

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra asijských studií
Indonéska studia se zaměřením na cestovní ruch



BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Podoba jazzu a swingu v Indonésii na počátku 21. století

OLOMOUC 2019 Eliška Syrovátková

Vedoucí práce: PhDr. Michaela Budiman, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

Olomouc, 30. 4. 2019

podpis

Anotace

Cílem této bakalářské práce je seznámit čtenáře s historickým vývojem jazzové a swingové hudby v indonéském souostroví. Práce se věnuje jak historii samotného hudebního žánru, tak i narativům, které jsou s touto historií spojovány. Mapuje cestu původně americké hudby do oblasti jihovýchodní Asie a osvětluje důvody, proč se jí v tomto teritoriu poměrně překvapivě dobře dařilo. V práci je věnován prostor vztahu jazzové muziky a islámu v kontextu dějin i v souvislosti s novodobými indonéskými umělci a muzikanty. Kapitoly o jazzové hudbě v moderních indonéských dějinách se věnují také jejímu společenskému vlivu a významům, které se na ni vázaly. V závěru práce je představena indonéská jazzová scéna ve 21. století.

Jméno autorky: Eliška Syrovátková

Jméno vedoucí práce: PhDr. Michaela Budiman, Ph.D.

Název práce: Podoba jazzu a swingu v Indonésii na počátku 21. století

Počet stran: 42

Počet znaků včetně mezer: 74 275

Počet použitých pramenů: 32

Klíčová slova: Indonésie, jazz, swing, blues, Bali, Jáva, jihovýchodní Asie, islám

Děkuji své vedoucí PhDr. Michaela Budiman, Ph.D. za to, že se mě a mé práci tak obětavě věnovala a trpělivě ji odborně vedla.

Obsah

Úvod	6
1. Stručná historie jazzu a swingu a jejich cesta do jihovýchodní Asie	8
1.1 Nahlédnutí do historického narativu jazzu a swingu	9
1.2 Cesta jazzu a swingu do jihovýchodní Asie	14
2. Pronikání jazzu a swingu do Indonésie v průběhu 20. století	18
2.1 Jazz a swing v Nizozemské východní Indii	19
2.2 Jazz a swing v Indonéské republice	23
3. Jazz a islám nejen v Indonésii	26
3.1 Role islámu při formování bluesu napříč heterogenní populací černošských otroků na jihu Spojených států amerických	26
3.2 Role islámu v indonéské autorské jazzové tvorbě	30
4. Indonéská jazzová scéna v prvních dvou dekádách 21. století	33
Závěr	38
Zdroje	40

Úvod

“Vždycky jsem nenáviděl jazz, ale třeba se mýlím. Možná je skvělé poslouchat všechny noty najednou.”¹ Takto odlehčeně lze shrnout častý přístup k jazzové muzice, že jde o velmi složitý hudební útvar, který si dokáže vychutnat jen pár zasvěcenců. Přitom sama historie jazzu svědčí o opaku. Šlo o folklorní hudbu obyčejných lidí, dokonce by se dalo říct, že na samém počátku těch nejnuznějších, vzhledem k tomu, že vznikla mezi africkými otroky na jihu Spojených států amerických. Tato hudba byla každodenní součástí jejich života, zněla při práci, při modlitbách i ve chvílích volna.

Snad proto, že byla od začátku spojovaná s velkým utrpením a později s nadějí na osvobození, je jazzová hudba často popisována pomocí velmi emotivních obrazů o svobodě, vnitřní sounáležitosti, demokracii či budování lepšího života pro jedince i společnost. Těmto obrazům a narativům se nelze vyhnout při studiu populární ani odborné jazzové literatury, proto budou v bakalářské práci často reflektovány. S jejich přispěním navíc jazz i swing nabývají na společenském významu. V práci budou zmapovány příklady, kdy byla tato hudba spojována s ideologiemi, se sociálními změnami a politickými převraty v kontextu Spojených států amerických i Indonésie.

Cílem práce je zodpovědět otázku, jak vypadá jazzová muzika rodilých indonéských hudebníků na počátku 21. století. Jak je tato hudba vnímána většinovým publikem, jak velký prostor má ve veřejném životě a zda se i v Indonésii pojí s jazzem a swingem politická a ideologická přesvědčení.

Počátek práce je věnován vzniku jazzových žánrů na jihu Spojených států amerických. Přesněji, prostor v bakalářské práci je věnován především tomu, jak jsou tyto začátky zpětně popisovány a interpretovány, neboť to je v kontextu historie této hudby mnohem důležitější než výčet dějinných faktů. Společenská síla jazzu a swingu mnohdy spočívala primárně v příbězích o svobodě a volnosti, které jsou s nimi zpětně spojovány. A nejedná se jen o dobu, kdy tato hudba vznikala, její společenská síla, založená téměř až na mýtech, se periodicky v historii opakovala například během 2. světové války či později v průběhu studené války. V ní byly americké swingové

¹ CENDROWSKI, Marek. *The Big Bang Theory s12e10* [seriál]. USA, 2018.

big bandy a jejich turné za železnou oponu využívány coby součást oficiální diplomacie západní demokratické velmoci. Součástí bakalářské práce je i snaha zjistit, zda se tento narativ demokracie a svobody jedince zrcadlil i v tom, do jakého kontextu byla jazzová hudba zasazena v indonéském souostroví. Byl jazz také vnímán jako nositel společenské či dokonce politické změny? Zůstala jazzová muzika v Indonésii součástí běžného života, jako tomu bylo při jejím vzniku, nebo naopak získala auru hudby přístupné jen pro vzdělané elity? A jak celá jazzová filozofie souzní s dominantním náboženstvím v Indonésii, islámem? Odpovědi na poslední výzkumnou otázku je v bakalářské práci věnován velkorysý prostor, protože náboženství je v indonéské společnosti velmi důležité. Proto nelze hovořit o společenském významu jazzové hudby bez reflexe jejího vztahu k islámu.

V citovaných zdrojích se občas objevují slova, jejichž použití je dnes nepřijatelné buď společensky nebo akademicky, v konkrétním kontextu však problematická nejsou. Jedná se například o slova “negři” či “bordel”, která jsou zachována pouze v přímých citacích. Současně je napříč prací nejednotně používán koloniální název dnešní Indonéské republiky, ale také je to v souladu s citovanou literaturou. U autorů, kteří používají pojmenování Netherland East Indies, se bakalářská práce drží originálu užitím Nizozemská východní Indie. Naopak při čerpání ze zdrojů užívajících označení Dutch East Indies, je systematicky překládáno jako Holandská východní Indie.

1. Stručná historie jazzu a swingu a jejich cesta do jihovýchodní Asie

“Jazz vznikl v Americe a mohlo se to stát jedině tam. Existovaly tam jedinečné podmínky – sociální, ekonomické, intelektuální – které mu dovolily zakořenit a růst.”² Historii jazzové hudby a tance s ní spojeným nelze vykládat bez historického exkurzu na jih Spojených států amerických na přelomu 19. a 20. století. Podle některých autorů je dokonce “zvuk jazzu hodinou dějepisu.”³ Má v sobě obsaženo utrpení otroctví stejně jako oslavu radosti z nabyté svobody.⁴ Pro jiné autory byl ale už na počátku dvacátých let minulého století jazz “příliš mezinárodní na to, aby byl typicky národní, příliš rozšířený ve světě na to, aby měl jediný domov.”⁵

Pojem jazz v sobě zahrnuje několik hudebních stylů, s nimiž se pojí styly taneční. Neworleanský dixieland, big bandovský swing, bebop, acid jazz, free jazz, blues, balboa. Podrobná vymezení jazzových a swingových stylů zahrnující i veškeré jejich odchylky přísluší rozsáhlým encyklopedickým muzikologickým pojednáním.⁶ Avšak vzhledem k povaze jazzu a swingu, jejich filozofii a propojenosti s dějinami národů⁷ je obtížné nalézt ucelenou definici, která by v sobě nesla jak hudební, tak společenskou stránku. “Jazz byl demokratická hudba, v níž byly inovace přijímány bez ohledu na to, odkud pocházely, a v níž nikdy neexistoval dojem centrální kontroly skrze akademickou či jinou instituci. [...] Rozmanitost v rámci hudby je srovnatelná

² COLLIER, James Lincoln. *Jazz: the American Theme Song*. New York: Oxford University Press, 1993. s. 3.

³ HOLMES, Thom. *Jazz*. New York, NY: Facts On File, c2006. s. xxii.

⁴ Tamtéž.

⁵ ROGERS, J. A. *Jazz at home. The New Negro*, ed. Alain Locke. New York: Atheneum, 1977. s. 216.

⁶ Jedním z takových pojednání je kupříkladu kniha Jamese Lincolna Colliera *The Making of Jazz: Comprehensive History*, která se věnuje právě vývoji jednotlivých stylů a nelehkému načrtávání hranic mezi nimi.

⁷ Nejedná se jen o Afroameričany, jazz byl v mnoha zemích vnímán jako výspa svobody a podle toho bylo jednáno i s jeho příznivci např. za dob nacistického Německa. O vlivu americké jazzové a swingové hudby v Protektorátu Čechy a Morava i v samotném Německu a o pronásledování hudebníků a tanečníků podrobně pojednává historická studie Petra Koury *Swingáři a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět*. Praha: Academia, 2016. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2634-7.

s variacemi v rámci jazyka: existuje nespočet variací času, místa, funkce, dialektu, idiolektu.”⁸

Se zřetelem k povaze této práce a jejímu zaměření primárně na jazz v Indonésii, není historie jazzu na jihu Spojených států amerických úplná či vyčerpávající a zaměřuje se především na dobu, která na jihu panovala, než se jazz a swing začali šířit do ostatních částí světa včetně Asie a tím i Indonésie. Především se v tomto exkurzu prolínají zjištění hudebních a tanečních historiků se zaznamenanými výpověďmi přímých účastníků, neboť jsou pro tuto práci neoddělitelná. Hlavním cílem následující podkapitoly je nahlédnutí do podmínek, v nichž se hudební styl formoval a současně do způsobu, jak je na tento vznik nahlíženo.

1.1 Nahlédnutí do historického narativu jazzu a swingu

“Tanec samotný tančily chumly jednotlivců pohybujících se v kruhu (největší měl méně než deset stop v průměru). Tento proti směru hodinových ručiček rotující pohyb byl zaznamenán etnografy v různých částech kontinentu.”⁹ V Americe se tomuto tradičnímu tanci začalo říkat “ring shout”. Přetrval tam až do dvacátého století. V roce 1934 byl zaznamenán ve státě Louisiana pro Kongresovou knihovnu a ještě v padesátých letech byl zpozorován v Jižní Karolíně.¹⁰

K udržení tradičního tance mezi afroamerickým obyvatelstvem napříč kontinenty i časem, přispělo podle zjištění orálních historiků především to, že tento rituální tanec přetrvával v kolektivní paměti. Komunita si udržovala spojení se svými předky a se zemí, ze které přišli, pomocí zvyků a určitého rituálního života, díky němuž se pak toto povědomí dostalo i mezi generaci vyrůstající již ve Spojených státech amerických.¹¹ Podle historiků zabývajících se jazzem skrze vzpomínky samotných hudebníků, formovaly právě tyto zvyklosti částečně jejich mínění o sobě samých coby jazzových muzikantech. Spjoval se v nich smysl a význam toho, co skutečně znamená být afroamerickým hudebníkem. “O nedělích, když se otroci potkávali – to byl jejich

⁸ TOWNSEND, Peter. *Jazz in American Culture*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2000. s. 1.

⁹ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 7.

¹⁰ Tamtéž, s. 8.

¹¹ Tamtéž.

volný den – on [můj dědeček] vybubnovával rytmus na náměstí – Congo Square tomu říkali... On byl muzikant. Nikdo ho nemusel učit noty nebo cítění nebo rytmus. Všechno to měl uvnitř, bylo to něco, čím si byl vždycky jistý.”¹²

Podobným způsobem se dle pramenů orální historie identifikovalo mnoho afroamerických hudebníků – skrze pocitové tvoření muziky, již měli v sobě už od narození díky svým muzikálním předkům. “Jazzový rytmus měl pověst, že je rasově specifický (charakteristický) a má jen velmi málo co do činění s technikou a naučenou dovedností. Ta ustupuje ‘mysteriu’ černých hudebníků a černošské kultuře obecně.”¹³ Síla propojení černošské identity a původu s jazzovou tvorbou je podle některých tak silná, že kdyby jí američtí otrokáři byli schopni porozumět, oddělovali by Afričany spíše od jejich hudby, než aby v zájmu vynucení poslušnosti rozdělávali jejich rodiny.¹⁴ Tuto tradovanou neuchopitelnost černošské muziky nejvíce podnítila nemožnost jejího zápisu do tehdy klasických notových osnov. “Černoch zpíval velice pozoruhodným hlasem, jehož ‘barva se podobala dudám v pianissimu nebo legatované brumli, a k jakýmsi nerozpoznatelným slovům si broukal naprosto nepravidelný rytmus. Tóny ze sebe nevydal víc než tři a všechny se pohybovaly v intervalu jednoho půltónu.”¹⁵

Spolu s výše zmíněnou společenskou a historickou rolí jazzové hudby je tato její prvotní formální neuchopitelnost důvodem, proč je tak nesnadné jednotně definovat a charakterizovat jazz, jeho hudební i taneční žánry a dokonce muzikanty, kteří jej často tvoří přímo při hraní. Velká část jazzové tvorby je v duchu tradice popsaného černošského cítění muziky dodnes založena na hudebníkově improvizaci. Proto nebude na tomto místě práce jazz charakterizován pomocí jeho hudebních definic (o nich budou pojednávat části jiných kapitol), ale pouze prostřednictvím historie jeho americké kolébky – New Orleansu.

Mnoho autorů zdůvodňuje spojení jazzu a New Orleansu popisem povahy města, které tehdy bralo “požitkářství jako legitimní životní zálibu, na rozdíl od většiny severu, stále ovládaného pozůstatky kalvinismu po většinu devatenáctého století a dokonce i v pozdějších dobách. Hudba a tanec byli běžnou součástí společenského

¹² GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 8.

¹³ TOWNSEND, Peter. *Jazz in American Culture*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2000. s. 21.

¹⁴ CARTWRIGHT, Joan. *A History of African-American Jazz and Blues*. 2009. s. 67.

¹⁵ PALMER, Robert. *Opravdové blues*. Praha: Argo, 2006. s. 27.

života New Orleansu; a protože bílí a černí žili v bližším fyzickém kontaktu, než tomu bylo na mnoha jiných místech, vzájemně velmi detailně vnímali svoji muziku.”¹⁶ Kromě absence omezujícího náboženství, přispěla podle historiků k zakořenění jazzu právě v jihoamerickém městě New Orleans skladba jeho obyvatel. “Taneční sály byly rozšířené v sousedství ghett a, jak mezi sebou afričtí Američané a irští Američané navazovali vztahy v těchto komunitách, tancování byl oblíbený způsob trávení volného času. Historik Henry Kmen tvrdí, že v New Orleansu se rasově smíšené společenské tance, jichž se účastnili jak černí tak bílí, staly ‘rekreační institucí’. Afroameričtí otroci, svobodní černoši a venkovští běloši z nižších vrstev (většinou irští Američané) se všichni vzájemně mísili a vypůjčovali si prvky z tance a krokových variací.”¹⁷

Podobná zjištění o kulturní difúzi a vzájemném obohacování mezi lidmi z různých společností či prohlášení o pozitivní roli coby zcela legitimním způsobu života často vedla k poměrně populárnímu přesvědčení, že jazz se svou hravostí improvizace mohl vzniknout v New Orleansu proto, že šlo o město v rozkvětu plné oslav a hudebních i tanečních festivalů. Jedná se však spíše o mýtus. Výrazný rozvoj jazzového stylu je datován na konec devatenáctého a začátek dvacátého století, a to se naopak jedná o poměrně nepříznivou dobu pro toto louisianské přístavní město. “V závěrečných dekádách devatenáctého století železnice postupně nahrazovala parní lodě coby hlavní odvětví dopravního průmyslu v Americe. Hlavní obchodní uzly vyrostly jinde a pozice New Orleansu jakožto vstupní brány do vnitrostátní vodní dopravy ztrácela na významu.”¹⁸ Vleklá politická korupce navíc zcela podkopala jakékoli zbytky ekonomických schopností New Orleansu. V roce 1874 tak bylo toto louisianské přístavní město insolventní, nebylo schopno splácet svůj více než třiapadesátimilionový dluh. Populace města navíc silně utrpěla, když více než dvě procenta obyvatel v roce 1878 podlehl epidemii žluté horečky. Šance, že se objeví další zhoubná nákaza, navíc byla v New Orleansu všudypřítomná, především během dlouhých letních měsíců.¹⁹

¹⁶ COLLIER, James Lincoln. *Jazz: the American Theme Song*. New York: Oxford University Press, 1993. s.4.

¹⁷ STEVENS, Tamara. *Swing Dancing*. Santa Barbara: Greenwood, c2011. s. 15.

¹⁸ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 29.

¹⁹ Tamtéž.

“Město leží pod hladinou moře a jeho vlhké a teplé klima v kombinaci s místním naprosto katastrofálním sanitačním opatřením – město nemělo žádnou kanalizaci až do roku 1892, tedy až dlouho poté, co si většina severoamerických měst osvojila moderní způsoby likvidace tekutého odpadu – to všechno učinilo z Města půlměsíce ideální živnou půdu pro komáry, šváby a další nejrůznější havěť.”²⁰ Průměrná délka života černošského obyvatele New Orleansu byla tehdy třicet šest let.²¹ Podle postavy neworleanského starosty v knize *Sekerníkův jazz* je “existence New Orleansu zázrak a zároveň důkaz tvrdohlavé povahy lidstva.”²² Je tedy potřeba z některých prací o dějinách jazzové a swingové muziky a tance opatrně oddělit nános jisté romantiky, která se často s tímto tématem pojí. To však není tak snadné. Romantizující nazírání jazzu se neváže jen na charakter města, v němž se rozšířil. Pak už je bezpředmětné, zda jde o narativ prosperujícího města, v němž lidé nevycházeli ze zábavy, nebo o narativ shrnutý Celestinovým starostou: “K nám nějaký hurikán zamíří každého dva a půl roku. Jestliže soustavně čelíme tak ničivé síle, lze se divit tomu, že jsme si vysloužili pověst lidí, kteří se umějí bavit?”²³ Tyto příběhy totiž prostupují samotnými historickými prameny o původu jazzu. Je velmi nesnadné rozpoznat skutečně doložitelná fakta od falešných vzpomínek formovaných kolektivní paměti, která je tolik důležitá pro vytváření kolektivní identity.

Jak již bylo zmíněno výše, historické pátrání dějinami jazzu se často silně opíralo o zjištění orální historie vycházející ze vzpomínek samotných muzikantů stojících u zrodu tohoto žánru. Přes nesporné výhody této techniky (zaznamenání a zachování osobních prožitků zpovídaného, možnost nahlédnout dějinné události skrze individuální zkušenost) se výzkumníkům nepodařilo vyhnout se jejím možným nedostatkům. Teoretici orální historie poukazují na problematickou skutečnost existence “vlivného vztahu řeči a muziky v jazzové tradici.”²⁴ Nechat vyprávět hudebníky a tanečníky o historických událostech znamená dostat se k přímému svědectví klíčových momentů, současně to od historika vyžaduje opatrnost, neboť “rozhovory s muzikanty mají podobné improvizacioní a performační kvality jako jejich

²⁰ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 29.

²¹ Tamtéž.

²² CELESTIN, Ray. *Sekerníkův jazz*. Praha: XYZ, 2018.

²³ Tamtéž.

²⁴ PERETTI, Burton W. Speaking in the Groove: Oral History of Jazz. *The Journal of American History*. Oxford University Press, 2001, 88(2). s. 593.

hudba.”²⁵ Kolektivní paměť je pak velmi náchylná ke vzpomínkám na události, jež se nikdy nestaly. Mnohokrát je tak možné se dočíst, že jazz vznikl na začátku dvacátého století v neworleanských legálně provozovaných veřejných domech ve čtvrti Storyville. “Hraběnka Willie Pizzia, která jakožto ‘první dáma Storyville’ vedla jeden z oněch bordelů, kdysi Kay C. Thompson²⁶ řekla, ‘Kde se vzal jazz, to nedokážu přesně říct, ale... Já jsem byla první v New Orleansu, kdo zaměstnal jazzového pianistu ve vykřičené čtvrti.’”²⁷ Jiné prameny však uvádějí, že mnohokrát skloňovaný Storyville je pouhý mýtus, příběh tolikrát převyprávěný, až je považován za skutečný. Pops Foster, jazzman proslavený svou hrou na basu, jenž byl u právě vznikajícího jazzového stylu na jihu Ameriky, později vzpomínal: “Dlouho poté, co jsem z New Orleansu odešel, za mnou chodili chlápci a ptali se na Storyville. Myslel jsem, že to bylo nějaké malé městečko, ve kterém jsme tehdy hráli a na které si nemůžu vzpomenout. Když jsem zjistil, že se baví o vykřičené čtvrti, to si buď jist, že jsem byl překvapený. My jsme tomu vždycky říkali Čtvrť. Navíc většina raných jazzových muzikantů ve Čtvrti vůbec nehrála.”²⁸ Buddy Bolden, často označován za vůbec prvního jazzmana, později trval na tom, že nikdy v nevěstincích nehrál: “Žádný z muzikantů, s nímž jsem se kdy bavil, si nepamatoval, že by s kapelou hrál v bordelu, nebo že by vůbec znali někoho, kdo by tam vystupoval.”²⁹

Přesto má Storyville místo v dějinách jazzu pevné. Dnes už se nedá zjistit, která strana si to pamatuje dobře a která špatně. Všechna výše zmíněná problematická místa popisu dějin jazzové a swingové hudby a tance byla zahrnuta do práce především proto, aby demonstrovala, jak často je dějinný narativ vzniku těchto žánrů tzv. zanesen emocionálně zabarvenými vzpomínkami, příběhy a zpětnými interpretacemi aktuálního společenského vývoje. Což je dle mého názoru klíčové uvědomění nejen ve vztahu ke studiu odborné literatury, ale především z hlediska pochopení, proč je na přítomnost jazzu a swingu ve společnosti často navázán dějinný příběh konkrétní společnosti. Ať jde o překonání kulturních rozdílů na jihu Spojených států amerických, opulentní koncerty velkých swingových big bandů coby symbol divokých dvacátých let

²⁵ PERETTI, Burton W. *Speaking in the Groove: Oral History of Jazz. The Journal of American History*. Oxford University Press, 2001, 88(2). s. 593.

²⁶ Americká knižní a hudební autorka.

²⁷ WILLIAMS, Martin. *Jazz in its Time*. New York: Oxford University Press, 1989. s. 26.

²⁸ GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. s. 30.

²⁹ Tamtéž.

před obdobím Velké hospodářské krize, pořádání swingových tančíren na odpor proti nacistické okupaci, či koncertní šňůry slavných jazzmanů za železnou oponou na podporu demokracie. I mapování jazzu a swingu v Indonésii s sebou bude přinášet spíše vyprávění příběhů než výčet holých faktů. A bylo nutné ukázat, že se tím nijak nevymyká z obecné historiografie jazzových žánrů.

1.2 Cesta jazzu a swingu do jihovýchodní Asie

“Je samozřejmě pravda, že v podstatě všichni černoši v té době, ať už vyrostli kdekoli, sdíleli tutéž zkušenost lidí zbavených volebního práva v Americe – ostatně stejně jako Židé, Asiaté a členové jiných etnických skupin. [...] A proto mi vzhledem k tomu všemu připadá obtížné prohlásit, že jazz vyrostl z nediferencované ‘černošské zkušenosti’, ‘černošského etosu’ nebo ‘černošské kultury’.”³⁰ Nejenže národnostní složení lidí podílejících se na zrodu nového žánru v Americe bylo mnohem pestřejší, než se může zdát. Náklonnost černochoů k nové hudbě nebyla univerzální a některé popisy dobových názorů jsou v rozporu s narativem nového stylu neoddelitelně propojeného s černošskou duší, jak byl představen v některé odborné literatuře v předchozí podkapitole. “Nábožensky založení černoši měli tendenci pohlížet na jazz jako na ‘d’áblovu muziku’, kterýžto termín černoši sami používali. Lawrenci Brownovi, trombonistické hvězdě léta působící u Duka Ellingtona, bylo jeho otcem kazatelem řečeno, že buď přestane hrát taneční muziku, nebo ať odejde z domu - Brown odešel z domu.”³¹

Je to jen krátký a osobní příklad, ale již výše v této kapitole byly citovány práce, které zpochybňují výlučný nárok černošských obyvatel na zformování jazzového žánru. Vzhledem k dříve popsané národnostní a společenské skladbě New Orleans na přelomu devatenáctého a dvacátého století to snad ani nebylo možné. Už na začátku práce byl zmíněn názor hudebního historika, že jazz byl již od počátku “příliš mezinárodní na to, aby byl typicky národní, příliš rozšířený ve světě na to, aby měl jediný domov.”³²

³⁰ COLLIER, James Lincoln. *Jazz: the American Theme Song*. New York: Oxford University Press, 1993. s. 203.

³¹ Tamtéž.

³² ROGERS, J. A. *Jazz at home. The New Negro*, ed. Alain Locke. New York: Atheneum, 1977. s. 216.

A právě k tomu se teď práce vrací. Asijsí přistěhovalci na jihu Spojených států amerických měli už od počátku svůj podíl na zrodu jazzu a ten si brzy našel cestu do jejich bývalých vlastí.

“Už od svých nejranějších začátků se jazz rozšířil přes Atlantik, Pacifik a Indický oceán s ohromující rychlostí. Tuto cestu urychlilo hned několik faktorů: nová masová média (vydávaly se notové zápisy hudby i její nahrávky); evropská a americká imperiální přítomnost v Asii nebo na ostrovech Pacifiku; rozvoj zaoceánského turismu na palubách osobních lodí, které měly na svých palubách orchestry; a účast Spojených států amerických v první světové válce.”³³ Všechny tyto důvody zafungovaly jako akcelerátor celosvětového rozšíření původně amerického hudebního žánru sloužícího jako zábava i způsob sebevyjádření.³⁴ “Jazzová muzika, spojovaná s takovými společenskými tanci jako byl charleston a foxtrot, dějiště jejich veřejných akcí spolu s jejím publikem vyburcovali zájem přesahující pouhou zábavu: jazz podněcoval lidi, aby zpochybňovali a přebudovali hranice mezi rasami, třídami, národními identitami a moderním člověkem.”³⁵ Populární hudba doplněna o podobný společenský narativ měla v asijském koloniálním prostředí brzy značný úspěch.

Vzhledem k tomu, že Filipíny byly na začátku dvacátého století americkou kolonií, není nikterak překvapivé, že nejrychleji se jazz uchytí a rozšířil právě tam. Tento proces není bohužel od počátku dobře zdokumentovaný, a tak není jisté, jak přesně probíhal. Existují však dohledatelné články o muži, který je s představením jazzové hudby Filipíncům těsně spjatý. “Pan Luis Borrromeo, slavný cebuánský pianista, který koncertoval po celé Americe, [...] Tento slavný muž známý pro své úžasné schopnosti coby ‘král jazzu’ je jedním z vysoce vzdělaných cebuánských umělců, kteří jsou potomky prestižní rodiny Borrromeů,” tak znělo oznámení debutového vystoupení zkušeného pianisty ve třetím největším filipínském městě Cebu v červnu 1921.³⁶ V tom roce se Luis Borrromeo³⁷ skutečně vrátil po šesti letech ze Spojených států amerických, kde působil coby pianista v jedněch z největších

³³ HASSE, John Edward a Tad LATHROP. *Discover Jazz*. Boston: Pearson Education, c2012. s. 302.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ KEPPY, Peter. Southeast Asia in the age of jazz: Locating popular culture in the colonial Philippines and Indonesia. *Journal of Southeast Asian Studies* [online]. 2013, 44(03). s. 445-446.

³⁶ Tamtéž. s. 449.

³⁷ Borrromeové byli tehdy skutečně prestižní rodinou co do majetku i společenského postavení. Patřili mezi obchodní elitu a v Cebu, kam jejich předci přišli v 17. století z Číny, vlastnili mnoho půdy.

amerických kabaretních varieté – Orpheum a Keith-Albee. Jejich varietní turné napříč Státy si na počátku dvacátých let prakticky monopolizovalo americký kabaretní trh.³⁸ Po návratu domů na Filipíny uspořádal Luis Borromeo své první koncerty ve velkých operních domech. Nemělo jít o varietní vystoupení, ale o přehled evoluce klasické jazzové hudby, operních a klasických skladeb. “V podstatě to byl koncert, na němž rozliční umělci uspořádali eklektický hudební program, zahrnující filipínskou hudbu (kundiman), operu, ‘jazz’ (což znamenalo předchůdce jazzu a současně jeho afroamerický původ, synkopovaný styl ragtime) a tanec.”³⁹ S podobně sestavenými vystoupeními, která se později čím dál více přibližovala obdobným večerům v Americe a v Evropě, vystupoval následující léta s úspěchem po celých Filipínách. Z dostupných reakcí se dá usuzovat, že nebyl úplně první, přesto mu zřejmě pro jeho společenský původ věnovala média větší prostor než jeho předchůdcům.⁴⁰

Bohužel se už s největší pravděpodobností nedají zmapovat jména úplně prvních filipínských hudebníků a pianistů, je však jisté, že právě díky nim se jazz etabloval v jihovýchodní Asii tak brzy po svém vzniku ve Spojených státech amerických. Na počátku dvacátých let byli filipínští pianisté dokonce nejžádanější jazzoví hudebníci v celém Pacifiku. Byli tehdy popisováni jako “přeborníci v ‘předstírání’ (improvizování převážně z odposlechu), vysloužili si pověst srovnatelnou pouze s talentovanými americkými rodáky, avšak Filipínců tu bylo mnohem více.”⁴¹ Bezprostředně po první světové válce začala vznikat divadla, v nichž se koncertovalo, taneční sály, kabarety, pořádala se varietní revue. Ósaka, Šanghaj, Hong Kong, Singapur – tam všude byli na zmiňovaných místech představováni filipínští pianisté coby hlavní hvězdy programu. Význačný japonský saxofonista a skladatel Ryoichi Hattori, taktéž vystupující ve dvacátých letech, později vzpomínal, že filipínští jazzmani byli chabí čtenáři ve smyslu orientace v notách, avšak byli obdařeni intuitivní muzikalitou.⁴² Tito talentovaní hudebníci tak položili na území jihovýchodní Asie základy jazzové tradice, na níž mohly později stavět samotné

³⁸ KEPPY, Peter. Southeast Asia in the age of jazz: Locating popular culture in the colonial Philippines and Indonesia. *Journal of Southeast Asian Studies* [online]. 2013, 44(03). s. 449.

³⁹ Tamtéž. s. 450-451.

⁴⁰ KEPPY, Peter. Southeast Asia in the age of jazz: Locating popular culture in the colonial Philippines and Indonesia. *Journal of Southeast Asian Studies* [online]. 2013, 44(03). s. 451.

⁴¹ HASSE, John Edward a Tad LATHROP. *Discover Jazz*. Boston: Pearson Education, c2012. s. 302.

⁴² Tamtéž.

Spojené státy americké, když o několik dekád později představili v tomto regionu swing a jazz coby prostředek společenského a politického poselství.

Této možnosti Spojené státy využívaly za druhé světové války, o poznání častěji se k tomu pak uchýlovaly v dobách studené války. “Cíl porazit komunismus zůstával prvořadý pro formování podoby a průběhu jazzové diplomacie a převládal nad americkou politikou redefinování vztahů s nově vznikajícími státy v Africe, Asii a Latinské Americe. Spojené státy rozmlouvaly o svém hlavním tématu rasy a jazzu v celosvětovém kontextu pouze proto, aby přiblížily svou kulturní politiku své antikomunistické agendě – vyhrát studenou válku, vyvážit Sovětskou kulturní propagandu a porazit komunismus.”⁴³ Jazz byl v tomto případě za dob studené války ideálním a především zcela reálným ideologickým prostředkem, protože i sami Sověti jej používali ve své propagandě. Komunistický režim totiž cílil na dekolonizované státy v Africe, Asii a na Středním východě. “V sovětské ideologii symbolizovaly koloniální revoluce oslabování kapitalistického imperialismu a blížící se skon Západu. A někteří otevření Sověti nahlíželi na jazz jako na muziku třídního boje – skrze jazz bojovaly zotročené nižší černošské třídy za sebevyjádření a autonomii na kapitalistických utiskovateli.”⁴⁴ Aby Spojené státy dokázaly, že jazz je symbolem demokracie, který aktivně podporují, neposílaly na východ pouze bělošské interprety, ale především černošské hudebníky coby živoucí důkazy. Když se v padesátých letech chystal se svou kapelou na oficiální hudební turné významný černošský trumpetista a skladatel Dizzy Gillespie, jenž stál u zrodu jazzového žánru bebop, prohlásil pro Philadelphia News: “Chci východňákům ukázat, že se u nás negrům daří dobře.”⁴⁵ Nutno dodat, že vzhledem k týdennímu platu za toto turné, tedy dva a půl tisíce dolarů (více než dostával sám Eisenhower), nepovažovali všichni američtí daňoví poplatníci toto sdělení za dostatečně důležité a proti vystoupením protestovali.⁴⁶ Turné přesto proběhlo a publikum Gillespieho hudbu zbožňovalo, protože jí “propůjčil ducha demokracie a vytvořil pozitivní obraz rasy v americkém životě.”⁴⁷

⁴³ DAVENPORT, Lisa E. *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. s. 4-5.

⁴⁴ Tamtéž. s. 12.

⁴⁵ Tamtéž. s. 47.

⁴⁶ DAVENPORT, Lisa E. *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. s. 46.

⁴⁷ Tamtéž. s. 47.

2. Pronikání jazzu a swingu do Indonésie v průběhu 20. století

Na rozdíl od filipínské zkušenosti s přebíráním hudebních vlivů ze Spojených států, v Indonésii, tedy v té době ještě v Nizozemské východní Indii, nebyla cesta jazzu zdaleka tak přímočará. Příčinou byla zcela odlišná společenská a politická situace v obou státech na začátku dvacátého století. Od roku 1907 poskytly Spojené státy Filipínám legislativní a exekutivní moc, dovolily jim zasahovat do svých vlastních vnitřních záležitostí. Současně přislíbily neurčitou vyhlídku nezávislosti, což filipínské politické elity, a později i celou společnost, přivedlo k vzájemným sporům a snaze ovlivnit kdy, za jakých podmínek a zda vůbec k nezávislosti dojde. Navzdory počátečnímu odporu proti Američanům tak nastalo období, v němž Filipínci jejich přítomnost začali postupně přijímat.⁴⁸ “Tato situace se velmi lišila od té v Nizozemské východní Indii. Holanďané absolutně neměli v úmyslu udělit Indonésanům legislativní ani exekutivní pravomoce, natož autonomii nebo nezávislost. Holanďané vytvořili právní systém zdůrazňující rasové rozdíly a s nimi související privilegia ve věcech vládní administrativy, vzdělání, hospodářství a vykonávání spravedlnosti. Tato institucionalizovaná diskriminace byla znevýhodňující především pro domorodé Indonésany a byla hlavním faktorem, který zesiloval v zemi etnickou polarizaci a napětí.”⁴⁹ Proto vzniklo v Nizozemské východní Indii hnutí za nezávislost země a už od první dekády dvacátého století požadovalo “politickou, právní a společenskou emancipaci.”⁵⁰

⁴⁸ KEPPY, Peter. Southeast Asia in the age of jazz: Locating popular culture in the colonial Philippines and Indonesia. *Journal of Southeast Asian Studies* [online]. 2013, 44(03). s. 448.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž.

2.1 Jazz a swing v Nizozemské východní Indii

S výše popsaným společenským vývojem šla ruku v ruce i hudební produkce, která se na rozdíl od Filipín v masovějším měřítku vyhýbala zahraničním vlivům a kladla důraz na nacionální stránku textů i hudby samotné. Na popularitě získával kroncong, vysoce synkretický styl, “který se vyvinul z koloniálního mísení východu a západu. Kroncong byl výsledkem pěti století kulturních střetů mezi indonéskou a evropskou kulturou na západní Jávě.”⁵¹ V úplných začátcích byl kroncong zpíván i v portugalštině a holandštině, postupem času však toto vymizelo a texty byly interpretovány vždy v indonéštině. Styl, který původně vznikl v Batávii, se rozšířil po celé Jávě a jeho popularita rostla zejména u “námořníků a vojáků, kteří byli přitahováni jeho romantickými náměty. Postupně se stával více javanizovaný nebo gamelanizovaný.”⁵² Ve dvacátých letech pak byl s rozmachem rádia tento žánr popularizován i mimo ostrov Jáva. Jeho obliba a rozšířenost pak byla stvrzena v letech třicátých, a poté zejména během japonské okupace, kdy rádiové stanice “byly používány nacionalistickými vůdci k šíření nálad pro nezávislost a proti Holanďanům. Japonci zakázali většinu hudebních žánrů ovlivněných západem, čímž jen zajistili kroncongu mnohem širší celonárodní publikum.”⁵³ Spojení krocongu a národní identity trvalo několik desetiletí a jeho silnou pozici využívaly později ve vztahu k budování pozitivního obrazu o státu režimy Sukarna i Suharta.⁵⁴

Zdá se pochopitelné, že v rádiích nehrál jazz, když Japonci během okupace zakázali jakoukoli produkci, která by mohla být spojována s Američany. Podle profesora Namikawy, vedoucího Mezinárodní sekce japonského rozhlasového vysílání, který měl za druhé světové války na starost koordinaci japonské propagandy, ale “nebyly žádné speciální plány s Holandskou východní Indií, tím pádem nebyla ani žádná speciální propaganda pro Holandskou východní Indii. [...] Jediný kontakt, který jsem měl s Indonésií během války, byl ten, že jsem letěl poblíž severního pobřeží

⁵¹ LOCKARD, Craig A. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998. s. 63.

⁵² Tamtéž. s. 64.

⁵³ Tamtéž. s. 65.

⁵⁴ Více o vývoji a společenském vlivu kroncongu napříč dvacátým stoletím v kapitole Nationalism, Popular Culture, and the Emergence of Kroncong. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998, s. 60-69. ISBN 0–8248–1848–2.

Holandské východní Indie zkontrolovat dosah krátkovlnného rádiového vysílání z Tokia chvíli před válkou a jednou během války.”⁵⁵ Což by mohlo znamenat, že z japonské strany nedocházelo k příliš velkým tlakům na indonéska rádia, aby nevysílala cokoli amerického. Nejspíše je však třeba brát slova člověka stojícího v čele mezinárodní sekce oficiálního japonského propagandistického aparátu s jistou rezervou. I kdybychom se ale rozhodli jeho slovům nedávat váhu, stále je tu dobové vnímání jazzové hudby, která byla v jihovýchodní Asii spojována více s Filipínci než s Američany. “V Nizozemské východní Indii byl jazz vnímán jako něco moderního a kosmopolitního, ale ne něco výhradně či nutně amerického. Díky mnoha profesionálním filipínským umělcům, kteří se svými vystoupeními objížděli Nizozemskou východní Indii a Malajsií už od začátku dvacátého století byl jazz velmi silně spojován s Filipínci.”⁵⁶ Jazz tedy v Nizozemské východní Indii byl, byl tam známý a vzhledem k oblíbenosti filipínských vystoupení i hojně navštěvovaný. V obecném povědomí však nebyl spojován se západním státem, proti kterému by bylo třeba se vymezit, nebo by toto vymezení se bylo nařízeno. Přesto se ve vysílání oficiálních rádiových stanic neobjevoval. Není s největší pravděpodobností potřeba hledat složitá vysvětlení této situace. Jazz se dostal do jihovýchodní Asie v podobném čase, kdy se začala v Nizozemské východní Indii vzrůstat hnutí za nezávislost a národní hrdost, která byla v rádiovém vysílání podporována původní indonéskou produkcí s texty v indonéštině a s melodiemi a nástroji taktéž původně indonéskými.⁵⁷

Neznamená to však, že v první polovině dvacátého století neexistovala v Nizozemské východní Indii původní indonéska jazzová produkce. Na počátku dvacátých let například zpěvačka Miss Riboet tvořila autorskou hudbu, jež měla původ v nejrůznějších žánrech, jedním z nich byl podle ní i jazz. Podle pozdějších zjištění ale ve skutečnosti neměla Miss Riboet v tehdejší době přístup k anglo-americkému jazzu, a tak se dá těžko věřit, že by její hudba skutečně vycházela z původní podoby jazzu. Přesto se díky ní dostalo mezi široké publikum alespoň jméno této hudby.⁵⁸

⁵⁵ SHORT, K.R.M., Namikawa RUŌ a Frans NIEUWENHOF. World War two broadcasting in the Pacific. *Historical Journal of Film, Radio and Television* [online]. 2006, 3(1). s. 58.

⁵⁶ KEPPY, Peter. Southeast Asia in the age of jazz: Locating popular culture in the colonial Philippines and Indonesia. *Journal of Southeast Asian Studies* [online]. 2013, 44(03). s. 457.

⁵⁷ viz Indonesia: Many Fields, Many Songs. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998, s. 60-69. ISBN 0-8248-1848-2.

⁵⁸ KEPPY, Peter. Southeast Asia in the age of jazz: Locating popular culture in the colonial Philippines and Indonesia. *Journal of Southeast Asian Studies* [online]. 2013, 44(03). s. 457-458.

V lednu 1936 už ale vyšla skutečně jazzová gramofonová deska, bohužel jen se dvěma skladbami Dinah a Ma. Nahrála ji jazzová kapela The Silver Kings, pojmenovaná po značce cigaret.⁵⁹ Podle některých byl právě nedostatek gramofonových nahrávek tím hlavním důvodem, proč jazzová hudba nebyla více zastoupená v rádiovém vysílání a společenská nálada, která se tehdy přikláněla spíše k nezávislosti státu, v tom zas tak silnou roli nehrála. Otázkou přesto zůstává, co bylo příčinou a co následkem.

O jazzových kapelách původem z Nizozemské východní Indie hrajících před druhou světovou válkou se tak bohužel nemůžeme nic dozvědět přímo ze záznamů jejich hudby, pouze ze sekundárních informací o jejich vystoupeních.⁶⁰ Už roku 1919 tak například vyšla v novinách informace, že úplně poprvé bude možnost si v Holandské východní Indii zatancovat na hudbu jazzové kapely. Jazz se tehdy rozšířil především u generace starších teenagerů, ti z lépe situovaných rodin si pořizovali jazzové gramofonové nahrávky, které se do země dostávaly zřejmě přes Šanghaj nebo Singapur. V souladu s hlavní posluchačskou základnou, kterou byli mladí lidé, se první jazzová kapela v Holandské východní Indii zformovala ze studentů hudebních škol. První zaznamenaná kapela však nevznikla očekávatelně v Batávii, ale v Makassaru (tehdy na ostrově Celebes, dnešním Sulawesi). Roku 1920 dal tuto kapelu dohromady W. M. van Eldik spolu se svým tehdy sedmnáctiletým švagrem Wagem Rudolfem Supratmanem. Ten je mnohem známější pro své pozdější zkomponování písně Indonesia Raya, která se stala indonéskou národní hymnou. Díky tomu se Wage Rudolf Supratman stal indonéským národním hrdinou, objevil se na poštovní známce i padesátitisícové bankovce. A tento tolik důležitý muž pro obraz

⁵⁹ YAMPOLSKY, Philip. Music on Dutch East Indies Radio in 1938: Representations of Unity, Disunity, and the Modern. *Sonic modernities in the Malay world: a history of popular music, social distinction and novel lifestyles (1930s-2000s)*. Leiden: Brill, 2014, s. 63.

⁶⁰ Následující informace vycházejí z textu Terryho Collinse The kids went wild in Batavia, který vyšel na webové stránce určené pro vědeckou komunitu www.academia.edu. Terry Collins není akademik, ale spisovatel žijící v Indonésii přes třicet let. Píše články o jazzu v Indonésii převážně populárně naučné a vzhledem k povaze médií, v nichž tyto články vycházejí, nedokládá vždy zdroje svých informací. Proto je v této práci využitý pouze článek ze zmíněného akademického webu, v němž Collins důsledně odkazuje primárně na knihu nizozemského akademika Allarda Möllera *Batavia, a Swinging Town!: Dansorkesten en Jazzbands in Batavia, 1922-1949*. Moesson, 1987. ISBN 9789070301491. Jak je patrné z názvu, kniha je psána v nizozemštině, nebyla nikdy přeložena do angličtiny a já bohužel nedisponuji dostatečným nederlandistickým vzděláním, aby bylo v mých silách pracovat s primárním zdrojem v nizozemštině. Proto je jakožto sekundární zdroj použit článek COLLINS, Terry. *The kids went wild in Batavia* [online]. [cit. 2019-04-01].

budoucí nezávislé Indonésie v sedmnácti letech hrál na svatbách a narozeninových oslavách se svou jazzovou kapelou Black & White Band.

Další dvě kapely hrající jazzem inspirovanou hudbu vznikly v roce 1922 (The Batavia Jazz Band) a 1924 (The Royal Jazz Band), všichni jejich hráči však měli holandská jména a je proto otázkou, zda se dá v tomto případě mluvit o skutečně indonéských kapelách. Za povšimnutí však stojí, že jejich součástí byli hráči na banjo (v The Royal Jazz Band dva, v The Batavia Jazz Band dokonce šest).⁶¹ Banjo totiž přišlo do Ameriky spolu s otroky z Afriky, velmi často bylo používáno jako nástroj vytvářející a udržující rytmus “ranými bluesovými a jazzovými umělci. Většina skupin jej ve třicátých letech vyměnila za kytaru. Stále je spojováno s raným jazzem a dixielandským jazzem New Orleansu.”⁶² Přítomnost hráčů na banjo tak může být důkazem (který bohužel nelze ověřit na nahrávkách), že muzika těchto kapel měla s původním americkým jazzem mnoho společného co do zvuku, tak i do vnitřní stavby hraných skladeb.

Během třicátých let dvacátého století pak vznikaly v Nizozemské východní Indii další jazzové či jazzem inspirované kapely, například zmiňovaná The Silver Kings s jejich krátkohrající gramofonovou deskou. To však skončilo s příchodem války. “7. prosince 1941, když byl napaden Pearl Harbour, čekal jazz v Holandské východní Indii náhlý konec, neboť všichni tělesně schopní muži byli mobilizováni a vysláni k obranným pozicím, aby se připravili na japonskou invazi.”⁶³

⁶¹ Od poznámky vysvětlující důvod užití sekundárního zdroje až sem: COLLINS, Terry. *The kids went wild in Batavia* [online]. [cit. 2019-04-01]. s. 1-4.

⁶² HOLMES, Thom. *Jazz*. New York, NY: Facts On File, c2006. s. 9.

⁶³ COLLINS, Terry. *The kids went wild in Batavia* [online]. [cit. 2019-04-01]. s. 6.

2.2 Jazz a swing v Indonéské republice

Období po druhé světové válce bylo pro Indonéskou republiku historicky zásadní, protože právě během něj získala svou nezávislost. Vzhledem k tomu, že šlo o složitý proces utváření a ustanovování jednotného národa, je pochopitelné, že veřejný prostor byl tímto tématem prostoupen. “Nacionalisté během indonéské revoluce ovládali několik rádiových stanic a tuto výhodu využívali k rozšiřování svého poselství. Proměnili krocong ve zbraň s mnoha lagu perjuangan (‘bojovými písněmi’) napsanými v tom žánru a vysílanými rádiovými stanicemi, které ovládali revolucionáři. Od té doby krocong nereprezentuje pouze nižší třídu, ale také nacionalistické úsilí.”⁶⁴ Za této společenské situace – “hořkého a krvavého boje”⁶⁵ – nebylo mnoho prostoru pro jazzovou, swingovou, ostatně ani pro žádnou jinou hudbu. Kroncong dominoval veřejnému prostoru i v následujících dekádách. “Během pozdních padesátých a začátkem šedesátých let se brigádní generál Rudi Pirngadie, veterán revoluce občas nazývaný ‘generál Kroncong’, pokusil vytvořit vylepšenou (a poněkud westernizovanou) verzi (známou jako kroncong beat), která měla sloužit coby ‘konkrétní symbol nacionalistické ideologie.’ Na jeho slavném albu *A Tribute to Heroes* nazývá kroncong ‘lidovou muzikou ... která vyjadřuje náladu člověka a přírody,’ a nabízí jemné, melodické, ale typově patriotické písně velebící hrdiny revoluce.”⁶⁶ Kroncong tedy nebyl pouze nástrojem k nastolení vlasteneckých nálad a zápalu, později sloužil i k jejich zachování. Citovaná poznámka o “generálu Kroncongovi” nebyla vybrána pro svou výjimečnost, naopak coby modelový příklad hudby v indonéském veřejném prostoru po celé dekádě následující druhou světovou válku.⁶⁷ Je proto pochopitelné, že v tuto dobu se jazz i swing v indonéské společnosti ztrácejí. V šedesátých a sedmdesátých letech už ale opět existovalo publikum, které mělo v oblibě jazz. O jeho velikosti však nejlépe vypovídá to, že aby se místní

⁶⁴ LOCKARD, Craig A. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998. s. 65.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ LOCKARD, Craig A. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998. 66.

⁶⁷ Více o vývoji a společenském vlivu kroncongu napříč režimy prezidenta Sukarna i prezidenta Suharta v kapitole Nationalism, Popular Culture, and the Emergence of Kroncong. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998, s. 60-69. ISBN 0-8248-1848-2.

jazzmani finančně zajistili a dosáhli uznání, “museli trávit spoustu času v Severní Americe nebo Austrálii.”⁶⁸

Jazz tak zůstal v souostroví přítomen pouze okrajově téměř do devadesátých let. Sporadicky se o jeho sekundárním vlivu objevila poznámka, jako když například v roce 1981 vyšla stať pojednávající o vývoji hudby a tance v Aceh zmiňující se na jednom místě oddílu moderního vývoje acežské hudby o tom, že mnohým Acežanům se nezamlouvají jazzové verze klasických acežských skladeb.⁶⁹ Zda jazzmani v Aceh ve svých úpravách stávající hudby vytrvali, o tom už autorka nepíše. Vzhledem k politickému a společenskému vývoji v indonéské společnosti (vláda dvou po sobě jdoucích prezidentů, kteří byli de facto diktátory) se jazz spolu s dalšími hudebními styly dle historických zdrojů navrácí do společnosti nepřekvapivě až v devadesátých letech dvacátého století.⁷⁰ “Západní klasická hudba (musik klasik) byla často považovaná za nejprestižnější a nejvytříbenější ze všech žánrů, ale našel jsem jen velmi málo Indonésanů, kteří tvrdili, že takové muzice rozumí, nebo si ji užívají (novinář mi řekl, že člověk by musel být ‘géníus’, aby ji ocenil!). Namísto toho západní jazz (přesněji ‘smooth’ jazz-popová fúze, kterou představovali instrumentalisté jako třeba Kenny G a Dave Koz a zpěváci typu Peabo Brysona) se ukázal jako preferovaná hudba kulturní a ekonomické elity reprezentující ideál jemnosti a moderní sofistikovanosti.”⁷¹ Také jiní potvrzují, že “jazz (americký i indonéský) byl velmi dlouho populární mezi vzdělanými lidmi a městskou střední třídou.”⁷²

I když všechny tyto prameny tvrdí, že u specifické skupiny indonéského obyvatelstva byl jazz oblíbený už v devadesátých letech, nabírá tento styl skutečnou sílu až na přelomu tisíciletí. A na první pohled překvapivě se obrací k tradičnímu indonéskému zvuku. Nejde však o další vlnu upevnění patriotického smýšlení, mnohem více se v tomto posunu zrcadlí spíše dobrá orientace v moderním hudebním průmyslu. Indonéští umělci viděli, že je velmi nesnadné prorazit na mezinárodním hudebním trhu,

⁶⁸ LOCKARD, Craig A. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998. s. 79.

⁶⁹ KARTOMI, Margaret J. Music and dance in Aceh — a preliminary survey. *Indonesia Circle. School of Oriental & African Studies. Newsletter*. 1981, 9(24). s. 25.

⁷⁰ Přesněji řečeno až po roce 1998, kdy padl Suharto.

⁷¹ WALLACH, Jeremy. *Modern Noise, Fluid Genres: Popular Music in Indonesia, 1997-2001*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, c2008. s. 30.

⁷² LOCKARD, Craig A. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998. s. 87.

pokud autor nepochází z prostředí západu a přitom se snaží, aby jeho hudba měla západní zvuk. Uvědomili si proto, že je naopak výhodné se ze západní hudební produkce vydělit a po svém způsobu ji ozvláštnit. “Následkem toho někteří indonéští muzikanti experimentovali přidáním ‘etnických’ elementů do jejich skladeb ve snaze vytvořit indonéskou značku ‘světového beatu.’ Ty nejúspěšnější experimenty byly prováděny členy bandungské jazzové fúzové kapely Krakatau [...], která po mnoha letech věnovaných úsilí dosáhla značného množství mezinárodní publicity jejich unikátní hybridní muziky.”⁷³ Nutno dodat, že toto uznání ze strany mezinárodní hudební scény přišlo až po dlouhém období tvrdé práce, protože indonéští hudebníci mají obvykle šanci uspět pouze na domácím hudebním trhu. Je to dáno především tím, že “možnosti zaoceánské propagace nebo distribuce výsledků indonéského hudebního průmyslu jsou obvykle mizivé kvůli kombinaci právních, ekonomických a ideologických faktorů.”⁷⁴

Přes to všechno se javánskému jazzovému uskupení podařilo ve světě prorazit a předznamovali tak vývoj jazzového žánru v Indonésii ve 21. století, kdy se těší stále rostoucímu zájmu. Než se ale v práci zaměřím na tuto novodobou podobu jazzu (tentokrát už bez swingu), je nutné se na tomto místě pro pochopení širšího kontextu věnovat důležitému tématu, kterým je náboženství. Tento exkurz by v kontextu jiného státu zřejmě nebyl nutný, ale v Indonésii hraje náboženství důležitou společenskou roli, třebaže se formálně jedná o sekulární stát.

⁷³ LOCKARD, Craig A. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press, c1998. s. 40.

⁷⁴ Tamtéž.

3. Jazz a islám nejen v Indonésii

Toure, africký bluesman, zdůrazňoval islámské vlivy, které slyšel v americkém blues, prohlášením, že “Téměř o dvě století později poslouchají Afričané americkou muziku a slyší sami sebe, a Američané poslouchají Afriku a slyší blues.”⁷⁵

Blues je, akademicky řečeno, “lidový styl muziky datovaný do počátku roku 1800, jako první jej hráli afroameričtí otroci. Jeho dvanáctitaktová struktura přišla ještě před jazzem, ale je základem většiny jazzu, rocku a populární muziky.”⁷⁶ O blues se tak dá oproti jazzu tvrdit s větší jistotou, že si jej černošští otroci s sebou do Spojených států už přivezli a nevznikal kulturní difúzí, jak někteří autoři tvrdí o jazzu. Už ze své podstaty však nemohlo jít o jednoduchý proces, Afričané, kteří stanuli na březích amerického kontinentu, nebyli žádná homogenní skupina lidí pocházející z podobného se kulturního zázemí. Naopak je spojovalo jen máloco. Příslušníci mnoha kmenů však měli přeci jen něco společného – svou muslimskou víru.

3.1 Role islámu při formování bluesu napříč heterogenní populací černošských otroků na jihu Spojených států amerických

Afričané, kteří byli otrokáři přivezeni do Spojených států amerických, nepocházeli z jedné geografické oblasti. “Většina nejranějších příchozích byla dopravena z pobřeží západní Afriky. Obchodníci s otroky toto teritorium nazývali Senegambie. Rozkládalo se na území dnešního Senegalu a Gambie a sahalo až k severnímu pobřeží Guiney; ve své jižní části bylo zalesněné, ale jeho nejsevernější okraj lemovala Sahara.”⁷⁷ Tato oblast se už v šestnáctém století politicky roztříštila a vzniknuvší městské státy mezi sebou neustále válčily. “V té době se v této oblasti úspěšně šířil islám a jeho příchod jen přispěl k obecnému neklidu, který činil

⁷⁵ SHIBLI, Fatima El. Islam and the blues. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*. 2017, 9(2). s. 163.

⁷⁶ HOLMES, Thom. *Jazz*. New York, NY: Facts On File, c2006. s. 19.

⁷⁷ PALMER, Robert. *Opravdové blues*. Praha: Argo, 2006. s. 28.

Senegambii zvláště atraktivní pro evropské obchodníky s otroky. Otrokářům nijak nevadilo lidi unášet, ale bylo efektivnější a méně riskantní jednat se senegambijskými králi a princí, kterým se ve válce dařilo, a vlastnili větší množství otroků, než mohli využít.”⁷⁸

Kvůli politické situaci na západě Afriky, která evropským otrokářům na jistou dobu obchod s otroky usnadnila, se z Afriky začali vyvážet lidé z oblastí, v nichž získával islám na síle jakožto hlavní náboženství. Už v tomto raném období obchodu s otroky tak nalézáme důležité spojení mezi hudbou, jejíž vznik byl silně ovlivněn islámskou vírou, a zemí, která má momentálně největší muslimskou populaci na světě. Na toto propojení, respektive na roli islámu při vzniku blues a jazzu, ale badatelé přicházeli postupně. “Během otroctví a následné emancipace Evropané i Američané projevili jen velmi malý zájem o africkou kulturu a náboženství. Afričané byli většinou nahlíženi coby divoši bez sofistikovaných hudebních stylů, neznalí západní stupnice a harmonie.”⁷⁹ Afroameričané tedy byli vnímáni jako bezbožní a hudebně zcela zaostalí, což může být přičítáno neschopnosti (či nemožnosti) bělochů zaznamenat černošskou hudbu do tehdejších standardizovaných notových zápisů, jak bylo popsáno v první části práce. Bezbožnost otroků mohla na druhou stranu vycházet ze skutečnosti, že jim nebylo dovoleno jejich náboženství na půdě Spojených států praktikovat. Hudba jim však zakázána nebyla. “Ačkoli nebylo muslimským otrokům po většinu času dovoleno věnovat se jejich náboženským zvykům, bylo stále více evidentní, že hudební elementy, které islámské praktiky obsahovaly, byly nepochybně ovlivněny jejich neformálními hudebními vystoupeními, která jsou považována za kořeny raného blues.”⁸⁰

Už bylo řečeno, že otroci pocházeli z nejrůznějších částí Afriky (zvláště, když se obchod s otroky neustále rozrůstal takovým tempem, že zasahoval až na jih kontinentu, který byl v Evropě znám jako Pobřeží otroků), může tedy logicky vyvstat otázka, jak z tak ohromně rozsáhlého území mohl vzejít jeden hudební styl. Napříč kontinentem se hudební tradice významně lišila, už jen například kvůli používání naprosto odlišných hudebních nástrojů. Na místech, kde bylo husté zalesnění,

⁷⁸ PALMER, Robert. *Opravdové blues*. Praha: Argo, 2006. s. 28-29.

⁷⁹ SHIBLI, Fatima El. Islam and the blues. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*. 2017, 9(2). s. 162.

⁸⁰ Tamtéž. s. 163.

používali lidé ke své hudbě velké dřevěné bubny, kde bylo takové vedro, že strom byl naopak vzácností, performovali lidé svou tradiční hudbu na nejrůznější strunné nástroje.⁸¹ Něco ale přeci museli mít všichni afričtí hudebníci společné, jinak by nikdy nenašli společnou řeč v blues či jiném hudebním žánru pocházejícím z Afriky. Společným jmenovatelem bylo vnímání hudby. “Většina hudby se tu tvoří ve skupinách. Hranice mezi muzikanty a posluchači, která je pro západní hudbu tak charakteristická, má ve skupinovém hraní tendenci se rozvolňovat nebo se zcela vytrácet. Podílejí se na tom celé vesnice, ‘profesionální’ hudebníci se chopí náročnějších partů a ostatní se přidávají se sborovými odpověďmi nebo jednoduchými vytleskávanými rytmy. Je tu mnoho příležitostí, jak takovou hudbu pěstovat, téměř každá ze skupinových činností – náboženské rituály, sázení a sklizení rostlin, mletí zrna na mouku, stavba příbytků, sdružování se – má svůj vlastní repertoár.”⁸² Což zcela odpovídá předchozímu zjištění, že hudba byla naprosto přirozenou součástí vykonávání povinností spojených s muslimskou vírou. Tyto hromadné zpěvy měly různou podobu, obvykle šlo o určitý druh dialogu, ve kterém hrál prim zvolání, na něž ostatní odpovídali – šlo o způsob hudební konverzace.⁸³

Podobné vnímání struktury hudby a její role v každodenním životě je tedy onen základ, na kterém mohl být na úplně cizím kontinentu vystavěn hudební žánr odkazující k tradici mnohých Afričanů, třebaže pocházeli z nejrůznějších částí Afriky. Na tomto místě je třeba se blíže zaměřit k tomu nejdůležitějšímu spojení (alespoň v kontextu této práce) – k náboženství, k islámu, který byl černošským otrokům jejich tehdejšími bělošskými pány ve Spojených státech zakazován. Ve skutečnosti, jak už bylo zmíněno v první části práce, je měli otrokáři oddělovat spíše od jejich hudby. Jedině tak by jim skutečně znemožnili kontakt s jejich náboženstvím do důsledků. “Jejich praktikování náboženství v sobě zahrnovalo bluesovou citovost, protože blues bylo zakořeněno v jejich každodenních aktivitách. Jejich boj za lepší život, zápas za duševní naplnění, konflikty v pracovním prostředí, bitvy za to, aby se rodiny udržely v těsné blízkosti, a mnoho dalšího reflektuje

⁸¹ PALMER, Robert. *Opravdové blues*. Praha: Argo, 2006. s. 29.

⁸² Tamtéž. s. 31.

⁸³ Tamtéž.

jejich příběh blues. Ale je to právě příběh blues, který je těsně svázaný s nadějí.”⁸⁴ Zde se hodí připomenout, že už na začátku práce byla předeslána neoddělitelnost výkladu dějin jazzové hudby a příběhů, mýtů, snad i mírně citově zbarvených interpretací historických událostí.

“Afričtí muslimové jsou prodchnuti tímto blues, které je doslova promáčeno smyslem pro naději.” Allan Austin a Michael Gomez, kteří se zabývají studiem historie otroků převážně ze západu Afriky, mají za to, že až 50 procent všech afrických otroků, kteří byli do Spojených států přivezení, bylo muslimského vyznání.⁸⁵ “Skutečnost, že islám zdůrazňuje důležitost studia, znamená, že mnoho muslimských otroků bylo gramotných a vedli si deníky nebo spolu navzájem komunikovali pomocí dopisů psaných v arabštině.”⁸⁶ Proto vysoká čísla podílu muslimských otroků nejsou jen odhadem. Jelikož byli jedni z mála, kteří přicházeli na cizí kontinent se schopností číst a psát, mají historikové naopak větší množství důkazů o přítomnosti islámu mezi černošskými otroky, než je tomu s jinými náboženstvími. Víra jim byla sice upírána, nebo byli nuceni konvertovat ke křesťanství, nicméně dochování dokumentů, v nichž se aktivně používá arabský jazyk, je silnější důkaz, než že byl daný otrok veden v záznamech jako křesťan. “Diouf o tomto jevu hovoří jako o ‘pseudokonverzi.’ Kupříkladu o Umarovi, muslimském otroku, se zjistilo, že připojil křesťanské modlitby do své původní víry, ‘nijak neobvyklá praxe pro věřící muslimy mezi křesťany, potěšili tím ostatní a zároveň to odpovídalo tomu, že korán uznává Ježíše jako raného proroka.”⁸⁷

Islám byl klíčový pro sounáležitost afrických otroků s roztržštěným původem. Současně měl velký vliv na vznik blues, na jeho zvuk i texty jeho písní. “‘Dokonce i netréované ucho dokáže rozpoznat podobnosti, které existují mezi blues a západoafrickou hudbou ovlivněnou islámem; ale paralely jsou stejně silné mezi některými bluesovými kousky a melodickou recitací koránu.’ Některé zřejmé vlivy, které posluchači slyší, určité prokluzování tónů či jejich ohýbání, nejsou snadno zaznamatelné do notového zápisu a tím pádem chybí jejich dokumentace.

⁸⁴ ABDULLAH, Zain. *Black Mecca: the African Muslims of Harlem*. New York: Oxford University Press, 2010. s. 232.

⁸⁵ SHIBLI, Fatima El. Islam and the blues. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*. 2017, 9(2). s. 163.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

Rozsáhlá islámská orální tradice musela být stěsnaná do notových linek a celkově se přizpůsobit zápisovému systému založenému na dvanácti chromatických stupních západního systému stupnice. Odlišná hudební realita.”⁸⁸ Bylo třeba islámský vklad do americké hudby zploštit, ale jejich vzájemný vztah u toho neskončil, vyvíjel se i v následujících desetiletích například tím, že mnoho původně nemuslimských muzikantů k islámu konvertovalo.⁸⁹

3.2 Role islámu v indonéské autorské jazzové tvorbě

Spojení novodobého indonéského jazzu a muslimského původu žánru blues nestojí jen na pasivní přítomnosti islámu. Indonéští jazzmani se totiž ke své islámské tradici aktivně hlásí a v posledních dekádách ji ve své hudbě často reflektují. Tím pokračují v tradici celosvětové jazzové hudební scény. “Dnes se dá jazz najít napříč národem, hrají ho v malých klubech a na velkých festivalech, v upřímných ‘revivalových’ formátech a v experimentálních ‘world fusion’ kapelách. Jenom v roce 2011 se odehrálo minimálně šest velkých festivalů v rozmezí od obrovského Java Jazz festivalu v chaotickém hlavním městě Jakarta po festivaly menších rozměrů na ostrovech tak vzdálených, jako je třeba Ambon, jeden z původních ‘ostrovů koření’ v Holandské východní Indii.”⁹⁰ Jazzová scéna se v indonéském souostroví nejen rozrůstá, ale mnohem více se obrací ke svým tradicím a ke svému způsobu života, nekopíruje jen původní americkou variantu jazzu. “V posledních třech letech⁹¹ bylo k vidění mísení jazzu a islámské kultury na každoročním Ramadhan Jazz Festival v Jakartě a propojování javánské tradiční kultury a jazzu na každoročním Ngayogjazz festivalu konajícím se v Yogyakarta.”⁹²

⁸⁸ SHIBLI, Fatima El. Islam and the blues. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*. 2017, 9(2). s. 164.

⁸⁹ Více o tomto tématu vztahu aktivní islámské víry a jazzové produkce viz AIDI, Hisham. *Rebel Music: Race, Empire, and the New Muslim Youth Culture*. New York: Pantheon Books, [2014].; ABDULLAH, Zain. *Black Mecca: the African Muslims of Harlem*. New York: Oxford University Press, 2010.; CHASE, Christopher W. Prophetics in the Key of Allah: Towards an Understanding of Islam in Jazz. *Jazz Perspectives*. 2010, 4(2), 157-181.

⁹⁰ MCGRAW, Andrew. The Ambivalent freedoms of Indonesian jazz. *Jazz Perspectives*. 2012, 6(3). s. 273.

⁹¹ Vzhledem k datu vydání knihy je těmi třemi lety myšleno období 2009-2012.

⁹² MCGRAW, Andrew. The Ambivalent Freedoms of Indonesian Jazz. *Jazz Perspectives*. 2012, 6(3). s. 273-274.

Roku 2002 komparoval indonéský jazzman, zakladatel několika jazzových portálů a autor jazzově tematických článků Ceto Mundiarsa, hodnoty islámu i jazzu z indonéské perspektivy. Vyjmenoval tři hlavní hodnoty – možnost vystupovat sólo i ve skupině, učení se demokracii a improvizace spolu s interpretací.⁹³ Podle něj existuje naprostá svoboda, zda se věřící účastní náboženských rituálů ve skupinách, nebo zda se každý člověk modlí sám. Současně je v islámu několik různých frakcí, které se mohou při modlitbách mísit.⁹⁴ “Ke stejné věci dochází v jazzu, kde se všichni umělci podílejí na okamžitém vzájemném porozumění kdykoli jsou spolu na pódiu, bez ohledu na jejich původ.”⁹⁵ Podle Mundiarsa jazz současně učí demokracii, protože když jazzový umělec stojí na pódiu, všichni v kapele ho nebo ji respektují. “Nikdo by neměl mít pocit, že ten jedinec druhým dominuje, ačkoli existuje kolektivní respekt vůči jedné osobě coby lídrovi (například v big bandech). V islámu je individuální respekt stejně důležitý jako jiné hodnoty. Tato zásada se nazývá tasamuh, což znamená, že všichni lidé ve skupině by měli být tolerováni a stejně tak respektováni.”⁹⁶ Třetí hodnotou sdílenou islámem i jazzem je podle něj otevřenost k improvizacím a interpretaci. “Ijtihad, neboli rozdíly v interpretaci, jsou v islámu běžné. Islámští klerikové po celém světě jsou stejného názoru, že existuje svoboda rozdílných interpretací, když je potřeba se vyrovnat s určitými náboženskými problémy. Nicméně všichni se také shodují, že kdykoli narazí na obtíže, měli by se držet základu, tedy svatého koránu.”⁹⁷ Podle Mundiarsa toto věrně zrcadlí momenty svobodné improvizace v jazzu při tzv. jam session⁹⁸. “Každý hráč se musí vrátit k původní skladbě, jakmile skončí jejich momentální volná interpretace oné písně.”⁹⁹

Propojení jazzu a islámu by tedy z indonéského hlediska mohlo být tak silné, že by se jeden ve druhém dokonce zrcadlil. Obzvláště v důležitosti spolupráce a demokracie mezi hudebníky. “Při porovnávání jazzu a například javánských gamelanových skupin, koncept ‘porozumění’ mezi hráči a improvizace

⁹³ WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2). s. 126.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2). s. 126.

⁹⁸ Setkání jazzmanů, na kterém hráči improvizují bez přípravy či dohodnuté aranže.

⁹⁹ WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2). s. 126.

je rozpoznatelný na obou stranách.”¹⁰⁰ Jazz se tak v Indonésii ukázal propojitelný téměř se vším – s místním náboženstvím i s místní kulturou a její hudbou. Tato skutečnost přináší zcela nový způsob formování národní hrdosti. “Mnoho indonéských jazzových umělců komponuje hudbu tak, že ji propojuje se svým tradičním etnickým původem. Například Luluk Purwanto kombinuje jazz s javánskou kulturou. Další umělec I Wayan Balawan a jazzový kytarista Dewa Budjana, z Bali, jsou známí svým balijským jazzem.”¹⁰¹

Zmiňované obracení se ke kořenům však může indonéským hudebníkům bohužel škodit na mezinárodní scéně. Své zkušenosti s tím měla skupina Krakatau, již dříve v této práci zmiňovaná pro její úspěch v zahraničí. Nebylo jí dovoleno koncertovat ve Spojených státech amerických v období nejprve po útocích 11. září, kdy byla Indonésie nahlížena jako nestabilní post-Suhartovská země, později v kontextu bombových útoků na ostrově Bali. V širší perspektivě ale mohlo být (a některými i bylo) jejich otevřené hlášení se k muslimské víře bráno ve Spojených státech coby kulturní a společenské pozitivum. “Když kapela hrála na naší státní Midwesternské univerzitě v červnu 2004, dokázala, že její přitažlivost může mít mnohem výraznější dopad a [...] že její hudba může ‘překonat kulturní hranice’ v době bující islamofobie.”¹⁰²

¹⁰⁰ WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2). s. 127.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² HARNISH, David a Jeremy WALLACH. "Dance to your roots": genre fusions in the music of Indonesia's Krakatau. *Asian Music*. 2013, 44(2). s. 116.

4. Indonéská jazzová scéna v prvních dvou dekádách 21. století

“Tím, že je hrán v lokálním prostředí, překročil jazz v Indonésii hranice mezi západem a východem. Zdá se, že jsou určité univerzální hodnoty, které sdílí jazz i indonéská kultura.”¹⁰³ Může jít především o samotný zvuk a vnímání hudby. “V Indonésii prošel jazz několika stádii evoluce. V kontrastu k sedmdesátým a raným osmdesátým letům, kdy byl jazz považován za exkluzivní, zasáhl v jednadvacátém století nejrůznější sociální vrstvy včetně náctiletých. [...] Jazz v dnešní Indonésii se také přizpůsobuje místním tradicím a víře. Malé jazzové komunity vzkvétají po celé Indonésii coby důsledek liberálnější politické atmosféry.”¹⁰⁴ Obliba jazzu však v souostroví narůstala jen velmi postupně. Šlo o reziduum jeho pověsti z úplných batávských začátků, kdy byl hrán především v klubech a hotelech, což vyvolávalo dojem, že mu může rozumět jen úzká skupina lidí.¹⁰⁵ “Jazz se v Indonésii stal exkluzivní, protože neměl mnoho fanoušků. Chce to čas, aby člověk jazzu porozuměl, což jej zřejmě činí ještě exkluzivnějším, protože jen vzdělaní lidé mají čas se ho učit. [...] Není divu, že negativní názory ohledně jazzu, že je to tak ‘složitá hudba’ nebo ‘muzika pro elity’ jsou mezi indonéským publikem zcela běžné.”¹⁰⁶

I proto lze tvrdit, že rozkvět jazzu v Indonésii na konci devadesátých let a ještě silněji na počátku nového tisíciletí není dílem většího zájmu posluchačů. Je připisován především změně politického režimu v Indonésii v roce 1998 a počátku politiky reformace (reformasi). Ta přinesla demokratizaci celé země a pocitování větší svobody. S těmito atributy se jazz pojil prakticky od svého počátku a opakovalo se to i v případě Indonésie. “Pro některé jazz ztělesňoval komplexní a ambivalentní transformaci svobody samotné, jakmile se Indonésie stala třetím největším demokratickým státem na světě. Během reformace byl indonéský jazz poznamenán napětím mezi lpěním

¹⁰³ WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2). s. 124.

¹⁰⁴ Tamtéž. s. 125.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Tamtéž.

na americkém modelu a snahami jej lokalizovat skrze hybridní experimenty, které reprezentovaly nová spojení ve znovu vznikající občanské společnosti.”¹⁰⁷ O jazz se tedy opět začali zajímat především sami hudebníci a, z hlediska jeho vlastní historie, opět jako o zástupný symbol. Mnozí dokonce doufali, že “jazz bude mít prospěšný efekt na vzrůst občanské společnosti jako takové.”¹⁰⁸ Byl tedy po konci Suhartovy éry spojován přímo s dalším politickým vývojem. Jazz v Indonésii se ale neubíral jednotnou cestou, neexistoval sjednocený indonéský jazz, jak už bylo naznačeno. Namísto toho se hned v počátku svého novodobého rozmachu rozštěpil na dvě větve s úplně odlišným přístupem, mezi kterými dokonce panovala silná antagonie.

“Šlo o rozpor mezi spojováním ansámbků, které křížily jazz s místními tradicemi jako třeba s gamelanem (často nazýváno world musik jazz) a puristy/stoupenci hnutí, které mělo zájem sbližovat indonéska jazzová představení těsněji k americké interpretaci ‘standardů’ (standart). Obě hnutí se soustředila na to, aby rozšířila povědomí o jazzu a jeho ocenění napříč indonéskou společností.”¹⁰⁹ Zmiňované směry jsou v odborné literatuře jednotně nazývány indonéskými pojmy standart a world musik jazz, proto se těchto pojmenování bude tato práce držet i mimo přímé citace. Komunita vznikající okolo varianty standart se zpočátku profilovala jako hudební elita, scházela se především v drahých kavárnách a jejich jam session (setkání hudebníků, při nichž dochází k improvizaci na základní hudební téma) se nesly primárně v duchu kopírování klasického amerického pojetí daných skladeb.¹¹⁰ V komunitě bylo mnoho studentů yogyakartské národní konzervatoře a ti začali od roku 2002 pořádat v Yogyakartě jazzový festival Gayeng. Je paradoxní, že jejich lpění na tom pravém jazzu, na hraní z not, dodržování starých aranžmá a určitá závislost na hudebních knihách je v americké praxi občas pokládána za znak amatérismu.¹¹¹

Zastánci směru nazývaného world musik jazz vyznávali hudební a kulturní fúze. Někteří kombinovali jazz s rockovou a popovou hudbou a pak tu byli ti, kteří jej

¹⁰⁷ MCGRAW, Andrew. The ambivalent freedoms of Indonesian jazz. *Jazz Perspectives*. 2012, 6(3). s. 274.

¹⁰⁸ Tamtéž. s. 298.

¹⁰⁹ Tamtéž. s. 299.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž.

prolínali s tradiční muzikou. Oba směry bez rozdílu však byly napadány, že hrají nesprávný jazz, podle standart komunity bylo třeba se vrátit k “čistšímu” a “černějšímu” jazzu, který by byl nezávislý na požadavcích hudebního průmyslu. Zastánce hudební fúze vnímali jako lidi ovlivněné západním kapitalismem. Sociální vědec Dr. Heru Nughoro dokonce označil snahy world musik jazz za McDonaldizaci indonéského jazzu.¹¹² “Étos Orde baru, konzumerismu a pronikání konglomerátů západní muziky, argumentoval Nughoro, to vše podnítilo zjednodušování jazzu v Indonésii, vzdálilo ho to od jeho amerických kořenů a přiblížilo k lehkomyšlné, nesoudné formě komerčního, ‘nesprávného jazzu’ (‘jazz yang masalah’).”¹¹³ Yogyakartašské jazzové hudební scéně (která byla v první dekádě nového tisíciletí v indonéském souostroví největší) dominovali i díky svému festivalu Gayeng hudebníci zastávající jazzovou filozofii standart. Ale jen do roku 2006, kdy byl festival ukončen kvůli vnitřním sporům mezi jeho pořadateli.¹¹⁴ “Někteří muzikanti následně odjeli za lukrativnějším koncertováním v Jakartě a na Bali, zanechali tak po sobě prostor pro ty, kteří byli často označováni termínem world musik jazz.”¹¹⁵ A zastánci fúze se tohoto prostoru chopili. Nejednalo se samozřejmě o iniciativu vzniknuvší ze dne na den. Už od roku 1997 byla pořádána veřejná vystoupení tzv. etnik jazzu, který vytvářeli javánští hudebníci a podporovali skrze něj ideu, že je možné být současně plnohodnotným Indonésanem, Javáncem i jazzmanem.¹¹⁶ Tuto myšlenku prosazoval především javánský jazzman Ferianto, který se snažil jít proti elitizaci jazzové hudby. “Začal sponzorovat ‘otevřená’ jamování, která nakonec přerostla v každoroční Ngayogjazz festival, který nahradil Gayeng (standart) událost a předznamenal nový synkretismus jazzu a místní tradiční kultury.”¹¹⁷

I přes veškeré tyto úspěchy indonéského jazzu, i přes zmiňované rozrůstání a přibývání jazzových festivalů, je diskutabilní, zda se jazz skutečně stává v Indonésii populárním hudebním směrem. Mnozí se obávají, že publikum se k němu nepřiklání pro jeho hudební kvality, ale pro jeho společenský význam. “Jazz se proměnil v určitý

¹¹² MCGRAW, Andrew. The ambivalent freedoms of Indonesian jazz. *Jazz Perspectives*. 2012, 6(3). s. 299.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž. s. 301.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž. s. 302.

¹¹⁷ Tamtéž.

druh moderního životního stylu, v němž elity předstírají, že ho mají rády, i když mu vůbec nerozumí. Exkluzivita jazzu je upevňována nahrávacími společnostmi. Jelikož mu opravdu rozumí jen některé, jazzové nahrávky se staly specifickým segmentem, což jej činí vzácným a drahým.”¹¹⁸ Mnoho rádiových stanic zaměřených na jazz muselo buď pozměnit svou koncepci, nebo kvůli nedostatku posluchačů úplně skončit. I přesto vyšel v roce 2009 článek, jehož titulek hlásal, že jazzový virus je všude.¹¹⁹ “Ale spíše než skutečnou všudypřítomnost, reflektoval tento sentiment velmi patrnou a úpornou snahu ‘socializovat’ (mensosialisasikan) jazz ve všech částech národa. [...] Zůstával subkulturou, mladí, kteří jej skutečně poslouchali, byli považováni za ‘podivné’; i nadále byl konzumován bezmyšlenkovitě jako statusový symbol takzvanými ABG (anak baru gede) a novými zbohatlíky.”¹²⁰ Řešením má být dostat jazz více mezi lidi. Vznikají proto nové festivaly a nové kluby. Není ovšem jisté, zda to stačí, protože takových událostí se obvykle účastní lidé, kteří již o daný žánr projevují zájem. Kromě toho je třeba podotknout, že rozrůstání všech jazzových scén není motivováno jen edukováním jazzových posluchačů, kupříkladu balijská hudební scéna je primárně hnána turismem.¹²¹ To se však dá považovat za výjimku, jakou Bali v kontextu celé Indonésie bezpochyby je.

Obecně si jazzoví umělci uvědomují, že jejich hudba je vnímána jako příliš složitá, že se u ní nedá odpočinout a že je proto třeba dostat jazz blíže i k těm posluchačům, kteří o něj původně nestáli. “Luluk Purwanto, indonéská jazzová umělkyně, si zvolila nekonvenční způsob rozšiřování jazzu pomocí ‘the Stage Bus’. Tento autobus, se kterým jezdila, používala k zasažení většího počtu diváků. V jednom rozhovoru řekla, že umělec by měl rozumět i svému publiku. Nijak netrápí, když obecnstvo odejde v půlce jejího představení a tvrdí, že umělci potřebují zaujmout publikum tím, že svůj zvuk přiblíží prostředí svého publika.”¹²² Je možné, že právě toto bude ona cesta, jak jazz v Indonésii jednou provždy zdemokratizovat a její obyvatele

¹¹⁸ WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2). s. 125.

¹¹⁹ MCGRAW, Andrew. The ambivalent freedoms of Indonesian jazz. *Jazz Perspectives*. 2012, 6(3). s. 304.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ SUTOPO, Oki Rahadianto, Pam NILAN a Steven THREADGOLD. Keep the hope alive: young Indonesian musicians’ views of the future. *Journal of Youth Studies*. 2016. s. 5.

¹²² WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2). s. 125.

zbavit ulpělé představy, že je třeba hudbě porozumět, aby si ji posluchač vychutnal a užil. Bylo by příznačné, kdyby se tak opravdu stalo díky hraní ve veřejných dopravních prostředcích, když právě s touto formou pouliční hudby má Indonésie tolik zkušeností.

Závěr

Bakalářská práce se věnovala tématu jazzové a swingové hudby v indonésckém souostroví, jejímu historickému vývoji v tomto státě i současné podobě jazzové hudební scény. Nejprve bylo potřeba uvést čtenáře do kontextu vzniku jazzové a swingové hudby na přelomu devatenáctého a dvacátého století na jihu Spojených států amerických. Zvláštní důraz byl kladen na popis skutečnosti, že historiografie jazzových žánrů je velmi často doprovázena vyprávěním historek, někdy až mýtů, které se vznikem této hudby souvisí. Příběhy jsou navíc občas tak dlouho tradovány i mezi přímými účastníky historických událostí, až se stanou součástí kolektivní paměti (např. hraní ve čtvrti Storyville). Tento historický exkurz byl nezbytný pro pochopení toho, že jazz často ve své historii hrál společenskou i politickou roli a neměl pouze estetickou funkci. Tuto skutečnost je třeba brát v potaz obzvláště při popisu jazzové hudební scény v dnešní Indonésii. Její zmapování bylo hlavním cílem této práce a bylo naplněno za pomoci představení dvou hlavních směrů, do kterých se indonéscký jazz na počátku 21. století rozdělil. I za těmito směry se skrývají určité ideologie a názorová přesvědčení.

Za směrem označovaným “standart” stojí mínění, že jazzové a swingové skladby je nutné hrát přesně v jejich původních amerických aranžmá, že je třeba se striktně držet starých notových zápisů a nijak tento žánr nekomercializovat hudebními experimenty. Souběžně s puristickým dodržováním americké jazzové tradice existují v Indonésii hudebníci tvořící za pomoci lokálních indonésckých prvků. Vyznávají kulturní difúzi a jazz reinterpetují skrze svou vlastní regionální hudbu (javánskou, balijskou apod.). Jsou například zastánci tvoření hudby improvizací a celkově prosazují v muzice myšlenku návratu ke svým indonésckým kořenům a hrdost na svůj národ. Právě tento přístup pomohl např. skupině Krakatau k úspěchu na světové jazzové scéně, kde je tento etnický jazz považován za originální. Pravděpodobně i proto členové “standart” komunity vyčítají “world musik jazz” hudebníkům, že jazz zplošťují a připravují ho o jeho autenticitu výměnou za

V bakalářské práci bylo rovněž popsáno zastoupení jazzu ve veřejném indonésckém prostoru ve 21. století, byl popsán také rozmach jazzových festivalů,

kterých v druhé dekádě začalo přibývat napříč celým souostrovím. Díky jejich masovějšímu charakteru se tato hudba začala dostávat k širšímu publiku. Zároveň vytvářely jistou kreativní dynamiku mezi jednotlivými hudebníky, což přinášelo neustálou změnu v jejich tvorbě. Tento proces však nelze brát v jazzové hudbě jako něco nepřirozeného, právě naopak. Neustálá proměna a vývoj jsou fundamentálními prvky jazzové hudby. I přes tento relativně rychlý rozvoj jazzu se ale nedá hovořit o tom, že by si jej oblíbila majoritní část Indonésanů. Hudebníci se jej snaží lidem přibližovat, ale studie ukazují, že ve většinové společnosti má jazz i nadále pověst elitářsky složité muziky, jejíž poslech lidé mnohdy používají coby symbol vyššího společenského statusu.

Velmi důležitou výzkumnou otázkou bylo také to, jak jazzový žánr koreluje s dominantním indonéským náboženstvím, s islámem. Bylo zjištěno, že islám byl s jazzem propojený dávno předtím, než se dostal byť jen do jihovýchodní Asie. Měl totiž podíl na formování blues mezi africkými otroky na americkém jihu. Muzikalita pravidelných modliteb se odrážela v melodiích prvních písní, náboženství pak v jejich textech. Když se tedy po pádu Suhartova režimu roku 1998 začali někteří indonéští jazzmani obracet k místním tradicím a ve své tvorbě muslimskou víru reflektovali, navraceli se v kontextu jazzu na jeho úplný počátek.

Ve stejném období, tedy po pádu Suharta, byl jazz vnímán také jako nositel společenské změny. Byl označován (dílem kvůli zmiňované americké diplomacii za dob studené války) za nositele demokracie, nové naděje a individuální svobody. Lidé, kteří jej poslouchali, byli považováni za vyznavače všech těchto hodnot a některé studie se zmiňují o naději vkládané do těchto posluchačů, že pomohou při transformaci společnosti přecházející z diktátorského režimu do demokratického. Jazz se tak opět stal v historickém momentu společenským a politickým symbolem. Byť jen v relativně úzkém okruhu lidí.

Po těchto zjištěních lze prozaický citát v úvodu bakalářské práce přenést právě na jazz v Indonésii. Stejně jako jazz někdy umožňuje “poslouchat všechny noty najednou”, tak v jeho indonéském příběhu můžeme poslouchat najednou společenské tóny nacionalismu, hledání původních kulturních kořenů, ideologický instrument a v neposlední řadě respekt k náboženství.

Zdroje

ABDULLAH, Zain. *Black Mecca: the African Muslims of Harlem*. New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-531425-0.

AIDI, Hisham. *Rebel Music: Race, Empire, and the New Muslim Youth Culture*. New York: Pantheon Books, [2014]. ISBN 978-0-375-42490-8.

CARTWRIGHT, Joan. *A History of African-American Jazz and Blues*. 2009. ISBN 978-0-557-06010-8.

CELESTIN, Ray. *Sekerníkuv jazz*. Přeložil Silvie MITLENEROVÁ. Praha, 2018. ISBN 978-80-7505-963-5.

CENDROWSKI, Marek. *The Big Bang Theory s12e10* [seriál]. USA, 2018.

COLLIER, James Lincoln. *Jazz: the American Theme Song*. New York: Oxford University Press, 1993. ISBN 0-19-507943-4.

COLLIER, James Lincoln. *The Making of Jazz: a Comprehensive History*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1978. ISBN 0395262860.

COLLINS, Terry. *The kids went wild in Batavia* [online]. [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: https://www.academia.edu/33508561/The_Kids_Went_Wild_in_Batavia

DAVENPORT, Lisa E. *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. American made music series. ISBN 978-1-60473-268-9.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0195090810.

HARNISH, David a Jeremy WALLACH. "Dance to your roots": genre fusions in the music of Indonesia's Krakatau. *Asian Music*. 2013, 44(2), 115-134. ISSN 00449202.

HASSE, John Edward a Tad LATHROP. *Discover Jazz*. Boston: Pearson Education, c2012. ISBN 0136026370.

HOLMES, Thom. *Jazz*. New York, NY: Facts On File, c2006. ISBN 0-8160-5316-2.

CHASE, Christopher W. Prophetics in the key of Allah: towards an understanding of islam in jazz. *Jazz Perspectives*. 2010, 4(2), 157-181. DOI: 10.1080/17494060.2010.506031.

- KARTOMI, Margaret J. Music and dance in Aceh — a preliminary survey. *Indonesia Circle. School of Oriental & African Studies. Newsletter*. 1981, 9(24), 15-28. DOI: 10.1080/03062848108723817. ISSN 0306-2848.
- KEPPY, Peter. Southeast Asia in the age of jazz: locating popular culture in the colonial Philippines and Indonesia. *Journal of Southeast Asian Studies* [online]. 2013, 44(03), 444-464 [cit. 2019-03-10]. DOI: 10.1017/S0022463413000350. ISSN 0022-4634. Dostupné z: http://www.journals.cambridge.org/abstract_S0022463413000350
- KOURA, Petr. *Swingři a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět*. Praha: Academia, 2016. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2634-7.
- LOCKARD, Craig A. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, c1998. ISBN 0-8248-1848-2.
- MCGRAW, Andrew. The ambivalent freedoms of Indonesian jazz. *Jazz Perspectives*. 2012, 6(3), 273-310. DOI: 10.1080/17494060.2013.806030.
- MÖLLER, Allard J.M. *Batavia, a Swinging Town!: Dansorkesten en Jazzbands in Batavia, 1922-1949*. Moesson, 1987. ISBN 9789070301491.
- PALMER, Robert. *Opravdové blues*. Praha: Argo, 2006. Aliter (Argo: Dokořán): Dokořán). ISBN 80-720-3740-4.
- PERETTI, Burton W. Speaking in the groove: oral history of jazz. *The Journal of American History*. Oxford University Press, 2001, 88(2), 582-595.
- SHIBLI, Fatima El. Islam and the blues. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*. 2017, 9(2), 162-170. DOI: 10.1080/10999940701382615.
- SHORT, K.R.M., Namikawa RUŌ a Frans NIEUWENHOF. World war two broadcasting in the Pacific. *Historical Journal of Film, Radio and Television* [online]. 2006, 3(1), 51-62 [cit. 2019-04-01]. DOI: 10.1080/01439688300260051. ISSN 0143-9685. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439688300260051>
- STEVENS, Tamara. *Swing Dancing*. Santa Barbara: Greenwood, c2011. ISBN 978-0-313-37517-0.

- SUTOPO, Oki Rahadianto, Pam NILAN a Steven THREADGOLD. Keep the hope alive: young Indonesian musicians' views of the future. *Journal of Youth Studies*. 2016. DOI: 10.1080/13676261.2016.1241871. ISSN 1367-6261.
- ROGERS, J. A. Jazz at home. In *The New Negro*, ed. Alain Locke. New York: Atheneum, 1977.
- TOWNSEND, Peter. *Jazz in American Culture*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2000. ISBN 1578063248.
- WALLACH, Jeremy. *Modern Noise, Fluid Genres: Popular Music in Indonesia, 1997-2001*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, c2008. ISBN 978-0-299-22900-9.
- WILLIAMS, Martin. *Jazz in Its Time*. New York: Oxford University Press, 1989. ISBN 0-19-505459-8.
- WISHNOEBROTO. Globalization goes local: nationalism in Indonesian jazz. *Lingua Cultura*. 2010, 4(2), 123-128.
- YAMPOLSKY, Philip. Music on Dutch East Indies radio in 1938: representations of unity, disunity, and the modern. *Sonic Modernities in the Malay World: a History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s-2000s)*. Leiden: Brill, 2014, s. 47-112. ISBN 9789004261778.