde měl být gamelan v ČSSR uložen, určené. Záviselo na tom, „*ktará organizácia by mala o gamelang záujem – konzervatórium, náprstkovo muzeum, AMU, samotné MK ČSR alebo iný záujemca, ktorý by ohradil dopravu loďou z Jakarty do Československa*“.⁴⁶ Součástí instrumentáře liběchovského gamelanu jsou

⁴⁴ Součkovou ve funkci po více jak 27 letech v roce 2008 vystřídala PhDr. Blanka Remešová, Ph. D.

⁴⁵ Korespondence. Archiv NpM v Praze. Nedatováno [1989?].

⁴⁶ Král, Richard, velvyslanec ČSSR v Indonésii. Korespondence, archiv NpM [1989]

pouze nástroje v ladění *sléndro*, a jejich kompletní výčet, stejně jako popis materiálu, ze kterého jsou vyrobeny, shrnula doc. Zuzana Jurková v článku, který vyšel v rámci měsíčníku Náprstkova muzea v Praze v lednu 1990. Na jeho titulní straně⁴⁷ je lze vidět fotografii nástrojů vystavených venku na cestě areálu zámku Liběchov:

„Jen několik málo muzeí v Evropě se může těšit z vlastnictví gamelanu. V letošním roce se k nim přidalo i Náprstkovo muzeum, které dostalo od Sdružení milovníků javánské kultury v Yogyakarta 18 hlavních gamelanových nástrojů. Od května [1989] mohou návštěvníci liběchovského zámku vidět celý soubor vystavený. Jak vidíme na titulní stránce [fotografii nástrojů rozložených v zahradě zámeckého areálu], je to základní gamelanová formace: na dřevěném podstavci vzadu visí vedle velkého gongu [gong ageng] čtyři kempuly různých velikostí, a tedy odlišných tónů. Před nimi jsou dva páry kenongů a jeden samostatný kenong ve dvojici s ket[h]ukem. Soubor disponuje všemi třemi velikostními variantami saronu a (vlevo) se šesti železnými lamelami: větší je vždy laděn o oktávu níž. Slent[h]em a gender (vpředu) jsou podobné konstrukce – s mosaznými lamelami a plechovými rezonančními trubicemi; první jich má sedm, druhý čtrnáct. Gambang (vlevo vzadu) má devatenáct hracích kamenů, které jsou položeny na měkkém podkladě, jeho zvuk je mimořádně tlumený. Dvě gongové hry, každá s deseti bonangy (vpravo) jsou ladění v oktávě. Celý soubor je orientován do středu k bubnu kend[h]ang, na který hraje „dirigent“. Základním materiálem ozvučných částí je železo, vrchlíky gongů jsou mosazné. Dřevěné části nástrojů jsou červené se zlatým zdobením.“⁴⁸

V souvislosti s přívozem popisovaného gamelanu do Československa jsem ale v rozhovorech s těmi, kteří se na něj v 90. letech jeli podívat, narazil na výpovědi, které ve mně představu o hladkém průběhu přívazu tohoto gamelanu vyvolaly pochybnosti. Irena a Vojtěch Havlovi, hudebníci a skladatelé, kteří na „liběchovský gamelan“ nahráli v roce 1992 CD *Tajemná gamelanie*, mi při rozhovoru řekli, že poprvé slyšeli o liběchovských nástrojích od divadelníka Ondřeje Mráze. Jeho otec měl údajně jako velvyslanec v Indonésii převést nástroje do Československa, jenže mu byl na hranicích gamelan zabaven a musel ho věnovat státu.⁴⁹ Podobné události také popsala v emailu doc. Zuzana Jurková. Jak napsala, javánský gamelan se do muzea dostal díky „*prof. Mrázkovi, který byl v 80. letech pravděpodobně na ambasádě na Jávě. [...] Pokud jsem to dobře chápala, dostal gamelan v Indonézii od 'Sdružení milovníků javánské kultury v Yogjakartě.'* Myslím, že ho chtěl muzeu spíš zapůjčit, ale administrativní stroj ho už zaevidoval – a tak se stal sbírkovým předmětem. Tehdy s prof. Mrázkem jednala primárně indoložka Dr. Hana Knížková.“⁵⁰ Etnomuzikolog a hudebník Vlastislav Matoušek se o okolnostech přívazu liběchovského gamelanu také zmiňuje: „*Tohle byl nástroj, kterej myslím si, že přivez nějaký diplomat – kdysi – jako svůj a komunisti mu ho zabavili [...]* To ale

⁴⁷ Titulní strana měsíčníku viz. příloha č. 1

⁴⁸ Jurková, Zuzana. *Leden 1990 v Náprstkově muzeu v Praze*. Měsíčník NpM [1990]

⁴⁹ Irena a Vojtěch Havlovi. Osobní sdělení, 12. 4. 2019.

⁵⁰ Zuzana Jurková. Emailová korespondence, 23. 9. 2018 [11:22].

nevím jistě, to se tak říkalo. Je možný, že jim ho dal sám.“⁵¹ Vzhledem k tomu, že se mi ovšem paní Hanu Knížkovou ani pana Mrázka nepodařilo osobně kontaktovat, nechci tvrdit, že jsou tyto převážně ústně tradované okolnosti založené na pravdě. Pokud jde o korespondenci uloženou v archivu NpM, žádná zmínka o prof. Mrázkovi se v ní neobjevuje.

„Zastupitelskému úradu v Jakarte skoro po ročnom snažení sa podarilo získať ako dar od kultúrnej inštitúcie Perkumpulan Pecinta Kebudayaan Jawa z Yogyakarta typický indonézsky hudobný nástroj – gamelang. Ide o veľmi vzácnu vec a značne drahú, ktorá však doteraz čs. stranu nič nestála a každom prípade by mohla byť ozdobou múzea alebo kultúrnej ustanovizne v Československu i pre prípadné využitie. Podľa našich vedomostí iba Londýn, Brusel a Západný Berlín v Európe majú podobný nástroj.“⁵²

Kultivovaný jazyk, spolu s obsahovou stránkou této korespondence, naznačuje, že se o gamelanu psalo jako o předmětu kulturní diplomacie mezi Československem a Indonéskou republikou.

„Vážený soudruhu velvyslanče, dovoluji Vám jménem Náprstkova muzea poděkovať za Vaše úsilí a péči, které jste věnoval předání souboru hudebních nástrojů gamelang, darovaného institucí Perkumpulan Pacinte Kebudayaan Jawa z Yogyakarta. Soubor byl dne 12. 4. 1989 zapsán do sbírek Náprstkova muzea pod čísly A 17.881 – 17.894 a ihned odborně instalován v expozici asijských kultur Náprstkova muzea v zámku Liběchov u Mělníka. V rámci expozice mu byl věnován samostatný sál. S touto instalací se při své návštěvě v asijské expozici seznámil pan Suratman, velvyslanec Indonéské republiky v ČSSR a vyjádřil nad ní plné uspokojení. [...]“⁵³

*Roli těchto nástrojů lze tedy chápat na jedné straně jako výsledek projevu zájmu o prohlubování vztahů mezi oběma státy, zároveň ale také jako možnost se s nástroji v jejich původní podobě osobně seznámit na území Československa. Jedním z lidí, kteří se o nově přivezený gamelan zajímali, byla muzikoložka doc. Zuzana Jurková. Kromě toho, že se následného provozování hry na gamelan na zámku Liběchově účastnila a v následujících letech měla značný podíl na využívání těchto nástrojů, napsala roku 1992 článek *Javánský gamelan na zámku v Liběchově*, ve kterém kromě obecných informací o kultuře Indonésie a hudbě gamelanu popisuje své vlastní pocity, které při seznamování se s nově dovezeným gamelanem měla:*

„Když jsem se dozvěděla, že v těch osmnácti balících, které dostalo Náprstkovo muzeum v dubnu 1989, jsou nástroje javánského gamelanu, samozřejmě mě to velmi potěšilo. [...] Několik týdnů po obdržení zásilky jsme gamelan instalovali do expozice. Troufla jsem si potichu ťuknout na bonang, saron a gongy. Ozvaly se krásné zvuky; některé

⁵¹ Vlastislav Matoušek. Osobní sdělení, 24. 4. 2019.

⁵² Jelínek, František. Korespondence, listopad 1988

⁵³ Korespondence, autorka Jana Součková, ředitelka Náprstkova muzea. nedatováno [1989], archiv NpM.

připomínaly chvějící se horký zvuk, jiné dopadající kapky vody, gongy zněly tajemně a starodávně.“⁵⁴

První setkání, během kterého se na tyto nástroje ve skupině hrálo (a byl tak z hlediska tohoto gamelanu v Československu poprvé naplněn *princip kolektivního provozování*), bylo v srpnu roku 1990, tedy přibližně rok po dovezení tohoto gamelanu do ČSSR. Tímto setkáním se zabývám podrobněji v dalším oddílu této práce.

4.1.1 Setkání v srpnu 1990

Jak jsem již naznačil, na zámku v Liběchově se v létě roku 1990 tehdy sešla skupina⁵⁵ lidí složená primárně z přátel a „nadšenců“⁵⁶, jako byli Vlastislav Matoušek, Zuzana Jurková, Vlastimil Marek, Stanislav Doležal, Jiří Mazánek s Ladou Benákovou, Zorica Dubovská se svojí vnučkou Petrou Pellarovou a další. Všichni se pod vedením Indonésana rezidujícího na Holandské ambasádě v Praze, pana Suhardiho Djojoprasetya, účastnili několikadenního workshopu hry na gamelan. Výuka probíhala uvnitř zámku, kde účastníci nástroje rozprostřeli v jedné ze sálů a následně si každý vybral nástroj, na který chtěl hrát. Z toho, co jsem se dozvěděl, se dále již hráči pravidelně u nástrojů většinou nestřídali a mohli se tak lépe seznámit s nástrojem, který si vybrali. Hudební materiály (skladby zapsané číselnou notací *kepatihan*), ze kterých se hrálo, přivezl pan Suhardi, který měl s výukou gamelanu již zkušenosti. V již jmenovaném článku doc. Jurkové se objevují pasáže zmiňující ve skupině postupně vznikající okouzlení nástroji a hudbou javánského gamelanu:

„Pro nás, Evropany, bylo trochu nezvyklé to, že začátek skladby je na sudou, konkrétně čtvrtou dobu, že příznávky předcházejí hlavní dobu apod. Zhruba po pěti dnech se ale prolomila bariéra urputnosti, s níž jsme všichni sledovali jednoduché zápisy melodie a počítali doby – a poznalo jsme radost z kolektivního muzicírování par excellence.“⁵⁷

V následujících letech se do Liběchova doc. Zuzana Jurková s doc. Vlastislavem Matouškem vrátili spolu se svými studenty v rámci výuky o etnické hudbě a noty ze srpnového setkání 1990 zde využívaly dál jako výukový materiál. Během kurzu *Collegium Ethnomusicologum* na Fakultě humanitních studií byli studenti průběžně seznamováni s různými kulturami a jejich tradiční hudbou. Došlo také na společný výlet na zámek v Liběchově a přibližně mezi lety 2001-2007⁵⁸ návštěvu na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. V průběhu 2. Poloviny 90. let a během

⁵⁴ Jurková, Zuzana. Orientální umění v našich sbírkách: *Javánský gamelan na zámku v Liběchově*. In: Nový Orient, s. 121.

⁵⁵ Fotografie z tohoto setkání v přílohách č. 2 až č. 4.

⁵⁶ Zuzana Jurková. Osobní sdělení, 19. 10. 2008.

⁵⁷ Jurková, Zuzana. Orientální umění v našich sbírkách: *Javánský gamelan na zámku v Liběchově*. In: Nový Orient, s. 121.

⁵⁸ Zuzana Jurková. Osobní sdělení, 19. 10. 2008.

první dekády 21. stol se tak s nástroji gamelanu setkávali studenti, z nichž se někteří v následujících letech přihlásili na studijní pobyt přímo v Indonésii přes program Darmasiswa. Z těch, kteří s javánským gamelanem přicházeli nadále do kontaktu i po těchto setkáních jmenujme například Lud'ka Felcana, nebo Markétu Skřípalovou (tehdy Tesařovou)⁵⁹. Posledně jmenovaná na své tehdejší seznámení s javánským gamelanem vzpomínala takto:

„Já jsem vlastně gamelan nejdřív slyšela – nahrávky v rámci výuky tý Etnomuzikologie u Jurkovy na FHS, ale tam těch ukázek tý hudby bylo tolik, jako že nemůžu říct, že 'jo, gamelan bylo hned ňáká srdeční záležitost'. Právě že ne, jako. Dobrý, ale třeba mě něco chytlo jako mnohem víc. A že vlastně musím říct, že až teprve ta praxe s tím gamelanem v tom Liběchově, to mě opravdu tak očarovalo. [...] to byla pro mě prostě úplná bomba. To je prostě od té doby – je to pro mě diagnóza.“⁶⁰

(MS, 23. 1. 2019)

Zaujetí hrou na javánský gamelan v případě Markéty Skřípalové vyústilo v dlouhodobý (při celkovém součtu téměř dvouletý) pobyt v Indonésii ve městě Surakarta přes program Darmasiswa. Setkání, která tehdy doc. Jurková a doc. Matoušek v Liběchově a pak i na ambasádě pořádali, měla tedy na budování povědomí o nástrojích gamelanu jednoznačně dopad. Jak popsal v rozhovoru doc. Matoušek, byl to způsob, „*jak lidem rozšiřovat obzory o světě*“⁶¹.

4.1.2 1992: CD Tajemná gamelánie

V roce 1992 se na zámek v Liběchově vydali Irena a Vojtěch Havlovi, hudebníci a skladatelé, kteří na zámku nahráli CD s názvem Tajemná gamelánie⁶². Kromě *kendhangu* – bubnů na ní využili veškeré nástroje javánského gamelanu, který byl tehdy na zámku uložen. Další zvuková nahrávka, na které se na tento gamelan hraje, je CD s názvem *Návazy a bobonky*⁶³ Vlastimila Marka z roku 1995, dále se ale budu věnovat jen nahrávce Ireny a Vojtěch Havlů, a to z toho důvodu, že jsem měl možnost se s oběma hudebníky osobně sejit a o jejich nahrávce si s nimi promluvit. Na CD Tajemná gamelánie nejsou nástroje gamelanu využívány k provozování tradiční indonéské hudby, ale k vytvoření zvukového toku, který nemá konkrétní zvukovou předlohu, ani není nikde zapsán. Jedná se tedy o zachycení formou zvukové nahrávky konkrétního zacházení s konkrétními nástroji, v konkrétním místě a konkrétními

⁵⁹ Seznam osob, které se na formování povědomí o gamelanu v českém prostředí podíleli, bude značně širší (doc. Jurková z absolventů programu Darmasiswa dále jmenovala např. Lucii Solfroňkovou, Pavla Sýkoru a Tomáše Kerleho), nicméně zde nebylo cílem poskytnout jejich kompletní výčet.

⁶⁰ Markéta Skřípalová. Osobní sdělení, 23. 1. 2019.

⁶¹ Matoušek, Vlastislav. Osobní sdělení, 24. 4. 2019.

⁶² Havlovi, Irena a Vojtěch. *Tajemná gamelánie* [zvukový záznam na CD]. TomK, 1992. Booklet CD Tajemná gamelánie viz příloha č. 8

⁶³ Marek, Vlastimil. *Návazy a bobonky*. [zvukový záznam na CD]. Monitor, 1995.

lidmi, aniž by se inspirovali hudbou, která se s těmito nástroji obvykle pojí, tedy tradiční hudbou gamelanu. Havlovi na této nahrávce se zvukem pracovali tak, aby dosáhli vytvoření zvukového exotismu či orientalismu.

Protože oba autoři vystupují téměř výhradně společně a působí v Praze, kontaktoval jsem je formou emailu a požádal o rozhovor, ve kterém jsem si chtěl ujasnit, za jakých okolností nahrávka vznikla a co je k jejímu vytvoření motivovalo. Další otázky, které pro mě byly v rozhovoru výchozí, byly například *Jak při nahrávání CD Tajemná gamelanie postupovali? Inspirovali se zvukem a hudbou tradičního javánského gamelanu? Hráli již na gamelan někdy před samotným nahráváním CD? Jak probíhala domluva s Náprstkovým muzeem, kterému nástroje patřily? Jak se k tehdejší události – především nahrávce a své tvorbě obecně – vztahují dnes s odstupem 27 let?*

Protože je popisované CD svým zvukem tradiční indonéské hudbě velice vzdálené a s provozováním tradiční hudby gamelanu nijak nesouvisí, považuji v tomto případě za nutné objasnit širší rámec tvorby Ireny a Vojtěcha Havlových a jejich přístupu k hudbě obecně.

Své tehdejší počiny popisovali při rozhovoru se zapálením, zaníceně a během rozhovoru často zaznívalo, že je vždy „strašně bavilo“ spojování zvuku moderních evropských nástrojů s nástroji východních kultur. V popisu jejich hudební tvorby kladli oba důraz na vysvětlení způsobu práce s barvou zvuků. Jak popsala Irena Havlová: *„My víc posloucháme to, co je v těch alikvótech než ty reálný tóny, zatímco u evropský hudby je to většinou opačně.“* Podle Ireny ve své tvorbě takto hledali „krásný zvukový věci“, které dále popsala jako „architekturu alikvotních tónů“. Kromě zvuku se ale Východem inspirovali také v životním stylu, což způsobilo propojení v jejich koncepci vnímání životního stylu a hudebního provozování.

„Harmonizace melodií už přinesla velkou změnu, protože ty alikvóty se začaly ztrácet [...]. A indická (sic!) východní hudba je postavená na tom, vlastně to podbarvuje tambura, že tam pořád slyšíte jedinej tón, a to nás hrozně bavilo, protože to působí klid myslí. Když [klid] myslí, nejsou tam ty změny, tak vlastně se otevírá tvůrčí potenciál člověka, je to vlastně jóga. [...]. A tam se to začalo propojovat, jako. Také jsme přišli už s tím nábojem, že půjdem touhle cestou tý východní hudby a zároveň vlastně vemem něco z té starý, prastarý duchovní hudby Evropy a vůbec té naší civilizace.“

(IH, 12. 4. 2019)

Hudební tvorbu v našem rozhovoru spojovali Havlovi se *svobodou, vymaněním se nebo hledáním cesty, označeními, které spojovali s tehdejší politickým režimem – ten měl vliv na způsob provozování jejich hudby a chápání jejich hudebního světa. Zatímco na jedné straně totiž hledali nové zvukové možnosti, jak se oprostit od hudebních „struktur, co třeba byly i na konzervatoři“* skrze „takový ty experimentální věci, třeba s Agonem“⁶⁴, společenská situace ovlivněna politickým režimem pro ně

⁶⁴ Irena Havlová o Vojtěchu Havlovi. Osobní sdělení, 10. 4. 2019.

představovala možnost využívání „šedé zóny“.⁶⁵ Ta stála na „vzájemnosti lidí“, kteří jí byli součástí a kteří za své vystoupení nepožadovali honorář. Z toho, co při našem rozhovoru zaznělo, jsem pochopil, že tento společensko-kulturní fenomén se na jedné straně vůči politickému establishmentu vymezoval, na druhé straně byl na jeho existenci ale *de facto* závislý, protože umožňoval vytváření neoficiálních, alternativních kulturních struktur. Vojtěch Havel v jednu chvíli toto sociálně-kulturní prostředí pojmenoval jako „underground.“⁶⁶ Zatímco podle něj tehdy peníze nebyly, ale lidé si vycházeli vstříc a pomáhali si, dnes je podle něj „underground finanční,“ kdy jim nedostatek peněz těžko nahrazují i osobní kontakty. Na následujícím úryvku z našeho rozhovoru lze vidět, že byl tedy způsob, jakým Irena a Vojtěch Havlovi pracovali se zvukem, úzce svázan s nádechem doby, ve které tvořili.

IH: „[...] když se ta hudba dělá v nějakým dobrým akustickým prostoru, tak vlastně to, co je to echo – který dělá to přírodní – tak to je vlastně nejzajímavější na té hudbě. To nás vždycky hrozně přitahovalo ty tichý, doznívající tóny. To, co vlastně dělá akustický prostor, když je krásnej. A to maj většinou ty malý kaple, nebo malý kostelíčky. A vy najednou slyšíte, že ta hudba je zesílená, jako kdyby to bylo prostě žejzo s aparaturou, ale je zesílená přirozeně tím prostorem. Pokaždý má jinou barvu podle toho prostoru, a to nás strašně bavilo. Takže jsme jezdili po různých akustických prostorech, dělali jsme koncerty a v těch 80. letech tam bylo možný hrát v Loretě, v Zrcadlový síni Klementina, v Mikuláši tady na Malý Straně.“

VH: „Nebyli žádný komerční nájmy – když jste měl kamarády, tak jste mohl hrát kdekoliv.“

IH: „A zadarmo, všude zadarmo.“

VH: „Lidi právě jako, to byl takovej underground, tak si hodně pomáhali. My jsme třeba natáčeli ve studiu načerno, třeba v noci a tak. Protože ty peníze vlastně nebyly a ty lidi si pomáhali. A my jsme mohli právě takhle hodně bejt v těch kostelích a byli jsme třeba v Zrcadlový síni Klementina. Tak jsme dělali celej rok každej měsíc koncert. A dneska bychom nezaplatili nájem ani za jeden koncert.“

DK: „Takže to vlastně bylo vymanění se z té politický sféry, ale vlastně díky tomu...“

IH: „Byla to úžasná svoboda.“

DK: „Skrze tu šedou zónu, jste vlastně byli svobodní, mnohem víc než dnes, když třeba...“

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž.

VH: „Ano ano, když to je jako otevřený třeba, ale nejsou peníze vůbec. Teď vlastně je underground finanční.“

IH: „A lidi byli zvyklí hrát právě pro radost, že nechtěli honoráře. My jsme to všechno dělali de facto jako kdybysme studovali – studovali jsme zvuk.“

VH: „Měli jsme kolem sebe prostě takový společenství lidí, s kterejma jsme mohli experimentovat, protože tím, že se nemohlo moc jezdit ven a tak dále, lidi byli zkoncentrovaný a vlastně tu svobodu si vytvářeli tím kontaktem. Povídáním, hraním, experimentováním, koncertama. Na každé koncert přišlo 300-400 lidí.“

IH: „Až 800 lidí chodilo.“

VH: „A každé koncert byl taková malá revoluce vlastně jako. Prostě byl takovej, taková touha po svobodě. Lidi přišli, a teď slyšeli něco novýho, něco experimentálního, co otvíralo mysl.“

(Irena a Vojtěch Havlovi, 10. 4. 2019)

V bookletu CD *Tajemná gamelanie* je v seznamu použitých nástrojů kromě gamelanu uveden také čínský gong, tibetská mísa, klavír, pletací jehlice a vokál. Aby Havlovi dosáhli na nahrávce zvuku, který chtěli, nestačilo pouze spojit zvuky různých nástrojů, ale experimentovat také s různými způsoby, jak tyto nástroje rozeznávat. Na zámku nástroje přenesli do prostoru, který byl pro ně „nejkrásnější“ a pak si „vybrali paličky, který nepatřily k tomu gamelanu.“

IH: „To byly takový úplně malinkatý paličky od tibetských mís, nebo co.“

VH: „A na ten gamelan se hraje jakoby hodně tvrdě, *gamel* = úder, jo. Ale my jsme hráli za prvý tímhle a potom jsme hráli třeba jenom bříškama prstů, nebo jenom nehtama. Protože nám šlo právě zase o ty alikvóty, který se trochu pokazej tím, když se do toho jako mydlí. Takže vlastně vytvářet to příjemný.“⁶⁷

Jak je patrné, Irena a Vojtěch Havlovi tehdy k nástrojům nepřístupovali k liběchovskému gamelanu jako k nástrojům, které chtěli využít k provozování (nahrávání) tradiční indonéské hudby, ale „orientální“ nástroje využít k vytvoření dalšího zvuku na základě jejich vlastní představě o zvukovém „příjemnu“. Na finální nahrávce tak v mnoha pasážích není poznat, o jaké nástroje se jedná, protože zní zvuková koláž odlišných zvukových tónů. Po vydání nahrávky byla pro Havlovi touha po objevování zvuků gamelanu „naplněna“, a v dalších letech na gamelan již nikdy nehráli.

IH: „A to jsme natočili dvě hodiny muziky, a to nám stačilo, abychom to cédéčko sestavili. A my jsme potom v těch nahrávkách ještě propojovali třeba tydlecty nástroje s dalšíma nahrávkama v jiný kombinaci, takže jsme to navrstvili

⁶⁷ Irena a Vojtěch Havlovi. Osobní sdělení, 10. 4. 2019.

jednoduše mezi sebou.“

VH: „My jsme hráli třeba jakoby na třikrát na různé kombinace nástrojů a pak jsme to mixovali do sebe. Že tak vznikaly takový jako“

DK: „Vrstvení, takový, prostě“

IH: „No, vrstvení. Jako nahráli jsme si to prostě do stop a pak jsme je promixovali.“

VH: „A ještě do toho zvuky vody a takový a všechno... takovej jako... vlastně proto jsme to nazvali *Gamelánie*, že jako... ostrov. Jako tady je takovej, taková sranda, básnička vlastně k tomu“ [ukazuje mi CD]

IH: „Taková naše jakoby výlet do toho našeho snovýho světa, žejo, tvůrčího.“

DK: „Takže snovej svět, vnímala jste to jako vlastně nějakým způsobem, nebo možná i teďka jestli to vnímáte, jako projevení tý svo...“

IH: „Projevení něčeho, co hluboce cejtíte v sobě, že to musíte uskutečnit, no.“

DK: „Taková ta volání po svobodě vlastně, nebo.“

IH: „No, ale tvůrčí, po tvůrčí svobodě, že nás hrozně zajímalo objevovat tu novou hudbu.“

VH: „Jenom ty možnosti, jo“

DK: „Jakým způsobem to pokračovalo, když jste to domixovali?“

IH: „No my jsme z té nahrávky byli nadšený, protože ona byla taková jako hrozně jako klidná, taková jako pro nás jako příjemná. Nádherný barvy těch nástrojů a tak. Byl to jako jeden z našich jako nejzajímavějších projektů.“

DK: „A to vyjednání s paní Kněžíkovou dál potom pokračovalo, nebo“

IH: „Knížková“

DK: „Knížková, pardon, pardon...“

IH: „No, tím to skončilo, protože my jsme měli nahrávku hotovou, udělali jsme cédéečko, vydali jsme ho a už jsme... Já nevím, jak to bylo, už ta touha tam nebyla tam jezdit, víd? Nebo se tam nemohlo jezdit do Liběchova? My jsme to prostě nahráli, udělali jsme to, a to byl konec toho příběhu. A už jsme si dělali jiné věci, no.“

DK: „Takže nějakým způsobem vlastně tím, že jste měli možnost ten zvuk vlastně zpracovat a zachytit, tak se to pro vás stalo“

IH: „Naplnilo se to“

(Irena a Vojtěch Havlovi, 10. 4. 2019)

Ačkoliv se s nástroji gamelanu po samotném nahrávání, které trvalo jednu noc, již fyzicky nesetkali, nahrávku zvuku liběchovského gamelanu využívají občasně dál „jako podklady občas při koncertech“ a v roce 1992 nahrávka Tajemné gamelanie dále využita ve stejnomjenném dokumentárním filmu režiséra Viliama Poltikoviče. Ani v tomto případě však nahrávka nebyla využita k dokreslení indonéské kultury, ale také jako „podklad“ k obrazovým záběrům Indie. Havlovy vnímám v souvislosti s životem liběchovského gamelanu jako ukázkou hudební tvorby, jež se v žádné tvůrčí fázi nenechává jakkoli omezovat a snaží se naplnit své představy o „příjemném zvuku“ bez ohledu na kulturní původ určitých nástrojů, a dají tak vznikat kulturním zvukovým kolážím. Z důvodu omezeného rozsahu této práce nelze blíže popsat konkrétní způsoby práce se zvukem Havlových a jejich představě o něm, ovšem pro důkladnější případovou studii jejich tvorby by se dalo využít z oblasti „sound studies“.

Dalším, koho specifickým způsobem zajímal zvuk liběchovského gamelanu, však v souvislosti s porovnáním tónových výšek jeho jednotlivých nástrojů, byl doc. Vlastislav Matoušek v roce, jehož výzkumem se zabývám v následující podkapitole. Jak uvidíme, jeho cílem bylo „zhodnotit“ toleranční odchylky v ladění jednotlivých nástrojů, a to ve srovnání s evropským laděním. Zatímco tedy Havlovy chtěly s pomocí nástrojů liběchovského gamelanu vytvářet co možná „nejvzdálenější“ zvuky, přístup ke stejným nástrojům doc. Matouška byl naopak založen na exaktnosti, která byla závislá na „*measuring and documenting physical objects*,”⁶⁸ jak tyto organologické přístupy shrnuje Eliot Bates. Pokud tedy Havlovy pracovaly představovaly s představou zvuku coby možnosti vyjádření „svobodna“ či „příjemna“, na přístupu k nástrojům doc. Matouška je patrný vztah výzkumník – zkoumaný předmět.

4.1.3 2002: Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově

Jedním z posledních lidí, kteří měli možnost na gamelan ještě na zámku v Liběchově hrát, byl zřejmě doc. Vlastislav Matoušek, který se do Liběchova vrátil, aby změřil tónové výšky jednotlivých nástrojů tohoto gamelanu. Výstupem jeho měření byl přibližně šestistránkový článek s názvem *Prostor tolerance intonačních odchylek*

⁶⁸ Bates, Eliot. The Social Life Of Musical Instrument. In: *Ethnomusicology*. 2012, vol. 56, no. 3, s. 365.

ladění gamelanu na zámku v Liběchově (2002), ve kterém doc. Matoušek uvádí tabulku s tónovými výškami všech nástrojů liběchovského gamelanu.⁶⁹ Cílem tohoto výzkumu bylo „statistické zhodnocení intonačních odchylek jednotlivých tónů gamelanu v Liběchově“⁷⁰ a zjištěné výsledky vyobrazil v tabulce (viz příloha č. 7) s vyobrazením „konkrétních výšek tónů lamel a gongů každého z nástrojů“.⁷¹ Srovnáme-li přístup Havlových a Matouška ke zvuku nástrojů gamelanu, zatímco Havlovi se snažili osvobodit vlastně od jakéhokoli tradičního zvuku, k jehož produkci jsou nástroje obvykle využívány, doc. Matoušek zde svůj zájem obrací k exaktnímu měření tónových výšek každého z nástrojů a svůj výzkum uzavírá těmito slovy:

„Přestože zde [v tabulce] uvedené odchylky od ideálního ladění by byly evropské hudby již zcela nepřijatelné, v tradiční hudbě jihovýchodní Asie zřejmě vůbec neruší a vlastně jen podtrhují intonačně charakteristicky rozostřený kolorit gamelanu.“⁷²

4.2 Životní etapa setu po roce 2002: Depozitář v Horních Počernicích

Život liběchovského gamelanu byl „obrácen naruby“ povodněmi v roce 2002, kterými bylo Mělnicko těžce zasaženo⁷³. Ačkoliv byl samotný zámek Liběchov povodněmi poškozen, podle informací od Andreji Vitové z Liběchovského zpravodaje se tehdy nástroje gamelanu „podařilo díky úsilí Ludmily Klimovičové, tehdejší vedoucí zámeckých objektů Liběchov, všechny včas umístit mimo dosah velké vody“.⁷⁴ V následujících dvou oddílech (2008: Muzika Etnika a Současnost: Návštěva depozitáře) se věnují tomu, jak se s liběchovským gamelanem zacházelo po povodních, a jak tyto události ovlivnily způsob (možného) uvažování *nad* těmito nástroji dnes, stejně jako vědomí o něm.

4.2.1 2008: Muzika Etnika

Nástroje (liběchovského) gamelanu byly od svého převezení do depozitáře vystaveny „před očima veřejnosti“ poprvé (a jedná-li se o oficiální akce pořádané

⁶⁹ Matoušek, Vlastislav. Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově. In: *Živá hudba* [online]. 2002, vol. 12, s. 45-50. Dostupné z: <https://www.ziva-hudba.info/article.php?id=164> [06-06-2019]

⁷⁰ Tamtéž, s. 45.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Matoušek, Vlastislav. Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově. In: *Živá hudba* [online]. 2002, vol. 12, s. 47. Dostupné z: <https://www.ziva-hudba.info/article.php?id=164> [06-06-2019]

⁷³ Fotografie Liběchova z doby povodní (2002) viz příloha č. 10 a č. 11.

⁷⁴ Andrea Vitová. Emailová korespondence. 2018.

Národním muzeem, zatím také naposled) v rámci výstavy Muzika Etnika – Hudba jako zrcadlo kultur, která se konala v Českém muzeu hudby v Praze. Výstava se konala ve dnech 15. 5. až 2. 11. 2008 a ve dnech 29. 7. až 29. 7. 2009 pokračovala v Slovenském národním múzeu v Bratislavě. Ve výroční zprávě Národního muzea (2008) byla výstava charakterizována jako „*Interaktivní a multimediální výstava etnické hudby*“, která „*se věnovala vzrušující otázce: proč má každá kultura jinou hudbu?*“⁷⁵ Projekt byl realizován za spolupráce dvou odborů Národního muzea (Českého muzea hudby a Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur) a Fakultou humanitních studií UK.

Petra Hníková, komisařka a jedna z autorek výstavy, vysvětlila, že samotná expozice byla spojena s dalším doprovodným programem: „*Celý projekt Muziky etniky není jen samostatná výstava, ale tvoří [ho] doprovodné akce, a to jednak koncerty, [...] workshopy, přednášky a filmové promítání. [...] Dále spolupracujeme se čtyřmi ambasádami – peruánskou, indickou, indonéskou a čínskou. V jejich spolupráci budeme pořádat nejen přednášky a workshopy, ale také samozřejmě koncerty.*“⁷⁶ Skrze hudební kulturu byli během programu návštěvníci seznámeni s různými oblastmi a jejich tradiční hudbou, jako je Indie, Jižní Amerika, Severní Amerika, Arabsko-islámské státy, Čína, Afrika a Indonésie. „*Chtěli jsme především vybrat ty kultury, které se výrazně odlišují, a navíc takové, na kterých je dobře patrné[á] ta souvislost hudby a kultury*“⁷⁷, přibližuje koncepci výběru vystavovaných oblastí doc. Zuzana Jurková, iniciátorka a autorka výstavy. „*Chtěli jsme představit etnomuzikologický pohled na hudbu. Zdálo se nám, že běžná muzikologie prezentuje hudbu jako jakýsi samostatný fenomén, zatímco etnomuzikologie říká, že 'vždycky hudba je výsledek toho, jaká je její mateřská kultura'. Takže podle mého názoru klasická muzikologie se neptá – a tudíž ani neodpovídá na otázky – jako proč ta hudba vypadá zrovna tak, jak vypadá, zatímco etnomuzikologie se na tohle vlastně očima té kultury snaží odpovědět. Tak to byl náš cíl.*“⁷⁸

K vykreslení vztahu mezi zmiňovanými oblastmi a s nimi kulturně spjatými nástroji organizátoři výstavy využívaly různá média, aby tak návštěvníci získali o vystavovaných nástrojích širší přehled. „*Cizokrajné hudební nástroje ožily v hudebních ukázkách, které zněly návštěvníkům do sluchátek z osmnácti zvukových bodů, i na terénních video záznamech.*“ Kromě tohoto multimediálního rozměru si však návštěvníci mohli některé nástroje vyzkoušet i v praxi. „*Návštěvníci také velmi oceňovali možnost vyzkoušet si hru na vybrané nástroje z javánského souboru gamelan*“ a tradiční hudbu javánského gamelanu si mohli poslechnout při vystoupení souboru, který nástroje liběchovského gamelanu rozezněl na vernisáži výstavy 14. 5. 2008.⁷⁹ Zařazení gamelanu do výstavy mělo podle Jurkové za cíl návštěvníkům přiblížit vnímání „*toku času*“ v Indonésii a

⁷⁵ Výroční zpráva, Národní muzeum. Dostupné online z: (<http://vyrocnizpravy.nm.cz/archiv/>) [2-06-2019.] s. 95

⁷⁶ Dostupné online z: <https://vltava.rozhlas.cz/muzika-etnika-5077281> [1-06-2019]

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Dostupné online z: <https://vltava.rozhlas.cz/muzika-etnika-5077281> [1-06-2019]

⁷⁹ Výroční zpráva, Národní muzeum. Dostupné online z: (<http://vyrocnizpravy.nm.cz/archiv/>) [2. 6. 2019], s. 96.

gamelan, „na kterém je moc pěkně vidět, jak tahle [indonéská] kultura zachází s pojetím času“⁸⁰, měl být tohoto aspektu na výstavě příkladem.

V katalogu⁸¹ výstavy se zmínka o původu gamelanu, který byl na výstavě použit, neobjevuje, v již citované výroční zprávě z roku 2008 lze ale na fotografiích spatřit nástroje, které byly součástí liběchovské sbírky.⁸² Na jedné ze dvou fotografií, které jsou ve výroční zprávě vyobrazeny, je zachycena osmičlenná skupina hráčů na gamelan složená z žen i mužů sedících u nástrojů. Všichni hráči jsou oblečeni v domodra zbarvených košilích či halenkách a muži mají na hlavách tradiční pokrývky hlavy. Nástroje jsou rozprostřeny na dlažbě v Českém muzeu hudby, z fotografie ale nelze poznat, kde přesně v muzeu se vystoupení odehrálo. Na druhé fotografii jsou nástroje gamelanu na béžově zbarvené podložce, a protože jsou (asi z důvodu omezených prostor) seskupeny všechny pohromadě. Případní zájemci si mohli hru na nástroje vyzkoušet pouze jednotlivě, navíc jen na vybraných nástrojích.⁸³

Jak zmínila Petra Hníková, na výstavě muzeum spolupracovalo také s Indonéskou ambasádou v Praze. Na internetových stránkách Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze nebo v informačních materiálech k výstavě (katalogu výstavy nebo výroční zprávě NM za rok 2008) se mi ale o této spolupráci najít nic bližšího nepodařilo. Ve vztahu k životě vystavovaného gamelanu lze tuto výstavu dle mého názoru chápat pozitivně – organizátoři nástroje v rámci výstavy zasadili tematicky do prostředí, odkud nástroje původně pochází, také ale návštěvníkům umožnily si nástroje osahat, popřípadě poslechnout živou hudební produkci, která doposud (a zatím) představovala poslední možnost si tyto nástroje v Čechách poslechnout. Vzpomeneme-li ale na způsob, jak byl stejný gamelan využíván v 90. let po svém přívozu (setkání v srpnu 1990 nebo následně workshopy se studenty pod vedením doc. Zuzany Jurkové a doc. Vlastislava Matouška), chápu tuto výstavu přesto jako jen částečné využití potenciálu gamelanu, ať už z toho důvodu, že se (široká hudební) veřejnost s nástroji nemohla seznamovat po delší dobu ve skupině (například formou skupinových workshopů) a osvojit si tak některé zásady hry na gamelan, nebo že návštěvníci nebyli seznámeni s tím, za jakých okolností byl roku 1989 do ČSSR gamelan přivezen. Návštěvníci takto byli formátem výstavy přeci jen „předurčení“ zůstat převážně observanty, sice s možností si na nástroje sáhnout či si na ně zahrát, stále však zbaveni možnosti se s hrou na tyto konkrétní nástroje seznamovat pravidelně – na jednom místě, po delší dobu. Jednalo se tak o *ojedinělou* příležitost se s nástroji setkat, *ojediněle*, tedy výjimečně, na omezenou dobu.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Katalog k výstavě Muzika Etnika – Hudba jako zrcadlo kultur. Text Zuzana Jurková a studenti Univerzity Karlovy v Praze (Filozofická fakulta: Marián Friedl, Fakulta humanitních studií: Zita Skořepová Honzlová, Milan Gonda, Pavel Kraus, Štěpánka Burešová a další. Praha: Národní muzeum – České muzeum hudby, 2008.

⁸² Výroční zpráva, Národní muzeum. Dostupné online z: (<http://vyrocnizpravy.nm.cz/archiv/>) [2. 6. 2019] Fotografie liběchovského gamelanu na stranách 15 a 95.

⁸³ Osobní sdělení jednoho z tehdejších návštěvníků výstavy.

V následujícím oddíle *Současnost: Návštěva depozitáře* se věnuji popisu své vlastní návštěvy depozitáře v Horních Počernicích, kde jsou dnes tyto nástroje uloženy, a jak bude zřejmé, v porovnání se situací 90. let je dnes (červen 2019) přístup k liběchovskému gamelanu značně omezen.

4.2.2 Současnost: Návštěva depozitáře

Vzpomeneme-li opět na srpnové setkání z roku 1990, nahrávání CD Havlových (1992), kurzy pod vedením doc. Jurkové a doc. Matouška (90. léta), probíhá dnes využívání (prohlídka) tohoto gamelanu zcela odlišně. Z důvodu nedostatku místa byl po povodních roku 2002 gamelan z Liběchova převezen rovnou do depozitáře NpM, a dokud si dnes jeho prohlídku nikdo nevyžádá, zůstává zde uchován za podmínek, které jsou pro jeho ne-využívání zcela ideální. Když jsem do depozitáře v Horních Počernicích přijel osobně 23. 11. 2018, abych se na něj mohl podívat v jeho kompletní podobě, musel jsem nejdřív podepsat prohlášení, že budu s nástrojem zacházet podle pokynů a vyplnit badatelský list, kde jsem musel objasnit, proč přesně mě prohlídka nástrojů zajímá a co je mým cílem. Podmínky, které jsem musel splnit, shrnula v reakci na moji žádost o prohlídku gamelanu v emailu PhDr. Dagmar Pospíšilová, CSc. ze sbírkového oddělení NpM:

„Dobrý den, ano[,] gamelanový soubor je uložen v depozitáři. Pokud byste ho potřeboval ze studijních důvodů vidět, bylo by to možné za podmínek stanovených badatelským řádem a na základě doloženého studijního záměru, nejlépe na doporučení školy, vedoucího práce ap. Na jeho základě požádám ředitelku muzea o povolení vstupu do depozitáře.

S pozdravem
D. Pospíšilová“⁸⁴

Když jsem byl již na místě a vyplnil badatelský list, byl jsem dále zaveden k chodbě, kde byl liběchovský gamelan připraven k prohlédnutí. Dozvěděl jsem se, že po skončení mé prohlídky a vyfocení pověřeným fotografem Národního muzea, bude gamelan opět zabalen do bublinkové fólie, aby se nepoškodil, a uložen zpět do skladních prostor depozitáře. „*Vlastně je škoda, že na něj nikdo nehraje, protože takhle jsou vlastně mrtvý,*“ pronesla zaměstnankyně, zatímco jsem všechny nástroje, které jsem do té doby znal jen z vpráveních a fotografií, příslušnými paličkami rozezněl. Viděl jsem, že gamelan není nehratelný a nebyl povodněmi nijak poškozen. Přes to se na něj dnes zájemce nemůže přijít bez ohlášení podívat, natož pak na něj *ve skupině* hrát. Liběchovský gamelan je tedy v současnosti ve stavu „nucené hibernace“, která byla způsobena nešťastnými okolnostmi. Po vyplavení liběchovského zámku muzeum

⁸⁴ Dagmar Pospíšilová > Daniel Koubek. Emailová korespondence, 17. 9. 2018 [11:04].

nemělo další prostory, kde by mohl být gamelan vystaven, a tak musel být spolu s dalšími předměty převezen do depozitáře. Přímý kontakt – pohled, dotek – s gamelanem je v současnosti tedy značně omezen *časově i místně*.

Eliot Bates přirovnává muzea hudebních nástrojů k mauzoleím, která svou činností vzorky kulturního dědictví mumifikují: „*Instrument museums are mausoleums, places for the display of the musically dead, with organologists acting as morticians, preparing dead instrument bodies for preservation and display.*“⁸⁵ Zatímco bylo možné nástroje před povodněmi využívat v nejrůznějších souvislostech, po povodních se z tohoto gamelanu stal široké veřejnosti nepřístupný předmět, který je po necelých 20 letech od svého převezení pro instituci Národního muzea stále příliš velký (k jeho instalaci by byl potřeba prostor odhadem 5 x 3 metry), než aby pro něj našla místo, kde by mohl opět ožít.

Rád bych se na tomto místě vrátil ke způsobu myšlení o fyzických předmětech tak, jak činí Bruno Latour. Na příkladu různých mechanismů zavírání dveří Latour přibližuje náš způsob zacházení s a uvažování *nad* tímto mechanismem. Říká, že ačkoliv jsme konkrétní věci dali vzniknout my, přeci nás věc sama posléze ovlivní nebo motivuje k určitému způsobu zacházení s ní jakoby zpětně. To, jak se k takové věci postavíme, bude předurčeno podobou, jakou jsme jí dali, způsobem, jakým jsme ji vyrobili nebo tím, kam jsme ji umístili. Náš vztah k oné věci souvisí se všemi těmito aspekty a nevzniká nahodile, je totiž vlastně předurčen naším vlastním návrhem. To my jsme *přeci* ti, kteří tomuto mechanismu dali vzniknout a jakékoli vztahování se k němu nebo jeho kritika je tak vlastně obracení se k nám samým. V případě kritizování fungování věci se jedná o kritiku nás, kritiku toho, jakou podobu jsme věci předurčili, jak jsme ji provedli, kam jsme ji umístili.

Nyní předkládám úvahovou paralelu mezi mechanismem zavírání dveří a současným uložením liběchovského gamelanu a pocity, které ve mně osobní návštěva depozitáře v Horních Počernicích vyvolala. Pokud bych se o historii či hudbu gamelanu nezajímal a naskytla by se mi (přistupuji zde cíleně jen na smyšlenou hypotézu, která je ale k pochopení argumentu nezbytná) příležitost se na něj jít podívat, dokážu si jen stěží představit, že bych k těmto konkrétním nástrojům při jejich dnešnímu uložení a procesu, který návštěvě předcházel, přistupoval jako k předmětům s cennou kulturní tradicí skrývajícím potenciál v člověku vyvolat při hře duchovní prožitek a uvěřil v možnost se těmito nástroji nechat fascinovat. Byrokratický aparát muzea – povinnosti zaslání doporučení k prohlídce, vyplnění badatelského listu, několikátýdenní čekání na umožnění prohlídky atd. – jednoduše neumožňuje aktivně využívat potenciál liběchovského gamelanu. Jako by daly povodně z roku 2002 umrtvit tyto nástroje, které čekají, až se na ně začne opět hrát.

⁸⁵ Bates, Eliot. The Social Life Of Musical Instrument. In: *Ethnomusicology*. 2012, vol. 56, no. 3, s. 365.

5 Gamelan na Velvyslanectví Indonéské republiky

V této kapitole se budu věnovat životu javánského gamelanu, který patří Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. Na rozdíl od nástrojů ze zámku v Liběchově, kterými jsem se zabýval dříve, se na tento gamelan v současnosti pravidelně hraje, a od začátku tohoto milénia byl využit v nejrůznějších socio-kulturních kontextech. Přesto se v souvislosti s tímto gamelanem shledáváme s absencí jakékoli reflexe jeho existence v odborných člancích nebo publikacích.⁸⁶

Na rozdíl od liběchovského gamelanu se mi u těchto nástrojů nepodařilo určit přesnou dataci jejich přívozu na území České republiky. Otázku ohledně přívozu tohoto gamelanu mi ale částečně zodpověděl Ahmad Adnan, Indonésan a jeden ze zaměstnanců velvyslanectví. Podle něj byly tyto nástroje v Praze majetkem Sekolah Indonesia Praha (SIP) již roku 1989, když tehdy do Prahy přijel vyučovat. Protože ale byla škola kolem 90. let zavřena, nástroje gamelanu se měly údajně stát majetkem Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze.⁸⁷

Protože je na využívání tohoto gamelanu patrný vliv instituce a zaměstnanců velvyslanectví, díky kterému se mohou setkání a koncerty konat, v podkapitole *Role Velvyslanectví Indonéské republiky* se tímto aspektem zabývám podrobně, a to především na základě vlastního pozorování, nebo tom, co jsem se dozvěděl z rozhovorů. V navazující podkapitole *Role programu Darmasiswa* přiblížím význam stipendijního programu pro hraní na gamelan v českém prostředí, protože zájem o hru na gamelan velvyslanectví v Praze je v současnosti (a v minulosti, jak dále vysvětlím) s dřívějšími absolventy tohoto programu úzce svázán. Jak jsem dříve ukázal, zájem o liběchovský gamelan se v 90. letech projevoval určitou fascinací jeho orientálním původem nebo různými zvukovými možnostmi⁸⁸ – v souvislosti i s politickým režimem byla tato možnost (osobně se podívat na právě dovezené nástroje až z Indonésie v československém kontextu) ojedinělou příležitostí. V další podkapitole *Příklady využívání gamelanu velvyslanectví* na několika konkrétních příkladech ukážu, jak byl tento javánský gamelan využíván během různých událostí, koncertů a akcí, jejichž charakter se lišil v závislosti na odlišném způsobu organizace, množství návštěvníků, místech, kde se odehrávaly atd. Výběr těchto příležitostí je seřazen chronologicky. V poslední podkapitole s názvem *Etnografie: Role gamelanu v současnosti* popisují svůj etnografický výzkum v souboru, který probíhal mezi prosincem 2018 a

⁸⁶ O liběchovském gamelanu byly napsány tři články (viz Jurková 1990 a 1991, Matoušek 2002)

⁸⁷ Tuto informaci jsem se od Ahmada Adnana dozvěděl nejdříve prostřednictvím zprávy (10. 4. 2019, whatsapp) od Evayani Kristanto a následně osobně, při koncertu v Brně (15. 4. 2019).

⁸⁸ Vzpomenuli stručně na *různé způsoby* mluvení o těchto nástrojích, například v korespondenci mezi zástupci NpM v Praze a Indonéským velvyslancem, v popisech pocitů při hře na nástroje z článku doc. Zuzany Jurkové, nebo exaktní přístupu při měření tónových výšek jednotlivých nástrojů (gongů a broznových plátů) doc. Vlastislava Matouška (2002). *Různé způsoby* zacházení se zvukem lze ukázat na přístupu Ireny a Vojtěcha Havlových na zvukové nahrávce *Tajemná gamelanie* (1992) ve srovnání s „obvyklým“ nácvikem a výukou hry na gamelan tradičního indonéského repertoáru v srpnu 1990, které na zámku v Liběchově vedl Indonésan Suhardi Djojopraysetyo.

dubnem 2019. Na konkrétních příkladech ukážu, jak setkání na velvyslanectví probíhala, jak jsou organizována, jací lidé na ně dochází, jaká je jejich motivace nebo předešlé zkušenosti s gamelanem atd. Soubor se v současnosti schází pod vedením a někdejšího absolventa programu Darmasiswa Václava Kalivody. Pod jeho vedením jsme v dubnu 2019 se skupinou také vystoupili v Brně v rámci Indonéského večera a této události se podrobně věnuji v oddílu *Etnografický zápis: Koncert na Indonéském večeru v Brně*. Toto vystoupení chápu ve vztahu ke svému výzkumu jako ukončení své participačně-pozorovací role v souboru. Nadále se však považuji za aktivního člena souboru a v době psaní těchto řádků (květen 2019) se skupinou, která se na velvyslanectví schází, připravujeme další vystoupení, které by mělo proběhnout 12. 6. 2019 v rámci akce *Week of Java* v restauraci Garuda v Praze 7.

Ve vztahu k Actor-Network Theory jsem se při zkoumání života gamelanu ambasády snažil porozumět souvislostem jednotlivých událostí, při kterých se na tento gamelan hrálo. Na průběhu těchto událostí jsem sledoval vztahy mezi účastníky, způsob, jak s nástroji zacházeli nebo jak o nich mluvili, tedy zajímal mě jejich život tohoto gamelanu v souvislostech sociálního prostředí, jehož byl součástí. Svým argumentem me k tomuto přístupu motivoval Eliot Bates:

“Instruments [...] are entangled in webs of complex relationships – between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects. Even the same instrument, in different sociohistorical contexts, may be implicated in categorically different kinds of relations. I am thus arguing for the study of *social life of musical instruments*.”⁸⁹

V následujících dvou podkapitolách popíši, jak sociální podmínky pro život tohoto gamelanu ovlivňuje instituce ambasády a studijní program Darmasiswa, jenž případným zájemcům umožňuje dlouhodobý studijní pobyt v Indonésii se zaměřením na tanec, literaturu, indonéštinu nebo například hru na gamelan.

5.1 Role Velvyslanectví Indonéské republiky

Jak jsem již ukázal, životní podmínky liběchovského gamelanu byly a jsou úzce spjaty s institucí Národního muzea, kterému patří. Životní podmínky druhého javánského gamelanu je třeba chápat také ve vztahu k jeho vlastníkov, a totiž Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. Gamelan je zde dlouhodobě uložen přímo v areálu velvyslanectví, konkrétně v nižší podlouhlé budově – *aule* – po levé straně při vstupu do areálu velvyslanectví na adrese Nad Bud'ánkami II 1944/7 v Praze 5. Pokud si chce tedy gamelan někdo prohlédnout nebo na něj hrát, může tak

⁸⁹ Bates, Eliot. The Social Life Of Musical Instrument. In: *Ethnomusicology*. 2012, vol. 56, no. 3, s. 364.

učinit jedině po ohlášení jména do sluchátka u vstupních vrat z ulice a následném vpuštění do areálu velvyslanectví. Vliv velvyslanectví na rozšiřování povědomí o hudbě gamelanu vně Indonésie shrnuje slovy Sumarsam ve své knize o vztahu Javánského gamelanu a západního světa:

„...important force behind the spread of gamelan outside South-East Asia has been the Indonesian embassy. In several global locations, the embassy has been the sole possessor (at least initially) of instruments [...]. The embassy has also facilitated the development of gamelan performance by providing scholarships for foreign nationals to study in major Indonesian performing arts institutions [...] Academia also played an important role in the expansion of gamelan outside of Indonesia. With the spread of ethnomusicology programs, gamelan, along with other non-Western music, has become part of many universities' music departments.“⁹⁰

Při mé první návštěvě ambasády v prosinci 2018 jsem měl dojem, že oproti liběchovskému gamelanu je tento gamelan *zaštitěn* institucí ambasády a od prvního okamžiku jsem ho vnímal jako součást její diplomatické role. V následujících měsících jsem se dozvěděl, provozování hry na tento gamelan je s institucí ambasády a jejími zaměstnanci úzce svázáno. V rozhovoru Kateřina Nová popsala ambasádu je „*takový centrální místo, kde se lidi potkávají*.“⁹¹ Svým vlastním návštěvám těchto prostor se budu věnovat podrobně v podkapitole *Hudební etnografie: Role gamelanu v současnosti*. Pokud jde o přístup zaměstnanců ambasády ke hře na gamelan, viděl jsem během svého pozorování a výzkumu dvě hlavní (vcelku protichůdné) tendence. První představuje snahu ze strany velvyslanectví o podpoření hry na gamelan ambasády, druhá pak souvisí s tím, jak s nástroji gamelanu zacházejí samotní zaměstnanci ambasády nebo to, jak o nich mluví.

Během rozhovorů, bádání a při zúčastněném pozorování jsem se přesvědčil o tom, že ambasáda se podílela na organizaci mnoha různých příležitostí, kde se na gamelan hrálo, nebo tyto akce podpořila jinak, například poskytnutím vlastní dodávky k převezení nástrojů gamelanu na místo konání, nebo akci zatítla svým jménem.⁹² Vedle samotné organizace některých událostí⁹³ ambasáda také stála za pozváním několika Indonésanů nebo cizinců do České republiky, aby zde hru na

⁹⁰ Sumarsam. *Javanese Gamelan and The West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, s. 4.

⁹¹ Kateřina Nová. Osobní sdělení, 11. 1. 2019.

⁹² Mým cílem není poskytnout kompletní výčet všech událostí, ale nastínit jen různé tendence v přístupu ke gamelanu, které se v Praze objevovaly, a to na příkladech rozdílných událostí, kdy se na gamelan hrálo.

⁹³ Jednou z událostí, které ambasáda přisuzuje velký význam, je každoročně oslavované výročí nezávislosti Indonésie 17. srpna v areálu velvyslanectví. Že na této události ambasádě záleží jsem se dozvěděl z rozhovorů a následně sám, jelikož v srpnu 2019 se skupinou v rámci tohoto svátku plánuji se skupinou vystoupit.

gamelan pravidelně vyučovali. Byl to například⁹⁴ Christopher Stones (2004, Velká Británie), Sumiyanto (2005, Indonésie – Jáva), Ketut Sukayana (2006, Indonésie – Bali), Naharti (Jáva/Německo), nebo Marton Szatai (2015, Maďarsko). Vedle cizinců se však do čela skupiny staví také Češi, z nichž většina dříve absolvovali program Darmasiswa, například Luděk Felcan (2006), Markéta Skřípalová (2007), nebo současný vedoucí Václav Kalivoda (2017). Z dalších Čechů, kteří se dočasně postavili do čela skupiny, lze dále jmenovat Jana Mrázka (2010). Jak jsem se dozvěděl, ambasáda některé z absolventů programu Darmasiswa po jejich návratu do České republiky požádala o vystoupení na některé ze svých akcí, aby program představili budoucím zájemcům a podělili se o své zážitky a zkušenosti. „*Oni vlastně dělají různé akce jako srazy Darmasiwáků a zvou je prostě na různé ambasádní akce. I toho využívají tak, že když mají třeba nějakou prezentaci, tak tam ty studenty uvádějí jako hezký příklad toho, jak jako jim poskytli vzdělání v Indonésii,*“⁹⁵ vysvětluje Kateřina Nová, někdejší absolventka programu. Markéta Skřípalová podobně vysvětluje, že „[...] ambasáda chtěla, abysme měli vystoupení, protože to je vlastně propagace té indonéské kultury. Takže ambasáda byla ráda podle mě, když se zviditelnila jak ambasáda, tak prostě ta kultura.“⁹⁶

Na stránkách Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze www.indonesia.cz⁹⁷ lze nalézt příspěvky o dvou vystoupeních, kde se na gamelan hrálo, a to koncerty z 7. 4. 2015 a 6. 6. 2015. Oba se uskutečnily ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze (HAMU), první z nich s názvem *Východní inspirace v Nové hudbě*, druhý pak během studentského uměleckého festivalu SKRZ NA SKRZ, ze kterého jsou na stránkách ambasády jen fotografie.

Příležitosti k využívání gamelanu, stejně jako způsob jeho uložení, byly ovlivněny také přítomností konkrétního velvyslance, který v České republice zrovna působil. Tento fakt například popsal Daniel Mikolášek při popisu příprav jednoho z koncertů,⁹⁸ jehož byl účasten: „*Strašně záleželo na tom, kdo zrovna na té ambasádě tomu velel, protože v té době, kdy byl ten koncert, tak ten [Indonéský velvyslanec v Praze] to miloval prostě tu hudbu, takže tomu dával zelenou a fungovalo všechno.*“⁹⁹ Z jedné strany ambasáda v zásadě hru na gamelan podporuje, z druhé lze ale spatřit nekonzistentní zájem, který není dlouhodobě systematicky podpořen. „*Rozhodně jsem nikdy vlastně neměl pocit, že by z jejich strany byl o to jako zájem, z té ambasády, že by jako třeba oni řekli, tyjo, že by tam někdo přišel, nebo že bych třeba dostal nějaký pozvání, jako 'ted'ka se sejdeme, promluvíme si o tom, co by se s tím dalo dělat'*“¹⁰⁰, vyjádřil se v této souvislosti jeden člen souboru.

⁹⁴ Jmenný výčet osob, které se na určitou dobu stali vedoucími skupin hráčů na gamelan, jsem vytvořil jsem vytvořil na základě rozhovorů, které jsem porovnával s informacemi ze stránky: <https://sites.google.com/site/gamelanpraha/> [25-06-2019].

⁹⁵ Kateřina Nová. Osobní sdělení, 11. 1. 2019.

⁹⁶ Markéta Skřípalová. Osobní sdělení, 23. 1. 2019.

⁹⁷ Dostupné z: <http://www.indonesia.cz/> [25-06-2019].

⁹⁸ Více o této akci dále v oddílu *Východní insiprace v nové hudbě*.

⁹⁹ Daniel Mikolášek. Osobní sdělení, 12. 4. 2019.

¹⁰⁰ Osoba nechtěla být jmenována, podobných komentářů jsem během výzkumu slyšel ale více.

Jak zaznělo v rozhovorech, zatímco to (hra na gamelan ve vztahu k postoji ambasády) tedy v některém období „šlapalo“, jindy to „bylo úplně mrtvý“. Během svého zúčastněného pozorování jsem několikrát postřehl, jak někdo ze zaměstnanců ambasády přes nástroje bez jakýchkoli rozpaků překračoval, nebo se o nástrojích vyjádřil nezdvořile. Kultivované (opatrné přenášení nástrojů, jejich obestavování polštářky, aby se nezničili atd.) zacházení s nástroji jsem pak viděl především ze strany Čechů, kteří na ambasádu docházeli hrát pravidelně. Zatímco by tedy (viz výše uvedený citát Sumarsama) mohla ambasáda vzbuzovat určitou záruku místa, kde „bude o nástroje dobře postaráno“, reálně jsem z její strany zájem o udržení nástrojů v dobrém stavu (obnova jejich laku, šetrné přenášení, oprava poškozených částí nástrojů, paliček nebo ozdobných částí nástrojů) neviděl. Tento fakt si vysvětluji tím, že tradice hry na gamelan ze strany samotných zaměstnanců ambasády neexistuje. Neviděl jsem, že by na nástroje někdy hrála skupina pražských (v Praze žijících) Indonésanů, nebo že by v současnosti někdo ze zaměstnanců ambasády, vyjímaje Evayani Kristanto, projevil aktivní zájem na gamelan hrát. *„Ten personál, to jsou různý lidi, nejsou to třeba Javánci, nejsou to třeba muzikanti, nemaj k tomu žádněj vztah třeba. To prostě tam takhle mají, né, že by to [gamelan] tam měli vystavevný furt [...] ta aula je pro všechny účely“*, podala vysvětlení jedna z několikaletých členek souboru, který na gamelan dochází.

Nabízí se zde opět myšlenková paralela s Bruno Latourem. Pokud například ambasáda sama předurčí („prescribe“) místo k uložení gamelanu, kde budou nástroje naskládány jeden přes druhý, přichozí si nástrojů nebudou tolik vážit, jako by tomu bylo případě vystavení nástrojů na pódiu. Naopak budou-li se k nástrojům chovat slušně samotní zaměstnanci ambasády, budou vzorem všem dalším, kteří na ambasádu přijdou na nástroje hrát. Instituce velvyslanectví má významný podíl na tom, kde se na gamelan v jeho vlastnictví bude hrát, stejně jako svým přístupem k těmto akcím a chováním k nástrojům nastavuje *zrcadlo* těm, kteří o gamelanu například mnoho nevědí a vytváří si tak úsudek na základě toho, co vidí. Život gamelanu je tedy nutné chápat jako neoddělitelnou součást instituce ambasády a jejich motivací, které jsou spojeny s její diplomatickou rolí.

5.2 Role programu Darmasiswa

Zatímco v životě liběchovského gamelanu (okolnostech, které byly vytvářeny ke hře hry na tyto nástroje) nebyl explicitně patrný vliv lidí, kteří do Indonésie osobně jezdívali, nástroje gamelanu Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze přichází do kontaktu s těmi, kteří v Indonésii strávili alespoň několik měsíců, velmi často. Jejich zkušenosti s gamelanem jsou často závislé na jejich pobytu v Indonésii přes program Darmasiswa, a tak považují za nutné v této podkapitole podmínky a možnosti tohoto programu objasnit.

Na webových stránkách programu Darmasiswa se v úvodu *Welcome to Darmasiswa* dozvídáme více o cílech programu: „*The main purpose of DARMASISWA program is to promote and increase the interest in the language, art and culture of Indonesia among youth of other countries. It has also been designed to provide stronger cultural links and understanding among participating countries.*“¹⁰¹ Stránky jsou navrženy v modro-bílém layoutu s menu v horní liště a najdeme zde záložky jako *Home, About Us, News, Gallery*, nebo kartu *E-Dictionary* s anglicko-indonéským slovníkem. Možnost přihlásit se do programu najdeme pod políčkem *Apply Now!*. Vizuálně stránkám dominuje nespočet automaticky měnících se fotografií, na kterých jsou jen ne-Indonésané (účastníci programu) v tradičních indonéských kostýmech při tanci, při hře wayang kulit, nebo při hře na gamelan. Přes fotky se objevují nápisy se jménem konkrétní osoby a státem, ze kterého pochází, popřípadě názvem umění, kterému se dotýčný v Indonésii věnoval, například. Stránky jsou kompletně v angličtině, u lidí zobrazených na fotografiích jsou popisky s jejich studijním zaměřením v Indonésii a s oblastí, odkud pochází, například Austrálie, Srbsko, Mexiko, Německo atd. Stránky tedy cílí na co možná nejširší publikum, které cizince informují o možnostech vzdělání v Indonésii a prezentuje ho skrze multikulturní studijní zázemí.

„DARMASISWA is a scholarship program offered to all foreign students from countries which have diplomatic relationship with Indonesia to study Indonesian language (Bahasa Indonesia), art and culture in 54 universities in 2015. This program was established in 1974 as part of ASEAN initiative, admitting only students from ASEAN. However, in 1976 this program was extended further to other countries. Until to date, the number of countries participating in this program is more than 111 countries and organized by the Ministry of Education and Culture (MoEC), Republic of Indonesia.“¹⁰²

Účastníci programu od indonéské vlády získávají možnost až ročního studijního pobytu na vybraných indonéských univerzitách se zaměřením na tradiční indonéské umění (tanec, wayang kulit, gamelan, batik) nebo jazyk (bahasa indonesia). Fakt, že zájem o program meziročně roste, lze pozorovat na číslech, která zobrazují počet účastníků mezi roky 2003 a 2015.¹⁰³ Zatímco v roce 2003 se programu účastnilo 87 lidí z 34 zemí světa, v roce 2008 to bylo již 500 účastníků z 58 zemí. Z důvodu bombového útoku v Jakartě byla roku 2009 účast nižší (200 lidí z 50 zemí), ovšem v roce 2011 se Darmasiswy zúčastnilo do té doby rekordních 779 lidí z 73 zemí světa. Zatímco v 70. letech se programu účastnili jednotlivci nebo maximálně desítky osob, dnes jsou to stovky.

Mezi prosincem 2018 a lednem 2019, kdy jsem na ambasádu docházel hrát na gamelan, se ve skupině scházelo 5 lidí (z celkem 8), kteří program Darmasiswa absolvovali. Byli to Markéta Skřípalová, Radek Vyhnal, Martin Lauer, Matěj Diviš a

¹⁰¹ Dostupné z: <http://darmasiswa.kemdikbud.go.id> [12-4-2019]

¹⁰² Dostupné online z: <http://darmasiswa.kemdikbud.go.id> [12-4-2019]

¹⁰³ Dostupné z: <http://darmasiswa.kemdikbud.go.id/about-us-2/> [2-06-2019]

současný vedoucí skupiny Václav Kalivoda. Všichni zmínění absolvovali pobyt v Indonésii se zaměřením na hru na gamelan, přičemž nejkratší pobyt trval 3 měsíce, nejdelší pak přibližně rok. Z výše uvedeného jednoznačně vyplývá, že má v Praze stipendijní program Darmasiswa velký podíl na vytváření podmínek ke hře na gamelan a zážitky těch, kteří do Indonésie takto odjeli, byli při zkouškách neustále „ve vzduchu“, jak popíšu v kapitole *Hudební etnografie: Role gamelanu v současnosti*.

Osobně jsem o programu Darmasiswa slyšel poprvé během pobytu v Amsterdamu, po návratu do Prahy jsem se poté začal o program zajímat intenzivně a skrze ambasádu se osobně seznámil s těmi, kteří program již absolvovali. V době psaní těchto řádků jsem na program Darmasiswa 2019/2020 sám přijatý ke stipendijnímu pobytu na univerzitě Institut Seni Indonesia Surakarta (ISI Surakarta) ve střední Jávě se zaměřením na hru na javánský gamelan. Podle doposud dostupných informací, které se ročníku 2019/2020 týkají, bylo z České republiky a sousedních států vybráno celkem 12 uchazečů (ČR, 3 muži a 9 žen), 10 ze Slovenska, 18 z Polska, 12 z Německa a 2 z Rakouska. Ačkoliv se Darmasiswa v průběhu let zúčastnil nespočet dalších obyvatel České republiky, kteří po svém návratu více či méně ovlivnili povědomí o tradičním indonéském umění v českém prostředí (například Václav Trojan – balijský gamelan a tanec, Kateřina Nová – balijský gamelan, Petra Pellarová – tanec, Jan Kolodzieyski – bahasa indonesia atd.), mým cílem v této podkapitole nebylo poskytnout jejich kompletní jmenný výčet, nýbrž nastínit, jak zásadní roli program Darmasiswa v rozšiřování povědomí o tradičních indonéských uměních v českém prostředí má.

5.3 Příklady využívání gamelanu velvyslanectví

V této podkapitole není mým cílem uvést kompletní výčet (nespočtu) vystoupení, koncertů a akcí, na kterých se na gamelan velvyslanectví hrálo, ale srovnat některé z těch, které byly relevantní ve vztahu k Actor-Network theory, tedy představě o různých způsobech zacházení s a uvažování *nad* tímto gamelanem. Ačkoliv je mépozorování a interpretace nashromážděného materiálu subjektivní, dle mého názoru lze při myšlení *skrze* život těchto nástrojů (= *thinking through instruments*)¹⁰⁴ ale odhalit také obecné rysy, které jsou pro vztah českého prostředí (= *humans*) s tímto gamelanem (= *non-human*) typické. V porovnání s liběchovským gamelanem *byl* a *je* gamelan velvyslanectví využíván ke hře a při veřejných akcích přinejmenším několikrát do roka, tedy (relativně, v závislosti na konkrétním období) pravidelně. Rozdílné povahy těchto akcí lze hledat ve způsobu jejich organizace, podle účastníků koncertů nebo rozdílností v místech konání. *Všech* dále popisovaných událostí se aktivně (hrou) účastnili také někdejší absolventi programu Darmasiswa.

¹⁰⁴ Bates, Eliot. The Social Life Of Musical Instrument. In: *Ethnomusicology*. 2012, vol. 56, no. 3, s. 368.

V roce 2003 bylo pod vedením anglického hudebníka Christophera Stonese založeno sdružení *Gamelan – sdružení přátel tradiční indonéské hudby*, které se „snažilo propagovat gamelan a indonéskou hudbu v České republice.“¹⁰⁵ Tento hudebník a někdejší absolvent programu Darmasiswa kromě vedení samotných setkání také organizoval koncerty gamelanu v Praze. V několikastránkovém příspěvku *Co je to gamelan?* z období kolem roku 2003, představuje zásady hry na gamelan, jeho historii a estetiku, shrnuje v jeho závěru provozování hry na gamelan v Praze takto:

„Pro poznání javánské hudby je nepřekonatelná vlastní zkušenost hry. Hrát dobře na javánský gamelan může být pekelně složité, naproti tomu začátečnická úroveň skýtá možnost bezprostředního uspokojení ze hry. Nemusíte mít nutně hudební vzdělání, stačí otevřená mysl a trocha trpělivosti. Gamelan v České republice je v plenkách, ale vydrží-li zájem, možná se dočkáme toho, že v následujících letech se přinejmenším v Praze budeme setkávat s indonéskou hudbou stále častěji.“¹⁰⁶

Před konstatováním, že je gamelan v České republice “v plenkách”, však Stones v textu, který z angličtiny přeložila Libuše Peňáková, poskytl přehledně strukturovaný text o čtyřech kapitolách (Druhy gamelanu, Vzhled gamelanu, Jak zní gamelan a Závěr), který díky vřelému překladu čtenářům umožňuje se s estetikou gamelanu seznámit a díky překladu se dle mého názoru zatím jedná o nejpřístupnější, přes to však věcný, text o gamelanu v češtině. Posledním koncertem, jehož se Stones v Praze jako vedoucí skupiny působící na ambasádě zúčastnil, bylo vystoupení v Jindřišské věži.

5.3.1 2004: Jindřišská věž

Poslední koncert pod vedením Christophera Stonese proběhl 8. 12. 2004 v Jindřišské věži v Praze. Koncert zorganizoval sám Stones spolu s varhaníkem a hráčem na zvonkohru (carillon) Radkem Rejškem. V koncepci celého koncertu šlo o spojení tradiční indonéské hudby se západní zvonkohrou. Na programu koncertu byly 4 tradiční javánské písně¹⁰⁷, improvizované skladby hrané na zvonkohru¹⁰⁸ Jindřišské věže Radkem Rejškem a v závěru koncertu se zvuk gamelanu se zvonkohrou spojil v „improvizačním pásmu.“ Zvukový záznam části koncertu si bylo možné poslechnout

¹⁰⁵ Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11 [25-06-2019]

¹⁰⁶ Dostupné online z:

http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11 [2-4-2019]

¹⁰⁷ Dostupné z:

http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=12 [2-4-2019]

¹⁰⁸ Radek Rejšek zahrál improvizaci na lidovou píseň z Sušilovy sbírky, gregoriánský nápěv Danielis Prophecia, improvizaci na adventní gregoriánský nápěv Angelus ad Virginem a hudební kus založený na Rejškově volné improvizaci.

v přibližně 80minutovém pořadu „Jitro kouzelníků“ na Rádiu Akropolis.¹⁰⁹ V pořadu jeden z vystupujících, varhaník a hráč na carillon Radek Rejšek osvětluje, jak nápad na zorganizování koncert vznikl: „[...] *to vzniklo naprosto spontánně. Chris [Stones] se byl tady [v Jindřišské věži] podívat na jednom koncertě, na kterém jsme měli carillon [zvonkohra] a varhánky [...] a víceméně s tím nápadem přišel on.*“¹¹⁰

Průvodní slovo při koncertu měl v angličtině Christopher Stonese a věnoval se v něm historii gamelanu, stručně v něm představil jednotlivé skladby a vysvětlil některé zásady hry na gamelan – jeho slovo je v pořadu *Jitro kouzelníků* překládáno. Kromě částí koncertu jsou však v pořadu také rozhovory s účinkujícími. Jan Kolodzieyski (JK), jeden z tehdejších členů souboru a někdejší absolvent programu Darmasiswa v oboru bahasa indonesia (jazyk), v něm vysvětloval například principy hry na některé nástroje gamelanu, nebo formální strukturu skladeb:

JK: „Člověk bouchne na tu notu, kterou má, a ve chvíli, kdy bouchá do noty následující, ten předchozí plát ztlumí rukou, aby nezněl. Ale nesmí to udělat před tím, než bouchne do té následující noty, protože pak je to prostě sekanej zvuk a není to hezký. [...] Chvíli to trvá, než si člověk zvykne tu druhou rukou hejbat. [...] Vlastně všechny ty kusy před tím, než skonče, tak zrychlej. To je vlastně znamení – protože ta skladba bude končit. A samozřejmě pak člověk musí ty ruce hejbat rychlejc podle toho, jaký tempo udává bubeník, kterej je vlastně dirigent celýho toho orchestru. Prostě podle toho se musí naučit hejbat ty ruce rychle a přesně no. Tak je to udělaný, já jako teorii gamelanu neznám, upřímně řečeno, ale vždycky, vždycky to tak je, že když ta skladba má skončit, tak vlastně když se člověk kouká do not, tak z konce té skladby se skočí na začátek a bubeník dá signál, a nasadí se rychlejší tempo a v tu chvíli všichni muzikanti už věděj, že [...] až dojedou na poslední řádek, že ten bude poslední, že už se to nevrací na první řádek.“¹¹¹

Moderátor: „To jsou teda ňáký jako smyčky, jo?“

„Gamelan je cyklickej, že má většinou skladba má několik částí, tak jako standard – takhle co my hráváme – jsou dvě až tři a většinou je ňáký úvod – v javánštině se to jmenuje *buko*[a], což je jako otevření. To většinou je sólo ňákýho nástroje jako třeba tadyhle u té poslední skladby, co jsme hráli, tak to bylo tohlesto [následuje část, kdy hraje probíranou část *buko* melodii na bonang], gong [následuje] a v tuhle chvíli se přidaj všichni ostatní. Takže tímhlestim to začíná, nebo před tím, jak byly hraný ty housličky [rebab] na začátku – samotný – tak to byla jiná forma toho. Potom v té první – většinou je prostě první část, která tak jako v takovym lehce svižnějším tempu, dejme tomu. Potom to lehce zpomalí a

¹⁰⁹ Dostupné z: <http://eldar.cz/jitro/gamelan/> [2-4-2019]

¹¹⁰ Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11 [2-4-2019]

¹¹¹ <http://eldar.cz/jitro/gamelan/> [25-06-2019]

je jakoby změna, změna tempa. Většinou, až když se provede právě tahleta změna, tak se pokračuje do těch dalších částí. Oni třeba jsou v těch notách značený „A“ „B“, tak pak se třeba přejde do toho béčka a hraje se právě třeba jenom to „B“, a pak zase přijde signál [na kendhang], protože se člověk vrátí do áčka, zrychlí se, a tím to končí. Prostě gamelan je takhle cyklickej.“

Dále se v rozhovoru Kolodzieyski věnuje délce představení, tedy aspektu vnímání času, které je ve srovnání s obvyklou délkou koncertů „na Západě“ v některých případech mnohem delší. Nejpatrnější je toto podle něj u stínového divadla wayang kulit:

JK: „Gamelan pro to stínový divadlo je... prostě ho doprovází po celou dobu, a ty skladby, který doprovázej to divadlo [wayang kulit], jsou dost dlouhý. To třeba, to většinou začíná tak jako kolem devátý hodiny večer a končí kolem třetí-čtvrtý ráno. V kuse - v podstatě - to hrajou, jo. Tam je jedna krátká pauza, a to člověk se diví vůbec, jak ty muzikanti si to za prvý můžou pamatovat, protože - jako že by před sebou měli postavený noty - nic takovýho.“

Moderátor: „To se teda neopakuje jo?“

„Vopakuje, ale ty cykly jsou tak dlouhý, že člověk si to v podstatě neuvědomí, že to nějaký cyklus má. Vůbec je zajímavý jako jak jsou schopný si to pamatovat a vlastně u toho neusnout. Oni tak jako klimbaj, ale hrajou vždycky správně, jo. Ono je pravda, že ty, který doprovázej to stínový divadlo, tak to už jsou páni muzikanti, ale stejně no.“

„Takže to fakt člověk se prostě dostane do takovýho stavu, že u toho fakt i spí, jako u toho hraní?“

„No víceméně, jako. Tělo určitě odpočívá, ale mysl, mysl je prostě pořád s tou muzikou.“

„Přijde ti to, že to je transovní?“

„Upřímně řečeno, strašně málo kdy. Já si myslím, že člověk, člověk u toho musí - aspoň, aspoň teda ten mozek musí - furt pracovat, protože musíš prostě poslouchat zbytek toho orchestru. A hlavně taky sluchem kontroluješ, co to je, jestli tě prostě poslouchaj ruce. Ale slyšel jsem pár lidí říkat, že to transovní je. Ono v určitý fázi to asi do nějaký míry transovní bude, asi to samozřejmě bude záležet na daným člověku. To si myslím, že třeba právě ty muzikanti, co doprovázej to stínový divadlo, tak ty by se do tohodle stavu dostat celkem určitě mohli, no.“

(JK, 8. 12. 2004)

Kolodzieyski své poznání gamelanu vztahuje jednak ke zkušenostem, které nasbíral při pobytu v Indonésii, jednak je spojuje s tím, jak hrají pod vedením Christophera Stonese. V další části rozhovoru se dále Kolodzieyski věnuje popisu

tradice provozování stínového divadla a vlastním zážitkům. Kromě něj moderátoři v pořadu mluví ještě s hráčem na zvonkohru Radkem Rejškem o zvonkohře v Jindřišské věži. Před koncertem na otázku, jak tehdy vyřešili rozdílnosti v ladění gamelanu a zvonkohry, s úsměvem odpověděl: „*My jsme to popravdě ještě nevyřešili. Já si totiž myslím, že to bude překvapení a že to bude zajímavý jak pro posluchače, tak pro nás,*“¹¹² načež osvětluje, že v den koncertu slyšel gamelan poprvé a hrát společně s carillonem ještě nezkoušeli, a tak byl koncert „naprostá premiéra.“ Během přibližně hodinového koncertu se skupina hráčů na gamelan střídala s Radkem Rejškem, na závěr pak vystoupili společně v „improvizačním pásmu“. Nevím, jak byly tehdy nástroje převezeny, jestli bylo vstupné, nebo jaké obecenstvo (kolik lidí, jakého věku, jaké národnosti atd.) přišlo. Zvukový záznam z pořadu „Jitro kouzelníků“ (koncert a rozhovory) představuje ale uchování zvukového zážitku tohoto večera a zpětně slouží alespoň jako částečné zprostředkování tehdejšího posluchačského „sonického zážitku“.

Koncert v Jindřišské vnímám jako příklad využívání javánského gamelanu během jedné události ve spojení s nástrojem z odlišné oblasti. Dramaturgické pojetí tedy vycházelo z kombinace dvou odlišných nástrojů, jejichž programový repertoár však nebyl nijak konkrétně provázaný a dohromady zazněl až během samotného koncertu. Zatímco skupina pod vedením Stonese provedla několik tradičních indonéských skladeb, Rejšek hrál na carillon repertoár z Evropy, jako byla improvizace na píseň ze Sušilovy sbírky nebo gregoriánský nápěv. Dalším koncertním vystoupením, které kombinovalo tradiční hudbu gamelanu s evropskou hudbou, byl koncert *Východní inspirace v Nové hudbě*, jehož dramaturgie ale byla důmyslně vystavena na základě kombinace repertoáru ze vzdálených kultur a skladeb evropských skladatelů, kteří byli danou oblastí ve své tvorbě ovlivněni. V následující podkapitole se však naopak věnuji vystoupení v Podsklepenu, během kterého zazníval jen indonéský repertoár.

5.3.2 2005: Podsklepeno

„*Neobyčejný koncert tajemných tónů mystického orchestru gamelan ozdobí jemné javánské a balijské tance*“¹¹³, píše se v pozvánce ke koncertu, který je dalším příkladem využití gamelanu ambasády. Koncert organizovalo sdružení Tenggara s Indonéským velvyslanectvím v Praze a odehrál se 24. 10. 2005 v Klubu Podsklepeno na adrese Karlínské náměstí 7 v Praze 8. Vstupné na koncert bylo 60 Kč a v internetovém popisku události ze stránek Tenggary, který vytvořil již zmíněný Jan Kolodzieyski, je uvedeno: „*Vystoupí účastníci kurzu javánské hudby, který probíhá na velvyslanectví od začátku srpna*

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Pozvánka na koncert. Dostupné online z: [18-06-2019].

tohoto roku pod vedením javánského učitele Sumyianta.“¹¹⁴ Na webových stránkách www.tance.cz¹¹⁵ lze dohledat příspěvek, který roli Sumyianta, prvního Indonésana pozvaného ambasádou do Prahy s cílem vyučovat hru na javánský gamelan, dále rozvádí:

„Pravidelná výuka gamelanu začala na velvyslanectví probíhat v srpnu minulého roku, kdy do Prahy přijel mladý učitel z města Surakarta na Střední Jávě, Sumiyanto. Během tří měsíců se mu podařilo sestavit soubor, který od svého založení uspořádal několik samostatných koncertů a vystupoval na různých kulturních a společenských pořadech v České republice.“¹¹⁶

Z koncertu pořídil fotografie Mirek Pásek. Účinkující na fotografiích (celkem asi 12 lidí, z toho asi 4 muži) jsou oblečení po tradičním vzoru do velkých šátků (sarongů), ženy mají tmavé halenky a muži batikované košile. Na fotografiích je vidět také guru Sumyianto, asi třicetiletý muž se středně dlouhými černými vlasy, přes které má uvázaný bílý šátek. Z fotografií lze vidět, že ne všichni hráči se u nástrojů během koncertu střídali, někteří ovšem ano. Sumyianto například na jedné fotografii hraje na kendhang, na další tleská a zpívá, pak hraje na rebab¹¹⁷ nebo na flétnu suling. V kurzech, které Sumyianto vedl, začínala hrát na gamelan ambasády také Markéta Skřípalová, která se – jak bylo dříve řečeno – s gamelanem poprvé setkala již na zámku v Liběchově pod vedením doc. Jurkové a doc. Matouška. Podle ní Sumyianto svojí přítomností javánskému gamelanu v českém prostředí nepochybně pomohl a po několika měsících jeho pobytu v Praze byli „všichni byli nešťastný, že Sumy odjel,“¹¹⁸ protože měl „*takový kouzlo osobnosti*.“¹¹⁹ V našem rozhovoru také přiblížila okolnosti, za jakých se o tomto kurzu, který Sumyianto vedl, během svých studií na FHS v Praze, dozvěděla:

„[...] já jsem dělala v Náprstkově muzeu sbírku afrických nástrojů. Jsem chtěla dělat sbírku gamelanu, nebo indonéský nástroje, ale to nešlo v tu chvíli, z těchletých důvodů no, že to bylo zavřený, nedostupný. [...] úplně náhoda jsem se dozvěděla, že na ambasádě – a to byl rok 2005 – že bude indonéský učitel a kurzy gamelanu pro veřejnost. [...] Sumyianto se jmenoval. To byl mladej kluk, kterej studoval v Solu, v městě Solo na Jávě, a měl to hotový vlastně. Je pravda, že vlastně už před tím probíhala ta Darmasiswa, žejo. Lidi jezdili do Indonésie a případně se učili gamelan. A jeden právě člověk tam taky potkal toho Sumyianta a jakoby ho doporučil, jestli by jako nemohl učit v Praze.“

(MS, 23. 1. 2019)

¹¹⁴ Dostupné z:

http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=280:putovani-neznamym-acehem&catid=10:akce-a-projekty&Itemid=12 [6-6-2019]

¹¹⁵ Dostupné z: <http://www.tance.cz/clanek.php?num=514v> [12-6-2019]

¹¹⁶ Dostupné z: <http://www.tance.cz/clanek.php?num=514v> [12-6-2019]

¹¹⁷ Fotografie z koncertu viz příloha č. 12.

¹¹⁸ Markéta Skřípalová. Osobní sdělení, 23. 1. 2019.

¹¹⁹ Tamtéž.

Z našeho rozhovoru jsem vyrozuměl, že Sumyianto kladl důraz na vystupování a snažil se ostatní motivovat, aby se hrálo pravidelně. Jedním z dalších koncertů, které pod jeho vedením proběhly, byla například událost otevření Indonéského pavilonu v pražské ZOO 29. 11. 2004. Během této příležitosti, které se zúčastnil například tehdejší ředitel pražské ZOO PhDr. Petr Fejk nebo tehdejší prezident České republiky Václav Klaus, hrálo jako doprovod k rautu asi 6 lidí. Gamelan byl tehdy využit jako součást prohlubování českého zájmu o indonéskou kulturu v České republice, a to sice v “doprovodné” funkci, přes to však v souvislosti se svojí domácí indonéskou kulturou. Dalším rodilým Indonésanem, který se postavil do čela skupiny působící na ambasádě, byl Ketut Sukayana a toto období jeho působení popisují blíže v následující podkapitole.¹²⁰

5.3.3 2006: Ketut Sukayana

Po odjezdu Sumyianta roku 2006 zpět do Indonésie se vedení skupiny působící při ambasádě na velvyslanectví ujal na několik měsíců Luděk Felcan, někdejší student Fakulty humanitních studií v Praze a absolvent programu Darmasiswa a po něm vedení „převzala“ krátce (a poprvé) Markéta Skřípalová. Následně na ambasádě začal jako v pořadí druhý rodilý Indonésan, v tomto případě Balijec, učit hru na gamelan Ketut Sukayana. Jak o jeho příjezdu informoval jeden internetový příspěvek: „*Od konce dubna [2006] se tak pro všechny zájemce znovu otevírá možnost seznámit se s javánským gamelanem nebo získat nové dovednosti a naučit se další skladby.*“¹²¹ Protože se Ketut Sukayana orientoval nejen na javánský gamelan, ale také (a snad i především) na balijský, ocitly se na velvyslanectví také nástroje balijského gamelanu. Balijské nástroje pak skupina také využívala a při některých koncertech tak zazněl jak javánský, tak balijský gamelan. Nástroje Václava Trojana se v současnosti ke hře nevyužívají a z rozhovoru s některými z těch, kteří tehdy na balijský gamelan hráli, nikdo neví, kde se v současnosti nacházejí.¹²²

V popisované době byly nástroje javánského gamelanu umístěny v garáži v areálu Velvyslanectví indonéské republiky v Praze, odkud byly v následujících letech přendány do auly, kde jsou dodnes, a některými stálými členy skupiny byla například Dagmar Říhová, Marcela a Petra Kodišovy a Markéta Skřípalová. V této době se ale ke skupině na určitou dobu přidal také Daniel Mikolášek, v současnosti vedoucí Katedry bicích nástrojů na HAMU v Praze, který se tehdy seznámil s hrou na gamelan v praxi poprvé. Charakteristiku období výuky Ketuta Sukayana dále

¹²⁰ Markéta Skřípalová. Osobní sdělení, 23. 1. 2019.

¹²¹ Dostupné z: <http://www.tance.cz/clanek.php?num=514> [12-6-2019]

¹²² Sám Václav Trojan v současnosti na gamelan nehraje a působí na Katedře autorské tvorby a pedagogiky a Sekretariátu na Divadelní akademii múzických umění v Praze (DAMU). Olga Pětivoká. Osobní sdělení, 20. 6. 2019.

předkládám skrze jeho výpověď a v našem rozhovoru mě zajímalo, jak na Mikoláška coby profesionálního hudebníka působily Ketutovy výukové metody, nebo jestli ho hra na gamelan ovlivnila v jeho profesní praxi při koncertech vážné hudby s orchestrem:

DM: „Věděl jsem o tom, slyšel jsem [gamelan] tak úplně naprosto mlhavě někde z nějakých sdělovacích prostředků, žejo – ve škole asi nějaká zmínka o tom taky padla, ale že bych si to z dějin hudby nějak explicitně pamatoval, zmíněný jako něco, co by mě zaujalo, tak to se nestalo. V podstatě opravdu až pak ta fyzická zkušenost, ten kontakt jednak s těmi nástroji, s tím zvukem těch nástrojů, ale naprosto především na prvním místě jakoby s tou filosofií toho přístupu k využití té hudby. Né, že bych byl schopnej se s tím ztotožnit, né, že by mi to vadilo jako, mě se to... mě to vlastně imponovalo, fascinovalo, ale ta nátura tady evropská prostě je natolik jako zakořeněná, že...“

DK: „Racionální ve smyslu, jako systematická?“

„Dá se říct, dá se říct. Protože jsem prostě potřeboval... sem... Byl jsem zvyklej hrát z not. 'Tady' je nějaký materiál, kterej se pohybuje v jasně daný a v jasně popsaný struktuře. To znamená, že když ty noty dostane – je to jednotný písmo, prostě, a přečte ho víceméně, samozřejmě s nějakýma licencema, ale víceméně, každé stejně. Což znamená, že to je na jednu stranu o mnoho funkčnější, že to může fungovat hned. A na druhou stranu to nevyžaduje od člověka takový vcítění se do toho celku, do toho výsledku, jako ta hra v tom gamelenu, kde jsou ty pravidla taky poměrně obsáhlý, ale jsou daný minimálně nějak empiricky. Nikdo se v té době, když já jsem tam přišel [2006], tak tam nebyl nikdo, kdo by byl schopnej mi ty pravidla popsat. Takže vlastně jsem do toho byl vhozenej přesně tím způsobem, jako, jak se to učí.“

„Takže Vy jste narazil na nějakou v podstatě... Že ta kompetence těch, za kterýma Vy jste šel, nebyla natolik velká, aby Vám předali princip fungování týchletý hudby?“

„To je, to se dá říct tak i úplně opačně jako, jo. Protože vlastně já jsem se setkal s tím v té nejryzejší podobě. Protože jsem přesvědčenej o tom, že tam, kde se ten gamelan provozuje živě prostě, v těch vesnicích, kde maj prostě nějaký to divadlo, ke kterému ta rituální hudba vlastně jakoby patří, žejo, nebo i ty písničky, který jsou, nevim, jestli je to i pop music, nebo jenom lidový písničky, nebo k čemu to přirovnat. Ale tak jsem přesvědčenej o tom, že nikdo to jim nevysvětluje nějaký systém. Prostě 'hele, takhle nějak se to hraje, poslouvej, koukej, vstřebávej, zažívej, a teď to zkus sám'. A to je ten princip, takže já vlastně jsem naopak měl možnost se setkat jako s tím způsobem výuky v té nejryzejší podobě. Jo, tady byl, jak on se jmenoval, ten hošík, takovej sympaťák...“

[...]

„Ketut?“

„Ketut to byl. A ten přesně takhle to někdo zahrál a 'teď to zkus ty', žejo. No, tak dobrý... 'Zahraj mi to ještě jednou', tak mi to zahrál – a jinak, nebylo to stejný prostě, vždycky se to lehce odlišovalo. A teprve když po něm přišel v Německu působící [...], jako lektor [Naharti], jeden z dalších, ambasádou pozvaných, učitelů hry na gamelan], tak ten to popsal. Ten mi řekl 'tohle je ta písnička, tohle je ta melodie, to vokolo to jsou ornamenty, to jsou ozdoby, který si tvoří každý sám, zhruba v tomto duchu [...] Ale to konkrétní popis, to může být provedení od provedení jiný, a nevádí to.' Takže to jsem se dozvěděl až vlastně o rok pozděj.“

„Takže na jednu stranu jste se vlastně nechal fascinovat tím zvukem, tou orientálností toho nástroje, nebo Vy jste říkal tou filosofií“

„Jo, ale i tou – filosofií v tom smyslu právě...“

„Toho provozování“

„Toho provozování, jo, že je na všechno spousta času, nic se neřeší, je to taková jako pohoda, radost, a přesně ten princip 'koukej a zkus to napodobit', zaprvý, a za druhý, tady je nákej – já jsem totiž s Ketutem trénoval hodně na gendery jenom v duu, jenom sami dva.“

„Na ambasádě taky?“

„Na ambasádě. No, a v tom velkém gamelanu potom už bylo jako 'hraj tohle a tohle tak jako do kolečka pořád' a tam zase se člověk učil vnímat, jestli funguje ten celek. To znamená, jak moc toho tam hrát, nebo míň a podobně, závisí na tom, co dělají ty ostatní, čili vnímat se prostě jako jedno malinkatý kolečko velkého soukolí. A bez toho to prostě nefunguje. Že tam je, dobře, někdo na te kendhang udává ty změny tempa a podobně, tak ano, je tady někdo, kdo to jakoby vede“

„Něká hierarchie v podstatě“

„Něká hierarchie, ale je to tak, že prostě si člověk musí najít ten svůj přístup k tomu. Teďka někdo to cejtí tak, že první doba je někde, někdo jí cejtí úplně jinde, ale je to jedno, protože výsledek je – výsledek je podstatnej. Jestli to dohromady jako šlape, jestli to funguje, žejo. To je rozdíl v tom principu, protože já, když mám napsaný ty noty v tom evropském duchu, tak když dodržím přesně ten metronom, tak o těch ostatních nemusím ani vědět. Teoreticky, když to ty lidi natočej každej zvlášť a pokud budou absolutně přesný, tak z toho něco vyleze, ale bude tomu chybět ten duch kolektivní, kdy naopak právě to, že to není úplně přesný, třeba že se to někde zpomaluje, zrychluje přirozeně, a ty ostatní to musej

cejtít, tak to je tam mnohem výraznější nežli... Samozřejmě že to funguje taky, já nevim... smyčcovej kvartet taky má ritenutto, taky musí spolu dechat, musí bejt sehraný a frázovat, ale to jsou věci, který jsou společný, ale jde jenom vo to, do jaký míry. Ta míra tý důležitosti v tom celým procesu.“

„Takže máte vlastně pocit, že tohleto kolektivní provozování v tom gamelanu je v něčem ve srovnání třeba s orchestrem v podstatě niternější? Protože přece jenom když hraje v orchestru, tak ho taky posloucháte žejo, ale...“

„No určitě, no určitě. A myslím, že právě jakékoliv trénink v oblastech, kde to kolektivní prožívání je důležitý, to nemusí bejt jenom gamelan. To může bejt třeba... já nevim. Vedu amatérskéj pěveckej sbor, žejo, a taky jim říkám 'to kouzlo je v tom, že to budeme cejtít všichni společně, to znamená taky jako emoce, pokud možno mít jako podobně nastavený. Musíme vědět, o čem to je a podobně'. Tak to v tom gamelanu taky je strašně důležitý, to poslouchání se navzájem, a to pak mě pomáhá v tom symfoňáku, anebo v komořině, když nákou hraju. Tak ta zkušenost s tím gamelanem mě pomáhá v tý naší evropský muzice, kde teda čtu *tutti* exaktně napsaný noty a s radostí si užívám... Proto mám mnohem radši komorní hraní nežli sólový, protože právě ten kolektivní prvek, kterej samozřejmě je i v tom evropským orchestru a jde jenom o to, jestli se člověk spokojí jenom s tím odehráním toho zápisu anebo jestli nákým způsobem touží po tom kolektivním prožitku a užívá si právě to.“

„Myslíte, že vlastně, v souvislosti pořád s tím kolektivem, tak že to je vlastně nákým svym způsobem [...] jako potlačení takový jako egoistický svobody? V tom, třeba gamelanu, ve smyslu, že tam není prostor třeba pro virtuositu, v takovém slova smyslu jako když by člověk hrál třeba evropskou sonátu nebo v něčem.... Vlastně člověk musí přistoupit na to, že bude součástí tý skupiny.“

„Určitě to v tom je, jako. Jako určitej stupeň pokory, dá se říct. Ale ta je v tý evropský muzice zrovna tak důležitá, žejo. Pravda je, že se to tady člověk snáz naučí. Ale co se tý virtuozity týče, tak třeba právě ty balijský gendery a podobně, tak tam je to někdy masakr, žejo.“

„Jasně“

„Tam si s tou virtuozitou jako nezdaj, no. To, co já jsem tady zažil, tak to byli lidi [v roce 2006], který některý fakt měli problém zahrát čtyři doby, jo, ale užívali si to i tak, jako. Techniku neměli absolutně žádnou, čili, když jsem tam pak [v roce 2015] přivedl studenty naše, který za chvíličky ty paličky prostě vzali zkrátka do ruky a hráli, neměli s tím mechanickým... mechanickou složkou absolutně žádný problémy, takže všechno šlo mnohem rychlejš, tak ty [hráči skupiny u ambasády] byli šťastný, nadšený, že tam jsou.“

Daniel Mikolášek popisuje, čím ho hra na gamelan zaujala. Stejně jako Markéta Skřípalová, i on získal vztah ke gamelanu až na základě osobní zkušenosti, když na nástroje začal hrát. Jak jsem popsal v kapitole *Positioning: Vlastní perspektiva*, mé vlastní zaujetí gamelanem vzniklo také až při hraní na nástroje *ve skupině* a během hry tradiční indonéské hudby (vzpomeneme-li například na přístup Havlových, byl odlišný, nehráli totiž tradiční indonéský repertoár) požitek ze hry samotné nastává nejdříve na základě působení ve skupině, až poté se stává okouzlejícím „samotný“ zvuk gamelanu, který jako by sám o sobě (z poslechu nahrávky) lidského ducha nepřitahoval. Toto tvrzení ale předkládám jako svůj subjektivní názor a nelze ho zcela zobecňovat. V následujících pasážích však Mikolášek svými slovy vystihuje, jak na něj působilo kolektivní provozování ve skupině, kdy je podle něj zásadní „vnímat se prostě jako jedno malinkatý kolečko velkého soukolí“, ale „na všechno je spousta času, nic se neřeší“. S touto „filosofií“, jak některé ze zásad hry na gamelan pojmenoval, zároveň ale spojoval také způsob výuky Ketuta, který mu coby praktikujícím hudebníkovi a pedagogovi „systematicky“ nedokázal vysvětlit obecně platné principy hry hlavních částí, ozdob atd. Ketut na vyžádání sice pasáž zopakoval, ovšem jinak, varioval a nikdy nehrál stejně. Tento „ryzí“ způsob výuky a samotné hry Ketuta spočívající na principu „koukej a zkus to napodobit“ Mikoláškově zcela nevyhovoval, protože (jak sám řekl) je tady (v kontextu rozhovoru 'tady' myšleno v Evropě) „zakoreněná ta evropská *natura*“¹²³. Přes to, že tedy v porovnání s ne-hudebníky neměl s „mechanickou částí“ (technika držení paliček, zvyk s hrou na bicí nástroje atd.) hry na gamelan problémy, absence „partitury“ pro něj představovala určité obtíže. Zároveň mu ale soubor těchto aspektů týkajících se hry na gamelan (kolektivní provozování, vnímání času) něčím imponoval a rozhodl se proto své studenty s hudbou javánského gamelanu seznámit přímo na ambasádě se záměrem uspořádání společného koncertu na HAMU. Tomuto koncertu *Východní inspirace v nové hudbě* se věnuji v následující podkapitole.

Po odjezdu Ketuta zpět do Indonésie se vedení skupiny působící při ambasádě na velvyslanectví ujala již jmenovaná Markéta Skřípalová, která tehdy měla s gamelanem mnohaleté zkušenosti. Jak bylo již řečeno, s gamelanem se poprvé seznámila v Liběchově pod vedením doc. Jurkové a doc. Matouška a na ambasádě v roce 2005 na kurzech, které vedl Sumyianto a následně Luděk Felcan. Své dojmy při „převzetí“ skupiny hráčů na ambasádě v lednu 2007, kdy se vrátila po svém prvním pobytu v Indonésii z města Surakarta (ostrov Jáva) přes program Darmasiswa se zaměřením na hru na gamelan, popisuje takto:

MS: „Ten člověk, co se vrátil [z Darmasiswa], tak nechtěl jako vychladnout.“

DK: „A byl tím poznamenaný vlastně.“

¹²³ Daniel Mikolášek. Osobní sdělení, 12. 3. 2019.

„Byl tím prostě poznamenanější, chtěl to hrát a udržovat, žejo. Takže vlastně i já, když jsem se vrátila, tak jsem to chvíli učila, i když to pro mě bylo velice těžký – že ta zkušenost zas nebyla žejo, já jsem tam [v Indonésii] byla tři měsíce. Nebo já nevím, nák tak. Nakonec celý rok. No a zjistila jsem, jak je to těžký, že člověk musí hlídat všechny ty lidi a poznat, kde je ta chybička, případně. A zkorigovat to. Je to prostě těžký no.“

„Je to kompetence, kterou člověk musí nabýt“

„No právě, je to opravdu hodně na hlavu namáhavý. Že je jednoduchý jako ty songy, to se dá, ale náký složitější. Ještě k tomu, když ten učitel sám na něco hraje, tak je to opravdu těžký to ohlídat, kde to tam je, jako třeba trochu posunutý žejo, a tak.“

„Takže si vnímala i tenhle aspekt, vlastně když srovnáš to, než si odjela – a vedl to Luděk – a po návratu, když si to začla vést ty.“

„No jasně, jasně.“

„Takže ses stala tím, kdo naopak vlastně do toho začal mluvit, žejo, nebyla si už jenom hráčka, ale ten leader, ten guru.“

„Ano ano. A je to těžký, když ta praxe je prostě malá, nebo když prostě [odmlka] člověk není Javánec, žejo.“ [pousmání]

(MS, 23. 1. 2019)

Jak jsem již tolikrát naznačil, význam programu Darmasiswa je pro hru na gamelan v českém prostředí značný, a výše citovaná pasáž odhaluje, že míra „kompetence“ hry na gamelan lze rozdělit na několik různých úrovní, které závisí na tom, jaké nástroje (a do jaké míry) členové konkrétní skupiny ovládají a podle toho mohou rozprostřít své síly, střídát se u nástrojů atd.¹²⁴ Nově nabyté zkušenosti a tak člověka po návratu z Indonésie nenechávají „vychladnout“ a následně se tak snaží v českém prostředí své kompetence uplatnit. Markéta Skřípalová se od své druhé návštěvy v Liběchově například specializovala především na hru na bonang, ve které, jak jsem se sám přesvědčil, v porovnání s ostatními (v současnosti aktivními) Čechy, vyniká. Ze stavu, kdy „všichni měli jeden nástroj“, se po návratu do Prahy musela Skřípalová přeorientovat na vnímání všech hráčů najednou v tom smyslu, že by je měla „hlídat“ a případně opravovat.

V následující podkapitole přecházím ke koncertu *Východní inspirace v nové hudbě*, při kterém se studenti bicích nástrojů na HAMU spojili se skupinou lidí působících na ambasádě.

¹²⁴ Různým rovinám kompetencí ve hře na gamelan se v knize *Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction* (1995) věnuje podrobně Benjamin Brinner.

5.3.4 2015: Východní inspirace v Nové hudbě

Koncert, který se odehrál se 5. 4. 2015 na Akademii múzických umění v Praze v Sále Bohuslava Martinů a byl organizován katedrou bicích nástrojů Fakulty hudby a tance (AMU), představuje příklad akce, v jejíž konečné podobě lze pozorovat mnoho různých *zájmů* a *motivací*, které k jejímu uspořádání vedly. Aspekty, na kterých se dají rozdílnosti těchto zájmů pozorovat, jsem rozdělil do čtyřech bodů, kterými jsou: 1) místo konání koncertu: Akademie múzických umění v Praze; 2) účinkující: spojení skupiny hráčů na gamelan při ambasádě se studenty Katedry bicích nástrojů HAMU; 3) dramaturgie večera: propojení hudby „západního“ a „východního“ světa; 4) návštěva koncertu zástupci Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze. Výše vybrané aspekty jsem pozoroval především na dostupném videozáznamu z tohoto koncertu a při rozhovoru s Danielem Mikoláškem, který uskutečnění tohoto koncertu inicioval.

Na webových stránkách ambasády jsou k tomuto koncertu uvedeny shrnující informace ve zprávě s titulkem *„Zpěv a hudba jávského gamelanu ohromily Českou republiku“*¹²⁵. Uvádí se zde, že *„hudba gamelanu byla představena souborem Wirama Galih z velvyslanectví Indonésie v Praze, vedeným Martonem Szataiem (31 let) [...]“*, dřívějším absolventem programu Darmasiswa v Solu (Indonésie, Jáva). V souvislosti s těmito účinkujícími se ve zprávě zveřejněné na stránkách ambasády objevuje také přání, aby se Szatai a zpěvačka z Maďarska Dora Györfi, která na koncertě také vystoupila, dále podíleli na prohlubování povědomí o gamelanu v České republice: *„Doufáme, že Marton i Dora budou vystupovat i nadále a více tak přiblíží gamelan [...] české společnosti.“*¹²⁶ Koncertu se dostalo pozornosti ze strany ambasády, když na něj vyslala svého velvyslance. Jeho přítomnost a vize do budoucna byla v citovaném příspěvku popsána takto:

*„Indonéský velvyslanec v Praze, Dr. Aulia Aman Rachman, který byl přítomen na představení, řekl, že podpora indonéského umění a kultury je spojená s ekonomickou diplomacií, a to v tom smyslu, že se Indonésie stává turistickou destinací pro českou veřejnost. Velvyslanec Aulia se zavázal představovat umění a kulturu Indonéské republiky veřejnosti.“*¹²⁷

V souvislosti s návštěvou velvyslance tohoto koncertu můžeme pozorovat další část vzorce odlišného vnímání času v indonéské kultuře, která se ve hře na gamelan odráží. *„Bohužel koncert začal o čtort hodiny pozdějš, protože oni samozřejmě přijeli pozdě, žejo. V klidu naprostym, že si zakouřej ještě na dvoře, než teda půjdou nahoru [do Sálu Martinů]. Zase prostě ten čas, prostě nák je nepálí“*, popisuje Daniel Mikolášek začátek

¹²⁵ Dostupné z: <http://www.indonesia.cz/cs/zpev-a-hudba-javskeho-gamelanu-ohromily-ceskou-republiku-praha-8-dubna-2015/> [19-5-2019]

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Tamtéž.

koncertu. Program „byl koncipovanej tak jako že jmenovalo se to 'Východní inspirace pradávne a stále živé', myslim, tak nějak. A právě tam byl ten vždycky ukázka tý hudby v tý originál podobě, a nějaká soudobá skladba na tu oblast reagující.“¹²⁸ Reakcí na javánský gamelan v tomto byly tři z Osmi invencí Miloslava Kabeláče (1908-1979).

Zatímco byl podle Matouška závěr koncertu s gamelanem pro české publikum „strašně dlouhý“, velvyslanec z ambasády projevoval velký zájem o další přídavky formou standing ovation a opětovným vytleskáváním.

„Pak to bylo strašně dlouhý, žejo, návštěvníci koncertu už potom tam jako 'uaaa' [zdvihá oči vsloup]. Jo, tam se ukázalo, že ten rozměr časovej, a to vnímání času prostě, [hraje roli] nejenom u těch muzikantů, ale i u těch, co to poslouchaj, prostě, no. Takže většine pak říkali 'no to bylo dlouhý' a oni chtěli ještě furt. A teďka tam prostě si stoupli v tý první řadě a tleskali a teďka se do toho prostě úplně ponořili. Náká diplomatická štafáž je v tu chvíli vůbec nezajímala, žejo.“¹²⁹

Na přibližně dvacetiminutovém videozáznamu¹³⁰ z tohoto koncertu je Dr. Aulia man Rachman, který v první řadě tleská s širokým úsměvem na tváři, zatímco se hudebníci klaní, odcházejí z pódia, načež se hned vrací. V zadní části vyvýšeného pódia je vidět promítací plátno, na kterém byl při koncertu promítán materiál k „seznámení se s tou [indonéskou] kulturou.“ Takřka po celém pódiu byly rozestaveny nástroje gamelanu velvyslanectví. Účinkující koncertu představovalo spojení několika národností, stejně jako profesního zaměření a hráčské úrovně. HAMU zde reprezentovali někteří studenti Katedry bicích nástrojů (například Jakub Tenhler a Ladislav Bilan) spolu s pedagogy Danielem Mikoláškem a Pavlem Rehbergerem, ambasádu Indonéské republiky mezi účinkujícími reprezentovala na nástroj bonang Evayani Kristanto. Z lidí, kteří v této době působili ve skupině na ambasádě a na koncertu vystoupili, byla například Markéta Skřípalová a Dagmar Říhová. Zatímco někteří vystupující byli oblečení elegantně v černých košilích či halenkách (toto se týkalo především studentů HAMU), další na sobě měli tradiční indonéský kostým v podobě sarongů nebo batikovaných košil. Koncert *Východní inspirace v Nové hudbě* představuje v české historii hry na javánský gamelan ojedinělý příklad koncertního večera, během kterého se na akademické půdě setkali na jednom pódiu účinkující odlišných národností s odlišnými oborovými specializacemi a odlišnými motivacemi ke hře na gamelan. Přidanou hodnotu tohoto koncertu dle mého názoru tvoří fakt, že uspořádání tohoto koncertu inicioval pedagog univerzity, čímž se v Praze objevil poprvé zájem o zařazení hry na gamelan do výuky mezi hudebníky-profesionály.

¹²⁸ Daniel Mikolášek. Osobní sdělení, 12. 3. 2019.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Evayani Kristanto. In: Youtube [online]. 10. 6. 2015. [cit. 2019-06-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EweW3AzNm10> [10-4-2019]

Průvodní slovo během koncertu měl v češtině hudebník, pedagog a iniciátor uspořádání celého večera, Daniel Mikolášek, se kterým jsem si v rozhovoru promluvil o možném využití gamelanu v budoucnosti.

DK: „A po tomhle koncertu probíhala nějaká zpětná, nebo dneska ještě... Jak to vidíte dál? Myslíte, že už vlastně díky tomu, že jste si to jakoby vyřešil, už víte, co to obsahuje, tak že stačilo? Nebo...“

DM: „[...] já bych byl klidně pro, když poté jakoby odejde poslední ze studentů, co to... kterej to ještě zažil, tak by bylo fajn to zase zopakovat pro další generaci. Čili ideálně jednou za pět let něco takovýho podniknout, bych se vůbec nebránil, ale spíš jde o to, že těch námětů toho, co dělat, je víc, a to zaměření těch studentů je jiný prostě. Nikdo z nich pro to není zapálenej tak, aby se tomu věnoval trvale. Pokud by chtěl, tak samozřejmě ho v tom můžem nějakým způsobem podpořit, ale byla by to záležitost tý ambasády, že by... toho gamelanu, že by se zkrátka stal jejím členem a tady škola už by do toho nějak zvlášť nezasahovala. Ale samozřejmě by bylo mnohem snazší potom zjistit, zopakovat nějaký společnej projekt, nebo něco takovýho. To v současný chvíli tady nikdo takovej, kdo by zrovna tímhle směrem, opravdu nějak byl nadchnutej, to není. A teďka jak děláme jednou za dva roky ty etnický zaměřený koncerty, nebo děláme, teďka vlastně třetí, jo, takže to je... ale jako publiku se to líbí a ptaj se, co bude dál. Takže najednou jsem si na sebe uplet bič, žejo, že vlastně furt musím vymejšlet něco, a teďka to pořád nějak gradovalo jako, že to bylo mohutnější a mohutnější, a teďka, co dál žejo? Tak aby se to nevopakovalo zase úplně, tak už jako máme je příštím roce 2021 že bude balkán, za další dva roky Karibik, přemejšlel sem o severský hudbě, ale to je taková trošku depka, tak nevím, jestli do toho půjdeme nebo ne. No a pak třeba nastane čas to začít zase točit...“

„Zacyklit“

„Zacyklit, jako, ale v podstatě jako ta perioda, spíš než pět let vypadá na deset třeba, žejo. Protože prostě těch... To i zkoušelo... dostával jsem nabídku, jestli si nechceme koupit vybavení, koupit jako nástroje gamelanu - kompletní - tady.“

„Od koho přišla?“

„Mám pocit, že to bylo taky nějak přes toho Vaška [Trojana], že na něj se někdo obrátil, nějaký výrobce. Prostě že by to rád tady udal, prodal, žejo. Prostě normální komerční nabídka. Ale že by bylo fajn tady tomu vyhradit nějakou místnost a tak... A to sem jako bohužel musel říct 'Sorry, ale jako ten náš rádius toho všeho, co se na tý katedře musí obsáhnout, žánrově, je velice širokej a není možný vlastně... A nejsme tady připravený, to tady jakoby zafixovat na jednu oblast. Protože bysme na to konto museli jako radikálně omezit jiný, který jsou pro většinu těch studentů živější, jo.' To, co sem přišli teďka, hrajou třeba taky jazzovej vibrafon,

nebo hrajou na baterku, na soupravu, a tak. Takže vlastně jsem rád, když je vůbec přiměřu dělat tu klasiku, která je tady – by měla být – hlavní. Tak co, vždyť vedle je jazzová katedra, tak ať jdou tam. Takže mně můžou říct, jako vedení: 'tady jako máte nějaký sylaby předmětů a Vy jako tíhnete k lehčí múze.' A to není dobře prostě, tady jsme na AMU, jo. Takže musím být v tomhleštom..."

„K lehčí ve smyslu že to jádro vlastně té hudby, to, čím člověka obohatí, nás, je trošku někde než vlastně v tom osvojení si těch..."

„Ne, teďka myslím ne ten gamelan konkrétně, ale i na ty jakoby“

„Jiný žánry“

„Jiný žánry, prostě pop music, a tak podobně, ale už i opereta je pro ně moc lehkej žánr, jo. Takže to je prostě všechno.“

„Já se na to ptám právě protože je zajímavý, vlastně, ten způsob, že ty nástroje tady jsou, to, jak se využívají, třeba na té ambasádě, tak je hodně podmíněný tím vlastně vztahem toho velvyslance. Anebo je to... velmi rychle se to vlastně projeví, velmi rychle se to projeví. Teďka je vlastně na ambasádě prý nový velvyslanec. Vlastně koutek, kde byl hozen ten gamelan teďka poslední měsíc, tak najednou je úplně čistej. Opravdu to jsou jako z tejdne na tejdne je vidět, že se něco děje. My pojedeme vlastně příští pondělí dokonce hrát nějaký krátký koncert do Brna s tou dodávkou.“

„Aha“

„Takže [...] je tam určitá dynamika, takže ta úvaha směřuje spíš tím směrem, jestli myslíte, že do budoucna, nebo – teďka ani neptám jako prakticky, ale jestli by nebylo dobrý – to součástí ty katedry v podstatě mít, nebo té univerzity, když ty nástroje vlastně tady jsou a když by ta možnost byla. Protože třeba v Německu, žejo, v Polsku, v Itálii, nebo tak, ta možnost je. Tak jestli ten gamelan by nezprostředkoval nějaký pletenec?“

„Já tady horko těžko sháním peníze na základní vybavení, který potřebujeme opravdu nutně, a tohleto je už taková nadstavba, kdy my, kdybychom dosáhli na nějaký zajímavý grant, jako třeba v Německu, teda v Německu [přerék], v Brně. V Brně na JAMU mají těch nástrojů desetkrát tolik co tady, protože zkrátka dosáhnou na granty evropský, který jsou na podporu venkova. My jsme metropole a ta tyhle granty nesmí čerpat, prostě, žejo, jo. Mají divadlo na Orlí, kde vybavovali nástrojema za mnoho milionů a pomalu nevěděli, co už by objednali, žejo. A tady zápasíme o každou blánu na bubínek. A zase je to... ve chvíli, kdy by se tady sešlo těch studentů víc, který by do toho šli a chtěli by ty projekty dělat podobně. Jako musí být ta poptávka. Ale jako ono to jako nechcíplo, protože..."

Ve výše uvedeném úryvku z rozhovoru s Mikoláškem lze vyčíst jeden z důvodů, proč se hra javánský gamelan nestala v České republice součástí nabídky některé z hudebních univerzit. Mikolášek tento fakt vysvětloval ve dvou rovinách. První souvisela s nedostatkem finančních prostředků ze strany univerzity a zároveň také prostorovým omezením. Zatímco má jako vedoucí Katedry bicích nástrojů na HAMU v Praze problém z finančních prostředků pokrýt některé „základní vybavení“, na JAMU v Brně lze díky vřší přístuposti k evropským grantům pořizovat mnohem více nástrojů. Toto omezení lze tedy vnímat jako ekonomický problém. Druhý fakt však souvisí se samotným zaměřením katedry a žánrovými možnostmi, které nabízí. V současnosti je studijní nabídka Katedry bicích nástrojů na HAMU zaměřená na určitou paletu žánrů a technik, které vychází z evropské klasické a populární hudby, zatímco s etnickou hudbou se mohou studenti seznamovat spíše okrajově, nejlépe pak na základě vlastní iniciativy. Učební osnovy stanovují, na co se mají studenti zaměřovat a tíhnutí k „lehčí múze“ by tak mohlo vedení univerzity shledat jako neplnění studijních povinností a předpokladů. To ale podle Mikoláška neznamena, že by zůstávala poptávka nebo zájem ze strany jednotlivců úplně nevyslyšena, jak uvádí na příkladu Matěje Diviše:

„[...] třeba teďka bakaláře bude končit Matěj Diviš, a ten prostě na tu Darmasiwu jel. Tak jasně, jel tam na tři měsíce na prázdniny, kdy mu zaplatěj cestu a všechno, žejo, to by byl hloupej, aby nejel, ale něco tam načerpal. A určitě mu to lhostejný nebylo, když byl ochotnej investovat do toho, že si talempong z akoupil. A je majitelem talempongu. Tak to tady nevim, jestli někdo má. Tak ono je to podobný těm bonangům, žejo, ale je to chromatická vlastně řada, což je vlastně anachronismus těm gamelanům, ale určitě to v něm nějakou stopu zanechá a dřív nebo pozděj se určitě nějakým způsobem to projeví, jo. A minimálně, když jsme dělali ve filharmonii edukační projekt, Filharmonie na kusy, a teďka ty různý skupiny... a my máme jako jeden koncert bubenickej, vysloveně jenom, vlastn podobnej formát jako jsou tady koncerty bubenický, akorát je to už uzpůsobený, aby to bylo vysloveně pro děti, je tam víc povídání, jako zajímavě udělaný, takovej jako průvodce časem spíš, nebo tak. No tak poté, co se Matěj [Diviš] vrátil [z Indonésie], tak jsme tam zařadili i prostě tak co se děje tak jako ve světě a bylo tam okýnko Asie, žejo, a rozepsal jsem prostě kousek takovej [do not] kde teda holt místo genderů byl vibrafon, a laděný gongy, tak to tak více či méně odpovídá, a šup on si tam dal sólo na ten talempong a hned to bylo autentičtější.“

„Probíhá reflexe“

„Jojo, určitě. Dál. Ten vliv se jako neztratí úplně. A když se najde jeden člověk, kterej je do toho už zataženej, už jako osobně, pak to má šanci, že zase k sobě někoho jako k tomu přivede a by to mohlo zafungovat no.“

„Přijde vám zpětně, nebo... Možná se ptám i na míru, do který si třeba vzpomenete na ten pocit toho kolektivního prožívání, když třeba hrajete v

orchestru, nebo že byste na to jako ve svym profesnim životě nějakým způsobem jako narážel?“

„Tak to už jsme zmiňoval na začátku [našeho rozhovoru], že jako obecně, jakoby ten trénink v tom vnímání se určitě projeví. Že bych si úplně konkrétně v nějaké okamžik při hraní v orchestru vzpomněl na nějakou situaci z toho gamelanu, to období, to asi by byla hodně velká náhoda nebo svátek, ale to není podstatný. Podstatný je to, že v tom podvědomí je to nacvičený a že se to stane jakoby součástí způsobu vnímání vůbec světa, reality, času a všeho toho dalšího. Tak, to se pak projeví jako jedna složka při té práci v tom orchestru. I když na to vůbec nemusím konkrétně myslet a vědomě zpracovávat, že teď, teď tady nějakým způsobem zhodnocuju čas strávenej v gamelanu. To jde prostě v úplně jiný rovině. To vlastně by ani nefugnovalo, kdyby to bylo vědomě, protože právě ten vtip je v tom, že to člověk nějakým způsobem vstřebá.“

„Prožije“

„...a prožije a je schopnej vlastně v tom duchu prožívat něco úplně jinýho, aniž by si to uvědomoval.“

(DM, březen 2019)

Viděli jsme důvody, proč Daniel Mikolášek nevidí v budoucnosti příliš pravděpodobně, že by se z gamelanu stal pravidelně vyučovaný předmět jako v některých evropských státech (jmenujme na tomto místě například Polsko, Anglii a Nizozemí), ovšem způsob, jakým se mu podařilo docílit propojení instituce ambasády a vysoké školy při koncertu *Východní inspirace v Nové hudbě* dle mého názoru může být minimálně příkladem toho, že javánský gamelan zařazovat na pódia v České republice skrze akademické prostředí lze. Ve vztahu k dramaturgii byl koncert ukázkou spojení různých motivací, které se na podobě koncertu podepsaly. Za prvé to byl samotný program, který byl složen z mimoevropských skladeb, které následně doplňovala díla evropských skladatelů, kteří hubdou daných oblastí ve své tvorbě inspirovali. Tento přístup chápu jako o projev hudebně-výchovné motivace. Druhá motivace souvisela s návštěvou velvyslanců z maďarské a indonéské ambasády, čímž dostal koncert diplomatickou záštitu, která potvrzovala nadnárodní kulturní spolupráci. Indonéská ambasáda navíc upoutala pozornost poutačem s nápisem Indonésie při vstupu do sálu a tradičními indonéskými pochoutkami. Opět lze připomenout označení *“hybridity”*, které v souvislosti s vytvářením podmínek kombinujících různá kulturní prostředí používá Sumarsam.¹³¹

¹³¹ Sumarsam. *Javanese Gamelan and The West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, s. 1.

5.4 Hudební etnografie: Současnost

V této podkapitole přiblížím, jakým způsobem probíhají v současnosti setkání na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze na adrese Nad Bud'ánkami 11/7, Praha 7. Poprvé jsem na ambasádu přišel 10. 12. 2018 a svou participačně-pozorovací roli ukončil koncertem v Brně 15. 4. 2019, kterému se věnuji zvlášť formou etnografického zápisu v následující podkapitole. V této a následující podkapitole předkládám data, která jsem nashromáždil během svého zúčastněného pozorování a budu se věnovat především těm aspektům, která zachycují provozovací charakteristiku těchto setkání. Vedle (svého) duševního prožitku, principu kolektivního provozování a vnímání času při těchto setkáních jsem věnoval pozornost také tomu, jak v souboru probíhá komunikace mezi hráči, jaký je (zvukový a hráčský) ideál vedoucího této skupiny Václava Kalivody, stejně jako jeho motivace k vedení tohoto souboru. Každý, kdo se v kolektivu skupiny kolem ambasády pohybuje, může a mohl ovlivnit způsob, jak setkání probíhají – neexistuje zde provozovací *status quo*, a během svého pozorování jsem se o tomto často přesvědčoval.

Když píšu tyto řádky, je červen 2019 a se všemi, kteří v současnosti chodí na ambasádu pravidelně hrát, si tykám. V jejich přítomnosti se chovám neformálně, cítím se v jejich přítomnosti pohodlně a vzájemné vztahy bych označil za přátelské. Ohlédnu-li se zpět do doby, kdy jsem nikoho z nich osobně neznal, musím začít v říjnu 2018, kdy jsem poprvé napsal email na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze s žádostí o možnost se k této ke skupině hráčů na gamelan přidat.

„Vážení,

rád bych se tímto zeptal, zdali je možné navštěvovat na Indonéské ambasádě v Praze hodiny gamelanu. Studuji na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a zajímám se o vývoj gamelanu v českém prostředí a kontextu. Nemírně bych si vážil možnosti se zapojit a uplatnit své zkušenosti z hodin z Amsterdamu, kde jsem měl možnost jeden semestr hodiny gamelanu navštěvovat jak na univerzitě, tak v Gamelanhuisu.

Děkuji za jakékoli informace či pomoc,

Daniel Koubek¹³²

(DK, 2. 10. 2018)

Odpověď z ambasády přišla hned následující den, 3. 10. 2018. V té době jsem ještě nevěděl, že osoba, která mi odepsala, Evayani (Lucia) Kristanto, je nejen osoba, která jako jedna z mála zaměstnanců ambasády na gamelan hraje, ale zároveň se stane

¹³² Email jsem poslal na emailovou adresu ambasády embassy@indonesia.cz 2. 10. 2018 [18:05], do předmětu napsal „gamelan“.

člověkem, na kterého se budu v budoucnu obracet pokaždé, když budu chtít poradit ohledně svého vlastního odjezdu do Indonésie přes program Darmasiswa, jak jsem popsal dříve. V podpisu emailu pod jejím jménem stálo „Staff of Information and Socio Cultural Affairs.“

„Dear Daniel,

Thank you for your interest at gamelan instruments. The Embassy of Indonesia have Javanese gamelan and generally we practice every Monday on 7 pm. However the kend[h]ang player who can lead this orchestra is not in Prague for some months and another kend[h]ang player had accident with his arm and still in recovery. So we will postpone gamelan rehearsal for some time. When it will active again, I will let you know.

Regards,

Evayani Kristanto¹³³

(EK, 3. 10. 2018)

Během svého pobytu v Amsterdamu jsem od jedné z účastnic kurzů hry na javánský gamelan na Conservatorium van Amsterdam získal kontakt na jistého Václava Kalivodu, Čecha, se kterým se potkala během svého pobytu v Indonésii, kde oba byli přes program Darmasiswa. Nechtěl jsem nechat nic náhodě, a tak jsem v této době kontaktoval i jeho. Zjistil jsem, že je to právě on, kdo od srpna 2017 působí na ambasádě jako vedoucí skupiny, protože byl ale v době, kdy jsem ho kontaktoval, na cestách v zahraničí (jak výše popsal Evayani Kristanto), domluvili jsme se, že se opět ozvu v listopadu 2018. První plánované (opětovné) setkání bylo plánováno na prosinec 2018, a poprvé jsem se tak na ambasádu osobně k nástrojům dostal 10. 12. 2018. Setkání se mělo konat „obvykle“ v pondělí od 19:00 do 21:00. Pár týdnů před tímto setkáním (23. 11. 2018) jsem si byl poprvé¹³⁴ prohlédnout liběchovský gamelan v depozitáři v Horních Počernicích, a tak jsem byl pln očekávání, že v jednom měsíci „konečně a opravdu“ uvidím oba sety nástrojů javánského gamelanu, které se v Praze v současnosti nacházejí. Dorazil jsem před velvyslanectví, zazvonil na zvonek a byl vzápětí vpuštěn do areálu. Budova ambasády se nachází na samém vrcholu „kopce“ naproti mně, a tak jsem se po úzké dlážděné cestičce vydal směrem ke vchodu. Aula, ve které jsou dnes nástroje uloženy, se nachází po jeho pravé straně. Je to přízemní budova, u jejíhož vchodu je na pozlacené cedulce vyražen nápis „Sasana Agus Salim“. Po levé straně hlavního vchodu do budovy ambasády jsem naopak viděl betonové

¹³³ Lucia Kristanto > Daniel Koubek. Emailová korespondence, 3. 10. 2018 [20:35].

¹³⁴ Nástroje v depozitáři jsem „navštívil“ celkem dvakrát. Poprvé k prohlídce samotných nástrojů, podruhé k naaranžování nástrojů k pořízení fotografie fotografem Národního muzea, panem Jiřím Vaňkem. Mezi tím zůstaly nástroje vybalené na chodbě budovy depozitáře, po pořízení fotografie jsme je pak společně opět vrátili do prostor skladních prostor.

garáže s plechovými vraty, kde byl gamelan uložen dříve (za dob působení Sumyianta, Felcana, Skřípalové, Ketuta a Nahartiho). Na uložení gamelanu mi garáž připadala „opravdu malá“, jak v rozhovorech zaznělo. Aula je ve srovnání s garáží naopak podlouhlá přízemní a prostorná budova, do jejíž hlavní části vede úzká podlouhlá chodba. Na jejím konci, naproti vchodu, se nachází dveře, které vedou do hlavního sálu. Z chodby vedou dveře také do dalších částí budovy, například do modlitební místnosti nebo na toalety. Když jsem do sálu (přibližně 15 x 8 m) s podlahou ve vzoru světlého dřeva vešel, uviděl jsem naproti vyvýšené, červeným kobercem potažené, pódium (přibližně 5 x 3 m), kolem jehož přední strany byly položeny umělé květiny různých barev v květináčích. Za ním se nacházela dřevěná zdobná stěna s fotografiemi dvou indonéských státníků po každé straně. Mezi jimi uprostřed stěny visela garuda, státním znak Indonésie.

Na obou stranách sálu jsou okna, takže je celý prostor přes den zalitý světlem. Po pravé straně pódia z pohledu při vstupu do sálu se nachází dveře do místnosti asi 4 x 5 m, která je zpravidla plná židlí, je zde ping-pongový stůl nebo přes týden (při mém výzkumu hlavně mezi prosincem a březnem) nástroje gamelanu. Způsob, jakým zde byly nástroje umístěny, bych popsal slovem „nedůstojný“, kdy byly „naházeny“ jeden na druhém. Asi od poloviny března (shodou okolností po změně velvyslance) nástroje přes týden přestaly mizet z pódia, a tak byly jednak ušetřeny mačkání, jednak jsme mohli po příchodu začít „ihned“ (jak vysvětlím dále) hrát.

Když jsem na setkání přišel poprvé asi 10 minut před jeho „oficiálním“ začátkem v 19:00, byl zatím v sále jen Václav Kalivoda, vynášel postupně nástroje gamelanu ze zadní místnosti a stavěl je na pódium. Asi o 20 minut později dorazili dva další hráči, Radek Vyhnal a Markéta Havelková, která (jak jsem se dozvěděl) v souboru působila již několik let, ale v posledních měsících chodit přestala. „Kolik se vás tady většinou asi sejde?“, zeptal jsem se. „Když se nás sejde pět, tak je to dobrý,“ odpověděl někdo. Ačkoliv mi tato odpověď zněla nejdřív ironicky, v následujících měsících se několikrát stalo (a po pravdě musím přiznat, že jsem sám několikrát na setkání nemohl dorazit), že se na ambasádě sešli dva nebo tři hráči. Tehdy v pondělí jsme se nakonec sešli ve čtyřech. Pravidelná docházka – tedy dosažení neměnného se počtu hráčů ve skupině – představuje nesnáz, které skupina čelí. Tento problém Kalivoda popsal v souvislosti s létem 2017, kdy se na něj z ambasády obrátili s tím, že by měl se skupinou lidí, které do té doby neznal, připravit na koncert 17. srpna 2017. Dle jeho slov se tehdy před koncertem například stalo, že na zkoušku přišel jako jediný: „[...] prostě lidi už říkali: 'My jsme ani nevěděli, jestli ta zkouška bude'. Já jsem říkal: 'Já jsem tady prostě pokaždý. Pokud já nenapíšu, že ta zkouška nebude, tak jsem tady prostě každé tejdén, jo.'“¹³⁵

Jak jsem již zmínil, ve fungování souboru při ambasádě je patrný vliv sebeorganizace členů souborů. Abychom o sobě navzájem věděli, v průběhu prvních měsíců 2019 jsme vyzkoušeli několik variant, jak těmto neočekávaným absencím

¹³⁵ Václav Kalivoda. Osobní sdělení, 14. 2. 2019.

předejít. Z dřívějšíka existoval společný email, který se ale osvědčil jako příliš zdoluhavý způsob dorozumívání, stejně jako tabulka přes doodle.com, kde jsme sice svou docházku mohli zaškrtnout několik měsíců dopředu, ale nikdo z nás ji nekontroloval pravidelně. Jako nejpraktičtější varianta (možnost kontaktovat všechny hráče najednou a ihned) se nakonec ukázala mobilní aplikace WhatsApp. Do skupinové konverzace s názvem „Wirama Galih 15.4.2019“ (odvozeno od názvu skupiny a termínu dubnového koncertu) jsme si zvykli psát, kdo kdy přijde a kdo kdy bude chybět. Díky tomuto způsobu se nakonec několik málo zkoušek zrušilo ještě v den jejího konání, což mohlo být sice způsobeno *lavinovým* efektem, když jeden z nás napsal, že nepříjde, zároveň pak ale nakonec nikdo na ambasádě nečekal zbytečně.

Když jsme se jednou s Radkem Vyhnalem setkali na ambasádě 7. 1. 2019 jen ve dvou ještě v době, kdy jsme společný chat nepoužívali, asi po dvaceti minutách hovoru jsme se rozloučili a oba odešli. Na konci ledna (28. 1. 2019) se nás na zkoušce sešlo 6 (Václav Kalivoda, Radek Vyhnal, Matěj Diviš, Martin Lauer, Dagmar Říhová a já) a začali jsme společně hrát skladbu Lancaran Kotheke, se kterou jsme v dubnu vystoupili v Brně. Před samotným začátkem zkoušky jsme museli vynosit nástroje ze zadní místnosti – byly na sobě naskládány, gongy pootáčené a různé zpřeházené, to vše mezi židlemi a dalšími předměty. „Na ten bordel není hezkej pohled,“ pronesl někdo. Když jsme nástroje vynosili, sedli jsme si na pódium a začali si notaci opisovat nebo fotit, abychom měli zápis všichni. Následně (přibližně v 19:40) jsme si každý sedl za některý z nástrojů. V průběhu této zkoušky jsem poprvé viděl, jak všem Václav vysvětloval, *kdo kdy, kde a na co hraje*.

Když jsem byl například za kendhangem a vypadl jsem ze správného patternu pořadí úderů rukou, začal Václav během toho, co sám hrál na saron, říkat, jak mám hrát. Dělal pusou („bum“) zvuky v místech, kde jsem měl hrát a za chvíli jsem se díky jeho pomoci chytil. Pokud někdo vypadl při hraní gongů, začal naopak říkat „gong“ nebo číslo kempulu („jednička“, „pětka“ atd.) v místě, kde měl úder přijít. „Nevadí, zkusíme znova,“ řekl vždy optimisticky, když jsme dohráli a lidé se začli ptát na místa ve skladbě, která pokazili, nebo kterým nerozuměli. Když se nám podařilo skladbu zahrát tak, aby měl každý pocit, že „svému“ nástroji rozumí, vyzval nás Václav, abychom se u nástrojů prostřídali. Ve skupině panovala příjemná atmosféra a zaznívaly komentáře typu „nový posily, to je skvělý,“ nebo „tak teďka můžeme hrát hezky zase, když tu jsou nějakí lidi“. 4. 2. 2019 na zkoušce dokonce zazněl návrh, který mě upřímně překvapil, protože jsem měl do té doby pocit, že si hraní všichni užíváme a baví nás, ale nápad na uspořádání společného vystoupení zatím nezazněl. „Já potřebuju inspiraci, proč hrát,“ pronesla tehdy Dagmar (přezdívkou vždy „Berneška“), „nechtěl byste někdo napsat na muzejní noc, že bychom vystoupili?“ „Já zkusím napsat do Náprstkáče a uvidíme,“ řekl jsem, povzbuzen do dalších zkoušek, a to i přes to, že se vystoupení v rámci Muzejní noci 2019 nakonec sjednat nepodařilo.

Jak jsme si skladbu Lancaran Kotheke postupně obehřávali, začal Václav říkat další připomínky ke způsobu hry. Konkrétně například vysvětloval, jak „má“ znít kethuk, který při hře na kenong hraje levá ruka. „On je to takovej metronom, jo, takže

ten jeho zvuk je jako kratší a průraznější," řekl, načež jsem do kethuku zkusil uhodit s větší silou a paličkou se následně k vrchlíku hned vrátit, aby zněl krátce. „[...] a když hraješ kenong, tak se vlastně střídáš s kempulama a gongama, takže můžeš zkusit takhle tlumit. Můžete se poslouchat víc navzájem," vysvětloval mi později, když jsem hrál na gongy a kempuly a za kenongem seděl Martin. Když jsme pak skladbu začali znovu hrát, s Martinem jsme si navzájem dívali „pod ruce“, abychom každý tlumili své nástroje ve chvíli, kdy zazní ten toho druhého.

Protože na některé zkoušky nemohl dorazit Václav, jako například 25. 2. 2019, vedl je Radek. Před jednou takovou zkouškou jsme se domluvili s Markétou Skřípalovou, že se spolu na ambasádě sejdeme již v 18:15 a ukážu jí, co jsme v posledních týdnech hráli. „Nehrála jsem skoro dva roky," zmínila se Markéta v lednu 2019 při našem rozhovoru, a tak jsem byl potěšen, že se rozhodla skupinu opět navštívit. Překvapilo mě, že pár minut po tom, co jsem jí ukázal zápis skladby Lancaran Kotheek, na které jsme s Kalivodou pracovali, dokázala kompletně zahrát part bonangu, na který jsem se snažil já přijít a osvojit si ho poslední dvě zkoušky. Záhy jsem si už do svých zápisků připisoval další poznámky o některých zásadách, které jsem do té doby neznal, naše role se v tu chvíli obrátili. Pochopil jsem, že v souvislosti se zásadami hry na gamelan není nic, o čem bych v tu chvíli já věděl a ona ne. Kromě Markéty Skřípalové tehdy na zkoušku dorazila také Petra Kodišová, která na gamelan začla hrát v roce 2006 pod vedením Ketuta Sukayana, do té doby jsem se s ní však osobně neviděl. Jak jsem vyrozuměl, nejraději hrávala vždy na kenongy, a tak si sedla za tyto nástroje. V momentě, kdy nás v průběhu zkoušky Radek vyzval ke střídání, dávala přednost zůstat u stejného nástroje, a tak pokračovala ve hře na kenongy. Na konci zkoušky si ovšem přesedla ke kenghangu a cítil jsem, že její hudební vedení celé skupiny (intenzita jejích úderů, výstavba zrychlování či zpomalování) mě okouzilo a dostalo do pocitu klidu, který jsem ten večer do té doby nezažil. Když jsme dohráli, i někteří další se zmínili, že je „její kendhang“ opravdu bavil. Při jedné zkoušce si hru na gamelan přišla naopak vyzkoušet kamarádka Václava, která hrála na saron, ale pak už nikdy nepřišla.

Nikdy se nestalo, že bychom v domluvených 19:00 začali hrát, většina z nás přicházela po sedmé. Ze začátku roku 2019 jsem na tento „režim“ nebyl ještě zvyklý, postupně jsem si ale uvědomil, že není ničím cílem začít přesně „v celou“, ale prožít setkání v klidu a v pohodě. Během března přestaly nástroje přes týden mizet z pódia, a tak jsme jednak přestali tolik „nadávat“ na způsob, jakým byly pokaždé uloženy v zadní místnosti, také jsme ale mohli o to dříve začít hrát. „Novej velvyslanec, tak je to hned znát," zaznělo, když jsem se po příchodu divil, že nástroje od minulého týdne zůstaly na pódiu¹³⁶. V průběhu března začla do skupiny pravidelně chodit také Evayani Kristanto, o které jsem dříve slyšel, že jako jedna z mála z ambasády na gamelan hraje. Občas se jí někdo z nás coby „spojky mezi námi a ambasádou“ snažil

¹³⁶ Viz příloha č. 13.

zeptat na možnost opravy nástrojů, jako přetažení kendhangu novou kůží, přelakování nebo opravu popraskaných dílů nástrojů, zatím k tomu ale nedošlo.

Václav dbal vždy na šetrné zacházení s nástroji a když jsem například omylem překročil nástroj, ozvalo se něco jako „nepřekračuj ty nástroje, vždyť jsou posvátný“. V průběhu svého pozorování jsem měl dojem, že s nástroji zacházejí Češi šetrněji než zaměstnanci ambasády. Vliv Václavovi osobnosti coby pozici vedoucího skupiny měl na mě ve vztahu vnímání celkové atmosféry při zkouškách zásadní, a o Václavovi jednou někdo pronesl, že je to přesně „javánská“ duše. Když něco pronesl o svém pobytu v Indonésii, zpravidla někdo další reagoval na oplátku svou vlastní zkušeností. Zážitky, dojmy a pocity jednotlivců z Indonésie byly proto od průběhu („pozdní“ začátky a „pozdní“ konce) zkoušek a jejich atmosféry neoddelitelné.

Na ambasádě tedy působí Češi, kteří mají k Indonéské kultuře obecně – nebo alespoň ke gamelanu – specifický (=blízký) vztah. Celkovou náladu při zkouškách bych tak popsal jako spletenec snah o vytvoření podmínek pro hraní na gamelan, které by odpovídali zážitkům a zkušenostem těch, kteří na gamelan v Indonésii hráli, tedy vytvoření jakési *quasi indonéské reality*. Vytváření „indonéské“ atmosféry mimo její původní prostředí na základně osobních zážitků a dojmů Indonésie označuje Sumarsam jako „*hybridity*“¹³⁷ a během svého výzkumu jsem se opakovaně shledával s tím, že zatímco chce ambasáda prezentovat gamelan během jejích akcí, aniž by k nástrojům mimo ně přistupovala s respektem, úctou k nástrojům chovají „jako v Indonésii“ hlavně Češi.

Zatímco pro mě byly zkoušky možností, jak se ve hře na gamelan zlepšovat, pro ty, kteří v Indonésii strávili nějaký čas, šlo o „cestu zpátky“. O propojení zkušeností ze hry na gamelan v Indonésii s představou o tom, jak setkání v Praze probíhají nebo probíhat mají, jsem mluvil s Václavem Kalivodou, stejně jako o jeho vlastních pocitech a motivacích spojených se zkouškami na ambasádě:

VK: „Indonésie je prostě kouzelný místo na zemi, kde prostě, šamanismus je tak reálnější jako tady ten čaj tady před náma. Tam je to prostě ve vzduchu, tam se věří v různé síly a dává se tam ta úcta těm věcem no, a těm místům. Je to něco v tom, co v tom je, v těch nástrojích, nebo... v těch nástrojích je to vlastně hodně.“

DK: „Když na té ambasádě hraješ, nebo když tam vlastně sám ty seš, je to pro tebe zpřítomnění tohohle pocitu, kterej tam ses jako naučil?“

„Jo, určitě. Musím říct, že to je taky jako jedna z těch motivací, proč mě to baví dělat, protože když tam takhle jsme a začnem na to hrát, a začne to znít, tak bych to považoval za nejrychlejší a nejlevnější letenku do Indonésie. Jako já jsem... najednou jsem tam, když to [nástroje gamelanu] začne rezonovat.“

„Když to začne fungovat?“

¹³⁷ Sumarsam. *Javanese Gamelan and The West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, s. 1.

„No, tak to začnu cejtít prostě jako, úplně mi takhle vyjedou jako, je to úplně jako fontána vzpomínek prostě. Ale nejsou to jako žádný konkrétní, že bych se jako takhle vzpomněl na to sezení v té třídě, nebo že bych si jako vzpomněl na nákou[ý] jako specifickéj obraz. Je to spíš jako úplně takovej pocit.“

„Rozpoložení ducha“

„Jo jo jo, takovej úplně jinej jako...“

„Nehledě na to, jestli je kendhang špatně nebo dobře?“

„Tak ono to s tím souvisí, žejo. A samozřejmě už jenom ten, taky sem to už před tím [dříve v rozhovoru] použil, taky tam je hrozně zajímavý že prostě, tam není to dobře a špatně, žejo, tam jako prostě.“

„Myslím to tak, že jako máš přece jenom, svým způsobem, seš ten člověk [vedoucí skupiny na ambasádě], na kterýho se ten člověk, co má pocit, že to nehraje dobře, otočí.“

„Jasně no“ [smích]

„Jestli součástí toho tvýho prožitku je vlastně i to, že najednou řekneš 'udělej to jakoby takhle nebo... takhle bych to já udělal, a můžeš zkusit taky stejnej způsob““

„Jojo, je to strašně zajímavý, protože vlastně potom... Já si myslím, že tohleto má hodně moc společnýho s něčím, co se vlastně u nás v tom západní hudbě objevilo v tom jazzu, ale vlastně vždycky to v té hudbě bylo, akorát se o tom dřív tak nemluvilo. Protože to bylo vždycky samo... automatickou součástí té hudby. Ale ta improvizace má vždycky prostě, je ten výraz toho niternýho ducha toho hraní, jo. Že když ten člověk hraje, tak třeba má v ten moment pocit, že by tam měl vlastně něco přidat, nebo něco ubrat, nebo něco malinko změnit, něco, co mu trochu sedí jinak. Ale zároveň se vždycky vycházelo z nějaký té tradice, žejo, nebo nějakýho základu, žejo. To vlastně v tom jazzu taky, žejo Jako když je to jako impro, tak to prostě vychází furt prostě z nějakých standardů. I když je to free impro, tak to furt vychází, nebo... tam je to možná opravu otevřený, ale stejně se člověk neubrání nějakých[m] struktur[ám]. Ale tady vlastně v tom gamelanu je to podle mě hrozně podobný, že když to člověk samozřejmě slyší, tak si říká 'ty vole, jak to, že hrajete tohlensto, vždyť teďka [to] nebylo jako úplně přesně, jako, jak to jako má bejt, jo'. Ale já si myslím, že to je zase o tom, že právě když se to potom rozehraje, že člověk jako ví, jak to jako má bejt. A už se v tom právě ztratí, už se dostane do toho, nechci říct toho automatismu, ale spíš takovýho...“

„Transu?“

„Takovýho mírnýho... No takovýho, no jako... Tam je právě hrozně zajímavý, že to podle mě. To sem si právě jako myslel, na začátku, že se mi stane, v té Indonésii, že se z tohodle dostanu do transu. Pak sem teprve pochopil, že

opravdu transovní hudba, která se u nich dělá, je jako opravdu samostatná. Takže to je prostě jako jinej stav vědomí. Protože pro mě tam člověk jako furt, jako tím jak to dělá aktivně, a tím, že to není dokolečka úplně to stejný – tím pádem myslim jako, že to není, že by člověk hrál jako 2266 2266 2266 [čísla znázorňující tóny hracích kamenů saronu] pořád dokolečka, ale že to přeci jenom má ňákou rytmickou strukturu a i ňáký jako že se tam mění ňáký tóny a člověk na tom furt musí vlastně aktivně trošičku myslet, jak se to mění, tak se právě, tak je to podle mě i postavený pro to, aby se právě člověk vyhnul tomuhle transu. Ale zároveň v tom opakování už se z toho stane takovej jako, takovej vlastně vnitřní rytmus i těch pohybů, který člověka dostávaj nějak právě mezi trans a mezi takovou tou jako úplnou koncentrací. Dostává se někam jinam. A právě tam je myslim hrozně zajímavý, co se může stát, a co se právě podle mě mění s tou dovedností, jak je na to člověk zvyklej, to poslouchat, že já sám se občas nachytám, že prostě zahraju občas něco špatně, jo, jako když podle toho, jak já říkám, že to „má bejt“, nebo jak by to jako mělo bejt podle těch not. Ale zároveň vim, že v tu chvíli to znělo nejlíp, jak to mohlo znít. Že i když tam zahraju špatnej kempul prostě, v tu chvíli tam – sem ten špatnej kempul prostě nezahrál, protože bych nevěděl, že tam nemá bejt tenhlensten, jo. Už je to ta jiná úroveň jako tý chyby, že to není chyba, kterou bych udělal, třeba vyloženě z nepozornosti, nebo že bych nevěděl, jak to je, ale udělal jsem to ňák jinak, protože v tu chvíli se to prostě stalo, že se to udělalo jinak.“

(VK, 14. 2. 2019)

Během setkání na ambasádě jsem byl mnohokrát svědkem toho, že se předmětem konverzace mezi hráči stal některý z jejich zážitků z Indonésie. V rozhovoru se Kalivodou mě proto zajímalo, co pro něj znamená mít možnost na ambasádě vést skupinu lidí coby profesionální hudebník, který vedle hry na gamelan pravidelně vystupuje s jinými hudebními žánry jako hráč na trombon a jinými nástroji. Překvapilo mě, nakolik přikládal důraz na svůj vlastní prožitek ze samotné hry na gamelan, z procesu, kdy spolu se skupinou sedí u nástrojů a hraje. Tento „pocit“, který označil jako „nejrychlejší a nejlevnější letenku do Indonésie“ označil za jednu z motivací, proč na ambasádě působí.

V tomto ohledu chci předložit srovnání výpovědí motivací Kalivody a Mikoláška, z nichž oba se v rozhovorech zmiňovali o „filosofii“, která se s gamelanem pojí, oba jsou profesionální hudebníci, z nichž první skupinu v současnosti vede, druhý se jí stal součástí coby zájemce o poznání hry na gamelan a následně na ambasádu začal vodit studenty HAMU, aby se s gamelanem také seznámili. Mikolášek se zmínil, že ho „filosofie“ gamelanu zaujala, ale úplně se s ní úplně neztotožnil, protože v něm podle něj byla příliš „zakořeněná“ ta „evropská nátura“. Kalivoda se naopak právě s indonéským přístupem sám plně ztotožňuje, vyjadřuje svoji fascinaci indonéským způsobem života a kolem hráčů na gamelan v Praze jsem několikrát slyšel, že „Václav, to je úplně javánská duše.“ Zatímco chtěl tedy Mikolášek poznat,

jak se na gamelan hraje a jak hudba gamelanu funguje, Kalivoda se hrou na gamelan snaží ztotožňovat s indonéskou kulturou a v našem rozhovoru označil Indonésii za „kouzelný místo na zemi“, které si *skrže* hraní na gamelan v Praze zpřítomňuje. V následující podkapitole předkládám etnografický popis Indonéského večera, během kterého skupina působící na ambasádě pod vedením Kalivody vystoupila.

5.4.1 Etnografický zápis: Koncert na Indonéském večeru v Brně

V této části předkládám etnografický popis Indonéského večera, kde jsme se souborem zahráli jednu tradiční skladbu *Lancaran KotheK* na gamelan vlastněný Velvyslanectvím Indonéské republiky v Praze. Koncert proběhl 15. dubna 2019 od 19:00 v Brně v době, kdy jsem již pracoval na ukotvování obsahových částí rozhovorů a svých vlastních pozorování při setkáních se souborem v této bakalářské práci, a chápu proto tento koncert v kontextu svého výzkumu jako ukončení své participačně-pozorovací role v tomto souboru. Tento koncert byl jediným veřejným vystoupením, kterého jsem se s tímto souborem (a v Praze vůbec) jako hráč na gamelan účastnil. Díky rozhovorům a vlastnímu pozorování jsem měl ale v době jeho konání již ucelenou představu o tom, jak by mohl probíhat a zajímaly mě na něm specifické aspekty, jako např. způsob organizace a vliv ze strany ambasády (Jakým způsobem se bude ambasáda podílet na přípravě tohoto koncertu? Bude koncert honorovaný? V čem budeme vystupovat?), nebo očekávání a přípravy na tento koncert samotných členů souboru (Změní se kvůli koncertu způsob nácvičku skladby? Budou probíhat navíc nějaké zkoušky? Připojí se při této příležitosti k naší skupině někdo další?).

Organizační struktura celého večera byla založena na exotizujícím přístupu a propagaci spontánní turistiky v širší veřejnosti. Indonéský večer byl pořádán cestovní kanceláří Livingstone, kterou založil cestovatel a dobrodruh Ruda Švaříček. Tato kancelář „*vyvezla zejména v době po roce 1990 stovky Čechů a do Východní Indonésie a na Irian Jaya, a naopak dovezla do České republiky velkou sbírku předmětů i fotografií [...]*“¹³⁸ jak je uvedeno v již zmíněné publikaci *Dějiny Indonésie*, ve které je dále vysvětleno, že „*právě spojením fotografií a popisů Indonéského souostroví vznikla nejnovější publikace Tamtamy času – Nová Guinea, na které se podíleli [...] zmínění cestovatelé (Hanzelka, Zikmund, Stingl a Švaříček), kteří ji představují prostřednictvím stejnojmenné výstavy (Tajemný Indonésie – tamtamy času) po vlastech českých i slovenských [...]*“¹³⁹ Ačkoliv bylo naše vystoupení v této konkrétní sestavě premiérou, celkovou koncepcí večera je dle mého názoru třeba chápat jako součást širšího mechanismu, v jehož středu stojí rozšiřování povědomí širší veřejnosti o indonéské kultuře a propagace spontánní turistiky prostřednictvím cestovní kancelář Livingstone, která poznávací zájezdy do Indonésie a dalších poskytuje. V průběhu večera znělka kanceláře Livingstone

¹³⁸ Dubovská, Zorica, Tomáš F. Petru, a Zdeněk Zbořil. *Dějiny Indonésie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-457-2.

¹³⁹ Tamtéž, s. 429.

opakovaně reprodukováně, zřetelně a nahlas zaznívala (nejméně 6x) celým divadlem a o koncepci večera s širšími komerčními zájmy tak podle mě není pochyb. Následující řádky jsou etnografickým zápisem přímo ze dne vystoupení, ale obsahově se dotýkají mnoha témat, která byla již dříve popsána, takže mé pozorování v některých ohledech dovysvětluje a rozvádí další aspekty provozování hry na gamelan v českém kontextu.

Divadlo Reduta, kde se Indonéský večer konal, je podle webových stránek Národního divadla v Brně „nejstarší divadelní budova ve střední Evropě“ a nachází se v jihovýchodním rohu náměstí Zelený trh, z jedné strany obklopeno Moravským Zemským Muzeem, z druhé pak Hotelem Grandezza. Ačkoliv se budova nachází v rohu náměstí, je součástí atraktivní části města, kde se přes rok konají např. vánoční nebo velikonoční trhy a hojně se zde pohybují i turisté. Celá budova divadla byla v roce 1993 z důvodu havarijního stavu uzavřena a znovuotevřena až v roce 2005 po kompletní rekonstrukci. Do budovy divadla jsme vešli hlavním vchodem ze strany náměstí Zeleného trhu a širokou chodbou prošli ke dvěma proskleným výtahům, které se nacházely v přízemí divadla. Nikde jsem si nevšiml oprýskaných zdí, obouchaných rohů nebo odřených dveří, podlahy se pod světlem zářivek leskly, a protože v době našeho příchodu ještě divadlo nebylo otevřeno pro veřejnost, působil na mě celý interiér čistě a vzdušně. Exteriér i interiér divadla nyní vypadá moderně a nejeví žádné známky, že by tomu někdy bylo jinak. Přízemí, kde se výtahy nacházejí, je přibližně čtvercového tvaru, a představuje jakési zastřešené nádvoří divadla. Lze z něj tedy vidět, co se děje na chodbách předsálí divadla i v dalších patrech. Tato prosvětlenost a otevřenost je podpořena také tím, že jsou zábradlí na patrech z čirého skla, a nebrání tak oku v prohlédnutí skrz ně. Vedle výtahů byly postaveny dva roll up poutače, na kterých byla pozvánka na „unikátní výstavu Tajemná Indonésie“. Ta probíhala ve stejný den již od 17:00 v Paláci Šlechtičen a byla připomínkou tematického pojetí celého večera, protože program zde v Redutě začínal až v 19:00. Vstupenka stála 250 Kč a platila jak pro výstavu Tajemná Indonésie, tak pro Indonéský večer.

Po vystoupení z výtahu v prvním patře jsme se ocitli naproti dvoudvřovému vstupu do divadelního sálu, kterými návštěvník vejde z levé strany hlediště. Divadelní sál o kapacitě 325 diváků má dřevěné pódium černé barvy s forbínou obloukového tvaru, takže prostředek jeviště je divákům pocitově blíže než na krajích. Nad hledištěm jsou dva balkony, které lemují kraje sálu a jsou také obloukového tvaru. Ačkoliv se kapacitou jedná spíše o komorní divadlo, obloukovými tvary hlediště a balkonů na mě sál působil velice prostorně. Dekór divadla je laděn do světlejších odstínů barvy dřeva, polstrování sedadel je naopak tmavé stejně jako strop sálu. Když jsme do sálu vešli, byly na pódiu již vybalené všechny nástroje gamelanu, které jsme k našemu vystoupení potřebovali, konkrétně 2 kendhangy (bubny), saron panerus nebo *peking*, saron barung, saron demung, 2 bonangy, kenong a kethuk, 3 kempuly (menší gongy), gong suwukan a gong ageng. Protože se Markéta Skřípalová nakonec nemohla vystoupení zúčastnit, nevyužili jsme nakonec saron demung, na který měla hrát. Tento nástroj ale hraje totéž, co saron barung, kterého se při koncertu zhostila Evayani Kristanto, a nebyli jsme tak její absencí ve hře nijak omezeni.

Po pódiu se pohybovalo několik techniků, kteří pracovali na osvětlení jeviště, ozvučení atd. Vzadu ve středu pódia bylo ze shora spuštěné velké promítací plátno, na kterém se, stejně jako v průběhu programu celého večera, promítaly fotografie krajiny Indonésie, obyvatel různých etnik, ale i snímky spoluorganizátora večera Rudy Švaříčka a cestovatelů Miloslava Stingla a Miroslava Zikmunda, k jehož 100 narozeninám byl tento večer věnován. Na pódiu byly ledabyle odložené nástroje gamelanu, bronzové gongy bonangů a kenongu zpřeházené a ve svých rámech různě pootáčené. Při pohledu na ně jsem si vybavil, jak byly donedávna, stejně a snad ještě hůř naházené na „jedné hromadě“ v zadní místnosti v aule na ambasádě, kam je zřízenci ambasády odklidili vždy, když sami potřebovali pódium, na kterém jsme my hráli. Viděl jsem, jak vedoucí našeho souboru Václav Kalivoda kroutí hlavou a zaslechl jsem, jak mezi zuby procedil: „*To snad není možný.*“ Díval se právě na draka ze dřeva, který byl v polovině zlomený a byly rozvázané i dvě bílé gumičky, kterými je někdo dříve převázal, aby půlky držely při sobě při nasazení na rám, jenž slouží k zavěšení gongů. „*Tohle před tím nebylo,*“ řekl Václav a zvedl jednu z půlek draka, dívaje se na rozbitou část. Společně s ním a Radkem Vyhnalem jsme draka složili, nasadili ho na rám a opět převázali gumičkami, aby držel na svém místě. Pak šel Václav poskládat gongy bonangů a kenongu do správného pořadí a postupně jsme začali všichni umisťovat nástroje do pozic, kde jsme mysleli, že by bylo dobré hrát, sedali si k nim a přehrávali si úseky skladby, kterou jsme ten večer hráli.

Pódium pro nás bylo dost velké a rozhodli jsme se, že zůstaneme rozprostření v jeho zadnější části tak, abychom ještě byli nasvícení reflektory, ale přitom nechali dostatek prostoru i dalším číslům v první půli večera, než gamelan přemístíme za oponu. Když jsme nástroje připravili a usadili se tak, jak jsme chtěli vystupovat, zkusili jsme jednou přehrát celou skladbu. Během toho se na pódiu několikrát objevil Ahmad Adnan a s úsměvem na tváři nás začal obcházet. Ptal se, jestli se navzájem dobře slyšíme, jestli se nám hraje dobře a když se mu zdálo, že je někde málo světla, zavolal lámanou češtinou k technikovi na druhé straně sálu, a zatímco o sobě do té doby nedal vědět, nyní se o nás staral a záleželo mu na tom, aby vše proběhlo v pořádku. Protože např. z hlediště dostatečně neslyšel kendhang (bubny), poprosil o jejich nazvučení mikrofonom, a za chvíli už byl před Václavem, který na bubny hrál, technik fixující jeden mikrofón na zemi ze strany bubnů. Gongy, na které jsem hrál já, prý také nebyly dostatečně slyšet a posunuli jsme je trochu směrem k obecenstvu, takže se zúžila mezera mezi mnou a první řadou hráčů. Na přání Adnana se ještě vyměnila Dagmar Říhová s Evayani Kristanto a generálku jsme pak zakončili už v postavení, ve kterém jsme pak také vystoupili: při pohledu z pódia jsem byl já (kempuly a gongy) v levé zadní části pódia, po mé pravici seděl na stejné úrovni Martin Lauer (kenong). Před námi seděli v první řadě zprava Matěj Diviš a Radek Vyhnal (bonangy), ve středu pódia Václav Kalivoda (kendhang), dále Dagmar Říhová (saron peking) a Evayani Kristanto (saron barung). U nástrojů jsme všichni seděli na červených polštářcích, které používáme i na ambasádě, takže jsme nemuseli sedět přímo na zemi. Kromě nástrojů gamelanu a již zmíněného promítacího plátna byl na pódium také roll up

s bílým nápisem Indonézie na červeném podkladu, nástroj talempung (dva menší bonangy), na který hrál později Matěj Diviš, a také anklung, jeden z dalších tradičních indonéských nástrojů. Roll up s nápisem postavil Ahmad Adnan po levé straně gongů a technik nasvítit pódium dočervena, takže byla celá scéna barevně sjednocená, neboť i dřevěné rámy gamelanu jsou červené.

Po generálce jsme všichni asi v 18:00 sešli dolů po kovových schodech do šatny, která byla spolu s dalšími místnostmi, chodbou a malou kuchyňkou umístěna v suterénu pod pódium. Protože do začátku vystoupení zbývalo něco přes hodinu, rozhodl jsem se zajít ještě jednou podívat do předsálí, kde jsem při vchodu viděl připravené stolky a různé reklamy propagující cestování obecně a Indonésii. Nyní již byly na jednom ze stolků připravené knihy k prodeji, a to zejména díla Rudy Švaříčka, Miroslava Zikmunda a Miloslava Stingla, který během večera vystoupil jako jeden hostů a o přestávce své knihy v prostorách předsálí u stolu podepisoval. I v dalších částech prvního patra byly kolem dokola připraveny stolky s různými letáky, bonbóny či lehkým občerstvením. Když jsem se vrátil zpět do sálu, posadil jsem se do téměř prázdného hlediště vedle svých spoluhráčů Radka Vyhnala a Dagmar Říhové a pozoroval, jak na pódium probíhala generálka dalších vystupujících. Protože ale byly vstupní dveře do sálu celou dobu otevřené, viděl jsem, že kolem sálu často prochází někdo z organizátorů, účinkujících nebo fotografů. Když jsem spatřil Ahmada Andana, jak sám postává při vstupu do sálu a dívá se na pódium, rozhodl jsem se této chvílky využít a zeptat se ho, zdali sám neví více o tom, kdy byl gamelan na ambasádu dovezen. Nástroje gamelanu jsou podle něj v Československu přibližně od pol. 80. let 20. stol. a byly původně majetkem školy Sekolah Indonesia Praha (SIP) v Praze. Na konci 80. let byl prý gamelan po jejím zrušení převezen na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze, kde je uložen dodnes. Tímto jsem byl upřímně zaskočen a odpověděl jsem, že „mě strašně překvapuje, jestli byl gamelan z ambasády ve skutečnosti do Československa dovezen dřív, než nástroje z Liběchova“. Na to Andan okamžitě reagoval a začal popisovat, jak byl v 90. letech v kontaktu s paní doc. Zuzanou Jurkovou, se kterou ale později přerušili kontakt a dnes už o druhém setu nástrojů javánského gamelanu nic neví. Z jeho slov jsem ale pochopil, že kdyby narazil na někoho, kdo má správu liběchovského setu na starosti, měl by velký zájem podílet se na jeho opětovném vystavení. Na konci našeho rozhovoru mi podal svoji vizitku s tím, že „pokud se dozvíte více o tom, komu gamelan dnes patří, nebo třeba [kontakt] na někoho, kdo za něj zodpovídá, ozvěte se“. Odvětil jsem, že mu později pošlu kontakt na Dagmar Pospíšilovou, se kterou jsem se domlouval na prohlídce liběchovského gamelanu já. Po tomto rozhovoru, přibližně v 18:30, kdy se před sálem začali objevovat první návštěvníci, jsem se vydal zpátky do šatny, abych se stihnul převléknout.

V šatně jsem se potkal s dalšími spoluhráči, z nichž někteří byli ještě v civilním oblečení, jiní se již oblékali do tradičního kostýmu. V průhledné plastové krabici značky IKEA bylo složeno asi 8 tradičních pánských kostýmů složených z šátku sarongu posetých vzory v zlatohnědých barvách, tradičních čepic a pásu rudé barvy

se světlými vzory k převazu kolem pasu. Dagmar a Evayani na sobě měly halenku tmavě rudé barvy s krajkami kolem rukávů a krku a sukni s batikovaným vzorem. Mužské osazenstvo skupiny na sobě mělo černé nebo tmavě modré košile a sarongy s tradičními vzory. Od této chvíle do přestávky jsme byli oblečeni v převážně tradičním oblečení a bosi, na pódiu jsme se později nechali společně vyfotit¹⁴⁰. Protože jsem nevěděl, jak sarong, tradiční indonéský šátek, uvázat, Václav nás všechny „svolal“, abychom je uvázali všichni najednou a společně. Poprvé jsme před sebou v této sestavě měli veřejné vystoupení a kostýmy způsobily, že jsem začal cítit, že jsme opravdu soubor jako celek, který tento večer vystupuje společně. Neměl jsem pocit, že by nás kdokoli s čímkoli popoháněl a všudypřítomní Indonésané k nám byli velmi vstřícní a milí. Když jsem šel například už v kostýmu nahoru na pódium, abych se podíval, jestli již mohou návštěvníci dovnitř do sálu, potkal jsem mladého tanečníka, který měl generálku svého vystoupení chvíli po našem souboru. Anglicky mě pozdravil a zeptal se, odkud jsem. Odpověděl jsem, že jsem přijel se souborem z Prahy a že dnes večer hrajeme na gamelan, načež odpověděl, že on přijel do Česka nedávno ze Sumatry a pochválil mi kostým. V divadle jsem slyšel převážně tři jazyky, a to češtinu, indonéštinu a angličtinu. Indonésané se mezi sebou bavili v indonéštině, Češi v češtině a angličtina představovala dorozumívací můstek pro ty, kteří si vzájemně nerozuměli ve svých rodných jazycích. Když jsem promluvil na Ahmada Andana v češtině, odpověděl taky tak, během několika vět jsme ale párkrát přešli i do angličtiny a zase zpět, abychom se ujistili, že si rozumíme.

Jak návštěvníků v sále přibývalo, viděl jsem, že budou v obecnstvu především Češi, ačkoliv se před začátkem večera po divadle pohybovalo také mnoho Indonésanů – to byli ale převážně účinkující. Věkem šlo o návštěvníky převážně mezi 30 až 55 lety, i když jsem v obecnstvu zahlédl také několik seniorů nebo párů s malými dětmi. Večerou nebyl předepsán žádný společenský dress-code a společenské obleky nebo šaty jsem viděl jen výjimečně, kromě účinkujících, kteří byli oblečeni v tradičních kostýmech a Indonésanů, z nichž někteří přijeli v pestrobarevných nebo batikovaných košilích, byli návštěvníci oblečení návštěvníci vcelku oblečení volně elegantně, v společenských košilích nebo večerních šatech, někteří zase sportovně v džínách a v tričku s límečkem nebo sportovní mikině. Hlediště bylo před začátkem oficiálního programu plné a z předsálí do sálu postupně přicházeli poslední návštěvníci. Když jsme se znovu všichni sešli v šatně, zanedlouho nás zavolali opět do backstage, abychom se připravili na začátek vystoupení.

O pár minut později jsme stáli všichni pohromadě ve skupince a čekali, až nás po krátkém úvodním slovu pozve na pódium Ruda Švaříček. Sám jsem necítil nervozitu, ani jsem neměl pocit, že by byl z vystoupení nervózní někdo další ze skupiny, spíš jsem měl dojem, že sdílíme společné očekávání našeho prvního vystoupení, které pro mě bylo spíš příjemné než stresující. Domluvili jsme se na pořadí příchodu na pódium a také na tom, že se ukloníme až po dohrání, všichni vstoje a jen

¹⁴⁰ Viz fotografie, příloha č. 14.

decentně, „jako v Indonésii“. Ačkoliv jsem kvůli reflektoru, který mě ozařoval, neviděl do obecenstva na jedontlivce, když jsme se posadili za nástroje a začli hrát, v sále se postupně rozhostilo ticho. Po asi desetiminutovém výstupu jsme se uklonili, obecenstvo nám zatleskalo a my jsme odešli. Tři z nás se vzápětí na pódium vrátili, aby společně zahráli tradiční píseň – na ciblon (Václav), talempung (Matěj), zpěv (Lucie). Poté Václav a Matěj na stejné nástroje doprovodili tanečnice skupiny Kintari.

Jak jsem již řekl, během celého večera, tedy i při našem vystoupení, byla na promítacím plátně v zadní části pódia vidět proměňující se prezentace různých fotografií Indonésie z cest Rudy Švaříčka, Miroslava Zikmunda nebo Miloslava Stingla. Ještě před naší generálkou jsme se shodli, že bude nejlepší všechny nástroje nechat po našem výstupu na podiu a s jejich sklizením počkat až do přestávky, kdy s nimi výtahem sjedeme do suterénu, kde bude čekat řidič, takže jsme po dohrání písně pouze vstali a uklonili se, aniž bychom cokoli odnášeli z pódia. Protože byl na propadlišti z druhé strany pódia postaven onen projektor, nemohli jsme s nástroji během přestávky sjet výtahem do suterénu, kam by přijel řidič, a s naložením nástrojů jsme tak museli počkat až do skončení celé akce.

O asi dvacetiminutové přestávce jsem pak, oblečen zase v civilu, procházel chodbami mezi stánky s knihami, šperky a občerstvením. Celý prostor byl plný návštěvníků a všude jsem slyšel lidi diskutující mezi sebou o soukromých věcech nebo nad některým z vystoupení, které viděli v první půlce. Mezi lidmi jsem často viděl přibližně padesátiletého fotografa, který chvíli postával u některého ze stánků a fotil momentky s kupci, pak odstoupil a fotografoval celkové dění v prostorách divadla. Když se blížil konec přestávky, dvě dívky u vstupu do sálu začaly postupně všechny vyzývat, aby se již nedívali na knihy, dopili své pití a vrátili se do sálu na druhou půlku představení. V šatně nás před tím jedna ze zaměstnankyň ambasády vyplatila a proti podpisu přijetí částky jsme každý za vystoupení dostal 1 500Kč.

Během druhé půlky koncertu jsme se s ostatními rozhodli, že si půjdeme sednout do nějaké restaurace, abychom se odreagovali a probrali třeba také další možnosti koncertů a zkoušek. Usadili jsme se pak asi na 45 minut do jedné z restaurací poblíž divadla. Kromě Dagmar Říhové jsme šli všichni a během debat o životě a soukromých tématech jsme se bavili i o dalších vyhlídkách s gamelanem. „*Mohli bychom udělat nějaký obřad našim nástrojům, když se na ně teďka zase hraje.*“, navrhl jsem. „*To bychom mohli, vymyslíme si nějaký obřad, to by fakt chtělo,*“ reagoval hned Václav. „*Taky jsem si říkal, že bychom mohli poprosit Markétu [Skřípálovou], aby nám ukázala něco nového na bonangy, ty hraje moc hezky,*“ prohodil o chvílku později a vrátil se tak k jednomu ze setkání na ambasádě, kam Markéta Skřípálová přišla a hrála na bonangy. Jak sama řekla při našem rozhovoru, ty ji totiž v době, kdy hrála pravidelně, bavily nejvíc. „*Má vypsany skvělý poznámky z Indonésie a mohla by nás něco z toho naučit,*“ řekl ještě Václav a za chvíli jsme přešli k debatě o pařížském požáru katedrály Notre-Dame.

Když jsme se vrátili, druhá půlka programu se již chýlila ke konci a po jejím skončení jsme s Václavem čekali u propadliště, abychom ho mohli převézt do suterénu. Čekali jsme mezi nástroji, když přišel jeden ze zaměstnanců ambasády,

Čech, který měl za úkol nástroje naložit do auta. Rozhlédl se kolem nástrojů a najednou si sedl na gongy bonangu, které leží na dřevěném rámem protažených provázcích. Pod jeho vahou se všechny gongy bonangu zachvěly a provázky napnuly. Podívali jsme se na sebe s Václavem s hrůzou v očích, načež ho Václav vyzval, aby si na nástroje nesedal. Zvedl se, otočil a sedl si na z rámu již sundaný gong *ageng*, který je v estetice gamelanu představuje nejposvátnější nástroj. Chvilí tak seděl, když nás zaměstnanec divadla požádal, abychom sešli dolů po schodech, protože výtah lze využívat jen na věci. Vstali jsme a sešli dolů, kam pomalu sjížděla rampa se všemi nástroji. Venku před nákladní vchod najel autem další zřízenec ambasády, Indonésan, který poté začal jednotlivé nástroje nakládat do auta¹⁴¹. „*Dělám to už několik let,*“ zmínil se. Ačkoliv bylo vidět, že ví, jak dát nástroje do auta, tak, aby se tam všechny vešly, spolu s Radkem, Matoušem a Václavem jsme se nevěřicně dívali, jak se o sebe jednotlivé gongy a dřevěné rámy gamelanu při nakládání drou a ničí se. Občas někdo z nás popadl jeden z červených polštářků a vložil je jako změkčení některých míst, kde na sebe nástroje tlačily. Když už byla většina nástrojů v autě, vrátil se jeden ze zřízenců, Čech, k plošině a ukázal na jeden z gongů, které stále zbývaly naložit: „*Ted' vemem tuhle svini*“, pronesl a zvedl jeden z nich – v gamelanu nejposvátnější nástroj, gong *ageng*. Když jsme všechny nástroje naložili, rozhodli jsme se ještě krátce zastavit na „*afterparty*“ v jednom podniku, kde bylo pro účinkující a organizátory večera připraveno pohoštění. Zde jsme se zdrželi asi 40 minut, následně naložili všechny vlastní věci do auta a vyjeli zpět do Prahy. Vystoupili jsme na I. P. Pavlova kolem 2:00 ráno, rozloučili se a každý zamířil svou vlastní cestou.

V prosinci 2018 jsem se po několikátýdenním očekávání – jak jsem dříve vysvětlil, soubor se v době, kdy jsem poprvé kontaktoval jeho současného vedoucího Václava Kalivodu, nescházel pravidelně – přišel na setkání hry na gamelan na ambasádu podívat poprvé. Mé dojmy byly při odchodu z první zkoušky smíšené. Nebyl jsem si jistý, zdali má idea o gamelanu jako o živoucím aktérovi v Praze nebyla spojena jen se samotnou teorií a ve skutečnosti tedy nebyla připravena na konfrontaci s reálným prostředím. Záhy jsem si však uvědomil, že v souvislosti s *grounded theory*, právě pozorovaný fakt, že se může zdát, že javánský gamelan v současnosti aktivně „*nežije*“, bude záviset především na budoucích setkáních a nelze dělat předčasné závěry. Při participaci v souboru jsem se během následujících měsíců lednu, únoru, březnu a dubnu ujistil, že pod „*zdánlivým*“ *status quo* hry na gamelan je ukryta dynamika, která se proměňuje takřka s každým týdnem a její pochopení vyžaduje čas. Ačkoliv jsme během Indonéského večera jako skupina vystoupili pouze s jednou tradiční skladbou, osobně pro mne představovala možnost vystoupit se souborem veřejně velký úspěch, a to jak profesně coby z pozice hudebníka, tak z pozice mé etnografa. V průběhu prvních zkoušek jsem v žádném případě nečekal, že bychom o pár měsíců později mohli vystupovat společně v tradičních kostýmech pro obecnost o 300 lidech a dostat za vystoupení navíc zaplacené 1 500Kč. Z pohledu motivace do

¹⁴¹ Nástroje naložené do auta viz fotografie, příloha č. 13.

budoucná chápou toto vystoupení ze strany ambasády jednoznačně jako projev podpory, která však byla často podkopávána samotnými zřizenci ambasády, kteří se k nástrojům chovají neopatrně a nedůstojně. Z hlediska samotného hudebního zážitku a přínosu pro naši skupinu chápou možnost vystoupit veřejně jako motivaci k nácvičku dalšího repertoáru a také prohloubení osobních vztahů.

6 Závěr

V této práci jsem popsal životy dvou setů nástrojů javánského gamelanu, které se v současnosti v Praze nacházejí, a to na materiálech různorodé povahy, které jsem nashromáždil při svém hudebně-etnografickém výzkumu mezi zářím 2018 a květnem 2019. Způsob, jak jsem nashromážděný materiál interpretoval, ovlivnil přístup Actor-Network Theory v díle Bruna Latoura a Eliota Batese. Zatímco první jmenovaný se v článku *Mixing Humans with Non-humans: The Sociology of a Door-Closer* (1988) věnuje vztahu člověka a mechanického zavírání dveří, v souvislostech s analýzou hudebních nástrojů jsem vycházel zejména z přístupu, jenž Eliot Bates popsal na výzkumu života tureckého Sázu v článku *The Social Life of Musical Instruments* (2012). Odhalování hodnoty vztahů mezi lidmi a věcmi pomocí Actor-Network Theory se pro mě stalo předlohou pro vlastní uvažování *skrze* nástroje („thinking through instruments“) javánského gamelanu v Praze. Při mém výzkumu pro mě tedy nebyly předmětem zájmu samotné nástroje ve své fyzické podobě, ale nehmataelné souvislosti týkající se různých povah zacházení s nimi napříč různými obdobími, stejně jako popisy pocitů při hře na gamelan těch, kteří na něj hráli.

Abych mohl ukázat, jakým způsobem jsou informace o životě javánského gamelanu v Praze roztroušeny, využíval jsem především etnografickou povahu výzkumu a sběr dat zahrnoval sedm polostrukturovaných rozhovorů s lidmi, kteří se kolem komunity hráčů na gamelan v České republice pohybovali nebo jí jsou stále součástí, využíváním a analýzou dostupných fotografií, video-záznamů, návštěvou archivu Náprstkova muzea na Betlémském náměstí v Praze a v neposlední řadě zúčastněným pozorováním na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze, jediném místě, kde se v České republice v současnosti na javánský gamelan hraje pravidelně.

S texty Latoura a Batese jsem se seznámil postupně a v době, kdy jsem se o gamelanu v českém prostředí snažil dozvědět co možná nejvíc informací. Ty mě svým rozptýlením mezi lidmi, stejně jako jejich různorodou povahou (fotografie, pozvánky na koncerty, zmínky na webových stránkách, v osobních archivech jednotlivců atd.) donutily se na život javánského gamelanu v Praze dívat komplexně a teprve v průběhu si uvědomit, že výzkumná otázka se bude týkat popisu samotného života javánského gamelanu v Praze. Vycházel jsem tak z principu výzkumu, který předkládá tzv. grounded theory. V té shromažďování materiálu předchází teorii, která tak reflektuje kvalitativně nashromážděná data. V případě mého výzkumu jsem se na životě gamelanu v Praze na jedné straně pokusil ukázat, že na javánský gamelan se v České republice hraje s různou intenzitou a za různých okolností po tři dekády, zároveň ale dle mého názoru nelze říct, že zde existuje plnohodnotná „předávací tradice“ toho, jak se na javánský gamelan v Praze hraje, protože stojí na organizační iniciativě konkrétních jednotlivců, kteří mají o gamelan právě zájem.

Život gamelanu ze zámku v Liběchova jsem rozdělil na dvě etapy, a to v souvislosti s místy, kde byl uložený. Zatímco byl po svém přívozu v dubnu roku

1989 instalován v samostatné místnosti a v průběhu 90. let byl pravidelně využíván ke hře, po povodních v roce 2002, které zasáhly Mělnicko a zámek zničily, musely být nástroje převezeny do depozitáře. Od této doby byly možné spatřit roku 2008 během výstavy Muzika Etnika – Hudba jako zrcadlo kultur, jinak ale zůstávají uzavřeny v depozitáři, opatřeny byrokratickým aparátem muzea (povinnost zájemce se předem ohlásit a zažádat o povolení prohlídky gamelanu nebo vyplnění badatelského listu) a samotným místem v Horních Počernicích, kterému byl dříve na zámku v Liběchově „v rámci expozice věnovaný samostaný sál“¹⁴². V oddílu *Význam místa a času* jsem proto popsal, jak významný podíl v českém kontextu má právě místo uložení nástrojů a čas (období), kdy se využíval.

Zatímco byl při svém přívozu liběchovský gamelan popisován jako „vzácná věc“ a jak vyplývá z korespondence, muzeum mu přikládalo značný význam a možnosti ho vystavit si vážilo, způsob jeho dnešního uložení při mé osobní návštěvě v depozitáři ve mně vzbuzoval dojem „mrtvých“ nástrojů, přičemž toto slovo v souvislosti s liběchovským gamelanem několikrát zaznělo také při rozhovorech s těmi, kteří s ním v 90. letech přišli do kontaktu. Připomenu-li však na různé přístupy lidí, kteří na něj měli v 90. letech možnost hrát, kulturní odkaz těchto nástrojů se nachází například v srpnovém setkání z roku 1990, kdy se na zámku sešla skupina lidí a pod vedením rodilého Indonésana se seznámili s tradičním javánským repertoárem, nebo v nahrávce *Tajemná gamelanie* (1992) Ireny a Vojtěcha Havlových, kteří stejné nástroje naopak použili k vytvoření zvukového exotismu, který neměl s tradiční indonéskou hudbou nic společného a jejich přístup byl podmíněn absolutní „tvůrčí svobodou“. Před povodněmi v roce 2002 provedl doc. Vlastislav Matoušek měření tónových výšek všech nástrojů tohoto gamelanu a následně své poznatky shrnul v článku *Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu v Liběchově* (2002). V souvislosti s tím, co během výstavy Muzika Etnika – Hudba jako zrcadlo kultur byl liběchovský gamelan roku 2008 vystaven jako po boku dalších nástrojů z vzdálených oblastí, jako je Indie, Jižní Amerika nebo Čína. Připomeňme však, co v souvislosti s vystavováním nástrojů v prostředí muzejních expozic říká Bates: „*Instruments museums are mausoleums, places for display of the musically dead, with organologists acting as morticians, preparing dead instrument bodies for preservatin and display.*“¹⁴³ Ačkoliv bylo možné při výstavě si některé z nástrojů liběchovského gamelanu jednotlivě vyzkoušet, nelze tato možnost srovnat s hrou na gamelan ve skupině, jelikož právě princip kolektivního provozování je u hry na gamelan zásadní.

Osobní prožitky a emoce při hře na gamelan byly při mém výzkumu jednou z pozorovaných oblastí, a to zejména při rozhovorech a zúčastněném pozorování na Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze, kde jsem se mezi prosincem 2018 a dubnem 2019 stal jedním z členů skupiny hráčů na gamelan, která se v současnosti

¹⁴² Korespondence, autorka Jana Součková, ředitelka Náprstkova muzea. nedatováno [1989], archiv NpM.

¹⁴³ Sumarsam. *Javanese Gamelan and The West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, s. 1.

schází pod vedením Václava Kalivody. Zatímco jsem z počátku svého výzkumu nevěděl, jakým způsobem mě skupina přijme a jak se ve společnosti této komunity budu cítit, dnes, v červnu 2019, se považuji za stálého člena, a o tom, že javánský gamelan v Praze „žije“, již nepochybuji. V minulosti na ambasádě vedle Čechů (Felcan, Skřípalová nebo Kalivoda) a dalších bývalých absolventů programu Daramsiswa (například Stones) hráli významnou roli také rodilí Indonésané (Ketut, Sumyianto, Naharti aj.), které do Prahy pozvala ambasáda. Ta má spolu s programem Darmasiswa, který umožňuje hru na gamelan (a další obory) v praxi a dlouhodobě studovat přímo v Indonésii. V kolektivu, který se v současnosti kolem gamelanu ambasády pravidelně pohybuje, jsou zejména lidé, kteří v Indonésii strávili několik měsíců a po svém návratu své zaujetí indonéskou kulturou a hudbou gamelanu chtěli své dojmy jednak „udržet při životě“. Tato „nejlevnější letenka do Indonésie“, jak hraní na gamelan v Praze popsal Kalivoda, jednak vychází z neutuchající „fascinace“ indonéskou kulturou a hudbou gamelanu, zároveň ji ale lze považovat za prohlubování tradice hry na javánský gamelan v Praze, protože s výjimkou Evayani Kristanto jsem se během výzkumu nesetkal s žádným zájmem o hru na gamelan od zaměstnanců ambasády nebo jiných Indonésanů rezidujících v Praze. Zacházení s gamelanem ze strany ambasády se také mění – dříve bývaly „naházené“ v garáži a následně přeneseny do auly, kde se na něj sice hraje na pódium potaženém červeným kobercem, ale přes týden ho někteří zaměstnanci. Češi se však v prostředí ambasády, jak jsem viděl, snaží k nástrojům chovat uctivě a nepřekračovat. Konfrontací těchto dvou přístupů byla situace, kterou jsem popsal v etnografickém zápisu z koncertu v Brně, kdy jeden si jeden ze zaměstnanců ambasády sedl na jeden z nástrojů a o chvíli později označil gong ageng, v Indonésii nejvýznamnější nástroj celého gamelanu, za „svini“.

Pocity, které Češi při hraní gamean mají, v rozhovorech spojovali s „jiným vědomím“, náznakem „transu“, nebo „rozšiřováním vědomí“. Situace, kdy se skupina hráčů dostávala do tohoto společného prožívání, označovali tím, že „to šlapalo“, „fungovalo to“, nebo „husí kůži“. Tyto popisy jsem v návaznosti na Actor-Network Theory chápal jako jednu z vlastností gamelamu, které Češi při hře na tyto nástroje přisuzují zvláštní význam. S „filosofií“ javánského gamelanu, jak zásady hry na gamelan a vnímání času Indonésanů popsal Daniel Mikolášek, se někteří hned neztotožnili, postupem času je volný přístup v provozování hry (délka skladeb není předem učřená, v notaci není „vše vypsáno“ atd.) na gamelan okouzlil. Při zkouškách na ambasádě jsem se tak například z počátku divil, proč se vždy začíná pozdě, nebo proč je jakákoli chyba vždycky „v pohodě“. „V gamelanu je na všechno je dost času, to si pamatuj,“ řekl mi někdo během jedné ze zkoušek na ambasádě. „Tady není cíl to jako zahrát, ale to jako prožít,“ shrnul svůj přístup v rozhovoru Václav Kalivoda, současný vedoucí skupiny při ambasádě, který hraní na gamelan v Praze popsal jako „fontánu vzpomínek“ ze svého pobytu v Indonésii.

Hodnota javánského gamelanu, se kterou se v českém prostředí setkáváme, dle mého názoru spočívá především v možnostech, které hra na něj otevírá. Součástí

komunity, která se kolem gamelanu pohybuje, byli od počátku přívazu popisovaných nástrojů lidé různých profesí a specializací, z nichž někteří se vraceli z Indonésie s vlastními zkušenosti, další ho viděli jako lákavou „kuriozitu“, označení, které ve vědomí širší (a v některých případech i hudebně vzdělané) veřejnosti stále přetrvává.

Díky programu Darmasiswa však v průběhu posledních 16 let (od přejzdu Christophera Stonese v roce 2003) v Praze pohybuje komunita lidí, pro které se tato „kuriozita“ stává „touhou“ po udržení při životě dál svého poznání, kterého v Indonésii sami dosáhli. Toto mezikulturní propojování, „*contact between cultures that bring about a wide register of multiple identity experiences and intensive cultural communication*,”¹⁴⁴ označuje Sumarsam jako „*hybridity*“ a dle mého názoru povahu života javánského gamelanu v Českém prostředí vystihuje.

Jak jsem již řekl, dnes nepochybuji, že javánský gamelan v Praze „žije“. Bez výzkumu ovlivněným Actor-Network Theory představenou v dílech Latoura a Batese si nedokážu představit, jak jinak komplexně charakteristiku života javánského gamelanu v Praze vystihnout, přes to jsem mi v některých ohledech tato teorie nestačila a případ od případu by si tak zcela jistě zasloužil bližší pohled s pomocí dalších oborových disciplín. Tímto by mohlo být například využití oblasti „*sound studies*“ v případě CD Tajemná gamelanie (1992) Havlových, kteří na popis zvuku kladli velký důraz, „*hudební pedagogiky*“ v souvislosti s motivacemi, které vedly Daniela Mikoláška k obeznámení jeho studentů s hudbou javánského gamelanu, nebo „*hudební psychologii*“ v případě popisů jiného vědomí či transu při hře na gamelan.

Actor-Network Theory mi umožnila dívat se na životní etapy javánského gamelanu v Praze komplexně (skrze výpovědi různých lidí s využitím dalších materiálů, informací atd.), za to ale „*staticky*“, bez možnosti vyjádřit, že stejné události mohli být očima dalších účastníků (podle jejich oborového zaměření, momentálního rozpoložení atd.) chápány jinak a jejich vztah k jednotlivým událostem se mohl v čase vyvíjet. S proměnou vnímání některých okolností jsem se shledal sám na sobě, kdy jsem například zacházení ambasády s nástroji, zejména způsob, jakým byly často naskládány v zadní místnosti v aule, odsuzoval, když jsem však v červnu 2019 zjistil, že jsem přes program Darmasiswa dostal možnost do Indonésie sám odjet, začal jsem vnímat otevřenou kritiku instituce ambasády jako pro sebe netaktické. S pomocí Actor-Network Theory se mi však tuto proměnu vnímání mé kritičnosti nepodařilo vnést do samotného znění textu, ačkoliv jsem ji pociťoval. Problém komplexního ale poněkud statického vnímání skutečností Actor-Network Theory Bates popisuje slovy „*actor-networks tend to be conceptualized as static snapshots rather than as object-relations in motion*.”¹⁴⁵ Vzhledem ale k tomu, že jsem v této práci předkládal mnou nashromážděný materiál, chápu tyto limity jako přirozenou součást svého výzkumu.

¹⁴⁴ Sumarsam. *Javanese Gamelan and The West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, s. 1.

¹⁴⁵ Bates, Eliot. Actor-Network Theory and Organology. In: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 2018, vol. 44, s. 4.

Prostor pro další bádání vzniká je v souvislosti s okolnostmi týkajícími se přívazu gamelanu Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze do Československa a objasnění ústně tradovaného příběhu o původně (na hranicích) zabaveném liběchovském gamelanu. Tématem, na které jsem sám často narážel, ale které by svou obsáhlostí zasloužilo svou vlastní studii, je hra na balijský gamelan v Praze, kterou významně ovlivnil Václav Trojan přívazem vlastních nástrojů balijského gamelanu z Indonésie v roce 2004.

7 Použité zdroje

Literatura

- BATES, Eliot. Actor-Network Theory and Organology. In: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 2018, vol. 44, s. 41-51.
- BATES, Eliot. The Social Life Of Musical Instrument. In: *Ethnomusicology*. 2012, vol. 56, no. 3 (Fall 2012), s. 363-395.
- BERÁNKOVÁ, Karolína. *Gamelan a jeho vliv na tvorbu skladatelů 20. století*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Magdalena Saláková, Ph. D.
- BRINNER, Benjamin. *Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. ISBN 0226075109.
- CAMPBELL, Elizabeth a Luke E. LASSISTER. *Doing Ethnography Today: Theories, Methods, Exercises*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2005.
- DUBOVSKÁ, Zorica, Tomáš F. PETRŮ, a Zdeněk ZBOŘIL. 2005. *Dějiny Indonésie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-457-2.
- GITOSAPRODJO, Sulaiman. Ichtisar Teori Gamelan dan Teknik Menabuh Gamelan. In: *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, Judith Becker and Alan Feinstein (eds.). Judith Becker (Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies) 1984, vol. 1, s. 384.
- HOOD, Mantle a Hardjo SUSILO. *Music of the Venerable Dark Cloud*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology, University of California, 1967.
- LATOUR, Bruno. Mixing Humans with Non-Humans: The Sociology of a Door-Closer. In: *Social Problems*, Leigh Star (ed.). 1988, vol. 35, s. 298-310.
- JURKOVÁ, Zuzana. Javánský gamelan na zámku v Liběchově. In: *Nový Orient* [online]. 1991, vol. 46, no. 4, s. 121-122. Dostupné z: <http://www.digitalniknihovna.cz/knav/view/uuid:a1f5a469-4c6a-11e1-1418-001143e3f55c?page=uuid:a1f5a483-4c6a-11e1-1418-001143e3f55c&fulltext=gamelan> [navštíveno 06-06-2019]
- JURKOVÁ, Zuzana a kol. Katalog k výstavě *Muzika Etnika – Hudba jako zrcadlo kultur*. Praha: Národní muzeum – České muzeum hudby, 2008.

- KARTOMI, Margaret J. "Gamelan". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Stanley Sadie a John Tyrrell (eds). New York: Oxford University Press, vol. 9, 2001.
- KAUFMANN, Johannes. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010. ISBN 978-80-7419-033-9.
- MATOUŠEK, Vlastislav. Prostor tolerance intonačních odchylek ladění gamelanu na zámku v Liběchově. In: *Živá hudba* [online]. 2002, vol. 12, s. 45-50. Dostupné z: <https://www.ziva-hudba.info/article.php?id=164> [navštíveno 06-06-2019]
- NOVÁ, Kateřina. *Gamelan Gong Kebyar: A Traditional Balinese Music*. Olomouc, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Greg Hurworth.
- NOVÁ, Kateřina. Gamelan jako tradiční útvar balinéské hudby. *Opus Musicum*, Vol. 41, no. 2, s. 39-43, 2009. ISSN 0862-8505
- NOVÁ, Kateřina. *Funkce umění na Bali a jeho využitelnost pro cestovní ruch* [online]. Brno, 2010 [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/wp8z1/>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Viktor Pantůček.
- PICKVANCE, Richard. *A Gamenal manual: A Player's Guide To The Central Javanese Gamelan*. London: Jaman Mas Books, 2005. ISBN 0955029503.
- SORRELL, Neil. *A Guide to Gamelan*. Faber and Faber, London: 1990.
- STRAUSS, Anselm a Corbanová, Juliet. *Základy kvalitativního výzkumu*. Brno: Sdružení podané ruce, 1999. ISBN 80-85834-60-x
- SUMARSAM. *Javanese Gamelan and The West*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013. ISBN 9781580464451.
- SUMARSAM. *Introduction to Javanese Gamelan: Notes for Music 451 (Javanese Gamelan-Beginners)*. 1988.
- WALTON, Susan Pratt. Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2007, vol. 65, no. 1, s. 31-41.

Zvukové nosiče

- HAVLOVI, Irena a Vojtěch. *Tajemná gamelánie* [zvukový záznam na CD]. TomK, 1992.
- MAREK, Vlastimil. *Návazy a bobonky* [zvukový záznam na CD]. Monitor, 1995.

Elektronické zdroje

- Dostupné z: <http://www.indonesia.cz/cs/oslava-90-vyroci-narozeni-prof-zorica-dubovska/> [19-4-2019]
- Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/muzika-etnika-5077281> [1-06-2019]
- Výroční zpráva, Národní muzeum. Dostupné z: <http://vyrocni-zpravy.nm.cz/archiv/> [2-06-2019.]
- Dostupné z: <http://www.indonesia.cz/cs/zpev-a-hudba-javskeho-gamelanu-ohromily-ceskou-republiku-praha-8-dubna-2015/> [19-5-2019]
- Dostupné z: <http://darmasiswa.kemdikbud.go.id/about-us-2/> [2-06-2019]
- Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11 [2-4-2019]
- Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=12 [2-4-2019]
- Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=269:co-je-to-gamelan&catid=9:kultura-a-zvyky&Itemid=11 [2-4-2019]
- Dostupné z: <http://eldar.cz/jitro/gamelan/> [2-4-2019]
- Dostupné z: http://www.tenggara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=280:putovani-neznamym-acehem&catid=10:akce-a-projekty&Itemid=12 [6-6-2019]
- Evayani Kristanto. In: Youtube [online]. 10. 6. 2015. [cit. 2019-06-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EweW3AzNm10> [10-4-2019]
- Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=s9tXRe0sL68> [6-6-2019]

Rozhovory

Polostrukturované rozhovory jsem prováděl osobně v Praze v období mezi lednem a dubnem 2019.

Kateřina Nová: 11. 1. 2019

Markéta Skřípalová: 23. 1. 2019

Václav Kalivoda: 4. 2. 2019

Petra Pellarová: 18. 2. 2019

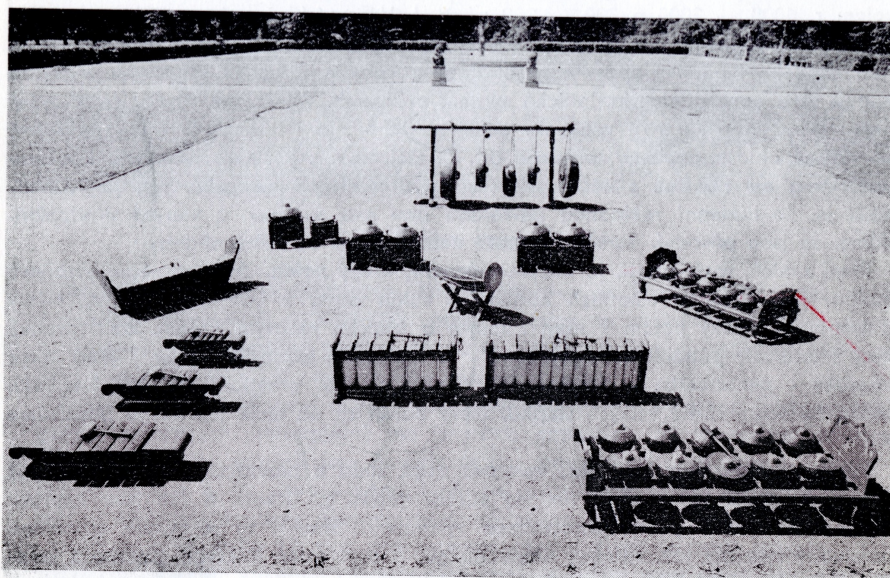
Daniel Mikolášek: 12. 3. 2019

Irena a Vojtěch Havlovi: 10. 4. 2019

Vlastislav Matoušek: 23. 4. 2019

8 Přílohy

LEDEN 1990
V NÁPRASTKOVĚ MUZEU V PRAZE
■
GAMELAN



obr. 1. Gamelan

VÝSTAVNÍ BUDOVA UZAVŘENA PRO VEŘEJNOST — REKONSTRUKCE

Kdosi mi nedávno řekl, že mu hra indonéského gamelanu připomíná vodní hudbu. Neměl na mysli jakoukoli souvislost s Händelovým stejnojmenným koncertem grossem; spíš příjemnou náladu, podobnou jako vyvolává zvuk vodotrysku nebo

Příloha č. 1 – Titulní strana měsíčníku (Jurková 1990)



Příloha č. 2 – Javánský gamelan v prostorách zámku v Liběchově. Na fotografii Zorica Dubovská (vlevo), Indonésan (neidentifikován). Srpen 1990, osobní archiv Z. Dubovské.



Příloha č. 3 – Zuzana Jurková (vpředu, bonang), Jiří Mazánek (kendhang), Vlastimil Marek (bonang), Petra Pellarová (nejmladší na fotce), Lada Benáková (za Markem), osoba u kempulů a gongů neidentifikována. Srpen 1990, osobní archiv Z. Dubovské.




Příloha č. 4 – Jiří Mazánek (kendhang), Suhardi Djojoprasetyo (tleská vstoje), Stanislav Doležal (bílé tričko, u nástroje slenthem). Srpen 1990, osobní archiv Z. Dubovské.

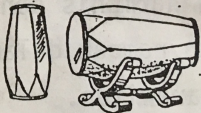
Nest. ①

KARAWITAN

ISTIKA



ikatan seni tari dan karawitan
indonesia di nederland
indonesische traditionele dans- en
muziekgezelschap in nederland



F.X. Suhardi Djojoprasetyo.

tobias asserlaan 8, 2517 KC, den haag,
tel.: (070) 469796, toestel 147

32

23

Lcr. SINGANEBAH - PL.7

Buka Bonang : .532 .532 .5. 3
Gong & semua: (3)

A 5 3) 5 3) 5 3) 6 (7)
6 7 6 7 6 7 3 (2)
3 2 3 2 3 2 5 (3)

B 7653) 7653) 7653) 656(7)
6567 6567 6567 353(2)
6532 6532 6532 565(3)

CATATAN:
A=lancaran NGEDHONGI yaitu:
1 gongan ada 8 pukulan
B=lancaran MLAKU yaitu:
1 gongan ada 16 pukulan

AYAK-AYAKAN PAMUNGKAS - SL.M

Buka: . b . b . (2)

A .3.2 .3.2 .5.3 .2.(1)
.2.3 .2.1 .2.3 .2.1
.3.5 .3.(2)

B 312. 612(3) 6561 653(2)
312. 612(3) 6561 653(2)
66.. 232(1) 3263 653(2)
5653 232(1) 6123 561(6)
3561 232(1) 3263 653(2)

C .3.2 .3.2 .5.3 .2.(1)
2321 2321 3532 3532
535(6)
5356 5356 5323 653(2)1

Swk 1121 321(6)

-10

23

Příloha č. 5 a č. 6 - Výukové materiály (notace kepatihan), které do ČSSR přivezl Suhardi Djojoprasetyo, 1990. Osobní archiv V. Matouška.

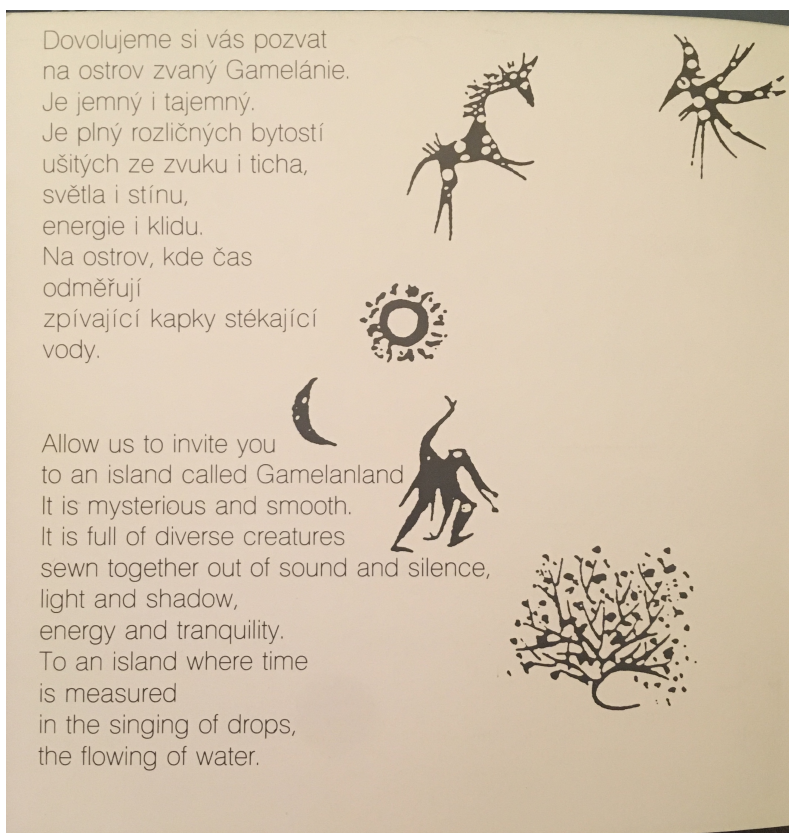
PROSTOR TOLERANCE INTONAČNÍCH ODCHYLEK LADĚNÍ GAMELANU V LIBĚCHOVĚ

Světlost	Označení tónů v číselné "notaci"	Konkrétní výška tónu lamel a gongů každého z nástrojů. Číslo v tučném rámečku udává + nebo - odchylku od standardního tónu v centech.	Sestava nástrojů gamelanu v Liběchově													
			Metalofoň	Metalofoň	Metalofoň	Ležící gongohm	Ležící gongohm	Dvojaký buben	Metalofoň	Metalofoň	Xylofoň	Ležící gongy	Malý ležící gong	Závesné gongy	Závěsný gong	Závěsný gong
			Saron panerus	Saron barung	Saron demung	Bonag panerus	Bonag barung	Kendang	Sientem	Gender	Gambang	Kenong	Ketuk	Kempul	Gong ageng II	Gong ageng VI
Tříčárkovaná oktáva	1	cis4	-10			0										
	6	h3														
		ais3	40			50										
	5	gis3	-5			30										
	3	fis3									10					
	2	f3	60			50										
Dvoučárkovaná oktáva		e3									-10					
		dis3	20			12										
	1	cis3	-23	-35		-30	-30				40					
	6	h2									-7					
		ais2		20		30	30									
	5	gis2		-15		-12	18				35					
Jednočárkovaná oktáva	3	fis2									15					
		f2		50		50	50			50						
	2	e2									-15					
		dis2		20		20	13			12						
	1	cis2		-30		-10				-30	18					
	6	h1									-7					
Malá oktáva		ais1				10				18						
	5	gis1				-30				-20	45					
	3	fis1								40	-8					
	2	f1				40				40						
		e1									-40					
	1	dis1				12				3		12				
Velká oktáva	1	cis1		-30					-40	-40	-8	-35				
	6	h									-30					
		ais		20					12	8	20					
	5	gis		-20					-20	-23	40	-20				
	3	fis									12					
		f		40					20	30	30					
Velká oktáva	2	e									-50					
		dis		5					0	-3	3					
	1	cis		-30					-50	-50	0				-40	
	6	H							-2	-5						
		AIS									40			10		
	5	GIS												-22		
Velká oktáva	3	FIS														
		F														
	2	E														
		DIS													-8	
	1	CIS														
	6	AIS1														-2

Příloha č. 7 – Tabulka s výškami tónů nástrojů Liběchovského gamelanu. Matoušek 2002: 49.



Příloha č. 8 – Přebal CD Tajemná Gamelanie (1992)



Příloha č. 9 – Úvodní básnička, CD Tajemná gamelanie (1992)



Příloha č. 10 a č. 11 – Město Liběchov a zámek v Liběchově (povodně 2002)



Příloha č. 12 – Indonéský učitel Sumyianto hraje na rebab v Podsklepeno (2004), fotografie: Mirek Pásek



Příloha č. 13 – Vyrovnané nástroje na pódiu, Velvyslanectví Indonéské republiky v Praze (2019). Fotografie: archiv autora



Příloha č. 14 – Skupina vystupující na Indonéském večeru v Brně (15. 4. 2019). Zleva: Evayani Kristanto, Martin Lauer, Radek Vyhnal, Václav Kalivoda, Daniel Koubek, Dagmar Říhová. Fotografie: archiv autora



Příloha č. 15 – Nástroje javánského gamelanu ambasády naložené do dodávky (2019, Brno). Fotografie: archiv autora